

Yvonne Hütter

Ludwig-Maximilians-Universität München

E-Mail: Yvonne.Huetter@gmx.ne

Gerechtigkeit gibt's nur im Märchen? Frühromantische Spuren mit neuer Funktion in Florian Webers *Grimms Erben*

ABSTRACT

Romantic traces with new functions in Florian Weber's *Grimms Erben*

The article focusses on Florian Weber's reception of romantic poetics and traces the new functions they assume in his text. The clou hereby is that Weber's characters use romantic mechanisms and forms precisely to overcome the failure of romantic utopia. By subjecting their lives to a fairy-tale-logic the characters compensate the lack of sense, unity, and relation(ships) in postmodernism. With its reception of traditional forms, which is no longer due to postmodern playfulness, but presents an attempt to reach for new (although fictional) certainty, Weber's novel can also be seen as paradigmatic for the new discussion about post-postmodernism.

Keywords / Anahtar Sözcükler: Florian Weber, romantic, post-postmodernism, reception, reinterpretation

Florian Weber hat auf dem Höhepunkt der Grimm-Rezeption 2012¹ einen Roman mit dem Titels *Grimms Erben* vorgelegt. Der Artikel fragt nach der Funktion der Folie „Grimm“ im Roman. Webers Text, mit seiner komplexen Rahmen- und Binnenstruktur, seinen formalen und inhaltlichen Spiegelmomenten und seinem teils ironischen Zugriff auf die Stofftradition, scheint mehr den frühromantischen Vorgängern der Grimms verpflichtet zu sein: Die den drei, in einem vierten miteinander verwobenen, Erzählsträngen eingegliederten Märchen figurieren nicht als Archiv der Urpoesie (Grimms)², sondern als Selbstschöpfung und Wiederherstellung von Bedeutung, jedoch ohne an die in der Frühromantik damit verbundene Utopie der Wiederkehr des Goldenen Zeitalters zu glauben. Die Sinnstiftung qua reflektierender Fiktion dient nicht, wie folgend zu sehen sein wird, der kreativ-demiurgischen Gestaltung einer bei Novalis und Friedrich Schlegel als im steten Werden begriffenen Welt; die Figuren in Webers Roman „romantisieren“ ihr Umfeld genau um das Scheitern der frühromantischen

¹ Anlässlich des 200. Geburtstages der *Kinder und Hausmärchen*.

² Vgl. Lauer 2008: 11; dort Verweis auf Grimm 1808.

Utopie zu bewältigen. Die Exposition der (transzendentalen) Fiktionalität des Romans, folgt ebenfalls einem anderen Impetus; Weber bedient sich im Stoff- und Formenfundus der Frühromantik, verbindet damit jedoch ein anderes, pragmatisches Programm nach der Postmoderne.

Der Erzähler und Protagonist des dritten Teils des Romans, der Hamburger Grafiker Joseph Schmidt, gibt im vierten Teil, der die ersten drei Erzählstränge verbindet, die gesammelten Märchen von Ignaz Buchmann (Teil eins) und dessen Verwandten August Locher (Teils zwei) heraus, wobei das von Joseph herausgegebene Buch mit dem Titel „Grimms Erben“ nicht dem Buch, das die Leserin in Händen hält, entspricht. Ignaz Buchmann hat zusammen mit seinem Bruder Zacharias den Eid geschworen, die von Ignaz von Kindheit an verfassten Märchen als Buch herauszugeben. Das Projekt wird durch den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verhindert. Die Brüder werden getrennt, Ignaz desertiert und springt auf der Flucht vor den Nazis ins Warschauer Ghetto. Die Atempausen in verschiedenen Verstecken nutzt er zum Schreiben weiterer Märchen, die jeweils die Haupthandlung spiegeln – sein großer Hunger bspw. schlägt sich im Märchen „Gebrüder Hunger und Durst“ (27-29) nieder, seine Erschöpfung im Märchen „Von einem, der nicht mehr laufen wollte“ (33-35). Teil eins schließt mit Ignaz' Verhaftung und Hinrichtung in Treblinka. Sein Manuskript scheint verloren. Der zweite Teil beginnt ebenfalls mit einem Mann auf der Flucht – „Sehen Sie den da? Den, der dort unten auf einem Altherrenrad [...] strampelt, als wolle er seinem eigenen Schatten entfliehen?“ (89) Wie sich folgend herausstellt ist August der Enkel von Ignaz' Bruder, und wovon er an dieser Stelle flüchtet ist nicht körperliche, sondern psychische Verfolgung: August ist Opfer sozialer Ausgrenzung und wird durch die wiederholten Demütigungen seines Umfeldes zum Amokläufer. Die einzelnen Stationen seiner Raserei tragen Märchentitel und stellen, neben den fünf wiederauftauchenden Märchen von Ignaz, die weiteren der zwölf Märchen von „Grimms Erben“ – dem Buch das Joseph Schmidt herausgibt. Der dritte Teil präsentiert den Ich-Erzähler selbst, der bislang nur mit kleinen, augenzwinkernden Bemerkungen in Erscheinung getreten ist, und erzählt von dessen Recherche in die Alpen. Er und sein Grafiker-Partner sollen ein Märchenbuch illustrieren, genauer: die Moral der jeweiligen Märchen, und die beiden suchen dazu Inspiration in den Bergen. Dabei kreuzen sie, ohne es zu wissen, den Weg des nach

seinem Amoklauf flüchtenden August. August zieht es in die Alpen, weil er seinen Großvater dort in der „Mandelhütte“ vermutet. Teil vier, „Von Faden und Garn“, führt die Geschichten zusammen: Zacharias Buchmann, Augusts Großvater, war, wie sich nun herausstellt, bei der Hinrichtung seines Bruders anwesend und konnte Teile von Ignaz' Märchenbuch retten, das er auf der Mandelhütte zu vollenden gedachte. Joseph, der sich in einer rauschhaften Nacht mit seinem Freund durch Zufall in der Mandelhütte wiederfindet, nimmt das Manuskript des toten Zacharias an sich. August, der seinen Großvater nicht wiedersieht, wird festgenommen und in die JVA Straubing eingewiesen. Joseph interessiert sich für die Geschichte Augusts, bringt ihm das gestohlene Manuskript zusammen mit einem, darin befindlichen Brief seines Großvaters ins Gefängnis und hilft folgend bei der Herausgabe des Buches „Grimms Erben“, das neben den Märchen von Ignaz und August Illustrationen von Joseph enthält.

Eine Betrachtung der einzelnen Märchen, die den Stoffen der Grimms, genauso aber der Tradition der Antimärchen verpflichtet sind,³ scheint fruchtbar. Interessanter ist jedoch die Frage nach dem Märchenhaften des Romans als Ganzem, der ja ebenfalls *Grimms Erben* heißt.

Dass die von den Brüdern Grimm herausgegebenen Märchen nicht viel mit „Volk“ und ihre Tätigkeit nicht viel mit „Sammeln“ zu tun hatte, wurde mehrfach dargestellt.⁴ Wichtig für die Argumentation hier ist, dass die Grimms dennoch als „Herausgeber“ firmieren und die „Gattung Grimm“ (Jolles), trotz der mannigfachen stilistischen Eingriffe,⁵ den von Lüthi herausgearbeiteten Stilmerkmalen des „Volksmärchens“ folgen.⁶ Webers Roman bedient, auch jenseits der metadiegetischen Märchen, die von Lüthi herausgestellten Volksmärchen-Konventionen der Flächenhaftigkeit und Abstraktheit (2005: 13-36): Die Nebenfiguren sind Typen mit sprechenden

³ Lohnend scheint vor allem eine nähere Betrachtung des „Imagistrats“ (75-79), das deutlich Kafka verschrieben ist; zur Fassung von einigen von Kafkas Erzählungen als Antimärchen vgl. bspw. Tismar 1983: 99.

⁴ Vgl. Lauer 2008: 12-14; Rölleke 2004; Tismar 1983: 59f.; weitere bibliographische Hinweise bspw. in Fußnote 226 in Lüthi 2005.

⁵ Vgl. Lauer 2008: 14; aufgearbeitet bspw. in Rölleke 1989.

⁶ Max Lüthi meint, man könne allein am Stil erkennen, wo die Grimms (und ihre Vorgänger) eingegriffen hätten, bzw. über die verschiedenen Auflagen nachverfolgen, wie die Märchen wieder bereinigt und dem Volksmärchen angeglichen wurden (Lüthi 2005: 26, 95).

Namen, nicht durchpsychologisierte Individuen. Die Spitznamen und Namen erfassen jeweils die ganze Person; alles Weitere, das über die Figuren zu erfahren ist, fügt dem bereits durch die Namen Evozierten, wenig hinzu: Die beiden NS-Kommandeure Nusser und Sauckel sind eine „dumme Nuss“ und ein „Saukerl“ (21). Ebenso wird der ärgste Widersacher Augusts in der Arbeit, „Panzer“ (132), seinem Namen gerecht, wie seine direkten Nachbarn, die „Wolf“s (155, 154). Die moralischen Fronten sind klar: Der Sohn der Wolfs ist ein durch und durch „böser Mensch“ (198), wie die gesamte Nachbarschaft ein „Konglomerat des Bösen“ (172) ist.

Weiter scheint im Gebäude der Druckerei, in dem August arbeitet, „die Zeit stehengeblieben zu sein“ (135) und was er dort, als „Hexenmeister“ in Nachfolge seines Großvaters und als Sohn eines Zauberers (94), produziert, ist „ein zauberhaftes Werk“ (135). Dass der Leser trotz der märchenhaften Allusionen nicht auf Wunder wartet, bzw. diese als höchst irritierend empfinden würde, liegt daran, dass die diegetische Welt deutlich als unsere erkennbar bleibt. Wenn Ignaz nach Vollendung eines neuen Märchens im Kellerloch des Warschauer Ghettos die „kahlen Wände [...] anerkennend [...] applaudierten“ (32) – sie „johlten und schrien vor Begeisterung“ (33) –, wenn August der Wald, mit dem er sich unterhält, antwortet (167) und die Vögel ihm bei seinem Rachefeldzug zujubeln (235), sind die, keineswegs immer vorhandenen, Markierungen wie „August kommt es so vor“ (183) oder Ignaz „schien es“ (32) nicht nötig, um klarzustellen, dass die Figuren das zwar so wahrnehmen (wollen), es „in Wirklichkeit“ aber nicht so ist. Dennoch halten die Figuren an ihrer Märchenlogik fest: August findet unwiderlegbare, philologische Beweise, dass es sich bei seiner boshaften Nachbarin Maria Kowalski „um eine Reinkarnation der hinterlistigen Hexe ‚Baba Jaga‘ handelt“: Ihre „ostpolnische[...] Abstammung“, „Ihr Wohnhaus steht auf Hühnerbeinen, so wie es die slawische Mythologie übermittelt“, „Ihr zweiter Vorname ist Jadwiga, die Abkürzung hierfür Jaga“ (119). Den Käse, den er zu Mittag isst, nennt er „mein Gold“ (128); vor dem Freibadbesuch informiert er sich in „einem orientalischen Märchenband“ über orientalische Bäder (156) und fühlt sich danach bestens gerüstet für sein Abenteuer. Die von übermäßigem Sonnenbankgenuss lederhäutige, ihre 50 Jahre nicht eben vorteilhaft tragende Supermarktverkäuferin Frau Cernak ist für ihn eine „Prinzessin aus ‚Tausendundeiner Nacht‘“ (130). Ihr abweisendes Verhalten deutet Augusts zur verschämten Liebesbekundung

um (vgl. bspw. 129): Der Apfel, den er versehentlich aus ihrem Geschäft stiehlt, ist ihm deutlich „ein Zeichen!“ ihrer Liebe zu ihm (131).

Diese Art der Überblendung des Alltags durch Märchenhaftes, nannte Novalis „Romantisieren“:

Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es [...]. (Novalis 1960ff: II: 545: 105)

Der Unterschied bei Webers Figuren liegt im Warum der Operation: Novalis meint, „Die Welt muß romantisiert werden: So findet man den ursprünglichen Sinn wieder.“ (Ebd.) Die Potenzierung zielt auf die Wiederkehr des Goldenen Zeitalters für die es einer „Neuen Mythologie“ bedarf. Das Verfahren ist nicht auf literarisch oder wissenschaftliche Diskurse beschränkt, ist also nicht rein abstrakt sondern ganzheitlich zu denken und soll greifbare Veränderungen zeitigen: „Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman seyn.“ (Novalis 1960ff: II, 563: 187) Auch das wird in Webers Roman reflektiert: Ignaz ist nicht nur „der Schreiber und Verarbeiter von Erlebtem in Märchenform“ (32), sondern stilisiert sich auch zum Autor seines eigenen Lebens: „Zufrieden steckte er das vorm Schlafen geschriebene Werk ein, sicher, dass es eine gelungene Geschichte war. Nun sollte seine eigene Geschichte gelungen gestaltet werden.“ (36) Der Anspruch bricht an der Wirklichkeit: Ignaz kann den Krieg nicht, wie in einem seiner Märchen, durch das Streichen bestimmter Einträge im „Dudenbuch der gültigen Wörter“ (35) beenden.⁷

Das Aufbegehren Ignaz' gegen die Unmöglichkeit der Einflussnahme lässt sich an den Untertiteln seiner Märchen ablesen, die stets „Verwunderlich,

⁷ „Mit einem Lineal und einem Fettstift begann er umsichtig und präzise die rettende Arbeit. Er strich alle Wörter [...], die mit Hektik, Hast und Eile zu tun hatten [...]. So verringerte sich pro gestrichenem Wort das Getöse. Synonyme wurden zerstört, so auch die kriegerischen Handlungen. Je mehr Vokabeln der Eile ausradiert wurden, desto mehr versiegte das Sterben und Töten auf den Schlachtfeldern. Als der Bote den letzten zu streichenden Begriff auslöschte, kam der Krieg zum Erliegen.“ (35)

aber doch“ (27, 33, 56, 75, 408) lauten. Vor diesem Hintergrund wird plausibel, warum das wahnsinnig anmutende Unternehmen, mitten im Zweiten Weltkrieg ein Märchenbuch herauszugeben, so wichtig für Ignaz ist – auch sein Bruder Zacharias fragt: „Warum hat er von seinem Plan nicht abgesehen, als er der Realität des Krieges gegenüberstand [...]? War er verrückt geworden?“ (391) Das Gegenteil ist der Fall: Nur durch das trotzige Anschreiben gegen die Wirklichkeit kann er die, ihm selbst als solche bewusste, aber dennoch nötige Illusion aufrecht erhalten, dass Hoffnung besteht: „Wenn etwas so wichtig ist wie atmen und essen, dann schreiben,“ ermutigte er sich. „Trost bitte.“ (54) „Trotz seiner mehr als ungünstigen Situation, [...] musste er jetzt und in diesem Moment ein Phantasiegebilde errichten, in das er verschwinden und das ihn dann wieder gestärkt in die reale Welt entlassen würde. Er musste atmen. Er musste phantasieren. So war das.“ (55) Zacharias erinnert sich, was Ignaz ihm zugerufen hat, bevor die Brüder getrennt wurden: „„Aki, weißt du noch was Großvater Urban immer sagte? Das Leben ist ein Wunder. Wer sich darin aufhält ist ein Fabelwesen. Oder ein armes Schwein. Ich, Aki, ich werde ein Fabelwesen sein...““ (390)

Der Enkel von Zacharias ist vor eine ähnliche Wahl gestellt und flüchtet sich in die Lektüre von Märchen. Wo Ignaz Hoffnung sucht, sucht August Gerechtigkeit: Ignaz‘ Mantra „Verwunderlich, aber doch“ wird bei August zu „Jede Geschichte hat ihre Moral.“ (111) Dass er sich diese Maxime immer wieder vor Augen rufen muss, unterstreicht erst die Diskrepanz mit der Wirklichkeit, in der Moral gerade abwesend ist. Schöpfer des Mantras ist Augusts Großvater und die Gründe liegen auch hier offen: „Eine Moral muss es geben, das lehrte ich Dich. Doch in einer Zeit, in der das eigene Leben mitunter nur durch feiges Mitmachen gerettet werden kann, ist Moral wie ein Geist.“ (390, vgl. auch 99) Zacharias wurde zum Mitmacher – „Meine persönliche Aufgabe bestand im Überleben.“ (390). „Aber die Last meiner Vergangenheit schnürt mir die Kehle zu. Meine feige Akzeptanz dieses Krieges, obwohl mein eigener Bruder vor meinen Augen starb – dies setzte mir so zu, als hätte ich selbst Ignaz mit meiner eigenen P38 in den Kopf geschossen.“ (395) Um sich von dieser Schuld zu befreien, will er Ignaz‘ Märchenbuch vollenden.

August bedarf der Moral-Fiktion aus anderen Gründen: Sie hilft ihm die Demütigungen, denen er täglich ausgesetzt ist, auszuhalten. Er sieht seine triste Wirklichkeit durch die oben bereits beschriebenen „Romantisierungs“-Mechanismen als ein mit Sinn aufgeladenes Gefüge. August lebt nicht in der realen Welt, sondern „in seine[r] ureigene[n] Utopiewelt.“ (145) und das bewusst und ostentativ:

In den fernen Abenteuerreisen, in den Büchern und Geschichten, da ist er gesund und umtriebig. Dort hat er Freunde, die ihn benötigen, Feinde, die er besiegt. / Wieso kann das in der Wirklichkeit nicht sein? / Weil er die Wirklichkeit nicht braucht. / Weil er sich durch das wahre Leben bewegt, als wäre es eine Improvisation. [...] / Er ist ein Phantast. / [...] Er ist: Der Utopier!⁸ (145)

Trost (167) und Inspiration findet er vor allem in der „Bibel Grimm“ (173). Die Brandstiftung an seiner Bibliothek ist nicht nur „Ein Angriff auf mein Bücherheiligtum“, sie bedeutet tatsächlich einen Angriff „Auf mein Leben“ (172), wie er es versteht. Auslöser seines Amoklaufes ist nicht die tausendste Demütigung, sondern die ihm von außen auferlegte „Entromantisierung“ seiner Umwelt:⁹ Als er hört wie seine angebetete Cernak sich über ihn lustig macht, „erzeugt“ ihm das nicht nur „einen gellenden Schmerz. Jedes Wort zerflederte sein Märchengebilde.“ (204) Als er sich statt Hilfe wegen des Brandanschlags von der Polizei zu bekommen auch noch eine Anzeige einhandelt, denkt er „In welchem Märchen befinde ich mich hier?“ (218) Sein sonstiges Remedium „Jede Geschichte hat ihre Moral“ (218) wirkt auch nach mehrmaligem Deklamieren nicht: „Eine Moral MUSS es geben“ (218), „Aber eine Moral MUSS es geben.“ (219) Um dem „MUSS“ gerecht zu werden, beginnt er seinen Rachefeldzug, deren einzelne Stationen Märchentitel tragen und jeweils von einer Moral begleitet sind (228-267). Auslöser ist dabei, wie gesagt, nicht die Demütigung an sich, sondern das Außerkraft-Setzen seines Bewältigungsmechanismus – solange August sein Leben als Märchen sehen kann, haben die Erniedrigungen den Charakter von Proben, die der Held bestehen muss, um einen größeren

⁸ Auf die Idee sich „Utopier“ zu nennen, bringt ihn sein einziger „Freund“ Karl Rettig, der „Fragenmann“ (vgl. auch Fn 15): „Wussten Sie schon, dass die Äthiopier Hunger leiden, wenn sie nichts zu essen bekommen, und Utopier Hunger leiden, wenn sie nichts zu phantasieren bekommen?“ (145, ähnlich 144)

⁹ Ein anderer Held von trauriger Gestalt stirbt, als sein Fiktions-Gebäude einstürzt. Mit *Don Quijote* verbindet Webers Roman mehr als nur die Hauptfigur; auch formal ließen sich Parallelen finden. Zur Konstitution des Erzähluniversums, den eingeschobenen Erzählungen und der Rolle des fiktionalen Autors im *Don Quijote* vgl. bspw.: El Saffar 1968; Goméz-Montero 1998.

Gewinn zu erhalten (Lüthi 1983: 112). Die „Umschrift“ seines Alltags, wie seines Amoklaufes, in Märchen, fügt sein Leben in einen, wenn auch nur vorgestellten, Sinnzusammenhang, in dem es „eine Moral“ „gibt“.

August wird dafür letztlich ins Gefängnis gehen. Erzähler seiner Geschichte, wie der Ignaz⁶, ist einer der Insassen des mit hohem Tempo über die Autobahn rasenden Autos, das die Leserin am Beginn von Teil drei sieht: „Der Fahrer, und jetzt halten Sie sich fest, das bin ICH [...]“ (271) Nach Teil eins und zwei beginnt auch dieser Teil scheinbar mit einer Flucht, aber „Verfolgt wurden sie nicht. [...] Sie wollten nur flott ans Ziel.“ (271) Die Parallelen gehen weiter. Auch der Grafiker Joseph Schmidt, als der sich der Erzähler folgend mit allerlei Artigkeit vorstellt, ist ein Romantiker:

Unterwegs auf den Wanderwegen, und kurz vor Beider völliger Entkräftung, erspäht Joseph „Einen Adler. Es ist ein Falke, aber egal. ‚Ein Adler. Sieh doch. Wahnsinn!‘ [...] Olsen:] ‚Joseph? Ist ein Adler nicht größer?‘ Ich reagiere nicht und hoffe, seine Sinne schwinden wieder ein wenig, damit er meine Gaukelei nicht merkt.“ (318) Joseph besteht darauf, es handle sich um einen Adler, seinem Vernehmen nach, um Olsen „auf[zu] bauen“, obwohl er weiß, es ist „ein Bussard“ und folgend: „Ich bin mir nun sicher, es handelt sich um eine Krähe.“ (318) Weitere Beispiele dieser Art lassen sich finden, bspw. wenn Joseph beim Abschied aus dem Hotel auf einer „blaue[n] Trainingsjacke in gelben Lettern ‚Free Tibet‘“ sieht, statt „Sport Franzl“ (315) und später „*Metaliban*“ statt „Metallica“ auf einer Trinkflasche liest (337). Hinter diesen bewussten und unbewussten Umdeutungen steckt, was Lothar Pikulik für die Frühromantik als „Ungenügen an der Normalität“ definiert hat (1979). Nach der weit über ihre Grenzen gehenden Wanderung, „passieren wir eine silbrige Pflanze. Edelweiß.“ (331) Olsen pflückt die unter Naturschutz stehende Blume „Zur Erinnerung an das weiße Licht, das den Bergtod im Schlepptau hatte [...]“. Wir umarmen uns. Wäre Olsen eine Frau, jetzt wäre für mich ein guter Zeitpunkt für einen filmreifen Kuss. [...] Das Edelweiß soll ab nun Wahrzeichen unserer untrennbaren Freundschaft sein“ und sie klüngeln aus, wer die Pathos-beladene Preziose wann hüten darf (331). Auf der Hütte, die sie folgend aufsuchen, fragt sie der Wirt, ob er „Die Distel, die da liegt“ wegwerfen soll (332) – der Zauber ist damit verfliegen.

Die Gründe zum „Romantisieren“ verflachen über die drei Teile vom Anschreiben gegen eine Welt der völligen Auslöschung (Ignaz), über Trost und Sinngebung hinsichtlich sozialer Demütigungen (August), zur schlichten Langeweile des Alltags (Joseph). Kein Wunder, dass die „Romantisierung“ in Teil drei oft drogeninduziert ist: Von Alkohol, über Haschisch bis hin zu den „Märchenpilze[n]“ (340).

Ein Erzähler, der frei seine Fehlleistungen eingesteht, ist als Herausgeber des Märchenbuches „Grimms Erben“ wenig glaubwürdig; ebenso wenig wie als Erzähler des Romans *Grimms Erben*. Seine Selbstinszenierung oszilliert dabei zwischen Selbstentmachtung und Unterstreichung der Importanz seiner Rolle: In Teil eins und zwei führt er den Leser betulich durch das Geschehen und ist stets darum besorgt, er möge auch alles verstanden haben: „Zum Verständnis: [...]“ (18), „Das will ich ein wenig später deutlicher erklären.“ (105, ähnlich 136, 144, 150, 160, etc.). Dieser Oralität suggerierende Gestus stärkt *und* untergräbt den Wahrheitsanspruch des Erzählers, der nicht nur erzählt, sondern erzählt, dass er erzählt. Friedrich Schlegel bestimmte die romantische Poesie als „Tranzendentalpoesie“, die „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein [sollte].“ (Schlegel 1958ff: II: 204: 238) Die Ausstellung der eigenen Fiktionalität geht mit einem (gewollten) Verlust der Illusion einher,¹⁰ die der Erzähler beständig stärkt, bspw. in dem er sich bereits auf den ersten Seiten des dritten Teils rühmt, Gewinner eines Lügenduells zu sein (271-273). Viele weitere Stellen legen nahe, dass Joseph es mit der Wahrheit nicht so genau nimmt und zwar genau dadurch, dass er das Gegenteil behauptet: Etwa, wenn er dem Leser versichert „Verzeihen Sie, aber dies habe ich mir nicht aus den Fingern gesaugt“ (153) und sogleich hinzufügt: „Deswegen wird die Nase dann und wann länger. Die Spürnase. Dann und wann. Nicht heute.“ (153) Oder er steif und fest behauptet Dinge gesehen zu haben, die er nicht gesehen haben kann.¹¹ „Ich lüge nicht.“ (335)

¹⁰ Prominentes Beispiel ist etwa Ludwig Tiecks Stück *Der Gestiefelte Kater*. Zur Verbindung mit Schlegels Ironie-Begriff vgl. bspw. Szondi 1985.

¹¹ wie den Amoklauf Lochers: „Für Ungläubige, die diesen flugakrobatischen Vorgang als unmöglich erachten, erbringe ich keinen Beweis, aber folgende Bemerkung: Doch, das geht. Ich habe es mit eigenen Augen gesehen.“ (234)

„Wenn Sie nun sagen, das ist doch alles an den Haaren herbeigezogen. Eine übertriebene Münchausiade. So etwas dürfte es im wahren Leben doch niemals geben. Dann antworte ich Ihnen: / Etwa sechzig Millionen Menschenopfer [...] das dürfte es niemals geben.“ (407) Das ist zum einen ein Ablenkungsmanöver, handelt es sich doch einmal um erzählerische Wahrscheinlichkeit (kann das passiert sein?), das andere Mal um ethische Maximen (darf so etwas passieren?), verweist aber gleichzeitig indirekt auf das *Credo* des Romans: Nur weil es sich um Fiktionen handelt, heißt das nicht, dass 1. nicht Wahres/Wirkliches darin enthalten sein könnte und 2. dass Fiktionen nicht ethische Valenz hätten. Der Erzähler will, dass der Leser weiß, dass es sich um Fiktionen handelt und unterstreicht gleichzeitig, dass der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Fiktion für ihn nicht so wichtig ist: Das Buch „Grimms Erben“ enthalte, wie der Roman *Grimms Erben*, „Geschichten oder Märchen oder Ereignisse, auf alle Fälle Fiktionen, die mich begeistern.“ (408)

Die Langeweile, gegen die der Erzähler, Begeisterung fordernd, mit seinen Romantisierungen rebelliert, hat ihre Wurzeln im Verlust des festen Sinnzusammenhangs:

Da sitze ich nun hier, einem menschlichen Zahnrad gleich, das sich durch Ereignisse drehen lässt, das wiederum andere Zahnräder bewegt [...]. Ich bin Teil eines Uhrwerks, das sich Leben nennt. Und würde nur ein Zahnradchen langsamer laufen, sich ein Pendelschlag um Millisekunden verzögern, ein Handgriff anders ausgeführt werden, wäre das Gesamtbild ein anderes, zweifelsfrei noch einzigartig und individuell, aber eben komplett anders. [...] So wachsen Geschichten zusammen, die fern einer logischen Zusammengehörigkeit existieren. (412)

Bilder der Moderne (Charly Chaplins Maschine in *Modern Times*) und Postmoderne (Zufälligkeit und spielerische Konstruktion des Selbst) werden hier unter einem neuen Meta-Blick miteinander verknüpft. Auf der folgenden, vorletzten Seite wird nahelegt, dass es sich beim Erzählten nur um einen Traum gehandelt habe: „Ich lege meinen Kopf zurück und döse. [...] Ich beginne zu träumen.“ (413) Was der Erzähler träumt sind Teile des Romans in anderer, auch vermischter Anordnung.¹² Das exponiert noch

¹² Ein wichtiges Motiv des Textes, auf das hier nicht eingegangen werden kann, ist Jazz – und damit freie Kombinatorik und Improvisation.

einmal die Fiktionalität des Erzählten und stellt gleichzeitig die Art und die Wichtigkeit des erzählerischen Vorgangs heraus: Erzählen heißt, zum einen eine bestimmte (auch potenzierende und nicht der „Wahrheit/Wirklichkeit“ entsprechende) Perspektive einzunehmen und zum andern Verbindungen herzustellen (wo ansonsten keine wären, durch die das Leben aber erst seinen Sinn bekommt). Der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ (Lukács) der Moderne wird ein sinnstiftendes Erzählen entgegen gestellt, das kein postmodernes Spiel mehr ist. Das Fingieren der fehlenden Möglichkeit von Einflussnahme (Ignaz), der fehlenden Moralität (August), des fehlenden Pathos (Joseph) hat im Erzähluniversum „reale“ Auswirkungen. Erst Erzählungen liefern das, ansonsten fehlende Warum des durch die Operation zum Schicksal werdenden ansonsten zufälligen Seins.

Die Gattung Märchen bietet sich dazu in besonderer Weise an, da zum einen die Exaltation des Wunderbaren „Fiktion“ par excellence ist, und zudem weil die Isolation der Figuren im Volksmärchen an ihre Allverbundenheit gekoppelt ist (vgl. Lüthi 2005: 37-62): Die Figuren sind, wie Ignaz, August und Joseph, isoliert, ohne dauerhafte, emotionale Verbindung zu anderen Figuren – Ignaz, August und Joseph haben keine nahen Verwandten und gehen keine dauerhaften Verbindungen zu Anderen ein.¹³ Im Märchen steckt dahinter ein positives Menschenbild – die Isolation der Figur ist Voraussetzung für ihre potenzielle Allverbundenheit: „Das Märchen ist der dichterische Ausdruck des Vertrauens, daß wir in einer sinnvollen Welt geborgen sind und uns sinnvoll in sie fügen, sinnvoll handeln und leben, auch wenn wir diese Welt als Ganzes nicht überschauen und nicht verstehen.“ (Lüthi 1983: 113)

Diese Möglichkeit der sinnhaften Ganzheit des Lebens und der Allverbundenheit der Figuren wird in Webers Roman zum Sollens-Imperativ, den Ignaz' Märchen mit ihrem „Verwunderlich, aber doch“, August mit seinem „Jede Geschichte hat ihre Moral“, in die Welt zu projizieren versuchen, der aber auch den Roman als Ganzen treibt. Die Verbindung, die Webers Figuren eingehen, ist die zum Leser. Vorbereitet durch den oralen Duktus der ersten beiden Teile – „Kommen Sie mal näher

¹³ Ignaz ist allein auf der Flucht, getrennt von seinem Bruder (390); Augusts Mutter stirbt als er 10 Jahre ist (94), sein Großvater verlässt ihn zwölf Jahre später (99); Josephs Eltern sterben als er sechs ist (296).

ran [...]“ (150) – und die (mehr als) freundschaftliche Nähe, die einen im dritten Teil mit Joseph verbindet – immerhin geht der Leser mit Joseph trinken, wandern und hat Sex mit ihm –, streckt der Erzähler im letzten Satz noch einmal die Hand aus: Die Entstehung des Buches „Grimms Erben“, und damit auch die von *Grimms Erben*, sei kompliziert gewesen,

wie die Produktion der Hindenburg. Nur, die Hindenburg kennt fast jeder, die Geschichte des Buchmanneides kennt nur eine ganz spezielle Gruppe von Interessierten, zu der auch Sie zählen. Entschuldigungen Sie, wenn ich Sie das frage, aber nach all der gemeinsamen Zeit: Wollen wir nicht du zueinander sagen? (414)

Joseph, wie der der implizite Autor, machen damit den Leser nicht nur zum Mitwisser, sondern hoffen auf seine künftige Komplizenschaft. Der Wahlspruch, dem gefolgt werden soll, heißt: „Die Welt muß romantisiert werden“ (Novalis 1960ff: II: 545: 105), was nicht eine Absage an die *conditon postmoderne* (Lyotard) bedeutet, sondern die Anerkennung und Übersteigerung derselben: Die „großen Erzählungen“ (Lyotard) werden bei Weber ersetzt durch die kleinen, persönlich-individuellen, fiktionalen Konstrukte, durch die Menschen ihrem Leben Sinn zuschreiben.

Damit ist auch ein ethischer Impetus verbunden: Im Vordergrund stehen die „Verbindungen“ von Menschen, wozu sowohl die Einbindung in sinnhafte Zusammenhänge gehören (die desgleichen fiktional sein können), wie persönliches Miteinander, und dazu können auch die fiktiven Beziehungen zählen, die bspw. ein Leser mit seinem Erzähler hat. Das letzte von Ignaz^c Märchen, das, wie die Einladung des Erzählers an den Leser, ganz am Ende des Romans an akzentuierter Stelle platziert ist, hat Zwischenmenschlichkeit zum Thema: Tag und Nacht streiten um die Vormachtstellung auf der Welt und bringen ihre Heere gegeneinander in Stellung. Ebbe und Flut vermitteln zwischen den Fronten und führen den Streitparteien vor Augen, dass ein Sieg bedeuten würde „Vierundzwanzig Stunden schufteten und [s]ich nie zur Ruhe setzen [...]. Das siebenmal die Woche“ (410). Keine der Parteien will das. „„Also“, verkündete die Ebbe, „schätzt euer Gegenüber. Respektiert die Andersartigkeit und mehr. Seid froh, dass ihr den ganzen Mist nicht alleine machen müsst.““ (410) Zusammen ist man nicht nur „weniger allein“, sondern muss auch weniger ackern.

Zusammengefasst lässt sich sagen: Weber, sein Erzähler und seine Figuren benötigen die (Grimmschen) Märchen wegen ihres Menschenbildes und der Möglichkeit des „Wunderbaren“. Die Gründe hierfür unterscheiden sich aber vom frühromantischen Projekt, dessen Poetik Weber in Form wie Inhalt rezipiert: Seine Figuren, wie sein Erzähler „romantisieren“; der Roman präsentiert sich zudem – weitere frühromantische Anklänge, auf die nicht näher eingegangen werden konnte – als Gattungsmischung aus Märchen, Roman und Illustrationen; neben dem Buch im Buch¹⁴, finden sich diverse *mise en abyme*¹⁵. Die Leserin wird beständig daran erinnert, dass sie gerade einen Roman liest, wie die Zuschauer von Tiecks *Gestieftem Kater* stets vorgeführt bekommen, dass sie gerade ein Theaterstück ansehen. Albert Meier beschreibt in seiner Definition der Post-Postmoderne diesen Umstand als „das Erfahrbarmachen der Differenz von Realität und Fiktion“ (2014)¹⁶, der keineswegs in Ironie endet, sondern einen Versuch darstellt, festen Grund zu erreichen. Webers Zitat der frühromantischen Poetik ist kein postmodernes Spiel: Der heitere, teils gar ins alberne driftende Ton, darf nicht darüber hinweg täuschen, dass hier ein schonungsloser und Utopie-freier Blick auf unsere Welt geworfen wird, die sich als sinnentleert und grausam darstellt. Literatur vermag es nicht, das zu ändern, aber sie erlaubt eine Perspektive darauf, die den Umstand erträglich machen kann. Der utilitaristisch gemünzten Suche im Fundus der Traditionen – Weber nimmt, was ihm nützlich erscheint und lädt die Form dann mit neuer Funktion auf – steht die pragmatische Antwort auf das „Was nun?“ zur Seite: Nur weil es keine logische Basis für Hoffnung, Moral und Pathos gibt, heißt das noch lange nicht, dass wir nicht so tun dürften, als ob, und zudem sollten wir uns zusammentun, denn, wie bereits zitiert: „Seid froh, dass ihr den ganzen Mist nicht alleine machen müsst.“ (410)

¹⁴ „Grimms Erben“ in *Grimms Erben*.

¹⁵ Bspw. der „Fragenmann“, dessen Fragen „durch phänomenales Wissen [bestechen]. Oder durch wilde Erfindungsgabe“ (121), genau wie Josephs Erzählstil. Vgl. auch das Alpenglüh-Bild in Augusts Wohnzimmer: „Vor diesem Gemälde steht auch August lange und interpretiert jeden Tag eine andere Geschichte hinein“ (152), was dem Vorgehen der Figuren insgesamt, wie der Haltung des Erzählers und des impliziten Autors entspricht.

¹⁶ Ich danke Albert Meier für die großzügige Überlassung seines Typoskripts; der Aufsatz erscheint nächstes Jahr, vgl. Meier 2014.

Literaturverzeichnis

- Gómez-Montero, Javier** (1998): „Cervantes, Ariost und die Form des Romans: die eingeschobenen Erzählungen und Strategien der Fiktionskonstituierung im Quijote“, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (Hg.): *Ex nobili philosophorum officio. Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*, Berlin, S. 353-387.
- Grimm, Jacob** (1985): „Gedanken: wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten [1808]“, in: Ludwig Denecke (Hg.): *Grimm, Jacob und Wilhelm. Schriften und Reden*, Stuttgart, S. 39-44.
- Lauer, Gerhard** (2008): „Die Brüder Grimm und ihre Folgen“, in: Bendix, R. / Marzolph, U. (Hg.): *Hören, Lesen, Sehen, Spüren. Märchenrezeption im europäischen Vergleich*, Baltmannsweiler, S. 5-19.
- Lüthi, Max** (1983): *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*, 6., durchges. Aufl., Göttingen.
- Lüthi, Max** (2005): *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, 11. Aufl., Tübingen.
- Meier, Albert** (2014): „Realitätsreferenz und Autorschaft“, in: Derlin, Katharina / Krumrey, Brigitta / Vogler, Ingo (Hg.): *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?*, Heidelberg (im Erscheinen).
- Novalis** (1960ff): *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Historisch-kritische Ausgabe in vier Bänden, einem Materialienband und einem Ergänzungsband, begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Herausgegeben von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart.
- Pikulik, Lothar** (1979): *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, Frankfurt am Main.
- Rölleke, Heinz** (1989): *Die wahren Märchen der Brüder Grimm*. Frankfurt am Main.
- Rölleke, Heinz** (2004): *Grimms Märchen und ihre Quellen. Die literarischen Vorlagen der Grimmschen Märchen synoptisch vorgestellt und kommentiert*, Trier.
- El Saffar, Ruth Snodgrass** (1968): „The Function of the Fictional Narrator in the Don Quijote“, in: *Modern Language Notes*, Vol. 83, No. 2, S. 164-177.
- Schlegel, Friedrich** (1958ff): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 35 Bd., hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacque Anstett und Hans Eichner, Paderborn.
- Szondi, Peter** (1985): „Friedrich Schlegel und die romantische Ironie: Mit einer Beilage über Tiecks Komödien“, in: Schanze, Helmut (Hg.): *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, Darmstadt, S. 143-61.
- Tismar, Jens** (1983): *Kunstmärchen*, 2. durchges. u. verm. Aufl., Stuttgart.
- Weber, Florian** (2012): *Grimms Erben*, Berlin.