

Melitta Brezniks Prosawerk zwischen faktualem und fiktionalem Erzählen

JÁN JAMBOR

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2023.15.4.2>

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit den fünf längeren Prosawerken der deutschsprachigen Autorin Melitta Breznik (geb. 1961) und setzt sich zum Ziel, die Texte im Umfeld gezielt ausgewählter aktueller theoretischer Konzepte zum autobiographischen und autofiktionalen Schreiben zu verorten und durch eine differenzierte Herangehensweise auf ihre Spezifika hinzuweisen. Am Beispiel der Werke einer Autorin der Gegenwartsliteratur sollen einige Möglichkeiten des narrativen Selbstentwurfs veranschaulicht werden. Die Analyse und Interpretation der Texte stützt sich neben Fachliteratur auf die Selbstaussagen der Autorin, darunter auch auf diejenigen eines nicht publizierten Interviews, das ich mit ihr durchführte.¹ Auf die einleitenden literaturtheoretischen Überlegungen folgt die Behandlung der einzelnen Werke, die nach ihrem Faktualitäts- bzw. Fiktionalitätsgrad in drei Gruppen eingeteilt werden.

EINLEITENDE LITERATURTHEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN

Die aus der Steiermark stammende, als Fachärztin für Psychiatrie und Psychotherapie ausgebildete und aktuell in einer Klinik im Kanton Graubünden arbeitende Autorin hat mit Ausnahme des Bandes *Figuren. Erzählungen* (1998) fünf längere Prosawerke vorgelegt: *Nachtdienst. Eine Erzählung* (1995), *Das Umstellformat. Erzählung* (2002), *Nordlicht. Roman* (2009), *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen. Roman* (2013) und *Mutter. Chronik eines Abschieds* (2020). Im Zentrum ihres Schreibens stehen „fragmentarische Familiengeschichten: lückenhaftes Wissen von den Lebensläufen der Eltern und Großeltern, Familiengeheimnisse und rätselhafte Erinnerungsobjekte“ (Vestli 2014a). Die Generationsnarrative, deren Ereignisse bis in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg reichen, „gehen den Auswirkungen von Krieg und Gefangenschaft auf die Familien und Kinder sowie deren Biografien nach“ (Sandberg 2022, 84). Sie sind durch ein Netz von räumlich-zeitlichen, motivischen und figuralen Korrespondenzen miteinander verknüpft, zu denen die Autorin schreibt: „die Werke entstanden nach und nach, ohne den Vorsatz eine ‚hidden agenda‘ zu be-

This work was supported by the Slovak Research and Development Agency under the Contract no. APVV-20-0179.

arbeiten, jedes Buch steht für sich und schildert einen Teil eines Kosmos. Man kann es als Entwicklung im Schreiben betrachten, sich in unterschiedlicher Art und Weise an gewisse Themen heranzuwagen“ (Breznik – Jambor 2023, o. S.). Als Beispiel für solche Themen nennt sie „die transgenerationale Weitergabe von Traumata“ (2023, o. S.), ein zentrales Problem ihres Werks, das bereits z. T. erforscht wurde (Kuttenberg 2011b; Vestli 2014b). Ferner sind die Texte der Autorin durch Ähnlichkeiten im Aufbau und im Stil gekennzeichnet. Als eine Einheit können Brezniks Werke schließlich auch deshalb verstanden werden, weil einige biographische Umstände ihrer Erzählerinnen (v. a. Alter, Herkunft aus der Steiermark, Familienverhältnisse, medizinische Ausbildung, berufliche Laufbahn in der Schweiz) an die Autorin erinnern.

Dies ist auch der Grund, warum in den Rezensionen zum jüngsten Buch *Mutter*.² der autobiographische Charakter von Brezniks Werken wiederholt erwähnt wird. So schreibt z. B. Andreas Wirthensohn, dass die Autorin seit ihrem Debüt „mehr oder weniger unverstellt von sich und ihrer Familie erzählt: von ihrer Arbeit als Ärztin, von der an Schizophrenie erkrankten Großmutter, die dem ‚Euthanasieprogramm‘ der Nazis zum Opfer fiel, von den Kriegstraumata der Elterngeneration und ihren Folgen für die Nachgeborenen“ (2020, 36). In *Der Standard* steht fast wie eine Ergänzung dazu: „Kein Buch Brezniks, das nicht autobiografisch unterfüttert ist, ob nun die Suche nach ihrer in den frühen 1940er-Jahren in der Psychiatrie umgekommenen Großmutter, die Recherche über die Kriegsjahre ihres Vaters oder die Erzählung über eine Medizinerin, den Alltag im Spital und den Übergang von Leben zum Tod“ (Kluy 2020, 40). In der Forschungsliteratur wird darüber hinaus auf den autofiktionalen Diskurs zurückgegriffen. Beatrice Sandberg schreibt zu Breznik: „Es scheint, als sei Schreiben für die Psychotherapeutin selbst der Weg, ihre eigene Familienvergangenheit autofiktional aufzuarbeiten“ (2022, 84), wobei *Nachtdienst*, *Das Umstellformat* und *Mutter* genannt werden. Gemeinsam ist diesen Behauptungen, dass sie kaum über das bloße Konstatieren hinausgehen, mit keinen konkreten literaturtheoretischen Konzepten explizit verknüpft sind und die einzelnen Werke nicht differenziert behandeln. Im Unterschied dazu sollen im Folgenden die fünf längeren Werke Brezniks im Kontext der gezielt ausgewählten aktuellen theoretischen Positionen näher betrachtet werden.

In der (deutschsprachigen) Gegenwartsliteratur nach 2000 gibt es in der Nachfolge von modernen und postmodernen Strategien eine Vielfalt von Formen und Funktionen des narrativen Selbstentwurfs, die vom Modell der traditionellen Autobiographie abweichen, indem sie sich zwischen fiktionalem und faktualem Erzählen („récit fictionnel“ und „récit factuel“) bewegen (zu den Begriffen vgl. Genette 1991; 1992). Dieses mannigfaltige literarische Phänomen wird von verschiedenen methodologischen Richtungen untersucht, die auf die in Philippe Lejeunes *Le pacte autobiographique* (1975; dt. *Der autobiographische Pakt*, 1994) kulminierende strukturalistische Autobiographieforschung kritisch reagieren.

Als theoretischer Rahmen der Untersuchung sollen drei Konzepte dienen, mit denen sich Brezniks Poetologie gut veranschaulichen lässt. Zunächst ist es das Konzept des autobiographischen Schreibens, das v. a. im Rahmen des Projekts *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (2004–2006) von einem

internationalen Team, vorwiegend aus den skandinavischen Ländern, erforscht wurde. Das autobiographische Schreiben kann „als Begriff mittlerer Extension zwischen dem umfassenden Begriff der Ego-Dokumente und dem engeren Begriff der Autobiographie positioniert werden“ (Breuer – Sandberg 2006, 9). Im Unterschied zum längst eingebürgerten letztgenannten Begriff hat der Begriff des autobiographischen Schreibens drei Vorteile: „Erstens umfasst er nicht nur Autobiographien, sondern auch Briefe, Tagebücher, Reiseberichte, Gedichte, Dramen und Romane. Zweitens setzt er eine feste Grenze zwischen Fiktion und Realität oder zwischen Literatur und Nicht-Literatur nicht länger voraus, sondern rechnet ausdrücklich mit Grenzerscheinungen. Und drittens geht er nicht länger von festen Identitäten aus, sondern allenfalls von identitätskonstituierenden Leistungen des Schreibens und Lesens“ (10). In zwei Sammelbänden (Breuer – Sandberg 2006; Parry – Platen 2007) wurden drei zentrale Aspekte des autobiographischen Schreibens (Grenzen der Identität, der Fiktionalität und der Erinnerung) in einer Reihe von exemplarischen Fallstudien untersucht.

Im Interview mit Felix Münger gibt Breznik zu, dass die äußeren Lebensumstände der Protagonistin von *Mutter*. (Alter, Herkunft aus der Steiermark, Beruf der Psychiaterin, Arbeit in der Schweiz), die sie „Klammern“ (Breznik – Münger 2020, 22:08) nennt, autobiographisch sind. Die Autorin betont jedoch: „Ich bin jemand, der wirklich aus dem Fundus des Lebens schöpft. Aber alle meine Bücher sind nicht wirklich autobiographisch. Aber der Autor schöpft natürlich aus seinen Erfahrungen“ (22:59). In ihrem Fall zählen dazu nicht nur private, sondern auch berufliche Erfahrungen, wobei die Autorin anmerkt, dass sie in ihren Texten „sehr phantasievolle Dinge“ (22:52) erfindet.

Aus den Zitaten geht hervor, dass Breznik ihre Texte nicht im Umfeld der traditionellen Autobiographie verortet. Die von Lejeune als obligatorisches Merkmal dieser Gattung definierte Namensidentität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist, die entweder offenkundig (auf der Ebene des Namens angesiedelt) ist oder mithilfe des autobiographischen Pakts implizit (z. B. im verwendeten Titel oder im erklärenden einleitenden Abschnitt des Textes) zustande kommt (vgl. Lejeune 1994, 28–29), liegt in Brezniks Texten nicht vor. Ihre Protagonistinnen bleiben entweder konsequent anonym (*Nachtdienst*, *Das Umstellformat*, *Mutter*) oder sie tragen einen anderen Vornamen als die Autorin (*Nordlicht*, *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen*). Hier erscheint der flexiblere Begriff des autobiographischen Schreibens viel angemessener, zumal die Werke mit den Grenzen der Fiktionalität, der Erinnerung und der Identität eng verbunden sind. Da das autobiographische Schreiben ein weit gefasster Begriff ist, bedarf diese grobe Einstufung der Texte von Breznik typologischer Präzisierung und Differenzierung. Dabei sollen zwei weitere Konzepte behilflich sein.

Das Konzept von Matías Martínez geht von der These aus, dass Autobiographien zum faktuellen Erzählen gehören, wobei sie neben referentieller Beschaffenheit konstruktive Züge annehmen können. Im Anschluss an das von ihm miterarbeitete Konzept der „Wirklichkeitserzählungen“ (Klein – Martínez 2009) legt der deutsche Narratologe eine nützliche Typologie der Grenzerscheinungen zwischen fiktionalen und faktuellen Texten mit einer Reihe von Beispielen vor. Mithilfe der Kriterien

„ontologischer Status des Dargestellten“ (Referieren vs. Nicht-Referieren der dargestellten Sachverhalte auf konkrete Tatsachen unserer Wirklichkeit), „Darstellungsmodus“ (wahrheitsheischende Rede eines realen Autors vs. imaginierte Rede eines fiktiven Erzählers) und „textuelle Fiktionalitäts- bzw. Faktualitätssignale“ (2016, 5) unterscheidet Martínez folgende fünf Grenz- bzw. Mischformen: 1. „fiktionale Texte mit realen Inhalten“, die z. B. mit historischen, autobiographisch grundierten oder Schlüsselromanen verbunden sind, 2. „fiktionale Texte mit faktuellen Darstellungsweisen“, zu denen u. a. fiktionale Texte mit fingierten Herausgebervorworten und Quellenangaben sowie fiktive Biographien gezählt werden, 3. „faktuale Texte mit fiktiven Inhalten“ wie z. B. gefälschte Autobiographien, 4. „faktuale Texte mit fiktionalisierenden Darstellungsweisen“, allen voran mit Erzähltechniken, die einen allwissenden Erzähler voraussetzen (z. B. erlebte Rede oder nicht dokumentierte Gespräche in wörtlichen Dialogen) und 5. „unentschiedene und mehrdeutige Fälle“ wie Autofiktionen (vgl. 5–7).

Der zuletzt erwähnte Begriff der Autofiktion, der vom französischen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky in *Fils* (1977) als Neologismus eingeführt worden war, wurde im Literaturbetrieb schlechthin „zum Sammelbegriff für die unterschiedlichsten Kombinationen von autobiographischem und fiktionaler Erzählen“ (Zipfel 2009a, 31). Die Romanistin Claudia Grönemann spricht bei der Autofiktion von „einem kaum mehr überschaubaren Feld“ (2022, 333). Aus diesen Gründen ist es unerlässlich, den Begriff „Autofiktion“ bei der Behandlung der konkreten Texte möglichst genau einzugrenzen. Nach reiflicher Überlegung wurden zum dritten Konzept für die vorliegende Untersuchung Frank Zipfels Arbeiten (2009a; 2009b) ausgewählt. Der deutsche Komparatist versucht, verschiedene Ausprägungen des Begriffs der Autofiktion zu systematisieren, indem er drei Kategorien der Konzepte unterscheidet: Autofiktion als „eine besondere Art autobiographischen Schreibens“, als „eine besondere Art des fiktionalen Erzählens“ und als „Kombination von autobiographischem Pakt und Fiktionspakt“ (Zipfel 2009a, 32–34). In die erste Gruppe gehören diejenigen vom Autor als Autofiktion bezeichneten Texte, die einerseits den autobiographischen Pakt befolgen, andererseits „jedoch Erzähltechniken [verwenden], die in der Regel dem fiktionalen Erzählen vorbehalten sind“ (32). Während verschiedene Werke Doubrovskys mit seiner theoretischen Reflexion als Beispiele dieser Gruppe genannt werden (vgl. Zipfel 2009b, 298–301), wird die zweite Kategorie v. a. an Jorge Luis Borges’ poetologischen Erzählungen *El Aleph* (1949) und *El otro, el mismo* (1964) veranschaulicht. Die Konzepte dieser Kategorie (z. B. Genette 1991) gehen von der weiten Definition des Begriffs aus, wonach die Autofiktion „eine besondere Art fiktionaler Erzählung [bedeutet], in der eine der fiktiven Figuren den Namen des Autors trägt“ (Zipfel 2009b, 302–303). Die dritte Kategorie umfasst – ähnlich wie der fünfte Typ bei Martínez – Konzepte und Texte, „bei denen eine eindeutige Zuordnung zum Faktualen oder Fiktionalen fragwürdig wird“ (304). Als Beispiele dafür werden Hervé Guiberts *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie* (1990) und Allain Robbe-Grilletts *Le miroir qui revient* (1985) herangeführt, als prominente Theoretikerin gilt hier die französische Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin Marie Darrieussecq (1996; vgl. Zipfel 2009a, 33–34). Bei der dritten Kategorie

werden dem Leser gleichzeitig zwei Pakte angeboten: der autobiographische Pakt als „Verpflichtung des Autors gegenüber dem Leser, nur tatsächliche Fakten des Lebens darzustellen“ und der Fiktionspakt als „Versicherung, dass es sich um eine erfundene Geschichte ohne direkten Bezug zu wirklichen Ereignissen handelt“ (33). Als Vertreterin des engen Begriffs der Autofiktion behauptet Darrieussecq: „die Autofiktion stellt dem Leser keine Schlüssel zur Unterscheidung zwischen realer und fiktionaler Aussage zur Verfügung“³ (1996, 377). Zipfel zufolge besteht somit das vom autofiktionalen Text inszenierte Spiel darin, „dass der Leser von einem Pakt zum andern wechselt und dies mehrmals im Laufe der Lektüre. Die dabei möglicherweise entstehende Verwirrung ist nicht eine Vermischung zwischen referentiellem Pakt und Fiktions-Pakt, sondern nur die Verwirrung, dass der Text weder nach den Leseinstruktionen des Referenz-Paktes noch nach denen des Fiktions-Paktes eindeutig aufzulösen ist“ (2009b, 306). Martina Wagner-Egelhaaf spricht diesbezüglich von „einer oszillierenden Ungewissheit zwischen autobiographischer und fiktionaler Lesart“ (2013, 13). Wie unten gezeigt wird, ist es sinnvoll, bei einigen Werken Brezniks gerade mit dem dritten Konzept der Autofiktion zu arbeiten.

Betrachtet man faktuelles und fiktionales Erzählen als zwei ideale Enden eines Spektrums, in dem Brezniks längere Prosawerke angesiedelt sind, so steht *Das Umstellformat* dem Faktuellen am nächsten, während *Nordlicht* und *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* am eindeutigsten zum Fiktionalen tendieren. Dazwischen liegen *Mutter.* und *Nachtdienst*. Aus diesem Grund werden die einzelnen Werke im Folgenden in dieser Reihenfolge behandelt.

„DAS UMSTELLFORMAT“ ALS VORWIEGEND FAKTUALER TEXT MIT FIKTIONALISIERENDEN DARSTELLUNGSWEISEN

In allen fünf Werken werden die Jahre des Nationalsozialismus thematisiert, die der Autorin zufolge „in vielen Biographien und Familiengeschichten, gerade in Österreich, noch immer wie blinde Flecken [wirken]“ (Breznik – Kienholz 2010, 29). Diesem Phänomen geht Breznik in *Das Umstellformat* am intensivsten nach. Die Ich-Erzählerin, die als Psychiaterin in einer Klinik arbeitet, unternimmt den Versuch, die letzten Lebensjahre ihrer Großmutter B. S. zu rekonstruieren, die in den Jahren 1935–1943 in vier hessischen Anstalten mit der Diagnose paranoide Schizophrenie interniert war und dadurch „ein weißer Fleck in der Familiengeschichte“ (2002, 46) wurde. Der autobiographische Hintergrund geht aus dem publizierten Text nicht eindeutig hervor. Die Erzählerin trägt im Text keinen Namen, die anderen Familienmitglieder sind nur mit ihren Initialen oder ihrer Familienrolle bezeichnet. Im Klappentext auf der Rückseite des Buchumschlags wird die Autorin allerdings mithilfe eines Zitats aus der Presse indirekt mit der Rolle der Erzählerin gleichgesetzt: „Melitta Breznik („Eine glasklare Erzählerin“, *Süddeutsche Zeitung*) hat eine außergewöhnliche Familiengeschichte geschrieben.“ In den zwei anschließenden Sätzen ist jedoch schon von einer selbstständigen fiktionalen narrativen Instanz die Rede: „Die Erzählerin sucht nach Spuren ihrer an Schizophrenie erkrankten Großmutter, die während der Nazizeit in einer psychiatrischen Anstalt verschwand und aus dem Familiengedächtnis gelöscht wurde. Dabei stößt sie in den Akten auf eine Frau, die

ihr auf alarmierende Weise ähnlich ist“ (o. S.). Ein ähnliches Changieren mit der Tendenz zum Fiktionalen ist in einem anderen allographen Paratext, im vorderen Klappentext des Buchumschlags, erkennbar: „Melitta Breznik schickt ihre Erzählerin zurück in die dunkle NS-Vergangenheit der Psychiatrie. Es wird für sie eine unheimliche Reise, bei der sich die Begegnung mit ihrer Großmutter auch als Begegnung mit sich selbst herausstellt“ (o. S.). Im zweiten Satz ist nämlich nicht klar, ob sich das Subjekt „sie“ auf „Melitta Breznik“ oder auf „ihre Erzählerin“ bezieht. Als klares Faktualitätssignal gilt hingegen die Widmung des Textes „Für meine Mutter“ (o. S.). Der autographe Paratext unterstreicht die zentrale Rolle der Mutter-Tochter-Beziehung im Text, denn es ist gerade die fast achtzigjährige Mutter der Ich-Erzählerin, die mit dem Ziel der Spurensuche nach ihrer Mutter mit ihrer Tochter im März 1998 eine Reise aus Österreich nach Deutschland antritt.

Den autobiographischen Hintergrund ihres dritten Buchs bestätigt Breznik u. a. im Interview mit Tobias Hierl. Dabei erklärt sie ihre Schreibmotivation für *Das Umstellformat*, indem sie auf die Frage reagiert, ob das Schreiben allgemein für sie eine Art Therapie sei:

Als Therapie würde ich das nicht bezeichnen. Ich kann nicht sagen, dass ich mich besser danach fühle [...]. In diesem Fall war es notwendig, auch in Verantwortung meinem Beruf gegenüber. Wenn ich schon Psychiaterin bin, dafür recherchiere, ein Spezialwissen habe und in der eigenen Familie solche Sachen vorfinde, dann ist es eine Verpflichtung, mich damit auseinander zu setzen. Diese Verpflichtung besteht auch mir und meiner Familie gegenüber. Da mache ich aber nicht nur etwas für mich, das hat auch eine gesellschaftspolitische Dimension. (Breznik – Hierl 2002/2003, 25)

Das Umstellformat ist ein vorwiegend faktualer Text mit fiktionalisierenden Darstellungsweisen, bei dem „das literarisch-dokumentarische Montageverfahren“ (Vestli 2014a) mit verschiedenen strukturellen Textelementen verwendet wurde. Die Gegenwartshandlung bildet die zeitlich nicht genau definierte Geschichte der schriftlichen Bearbeitung der Lebensgeschichte der Großmutter, der eine längere Forschungsarbeit der Erzählerin (1995–1998) vorausging. Sie beinhaltet meta(auto)biographische Passagen zum Schreibprozess, Erinnerungen und Reflexionen der Erzählerin und einen abschließenden Erzählbericht über den Stationsdienst der Protagonistin, die durch zwei psychisch kranke Patientinnen an die verstorbene Großmutter erinnert wird (Breznik 2002, 133–137). In diesen Rahmen sind „vier alternierende, regelmäßig datierte Erzählstränge“ (Kuttenberg 2011a, 608) eingebaut. Erstens werden verschiedene faktuale Textsorten aus der nationalsozialistischen Zeit (z. B. Auszüge aus den Polizei- und Krankenakten, amtliche Briefe und Telegramme) wiedergegeben, in denen die Internierung der Großmutter und die Reaktionen ihrer Verwandten (Ehemann P. S., Tochter M. S.) dokumentiert werden. Zweitens legt die Ich-Erzählerin einen auf ihren Tagebucheintragungen basierenden Reisebericht vor, in dem die Erfahrungen der zwei Frauen auf der Reise nach Deutschland im März 1998 festgehalten werden. Dabei greift die Erzählerin sowohl auf ihre älteren Erinnerungen an die eigenen Familienverhältnisse als auch auf die fiktionalisierende Wiedergabe einzelner Aussagen der Personen während der Reise in Form der direkten Rede zurück. Drittens berichtet die Erzählerin von ihrer Reise nach Sandnes in Norwegen,

bei der die ehemalige Gymnasialschülerin ihre Gastfamilie im Mai 1998 zwanzig Jahre nach ihrem Austauschaufenthalt besucht. Dabei werden wieder Erinnerungen und fiktionalisierende Elemente in direkter Rede verwendet. Die Lebensumstände der Gasteltern, des ehemaligen Nazisympathisanten, der zu viel trinkt, und seiner aktuell an Alzheimerkrankheit leidenden Frau, spiegeln die Familiengeschichte der Erzählerin. Auch dieser Strang ist autobiographisch grundiert, denn Breznik verbrachte das Schuljahr 1977/1978 bei einer Gastfamilie in Bryne, das – ähnlich wie Sandnes – südlich von Stavanger liegt (vgl. Breznik – Kienholz 2010, 26–28). Viertens sind es die als „Tonbandskript, Juli 98“ betitelten Erinnerungen der Mutter an die Ereignisse um die psychisch kranke B. S. und allgemein an die Jugend im nationalsozialistischen Hessen, die von der Tochter verschriftlicht wurden: „Ich nehme das Bild der Großmutter von der Wand, lehne es an den Fuß der Schreibtischlampe und schalte das Tonbandgerät ein. Mutters weiche Stimme ertönt, ich höre die ersten zwei Sätze und drücke die Pausentaste, spreche die Sätze wie zu meiner Beruhigung laut nach und beginne zu notieren“ (Breznik 2002, 69).

NORDLICHT UND DER SOMMER HAT LANGE AUF SICH WARTEN LASSEN ALS FICTIONALE TEXTE MIT EINIGEN AUTOBIOGRAPHISCHEN ZÜGEN

Das oben beschriebene multiperspektivische Erzählen bezeichnet die Autorin als „polymorphe[s] Stimmenspiel“, das eine epistemologische Funktion erfüllt: „Die Wahrheit hat nicht nur eine Seite, die Wahrheit sieht man immer nur in der Summe, wenn sie überhaupt erkennbar ist“ (Breznik – Hierl 2002/2003, 25). Ähnliche Verfahren mit einer ähnlichen Funktion werden in *Nordlicht* und *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* verwendet. Ein fundamentaler Unterschied zu *Das Umstellformat* besteht darin, dass beide Romane zu fiktionalen Texten mit einigen realen Inhalten als autobiographischen Zügen gehören. Darunter ist zu verstehen, dass Breznik ihre erfundenen Figuren mit bestimmten Details ausstattet, die ermöglichen, Parallelen zu ihrer eigenen Biographie zu ziehen.

Laut Klappentext auf der Rückseite des Buchumschlags zeichnet die Autorin „in ihrem ersten Roman die verschlungenen Lebensläufe zweier Frauen nach, die sich auf den Lofoten begegnen“ (Breznik 2009, o. S.). Den zwei Protagonistinnen (österreichische Ärztin Anna Berghofer und norwegische Journalistin Giske Norman) entsprechen zwei Teile des Romans, in deren einzelnen Kapiteln in den Titeln Zeit und Ort der jeweiligen Handlung genau angegeben sind. Beide Figuren sind die Ich-Erzählerinnen der Kapitel mit der Gegenwartshandlung auf der norwegischen Inselgruppe (5. Dezember 2003–24. Juni 2005). Die Kapitel mit der Vergangenheitshandlung werden hingegen heterodiegetisch und mit vorwiegend externer Fokalisierung erzählt. In der Er-Form wird einerseits Annas Leben in Graz, Vancouver und Zürich (1990–2003) rekapituliert, wobei der Schwerpunkt auf ihren traumatischen Erfahrungen der letzten Phase (psychische Probleme im Zusammenhang mit der Ehekrise und der Arbeitsüberlastung in der Klinik) liegt. Andererseits sind es Giskes traumatische Erfahrungen, die sie als eines von den diskriminierten „Deutschenbälfern“ („Deutschenkindern“) vom Herbst 1955 bis zum Frühling 1958 in Ostnorwe-

gen sammelte (vgl. Jambor 2015, 95–96). Die beiden befreundeten Figuren verbindet neben einer gescheiterten Ehe und der erfolgreichen Überwindung von psychischen Problemen das Motiv der Vatersuche. Ihre Väter waren im Zweiten Weltkrieg Besatzungssoldaten der Deutschen Wehrmacht in Norwegen. Die im April 1945 nach dem Abzug der Besatzer geborene Giske, die ihre Mutter erst 2000 kurz vor deren Tod ausfindig machen konnte, setzt ihre Identitätssuche fort, indem sie bei ihrer Recherche von der „Sehnsucht nach einem, nach [ihrem] unbekannten Vater“ (Breznik 2009, 174) getrieben wird. Anna will auf den Lofoten nicht nur psychisch genesen, sondern auch mithilfe der Kriegstagebücher, die ihr deutlich älterer und bereits verstorbener Vater 1941–1944 führte, verstehen, warum ihn der Kriegsdienst bis in die Zeit ihrer Kindheit und Jugend geprägt hat.

Die meisten autobiographischen Züge in *Nordlicht* sind mit der Figur der Anna verknüpft. Genauso wie die Autorin wurde auch sie in den 1960er-Jahren in Österreich geboren, studierte Medizin in Graz und arbeitete als Psychiaterin in einer Zürcher Klinik. Viel bedeutender ist jedoch ein Motiv, das bereits im ersten Kapitel „Zürich, 8. Mai 2003“ erwähnt wird. Anna plagt die Angst, „den Verstand zu verlieren und an Schizophrenie zu erkranken, wie ihre Großmutter, als sie in ihrem Alter war“ (18). Dies bildet eine Parallele zum Leben der realen Großmutter der Autorin, zugleich intensiviert es eine motivische Korrespondenz zu *Das Umstellformat*, dessen Erzählerin eine starke Affinität zur psychisch kranken Großmutter empfindet, die ihr auf dem einzigen erhaltenen Foto „wie aus dem Gesicht geschnitten ähnlich sah“ (Breznik 2002, 123). Auch das gleiche Alter von Anna in der Zeit der Identitätskrise in Zürich und von ihrer Großmutter bei dem Ausbruch der Krankheit entspricht ungefähr der Konstellation in *Das Umstellformat*. Die Porträtaufnahme der Großmutter wurde 1935 „bei Eintritt in die Landesheilanstalt Hadamar gemacht“ – „Großmutter war zu dieser Zeit neununddreißig Jahre alt“ (8). Als die Erzählerin das Foto 1998 zum ersten Mal sah, war Breznik fast 37 Jahre alt, und als *Das Umstellformat* 2002 erschien, war sie 41 Jahre alt.

Der einzige autobiographische Zug, der bei den beiden Protagonistinnen des Romans auftritt, ist die Tatsache, dass ihre aus Österreich stammenden Väter als Wehrmachtssoldaten in Norwegen stationiert waren. Wie die Autorin an einer anderen Stelle andeutet, war dies auch bei ihrem Vater der Fall (vgl. Breznik – Kienholz 2010, 26).

Breznik und Anna verbindet schließlich ein ausgeprägtes Interesse an Norwegen, das jedoch eine andere Geschichte hat. Anna berichtet, dass sie als „Mädchen im Schulalter“ (Breznik 2009, 76) bei der Entdeckung der Fotografien des Vaters aus der Kriegszeit von Traurigkeit befallen wurde, „weil es irgendwo, weit weg, ein Leben für meinen Vater gegeben hatte, das ich nicht kannte und das er auch nicht mit mir, meinem Bruder und der Mutter hatte teilen wollen“ (77). Das Land blieb für Anna „solange ein Geheimnis, bis [sie] eines Tages mit sechzehn aufbrach, um zunächst einen Sommer in Norwegen zu verbringen und die Sprache zu lernen“ (78), wobei sie später in den Semesterferien in diesem Land wiederholt arbeitete. Auch Breznik lernte im gleichen Alter Norwegisch, und zwar „[i]n einem dreiwöchigen Intensivkurs“ (Breznik – Kienholz 2010, 26) in Norwegen, um dort anschließend ein Schuljahr am

Gymnasium zu verbringen. Im Unterschied zu ihrer Figur, die in der Pubertät wegen ihrem Vater das skandinavische Land unbedingt kennenlernen wollte, bezeichnet Breznik die Entscheidung der Austauschschülerorganisation AFS, dass sie nach Norwegen fahren sollte, weil dort für sie eine geeignete Gastfamilie gefunden wurde, als „eine leise Enttäuschung“, denn sie „hoffte, nach Frankreich fahren zu dürfen“ (26). Im Verlauf ihres ersten Aufenthalts in Norwegen war Breznik jedoch von Land und Leuten beeindruckt (vgl. 27–28). Später begann sie sich mit der deutschen Besatzung des Landes intensiv auseinanderzusetzen und stieß bei ihren Recherchen auf das Schicksal der „Deutschenkinder“, das sie tief berührte (vgl. 29). Diese werden bereits in *Das Umstellformat* vom Gastvater der Erzählerin als „sogenannte Bastarde“ samt ihren als „Deutschenhuren“ (Breznik 2002, 129) beschimpften Müttern erwähnt. Den eigenen Angaben zufolge setzte sich Breznik darüber hinaus „mit der Rolle der Psychiatrie in Norwegen nach dem Kriegsende auseinander, mit deren Instrumentalisierung für politische Zwecke“ (Breznik – Kienholz 2010, 29).

Der Sommer hat lange auf sich warten lassen ist erzähltechnisch noch komplexer als *Nordlicht*. Das multiperspektivische Verfahren wird darin „übergeordnetes Prinzip“, bei dem die Autorin „drei Erinnerungsnarrative zu einer komplex verschachtelten Familiengeschichte [verknüpft]“ (Vestli 2014a). Der Roman besteht aus Kapiteln, deren Titel Zeit und Ort der jeweiligen Handlung genau angeben. Nach dem Vorbild des ersten Romans ist auch „die zeitliche Struktur des zweiten Romans durch die Kongruenz der Kapitel der Erzählgegenwart mit dem homodiegetischen Erzählern einerseits und der Kapitel der Erzählvergangenheit mit dem heterodiegetischen Erzählen andererseits gekennzeichnet“ (Jambor 2015, 98). In der Gegenwartshandlung (2011) wird kapitelweise abwechselnd von zwei Protagonistinnen (die neunzigjährige Margarethe aus Basel und ihre in den frühen 1950er-Jahren geborene Tochter Lena aus London) erzählt. Beide Figuren reisen zu ihrem versöhnenden Treffen nach Bergen-Enkheim, dem hessischen Geburtsort der Mutter. In ihren Narrativen konzentrieren sie sich v. a. auf verschiedene traumatische Ereignisse aus ihrem Leben, die durch die politische Situation in Deutschland und Österreich geprägt wurden und zu Spannungen in der Mutter-Tochter-Beziehung führten. Als besonders problematisch erweist sich der Selbstmord des Ehemanns bzw. des Vaters Max B., der im Mittelpunkt des dritten Narrativs steht. Mithilfe der wechselnden externen und internen Fokalisierung (der neutralen Außensicht und der aktorialen Mittsicht) und des Perspektivenwechsels (Max, Margarethe und Lena) entsteht ein fragmentarisches Bild eines Mannes, der durch verschiedene Umstände (Besatzungssoldat der Deutschen Wehrmacht in Griechenland 1942–1944, Deserteur in Holland eine längere Zeit vor Kriegsende, Kriegsgefangener in England bis 1946, schwerer Verkehrsunfall 1965, Selbstmord 1966) mehrfach traumatisiert wurde und auf seine Nächsten traumatisierend wirkte.

Im Unterschied zum ersten Roman, der die Dependenz der Familiengeschichte von der politischen Geschichte am Beispiel von zwei Generationen veranschaulicht, ist der zweite Roman als „ein Familienporträt von vier Generationen“ (Jambor 2015, 97) konzipiert, da Breznik auch die Lebensumstände der Großeltern und Eltern von Max sowie der Eltern und Pflegeeltern von Margarethe thematisiert. Dabei wird der

Bürgerkrieg mit den Februarkämpfen 1934 als ein weiterer blinder Fleck der österreichischen Geschichte erforscht und durch die Wahl der Orte (u. a. Bergen-Enkheim, Basel, Kapfenberg, Wien, Moskau, Griechenland, Hampshire und London) wird „ein europäisches Panorama“ (Vestli 2014a) entworfen.

Auf die autobiographischen Züge in Brezniks zweitem Roman wurde bereits an einer anderen Stelle (Jambor 2015, 103–104) eingegangen, diese Überlegungen sollen aber hier vertieft werden. Im Interview mit Ernst A. Grandits an der Frankfurter Buchmesse 2013 äußert sich Breznik wie folgt: „Es ist nicht eins zu eins autobiographisch, überhaupt nicht. Ich habe so Versatzpunkte genommen, die auch viel mit meiner Herkunft, mit meiner Erfahrungswelt zu tun haben. [...] Das sind schon so Versatzstücke, die teilweise sich überdecken“ (Breznik – Grandits 2013, 3:59). Diese Aussage erinnert an die Bezeichnung „Klammern“ aus der Radiosendung von Münger, jedoch im Unterschied dazu beziehen sich die „Versatzstücke“ nicht nur auf die Autorin und die Protagonistin des Textes, sondern sie treten bei mehreren Figuren auf und verweisen auf verschiedene Personen aus Brezniks privatem Umfeld.

Max B. verbindet mit Brezniks Vaters und mit Breznik selbst neben der Initiale des Nachnamens die Tatsache, dass er in der steirischen Kleinstadt Kapfenberg geboren wurde und aufwuchs (vgl. Breznik 2013, 18, 190). Sein Großvater bzw. sein Vater kämpften als Arbeiter im Bürgerkrieg 1934 auf der Seite des Sozialistischen Schutzbunds und wurden getötet bzw. verletzt und verfolgt (vgl. 106). Auch der Großvater der Autorin war an den Februarkämpfen beteiligt. Breznik betrieb eine intensive Recherche über den Bürgerkrieg 1934, der ihrer eigenen Angabe zufolge „ein gut verschwiegenes Kapitel in der österreichischen Geschichte“ (Breznik – Grandits 2013, 5:27) darstellt. Er wurde in der Schule kaum behandelt (vgl. 5:33). Dies entspricht Lenas Erzählung, wonach ihr gymnasialer Geschichtsunterricht mit dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie endete (vgl. Breznik 2013, 188). Brezniks Vater war nicht nur Wehrmachtssoldat, sondern auch englischer Kriegsgefangener, der über seine Erfahrungen aus dieser Zeit nicht viel erzählte. Um über verschiedene Standorte des Vaters systematisch recherchieren zu können, hob die Autorin sein Wehrstammbuch im Staatsarchiv in Wien (vgl. Breznik – Grandits 2013, 4:26). Dies tut auch Lena: das Dokument ermöglicht ihr, die Orte der Stationierung des „Obergefreiten Max B.“ (Breznik 2013, 125) zu bestimmen. Brezniks Tochterfigur unternimmt allerdings davor im Laufe von mehreren Jahren und in verschiedenen Institutionen der drei Länder (Großbritannien, Deutschland und Österreich) verschiedene erfolglose Rechercheversuche. Ähnlich wie Anna Berghofer, die im jungen Alter nach Norwegen fährt, um das Land ihres Vaters aus der Kriegszeit kennenzulernen, tritt auch Lena die erste Englandreise im Alter von neunzehn Jahren an, „in einem Anfall von Sehnsucht nach Vater“, da er dort „zwei Jahre seines Lebens in Gefangenschaft“ (125) verbrachte. Und ähnlich wie Anna fasst auch Lena Fuß in diesem fremden Land und findet dort ihr neues Zuhause.

Neben Lena betreibt auch Margarethe nach dem Selbstmord von Max Nachforschungen zu dessen Vergangenheit. Selbst durch den Krieg traumatisiert – Margarethe litt unter Bombenangriffen in Wien und wurde am Kriegsende von russischen Soldaten mehrfach vergewaltigt – gibt sie die Recherche in den Wiener Bibliotheken

enttäuscht auf, weil sie in den Büchern nichts vom Alltag der Soldaten und von ihrem Verhältnis zu den Einheimischen finden kann (vgl. 179). Anfang der 1980er-Jahre unternimmt sie schließlich eine Reise nach Griechenland, um das Gebiet der Felsen von Meteora zu besichtigen, wo Max stationiert war. Sie lernt dabei ihren zweiten Ehemann Alexander kennen, dem sie Informationen über den Kriegsalltag in Griechenland verdankt (vgl. 174–182).

Zum Schluss sei erwähnt, dass keine der zwei Protagonistinnen des zweiten Romans – im Unterschied zu Anna aus *Nordlicht* – in ihrem Alter und Beruf der Autorin entspricht. Die „zwei Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkrieges“ (44) in Enkheim geborene Margarethe ist eher eine Parallelfigur zu Brezniks Mutter M. S., die ungefähr Margarethes Altersgenossin ist und aus der gleichen Ortschaft stammt. In *Das Umstellformat* werden die amtlichen Briefe ihres Vaters P. S. wiedergegeben, die er in Enkheim, Kreis Hanau schrieb (vgl. z. B. Breznik 2002, 47) und in der zitierten Krankengeschichte ihrer Mutter B. S. aus der Landesheilanstalt Merxhausen steht, dass diese „aus Bergen Enkheim“ (131) stammt. Im Hinblick auf die medizinische Ausbildung der Autorin zählt zu den autobiographischen „Versatzstücken“ die Tatsache, dass Margarethe ein Jahr lang Medizin in Wien studierte, um nach dem Abbruch des Studiums als Hilfsschwester im Krankenhaus zu arbeiten (vgl. Breznik 2013, 96). Demgegenüber ist Lena etwa ein Jahrzehnt älter als die Autorin und obwohl ihre Mutter wünschte, dass die Tochter Ärztin wird, entschied sie sich für das Studium der Betriebswirtschaft und erlernte später den Beruf der Modedesignerin (vgl. 188). Auch diese Details zeigen deutlich, dass *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* einen fiktionalen Roman mit einigen autobiographischen Zügen darstellt.

NACHTDIENST UND MUTTER. ALS AUTOFIKTIONEN

Das Umstellformat, *Nachtdienst* und *Mutter*. sind durch die Tatsache verbunden, dass ihre Ich-Erzählerinnen konsequent anonym bleiben. Als ich die Autorin fragte, warum man als Leser dieser Texte die Namen der Protagonistinnen nicht erfährt, antwortete sie: „Diese drei Texte sind vielleicht näher am Ich, an meiner Lebensrealität, sodass eine Namensgebung künstlich erschiene“ (Breznik – Jambor 2023, o. S.). Lejeune, der neun Möglichkeiten beschreibt, die aufgrund der Kombinierbarkeit der zwei Kriterien „Bezug zwischen dem Namen des Protagonisten und dem Namen des Autors“ und „Beschaffenheit des vom Autor geschlossenen Pakts“ (1994, 29–30) entstehen, nennt gerade das Fehlen des Namens des Protagonisten einer Ich-Erzählung „de[n] komplexeste[n], weil unbestimmte[n] Fall“, denn hier „kommt es einzig auf den Pakt an, den der Autor eingegangen ist“ (30–31). Falls der Autor beim fehlenden Namen des Ich-Erzählers zugleich „keinerlei Pakt ein[geht] – weder einen autobiographischen noch einen ‚romanhaften‘“, ist die Unbestimmtheit „vollständig“ (31). Für solche Fälle ist die „Autofiktion als Kombination von autobiographischem Pakt und Fiktions-Pakts“ nützlich. Dafür ist typisch, dass „eine eindeutige Zuordnung zum Faktuellen oder Fiktionalen fragwürdig wird“ (Zipfel 2009b, 304). Dies gilt auch für *Nachtdienst* und *Mutter*, die sich gerade darin deutlich vom vorwiegend faktuellen Buch *Das Umstellformat* unterscheiden.

Breznik Erstling und ihr zuletzt erschienenes Buch gehören auch inhaltlich zusammen, obwohl zwischen ihren Erscheinungsjahren ein Vierteljahrhundert liegt. Die Protagonistinnen beider Texte sind Ärztinnen, die das Sterben bzw. den Tod des jeweiligen Elternteils thematisieren. In *Nachtdienst* ist es der Vater der Protagonistin, in *Mutter* sein weibliches Gegenüber. In den beiden Texten – wie auch in *Das Umstellformat* – tritt offensichtlich ein und dieselbe weibliche Hauptfigur mit ein und derselben Familie auf. Nach Martin Krumbholz müsste man beide Texte im Idealfall „hintereinander lesen: als ein Doppelporträt der beiden so unterschiedlichen Portalfiguren im Leben der Autorin“ (2020). Das oben erwähnte Netz von räumlich-zeitlichen, motivischen und figuralen Korrespondenzen ist bei diesen Texten am dichtesten. Breznik nimmt im späteren Text manche Sachverhalte aus dem früheren Buch wieder auf, präzisiert die Angaben zur Geschichte der Familienmitglieder und ergänzt Informationen zu deren späteren Lebensabschnitten, die in *Nachtdienst* nicht behandelt wurden.

In *Nachtdienst* mangelt es an eindeutigen paratextuellen Faktualitätssignalen. Der vordere Klappentext des Buchumschlags der Erstausgabe beginnt mit einem Satz, der sich auf die fiktive Hauptfigur bezieht: „Eine junge Frau kehrt zurück in die Wohnung ihres Vaters.“ Er endet mit Sätzen, die sich auf die Autorin beziehen:

In langen weitausschwingenden Sätzen beschwört Melitta Breznik noch einmal die Kindheit, die Stimmungen und Empfindungen in einer Familie, in deren Ende jeder um ein bißchen Luft zum Atmen kämpfte. [...] [M]it dieser Erzählung ist ihr etwas ganz Besonderes gelungen: ein eindringliches Abschiedsbuch. So zart und eindrücklich hat schon lange niemand mehr Lebewohl gesagt. (Breznik 1995, o. S.)

Die Rolle der jungen Frau als Ich-Erzählerin wird somit im Schlussteil des Paratextes ausgeklammert, doch zugleich lässt dieser die Möglichkeit zu, dass *Nachtdienst* ein narrativer Selbstentwurf der Autorin ist.

Die „oszillierend[e] Ungewissheit zwischen autobiographischer und fiktionaler Lesart“ (Wagner-Egelhaaf 2013, 13) ist auch darin begründet, dass die einzelnen Figuren und Handlungsorte nicht mit Eigennamen ausgestattet sind. Die Protagonistin ist eine dreißigjährige Ärztin, die ihre erste Stelle in einem Krankenhaus „in der Nähe [ihrer] Geburtsstadt“ annimmt. Dabei wird sie „einem Strom von Erinnerungen [ausgesetzt], der sich nicht aufhalten“ (Breznik 2010, 8) lässt. Ihre Erinnerungen umkreisen die Kindheit und Jugend in einer österreichischen „Arbeiterstadt“ (80), die durch die zunehmende Trunksucht des Vaters überschattet wurde, eines Arbeiters, für den es „kein Leben nach der Arbeit [gab]“ (79). Zu den einschneidenden negativen Ereignissen zählen auch der frühe Tod des älteren und der frühe Auszug des jüngeren Bruders, sowie der Selbstmordversuch der Mutter nach vierzig Jahren des zermürbenden Ehelebens und die Trennung der Eltern. Daneben rekapituliert die Ich-Erzählerin die Erinnerungen ihrer Mutter an die Kriegszeit und die unmittelbare Nachkriegszeit. Die Mutter wurde zum „Arbeitsdienst eingezogen“, arbeitete in der Telefonzentrale „im bombardierten Industriequartier“, heiratete „in den frühen Kriegsjahren in ihrer deutschen Heimatstadt“ einen Kriegsfreiwilligen, der später in Griechenland stationiert war und über Holland in die englische Gefangen-

schaft geriet, und zog im Alter von „sechsundzwanzig Jahren“ gegen den Willen ihres Vaters in die „österreichische Kleinstadt“ (16–17) ihres Mannes.

Die Erzählgegenwart der Protagonistin ist durch ihren belastenden Arbeitsalltag bestimmt, ferner durch ihre Fürsorge für den alkoholkranken Vater, der nach der Verschlechterung seines Gesundheitszustands in ein Pflegeheim zog, seinen Tod im Krankenhaus und die Wohnungsauflösung, die von der Tochter und ihrem Bruder durchgeführt wird.

Nachtdienst besteht aus 23 längeren selbstständigen Abschnitten, in denen die Autorin einzelne Zeitebenen, Schauplätze, Perspektiven und Tempora (v. a. Präsens und Präteritum) geschickt wechselt, sodass ein wirkungsvolles Mosaik entsteht.

Die damals unbekannte Autorin gab wenige Interviews zu ihrem Erstling. Den Angaben des Luchterhand Literaturverlags zufolge gibt es im Pressearchiv der Autorin diesbezüglich nur ein Skript einer Sendung mit den O-Tönen der Autorin (vgl. Antolin 2023). Für den Sender Ö1 sagte die Debütantin: „Ich möchte gar nicht bestreiten, daß es teilweise autobiographische Anklänge hat. Ich bin Ärztin, die Teile dazwischen kommen aus meinem Erfahrungsbereich, sind wirkliche Erlebnisse aus meinem Nachtdienst.“ Zum Bild der Familie im Text ergänzte sie: „Das andere ist eine Schilderung der ganzen Enge, in der ich aufgewachsen bin, und natürlich auch zusammengesucht aus anderen Geschichten. Das ist nicht nur meine. Das Buch ist eine Bestandsaufnahme aus dieser Welt“ (Kaindlstorfer 1995, o. S.).

Brezniks Erstling wurde von der Literaturkritik positiv aufgenommen, wobei nur in einigen Rezensionen auf seinen autobiographischen Hintergrund verwiesen wurde. Hubert Spiegel führt eine Reihe deutschsprachiger Autorinnen und Autoren (Peter Weiss, Peter Handke, Bernward Vesper, Elisabeth Plessen, Peter Härtling, Christoph Meckel) an, mit deren autobiographischen Elternbüchern man *Nachtdienst* in Verbindung setzen kann. Er zählt zu den Vorzügen des Erstlings jedoch dessen „souveräne Eigenständigkeit“ (1995). Ein anderer Rezensent schreibt: „Ganz ohne spürbare Anstrengung gelingt ‚Nachtdienst‘, was autobiographisch fundierte Erstlinge oft vermissen lassen – die Eruption der Gefühle in künstlerische Bahnen zu lenken“ (Breitenstein 1995). Aufgrund der späteren Werke der Autorin und ihrer späteren Selbstaussagen wurde immer deutlicher, dass *Nachtdienst* ein autofiktionaler Text ist.

Ähnlich wie in *Das Umstellformat* ist auch in *Mutter* das Oszillieren zwischen autobiographischem und Fiktions-Pakt an den Paratexten deutlich erkennbar. Auf der Rückseite des Buchumschlages wird das Werk in eine fiktionale Gattung eingereiht: „Melitta Breznik hat einen eindringlichen Roman geschrieben über den langsamem Abschied von der Mutter“ (Breznik 2020, o. S.). Diese Gattungseinordnung widerspricht dem Untertitel des Textes „Chronik eines Abschieds“ (o. S.) auf der Vorderseite des Buchumschlages und auf dem Vorsatzblatt. Der Widerspruch besteht nicht nur darin, dass zwei selbstständige Gattungen genannt werden, sondern auch darin, dass die Chronik als „Werktyp der Geschichtsschreibung“ (Melville 2007, 304) primär dem faktuellen Erzählen zuzurechnen ist. Erst seit der Neuzeit wird diese Bezeichnung einer Gattung mit der chronologischen Darstellung „nahezu auf jegliche ein vergangenes Geschehen thematisierende Literatur“ (306–307) übertragen.

Als Faktualitätssignal gilt auch der vordere Klappentext des Buchumschlags, in dem auf den autobiographischen Hintergrund des Textes hingewiesen wird: „Als Tochter, Pflegerin und Ärztin, die ihre Mutter in den letzten Monaten beim Sterben begleitet, schildert die Autorin mit genauem Blick die Veränderungen, die von den beiden Frauen Besitz ergreifen“ (Breznik 2020, o. S.). Im Interview mit Münger nennt Breznik diese drei Rollen „drei Perspektiven“, die sie „unter einen Hut“ (2020, 7:38) bringen wollte. Sie hebt hervor, dass es „einen Widerstreit zwischen den einzelnen [drei] Funktionen“ (7:54) gibt und dass „bei den Angehörigen ein innerer Rollenkonflikt prinzipiell programmiert ist“ (13:00). Auch im Interview mit Martina Läubli bestätigt die Autorin den autobiographischen Hintergrund des Textes und gibt zu, dass die neue Rolle der Pflegerin für sie am schwierigsten war (vgl. Breznik – Läubli 2021, 49).

Mutter. besteht aus 40 längeren nummerierten Kapiteln, die von drei kurzen autographen Paratexten (Motto, Vor- und Nachspann) umrahmt sind. Die Gegenwarts-handlung spielt sich vom 17. Oktober bis zum 1. Dezember eines Jahres ab. Sie beginnt einen Tag nach der Ankunft der fünfzigjährigen Tochter, die als Psychiaterin in der Schweiz arbeitet, bei ihrer Mutter in der obersteirischen Heimatstadt und sie endet am Todestag der einundneunzigjährigen Frau, die dem Bauchspeicheldrüsenkrebs erliegt. Die Ich-Erzählerin protokolliert konsequent chronologisch die Sterbebegleitung ihrer Mutter, die unter dem Vorzeichen des Motto „Es ist später als Du denkst“, einer „Inscription auf einem Marmorstein in Laas, Südtirol“ (Breznik 2020, o. S.) steht. In den Text sind die Erinnerungen der beiden Frauen eingewoben. Die Erinnerungen der Protagonistin umkreisen ihre Kindheit und Jugend unter besonderer Berücksichtigung der gemeinsam mit der Mutter verbrachten Zeit (z. B. Haushaltsarbeiten und Wanderungen) nach dem frühen Tod des älteren achtzehnjährigen Bruders und dem frühen Auszug des jüngeren neunzehnjährigen Bruders. Ferner stehen konfliktgeladene Situationen (u. a. die bei der siebzehnjährigen Tochter von den Eltern erzwungene Abtreibung und die ersten Schritte der Mutter im neuen Leben nach Selbstmordversuch und Trennung vom Vater) im Mittelpunkt. Die Erinnerungen der Mutter betreffen v. a. die Zeit vor der Geburt der Tochter (u. a. die Kindheit und Jugend der Mutter in Bergen-Enkheim und Fechenheim, ihre Arbeit in der Telefonzentrale der Farbenfabrik im bombardierten Frankfurt am Main, ihre Heirat und die sechsjährige Zeit ohne ihren Ehemann, der im Krieg und in der Gefangenschaft war, und die schwierigen Anfänge nach dem Umzug in die steirische Provinz der Nachkriegszeit mit dem Tod des ersten Kindes bei der Geburt). Im Unterschied zu *Nachtdienst* werden diese wiederaufgenommenen Ereignisse zumeist mit genauer bestimmten Handlungsorten verbunden und angesichts des herannahenden Todes der Mutter um manche Details ergänzt:

Schon mindestens dreißig Jahre habe ich diese Schilderungen nicht mehr gehört. In meinen Ohren haben sie sich verändert, es ist, als ob Mutter tiefer eintauchen würde in ihre Vergangenheit, als stünden ihr Details, die sie vorher nie erwähnt hatte, deutlicher vor Augen. Ich frage nach, denn es könnte die letzte Gelegenheit dazu sein. (46)

Zur Erinnerungsebene gesellt sich die Reflexionsebene. Die Gedanken der Protagonistin konzentrieren sich u. a. auf die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, die Möglichkeiten des würdevollen Sterbens und den Abschied – von ihrer Mutter,

von ihrer eigenen Kindheit und Jugend, von ihrem Gefühl des Zuhause-Seins. Dabei verwendet die Autorin fiktionalisierende Darstellungsweisen wie einzelne Aussagen der zwei Frauen in der direkten Rede und sorgfältig gewählte einprägsame Parallelmotive aus dem Bereich der Träume und der Natur sowie intermediale und intertextuelle Bezüge, die das Werden und Vergehen, das Leben und den Tod, versinnbildlichen.

Neben den oben charakterisierten Paratexten (Untertitel und Klappentexte) bestätigen mehrere motivische Details zum Schriftstellerberuf der Protagonistin die These vom autofikationalen Charakter des Buches. Nach Zipfel gibt es auch „andere Möglichkeiten der Identifikation des Autors mit einer Figur der erzählten Geschichte als die Namensgleichheit, z. B. über die vorherigen Werke“ (2009b, 305). So verwendet auch Breznik klare Andeutungen, dass die literarische Arbeit der Protagonistin mit ihrer eigenen Produktion gleichzusetzen ist. Bereits in Kapitel 1 führt die Erzählerin an, dass sie aktuell „ein Jahr Auszeit [nahm], um an einem Buch zu arbeiten“ (Breznik 2020, 11). Die Recherchen führten sie zunächst ins Gebiet der Felsen von Meteora, wo ihr Vater einige Monate als Wehrmachtssoldat stationiert war, und später nach Südengland, wo er im Kriegsgefangenenlager zwei Jahre verbrachte. Daneben recherchierte sie in mehreren Archiven (Wien, London und Freiburg im Breisgau), da sie „auf der Suche nach der Katastrophe [war], deren Schatten ihn als Vater hatten versagen lassen“ (11). Diese Angaben stehen mit *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* in Verbindung. Im Anschluss an die zuletzt zitierte Stelle wird eine klare Verbindung zur Entstehungsgeschichte von *Das Umstellformat* hergestellt. Vor ein paar Jahren unternahm nämlich die Erzählerin eine Reise mit ihrer Mutter „zu vier psychiatrischen Kliniken in Hessen“, sie war auf der Suche nach Dokumenten zu ihrer Großmutter, die dort „unter unklaren Umständen zu Beginn der Vierzigerjahre verstorben war“ (12). In Kapitel 36 erwähnt die Erzählerin, dass sie über diese Recherchearbeit später ein Buch schrieb, wofür sich die Mutter erst in ihrer letzten Lebensphase bedankt (vgl. 103–104). Im Unterschied zu *Das Umstellformat* wird jedoch in *Mutter* behauptet, „dass Großmutter als Psychiatriepatientin im Nationalsozialismus ermordet worden war“ (104). Dieses Detail trägt zur „oszillierenden Ungewissheit zwischen autobiographischer und fiktionaler Lesart“ (Wagner-Egelhaaf 2013, 13) des Textes bei. Dies gilt auch für die Andeutungen zum Erstling der Erzählerin. In Kapitel 34 wird erwähnt, dass sie daran „zu Beginn der Neunzigerjahre“ schrieb, als sie „Ende zwanzig“ war und nach dem Studium „als Turnusärztein“ (Breznik 2020, 134) arbeitete. Dies entspricht der Entstehungsgeschichte von *Nachtdienst*. Die Erzählerin von *Mutter* beschreibt im vorletzten Kapitel, dass sie nach der Trennung des Ehepaars für ihren alkoholkranken Vater sorgte: „Aber das ist eine andere Geschichte, sie liegt zurück in den Anfängen meiner Arbeit als Turnusärztein, als ich ihn übermüdet nach meinen Nachtdiensten besuchte, um seine Wohnung und Wäsche in Ordnung zu halten“ (155). Durch die Substantive „Geschichte“ und „Nachtdienste“ wird die Verbindung zu Brezniks Erstling hergestellt. Ein Hinweis darauf, dass diese Lebensumstände der Erzählerin in ihrem Erstling dargestellt wurden, kommt jedoch explizit nicht vor.

Im Interview mit Läubli geht Breznik auf den Schreibprozess von *Mutter*. ein: „Ich habe das Buch nicht am Sterbebett produziert. Die ganzen Verknüpfungen haben sich erst im Nachhinein herauskristallisiert. Es hat lange gedauert, bis ich sicher war, dass ein solches Buch notwendig und gut ist“ (2021, 49). Die Autorin lehnt den dokumentarischen Realismus der Darstellung ab und verweist auf die Literarisierung des Stoffes, die eine Hinwendung zur Fiktionalisierung und eine Abwendung vom Faktuellen bedeutet:

Es sollte aber keine Nabelschau werden, kein Eins-zu-eins-Bericht, wie es vor sich gegangen ist. Die schriftstellerische Freiheit ermöglicht es, etwas wegzulassen oder dazuzunehmen. Da braucht es die literarische Form dazu, eine Rhythmisierung. Für die Beobachtungen, die Themen, das Vergehen der Zeit – für all das musste ich ein Gleichgewicht finden. Da steckt viel Arbeit drin, damit es überhaupt lesbar oder verdaubar wird und letztlich ein Stück abrückt von den eigenen Erfahrungen. (49)

In unserem Interview erklärt Breznik den größeren zeitlichen Abstand (fast ein Jahrzehnt) zwischen dem Tod ihrer Mutter und der Erscheinung des Buches, indem sie externe Gründe (hauptberufliche medizinische Tätigkeit) und interne Gründe (Abstandthalten von einem heiklen persönlichen Thema) nennt:

Jegliches Schreiben geschieht in meinem Fall etappenweise und langsam mit grossen zeitlichen Unterbrechungen, je nachdem was mein Arbeitsalltag zulässt. In diesen Jahren war ich durch den Wechsel in neue Arbeitsstellen zeitlich sehr eingespannt, zuletzt mit Entwicklungs- und Aufbauarbeit beschäftigt, die auch meine Freizeit beansprucht hat. Zudem war es mir nicht möglich nach dem Tod meiner Mutter, mich dem Thema unmittelbar zu widmen, weil ich keine Tabus verletzen wollte und mir über diese Arbeit erst Klarheit verschaffen musste. (Breznik – Jambor 2023, o. S.)

Sie hebt wieder den notwendigen Fiktionalisierungsprozess hervor: „Letztendlich zeigte sich jedoch die Notwendigkeit ans Schreiben zu gehen, zu versuchen eine Form zu finden, die auch ins Persönliche hineingehen darf, ohne blosszustellen, ohne peinlich zu sein, ohne zu psychologisieren“ (2023, o. S.).

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Untersuchung von Brezniks längeren Prosawerken hat gezeigt, dass sie ein geeignetes Beispiel für einige Möglichkeiten des narrativen Selbstentwurfs zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen sind. Während *Das Umstellformat* ein vorwiegend faktueller Text mit fiktionalisierenden Darstellungsweisen ist, der durch klare Identität der Autorin, der Ich-Erzählerin und der Protagonistin gekennzeichnet ist, sind *Nordlicht* und *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* eindeutig den fiktionalen Romanen zuzurechnen, in denen nur einige autobiographische Züge vorhanden sind. *Nachtdienst* und *Mutter. Chronik eines Abschieds* sind hingegen Autofiktionen, bei denen sich der Leser stets zwischen der autobiographischen und der fiktionalen Lesart bewegt.

Die Autorin antwortet auf meine Frage, welche Rolle für sie spielt, dass ihre Leserschaft versteht, dass Melitta Breznik ihren Protagonistinnen ähnlich, jedoch mit ihnen nicht identisch ist, wie folgt:

Es geht mir um einen Hallraum, der meine Erfahrungswelt einfängt, den ich vermitteln möchte, Wahrnehmungen, Stimmungen, Konstellationen, sich daraus ergebende Bedingungen in Beziehungen. Den Lesern steht es frei sich Vorstellungen über die Ähnlichkeit von Figuren in den Büchern mit mir zu machen, oder auch nicht. (2023, o. S.)

Dies bedeutet nicht, dass die Autorin keinen Wert auf diese Abgrenzung legt, ganz im Gegenteil: Indem sie in ihren Texten Parallelen zwischen ihrem eigenen Leben und demjenigen ihrer Figuren zieht, macht Breznik deutlich, dass die dargestellte Problematik sie persönlich betrifft.

Auf meine abschließende Frage nach der Rolle des ärztlichen Berufs bei ihrem Schreiben antwortet Breznik:

Mit dem Schreiben habe ich begonnen, als ich begonnen habe als Ärztin zu arbeiten und als ich in der täglichen Arbeit mit gewichtigen Themen und Erfahrungen des Lebens anhand von anderen Schicksalen konfrontiert wurde, die ich bereits aus meiner Familie kannte, mit Krankheit, Tod, Verlust, Trauer, Wut, Freude, Sucht, seelischer und körperlicher Verletzbarkeit und Verletzung. Diese Begegnungen, die in mir meine eigenen Erinnerungen hervorholten und die zur Reflexion aufriefen, legten den Grundstein meiner beginnenden literarischen Auseinandersetzung mit meiner Berufswahl als Psychiaterin und mit Themen wie Alkoholismus, seelischer Traumatisierung durch den Krieg und seine Folgen, Euthanasie, etc., geschildert anhand von Beziehungskonstellationen in Familien und deren Umgebung. (o. S.)

ANMERKUNGEN

- ¹ Ich danke Melitta Breznik für die freundliche Genehmigung zum Zitieren aus unserem Interview. Zugleich danke ich Karsten Rösel und Elsa Antolin von dem Luchterhand Literaturverlag für Unterlagen aus dem Pressearchiv der Autorin.
- ² Die Autorin verwendet eine Schreibweise des Titels mit einem Punkt, der als Zeichen des Satzendes das Lebensende der Mutter symbolisiert. Dies ist ersichtlich sowohl an der Vorderseite des Buchumschlags als auch im Vorsatzblatt, wo ein Punkt zwischen Haupt- und Untertitel steht, die typographisch voneinander abgesetzt sind (vgl. Breznik 2020, o. S.). Ferner steht der Punkt ungewöhnlich auch auf dem Buchrücken, wo nur der Haupttitel aufgenommen wurde (vgl. o. S.).
- ³ „l’autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l’énoncé de réalité de l’énoncé de fiction.“ Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von J. J.

LITERATUR

- Antolin, Elsa. 2023. E-Mail-Schreiben an Ján Jambor, 19. September, o. S. [nicht veröffentlicht].
- Breitenstein, Andreas. 1995. „Reise ans Ende der Nacht.“ *Neue Zürcher Zeitung* 9.–10. September: o. S.
- Breuer, Ulrich – Beatrice Sandberg. 2006. „Einleitung.“ In *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Identität und Fiktionalität*, hrsg. von Ulrich Breuer – Beatrice Sandberg, 9–16. München: Iudicium.
- Breuer, Ulrich – Beatrice Sandberg, Hrsg. 2006. *Autobiographisches Schreiben in der deutschen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium.
- Breznik, Melitta. 1995. *Nachtdienst. Eine Erzählung*. München: Luchterhand.
- Breznik, Melitta. 2002. *Das Umstellformat. Erzählung*. München: Luchterhand.

- Breznik, Melitta. 2009. *Nordlicht. Roman*. München: Luchterhand.
- Breznik, Melitta. 2010. *Nachtdienst. Eine Erzählung*. München: Luchterhand.
- Breznik, Melitta. 2013. *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen. Roman*. München: Luchterhand.
- Breznik, Melitta. 2020. *Mutter. Chronik eines Abschieds*. München: Luchterhand.
- Breznik, Melitta – Ernst A. Grandits. 2013. Gespräch: Melitta Breznik zu Gast am 3sat-Stand, 11. Oktober, 11.00. Abrufbar unter: <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/lesezeit/172332/index.html> [zit. 1. 9. 2015].
- Breznik, Melitta – Tobias Hierl. 2002/2003. „Die Wahrheit sieht man nur in der Summe.“ *Buchkultur* 84, 24–25.
- Breznik, Melitta – Ján Jambor. 2023. Interview mit Melitta Breznik, 11. August [nicht veröffentlicht].
- Breznik, Melitta – Katharina Kienholz. 2010. „Spurensuche in der zweiten Heimat. Norwegen.“ In *Nordlandliebe*, hrsg. von Katharina Kienholz, 2., aktualisierte Auflage, 23–37. Alpnach: Wallmann.
- Breznik, Melitta – Martina Läubli. 2021. „„Das Sterben ins Leben holen“ NZZ am Sonntag 17. Januar: 49.
- Breznik, Melitta – Felix Münger. 2020. „„Mutter. Chronik eines Abschieds“ von Melitta Breznik.“ SRF2. 52 beste Bücher 24. Mai, 11.03. Abrufbar unter: <https://www.srf.ch/audio/52-bestе-buecher/mutter-chronik-eines-abschieds-von-melitta-breznik?id=11761558> [zit 30. 7. 2023].
- Darrieussecq, Marie. 1996. „Autofiction un genre pas sérieux.“ *Poétique* 107: 367–380.
- Genette, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard. 1992. *Fiktion und Diktion*. Übers. von Heinz Jatho. München: Fink.
- Grönemann, Claudia. 2022. „Autofiktion: Zur Entstehung und Fortschreibung eines Textmodells mit Autorbezug.“ In *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*, hrsg. von Michael Wetzel, 332–349. Berlin – Boston: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110297065-010>.
- Jambor, Ján. 2015. „Das „polymorphe Stimmenspiel“ in *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen*. Zu Formen und Funktionen multiperspektivischen Erzählers in Melitta Brezniks zweitem Roman.“ In *Mit Österreich nicht nur in der Monarchie. OeAD-Lektorat an der Universität Prešov. 25-jähriges Jubiläum*, hrsg. von Martina Kášová, 94–107. Prešov: D.A.H.
- Kaindlstorfer, Günter. 1995. Sensationelles Erzähldebut von Melitta Breznik. Skript der Ö1-Sendung „Kultur am Mittagsjournal“, 27. Oktober [nicht veröffentlicht].
- Klein, Christian – Matías Martínez, Hrsg. 2009. *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählers*. Stuttgart: J. B. Metzler. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05228-5_1.
- Kluy, Alexander. 2020. „Das Leben der Mütter.“ *Der Standard* 8. Mai: 40–41.
- Krumbholz, Martin. 2020. „Berührendes Porträt einer Sterbenden.“ *Deutschlandfunk. Büchermarkt* 1. Juli. Abrufbar unter: <https://www.deutschlandfunk.de/melitta-breznik-mutter-chronik-eines-abchieds-beruehrendes-100.html> [zit. 30. 7. 2023].
- Kuttenberg, Eva. 2011a. „Geschichte, Fallgeschichte und Narratologie: Melitta Brezniks „Das Umstellformat“.“ *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 47, 5: 604–623.
- Kuttenberg, Eva. 2011b. „Melitta Breznik's Narration of Trauma, Absence, and Loss in „Das Umstellformat“ and „Nordlicht“.“ *Austrian Studies* 19: 173–186. DOI: <https://doi.org/10.5699/austrian-studies.19.2011.0173>.
- Lejeune, Philippe. [1975] 1994. *Der autobiographische Pakt*. Übers. von Wolfgang Bayer – Dieter Horning. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Martínez, Matías. 2016. „Grenzgänger und Grauzonen zwischen fiktionalen und faktuellen Texten. Eine Einleitung.“ *Der Deutschunterricht* 68, 4: 2–8.
- Melville, Gert. 2007. „Chronik.“ In *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 1: A–G*, hrsg. von Klaus Weimar – Harald Fricke – Klaus Grubmüller – Jan-Dirk Müller, 304–307. Berlin – New York: de Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110914672.292>.
- Parry, Christoph – Edgar Platen, Hrsg. 2007. *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München: Iudicium.
- Sandberg, Beatrice. 2022. „Steckt unsere Gesellschaft in Familiengeschichten von heute?“ *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* 9 (Dezember): 79–99. DOI: <https://doi.org/10.25353/ubtr-izfk-0e76-9d9d>.

- Spiegel, Hubert. 1995. „Schnee im Oktober.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 14. November, o. S.
- Vestli, Elin Nesje. 2014a. „Melitta Breznik.“ In *Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Abrufbar unter: <http://www.munzinger.de/document/16000005036> [zit. 27. 7. 2023].
- Vestli, Elin Nesje. 2014b. „Teleskopische Generationsnarrative. Elisabeth Reicharts ‚Die Voest-Kinder‘ und Melitta Brezniks ‚Der Sommer hat lange auf sich warten lassen‘.“ *Studia austriaca* 22: 73–91.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. 2013. „Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?“ In *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf, 7–21. Bielefeld: Aisthesis.
- Wirthensohn, Andreas. 2020. „Der Tod duldet nichts neben sich.“ *Wiener Zeitung* 6. Juni: 36.
- Zipfel, Frank. 2009a. „Autofiktion.“ In *Handbuch der literarischen Gattungen*, hrsg. von Dieter Lamping, 31–36. Stuttgart: Kröner.
- Zipfel, Frank. 2009b. „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität.“ In *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hrsg. von Simone Winko – Fotis Jannidis – Gerhard Lauer, 285–314. Berlin – New York: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110210835.4.285>.

Melitta Breznik's prose between factual and fictional narration

Melitta Breznik. Contemporary German-language literature. Autobiographical writing.
Autofictional writing. Factual and fictional narration.

This article deals with five longer prose works of the German-language author of Austrian origin, Melitta Breznik (b. 1961). It aims to situate the texts in the context of specifically selected current theoretical concepts on autobiographical and autofictional writing and to point out their specific features through a differentiated approach. The study will illustrate some possibilities of narrative self-design, based on this contemporary author, psychiatrist and psychotherapist.

Doc. Mgr. Ján Jambor, PhD.
Institute of World Literature
Slovak Academy of Sciences
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovak Republic
jan.jambor@savba.sk
<https://orcid.org/0000-0001-6933-5544>