

Wem gehört eine Geschichte? Über die Möglichkeiten und Grenzen der Fiktionalisierung von Realität

Norbert Gstrein's novel *The Craft of Killing* (*Das Handwerk des Tötens*, 2003) weaves historical references to the war in Yugoslavia and the murder of journalist Gabriel Gruener (1963-1999) into a narrative construction that creates a sense of distance from that same historical reality. The narrative accomplishes this through multilayered character perspectives as well as intertextual and meta-fictional references. This kind of reality-based narration has long been free of the stigma of the roman à clef, and aims instead at producing literature that reflects existential themes as well as their appropriate aesthetic and ethical representation(s).

1. Der Fall Norbert Gstrein

Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* rief rasch nach seinem Erscheinen 2003 zunächst im Feuilleton, dann in der Literaturwissenschaft ein lebhaftes Für und Wider hervor. Ausgangspunkt dieser Diskussion war die Widmung, die – neben einer persönlichen Zueignung – einer authentischen Person galt: “zur Erinnerung an Gabriel Grüner (1963 – 1999) über dessen Leben und dessen Tod ich zu wenig weiß als dass ich davon erzählen könnte”.¹ Dieser Paratext verweist in seiner paradoxen Formulierung zum einen auf ein Grundanliegen des Textes und legt zum anderen eine unmissverständliche Spur hin zu dem Journalisten Gabriel Grüner, der am 13. Juni 1999 zusammen mit dem Photographen Volker Krämer und dem Übersetzer Senol Alit vierzig Kilometer südlich von Priština erschossen wurde. Der enge Bezug von fiktionalem Text und historischer Tatsache löste eine Diskussion um den Rang des Textes aus, die auf die – literarhistorisch und literaturwissenschaftlich relevante – Frage nach der Funktion von Fakten innerhalb der Fiktionalität hinaus läuft. In Gesprächen²

¹ Zitiert wird nach der Ausgabe: Norbert Gstrein: *Das Handwerk des Tötens*. Roman. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005. Im Folgenden werden Zitate daraus im fortlaufenden Text mit Seitenzahl nachgewiesen.

² Vgl. dazu Norbert Gstrein; Benedikt Viertelhaus: “Die Grenze des Sagbaren verschieben.” In: *Kritische Ausgabe* 1 (2005). S. 61–67. Hier: S. 61: “In meinem Fall ging es darum, dass ich tatsächlich ausgegangen bin von der realen Geschichte eines im Kosovo ums Leben gekommenen Kriegsberichterstatters. Sein Name war Gabriel Grüner. Er hat für den ‘Stern’ geschrieben und zwischen 1991 und 1999 aus Jugoslawien berichtet. Ich habe ihn gekannt, aber es sind nur wenige Eckdaten – Kriegsberichterstatter, Tod im Kosovo –, wo sich meine Fiktion mit dem faktischen Hintergrund deckt.”

und in seinem Essay *Wem gehört eine Geschichte?*³ mischte sich der Autor in diese Rezeption ein, die eine über den Einzelfall hinaus gehende Relevanz erhält. Warum der Roman eine solche auf die Wirklichkeit hinter dem Text zielende Lektüre erlaubt und zugleich abwehrt und welche Konsequenzen diese Lektüre für die Literaturwissenschaft haben kann, sollen die nachfolgenden Ausführungen erhellen. Sie plädieren für eine längst überfällige Auseinandersetzung mit dem Phänomen verschlüsselt bzw. verdeckt integrierter Wirklichkeit in der Literatur.

2. Referentialisierung als Verzahnung von Fakten und Fiktion in Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens*

Literaturwissenschaftlich lässt sich der Rückgriff auf reale bzw. authentische Personen und Ereignisse als verschlüsselnde bzw. referentialisierende Darstellung beschreiben. Texte, „in denen ‘wirkliche’ Personen und Begebenheiten mittels spezifischer Kodierungsverfahren verborgen und zugleich erkennbar gemacht sind“,⁴ gehören terminologisch zum Genre der Schlüsselliteratur, die innerhalb der Literatur des 20. Jahrhunderts vor allem durch die Auseinandersetzung um Klaus Manns Roman *Mephisto* aktualisiert und präzisiert wurde. Klaus Manns Roman ist für den Literaturhistoriker insofern einmalig, als er in der Geschichte dieses Genres eine unhintergehbare Rolle spielt. Die Skala der Referentialisierungen und Faktizitätsverweise, die Heftigkeit der Auseinandersetzung und schließlich die höchstrichterliche Klärung des rezeptionsgeschichtlichen Dilemmas – ob es besser sei, auf das Vergessen zu warten, oder dem Vergessen entgegenzuarbeiten, um stets die Differenz zwischen Fakten und Fiktion vor Augen zu haben – lassen ein interpretatorisches Zurück hinter diesen Roman nicht zu.⁵

Diese „Angst vor dem Stigma des Schlüsselromans“⁶ verhindert mitunter – auch im Fall von Gstreins Roman – einen differenzierten Blick auf die Verzahnung von Fakten und Erfindung, die mehrhödig ist. Dies nicht zu sehen, bedeutet eine vereinfachte Wahrnehmung, die den diskursiven Möglichkeiten

³ Norbert Gstrein: *Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.

⁴ Klaus Kanzog: Art. Schlüsselliteratur. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin-New York: de Gruyter 2003. S. 380–383. Hier: S. 380.

⁵ Dazu Gertrud Maria Roesch: „Dein Mephisto ist intressanter als der Wirkliche...“. Über ‘Mephisto’ als Schlüsselroman. In: *Auf der Suche nach einem Weg. Neue Forschungen zu Leben und Werk Klaus Manns*. Hg. von Wiebke Amthor u. Irmela von der Lühe. Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 2008. S. 95–106.

⁶ Daniel Kruzal: Die Notwendigkeit des Faktischen. Über die Spuren Gabriel Grüners in Norbert Gstreins Roman ‘Das Handwerk des Tötens’. In: *Norbert Gstrein*. Hg. von Kurt Bartsch u. Gerhard Fuchs. Graz-Wien: Droschl 2006. S. 134–152. Hier: S. 137. Eine pointierte Abgrenzung von dieser Gattungstradition und ihren

des Textes ebenso wenig gerecht wird wie den Intentionen des Autors. Dabei lässt sich gerade an der nachweislich authentischen Hauptfigur zeigen, wie stark sie einerseits auf reale Vorbilder bezogen ist und andererseits in ein Netz intertextueller Bezüge und narrativer Strukturen eingebunden wird, die diese Wirklichkeitsreferenz ausbalancieren.

3. Narrative Strategien

Grüners Berichte für das Magazin *stern* wurden durchaus in den Roman einmontiert. In einer einzigen Episode geht der fiktionale Text direkt auf diese Berichte ein, als der Erzähler die fiktiven Artikel Allmayers liest: „und ich würde gern sagen, es war eine Fieberwelt, in die ich eintauchte, aber die schlimmsten Alpträume meiner Kindheit waren harmlos dagegen“ (56). Im raffenden Erzählerbericht erscheinen einzelne Ausschnitte, die Daniel Kruzal auf nachweisbare Artikel Grüners zurückführen konnte.⁷ Zugleich werden die Distanzierungen sichtbar, mit denen sich der fiktionale Text einer schnellen Festlegbarkeit auf diese historischen Daten und Ereignisse entzieht. Nirgendwo erscheinen konkrete Ortsnamen, die als Signalwörter – wie etwa Srebrenica – bereitwillige Assoziationen auslösen könnten; in dramatisierten Bildern und einprägsamen Details fasst der Ich-Erzähler aus seiner Perspektive zusammen, was Grüners Berichte als Rohmaterial bieten. Im Roman werden diese Fakten ein Stück weit ästhetisch überformt, so in der Beschreibung „von den Schiffen in der Bucht vor Sibenik, ihrem langsamen Auftauchen aus dem Dunst im ersten Morgenlicht und ihrer vollkommenen Lautlosigkeit, ehe sie mit dem Beschuss der Stadt begannen“ (58). Dergestalt bleibe, so Kruzal, die Darstellung verwischt und beeinträchtigt nicht den Raum der Fiktion durch vorschnelle oder automatisierte Assoziationen.

Klar verweigert der Text auch die Nähe und Identifikation mit dem Journalisten Allmayer, dessen Erscheinung und Lebenswelt absichtsvoll gesichtslos

Rezeptionsverläufen betont auch Waltraud W. Wende: Als erstes stirbt immer die Wahrheit: Fakten und Fiktionen im intermedialen Diskurs – Norbert Gstreins Roman ‘Das Handwerk des Tötens’. In: *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900*. Hg. von Lars Koch u. Marianne Vogel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 169–183. Hier: S. 171; ebenso Sigurd Paul Scheichl: Ein Echo der ‘Letzten Tage der Menschheit’ in Norbert Gstreins ‘Das Handwerk des Tötens’. In: *Information Warfare. Die Rolle der Medien (Literatur, Kunst, Photographie, Film, Fernsehen, Theater, Presse, Korrespondenz) bei der Kriegsdarstellung und -deutung*. Hg. von Claudia Glunz. Göttingen: V&R unipress 2007. S. 467–476. Hier: S. 467f.

⁷ Kruzal wertete für seine Analyse die Berichte Grüners und die beigegebenen Bilder Krämers aus und kann exakte Übernahmen nachweisen, vgl. Kruzal: *Die Notwendigkeit des Faktischen* (Anm. 6). S. 142–147.

bleiben: “[A]ber ich schaute pflichtschuldig das Bild an, das ich schon kannte, eine Aufnahme, die ein lachendes Gesicht zeigte, halb in der Sonne, halb im Schatten, einen Schnapsschuss, der natürlich nichts von einem Schicksal verriet und den ich trotzdem daraufhin abzusuchen begann” (27). Diese Suche nach Information und Verstehen läuft ins Leere, als Paul, Helena und der Erzähler später Allmayers Witwe Isabella treffen, um das Tonband eines fraglichen Interviews mit dem Milizenführer Slavko abzuhören:

Ich hatte gleich beim Hereinkommen nach Zeichen von Allmayer gesucht und keine gefunden, außer vielleicht in den Regalen die Bücher, die wahrscheinlich nicht alle von ihr waren. Es gab keine Photos von ihm, auch keine, die sie später hervorgeholt hätte, [...] Auch sein Arbeitszimmer, in dem sie seit seinem Tod kaum etwas angerührt hatte, zeigte nicht viel von ihm, oder damit gerade das, was auf den ersten Blick am meisten über ihn auszusagen schien, ein Tisch, ein Stuhl, eine Couch, sonst hatte sich auch zu seinen Lebzeiten angeblich nichts darin befunden. (214)

Nicht nur bleibt Allmayer körperlos, auch sein Verhalten hat unsympathische Züge, wenn er etwa Pauls Freundin Helena gegenüber feindselige Andeutungen macht, “als sei sie an allem schuld” (43). Unangemeldet taucht er immer wieder in Graz auf, wo Paul mit seiner Frau wohnte. Unklar bleibt seine Beziehung zu Pauls Frau und deren Faszination durch ihn, die so weit geht, dass Paul ein Verhältnis zwischen beiden vermutet und sie nach Allmayers Begräbnis fragt, “ob sie mit ihm geschlafen hat” (150).

Über Beziehungsgeschichten – hier grobschlächtig thematisiert – sind die drei Männerfiguren verbunden. Da ist einmal der Ich-Erzähler, der eher unwillentlich in die Bekanntschaft mit dem Reisejournalisten Paul hineingerät; dieser war verheiratet und unterhält ihn zunächst mit der peinlich intim wirkenden Erzählung über seine Freundin Helena. Als die Nachricht vom Tod des Kriegsberichterstatters Allmayer in den Zeitungen steht, stellt sich heraus, dass Paul ihn vom Studium her kannte und öfter traf. Allmayer war mit einer Autorin verheiratet, von der nur der Vorname Lilly genannt wird, und lebte in Hamburg mit seiner zweiten Frau Isabella. Die Beziehung zwischen Pauls Ehefrau und Allmayer bleibt unklar, auch wenn Paul mutmaßt, seine Frau könnte sich zu Allmayer ob seines gefährlichen Berufs hingezogen gefühlt haben. Der Ich-Erzähler wiederum durchlebt eine glücklose Beziehung zu einer Kollegin aus der Lokalredaktion und fühlt sich immer mehr von Pauls Freundin Helena angezogen, die am Ende seine Geliebte wird.

Alle drei Männer sind auf der Handlungsebene in eine ähnliche Konstellation zwischen zwei Frauen gestellt und haben den gleichen Beruf des Journalisten. Ihre gegenseitige Verkettung auf der Ebene der Histoire spiegelt die Verschränkung der Erzählperspektiven, innerhalb derer der Ich-Erzähler seine Erzählautorität mit den beiden anderen teilen muss. Gstrein experimentiert

auf diese Weise mit Rollenmodellen für das Schreiben, indem er drei Typen vorführt.⁸ Einmal ist es der Journalist, der den Spagat zwischen der Kriegswelt und der Normalität nicht mehr bewältigt und darauf mit unberechenbaren und verletzenden Verhaltensweisen reagiert.

Dann erzählte er, Allmayer habe nicht nur einmal davon gesprochen, wie er in der Nähe der Front oft mit dem Gefühl wach geworden sei, seit seiner Feuertaufe irgendwo an der Save noch den schlimmsten Kriegsherren näherzustehen als seinen besten Freunden zu Hause, mit einem dieser sonnenbrillenbewehrten, schmerzbüchigen Kerle, [...] zu seinem Entsetzen mehr zu tun zu haben als mit seinen Bekannten von früher, die in einer anderen, für ihn nicht mehr erreichbaren Welt lebten. (158)

Für den Journalisten Paul hingegen bedeuten das Leben und der Tod seines Freundes eine Chance auf einen Roman, der durch ein Übermaß an Authentizität und Aktualität die Aufmerksamkeit des Lesers erzwingen müsse.⁹ Seine Versuche misslingen, sei es auf tragikomische Weise in dem Interview mit Slavko in der Bar in Slavonski Brod, oder zynisch, wenn er Helena als die unentbehrliche Übersetzerin und Vermittlerin von Fakten zum "ersten Verbindungsoffizier zu seiner Romanwirklichkeit" (39) macht und sie am Ende fiktiv sterben lassen will:

'Ich könnte sie auf meiner Fahrt zur Unglücksstelle mitnehmen', sagte er ganz direkt, nachdem er eine Weile unschlüssig herumgeredet hatte. 'Für mich wäre es schon interessant, wenn ihr dort etwas zustoßen würde.' (374)

Paul, das fragwürdige Alter Ego¹⁰ des Roman-Ichs, treibt die Vertauschung von Realität und Fiktion auf die Spitze und scheitert. Der Ich-Erzähler verharrt zunächst in Abwehr und warnt mit dem kritischen Einwand: "Ein Toter macht noch keinen Roman" (37). Die Leistung der Literatur, existenzielle Extremsituationen aufnehmen und angemessen repräsentieren zu können, rückt ins Zentrum der Gespräche, so in einer Auseinandersetzung, in der Paul

⁸ Dazu Axel Helbig: *Der obszöne Blick. Zwischen Fakten und Fiktion. Gespräch mit Norbert Gstrein am 16. Januar 2005.* In: *Norbert Gstrein* (Anm. 5). S. 9–31. Hier: S. 27.

⁹ Gstrein verwehrte sich gegen eine oberflächliche Indienstnahme der Aktualität, ja, er fürchtete regelrecht den Vorwurf gegen seinen Roman *Die englischen Jahre*, der in dem Schielen nach tagesaktuellen Themen (in diesem Fall die Wilkomirski-Debatte) liegen könnte, vgl. Helbig: *Der obszöne Blick* (Anm. 8). S. 17.

¹⁰ Über die strukturellen Bezüge der beiden Figuren hinausgehend lässt sich ein biographisches Detail zugunsten dieser Figurenverwandtschaft anführen: Norbert Gstrein verwendet nach eigener Aussage privat gelegentlich das Pseudonym Paul Weber, vgl. dazu Helbig: *Der obszöne Blick* (Anm. 8). S. 27f.

einen Satz zitierte, den Allmayer von sich gegeben hatte, als sie eines Tages auf die neuesten Bücher zu sprechen gekommen waren, [...] Wenn man einmal aus nächster Nähe ein Gefecht erlebt hat, erledigen sich zwei Drittel der schönen Literatur von ganz allein.

Das war mir zu halbstark, zu sehr voller Ressentiments auch, um so mehr, als ich plötzlich merkte, wie sehr er ihm gefiel. Es steckte etwas von der unseligen Haltung dahinter, dass nur wer einmal an der Front gewesen war, überhaupt mitreden konnte, aber als ich ihm das zu erklären versuchte, winkte er ab und erwiderte, es habe keinen Sinn, mit mir zu reden, wenn ich von vornherein auf nichts anderes als ein Missverständnis aus war. (158)

Die beiden Sprecher Allmayer und Paul, die hier fiktionale Literatur für marginal gegenüber der Realität erklären, sterben am Ende, während der Ich-Erzähler ihr Erbe antritt. In der wachsenden Verliebtheit in Helena spiegelt der Text die Annäherung an Allmayers Geschichte, die er folgerichtig am Ende zu erzählen übernimmt: “[I]ch dachte, ich muss es an seiner Stelle versuchen” (381). Damit schlägt der Text eine metafiktionale Volte und bestätigt seine eigene Funktion als Diskurs über das fiktionale Schreiben, das von den zwei scheiternden Figuren gewollt in Misskredit gebracht wurde.

4. Referentialität zwischen Intertextualität und Wirklichkeitsbezug

Die Figur Allmayers wird den ganzen Text über in diesem Diskurs präsent gehalten, der den Rang und die Möglichkeit des fiktionalen Erzählens thematisiert. Waltraud W. Wende will den Text sogar auf diese Aussage zurückführen, die “Perspektivenabhängigkeit und Konstruiertheit allen Erzählens” zu erweisen.¹¹ Paul Sigurd Scheichl kappt die referentialisierenden Bezüge besonders für die Hauptfigur ein weiteres Stück, indem er aufzeigt, wie die Textreferenz auf die Kriegs- und Reisejournalistin Alice Schalek¹² nicht – wie vordergründig zu vermuten – auf moderne Zeitgenossinnen deutet, sondern eine Analogie zur Figur Allmayers ist. Die zentrale Episode, in der Allmayer von dem brutalen Kriegsherrn ein Gewehr in die Hand gedrückt bekommt mit der Aufforderung “Jetzt können Sie es selbst versuchen” (349), verweist auf eine Szene aus *Die letzten Tage der Menschheit*, als zunächst ein steirischer

¹¹ Wende: *Als erstes stirbt immer die Wahrheit* (Anm. 6), S. 183.

¹² Weder die Darstellung bei Gstrein noch bei Karl Kraus im Auftritt II, 7 in *Die letzten Tage der Menschheit* wird Alice Schalek (1874–1956) wirklich gerecht. Für eine angemessene Darstellung der Leistungen dieser Reisejournalistin, die zwischen 1904 und 1913 Asien und Australien bereiste und darüber berichtete und überdies von 1903 bis 1935 am Feuilleton der *Neuen Freien Presse* mitarbeitete (wofür Karl Kraus sie natürlich vollends ablehnen musste), sei auf den Katalog einer Ausstellung verwiesen, auf den sich Gstrein in seinem Roman auch bezieht: *Von Samoa zum Isonzo. Die Fotografin und Reisejournalistin Alice Schalek*. Hg. von Elke Krasny u. Marcus Patka. Wien: Mandelbaum 1999.

Armeepfarrer bzw. Feldkurat namens Anton Allmer mit Gewehr und Geschütz das Schießen ausprobiert und das Abfeuern jeweils mit einem "Bumsti" kommentiert. Gleich ihm möchte auch die danach auftretende Schalek "bißl schießen" und provoziert mit ihrem Tun das Gegenfeuer.¹³ Scheichl deckt die "exakte Parallele" auf, die zwischen dieser Szene und dem Interview am Ende des Romans bestehe, das Helena, Paul und der Ich-Erzähler abhören. Darin erfahren sie den Kontext eines Interviews mit dem kroatischen Kriegsherrn Slavko, das zu Beginn in einem der Artikel Allmayers vorläufig und unklar endet. In der Tonband-Aufnahme geht es weiter, indem ein serbischer Kriegsgefangener gezwungen wird, zu seinen Leuten zurückzugehen und gleich danach ein Schuss fällt. In der Perspektive des Ich-Erzählers bleibt zweifelhaft, ob Allmayer den Schuss abgegeben hat; betont wird das unzuverlässige Erzählen durch Aussagen wie "ein Durcheinander von Stimmen, aus dem ab und zu ein paar Silben hervortraten" (341) bzw. "Natürlich konnte ich mich täuschen, schlecht, wie die Aufnahme war" (342).

Betrachtet man die intertextuelle Verflechtung der beiden Texte, so liegt eine Antwort nahe. Danach könnte der Journalist Christian Allmayer auch als eine amalgamierte Figur aus Joseph Conrads Romanfigur Almayer und dem Feldkuraten Anton Allmer aus *Die letzten Tage der Menschheit* angelegt sein. Der Name und die literarische Anspielung machen folglich eine psychische Entwicklung der Figur deutlich, die – in Analogie zu Conrads Roman *Almayers Folly* – "die Wandlung eines halbwegs aufgeklärten Europäers unter den Bedingungen einer anderen Welt" bis zum Punkt der Brutalisierung durchmacht.¹⁴ Das rätselhafte Ende des Interviews, symbolisiert in dem Rauschen des Tonband-Geräts, wäre auf der Ebene der Intertextualität gelöst. Völlig zu Recht mahnt Scheichl an, dass die "Spekulationen enden"¹⁵ müssen, wie weit Urbild und fiktionale Figur einander noch ähneln, wenn es an die Auflösung der Interview-Szene geht, an deren Ende der Schuss fällt.

5. Wurzeln in der Poetik des Realismus

Die Erhellung dieser Szene und der psychischen Disposition, die im Roman aus verschiedenen Perspektiven thematisiert wird, wenn die Figuren über Allmayers Verhalten sprechen, verdankt sich also nicht dem Bezug auf die historische Figur Gabriel Grüner, sondern den intertextuellen Bezügen, die der Roman in reichem Maß ausbreitet.

¹³ Scheichl: *Ein Echo der 'Letzten Tage der Menschheit'* (Anm. 6). S. 470.

¹⁴ Ebd. S. 468.

¹⁵ Ebd. S. 474.

In dieser Gleichzeitigkeit von Wirklichkeitsbezügen und intertextuellen Verweisen liegt kein produktionsästhetischer Widerspruch noch lässt sich daraus ein Argument gegen den ästhetischen Rang des Textes ableiten. In der Geschichte der referentialisierenden Literatur finden sich zahlreiche Figuren, die präzise auf historische Vorbilder verweisen und zugleich durch literarische Allusionen modelliert werden. Derart amalgamierte Figuren werden in der älteren Romanpoetik des Realismus erstaunlich unvoreingenommen beschrieben, so bei Friedrich Spielhagen in seinen Ausführungen über den historischen Roman.¹⁶ Im Interesse einer gesteigerten Glaubwürdigkeit müsse ein Autor geradezu auf die Realität zugreifen und diese in den fiktionalen Kosmos integrieren. Dieses Einlassen auf außertextuelle Wirklichkeit ziele nicht auf die restlose Übereinstimmung, sondern auf die Vermittlung zwischen historischer Überlieferung und den Gestaltungsabsichten des Erzählers. Finden und Erfinden wirken zusammen, so “daß sie fortwährend ineinander spielen; sich beständig eines in das andere umsetzen”.¹⁷ So entstünden amalgamierte Gestalten: “figurae hybridae”¹⁸ in Spielhagens Worten, die aber mindestens zweidimensional, wenn nicht in noch weiteren Schichten angelegt sind.¹⁹

¹⁶ Vgl. dazu Jeffrey L. Sammons: *Friedrich Spielhagen. A novelist of Germany's false dawn*. Tübingen: Niemeyer 2004.

¹⁷ Friedrich Spielhagen: *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Mit einem Nachwort von Hellmuth Himmel. Nachdruck der 1. Aufl. Leipzig 1883. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967. S. 34.

¹⁸ Ebd., S. 17.

¹⁹ Gegenbeispiele zu dieser mehrschichtigen Modellierung von Figuren bietet der Text auch in der einseitig-polemischen Erledigung von Schriftsteller-KollegInnen. Dazu gehört – aus der narrativen Sicht des Ich-Erzählers gesprochen – der Ausfall gegen den Schriftsteller Peter Handke als “den eleganten Herrn in der Krise” (75) und “zugute halten konnte ich ihm nur, dass er nicht der einzige seines Gewerbes war, hatte es von seinen Kollegen doch all die Jahre schon ganz andere Eskapaden gegeben, angefangen mit den selbsternannten Verteidigern des wahren Slawentums, [...] bis hin zu der aufgetakelten New Yorker Zicke, die als Weltberühmtheit nach Sarajevo gekommen war und vor laufenden Kameras ein Durchschussloch in ihrem knöchellangen Pelzmantel vorgeführt hatte, als wäre es eine Trophäe” (76). Die hier angesprochene Susan Sontag (1933–2004) verdient gegen diese misogynie Polemik eine Ehrenrettung. Sie kam im April 1993 zum ersten Mal nach Sarajevo und lebte mit Unterbrechungen bis 1995 dort, wo sie mit dem bosnischen Regisseur Haris Pasovic auch Becketts *Warten auf Godot* aufführte. Ihr Buch *Regarding the Pain of Others*. (New York 2003), ist ein essayistisches Gegenstück zu Gstreins Roman in dem Versuch, die automatisierte Wahrnehmung von Kriegsbildern in den Medien zu analysieren.

6. 'Poetologie einer nicht mehr unverbindlichen Literatur'

Die "Verfahrensweise der Intertextualität"²⁰ widerspricht den Wirklichkeitsreferenzen nicht, sobald in Erinnerung gerufen wird, dass sich fiktionale Texte sowohl auf interne Referenzfelder beziehen, die sie selbst schaffen (z. B. Struktur durch Leitmotive, Symbole, Erzählverfahren, Zeitstruktur), wie auch auf externe Referenzfelder, die außerhalb des Textes durch die Realität bestimmt werden: "A work of fiction need not consist entirely of, and in general will not consist entirely of, fictional discourse", so John R. Searle.²¹ Diese Mehrschichtigkeit des fiktionalen Textes ("double-layered nature of literary reference"²²) lässt sich in *Das Handwerk des Tötens* an der Hauptfigur hervorragend zeigen, denn Grüner-Allmayer garantiert dem Text seine "Verankerung in der Realität", ohne seinem Rang als "sehr artifizielles Werk" Abbruch zu tun.²³ Die Aufgabe einer methodisch differenzierenden Literaturwissenschaft kann es sein, die Verzahnung von literarischen Allusionen – seien es Zitate oder explizite und implizite intertextuelle Hinweise – mit den Bezügen auf die Realität herauszuarbeiten. Dabei geht es nicht um das Auffinden der linearen Ähnlichkeiten zwischen Fakten und Fiktion, sondern um eine Herausarbeitung der narrativen Strategien, mit denen authentische Wirklichkeit in Fiktion überführt wird. Im Falle von Gstreins Roman verdanken sich die zahlreichen Elemente auf der Ebene des Discours wie die Schichtung der Erzählstimmen und die Figurenkonstellation, die in den bisherigen Analysen positiv vermerkt wurden, genau dieser Reibung zwischen Wirklichkeit und Erfindung. Die Kappung der Wirklichkeitsbezüge als angeblich irrelevant bedeutet nicht nur, wichtige Elemente der Textgenese ihrer Ursachen zu berauben, sondern würde auch die diskursive Funktion des ganzen Romans mindern. Glaubt man dem Autor selbst, so gehören sorgfältige Recherchen (wie er sie in mehrfachen Reisen für seine Romane unternahm) zum Handwerk des Schreibens dazu, um genau und stimmig erzählen zu können. Dahinter steht gewissermaßen die 'Poetologie einer nicht mehr unverbindlichen Literatur', von der er in einem Gespräch²⁴ sagte, er wolle sie erreichen über eine

²⁰ Scheichl: *Ein Echo der 'Letzten Tage der Menschheit'* (Anm. 6). S. 468.

²¹ John R. Searle: *The logical status of fictional discourse*. In: John R. Searle: *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press 1979. S. 58–75. Hier: S. 74

²² Benjamin Harshaw: *Fictionality and Fields of Reference*. In: *Poetics Today* 5 (1984). S. 227–251. Hier: S. 243.

²³ Scheichl: *Ein Echo der 'Letzten Tage der Menschheit'* (Anm. 6). S. 467 u. 468.

²⁴ Dazu Helbig: *Der obszöne Blick* (Anm. 8). S. 23f.

Methode, die beiden Räume zu verquicken, Fakten und Fiktionales, um durch diese Verquickung in einen neuen Raum zu kommen. Um einer unverbindlichen Literatur zu entgehen, einer Literatur, die mit dem Verdikt 'Das ist nur ein Roman' abgetan werden könnte, und in einen neuen Raum der Literatur zu gelangen, der dagegen immunisiert ist.