

“[...] naiv leben und dann eigentlich nochmal leben im angehaltenen Augenblick, im Zustand der Fiktion” – Narrative Lebenskonstruktionen bei Monika Maron im Zeichen der *Wende*

Katharina BOLL
Universität Würzburg

“Vielleicht ist das Vergessen die Ohnmacht der Seele; vielleicht müssen wir eine gewisse Zeit abwarten, ehe wir uns gefahrlos erinnern können”.¹ In ihrer 1999 erschienenen ‘Familiengeschichte’ *Pawels Briefe* erinnert sich Monika Maron an Ereignisse, die zum Teil bis in die Zeit vor ihrer Geburt zurückreichen. Das von der Literaturkritik teils hochgelobte, teils heftig attackierte Buch² fügt sich ein in den Erinnerungsdiskurs vieler Romane aus der Nachwendezeit, in denen der Rückblick auf Ereignisse der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts (Nationalsozialismus, Nachkriegszeit, deutsche Teilung, Wende und Wiedervereinigung) im Mittelpunkt steht.³ Das Thema der Erinnerung ist allerdings nicht erst seit *Pawels Briefe* im Werk Monika Marons präsent, sondern zieht sich von Anfang an wie ein roter Faden durch ihre Texte. Der vorliegende Beitrag zeichnet nach, welche Funktion das Motiv des Erinnerns in den Romanen Monika Marons spielt.⁴ Abschließend wird zu fragen sein, ob bzw. inwiefern der politische Umbruch 1989/90 die Schreibweise Monika Marons beeinflusst hat.

1 Monika MARON, *quer über die Gleise. Artikel, Essays, Zwischenrufe*, Frankfurt/M. 2000, S. 47.

2 Für die kritische Reaktion vgl. besonders die Rezension von Corinna CADUFF, “Missbrauchte Geschichte”, *Die Weltwoche*, 25. Februar 1999, auf die Monika Maron mit ihrem Essay “Rollenwechsel” reagierte (vgl. MARON, 2000, S. 95-116).

3 Vgl. z. B. die einzelnen Beiträge in: Barbara BEBLICH u. a. (Hg.), *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin 2006.

4 Vgl. dazu u. a. Katharina BOLL, *Erinnerung und Reflexion. Retrospektive Lebenskonstruktionen im Werk Monika Marons*, Würzburg 2002 sowie Lothar BLUM, “Irgendwann, denken wir, muß ich das genau wissen”. Der Erinnerungsdiskurs bei Monika Maron”, in: Volker WEHDEKING (Hg.), *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*, Berlin 2000, S. 141-151.

Autobiographisches, kommunikatives und kulturelles Gedächtnis

In Anlehnung an die Theorie des 'kollektiven Gedächtnisses' von Maurice Halbwachs definiert der Ägyptologe Jan Assmann in seiner 1997 publizierte Studie *Das kulturelle Gedächtnis* 'kommunikatives' und 'kulturelles' Gedächtnis als "Formen kollektiver Erinnerung"⁵: Assmann zufolge stützt sich das kommunikative Gedächtnis auf individuelle, also autobiographische Erinnerungen von Mitgliedern einer Gemeinschaft (z. B. eines Staates, einer religiösen Vereinigung) und lebt v. a. im Alltag durch das stete Wiedererzählen und Wiedererinnern vergangener Erlebnisse, die den Mitgliedern noch im Gedächtnis sind. Dieser Form der Erinnerung, die Assmann als "informell", "wenig geformt" und "naturwüchsig"⁶ bezeichnet, stellt er mit dem 'kulturellen Gedächtnis' eine Form des Gedächtnisses an die Seite, die sich auf die "Außendimension des menschlichen Gedächtnisses"⁷ bezieht. Dieses wird nicht durch mündliche Kommunikation tradiert und ist nicht unspezifisch geformt, sondern wird von "spezialisierten Traditionsträgern" (z. B. Priester, Gelehrte, Schriftsteller etc.) weitergegeben und durch "feste Objektivationen" (Wort, Bild, Tanz) geprägt.⁸ Die beiden Untergruppen des 'kollektiven Gedächtnisses' grenzt Assmann im Blick auf unsere abendländische Kultur nicht streng gegeneinander ab, sondern wählt das Modell der Skalierung. Die beiden Gedächtnisformen bilden die Extrempole der Skala.

Die kurz skizzierte Theorie des kulturellen Gedächtnisses liefert den Bezugsrahmen für die Analyse ausgewählter Texte Monika Marons. Indem Maron deutsch-deutsche Geschichte individuell biographisch in – mit Ausnahme von *Pawels Briefe* – fiktionalen Texten festhält, leistet sie einen Beitrag zur Diskussion um das kommunikative und kulturelle Gedächtnis der jüngeren deutschen Geschichte. Im Folgenden werden die Formen des Erinnerns in Marons Romanen vorgestellt, wobei der Fokus auf der Entwicklung des Erinnerungsdiskurses liegt.

Gegen das Vergessen der ursprünglichen Art: *Flugasche*

Das Buch [Flugasche; K.B.] könnte ich gar nicht mehr schreiben: es hatte im ersten Teil einen durchaus reformerischen Ansatz. Der Bruch im Buch, als ein formaler durchaus zu bemerken, ging auf die Ausweisung Biermanns zurück. In

5 Vgl. zum Folgenden Jan ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2000 (zuerst 1997), S. 48-66. Vgl. zum Begriff des 'kulturellen Gedächtnisses' auch Aleida ASSMANN; Dietrich HARTH (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M. 1991 sowie Aleida ASSMANN, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

6 ASSMANN, 2000, S. 56.

7 Ebd., S. 19.

8 Ebd., S. 56.

dieser Zeit habe ich es geschrieben. Ich dachte, so naiv und blöd kann die Heldin nicht bleiben, wie sie bis zur Mitte des Buches gediehen ist.⁹

Die Konsequenz aus dieser Erkenntnis ist für den Leser als formaler Bruch auf der Erzählebene deutlich erkennbar. Im zweiten Teil ihres Debütromans *Flugasche*¹⁰ erprobt Monika Maron ein 'Erzählen aus der Distanz', eine Art retrospektives Erzählen, das alle ihre danach publizierten Romane prägt. Die lineare Erzählweise weicht einem erinnernden, die Vergangenheit auslotenden Erzählstil. Die Handlung beginnt jedes Mal mit dem Ende. Das Romangeschehen entfaltet sich stets aus der Erinnerung der Protagonistinnen.¹¹ Der in *Flugasche* evidente formale Wechsel korrespondiert mit dem Inhalt des Romans: Der erste Teil handelt von den Bemühungen der Journalistin Josefa Nadler, die ungeschminkte Wahrheit über "B.", die "dreckigste europäische Stadt" (FA 32), zu schreiben, woran sie jedoch vom Höchsten Rat, der Zensurbehörde, gehindert wird. Der zweite Teil schildert eine 'geläuterte Josefa': Sie hat sich von ihrer journalistischen Tätigkeit zurückgezogen und geht erinnernd die Ereignisse noch einmal durch, die zu ihrer Isolierung geführt haben.¹² Im Rückblick kann Josefa die "Folgerichtigkeit der Ereignisse", ihre "Gesetzmäßigkeit" verstehen: "Nachträglich schien es ihr als hätte keine der Personen, die an dem Drama beteiligt waren, anders handeln können, als sie gehandelt hat" (FA 153). Aus der zeitlichen Distanz zum Erlebten erschafft sich Josefa ihr eigenes Drama, in welchem sie Akteurin und Zuschauerin zugleich ist: "Tag für Tag hatte sie erinnert, Szenen angesehen, in denen sie mitgewirkt hatte und deren bestürztes Publikum sie nun war" (FA 190). Josefa nimmt ein paar Tage Urlaub (FA 241) und widmet sich der Aufarbeitung des Geschehenen. Mit ihrer reflexiven Rückschau verfolgt Josefa ein wichtiges Ziel: Sie möchte in einer Art 'Selbstbefragung' herausfinden, "was das Eigentliche war, nach dem sie suchte, was sie, und nur sie, zu tun hatte in den Jahren, die sie leben würde" (FA 207).¹³ Für die

9 Wilfried F. SCHOELLER, "Literatur, das nicht gelebte Leben. Gespräch mit der Ostberliner Schriftstellerin Monika Maron", *Süddeutsche Zeitung*, 6. März 1987.

10 Monika MARON, *Flugasche*, Frankfurt/M. 1981 (im Folgenden zitiert als FA).

11 Dass sie dieses Schema stets wieder verwendet, erstaunt die Autorin selbst: "Ich habe selber darüber nachgedacht, warum ich immer auf diese Konstellation komme. Ich habe das nicht nur in der 'Überläuferin' verwendet, sondern auch im zweiten Teil von 'Flugasche'. Jedesmal habe ich den Eindruck, ich erfinde sie völlig neu, und dann stelle ich fest, daß ich es schon einmal gemacht habe." Monika Maron im Interview mit Ursula ESCHERIG: "Die Liebe, das andauernde Mysterium", *Das Börsenblatt*, 13. Februar 1996, S. 10.

12 Vgl. zu den autobiographischen Verbindungen Deirdre BYRNES, "Monika Marons Beiträge zur *Wochenpost*: Eine Analyse", in: Hermann RASCHE (Hg.), *Denkbilder... Festschrift für Eoin Bourke*, Würzburg 2004, S. 248-256. In *Flugasche* realisiert Maron "die andere Variante: Also, was wäre passiert, wenn ich nicht halbwegs vernünftig gewesen wäre?" (Monika Maron im Gespräch mit Michael HAMETNER, "Von Opfern, die Täter wurden", *Das Börsenblatt*, 26. Juni 1992, S. 42). Ähnlich wie die Protagonistin Josefa zog sich Maron 1976 aus dem Journalistenberuf zurück und lebte ab diesem Zeitpunkt als freiberufliche Schriftstellerin in Berlin.

13 Zur Identitätskonzeption in *Flugasche* vgl. Sylvia KLÖTZER, *Mittläufer und Überläufer: erzählte Ich-Krise in der DDR-Literatur der achtziger Jahre*, Christoph Hein und Monika

Bestimmung des ‘Eigentlichen’ dienen ihr neben der Biographie ihres Kollegen Werner Grellmann v. a. die Erinnerungen an den Großvater Pawel und ihre Großmutter Josefa. Die Großeltern stehen für einen Lebensentwurf, der sich im Bekenntnis zur eigenen Biographie verwirklicht (FA 99). Das Bekenntnis ihres Großvaters zum Judentum und das ihrer Großmutter zu ihrem Mann konnten auch die Zwänge der herrschenden politischen Systeme nicht erschüttern. In der Erinnerung an die Biographie der Großeltern sieht Josefa eine Möglichkeit, wie sie mit ihrer eigenen als repressiv empfundenen Lage umgehen kann.¹⁴ Sie bemächtigt sich ihres verstorbenen Großvaters, den sie persönlich nie kennengelernt hat (FA 11) und macht ihn zur Projektionsfläche all der Eigenschaften, die ihr wichtig erscheinen. Ihrer Vorstellung nach sei der Großvater “verträumt”, “nervös”, “spontan” und “jähzornig”, sowie etwas ‘everrückte’ (FA 9) gewesen. Das so konstruierte Großvaterbild symbolisiert eine autonome und selbstbestimmte Lebensführung, die Josefa in der DDR-Realität nicht (nach)leben kann. Interessant ist, dass das väterliche Erbe für die Frage nach dem Eigentlichen für Josefa keine Rolle spielt, ja geradezu als hinderlich für die Ausbildung einer eigenen Biographie betrachtet wird. Die Tradition des Vaters stehe im Unterschied zum Großvater für die Erfüllung von Pflicht und Normen und damit für “drohende Zwänge” (FA 10f.). Deutlich erkennbar ist hier der Generationenkonflikt zwischen den “Nachgeborenen”¹⁵, die die Zeit des Nationalsozialismus nicht erlebt haben und in die DDR-Realität hineingeboren wurden, und der Generation, die aktiv am Aufbau der DDR mitgewirkt hat und an den Sieg des Sozialismus glaubt. Insofern thematisiert *Flugasche* eine Umbruchserfahrung: Mit ihrem schonungslosen Bericht über B. versucht Josefa, die Menschen wachzurütteln, um sie zu der notwendigen Veränderung zu bewegen. Doch die Tatsache, dass der Bericht nicht gedruckt wird, es sozusagen kein Interesse am wirklichen Zustand des Sozialismus gibt, lässt Josefa den Glauben an die Reformierbarkeit des sozialistischen Systems verlieren. Am Ende des Romans steht die Absage an ein Leben in der Welt des Sozialismus und der Rückzug aus dieser Welt verbunden mit dem Willen, nach alternativen Lebensentwürfen zu suchen.

Maron, Univ. of Mass., 1992 sowie DIES., “‘Wir haben immer so nach vorne gelebt’: Erinnerung und Identität. *Flugasche* und *Pawels Briefe* von Monika Maron”, in: Elke GILSON (Hg.), *Monika Maron in Perspective. ‘Dialogische’ Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes*, Amsterdam 2002, S. 35-56.

14 Dies betont auch KLÖTZER, 2002, S. 42f.: “Die Geschichte der Großeltern bildet in ihrer Fragmentierung und in der Polarität der Bilder insgesamt eine Bezugsgröße, die der Selbstvergewisserung der Enkelin Ansätze bietet.”

15 Eckhard FRANKE, “Monika Maron”, *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur* 79. Nlg., 3/2005, S. 4.

Rosalinds 'Zimmertheater': *Die Überläuferin*

“Die Überläuferin fängt an, wo Flugasche aufhört.”¹⁶ Die Protagonistin von Monika Marons zweitem Roman befindet sich wie Josefa am Ende von *Flugasche* in den eigenen vier Wänden. Dies tut sie allerdings mehr oder weniger unfreiwillig, da ihre Beine plötzlich¹⁷ gelähmt sind und sie damit an der Ausübung ihres Berufs als Historikerin an der ‘Barabas’schen’ Forschungsstätte hindern. Obwohl im Roman die Verbindung zwischen der Arbeit Rosalinds und der plötzlich eingetretenen Lähmung nicht explizit hergestellt wird, liegt es nahe, die Lähmung als eine körperliche Reaktion auf eine “internalisierte Unterdrückung”¹⁸ zu verstehen. Die Charakterisierung ihrer Arbeitstätigkeit lässt diesen Rückschluss zu: “Sie hatte gelernt, ihr Denken für Wochen oder Monate einem einzigen Thema zuzuordnen, es in eine bestimmte Richtung zu lenken und zu einem konkreten Ergebnis zu führen – zielstrebiges wissenschaftliches Denken nannte Barabas das” (DÜ 98). Nun hat ihr Körper einmal richtig ‘zugeschlagen’. Vorher hat er sie nur mit “Almosen” getröstet: Die Opferung von Mandeln, Galle und einer Niere befreiten sie immer nur für kurze Zeit von ihrer Arbeitsverpflichtung.

Die Rahmensituation Rosalinds ist mit der Josefas aus *Flugasche* durchaus vergleichbar, was dazu führte, dass *Die Überläuferin* als Fortsetzung von *Flugasche* gelesen wurde.¹⁹ Zwar heißt die Protagonistin von Marons zweitem Roman nun Rosalind, doch ist diese wie Josefa aus *Flugasche* auf der Suche nach dem ‘Eigentlichen’ ihrer Biographie: “Mein Ziel bin ich” (DÜ 64) – so lautet das Motto der ‘Überläuferin’. Der ihr aufgrund der unvorhergesehenen Lähmung zur Verfügung stehende “Überfluss an Zeit” (DÜ 13) erscheint ihr zu kostbar, um ihm dem Vergessen zu opfern. Stattdessen beschließt Rosalind, “die Zeit als einen bemessenen Raum zu betrachten, in dem sie die Erlebnisse sammeln wollte wie Bücher in einer Bibliothek, ihr jederzeit zugängliche und abrufbare Erinnerungen” (DÜ 13). Zwei Aspekte verdienen hier Beachtung: Erstens wird das Erinnern positiv bewertet und ihm das Vergessen als ‘Gegenspieler’ diametral gegenübergestellt. Zweitens

16 Elizabeth BOA, “Schwierigkeiten mit der ersten Person: Ingeborg Bachmanns *Malina* und Monika Marons *Flugasche*, *Die Überläuferin* und *Stille Zeile Sechs*”, in: Robert PICHL (Hg.), *Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre*, Wien 1994, S. 140. Zitate aus *Die Überläuferin* beziehen sich auf folgende Ausgabe: Monika MARON, *Die Überläuferin*, Frankfurt/M. 1988 [zuerst 1986] (Im Folgenden zitiert als DÜ).

17 ‘Die Lähmung’ war auch der Arbeitstitel des Romans (vgl. Emmanuel VAN STEIN, “Flucht nach innen. DDR-Autorin Monika Maron las eigene Werke”, *Kölner Stadt-Anzeiger*, 25. April 1984).

18 FRANKE, 2005, S. 6.

19 So konstatiert Thomas BECKERMANN, “‘Die Diktatur repräsentiert das Abwesende nicht’: Essay von Monika Maron, Wolfgang Hilbig and Gert Neumann”, in: Arthur WILLIAMS (Hg.), *German Literature at a Time of Change 1989-1990*, Bern 1991, S. 99: “What Josefa Nadler, in *Flugasche*, needs a whole book to achieve is already behind Rosalind Polkowski at the beginning of *Die Überläuferin* (1986) – the withdrawal from all relationships and connections.”

ist die Metaphorik interessant, die zur Charakterisierung des Erinnerungsprojekts verwendet wird: Die Erinnerung wird als eine Art Gedächtnisspeicher betrachtet. Erlebnisse werden im Gedächtnis wie Bücher in einer Bibliothek konserviert. Der Erinnerungsprozess selbst ist damit 'relecture', ein Wiederlesen des Vergangenen, was auch unbewusste Erlebnisse impliziert.²⁰ Nicht nur inhaltlich, sondern auch auf der Erzählebene wird der Vorgang des Erinnerns thematisiert. Monika Maron baut das bereits in *Flugasche* erprobte Prinzip des retrospektiven erinnernden Erzählens dahingehend aus, dass der Romaninhalt vom Erinnerungsstrom Rosalinds strukturiert wird.²¹ Rosalind möchte in ihrem Erinnerungsprojekt die "geheimnisvollen Wege" (DÜ 26) wieder entdecken, die sie früher einmal gekannt hatte. Zu diesem Zweck gründet sie ein "Zimmertheater" (DÜ 41), in dem sie ihr bekannte und unbekannte Personen auftreten lässt. Als Regisseurin inszeniert sie aus der Rückschau ihre Lebensgeschichte. Dabei ist sie Regisseurin, Akteurin und Zuschauerin zugleich: Ereignisse aus ihrem Leben, reale und potentielle, laufen vor ihrem inneren Auge wie ein Film ab. In ihrem Erinnerungsdrama, das durch vier szenische Zwischenspiele unterbrochen wird, formt sich Rosalind ein 'erinnertes Selbst'.²² Als Beobachterin ihrer selbst gewinnt sie auf diese Weise Distanz zu ihrer Vergangenheit.²³ Am Ende des Romans gelingt es Rosalind, Martha, ihre personifizierte Seele, wiederzufinden. Martha steht für einen freiheitlichen, selbstbewussten Lebensentwurf und ähnelt in den beschriebenen Charaktereigenschaften ('Verrücktheit') dem Bild des Großvaters, wie es in *Flugasche* gezeichnet wird. Durch ihre Lügengeschichten und Diebstähle unterscheidet sie sich von konventionell lebenden Menschen.²⁴ Den zweiten verdrängten Aspekt ihres Ich – Clairchen – kann sie nicht zum Leben erwecken, da "jede Erinnerung an Clairchen im schaurigen Bild ihres Todes" (DÜ 67) endet. Es gelingt Rosalind, verschüttete Denk-

20 Zur Metapher des Gedächtnisses als Buch vgl. Douwe DRAAISMA, *Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses*, Darmstadt 1999, S. 40-47.

21 Gerade diese Tatsache veranlasste einige Kritiker dazu, der *Überläuferin* den Romancharakter abzusprechen, vgl. z. B. Horst HARTMANN, "Monika Maron. *Die Überläuferin*", *Buchbesprechungen*, H. 41, März 1987, S. 176: Seiner Ansicht nach handele es sich um "nur locker miteinander verbundene phantastische Episoden, um die Aneinanderreihung skurriler, verspielter absurder Erinnerungen und Vorstellungen aus der Sicht einer verzweifelten Heldin."

22 Treffend bezeichnet Susan C. ANDERSON ("Creativity and Nonconformity in Monika Maron's 'Die Überläuferin'", *Women in German Yearbook* 10, 1995, S. 146) *Die Überläuferin* als "an example of the power of self-construction through reflection. By treading herself as an object of investigation, Rosalind can use her historical skills to unearth the knowledge she needs to heal herself."

23 Vgl. u. a. zum Konzept der wahrnehmenden selbstreflexiven Beobachtung in Marons Werk Elke GILSON, *Ich sehe was, was du nicht siehst. Strategien des Weltenbaus und intertextuelle Muster im Oeuvre von Monika Maron. (Ein Versuch über literarische Wirklichkeitskonstruktionen in der Postmoderne)*, Gent 2004.

24 Der Satz aus *Flugasche* "Verrückte Menschen erscheinen mir freier als normale" (FA 9) begegnet fast wörtlich wieder in der *Überläuferin*. Dort lautet er: "Noch heute halte ich Menschen, die stehlen und lügen können, für freiere Geschöpfe als die übrigen, die es nicht können" (DÜ 48).

wege wieder freizulegen. Allerdings werden die wieder entdeckten geistigen Fähigkeiten nicht in die Tat umgesetzt. Es bleibt bei der "Kopf-Geburt"²⁵. Der Übergang zur 'Tat' wird erst im folgenden Roman *Stille Zeile Sechs* vollzogen.

Der Kampf um die eigene Erinnerung: *Stille Zeile Sechs*

*Stille Zeile Sechs*²⁶ schildert die Protagonistin, die wie in der *Überläuferin* Rosalind Polkowski heißt, als Handelnde: "After reappropriating herself within her private sphere, Rosalind goes public in *Stille Zeile Sechs*."²⁷ Rosalind löst das ein, was ihr der 'Mann in der roten Uniform' – einer der Darsteller ihres Zimmertheaters aus der *Überläuferin* – prophezeit: "Der Tatträumer von heute ist der Täter von morgen" (DÜ 172). 'Rosalind goes public' – Rosalind verlässt die eigenen vier Wände und nimmt das Angebot des ehemaligen SED-Funktionärs Herbert Beerenbaum an, für ihn seine Memoiren zu schreiben, woran dieser aufgrund seiner tremorgeschnüttelten Hand gehindert ist. Das nüchtern begonnene Arbeitsverhältnis zwischen Beerenbaum und Rosalind entwickelt sich mehr und mehr zu einem Kampf um die eigene Erinnerung. Rosalind kann den von Beerenbaum postulierten antifaschistischen Gründungsmythos nicht akzeptieren, da er mit ihren Lebenserfahrungen nicht übereinstimmt. Sie fordert Beerenbaum heraus, attackiert seine Weltsicht und stellt der seinen ihre gegenüber. Beerenbaum erleidet schließlich einen Herzanfall, an dem er auch stirbt. Erzählt wird wiederum vom Ende her: Erzählzeit ist die Beerdigung Beerenbaums, während der sich Rosalind an die zurückliegende Zeit erinnert. Wie in den vorangegangenen Romanen besteht das Romangeschehen aus den Erinnerungen der Protagonistin. Durchzogen werden ihre Erinnerungen von einer Frage, die einst der Schriftsteller Ernst Toller²⁸ stellte: "Muß der Handelnde schuldig werden, immer und immer? Oder, wenn er nicht schuldig werden will, untergehen?" (SZ 41). Die Funktion der Erinnerung ist damit eine andere als die in der *Überläuferin*: Galt es dort, mittels der retrospektiven Rückschau verdrängte Lebensmöglichkeiten ans Tageslicht zu bringen, verfolgt Rosalinds Erinnerungsstrom in *Stille Zeile Sechs* das Ziel, eine bereits geschehene Tat im Nachhinein verstehen zu wollen. Sie beantwortet die Toller'sche Frage am Ende mit einem deutlichen 'ja, der Handelnde muss immer schuldig werden', da sie ebenso wie Beerenbaum aus ihrem un-

25 KLÖTZER, 1992, S. 271.

26 Monika MARON, *Stille Zeile Sechs*, Frankfurt/M. 1995 [zuerst 1991] (Im Folgenden zitiert als SZ).

27 Frauke E. LENCKOS, "Monika Maron: *Stille Zeile Sechs*", *New German Review* 8, 1992, S. 110.

28 Das Leben Ernst Tollers hat sich Monika Maron "gleichnishaft eingepägt" (vgl. dazu ihren Essay "Ernst Toller" in *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*, Frankfurt/M. 1995, S. 60-62, hier S. 60).

erschütterlichen Willen heraus, niemals wieder Opfer sein zu wollen, zur Täterin geworden ist. Als "Anschlag auf eine Legende"²⁹ oder "epische Abrechnung [...] mit dem Kommunismus"³⁰ wurde *Stille Zeile Sechs* gedeutet. Diese Lesarten übersehen allerdings die reflexive Intention des Romans. Gerade durch die retrospektiven 'Betrachtungen eines Kampfes', wie man die Auseinandersetzung zwischen Rosalind und Beerenbaum auch titulieren könnte, gewinnt Marons Roman an Tiefenschärfe und damit eine gewisse 'Unentschiedenheit': "Eine Entscheidung wird hier nicht getroffen; statt dessen werden die Aporien der Selbstvergewisserung demonstriert."³¹ Die Unentschiedenheit wird deutlich am Umgang Rosalinds mit dem Erbe Beerenbaums, seinen Memoiren. Nach Beerenbaums Tod übergibt dessen Sohn Michael die Memoiren an Rosalind. Sie hat nun im wahrsten Sinne des Wortes Beerenbaums Erinnerungen in ihrer Hand und kann bestimmen, ob sie sie bewahrt oder wegwirft. Ob sie Letzteres tut, bleibt offen. Rosalind steht hier stellvertretend für die Generation der 'Nachgeborenen', die die Verantwortung gegenüber der Vergangenheit tragen und entscheiden, was bleibt und was dem Vergessen anheimgestellt wird. So sehr das Buch von der bitteren Auseinandersetzung zwischen Rosalind und Beerenbaum geprägt ist, am Ende ist vom Kampf keine Rede mehr: Beerenbaum ist tot, und wie es weitergeht, bleibt offen. Darauf verweist auch das Weinberg-Gleichnis am Ende des Romans (SZ 218): Wie darin die Hoffnung der Kinder auf den Schatz durch die überreiche Ernte, die sich erst im darauf folgenden Jahr zeigt, doch noch erfüllt wird, kann auch Rosalind auf eine 'Ernte' nach langen Jahren des Suchens und Wartens hoffen. Eine Verbindung zwischen Beerenbaum und dem Früchte bringenden Weinstock im Gleichnis herzustellen, liegt nahe, da Beerenbaum an vielen Stellen des Romans durch 'Wein-Metaphern' charakterisiert wird.³² Das den Romanschluss kennzeichnende Postulat für Unentschiedenheit kann auch im Zusammenhang mit den nach der Wende erschienenen Autobiographien gelesen werden. Viele Schriftsteller der ehemaligen DDR "nutzten die gewendeten Verhältnisse dazu, die verdrängte und beschwiegene DDR-Vergangenheit ans Tageslicht zu holen und in autobiographischen Texten unterschiedlichster Art ihre eigene Rolle darin sichtbar zu machen"³³. Teilweise tragen diese Publika-

29 Werner CREUTZIGER, "Anschlag auf eine Legende", *NDL* 40, H. 1, 1992, S. 155.

30 So Marcel REICH-RANICKI, "Keine Frucht ohne Schale. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Monika Maron, die Autorin des Romans 'Stille Zeile Sechs'", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. August 1992.

31 Antje JANSSEN-ZIMMERMANN, "Für Unentschiedenheit. Monika Marons Roman 'Stille Zeile Sechs' und der Streit um das Erbe", *NDL* 40, H. 7, 1992, S. 166.

32 Beerenbaum trägt eine "weinrote Strickjacke" (SZ 46), "bordeauxfarbene Lederpantoffeln" (SZ 47) und besitzt ein "Meißner Kaffeeservice mit Weinlaubdekor" (SZ 103).

33 Wolfgang EMMERICH, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig ²1997, S. 481. Zu den autobiographischen Schriften der Wendezeit vgl. Hyunseon LEE, "Die Dialektik des Geständnisses: Monika Marons *Stille Zeile Sechs* und die autobiografischen Diskurse nach 1989", in Elke GILSON (Hg.), *Monika Maron in Perspective. 'Dialogische' Einblicke in zeit-*

tionen den Charakter von Rechtfertigungsschreiben. Monika Maron kritisiert Autoren wie z.B. Hermann Kant in ihrem Essay "Fettaugen auf der Brühe"³⁴. Gleichzeitig unterstellt sie den Medien einen Mangel an Geschichtsbeusstsein, da sie eine "heitere Verwurstung ehemaliger DDR-Größen auf dem westdeutschen Vergnügungsmarkt"³⁵ betrieben. Durch die Offenheit des Schlusses und die Verwendung des retrospektiv verfahrenen Erzählstils werden die sich diametral gegenüberstehenden Vergangenheitsentwürfe von Beerenbaum und Rosalind zwar nicht beseitigt, sie verlieren aber ihren Alleinvertretungsanspruch.

Varianten der Erinnerung: *Animal triste*

In ihrem vierten Roman *Animal triste*³⁶ gibt Monika Maron ein Beispiel von der Willkür des Erinnerns und Vergessens. Protagonistin des Romaneschehens ist wiederum eine Frau, die im Unterschied zu denen der drei vorangegangenen Romane namenlos bleibt. Den Inhalt des Romans bilden die Erinnerungen der Frau an ihre, wie sie es nennt, "späte Jugendliebe", ein Ereignis, das 40, 50 oder mehr Jahre zurückliegt, mit dem Mauerfall zusammenfiel und einen Wendepunkt im Leben der Frau markierte. Das Zeitempfinden ist der Frau im Laufe der Zeit verloren gegangen. Daher spricht sie von 'erfinden', wenn sie sich an die Zeit mit ihrem Geliebten erinnert. Die Erzählkonstellation erinnert an die der 'Überläuferin': Wiederum fungieren die eigenen vier Wände als Refugium, in dem sich die Frau ihre Liebesgeschichte vergegenwärtigt. Erneut geht es in *Animal triste* um die retrospektive Bewertung und Einordnung eines vergangenen Erlebnisses.³⁷ Die Rückschau auf die vergangenen Ereignisse, insbesondere das Verhältnis zu 'Franz', wie die Frau ihren Geliebten nennt, ergibt sich aus den Erinnerungsfragmenten der Frau. Deutlicher als in den früheren Romanen betont *Animal triste* den Konstruktionscharakter, dem jeder Erinnerungsprozess unterworfen ist: "Mit *Animal triste* werden erstmals im Werk Marons das Erzählen von Wahrheit bzw. die aufrichtige Wahrheitssuche und Sinnstiftung zum Gegenstand der Reflexion und nicht mehr einfach als Unternehmungen verstanden, deren Möglichkeitsbedingungen allein im Willen der/s sich Erinnernden lägen."³⁸ Der Roman referiert Ergebnisse der aktuellen Forschung über die

geschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes, Amsterdam 2002, S. 57-74.

34 Monika MARON, "Fettaugen auf der Brühe", in: *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*, Frankfurt/M. 1995, S. 99-102.

35 Ebd., S. 102.

36 Monika MARON, *Animal triste*, Frankfurt/M. 1996 (Im Folgenden zitiert als AT).

37 Die Autorin führt die Wahl dieses Erzählmusters auf "die Balance zwischen Leben und Schreiben" zurück: "[...] also naiv leben und dann eigentlich nochmal leben im angehaltenen Augenblick, im Zustand der Fiktion". (ESCHERIG, 1996, S. 10)

38 Andrea GEIER, "Paradoxien des Erinnerns. Biografisches Erzählen in *Animal triste*", in: Elke GILSON (Hg.), *Monika Maron in Perspective. 'Dialogische' Einblicke in zeitgeschicht-*

Funktionsweise des menschlichen Gedächtnisses. Wenn die Protagonistin etwa zu Beginn des Romans feststellt, dass “das Erinnern mit dem Nichtvergessen nicht das Geringste zu tun [habe]” (AT 17), wird auf eine Gedächtnistheorie rekurriert, die Erinnern als “Fortsetzung des aktiven konstruktiven Prozesses der Wahrnehmung”³⁹ versteht: “Beim Erinnern kann dieser Prozess im Zufügen neuen Materials in einen sinnvollen Kontext bestehen oder das Rückschließen auf vorausgehende Ereignisse, auf nicht berichtete Motive für Handlungen oder auf erwartete Ergebnisse beinhalten.”⁴⁰ Erinnern besitzt daher auch nur in beschränktem Maß Anspruch auf Authentizität, da beim Erinnerungsprozess die Vergangenheit rekonstruiert wird, wobei die gegenwärtige Situation des sich erinnernden Subjekts von entscheidender Bedeutung ist: “Wie und an was man sich erinnert, wird dadurch bestimmt, wer man ist und was man bereits weiß.”⁴¹ Die Frau in *Animal triste* bezeichnet ihre Erinnerungsarbeit dementsprechend auch als “sinnsuchendes Erinnern” (AT 107). Sie gibt an, den vergangenen Abend mit Franz zu “erfinden” (AT 18). Entscheidend bleibt für sie die von ihr für “bewahrenswert befundene Fassung” (AT 17) ihres Lebens. Der Unterschied bzw. die Entwicklung des veränderten Begriffs der Erinnerung in den Romanen Monika Marons wird deutlich an dem Bild, mit dem die Frau ihren Erinnerungsprozess charakterisiert. Wurden in der *Überläuferin* Erinnerungen mit einer “Bibliothek” verglichen, in der die abrufbaren Erinnerungen “wie Bücher” aufbewahrt sind (DÜ 13), wird in *Animal triste* der Erinnerungsprozess mit dem Bild von der Perle umschrieben: Wie die Perlmutternschicht langsam um die Perle wächst, lagern sich rekonstruierte Momente um das ‘Eigentliche’ der Erinnerung. Am Ende der Umwandlung steht ein “schillerndes, rundes Gebilde mit glatter Oberfläche” (AT 107). Indem *Animal triste* die Möglichkeiten des Erinnerns und Vergessens reflektiert, erweist er sich als ein Roman der Wendezeit, einer Zeit, die geprägt war einerseits von der Pflicht, sich möglichst genau an die Vergangenheit zu erinnern, und andererseits von der Sorge, etwas, ein wichtiges Detail vielleicht bereits vergessen zu haben. Darauf spielt der Roman an, wenn darin das Vergessen in der allgemeinen Meinung als “sündhaft” bezeichnet wird. Dem setzt die Frau ihre Sicht der Dinge entgegen und definiert das Vergessen als “Ohnmacht der Seele” (AT 17), ein Phänomen, das die Psychologie als “motiviertes Vergessen”⁴² bezeichnet.

liche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes, Amsterdam 2002, S. 112. GILSON, 2004, S. 54 (u. ö.) stellt heraus, dass das Moment der Autoreflexivität bereits vor *Animal triste* eine Rolle spielt. Allerdings konstatiert GILSON (“Zwiesprache mit Geistern”: Die Einschränkung der Rhetorik im Werk von Monika Maron nach 1989”, in: Arne DE WINDE (Hg.), *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, Amsterdam 2008, S. 135) bezüglich der auf *Stille Zeile Sechs* folgenden Arbeiten Marons eine “auffällige Evolution in der Akzeptanz von Erinnern (und Vergessen)”.

39 Philip G. ZIMBARDO, *Psychologie*, Berlin u. a. ⁵1992, S. 291.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 292.

42 Ebd., S. 297.

Rekonstruktion eines kommunikativen Gedächtnisses: *Pawels Briefe*

In ihrer Familiengeschichte *Pawels Briefe*⁴³ distanziert sich Monika Maron von der extrem subjektivistisch verengten Perspektive, welche die Frau in *Animal triste* einnimmt, die jeglichen Kontakt zur Außenwelt verloren hat und sich wie in einem zeitlosen Zustand (“wie im luftigen Innern einer Kugel” AT 126) befindet. In *Pawels Briefe* stellt die Autorin ihre eigenen Erinnerungen in einen größeren Kontext, indem sie diese mit autobiographischen Erinnerungen weiterer Familienmitglieder, v. a. ihrer Mutter, in Beziehung setzt. Ausgangspunkt der Geschichte sind Briefe ihres Großvaters Pawel, die Monika Marons Mutter Hella aus dem Nachlass der Schwester geerbt hat (PB 10) und die in Vergessenheit geraten sind.⁴⁴ Ihre Mutter konnte sich auch beim Wiederlesen der Briefe nicht mehr an deren Inhalt erinnern. Im Zusammenhang mit ihrem Roman *Animal triste* spielt Maron bereits auf diese Begebenheit an und spricht hinsichtlich des Vergessens ihrer Mutter angesichts der wiedergefundenen Briefe des Großvaters von der “Willkür unseres Erinnerns und Vergessens”:

Ich habe das bei meiner Mutter erlebt, die jetzt Schriftstücke aus ihrer Jugend gefunden hat. Sie sollte aus Deutschland ausgewiesen werden, weil sie Polin und Halbjüdin war, und sie wußte das nicht mehr. Da kann man nicht sagen, daß hier jemand etwas schuldhaft verdrängt. Sondern er verdrängt es, weil diese Erinnerung zum Weiterleben nicht taugt.⁴⁵

In *Pawels Briefe* wird der in *Animal triste* begonnene reflexive Diskurs über die Mechanismen des Erinnerns und Vergessens fortgesetzt. Der Erinnerungsdiskurs kann daher durchaus als “kritisch”⁴⁶ bezeichnet werden, was allerdings nicht für den Teil der Familiengeschichte gilt, in dem Monika Maron ihre Stasitätigkeit thematisiert, pocht sie doch gerade hier auf die Authentizität ihrer Erinnerungen.⁴⁷ ‘Kritisches Erinnern’ impliziert auch die Frage nach dem Vergessen, das in *Pawels Briefe* mehr Raum erhält als im

43 Monika MARON, *Pawels Briefe*, Frankfurt/M. 1999 (Im Folgenden zitiert als PB).

44 In ihrem Essay “Ich war ein antifaschistisches Kind” aus dem Jahr 1989 erzählt Maron bereits Teile ihrer Familiengeschichte (vgl. Monika MARON, *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*, Frankfurt/M. 1995, S. 9-28). Der Großvater Pawel spielt auch in Marons erstem Roman “Flugasche” eine Rolle, vgl. zu den Unterschieden zwischen *Flugasche* und *Pawels Briefe* KLÖTZER, 2002, S. 35-56.

45 ESCHERIG, 2006, S. 10.

46 Mit diesem Terminus charakterisiert Friederike EIGLER Marons Familiengeschichte und grenzt sie vom Typus des “nostalgischen Erinnerns” ab, das im Unterschied zum “kritischen Erinnern” versucht, “eine als sinnhaft vorgestellte Vergangenheit zurückzuholen” (Friederike EIGLER, “Nostalgisches und kritisches Erinnern am Beispiel von Martin Walsers *Ein springender Brunnen* und Monika Marons *Pawels Briefe*”, in Elke GILSON (Hg.), *Monika Maron in Perspective. ‘Dialogische’ Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes*, Amsterdam 2002, S. 160.

47 Vgl. DIES., *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen der Wende*, Berlin 2005, S. 175f.

vorhergehenden Roman. Zum Beispiel hat ihre Mutter den Geburtsnamen ihres Vaters vergessen, der laut Geburtsurkunde auf russisch 'Schljama' bzw. auf deutsch 'Schloma' lautet. Hier zeigt sich, dass das autobiographische Gedächtnis anders funktioniert als künstliche Gedächtnisspeicher wie etwa Briefe oder Bücher. Im Unterschied zur Speicherung auf externen materiellen Medien werden Ereignisse im autobiographischen Gedächtnis der Bedeutung und nicht der Chronologie nach gespeichert.⁴⁸ Durch die Konfrontation mit den authentischen Quellen gelingt es Maron, dem Vergessen ihrer Mutter auf die Spur zu kommen: "[...] mich interessierte, wie die Erinnerung auf uns kommt, durch welche Temperamente und Überlebenstechniken sie gefiltert wird und wie viel für immer dem Vergessen anheim gefallen ist."⁴⁹ Diese Intention spiegelt sich im Aufbau des Buches wieder: Maron stellt die Dokumente (Briefe, Fotografien)⁵⁰ den Erinnerungen ihrer Mutter gegenüber. Als Erzählerin der Familiengeschichte ist sie selbst das verbindende Glied, indem sie nach der Ursache für das Vergessen fragt. Nicht mehr ist in *Pawels Briefe* von 'Kampf' oder 'besiegen' die Rede wie noch in *Stille Zeile Sechs*. Das Verstehen der Geschichte der Großeltern "über das Maß der eigenen Legitimation hinaus" (PB 13) ist gleichzeitig der Versuch, das Vergessen ihrer Mutter zu verstehen. Die im Buch an vielen Stellen erkennbare Spannung zwischen autobiographischen und künstlichen Gedächtnisspeichern wird nicht im Sinne einer einheitlichen Sichtweise aufgelöst. Maron akzeptiert die Differenz zwischen den Erinnerungen ihrer Mutter und ihren eigenen Sichtweisen auf die Vergangenheit und kann beide Varianten nebeneinander stehen lassen:

Hella sagt, ich sei ein glückliches Kind gewesen, das viel gelacht hätte. Und ich kann mich daran einfach nicht erinnern. Hella erinnert sich anders. Hella erinnert sich an Glück. Manchmal kommt es mir fast gewalttätig vor, wie sie den Tatsachen ihres Lebens das Glück abpreißt, als könnte sie einen anderen Befund nicht ertragen. Aber es ist Hellas Leben, und nur sie kann sagen, wie oft das Befürchtete ausgeblieben ist und das Erhoffte sich statt dessen erfüllt hat. (PB 70)

In den divergierenden Sichtweisen wird einmal mehr die Relativität jeder Erinnerung und Wahrnehmung der Wirklichkeit evident. Mit dieser bewusst zur Darstellung gebrachten Polyphonie der Erinnerungen hat Maron einen wichtigen Beitrag zur Debatte um die 'authentische' Erinnerung an die DDR-Zeit geleistet, was von der Literaturkritik auch so interpretiert wurde.⁵¹ Jede

48 Vgl. zum Einfluss von Schemata auf das Erinnern ZIMBARDO, 1992, S. 292-294.

49 MARON, 2000, S. 143.

50 Zur Rolle der Fotografien als Gedächtnisspeicher in *Pawels Briefe* vgl. Svea BRÄUNERT, "Fotografische Erinnerungsräume bei Monika Maron und Sophie Calle", in: Inge STEPHAN (Hg.), *Nachbilder der Wende*, Köln u. a. 2008, S. 84-103 sowie Silke HORSTKOTTE, *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln u. a. 2009, S. 156-170.

51 Vgl. Hermann KURZKE, "Eine geborene Iglarz. Monika Maron erinnert sich", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. April 1999: "Vor diesem Buch zergeht alle Selbstgerechtigkeit. Es sät einen so tiefen Zweifel in den Glauben an unsere Fähigkeit, die Wirklichkeit wahrhaftig

Erinnerung ist gebunden an ein individuelles Leben und dieses Leben prägt die Art und Weise der Erinnerung. Keiner anderer kann über die Erinnerung eines anderen urteilen. Obwohl es der Autorin schwer fällt, „die Idylle, die [ihr] aus Hellas Erzählungen entsteht, nicht zu attackieren“ (PB 50), greift sie nicht interpretierend oder urteilend in Hellas Erinnerungen ein: „Die Interpretationshoheit für ihre Biographie gehört Hella“ (PB 79).

Zusammenfassung und Ausblick

Dreh- und Angelpunkt von Monika Marons Schreiben – v. a. auch ihres journalistischen und essayistischen Schrifttums – ist und bleibt die DDR⁵²: Setzen sich die Protagonistinnen in der Trilogie (*Flugasche*, *Die Überläuferin*, *Stille Zeile Sechs*) mit der DDR-Realität auseinander, indem sie Möglichkeiten suchen, das ‚Eigentliche‘, die individuell ‚richtige‘ Biographie zu verwirklichen, so wird im Roman *Animal triste* die Wende als Naturwunder charakterisiert, die als Synonym für den entscheidenden Bruch in der Biographie der Protagonistin, für ihren Aufbruch in ein Leben in Freiheit steht. Die wiedergewonnene Freiheit zeigt sich auch im Umgang mit den Motiven des Erinnerns und Vergessens. Erinnern wird explizit mit ‚Erfinden‘ im Sinne einer Erfindung der eigenen Biographie in Verbindung gebracht. Deutlicher als in den vorangegangenen Romanen wird in *Animal triste* der konstruktive Charakter des Erinnerungsprozesses betont, an dem das Vergessen – wie es die moderne Gedächtnisforschung lehrt – maßgeblichen Anteil hat. Die Reflexionen über das Erinnern und Vergessen erreichen ihren vorläufigen Höhepunkt in der Familiengeschichte *Pawels Briefe*.

Auch in den nachfolgenden Texten bleiben die DDR bzw. die ‚Wende‘ die historischen Bezugspunkte.⁵³ Die jenseits der Jahrtausendwende erschienenen Romane *Endmoränen*⁵⁴, *Ach Glück*⁵⁵ sowie ihr jüngst publizierter ‚Bericht‘ *Bitterfelder Bogen*⁵⁶ bestätigen diese Einschätzung, wird doch auch hier die

wahrzunehmen, daß künftig die Hand zittern muß, die auf einen anderen mit Fingern zeigen will.“

52 „Also das ist wirklich seltsam: Jeder Journalist legt mich auf die DDR fest. Sie wollen mich sogar nach Ost-Berlin zurückschicken. Aber in der Literatur, wo man seine ganze Lebenserfahrung braucht, darf die DDR keine Rolle spielen. [...] Soll ich denn nun um Gottes willen meine ganze Biografie weglassen und so tun als wäre ich mit 47 Jahren in Hamburg geboren worden? Ich kann doch nicht mein ganzes Leben auf den Mist tun.“ (Monika Maron im Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage, „Ich hab“ ein freies Herz. Monika Maron über Autoren in der Politik und die Zukunft des VS, *Der Spiegel*, 25. April 1994, S. 188.)

53 Zum DDR-Motiv im Schreiben Monika Marons nach der Wende vgl. Ute WÖLFEL, „Ich bin der Sieger der Geschichte“. Zu Aspekten des DDR-Bildes in Arbeiten von Monika Maron nach 1989“, in: Marion GEORGE (Hg.), *Selbstfindung – Selbstkonfrontation. Frauen in gesellschaftlichen Umbrüchen*, Dettelbach 2002, S. 131-142.

54 Monika MARON, *Endmoränen*, Frankfurt/M. 2002 (Im Folgenden zitiert als EM).

55 Monika MARON, *Ach Glück*, Frankfurt/M. 2007 (Im Folgenden zitiert als AG).

56 Monika MARON, *Bitterfelder Bogen*, Frankfurt/M. 2009.

Wendezeit als Bruch und Neuanfang der individuellen Biographie gedeutet, wenn auch mit zeitlicher Verspätung: Johanna, die Protagonistin der *Endmoränen*, sieht keinen Sinn mehr im Schreiben von Biographien, da diese Tätigkeit nach dem Ende der DDR ihren subversiven Charakter verloren habe; das Verstecken von Geheimbotschaften in belanglos anmutende Texte hat keine Relevanz mehr für das Leben nach der Wende, „weil Biografien eben nur Biografien waren und niemand mehr auf die Idee kam, in ihnen nach geheimen Botschaften zu suchen“ (EM 45). Wie in *Flugasche* zieht sich Johanna in die Einsamkeit zurück und reflektiert über die zurückliegenden Jahre, über ihre mehr oder weniger erfolglosen Schreibversuche und über ihre leidenschaftslos gewordene Ehe mit Achim, um durch diesen Reflexionsprozess geläutert am Ende des Romans den Rückweg nach Berlin anzutreten, wobei sie allerdings nicht mehr dieselbe ist wie bei ihrem Rückzug in die Endmoränenlandschaft. Sie hat, vermittelt durch den russischen Galeristen Igor, Interesse an einer ganz anderen Biographie gefunden, nämlich der der Russin Natalja Timofejewna. Die in den *Endmoränen* getroffene Entscheidung nach einem neuen Anfang wird im Roman *Ach Glück* fortgeführt. Wieder wird aus der Retrospektive erzählt, allerdings mit einem Unterschied: Passagen, in denen Johanna auf die vergangenen Ereignisse zurückblickt, wechseln sich ab mit Erinnerungen, die aus der Perspektive Achims wiedergegeben werden.⁵⁷ Johanna hat ihre Entscheidung, die Russin Natalja Timofejewna in Mexiko zu besuchen, um mit ihr den Spuren von Leonora Carrington nachzugehen, in die Tat umgesetzt: Erzählzeit des Romans ist ihr Flug nach Mexiko, der mit Rückblicken auf die zurückliegenden Monate und Wochen durchbrochen ist. Es steht zu erwarten, dass *Ach Glück* ein weiterer Roman folgen wird, der die Ereignisse nach der Ankunft Johannas in Mexiko erzählt. Zwischenzeitlich ist Monika Maron zu ihren Wurzeln zurückgekehrt und hat einen im journalistischen Sprachstil verfassten Bericht – so auch der Untertitel des Buches – verfasst. Auch thematisch hat sie den Bogen zurück zum Beginn ihres literarischen Schaffens geschlagen: Der Bericht *Bitterfelder Bogen* beschreibt die ehemalige DDR-Industriestadt Bitterfeld zwanzig Jahre nach dem Mauerfall. Wieder erzählt Monika Maron Lebensentwürfe, doch im Unterschied zu ihrem Romanerstling sind es dieses Mal geglückte Biographien, die als ein Beispiel für die Innovationstätigkeit im Bitterfeld der Nachwendezeit vorgestellt werden.

Was lässt sich als Resümee festhalten? Hat sich das Schreiben Monika Marons nach der Wende verändert? Der Erzählstil, dies bleibt festzuhalten, ist gleich geblieben. Die von ihr einmal, in *Flugasche*, gewählte Perspektive des retrospektiven Erzählens behält sie in allen folgenden Romanen bei. Variiert wird er in ihrem bisher letzten Roman *Ach Glück*, wenn dort die weibliche

⁵⁷ Monika Maron hat überlegt, den Roman durchgehend aus der Perspektive Achims zu schreiben, vgl. Monika MARON, *Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche*, Frankfurt/M. 2006, S. 92: „Und Achim erzählt. Achim ist das Ich und erzählt über Johanna in der dritten Person.“

Perspektive um eine männliche, die des Ehemanns Achim, ergänzt wird. Gleich geblieben ist auch das Interesse der Protagonistinnen am spezifisch 'Eigentlichen' ihrer Biographie. Dieses Interesse, in *Flugasche* an der Person des Großvaters entfaltet und in der Familiengeschichte *Pawels Briefe* wieder aufgenommen, manifestiert sich insbesondere in der Sehnsucht, die die Protagonistin Johanna in den beiden zuletzt veröffentlichten Romanen äußert: die Sehnsucht nach einem Schicksal ("Ich beneide Leute mit einem richtigen Schicksal." AG 156) und nach dem Eigentlichen in ihrem Leben ("Und jetzt, ein paar Jahre später, hat mich die Ahnung, eher die Furcht befallen, es könnte schon wieder vorbei sein mit dem eigentlichen Leben [...]."⁵⁸ EM 55).

Was sich in den Texten, die nach der Wende erschienen sind, allerdings verändert hat, ist die Sichtweise auf die Vergangenheit, was sich nicht zuletzt an der beschriebenen Modifizierung der Motive des Erinnerns und Vergessens in den Texten zeigt: Dominierte zu Zeiten der DDR das Thema 'Kampf gegen das repressive System', hat dieses Moment mit dem Ende des DDR-Staates seine Gültigkeit verloren. Nicht mehr von Kampf, sondern von Verstehen ist die Rede. Die Familiengeschichte *Pawels Briefe*, zehn Jahre nach dem Mauerfall publiziert, postuliert einen Umgang mit der Vergangenheit, der nicht von Kampf und dem Beharren auf dem Wahrheitsgehalt der eigenen biographischen Lebensüberzeugungen geprägt ist, sondern von der Mehrstimmigkeit, die der Vielfalt der biographischen Lebensentwürfe das Wort redet: "Der *Kampf* um die eigene, vom Anderen distinkte Position, die in Marons ersten Werken eindeutig als Folge der Erfahrungen ihrer Protagonistinnen mit einem totalitären System zu betrachten ist wird in den späteren Werken von einer *Anerkennung* der Differenz (und der mit ihr einhergehenden Schwierigkeiten, zueinander zu finden) ersetzt."⁵⁸ Indem Monika Maron versucht, die Vielfalt der Lebensentwürfe in ihrer eigenen Familie in ihrem historischen Kontext zu verstehen und so das kommunikative Gedächtnis ihrer Familie zu rekonstruieren, stellt sie zugleich den Rahmen her für das kulturelle Gedächtnis vieler deutsch-deutscher Lebensentwürfe. Auch in der retrospektiven Rückschau bleibt die DDR stets ein *Unort*, der das Denken und Leben der Menschen nachhaltig deformiert hat. Ein von Pessimismus gezeichneter Blick auf die Gegenwart ist Monika Marons Sache nicht – im Gegenteil: Immer wieder verteidigt Monika Maron in ihren Romanen, Essays und Berichten das Recht des Einzelnen auf die Verwirklichung der ihm eigenen Biographie. Daher entwirft sie in ihren Texten immer wieder aufs Neue narrative Lebenskonstruktionen mit dem Ziel, das Eigentliche im Leben zu (er)finden.

58 GILSON, 2004, S. 300.

