

Perspektivenwechsel als Erzählprinzip in Katharina Hackers Roman *Die Habenichtse*

ABSTRACT

Change of perspective as a narrative principle in Katharina Hackers novel *Die Habenichtse*

The purpose of this study is to analyze Katharina Hacker's *Die Habenichtse* as a novel in which the constant change of perspective is a dominant structural feature. By separately switching between the points of view of various characters, Hacker provides a narrative with a broad variety of perspectives. Thus Hacker presents the reader a complex view. The essay explores how, apart from confronting the reader with a multi-dimensional reality, the switching in perspectives further contributes to the overall narrative.

„Ohne Perspektive gibt es keine Geschichte.“ (Schmid, 2004: 14) Jegliche Art von Darstellung der Wirklichkeit impliziert eine bestimmte Perspektive. Ja die Geschichte konstituiert sich gerade erst durch die Unterwerfung unter eine bestimmte Perspektive (vgl. Bach, 1997: 13), die in epischen Texten vorwiegend als ein Mittel zur Steuerung der Informationswiedergabe dient. Auffällig wird die Perspektive meistens erst durch den häufigen Wechsel und kann sogar zu einem weitaus gewichtigeren, bedeutungskonstitutiven Bestandteil des Erzählens werden, wie es in Katharina Hackers Roman *Die Habenichtse* der Fall ist. (Hacker, 2006) Katharina Hacker, die zur jungen Generation deutscher Autorinnen gehört¹, zeigt mit ihrem Roman, dass sie eine perfekte multiperspektivische Erzählerin ist. Gerade durch die häufige,

¹ Die 1967 in Frankfurt am Main geborene Katharina Hacker studierte Judaistik, Philosophie und Geschichte und lebt heute als freie Schriftstellerin und Übersetzerin aus dem Hebräischen in Berlin. Ihr Studium an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg setzte sie von 1990 an der Hebräischen Universität in Jerusalem fort und blieb sechs Jahre in Israel, wo sie als Deutschlehrerin arbeitete und an der School for Cultural Studies in Tel Aviv lehrte. Ihr literarisches Debüt *Tel Aviv. Eine Stadtbeschreibung* (1997) ist eine Beschreibung der Stadt in Prosaskizzen. 1998 folgte darauf der Erzählband *Morpheus oder der Schnabelschuh*, in dem sie Motive der griechischen Antike aufgreift und sie in unerwartete Zusammenhänge stellt. In ihren beiden nachfolgenden Romanen, *Der Bademeister* (2000) und *Eine Art Liebe* (2003) geht es um die deutsche NS-Vergangenheit und deren Folgen. Für *Die Habenichtse* wurde Katharina Hacker 2006 mit dem deutschen Buchpreis ausgezeichnet und ist dadurch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden.

auffällige, perspektivische Gewichtung von verschiedenen Figuren geht von diesem Roman eine große Faszination aus. Dieser Aufsatz setzt sich mit diesen zum Erzählprinzip erhobenen Perspektivenwechseln und ihrer für den Roman bedeutungskonstitutiven Funktion auseinander. Ausgehend von beispielhaften Textstellen sollen verschiedene Gesichtspunkte und Funktionen der Perspektivenwechsel in *Die Habenichtse* herausgearbeitet werden, wozu nach der Zusammenfassung des Romans die nähere Betrachtung der Perspektivenwechsel folgen wird.

Der Roman *Die Habenichtse* umfasst insgesamt 39 Kapitel auf 309 Seiten. Das kürzeste Kapitel umfasst 2 Seiten, das längste Kapitel hat 18 Seiten. Im Roman, der sich mit der so genannten "Generation Golf"² und deren Lebensentfremdung kritisch auseinandersetzt, steht eine Beziehungsgeschichte im Mittelpunkt der Erzählung: die Beziehung von Jakob und Isabelle. Beide sind Anfang dreißig, Isabelle ist Grafikerin und Miteigentümerin einer kleinen Berliner Grafik-Agentur. Jakob ist Anwalt für Restitutionsangelegenheiten von NS-Opfern. Als Studenten waren Isabelle und Jakob in Freiburg für nur kurze Zeit ein Paar, haben sich aber dann aus den Augen verloren. Am Tag der Anschläge des 11. Septembers treffen sie sich auf einer Party in Berlin wieder. Jakob ist dem Tod entronnen, denn seinen Termin im World Trade Center, wo er noch zwei Tage zuvor war, hatte er nur deswegen abgesagt, weil er an dieser Party teilnehmen wollte und Isabelle wieder zu sehen hoffte. Schon zu Anfang des Romans wird deutlich, dass der weltpolitische Hintergrund um die Ereignisse zwischen dem 11. September 2001 und dem Beginn des Irak-Kriegs der Romanhandlung unterlegt ist, was besonders durch die dem Text eingelegten Collagen von Zeitungstexten zum aktuellen politischen Weltgeschehen und Zitate von Politikern wie George Bush und Tony Blair hervorhoben wird.

Jakob hatte seit der Zeit in Freiburg zehn Jahre lang auf Isabelle gewartet und sich die Heirat mit ihr in den Kopf gesetzt: „Er hatte lange genug darauf gewartet, und wie man es drehte und wendete, dieses Warten selbst war ein Anspruch.“ (Hacker, 2006: 19) Kurz nach ihrem Wiedertreffen auf der Party beschließen sie dann auch bald zu heiraten, weil es „so passend“ ist. Jakob

² Mit dem Begriff der „Generation Golf“, der inzwischen zu einem sozialwissenschaftlichen Terminus avanciert ist, werden die Geburtsjahrgänge 1965 bis 1975 in Westdeutschland bezeichnet. Geprägt wurde die Bezeichnung durch das 2000 erschienene gleichnamige Buch von Florian Illies (*Generation Golf*. Eine Inspektion), indem aus der Sicht des Autors die typischen Merkmale dieser Generation erzählt werden – eine sehr sorglose, unpolitische Generation, die ihr Lebensgefühl über Markennamen definiert und den Hedonismus zu einem Wert erhebt. Zu Autoren der Generation werden u.a. Thomas Brussig, Judith Hermann, Wolfgang Herrndorf, Juli Zeh und Katharina Hacker gezählt.

bekommt anstelle seines Kollegen Robert die begehrte Stelle in einer Londoner Anwalts-Kanzlei, da Robert es war, der den Termin von Jakob übernommen hat und dabei im World Trade Center umgekommenen ist. Nach kurzer Zeit zieht auch Isabelle nach London um. Für den als Kind aus Ungarn geflüchteten Andras, der in seine Kollegin Isabelle seit Jahren verliebt ist, bedeutet dies einen harten Schlag. Nach langem Ringen mit sich selbst, fügt er sich zum Ende des Romans hin seinem Schicksal und zieht mit Magda zusammen, um seine Liebe zu Isabelle zu überwinden. Isabelle und Jakob mieten ein Haus in Kentish Town, im armen Londoner Norden. Nebenan wohnt ein brutaler Alkoholiker mit seiner willenslosen Frau, der kleinen, zurückgebliebenen und verstörten Sara und dem halbwüchsigen Dave, und auch ihre Katze Poly hat in der Romanhandlung einen Platz. Der Drogendealer Jim und zieht ebenfalls in die gleiche Strasse, in die Lady Margaret Road, ein, als sein Freund Damian ihm seine Wohnung für eine Zeit überlässt.

Die heiß ersehnte Ehe von Isabelle und Jakob verkommt aber in London schon bald zu einer bloßen Routine ohne jede sichtbare Gefühlsregung und beginnt an der gegenseitigen Erwartungslosigkeit und inneren Leere von Jakob und Isabelle zu zerbrechen. Es wird schnell klar, dass beide seelische, menschliche "Habenichtse" sind. Sie leben aneinander vorbei, jeder strebt nach seinen eigenen 'Zielen' und sieht nur das, was er sehen will. Jakob scheint nur für seine Arbeit zu leben und entwickelt homoerotische Tendenzen. Er fühlt sich angezogen von seinem Kollegen Alistair und seinem Arbeitgeber Mr. Bentham, der ein vertriebener Jude und alternder Homosexueller ist und am Unfalltod seines jüngeren Lebensgefährten leidet. Isabelle schwebt in einer Art Traumwelt und lässt sich auf den Drogendealer und Junkie Jim ein. Jim, der aus der Drogendealerszene aussteigen und mit seiner labilen und drogensüchtigen Freundin Mae aufs Land ziehen möchte, um dort in einem Haus mit Garten zu wohnen, wird schwer enttäuscht, als Mae spurlos verschwindet. Aus Sehnsucht nach Mae wird Jim noch böser und aggressiver, was sich auch in seiner Haltung gegenüber Isabelle offenbart. Er erniedrigt und stößt sie immer wieder weg, dennoch sehnt Isabelle sich nach ihm, die Brutalität und Gefahr, die von Jim ausgehen, ziehen sie geradezu an. Bei dem gemäßigten Jakob dagegen vermisst Isabelle den Mut für heftige Gefühle; das ist aber nur einer der Gründe, weshalb ihnen das gemeinsame Leben immer mehr entgleitet. Isabelle redet wenig und antwortet knapp; emotionale Fragilität und fehlende Empathie bestimmen ihr Zusammenleben. (Auffermann: 2006) Katharina Hacker beschreibt ihre Protagonisten als seltsam leer, gruppiert aber um sie weitaus lebendigere

Nebenfiguren, sodass „die beiden das innere Zentrum für alle Geschichten bilden, [...] diese Mitte doch leer [bleibt].“ (Kraume, 2006)

In ihrem geschickt aufgebauten Roman schildert Hacker die Schicksale ihrer Figuren realistisch, unverblümt und bleibt immer distanzierte Beobachterin. Diese Distanz und Gnadenlosigkeit wird auch in ‘Grenzsituationen’ gewahrt, wo es um Dreck, Gewalt, Drogen und Kindesmisshandlung geht. Durch ihre weitgehend wertungsfreie und emotionsarme Schilderung zeigt Hacker die Desorientierung ihrer beiden Hauptpersonen noch deutlicher auf und evoziert eine bedrückende Atmosphäre, in die auch der Leser hineingezogen wird, mitunter auch dadurch, dass die moralische Wertung über Jakob und Isabelle ihm selbst überlassen wird; der Leser wird sozusagen gezwungen, diese vom Erzähler unterlassene Wertung immer wieder selbst vorzunehmen. Der sachlich, schnörkellos, lakonisch und gelassen wirkende Text zeichnet sich besonders durch seine perspektivisch geschickte Komposition aus. Der ständige Wechsel der Erzählstränge bzw. der Perspektiven wird als wirkungsvolles Erzählmittel eingesetzt, was im Folgenden näher zu untersuchen ist.

Wie oben bereits erwähnt, wird die Handlung einer Geschichte immer aus einer bestimmten, vom Autor vorgegebenen Perspektive erzählt, d.h. der Autor nimmt in Bezug auf seine Geschichte einen bestimmten Standpunkt und Blickwinkel ein. Mit dem Begriff der Erzählperspektive wird somit erfasst, aus welcher Sichtweise erzählt wird, d.h. wer spricht, wo dieses wer spricht und von wo aus es das Geschehen sieht. Wolf Schmid z.B. definiert die Erzählperspektive im narratologischen Sinne als „das an einen Standpunkt gebundene, von inneren und äußeren Faktoren gebildete Gefüge von Bedingungen für das Erfassen und die Wiedergabe eines Geschehens.“ (Schmid, 2004: 14) Nach Schmid konstituiert sich eine Geschichte zuallererst durch die Unterwerfung des kontinuierlichen Geschehens unter eine „selektierende und hierarchisierende Sicht“.

Die alternierende Erzählperspektive³ in *Die Habenichtse* sticht schon zu Anfang als ein besonderes Erzählprinzip hervor. In der weitgehend eingehaltenen personalen Erzählsituation⁴ wird beständig zwischen den Figuren bzw. den

³ Die Erzählperspektive steht immer in Zusammenhang mit der Erzählsituation, welche Frank K. Stanzel in seinem typologischen Modell als auktoriale Erzählsituation, die personale Erzählsituation und die Ich-Erzählsituation unterscheidet. (Stanzel, 1987:16f.; vgl. dazu auch Martinez/Scheffel, 1999:90f.).

⁴ Im Sinne von Stanzels Ansatz ist die personale Erzählsituation ein scheinbar erzählerloses und kommentarloses Erzählen, bei dem der Reflektor an die Stelle des vermittelnden Erzählers tritt und die Erzählung durch die Innenperspektive entfaltet wird, in welcher die Gedanken und Gefühle einer Figur sozusagen ausgeleuchtet werden können. Wobei durch die szenische Darstellung auch mehrere Reflektorfiguren eingesetzt werden können, wie es in *Die Habenichtse* der Fall ist. Diese Reflektorfigur, die ein denkender, fühlender, wahrnehmender Charakter ist, spricht aber nicht wie ein Erzähler direkt zum Leser, sondern der Leser blickt mit den Augen dieser Reflektorfigur auf die anderen Charaktere der Erzählung, wodurch der Eindruck der unmittelbaren Darstellung evoziert wird.

Erzählsträngen hin und her gewechselt. Zwischendurch wird auch die subjektive Wahrnehmung der jeweiligen Figuren durchbrochen und es schaltet sich eine Erzählerstimme ein, die nahezu als auktorial bezeichnet werden kann, aber bei den Schilderungen weitgehend wertungsfrei bleibt. Hier kann, im Sinne Genettes, von einem ständigen Wechsel zwischen Nullfokalisierung und interner Fokussierung gesprochen werden – bzw. handelt es sich hier um „multiple Fokalisierung“.⁵ Dabei sind die Übergänge von der Figuren- in die Erzählerperspektive fließend und mitunter unmerklich gestaltet. Der Wechsel der Erzählstränge bzw. der Figurenperspektive findet sowohl von Kapitel zu Kapitel, als auch innerhalb einzelner Kapitel statt, wobei diese perzeptiven Perspektiven einander oftmals durch eine ausgelassene Zeile ablösen und nicht explizit markiert werden, was unten noch anzusprechen sein wird.

Beim Wechsel der Erzählstränge wird teilweise auch die natürliche Zeitfolge der Handlung durchbrochen. Einige Ereignisse werden in mehreren Erzählsträngen aus der Perspektive von mehreren Figuren wiederholt erzählt oder durch Andeutungen im Gedächtnis des Lesers aktualisiert. Diese separaten Erzählstränge, deren Inhalte dann teilweise parallel, aber auch zeitlich versetzt stattfinden, fügen sich zum Schluss hin aber zu einem Strang zusammen.

Zunächst verlaufen drei separate Handlungsstränge, die durch Kapiteleinteilungen voneinander getrennt sind und immer alternierend weitergeführt werden; so erzählt z.B. ein Kapitel von Jim, dem Drogendealer, dann geht es beispielsweise weiter mit Jakob und Isabelle und im nächsten mit Dave und Sara, den misshandelten Kindern der Nachbarn usw. So erfährt man im ersten Kapitel, dass Dave und Sara Anfang September 2001 – wahrscheinlich sogar am 11. September – in das Haus in der „Lady Margaret Road Nummer 47“ eingezogen sind und sich in ihrer neuen Strasse umsehen. Im zweiten Kapitel treffen sich Jakob und Isabelle nach zehn Jahren auf einer Party in Berlin wieder, es ist ebenfalls der Tag der Anschläge auf das World Trade Center:

⁵ Gérard Genette geht in seiner Erzähltheorie ebenfalls von drei verschiedenen Erzählern aus, die er als „Fokalisierungstypen“ bezeichnet, wobei hier das Verhältnis zwischen Erzähler- und Figurenwissen bestimmend ist (Genette, 1998: 134f.). Der erste Fokalisierungstyp hierbei ist die „Nullfokalisierung“ – auch als „unfokalisierter Typus“ bezeichnet –, hier sagt der Autor mehr, als die Figuren wissen, und er steht außerhalb der Diegese. Bei der „internen Fokalisierung“ – was Stanzels „personaler Erzählsituation“ entspricht – ist die Wahrnehmung an eine Figur gebunden, d.h. die Darstellung des Wissens einer Figur ist bestimmend für den Erzählvorgang. Die „externe Fokalisierung“ bildet den dritten Fokalisierungstyp, bei der die Wahrnehmung nicht an eine Figur der erzählten Welt gebunden ist, aber als ein Ausgangspunkt der Wahrnehmung innerhalb der erzählten Welt lokalisiert ist. Der Erzähler berichtet weniger als die Figur weiß, d.h. es handelt sich hier um eine Art Kamera-Blick, der über das Innenleben der Figuren nicht berichten kann.

„Der Fernseher thronte auf einem niedrigen braunen Regal, über das Parkett flatterten die Schatten der in sich zusammenstürzenden Türme, der Menschen, die sich von den Fassaden lösten und in den Tod sprangen. Gläser und Teller für mindestens dreißig Gäste standen auf dem Eßtisch, aber die meisten waren nicht gekommen.“ (Hacker, 2006: 9)

Im nächsten Kapitel wird Jakobs Vorgeschichte weitgehend aus seiner eigenen Sicht entfaltet. Im 4. Kapitel wird dann von Mae, Jim, Albert und Ben erzählt, die am 11. September durch London fahren und sich über das große Polizeiaufgebot an diesem Tag wundern und ärgern. Als dann die drogensüchtige Mae von den Anschlägen erfährt, wird das bei ihr zum Auslöser von hysterischen Anfällen, die sich dann zu einer ernsthaften psychischen Störung ausweiten, was wiederum mit ihrem späteren spurlosen Verschwinden in Zusammenhang zu stehen scheint:

„Mae war außer sich, sie klammerte sich an ihn, im Treppenhaus, schluchzend. Völlig hysterisch. Jim hörte, daß der Fernseher lief. (...) Er fasste sie unterm Arm und zog sie ins Wohnzimmer, in dem Augenblick, als auf dem Bildschirm der zweite der Türme in sich zusammensackte, zeitlupenlangsam, oder wie war das? Ein Trick? Bis er die Verbindung herstellte, zwischen den Bildern und Maes Hysterie, zwischen den Polizeiautos und den Bildern.“ (Hacker, 2006: 22f.)

Anfangs erscheinen diese Erzählstränge unzusammenhängend, nur der Anschlag bildet ein konstantes Motiv. Im Verlauf des Romans wird langsam ersichtlich, dass diese einzelnen Erzählstränge nicht in bloßer additiver Verknüpfung zueinander stehen, sondern dass sie in kausalem Zusammenhang ‘langsam’ entfaltet werden. Denn nach und nach erscheinen inhaltliche Elemente, die bis dahin nur in einem Erzählstrang aufgetaucht waren, auch in den anderen Erzählsträngen, und die kausale Verknüpfung verstärkt sich von Wechsel zu Wechsel immer mehr. Ein prägnantes Beispiel für die Zusammenführung der Erzählstränge bildet die als gemeinsames räumliches Element dienende “Lady Margaret Road”. Nachdem im ersten Kapitel erzählt wird, dass Dave und Sara in diese Straße gezogen sind, zieht im zehnten Kapitel dann auch Jim in die Wohnung seines Freundes Damian in der Lady Margaret Road ein. Und gegen Ende 2002, im Kapitel 19, ziehen Jakob und Isabelle in die selbe Straße ein, und zwar in das Nachbarhaus von Dave und Sara. Durch die anfangs nur flüchtigen Begegnungen dieser Personen auf der Strasse wird immer deutlicher, wie sie bzw. ihre Erzählstränge eigentlich zusammenlaufen und die erwähnten Nebenfiguren eigentlich auf die Geschichte von Isabelle und Jakob hin ausgerichtet sind. Isabelle entwickelt dann mit der

Zeit eine Zuneigung zu Jim, die zu einer auf Erniedrigung beruhenden Beziehung wird. Isabelle wiederum misshandelt Sara und nimmt ihr ihre Katze Polly weg, die kurz danach in einem Racheakt von Jim brutal getötet wird, und am Ende misshandelt Jim sogar Sara und Isabelle und sperrt sie in seiner Wohnung ein. So erhalten die anfangs unzusammenhängend erscheinende Stränge einen gemeinsamen Sinnzusammenhang und es bildet sich ein Handlungsgeflecht aus, in dem alle Erzählstränge zusammenlaufen.

Als eine der typischen Übergänge von einer Figurenperspektive zur anderen kann z.B. die Szene angeführt werden, in der sich Isabelle und Jim auf der Strasse begegnen. Isabelle fährt nach King's Cross, wo sie die Nacht zuvor, nach einem Theaterbesuch zusammen mit Jakob und seinem Kollegen Alistair überfallen und im letzten Moment von einer Polizeistreife gerettet wurde:

„Überall waren die Zeitungsstände, Reisende, Bettler, Geschäftsleute, die aus dem Bahnhof eilten, Familien mit Koffern und unruhigen Gesichtern, eine großgewachsene Frau mit kurzen, blonden Locken lief strahlend auf einen kleineren Mann mit einem großen Kopf zu, die beiden umarmten sich, der Mann erinnerte Isabelle an Andras. York Way war auch am Tag still, an der Bushaltestelle wartete niemand. Im Sonnenlicht sahen die Häuser heruntergekommener aus als in der Nacht. (...) Sie lief durch die kleinen Sträßchen, nicht bereit, sich abzufinden damit, daß nichts geschah, nichts geschehen war, es war sommerlich warm, sie spürte unter dem Rock ihre Schenkel, an den Füßen den Staub.

Als sie um die Ecke bog, erkannte Jim sie sofort, verwirrt, ärgerlich, denn sie hatte hier nichts zu suchen, in seinem alten Territorium, das er so lange gemieden hatte, in diesen Straßen, die Mae entlanggegangen war, die er mit ihr überquert hatte. Da war sie, strich sich mit den Händen über den Rock. Er suchte in der Hosentasche nach Zigaretten, nach dem Feuerzeug, rauchte. Aber sie spionierte ihm nicht nach, dachte er, auch wenn sie an der Ecke der Field Street stand, als warte sie auf jemanden.“ (Hacker, 2006: 171f.)

Dieser an die filmische Gegenschnitttechnik erinnernde Übergang zwischen den Perspektiven von Isabelle und Jim wird hier vorerst nur durch eine leere Zeile markiert. Erst mit der Bemerkung „dachte er“ steht fest, dass es nun die Sicht von Jim ist, aus der weitererzählt wird. Auch an vielen anderen Stellen retardiert Katharina Hacker die eindeutige Zuordnung der Figurenperspektive, indem sie den Übergang unzureichend markiert.

Anfangs ruft der Wechsel der Figuren, Blickwinkel, Orte und Handlungen einen erratischen Eindruck hervor. Dass die Erzählstränge, wie oben schon erwähnt,

anfangs unzusammenhängend und fast rätselhaft erscheinen, ist zum einen bedingt dadurch, dass die Figuren zu Beginn des Romans nicht vorgestellt werden – und daher die Beziehungen zwischen ihnen unklar beleiben – und zum anderen ist es bedingt dadurch, dass diese Wechsel der Perspektiven oft unzureichend markiert sind, wobei die Übergänge von einer Figurenperspektive zur anderen, wie im obigen Beispiel, oft nur durch eine leere Zeile gekennzeichnet sind. Zudem leiten nicht alle Zeilensprünge oder Kapitelwechsel einen Perspektivenwechsel bzw. einen neuen Erzähleinstieg ein. Die Übersicht wird besonders dann erschwert, wenn die Namen der Figuren bei den jeweiligen Erzähleinstiegen nicht gleich genannt werden. Denn oftmals sind es im Roman nur die Namen, die als Identifizierungselement der einzelnen Erzählstränge fungieren. Meistens wird erst im Nachhinein, durch die Nennung der Namen, die Rekurrenz eindeutig und der Leser in die Lage versetzt, die Handlung einem bestimmten Erzählstrang zuzuordnen. Beispielhaft kann auch hier der Beginn des 8. Kapitels angeführt werden, wo der Name Daves als eindeutige Rekurrenz erst in der zwölften Zeile erscheint. Erst dann wird ersichtlich, dass hier aus der Sicht von Sara erzählt wird:

„Es gab die guten Zeiten, sie begannen ohne Vorwarnung, morgens, mit Geräuschen aus dem Badezimmer und der Küche, die gleichen wie jeden Morgen, aber anders, das Hämmern gegen die Tür des Bads, und jedesmal hatte sie Angst, gerade jetzt aufs Klo zu müssen, so daß sie sich unter der Decke zusammenkauerte, einen Finger nach dem anderen zählte, so wie sie die Ziffern der Radiouhr im Wohnzimmer ablas, die keine Bedeutung hatten, weil sich nie jemand danach richtete, aber irgendwie vergingen so trotzdem die Minuten, und wenn sie Glück hatte, würde es nicht zu lange dauern, noch ein lautes Klopfen, das war Dave, ihr Vater brüllte wütend.“ (Hacker, 2006: 51-52)

Der Text enthält auch Abschnitte, die von der subjektiven Wahrnehmung der jeweiligen Figur stärker geprägt sind, aus deren Sicht gerade erzählt wird. Solche Abschnitte sind gefärbt durch die Reden und typischen Wertungen dieser Figuren. d.h. durch die Lexik und Syntax der jeweiligen Figur. So gibt es z.B. Textstellen, wo sich die Sprache Jims oder Saras offenkundig von der Isabelles oder Jakobs absetzt. Die personale Perspektive bzw. die Wiedergabe der Wirklichkeit ist in solchen Fällen bestimmt durch die Persönlichkeit bzw. durch den Wahrnehmungshorizont der jeweiligen Figur. Da aber diese sprachliche Differenzierung im Roman nicht durchgängig beibehalten wird und nicht auf alle Figuren zutrifft, kann sie dem Leser auch nicht als eindeutige und konstante Markierung von Perspektivenwechseln dienen. Aber besonders bei

der naiven Sara wird die sprachliche Prägnanz der perzeptiven Wahrnehmung immer wieder ersichtlich:

„Das war sie. Sara. Sara ohne H, wie Dave, der lesen und schreiben konnte, ihr erklärt hatte, und das H war ein Buchstabe, den man nicht hörte, der keine Bedeutung hatte, etwas, das nicht da war und bei ihrem Namen fehlte. Sara. Manchmal verschwand der Name vollständig. Sie selbst war noch da, aber der Name war verschwunden, wie das H. Dave war Dave, soviel war sicher. Dave nannte sie little cat. –Weil du dich wie eine kleine Katze hinter dem Sofa versteckst. Schau doch, sogar Polly sitzt auf dem Sofa. Oben drauf.“ (Hacker, 2006: 53)

Die Orientierungslosigkeit Saras, deren körperliche und geistige Entwicklung zurückgeblieben ist und die von ihren Eltern im Haus gehalten wird und nicht in die Schule gehen darf, schlägt sich, wie hier ersichtlich wird, auch in ihrer naiven Sprache nieder. Ähnliches gilt partiell auch für die Passagen, die aus Jims Sicht geschildert werden, insbesondere in den Beschreibungen des Verbrechermilieus herrscht eine von Brutalität geprägte Sprache vor, die z.T. aber auch klischeehaft anmutet.

Der Wechsel der Perspektiven und Erzählstränge erfüllt im Roman mehrere Funktionen, wovon im ersten Drittel des Romans besonders die Fragmentierung hervorsticht. Da die Themenentfaltung aus der Sicht unterschiedlicher Figuren erfolgt, wird der Erzählstrom durch die sequenzartig anmutenden Wechsel immer wieder gebrochen und die geradlinige Handlung aufgespaltet. Zwar wird die lineare Abfolge als ein wichtiges Kohärenzmittel innerhalb der einzelnen Erzählstränge gewährleistet, durch die stetigen Wechsel von einer Perspektive zur anderen wird sie jedoch immer wieder aufgebrochen, so dass der Leser die lineare Abfolge der disparaten Erzählstränge – mindestens bis zum zweiten Drittel des Romans – unweigerlich als stark fragmentiert wahrnimmt. Mit dem immer wieder einsetzenden Bruch der perspektivischen Kontinuität wirkt die zeitliche, räumliche und kausale Kontinuität im Ganzen des Romans erheblich gelockert und teilweise völlig aufgehoben. In den dem Leser vorgelegten Sequenzen aus den verschiedenen Erzählsträngen werden, wie schon erwähnt, anfangs nur wenige Anhaltspunkte für die Rekonstruktion eines Sinnzusammenhangs bzw. für die Rezeptionsstabilisierung gegeben. Angaben zur Zeit und Handlung oder zum Handlungsraum – wie z.B. der Anschlag vom 11. September oder die Lady Margaret Road – sind nicht ausreichend, um eine übergeordnete Kohärenz zu gewährleisten.

Aber nicht nur der Erzählverlauf wirkt fragmentarisch, bedingt durch die alternierende Fortführung der Erzählstränge erscheint auch die Entfaltung bzw. Charakterisierung der Figuren – soweit sie überhaupt durchgeführt wird – als bruchstückhaft. Dass insbesondere Isabelle und Jakob als leblose und kalte Figuren wirken, kommt auch dadurch zustande, dass sie und ihre Geschichte alternierend, d.h. eben fragmentarisch mit den Geschichten der Figuren ihres Umfeldes, welche zeitweise sogar greifbarer als die Hauptfiguren erscheinen, exponiert wird. So evoziert der Wechsel der Perspektiven und Erzählstränge nicht nur ein instabiles Bild der Hauptfiguren und verstärkt ihre Schemenhaftigkeit, durch dieses Vorgehen wird dem Leser ebenso die Möglichkeit genommen, sich eventuell mit diesen Figuren zu identifizieren. Somit wird dem Leser ein ‘Beobachtungsposten’ geboten, der eine gewisse Distanz zu allen Dimensionen der Geschichte ermöglicht. Indem diese Distanz mit der teilweise sehr kühn und artifiziell wirkenden Sprache Katharina Hackers zusammentrifft, wird die Künstlichkeit des Dargestellten noch aufdringlicher. Es liegt dann die Vermutung nahe, dass diese Haltung mit einer postmodernen Haltung korrespondiert, die Künstlichkeit des Dargestellten durchschaubar zu machen. Ferner schwingt hier in der Fragmentierung der Realität auch die postmoderne Pluralität und Beliebigkeit des Erzählens mit, denn die Substitution der Figurenperspektive evoziert unterschwellig auch die Möglichkeit der Substitution der jeweiligen Figuren. Die beliebige Ersetzbarkeit der Figuren wird, – wie oben durch beispielhafte Stellen schon angeführt – besonders durch die vorsätzlich unzureichend gehaltene Markierung bzw. durch das Spiel mit ambivalenten Verweisen vordergründig. Auch ist diese Fragmentierung als ein Sichtbarwerdenlassen der wachsenden „Komplexität von Lebensverhältnissen“ und der sich nicht mehr zu einem „Gesamtbild“ fügenden „Fülle von Erlebnis- und Erfahrungsbezügen“ zu verstehen. (vgl. Keupp, 1999: 15)

Zudem evoziert das Alternieren der Erzählstränge teilweise einen simultanen Ablauf der fragmentarisch anmutenden Erzählsequenzen, wie z.B. bei den oben zitierten Abschnitten mit dem Anschlag vom 11. September im Hintergrund. Auch der rasche und mehrmalige Wechsel der Perspektive im selben Kapitel bzw. Erzählstrang und die dadurch teilweise entstehenden Zeitüberblendungen verstärken diesen Eindruck von Simultaneität. Damit bringt der Roman beim Leser, der ja von der Filmrezeption her an die Parallelmontage gewohnt ist, auch den Eindruck von filmischer Narration hervor. Denn genau wie bei der Parallelmontage, die eine typische filmische Erzählform ist und im allgemeinen dem Zuschauer zu verstehen gibt, dass verschiedene Handlungen zur selben

Zeit stattfinden, werden auch in *Die Habenichtse* separate Erzählstränge derartig aneinander montiert und thematisch aufeinander zugeführt, dass zeitweise der Eindruck von Parallelhandlungen entsteht, dabei sich aber immer wieder das Gefühl aufdrängt, es mit einem Montageverfahren zu tun zu haben. Was Paul Virilio ausgehend vom Film über das Bewusstsein sagt, lässt sich in diesem Sinne auch für den Roman *Die Habenichtse* konstatieren: „Im Film können wir sehen, wie unser Bewußtsein funktioniert. Unser Bewußtsein ist ein Montageeffekt. Es gibt kein kontinuierliches Bewußtsein, nur ein zusammengesetztes. (...) Es ist eine Collage. Es gibt nur Collagen, nur Schnitte.“ (Virilio, 1998; 75f.) Eben diesen Effekt der Aufsplitterung, der mit der emotionalen Aufsplitterung ihrer Figuren korrespondiert, setzt Hacker als ein erzählerisches Mittel im ganzen Roman ein.

Das Veröden von Beziehungen, die Erfahrung der inneren Leere und Erwartungslosigkeit ihrer Figuren, ihrer Habenichtse, exemplifiziert Katharina Hacker in ihrer distanzierten und dichten Sprache, an ihrem teilweise bedrückenden und scheinbar monotonen Stil sehr eindringlich. Die Sequenzierung der Erzählstränge bzw. ihre collageartige Anordnung wird hier zu einem Gegengewicht, dass diese Monotonie in gewissen Grenzen hält und hinnehmen lässt, denn durch Andeutungen wird beim Leser immer wieder die Erwartung erweckt, dass diese separaten Erzählstränge sich auf ein verhängnisvolles Zusammentreffen zubewegen und sich an einem gemeinsamen Spannungshöhepunkt entladen werden. Besonders die „Lady Margaret Road“, die als ein Handlungsraum in allen Erzählsträngen und in immer kürzeren Abständen auftaucht, fungiert in diesem Sinne als ein verbindendes und spannungserzeugendes Element.

Diese Spannung bleibt auch an den Stellen erhalten, an denen additiv verfahren wird und die gleichen Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven erzählt werden - wie z.B. der Einzug von Isabelle und Jakob, Tötung der Katze usw. Denn hier stellt die Repetition desselben Geschehnisses aus einer anderen Perspektive keine einfache Wiederholung dar, sondern erzeugt eine „Rekontextualisierung“. Mit dem Wechsel der Perspektive wird nämlich das gleiche Geschehen in einer anderen, austauschbaren Wahrnehmung von Wirklichkeit dargestellt. Dabei werden für den Leser, der einen Wissensvorsprung gegenüber den jeweiligen Figuren hat, die Abweichungen der beschriebenen Wirklichkeit offenkundig. Die harten Übergänge von einem Erzählstrang zum anderen bzw. von einer Figurenperspektive zur anderen erzeugen daher teilweise auch Kontraste, durch die die verschiedenen Lebenswelten, Sprach- und Denkstile dieser Figuren, ihr

Wahrnehmungshorizont und ihre Wertung der Ereignisse augenfälliger werden. So führt diese perspektivische Relativierung beim Leser zu einer Umformung seines Wissens. Die mehrfache Brechung des Blickwinkels trägt ebenfalls dazu bei, dass die Relativität jeglicher Wahrnehmung von Wirklichkeit und die Fragwürdigkeit aller Wahrheitsbehauptungen angesichts ihrer Austauschbarkeit sinnfällig zum Ausdruck gebracht werden und die Vorstellung einer objektiven Wirklichkeit negiert wird.

Literaturverzeichnis

- Auffermann, Verena** (2006): *Schlimme brave Welt. Katharina Hackers überzeugender Zeitroman »Die Habenichtse«*, in: *DIE ZEIT* 16.03.2006 Nr.12, <http://www.zeit.de/2006/12/L-Hacker-TAB>
- Bach, Michaela** (1998): *Erzählperspektive im Film. Eine erzähltheoretische Untersuchung mit Hilfe exemplarischer Filmanalysen*. Essen: Item-Verlag.
- Genette, Gérard** (1998): *Die Erzählung*. München: Fink.
- Hacker, Katharina** (1997): *Tel Aviv. Eine Stadtbeschreibung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hacker, Katharina** (1998): *Morpheus oder der Schnabelschuh*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hacker, Katharina** (2000): *Der Bademeister*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hacker, Katharina** (2003): *Eine Art Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hacker, Katharina** (2006): *Die Habenichtse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.
- Illies, Florian** (2000): *Generation Golf. Eine Inspektion*. Berlin: Argon
- Keupp, Heiner** (1999): Postmoderne Identitäten. http://www.ipp-muenchen.de/texte/postmoderne_identitaeten.pdf, Abrufdatum: 12.05.2008.
- Kraume, Anne** (2006): So soll es sein, in: *taz*, 6.3.2006, <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2006/03/16/a0012>
- Martinez, Mathias / Scheffel, Michael** (1999). Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck.
- Schmid, Wolf** (2004): Erzählperspektive. PDF-Dokument: http://www.narrport.uni-hamburg.de/index.php?option=com_content&task=view&id=54&Itemid=314, Abrufdatum: 02.01.2008.
- Schmid, Wolf** (2005): Elemente der Narratologie. Walter de Gruyter.
- Stanzel, Franz K.** (1987): Typische Formen des Romans. Göttingen, Zürich: Vandenhoeck u. Ruprecht.
- Stanzel, Franz K.** (1995): Theorie des Erzählens, Göttingen: UTB.
- Virilio, Paul** (1998): *Technik und Fragmentierung. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvère Lotringer*, in: Barck et. al. (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute, Leipzig, 1998.