
Manuel Clemens

Die Erfindung des Protagonisten

Alejandro Zambra unterläuft mit »*Formas de volver a casa*« (2011)
den Anti-Bildungsroman

Der chilenische Autor Alejandro Zambra erzählt in seinem Roman *Formas de volver a casa* von einem Dreißigjährigen, der sich an das zu erinnern versucht, was er in seiner Kindheit nur sehr oberflächlich erlebt hat. Mit dem Nachholen seiner Erinnerungen möchte der Erzähler in sein gegenwärtiges Dasein eingreifen. Sein Ziel ist es, vom Nebendarsteller zum souveränen Protagonisten seines eigenen Lebens zu werden. Damit dieser Prozess beginnen kann, schreibt er zur Verarbeitung der eigenen Vergangenheit einen Roman über das Scheitern seiner Bildung. Da dieser jedoch im Rückblick zu neuen Perspektiven auf sein Leben gelangt, unterläuft er zugleich das Genre des Anti-Bildungsromans, indem der Moment der Bildung sich auf die nachholende Retrospektive verschiebt.

Der vorliegende Artikel hat das Ziel, den Roman im Kontext der ästhetischen Bildungsidee zu diskutieren. Dieser Zusammenhang ergibt sich, wenn die Momente des Nachdenkens über die Vergangenheit als ein ästhetisch-literarisches Bildungserlebnis verstanden werden. Der größere Rahmen meiner Untersuchung ist somit folgender: Während der Bildungs- und Künstlerroman stets einen Protagonisten zeigt, der im Hinblick auf die Zukunft an seiner Bildung arbeitet, schafft Zambras rückblickende Erzählweise einen Protagonisten, der aus dem Scheitern heraus und in der Retrospektive einen Bildungsprozess durchlebt. Es soll demnach gefragt werden, ob auf diese Weise ein erfolgreiches Bildungsnarrativ entworfen wird, das nicht im Hinblick auf eine viel versprechende Zukunft beginnt, sondern in Bezug auf die Sichtbarmachung und Neuinterpretation der Vergangenheit. Den Rahmen für den Bildungsgedanken entlehne ich Schiller; der kritischen Blick auf die Bildungsidylle kommt von Kleist.

Die deutsche Übersetzung des Romantitels – *Die Erfindung der Kindheit* – fasst die Handlung bereits pointiert zusammen.¹ Der Erzähler, etwa 35 Jahre alt, geht in den Nullerjahren des letzten Jahrzehnts seinen Kindheitserinnerungen während der Diktatur der 1980er Jahre nach und versucht dabei, die Zusammenhänge zwischen seinen persönlichen Alltagserlebnissen und der Diktatur durch das Schreiben eines Romans zu ergründen. Im Zentrum steht

dabei eine scheinbar banale Geschichte aus der Kindheit, deren Hintergründe er als Erwachsener verstehen möchte.

Diese Begebenheit ist schnell erzählt. Die Eltern des Erzählers wohnen in einem ruhigen Vorort von Santiago de Chile und da sie sich aus der Politik heraushalten, ist die Militärdiktatur Pinochets der späten 1970er und 80er Jahre dort wenig präsent. Das einzige prägende Erlebnis aus dieser Zeit besteht in einem kindlichen Spionageauftrag, den der Erzähler von einer Freundin aus der Nachbarschaft erhält. Er geht diesem vor allem deshalb nach, weil er in die etwas ältere Auftraggeberin verliebt ist, die er allerdings nie nach dem Grund des Spionierens fragt. Die Tätigkeit ist aufregend und hebt sich von seinem Kinderalltag ab. Gerade als er etwas herausgefunden hat, verschwindet jedoch die von ihm observierte Person und die Familie seiner Auftraggeberin zieht in ein anderes Viertel. Damit hat sich der Auftrag erledigt und dessen Ende beschließt auch das erste Kapitel des Romans. Zu Beginn des zweiten Kapitels sieht der Leser den Erzähler als erwachsenen Schriftsteller, der versucht, einen Roman über seine Kindheit zu schreiben und in seinen Erinnerungen an diese Zeit über diese kurze Episode hinauskommen möchte, um zu erfahren, was er sonst noch von der Diktatur mitbekommen hat, die in seiner Kindheit keine besondere Rolle gespielt hat. Die Spionagegeschichte mit seiner Nachbarnfreundin Claudia entpuppt sich bei ihrer erneuten Begegnung rund zwanzig Jahre später als kindlich-banal und politisch zugleich: Der Nachbar, dem er hinterherspionierte, war in Wirklichkeit der Vater des Mädchens, der eine andere Identität annehmen musste, und seine Auftraggeberin wollte wissen, ob ihre ältere Schwester den Vater häufiger sieht als sie.

Der Leser begleitet den Erzähler beim Verfassen des Romans und erlebt dabei, wie dieser von der Bewusstlosigkeit und kaum wahrgenommenen Diktatur während seiner Kindheit zu einer Interpretation der Geschehnisse vordringen möchte, um sich an das erinnern zu können, was er im Stadium der kindlichen Naivität nur unpolitisch erlebt hat. Das Aufspüren der Erinnerung ist somit stets persönlich und politisch zugleich. Diesem Prozess des Erinnerns soll im Folgenden auf unterschiedlichen Ebenen nachgegangen werden.

Alejandro Zambra ist in Deutschland noch weitgehend unbekannt.² Seine Romane sind kurz und die Beschreibungen knapp; er ist gewissermaßen ein minimalistischer Roberto Bolaño.³ Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive betrachtet ist sein Werk noch zu jung, um bereits ausführlich besprochen und lokalisiert zu sein. In der Lateinamerikanistik wurde Zambra bisher vor allem im Hinblick auf die Darstellung der Erinnerung an die Pinochet-Diktatur analysiert.⁴ Für Bieke Willem⁵ ist Zambra ein Vertreter des postdiktatorischen Romans, der – im Gegensatz zu den Vertretern dieses Genres in den 1990er

Jahren – nicht mehr über die Unmöglichkeit des Erinnerns schreibt und die Erinnerung an die diktatorische Vergangenheit lediglich als ein tiefgreifendes Entwurzeltsein wahrnimmt. Zambra, so Willem weiter, sucht stattdessen nach Möglichkeiten des Erinnerns, da die 1980er Jahre für ihn nicht nur diejenigen der Diktatur sind, sondern auch die Jahre seiner Kindheit, welche nicht einfach mit der Diktatur gleichgesetzt werden können. Zambras Suche nach Erinnerung möchte jedoch nicht in die Falle der beschönigenden Nostalgie geraten, welche die Vergangenheit verklärt, sondern das nostalgische Erinnern steht gleichzeitig auch für das Aufarbeiten der Vergangenheit, in der große Teile der chilenischen Mittelschicht apolitisch waren und die Diktatur im Privaten ignorieren konnten. Da die Erinnerung aber hauptsächlich über individuelle Alltagserlebnisse funktioniert, ist die Aufarbeitung der politischen Vergangenheit gleichzeitig auch mit persönlicher Nostalgie verbunden, die für Willem in diesem Fall legitim ist.⁶ Der im Folgenden unternommene Versuch, Zambras Roman im Zusammenhang mit der Bildungsidee zu diskutieren, möchte einen etwas anders gelagerten, die bisherige Forschung ergänzenden Blick auf das Anliegen des Erzählers im Roman gewinnen.

Die Erfindung der Kindheit

Auf die Nostalgie des Erzählers für seine Kindheit macht ein Zitat von Walter Benjamin aus dessen *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* aufmerksam, das dem Roman als Motto vorangestellt ist: »Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr.« (E, 7) Das Gehenkönnen steht hier für den routinierten Alltag, der keine Abweichungen mehr zulässt. Im Prozess des Gehenlernens war die Welt voller unbekannter Möglichkeiten und noch nicht auf eine Gangart festgelegt. Das Besondere am Gehenkönnen ist jedoch, dass man es nur einmal erlernen kann und dieser Prozess nicht wiederholbar ist. Die Möglichkeiten der Kindheit sind entsprechend etwas besonderes, weil sie nur in einem begrenzten Zeitraum existieren. Der Erzähler möchte diesen Zustand des kindlichen Lernens jedoch als Erwachsener erneut erfahren. Da er erkennt, dass es diesen Lebensabschnitt aber nun nur noch in der Welt der Fiktion geben kann, schreibt er einen Roman, der seine Kindheit aus einer neuen Perspektive zu betrachten versucht. Allein in der Fiktion ist es im Nachhinein möglich, etwas in einem Bereich zu verändern, der der Vergangenheit angehört. Der Titel *Die Erfindung der Kindheit* steht somit für diese Suche und gleichzeitig auch für das Problem, dass man das Gehenlernen bzw. die Kindheit im Nachhinein nicht mehr wiederholen kann. Nach-Denken ist das, was im Denken nachgeholt wird und meint in dieser Hinsicht, nicht einfach nur *über* etwas nachzudenken, sondern

das fiktive Nachholen von etwas, das kaum erlebt wurde. Im Rückblick liegt noch kein Narrativ über die Vergangenheit für die Reflexion bereit, sondern dieses muss erst noch gefunden werden.

Fasst man das Benjamin-Zitat etwas weiter, dann lautet es: »So kann ich davon träumen, wie ich einmal das Gehen lernte. Doch das alles hilft mir nichts. Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr.«⁷ In diesem größeren Ausschnitt zeigt sich eine interessante Spannung zwischen dem Träumen und dem Satz »Doch das alles hilft mir nichts.« Benjamin zieht die Möglichkeit des Träumens zwar in Betracht, der anschließenden Pragmatismus des »Doch das alles hilft mir nichts« verdeutlicht aber doch zugleich, dass er das Moment des Gehens nicht mehr wiederholen kann. Dadurch entsteht eine Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, in der man sich zwar erinnern, den Erinnerungsraum selbst aber nicht betreten kann. Erinnerung und das Scheitern ihrer Realisierung ist dann der Ausdruck einer Differenz, die nicht mehr aufgelöst werden kann.⁸ Um diese Spannung für sich zu nutzen, beginnt Zambra Erzähler einen Roman zu schreiben.

Das erste Erdbeben (als Nebenfigur)

Der Roman beginnt mit einem Erdbeben in Santiago de Chile. Die Menschen rennen auf die Straße und warten ab, bis das Beben vorbei ist. Die Nacht verbringen sie aus Angst vor Nachbeben in Zelten. Der neunjährige Erzähler berichtet, wie es ihm seltsam anmutet, dass die sich sonst misstrauisch aus dem Weg gehenden Nachbarn sich in einem der Vorgärten versammelt haben, sich unterhalten, zusammen trinken und sich dabei kennenlernen. In Zeiten der Diktatur geht normalerweise jeder dem anderen aus dem Weg. Niemand weiß, wer Freund oder Feind ist und alles Private kann später zur Denunziation dienen. Man kann diese sich durch das Erdbeben eingestellte Harmonie mit Kleists Idylle in seiner Novelle *Das Erdbeben in Chili* vergleichen. Dort wird ein von der Gesellschaft verstoßenes und verurteiltes Liebespaar durch ein Erdbeben zunächst befreit und von der sich anschließend einstellenden Notgemeinschaft ihrer Mitmenschen äußerst wohlwollend wieder aufgenommen, da es nun andere Prioritäten gibt als die Ächtung des außerehelichen Geschlechtsverkehrs. In beiden Fällen machen Schock und Zerstörung die Menschen zugänglicher und hilfsbereiter.

Allerdings löst sich bei Zambra, genauso wie bei Kleist, die idyllische Notgemeinschaft schnell wieder auf. Die Menschen werden einander wieder fremd und auch der Erzähler wird nie wieder seinen Vater so entspannt und scherzend sehen wie in dieser Nacht. Und genauso, wie sich die Nachbarn wieder

entfremden, wird dem Erzähler die eigene Familie auch wieder fremd, ja, es beginnt für ihn geradezu ein Prozess der Bewusstwerdung bezüglich seiner unpersönlichen Umwelt, weil er in dieser Nacht eine andere Art des Zusammenseins erlebt hat. Der Kontakt, der aus der Erdbebennacht bleibt, ist die Bekanntschaft des Erzählers mit Claudia, einem älteren Mädchen aus der Nachbarschaft. Er verliebt sich in sie, und die kindliche Verliebtheit ist das einzige positive Gefühl, das er aus dieser Nacht hinüberretten kann und das vom Alltag nicht wieder eingeholt wird. Ironischerweise ist es ausgerechnet dieses Schwärmen, das ihn stärker mit der Diktatur in Verbindung bringt. Zum Zeitpunkt des Geschehens kann er dies noch nicht wissen, aber im späteren Rückblick werden die Ereignisse, die auf den Kontakt zu Claudia zurückgehen, zum Ausgangspunkt der Analyse seiner Kindheit. Bei Zambras Erzähler bleibt somit, im Gegensatz zu Kleist, ein Rest von der Fiktion der Erdbebenidylle zurück, der ihm später dabei helfen wird, das kaum Erlebte verstehbar zu machen. Um diese kindliche Begebenheit und darum, wie der erwachsene Erzähler dieser nachspürt, soll es im Folgenden gehen.

Das erste Kapitel trägt den Titel »Nebenfiguren« und in diese Kategorie ordnet sich auch der kindliche Erzähler ein. Im Nachhinein möchte er jedoch zum Protagonisten seiner eigenen Kindheit werden und in den durch die Bekanntschaft zu Claudia ausgelösten Ereignissen wird er als Neunjähriger denn auch zum Spion, was ihn zum Haupt- und Nebendarsteller gleichzeitig macht. Nebendarsteller ist er, weil er sich durch den kindlichen Spionageauftrag mitten in ein Abenteuer katapultiert sieht, aber schnell feststellt, dass er eben doch nicht der Protagonist ist, der die Handlung bestimmt, sondern derjenige, mit dem gespielt wird: Erwartet er »schweigsame Männer mit Sonnenbrillen, die in geheimnisvollen Wagen auftauchen, um Mitternacht« (E, 32), merkt er stattdessen schnell: »bei Raúl [das ist die Person, die er beschatten soll – M.C.] geschah nichts Derartiges« (E, 32). Es bleibt also langweilig, und nur aus Liebe zu Claudia macht er weiter. Als dann einmal doch etwas passiert – der Erzähler fährt ganz allein an die Stadtgrenze von Santiago – hat dieses Erlebnis eigentlich nichts mit dem Auftrag, sondern vielmehr mit seinem Alter zu tun. Eine lange Fahrt in eine fremde Gegend ist in diesen jungen Jahren ein Abenteuer – und aus dieser Sichtweise wird er dann paradoxerweise auch zum Hauptdarsteller, weil er tatsächlich etwas erlebt und es im Sinne seiner Abenteuerlust interpretiert.

Andererseits endet diese Episode auch aus dieser Perspektive mit der erneuten Degradierung zum Nebendarsteller, da er seiner Auftraggeberin das Erlebte nicht mehr mitteilen kann, weil sie am nächsten Tag plötzlich umgezogen ist. Jedoch, um abschließend noch einmal eine Volte hinzuzufügen, bleibt diese

Erfahrung doch als veritables Erlebnis in seiner Erinnerung, da sie einerseits zum Ausgangspunkt seines Romanprojekts wird und andererseits genau der Erfahrung entspricht, die er als Erwachsener sucht, nämlich, wie der Erzähler an einer Stelle schreibt, sich verlaufen zu können und in die Zeit zurückzukehren, »in der alle Straßen neu waren« (E, 63).

In dieser Episode zeigt sich das Wechselspiel zwischen Realität und Einbildung, welches für das Verständnis des Romans entscheidend ist. Der Autor sucht neue Perspektiven auf seine Kindheit. Die Frage nach dem Unterschied zwischen Realität und Illusion hat sich im Kindesalter nicht gestellt und die gleiche Form der Wahrnehmung strebt er auch als Erwachsener mit der bewussten Methode der Fiktion an. Die Kindheitsepisode mit einem fiktiven Abenteuer wird zum Vorbild und ist in der Form des Romans nachahmbar. Die Fiktion hat in beiden Fällen die Macht, Nebenfiguren in Protagonisten umzuwandeln.

Das Milieu der Nebenfiguren

Die Familie des Erzählers besteht ebenfalls allein aus Nebenfiguren, die keine prägenden Erfahrungen ermöglichen. Sein Hauptvorwurf an die Eltern lautet:

Auf dem Rückweg kommt mir ein Abend aus Studentenzeiten in den Sinn. Wir hatten alle gekifft, aus Melonen klebrigen Wein getrunken und Familiengeschichten ausgetauscht, in denen mit bedrückender Häufigkeit der Tod vorkam. Ich stammte als einziger aus einer Familie ohne Tote, und diese Feststellung war seltsam bitter für mich: Meine Freunde waren mit Büchern aufgewachsen, die ihre toten Eltern hinterlassen hatten, doch in meiner Familie hatte es weder Tote noch Bücher gegeben. (E, 105)

Aus einer Familie ohne Bücher und Tote zu kommen, bedeutet nicht nur ohne Tiefe, Tradition und Geschichte aufzuwachsen,⁹ sondern verunmöglicht auch die Auseinandersetzung mit der diktatorischen Vergangenheit. Der demokratischen Gegenwart steht man dann genauso oberflächlich-distanziert gegenüber wie der brutalen Vergangenheit. Der Erzähler berichtet über seine Eltern, dass der Vater sich mehr für Autos und Filme als für Bücher interessiert und die Bücher, die im Elternhaus vorhanden sind (Isabell Allende, John Grisham und Carla Gulfenbein zum Beispiel), reichen ihm nicht aus, da sie der banalen Unterhaltung dienen, nicht aber der Aufarbeitung der Vergangenheit. Auch in der Schule ist der Umgang mit der Tradition gehaltlos. Zwar liest man im Litera-

turunterricht einige Klassiker, jedoch geschieht dies nach einer so faulen Methode, dass die Schüler von der jeweiligen Handlung nicht viel mitbekommen:

Man brachte uns das Mogeln bei, und wir lernten schnell. Bei jeder Prüfung wurde nach bestimmten Romanfiguren gefragt, immer nach nebensächlichen. Je unwichtiger eine Figur war, umso wahrscheinlicher, dass sie abgefragt wurde, weshalb wir einfach die Namen auswendig lernten, resigniert, doch froh eine sichere Punktzahl einzufahren. (E, 56)

Das bedeutet, durch das oberflächliche Lesen kommt man genauso wenig in Geschichten hinein, wie durch den oberflächlichen Zugang zur Vergangenheit. Hinzu kommt, dass es mit den Eltern ebenfalls nicht möglich ist, über die Vergangenheit zu sprechen. Ihre Antworten sind genauso phrasenhaft, wie die Nebendarsteller bei Flaubert unbedeutend. Und auch der Erzähler selbst findet seinen Eltern gegenüber (hier in einem Gespräch mit der Mutter) nicht die richtigen Worte, die es ihm ermöglichen würden, einen adäquaten Standpunkt zu formulieren: »Wir hatten alle mit der Politik zu schaffen, Mama. Auch du. Auch ihr. Durch euer Nichtstun habt ihr die Diktatur unterstützt. Meine Worte sind wie das Echo von Phrasen. Als spräche ich aus einem Anstandsbuch.« (E, 132) Hier zeigt sich die Unmöglichkeit der Kommunikation. Die Mutter findet es auch im Nachhinein richtig, nichts mit der Politik zu tun gehabt zu haben und der Sohn kann darauf nicht anders reagieren als mit einem abgedroschenen Standard-Vorwurf, der zu allgemein ist, um seine persönliche Situation zu erfassen, die ihm deshalb so vorkommt »als spräche ich aus einem Anstandsbuch«. Er findet nicht die passende Form über das zu sprechen, was ihn bewegt. Er betont mehrfach, dass er an seiner persönlichen Geschichte und an der seiner Eltern interessiert ist, aber niemand erzählt sie ihm. Er hört den anderen zu, jedoch hat er es nur mit Nebendarstellern und ihren »Nebengeschichten« zu tun. Somit ist es kein Wunder, dass er aus seinen eigenen Phrasen nicht herauskommt, auch wenn er diese zu überwinden versucht.

Protagonisten

Das Gegenbild zu seiner Familie sind Claudia und ihre Eltern. Erstere hatte ihm den Spionageauftrag gegeben, der zwar persönliche Gründe hatte, jedoch auch zeigt, dass die Diktatur in ihrer Kindheit allgegenwärtig war. Wenn er mit der erwachsenen Claudia im Jahre 2005 über die Vergangenheit spricht, dann erzählt sie von vielen Verwandten und Freunden, die gestorben sind, weil ihre Eltern in der Widerstandsbewegung aktiv waren und so mit vielen Menschen

in Kontakt kamen, die von der Diktatur verfolgt wurden. Am Ende ihrer Begegnung und gemeinsamen Aufarbeitung der Vergangenheit tauchen zum ersten Male die Begriffe ›Unschuld‹ und ›Schuld‹ auf, die im Folgenden für meine Untersuchung wichtig werden:

Als Kinder waren wir Zeugen eines Verbrechens geworden. Wir hatten es nicht begangen, sind nur am Tatort vorbeigekommen, laufen jedoch weg, weil wir wissen, dass man uns die Schuld zuschieben wird, wenn man uns dort antrifft. Wir halten uns für unschuldig, halten uns für schuldig: Wir wissen es nicht. (E, 137f.)

Hierin scheint eine weitere Erklärung für die Suche nach der nicht erlebten Kindheit zu liegen. Es geht nicht nur um die eigene Identität, sondern es geht auch um die Frage, ob man schuldig oder unschuldig ist und wie es um die anderen – vor allem um die Eltern – in dieser Hinsicht steht. Das zeigt eine kurze Reflexion des Erzählers über seine Klassenkameraden und eine Unterhaltung mit einem von der Diktatur gezeichneten Lehrer:

Als wieder Demokratie herrschte, änderte sich in der Schule vieles. Ich war damals gerade dreizehn geworden und lernte meine Klassenkameraden erst jetzt richtig kennen: Söhne von Ermordeten, Gefolterten und Verschwundenen. Aber auch Söhne von Mördern. Reiche wie arme, gute wie böse Kinder. Gute Reiche, böse Reiche, gute Arme, böse Arme. Eine unsinnige Einteilung, aber ich erinnere mich [...], dass ich dachte, dass ich weder reich noch arm, weder gut, noch böse war. Aber weder gut noch böse zu sein war schwierig. Mir schien, dass man auch dann einfach nur böse war. (E, 66)

Es geht dem Erzähler hier um die scheinbare Unschuld einer Nebenfigur, die er immer weniger neutral betrachten kann. Dieser Zusammenhang wird auch in der Äußerung eines Lehrers explizit, wenn dieser sich nach den Eltern des Erzählers erkundigt: »Er fragte, ob ich mich politisch engagierte, ich verneinte. Er fragte nach meiner Familie, und ich sagte, während der Diktatur hätten sich meine Eltern aus allem herausgehalten. Der Lehrer sah mich voller Neugierde an, aber auch mit Verachtung.« (E, 67)

Beide Male stellt der Erzähler seine Neutralität in Frage. Es ist jedoch nicht eindeutig, ob die Infragestellung der Neutralität politisch oder identitätssuchend ist. Wahrscheinlich sind beide Momente ineinander verzahnt, da in diktatorischen und post-diktatorischen Phasen das Private automatisch auch politisch ist. Dies zeigt sich auch in der schon zitierten Episode, in der die Freunde und Bekannten des Erzählers über ihre toten Familienmitglieder sprechen und dieser nicht mitreden kann. Er bedauert in dieser Situation aus einer

Familie ohne Tote und ohne Bücher zu kommen. In dieser Kombination geht es ihm nicht nur um den geleisteten oder nicht geleisteten Widerstand, um schuldig oder unschuldig, sondern auch darum, intellektuell einem anderen Milieu entstammen zu wollen. Was der Erzähler sucht, ist eine demokratische Identität für den Eintritt in die demokratische Gesellschaft aus der er sich als »Neutraler« ausgeschlossen sieht. Um diesen Punkt weiter untersuchen zu können, soll diese Thematik im nächsten Abschnitt im Zusammenhang mit der Bildungsidee diskutiert werden.

Der Moment der Bildung

Als eindimensionale Nebenfigur befindet man sich nicht in einem Bildungsprozess. Und normalerweise sind die prägenden Jahre der Bildung die der Jugend. Sucht man nach einer klassischen Definition des Bildungsromans, dann lautet diese, dass der Bildungsroman den Prozess eines Heranwachsenden zeigt, der sein Elternhaus verlässt, häufig auch die bürgerliche Existenz, und als ästhetisch sensibler Mensch einen Lebensentwurf sucht, der nicht selten im künstlerischen Bereich und außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft liegt. Am Ende des Romans steht entweder die glückliche Rückkehr in eine gesicherte, meist bürgerliche Existenz (wie im erfolgreichen Bildungsroman), oder – was weitaus häufiger der Fall ist – ein unglücklicher Kompromiss mit der Gesellschaft zwischen Kunst und Realität, der einen traurigen Menschen zurücklässt. Da die meisten Bildungsromane von diesem Konflikt handeln, und davon wie dieser für das Individuum nicht gut ausgeht, gibt es den Bildungsroman im eigentlichen Sinne eigentlich gar nicht, sondern nur den Anti-Bildungsroman.¹⁰ Zambra schreibt jedoch einen Bildungs- und Anti-Bildungsroman zugleich. Einen Anti-Bildungsroman, weil wir keinen Heranwachsenden sehen, der zum Protagonisten seines eigenen Lebens wird, sondern im Kontext von Elternhaus, Schule und persönlichen Erlebnissen zunächst nur eine schlichte Nebenfigur bleibt. Jedoch beginnt der Erzähler als Erwachsener mit diesem Prozess, nämlich wenn er die Geschichte seiner Kindheit im Nachhinein erfindet – und diese Geburt des verschobenen Moments der Bildung aus dem Geiste der Anti-Bildung ist es, dem nun nachgegangen werden soll.

Als Christian Friedrich von Blackenburg 1772 zum ersten Mal grundlegend definiert, was den Roman vom Epos und Drama unterscheidet, verweist er darauf, dass dieser den Menschen nicht in Bezug auf eine abstrakte Idealvorstellung oder als Bürger im öffentlichen Leben zeigt, sondern dessen »innere Geschichte«¹¹ erzählt. Das Innere versteht er als dasjenige, was der Mensch als Individuum in Konfrontation mit der Welt denkt und fühlt und zur Erzählung

wird es, wenn der Roman, im Gegensatz zum Theater, nicht nur eine Tat und ihre Folgen erzählt, sondern auch die Geschichte dazu, das heißt die Genese dieser Tat, ihre tiefer führenden Auswirkungen und Verwicklungen. Der Roman ist für ihn somit die einzige Gattung, die das gesamte Werden, die »Entwicklung und Ausbildung«¹², eines Menschen erzählen kann. Dass der Roman eine innere Perspektive und dessen Entwicklung aufzeigt, ist auch heute noch dessen grundlegende Definition und steht vor allem in einem seiner Subgenres, dem Bildungsroman, im Vordergrund. Auch wenn es seit der Moderne und ihrer Krise des Erzählens manchmal schwierig geworden ist, eine innere Entwicklung nachzuerzählen, so wurde Blanckenburgs Definition deshalb eingeführt, weil Zambras Erzähler mit dem Verfassen eines Romans die Geschichte seiner individuellen Entwicklung und Identität sucht.

Im Unterschied zu Blanckenburg und zu dessen Definition des Bildungsromans, begibt sich Zambras Erzähler nicht in seiner Jugend, sondern erst als Erwachsener auf die Suche nach seiner eigenen Geschichte. Der Moment der Bildung verschiebt sich hier auf einen späteren Zeitpunkt. Der Erzähler schreibt einen Roman, weil er nicht einfach, wie seine Eltern, von einem banalen Leben in der Diktatur in ein banales demokratisches Leben überwechseln kann. Die Überwindung des Banalen steht hier aber nicht nur für eine politische Identität, sondern auch für ein sinnerfülltes Leben. Über die Vergangenheit versucht er sein eigenes Verhältnis zur Gegenwart zu finden.

Um diesen gedanklichen Übergang von politischer Bewusstlosigkeit zu politischem Bewusstsein mittels einer ästhetischen Vermittlung besser aufzeigen zu können, soll an dieser Stelle auf einen ähnlichen Übergang verwiesen werden, den Schiller in den *Briefen über die ästhetische Erziehung der Menschheit* (1793–95) konzipiert.¹³ Schillers Grundfrage ist, etwas zugespitzt paraphrasiert, wie der nicht-demokratische Mensch demokratisch werden und sich für eine liberale Gesellschaftsordnung engagieren kann. Auf direktem Wege ist dies nicht zu erreichen, da die Idee der Freiheit so nur eine abstrakte Kopfgeburt wäre, die nicht verwirklicht werden kann.

Von Schiller übernehmen lässt sich folgender Grundgedanke, der – sieht man einmal von Schillers Idealismus ab – auf Zambras Erzähler übertragen werden kann: Wenn es nicht möglich ist, sich auf direktem Wege mit der Tagespolitik auseinanderzusetzen, kann man es über die Form der ästhetischen Bildung versuchen, die zunächst eine Fiktion entwirft, welche sich in einem zweiten Schritt in politische Handlungsfähigkeit übersetzt. Schiller nennt diesen Weg, der die Politik zunächst ausklammert, einen »ästhetischen Umweg«¹⁴.

In diesem Zusammenhang verstehe ich das Romanprojekt des Erzählers ebenfalls als einen ästhetischen Umweg. Er möchte seine (kaum bewussten)

Erfahrungen der Vergangenheit in eine reflektierte politische Identität für die Gegenwart umwandeln und muss dafür ebenfalls einen Umweg über die Fiktion nehmen. Sein Romanprojekt steht für diesen Exkurs und verfolgt das Ziel, einen Weg zu finden, wie man sich zur Geschichte und den Ereignissen und Anforderungen der Gegenwart verhalten kann, wenn man nicht weiß, wie der eigene Bezug zu diesen Momenten aussieht. Würde der Erzähler mit seinem gegenwärtigen Bewusstsein direkt in die Demokratie übergehen, so gliche seine demokratische Identität der seiner Eltern und wäre eine Kopfgeburt, an die man selbst nicht wirklich glaubt und die man als Phrase übernimmt, da man sich in der neuen Zeit genauso oberflächlich neutral verhält wie in der alten.

Doch der Erzähler geht einen anderen Weg, weil ihn Situationen, in denen seine Haltung gefragt ist, verstört zurück lassen. Dies kann man im Gespräch mit dem Lehrer beobachten oder wenn er seine Freunde und Bekannte über die Toten in deren Familien sprechen hört. Beide Situationen hätte er auch durch ein meinungsloses Schweigen übergehen können, jedoch möchte er am sozialen und politischen Leben partizipieren. Dies erfordert jedoch eine Identität, die er nur in Auseinandersetzung mit der Kindheit finden kann. Der Umweg über die Fiktion seines Romans wird zur Internalisierungsinstanz einer nicht nur oberflächlich angenommenen, sondern bewussten sozialen Identität inmitten einer demokratischen und vergangenheitsbewussten Öffentlichkeit. Er verfasst somit einen politischen Bildungsroman mit verschobenen Bildungsmomenten.

Schreibszenen

Der Erzähler steht jedoch vor dem Problem, dass er für seinen ästhetischen Umweg über zu wenige eigene Geschichten verfügt und selbst im Erwachsenenleben noch ein Nebendarsteller unter Protagonisten ist. Dies zeigt sich vor allem, wenn man auf die beiden Erzählebenen des Romans achtet. Wenn der Erzähler nicht über seine Vergangenheit schreibt, sondern in der Gegenwart über sein eigenes Schreiben räsoniert, dann beklagt er sich ständig über Schreibhemmungen. Die Geschichten gehen nicht weiter; sein Projekt zur Erfindung der Kindheit droht ins Stocken zu geraten. Allein die Geschichte mit Claudia ist fertig und der Leser erfährt am Ende, dass sie – im räsonierenden Teil des Romans – sehr seiner Ex-Freundin gleicht, die den Roman Probe liest. Interessant an diesen beiden Figuren ist, dass sich beide darüber beschwerten, dass er nicht seine, sondern jeweils ihre Geschichte aufschreibt. Claudia sagt: »Ich weiß, dass meine Geschichte wichtig für dich ist, aber wichtiger ist dir deine eigene.« (E, 130) Und seine Freundin M. bemerkt:

Du hast meine Geschichte erzählt, sagte sie, und ich soll dir dankbar dafür sein, aber ich bin es nicht, mir wäre lieber gewesen, dass niemand diese Geschichte erzählt. Ich erklärte ihr, dass es nicht wirklich ihr Leben war, dass ich nur ein paar Bilder entlehnt hatte, Erinnerungen, die wir miteinander geteilt hatten. Keine Ausflüchte, sagte sie, Ein paar Scheine hast du zurückgelassen, aber den Tresor hast du geraubt. (E, 160)

Die Übernahme der Geschichten anderer ist für den Erzähler die einzige Möglichkeit, zu einer eigenen kohärenten Erzählung zu kommen. Er versucht dies über einen fiktiven Umweg mittels Interpretation und Zusammenstellung fremder Geschichten. Dies ist zunächst auch legitim, da der Autor ein Hilfsmittel benötigt, um seine schwache Identität auszubilden. Das Problem, welches sich hier in dem Vorwurf der beiden Frauen abzeichnet, ist jedoch die Frage, wie aus den fremden Fiktionen eigene werden können. In diesem Sinne bleibt der Autor ein Nebendarsteller, weil sich seine eigene Geschichte nur in denen der anderen widerspiegelt.

Kehren wir noch einmal zum Bildungsroman zurück, dann steht dieser vor einem ähnlichen Problem. Es geht ja dort ebenso nicht nur um die Frage, wie der politische Mensch zu einem ästhetischen gebildeten Menschen wird, sondern auch darum, wie anschließend aus dem ästhetisch gebildeten Menschen ein politischer Mensch werden kann. Der Bildungsroman löst dieses Problem selten und wird deshalb meist zum Anti-Bildungsroman.

Auch Zambras Erzähler löst dieses Problem nicht und gelangt ebenso wenig von der Fiktion in die Realität. Sein Leben verweilt im Stadium des Erinnerns und Werdens. Reflektiert er über seine Schreibhemmungen, so denkt er an »diesen seltsamen, diesen bescheidenen und hochmütigen, diesen notwendigen und unzulänglichen Beruf: seine Zeit mit Zuschauen verbringen, mit Schreiben« (E, 165). Das Betrachten der anderen und das Schreiben darüber ist nur in einem distanzierten Verhältnis zur Welt möglich. Bescheiden ist es, weil es nur Fiktion ist und hochmütig, weil es über das Leben anderer Menschen richtet und sie in den subjektiven Fiktions- und Interpretationsprozess miteinbezieht. Notwendig ist dieser Beruf für den Schriftsteller als Identitätssuche und unzulänglich, weil er nicht an die Realität herankommt. Der Roman endet demnach zwiespältig und es bleibt die Frage, was aus dem Projekt der Erfindung der Kindheit – dem ästhetischen Umweg – wurde. Die erste Hürde, das Auffinden und Verfassen von Fiktion, hat er bewältigt. Die zweite, von der Fiktion in die Realität zu wechseln, gerät ins Stocken.

Das zweite Erdbeben (als Protagonist)

Diese Distanz zu seiner Umwelt hat jedoch, so kann abschließend festgehalten werden, auch etwas Gutes. Am Schluss zeigt sich nämlich, dass der Erzähler gelernt hat, oberflächlichen Notgemeinschaften nicht zu vertrauen und auf Distanz zur unpolitischen Welt seiner Eltern zu gehen. In Zambras Roman gibt es am Ende ein zweites Erdbeben, das diesen Lernprozess beleuchtet. Kehren wir zunächst noch einmal zu Kleists Novelle zurück: hier vertraut, wie bereits beschrieben, das verurteilte und aufgrund des Erdbebens befreite Paar der Idylle der Notgemeinschaft so sehr, dass es nicht nur seine Fluchtpläne aufgibt, sondern sich dieser Gemeinschaft sogar anschließt, als diese wieder in die Stadt zurückkehrt, um einem Gedenkgottesdienst beizuwohnen. Zunächst scheint alles gut zu gehen, jedoch werden die beiden bald erkannt. Der Priester sieht den Grund für das Erdbeben in ihrem sündhaften Verhalten und kurz darauf fängt die Gemeinde an, sie zu jagen. Die Liebenden werden zu Sündenböcken und schließlich bringt man sie um. Jeronimo, der männliche Part des Paares, wird am Ende sogar von seinem eigenen Vater erschlagen.

Wenn wir nun das zweite Erdbeben am Ende von Zambras Roman betrachten, dann sieht man den Erzähler, wie er der sich abermals einstellenden Notgemeinschaft misstraut. Auch wenn Nachbarn, Eltern und fremde Personen sich überall gegenseitig besorgt fragen »Geht es euch gut?«, so geht er doch nicht mehr in der plötzlich fürsorglich gewordenen Gemeinschaft auf: »Geht es euch gut, fragte ich. Ja, antwortete der Nachbar, nur ein wenig erschrocken, und wie geht es euch. Überrascht antwortete ich: Uns geht es gut. Seit zwei Jahren lebe ich allein, und der Nachbar hatte es nicht bemerkt, dachte ich.« (E, 163) Hier zeigt sich der Vorteil der gewonnenen Distanz. Der Schock wird weniger durch das Erdbeben ausgelöst, als durch die nur auf momentanen Affekten beruhende oberflächliche Notgemeinschaft.

Auch das zweite Moment seiner Bildung erinnert an Kleist und geht gleichzeitig über ihn hinaus. Mit dem über die Idylle hinweg schauenden Blick erinnert der Erzähler an den »Mönch am Meer« in der Kleist'schen Interpretation dieses Gemäldes von Casper David Friedrich – ein verlassenes Individuum, dessen Sehnsucht nicht mehr von irdischen und temporären Erfüllungsmomenten befriedigt werden kann.¹⁵ Jedoch unterscheidet sich der Erzähler Zambras in einem entscheidenden Aspekt von Kleist Interpretation. Der Blick des Erzählers geht nämlich nicht in die verlorene Unendlichkeit wie die des Mönches, sondern bleibt auf die reale Welt fokussiert. Für Kleists Mönch ist die Spannung zwischen Welt und Transzendenz aufgehoben, da die Welt nicht mehr zählt, dafür aber umso mehr die Erfahrung der Transzendenz. Da letztere

aber unerfüllt bleibt, strebt sie in eine leere und nicht mehr zu befriedigende Unendlichkeit.¹⁶ Zambras Erzähler dagegen befindet sich nicht in diesem Zwiespalt zwischen Realität und Weltflucht, sondern in demjenigen zwischen Realität, Skepsis und Erinnerung.

Der Roman endet entsprechend mit einem romantisch-nostalgischen Ausblick, der das Erinnern und die Fiktion zum Thema hat. Der Blick des Erzählers ist weniger auf die Zukunft als auf seine Vergangenheit hin ausgerichtet, fokussiert aber eindeutig die Realität:

Nach dem Peugeot 404 hatte mein Vater einen taubenblauen 504er gehabt, dann einen silbernen 505er. Keines dieser Modelle fährt jetzt auf der Avenida. Ich schaue den Autos zu, zähle die Autos. Der Gedanke überwältigt mich, dass auf ihren Rücksitzen schlafende Kinder fahren und jedes dieser Kinder sich später einmal an das alte Auto erinnern wird, in dem es vor Jahren mit seinen Eltern fuhr. (*E*, 165f.)

Der Erzähler hat hier ein passendes Bild für das gefunden, was die Fiktion in ihm bewirkt. Sie hat das Vermögen, den Nicht-Ort einer Autobahn zum bedeutenden Moment der Erinnerung an die Kindheit umzudeuten. Für Marc Augé ist der Nicht-Ort ein einsamer Ort, der als Durchgangsstation dient und keine individuellen Charakteristiken oder Handlungen verlangt oder herausbildet.¹⁷ Eine Autobahn ist eine laute Durchgangsstation, ein Ort der permanenten Wiederholung und kein Ort der Erinnerung. Durch die kontemplative Betrachtung Zambras wird daraus jedoch ein Erinnerungsort, der die Oberflächlichkeit dieses Ortes überwindet und romantisch aufwertet. Was er jedoch nicht ausbilden konnte, ist eine feste Identität.

Der spanische Originaltitel von Zambras Werk lautet *Formas de volver a casa*. Das kann auf Deutsch mit »Möglichkeiten, wieder nach Hause zurückzukehren« übersetzt werden. Zieht man in Betracht, dass die Protagonisten aus Kleists Novelle ermordet wurden, weil sie weder auf Distanz zur Notgemeinschaft gingen, noch sich mit einer ihrer realen Situation angemessenen Interpretation der Ereignisse helfen konnten, dann sucht der Erzähler hier womöglich einen Weg, in die Gemeinschaft der Familie zurückkehren zu können, ohne von ihr (oder gar von seinem Vater) in dem Sinne ausgelöscht zu werden, dass sie mit ihrer Geschichtslosigkeit seine Identitätssuche zunichte machen. Weil er ihrer Oberflächlichkeit nicht mehr schutzlos ausgeliefert ist, kann er wieder nach Hause gehen, ohne sich zu verlieren.¹⁸ Er kann nun nicht mehr so leicht zur Nebenfigur degradiert werden. Umgekehrt kann er sich auf sozialer Ebene nun auch unter Menschen bewegen, weil er seiner eigenen Oberflächlichkeit und Erinnerungslosigkeit nicht mehr gänzlich ohnmächtig gegenüber steht.

Der Erzähler legt somit eher einen Bildungsroman als das Zeugnis seines Scheiterns vor. Dies zeigt sich, wenn man noch einmal auf den verschobenen Moment der Bildung zurückkommt, mit dem Zambra trotz dem zunächst eindeutigen Scheitern der Bildung den Anti-Bildungsroman umschreibt. Denkt man an Goethes *Wilhelm Meister* oder an *Anton Reiser* von Moritz, dann ist der Bildungsprozess nicht gelungen, wenn am Ende das Ergebnis Schwärmelei oder Dilettantismus ist. Jedoch gibt es für Zambras Erzähler neben der ihn schützenden Distanz und Fiktionalisierung seiner Umwelt ein weiteres Moment, das – trotz der geringen Ausformung – in Richtung Bildung weist: Seine Unabgeschlossenheit und die melancholische Betrachtung der Autobahn geschehen nicht im Jünglingsalter, sondern als Mittdreißiger. Das bedeutet, es hat bereits ein wie auch immer verlaufener Bildungsprozess stattgefunden und wenn er diesen jetzt schwärmerisch-dilettantisch aufbricht, dann verfügt er bereits über ein geformtes Leben, in dem er seine Fiktion ausprobieren kann. Das Schwärmen eines Heranwachsenden unterliegt viel eher der Gefahr, ins Formlose zu verlaufen. Als Erwachsener hat der Erzähler hingegen bereits »Realität« und eine »innere Geschichte« (Blanckenburg) erlebt, wenn auch nur als Nebendarsteller. Mit der Spannung zwischen Realität und Erinnerung ist er somit nicht nur der Gefahr des Mönches am Meer ausgewichen, sondern es ist auch ein Bildungsprozess in Gang gesetzt worden, der ihn davor bewahrt, wieder zu einer Nebenfigur zu werden. Seine bisherige Lebensgeschichte kann er nun aus der Sicht eines Protagonisten versuchen umzuschreiben.

Anmerkungen

- 1 Zum spanischen Originaltitel *Formas de volver a casa* siehe auch noch später in diesem Aufsatz.
- 2 Zwei seiner drei Romane sind in den letzten Jahren im Suhrkamp Verlag erschienen: Alejandro Zambra, *Bonsai*, übers. von Suanne Lange, Berlin 2015 (2006); sowie ders., *Die Erfindung der Kindheit*, übers. von Susanne Lange, Berlin 2012 (2011); im Folgenden zitiert mit Sigle *E* und Seitenzahl direkt im Fließtext. Sein dritter Roman *La vida privada de los árboles* (2007) ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht ins Deutsche übersetzt.
- 3 Vgl. James Wood, *Stories of my Life. The Fictions of Alejandro Zambra*, in: *The New Yorker*, June 22, 2015. (<http://www.newyorker.com/magazine/2015/06/22/story-of-my-life-books-james-wood> [letzter Zugriff 01.11.2015]).
- 4 Valeria de los Ríos, *Mapa cognitivo, memoria (im)política y medialidad. Contemporaneidad en Alejandro Zambra y Pola Oloixarac*, in: *Revista de Estudios Hispánicos*, 48 (2014), 145–160.
- 5 Bierke Willem, *Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes*, in: *Iberoamericana* XIII(2013)51, 137–157.
- 6 Ebd., 155f.

- 7 Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in: ders., *Gesammelte Schriften* VI/1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt/Main 1972, 267.
- 8 Vgl. Anja Lemke, *Gedächtnisräume des Selbst*, Würzburg 2005, 39f.
- 9 Dieses moderne und entfremdete Verhältnis zu den Toten steht im diametralen Gegensatz zu einem vormodernen Verhältnis zu den Toten, wo die lebenden Familienmitglieder Haus und Boden nicht verlassen können, weil sie ihren toten Vorfahren gedenken müssen. Vgl. Juan Rulfo, *Der Llano der Flammen*, übers. von Mariana Frenk, Frankfurt/Main 1980.
- 10 Jürgen Jacobs, Markus Krause, *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1989, 20–21. Ferner: Jürgen Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, München 1972.
- 11 Christian Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, Stuttgart 1965, 392.
- 12 Ebd., 432.
- 13 Vgl. Friedrich Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, kommentiert von Stefan Matuschek, Frankfurt/Main 2009.
- 14 Ebd., 16.
- 15 Vgl. Heinrich von Kleist, *Empfindungen von Friedrichs Seelenlandschaft*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3, hg. von Klaus Müller Salget, Frankfurt/Main 1990, 543f.
- 16 Zur Vertiefung dieser Thematik vgl. Christian Begemann, *Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1 (1990), 54–95.
- 17 Vgl. Marc Augé, *Nicht-Orte*, München 2012, 16.
- 18 Zu einem ähnlichen Bild der Familie, in diesem Fall bei Kleist, gelangt auch Friedhelm Marx: »Die Heilige Familie erscheint nicht mehr als Orientierungsideal, sondern nur noch als vergängliche Figurenkonstellation innerhalb einer heillosen Geschichte.« (Friedhelm Marx, *Familienglück - Familienelend. Heinrich von Kleists Novelle »Das Erdbeben von Chili«*, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 36 (2004), 121–134.