
Daniel Weidner

Chronik und kollektive Autobiographie

Schreibweisen der Gegenwart bei
Alexander Kluge, Rainald Goetz und Annie Ernaux

2001 führt Alexander Rauck ein Werkgespräch mit Alexander Kluge über dessen jüngstes Buch, die im Vorjahr erschienene *Chronik der Gefühle*. Auf die Frage, was diesen Text zusammenhalte, antwortet Kluge:

Was eine Chronik ist, weiß man. In meiner Lebenszeit gibt es das Jahr 1945 genauso wie die Spiegelkrise von 1962, es gibt die studentische Protestbewegung, den Beinahe-Dritten-Weltkrieg Anfang der achtziger Jahre und das Jahr 1989, das zusammen mit dem Jahr 1991, in dem das russische Imperium zusammenbricht, der Welt ganz andere Konturen gegeben hat. Das sind die kollektiven Romane, die dieses Jahrhundert erzählt, auch schreckliche Romane, wie der erste Weltkrieg, der zweite Weltkrieg und Auschwitz. Und jetzt stehen wir vor einer Art Eröffnungsbilanz für das 21. Jahrhundert und fragen: Was ist eigentlich passiert? Die Funktion einer Chronik ist, dass man sich beispielsweise klarmacht: Wo war ich, als Kennedy starb? Da kann man sich entscheiden für eine objektive Chronik, eine Chronik der Ereignisse, oder eine Chronik der Gefühle, die das beschreibt, was subjektiv stattgefunden hat. Diese Subjektivität scheint mir das Dauerhaftere zu sein, das materiellere Element. Die Gefühle sind einerseits äußerst anpassungsfähig und halten sehr viel aus an Not und Leid, gleichzeitig sind sie das Hartnäckigste, das Betonähnlichste, was ich kenne, weil sie sich auch über 2000 Jahre in den Grundannahmen nicht ändern.¹

Kluges Schreiben, das macht das Zitat deutlich, ist tief in der Zeitgeschichte verankert, in den großen Erzählungen des 20. Jahrhunderts, die aber heute neu bilanziert werden müssten, sowohl objektiv wie subjektiv, wobei das Subjektive, das wissen wir als Leser Kluges, nicht nur das Was, sondern auch das Wie des Erzählens betrifft. Denn die spezifische Irrealität der Gefühle erlaubt es Kluge, jene Romane umzuerzählen, Geschichte nicht einfach wiederzugeben, sondern sie zu variieren, Fakt und Fiktion, Reales und Irreales zu mischen. Allerdings, und das ist bemerkenswert, verbindet Kluge diesen Materialismus der Gefühle mit der Form der Chronik, die doch zunächst eine objektive Form zu sein scheint. Aber weiß man denn eigentlich wirklich, was eine Chronik ist? Kluge scheint hier verschiedenes zu meinen: das Moment der Gleichzeitigkeit (was ist gleichzeitig mit Kennedys Tod geschehen?), das Moment der Aufzählung, der Serie

der Jahre, die variierende Reichweite (das Jahr der Gleichzeitigkeit, die eigene Lebenszeit, die 2000 Jahre). Welche poetologischen Implikationen haben diese Eigenschaften, welche darstellerischen Potentiale, welche Autor- oder Chronistenfiguren gehen mit ihnen einher? Wie erlaubt es diese Form, historisches und persönliches Leben zu vermitteln, also gewissermaßen ›kollektive Autobiographie‹ zu schreiben?

Um diese Fragen zu erörtern, stelle ich Kluge einen Autor und eine Autorin zur Seite, die sich auf den ersten Blick deutlich von ihm wie auch voneinander unterscheiden: Rainald Goetz und Annie Ernaux. Das Phänomen als solches ist erheblich breiter, Chroniken und chronistische Schreibweisen sind in der Gegenwartsliteratur weit verbreitet – zu denken wäre etwa an Walter Kempowski, Peter Kurzek, Kathrin Röggla; auf dem Buchmarkt finden sich darüber hinaus zahllose populärhistorische Werke mit dem Titel Chronik. Das hängt zunächst wohl mit einer Krise der Gegenbegriffe zusammen, insbesondere mit dem der Geschichte, die – jedenfalls im emphatischen Sinne als Kollektivsingular eines futurisierten Erwartungshorizontes – ihre Selbstverständlichkeit verloren hat: Spätestens seit 1989 spricht man von *posthistoire*, vom neuen Regime des Präsentismus oder von der breiten Gegenwart.² Verändert in dieser Gegenwart ist nicht nur die historische Erfahrung, sondern auch die Zeit des subjektiven Erlebens, die vor allem durch die andauernde mediale Revolution unter dem Druck rapider Beschleunigung steht; verändert hat sich auch die biographische Zeit der Erinnerung angesichts der Möglichkeit und auch Notwendigkeit neoliberal flexibilisierter biographischer Selbstentwürfe. In den Umbruchszeiten, in denen wir leben, lässt sich erwarten, dass von der Gegenwartsliteratur viel gelernt werden kann: darüber was eigentlich ›Gegenwart‹ ist, wie wir sie mehr erleben als verstehen und welche Darstellungsweisen ihr Ausdruck verleihen könnten. Eine dieser Darstellungsweisen will ich hier als ›Chronik‹ und als ›kollektive Autobiographie‹ diskutieren, die weniger als Gattungsbegriffe fungieren denn Leitfragen an die Hand geben, nämlich erstens, wie hier eine besondere Erzählform mit stark seriellen Zügen organisiert wird, zweitens, wie eine bestimmte Figuration des Autors, nämlich als Chronist, entworfen wird, wie drittens Individuelles und Kollektives vermittelt wird und schließlich viertens jene besondere, vielleicht charakteristische spätmoderne Gegenwarts- und Zeiterfahrung Ausdruck findet.

I.

Alexander Kluge, das sei einschränkend gesagt, ist nicht nur ein Autor der Gegenwartsliteratur. Die 2000 erschienene *Chronik der Gefühle* nimmt zu großen

Teilen ältere Texte Kluges auf, die deutlich in der Literaturgeschichte der Nachkriegszeit verankert sind. Dass diese Texte nun als Chronik zusammengefasst werden, macht deutlich, dass sich die Bezeichnung als ein Art Meta-Genre, als Titel eines Lebenswerkes eignet, dem auch ein bestimmter Autortyp entspricht: Er sehe sich, so Kluge in einem anderen Gespräch, als Sammler, als »Chronist, der an einem Inventarverzeichnis des 21. Jahrhunderts arbeite«, das von der Vergangenheit handle, aber auf eine »Jetztzeit« hin entworfen sei, welche an diesen Erzählungen Orientierung gewinnen könne.³ »Es geht mir darum, Gefäße, Kisten, Röhren, Ampullen in einem Archiv bereitzustellen, in denen man Erfahrung aufbewahren und prüfen kann. Mein Buch liefert historische Momentaufnahmen, ein riesiges Lager von Beispielen und Lehrstücken.«⁴

Und tatsächlich präsentieren sich die *Chronik der Gefühle* wie auch die folgenden Sammlungen *Tür an Tür mit einem anderen Leben*, *Die Lücke, die der Teufel lässt* und viele weitere Bücher in der Regel als Sammlungen von kurzen anekdotischen Texten, oft in Kommentar- oder Gesprächsform, teils dokumentarisch, teils fiktiv, ohne diese Grenze klar zu markieren, illustriert und dadurch reich an Text-Bildbeziehungen.

Die Vernetzung der Geschichten findet am markantesten in der Gleichzeitigkeit statt, man kann sie am besten dort erkennen, wo die Gleichzeitigkeit zum Programm wird. Etwa in dem 2014 erschienenen Band *30. April 1945. Der Tag, an dem Hitler sich erschoss und die Westbindung der Deutschen begann*. Auch hier präsentiert Kluge die inzwischen übliche Mischung disparater Kurzerzählungen und Anekdoten, diesmal ergänzt durch »Zwischentexte« von Reinhard Jirgl und durch »Anstelle eines Nachworts«, ein Tagebuch über die Abfassung des Buchs vom Sommer 2013. Ausgehend von der Beobachtung, dass der einzelne Tag »erinnerungstechnisch Niemandsland« sei,⁵ erinnert sich Kluge, dass er als Kind das Kriegsende natürlich als solches nicht erlebt habe: »Erst Jahrzehnte später bilde ich ab, was Krieg ist. Seither üben für mich die letzten Tage des Krieges einen Sog aus, der mein Cassandra-Auge auf alle späteren und künftigen Wiedererscheinungen des Monstrums Krieg richtet« (K, 294f.). Gerade aus diesem Sog ergibt sich das Projekt:

Das Genre der Chronik eines einzelnen Tags. An manchen Tagen halte ich es für einen Spleen (weil es einen Tag ohne alle anderen nicht gibt). Die Erzählweise entspricht aber dem Prinzip der Einheit von ORT, ZEIT und HANDLUNG. In der Prosa besitzt dieses Prinzip eine Reihe gewaltiger Vorbilder. James Joyce' *Ulysses* handelt von einem einzigen Tag in Dublin. Ein Tag oder eine Stunde im Leben von Menschen sind ein Schacht oder tiefer Brunnen. (K, 306)

Aus diesem Schacht steigt dann höchst Disparates, die Erinnerungen und Geschichten, die den Band ausmachen. Dass Hitler sich erschießt, kommt nur am Rand vor, aus der Perspektive eines fiktiven Zeugens, der das Benzin zur Verbrennung des Leichnams organisiert, aber vom Geschehen selbst gerade nichts mitbekommt. Und die Westbindung ist auch allenfalls implizit präsent, nämlich in der Tatsache, dass die Deutschen panisch und ordnungslos nach Westen fliehen. Charakteristisch ist vielmehr, dass das Geschehen einerseits im größten Rahmen stattfindet, etwa im naturgeschichtlichen des Wetters oder des Kosmos – der erste Eintrag handelt von der Morgenröte, ein Kapitel ist »auf dem Erdball« (K, 161) betitelt und spielt auf der ganzen Welt, ja im Kosmos; an anderer Stelle erzählt Jirgl durch den Genetiker D. Rasch eine Geschichte, wie vor 600 Millionen Jahren ein Asteroideneinschlag das Leben auf der Erde hervorgebracht und diesem den Zerstörungsdrang eingepflanzt habe:

1 Himmelskörper hatte Allesleben=auf-Erden zum perver-tier-ten=Leben geschlagen. Hatte es in die Erde gedroschen, Was er mitgebracht hatte aus den Höllenfeuern des Weltalls und hier auf Erden sich entfalten lassen [...]. *Bemerkte Dr. Rasch & fügte hinzu:* -Im-Ende Dieseskriegs wäre die 1malige Gelegenheit, die Perversion aus dem genetischen Code desiridischen=Lebens auszubrennen, herauszusprengen [...]. Und danach geschähe Die Wiederkehr jenes Friedens=auf-Erden, wie er war vor rund 600 Millionenjahren. Aber – *sagte er schon an der Tür stehend mit fliehendem Mantel, - wir haben für Frieden !Keinezeit.* (K, 186)⁶

Das Geschehen ist also kosmisch, ja apokalyptisch gerahmt, es ruft die Maßstäbe von Äonen auf und steht im Horizont vollkommener Vernichtung. Andererseits ist es in diesem Rahmen vollkommen unübersichtlich und fragmentiert, niemand habe einen Überblick, weil, so ein einleitendes fiktives Gespräch, der Zusammenbruch einer Großorganisation wie Deutschland »Trümmerbruchstücke« schaffe, zerstört seien nicht nur Gebäude, Bahnen und Straßen, »sondern im Seelensack eines jeden dortigen Menschen liegen Stücke unterschiedlicher Realitäten durcheinander« (K, 9). Dieses Durcheinander, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, ist das andere Bauprinzip von Kluges Buch. Zahlreiche Anekdoten betonen den Ausnahmezustand in den verstreuten Stellungen, die die Deutschen noch halten: Versprengte auf Kreta, eine zurückgelassene Stellung im Harz, die nicht weiß, wie sie sich ergeben soll, der letzte Nationalsozialist in Kabul – eine Figur, bekannt schon aus der *Chronik der Gefühle* –, eine Gruppe befreiter französischer Zwangsarbeiter, die in Danzig ein eigenes Gemeinwesen organisiert, der Freiburger Lehrkörper inklusive Heidegger, der sich auf die Burg Wildenstein zurückzieht und eine »Enklave des deutschen Geistes [bildet], die in diesem Moment einer Gegenwart, keiner Vergangenheit und keiner Zukunft

genau zuzuordnen war« (K, 187). Man träumt sich hier rückwärts, phantasiert von einer alternativen Geschichte, die die Merowingische Reichsteilung zurücknehmen könnte. Oder, auch das ist typisch für Kluge, man begegnet dem Hotel Adlon, das noch eine Welt für sich bildet, die in sich schon ungleichzeitig ist, wie die einmontierten Fotos von befrackten Oberkellnern, vom zerstörten Brandenburger Tor und von Obama bei einer Rede auf dem Pariser Platz unterstreichen.

Es gibt hier also nicht *die* Kapitulation, sondern viele, insbesondere weil Kapitulation nicht einfach ein Ereignis ist, sondern die Wirklichkeit selbst betrifft. Kluge erzählt viele Geschichten darüber, wie die Soldaten sich zu früh oder zu spät ergeben, während Wölfe sich immer rechtzeitig aufgeben – es gibt keine irren Wölfe –, oder wie eine Schauspielerin, um ihre Ehe zu retten, spielt, sie würde im Streit kapitulieren – wodurch sie ihren Mann zurückgewinnt. Eine Kapitulation, so kommentiert Kluge an anderer Stelle Montaigne, sei keine »Unterwerfungshandlung des Besiegten, die Generosität, mit welcher der Sieger den Gegner, der seine Wirklichkeit an sich bereits verloren hat, in die neue Realität, die seiner Seite aufnimmt. Nicht aus der Abgabe der Waffen [...], sondern aus diesem »Gemeinsamen Vergessen« folgt der Friede. Es geht um Realitätsauswechslung, um die Chance für ein zweites Leben« (K, 249). In der Kapitulation geht es also um eine andere Wirklichkeit, zu der auch eine andere Erinnerung gehört – und das macht es auch so schwer, sie zu erzählen.⁷

Realität gibt es hier also nur noch im Besonderen, in der jeweiligen Enklave und im jeweiligen Neugewinn der Wirklichkeit, der immer nur experimentell und prekär sein kann. Damit haben die Ereignisse aber nicht nur ihren Zusammenhang verloren, sondern auch ihre Erzählbarkeit, die der Erzähler immer wieder neu gewinnen muss, etwa wenn er Motive findet und erfindet und die versprengten Einheiten darüber nachdenken lässt, was sie nun tun können. Die Dinge sind wirklich und unwirklich zugleich und werden mit den schon bewährten Mitteln des Pseudodokumentarismus erzählt, indem Kluge Zeugen erfindet, die in Berichtsform erzählen – aber eigentlich nichts zu erzählen haben, wie der erwähnte Benzinlieferant, der als »getreuer Augenzeuge« (K, 116) eingeführt wird, aber nichts sieht.⁸ Oder indem er realen Personen Phantastisches in den Mund legt und etwa von Einar Schleef gehört haben will, der es wiederum von seiner Friseurin gehört haben soll, der Aufruf »nun Volk steht auf und Sturm brich los« habe die Brockenhexen heraufbeschworen: »Hexen, mißbrauchte Frauen aus ganz Europa, die komplette Geisterschar haben den Propagandaspruch wörtlich genommen, sich als letztes Aufgebot verstanden und sich zum Vernichtungssturm formiert« (K, 59).

All das wird nebeneinander erzählt, all das passiert gleichzeitig an eben jenem Tag, bleibt aber ansonsten unverbunden. Nach einer bekannten, immer

wieder – und auch von Kluge – zitierten Formulierung Walter Benjamins habe es der Historiker mit einer erklärenden Verkettung bestimmter Ereignisse zu tun, während es dem Chronisten um »die Art ihrer Einbettung in den großen unerforschlichen Weltlauf« gehe.⁹ Jedes Moment steht ihm für das Ganze, das aber selber unerforschlich bleibt. Kluges einzelne Anekdoten, Geschichten, Bilder stehen in vielfältigen Verweisungszusammenhängen, bedeuten nicht nur etwas, sondern unendlich viel, eigentlich zu viel, als dass man hier *eine* Geschichte finden kann. Das doppelte Bauprinzip – Äonen auf der einen, Momente auf der anderen Seite – beruht gewissermaßen auf einer Balance (früher hätte man vielleicht gesagt: Dialektik) von viel Material und viel Bedeutung, ohne dass deren Beziehung klar wäre. Denn gerade, weil jede Geschichte für sich steht und nicht mit den anderen verbunden wird, behält sie ihren Sinn und ihr Orientierungspotential. Die Inkongruenz von großen Kontexten und kleinen Taten, von sachlicher Struktur und unsachlichen Gefühlen ist damit zentral – in seinem Werktagbuch vergleicht Kluge es mit Simon's Scissors, einer Metapher aus der Cognitive Science:

Das Wort »Eintagsfliege« wird oft abwertend verwendet. Gegensatz wäre der Elefant, der noch auf seinem Friedhof sein Gedächtnis bewahrt. Tatsächlich ist die Taufliege oder Eintagsfliege aber ein Lebewesen mit einem älteren Stammbaum, als ihn die Elefanten haben. Es geht nicht darum, dem, was für einen Tag wichtig ist, das, was für Äonen wichtig ist, entgegenzustellen. Vielmehr sind dies wie bei Simon's Scissors zwei Blätter des Poetischen, von denen eines isoliert versagen würde oder in seiner Funktion gar nicht erst erkennbar wäre. Nur beides, die Genauigkeit des Augenblicks und der Erzählraum von hundert oder tausend Jahren produziert die Massen von Unterscheidungsvermögen, an denen Knappheit besteht: die zwei Klingen der Schere. (K, 306f.)

Es ist also gerade die Zusammengesetztheit der Geschichte aus den einzelnen Tagen, die die besondere Form des Erinnerns möglich macht.

II.

Gegenwart kann freilich auch ganz anders verstanden werden, viel weniger gebunden an Zeitgeschichte, deutsche Geschichte und Erinnerung, stattdessen an Präsenz und Performanz. Daher mein zweites Beispiel, Rainald Goetz, der Autor, der seine Lesung in Klagenfurt mit einem Rasiermesser zur Performance machte, seine Texte ganz auf die Gegenwart setzt, auf den Körper, auf Intensität, Sound, auf Techno. Und der auch theoretisch auf eine Ästhetik der Plötzlichkeit

setzte, mit den üblichen Referenzen etwa auf Ernst Jünger und den üblichen Ressentiments gegen das breite und brave Erzählen, gegen die Intellektuellen. Martin Walser vergleicht er einmal mit DJ Bobo; Kluge TV sei schlimmer als Arabella, »das definitivst ekeligste Fernsehen, das ich kenne«.¹⁰

Aber, das zeigt schon die Referenz auf das Fernsehen, das epiphanische Jetzt ist dann eben auch ein anderes unter Bedingungen der Massenmedien. Deutlich wird das vor allem in *Abfall für Alle*, einer »Selbstbeobachtung im Medienwechsel«,¹¹ die ihrerseits Teil des mehrbändigen Zyklus *Heute Morgen* ist, zu der auch die Technoerzählung *Rave*, das Theaterstück *Jeff Koons* und die Erzählung *Dekonspiratione* gehören, Texte, in denen es insgesamt darum geht, »das Ganze der Gegenwart zur Sprache zu bringen« (G, 114). *Abfall für Alle* ging aus einem Experiment hervor: Goetz hatte von Februar 1998 bis Januar 1999 ein Jahr lang einen Blog geführt, der ganz verschiedene Aufzeichnungen zu eigenen Werken, zum Alltagsleben, zur Lektüre, zu aktuellen Debatten und Begegnungen enthielt. Er versteht sich dabei explizit als »Chronist des Augenblicks« (G, 833) der unter der »Vorgabe der Täglichkeit« (G, 620) und im »Wettlauf mit der Zeit« (G, 521) schreibt. Konkret passiert das damals, in der »Steinzeit der elektronischen Welt« (G, 65), noch keineswegs im strengen Sinne gleichzeitig, sondern im Tagestakt: Goetz macht sich jeweils tagsüber Notizen, die er jeden Abend zu einem Eintrag verarbeitet, der dann am nächsten Tag online geht. Was so entsteht, ist eine andere Art von Buch, das nicht vorab geplant wird, sondern im »fast track construction approach« (G, 96) entsteht: »die Pläne sind noch nicht gezeichnet, nach denen Morgen weiter gebaut wird, die für heute schon, sie wurden früh morgens um fünf fertig und dem Bauleiter übergeben. Nach ihnen wird jetzt auf der Baustelle gearbeitet. Während andernorts, in den Büros, die Pläne für morgen aus dem Entwurf in die Reinzeichnung überführt werden. So schreiben, wie Richard Meiner baut« (ebd.). Im Resultat sieht das dann etwa so aus:

Sonntag, 4.10.98, Berlin

Worum geht's also? Eigentlich darum, immer wieder einfach nur von NULL aus anzufangen, jeden Tag. Das entspricht irgendwie meinem Lebensgefühl: es ist noch nichts passiert. Und dann gleich, wie im Marienhof: es wird viel passieren. Was denn?

1422.20 Die Zeit.

1422.34 Die Zeit

1422.40 Die Zeit

1423.02 Der nichts als der Durchgangsaugenblick zu sein. Die geschehen zu lassen, zuzuschauen was da passiert, durch die, wenn sie passiert, wenn es geschieht, wenn sie da ist, da, da, da. Der Zeit der Ort zu sein, ganz einfach. (G, 619)

Hier wird die Zeit ganz direkt angeschrieben, das heißt der Autor notiert einfach den Timecode, etwas, was natürlich heute jede Blogsoftware von selber tut. Das Schreiben wird hier als »Momentaufnahme« oder »Snapshot« vorgestellt (G, 200), die den Moment auf doppelte Weise abbildet und in dem die indexikalische Markierung wichtiger wird als das ikonisch Repräsentierte: »Natürlich geht es auch darum, was drauf ist auf dem Bild. Aber ebenso sehr um die ART der Bilderherstellung, das Vorgehen bei der Produktion, die Methode, was ganz Formales also. Sich zu erinnern, nicht an früher, sondern an JETZT« (ebd.).

Das JETZT, was hier so emphatisch beschworen wird, ist freilich weniger ein mystisches Nu des Außeralltäglichen, sondern eher das mediale Jetzt, sei es der rein technische Timecode, sei es das ›und jetzt‹ der Massenmedien, etwa der dauernd in Goetz' Texten präsenten Sitcom, des Marienhofs, die ja auch immer wieder neu anfängt und immer wieder abbricht. Goetz' Ästhetik stammt, wie Eckart Schumacher präzise gezeigt hat – trotz der Posen des Genialischen – der Ästhetik des Pop, ihre Gegenwart ist nicht so sehr der epiphanische *acte gratuit* als die serialisierte Gegenwart, die in Verfahren des Mischens, Sampelns und Wiederholens Wirklichkeit wird.¹² Pop steht dabei für einen post-avantgardistischen Zustand, damit auch für eine neue ästhetische Zeitlichkeit; Pop steht auch für das schlechthin Populäre, für eine Epoche, in der Literatur in Konkurrenz mit anderen Medien steht, nicht nur mit dem Internet und dem Fernsehen, dass Goetz permanent kommentiert, sondern auch mit der Tagespresse, die er ebenfalls exzessiv konsumiert und breit kopiert – schon hier durchringen sich das Subjektive des Blogs und die Objektivität der Nachrichtenlage und Medienwirklichkeit –, die, so Goetz mit Luhmann, einfach die Realität ist.¹³ Allerdings bleibt das Programm, sich an jetzt zu erinnern, paradox:

Der Witz ist vielleicht, daß genau das schon der Fehler ist: sich als Beobachter der Gegenwart zu sehen. Daß das genau der Unterschied zur Vergangenheit wäre: daß man die nur beobachten kann, die Gegenwart aber selber nur sein kann, leben muß. Und daß das das Anstrengende und Schwierige ist, die Zeit mehr oder weniger einfach durch sich durch zu lassen. Für die Gegenwart kann man sich nicht interessieren. Die Gegenwart ist ein Zerstörungs- und Erschöpfungsvorgang in einem, dem man ausgeliefert ist, sich hingibt, der man dadurch WIRD. (G, 93)

Die Gegenwart lässt sich nicht einfach darstellen, es bedarf vielmehr dessen, was Goetz die »Konstruktion der Gegenwart« (G, 201, 263) nennt, und das auch und vor allem die ›Konstruktion des Ich‹ impliziert, insbesondere des schreibenden Ichs. Das wird schon durch das deutlich, was Goetz nicht tut: der ganze Strom der Medien, Texte und Bilder wird weniger kopiert als transkribiert. Goetz' Blog hat keine Links, keine Bilder, auch nichts Dialogisches, er will die neuen Medien

weniger imitieren als ihnen entsprechen – und das impliziert durchaus auch eine starke Autorfiguration, der Abfall für alle ist, so ein Bonmot von Benjamin Stuckrad Barre, zugleich auch der Anfall von einem.¹⁴

Dieses Schreiben manifestiert sich zum einen durch typisch popkulturelle Techniken des Sampelns und Montierens, die mit der Materialität der Einschreibung rechnen: »Einsetzen. Abbrechen. Wann, wo, wie. Davon handelt Erzählen. [...] Das Erzählen springt« (G, 187). Daher wird dann auch die Unterbrechung zum zentralen Moment des Textes; dieser ist »angelegt auf Unterbrechung [...] auf den Moment, wo etwas hereinbricht von draußen ins anders Geplante« (G, 685). Zum anderen zeichnet sich dieses Schreiben durch die Rückkoppelungseffekte aus, die das Schreiber-Ich zugleich erzeugen und erschöpfen, weil ja nicht nur die Distanz zwischen Wirklichkeit und Beschreibung eingezogen wird, sondern auch jene zwischen Beschreibung und Lektüre: Goetz schreibt nicht nur sofort, sondern kann auch sofort gelesen werden. Und da er immer ziemlich heftig über seine Mitmenschen schimpft, ist das nicht unproblematisch: Als er etwa – es ist schon November – in der Autorenbuchhandlung auf sein Geschimpfe über die Autorenbuchhandlung angesprochen wird und seine Entschuldigung zurückgewiesen wird, »das muss ihnen nicht peinlich sein« (G, 730), freut er sich dann doch auf das Ende des Experiments.

Gegenwart darzustellen, als Erschöpfung und Zerstörung, als etwas, das wird und das man wird, das ist letztlich nur in Serie möglich, nur intermittierend, nur mit Unterbrechung, aber eben auch mit Rückkoppelung, durch Effekte des Schongeschriebenen auf das Wieweiter. Dieses Intermittieren ist natürlich schon mit der Form des Tagebuchs angelegt, das Philippe Lejeune einmal sehr schön »das Schlechte Gewissen der Literatur« nennt, »weil es ihr ständig das Unvollendete, das sie aus den Texten zu verbannen sucht, entgegenstellt.«¹⁵ Denn das Tagebuch, so Lejeune, sei weniger ein Text als eine Praxis, und zwar eine radikal offene, weil der Tagebuchschreiber eben dem Text gegenüber nicht souverän ist: »Ein Tagebuchschreiber ist niemals Herr über das, was in seinem Text folgen wird. Er schreibt ohne den Fortgang, geschweige denn den Ausgang der Geschichte zu kennen.«¹⁶ Anders als die Autobiographie, die immer eine Einheit des Lebens fingiert, immer »autofiktional« gelesen werden müsse, sei das Tagebuch »antifiktional«, weil es qua permanente Unterbrechung jegliche Konstruktion immer wieder in Frage stelle. Es ist dieses intermittierende Schreiben, dass auch Goetz' *Abfall für alle* bestimmt und auf besondere Weise Wirklichkeit erzeugt, journalistisch eben, im doppelten Sinn der Zeitung und des Tagebuchs:

Letztlich stelle ich mir eine Literatur vor, die wie Zeitung ist. Noch nicht mal wirklich BESSER als Zeitung, sondern nur erweitert um dieses eine reale Einzelmoment, das

jeder einzelne Leser der Zeitung zufügt, durch sein Lesen, in Gedanken, in Gesprächen, durch seine Interessen, sein emotionales Geführtsein von seiner Geschichte, all das sozusagen abstrakte Schwerefeld, nicht EIN konkretes Leben, sondern die allgemeinen Tatsache, daß dem Allgemeinen ein ich gegenübersteht, ixzillionenfach. (G, 102)

Chronistisch ist dieses Schreiben nicht nur deshalb, weil es Persönliches und Allgemeines miteinander vermischt, weil es die Zeit beobachtet und die Gegenwart aufzeichnet, sondern weil es auch in der Gegenwart aufzeichnet, fortschreitend eine Aufzeichnung an die andere reihend, in der Serie der Tage. Der immer neue Augenblick, in dem Gegenwart geschieht und Schreiben passiert, existiert eigentlich nur als Serie von sich vielfach übereinanderschiebenden Gegenwarten, nicht als Epiphanie, sondern eingebunden in soziale und mediale Praktiken. Man könnte vermuten, dass diese Schreibweise auch versucht, die Aporie des gleichzeitigen Erzählens – dass man nicht gleichzeitig etwas tun und davon erzählen kann – zu bearbeiten, indem sie nicht nur Gegenwärtiges aufzeichnet, sondern dessen Gegenwärtigkeit miterzählt.

III.

Annie Ernaux' 2008 erschienener Text *Les Années* wird auf dem Cover als »autobiographie collective« bezeichnet:¹⁷ Erzählt wird in dritter Person die Geschichte einer Frau beginnend mit der Kindheit in der Provinz der Nachkriegszeit über die sich durchsetzende moderne liberale Konsumgesellschaft und den eigenen sozialen Aufstieg bis in die Gegenwart, bis zu dem Entschluss, ein Buch über sich zu schreiben. Es ist ein Erinnerungstext, der persönliche und offensichtlich autobiographische Moment mit dem Porträt einer Generation verbindet, der Individuelles und Kollektives, Familiengedächtnis, öffentliche Geschichte und private, weibliche Erfahrung zu einer besonderen Schreibweise ausformt, die einer neuen Form von Gegenwart begegnen soll; auch er hat einen unklaren Werkstatus, weil er seinerseits Teil von *Écrire la vie* ist, eines 2011 erschienenen Großprojektes, das versucht, das ganze Leben in einer Reihe verschiedener Formen, Genres und Medien zu beschreiben.

Auch hier spielt die Serialität eine große Rolle, auch hier die diaristische Form, die die Autorin schon vorher benutzt hatte; etwa 1997 erschien das *Journal du dehors*, eine Sammlung von Aufzeichnungen über die Realität in den *Villes nouvelles*, den französischen Satellitenstädten, der Text trägt ein Motto Rousseaus »Notre vrai moi n'est past tout entire en nous«, und betont das nicht-Subjektive dieser Aufzeichnungen:

J'ai évité le plus possible de me mettre en scène et d'exprimer l'émotion qui est à l'origine de chaque texte. Au contraire, j'ai cherché à pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel, dans laquelle les existences croisées conservaient leur opacité et leur énigme. (E, 500)¹⁸

[Ich habe es so weit wie möglich vermieden, mich selbst in Szene zu setzen und das Gefühl auszudrücken, das am Ursprung eines jeden Textes steht. Im Gegenteil habe ich versucht, eine Art photographisches Schreiben der Realität zu betreiben, bei dem Existenzen, denen ich begegnete, ihre Opazität und ihr Rätsel behielten.]

Diaristische Formen prägen auch *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (1997), über den Tod der Mutter, und *Se perdre* (2000), ein Text über eine Leidenschaft, die beide wiederum Umschriften und Korrekturen älterer romanhafterer Texte sind. Dabei drücke, wie Ernaux in einem Vorwort betont, die Offenheit der diaristischen Form die Unsicherheit des Todes aus:

Cette inconscience de la suite – qui caractérise peut-être toute écriture, la mienne sûrement – avait ici un aspect effrayant [...]. Je crois maintenant que l'unicité, la cohérence auxquelles aboutit une œuvre [...] doivent être mises en danger toutes les fois que c'est possible. (E, 608)

[Dieses Unwissen vom Folgenden – das vielleicht jedes Schreiben charakterisiert, sicherlich meins – hatte hier einen beängstigenden Aspekt [...]. Ich glaube inzwischen, dass die Einzigartigkeit, die Kohärenz, auf die ein Werk hinausläuft, [...] so oft wie möglich in Gefahr gebracht werden muss.]

Ernaux verweist hier auf verschiedene sehr spezifisch französische Kontexte: Zum einen auf die Konstellation von *écriture* und *photographie* im Anschluss an Marcel Proust und Roland Barthes, in dem sich das moderne Schreiben in der Paragone der Photographie reflektiert;¹⁹ zum anderen auf das Verhältnis von *œuvre* und *écriture*, wie sie etwa in der Tradition von André Gide, Marcel Proust und Roland Barthes diskutiert wird – genau der Kontext übrigens, aus dem (oder besser: gegen den) ja auch Lejeunes Apologie des Tagebuchs hervorging.²⁰ Ernaux wird hier immer schwanken zwischen einem emphatischen Begriff von Schreiben und Vorbehalten gegenüber der auratisierten Rolle des *écrivain*, deren politische und geschlechtliche Konnotationen ihr problematisch sind.

Beide Momente des *Journal du dehors*, die Äußerlichkeit und die Unsicherheit, sind auch konstitutive Momente von *Les Années*. »Toutes les images disparaîtront« (E, 927), alle Bilder werden verschwinden, ist der erste Satz des Textes, auf den eine Reihe von Erinnerungsbildern und erinnerten Aussprüchen

folgt, persönliche und unpersönliche, Splitter, im Text unverbunden. Aus ihnen erhebt sich die Erzählung des Lebens, weiterhin immer wieder unterbrochen, in Textblöcken, die einzelne Beobachtungen, Ereignisse, Erfahrungen erzählen: was man machte, sagte, tat, immer mit großer Distanz, in dritter Person wird über *elle*, sie, die Protagonistin gesprochen, die offensichtlich Züge der Autorin trägt. Strukturiert wird das zum einen durch die Beschreibung von Photographien, später Filmen und Videos, die als »Standbilder der Erinnerung« fungieren²¹ und das Individuum zeigen, das vergangene wie auch das erinnernde, mitsamt den Gefühlen, die die Erinnerung auslöst; zum anderen von Schilderungen der Familientreffen, der Rituale der Geselligkeit und Erinnerung, aber auch der wachsenden Entfremdung.

In dieser Weise wird die Geschichte des Heranwachsens, Erwachsenwerdens und Alterns erzählt, als Geschichte des sozialen Aufstiegs, der mit dem historischen Wandel der Nachkriegszeit Schritt hält: Mit 1968, mit dem Amtsantritt Mitterands, mit dem 11. September. Vor allem verwandelt der technische Fortschritt die gewohnte Welt durch Neuheiten: »Das immer schnellere Aufkommen neuer Produkte drängte die Vergangenheit zurück.«²² Die Konsumgüter nehmen eine immer größere Rolle im Leben und dann auch in der Erinnerung ein: Auf den Familienfeiern wird bald über Autos, Küchen, Häuser, später Mobiltelefone und Computer gesprochen, in der Erinnerung bleibt, was man wann erwarb.

Et l'on avait en soi une grande mémoire vague du monde. De presque tout on ne gardait que des paroles, des détails, des noms, tout ce qui faisait dire à la suite de Georges Perec ›Je me souviens: du baron Empain, des Picorettes, des chaussettes de Bérégovoy, de Devaquet, de la guerre des Malouines, du petit déjeuner Benco. Mais ce n'était pas de vrais souvenirs, on continuait d'appeler ainsi quelque chose d'autre: des marqueurs d'époque. (E, 1072)

[Man trug ein großes, vages Gedächtnis der Welt in sich. Von fast allen Ereignissen blieb einem nur ein Wort, ein Detail, ein Name in Erinnerung, etwas, was einen wie Georges Perec ›Ich erinnere mich‹ sagen lässt: Die Entführung des Barons Empain, Picorette-Schokobonbons, die Socken des Premierministers Bérégovoy, die Loi Devaquet, der Falklandkrieg, Benco-Kakaopulver. Es waren keine echten Erinnerungen, auch wenn man sie so nannte, sie waren etwas anderes: Merkmale einer Epoche.²³

Der Rhythmus dieser Dinge, die Beschleunigung und zugleich Entleerung der Zeit ist zugleich die Form der Darstellung, in der etwa die Aufzählung eine große Rolle spielt. Sie verändert auch die Form der Erinnerung. Immer wieder versucht die Protagonistin, die verschiedenen Bilder ihres Erlebens in eine Erzählung zu fassen, Identität zu gewinnen und zur Schriftstellerin zu werden. Das

gelingt freilich erst am Ende des Textes, als sie sich entscheidet, jene falschen Erinnerungen, die Zeichen der Epoche mitzuerinnern:

La forme de son livre ne peut donc surgir que d'une immersion dans les images de sa mémoire pour détailler des signes spécifiques de l'époque, l'année, plus ou moins certaine, dans laquelle elles se situent [...]. Ce que ce monde a imprimé en elle et ses contemporains, elle s'en servira pour reconstituer un temps commun, celui qui a glissé d'il y a si longtemps à aujourd'hui – pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire. (E, 1082).

Die Form ihres Buchs kann also nur zum Vorschein kommen, wenn sie in ihre eigenen Gedächtnisbilder eintaucht und sich die Merkmale der Epoche oder des jeweiligen Jahres, aus dem sie ungefähr stammen, ansieht [...]. Sie will aus dem Abdruck, den die Welt in ihr und ihren Zeitgenossen hinterlassen hat, eine gesellschaftliche Zeit rekonstruieren, eine Zeit, die vor Langem begann und bis heute andauert – sie will in einem individuellen Gedächtnis das Gedächtnis des kollektiven Gedächtnisses finden und so die Geschichte mit Leben füllen.²⁴

Offensichtlich ist das eine Proust'sche Konstellation, in der der Text davon erzählt, wie und was er wird. Es ist freilich nicht die wiedergefundene Zeit des Individuums, sondern die des Kollektivs, oder genauer die gelebte Zeit der Geschichte, in der sich Individuelles und Kollektives getroffen haben, Jahr für Jahr und immer wieder anders und neu. Es wird deshalb auch jetzt kein Ich gehen, und keine inspirierte Sprache, sondern nur die ganz normale Sprache: »Il n'a avait pas de monde ineffable surgissant par magie de mots inspirés et elle n'écrirait jamais qu'à l'intérieur de sa langue, celle de tous, le seul outil avec lequel elle comptait agir sur ce que la révoltait« (E, 1083). Die *langue de tous*, die Sprache von allen oder auch das Gerede, ist die einzige Sprache, in der der Text geschrieben werden kann, der deshalb immer breit davon spricht, was ›man sagte‹ und dachte, was so gesprochen wurde und was man kollektiv erinnerte, gerade wenn es nur die oberflächliche Sprache der Werbung und der Massenkultur ist.

Das Leben zu schreiben, nicht mein Leben und auch nicht ein Leben schreiben, so beschreibt Ernaux ihr Programm in dem 2011 erschienenen Band *Écrire la vie*, der ihre verschiedenen Texte zusammenfasst, diaristische wie romanhaftete.²⁵ *Écrire* und *vivre* – im Englischen gibt es dafür die schöne Formulierung *life-writing* – sind dabei zusammen, aber fallen nicht in eins, das Leben wird nicht zur Einheit wie in der Autobiographie, und die Schrift absorbiert nicht das Leben – im Gegenteil gilt es, dem Bedürfnis zu widerstehen, es ist wohl, so

wird an verschiedenen Stellen deutlich, ein spezifisch männliches Bedürfnis, aus dem Leben ein Kunstwerk zu machen. Weil sich das Leben eben nicht selbst schreibt, weil das Schreiben immer nur ein Teil des Lebens ist und weil es bestimmter Formen bedarf, um Leben schreiben zu könne. In *Les Années*, das in der Entwurfsphase mal *Jour du monde* heißen sollte, ist es die einzelne Erinnerung, die immer wieder eine Konjunktion zwischen Leben und Schreiben stiftet, zwischen dem einen Tag und der Welt – denken wir an Benjamins Weltlauf –, nicht als kontinuierliche Erzählung, sondern momenthaft, immer neu ansetzend, letztlich auch hier: mit dem Rücken zur Wand. Und auch in der Gesamtform von *Écrire la vie* löst sich diese Spannung nicht auf – schon deshalb nicht, weil Ernaux neben diesem Text gleich einen weiteren veröffentlicht, eine Art Werktagbuch *L'Atelier noir*, das gewissermaßen die andere Seite des Lebens umfasst. Hier können wir unter dem Datum des 14. Mai 2002 lesen:

C'est depuis octobre 83 que je veux faire une vie de femme, un roman total. La forme que je donnerai à la résolution de mes problèmes structurels ne peut être celle qui correspond à qq de ma vie. Ce sera, dans mon livre, ce qui sera seulement et pleinement unique. Il me paraît évident qu'une *vie* en narration romanesque est une imposture. Plus je pense à mon ›histoire‹ plus elle est en ›choses‹ extérieures (fond) et fragments (forme). Les romans nous font croire que la vie est dicible en roman. Rien n'est plus une illusion. Fausseté absolue de ›l'autofiction‹ (en dehors de S. Doubrovsky).²⁶

[Seit Oktober 83 will ich das Leben einer Frau zu einem ›totalen Roman‹ machen. Die Form, in der ich meine strukturellen Probleme lösen werde, kann nicht die Form sein, der irgendetwas aus meinem Leben entspricht. Sie wird in meinem Buch einmalig und völlig einzigartig sein. Es scheint mir klar, dass ein Leben in der romanhaften Fiktion eine Täuschung ist. Je mehr ich über meine ›Geschichte‹ nachdenke, desto mehr setzt sie sich aus äußeren ›Dingen‹ (Hintergrund) und Fragmenten (Form) zusammen. Romane lassen uns glauben, dass das Leben in einem Roman sagbar ist. Nichts ist mehr eine Illusion. Absolute Falschheit der ›Selbst-Fiktion‹ (jenseits von S. Doubrovsky).]

IV.

Drei Beispiele haben entwickelt, wie Gegenwart geschrieben wird, drei Beispiele, die sich mehr oder weniger explizit auf das Modell des Chronisten oder der kollektiven Autobiographie beziehen. Das heißt natürlich nicht, dass es in allen drei Fällen um ein und dasselbe geht, dass wir es hier mit einer Gattung zu tun haben – mit festen Gattungsbegriffen wird man hier wie auch sonst in der

Gegenwartsliteratur nicht weit kommen. Es handelt sich eher um eine Anzeige bestimmter Problemlagen, die sich dann auch mit anderen Problemen verbinden und überschneiden, etwa mit der Problematik der Zeitgeschichte bei Kluge, mit der des Verhältnisses von Literatur und neuen Medien bei Goetz und der Autobiographie und Autofiktion bei Ernaux. Es sind Probleme, die man mit aller Vorsicht an die Frage des Realismus anschließen könnte, genauer an die Frage, wie nach der Auflösung des klassischen Realismus wieder über Wirklichkeit geschrieben werden kann; etwa über die Realität der historischen Fiktion, über das Reale der hochkontingenten Kommunikation, die Wirklichkeit des Lebens. Wie jeder Realismus hat auch dieser klare politische Implikationen, nicht nur bezogen darauf, welche Art von Wirklichkeit beschrieben wird, sondern auch was – und wer – dabei zur Sprache kommt.

Vor allem aber geht es dabei immer um Gegenwart: Wie es möglich ist, die Gegenwart einer sich so radikal wie rapide wandelnden Zeit darzustellen und zwar in ihren verschiedenen Dimensionen, der subjektiven Zeit des Erlebens, der biographischen des Erinnerens und der historischen des kollektiven Gedenkens. Alle Texte zeigen in ihren Schreibweisen, wie diese Zeiten ineinander spielen und sich bedingen; alle mobilisieren dabei sowohl avantgardistische wie auch anachronistische Züge: Etwa Kluge die Kalendergeschichte, Goetz die Ästhetik der Plötzlichkeit und Ernaux ihre Variationen über das Kollektiv der Provinz. Alle machen gerade durch ihre Anachronismen auch deutlich, dass man diese Gegenwart nicht direkt und unmittelbar zur Sprache bringen kann, sondern dass sie der Konstruktion, der Umwege, der komplexen Text- und auch Werkstrategien bedarf, Strategien, die mit Vervielfältigung arbeiten, mit Serialisierung, mit Montage und Dokumentfiktion – insgesamt mit Kompositionsverfahren, die das große Ganze im kleinen Teil, das Objektive im Subjektiven erschließen. Diese Verfahren zu verstehen, und über diese Verfahren dann auch die Gegenwart zu erkennen, ist die Aufgabe der literaturwissenschaftlichen Untersuchung.

Anmerkungen

- 1 Alexander Kluge, *Erzählen ist die Darstellung von Differenzen. Alexander Kluge im Gespräch mit Jochen Rack*, in: *Neue Rundschau*, 1 (2001), 73–91, hier 73. – Der vorliegende Aufsatz geht auf einen Vortrag an der Universität Halle vom Mai 2019 zurück und ist Teil eines gemeinsamen Projektes mit Detlef Schöttker über Literarische Chronistik der Moderne. Für wichtige Hinweise danke ich Michael Franz.
- 2 Vgl. etwa Lutz Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek/Hamburg 1989; Francois Hartog, *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time*, New York 2015; Hans-Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Frankfurt/Main 2010.

- 3 Alexander Kluge, *Der große Sammler der Wahrheit. Alexander Kluge im Gespräch mit Sven Siedenberg*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28.11.2000, 18; vgl. zu Kluge als Chronist auch Wolfgang Reichmann, *Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien*, Bielefeld 2009.
- 4 Kluge, *Erzählen ist die Darstellung von Differenzen*, 75. Kluge betont dabei auch die Bedeutung des Anachronismus: Ihn interessiere, was uns an Vergangenem in Zukunft wieder begegnet (Alexander Kluge, *Die Chronik der Gefühle*, Frankfurt/Main 2000, Bd. II, 7), es gehe ihm um das Verhältnis von Gegenwart und Urgeschichte, das Kluge mit Benjamin als Jetztzeit charakterisiert (ebd., 11), und um die die Verschränkung verschiedener Zeitstufen (ebd., 952f).
- 5 Alexander Kluge, *30. April 1945. Der Tag, an dem Hitler sich erschoss und die Westbindung der Deutschen begann*, Frankfurt/Main 2014, 291; diese Ausgabe wird im Folgenden im Text mit Sigle K zitiert.
- 6 Im Original kursiv gesetzt, was hier recte wiedergegeben ist und umgekehrt.
- 7 Zum Verhältnis von ›Geschichte der Sieger‹ und ›Historie der Besiegten‹ vgl. auch Reinhard Koselleck, *Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze*, in: ders., *Zeitschichten, Studien zur Historik*, Frankfurt/Main 2000, 27–76, bes. 67ff., hier 67.
- 8 Zum Pseudodokumentarismus vgl. Marijke Fisch, *Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand von Alexander Kluges »Schlachtbeschreibung«*, in: Thomas Böhm-Christl (Hg.), *Alexander Kluge (= suhrkamp taschenbuch materialien)*, Frankfurt/Main 1983, 26–49.
- 9 Walter Benjamin, *Der Erzähler*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main 1977, Bd. II, 438–465, hier 452.
- 10 Rainald Goetz, *Abfall für alle*, Frankfurt/Main 1999, 650; Verweise auf diesen Text im Folgenden mit Sigle G.
- 11 Peter Kropp, *Selbstbeobachtung im Medienwechsel*, in: Helmuth Gold u.a. (Hg.), *Absolut privat? Vom Tagebuch zum Weblog. Katalog der Museumsstiftung Post und Kommunikation*, Heidelberg 2008, 134–137.
- 12 Vgl. Eckart Schumacher, *Gerade eben jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt/Main 2003, 111–154.
- 13 Zu Luhmann vgl. etwa Glenna Sinning, *Erkenntnispoesie. Strategien literarischer Erkenntnis bei Rainald Goetz*, München 2018.
- 14 Vgl. André Menke, *Die Popliteratur nach Ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes. Schamonis. Krachts in den 2000er Jahren*, Bochum 2020, 29.
- 15 Philippe Lejeune, *»Liebes Tagebuch«*. *Zur Theorie und Praxis des Journals*, München 2014, 333.
- 16 Ebd., 322.
- 17 Annie Ernaux, *Les Années*, in: dies., *Écrire la vie*, Paris 2000, 925–1085; Verweise auf den gesamten Band im Folgenden mit Sigle E.
- 18 Annie Ernaux, *Journal du dehors*, in: E, 497–547; Übersetzungen, soweit nicht anders angegeben, hier und im Folgenden von mir.
- 19 Vgl. dazu Nora Cottille-Foley, *L'Usage de la photographie chez Annie Ernaux*, in: *French Studies*, 62(2008)4, 442–454; Akane Kawakami, *Photobiography. Photographic Self-Writing in Proust, Guibert, Ernaux, Macé*, London 2013.
- 20 Vgl. dazu Sam Ferguson, *Diaries Real and Fictional in Twentieth Century French Writing*, Oxford 2018.
- 21 Annie Ernaux, *Die Jahre*, übers. von Sonja Finck, Berlin 2017, 253; franz.: *»arrêts sur mémoire«* (E, 1083).

- 22 Ernaux, *Die Jahre*, 92; franz.: »L'arrivée de plus en plus rapide des choses faisait reculer le passé« (E, 981).
- 23 Ernaux, *Die Jahre*, 236f.
- 24 Ebd., 252.
- 25 Vgl. die programmatische Formulierung: »Non pas ma vie, ni sa vie ni même une vie. La vie, avec ses contenus que sont les mêmes pour tous mais que l'on éprouve de façon individuelle [...]. Mais la vie ne dicte rien. Elle ne s'écrit pas d'elle-même. Elle est muette et informe. Écrire la vie en se tenant au plus près de la réalité, sans inventer ni transfigurer, c'est l'inscrire dans une forme, des phrases, des mots« (E, 7f). [Nicht mein Leben, nicht ihr Leben, nicht einmal ein Leben. Das Leben, mit seinen Inhalten, die für alle gleich sind, die man aber individuell erlebt [...]. Aber das Leben diktiert nichts. Es schreibt sich nicht von selbst. Es ist stumm und formlos. Das Leben schreiben, indem man so nah wie möglich an der Realität bleibt, ohne zu erfinden oder zu verklären, das heißt: es in eine Form, in Sätze, in Worte fassen].
- 26 Annie Ernaux, *L'Atelier noir*, Paris 2011, 191 f.; zur supplementären Rolle dieses Textes vgl. auch Ferguson, *Diaries Real and Fictional*, 214ff.