

Geschichte und Zeiterfahrung in der Prosa von Julia Schoch

Carola Hähnel-Mesnard

► **To cite this version:**

Carola Hähnel-Mesnard. Geschichte und Zeiterfahrung in der Prosa von Julia Schoch. Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Helga Meise (dir.), Fräuleinwunder. Zum literarischen Nachleben eines Labels, Peter Lang, Collections: INTER-LIT, Bd. 15, S. 31-49. , 2017. hal-01700462

HAL Id: hal-01700462

<https://hal.univ-lille.fr/hal-01700462>

Submitted on 4 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Geschichte und Zeiterfahrung in der Prosa von Julia Schoch

Carola Hähnel-Mesnard

Die ‚Fräuleinwunder‘ sind reifer geworden, aus Fräuleins sind Ladies geworden. So hieß es zumindest in der Ankündigung einer Retrospektive zum 25-jährigen Bestehen des Potsdamer Literaturladens im Herbst 2015 und des dort vergebenen Literaturpreises.¹ Julia Schoch hat diesen hauseigenen Preis 2009 für ihren Roman *Mit der Geschwindigkeit des Sommers* erhalten und gehört demnach zu den „jungen Autorinnen“, die „ein beachtlich gutes Buch“ geschrieben haben, deren Texte „atmosphärisch, mutig, weiblich“ sind und die ein „ganz eigen[es], literarisch[es] ‚Fräuleinwunder‘“ darstellen.² Auch fünfzehn Jahre nach seinem Aufkommen und trotz der Entwicklung, die die Autorinnen durchlaufen haben, scheint das Markenzeichen ‚Fräuleinwunder‘ noch immer Wirkung zu zeigen.

Als die Rede vom ‚Fräuleinwunder‘ 1999 von Volker Hage in die Welt gesetzt wurde,³ war von Julia Schoch noch kein Text erschienen, und als sie zwei Jahre später ihren ersten Erzählband veröffentlichte, konnte die Kritik auf dieses Etikett bereits wieder verzichten, obgleich es – wie oben gesehen – Jahre später dann doch wieder auftauchte. Als Synonym für ein „freies, unverkrampftes und an der Gegenwart orientiertes Erzählen junger deutscher Autorinnen“⁴ stand das ‚literarische Fräuleinwunder‘ angeblich für eine neue Literatur, die sich der deutschen Vergangenheit thematisch nicht mehr verpflichtet fühlte. Dass diese Charakterisierung nicht für alle damals von jungen Frauen veröffentlichten Texte griff, zeigte bereits Jenny Erpenbecks Erstling *Geschichte vom alten Kind* (1999), der über die Gegenwarts Perspektive hinausging und sich parabelhaft mit der jüngsten Vergangenheit auseinandersetzte.

Auch Julia Schochs erster Band *Der Körper des Salamanders* (2001) verarbeitet literarisch Geschichtserfahrungen aus der späten DDR und dem Nachwende-Transformationsprozess, die gerade die Gegenwart ihrer Figuren aufs Tiefste prägen. Schochs Fiktionen gehen den Spuren besonderer Geschichtserfahrungen und deren Artikulation in der Erinnerung nach. Seit ihrem Debüt hat die Autorin in regelmäßigen Abständen weiter veröffentlicht, ihr Werk wurde von der Kritik gewürdigt und so einem ersten Kanonisierungsprozess im Feld der Gegenwartsliteratur unterzogen.⁵ Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern Schochs Prosa die Darstellung von Geschichtserfahrung mit der Thematisierung einer bestimmten Zeitlichkeit verbindet. Damit wird auch an Fragestellungen der jüngsten Forschungen zur Gegenwartsliteratur angeschlossen, die beim Versuch, „literarische Formen von Geschichtlichkeit“⁶ zu analysieren, nach dem *spatial turn* wieder verstärkt auf Konzepte von Zeit und Zeitlichkeit zurückgreifen.

¹ 25 Jahre Literaturladen – die Retrospektive. Deutsche Ladies und Der Kleine Hei. <http://www.wist-derliteraturladen.de/tag/julia-schoch/> (Letzter Zugriff: 22.1.2016).

² Ebd.

³ Zur Genese des Begriffs vgl. Walter Delabar: Chronikalische Anmerkungen zum Wunder des Fräuleinwunders. In: Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Hrsg. von Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Helga Meise. Frankfurt a.M. u.a. 2005, S. 231-249.

⁴ Jan Brandt: Fräulein? Lady? Jedenfalls sehr erwachsen. In: Das Magazin 3/2005, S. 30-35, hier S. 31.

⁵ Nicht nur in Richard Kämmerlings Literaturgeschichte der Gegenwart wurde ihr Werk hervorgehoben (Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89. Stuttgart 2011, S. 103-107), sondern auch in Metzlers Literaturgeschichte ist ihm ein eigener Abschnitt gewidmet (vgl. Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Wolfgang Beutin et al. 8. Auflage. Stuttgart 2013, S. 684).

⁶ Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann: Poetiken der Gegenwart? Eine Einleitung. In: Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Hrsg. von Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann. Berlin, Boston 2013, S. 9.

Abschied von der Zukunft oder Die Suche nach einer eigenen Zeit

In ihrem Essai „Ich, Bewohner einer Zwischenzeit“ schreibt Julia Schoch, sie sei „in eine Welt der ausschließlichen Zukunft“ hineingeboren und habe in ihrer Kindheit immer nur die „so genannten *kommenden Zeiten*“ vor Augen gehabt.⁷ Die Erfahrung einer solch ausschließlichen Zukunftsorientierung unter realsozialistischen Verhältnissen prägt auch Schochs Figuren. In Perioden gesellschaftlicher Veränderung, die den „Zeitstrahl ihres Lebens“⁸ unterbrechen, müssen sie lernen, mit diesem Erbe umzugehen. Die Notwendigkeit einer durch die ‚Wende‘ angeregten Neuverortung zwischen den Zeiten, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, durchzieht Julia Schochs gesamtes Werk. Dabei wird immer die Frage verhandelt, inwiefern eine eigene, selbstbestimmte Lebenszeit möglich ist.

Während in den meisten Texten Transformationserfahrungen nach 1989 verarbeitet werden, ist die Handlung der Titelerzählung aus Schochs Debütband *Der Körper des Salamanders* (2001) ausschließlich in der DDR verankert. Die Erzählung entwirft eine Figur, die sich dem offiziellen, zukunftsorientierten und auch durchorganisierten ‚Zeitregime‘ zu widersetzen versucht. In „Der Körper des Salamanders“ ist es die Erzählerin, Steuerfrau eines Mädchenvierers in einer Kinder- und Jugendsportschule, die sich dem hohen Leistungsdruck und der täglichen Monotonie des Trainings entziehen möchte. Während letzteres darauf ausgerichtet ist, Bestzeiten zu erreichen und also einem Zeitregime der Beschleunigung und des Zeitgewinns unterliegt, geht es der Erzählerin darum, diesem rasenden Rhythmus zu entkommen. Denn ihre eigentliche Bestimmung ist nicht der Leistungssport, sondern das Schreiben, die Literatur, das Imaginäre. Um die bisher leeren Seiten ihres „blauen Buch[s]“⁹ zu füllen, muss sie sich dem Kollektivzwang des Internats entziehen und Momente finden, um allein zu sein. Während die Mädchen im Wasserbecken trainieren und die Erzählerin die Zeit stoppen soll, denkt sie an „[ihr] Gedicht“ (KS 14), beim Motorbootfahren verfällt sie „angesichts der Tropfenspuren auf der Scheibe in Gedanken“ (KS 19) und kommt aus dem Rhythmus, bei anderer Gelegenheit hält sie die Augen geschlossen, während das Boot in eine Vogelinsel steuert. Einzelne Momente der Gegenwart werden ausgedehnt und schaffen Freiraum für die Phantasie, als wäre so eine Flucht aus der Zeit möglich. Solche gelegentlichen Träumereien und Unaufmerksamkeiten führen zur Beschädigung des Bootes und zu Trainingspausen, doch unternimmt die Erzählerin auch ganz bewusst Sabotageakte. Der Höhepunkt wird dabei am Ende der Erzählung geschildert, als die Erzählerin im Nebel ihren Vierer in die Nähe eines Ausflugsdampfers steuert und zum Kentern bringt. Das Schicksal der drei Ruderinnen bleibt im Ungewissen, während der Erzählerin genau in diesem Moment die ersten Zeilen eines Gedichts in den Sinn kommen und sich ihr künstlerisches Potential somit entfalten kann. Das Ende der Erzählung schließt dabei zirkulär an den Anfang an, wo die veränderte Situation nach der Unterwassererfahrung („Jetzt ist es vorbei, das Geräusch, das Rauschen, wenn das Wasser sich durch meine Gehörgänge schleckt [...]“, KS 7) Auslöser für die Erzählung und somit ein Neubeginn ist. Während Anne Fleig unterstreicht, dass das Kentern des Bootes, das Wasser als „Element der Übergänge“ und der Schreibakt als „Aufbruch in einen neuen Lebensabschnitt“ bereits Symbole des sich

⁷ Julia Schoch: Ich, Bewohner einer Zwischenzeit. In: Poesie und Stille. Schriftstellerinnen schreiben in Klöstern. Hrsg. von der Klosterkammer Hannover. Göttingen 2009, S. 9-19, hier S. 10. Hervorhebung im Original.

⁸ Julia Schoch: Mit der Geschwindigkeit des Sommers. München 2009, S. 23. Im Folgenden im Text abgekürzt durch GS mit Seitenangaben.

⁹ Julia Schoch: Der Körper des Salamanders. München 2002, S. 10. Im Folgenden im Text abgekürzt durch KS mit Seitenangaben.

ankündigenden politischen Transformationsprozesses darstellen,¹⁰ soll hier die in der Erzählung dargestellte Suche nach einer eigenen Zeiterfahrung inmitten der beschleunigten Welt des DDR-Leistungssports hervorgehoben werden. Auffällig ist, dass alle Versuche der Erzählerin, sich ihrer Umwelt zu entziehen, über literarische und kulturgeschichtliche Motive vermittelt werden, die dem Universum des Märchens und des Mythos angehören. Zunächst einmal wird durch den Vergleich der Havel mit dem Styx die gesamte Wasserlandschaft, die den Mädchen täglich zum Training dient, in mythologische Zeiten und Fernen versetzt; sie erscheint so als „eine andere Welt“ (KS 23).¹¹ Damit wird konkrete Geschichtlichkeit aufgehoben und die Gegenwart in universalkulturellen Zusammenhängen verortet. Hinzu kommen intertextuelle Bezüge auf die Romantik – das „blaue Buch“ und die Melusine auf dessen Deckel (KS 16) – sowie die Wiederaufnahme der Ophelia-Motivik. Vor dem Hintergrund des Melusine-/Undine-Motivs bekommt die Erzählerin selbst eine märchenhafte Aura, da sie sich im Kontakt mit dem Wasser zu verwandeln scheint: „Ich besah meine Hände. Hier und da hatten sich bereits winzige Schuppen gebildet, die zu Schwimmhäuten werden konnten, wenn sie sich mit den weißen Stellen an den Fingern verbänden.“ (KS 9) Märchenhafte Anklänge hängen auch dem magischen Denken der Erzählerin an, wenn sie bei einem der von ihr verursachten Unfälle eine „große weiße Schwanenfeder“ aufsammelt und glaubt, dass nun beim Schreiben „die Zeilen [...] aus dem passenden Gerät wie von selbst fließen [müssten].“ (KS 24) Schließlich ist die zufällige Begegnung mit einem Teichmolch in einem der Boote – „als säße er seit Hunderten von Jahren dort und finge gerade erst an zu atmen“ (KS 21) – ausschlaggebend für ihre Entscheidung, „den Bewegungen und dieser Jahreszeit selbst ein Ende zu bereiten“ (ebd.), sprich: das Boot kentern zu lassen. Gerade dieser scheinbar uralte Molch, ein Wesen aus anderen Zeiten, der sich mit äußerster Langsamkeit bewegt und für den „Tag oder Nacht [...] keine Rolle [spielten]“ (KS 22), symbolisiert eine ganz andere Zeitordnung. Er ist es, der der Erzählerin eine Art heimliches Zeichen gibt, nun endlich ihre eigene Zeit zu finden. Erzähltechnisch wird dieser Höhepunkt der Erzählung selbst hinausgezögert, indem über Rückblenden noch unterschiedliche Erinnerungen an Rudererfahrungen und die bereits erwähnten Sabotageakte eingebaut werden. Dem Zeitstrahl einer in die Zukunft verweisenden Chronologie stellt die Erzählung selbst also in Form von Unterbrechungen und Verzögerungen Anachronien gegenüber, die die zirkuläre Gesamtkonstruktion stützen.¹² Im Erzählhaushalt insgesamt steht der fortschreitenden und zukunftsorientierten Zeit der realen geschichtlichen Entwicklung (repräsentiert durch Anspielungen auf das DDR-System, den Leistungssport, die Landesgrenze) die Zeitlosigkeit von Mythos und Märchen gegenüber, und in diese ‚ewige Zeit‘ der Imagination und der Poesie gleitet die Erzählerin durch ihren letzten Sabotageakt. Diese Entwicklung kann auch metapoetologisch gelesen werden. Denn die „Welt der Literatur“, schreibt Julia Schoch in einem Essai, ist eine „Welt der Traum- und Wahnvorstellungen“; „diese Art von Mythos macht es möglich, Kontakt zu wesentlicheren Dingen aufzunehmen als den Fragen nach den Nachrichten eines Tages oder dem politischen Weltgeschehen [...]“.¹³ Genau diesem Weltgeschehen, und seiner spezifischen linearen

¹⁰ Anne Fleig: Osten als Himmelsrichtung. Grenzübergänge in Julia Schochs Erzählung *Der Körper des Salamanders*. In: *Fräuleinwunder literarisch* (wie Anm. 3), S. 175-190, hier S. 184, 178.

¹¹ Zur Symbolik des Wassers vgl. ausführlich Fleig (wie Anm. 10), S. 184-187.

¹² Schochs Werk zeichnet sich durch erzählerische Komplexität und einen hohen Grad von Reflexivität aus und setzt sich so von den narrativen Techniken der ersten ‚Fräuleinwunder‘-Autorinnen ab. Vgl. dazu Ursula Kocher: Die Leere und die Angst – Erzählen ‚Fräuleinwunder‘ anders? Narrative Techniken bei Judith Hermann, Zoë Jenny und Jenny Erpenbeck. In: *Fräuleinwunder literarisch* (wie Anm. 3), S. 53-72.

¹³ Julia Schoch: *Meine Mythomanien*. Essay für die Tagung „Identitäten im Fluss“ in Alexandria (2014), S. 5. http://www.juliaschoch.de/fileadmin/upload_julia_schoch/texte/Essai_Tagung_Alexandria.pdf. Letzter Zugriff: 4.3.2016.

Zeitordnung, entzieht sich die Erzählerin, denn, so heißt es abschließend in Schochs Essai: „Die Zeit der Literatur ist nicht die Gegenwart, sondern die Ewigkeit“.

Der Umbruch 1989/1990: Kontinuität oder Zäsur?

Gemeinhin wird das Jahr 1989 in der Geschichts- und Literaturgeschichtsschreibung als historische Zäsur, als „epochal[e] Wende“ interpretiert.¹⁴ Doch hat diese Zäsur „1989“ historisch gesehen, wie Martin Sabrow gezeigt hat, nur bedingt Geltungskraft, je nachdem, welchen Maßstab man ansetzt und in welchen Zusammenhängen die Ereignisse betrachtet werden.¹⁵ Sabrow schlägt deshalb vor, zwischen zeitgenössischen, auf persönlichen Wahrnehmungen bestehenden Erfahrungszäsuren und historiographisch bestimmten Deutungszäsuren zu unterscheiden. Somit lasse sich „der Einschnitt von 1989“ als historiografische Deutungszäsur in Frage stellen, „nicht aber als sinnweltliche Erfahrungszäsur, die das Denken und Handeln der Zeitgenossen, insbesondere der Ostdeutschen unmittelbar beeinflusste.“¹⁶ Doch auch diese von den meisten Ostdeutschen als solche erlebte Erfahrungszäsur kann individuell hinterfragt werden. Sabrow nennt als Beispiel die Memoirenliteratur vorwiegend kommunistischer Funktionäre, die nach 1989 ihr Leben rückblickend unter dem Vorzeichen der Kontinuität betrachteten und ihre Lebensgeschichte „vom Zusammenbruch des sozialistischen Ordnungsentwurfs“ so weit wie möglich abkoppelten.¹⁷ Doch nicht nur politische Gründe können zu dieser individuellen Infragestellung der Zäsur 1989 führen, sondern, wie Konrad Jarausch aufzeigt, jede Art lebensgeschichtlicher Erfahrungen, „je nach eigenen Erfahrungen als Verlierer oder Gewinner des Umbruchs“.¹⁸

Zwei Erzählungen aus dem Band *Der Körper des Salamanders* umkreisen das ‚Wende‘-Jahr 1989 und inszenieren unterschiedliche Haltungen dieser historischen Zäsur gegenüber. „Der Exot“ vermittelt zunächst die erwähnte individuelle Infragestellung der allgemein erlebten „Erfahrungszäsur“ 1989. Die Hauptfigur und Ich-Erzählerin wird vom Redakteur einer Zeitschrift aufgefordert, an den Ort ihrer Kindheit zurückzukehren und darüber zu schreiben: „Aufrichtige Geschichten brauchen wir. Authentizität. Sie mit dem Bruch im Leben, Sie werden ja wohl kein Problem damit haben.“ (KS 107). Der „Bruch im Leben“, die Zäsur, als vorausgesetzte Erfahrung der Erzählerin, wird von ihr selbst jedoch sofort relativiert. Denn die Rückkehr an diesen Ort war bereits seit ihrer Kindheit geplant und wie ein Programm in einem Heft notiert, sie „[trug] also nichts Überraschendes ins sich [...]“ (ebd.):

Über allem lag also mein eigener Fingerzeig; die Dinge schon herausgesucht und eingeplant, wie schwer sie wiegen, wie sie mir erscheinen würden, längst gesagt, notiert. Es gab keinen Unterschied zwischen Leben und Plan. Von allein taten die Dinge so wenig [...]. Hineingezogen werden mußten sie, gebeten werden wollten sie [...], niemand wußte, daß sich Vergangenheit nicht von selbst ergibt. (KS 108)

Der Wunsch, Lebenszeit selbst zu bestimmen, steht also auch hier angesichts des historischen Ereignisses der ‚Wende‘ 1989 im Vordergrund. Die Erfahrung des „Bruchs“ wird als solche auf individueller Ebene von der Erzählerin nicht akzeptiert; die Folgen der veränderten historischen Situation, die erwartete nostalgische Rückkehr an den Ort der Kindheit, werden

¹⁴ Vgl. den Abschnitt „Die Zäsur des Jahres 1989“ in dem der Gegenwartsliteratur gewidmeten Kapitel in Deutsche Literaturgeschichte (wie Anm. 5), S. 669.

¹⁵ Martin Sabrow: Zäsuren in der Zeitgeschichte (Version: 1.0). In: Docupedia-Zeitgeschichte, 3. 6.2013, URL: <http://docupedia.de/zg/>, S. 12. Letzter Zugriff: 18.3.2016.

¹⁶ Ebd., S. 13.

¹⁷ Ebd., S. 9-10.

¹⁸ Konrad Jarausch: Der Umbruch 1989/90. In: Erinnerungsorte der DDR. Hrsg. v. Martin Sabrow. München 2009, S. 526-535, hier S. 529.

als lange schon vorher imaginierte Etappen ihrer Biographie dargestellt. Auch hier spielt wie bereits in „Der Körper des Salamanders“ das Schreiben als Mittel der Gestaltung von Leben eine besondere Rolle, denn die Erzählerin hatte ihr Lebensprojekt „[...] schon mit den ersten erlernten Buchstaben in ein dunkelgrünes Heft geschrieben.“ (KS 107)

So wie in „Der Körper des Salamanders“ das eigene Schreiben, die Fiktion, es der Erzählerin ermöglichte, dem dominanten, auf Zukunft gerichteten Zeitsystem zu entfliehen, so wird in „Der Exot“ der Versuch, eine eigene Zeit zu leben, ebenfalls durch eine Inszenierung und dadurch Fiktionalisierung des eigenen Lebens gestützt. Neben dem in ein Heft niedergeschriebenen Lebensprojekt gibt es dann noch die Vorliebe der Erzählerin, sich auf Bildern zu betrachten (KS 106). So auf jenem Foto, das ein Journalist in ihrer Kindheit von der „Hausgemeinschaft“ aufgenommen hat und in dem sie sich mit selbst inszeniertem Kindergesicht in den Vordergrund stellt und welches sie, ähnlich einer *mise en abyme*, als Kind dann immer wieder nachstellt. Gleich zu Beginn der Erzählung verweist die Erzählerin im Übrigen auf ihr zweifelhaftes Verhältnis zur Wahrheit und Authentizität des Gelebten: „Lassen Sie mich ehrlich sein: Ich bin unaufrichtig. Gewesen.“ (KS 105) Der Leser ist damit gleich zu Beginn auf die Möglichkeit verwiesen, dass es sich hier um ‚unzuverlässiges Erzählen‘ handelt. So wie die Fotos Selbstinszenierungen der Erzählerin darstellen, erfolgt auch die Rückkehr an den Ort der Kindheit, mit einer Fahrt über zahlreiche kleine Dörfer, als genau geplantes Vorhaben, jedoch mit dem Ergebnis, dass „Romantik sich nicht einstellen wollte, obwohl ich sie doch inszeniert hatte.“ (KS 107) Sogar die Ankunft am Ort wird im Voraus genau imaginiert, als eine Art romantische Weltempfindung: „Hatte ich den Platz, der damals schon aussah wie etwas Übriggebliebenes, erst einmal erreicht, wollte ich ganz still stehen, und mir sollte ein Zweiglein brechen, vor meinen Augen sollte es schimmern und die Dinge verzaubert liegen.“ (KS 109) Der fiktionale Charakter dieser imaginierten Rückkehr wird durch das Auseinanderfallen von realer Zeit („erst einmal“, Zukunft) und grammatikalischer Zeit (Vergangenheit) noch unterstützt, eine temporale Charakteristik „epischer Fiktion“, auf die bereits Käte Hamburger verwiesen hat.¹⁹

Während der Erwartungshorizont des Lesers durch eine solche Inszenierung von Kontinuität im Leben zunächst untergraben wird, erfährt die Erzählerin vor Ort dann doch einen „Bruch“ und ihr konstruiertes Selbstbild wird in Frage gestellt. Auf den Stufen eines Supermarktes sitzend, an dem früher ein Klettergerüst stand, hatte sie sich an eine Episode ihrer Kindheit zurückerinnert, als sie an einem Samstagnachmittag auf selbigem Gerüst mit einem Jungen aus dem „Westen“ in Kontakt kam. Während sie dann in den Supermarkt geht, trifft sie auf die Mutter einer ehemaligen Spielkameradin, die dort als Putzfrau arbeitet und deren Physiognomie sie sofort wiedererkennt. Diese unerwartete Begegnung lässt im Proustschen Sinne unwillkürlich eine andere Erinnerung an das Klettergerüsterlebnis in ihr aufkommen, die sie bis dahin verdrängt hatte. Denn obwohl an den Samstagnachmittagen alle Eltern in ihren Wohnungen beschäftigt sind und sich die Erzählerin mit dem „Exoten“ aus dem Westen allein wähnte, wusste ihr Vater bereits beim Abendessen über die Begegnung Bescheid, die der Erzählerin als Tochter einer Offiziersfamilie verboten war. Die Tatsache, dass der Vater bereits informiert war – ohne ein Telefon zu besitzen – stellt im Nachhinein die Konstruktion des eigenen Lebensentwurfs in Frage, denn die imaginierte Selbstbestimmung erscheint angesichts einer durch den Vater repräsentierten, unsichtbar waltenden Machtstruktur nur noch als Illusion. Und obwohl sich die Erzählerin in ihrer Geschichte, in ihrem Lebensentwurf „gar nicht bewegt“ hat, erscheint durch diese unwillkürliche Erinnerung plötzlich ein Bruch als „Riss durch die Landschaft“ (KS 121). Insofern scheitert hier der Versuch, Lebenszeit gegen nachträgliche Deutungen selbst zu bestimmen, denn die anfangs von der Erzählerin negierte „Erfahrungszäsur“ drängt sich unwillkürlich auf.

¹⁹ Vgl. Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, Stuttgart ²1968, S. 66-67.

In der Erzählung „Himmelfahrt“ ist der Ansatz dann noch einmal ein anderer – die Autorin präsentiert in ihrem Erzählband also durchaus unterschiedliche Lektüren der Geschichte. Hier steht die Notwendigkeit eines radikalen Bruchs mit der Vergangenheit im Vordergrund, exemplarisch dargestellt durch das Verhältnis der Ich-Erzählerin zu ihrem Vater, einem ehemaligen Offizier der DDR. Nur schwer kann sich die Tochter eine Integration des Vaters in die Nachwendegesellschaft vorstellen, ohne dass dieser seine ehemaligen Ideale aufgibt und sich dadurch auch das Bild, das die Tochter von ihm hat, ändert. „So sind die Peinlichkeiten dem Vater wenigstens erspart geblieben. Und mir auch. Dass ich hätte mitansehen müssen, wie er schnell wieder mit allem zurechtgekommen wäre. [...]“ (KS 44), heißt es zu Beginn der Erzählung. Hatte früher der Vater der Tochter die Zukunft in den schönsten Farben ausgemalt, so sind heute Zukunft und ein Neubeginn – die Erzählerin hatte „mit dem Finger über den Stadtplan einer europäischen Metropole gestrichen und an Zukunft gedacht“ (KS 44) – nur denkbar, wenn vorher mit der eigenen, durch den Vater repräsentierten Vergangenheit und der damit verbundenen Lebensordnung abgerechnet wird: „[...] denn ein Vater, der die Zeiten überdauerte, wäre mir bis über die Augen gestiegen.“ (KS 54) Die Tochter hatte dem Vater kurzerhand zum Selbstmord geraten, und die Erzählung rekonstruiert dann, wie sich die Erzählerin auf den Weg in dessen Wohnung macht und dort die Leiche vorfindet. Auch in diesem Text ist das sich durch den ganzen Band ziehende Motiv des Wassers vorhanden, denn gleich zu Beginn berichtet die Erzählerin, wie sie – auf Brücken und an Geländern stehend – den Vater, bzw. grotesk verformte Körperteile, im Wasser schwimmen sieht. Der Fluss steht hier als ein Symbol der Geschichte und der vergehenden Zeit, der die Vergangenheit fortspült und einen Neuanfang ermöglicht. Kontinuität und Bruch sind in Schochs Erzählungen also zwei Formen, sich der Geschichtszeit gegenüber zu positionieren und die Phase der gesellschaftlichen Transformation nach 1989 literarisch zu gestalten.

Die Gegenwart als Endlosschleife

Die für realsozialistische Verhältnisse charakteristische Zukunftsfixierung, der sich Schochs Erzählerinnen entziehen wollen und die dann durch den Umbruch 1989 unterbrochen wird, ist zunächst kein spezifisch ostdeutsches Phänomen. Denn die Vorstellung eines auf die Zukunft gerichteten, „linear irreversiblen ‚Zeitpfeils‘“²⁰ gehört zu den Voraussetzungen des Zeitregimes der Moderne. In ihrer Untersuchung zur Entstehung und Entwicklung dieses Zeitregimes hat Aleida Assmann gezeigt, dass es spätestens in den 1980er Jahren durch eine Infragestellung der Modernisierungsgeschichte und des Fortschritts in den westlichen Gesellschaften in die Krise geriet und dass sich ungefähr „um 2000 die Konturen einer neuen Zeitordnung herausgebildet haben“.²¹ Diese neue Zeitordnung zeichne sich durch eine verstärkte Präsenz der Vergangenheit und weniger der Zukunft aus. Assmann betrachtet diese neue, durch Schlüsselbegriffe wie Kultur, Identität und Gedächtnis fassbare Konstellation als Chance, Vergangenheit und Erinnerung auch als Investitionen in die Zukunft zu verstehen,²² und setzt sich damit in ihrem Text von Hans Ulrich Gumbrecht ab, der das Konzept einer „breiten Gegenwart“ eingeführt hatte, die durch eine museal und medial hergestellte Gleichzeitigkeit von Vergangenheiten überströmt werde und sich dadurch ständig erweitere, ohne neue Zukunftsperspektiven zu eröffnen.²³

Vor dem Hintergrund dieser Analysen lassen sich auch Schochs Texte als Dokumente des modernen und gegenwärtigen Zeitregimes lesen, wobei die dort dargestellte, spezifisch

²⁰ Aleida Assmann: *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München 2013, S. 24.

²¹ Ebd., S. 246.

²² Ebd., S. 318.

²³ Vgl. ebd., S. 42-43.

ostdeutsche Zeiterfahrung noch einmal besonders berücksichtigt werden muss. Denn der Verlust von Zukunftsorientierung und die Neuorientierung in einer zunächst unfassbaren Gegenwart betrifft die ostdeutsche Gesellschaft durch die Plötzlichkeit des geschichtlichen Ereignisses der Wende noch einmal sehr viel abrupter als die westdeutsche. Gleichzeitig wird mit einer Vergangenheit abgerechnet, die „kurzerhand zum Fremdkörper [...] erklärt“ wird und so jede „Kontinuität über die Zäsur der Wiedervereinigung hinweg“ unmöglich macht.²⁴ In Julia Schochs Romanen, die auf den Debütband folgen, kommt zunächst ein Unbehagen an der Gegenwart zum Ausdruck, das sich dann nach und nach wieder mit Reflexionen über Vergangenheit und Zukunft verbindet. *Verabredungen mit Mattok* (2004) erzählt von der zufälligen Begegnung der Trickkünstlerin Claire mit dem undurchsichtigen Mattok in einem Ostseebad, vor dessen Küste gerade ein Öltanker kentert. Symbolisch belastet die sich ankündigende Umweltkatastrophe die Zukunftsperspektiven ebenso wie Claires von einem Ekzem befallene rechte Hand, deren Heilung sich in dem Kurbad als aussichtslos erweist.²⁵ Nicht nur ihre weitere berufliche Betätigung steht dadurch in Frage, sondern die jetzt fehlenden Handlinien (VM 58) deuten auf den Verlust von Schicksal, von Zukunft überhaupt hin. Der Orientierungslosigkeit der beiden wie aus der Zeit gefallen Protagonisten in den Jahren nach der Wende – Claire fehlt jede Perspektive und Mattok, der vermeintliche Bankräuber, scheint auf der Flucht – entspricht eine Wahrnehmung der Gegenwart als leere Zeit, als „Endlosschleife“:

Alles spulte sich ab in einer Endlosschleife. Gab es keinen Anlass, nie, dass dieses Band zu Ende ging? Jedes Geschehen wurde eilig von einem nächsten abgelöst. Das dauernde Verformen um sie herum! Nicht nur die Menschen, auch die Dinge glitten wie Amöben durch die Zeit. Beständig wurde ausgewichen, umgerannt, sich wieder aufgerichtet; man faltete sich nur zusammen, um gleich darauf erneut aufzuklappen [...]. Die Hauptsache schien zu sein, dass nichts stockte. (VM 85)

Die vergehende Zeit entspricht hier keinem klar ausgerichteten Zeitpfeil mehr und scheint auch keine Entwicklung zu ermöglichen, sondern verlangt einen permanenten Wandel, ein Sich-Anpassen an die Gegebenheiten, dem sich die Protagonistin entziehen möchte. Doch ihre sich ständig regenerierende, aber nie heilende Haut spiegelt selbst dieses zirkuläre und nicht mehr lineare Zeitempfinden wider; die Protagonistin scheint dadurch in ihren Handlungsmöglichkeiten eingeschränkt und „geht im Kreis“ (VM 86). In ihrer Analyse von Schochs Erzählung „Der Körper des Salamanders“ hat Anne Fleig bereits auf die Bedeutung der Haut als existentielle Grenze des Körpers aufmerksam gemacht, die auf den „problematischen Subjekt-Status“ der dort dargestellten Ruderinnen verweise.²⁶ In *Verabredungen mit Mattok* erscheint die kranke Haut als eine Art Seismograph, der den permanenten Druck der Umwelt, sich zu verändern und anzupassen, in den Körper selbst einschreibt, dort registriert und sich als Fremdkörper manifestieren lässt. Auch hier scheint die Grenze zwischen Subjekt und Umwelt durchlässig zu werden, keinen Schutz mehr zu bieten. Die Protagonistin wünscht sich „in eine fremde Haut eingenäht [zu] werden“ (VM 115), die jeglicher Wandlung des eigenen Körpers „in eine Zeit, die ein offener Raum war“ (VM 86), Einhalt gebietet und die erneut eine „Umgrenzung“ schafft, die es auch ihrem Denken erlaubt, wieder ganzheitlich zu funktionieren (VM 116).

²⁴ Vgl. Johannes Pause: *Texturen der Zeit. Zum Wandel ästhetischer Zeitkonzepte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Köln u.a. 2012, S. 155. Zur Bedeutung der Zeitreflexion bei einigen ostdeutschen Autoren nach der Wende vgl. S. 153-160.

²⁵ Julia Schoch: *Verabredungen mit Mattok*. München 2004, S. 5. Im Folgenden im Text abgekürzt durch VM mit Seitenangaben.

²⁶ Vgl. Fleig (wie Anm. 10), S. 179.

Enge und Grenzen werden hier zu Garanten der eigenen Subjektivität und stehen einem „Gefühl der unerträglichen Weite“ (VM 87) entgegen. Claires Prinzip ist es, „die Anweisung zum ständigen Verwandeln einfach [zu] missachten“ (VM 21), entsprechend kann sie den oft gehörten amerikanischen Songtitel „As times change, we have to change with them“ – eine moderne Form des *tempora mutantur* – nur verachten (VM 117). Es liegt nahe, die weibliche Protagonistin des Romans wieder als eine Figur zu lesen, die buchstäblich gegen den Strom der Zeit schwimmt, da sie die neue, Freiheit symbolisierende Weite ebenso ablehnt wie die von ihr durch den historischen Bruch verlangten Veränderungen, wie Wandel und Anpassung an das neue System. „Man müsste eine Kraft haben, sich seine Geschichte selbst zu schreiben, eine große heitere Kraft müsste es sein, mit der man in den Tag hineinliefe.“ (VM 120) – diesem Gedanken geht Claire nach, bevor sie einige Seiten später ihre beiden Arme in ein Metallbecken taucht, in dem das ausgelaufene Öl des Tankers vor der Küste gesammelt wird (VM 131). Als Zeichen, dass sie allein Herrin ihres Schicksals bleibt? Es ist nicht der einzige *acte gratuit* in diesem Roman. Mattok hat sich zu diesem Zeitpunkt schon auf den Weg in Richtung Osten gemacht. Dahin möchte er fliehen, weil „die Zeit in Richtung Osten beim Laufen schneller vergeht! Und warum? [...] Weil die Geschwindigkeit beim Laufen durch die Geschwindigkeit der Erdumdrehung noch erhöht wird, [...] während man nach Westen immer gegen die Erdumdrehung läuft.“ (VM 122). Der Osten als Metapher und als eine Möglichkeit, der Endlosschleife Gegenwart durch unwahrscheinliche Gesetze der Zeit doch wieder entkommen zu können?

Abschied von der Zukunft oder Was bietet die Vergangenheit?

Unbehagen an der Gegenwart empfinden auch die Protagonisten der Romane *Mit der Geschwindigkeit des Sommers* (2009) und *Selbstporträt mit Bonaparte* (2012). Doch anders als bei Claire und Mattok spielt hier die eigene, jüngste Vergangenheit in das Leben der Figuren hinein und bringt Sinnangebote, die weder die Gegenwart noch die Zukunft bereithalten.

„Was weiß diese Zeit von einer anderen.“ (GS 9) Mit diesem Gedanken beginnt die Erzählerin des Romans *Mit der Geschwindigkeit des Sommers* ihren Rückblick auf das Leben ihrer älteren Schwester, die in New York Selbstmord begangen hat. Es ist keine Frage, sondern eine Feststellung, die andeuten könnte, dass diese Zeit, dieses Heute und die darin lebenden Menschen nicht mehr viel wissen von der anderen, gerade vergangenen Zeit, von der sie sich – gewollt oder ungewollt – sehr schnell losgelöst haben. So wie die Erzählerin selbst, die zur Zeit des Umbruchs noch jung war und deshalb „noch gar nicht beteiligt gewesen, [ihr] Leben noch nicht verbogen“ war (GS 108). Ihre Kindheit in der DDR setzt sie im Nachhinein mit einem Mangel an Geschehnissen gleich, die Zeit als junge Erwachsene verbringt sie mit Reisen.

Für ihre ältere Schwester hingegen bedeutet die Zeit nach der Wende das Einrichten in einem bürgerlichen Leben in einer kleinen Garnisonsstadt in der ostdeutschen Provinz, wo sie, wie Anne Fuchs es formuliert, von der „Fülle der leeren Zeit niedergedrückt wird“.²⁷ Der einst erträumte Komfort ist schnell erreicht, denn „[d]ie Welt des Sozialismus hatte die Wünsche schrumpfen lassen. [...] Die Träume waren so klein gewesen, dass ihre Erfüllung unspektakulär leicht war.“ (GS 109) Da die Schwester nicht wusste, „welcher Art von Träumen in dieser anderen Gesellschaft nachzuhängen war“ (GS 110), bestand die Gegenwart

²⁷ Anne Fuchs: *Ostalgie, Local Identity, and the Quest for Heimat in the Global Age*. Julia Schoch's *Mit der Geschwindigkeit des Sommers* and Judith Zander's *Dinge, die wir heute sagen*. In: *Heimat. At the Intersection of Memory and Space*. Hrsg. v. Friederike Eigler und Jens Kugele. Berlin 2012, S. 125-137, hier S. 132. In ähnlicher Perspektive siehe auch Mary Cosgrove: *Heimat as Nonplace and Terrain Vague in Jenny Erpenbeck's Heimsuchung* and Julia Schoch's *Mit der Geschwindigkeit des Sommers*. In: *New German Critique* 116, vol. 39, n° 2, 2012, S. 63-86.

aus „apathischer Betriebsamkeit“ (GS 117), war jedes Handeln „wie das Zerstreungsprogramm in einem Zug, der gegen eine Wand raste.“ (GS 115) Die einst in der DDR gesonnenen Zukunftsvisionen, die Aussicht, sich „nur fallen[zu]lassen in die vorsortierten Möglichkeiten“ auf dem „Zeitstrahl ihres Lebens“ (GS 22 f.), weichen einer Unsicherheit und dem Gefühl der Stagnation: „Mit dieser anderen Geschichte hatte auch eine andere Geschwindigkeit der Zeit eingesetzt. [...] Wann war aus dem irren Lauf in die offene Zukunft, die Unbegrenztheit, wie es hieß, dieser Galopp auf der Stelle geworden, bei dem man sich eingrub?“ (GS 118) Da die Schwester keinen Anteil mehr an der heutigen Welt empfindet, und eben so wenig Vertrauen in die Zukunft hat, flüchtet sie sich in die Vergangenheit, von der sie mittlerweile „ein ganzes Menschenleben“, „eine Zeitlücke“ (GS 30) zu trennen scheinen, obwohl doch erst ein paar Jahre vergangen sind. Die Flucht in die Vergangenheit erfolgt durch die Wiederaufnahme einer alten Liebesbeziehung mit einem „Soldaten“, der noch vor der Wende ein paar Monate in der Garnisonsstadt stationiert war. Dieser Mann, der sich weder für ihre Gegenwart noch für ihre Zukunft interessiert, erlaubt es ihr, die zu schnell gekappten Verbindungen zur eigenen Vergangenheit wieder aufzunehmen, wobei diese Vergangenheit schnell zur Obsession wird: „Wenn er mit ihr zusammen war, spazierten sie nur immer wieder zurück in denselben Raum. Den einzigen, den es für sie beide gab und je geben würde. Ausflüge in die Vergangenheit.“ (GS 61) Dabei imaginiert sich die Schwester Varianten einer nicht gelebten, durch die ‚Wende‘ abgebrochenen Zukunft:

Dadurch, dass die Geschichte dieses Staates nicht zu Ende gegangen, sondern abgebrochen war wie eine festgefahrene, unerträgliche Schulstunde, war es möglich, sich eine andere Vergangenheit auszumalen, die stattgefunden hätte, wenn diese Schulstunde, das *Experiment* weitergelaufen wäre. Seitdem sie den Soldaten wiedergetroffen hatte, bekam alles, was aus dieser Zeit übriggeblieben war, eine Bedeutung: wegbröckelnde Ladenaufschriften, überwucherte Denkmäler oder rostige Springbrunnen. [...] Plötzlich sah sie in alldem sich selbst. Die verlockende Vorstellung, dass in diesem anderen Staat ein anderer Lebenslauf bereitgestanden hatte, verdrängte den nachträglichen Schrecken über die Begrenztheit in dem Land, das in immer weitere Ferne rückte. Meine Schwester fühlte sich aufgehoben in der nicht probierten Version. [...] In ihren Sätzen kam immer mehr die Grammatik der Möglichkeiten vor. (GS 62 f.)²⁸

Solche ostalgie anmutenden Gedanken werden der Schwester eine gewisse Zeit helfen, die als wertlos empfundene Gegenwart zu ertragen. Doch nach und nach ist auch diese Vergangenheit nicht mehr sinnstiftend, weicht die Nostalgie nach nie gelebten Zukunftsvarianten einer „Wut auf das Alte“ (GS 107): auf einen Staat, der ihre Freiheit eingeschränkt und Lebensprojekte verhindert hatte, und der heute ebenso wertlos ist wie die Erfahrungen der Menschen, die in ihm gelebt hatten. Diese zunehmende Distanzierung zur eigenen Vergangenheit als letztem Anhaltspunkt lässt die Schwester als jemanden erscheinen, der „herausgefallen war aus jeder Zeit“ (GS 11).

Als die Schwester vor ihrer Abreise nach New York noch einmal mit der Erzählerin telefoniert, unterbreitet sie ihr Gedanken über die Rückführung der Geschichte in Natur, über den Übertritt allen Lebens „von einer künstlichen Zeit in eine natürliche“ (GS 146). Diese Reflexion über den Niedergang der Zivilisation und das Um-sich-greifen der Natur steht in völligem Gegensatz zu den Zukunftsvisionen, die mit der Kindheit der Schwestern verbunden waren, als Wohnblocks und neue Städte die Natur verdrängten und als „Urbild einer Zukunft“ (GS 20) weit ins 21. Jahrhundert hinein strahlten. Die dystopische Perspektive auf die Ruinen der vergangenen Zeit ist jedoch nicht nur eine Folge des Zusammenbruchs der DDR und der Wiedervereinigung, sondern Anne Fuchs’ Argumenten folgend, auch eine Konsequenz der

²⁸ Hervorhebung in den Zitaten im Original.

Globalisierung, die die Provinz aus ihren kulturellen Sinnzusammenhängen reißt und ihr die Möglichkeit nimmt, Gefühle von Heimat zu stiften. In Schochs Darstellung erscheint die Provinz als ein postindustrielles Ödland, ohne Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft.²⁹ An anderer Stelle beschreibt Fuchs Schochs Darstellung der ostdeutschen Provinz als „Poetik der Ödnis“ bzw. „Poetik der Verlangsamung, in der die geschichtliche Leere zum poetischen Ereignis wird.“³⁰ Allerdings berichtet der Text eben nicht nur von der „Geschichtslosigkeit der entschleunigten Provinz“,³¹ da die Schwester wie gezeigt an zentraler Stelle zunächst versucht, ihre Vergangenheit als sinnhaft zu verstehen. Trotz des Scheiterns dieses Versuchs und der geschichtspessimistischen und zivilisationskritischen Perspektive einer ‚Naturgeschichte der Zerstörung‘ verlässt die Geschichte nicht den Denkhorizont der Protagonistin. Wenn die Schwester verlauten lässt: „*Wir sind zu früh.* [...] Die Zeit, die da herangebrochen war, war noch nicht die für uns bestimmte, noch nicht die richtige.“ (GS 148), dann wird die Gegenwart noch einmal in Relation zur Vergangenheit gesetzt, und zwar über einen intertextuellen Verweis auf Christa Wolfs *Nachdenken über Christa T.* aus dem Jahre 1968, in dem die an Leukämie erkrankte Christa T. feststellt, zu früh geboren zu sein, da man an dieser Krankheit nicht mehr lange sterben werde.³² Diesen optimistischen Fortschrittsvorstellungen der älteren Generation setzt Julia Schoch jedoch die Erfahrungen einer Generation gegenüber, die die Utopien längst aufgegeben hat und für die Zukunft weder in der DDR wirklich existierte noch im wiedervereinigten Deutschland.³³ Insgesamt vermittelt der Text eine Geschichtserfahrung, die auf das Scheitern unterschiedlicher Gesellschaftsmodelle verweist. Gleichzeitig übergibt die Schwester der Erzählerin mit ihren zivilisationskritischen Gedanken eine Art Testament: „Dass ich endlich dorthin blicken müsste, wo noch nichts ist, einer Zeit entgegen, die noch lange nicht begonnen hat, in der noch gar nichts geschehen ist. Absolut nichts.“ (GS 150) Am Horizont dieses Romans bleibt die Aussicht auf eine neue Zeit, eine leere und unbeschriebene Zeit, frei von den (enttäuschten) Hoffnungen vergangener Epochen. Anders als ihre Schwester wird die Erzählerin „die Offenheit der Zukunft und ihre Kontingenz“ akzeptieren, wie es Asako Miyazaki formuliert.³⁴ In diesem Sinne lässt sich der Eingangssatz des Romans – „Was weiß diese Zeit von einer anderen.“ – auch anders deuten, nämlich als nicht nur in die Vergangenheit, sondern auch in die Zukunft gerichtet.

Auch in Julia Schochs zuletzt erschienenem Roman *Selbstporträt mit Bonaparte* (2012) ersetzt der Blick zurück den Blick in eine Zukunft, die nicht mehr zu existieren scheint. Wieder werden Zeit und Geschichte über die Metapher des Wassers reflektiert: „Die Zeit strebte nicht mehr vorwärts. Als wäre dieser mächtige, gradlinige Strom in ein Delta gerauscht, wo er in einem Gewirr aus tausenden Nebenarmen von nun an harmlos und besänftigt dahintrieb.“³⁵ Die Ich-Erzählerin, Autorin und Fotografin, unterhält eine lose Beziehung zu Bonaparte, einem Historiker, der die friedliche Revolution von 1989/1990 erforscht und dabei seinem Gegenstand recht gleichgültig gegenüber steht. Beide verbindet die Leidenschaft zum Spiel, so dass sie regelmäßig in das Universum des Kasinos abtauchen. Dabei ist das Spiel nichts anderes als eine „Form des Ausharrens. Eine Art, die Zeit zu

²⁹ Anne Fuchs (wie Anm. 27), S. 135, 139.

³⁰ Anne Fuchs: Poetiken der Entschleunigung in Prosatexten Wilhelm Genazinos, Julia Schochs und Judith Zanders. In: Poetiken der Gegenwart (wie Anm. 6), S. 213-227, hier S. 222.

³¹ Ebd., S. 226.

³² Christa Wolf: *Nachdenken über Christa T.* [1968]. Frankfurt a. M. 2007, S. 215.

³³ Vgl. zum Intertext von Christa Wolf das Porträt Julia Schochs von Frauke Meyer-Gosau: „Wir sind zu früh“. In: *Literaturen* (2009) 5, S. 26-29.

³⁴ Asako Miyazaki: *Brüche in der Geschichtserzählung. Erinnerung an die DDR in der Post-DDR-Literatur.* Würzburg 2013, S. 80.

³⁵ Julia Schoch: *Selbstporträt mit Bonaparte.* München 2012, S. 78. Im Folgenden SB mit Seitenangaben.

überstehen, am behaglichsten aller Orte.“ (SB 82) Auch in diesem Roman erscheint die Zeit der Gegenwart als eine leere, sich im Stillstand befindende Zeit, die nur schwer mit Sinn erfüllt werden kann. Die Protagonisten fühlen sich als „Übriggebliebene“ der Geschichte, die sich am „anderen Ende des Zeitstrahls oder doch zumindest in einer seltsamen Zwischenzeit“ (SB 33) befinden. Allein das Spiel hebt die Zeit auf bzw. bringt sie wieder zum Fließen, lässt Prägungen der Vergangenheit vergessen und die Welt als eine der unendlichen Möglichkeiten verstehen. Denn „das Roulette, wie jedes ernsthafte Spiel, [ist] erhaben [...] über den Lauf der Geschichte selbst.“ (SB 18) Gleich zu Beginn des Romans heißt es:

Und dann, in jener langen Sekunde, wenn die Kugel noch unterwegs ist, wenn sie sich noch nicht entschieden hat für eine Zahl, ist alle Zeit ausgelöscht. Keine Zukunft, keine Vergangenheit. Für diesen einen Moment kann man beruhigt sein, die Welt, sie wartet noch. In welcher sonderbarer Zeit spielt das, was ich erzähle? (SB 9)

Auch die Protagonisten dieses Romans sind stark an die Vergangenheit gebunden. Zunächst aus beruflichem Interesse: Bonaparte ist Zeithistoriker, und die Erzählerin schreibt Texte über Themen der Vergangenheit, so über einen Maler, „der sich mit der Versteppung von Landstrichen befasste“ (SB 20) und Umrisse von Gebäuden male, aus denen die Menschen verschwunden seien und „die überall dort auf der Welt zurückblieben, wo eine bestimmte Epoche beendet war.“ (SB 21) Wie in dem vorhergehenden Roman begegnet man auch hier dem zivilisationskritischen Topos der Rückkehr der Natur.

Doch werden die beiden Figuren auch von ihrer eigenen Vergangenheit verfolgt und von den Erinnerungen an sie, die mehr und mehr in Frage gestellt werden: „Konnten wir uns überhaupt noch ernsthaft erinnern?“ (SB 74) fragt die Erzählerin in Hinblick auf bestimmte Erfahrungen in der DDR, die im Nachhinein kurios und fremd erscheinen. Ein Grund ihrer Liebe zu Bonaparte scheint darin zu liegen, „dass man gleichartige Wesen braucht, um seine Vergangenheit, also sich selbst, nicht zur Erfindung werden zu lassen.“ (SB 76) Mit Anspielung auf Christa Wolfs Überlegungen zum Wiedererlangen der ersten Person beim Schreibprozess im Roman *Kindheitsmuster* und in gleichzeitiger Umkehrung dieser Reflexionen stellt die Erzählerin fest:

Damals wusste ich noch nicht, dass man sich an sein bisheriges Leben in der dritten Person erinnern kann. Dass es nach und nach fremd werden würde. Die Vergangenheit mochte vielleicht nicht tot sein, aber sie wurde lächerlich, taugte nur noch dazu, in einem Album der Kuriositäten verwahrt zu werden. (SB 78)

Dieses problematische Verhältnis zur eigenen Geschichte erscheint auch hier wieder als Folge der Entwertung, die die in der DDR gemachten Erfahrungen nach dem Umbruch von 1989 durchlaufen haben, und führt zu einer Entfremdung dem eigenen Ich gegenüber – ein Prozess, den die Erzählerin in *Kindheitsmuster* aus anderen historischen Gründen ebenfalls erfahren hatte.

Der Historiker Bonaparte fügt diesen Überlegungen noch Gedanken zur Geschichte im Allgemeinen hinzu. In einer ironischen Verkehrung seines Namens, der auf die fortschrittsgläubigen Geschichtsvisionen seit dem 19. Jahrhundert verweist, ist Geschichte für Bonaparte alles andere als linear und vorwärtsgerichtet, sie folge keiner Logik:

Die einzelnen Momente der Menschheitsgeschichte waren nicht Stufen, sondern Pontons, den festen, breiten Blättern von Seerosen nicht unähnlich, die im ewigen Ozean der Zeit trieben und zwischen denen keinerlei Verbindung bestand. [...] So gesehen gäbe es weder Vergangenheit noch Zukunft, in gewisser Weise also auch keinen Tod. (SB 115)

Geschichte wird vom Zufall geleitet, sie ist nicht voraussehbar, planbar, absehbar – eine Einsicht, die wohl von den eigenen Erfahrungen mit dem historischen Experiment DDR herrührt. Der Blick in die Vergangenheit endet wieder in einer illusionslosen Gegenwart, die aus lauter Geschichtssplittern besteht. Diese Feststellung macht auch die Erzählerin, wenn sie sich mit einem an Johann Peter Hebel geschulten Blick zurückwendet: „In den Jahren, in denen wir Roulette gespielt haben, ging der Krieg im Irak zu Ende und fing einer in Afghanistan an, wurde Putin dreimal zum Präsidenten Russlands gewählt, erreichte der Euro sein Allzeittief gegenüber dem Dollar, berichteten die Nachrichten beinahe täglich von Anschlägen in Bagdad [...].“ (SB 123) Die Zeitraffung lässt die Ereignisse in ihrer ganzen Fatalität nebeneinander stehen. Dabei erscheint der anschließende Verweis auf Benjamins Geschichtsphilosophie nur wie ein schwacher messianischer Hoffnungsschimmer, dass dem Alptraum ein Ende bereitet werden könnte: „Jede Epoche träumt ja nicht nur die nächste, habe ich vor Jahren einmal gelesen, sondern drängt träumend auf das Erwachen hin.“ (SB 124)

Fazit

Die kurze Besichtigung von Julia Schochs Prosawerk der letzten 15 Jahre hat gezeigt, dass die Autorin ein ihr ganz eigenes fiktionales Universum errichtet hat, in dem Geschichtserfahrungen beim Übergang vom 20. ins 21. Jahrhundert, mit besonderer Berücksichtigung des Umbruchs von 1989, vor dem Hintergrund einer Reflektion über das gegenwärtige Zusammenspiel von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Mittelpunkt stehen. Von den ersten Erzählungen bis zum zuletzt veröffentlichten Roman inszeniert Schoch Figuren, die versuchen, den jeweils gesellschaftlich dominanten Tendenzen entgegengesetzte, individuelle Zeitmodelle zu leben: die in der geschichtlichen Zeit der DDR situierten Figuren versuchen, dem zukunftsorientierten, linearen Zeitmodell zu entkommen. Dieses Modell erscheint in den anderen Texten als prägend genug, um die Figuren nach 1989 orientierungslos in einer Gegenwart zu verorten, deren Logik und Sinnhaftigkeit ebenfalls in Frage gestellt wird. Für Schochs Figuren mag zutreffen, was Erik Schilling für andere Texte der Gegenwartsliteratur festgestellt hat, dass sie nicht – wie es noch in den Texten der Postmoderne der Fall war – ein rein spielerisches Verhältnis zur Geschichte entwickeln, sondern über die Auseinandersetzung mit Geschichte ihre eigene Identität neu begründen möchten.³⁶ Was jedoch nicht zutrifft, ist Schillings Beobachtung einer Rückkehr zum linearen Zeitmodell, in der die Vergangenheit wieder eine Basis für die Zukunft werde.³⁷ Denn der Versuch einer neuen Identitätsverortung wird als fragil dargestellt; das Verhältnis zu den Zeitkoordinaten ist historisch bedingt gestört. Schochs Prosa spiegelt in diesem Sinne die krisenhafte Zeiterfahrung der Gegenwart, die sich durch ein Nebeneinander „kaum mehr synchronisierbarer Eigenzeiten“ charakterisiert, durch eine „Pluralisierung der Zeit“ und „miteinander konkurrierende Zeitmuster“.³⁸ Doch wird ihr Werk nicht zum Schauplatz experimenteller bzw. fantastischer Zeitmodelle wie in anderen Werken der Gegenwartsliteratur,³⁹ sondern es bleibt der fiktionalen Darstellung erlebter Geschichte verbunden.

Schochs Anteilnahme an der jüngsten Geschichte ließ sie von vornherein in der ‚Fräuleinwunderliteratur‘ eine Sonderstellung einnehmen, die sie bis heute behauptet. Das Interesse für die fiktionale Verarbeitung geschichtlicher Erfahrungen rührt von ihren eigenen Erlebnissen als in der DDR sozialisierte Autorin her, und von der anfangs bereits erwähnten

³⁶ Erik Schilling: Literarische Konzepte von Zeit nach dem Ende der Postmoderne. In Poetiken der Gegenwart (wie Anm. 6), S. 173-187, hier S. 178.

³⁷ Ebd.

³⁸ Pause (wie Anm. 24), S. 16 f.

³⁹ Vgl. hierzu Pauses Analyse der Werke von Daniel Kehlmann, Helmut Krausser und Thomas Lehr. Ebd.

Zeiterfahrung einer „ausschließlichen Zukunft“.⁴⁰ Denn das Fehlen von Vergangenheit und von Verwurzelung in der DDR wurde von ihr schon bald als Manko erkannt, und „nur das Schreiben [würde] das fehlende Stück Zeitstrahl in die andere, rückwärtige Richtung [...] ersetzen können.“⁴¹ Diese Erfahrung hat sich dann mit dem Umbruch 1989 noch verstärkt, denn nun war es die Geschichte der DDR, die hinterfragt, verdrängt, vergessen wurde, so dass erneut eine Annäherung durch das Schreiben notwendig wurde. „Ich habe keine Beweise mehr für meine Vergangenheit“,⁴² schreibt die Autorin in einem ihrer Essays. Zwischen der Welt des Kindes und der Welt der Erwachsenen fehle der Übergang, die einzige Verbindung sei die Erinnerung, die im Wesentlichen auf Phantasie beruhe. Als Schriftstellerin übernehme sie in einer Welt, in der die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart gekappt sei, in der der Mensch von der Geschichte überholt werde und die wesentliche Erfahrung des Menschen „die unaufhörliche Metamorphose allen Seins“ sei, die Rolle einer „Arrière-Gardistin“ ein, die gegen den „von hinten angreifenden Feind: das Vergessen“,⁴³ ankämpfe. In diesem Sinne sind ihre Texte Zeugnisse einer besonderen Erfahrung von Geschichte und Zeit, „Fundstücke ohne Archiv, die als Spuren einer verschwundenen Zeit durch den unendlichen Raum der Gegenwart treiben.“⁴⁴

⁴⁰ Schoch (wie Anm. 7), S. 10.

⁴¹ Ebd.

⁴² Schoch (wie Anm. 13), S. 4.

⁴³ Julia Schoch: Ich, Arrière-Gardistin.

http://www.juliaschoch.de/fileadmin/upload_julia_schoch/texte/Artikel_Neue_Rundschau.pdf, S. 7. Letzter Zugriff: 1.5.2016.

⁴⁴ Ebd.