



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Historiographische Metafiktion“

Verfasserin

Ines Öllinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Dr. Ernst Grabovszki

Meinen Eltern

Danksagung

Ich danke

- meinem Betreuer Dr. Ernst Grabovszki
- meinen Eltern für ihre Geduld
- meiner Schwester für alle Gespräche und Ermutigungen
- meinen Mitbewohnerinnen Claudia und Verena für den Raum für Vielfalt und Solidarität, für die kurzen und weniger kurzen Rauchpausen, für Kuchlgespräche und ihre kritischen Meinungen
- meiner Kumpanin Christine für den gemeinsamen Weg durchs Studium bis zum bitteren Ende
- meinen ArbeitskollegInnen für ihr Verständnis
- allen Freund*innen für ihre Anteil- und/oder Rücksichtnahme
- mir selbst fürs Durchhalten

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Hauptteil.....	3
2.1. Metafiktion.....	3
2.2. Historiographische Metafiktion.....	8
2.3. Fiktionale vs. historiographische Texte.....	12
2.4. Metafiktionale Verfahrensweisen.....	15
2.4.1. Erzählsituation.....	15
2.4.2. Hybride Genres.....	16
2.4.3. Nicht-fiktionale Textfragmente.....	17
2.4.4. Textsorten.....	17
2.4.5. Intertextualität / Intermedialität.....	18
2.4.6. Die Bedeutung des_der Leser_in.....	18
2.2. <i>Alias Grace</i>	20
2.2.1. Auf der Suche nach <i>Alias Grace</i>	20
2.2.2. Metafiktionale Verfahrensweisen in <i>Alias Grace</i>	32
2.3. <i>Tannöd</i>	55
2.3.1. Hinterkaifeck: Historischer Kontext und Rezeption.....	55
2.3.2. Wem gehört eine Geschichte?.....	57
2.3.2.1. Norbert Gstrein und eine problematische Fiktionalisierung.....	57
2.3.2.2. Peter Leuschner und zuwenig Fiktionalisierung.....	59
2.3.3. Metafiktionale Verfahrensweisen in <i>Tannöd</i>	62
4. Fazit.....	77
5. Bibliographie.....	80
5.1. Primärliteratur.....	80

5.2. Sekundärliteratur	81
5.3. Bildquellen.....	89

1. Einleitung

Der Paradigmenwechsel in der Geschichtswissenschaft, der marginalisierte Sichtweisen und vernachlässigte Standpunkte in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses rückt, findet seinen Niederschlag in der historiographischen Metafiktion. Gleichzeitig umfasst dieses Konzept mehr, es stellt die Textualität der Vergangenheit in den Vordergrund und verweist auf die Problematik der Narration von Geschichte. Die Arbeit des_der Historikers_Historikerin¹ wird dabei als Selektions- und somit als Interpretationsvorgang verstanden. Seine_ihre Quellen, die Zuweisung von Wichtigkeiten und die Glaubwürdigkeit von Berichten, Zeitungsartikeln und sonstigen nicht-fiktionalen Texten, mit denen Historiker_innen arbeiten, stehen auf den Prüfstand.

In der historiographischen Metafiktion werden diese Problematiken durch diverse Verfahrensweisen aufgezeigt. Zugrunde liegt allen metafikcionalen Texten eine Betonung der eigenen Fiktionalität, Verweise auf die Konstruktion des Kunstwerkes und letztlich die ontologische Frage, ob nicht jede Realität, jede Wahrheit und jede Historie als Konstrukt zu begreifen ist. Die Verfahrensweisen reichen von einer pluralistischen Erzählsituation oder rivalisierenden Erzähler_innen und rollenbewussten Erzähler_innen, hin zu intertextuellen und intermedialen Bezügen und der entscheidenden Frage, inwiefern der_die Leser_in an der Sinnkonstruktion beteiligt ist.

Margaret Atwood, eine der erfolgreichsten kanadischen Autoren_Autorinnen unserer Zeit, hat mit *Alias Grace* einen historiographisch metafikcionalen Roman geschrieben, der Ermordung des Gutsherrn Thomas Kinnear und seiner Haushälterin Nancy Montgomery durch die Angestellten Grace Marks und James McDermott aufgreift. Dem zum Vergleich steht *Tannöd*, der Erstlingsroman der deutschen Autorin Andrea Maria Schenkel, der den Mordfall Hinterkaifeck thematisiert.

Welche metafikcionalen Verfahrensweisen machen diese beiden Romane zu historiographischer Metafiktion?

¹ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Arbeit in gendergerechter Sprache verfasst wurde. Dabei habe ich mich für die Schreibweise des „Gender Gap“ entschieden, um Geschlechter jenseits der hegemonialen Zweigeschlechtlichkeit sichtbar zu machen. In der Analyse der Romane wird dies jedoch der Zuordnung in der textimmanenten Realität durch die jeweils entsprechende Schreibweise angepasst.

Zu Beginn werden im einleitenden theoretischen Kapitel Begriffe definiert und gleichsam auf den Forschungsstand der Literaturwissenschaft zum Thema historiographische Metafiktion hingewiesen.

Das zweite Kapitel kontextualisiert zuerst *Alias Grace*, da sich Margaret Atwood selbst mit historiographischen Problemen und der Arbeit eines_einer Autors_Autorin mit einem historischen Stoff in *In Search of Alias Grace* auseinandergesetzt hat. Dies leitet die Analyse von *Alias Grace* ein und die Frage, welche metafiktionale Verfahrensweisen zeigen, wie Geschichte im Roman konstruiert und historiographische Problematiken verdeutlicht werden.

Auch im dritten Kapitel wird durch einen nicht textimmanenten Vorfall zur Analyse hingeführt: Nach der Veröffentlichung von *Tannöd* kam es zum Plagiatsstreit zwischen Andrea Maria Schenkel und Peter Leuschner. Im Vergleich mit Norbert Gstreins *Wem gehört eine Geschichte?* wird diese Frage aufgegriffen. Die folgende Analyse des Textes zeigt sehr schnell den größten Unterschied zu Atwoods *Alias Grace* auf: Während in diesem viele verschiedene Aspekte dargestellt werden können, ist es in *Tannöd* vor allem die Erzählsituation, die einen kritischen Blick auf die Rekonstruktion eines Ereignisses bietet.

2. Hauptteil

2.1. Metafiktion

Ein Zitat, das oft in Werken zur Metafiktion zu finden ist², soll auch am Beginn dieses Kapitels stehen, das als erster Schritt zu einer Definition des Begriffes selbst und einer genaueren Verortung der historiographischen Metafiktion zu verstehen ist:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structure of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.³

Patricia Waugh definiert Metafiktion demnach über die Beziehung zwischen Realität und Fiktion. Wenn man diese Definition um den Begriff der Historie erweitert und somit vom Verhältnis zwischen Realität / Historie und Fiktion spricht, kann sie für den Spezialfall der historiographischen Metafiktion übernommen werden.

Dieses Kapitel soll einen kurzen Überblick, was unter Metafiktion verstanden werden kann und was in der vorliegenden Arbeit darunter verstanden wird, sowie einen Einblick in die seit einigen Jahrzehnten laufenden Debatten und ihre Entwicklungen bieten.

Viele Literaturwissenschaftler_innen⁴ verankern die Metafiktion als Tendenz in der Literatur der Postmoderne. Die Debatte um eine Abgrenzung von Moderne und Postmoderne, sowie die Zuordnung einzelner Werke, Autoren_Autorinnen, Strömungen, Schreibweisen zur einen oder anderen Richtung ist zum jetzigen Zeitpunkt nicht abgeschlossen und immer noch sehr lebendig. So gibt es auch hier Gegenmeinungen, wie beispielsweise jene von Linda Hutcheon, die allein die historiographische Metafiktion zur Postmoderne rechnet, Metafiktion allgemein

² vgl. z.B. Sprenger, Mirjam: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1999, S. 140

³ Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Routledge, 1990, S. 2

⁴ vgl. Waugh, 1990 oder Zimmermann, Jutta: *Metafiktion im anglokanadischen Roman der Gegenwart*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996.

jedoch nicht.⁵ Diese Arbeit ist nicht als Beitrag in dieser Debatte zu sehen.

Jutta Zimmermann trennt darüber hinaus die Begriffe „Postmoderne“ und „Metafiktion“, da diese manchmal synonym verwendet werden, und begründet dies mit der Beschränkung der Metafiktion auf das Feld des Literarischen, während die Postmoderne gesamtgesellschaftlich gesehen werden muss.⁶ Sarah Lauzen begreift Metafiktion als „more a formal term than an historical one, and [...] not solely a postmodern (or modern) possession“⁷.

Als wichtigstes Charakteristikum der Postmoderne nennt Jutta Zimmermann in *Metafiktion im anglokanadischen Roman der Gegenwart*

die zunehmende Reflexion der Voraussetzungen und Bedingungen menschlicher Kommunikation und gesellschaftlicher Ordnungssysteme sowie das wachsende Bewußtsein von der ‚Fiktionalität‘ und damit Relativität dieser Systeme.⁸

Dies ist auch im literarischen Feld der Metafiktion ein wichtiger Aspekt. So führt Patricia Waugh in *Metafiction* aus, dass die Welt per se nicht darstellbar ist, und nur die Diskurse dargestellt werden können.⁹ Die Künstlichkeit des Geschriebenen wird in metafiktionalen Texten offengelegt.

Diese Praxis ist jedoch keine Erfindung der Postmoderne, metafiktionale Passagen finden sich beispielsweise auch schon im Don Quijote, der, wie auch andere frühere und neuere Werke, als „self-conscious novel“ bezeichnet werden kann¹⁰. Bölling fasst pointiert zusammen: „Die Ursprünge der Gattung des Romans sind zugleich die Ursprünge metafiktionalen Erzählens.“¹¹ Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts tritt Metafiktion vermehrt und als Struktur

⁵ vgl. Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York [u.a.]: Routledge, 1991, S. 40: „Theorists of metafiction themselves argue that this fiction no longer attempts to mirror reality or tell any truth about it. This is certainly one of the consequences of what I see, not as postmodernism, but as extreme of modernist autotelic self – reflexion in contemporary metafiction.“

⁶ Zimmermann, 1996 S. 2; zum Begriff Postmoderne siehe zB: Borchmeyer, Dieter und Žmegač, Viktor (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987, S. 306 ff.

⁷ Lauzen, Sarah E.: *Notes on Metafiction: Every Essay Has a Title*. In: McCaffery, Larry (Hrsg.): *Postmodern Fiction: A Bio – Bibliographical Guide*. Westport: Greenwood Press, 1986, S. 93 - 123, S. 94

⁸ Zimmermann, 1996 S. 1

⁹ vgl. Waugh, 1990 S. 3 f.

¹⁰ vgl. Zimmermann, 1996 S. 21: „Daß es eine Vielzahl von Verfahrensweisen geben muß, geht aus der Tatsache hervor, daß so unterschiedliche Romane wie Don Quijote, Tristram Shandy, Tom Jones, Diderots Jacques le Fataliste, Gides Les Faux – Monnayeurs bis hin zu den postmodernen Werken englischer und amerikanischer Autoren unter dem Begriff ‚self-conscious novel‘ zusammengefaßt werden.“

¹¹ Bölling, Gordon: *History in the Making. Metafiktion im neueren anglokanadischen historischen Roman*. Heidelberg: Winter, 2006, S. 27

eines ganzen Romans und nicht nur eines einzelnen Abschnitts in den Vordergrund.¹²

Gegen eine Trennung von Metafiktion und ‚mainstream‘-Romanen¹³ spricht sich Ommundsen aus, die durch diese Trennung beide verarmen sieht: die Metafiktion als unwichtige Tendenz und den ‚mainstream‘-Roman als von den Einsichten und metafiktionalen Verfahrensweisen beraubt.¹⁴ Sie unterscheidet überdies drei Modelle für Metafiktion: das generische, das alles umfassende (d.h. jeder fiktionale Text kann, weil er eine literarische Sprache verwendet, als Metafiktion gelten – u.a. verweist sie hierbei auf die russischen Formalisten), und jenes, das Metafiktion als Ergebnis einer bestimmten Lesart betrachtet: „All texts can be read as metafiction, but in order for this potential to be realised, the reader has to bring to the text a certain kind of interest, a set of expectations and a specific competence.“¹⁵ Diese Dreiteilung hat auf die vorliegende Arbeit jedoch insofern keinen Einfluss, als dass im Kapitel 2.4. dargestellten metafiktionalen Verfahrensweisen in zwei historiographisch metafiktionale Romanen untersucht werden, und nicht versucht werden soll, eine neue Theorie der Metafiktion zu schreiben. Erwähnung findet sie aufgrund der Tatsache, dass der hier verwendete Metafiktionsbegriff ein praxisbezogener und weniger philosophischer ist, der Metafiktion als Tendenz und Schreibweise, nicht als Untergattung, begreift.¹⁶ Wie Gordon Bölling festhält, scheint eine einheitliche Definition des Begriffes Metafiktion auch im beginnenden 21. Jahrhundert noch nicht vorhanden zu sein.¹⁷

Jutta Zimmermann unterteilt außerdem die Forschung zur Metafiktion in vier Phasen:

- 1) Metafiktion als neue Erscheinung, deren Berührungspunkte mit Sprach- und Literaturwissenschaft gesucht werden.¹⁸
- 2) Die „teilweise Rückkehr zu realistischen Normen unter Beibehaltung innovativer Techniken“¹⁹

¹² Unter den Preisträger_innen des Man Booker Prize, einer der renommiertesten Literaturpreise des englischsprachigen Raumes, befinden sich viele (historiographisch) metafiktionale Romane, zB: „Possession“ von Antonia S. Byatt oder „The English Patient“ von Michael Ondaatje.

¹³ Ommundsen, Wenche: *Metafiction? Reflexivity in Contemporary Texts*. Victoria: Melbourne University Press, 1993, S. 21.

¹⁴ vgl. ebd. S. 21

¹⁵ ebd. S. 29

¹⁶ vgl. Waugh, 1990 S. 14

¹⁷ Bölling, 2006 S. 26

¹⁸ vgl. Zimmermann, 1996 S. 20 ff.

¹⁹ ebd. S. 22

3) „In ihr wendet sich die Kritik den metafictionalen Werken zu und untersucht sie auf gemeinsame Verfahrensweisen und die Ziele, die mit ihrer Verwendungsweise verfolgt werden.“²⁰ In diese Phase fallen unter anderem die vielbeachteten Werke von Linda Hutcheon und Patricia Waugh.

4)

Die vierte Phase [...], die mit dem Ende der achtziger Jahre einsetzt, zeichnet sich durch eine vielfältige Anwendung des mittlerweile etablierten Begriffs aus. Zahlreiche Aufsätze und Studien wenden das von Linda Hutcheon und anderen zur Verfügung gestellte Konzept an, um Einzelwerke auf ihren metafictionalen Gehalt hin zu untersuchen oder neu zu lesen.²¹

Somit fällt in Zimmermanns Einteilung auch diese Arbeit in die vierte Phase der Forschung zu Metafiction.

Die Spielarten der Metafiction sind ebenso vielfältig wie die Namen, die ihr gegeben werden²², wie beispielsweise nach Stephen Kellman „the self-begetting novel“²³. Wenche Ommundsen zählt außerdem folgende auf: „self-conscious, reflexive (or self-reflexive), self-referential, introspective, introverted, narcissistic or auto-representational, surfiction, antifiction, fabulation, neo-baroque fiction and postmodernist fiction“²⁴ und weist gleichzeitig darauf hin, dass diese nicht notwendigerweise synonym verwendbar sind und teilweise sogar Antonyme darstellen können.²⁵

Die Erscheinungsformen von Metafiction reichen, laut Waugh, von Romanen, die Fiktionalität zum Thema haben, bis hin zu solchen, die der Welt als Produkt verschiedener semiotischer Systeme jegliche Realität absprechen.²⁶

Metafictionale Verfahrensweisen um die angesprochene Artifizialität literarischer Texte - dass also die Welt des Romans nicht die ‚reale‘ Welt sein kann – hervorzuheben, sind beispielsweise: der Vorgang des Schreibens wird dargestellt, eine Figur wendet sich an den_ die_ Leser_in, Rahmenstrukturen werden als solche entlarvt, genretypische Strukturen werden aufgebrochen. Linda Hutcheon beschreibt die Fiktion, über die sie in *Narcissistic*

²⁰ ebd. S. 25

²¹ ebd. S. 31

²² In meiner Arbeit werde ich jedoch durchgehend den Begriff „Metafiction“ verwenden, der der gebräuchlichste ist. vgl. Ommundsen, 1980 S. 15: „It would appear, however, that ‚metafiction‘ has established itself as the dominant designation for contemporary reflexive fiction“.

²³ vgl. Kellman, Stephen G.: *The Self – Begetting Novel*. New York: Columbia Univ. Press, 1980.

²⁴ Ommundsen, 1993 S. 14

²⁵ vgl. ebd. S. 14

²⁶ vgl. Waugh, 1990 S. 19

Narrative schreibt, als „self-referring or autorepresentational: it provides, within itself, a commentary on its own status as fiction and the language, and also on its own processes of production or reception“²⁷. Gleichzeitig rüttelt dieses Hinterfragen der fiktionalen Wirklichkeit auch an den tatsächlichen Wirklichkeitskonzeptionen. Genauer soll auf diese metafiktionale Verfahrensweisen jedoch erst im Kapitel 2.4. eingegangen werden.

Durch verbale Prozesse wird in fiktionalen Texten nicht nur der Text, sondern auch der Kontext hergestellt, wodurch die Beschreibung eines Objekts auch die Erschaffung dieses Objekts bedeutet – im Gegensatz zur materiellen Welt, in der Objekte eben dadurch gekennzeichnet sind, dass sie auch außerhalb jeder Beschreibung existieren. Ommundsen beschreibt, sich auf Michael Boyd beziehend, im Kapitel „The reflexive curve and the limits of metafiction“, wie der Signifikant normalerweise auf ein Außerhalb des bezeichneten Systems verweist, während bei einer reflexiven Bezeichnung der Signifikant nur auf sich selbst verweisen kann.²⁸ Metafiktion wirft so auch die Frage nach der Fiktionalität der Realität auf, und weist weiter in die Richtung, dass es nicht eine Realität sondern multiple Realitäten gibt, und nur eine Darstellung der Diskurse, nicht aber der Welt an sich möglich ist.²⁹

²⁷ Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York; London: Methuen, 1984, S. xii

²⁸ vgl. Ommundsen, 1993 S. 17

²⁹ vgl. Waugh, 1990 S. 88

2.2. Historiographische Metafiktion

Wie im vorigen Kapitel bereits festgehalten wurde, wird Metafiktion in dieser Arbeit als Schreibweise verstanden. Anders verhält es sich bei dem metafiktionalen historischen Roman, der als Untergattung des historischen Romans gesehen werden kann.³⁰ In der Definition von Gordon Bölling wird beispielsweise das Hauptaugenmerk auf den Umstand gelegt, dass in einem historischen Roman metafiktionale Verfahrensweisen angewandt werden. Ich habe schon darauf hingewiesen, dass Bezeichnungen oft nicht eindeutig abgrenzbar sind. Da es Ziel dieser Arbeit ist, die metafiktionalen Verfahrensweisen der gewählten Romane herauszuarbeiten, ist es unumgänglich, genauer darzustellen, worum es sich bei historiographischer Metafiktion überhaupt handelt. Der Anspruch dieser Arbeit ist es nicht, die gewählten Primärtexte literaturgeschichtlich zu verorten, auch wenn in der konkreten Analyse nicht komplett davon abgesehen werden kann.³¹

Der mittlerweile in der Literaturwissenschaft oft verwendete Begriff ‚historiographische Metafiktion‘ geht auf Linda Hutcheon zurück, eine kanadische Literaturwissenschaftlerin, die seit den 1980er Jahren einige vielfach rezipierte Schriften dazu veröffentlicht hat. Vor allem in ihrer *Poetics of Postmodernism* kommt dem Terminus besondere Bedeutung zu, da sie mit ihm die Postmoderne in der Literatur zu definieren sucht.³² Die Verwendung des Begriffes ist, ausgehend von Hutcheons Theorie der ‚historiographic metafiction‘ nicht unumstritten. Für Gordon Bölling besteht „die Gefahr, Diskontinuitäten zu akzentuieren und Kontinuitäten [der Gattung historischer Roman, I.Ö.] zu verschleiern“, weshalb er auf eine Verwendung des Terminus verzichtet. Ansgar Nünning wiederum, der mit *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* unter anderem Hutcheon zu widerlegen sucht und ob des Hinterfragens von geschichtstheoretischen Diskursen den Begriff „fiktionale Metahistoriographie“³³ vorschlägt, unterscheidet später zwischen metahistorischem Roman

³⁰ vgl. Bölling, 2006 S. 18

³¹ eine Darstellung der Entwicklung des historischen Romans in Kanada nach 1980 findet sich beispielsweise bei Bölling, 2006 S. 9 - 25

³² Hutcheon, 1991

³³ Nünning, Ansgar: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: WVT, 1995, S. 284

und historiographischer Metafiktion³⁴. Hutcheons Gleichsetzung von postmoderner Literatur und historiographischer Metafiktion bezeichnet er als „theoretische[n] Kurzschluss“³⁵.

Das Konzept der historiographic metafiction, das Romane bezeichnet, die ein hohes Maß an fiktionaler Rückbezüglichkeit mit der Erörterung historiographischer Fragen verbinden, verweist vielmehr auf eine – wenn auch eine sehr einflußreiche – Erscheinungsform des postmodernen historischen Romans, ohne jedoch mit der postmodernen Literatur oder gar ‚der‘ Postmoderne gleichgesetzt werden zu können.³⁶

Nünning spricht sich darüber hinaus gegen die dichotome Trennung von historiographischer Metafiktion auf der einen und dem traditionellen historischen Roman auf der anderen Seite aus, die er unter anderem bei Hutcheon sieht. Er schlägt dagegen eine breitere Skalierung des Genres vor, in der historische Romane nach diversen Markern klassifiziert werden können.³⁷

Wie eingangs im Kapitel erwähnt, liegt mein Hauptaugenmerk auf der metafiktionalen Schreibweise der von mir behandelten historischen Romane, die geschichtstheoretische Überlegungen und Probleme zwar miteinschließen, sie nicht aber zum einzigen Kriterium erheben will. Es ist auch nicht mein Anspruch Hutcheon und / oder Nünning zu widerlegen, sondern vielmehr aus ihren Arbeiten Hinweise auf metafiktionale Verfahrensweisen in historischen Romanen zu ziehen und zwei konkrete Romane daraufhin zu untersuchen, nicht jedoch eine Gattungsgeschichte des historischen Romans und / oder ihre Entwicklung zu erarbeiten. Daher werde ich den Begriff ‚historiographische Metafiktion‘ verwenden.

Der historische Roman, der als historisch gilt, wenn der Zeitpunkt der Handlung vor der Lebenszeit des_ der Autors_ Autorin liegt und demnach nicht Zeitgeschichte behandelt, stellt, um es plakativ zu formulieren, vergangene (Lebens-)realitäten und Ereignisse dar. Historiographische Metafiktion wirft ein breites Spektrum an Fragen auf:³⁸

- Wie werden fiktionale Texte geschrieben? Wie werden historiographische Texte geschrieben?

- Wie werden historische Ereignisse rückblickend konstruiert, wie gehen Historiker_innen / Autoren_Autorinnen dabei vor?

³⁴ Nünning, 1995 S. 276 ff.

³⁵ Nünning, Ansgar: *Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne? Typologie und Thesen zu einem theoretischen Kurzschluss*. In: Maler, Anselm et al. (Hrsg.): *Europäische Romane der Postmoderne*. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang, 2004 S. 9 – 37, S. 13

³⁶ Nünning, 2004 S. 11

³⁷ vgl. Nünning, 2004 S. 16 f. Als Kriterien nennt er zB. Selektionsstruktur, dominanter Zeitbezug, Ebenen und Formen der Geschichtsvermittlung.

³⁸ Ich erhebe hier keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern will vielmehr Tendenzen aufzeigen.

- Welche Probleme ergeben sich im historiographischen Diskurs?
- Kann Wirklichkeit überhaupt dargestellt werden? Wie wird Wirklichkeit dargestellt?
- Wem gehört eine Geschichte? Gibt es ‚die Geschichte‘ überhaupt?
- Wessen Geschichte/n werden dargestellt?

Erkennbar sind hierbei einige Grundstrukturen in den Fragestellungen, die sowohl ontologischer als auch epistemologischer Natur sind bzw. sich auf den Schreib- bzw. Darstellungsprozess selbst beziehen. Für Ansgar Nünning steht „die oft metafiktionale Reflexion über epistemologische, methodische oder darstellungstechnische Probleme der Historiographie im Vordergrund.“³⁹ Die wichtigsten Bezüge sind also weniger extratextuell zu verorten als selbstreferentiell, was den historiographisch metafiktionalen Roman stark von anderen Arten des historischen Romans unterscheidet. Nünning unterscheidet außerdem explizite und implizite historiographische Metafiktion

je nachdem ob Probleme der Historiographie direkt thematisiert (explizite metahistoriographische Fiktion) oder durch eine Semantisierung literarischer Darstellungsverfahren formal inszeniert (metahistorischer Roman bzw. implizite metahistoriographische Fiktion) werden.⁴⁰

Zur Problematik des Begriffes wurde schon zu Beginn dieses Kapitels einiges zusammengefasst. An diesem Punkt sei erwähnt, dass mir eine Trennung in explizite und implizite historiographische Metafiktion nach Nünning für meine Analyse nicht sinnvoll erscheint, da nicht nur die Problematiken der Historiographie sondern auch ontologische / epistemologische / methodische / darstellungstechnische Fragen einer Fiktionalisierung entscheidend sind, wie u.a. aus dem Kapitel zur Metafiktion bzw. den oben genannten Fragen, die durch metafiktionale Verfahrensweisen aufgeworfen werden, hervorgeht.

Wie Nünning betont⁴¹, hat im historischen Roman ein Paradigmenwechsel stattgefunden: so steht auch im Fokus der historiographischen Metafiktion nicht mehr eine ‚große‘ Geschichte, es findet eine Verschiebung hin zu marginalisierten Perspektiven statt. So treten zum Beispiel feministische Blickwinkel, gesellschaftliche Randgruppen oder Alltagsgeschichtliches in den Vordergrund. Protagonisten_Protagonistinnen sind meist ‚normale‘ Menschen, d. h. keine großen historischen Persönlichkeiten, im Spezialfall der historiographischen Metafiktion oft

³⁹ Nünning, 2004 S. 14

⁴⁰ Nünning, 2004 S. 18

⁴¹ vgl. Nünning, Ansgar: *Grenzüberschreitungen: Neue Tendenzen im historischen Roman*. In: Maack, Annegret und Imhof, Rüdiger (Hrsg.): *Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993, S. 54 – 74, S. 55 ff.

auch Historiker_innen oder Schriftsteller_innen, die in Hinblick auf die Hinterfragung historiographischer Vorgänge ganz eigene Betrachtungsweisen aufwerfen können.⁴²

Für den Typ des historischen Romans als historiographic metafiction steht die Auseinandersetzung mit Geschichte als sprachlich und kulturell organisiertem Bewußtsein im Vordergrund. Schreiben, Erzählen, Perzeptionsweisen und Erinnerungsmechanismen – von Individuen oder mit Instanzen kollektiver Erfahrung – werden der Erzeugung von Geschichte problematisch gegenübergestellt.⁴³

Bevor nun konkret auf metafiktionale Verfahrensweisen eingegangen wird, erscheint mir der Versuch einer Differenzierung zwischen fiktionalen und historiographischen Texten wichtig.

⁴² vgl. Nünning, 1993 S. 61

⁴³ Irmer, Thomas: *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories. Der historische Roman in der Literatur der amerikanischen Postmoderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995, S. 47

2.3. Fiktionale vs. historiographische Texte

Der Unterschied zwischen fiktionalen und historiographischen Texten lässt sich nicht an ihrem literarischen Wert festmachen, da dieser auf subjektiven Einschätzungen beruht. Oftmals wird auch in Bezug auf die Narratologie keine Differenzierung getroffen und „maßgeblichen Anteil an dieser Nivellierung des Gegensatzes zwischen historischem und literarischem Erzählen hat der amerikanische Geschichtstheoretiker Hayden White“⁴⁴. Dorrit Cohn dagegen hat drei Thesen aufgestellt, die zeigen sollen, inwiefern sich die Fiktionalität eines Textes auch in der Art und Weise, wie er erzählt wird, niederschlägt:⁴⁵

1) An einem narrativen fiktionalen Text lassen sich zwei Stufen unterscheiden, die Cohn als ‚story‘ und ‚Diskurs‘ bezeichnet.⁴⁶ An Erzählungen kann man also „nicht nur ihren Gehalt (*was* sie erzählen), sondern auch ihre Gestalt (*wie* sie erzählen)“⁴⁷ einer Analyse unterziehen. Dies ist für einen nicht-fiktionalen, historiographischen Text nicht ausreichend, weshalb eine weitere Schicht hinzugefügt werden muss, die das Verhältnis der ‚story‘ zum Ereignis in der Vergangenheit beinhaltet. Ein fiktionaler Text benötigt diese „Referenzstufe“⁴⁸ nicht.

2) Während in einem fiktionalen Text jede erdenkbare Erzählsituation möglich ist, sind viele davon in der Historiographie nicht verwendbar. So kann der_ die Historiker_in die Gedankenwelt einer historischen Person nicht wiedergeben, und hat nur über Tagebuchaufzeichnungen oder Autobiographien Zutritt, womit die personale Erzählform für ihn_ sie nicht in Frage kommen kann. Er_ sie muss „die Distanz zwischen dem Jetzt und Hier des Erzählakts und dem Damals und Dort seiner Story [...] im Auge behalten“⁴⁹. Cohn merkt hierzu an, dass die genaue Erzählsituation eines_ einer Historikers_ Historikerin bisher nicht beschrieben und in keiner Poetik enthalten ist.⁵⁰

3) Der_ die Autor_in eines historiographischen Textes trägt die Verantwortung für die Richtigkeit der von ihm_ ihr dargestellten Ereignisse, er_ sie muss sie beweisen können und es

⁴⁴ Nünning, Ansgar: „Verbal Fictions?“ *Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur*. In: Berchem, Theodoer; Kapp, Volker; Link, Franz; Müller, Kurt; Wimmer, Ruprecht; Wolf, Alois (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 40, 1999, S. 351 – 380, S. 354 vgl. dazu: White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.

⁴⁵ vgl. Cohn, Dorrit: *Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität*. In: *Sprachkunst*, (26:1), 1995, S. 105 – 112.

⁴⁶ vgl. Cohn, 1995 S. 107

⁴⁷ Cohn, 1995 S. 107

⁴⁸ Cohn, 1995 S. 108

⁴⁹ Cohn, 1995 S. 110

⁵⁰ vgl. Cohn, 1995 S. 110

gibt keinen Zweifel daran, dass die Erzählstimme ihm_ihr zuzuweisen ist. Bei fiktionalen Texten ist der Ursprung der Erzählstimme dagegen nicht so leicht zu klären. Bei Erzählungen in der Ich-Form ist der_die Erzähler_in eine „gedichtete Person“⁵¹, wobei aber gerade in der Postmoderne ein Spiel mit unbestimmbaren Erzählstimmen existiert, und „sie dazu neigt, gattungsmäßig paradoxe Kreuzungen zu konstruieren, etwa dem Ich-Erzähler den Namen des Autors zu geben und gleichzeitig das Buch auf der Titelseite als Roman zu bezeichnen“⁵². Der_die Historiker_in verfügt also über ein Maß an Autorität, das der_die Romanautor_in bzw. der von ihm_ihr möglicherweise erschaffenen Erzähler_innenfigur fehlt.

Monika Fludernik stellt fest, dass Techniken des fiktionalen Schreibens in der Historiographie angewendet werden und warnt davor, dass die Fiktionalität von Geschichtsschreibung nicht überbewertet werden sollte, da die Unterschiede zwischen Geschichte und Fiktion nicht nur an einer textuellen Ebene festgemacht werden können.⁵³ Vielmehr entscheidend sind Produktion und Rezeption durch Autor_in und Leser_in. Historiker_innen durchlaufen einen Rechercheprozess, der historische Quellen jeglicher Art untersucht, analysiert und kontextualisiert. Dieses Material ist zugänglich, kann nachvollzogen werden und wird erst im nächsten Schritt zu einem narrativen Text zusammengefügt. Diesen Corpus kann auch ein_eine Autor_in eines fiktionalen Textes benutzen, während ihm_ihr, wie Cohn versucht hat zu zeigen, ein sehr viel breiteres Spektrum an möglicher Verarbeitung offensteht. Besonders wichtig erscheinen mir dabei die Lücken in der Historie, d.h. also Unbelegbares, oder eben Dinge, die nicht gewusst werden können, bei denen sich Margaret Atwood in *Alias Grace* dezidiert die Freiheit nimmt, etwas zu erfinden⁵⁴, und auf die, allgemein gesprochen, nur hingewiesen werden kann (Historie), oder die gefüllt werden können (Fiktion). Franz K. Stanzel sieht in den „Unbestimmtheitsstellen“⁵⁵, die den_die Leser_in eines fiktionalen Textes zum Weiterdenken aus ihrer sozioökonomischen Erfahrungswelt heraus einladen, bzw. ihm_ihr im Fall eines historiographischen Textes eben jenes verwehren.⁵⁶ In Bezug auf die

⁵¹ Cohn, 1995 S. 111

⁵² Cohn, 1995 S. 111

⁵³ vgl. Fludernik, Monika: *History and Metafiction: Experientiality, Causality and Myth*. In: Engler, Bernd; Müller, Kurt (Hrsg.): *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1994, S. 81 – 101, S. 81 f.

⁵⁴ vgl. Atwood, Margaret: *In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction*. In: *American Historical Review*, (103:5), 1998, S. 1503 – 1516, S. 1515

⁵⁵ Stanzel, Franz K.: *Historie, Historischer Roman, Historiographische Metafiktion*. In: *Sprachkunst*, (26:1), 1995, S. 113 – 123, S. 118

⁵⁶ vgl. ebd. S. 119

Leser_innenrezeption stellt Fludernik fest, dass gerade ältere bzw. überholte historische Texte (auf deren Informationsgehalt sich der_die Leser_in nicht mehr verlassen kann), inzwischen anders rezipiert werden:

Fictional reinterpretations of this kind occur with particular insistence in those texts which employ what are now perceived to be dated explicatory techniques, relying on perceivably nineteenth – century psychological or philosophical and indeed moral persuasions.⁵⁷

Nünning unterscheidet drei Dimensionen der „narrativfiktionalen Aneignung und Gestaltung von Geschichte“⁵⁸:

- paradigmatische Achse: Was wird ausgewählt, was wird ausgelassen, wie wird es gewichtet?
- syntagmatische Achse: Wie wird Ausgewähltes angeordnet, wie zusammengefügt, welche Verbindungen werden hergestellt?
- diskursive Ebene: Wer erzählt?

⁵⁷ Fludernik, 1994 S. 83 f.

⁵⁸ Nünning, 2004 S. 19

2.4. Metafiktionale Verfahrensweisen

Im folgenden Kapitel sollen exemplarisch einige metafiktionale Verfahrensweisen kurz umrissen werden. Die im konkreten Fall vorliegenden Verfahrensweisen werden in der Analyse selbst offengelegt, insofern ist dieses Kapitel nur als Einführung zu verstehen.

2.4.1. Erzählsituation

Die Bandbreite reicht hier vom „self-conscious narrator“⁵⁹ nach Wayne C. Booth bis hin zu mehreren Erzähler_innen, die Zimmermann „rivalisierend“⁶⁰ nennt. Oft treten auch hybride Formen auf, etwa dass ein ‚self-conscious narrator‘ den Großteil des Romans als Erzähler_in fungiert, aber immer wieder andere homodiegetische Erzähler_innen auftreten, wie beispielsweise in *Alias Grace* den Hauptteil Graces Erzählung darstellt, während Dr. Jordan als Verfasser von Briefen auch eine Erzählinstanz bildet. In *Tannöd* wiederum werden fast ausschließlich rivalisierende Erzähler_innen eingesetzt.

Im Fall pluralistischer Erzählstimmen liegt die Sinnerschließung, d.h. die Wahrnehmung der einzelnen Abschnitte als konkurrierende bedeutungsstiftende Fragmente bei dem_der Leser_in. Beispielsweise kann so marginalisierten Standpunkten in der Geschichtsschreibung ein größerer Raum geboten werden, wenn sie an die Seite von herrschenden Auffassungen gestellt werden und somit die Konzeption eines allein gültigen Geschichtsbildes hinterfragt wird.

Ein wichtiger Punkt hierin scheint mir die Glaubwürdigkeit jedwededes_jedweder Erzählers_Erzählerin zu sein, die in historiographisch metafiktionalem Texten immer wieder thematisiert wird. Wenn ein_eine oder mehrere Erzähler_innen als unzuverlässig entlarvt werden, und ihr Blick auf die Vergangenheit als ein subjektiver offengelegt wird, verliert der_die Leser_in das Vertrauen in die Erzähler_innenfiguren. So erscheint die Vergangenheit als aus dem persönlichen gegenwärtigen Kontext konstruiertes Element. Nicht jeder ‚self-conscious narrator‘ deutet automatisch auf eine metafiktionale Schreibweise hin, er_sie muss

⁵⁹ vgl. Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1963.

⁶⁰ Zimmermann, 1996 S. 38

selbstreflektiv künstlerische Darstellungsprozesse hinterfragen, bzw. im Fall der historiographischen Metafiktion die Konstitutionsprozesse der Historie.

Jutta Zimmermann unterscheidet außerdem:

Während der rollenbewußte Erzähler ein Mittel ist, mit dem der metafiktionale Charakter eines Romans explizit hervorgehoben werden kann, fallen rivalisierende Erzähler unter die implizite Form der Metafiktion. Probleme des Schreibens oder des Verhältnisses zum geschaffenen Gegenstand werden nicht auf der Inhaltsebene des Textes behandelt, sondern sind implizit in der Struktur des Textes verankert.⁶¹

2.4.2. Hybride Genres

Wie eingangs definiert, wird Metafiktion als Schreibweise, historiographische Metafiktion als Untergattung des historischen Romans definiert. Viele historiographisch metafiktionale Romane lassen jedoch weitere Lesarten zu. So könnten sowohl *Tannöd* als auch *Alias Grace* auch als historiographisch metafiktionale Kriminalromane verstanden werden. *Possession* von Antonia S. Byatt führt schon im Untertitel eine Genrebezeichnung mit: *A Romance*. Byatts Roman ist der historiographischen Metafiktion zuzuordnen, und kann außerdem als „literary - academic detective novel“⁶² bezeichnet werden.

Warum gerade bei Detektivgeschichten häufig eine metafiktionale Schreibweise aufscheint, erklärt Linda Hutcheon mit drei Hauptcharakteristiken: „the self-consciousness of the form itself, its strong conventions, and the important textual function of the hermeneutic act of reading.“⁶³

Diese mit den Traditionen brechenden Genreübergänge können im Sinne Nünning als ‚Grenzüberschreitungen‘ gesehen werden, die er als „in der Natur der Gattung [des historischen Romans, I.Ö.]“⁶⁴ liegend und gerade für die neuen Tendenzen im historischen Roman für typisch hält.⁶⁵ Oftmals werden Gattungskonventionen parodiert und so die Erwartungen des_der Lesers_Leserin in selbige durchbrochen.

⁶¹ ebd.

⁶² Strongman, Luke: *The Booker Prize and the Legacy of Empire*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2002, S. 122

⁶³ Hutcheon, 1984 S. 71

⁶⁴ Nünning, 1993 S. 54

⁶⁵ vgl. ebd.

2.4.3. Nicht-fiktionale Textfragmente

Nicht-fiktionale Textfragmente werden in den Text eingeflochten oder als Paratexte bzw. Epigraphe um den Text drapiert. Dadurch, und noch verstärkt durch fiktionale Elemente, die gleichwertig positioniert werden, wird der Unterschied zwischen historischem Quellenmaterial und fiktionalem Text aufgehoben. Durch sich widersprechende Epigraphe, etwa zwei Zeitungsausschnitte, wird deutlich, dass Realität eine Konstruktion ist, und dass Historiker_innen durch Auswahl und Gewichtung des Quellenmaterials eine Interpretationsarbeit leisten. Nicht nur ist jede Darstellung „parcial e incompleta“⁶⁶ sondern auch „las fuentes o archivos de la Historia están sujetos a interpretación“⁶⁷.

2.4.4. Textsorten

Oftmals werden in historiographisch metafiktionalem Texten verschiedenste Textsorten verarbeitet, zum Beispiel Zeitungsartikel, Briefe, Tagebücher und Gedichte. Im schon erwähnten Roman *Possession* rekonstruieren die ProtagonistInnen mit Hilfe verschiedenster Aufzeichnungen die Romanze des Schriftstellers Randolph Henry Ash. Der Vorgang des Rekonstruierens beinhaltet dabei schon die gegenwärtige Verortung des Vergangenen in der Interpretation der Forschenden.

Auch können homodiegetische Erzähler_innen hinzugefügt werden, wie beispielsweise Dr. Jordan in *Alias Grace*, der eigentlich die Rolle eines Zuhörers einnimmt, durch seinen Brief auch zum Erzähler wird.

Wenn beispielweise ein Zeitungsartikel und ein Tagebucheintrag auf dieselbe Stufe gestellt werden, wird der Wahrheitsanspruch / Objektivitätsanspruch gewisser Textsorten unterminiert: Grace beispielsweise äußert sich an verschiedenen Stellen in *Alias Grace* kritisch zur Widersprüchlichkeit und die (aus ihrer Sicht?) falschen Informationen in Zeitungen.

⁶⁶ Sobejano – Morán, Antonio: *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel: Edition Reichenberger, 2003, S. 102

⁶⁷ Sobejano – Morán, Antonio: *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel: Edition Reichenberger, 2003, S. 102

2.4.5. Intertextualität / Intermedialität

Intertextuelle Bezüge⁶⁸ thematisieren in der historiographischen Metafiktion oft die Textualität der Vergangenheit. Gerade durch den intentionalen Rückgriff auf Mythen als kulturspezifische Erklärungsmuster werden epistemologische Fragen nach der Möglichkeit einer kontextlosen und von der gegenwärtigen Position des_der Autor_Autorin / Historikers_Historikerin unabhängig Betrachtung vergangenen Geschehens aufgeworfen. Durch den Rückgriff auf einen fiktionalen und / oder nicht-fiktionalen Textpool werden Muster, Strukturen und Funktionsweisen der menschlichen Erinnerung und Vergangenheitskonstruktion dargestellt. So werden beispielsweise oft Genremerkmale parodiert, um die Erwartungshaltung an einen Text, einen Charakter oder Handlungsablauf offenzulegen.

In ähnlicher Weise zeigen intermediale Referenzen Konstruktionen des Vergangenen auf. Ein handwerklicher Vorgang als Metapher für die Zusammenfügung einzelner Fragmente zu einer Geschichte, wie im Falle von *Alias Grace* das Quiltnähen als Rekonstruktion der Lebensgeschichte aus unterschiedlichen Versatzstücken gelesen werden kann, ist ein Beispiel dafür.

2.4.6. Die Bedeutung des_der Leser_in

Dem_der realen Leser_in stehen in den Text eingeschriebene Leser_innen gegenüber beziehungsweise zur Seite, da sie zur Reflexion des Leseverhaltens einladen. Dies kann explizit oder implizit geschehen.

Dem_der Leser_in metafiktionaler Texte fällt eine aktive Rolle zu, das heißt er_sie ist am künstlerischen Prozess beteiligt und er_sie ist letztendlich maßgeblich für die Sinnstiftung verantwortlich. „We as readers make the link between life and art, between the processes of

⁶⁸ Intertextualität wird als „Relation zwischen zwei oder mehreren Texten“ verstanden, die einen kommunikativen, aber asymmetrisch sich konstituierenden Raum zwischen einem Werk und einem anderen Werk (oder einer Gattung) darstellt“ verstanden. Zitate aus Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts – Verlag, 2001, S. 16

the reception and the creation of texts: the act of reading participates in (and indeed posits or implies) the act of textual production too.“⁶⁹

Metafiktion fordert den_die Leser_in heraus – sei es beispielsweise durch durchbrochene Erwartungshaltungen an Genres, durch das Aufzeigen aber nicht Ausfüllen von Lücken in der Historie oder durch Erzähler_innen, die einander gegenübergestellt werden. Diese Leser_innenposition ist eine in den Text eingeschriebene und kann nach Wolfgang Iser als „implizite Leser_in“⁷⁰ verstanden werden.

Die Rezeption eines metafiktionales Textes durch einen_eine einzelnen_einzelne, realen_reale Leser_in ist somit von seiner_ihrer individuellen und subjektiven Position abhängig, was ihn_sie in der historiographischen Metafiktion zu einem_einer Interpreten_Interpretin einer intratextuellen Vergangenheit macht, und so die Rolle des_der Historikers_Historikerin widerspiegelt.

Explizit evozieren rollenbewusste Erzähler_innen durch direkte Ansprache einen_eine Leser_in oder es existiert eine Leser_innen- / Zuhörer_innenfigur, wie die des Dr. Jordan in *Alias Grace*.⁷¹

⁶⁹ Hutcheon, Linda: *The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English – Canadian Fiction*. Toronto; New York; Oxford: University Press, 1988, S. 61

⁷⁰ vgl. Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser*. München: Fink, 1972.

⁷¹ vgl. Zimmermann, 1996 S. 59 f.

2.2. *Alias Grace*

2.2.1. Auf der Suche nach *Alias Grace*

2.2.1.1. Allgemeine Überlegungen Atwoods zu Historie / Fiktion

Nach der Veröffentlichung ihres Romans *Alias Grace* hielt Margaret Atwood am Institut für kanadische Studien an der Universität von Ottawa die „Charles R. Bronfman Lecture“⁷² mit dem Titel *In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction*.

Dieses Dokument ist besonders interessant, da wir Einblick erhalten in die Vorgehensweise Atwoods, ihre selbst auferlegten Anforderungen und ihre Ansicht zum Thema ‚historical novel‘ im Allgemeinen. Sie spricht immer wieder die beiden Welten ‚fiction‘ und ‚history‘ an, hebt Gemeinsamkeiten hervor und unterstreicht deren Ähnlichkeit. Eine richtige Theorie stellt sie jedoch nicht auf. Auch Lynn Hunt, Professorin für Geschichte an der Universität Pennsylvania, erscheinen Atwoods Ausführungen vage: „[Die Fragen, die Atwood aufwirft, Anmerkung der Autorin] rarely take a precisely defined shape.“⁷³ Hunt merkt an, dass Atwood die „potholes of theoretical dispute“⁷⁴ umgeht und stattdessen eine Geschichte erzählt. Außerdem verschafft Atwood dem_der Leser_in einen Einblick in die Geschichte des historischen Romans in Kanada – ebenfalls aus ihrer Sicht.

Jedes Werk, so Atwood, hat einen Bezug zu der Zeit, in der es geschrieben wird und zu der Welt, in der wir leben. Egal was ein_e Schriftsteller_in auch versuchen mag, er_sie wird nie etwas anderes als einen zeitgenössischen Roman schreiben. Geschichte sieht sie als eine Art längeres Gedächtnis, das heute hinterfragt wird. Außerdem ist der Geschichte und der Literatur gemein, dass sie beide vom Detail leben, auch wenn Historiker_innen manchmal vorgeben mögen, dass nur große Schemata und Muster von Bedeutung sind.

⁷² N. N.: University of Ottawa’s Institute of Canadian Studies welcomes Wajdi Mouawad. http://www.media.uottawa.ca/mediaroom/news-details_1746.html Stand: 4.11.2012: „The Charles R. Bronfman Lecture in Canadian Studies is given annually at the University of Ottawa by a leading personality who has made a significant contribution to the study of Canada. Given the bilingual character of the University, the Lecture is presented alternately in each of Canada’s official languages.“

⁷³ Hunt, Lynn: *No Longer an Evenly Flowing River: Time, History and the Novel*. In: *The American Historical Review*, (103:5), 1998, S. 1517-1521, S.1517

⁷⁴ ebd. S. 1518

Here is the conundrum, for history and individual memory alike, and therefore for fiction also: How do we know we know what we think we know? And if we find that, after all, we don't know what it is that we once thought we knew, how do we know we are who we think we are, or thought we were yesterday, or thought we were – for instance – a hundred years ago?⁷⁵

Atwood hält sich jedoch nicht damit auf, den Unterschied zwischen Geschichte und Fiktion eingehend zu erläutern. Sie nimmt diese Disparität „for granted“⁷⁶, also als gegeben, an. Dies ist eine Haltung, die Hunt auch Historikern_Historikerinnen nahe legt.

Für jedes Jahrhundert findet Atwood einen zentralen Begriff, einen abstrakten Prozess, um den sich die Kultur und vor allem die Literatur drehen und der für diese Zeit von besonderem Interesse ist. Dies kann folgendermaßen tabellarisch dargestellt werden:

17. Jahrhundert	Glaube	Woran glaubt man?
18. Jahrhundert	Wissen	Was kann man beweisen?
19. Jahrhundert	Erinnerung	„Nostalgia for what once was, guilt for what you once did, revenge for what someone else once did to you, regret for what you once might have done, but didn't do“ ⁷⁷ .
20. Jahrhundert	Vergessen	Vergessen: organischer Prozess und gewollter Akt. „[W]e were not so much the sum of what we could remember as the sum of what we had forgotten“ ⁷⁸ .

Während sich das 17. Jahrhundert mit der Zukunft befasst, dem Glauben an etwas Zukünftiges und Unbeweisbares, findet sich das 18. Jahrhundert in der Gegenwart wieder und versucht Gegenwärtiges zu beweisen, Erklärungen für Phänomene und die Welt zu finden. Im 19. und 20. Jahrhundert liegt der Fokus dagegen in der Vergangenheit. Die Erinnerung rückt

⁷⁵ Atwood, 1998 S. 1505

⁷⁶ Hunt, 1998 S. 1517

⁷⁷ Atwood, 1998 S. 1506

⁷⁸ ebd. Dies ist, so Atwood, die Lehre der bekanntesten Theorien, die sich mit der Psyche beschäftigen und von Freud abstammen.

als zentraler Begriff der Geschichte, die ohne ein Sich–erinnern als Individuum wie auch als Gesellschaft nicht existieren kann, in den Mittelpunkt des Interesses. Die Erinnerung ist jedoch keine Konstante mehr, an ihrer Verlässlichkeit wird gezweifelt. Ein Jahrhundert später ist darauf aufbauend bekannt, dass die Erinnerung durch den Akt des Vergessens modifizierbar ist, auch willentlich. Das Unterbewusstsein wird zu einem prägenden Begriff. Dies ist ein zentrales Thema in Atwoods Roman: Wie verlässlich sind Grace Marks Erinnerungen, wie viel hat sie vergessen, wie viel wollte sie vergessen? Ganz zu schweigen natürlich von der Frage, wie viel sie entscheidet zurückzuhalten, und wie sehr in dieser Hinsicht ihrer Erzählung Glauben geschenkt werden kann?

„In a Victorian novel, Grace would say, ‚Now it all comes back to me‘“⁷⁹, denn im 19. Jahrhundert ist laut Atwood das Vertrauen in die Erinnerung noch intakt. So erhofft sich auch die Gruppe um Enoch Verringer durch den Psychologen Dr. Simon Jordan und seine neuen Methoden eine Wiederherstellung von Graces Erinnerungen.⁸⁰ Die von ihr konstatierte Geisteshaltung der besagten Zeit stellt Atwood demnach in ihren Figuren dar.

Furthermore, twentieth – century European art as a whole gradually lost faith in the reliability of time itself. No longer an evenly flowing river, time became a collage of freeze – frames, jumbled fragments, and jump cuts.⁸¹

Es ist also, so Atwood, auch die Zeit keine Konstante mehr. Darauf nimmt auch Lynn Hunt Bezug, die ihren Aufsatz zu Atwoods Vortrag *No Longer an Evenly Flowing River: Time, History and the Novel*⁸² nennt. Atwood präsentiert zu diesem Punkt einen Auszug aus dem Roman *Todas las almas* von Javier Marias, der an das berühmte Panta rhei des Heraklit erinnert. Nur fließt der Fluss nun nicht mehr gleichförmig. Das Individuum, das in den Fluss steigen könnte, ist nicht konstant, das ‚Ich‘ von damals nicht das ‚Ich‘ von heute. Mehr Hinweise gibt Atwood uns nicht, was unter der ominösen verlorenen Verlässlichkeit der Zeit zu verstehen ist. Sie wechselt abrupt das Thema und sinniert über die Frage, warum gerade am Ende des 20. Jahrhunderts ein Boom des kanadischen historischen Romans ausgebrochen ist.

Zuvor gibt sie jedoch eine vage Definition des ‚historical novels‘: „All novels are in a sense ‚historical‘ novels“⁸³, da sie sich alle auf eine Zeit vor der Zeit beziehen, in der das Buch

⁷⁹ Atwood, 1998 S. 1515

⁸⁰ vgl. Bölling, 2006. S. 63

⁸¹ Atwood, 1998 S. 1506 f.

⁸² vgl. Hunt, 1998

⁸³ Atwood, 1998 S. 1507

gelesen wird. Sie unterscheidet jedoch zwischen einer gerade vergangenen Zeit und der Vergangenheit im eigentlichen Sinne, also „The Past, capital T and P“⁸⁴. Etwas später stellt sie außerdem fest, dass die Vergangenheit dann alt genug ist, um ‚historisch‘ zu sein, wenn sie sich zugetragen hat, bevor „the novel–writer came to consciousness“⁸⁵.

Und dieser besagten Vergangenheit haben sich, so Atwood, wenige Schriftsteller_innen angenommen. Mögliche Gründe sieht sie in dem Gedanken, dass Kanada keinen Stoff für ‚historische Romanzen‘ hergäbe bzw. das Genre als solches für trivial gehalten werde.

Ihre Generation, und damit meint sie die um 1940 geborenen englischsprachigen Kanadier_innen, wäre in der Illusion aufgewachsen, dass es keine kanadische Literatur gäbe und auch nie gegeben hätte. Earle Birneys Gedicht „Can. Lit.“ brächte die Situation auf den Punkt, weil es abschließend feststellt, dass es nur das Fehlen von Geistern ist, das sie (die Kanadier_innen) heimsucht („It’s only by the lack of ghosts we’re haunted“⁸⁶).⁸⁷

Inhaltsleer und ohne Details, „anemic“⁸⁸ wie Atwood meint, ist die Sicht auf die kanadische Vergangenheit. Aber all diese Dinge, von denen nicht geredet wird und die nicht ausgesprochen werden, geistern natürlich in den Köpfen der zukünftigen Schriftsteller_innen. Der erste Ausbruch erfolgt in der Lyrik, die Suche nach der Vergangenheit erhält einen Startschuss. Die Romane, die folgen, reihen sich in diese Linie ein, Atwood nennt sie „novels set in the historic past“⁸⁹ um sie von Historienromanzen zu unterscheiden.

Diese „novels set in the historic past“, die in dieser Zeit, also ungefähr ab 1970, entstehen, verwenden die Vergangenheit mit unterschiedlichen Intentionen. Fünf dieser Absichten führt Atwood an:⁹⁰

1. Versuch einer genauen Darstellung von tatsächlichen Geschehnissen
2. Versuch der Wiedergutmachung
3. Klassenstrukturen und politische Anstrengungen
4. Vergangenheit, wie sie von Frauen gelebt wurde
5. Hintergrund für Familiensagas

⁸⁴ ebd.

⁸⁵ ebd. S. 1510

⁸⁶ Birney, Earle: *Ghost in the Wheels. Selected Poems*. Toronto: McClelland and Stewart, 1977, S. 49

⁸⁷ Atwood, 1998 S. 1508

⁸⁸ ebd. S. 1509

⁸⁹ ebd.

⁹⁰ ebd. S. 1510

Natürlich kann das Feld damit nicht erschöpft sein. Atwood gibt diese verschiedenen Absichten bei der Handhabung der Vergangenheit in einem Roman in einem Absatz an, ohne auf Vollständigkeit abzielen. Es scheint beinahe ein Sammelsurium der von ihr immer wieder verwendeten Themenblöcke zu sein. Warum Atwood für ihren historischen Roman ausgerechnet den Fall Grace Marks ausgewählt hat, darüber haben sich Nathalie Cooke und Jennifer Murray Gedanken gemacht: „I [Nathalie Cooke] see *Alias Grace* as a sophisticated articulation of some of the central and long-standing concerns of Atwood’s career: Canadian culture and Canadian women, identity construction and gender bias, and the power dynamics of truth telling.“⁹¹ Jennifer Murray sieht dies ähnlich, was die Wahl der Geschichte der Grace Marks betrifft:

The life of a poor, uneducated girl in the nineteenth century seems to lend itself well to the investigation of the subjection of women to social forms of power and their ability to develop psychological strategies of resistance to physical or social entrapment, a theme which has been central to the Atwoodian universe since her earliest writings. [...] The Grace Marks story allows for the continuing exploration of these questions within the framework of a new formal challenge for the author, that of writing a novel which is heavily dependent on source text.⁹²

Aber warum erfolgt dieses Schreiben von historischen Romanen gerade zu dieser Zeit, im ausgehenden 20. Jahrhundert? Auf diese Frage findet Atwood einige Antworten, die teilweise wie Allgemeinplätze scheinen, manchmal alleine durch die Art und Weise, wie sie die Aussagen relativiert:

Some might say that we are more confident about ourselves - that we’re now allowed to find ourselves more interesting than we once did; and I think they would be right.⁹³

Das zögerliche ‚some might say‘, das die ganze Aussage mit einem Fragezeichen versieht, wird abgerundet durch das ‚and I think they would be right‘. Behauptet also jemand, dass sie jetzt selbstsicherer wären? Oder nimmt Atwood durch die vorsichtige Formulierung etwaige Kritik vorweg? Vermutlich kann und sollte man nicht zu viel hineininterpretieren, denn dieses Stilmittel zeigt vor allem auch eines: Sämtliche von Atwood dargelegten Gründe sind

⁹¹ Cooke, Nathalie: *Margaret Atwood. A Biography*. Toronto: ECW Press, 1998, S. 324

⁹² Murray, Jennifer: *History as Poetic Indetermination: The Murder Scene in Margaret Atwood’s Alias Grace*. In: *Études anglaises*, (56:3), 2002, S. 310 – 322, S. 312

⁹³ Atwood, 1998 S. 1511

Spekulationen, eine allgemeingültige und sichere Antwort auf die Frage kann es nicht geben.

Lynn Hunt meint:

When she [Margaret Atwood, Anmerkung der Autorin] asks, for example, why the Canadian historical novel has become so popular, she answers with a history – of Canadian history and Canadian novels and her own very successful endeavors to combine the two.⁹⁴

Die Ansicht Hunts bezieht sich hier eigentlich auf den gesamten Essay und nicht auf die Frage nach der Popularität des historischen Romans in Kanada als solchen. Aber auch Hunt merkt, dass „she [Margaret Atwood, I. Ö.] bypasses all the potholes of theoretical dispute and all the dead ends of inconclusive epistemological argument. Instead, she tells a story.“⁹⁵

In dieser Geschichte, die Atwood laut Hunt erzählt, findet sie aber im gleichen Zuge Argumente dafür, dass sie von diesem neuen Selbstbewusstsein überzeugt ist: „You want squalor, lies, and corruption? Heck, we’ve got ’em home-grown, and not only that, we always have had, and there’s where the past comes in.“⁹⁶ Coral Ann Howalls hält dies für den Grund für Atwoods Faszination am Fall Grace Marks:

In reconstructing this historical event Atwood’s research uncovered a tangle of contradictory evidence, a heroine who suffered from fits of amnesia and who may have been criminally insane, together with a welter of sex and violence, anti-Irish and anti-Semitic prejudice, shocking poverty among immigrant workers, and widespread Victorian social and sexual hypocrisy. These are some ‚unmentionable’ facts which have lured Atwood back into Canadian history⁹⁷

Auch den zweiten Grund für den Boom an historischen Romanen leitet Atwood durch ein ‚some might say that‘ ein: „Some might say that, on the other hand, the past is safer.“⁹⁸ Wir wissen, was geschah, es gibt keine Unsicherheiten bezüglich der Zukunft. Mit dieser Möglichkeit zeigt sie sich jedoch nicht einverstanden:

Of course, the past was not really safer. [...] So although coziness may be an attraction, it’s also an illusion; and not many of the Canadian historical novels I have mentioned depict the past as a very soothing place.⁹⁹

⁹⁴ Hunt, 1998 S. 1518

⁹⁵ ebd.

⁹⁶ Atwood, 1998 S. 1511

⁹⁷ Howells, Coral Ann: *Margaret Atwood*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2005, S. 142

⁹⁸ Atwood, 1998 S. 1511

⁹⁹ ebd.

Wohl ist die Darstellung der Vergangenheit in den Historienromanzen, die Atwood immer wieder vom eigentlichen ‚historical novel‘ abgrenzt, keine sehr differenzierte, aber vor allem aus diesem Grund (und aus anderen Gründen, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll) gehören die meisten dieser Romane in den Bereich der Trivilliteratur.

Des Weiteren, so Atwood, lockt die imaginäre Zeitreise, „which appeals to the little cultural anthropologist in each one of us“¹⁰⁰. Gerne wollen wir wissen, wie der Alltag früher aussah, welche Gedanken die Menschen hatten und ob diese Dinge in uns weiterleben. Ob und inwiefern dies der Antrieb für Autoren_Autorinnen war und ist, historische Romane zu schreiben, kann nicht ermessen werden. Es scheint auch kein spezifisches Merkmal einer gewissen Zeit zu sein, wohl eher etwas, das Menschen allgemein immer beschäftigt hat. Atwood räumt diesem Gedanken auch nicht viel Raum ein, gerade mal einen Absatz widmet sie ihm. Dies zeigt, dass hier nichts erklärt oder ausgeführt werden muss, oder aber dass es keine Argumente mehr dafür gibt. Auch werden nur Fragen gestellt, was wiederum vorwegnimmt, dass die Aussage als solche Spekulation ist, die Antworten müssen andere finden, oder aus den Romanen herauslesen.

Für den Schluss dieser Ausführungen hat Margaret Atwood sich den Gedanken aufgespart, der ihr scheinbar am wichtigsten ist, da er länger als die anderen dargestellt wird: Dass Autoren_Autorinnen jetzt verstärkt historische Romane schreiben, geschieht aufgrund der Kultur und ihrem momentanen „Alter“. Sie schließt die Betrachtungen zu Beispielen wie Nathaniel Hawthorne mit der folgenden Erkenntnis ab: „And I think that’s part of the interest for writers and readers of Canadian historical fiction now: by taking a long hard look backwards, we place ourselves“¹⁰¹. Auch hier wird mehr dargestellt als argumentiert. Atwood wirft eine These in den Raum, die sie durch Beispiele zu stärken versucht, verliert sich jedoch in Rückblenden an einen von ihr selbst besuchten „graduate course“ über die Amerikanische Revolution. Dies alles ist zwar interessant, trägt aber wenig zum Thema selbst bei. Hunt nennt diesen Gedanken eine „provocative but undeveloped suggestion to appeal of history“¹⁰². Wolfgang Klooss sieht Margaret Atwood „concerned in her work with the relocation of the female gender from margin to centre“¹⁰³, wofür in *Alias Grace* die Titelheldin Grace Marks

¹⁰⁰ ebd.

¹⁰¹ Atwood, 1998 S. 1512

¹⁰² Hunt, 1998 S. 1519

¹⁰³ Klooss, Wolfgang: *From Colonial Madness to Postcolonial Ex-Centricity: A Story about Stories of Identity Construction in Canadian Historiographic (Meta-)Fiction*. In: Engler, Bernd; Müller, Kurt (Hrsg.): *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1994, S. 53 – 81, S. 58

als arbeitende Frau der Unterschicht, die eine Stimme bekommt und ihre Version eines historischen Ereignisses erzählt, als Exempel gelten kann. Geschichte aus zuvor marginalisierten Positionen neu zu erzählen, ist vermutlich ein Anspruch der Autoren_Autorinnen neuerer historischer Romane.

2.2.1.2. Atwood findet Grace Marks

Zu guter Letzt wendet sich Atwood ihrem eigenen historischen Roman zu: *Alias Grace*. Und gleich zu Beginn stellt sie fest, dass alles Theoretisieren zwar gut und schön ist, Romane aber anders entstehen:

I didn't plan to do it, but I somehow ended up doing it anyway; which is how my novels generally occur. Nor was I conscious of any of the worthy motives I have just outlined. I think novelists begin with hints and images and scenes and voices, rather than with theories and grand schemes.¹⁰⁴

Für Atwood beginnt alles mit ihren Gedichten über Susanna Moodie¹⁰⁵, die gleichzeitig Lieferantin für die erste Version des Falles Grace Marks ist. Moodie war nämlich im Kingston Penitentiary auf jene getroffen und hatte diese Begegnung in ihrem Werk *Life in the Clearings* festgehalten. Glaubt man Moodie, so war Grace eine mürrische junge Frau, die James McDermott und sein Begehren für sie ausnutzte. Die Motive liegen demnach auf der Hand: Neid, Eifersucht und Begierde. „That was the first version of the story I came across, and, being young, and still believing that „non-fiction“ meant „true“, I did not question it.“¹⁰⁶

Diese Aussage steht so auch in einem Interview mit Marilyn Snell: „When I was young, I believed that „non-fiction“ meant „true.“ But you read a history of the same events written in, say, 1920, and a history of the same events written in 1995, and they're very different.“¹⁰⁷

Atwood kennt demnach zu diesem Zeitpunkt nur eine Sicht der Dinge und nimmt diese als faktisch und wahr an. Dementsprechend ist das, was sie wenig später als Fernsehdrehbuch

¹⁰⁴ Atwood, 1998 S. 1512

¹⁰⁵ *The Journals of Susanna Moodie*

¹⁰⁶ Atwood, 1998 S. 1513 In einem Interview mit Laura Miller antwortet Atwood auf die Frage, ob sie zu diesem Zeitpunkt von der Schuld der Grace Marks überzeugt gewesen wäre, mit einem klaren „Ja“. (Miller, Laura: *Blood and Laundry: An Interview with Margaret Atwood*. URL: <http://www.salon.com/jan97/interview970120.html> Stand: 27.11.2010)

¹⁰⁷ Snell, Marilyn: *Power and Non-power. Margaret Atwood*. In: Daurio, Beverley (Hrsg.): *The Power to Bend Spoons. Interviews with Canadian Novelists*. Toronto: The Mercury Press, 1998, S. 20 – 25, S. 21

abliefert, eine weitere Darstellung des Vorfalles aus Moodies Sicht. Den Gedanken an eine Fassung für das Theater gibt sie auf.

Jahre später erst befasst sich Atwood abermals mit Grace Marks und ihrer Geschichte. In einem Hotelzimmer, so schreibt sie, „a scene came to me vividly“¹⁰⁸, dieselbe Szene, die den Roman später eröffnen sollte. Diese Bemerkung ist aus dem Grunde besonders interessant, da „this scene [...] numerous features with the source text“¹⁰⁹ teilt. Atwood nimmt den Mythos des_der Schriftstellers_Schriftstellerin als „an exceptional being, receiving inspiration from some undefined“¹¹⁰ auf.

Wie schon erwähnt, ist Moodie als Quelle nicht genug: Atwood beginnt mit Recherchen. Die Vergangenheit, so stellt sie fest, „is made of paper“¹¹¹. Und die Zeitungen, die sie bearbeitet, sind für sie keine absolute Wahrheit mehr, wie es einst Moodies Report für sie gewesen ist. Sie begibt sich auf die imaginäre Zeitreise, die sie zuvor als Anreiz für Autoren_Autorinnen genannt hat, einen historischen Roman zu schreiben. Dinge, die einst selbstverständlich waren, muss sie mühevoll versuchen zu verstehen:

Thus I found myself wrestling not only with who said what about Grace Marks but also with how to clean a chamber pot, what footgear would have been worn in winter, the origins of quilt pattern names, and how to store parsnips. If you're after the truth, the whole and detailed truth, and nothing but the truth, you're going to have a thin time of it if you trust in paper; but, with the past, it's almost all you've got.¹¹²

Wie der Schwur vor Gericht, den Zeugen leisten müssen, mutet Atwoods Wortwahl hier an: „I swear by [substitute Almighty God/Name of God (such as Allah) or the name of the holy scripture] that the evidence I shall give shall be the truth, the whole truth and nothing but the truth.“¹¹³ Dies scheint umso passender, als dass es im Grunde ein Kriminalfall ist, den sie in ihrem historischen Roman vorzustellen gedenkt. Und wie wir sehen werden, einer, dessen Lösung möglicherweise nicht so klar auf der Hand liegt, wie ehemalige Richter und Zeug_innen es annahmen. John Demos, Professor für Geschichte an der Yale University, gesteht Atwood für ihre Mühen ein „remarkable degree of historical verisimilitude“¹¹⁴ zu.

¹⁰⁸ Atwood, 1998 S. 1513

¹⁰⁹ Murray, 2002 S. 315

¹¹⁰ ebd.

¹¹¹ Atwood, 1998 S. 1513

¹¹² ebd. S. 1514

¹¹³ Taylor, Chris: *Evidence*. Harlow: Pearson Education Limited, 2010, S. 38

¹¹⁴ Demos, John: *In Search of Reasons for Historians to Read Novels*. In: *The American Historical Review*, (103:5), 1998, S. 1526-1529, S. 1527

Mehr als das, er nennt *Alias Grace* einen „superbly instructive ride through the landscape of mid-nineteenth century North America“¹¹⁵.

Auch die Zeug_innen beschwören Widersprüche herauf: Sie sind sich selten einig und präsentieren oftmals gänzlich entgegengesetzte Darstellungen des Geschehens. Atwood muss sich nun also für die ihr am plausibelsten erscheinende Sichtweise entscheiden, ob dies auch die wahre ist, kann niemand bestätigen oder bestreiten.

Über die Person der Grace Marks, die wahlweise als „cunning female demon“¹¹⁶ oder „simple-minded and terrorized victim“¹¹⁷ gilt, kann ebenfalls keine definitive Aussage gemacht werden. Für Atwood scheint es, als würden die Meinungen nach politischer Couleur variieren: Die Zeitungen der Torys sahen sie als Mörderin ihres Tory-Arbeitgebers, die der Reformist_innen waren ihr milder gestimmt. Denselben Gedanken äußert der Strafverteidiger MacKenzie im Roman:

If you've read back over the newspapers, you'll have noticed that those which supported Mr. Mackenzie and his cause were the only ones to say a good word for Grace. The others were all for hanging her, and William Lyon Mackenzie as well, and anyone else thought to harbour republican sentiments.¹¹⁸

Judith Knelman weist richtigerweise darauf hin, dass die Zeitungen dieser Zeit vor allem für ein Publikum geschrieben wurde, das Dienstbot_innen unterhielt und darum eher mit Schrecken über den Mord an Thomas Kinnear las, als Grace mit Mitgefühl zu betrachten.¹¹⁹ Das Klassendenken trug demnach sein Übriges zu den Reaktionen der Bevölkerung bei. MacKenzie, Graces Verteidiger, versucht darum auch, Nancy vor Gericht zu diffamieren¹²⁰, da es natürlich ein außerordentlicher Skandal war, „that a maid can exert power over the man of the household“¹²¹. Außerdem kam es in den privilegierten Klassen zu der Angst, dass möglicherweise „other social subordinate might be inspired to follow suit“¹²². Susanne Becker

¹¹⁵ ebd.

¹¹⁶ Atwood, 1998 S. 1514

¹¹⁷ ebd.

¹¹⁸ Atwood, Margaret: *Alias Grace*. London: Virago Press, 2006, S. 432

¹¹⁹ vgl. Knelman, Judith: *Can We Believe What the Newspapers Tell Us?. Missing Links in Alias Grace*. In: *University of Toronto Quarterly*, (68:2), 1999, S. 677 – 686, S. 677 f.

¹²⁰ vgl. Atwood, 2006 S. 435

¹²¹ March, Cristie: *Crimson Silks and New Potatoes: The Heteroglossic Power of the Object Atwood's Alias Grace*. In: *Studies in Canadian Literature/Etudes en Littérature Canadienne*, (22:2), 1997, S. 66 – 82, S. 72

¹²² Knelman, 1999 S. 678

meint die Zeitungsartikel, historischen Dokumente und fiktionalen Handlungsstränge „mirror the workings of celebrity, sensationalism, and media hype in the late twentieth century“¹²³.

Atwood hat sich für *Alias Grace* Richtlinien gestellt:

1. Sollte ein „solid fact“¹²⁴ historischer Natur existieren, ändert sie es nicht.
2. „Also, every major element in the book had to be suggested by something in the writing about Grace and her times, however dubious such writing might be.“¹²⁵
3. Die Freiheit, etwas zu erfinden, hat sie nur bei „parts left unexplained – the gaps left unfilled“¹²⁶

Diese Richtlinien sind auch in ihrem Nachwort zu *Alias Grace* erkennbar.¹²⁷ Darin legt sie Zeugnis über Quellen, die sie benutzt hat, ab, und über die Dokumente, auf die sie Szenen gestützt hat:

The Kinnear house in Richmond Hill remained standing until late in the century and was a point of interest for sightseers. Simon Jordan’s visit to it is based on an account by one of them. [...] Details of prison and asylum life are drawn from available records. Most of the words in Dr. Workman’s letter are his own. ‚Dr. Bannerling’ expresses opinions that were attributed to Dr. Workman after his death, but which could not possibly have been his.¹²⁸

Dabei hat *Alias Grace* nie die Absicht, etwas anderes als ein Roman zu sein. Dafür waren auch zu viele Lücken zu füllen. Atwood betont dies noch einmal in ihrem Nachwort zu *Alias Grace*: „*Alias Grace* is a work of fiction, although it is based on reality.“¹²⁹ Für einen Historiker_in, gibt Johnathan D. Spence, Professor für Geschichte an der Yale University, zu bedenken, scheint es dagegen offensichtlich, dass er_sie diese Lücken nicht füllen darf.

And yet, even being scrupulous, we may draw conclusions that are equivalent to filling gaps. [...] We may juxtapose pieces of information in

¹²³ Becker, Susanne: *Celebrity, or a Disneyland of the Soul: Margaret Atwood and the Media*. In: Nischik, Reingard M. (Hrsg.): *Margaret Atwood: Works and Impact*. Rochester: Camden House, 2000, S. 28 – 40, S. 37

¹²⁴ Atwood, 1998 S. 1515

¹²⁵ ebd.

¹²⁶ ebd.

¹²⁷ vgl. Atwood, 2006 S. 537 ff. im Besonderen S. 541 f.

¹²⁸ ebd. S. 540

¹²⁹ ebd. S. 537

such a way as to imbue them with new meanings, or at least hint at their interconnections.¹³⁰

Und obwohl dies nicht die gleiche Art ist, in der ein_eine Autor_in Lücken füllt, ist es doch eine ähnliche Vorgehensweise, vor allem, wenn ein_eine Autor_in, wie beispielsweise Margaret Atwood, um Authentizität bemüht ist.

Und auch die Anzahl der Versionen der Geschichte, aus denen es für Atwood zu wählen gilt, ist beträchtlich: Grace allein hat mehrere (drei) davon abgeliefert, ebenso James McDermott (zwei). Und natürlich darf man Susanna Moodie und spätere Kommentare nicht vergessen. Dies alles führt zu einer Vielzahl von möglichen Blickwinkeln. Bedacht werden müsse dabei, so Atwood, dass es für jede dieser Versionen auch eine bestimmte Zuhörer_innenschaft gibt.¹³¹ Und fern vom Fall selbst wurde über alles Mögliche spekuliert und geschrieben, das auch nur irgendwie einen Bezug zum Geschehen hatte.

In my fiction, Grace, too – whatever else she is – is a storyteller, with strong motives to narrate but also strong motives to withhold; the only power left to her as a convicted and imprisoned criminal comes from a blend of these two motives.¹³²

Ihre Zuhörer_innenschaft ist auf eine fiktive Person begrenzt: Dr. Simon Jordan. Er kann sich dementsprechend nie sicher sein, was sie erzählt und was sie zurückhält, und ob das, was sie erzählt, auch wahr ist. Kann ihrer Erinnerung immer vertraut werden? Dies sind auch die Fragen, die Atwood sich selbst stellt.¹³³ Sie kommt zu folgendem Schluss:

I am not one of those who believes there is no truth to be known; but I have to conclude that, although there undoubtedly was a truth – somebody killed Nancy Montgomery – truth is sometimes unknowable, at least by us.¹³⁴

¹³⁰ Spence, Jonathan: Margaret Atwood and the Edges of History. In: American Historical Review, (103:5), 1998, S. 1522 – 1525, S. 1523 f.

¹³¹ vgl. Atwood, 1998 S. 1515

¹³² ebd.

¹³³ vgl. ebd.

¹³⁴ ebd.

2.2.2. Metafiktionale Verfahrensweisen in *Alias Grace*

2.2.2.1. Der Titel und die Problematik von *Grace Alias*

Dass die historische Grace Marks schwer zu fassen ist, darauf wird durch den Titel schon hingewiesen. Auch Klaus Peter Müller meint, darin sei das Hauptthema des Romans erkennbar: „In *Alias Grace* this telling of stories and their relation to truth is the dominant issue right from the beginning, and the title already refers to this problem.“¹³⁵ Atwood weist in *In Search of Alias Grace* auf die vielen Darstellungen des Geschehens hin, aus denen es für sie zu wählen galt, und darunter auch unterschiedliche Versionen von Grace Marks selbst.¹³⁶ Gordon Bölling sieht diese Versionen an die Stelle der ‚echten‘ Titelheldin¹³⁷ treten. Alice Palumbo schlägt in eine ähnliche Kerbe: „The figure of Grace Marks herself is, in a way, ‚alias‘ Grace, since all who see her project their own needs, and narratives, upon her.“¹³⁸ Grace wählt auf ihrer Flucht den Namen Mary Whitney als Alias. Dieses wird auch auf dem Bild von Grace Marks und James McDermott angeführt. Atwood hat aus diesem Alias eine Figur gemacht: gemeinsam mit Grace ist Mary im Haushalt Alderman Parkinsons angestellt, sie ist ihre beste Freundin und stirbt später an den Folgen einer Abtreibung. Es gibt keinen historischen Beleg für die Existenz der von Grace beschriebenen Mary Whitney. Im Roman ist Graces Erzählung die einzige Quelle, und Dr. Jordan versucht diese zu überprüfen, indem er ihr Grab besucht. „He wants to visit the grave of Mary Whitney. He wants to make sure she really exists.“¹³⁹ Er findet zwar einen Grabstein, allerdings stellt dieser letztlich keinen Beweis dar:

At last he finds it, over in a corner: a small grey stone, which looks older than the nineteen years that have passed. Mary Whitney; the name, nothing more. But Grace did say that the name was all she could afford. Convictions leaps in him like a flame – her story is true, then – but it dies quickly. What are such physical tokens worth? A magician produces a coin from a hat, and because it’s a real coin and a real hat, the audience believes that the illusion too is real. But this stone is only that: a stone. For one thing, it has no dates on it, and the Mary Whitney buried beneath it may not have

¹³⁵ Müller, 2000 S. 241

¹³⁶ vgl. Atwood, 1998 S. 1515

¹³⁷ Bölling, 2006 S. 64

¹³⁸ Palumbo, 2000 S. 85

¹³⁹ Atwood, 2006 S. 451

any connection with Grace Marks at all. She could be just a name, a name on a stone, seen here by Grace and used by her in the sinning of her story. She could be an old woman, a wife, a small infant, anyone at all. Nothing has been proved. But nothing has been disproved, either.¹⁴⁰

Als Grace von DuPont hypnotisiert wird, wird eine weitere Ebene hinzugefügt: Grace ist unschuldig, da sie vom Geist Marys besessen ist (der wiederum McDermott zu den Morden angestiftet hat), bzw. an einer Persönlichkeitsspaltung leidet. Da es auch die Möglichkeit gibt, dass DuPont (aka Jeremiah the Peddler, auf dessen Figur im Folgenden noch eingegangen wird) und Grace unter einer Decke stecken, könnte diese ‚Besessenheit‘ von ihnen inszeniert worden sein.¹⁴¹ Allerdings schildert Grace schon beim Tod Mary Whitneys, dass sie kurzfristig nicht sie selbst gewesen wäre:

They said I lay like that for ten hours [...] and that when I did wake up I did not seem to know where I was, or what had happened; and I kept asking where Grace had gone. And when they told me that I myself was Grace, I would not believe them, but cried, and tried to run out of the house, because I said that Grace was lost, and had gone into the lake, and I needed to search for her.¹⁴²

Mary Whitney, der historisch belegte Deckname der Grace Marks, könnte im Roman tatsächlich ihre Freundin gewesen sein, oder aber ihre zweite Identität, ihr böses Alter Ego, entweder aufgrund einer dissoziativen Identitätsstörung oder als Mittel, um jedwede Schuld von sich zu weisen.

A combination of hypnosis and spritualism uncovers a second, malevolent personality in Grace. The only problem is that at this point in medical history, though hypnosis was, like spiritualism, offered as entertainment and multiple personality disorder was not unknown, neither was connected with „dédoublement“. (This early term for multiple personality disorder was not early enough to have been current in 1859, when Atwood employs it).¹⁴³

Die verschiedenen Sichtweisen der Öffentlichkeit zur Zeit des Mordes finden im Roman Resonanz in der möglichen inneren Spaltung Grace. Dies führt dazu, dass die Figur der Grace Marks für den_ die Leser_in nicht fassbar ist, sondern hinter ihre Alias zurücktritt, und im Endeffekt allen Zuschreibungen entsprechen könnte, oder wie Anke Westphal es formuliert:

¹⁴⁰ ebd.

¹⁴¹ vgl. Gottlieb, Evan: ‚Almost the Same as Being Innocent‘: Celebrated Murderesses and National Narratives in Walter Scott’s *The Heart of Mid-Lothian* and Margaret Atwood’s *Alias Grace*. In: Gardiner, Michael et al. (Hrsg.): *Scottish Literature and Postcolonial Literature. Comparative Texts and Critical Perspectives*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, S. 30 – 43, S. 39

¹⁴² Atwood, 2006 S. 208

¹⁴³ Knelman, 1999 S. 683

„Grace geht das Risiko ein, die ihr zugeschriebenen Rollen nach Gutdünken zu bedienen. Margaret Atwood fasst Identität als balancierenden Begriff auf.“¹⁴⁴ In der *History of Toronto and the County of York* beschreibt ein_eine namentlich nicht genannte_r Autor_in¹⁴⁵ das weitere Schicksal der Grace Marks mit folgenden Worten, die Atwood auch dem letzten Kapitel in *Alias Grace* als Epigraph voranstellt:

For all the writer of these lines knows to the contrary, she is living still. Whether her appetite for murder has ever strongly asserted itself in the interval is not known, as she probably guards her identity by more than one alias.¹⁴⁶

Die Figur jedoch, die mit den meisten auch namentlich unterschiedlich bezeichneten Alias auftritt, ist Jeremiah the Peddler. Allerdings liegt bei ihm der Fall anders, da die Aliaszuschreibungen nur von Grace getroffen werden, und kein anderer Charakter sie überhaupt als solche wahrnehmen kann. Der_die Leser_in dagegen kann sich nicht sicher sein, ob Jeremiah the Peddler, Dr. Jerome DuPont, „a noted medical practitioner“¹⁴⁷, Geraldo Ponti, der „Master of Neuro–Hypnotism, Ventriloquist, and Mind–Reader Extraordinaire“¹⁴⁸, und Gerald Bridges, „the celebrated medium“¹⁴⁹, tatsächlich dieselbe Person sind, oder ob nur Grace in den letzter genannten ersteren erkennt oder erkennen will. Keine der Romanfiguren, die zum Zeitpunkt von Graces Erzählung noch leben, hatte je Kontakt zu Jeremiah. Seine Existenz und seine Interaktionen mit Grace sind demnach in keiner Weise überprüfbar: Wollte er sie tatsächlich von Kinnears Anwesen mitnehmen? Hat er ihr tatsächlich einen Knopf in die Strafanstalt geschickt? Hat er oder hat er nicht als Dr. DuPont die Seance inszeniert? Derartige Fragen können nicht beantwortet werden und erheben nicht nur ihn, sondern auch seine Alias zu Schatten, in die Grace ihre Vorstellungen oder Wunschgedanken projiziert.

¹⁴⁴ Westphal, Anke: Die Mörderin. Margaret Atwood und das Rätsel von Wölfen in Frauenkleidern. 1996 URL: http://www.zeit.de/1996/48/Die_Moerderin Stand: 12.11.2012

¹⁴⁵ *History of Toronto and the County of York, Ontario*. Vol. 1. Toronto: C. Blakett Robinson, 1885, S. iii: „while the remaining portion, embracing the History of the County of York and of the various townships of which it is composed, together with the strictly topographical and biographical portions, have been written by persons having a special knowledge of the respective subjects treated of.“

¹⁴⁶ *History of Toronto*, 1885 S. 48

¹⁴⁷ Atwood, 2006 S. 354

¹⁴⁸ ebd. S. 492

¹⁴⁹ ebd. S. 529

2.2.2.2. Die Epigraphe

Drei Epigraphe sind vor dem Inhaltsverzeichnis zu finden, beziehen sich also auf das gesamte Werk.¹⁵⁰ Vor jedem der 15 Bücher finden sich wiederum Epigraphe, sowohl fiktionaler als auch nicht-fiktionaler Natur. Außerdem stehen am Beginn jedes Buches mindestens ein fiktionales Epigraph und ein nicht-fiktionales Epigraph (einzige Ausnahme: Buch II mit zwei nicht-fiktionalen Epigraphen), fünfmal sogar zwei nicht-fiktionale (und ein fiktionales), einmal zwei fiktionale (und ein nicht-fiktionales), einmal sogar zwei von jeder Sorte. Bis auf zwei Ausnahmen stammen die Epigraphe aus fiktionalen Texten aus dem 19. Jahrhundert (die Ausnahmen sind Bashō und Wallace Stevens, wobei der eine vor, der andere nach dieser Zeitspanne anzusiedeln ist). In der Riege der nicht-fiktionalen Epigraphe ist Susanna Moodie außerordentlich dominant, von den 22 vorhandenen stammen acht aus ihrer Feder, der Rest besteht aus Zeitungsausschnitten, dem Geständnis der Grace Marks, aber auch ein Auszug aus *Beeton's Book of Household Management* und ein Werk zur Geschichte Torontos sind zu finden.

Die nicht-fiktionalen Epigraphe halten verschiedene Funktionen inne: Sie geben dem Leser Hintergrundinformationen zum alltäglichen Leben im 19. Jahrhundert und beinhalten zum Teil Hinweise auf die Diskussion rund um Grace Marks.¹⁵¹ Gordon Bölling meint darüber hinaus: „Die Integration der fragmentarischen Dokumente in den Roman *Alias Grace* verdeutlicht überdies die Textualität der Vergangenheit [...]“¹⁵² und um es mit Atwoods Worten zu sagen: „The past is made of paper“¹⁵³ Die Epigraphe gehen über ihre eigentliche und konventionelle Funktion hinaus:

The novel's epigraphs do not merely reinforce, inform, or accompany the lengthy „fictional“ narratives but rather enter into active and, at times, dissonant dialogue with those narratives as well as with each other.¹⁵⁴

Die nicht-fiktionalen Epigraphe widersprechen sich teilweise und sind daher, so Bölling, „Ausdruck einer pluralistischen Konzeption von Geschichte“¹⁵⁵, in der eine „Vielzahl subjektiver Interpretationen der Vergangenheit eine vormals existierende Realität

¹⁵⁰ vgl. Bölling, 2006 S. 64

¹⁵¹ vgl. ebd. S. 65

¹⁵² ebd.

¹⁵³ Atwood, 1998 S. 1513

¹⁵⁴ Michael, Magali Cornier: *Rethinking History as Patchwork: The Case of Atwood's Alias Grace*. In: *Modern Fiction Studies*, (47:2), 2001, S. 421 – 447, S. 431 f.

¹⁵⁵ Bölling, 2006 S. 65

überlager[n]“¹⁵⁶. Die Beschreibungen der historischen Grace Marks divergieren stark, wie Atwood auch in *In Search of Alias Grace* festhält¹⁵⁷. Dies führt zu einer Ungewissheit ob der tatsächlichen historischen Begebenheiten: „The cumulative effect of approaching the source texts is not, therefore, one of the progressive illumination of an enigma, but of deepening sense of historical uncertainty.“¹⁵⁸

Unter Bezugnahme auf Susanna Moodies *Life in the Clearings versus the Bush* hebt sie [Margaret Atwood, Anmerkung der Autorin] die Affinität zwischen nicht-fiktionalem und fiktionalem Schreiben hervor und ebnet den Gegensatz zwischen den beiden Textsorten größtenteils ein.¹⁵⁹

Bölling geht sogar noch weiter und behauptet, „daß Atwood fiktionale und nicht-fiktionale Texte als gleichwertige Instrumente zur Deutung der historischen Wirklichkeit betrachtet.“¹⁶⁰ Die fiktionalen Epigraphen stehen in der Tat gleichwertig vor den einzelnen Büchern. Lynn Hunt meint: „She takes more or less for granted the difference between history and fiction“¹⁶¹. Atwood weist auf den fiktionalen Charakter der so genannten nicht-fiktionalen Texte hin und zerstört das blinde Vertrauen in selbige. Historiker_innen und Schriftsteller_innen, so Jonathan Spence, „perform the same sleight of hand“¹⁶², der Unterschied zwischen beiden liegt jedoch unter anderem in den Freiräumen, die sie sich nehmen können. Das heißt nicht, dass nicht-fiktionale Quellen nicht angreifbar wären, wie Atwood beweist (darüber hinaus werden die von ihr zitierten Quellen nicht von anerkannten Historikern_Historikerinnen geschrieben, was sie umso angreifbarer macht).

Atwood gleicht so den Status der fiktionalen und nicht-fiktionalen Texte an, wie Michael Magali Cornier ausführt:

The various texts come to occupy equal status as neither/both valid and fiction/fabrication. By being placed side by side, all the texts that make up the novel begin to challenge one another's authority as well as any universal notion of „truth“. The texts all become suspect and yet, taken together, they become the only means of approximating/representing material events and persons located in the past.¹⁶³

¹⁵⁶ ebd.

¹⁵⁷ Atwood, 1998 S. 1514

¹⁵⁸ Murray, 2002 S. 321

¹⁵⁹ Bölling, 2006 S. 68

¹⁶⁰ ebd.

¹⁶¹ Hunt, 1998 S. 1517

¹⁶² Spence, 1998 S. 1524

¹⁶³ Michael, Magali Cornier: *Rethinking History as Patchwork: The Case of Atwood's Alias Grace*. In: *Modern Fiction Studies*, (47:2), 2001, S. 421 – 447, S. 422



Abb. 1.¹⁶⁴

Das Bild der beiden Verurteilten, das ihren Geständnissen im *Toronto Star and Transcript* angefügt ist, ist in *Alias Grace* nach den Epigraphen in Buch II „Rocky Road“ zu finden. Die Abbildung ist jedoch nicht in den Text eingebaut, sondern steht klar abgesondert vor dem Gedicht, das Kapitel Zwei bildet. Die Zeichnung verweist abermals auf die Historizität der beiden Personen.

In Buch II „Rocky Road“ im Kapitel Zwei präsentiert Atwood ein Broadsheet Poem, eine Moritat, die auf sechs Seiten das Geschehen kurz umreißt und im 19. Jahrhundert oftmals rezipiert wurde. Der_ die Leser_in erfährt so rasch und gerafft den Inhalt des nachfolgenden Textes. Grace wird in dieser Moritat klar als Initiatorin des Mordes genannt, während dieser Umstand im eigentlichen Roman ein Mysterium bleibt. Somit werden nicht nur die nicht – fiktonalen Ausschnitte als widersprüchlich und kontrovers arrangiert. Ihre Uneinigkeit und Subjektivität spiegelt sich im Roman wider, wird immer wieder hervorgehoben und inszeniert. Die Sprache in der Ballade ist naiv, ihr Inhalt die „Legende Grace Marks“.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Grace Marks und James McDermott: The Trials of James McDermott and Grace Marks. In: *Star and Transcript*, 1843 URL: <http://static.torontopubliclibrary.ca/da/pdfs/37131055310551d.pdf> Stand: 13.11.2012

¹⁶⁵ vgl. Murray, 2002 S. 315

2.2.2.3. Susanna Moodie – Zwischen Fakten und Fiktionen

Eine Vielzahl der nicht-fiktionalen Epigraphe stammt von Susanna Moodie. „That was the first version of the story I came across, and, being young, and still believing that „non-fiction“ meant „true“, I did not question it.“¹⁶⁶ Atwood selbst stellte zu Beginn ihrer Beschäftigung die Version der Susanna Moodie also nicht in Frage, bewahrt jedoch ihre Leser_innen in *Alias Grace* davor, demselben Irrtum aufzusitzen. Denn obwohl Moodies Darstellung durch die Epigraphe ein großer Raum zuerkannt wird, wird ihre Richtigkeit sowohl durch andere, widersprüchliche, Ausschnitte in Frage gestellt und darüber hinaus unterminieren die Figuren im Roman selbst den Wahrheitsanspruch der Version Moodies.

Ein Beispiel für diese Unterminierung ist Dr. Simon Jordan. Er würde Susanna Moodie, die in *Alias Grace* als Figur auftritt, gerne besuchen, äußert jedoch Bedenken ob der Wahrhaftigkeit ihres Berichts, mit denen er sie nur ungern konfrontieren möchte:

„There are discrepancies that are beyond dispute,’ says Simon. ‚For instance, Mrs. Moodie is unclear about the location of Richmond Hill, she is inaccurate on the subject of names and dates, she calls several of the actors in this tragedy by names that are not their own, and she has conferred a military rank on Mr. Kinnear that he appears not to have merited. [...] Also, she has the culprits cutting Nancy Montgomery’s body up into quarters before hiding it under the washtub, which surely was not done. The newspaper would hardly have failed to mention a detail so sensational. I am afraid the good woman did not realize how difficult it is to cut up a body, never having done so herself. It makes one wonder, in short, about other things.¹⁶⁷

In einer Unterredung Dr. Jordans mit dem Strafverteidiger Kenneth MacKenzie zweifelt auch dieser an der Glaubwürdigkeit Susanna Moodies und spricht ihr eine „tendency to exaggerate“¹⁶⁸ zu, die erklären sollte, warum sie Grace in den Mund legt, von Nancys Augen verfolgt zu sein. Enoch Verringer beurteilt Moodie in diesem Punkt harscher und bezichtigt sie gar, von Charles Dickens (in dessen *Oliver Twist* es eine ähnliche Szene gibt) abgeschrieben zu haben: „How shall I put it? Mrs. Moodie is subject to influences.“¹⁶⁹ In ihrem Nachwort äußert auch Atwood selbst diesen Gedanken: „The influence of Dickens’ *Oliver Twist* – a favourite of Moodie’s – is evident in the tale of the bloodshot eyes that were

¹⁶⁶ Atwood, 1998 S. 1513

¹⁶⁷ Atwood, 2006 S. 221 Ein Beispiel zu ihren Ungenauigkeiten: Sie nennt Nancy fälschlicherweise Hannah. (vgl. Moodie, Susanna: *Life in the Clearings Versus the Bush*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004.)

¹⁶⁸ Atwood, 2006 S. 437

¹⁶⁹ ebd. S. 221

said to be haunting Grace Marks.“¹⁷⁰ Grace selbst erklärt sich diese Augen, die sie angeblich verfolgen, aus dem künstlerischen Anspruch Susanna Moodies heraus (tatsächlich sind es nämlich Pfingstrosen, die sie gesehen hat)¹⁷¹ und lässt somit keinen Zweifel an deren Unglaubwürdigkeit. Auch Dr. Bannerling, der es ablehnt, einen Beitrag zur Freilassung der Grace Marks zu leisten, da er sie für eine „creature devoid of moral faculties“¹⁷² hält, spricht Moodie in einem Brief an Verringer jeden Wahrheitsanspruch ab:

Like the rest of her ilk, Mrs. Moodie is prone to overwrought effusions, and to the concoction of convenient fairy tales; and for the purposes of truth, one might as well rely on the ‚eye-witness reports‘ of a goose.¹⁷³

In ihrem Nachwort zu *Alias Grace* weist Atwood auf eine Ungenauigkeit Moodies hin, die sie auf deren literarische Einflüsse zurückführt: „Moddie can’t resist the potential for literary melodrama, and the cutting of Nancy’s body into four quarters is not only pure invention but pure Harrison Ainsworth.“¹⁷⁴ Dass Moodie ihrer Fantasie freien Lauf lässt, kritisiert auch schon der die unbekannte Autor_in des Kapitels zu den Morden in der *History of Toronto and the County of York*:

[...] it seems probable that for some of the most revolting details the author of *Life in the Clearings* was indebted to her morbid, but by no means powerful imagination. In the published reports of the trial, for instance, there is not mention of the body having been quartered.¹⁷⁵

Ein weiterer Punkt ist die gehobene Sprache, die Moodie Grace Marks und James McDermott verwenden lässt, was von MacKenzie im Roman und von dem der Autor_in der *History of Toronto and the County of York* gleichermaßen als unwahrscheinlich gesehen wird. Beide halten Grace für zu ungebildet.¹⁷⁶ Bei aller Kritik steht Atwood Moodie jedoch im Nachwort zu *Alias Grace* zu, dass ihre „first-hand observations [...] generally trustworthy“¹⁷⁷ sind. Als Beispiel nennt sie Moodies Beschreibung von Grace verrücktem Verhalten: „so if she reports a shrieking, capering Grace, that is no doubt what she saw.“¹⁷⁸ Dies spiegelt sich in einem

¹⁷⁰ Atwood, 2006 S. 538

¹⁷¹ ebd. S. 417

¹⁷² ebd. S. 504

¹⁷³ ebd. S. 504

¹⁷⁴ ebd. S. 538

¹⁷⁵ *History of Toronto*, 1885 S. 36 f.

¹⁷⁶ vgl. Atwood, 2006 S. 437 und *History of Toronto*, 1885 S. 46

¹⁷⁷ Atwood, 2006 S. 538

¹⁷⁸ Atwood, 2006 S. 538 f.

Gespräch Dr. Jordans mit Grace wider, in dem Grace nur ausweichend auf Simons Frage nach Moodies Darstellung antwortet:

She describes you as shrieking and running about. You were confined on the violent ward.

That may be, Sir, I said. I do not recall behaving in a violent manner towards others, unless they did so first to me.

And singing, I believe, said he.

I enjoy singing, I said shortly; for I was not pleased by this line of questioning.¹⁷⁹

Atwood selbst irrt sich im Datum, da sie den Tag des Mordes mit dem 23. Juli angibt (der Mord geschah am 29. Juli)¹⁸⁰ Sie ist also, wie Moodie, ungenau wenn es um Daten und Fakten geht, obwohl sie ihre eigene Recherche derartig rühmt. Aber wie Knelman richtig feststellt, wird dies für niemanden ein Grund sein, ihren Roman zu verwerfen, „as she has taken over the case and turned it into art, faithfulness to the original really doesn't count for much.“¹⁸¹

2.2.2.4. Die Erzählsituation

Das Changieren der Erzählsituation unterstreicht das pluralistische Geschichtsbild in *Alias Grace*. Graces Lebensgeschichte, die sie selbst als homodiegetische Erzählerin darbringt, wird unter anderem von den Briefen unterbrochen, die in den Text eingeflochten sind, und weitere homodiegetische und rivalisierende ErzählerInnen auftreten lassen. Außerdem sind Teile des Romans aus der Sicht Dr. Simon Jordans in einer personalen Erzählsituation geschrieben.

Auf diese Weise ist es für den_die Leser_in möglich, das Geschehen abseits von Graces Erfahrungsraum zu erfahren. Gleichzeitig werden die einzelnen Darstellungen durch andere, teilweise kontroverse, Ansichten relativiert. Der_die Leser_in kann sich weder auf Grace Marks Version verlassen, noch findet er eine objektive Sichtweise des Geschehens, da jede/r ErzählerIn seine/ihre eigenen Motive und Antriebe hat, um die Geschichte anders vorzutragen.

Abgesehen von wenigen Fakten (Thomas Kinnear und Nancy Montgomery wurden ermordet, etc.), kann keine objektive Wahrheit gefunden werden, weder von den einzelnen

¹⁷⁹ Atwood, 2006 S. 417

¹⁸⁰ ebd. S. 465

¹⁸¹ Knelman, 1999 S. 685

ErzählerInnen noch von den nicht-fiktionalen Fragmenten, die als Epigraphe den einzelnen Büchern vorangestellt sind.

The effect of the combined chapters is to announce that the novel is dealing with a story the details of which are already part of collective culture; that that culture is partially dependent on oral transmission, that the forms of the telling are different from one epoch to another, and that, since the „whole story“ has been told by the end of Part I, Atwood's novel will not be principally concerned with „what happened“ but with the question of how things get told, to whom, to what end or effect.¹⁸²

Die insgesamt 14 Briefe, die der Roman beinhaltet, zeigen ebenfalls die widersprüchlichen Meinungen auf, die schon zu Lebzeiten der Titelheldin über sie gefasst wurden. Die VerfasserInnen dieser Briefe (u.a. Simon Jordan, seine Mutter, Grace Marks selbst, Verringer oder Dr. Bannerling) erweisen sich als homodiegetische und rivalisierende ErzählerInnen, die in der Metafiktion häufig auftreten.¹⁸³

Atwood funktionalisiert die multiperspektivische Erzählsituation, um die historischen Geschehnisse aus einer Vielzahl von Blickwinkeln zu präsentieren. Somit wird die Illusion zerstört, daß *Alias Grace* Geschichte objektiv wiedergibt. Vielmehr wird dem Rezipienten durch miteinander konkurrierende Erzählungen zu Bewußtsein gebracht, daß die Wahrnehmung und die Wiedergabe von Realität stets standortgebunden ist.¹⁸⁴

So ist der_die Leser_in nicht nur angehalten, das tatsächliche Geschehen und die Schuldzuweisungen sowie die historischen Quellen zu hinterfragen, sondern auch die Fokalisierung und die Beweggründe des/der Briefeschreibers/Briefeschreiberin (wie überhaupt der Figuren im Roman), die zu ihrer Meinungsbildung beitragen. Wäre zum Beispiel Verringer tatsächlich in Grace verliebt, wie Dr. Jordan behauptet, ließe dies seine Gewissheit ihrer Unschuld in einem anderen Licht erscheinen¹⁸⁵. Gina Wiskers geht sogar so weit, die Vorurteile der einzelnen Figuren für ihre Sichtweise verantwortlich zu machen¹⁸⁶. Schon in *In Search of Alias Grace* zeigt Atwood, dass politische Einstellung und Bewertung der Person Grace Marks in Zusammenhang stehen können.¹⁸⁷ Im selben Text meint sie auch selbst, dass sie „felt that, to be fair, I had to represent all points of view.“¹⁸⁸ Es sei an dieser

¹⁸² Murray, 2002 S. 315

¹⁸³ vgl. Bölling, 2006 S. 70

¹⁸⁴ ebd.

¹⁸⁵ vgl. ebd. S. 71 und Atwood, 2006 S. 90 f.

¹⁸⁶ vgl. Wisker, Gina: *Margaret Atwood's „Alias Grace“*. New York: Continuum, 2002.S. 60

¹⁸⁷ Atwood, 1998 S. 1514 f.

¹⁸⁸ ebd. S. 1515

Stelle nur angemerkt, dass es auch andere Lesarten gibt, wie beispielsweise die von Burkhard Niederhoff, der mit der gängigen nicht übereinstimmt:

The critics who suspect Grace of putting on an act tend to read *Alias Grace* as historiographic metafiction of highly sceptical kind; in their view, it is a novel that offers many different versions of the past without privileging any one of them. The focus of these readings is epistemological; they argue that *Alias Grace* is about the impossibility of knowing the truth. The focus of the present reading is pragmatic; in my view, the novel is about the effects that knowing the truth has on people's lives.¹⁸⁹

2.2.2.4.1. Grace erzählt ihre Lebensgeschichte

Ein Großteil des Romans präsentiert uns Graces Lebensgeschichte, von ihr selbst in einer Ich-Erzählung dargeboten. Sie richtet sich in erster Linie an die fiktive Figur des Dr. Simon Jordan, dessen Methoden¹⁹⁰ neue Erkenntnisse zu Tage bringen sollen, die dann die Freilassung der Grace Marks erwirken sollen. Dies hofft zumindest der Kreis um Reverend Verringer. Gleichzeitig kommentiert Grace die von ihr erzählten Passagen. Diese metanarrativen Äußerungen deuten auf die Fiktionalität der Erzählung hin. Des Weiteren geben sie Einblick in die Intentionen und Motive der Titelheldin. Schnell stellt sich heraus, dass es ihr vor allem um eine Verlängerung der Konversation mit Dr. Jordan geht, da diese zu einem Fixpunkt in ihrem tristen Gefängnisaufenthalt wird und ihr darüber hinaus Verbesserungen ihrer Lebenssituation beschert. Realisiert wird dies durch den inneren Monolog, der den Rahmen für die Geschichte bildet, die sie an Dr. Jordan adressiert. Marie-Thérèse Blanc, die „*Alias Grace*“ als „trial narrative“ liest, stellt sich demzufolge auch andere Fragen:

Alias Grace is [...] not primarily concerned with Grace's culpability. Instead, the fictional defence narrated by Grace, and in which she addresses two categories of narratees or judges, poses broader questions: what kinds of fantasies are woven and fulfilled by trial narratives, especially when the hard evidence presented to court is thin and circumstantial?¹⁹¹

¹⁸⁹ Niederhoff, Burkhard: *The Return of the Dead in Atwood's Surfacing and Alias Grace*. In: *Connotations*, (16:1-3), 2006/2007, S. 60 – 91, S. 77

¹⁹⁰ u.a. versucht Dr. Jordan mit Assoziationen zu arbeiten und bringt Grace Obst und Gemüse mit. Sie versteht nicht, was er damit bezweckt und denkt bei sich, dass er „a little of in the head“ (Atwood, 2006 S. 112) ist.

¹⁹¹ Blanc, Marie-Thérèse: *Margaret Atwood's Alias Grace and the Construction of a Trial Narrative*. In: *English Studies in Canada*, (32:4), 2006, S. 101 – 127, S. 123

Auf diese mögliche Lesart soll nur kurz hingewiesen sein, für eine ausführliche Analyse ist Blancs Artikel jedoch sehr empfehlenswert.

Atwood selbst charakterisiert Grace als „storyteller, with strong motives to narrate but also strong motives to withhold; the only power left to her as a convicted and imprisoned criminal comes from a blend of these two motives“¹⁹². Diese Macht, die Grace Marks als Erzählerin ihrer eigenen Geschichte bleibt, ist gering im Vergleich zu der, die die Ärzte in der Interpretation des von ihr Gesagten haben. Bölling sieht daran Grace „anfänglichen Unwillen zur Kooperation mit Dr. Jordan“¹⁹³ begründet, da sie weiß, „dass der Wahrheitsgehalt einer Aussage stets durch die Machtinteressen der Privilegierten determiniert wird“¹⁹⁴. Grace Marks vergleicht darum die Gesprächssituation mit Dr. Jordan (und auch mit Dr. Bannerling) mit einem „guessing game“¹⁹⁵, in dem es immer eine falsche und eine richtige Antwort gibt, die es zu erraten gilt. Anhand des Gesichtsausdruckes könne festgestellt werden, ob richtig geraten wurde. „You should ask the lawyers and the judges, and the newspaper men, they seem to know my story better than I do myself“¹⁹⁶, rät sie darum Dr. Jordan.

Dass nicht-fiktionale Texte nicht automatisch objektiv sind und eine generelle Wahrheit verkünden, wurde zuvor schon eingehend erläutert. Darüber hinaus wird in *Alias Grace* auch thematisiert, dass schriftliche Quellen nicht unbedingt einen größeren Wahrheitsgehalt beinhalten als mündliche Erzählungen,

by undermining any clear distinction between different kinds of texts – in particular, between texts that western culture traditionally has authorized (such as official documents and published texts) and those it has devalued (such as oral tales).¹⁹⁷

Nur weil etwas niedergeschrieben ist, muss es nicht automatisch wahr sein, oder „God’s truth“¹⁹⁸, wie Grace es ausdrückt.

¹⁹² Atwood, 1998 S. 1515 Grace Marks selbst drückt diesen Umstand folgendermaßen aus: „I have little enough of my own, no belongings, no possessions, no privacy to speak of, and I need to keep something for myself; and in any case, what use would he have for my dreams, after all?“ (Atwood, 2006 S. 116)

¹⁹³ Bölling, 2006 S. 76

¹⁹⁴ ebd.

¹⁹⁵ Atwood, 2006 S. 45

¹⁹⁶ ebd. S. 46

¹⁹⁷ Michael, 2001 S. 425

¹⁹⁸ Atwood, 2006 S. 299

MacKenzie weist Dr. Jordan darauf hin, dass es durchaus im Bereich des Möglichen liegt, dass Grace die Zeitungsartikel über sich selbst gelesen hat, und dies nun das Material ist, mit dem sie ihre Erzählung ausschmückt.¹⁹⁹ Dies ist nicht nur eine weitere Kritik an der Richtigkeit von Graces Bericht, es ist außerdem gleichzeitig eine Erklärung, warum ihr Bericht derartig stark auf den Zeitungen basiert, die ja nahezu die einzigen Quellen waren, die Atwood zur Verfügung standen.

So I have read what they put in about me. She showed the scrapbook to me herself, I suppose she wanted to see what I would do; but I've learnt how to keep my face still, I made my eyes wide and flat, like an owl's in torchlight, and I said I had repented in bitter tears, and was now a changed person, and would she wish me to remove the tea things now; but I've looked in there since, many times, when I've been in the parlour by myself²⁰⁰

Der_die Leser_in dieser Passage erfährt nicht nur, dass Grace die Zeitungsartikel über sich kennt, sondern auch, dass sie ihre Reaktion darauf auf die imaginierte Erwartungshaltung ihres Gegenübers, in diesem Fall der Frau des Gefängnisdirektors, anpasst. Die Dichotomie ‚Schein oder Sein‘ durchzieht den gesamten Roman und Graces Erkenntnis, dass es wichtiger ist, wie etwas scheint, als was es tatsächlich ist, lässt für den_die Leser_in immer die Frage offen, welche Intentionen sie in Passagen, die sie nicht metafictional reflektiert, antreiben. Und Grace kommentiert nicht nur ihre eigene ‚appearance‘, auch ihrer Umgebung unterstellt sie immer wieder auf eben jene bedacht zu sein. Die Oberschwester in der psychiatrischen Anstalt beispielsweise hätten die PatientInnen provoziert, um BesucherInnen zu zeigen, wie gefährlich eben jene seien, „as it made them appear more valuable and skilled“²⁰¹ Der/die BesucherIn hat dabei keine Möglichkeit, hinter diesen Schein zu schauen, allerdings kann auch die Aussage Grace nicht verifiziert werden, bzw. festgestellt werden, ob es ihr nicht nur so erschienen ist. Evan Gottlieb hält fest, dass „the reader will have to work hard to distinguish appearance from reality in *Alias Grace*“²⁰². Da sie jedoch kein Ansehen mehr zu verlieren hat, gibt es für Grace keinen Grund zu lügen:

‚I have no reason not to be frank with you, Sir,‘ she said. ‚A lady might conceal things, as she has her reputation to lose; but I am beyond that.‘
‚What do you mean, Grace?‘ he said.

¹⁹⁹ Atwood, 2006 S. 434

²⁰⁰ ebd. S. 29

²⁰¹ ebd. S. 35

²⁰² Gottlieb, 2011 S. 35

„Only, I was never a lady, Sir, and I’ve already lost whatever reputation I ever had. I can say anything I like; or if I don’t wish to, I needn’t say anything at all.“²⁰³

Es gibt allerdings auch keinen Grund, ihm gegenüber offen zu sein, und wie Atwood aufzeigt, liegt es in Graces Macht, Dinge zurückzuhalten²⁰⁴, und diese Macht artikuliert sie dem_der Leser_in gegenüber auch, denn als Dr. Jordan sie nach ihrem Traum der letzten Nacht fragt, sagt sie ihm, sie könne sich nicht daran erinnern. „I have no belongings, no possessions, no privacy to speak of, and I need to keep something for myself; and in any case, what use would he have for my dreams, after all?“²⁰⁵ Sie macht auch keinen Hehl daraus, dass sie eventuell lügen wird: „Perhaps I will tell you lies“²⁰⁶. Der_die Leser_in wird dadurch vorbereitet, dass die nachfolgende Erzählung möglicherweise nicht der Wahrheit entspricht, beziehungsweise er_sie keine Möglichkeit hat herauszufinden, was daran wahr und was daran falsch ist. Grace verheimlicht auch nicht, dass sie die Geschichte möglichst interessant gestalten will²⁰⁷, um Dr. Jordan bei Laune zu halten.

[Grace Erzählung ist] lediglich eine mögliche Version aus einer ganzen Reihe von potentiellen Handlungsabläufen [...]. Die von Grace gewählte Schilderung erhebt somit keinen Anspruch auf Objektivität und Vollständigkeit, ist ihre primäre Funktion doch nicht die Abbildung der historischen Realität. Vielmehr besteht Grace Marks’ Zielsetzung in der gelungenen Unterhaltung ihres Besuchers und Zuhörers sowie in der damit zusammenhängenden Aufrechterhaltung der ihr im Strafvollzug gewährten Vergünstigungen.²⁰⁸

Bölling weist darüber hinaus auf weitere Umstände hin, die die Fiktionalität von Grace Erzählung unterstreichen: ihr Ehemann lauscht ihr genauso wie ein Kind einem Märchen zuhört und MacKenzie vergleicht Grace mit Scheherazade.²⁰⁹

Intertextuelle Bezüge in *Alias Grace* fungieren oftmals als Erklärungsmuster, um die Figur der Grace Marks fassen zu können. So wird von verschiedenen Figuren das Bild einer tragischen Heldin evoziert. „Perhaps she was abducted,‘ says Miss Lydia dreamily. ‚In books, women are always being abducted.“²¹⁰ Für Dr. Jordan entspricht Grace schon optisch dieser

²⁰³ Atwood, 2006 S. 104

²⁰⁴ Atwood, 1998 S. 1515

²⁰⁵ Atwood, 2006 S. 116

²⁰⁶ ebd. S. 47

²⁰⁷ zB. ebd. S. 286

²⁰⁸ Bölling, 2006 S. 82

²⁰⁹ vgl. ebd. S. 83 f. für eine umfassende Analyse der Intertexte siehe auch: Staels, Hilde: *Intertexts of Margaret Atwood’s Alias Grace*. In: *Modern Fiction Studies*, (46:2), 2000, S. 427 – 450.

²¹⁰ Atwood, 2006 S. 102

Vorstellung: „At the front is an engraved portrait of Grace, which could easily pass for the heroine of a sentimental novel“²¹¹. Diese Jugendlichkeit und Schönheit scheinen für Figuren wie historische Personen gleichermaßen für ihre Unschuld zu sprechen. Darum ist Dr. Jordan enttäuscht, als er den Anwalt MacKenzie kennenlernt, der nicht dem Bild des heroischen Retters entspricht, und kein „heroic delivering Perseus, no Red Cross Knight“²¹² ist. Und auch Grace ist sich dieser Wirkung bewusst, da sie, als sie Blumen erhält, annimmt der Sender könne nur „a stableboy or some such young lad, who might have heard my story and found it romantic“²¹³ sein.

Das Erzählen hat für Grace auch einen strukturierenden Charakter. Ihre Erinnerung, die ungeordnet ist, wird in eine chronologische Reihenfolge gebracht, da ihr Bericht unweigerlich auf die Mordnacht hinauslaufen muss. „I must go on with the story. Or the story must go on with me, carrying me inside it, along the track it must travel, straight to the end“²¹⁴. Sie sieht sich, wie Bölling feststellt, als in der Geschichte gefangen.²¹⁵ Dass sie dabei die Wahl hat, Dinge auszulassen, sieht auch Dr. Jordan: „Anyone in her position would select and rearrange, to give a positive impression.“²¹⁶ Wie eingangs erwähnt, ist dieses Auswählen und Ordnen auch Teil des Interpretationsprozesses von Autoren_Autorinnen und Historikern_Historikerinnen, Norbert Gstrein betrachtet es sogar als dem Vorgang des Erzählens inhärent: „Es ist mir nie so deutlich zu Bewußtsein gekommen, in welchem Ausmaß Erzählen eine Frage der Auswahl ist, wie in diesen zwei Tagen in Belgrad – was sagt man und was läßt man weg.“²¹⁷ Jede Erzählung „involves the recounting and shaping of events“²¹⁸.

Nicht zu vernachlässigen ist Grace' Erinnerung, die nach eigener Aussage Leerstellen, „empty spaces“²¹⁹, enthält. Gegen ihre Amnesie, an der sie laut Verringer leidet, soll Dr. Jordan Abhilfe schaffen, was er unter anderem mit der Assoziationsmethode versucht. Dieser ist auch

²¹¹ ebd. S. 67

²¹² Atwood, 2006 S. 432

²¹³ ebd. S. 283

²¹⁴ ebd. S. 345

²¹⁵ vgl. Bölling, 2006 S. 87

²¹⁶ Atwood, 2006 S. 374

²¹⁷ Gstrein, Norbert: *Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S. 91

²¹⁸ Lamarque, Peter: *Narrative and Invention: The Limits of Fictionality*. In: Nash, Christopher (Hrsg.): *Narrative in Culture. The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*. London; New York: Routledge, 1994, S. 131 – 153, S. 131

²¹⁹ Atwood, 2006 S. 119

der Meinung, dass ihre Amnesie „genuine enough“²²⁰ erscheint. MacKenzie dagegen ist anderer Ansicht: „you’d be amazed how common such lapses of memory are, amongst the criminal element [...] Forgetting, in such cases, is a good deal more convenient than remembering“²²¹. Oder wie Coral Ann Howells es formuliert: „she only claims not to remember, and forgetting is not the same as innocence“²²². Ihre Amnesie, sei sie nun echt oder nur von Vorteil, trägt auf jeden Fall weiter zur Fiktionalität von Graces Erzählung bei. Inwiefern Grace tatsächlicher oder gespielter Erinnerungsverlust von dem_der Leser_in gewertet werden kann, ist verknüpft mit der Frage, ob Grace verrückt ist bzw. war oder nicht. Die historische Grace, soviel ist belegt, verbrachte einige Zeit in einer Nervenheilanstalt, inwiefern Susanna Moodies Aufzeichnung der Begegnung mit ihr in diesem Umfeld glaubwürdig sind, ist, wie schon erwähnt, hinterfragbar. Dem_der Leser_in des Romans werden verschiedene Blickwinkel präsentiert. Für Grace ist ‚verrückt‘ eine oktroyierte Definition, die mit dem sozialen Status verknüpft ist: „But men who are dressed in clothes like his cannot be mad, especially the gold watchchain – his relatives or else his keepers would have it off him in a trice if so.“²²³ Dr. Jordan äußert angesichts des spirituellen Kreises rund um die Frau des Gefängnisdirektors ähnliche Gedanken: „If these people were not so well-to-do, their behaviour would get them committed.“²²⁴ Er hält Grace auch nicht für verrückt, und hebt ihre Selbstbeherrschung hervor, die eine „duchess might envy“²²⁵. Vor der Seance äußert keine/r der ErzählerInnen die Ansicht, dass Grace zum Zeitpunkt der Gespräche mit Dr. Jordan verrückt sei. Allerdings hört sie immer wieder Stimmen, zum Beispiel in einer stürmischen Nacht kurz vor den Morden.²²⁶ Und schon zu Beginn des Romans stellt Grace folgende Überlegungen an:

I never do such things, however. I only consider them. If I did them, they would be sure I had gone mad again. *Gone mad* is what they say, and sometimes *Run mad*, as if mad is a direction, like west; as if mad is a different house you could step into, or a seperate country entirely. But when you go mad you don’t go any other place, you stay where you are. And somebody else comes in.²²⁷

²²⁰ Atwood, 2006 S. 434

²²¹ ebd. S. 433 f.

²²² Howells, 2000 S. 153

²²³ Atwood, 2006 S. 44

²²⁴ ebd. S. 95

²²⁵ ebd. S. 153

²²⁶ ebd. S. 325: „And then, right next to my ear, I heard a voice whispering: *It cannot be*. I must have been frightened into a fit, because after that I lost conscience altogether“

²²⁷ ebd. S. 37

Sie scheint also, im Gegensatz zu ihrem Umfeld, eine klare Definition zu haben, was es bedeutet verrückt zu sein. Auch wird durch diese Passage vorbereitet, was bei der Seance mit Dr. DuPont möglicherweise manifest wird: Dass Grace besessen ist, bzw. an einer dissoziativen Identitätsstörung leidet. Über die historische Grace Marks meint Atwood im Nachwort zu *Alias Grace*, dass es keineswegs eindeutig ist „whether she was ever genuinely ‚insane‘, or only acting that way – as many did – to secure better conditions for herself. The true character of the historical Grace Marks remains an enigma.“²²⁸ Dies unterstreicht die Erzählung der Figur Grace Marks, denn auch sie bleibt ein Rätsel und welcher Teil ihrer Erzählung wahr ist „and how much is designed to appeal to Jordan’s (and the reader’s) ideas, however, is a question to which the narrative provides no certain answer.“²²⁹

2.2.2.5. Die Tat

Dem Inventionshexameter nach Cicero stehen folgende Fragen im Raum: „Quis? Quid? Ubi? Quibus Auxiliis? Cur? Quomodo? Quando?“²³⁰ Dass Thomas Kinnear und Nancy Montgomery umgebracht wurden, und dass als TäterInnen nur James McDermott und Grace Marks in Frage kommen, so viel steht fest. Dies kann abermals eingegrenzt werden, da McDermott Kinnear erschossen hat, und somit nur unklar ist, inwieweit Grace mitgeholfen hat, Nancy zu erwürgen. Begangen wurden die Morde in Richmond Hill, auf dem Anwesen von Thomas Kinnear, am 29. Juli 1943. Da es keine Augenzeug_innen gibt, und moderne Ermittlungsmethoden (zB. DNA–Abgleiche) noch nicht zur Verfügung stehen, kann der Tathergang nur aufgrund der Geständnisse von Grace Marks und James McDermott selbst und durch Indizien rekonstruiert werden. Die Motive jedoch liegen im Dunkeln.

Der Tathergang, wie er unter anderem von Moodie (die sich auf MacDermotts Geständnis bezieht) - und auf ihrer Version basierend - in der *History of Toronto and the County of York*²³¹ geschildert wird, findet zweimal Eingang in den Roman *Alias Grace*. Das erste Mal in der einleitenden Szene, und das zweite Mal im Kapitel IX „Hearts and Gizzards“. Beide

²²⁸ Atwood, 2006 S. 539

²²⁹ Gottlieb, 2011 S. 36

²³⁰ Berger, Lothar: Die *TAUBE der Argumentation. Ein topisch - rhetorisches Muster*. In: Mauelshagen, Claudia und Seifert, Jan (Hrsg.): *Sprache und Text in Theorie und Empirie. Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft. Festschrift für Wolfgang Brandt*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2001, S. 139 – 157, S. 140

²³¹ *History of Toronto*, 1885. S.36 ff.

Stellen haben gemeinsam, dass, so analysiert Jennifer Murray sehr anschaulich²³², sie die Beschreibung des Geschehens in eine traumähnliche Sentenz verwandeln.

Hannah Montgomery was not dead, as I thought: the blow had only stunned her. She had partially recovered her senses, and was kneeling on one knee as we descended the ladder with the light. I don't know if she heard us, for she must have been blinded with the blood that was flowing down her face; but she certainly heard us, and raised her clasped hands, as if to implore mercy.²³³

Nancy Montgomery was not dead; she had only been stunned by the blow. She had partly recovered her senses, and was kneeling on one knee as the hideous pair descended the ladder with a light. "I don't know if she saw us," says McDermott, „for she must have been blinded with the blood that was flowing down her face: but she certainly heard us, and raised her claped hands, as if to implore mercy.“²³⁴

I am almost up to Nancy, to where she's kneeling. But I do not break step, I do not run, I keep walking two by two; and then Nancy smiles, only the mouth, her eyes are hidden by the blood and hair, and then she scatters into patches of colour, a drift of red cloth petals across the stones. I put my hands over my eyes because it's dark suddenly, and a man is standing there with a candle, blocking the stairs that go up; and the cellar walls are all around me, and I know I will never get out.²³⁵

So sieht die Darstellung in *Life in the Clearings*, der *History of Toronto and the County of York* und im einleitenden Kapitel von *Alias Grace* aus. Als Grace Marks im Gespräch mit Dr. Jordan eine Tatbeschreibung liefern soll, erzählt sie ihm einen Traum, den sie immer wieder hat und der beinahe wortwörtlich der zitierten Passage im Eingangskapitel entspricht:

When I was almost up to Nancy, to where she was kneeling, she smiled. Only the mouth, her eyes were hidden by the blood and hair, and then she came apart into patches of colour, she scattered, a drift of red and white cloth petals across the stone.²³⁶

Diesen Traum, so Grace, habe sie vor dem Vorfall und immer seither gehabt. Er wäre auch der Grund, warum man sie in das Sanatorium gebracht hätte. Auf die Dr. Jordans Frage hin, ob nur der Traum die Einlieferung zur Folge hatte, antwortet sie: „They said they were no dreams at all, Sir. They said I was awake. But I do not wish to say any more about it.“²³⁷

²³² vgl. Murray, 2002 S. 316 ff.

²³³ Moodie, 2004 S. 158

²³⁴ History of Toronto, 1885 S. 36, der/die unbekannte Autor*in hat Moodies Fehler (sie nennt Nancy Hannah und verwendet zweimal „heard“, wobei einmal „saw“ hingehören müsste.

²³⁵ Atwood, 2006 S. 6

²³⁶ ebd. S. 365

²³⁷ ebd.

Dadurch, dass Grace im weiteren Gespräch jede Erinnerung an die Ereignisse abstreitet – „All that time is dark to me, Sir“²³⁸ – muss Atwood auch keinen anderen Tathergang als den, der durch die historischen Quellen dargestellt wird, erfinden. Die Version, die Moodie McDermott zuschreibt, wird als Traum eingekleidet, das tatsächliche Geschehen wird nicht greifbar. Durch die Skepsis der Ärzte an der Tatsache, dass es sich um einen Traum handelt, wird Grace Erzählung fikionalisiert, wie auch die Beschreibungen in den Quellen durch ihre Behauptung, dies in der Form nur geträumt zu haben, fikionalisiert werden. Außerdem muss, wie schon mehrfach festgehalten, Moodies Report ohnehin in Frage gestellt werden.

Teilweise steht durch die Geständnisse von James MacDermott und Grace Marks Aussage gegen Aussage, da beide den jeweils anderen beschuldigen.²³⁹ So behauptet beispielsweise MacDermott, dass Grace ihn immer wieder als „coward“ bezeichnet hätte²⁴⁰. In Grace Geständnis kann man davon nichts finden. In der *History of Toronto and the County of York*, stellt sich die Situation folgendermaßen dar: „As she passed me she gave me a poke with the pail in the ribs, and whispered with a sneer, ‚Aren’t you a coward!‘“²⁴¹ Atwood nimmt auf diese Stelle Bezug und Grace beschreibt die Situation folgendermaßen:

I laid my hand on his arm, and looked up into his face. Surely you will not, surely you cannot bring yourself to do such a wicked thing, I said. But he didn’t understand me, he thought I was taunting him. He thought I was calling him a coward.²⁴²

Atwood hat also eine alternative Sicht auf die Situation gewählt, die Grace so auch in ihrem Geständnis anführen hätte können.

Über die verschiedenen Versionen von Grace Geschichte macht sich auch Dr. Jordan Gedanken:

It is difficult to know what to believe. Grace appears to have told one story at the inquest, another one at the trial, and, after her death sentence had been commuted, yet a third. In all three, however, she denied ever having laid a finger on Nancy Montgomery. But then, some years later, we have Mrs. Moodie’s account, which amounts to a confession by Grace, of having

²³⁸ Atwood, 2006 S. 369

²³⁹ Interessanterweise behauptet Judith Knelman, dass James MacDermott’s Geständnis wohl mehr zu glauben sei, das am Tag vor seiner Hinrichtung verfasst wurde, als dem Grace Marks, da ihres geschrieben wurde, als sie schon von der Änderung ihres Urteils in lebenslange Gefängnisstrafe erfahren hatte: „Still, a confession by someone who knows he is about to die and has been primed by a cleric to pray for salvation is surely more reliable than one by someone who faces life imprisonment and hopes for a remission of her sentence“ (Knelman, 1999 S. 680)

²⁴⁰ The Trials of James MacDermott and Grace Marks. In: Star and Transcript, 1843 URL: <http://static.torontopubliclibrary.ca/da/pdfs/37131055310551d.pdf> Stand: 13.11.2012

²⁴¹ History of Toronto, 1885 S. 36

²⁴² Atwood, 2006 S. 367

actually done the deed; and this story is in accordance with James McDermott's dying words, just before he was hanged.²⁴³

Grace bestreitet, dass das Geständnis wirklich ihres sei, „it was only what the lawyer told me to say, and things made up by the men from the newspapers, you might as well believe the rubbishy broadsheet they were peddling about, as that“²⁴⁴. Auch den Wahrheitsgehalt von James McDermotts Geständnis hinterfragt sie, und führt an, dass „because a thing has been written down [...] does not mean it is God's truth“²⁴⁵. Zusammen mit den Fehlern in den Zeitungen, auf die sie immer wieder hinweist, wird der Wahrheitsanspruch historischer Quellen unterminiert.

2.2.2.6. Quiltkunst als Metapher

Begriffe aus der Textilkunst werden allgemein als Metaphern für die Genese literarischer Texte verwendet, sei es, dass eine Erzählung „gesponnen“ oder eine Geschichte „gewebt“ wird. Schon die Herleitung des Wortes „Text“ vom lateinischen „texere (weben)“ ist als Anlehnung an die Ähnlichkeit der beiden Schaffensprozesse zu sehen. In *Alias Grace* ist es weder das „Weben“ noch das „Spinnen“, das als Metapher sowohl für Produktion als auch Rezeption eines fiktionalen Textes dient, sondern das Herstellen eines Quilts. Sie „manifestieren sich in intermedialen Referenzen auf eine Form von kunstvoller Handarbeit, die als eine kreative Ausdrucksform spezifisch weiblicher Wirklichkeitserfahrung betrachtet werden kann“²⁴⁶. Und Sharon Wilson merkt an: „In this case, Atwood uses the traditional female folk activity of quilting, and illustrations of „metaquilts“ to comment on the novel's metafiction and its questioning of master patterns.“²⁴⁷

Die einzelnen Bücher, aus denen sich „Alias Grace“ zusammensetzt, tragen nicht nur die Namen von Quiltmuster, sie werden eingangs auch von Bildern derselben geziert.²⁴⁸ Diese Abbildung ist „als intermediale Inszenierung der Konstruktionsprinzipien eines Quilts zu

²⁴³ Atwood, 2006 S. 89

²⁴⁴ ebd. S. 116

²⁴⁵ ebd. S. 299

²⁴⁶ Bölling, 2006 S. 91

²⁴⁷ Wilson, Sharon R.: *Mythological Intertexts in Margaret Atwood's Works*. In: Nischik, Reingard M. (Hrsg.): *Margaret Atwood: Works and Impact*. Rochester: Camden House, 2000, S. 215 – 228, S. 225

²⁴⁸ auf die Beziehung zum Inhalt der Bücher soll hier nicht näher eingegangen werden.

interpretieren.²⁴⁹ Diese „quilt blocks“ ergeben zusammengenäht den fertigen Quilt, wie die einzelnen Bücher den Roman. Bölling geht sogar noch weiter und interpretiert: „Das umfangreiche Aufgreifen von Fragmenten aus literarischen und historischen Texten weist Affinitäten zur traditionellen Wiederverwendung von Resten älterer Kleidungsstücke bei der Anfertigung von quilt blocks auf.“²⁵⁰

Dies ist insofern interessant, da Grace in ihren eigenen Quilt Stücke aus ihrer Kleidung und der von Nancy Montgomery und Mary Whitney einarbeitet. Ihr Quilt ist, ebenso wie die Vergangenheit, unterschiedlich deutbar: „and that is the same with all quilts, you can see them two different ways, by looking at the dark pieces, or else the light.“²⁵¹ Unter demselben Licht stehen die Fragmente, die unterschiedliche Interpretationen darstellen. Sandra Kumamoto Stanley hat dafür eine andere Deutung: „Grace perceives both Mary, serving as Grace’s criminal alter ego, and Nancy, serving as her victim, as extensions of herself.“²⁵² Gleichzeitig werden auch die Lebensumstände der drei Frauen in Beziehung zueinander gesetzt, „who suffer from their social and sexual conditions in the novel“²⁵³.

Die kunstvolle Technik der Quiltherstellung ist lange Zeit eine der wichtigsten kreativen Beschäftigungen, die Frauen ausführen. Es handelt sich darum bei den fertigen Quilts um „Zeugnisse weiblicher Interpretation von Wirklichkeit“²⁵⁴. Dies wird, wenn überhaupt, als niedere Kunst gesehen, der keine große Bedeutung beigemessen wird. Mit ähnlicher Geringschätzung begegnet man dem weiblichen Schreiben, und wie oft bei Atwood „the image of the woman as fabricator, seamstress, weaver, spider, becomes one with the image of tale-teller, writer“²⁵⁵. Die geringschätzige Haltung wird auch in *Alias Grace* deutlich, betrachtet man das Gespräch zwischen Dr. Jordan und Reverend Verringer:

’Mrs. Moodie is a literary lady, and like all such, and indeed like the sex in general, she is inclined to –,
’Embroider’, says Simon.
’Precisely’, says Reverend Verringer.²⁵⁶

²⁴⁹ Bölling, 2006 S. 92

²⁵⁰ ebd. S. 93

²⁵¹ Atwood, 2006 S. 187

²⁵² Kumamoto Stanley, Sandra: *The Eroticism of Class and the Enigma of Margaret Atwood’s Alias Grace*. In: *Tulsa Studies in Women’s Literature*, (22:2), 2003, S. 371 – 386, S. 383

²⁵³ Murray, Jennifer: *Historical Figures and Paradoxical Patterns: The Quilting Metaphor in Margaret Atwood’s Alias Grace*. In: *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, (26:1), S. 65 – 83, S. 79

²⁵⁴ Bölling, 2006 S. 95

²⁵⁵ Hill Rigney, Barbara: *Alias Atwood: Narrative Games and Gender Politics*. In: Nischik, Reingard M. (Hrsg.): *Margaret Atwood: Works and Impact*. Rochester: Camden House, 2000, S. 157 – 165, S. 158

²⁵⁶ Atwood, 2006 S. 223 In einem Interview mit Random House beschreibt Atwood Moodies Vorgehensweise mit dem gleichen Begriff: „She had done a certain amount of embroidery.“ (Rozen, Deborah: Interview with

Diese Geringschätzung ist in Bezug auf Susanna Moodie nur allzu wahr. Auch Carol Shields muss anmerken: „A nagging problem in an examination of Susanna Moodie’s work is the inevitable conclusion that she was not, by any evaluation, a great writer.“²⁵⁷

Grace ist beinahe während ihrer gesamten an Dr. Jordan gerichteten Erzählung damit beschäftigt einen Quilt herzustellen. Während sie also ihre Lebensgeschichte konstruiert, betätigt sie sich zeitgleich mit einem zweiten kreativen Schaffensprozess. Sie verwendet dabei gleichsam Metaphern aus dem Bereich der Quiltherstellung, um das „Imaginieren von Geschichte“²⁵⁸ darzustellen:

Some of it is all jumbled in my mind, but I could pick out this or that for him, some bits of whole cloth you might say, as when you go through the rag bag looking for something that will do, to supply a touch of colour²⁵⁹

Und in gleicher Weise, wie sie immer nur einzelne ‚quilt blocks‘ anfertigt, ist auch ihre Lebensgeschichte fragmentarisch. Bei der endgültigen Herstellung des Quilts ist sie nicht zugegen²⁶⁰, wie sie auch an der letztendlichen Darstellung ihres Lebens durch Presseleute, Ärzte und Richter nicht mitwirken kann. Sie liefert die Einzelteile, die Zusammensetzung und die Bewertung obliegen anderen. Erst als sie gegen Ende des Romans beginnt, ihren eigenen Quilt zu nähen, braucht sie sich um das Urteil anderer keine Gedanken mehr zu machen. Nun kann sie eine rein subjektive Wirklichkeit darstellen.

Gleichzeitig muss sich auch der_die Leser_in Gedanken machen, da sich die Metapher der Quiltherstellung nicht nur auf den Schaffensprozess sondern auch auf den Rezeptionsprozess bezieht. Erst durch das Lesen vieler Fragmente entsteht ein Gesamtbild. Dabei gibt es mehr als nur eine Möglichkeit, wie die Textteile gelesen werden können, wie es auch mehrere Möglichkeiten gibt, die einzelnen ‚quilt blocks‘ letztendlich zu einer fertigen Decke zu verarbeiten. Der Leser ist demnach angehalten, an der „Sinnkonstruktion des Romans“²⁶¹ mitzuwirken und entscheidet selbst, welche Fragmente er in sein Gesamtbild aufnimmt. Dies erinnert wiederum an den Prozess der Auswahl von Teilstücken für den fertigen Quilt. Und wie die Interpretationen des_der Betrachters_Betrachterin in seine_ihre Bewertung des Geschehens einfließen, wie sein_ihr Blick standortgebunden ist, ist letztlich auch die

Margaret Atwood. URL: <http://www.randomhouse.com/boldtype/0597/atwood/interview.html> Stand: 27.11.2010)

²⁵⁷ Shields, Carol: *Susanna Moodie: Voice and Vision*. Ottawa: Borealis Press, 1977, S. 1

²⁵⁸ Bölling, 2006 S. 97

²⁵⁹ Atwood, 2006 S. 410

²⁶⁰ vgl. ebd. S. 112

²⁶¹ Bölling, 2006 S. 94

Rezeption des_der Lesers_Leserin nur eine weitere Interpretation. Was dabei viele Leser_innen zur Verzweiflung führt, bringt Rosario Arias Doblás tautologisch auf den Punkt: „Atwood’s novel indicates that we cannot know the *truth* of the story of Grace Marks, but this fact does not mean that one true version never existed.“²⁶²

²⁶² Arias Doblás, Rosario: *Talking With the Dead: Revisiting the Victorian Past and the Occult in Margaret Atwood’s Alias Grace and Sarah Water’s Affinity*. In: *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, (13), 2005, S. 85 – 105, S. 92

2.3. Tannöd

2.3.1. Hinterkaifeck: Historischer Kontext und Rezeption

In der Nacht vom 31. 03. auf den 01. 04. 1922 werden auf einem Hof in der Nähe des Dorfes Gröbern in Bayern sechs Menschen ermordet: Die Besitzerin des Hofes Viktoria Gabriel, ihre Kinder Cäzilia und Josef, ihre Eltern Andreas und Cäzilia und die Magd Maria Baumgartner. Erst vier Tage später wird das Verbrechen entdeckt und schlägt Wellen, die über 90 Jahre danach nicht verebzt sind. Wer, wo und wann ermordet wurde ist somit bekannt. Auch die Tatwaffe wird beim Abriss des Hofes durch die Erb_innen gefunden: Es ist eine Hacke, die der Bauer Andreas Gruber selbst repariert hat, und die der_die Täter_innen am Tatort gefunden haben. Wer jedoch der_die Täter_innen waren, ist unbekannt, und demnach können auch die Gründe für die Bluttat nicht nachvollzogen werden.

Die Polizei trifft erst Stunden nach der Entdeckung ein, schießt nur sechs Fotos und legt sich schnell auf eine Klassifizierung fest: Raubmord. Dass kaum Barvermögen entwendet wurde, ändert an dieser ersten Einschätzung nichts. Die unglaubliche Brutalität der Morde, vor allem auch jenem am erst kleinen Josef, die Abdeckung der Leichen, und der Verdacht, dass sich der_die Täter_innen wohl länger auf dem Hof aufgehalten hat, da beispielsweise die Tiere versorgt sind, deuten eine andere Richtung an: Beziehungsverbrechen.

Im Zuge der Ermittlungen werden durch ZeugInnenaussagen die Hintergründe der Familie entrollt: einsiedlerisch seien die Leute aus Hinterkaifeck und geizig. Und immer mehr verhärtet sich auch der Umstand, dass Andreas Gruber eine sexuelle Beziehung zu seiner Tochter Viktoria unterhält, der Nachbar Lorenz Schlittenbauer hat sie gar angezeigt wegen Blutschande. Eben dieser ist auch eingetragen als Vater von Josef, wobei dessen Vaterschaft nicht geklärt ist. Gerüchte, Klatsch und Tratsch, Beschuldigungen, jede BewohnerIn der Umgebung scheint sich Gedanken zum Verbrechen zu machen.

Die Verbindung von Verbrechen und Sex, dem auch im Fall der Grace Marks das öffentliche Interesse gilt – War James McDermott ihr Geliebter? Wie war die Beziehung zwischen Thomas Kinnear und Nancy Montgomery und inwiefern war Grace Marks eifersüchtig darauf? – wird auch im Fall Hinterkaifeck zum großen Thema: Hatten Viktoria Gabriel und ihr Vater Andreas Gruber eine inzestuöse Beziehung? Mit wem hatte Viktoria sonst ein intimes Verhältnis? Könnte Eifersucht das Motiv sein?

Über 30 Jahre liegt der Fall nicht still, verdächtigt werden Raubmörder, Landstreicher und der mögliche Kindsvater Lorenz Schlittenbauer und auch der 1. Weltkrieg gefallene Ehemann Karl Gabriel. Er soll von ehemaligen Kameraden erkannt worden sein, und auch er hätte ein Motiv: Zurückzukommen und die Frau mit einem kleinen Kind vorzufinden, dessen Vater möglicherweise der eigene Schwiegervater sein könnte.

Noch in dem 1950er Jahren gerät der Fall abermals in die Öffentlichkeit, als ein Pfarrer die Gebrüder Gump beschuldigt, deren Schwester ihm am Totenbett ihre Brüder als Täter genannt hatte.

Der deutsche Journalist Peter Leuschner veröffentlicht 1978 *Hinterkaifeck. Deutschlands geheimnisvollster Mordfall* und später, 1997 *Der Mordfall Hinterkaifeck*, nachdem die als verschollen gegoltenen Akten des Münchner Staatsarchivs gefunden und zugänglich gemacht wurden. 2007 erstellt ein Team aus 15 SchülerInnen der Fachhochschule für Verwaltung und Recht in Fürstenfeldbruck bei München eine Projektarbeit mit dem Titel *Hinterkaifeck. Ein Mordfall und kein Ende*. Mehrere Internetseiten²⁶³ bieten dem Mordfall nach wie vor einen großen Raum mit lebhaften Diskussionen und einem umfangreichen Informationspool für Interessierte. 2006 erscheint der Krimi *Tannöd* der Autorin Andrea Maria Schenkel, der zum Bestseller avanciert und unter anderem 2007 mit dem deutschen Krimi Preis ausgezeichnet wird. 2009 wird das Werk verfilmt.

Um „eines der wenigen ungeklärten Sensationsverbrechen“²⁶⁴ entbrennt abermals ein Skandal: *Tannöd* soll ein Plagiat sein. Der Mordfall Hinterkaifeck landet indirekt fast 90 Jahre später vor Gericht. Die Anklage wird fallengelassen, was bleibt ist die Frage, die Norbert Gstrein als Titel eines Essays²⁶⁵ wählt: Wem gehört eine Geschichte?

²⁶³ zB: N. N.: *Der Mordfall Hinterkaifeck*. URL: <http://www.hinterkaifeck.net/> Stand: 1.10.2012 oder N. N.: *Hinterkaifeck – Mord*. URL: <http://www.hinterkaifeck-mord.de> Stand: 1.10.2012

²⁶⁴ Leuschner, Peter: *Hinterkaifeck. Deutschlands geheimnisvollster Mordfall*. Pfaffenhofen: W. Ludwig, 1978, S.

7

²⁶⁵ Gstrein, 2004

2.3.2. Wem gehört eine Geschichte?

2.3.2.1. Norbert Gstrein und eine problematische Fiktionalisierung

Der österreichische Autor Norbert Gstrein veröffentlicht den Essay mit demselben Titel 2004. Im Jahr zuvor ist sein Roman *Das Handwerk des Tötens* erschienen. Gewidmet ist dieser Gabriel Grüner: „zur Erinnerung an Gabriel Grüner (1963 – 1999) über dessen Leben und dessen Tod ich zu wenig weiß als daß ich davon erzählen könnte“²⁶⁶. Der Journalist Gabriel Grüner, der Fotograf Volker Krämer und Senol Alit, ihr Dolmetscher, werden zwei Tage nach dem offiziellen Ende des Kosovokrieges am 13. 06. 1999 in Dulje erschossen. In Gstreins Roman wird ebenfalls ein Journalist erschossen: Christian Allmayer. Paul will einen Roman über eben jenen schreiben, den letztendlich der namenlose Ich-Erzähler schreibt.

Ein Schlüsselroman soll *Das Handwerk des Tötens* sein, so meint die Literaturkritikerin Iris Radisch, „der sich überdies als Nicht-Schlüsselroman verschlüsseln will“²⁶⁷ und so „vielleicht der gerichtlichen Klage seiner missbrauchten Vorbilder, aber nicht seinem Schicksal“²⁶⁸ entkommt. Gstreins Antwort auf Radischs Essay ist *Wem gehört eine Geschichte*:

Wie empfindlich der Autor auf diesen Vorwurf reagierte, verdeutlicht der Essay *Wem gehört eine Geschichte?*, den er als Entgegnung auf die Kritik Radischs und anderer, er habe Grüners Angehörigen und Freunden dessen Lebensgeschichte »geklaut«, veröffentlichte.²⁶⁹

Die Copyright-Debatte, die sich in Zeiten des Internets vor allem über die Rechte der Künstler_innen und ihren Schutz dreht²⁷⁰, die Frage nach Intertext und Plagiat, erhält somit eine ganz andere Ebene. Immer noch ist der Kern des Gedankens derselbe, dass nämlich ein Inhalt als geistiges Eigentum einer Person geschützt werden soll, allerdings ist die Frage, was alles unter den Begriff „geistiges Eigentum“ fallen kann. Inwiefern können Geschichten Eigentum eines Menschen sein? Durch Persönlichkeitsrechte wird er vor Diffamierungen und ähnlichem geschützt, inwiefern aber zählen seine Erlebnisse hinzu? Eigentlich gehört die

²⁶⁶ Gstrein, Norbert: *Das Handwerk des Tötens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S. 7

²⁶⁷ Radisch, Iris: Tonlos und banal. Wie Norbert Gstrein in seinem Roman „Das Handwerk des Tötens“ nichts über einen ermordeten Journalisten erzählen will. 2003 URL: <http://www.zeit.de/2004/01/L-Gstrein> Stand: 13.12.2012

²⁶⁸ ebd.

²⁶⁹ Valerius, Anna: *Zwischen Fakten und Fiktionen. Norbert Gstrein auf der Suche nach der Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens*. In: Kritische Ausgabe, (13), 2005, S. 58 – 60. S. 60

²⁷⁰ vgl.: Kauder, Volker: Copyright – Debatte. Wir müssen die Künstler schützen! 2012 URL: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/volker-kauder-verteidigt-das-urheberrecht-a-832262.html> Stand: 13.12.2012

Frage anders gestellt: Gibt es Geschichten, auf die Menschen kein Anrecht haben? Die sie nicht erzählen dürfen?

Eine Geschichte geschenkt bekommen, sie erben auf der einen Seite, eine Geschichte stehlen auf der anderen – so kompliziert und undurchsichtig die Zusammenhänge sind, so einfach scheinen sie mir auf den ersten Blick zu sein, wenn es um das Kaufen geht. Denn da besteht wenigstens kein Zweifel, daß es das gibt, schließlich wird tatsächlich Geld bezahlt, auch wenn ich mir nicht sicher bin, was eigentlich gekauft wird, wenn von einer Geschichte, keinem Drehbuch und auch sonst keiner Vorlage, sondern einer, die jemand erlebt hat, die Rede ist, als existiere ein Copyright darauf.²⁷¹

Beide, Gstrein und Radisch, betonen den metafikionalen Charakter des Romans. Gstrein mit der Intention zu zeigen, dass jede Realität ein Konstrukt ist, und eine Geschichte im Erzählen nie die Wirklichkeit darstellen kann.²⁷² Radisch dagegen unterstellt Gstrein fehlende „Virtuosität“²⁷³.

Während der selbstreflektierende Roman idealerweise seinen Stoff aus sich selbst bildet, liegt diesem Roman ein „echter“, zumal weitgehend bekannter Lebensstoff zugrunde, vor dem er durch seine erzählstrategischen Bemühungen jedoch ständig auf der Flucht ist, ohne einen eigenen, literarischen Stoff hervorzubringen. Deswegen bleibt dieses Buch im Herzen leer.²⁷⁴

Für Gstrein hat seine Figur des Christian Allmayer „abgesehen von ein paar äußeren Daten, nichts mit Gabriel Günter gemein“²⁷⁵ und er bestreitet einen Roman über ihn geschrieben zu haben.²⁷⁶ Das eigentliche Problem, so erkennt er später, ist „daß ich mich überhaupt einer Geschichte angenommen hatte, die mir nicht gehörte, um nicht zu sagen, die ich nicht war.“²⁷⁷ Der tatsächliche Knackpunkt scheint für Gstrein jedoch in der Fiktionalität seines Textes zu liegen:

Fast kommt es mir so vor, als müßte ein Roman, der versucht, mit Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten zu brechen, seine Gattungsbezeichnung wie ein Warnschild tragen, also Achtung Roman, Achtung liebe Fernsehzuschauer und Leser von Paulo Coelho, Susanna Tamaro, Eric – Emmanuel Schmitt und Konsorten ... *might contain explicit language, might contain literature, if you don't mind my saying so ... might disturb you ... might even hurt ...*²⁷⁸

²⁷¹ Gstrein, 2004 S. 56

²⁷² vgl. ebd. S. 10

²⁷³ Radisch, 2003 URL:<http://www.zeit.de/2004/01/L-Gstrein> Stand: 13.12.2012

²⁷⁴ ebd.

²⁷⁵ Gstrein, 2004 S. 20

²⁷⁶ ebd. S. 21

²⁷⁷ ebd. S. 44

²⁷⁸ ebd. S. 65

Gstrein bemüht auch den Begriff der „faction“ und meint, dass mit der Trennung von Fakten und Fiktion eine Endlosdiskussion entsteht, die nur aufgelöst werden kann „wenn man sowohl gegen schieres Diktat des Faktischen als auch gegen eine Abgehobenheit und Unverbindlichkeit der Literatur ein Erzählen setzt, das sich auf genaue Fakten stützt“²⁷⁹ und letzten Endes ist es ihm auch wichtig, dass „Raum bleibt, etwas zu erzählen, und nicht alles Erzählen von vornherein erstickt wird“²⁸⁰.

2.3.2.2. Peter Leuschner und zuwenig Fiktionalisierung

Im Plagiatsstreit um *Tannöd* könnte eben diese Frage ebenfalls gestellt werden. Wem gehört eine Geschichte? Der Fall liegt zwar anders als bei Gstreins Roman, dennoch ist eine ähnliche Richtung erkennbar. Peter Leuschner, der seit vielen Jahren zum Mordfall Hinterkaifeck forscht, hat zwei Bücher darüber geschrieben: *Hinterkaifeck. Deutschlands geheimnisvollster Mordfall* und *Der Mordfall Hinterkaifeck*. In beiden verarbeitet er die historischen Dokumente und verknüpft sie zu einer stringenten Erzählung mit fiktiven Dialogen. *Tannöd*, der historiographisch metafiktionale Roman von Andrea Maria Schenkel, erschienen 2006, basiert auf demselben Mordfall, auch wenn sie den Schauplatz von Bayern in die Pfalz verlagert, das Geschehen in die 1950er verpflanzt und den Personen andere Namen gibt.

Peter Leuschner reicht 2007 Klage gegen Andrea Maria Schenkel ein. Sie hätte „Szene- und Handlungselemente übernommen, die auf seiner Fantasie basierten und damit urheberrechtlich geschützt seien“²⁸¹ und „die Charakterisierung der Figuren“²⁸² abgekupfert. Dies scheint alles noch nicht sehr viel mit der Causa Gstrein zu tun zu haben. 2009 wird das Urteil in zweiter Instanz vom Oberlandesgericht München bestätigt und die Klage abgewiesen.

Wem gehört diese Geschichte? Die Unterlagen und Dokumente, wie auch die Auswertung

²⁷⁹ Gstrein, 2004 S. 84

²⁸⁰ Gstrein, 2004 S. 106

²⁸¹ N. N.: *Schenkels Bestseller "Tannöd" ist kein Plagiat*. 2009 URL:

<http://www.welt.de/kultur/article5202527/Schenkels-Bestseller-Tannoed-ist-kein-Plagiat.html> Stand: 14.12.2012

²⁸² N. N.: *"Tannöd": Verleger und Autorin wehren sich gegen Plagiatsvorwurf*. 2007

<http://derstandard.at/2839668> Stand:14.12.2012

derselben fallen nicht unter das Urheberrecht, sie unterliegen der Gemeinfreiheit.²⁸³ „Während Schenkels Text ein fiktionaler Roman sei, handle es sich bei Leuschners Buch um eine Dokumentensammlung mit gelegentlichen Vermutungen.“²⁸⁴ Leuschner, der „Sachbuchautor“²⁸⁵, „habe häufig lediglich historische Überlieferungen weiter ausgeschmückt“²⁸⁶. Schenkel, die „Romanschriftstellerin“²⁸⁷, „konnte laut Urteil bestimmte Handlungselemente öffentlich zugänglichen amtlichen Dokumenten entnehmen“²⁸⁸. Die Klage wird 2009 abgewiesen:

Leuschner habe mit angeblich von Schenkel übernommenen Passagen auch nicht die Höhe einer literarischen Eigenschöpfung erreicht, die für urheberrechtliche Forderungen notwendig sei. Mit anderen von Leuschner beanstandeten Passagen habe die bei Regensburg lebende Krimi-Autorin auf jeden Fall genügend Abstand zum Sachbuch des Klägers eingehalten, erläuterte Sprecherin Fey das Urteil.²⁸⁹

Nicht die Fiktionalisierung der Fakten ist also das Problem, sondern die von Leuschner beanstandete Übernahme der vom ihm erfundenen Passagen. Während Gstrein damit kämpft, dass ihm die literarische Verwertung eines Stoffes vorgeworfen wird, der ihm nicht zustünde, ist es in Leuschners Fall die nicht erreichte ‚Höhe einer literarischen Eigenschöpfung‘, die ihm das Recht an ‚seiner Geschichte‘ abspricht. Eine Definition von ‚Plagiat‘ existiert im deutschen Gesetz nicht.²⁹⁰ Die feinen Grenzen zwischen „bloß unfair, moralisch fragwürdig oder urheberrechtlich relevant“²⁹¹, sind schwer abzustecken. Was beide Fälle außerdem aufzeigen: Die Abgrenzung zwischen fiktionalem und faktischem / historiographischen Schreiben offenbar nicht eindeutig ist.

Andrea Maria Schenkel vermutet hinter Leuschners Klage monetäre Gründe, nennt ihn gar

²⁸³ N. N.: *Gerichtsurteil: Bestseller "Tannöd" ist kein Plagiat*. 2009 URL: [http://diepresse.com/home/kultur/literatur/521560/Gerichtsurteil_Bestseller-Tannoed-ist-kein-Plagiat- Stand: 14.12.2012](http://diepresse.com/home/kultur/literatur/521560/Gerichtsurteil_Bestseller-Tannoed-ist-kein-Plagiat-Stand:14.12.2012)

²⁸⁴ N.N.: *Plagiatsvorwurf: "Da ist anscheinend jemand ziemlich sauer"* 2007 URL: <http://derstandard.at/2996390> Stand: 14.12.2012

²⁸⁵ N. N.: *Urteil: Bestseller "Tannöd" kein Plagiat*. 2008 URL: <http://derstandard.at/3345870> Stand: 14.12.2012

²⁸⁶ ebd.

²⁸⁷ ebd.

²⁸⁸ ebd.

²⁸⁹ N. N.: *Schenkels Bestseller "Tannöd" ist kein Plagiat*. 2009 URL: <http://www.welt.de/kultur/article5202527/Schenkels-Bestseller-Tannoed-ist-kein-Plagiat.html> Stand: 14.12.2012

²⁹⁰ vgl. N. N.: *Der Krimi "Tannöd". Unsere schönsten Plagiate - Teil 4*. 2010 URL: <http://www.3sat.de/kulturzeit/themen/142469/index.html> Stand: 14.12.2012

²⁹¹ Sippell, Stefan: *Eine wirkliche Schauergeschichte. Ist der Bestseller »Tannöd« ein Plagiat? Aus einem märchenhaften Erfolg wird ein Krimi*. 2007 URL: <http://www.zeit.de/2007/17/KA-Plagiat> Stand: 14.12.2012

einen „Trittbrettfahrer“²⁹². Und wie im Mordfall, mit dem beide sich beschäftigt haben, steht zum Teil Aussage gegen Aussage, und Hintergründe können nicht nachvollzogen werden. Die Zeit beispielsweise titelt: *Eine wirkliche Schauergeschichte*.²⁹³ Warum erfolgt die Anklage erst etwa ein Jahr nach dem Erscheinen des Romans? Warum besucht Andrea Maria Schenkel Peter Leuschner?

Ich habe mir dann noch weitere Informationen geholt, im Internet war ein Bericht drin, den ich mir durchgelesen hab', aber ich habe eigentlich gar nicht mal soviel recherchiert. Ich habe mich dann auch noch einmal mit dem Peter Leuschner getroffen, der das Sachbuch geschrieben hat, aber mehr ist an und für sich an Recherche über den konkreten Fall nicht gewesen. Weil, wenn ich ganz ganz ehrlich bin, mich der wahre Fall gar nicht so sehr interessiert hat.²⁹⁴

An anderer Stelle hat sich Schenkel alle Quellen in Augsburg durchgelesen.²⁹⁵

Das halte er für sehr unwahrscheinlich, sagte gestern der Leiter des Staatsarchivs Augsburg, Peter Fleischmann, auf Anfrage des DK. "Frau Schenkel hat unser Archiv in den vergangenen zwei Jahren nur ein Mal besucht, und zwar am 3. April dieses Jahres." Das Problem dabei: Zu diesem Zeitpunkt war "Tannöd" bereits 150 000 Mal verkauft.²⁹⁶

Das Gericht hat ein Urteil gefällt, die Widersprüche bleiben.

²⁹² Sippell, Stefan: *Eine wirkliche Schauergeschichte. Ist der Bestseller »Tannöd« ein Plagiat? Aus einem märchenhaften Erfolg wird ein Krimi*. 2007 URL: <http://www.zeit.de/2007/17/KA-Plagiat> Stand: 14.12.2012

²⁹³ ebd.

²⁹⁴ N. N.: *Ja. Ich brauch' Ruhe!* URL: <http://www.steinleitner.org/prominterview.php?id=56&ts=> Stand: 14.12.2012

²⁹⁵ vgl. Sippell, 2007 URL: <http://www.zeit.de/2007/17/KA-Plagiat> Stand: 14.12.2012

²⁹⁶ N. N.: *Dichtung und Wahrheit im Fall Tannöd*. 2007 URL: <http://www.donaukurier.de/nachrichten/kultur/18-17tannoed-Dichtung-und-Wahrheit-im-Fall-Tannoed;art598,1654588?fCMS=f913842b21ed95e8886d7334676474dc> Stand: 14.12.2012

2.3.3. Metafiktionale Verfahrensweisen in *Tannöd*

2.3.3.1. Erzählsituation

Die wohl wichtigste metafiktionale Verfahrensweise, die in *Tannöd* konstatiert werden kann, ist die changierende Erzählsituation. Der_die Leser_in ist für die Sinnstiftung verantwortlich und somit mitverantwortlich für die Konstruktion des Roman.

2.3.3.1.1. Die Erzählungen der DorfbewohnerInnen

17 Erzählungen von DorfbewohnerInnen enthält der Roman. Die Erzähler_innenrolle wird eindeutig zugeordnet, jedes dieser Kapitel beginnt mit Daten der ErzählerIn: „Betty, 8 Jahre“²⁹⁷, „Babette Kirchmeier, Beamtenwitwe, 86 Jahre“²⁹⁸, „Traudl Krieger, Schwester der Magd Marie, 36 Jahre“²⁹⁹, „Hermann Müllner, Lehrer, 35 Jahre“³⁰⁰, „Ludwig Eibl, Postschaffner, 32 Jahre“³⁰¹, „Kurt Huber, Monteur, 21 Jahre“³⁰², „Dagmar, Tochter des Johann Sterzer, 20 Jahre“³⁰³, „Georg Hauer, Bauer, 49 Jahre“³⁰⁴, „Hansl Hauer, 13 Jahre, Sohn des Georg Hauer“³⁰⁵, „Johann Sterzer, 52 Jahre, Bauer von Obertannöd“³⁰⁶, „Alois Huber, 25 Jahre“³⁰⁷, „Maria Sterzer, 42 Jahre, Bäuerin von Obertannöd“³⁰⁸, „Franz-Xaver Meier, 47 Jahre, Bürgermeister“³⁰⁹, „Anna Hierl, 24 Jahre, vormals Magd auf dem Dannerhof“³¹⁰, „Anna Meier, Kramerin, 55 Jahre“³¹¹, „Maria Lichtl, 63 Jahre, Pfarrersköchin“³¹² und „Hochwürden Herr Pfarrer Meißner, 63 Jahre“³¹³.

Gemeinsam ist diesen Angaben nur, dass in irgendeiner Weise der Name der Person und ihr

²⁹⁷ Schenkel, 2009 S. 12

²⁹⁸ ebd. S. 21

²⁹⁹ ebd. S. 26

³⁰⁰ ebd. S. 43

³⁰¹ ebd. S. 46

³⁰² ebd. S. 52

³⁰³ ebd. S. 64

³⁰⁴ ebd. S. 75

³⁰⁵ ebd. S. 90

³⁰⁶ ebd. S. 94

³⁰⁷ ebd. S. 100

³⁰⁸ ebd. S. 109

³⁰⁹ ebd. S. 114

³¹⁰ ebd. S. 120

³¹¹ ebd. S. 135

³¹² ebd. S. 143

³¹³ ebd. S. 148

Alter genannt werden. Nur bei der Schulfreundin Betty und dem Pfarrer Meißner werden nicht Vor- und Familienname genannt. Über Betty weiß der_ die Leser_in am wenigsten: Sie ist eine Schulfreundin von Marianne und hat eine Tante namens Lisbeth, die „bei den Amis“³¹⁴ arbeitet und sonst in keiner Form in Erscheinung tritt. Sie ist die jüngste Befragte und ihre Erzählung dreht sich nur um sich selbst und ihr Verhältnis zu Marianne: „An Weihnachten habe ich eine Puppe vom Christkind bekommen und die Marianne war ganz neidisch.“³¹⁵ Betty ist ein Kind, ihre Wichtigkeit im Dorfgefüge wird somit schon durch das Fehlen des Nachnamens angedeutet. Ihr diametral gegenüber steht die Erzählung des Pfarrers Meißner, und sie ist schon von der Platzierung im Roman ihr Gegenpol: Betty erzählt als erste, der Pfarrer als letzter. Sein Vorname wird nicht genannt, stattdessen wird sein Titel angeführt, der ihn als Respektsperson verortet. Das Gros der übrigen DorfbewohnerInnen wird durch eine Berufsbezeichnung definiert, die entweder vor oder nach dem Alter genannt wird. In drei Fällen werden Personen nicht über Tätigkeiten sondern ihre sozialen Beziehungen definiert: Dagmar, die Tochter von Johann Sterzer, Hansl, der Sohn von Georg Hauer und Traudl Krieger, die Schwester der Magd Marie. Dagmar und Hansl gehören zu den jüngeren DorfbewohnerInnen, sie sind 20 und 13 Jahre alt, und gehen vermutlich keiner beruflichen Beschäftigung nach. Gleichzeitig hat der_ die Leser_in durch die Bezugnahme auf die Väter eine andere Erwartungshaltung, da nicht davon auszugehen ist, dass Tochter und Sohn über den jeweiligen Vater etwas Schlechtes sagen werden. Besonders brisant ist die verwandtschaftliche Beziehung der Traudl Krieger, da sie als einzige direkt von den Mordfällen betroffen ist. Auch Anna Hierl wird über ihre Nähe zu den Opfern definiert, da nicht ihr momentaner Beruf genannt wird, sondern die Tatsache, dass sie früher die Magd der Danners gewesen ist. Sie ist somit die einzige, von der der_ die Leser_in weiß, dass sie einen Einblick aus erster Hand in das Leben auf dem Hof und Charaktere der BewohnerInnen hat. Die einzelnen DorfbewohnerInnen untergraben teilweise ihre eigene Autorität. Der Lehrer Hermann Müllner stellt schon zu Beginn fest, dass er „nicht viel weiterhelfen“³¹⁶ könne, da er erst kurz an Mariannes Schule unterrichtet. Der Monteur Kurt Huber zweifelt an seiner Wahrnehmung: „Ich habe mich bestimmt geirrt, da war niemand, aber der Schatten, meine innere Stimme, das Gefühl, ich weiß nicht.“³¹⁷ Die Beamtenwitwe Babette Kirchmeier vergisst, wie oben erwähnt, während des Erzählens, was sie erzählt hat. Anna Hierl untergräbt

³¹⁴ Schenkel, 2009 S. 12

³¹⁵ ebd. S. 13

³¹⁶ ebd. S. 43

³¹⁷ ebd. S. 60

gleichzeitig die Glaubwürdigkeit Georg Hauers und ihre eigene: „Der Hauer kann ein ziemlicher Schwätzer sein, wenn der ein Bier zu viel hat. [...] Ich hab dem Palaver gar nicht richtig zugehört und verstanden hab ich das meiste auch nicht, so betrunken wie der war.“³¹⁸ Indem sie das Gerede des „Schwätzers“ Hauer wiedergibt, dem sie außerdem nicht richtig zugehört hat, bekommt der_ die Leser_in den Verdacht, dass sie auch die Quelle anderer Gerüchte sein könnte:

Ob die Spanglerin bei ihrem Vater im Schlafzimmer geschlafen hat, wie hier einige behaupten? So was kann ich nicht beschwören. Die Leute reden ja viel. Ich kann nur sagen, was ich sehen habe. Und gesehen habe ich die zwei nur einmal im Stadel. Und das nicht gewiss. [...] Ob ich glaub, dass die Kinder von ihrem Vater sind? Na, Sie fragen vielleicht Sachen! Wenn ich ehrlich bin, ich glaub das schon, aber wissen kann ich das natürlich nicht. Ich bin ja nicht dabei gewesen.³¹⁹

Denn nach Stehrs Definition des Begriffes ‚Gerücht‘ ist „die Unsicherheit über die ‚Echtheit‘“ einer Information geradezu charakteristisch für die Kommunikation“³²⁰

2.3.3.1.2. Weitere Erzählperspektiven

Der Roman beginnt mit einer kurzen Ich-Erzählung eines namenlosen Erzählers, der Verwandte im „Morddorf“ hat und nach einem glücklichen Sommer dahin zurückkehrt, und mehr oder weniger freiwillig die Geschichten der BewohnerInnen anhört: „Die, die ich dort traf, wollten mir von dem Verbrechen erzählen. Reden mit einem Fremden und doch Vertrauten. Einem der nicht blieb, der zuhören und wieder gehen würde.“³²¹ Dem_ der Leser_in wird zu Beginn die Lesart geboten, dass diese Person auch im Folgenden auch die Erzählungen rezipiert.

Auch die Opfer erhalten eine Stimme: Aus personaler Erzählperspektive werden die letzten Minuten von Marianne und ihren Großeltern geschildert. Allein bei Barbara kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, wie lange vor dem Mord das Kapitel, das aus ihrer Sicht erzählt wird, anzusiedeln ist. Neben den Beziehungen zu ihrem Vater, ihrem Mann Vinzenz und Georg Hauer wird ihre letzte Begegnung mit dem Pfarrer rekapituliert, die seiner Erzählung

³¹⁸ Schenkel, 2009 S. 129

³¹⁹ ebd. S. 125

³²⁰ Stehr, 1998 S. 44

³²¹ ebd. S. 5

zufolge „in der Woche vor ihrem schrecklichen Tod“³²² stattgefunden hat.

Die übrigen Kapitel mit personaler Erzählperspektive sind nicht immer eindeutig zuordenbar. Gleich zu Beginn folgt der_die Leser_in einer nicht benannten männlichen Person, die den Tätigkeiten auf einem Hof nachgeht, vermutlich einem Bauern, da er die Arbeit, die er verrichtet, „schon sein ganzes Leben“³²³ lang kennt. Das Kapitel endet mit dem Hinweis, dass betreffende Person sich auf dem Mordhof befindet, allerdings wird der_die Leser_in dies bei der ersten Lektüre nur erahnen können: „Dabei würde er stets darauf achten, um den Strohhaufen in der linken hinteren Ecke des Stadels einen Bogen zu machen.“³²⁴ Auf Seite 24 folgt ein Kapitel mit einer neutralen Erzählsituation, Jahreszeit und Wetterumstände werden beschrieben, und zwei Frauen treffen auf einen Bauern, der ihnen den Weg zum Dannerhof beschreibt. Das nächste Kapitel mit personaler Erzählsituation beschreibt eine namenlose männliche Person bei ihrem Morgenritual. Ob diese Person jener anderen, die auf dem Mordhof die Arbeit erledigt, ident ist, kann nicht mit Sicherheit gesagt, jedoch auch nicht ausgeschlossen werden. Der_die Leser_in ist angehalten, diese Passage einer Figur zuzuordnen, ebenso wie in der folgenden personalen Passage auf Seite 49. Durchaus könnte es sich abermals um dieselbe Person handeln, und wie schon im ersten derartigen Kapitel könnte diese Person auch der Täter sein. Sie hat einen Schlüssel für das Haus, das der Mordhof sein könnte, und „versucht in der rechten Ecke des Stadels eine Vertiefung in den Boden zu schlagen.“³²⁵ Die Vermutung liegt nahe, dass es der Täter auf dem Mordhof ist, der seinen Opfern ein Grab schaufeln will, allerdings sind die Anhaltspunkte, die dem_der Leser_in gegeben werden, Indizien und keine Beweise.

Der Verdacht, dass der_die Leser*in in den Kapiteln aus personaler Erzählperspektive immer über dieselbe Person informiert wird, erhärtet sich: Zuvor hatte sich die namenlose Person „in der Vorratskammer ein Stück vom Rauchfleisch“³²⁶ abgeschnitten. Nun sucht - dieselbe? eine weitere? – namenlose Person ihr Messer: „Sein Messer liegt in der Speisekammer neben dem Rauchfleisch.“³²⁷ Durch die Erzählung des Monteurs Kurt Huber wird als Ort der beiden personalen Passagen der Mordhof etabliert:

Ich war schon fast fertig, wollte nur noch eine Schraubenmutter wieder dranschrauben, rutscht die mir doch glatt durch die Finger und rollt direkt in die

³²² Schenkel, 2009 S. 152

³²³ ebd. S. 9

³²⁴ ebd. S. 11

³²⁵ ebd. S. 50

³²⁶ Schenkel, 2009 S. 50

³²⁷ ebd. S. 62

Wassergrube. [...] Ich steige also runter in die Grube. [...] Genau in dem Augenblick, in dem ich mich bücke, um nach der Mutter zu suchen, war mir, als huscht da ein Schatten vorbei.³²⁸

Aus der personalen Erzählperspektive beobachtet die Person den Monteur und wartet auf eine Gelegenheit, ihr Messer zu holen: „Dem fällt etwas aus der Hand, fällt zu Boden, rollt über den Boden in die Wassergrube. Der Fremde flucht, blickt suchend um sich. Klettert schließlich in die Wassergrube.“³²⁹

Als erster möglicher Täter wird dem_der Leser_in Michael Baumgartner präsentiert. Er verdingt sich als Hausierer, Gelegenheitsarbeiter und saß wegen „Hehlerei und ein paar kleinerer Sachen“³³⁰ im Gefängnis. Er plant, den Dannerhof auszurauben, den er von früher kennt. Wenige Seiten später hat er sich auch schon dort versteckt und beobachtet die Ankunft der neuen Magd. Sollte sein Plan schief gehen, „schreckt [er] auch nicht davor zurück, Gewalt anzuwenden. Gewalt gehört zu seinem „Beruf““³³¹. Die nächste personale Sequenz stellt der Traum einer Person dar: „Der Traum wiederholt sich, Nacht für Nacht. Manchmal liegt seine Frau vor ihm tot auf dem Bett. An anderen Tagen wiederum ist an ihre Stelle das Mädchen getreten, oder der kleine Junge.“³³² Gegen Ende des Romans wird noch aus Hauer's Sicht erzählt, Mich, d.h. Michael Baumgartner, wird Zeuge der Tat und in der allerletzten Passage wird klar, dass Georg Hauer der Täter ist.

2.3.3.2. Die Litanei

Neben den Erzählungen der DorfbewohnerInnen und den Passagen mit personaler Erzählsituation, finden sich das schon angesprochene Kapitel aus der Ich-Perspektive, die Passage mit neutraler Erzählsituation und ein fiktiver Zeitungsbericht. Außerdem sind immer wieder Kapitel mit Ausschnitten aus der *Litanei zum Troste der armen Seelen*. Eine Litanei ist ein „im Wechsel gesungenes Fürbitten- u. Anrufungsgebet des christlichen Gottesdienstes“³³³. Die sieben Kapitel mit der Litanei sind bis zum Schluss gleichrangig neben die anderen gestellt. Da eine Litanei einen Vorbeter und eine antwortende Gemeinde benötigt, werden so Bilder einer für die Ermordeten betenden Dorfgemeinde evoziert, die angesichts der Tragödie

³²⁸ Schenkel, 2009 S. 58

³²⁹ ebd. S. 63

³³⁰ ebd. S. 73

³³¹ ebd. S. 88

³³² ebd. S. 108

³³³ Das Fremdwörterbuch. Mannheim: Duden, 2010, S. 618 (Stichwort: Litanei)

vereint ist. Peter Leuschner findet durchaus auch Anzeichen für einen „religiös motivierten Sühnemord“³³⁴. In *Tannöd* betrachtet der Täter Georg Hauer sich selbst nicht als verantwortlich.

Nein, nicht er hat sie erschlagen, nicht er. Die „wilde Jagd“, die von ihm Besitz ergriffen hat. Der Dämon, der Verderber, er hat sie erschlagen, alle. Zugesehen hat er sich selbst, zugesehen, wie er sie alle erschlagen hat. Konnte nicht glauben, dass er zu so etwas fähig wäre, dass überhaupt ein Mensch zu so etwas fähig wäre.³³⁵

Gegen Hauers ‚Besessenheit‘, mutet die Litanei wie eine Formel des Exorzismus an. In *Alias Grace* wird Graces Erzählung ihrer Besessenheit Teil der Frage, ob Grace verrückt sei. Dies wird auf Handlungsebene von den Figuren, die ihre Unschuld beweisen wollen, vor allem mit wissenschaftlichen Methoden, beziehungsweise unter Hinzuziehung von Ärztemeinungen, wie derjenigen des Dr. Jordan, zu klären versucht. Demgegenüber stehen in *Tannöd* die abergläubischen DorfbewohnerInnen, die außerdem keine Ahnung haben, wer der Täter ist, und dennoch oft in das Erklärungsmuster der Dichotomie ‚Wahnsinn‘ – ‚Teufel‘ verfallen. Alois Huber, der dem Mordfall seine Erlebnisse im Krieg gegenüberstellt, fragt: „Was kann das für einer sein, das war ein Ungeheuer, ein Verrückter.“³³⁶ Die Pfarrersköchichn Maria Lichtl dagegen ist sich sicher:

Gesehen hab ich den sogar, den Verderber, den Höllenfürst. [...] Ich sag’s noch mal, und immer wieder sag ich’s, der Teufel hat die Sippschaft geholt. Gewittert hat’s doch auch in der Nacht vom Freitag auf den Samstag. Der Freitag ist ein guter Tag für die schwarzen Leit und für die Trud und des ganze Volk.³³⁷

2.3.3.4. Der Fragesteller³³⁸

Gleichzeitig stellt sich in *Tannöd* die Frage: Wem erzählen DorfbewohnerInnen? Das erste Kapitel legt die Antwort nahe, dass es sich um den namenlosen Ich-Erzähler handelt: „Die, die ich dort traf, wollten mir von dem Verbrechen erzählen. Reden mit einem Fremden und

³³⁴ Leuschner, 2007 S. 8

³³⁵ Schenkel, 2009 S. 168

³³⁶ ebd. S. 103

³³⁷ ebd. S. 146

³³⁸ Der Fragesteller wird als männliche Figur antizipiert. Die Lesart, dass der Erzähler des ersten Kapitels ident mit der Figur des Fragestellers ist, und dass es nur einen Fragesteller gibt, ist der Grund dafür. Als Autorin bin ich mir bewusst, dass dies Interpretationsvorgang darstellt.

doch Vertrauten. Einem der nicht blieb, der zuhören und wieder gehen würde.“³³⁹ Grace Marks versucht in *Alias Grace* Dr. Jordan bei Laune zu halten, und reflektiert in ihrer Erzählung seine Zuhörerschaft mit. Und auch in *Tannöd* wird offengelegt, dass es nicht nur wichtig ist, wer was erzählt sondern vor allem auch *wem* erzählt wird. Der Ich-Erzähler rückt dabei vor allem seine Fremdheit und gleichzeitige Vertrautheit in den Fokus. Ihm können die DorfbewohnerInnen also einerseits Vertrauen schenken, ohne durch seine ständige Anwesenheit mit dem von ihnen Gesagten konfrontiert zu sein. Ein übermäßiger Verschleierungsbedarf potentieller eigener Schuld ist nicht vorhanden, wie es etwa einem_einer Polizeibeamten_Polizeibeamtin gegenüber der Fall wäre, und auch Skrupel, die Dorfgemeinschaft in ein schlechtes Licht zu rücken, wie einem_einer Reporter_in gegenüber sind sicher geringer. Gerade auf die Frage der Außenwirkung durch die Berichterstattung geht der Ich-Erzähler ein: „Jahre später, das Leben hatte sich wieder normalisiert und jener Sommer war nur noch eine glückliche Erinnerung, las ich von eben jenem Dorf in der Zeitung. Mein Dorf war zum „Morddorf“ geworden und die Tat ließ mir keine Ruhe mehr.“³⁴⁰ Seine Motivation für die Gespräche mit den Dorfbewohner*innen ist also eine private. Er bezeichnet das Dorf als „eine Insel des Friedens“³⁴¹. Subjektive Erzählungen, Interviews, Augenzeug_innenberichte sind schon aufgrund der Ausrichtungen auf eine Zuhörer_innenschaft als historische Quellen problematisch.

Der Fragesteller nimmt dabei eine besondere Position ein. Er kann durch Fragen dem Gespräch eine Richtung geben, hat also eine Machtposition inne, da er es lenken kann. Außerdem kann er durch Fragen Dinge suggerieren. In *Tannöd* ist die Figur des Fragestellers in den Erzählungen der DorfbewohnerInnen als Zuhörerfigur eingeschrieben. Sie beziehen sich auf ihn, stellen ihm Fragen. So sind sich die ErzählerInnen ihrer Position bewusst, d.h. sie sind rollenbewusst, und reflektieren die Erwartungshaltung des Fragestellers mit. Zusätzlich ist der Stil mündlichen Erzählungen nachempfunden ist und versucht, Eigenheiten im Sprachduktus darzustellen.

Die Figuren sollten ihren Charakter dadurch, wie sie sprechen und was sie sagen, selbst zu erkennen geben. Vor dem geistigen Auge des Lesers entsteht das Bild der jeweiligen Person, während sie sich durch ihre Aussagen in gewisser Weise selbst beschreibt. Das war meine Intention.³⁴²

³³⁹ Schenkel, 2009 S. 5

³⁴⁰ ebd. S. 5

³⁴¹ ebd. S. 5

³⁴² Zeman, Michaela: *Der Fall Andrea Maria Schenkel. Auf den Spuren einer (Krimi-) Autorin. Andrea Maria Schenkel im Gespräch mit Michaela Zeman*. In: Bartl, Andrea: *Transiträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Augsburg: Wißner-Verlag, 2009, S. 491 – 499, S. 497

Inhaltlich divergieren die einzelnen Erzählungen, es werden Handlungsabläufe wiedergegeben, Vermutungen angestellt, Anekdoten erzählt, Gerüchte verbreitet, persönliche Erlebnisse geschildert und Mutmaßungen getroffen. Nicht beantwortet werden kann die Frage, ob der Fragesteller unterschiedliche Personen nach unterschiedlichen Dingen fragt, inwiefern sie selbst bestimmen, was sie erzählen möchten, und in welcher Reihenfolge sie gefragt wurden. Auch bleibt offen, ob eventuell nur Ausschnitte der Gespräche dem_der Leser_in präsentiert werden, inwiefern also schon im Vorfeld selektiert und arrangiert wurde. Dies zeigt die Problematik von Berichten als Quellen in der Historie auf, bei denen beachtet werden muss, aus welchem Kontext der_die Sprecher_in spricht, welche Intentionen er_sie verfolgt, an wen und nach wem er_sie sich richtet. Auch das Alter eines_einer Befragten kann einen Unzuverlässigkeitsfaktor darstellen, und Kinder sind als Zeug_innen oder Quellen wohl anders einzuschätzen als Erwachsene³⁴³, ebenso senile Personen, wie die Beamtenwitwe Babette Kirchmeier in *Tannöd*, die während des Gesprächs Fragen vergisst und plötzlich Dinge nicht mehr weiß, die sie kurz zuvor erst erzählt hat:

Wie ich im Januar, lassen Sie mich nachdenken, ja im Januar war's, ins Altenheim bin, denn mit dem Laufen ist es jetzt ganz schlecht. Ganz schlecht. Na, da ist die Marie zu ihrer Schwester. [...] Äh, was haben Sie mich gefragt, jetzt hab ich es ganz vergessen, ja mit dem Alter. Sie wissen ja. Nach der Marie haben Sie mich gefragt. Tja, die Marie. Die war eine ganz brave und arbeitsam und fleißig. Was macht die jetzt eigentlich?³⁴⁴

Entscheidend ist außerdem das Vorwissen des Fragestellers. Dies zeigt sich in *Tannöd* vor allem, wenn er Abläufe hinterfragt oder Details wissen will, über die er an anderer Stelle informiert wurde. Zeitliche Eingrenzungen werden beispielsweise im Gespräch mit der Kramerin Meier und dem Monteur Huber erfragt: „Wann ich die Spangler Barbara das letzte Mal gesehen habe? Warten Sie, gesehen habe ich sie genau eine Woche vor ihrem Tod.“³⁴⁵ und „Wann ich dann draußen war? So kurz vor neun Uhr, denk ich mal, war das.“³⁴⁶ Außerdem werden Huber und der Postschaffner Eibl nach Details gefragt, die dem Fragesteller für den Zeitpunkt ihrer Erzählung als wichtig erscheinen: „Auf den Acker, ob ich

³⁴³ vgl. Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012, S. 85: „schließlich die inferioren, im Grenzfall lächerlichen Erzähler (Kinder, Eingeborene in kolonialen Kontexten, Verrückte), die ihre eigene Rede nicht durchschauen und sich vom besseren Verständnis ihrer Zuhörer hintergehen lassen müssen.“

³⁴⁴ Schenkel, 2009 S. 22 f.

³⁴⁵ ebd. S. 136

³⁴⁶ ebd. S. 54

da jemanden gesehen habe?“³⁴⁷ und „Ob Rauch aus dem Kamin gekommen ist? Sie stellen vielleicht Fragen.“³⁴⁸

Auch die Hintergründe oder Motivationen einer gerade getroffenen Aussage werden in einigen Fällen erfragt. So in der Erzählung des Monteurs Huber und der ehemaligen Magd auf dem Hof der Danners, Anna Hierl. „Ich muss ehrlich sagen, ich fahre nicht gerne zu denen nach Tannöd raus. Warum? Na, die sind ziemlich komisch.“³⁴⁹ und „Wissen Sie, der alte Danner hat gerne Herumtreiber als Erntehelfer beschäftigt. Warum? Na, denen hat er halt weniger gezahlt.“³⁵⁰ Dass auch die Art und der Inhalt der Erzählung dabei mitwirken, wie sehr sich der Fragesteller bemüßigt fühlt, weiter nachzuhaken, sieht man am Beispiel des Kurt Huber. Er scheint am öftesten seine Aussagen nach einer Aufforderung des Fragestellers zu spezifizieren. Auch plötzliche Themenwechsel in der Erzählung deuten auf einen Eingriff hin:

Die Kramerin weiß immer alles. [...] Die kann die Richtigen schon zusammenkuppeln. Ihr Mann macht dann den Hochzeitslader, den Schmuser.

Seit Januar war die Marie bei uns, in unserer kleinen Wohnung.³⁵¹

Zuerst spricht Traudl Krieger über die Kramerin, kehrt dann jedoch zur Beschreibung ihrer Schwester zurück. Dieser dem Redefluss widersprechende Umbruch ist optisch durch eine Leerzeile hervorgehoben. Ob dazwischen eine Frage gestellt wurde oder Traudl Krieger nur nachgedacht hat, ist der Interpretation des_der Leser_in überlassen. In den historischen Protokollen zum Mordfall Hinterkaifeck gehen die ZeugInnen ebenfalls auf Fragen des Polizeibeamten ein, die keinen Eingang in das Protokoll gefunden haben:

Irgendwelche Personen, die Gruber und der Frau Gabriel feindlich gesinnt waren, habe ich nie kennen gelernt. Infolge ihrer Geizigkeit waren sie sehr unbeliebt und niemand hat sie mögen. Von ihren Verwandten sah ich nur einmal die Schwester, Frau Starringer dort auf Besuch.

Mein jetziger Geliebter heißt Johann Engelhart. Er ist Hilfsarbeiter in Schrobenhausen und wohnt dort in der Kaminkehrergasse. Ich lernte ihn in Schrobenhausen kennen und habe mit ihm seit einem halben Jahr ein Verhältnis. Besucht hat er mich bis jetzt nicht, auch nicht in Hinterkaifeck.

Von Oberhausen und Augsburg hat mich in Hinterkaifeck niemand aufgesucht, auch nicht beim Hamstern.

Ich bestreite auch, dass ich mit 2 Burschen verkehrt wäre oder dort von solchen aufgesucht worden wäre.

³⁴⁷ Schenkel, 2009 S. 59

³⁴⁸ ebd. S. 47

³⁴⁹ ebd. S. 52

³⁵⁰ ebd. S. 120

³⁵¹ ebd. S. 27 f.

Von meinen Angehörigen wurde ich nie in Hinterkaifeck aufgesucht. Einen Bruder habe ich nicht und meine Schwestern Viktoria und Anna Rieger wohnen in München. Beide sind in Oberhausen geboren, sind noch ledig und haben mich nie besucht.³⁵²

Wiederum andere DorfbewohnerInnen antizipieren, ähnlich wie Grace Marks in *Alias Grace* die Erwartungshaltung des Fragestellers und passen ihre Erzählung so dem an, was sie annehmen, dass jener wissen will. Pfarrer Meißner meint zu erraten, worüber er erzählen sollt: „Sie wollen mich sicher über die Familie Danner befragen.“³⁵³ Ebenso erkennt Anna Hierl, in welche Richtung die Befragung laufen soll: „Sie wollen jetzt bestimmt auch noch die Geschichte mit dem Hauer hören. Hab ich Recht? Hab ich mir doch gleich gedacht, dass ich Sie richtig einschätze.“³⁵⁴

2.3.3.5. Die Gerüchte

In beinahe allen Erzählungen der DorfbewohnerInnen berichten sie in irgendeiner Form von den Gerüchten, die über das inzestuöse Verhältnis der Barbara Spangler zu ihrem Vater kursieren. Diese sind offenbar auch von besonderem Interesse für den Fragesteller, da er Anna Hierl sehr dezidiert nach ihnen zu fragen scheint:

Wie das Verhältnis zwischen dem Danner und seiner Tochter, der Spanglerin, war? Da höre ich schon, worauf Sie rauswollen. [...] Ob ich glaub, dass die Kinder von ihrem Vater sind? Na, Sie fragen vielleicht Sachen! [...] Ob die Spanglerin bei ihrem Vater im Schlafzimmer geschlafen hat, wie hier einige behaupten? So was kann ich nicht beschwören.³⁵⁵

Auch den Bürgermeister Meier spricht er auf ein Gerücht an, allerdings handelt es sich in diesem Fall um den Selbstmord der polnischen Arbeiterin auf dem Dannerhof:

Laufen Sie doch nicht jedem Tratsch hinterher. Ich kann mir schon denken, aus welcher Ecke Sie davon gehört haben. Ob das Verhalten eben jener immer so einwandfrei war, dass sie mit dem Finger auf andere zeigen können? Ich möchte das nicht beurteilen, aber man hört ja so einiges.³⁵⁶

So werden auch die Intentionen und Vorgehensweise des Fragestellers kritisch beleuchtet, da

³⁵² Staatsarchiv München. Akten von 1922. URL:

<http://www.hinterkaifeck.net/index.php?menuid=11&reporeid=66> Stand: 18.12.2012

³⁵³ ebd. S. 148

³⁵⁴ ebd. S. 127

³⁵⁵ Schenkel, 2009 S. 124 ff.

³⁵⁶ ebd. S. 117

er scheinbar, indem er dem Gerede hinterherläuft, die falschen Fragen stellt. Möglicherweise hat er es zu verantworten, dass Gerüchte und Klatsch und Tratsch die Erzählungen der DorfbewohnerInnen bestimmen.³⁵⁷ Die Dorfgemeinde spekuliert über die Hintergründe der Tat, den Inzest zwischen Tochter und Vater, den Verbleib des Ehemannes Vinzenz, die Beziehung zwischen Barbara und Georg Hauer, dem Selbstmord der polnischen Arbeiterin auf dem Dannerhof, und wer der Vater des kleinen Buben sei. „Wissen Sie, wir leben hier auf einem kleinen Dorf. Ein jeder Tratsch und Ratsch geht rum [...]“³⁵⁸ fasst Maria Sterzer die Situation zusammen. Meier, der Bürgermeister sieht vom Gerücht über den Selbstmord von Amelie, die auf dem Dannerhof als Kriegsgefangene gearbeitet hat und sich erhängt hat, den Frieden im Dorf in Gefahr, wobei seine Argumentation noch aus der Nazizeit zu stammen scheint: „Hören Sie mir doch auf. Da werden ehrbare Mitbürger angeschwärzt und eine ganze Dorfgemeinschaft in Mitleidenschaft gezogen. Nur weil eine polnische Halbjüdin sich aufgehängt hat.“³⁵⁹ Die Kramerin Anna Meier, die laut Traudl Krieger „alles weiß“³⁶⁰, findet es „furchtbar“³⁶¹ und „einfach schrecklich“³⁶², dass das Dorf als „Morddorf“ bekannt sei. Und trotz der Beteuerung: „Ich hab die Barbara gemocht und über die Geschichten, die man sich erzählt, weiß ich nichts. Die gehen mich nichts an.“³⁶³ reproduziert sie die Gerüchte und den Tratsch, den sie bei anderen kritisiert: „Wie die den kleinen Bub gekriegt hat. Was glauben Sie, wie da einigen bei uns im Dorf das Mundwerk gegangen ist. Da war was los.“³⁶⁴ Die Gerüchte, die laut dem Bürgermeister für die Dorfgemeinde eine Gefahr darstellen und sie diffamieren, scheinen sie im Inneren zusammenzuhalten. Sie fungieren als moralische Abgrenzung des Dorfes von der Familie Danner, denn so, wie die gewesen waren, sind sie nicht. Gleichzeitig werden die Wahrheitsansprüche der einzelnen Erzählungen so auch unterminiert: Was für die einen noch Gerücht ist für die anderen schon zu einer Tatsache geworden – zum Beispiel für Maria Lichtl: „Hörens mir doch auf, wenn’s der Vater mit der

³⁵⁷ Stehr, Johannes: *Sagenhafter Alltag. Über die private Aneignung herrschender Moral*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1998, S. 44: „Klatschgeschichten sind gerade „verbürgte“ Nachrichten; das in ihnen auf illegitime Weise veräußerte Wissen wird als wahr und „echt“ ausgegeben. Beim Gerücht dagegen steht das Moment der Unsicherheit im Vordergrund, ist die Unsicherheit über die „Echtheit“ einer Information geradezu charakteristisch für die Kommunikation[...]“

³⁵⁸ Schenkel, 2009 S. 109

³⁵⁹ ebd. S. 118

³⁶⁰ ebd. S. 27

³⁶¹ ebd. S. 136

³⁶² ebd.

³⁶³ Schenkel, 2009 S. 137

³⁶⁴ ebd. S. 138

Tochter hat und alles geht drunter und drüber.“³⁶⁵ Aber auch, wenn sie nur vorsichtig derartig unsichere Informationen weitergeben, kann der Wahrheitsgehalt ihrer anderen Aussagen in ein schiefes Licht gerückt werden.

2.3.3.6. Die Struktur des Romans

Durch die Struktur des Romans, der verschiedene Erzählfragmente gleichrangig nebeneinander stellt, nimmt der_die Leser_in die Rolle eines_einer Detektivs_Detektivin oder Historikers_Historikerin ein. Durch Hinweise in den Erzählungen, die auch als ZeitzeugInnengespräche betrachtet werden können, konstruiert sich aus subjektiven Versatzstücken eine interpretierte Version der Vergangenheit. Im historischen Mordfall Hinterkaifeck werden die meisten Rätsel nie gelöst werden können, und für heutige Betrachter_innen kann mit Atwood festgestellt werden, dass die Vergangenheit aus Papier besteht.³⁶⁶

Jedes Kapitel ist zu Beginn mit einem **I** markiert, das in drei deutlich unterscheidbaren Graustufen gedruckt ist. Nach einem hellgrauen **I** folgt ein Teil der *Litanei zum Troste der armen Seelen*, nach einem mittelgrauen **I** ein Interview eines/einer DorfbewohnerIn, und den restlichen Passagen steht ein schwarzes **I** voran. Die kurzen Kapitel und die ständig wechselnde Perspektive führen dem_der Leser_in auch ohne diese Marker vor Augen, dass er_sie am Sinnstiftungsprozess beteiligt ist, und dass er wie bei einem Puzzle einen Teil nach dem anderen erhält, die er_sie zusammensetzen muss. Es drängt sich die Frage auf, ob sich der Sinn anders oder ob sich überhaupt ein anderer Sinn ergeben würde, würden die einzelnen Teile neu gemischt werden.

Und die Marker laden dazu ein, die Kapitel derselben Farbe als zusammengehörende Teile zu begreifen, beziehungsweise ihre Informationen als zusammengehörend zu sehen. Die Litanei, also die mit einem hellgrauen **I** markierten Kapitel, könnten auch in einem Gebetsbuch stehen. Als Quelle wird *Myrtenkranz! Ein geistlicher Brautführer und Andachtsbuch für die christliche Frau* aus dem Jahr 1922 angegeben.³⁶⁷ Die Interviews mit den DorfbewohnerInnen sind im Stil mündlicher Erzählungen gehalten. Sie entsprechen auch dem Stil damaliger Verhörprotokolle. Durch sie wird eine Geschichte aus verschiedenen subjektiven

³⁶⁵ ebd. S. 144

³⁶⁶ Atwood, 1998 S. 1513

³⁶⁷ Schenkel, 2009 S. 4

Standpunkten konstruiert. Das Wissen der ErzählerInnen ist auf diesen Standpunkt beschränkt, was wahr und was gelogen ist, und wo spekuliert wird, kann nur durch andere Berichte – wenn überhaupt – herausgefunden werden. Möglicherweise durch den Fragesteller beeinflusst, unterliegen diese Erzählungen einem Selektionsprozess, und der_ die Leser_in hat keine Möglichkeit herauszufinden, was unterlassen, verändert, vergessen wurde.

Die schwarz markierten Kapitel dagegen zeigen, um es polemisch zu formulieren „was die Literatur kann“. Durch unterschiedliche Erzählperspektiven, unterschiedliche Textsorten, durch Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt einer Figur, durch das Ausfüllen der Lücken im Ablauf der Handlung und letztendlich durch Benennung und Erklärung der Motivation des Täters³⁶⁸. Durch den fiktiven Zeitungsartikel, der ebenfalls unter diesem Marker zu finden ist, wird der Objektivitäts- und Wahrheitsanspruch jener Gattung unterminiert. Gleichzeitig wird gezeigt, was eben die Historiographie nicht kann, dass jedoch, in Verbindung mit den Erzählungen, auch ihre Schlüsse letztendlich Interpretationsvorgänge sind.

2.3.3.7. Die historischen Protokolle

Bei den tatsächlichen Vernehmungsprotokollen im Mordfall Hinterkaifeck lassen sich mehr oder weniger große Übereinstimmungen zu den Erzählungen der DorfbewohnerInnen finden. Im Fall des Michael Pöll / Johann Sterzer, sind in der fiktiven Erzählung Handlungsabläufe verändert und nur zwei Passagen ähneln der Originalaussage:

Dabei bemerkte ich, dass mir schon am 1. und am 3.4.22 im Hause von Gabriel die ausserordentliche Stille aufgefallen ist, insbes. hat sich der dortige Hund nicht mehr gerührt. An den beiden gen. Tagen war ich auf dem Felde in der Nähe von Gabriel beschäftigt.³⁶⁹

Mir war auch schon aufgefallen, dass sich bei denen keiner rührt. Wie ich geackert habe am Samstag, auf dem Acker, der an den Grund vom Danner grenzt, da habe ich auch schon die ganze Zeit keinen gesehen.³⁷⁰

Schlittenbauer ging dann aber durch den Stallgang in die Wohnräume u. hat

³⁶⁸ Schnetz, Wolf Peter: *Mord(s)geschichten aus Bayern. Romane von Mord und Totschlag aus den Horrorkabinetten von Ernst Augustin, Eva Demski, Andrea Maria Schenkel und Barbara Kron*. In: *Literatur in Bayern*, (84), 2006 S. 12 – 15, S. 15: „Die Lösung ist fiktiv und literarisch.“

³⁶⁹ *Staatsarchiv München. Akten von 1922*. URL:

<http://www.hinterkaifeck.net/index.php?menuid=11&reporeid=66> Stand: 18.12.2012

³⁷⁰ Schenkel, 2009 S. 96

uns dann die an der Ostseite des Hauses gelegene Türe geöffnet.³⁷¹

Von dort, so hat er uns später erzählt, ist er durch den Stall hinüber ins Wohnhaus. Nach einigen Minuten hörten wir, wie die Haustüre aufgesperrt wurde.³⁷²

Auch bei der ehemaligen Magd Kreszenz Rieger / Anna Hierl lassen sich ähnliche Passagen finden.

Gesehen habe ich nie, dass Gruber bei seiner Tochter, Frau Gabriel, im Bette gelegen sei. Dagegen habe ich die beiden einmal abends zwischen 7 und 8 Uhr in der Scheune überrascht, wie sie auf dem Stroh liegend den Geschlechtsverkehr ausübten. Nachher sagte dann Frau Gabriel zu mir, wenn sie gewusst hätte, dass ich in die Scheune käme, wäre sie nicht hinausgegangen. Mich hat Gruber niemals darum angegangen mit ihm geschlechtlich zu verkehren. Trotzdem aber hatte ich den Eindruck gewonnen, dass Frau Gabriel mit mir eiferte.³⁷³

Belästigt worden bin ich vom Danner nie. [...] Ob die Spanglerin bei ihrem Vater im Schlafzimmer geschlafen hat, wie hier einige behaupten? So was kann ich nicht beschwören. Die Leute reden ja viel. Ich kann nur sagen, was ich gesehen habe. Und gesehen habe ich die zwei nur einmal im Stadel. Und das nicht gewiss. Da bin ich rein und die sind im Heu gelegen. Grad wie ich in den Stadel hinein bin, ist die Barbara aufgesprungen. Gar nicht gesehen hätt ich's, wenn sie nicht hochgesprungen wäre. [...] Der Barbara war das Ganze ziemlich peinlich und sie hat gesagt, wenn sie gewusst hätte, dass ich nochmal in den Stadel gehe, wäre sie nicht rausgegangen.³⁷⁴

Der Großteil der Verdächtigungen des Originalprotokolls findet nur ein gekürztes und geändertes Pendant in der Erzählung der Anna Hierl. Diese Selektion des gesichteten Quellenmaterials gleicht der Arbeit eines_einer Historiker_in. Die inhaltliche Ähnlichkeit der Erzählungen der DorfbewohnerInnen und der Protokolle, rückt vor allem die Textualität letzterer in den Vordergrund. Die Polizeibeamten hatten, wie auch der Fragesteller in *Tannöd* mit Gerüchten und unzuverlässigen ZeugInnen, zu kämpfen. Ob sie die richtigen Fragen gestellt haben, beziehungsweise welche Antworten sie mit anderen Fragen bekommen hätten, wird ein Rätsel bleiben. Sowenig der_die Leser_in wissen kann, ob die Berichte der DorfbewohnerInnen selektiert oder gekürzt wurden, sowenig kann der_die Historiker_in

³⁷¹ Staatsarchiv München. Akten von 1922. URL:

<http://www.hinterkaifeck.net/index.php?menuid=11&reporeid=66> Stand: 18.12.2012

³⁷² Schenkel, 2009 S. 98

³⁷³ Staatsarchiv München. Akten von 1922. URL:

<http://www.hinterkaifeck.net/index.php?menuid=11&reporeid=66> Stand: 18.12.2012

³⁷⁴ Schenkel, 2009 S. 124 f.

wissen, wie getreu die Beamten die Aussagen protokolliert und ob sie nicht scheinbar Unwichtiges ausgelassen haben.

4. Fazit

Margaret Atwood stellt in *In Search of Alias Grace* verschiedene Thesen auf, ihre Erörterungen sind dabei im besten Fall vage und sie geht nicht auf den theoretischen Diskurs ein. Laut Atwood kann jede_r Autor_in nur zeitgenössische Romane schreiben, und so ist auch ihr Roman vom prägenden Begriff des 20. Jahrhunderts – dem Vergessen – und nicht jenem des 19. Jahrhunderts – der Erinnerung – bestimmt. Grace Marks kann sich sehr detailreich an ihre Lebensgeschichte erinnern, nur die Mordtat hat sie, willkürlich oder tatsächlich, vergessen. Atwood liefert *In Search of Alias Grace* weniger eine tatsächliche Analyse der von ihr aufgegriffen Themen, als dass sie abermals eine Geschichte erzählt. Die Widersprüchlichkeit der Quellen, die Atwood bei ihrer Recherche auffallen, spiegeln sich im Roman wieder, in dem weder die Schuldfrage, noch die Frage ob einer tatsächlichen Geisteskrankheit geklärt werden, und am Ende keine Wahrheit gefunden wird sondern der_die Leser_in nur die unterschiedlichen Wahrheiten der einzelnen Figuren und ErzählerInnen erfährt. Dass Nancy Montgomery ermordet worden ist, steht fest, wer sie ermordet hat, lässt sich nicht feststellen.

Schon der Titel weist auf die unterschiedlichen Alias hin, die, seien sie auch selbst gewählt oder fremd zugewiesen, auf die divergierenden Betrachtungsweisen einer Figur hinweisen und dass diese Betrachtungen immer dem Filter subjektiver Intentionen, Kontexte und Erfahrungswelten abhängig sind. Fiktionale und nicht-fiktionale Epigraphe zeigen die Textualität der Vergangenheit auf und evozieren die Widersprüchlichkeit der historischen Quellen. Susanna Moodie, deren *Life in the Clearings* die meisten Epigraphe liefert, wird sowohl in der Forschung als auch von den Figuren selbst ob der Fehler in ihren Darstellungen und ihrer sensationslüsternen Ausschmückungen als Quelle unterminiert. Unterschiedliche ErzählerInnen und verschiedene Erzählsituationen schaffen darüber hinaus ein pluralistisches Vergangenheitsbild. Graces Erzählung ihrer Lebensgeschichte, die sie an Dr Jordan richtet, kann in vielen Punkten weder verifiziert noch falsifiziert werden. Gleichzeitig wird klar, dass sie ihre Geschichte strukturiert und die Macht hat, Dinge nicht zu erzählen. Gewisse Intentionen, wie beispielsweise Dr Jordan bei Laune zu halten, prägen ihre Erzählung, und ihr Charakter bleibt ein Rätsel. Der Tathergang, für den historisch durch die Geständnisse von Grace Marks und James McDermott und den Bericht von Susanna Moodie widersprüchliche Versionen existieren, findet vor allem als Traumsequenz Eingang in den Roman. Die

Problematik der Rekonstruktion der Tat wird von Figuren wie auch in den Erzählungen thematisiert. Die Herstellung eines Quilts als Metapher für weibliches Erzählen zeigt auf, wie sich Vergangenheit und Erinnerung aus Versatzstücken zusammensetzen und nicht ein homogenes Ganzes darstellen.

In *Tannöd*, dem Roman Andrea Maria Schenkels, wird der Mordfall Hinterkaifeck verarbeitet, der, wie ein kurze Darstellung der historischen Fakten und der Beschäftigung mit dem Fall zeigt, immer wieder von verschiedenster Seite rezipiert wird. Zu erwarten ist ein abermaliger Anstieg des Interesses wohl im Jahr 2022, zum 100jährigen „Jubiläum“ der Tat. Während nicht sicher gesagt werden kann, inwiefern die historische Grace Marks am Mord an Nancy Montgomery beteiligt war, ist bis heute nicht bekannt, wer der_die Täter_innen von Hinterkaifeck gewesen sind und warum die Bluttat begangen wurde. Indirekt landete der Fall 2007 abermals vor Gericht, denn Peter Leuschner hatte gegen Andrea Maria Schenkel Anklage wegen Plagiats erhoben. Die Parallele zu Norbert Gstreins *Wem gehört eine Geschichte?* zeigt, dass vor allem die Frage nach Fiktionalität entscheidend ist und dass die Unterscheidung zwischen fiktionalem und nicht-fiktionalem Schreiben nicht klar unterscheidbar ist.

Die unterschiedlichen Erzählperspektiven, vor allem die Berichte der DorfbewohnerInnen, lassen auch in *Tannöd* die Vergangenheit erst nach und nach und in Fragmenten entstehen. Durch eine den Berichten implizite Interviewerfigur wird die Frage aufgeworfen, inwiefern er die Berichte lenkt und inwiefern diese von ihm selektiert sind. Zeug_innenaussagen als historische Quellen werden so in ihrer Glaubwürdigkeit hinterfragt. Diese Problematik wird auch durch die Unzuverlässigkeit einiger DorfbewohnerInnen als ErzählerInnen hervorgehoben. Durch die Markierung der einzelnen Kapitel als zusammengehörend, werden Wahrheitsansprüche gewisser Gattungen unterminiert und gezeigt, dass auch die Historiographie sich auf unsichere Quellen stützen muss. Fiktionale Texte können die Lücken jedoch auf andere Weise füllen, und so wird in *Tannöd* ein Täter gefunden. Dass Andrea Maria Schenkel die Informationen über den Fall selektiert hat, lässt sich an den Originalprotokollen zeigen.

Beide Romane sind der historiographischen Metafiktion zuzuordnen. Sie bedienen sich teilweise derselben metafiktionalen Verfahrensweisen (Erzählsituation, Hinterfragen von Intentionen von Erzähler*innen,...), um die Textualität der Vergangenheit und ihre Konstruktion darzustellen. Während *Alias Grace* jedoch längst von vielen Seiten auf diverse

Aspekte hin von Literaturwissenschaftler_innen analysiert wurde, findet sich zu *Tannöd* kaum Sekundärliteratur, was einerseits aus dem Ansehen Atwoods als Schriftstellerin und der vergleichsweise Unbekanntheit Andrea Maria Schenkels, als auch durch die zehn Jahre zu erklären ist, die das Erscheinen der beiden Romane trennen.

5. Bibliographie

5.1. Primärliteratur

- Atwood, Margaret: *The Journals of Susanna Moodie*. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- Atwood, Margaret: *Alias Grace*. London: Virago Press, 2006.
- Birney, Earle: *Ghost in the Wheels. Selected Poems*. Toronto: McClelland and Stewart, 1977.
- Byatt, Antonia S.: *Possession. A Romance*. New York: Vintage, 2009.
- Gstrein, Norbert: *Das Handwerk des Tötens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Leuschner, Peter: *Hinterkaifeck. Deutschlands geheimnisvollster Mordfall*. Pfaffenhofen: W. Ludwig, 1978.
- Leuschner, Peter: *Der Mordfall Hinterkaifeck. Spuren eines mysteriösen Verbrechens*. Hofstetten: apus-Verlag, 2007.
- Moodie, Susanna: *Life in the Clearings Versus the Bush*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004.
- Ondaatje, Michael: *The English Patient*. London: Bloomsbury, 2004
- Schenkel, Andrea Maria: *Tannöd*. München: btb, 2009.

5.2. Sekundärliteratur

- Arias Doblas, Rosario: *Talking With the Dead: Revisiting the Victorian Past and the Occult in Margaret Atwood's Alias Grace and Sarah Water's Affinity*. In: *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, (13), 2005, S. 85 – 105.

- Atwood, Margaret: *In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction*. In: *American Historical Review*, (103:5), 1998, S. 1503 – 1516.

- Becker, Susanne: *Celebrity, or a Disneyland of the Soul: Margaret Atwood and the Media*. In: Nischik, Reingard M. (Hrsg.): *Margaret Atwood: Works and Impact*. Rochester: Camden House, 2000, S. 28 - 40.

- Beeton, Isabella: *Beeton's Book of Household Management*. London: Cox and Wyman, 1861.

- Berger, Lothar: *Die TAUBE der Argumentation. Ein topisch - rhetorisches Muster*. In: Mauelshagen, Claudia und Seifert, Jan (Hrsg.): *Sprache und Text in Theorie und Empirie. Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft. Festschrift für Wolfgang Brandt*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2001, S. 139 – 157.

- Blanc, Marie – Thérèse: *Margaret Atwood's Alias Grace and the Construction of a Trial Narrative*. In: *English Studies in Canada*, (32:4), 2006, S. 101 – 127.

- Bölling, Gordon: *History in the Making. Metafiktion im neueren anglokanadischen historischen Roman*. Heidelberg: Winter, 2006.

- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1963.

- Borchmeyer, Dieter und Žmegač, Viktor (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.

- Cohn, Dorrit: *Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität*. In: *Sprachkunst*, (26:1), 1995, S. 105 – 112.

- Cooke, Nathalie: *Margaret Atwood. A Biography*. Toronto: ECW Press, 1998.

- Demos, John: *In Search of Reasons for Historians to Read Novels*. In: *The American Historical Review*, (103:5), 1998, S. 1526-1529.

- *Das Fremdwörterbuch*. Mannheim: Duden, 2010.

- Fludernik, Monika: *History and Metafiction: Experientiality, Causality and Myth*. In: Engler, Bernd; Müller, Kurt (Hrsg.): *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1994, S. 81 – 101.

- Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts – Verlag, 2001.

- Gottlieb, Evan: ‚*Almost the Same as Being Innocent*‘: *Celebrated Murderesses and National Narratives in Walter Scott’s The Heart of Mid-Lothian and Margaret Atwood’s Alias Grace*. In: Gardiner, Michael et al. (Hrsg.): *Scottish Literature and Postcolonial Literature. Comparative Texts and Critical Perspectives*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, S. 30 – 43.

- Gstrein, Norbert: *Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

- Hill Rigney, Barbara: *Alias Atwood: Narrative Games and Gender Politics*. In: Nischik, Reingard M. (Hrsg.): *Margaret Atwood: Works and Impact*. Rochester: Camden House, 2000, S. 157 - 165.

- *History of Toronto and the County of York, Ontario*. Vol. 1. Toronto: C. Blackett Robinson, 1885.

- Howells, Coral Ann: *Transgressing Genre: A Generic Approach to Margaret Atwood's Novels*. In: Nischik, Reingard M. (Hrsg.): *Margaret Atwood: Works and Impact*. Rochester: Camden House, 2000, S. 139 - 156.

- Howells, Coral Ann: *Margaret Atwood*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2005.

- Hunt, Lynn: *No Longer an Evenly Flowing River: Time, History and the Novel*. In: *The American Historical Review*, (103:5), 1998, S. 1517-1521.

- Hutcheon, Linda: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York; London: Methuen, 1984.

- Hutcheon, Linda: *The Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English – Canadian Fiction*. Toronto; New York; Oxford: University Press, 1988.

- Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York [u.a.]: Routledge, 1991.

- Irmer, Thomas: *Metafiction, Moving Pictures, Moving Histories. Der historische Roman in der Literatur der amerikanischen Postmoderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1995.

- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser*. München: Fink, 1972.

- Kauder, Volker: *Copyright – Debatte. Wir müssen die Künstler schützen!* 2012 URL: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/volker-kauder-verteidigt-das-urheberrecht-a-832262.html> Stand: 13.12.2012

- Kellman, Stephen G.: *The Self – Begetting Novel*. New York: Columbia Univ. Press, 1980.

- Klooss, Wolfgang: *From Colonial Madness to Postcolonial Ex-Centricity: A Story about Stories of Identity Construction in Canadian Historiographic (Meta-)Fiction*. In: Engler, Bernd; Müller, Kurt (Hrsg.): *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1994, S. 53 – 81.

- Knelman, Judith: *Can We Believe What the Newspapers Tell Us?. Missing Links in Alias Grace*. In: University of Toronto Quarterly, (68:2), 1999, S. 677 – 686.

- Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012.

- Kumamoto Stanley, Sandra: *The Eroticism of Class and the Enigma of Margaret Atwood's Alias Grace*. In: Tulsa Studies in Women's Literature, (22:2), 2003, S. 371 – 386.

- Lamarque, Peter: *Narrative and Invention: The Limits of Fictionality*. In: Nash, Christopher (Hrsg.): *Narrative in Culture. The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*. London; New York: Routledge, 1994, S. 131 - 153.

- Lauzen, Sarah E.: *Notes on Metafiction: Every Essay Has a Title*. In: McCaffery, Larry (Hrsg.): *Postmodern Fiction: A Bio – Bibliographical Guide*. Westport: Greenwood Press, 1986, S. 93 – 123.

- March, Cristie: *Crimson Silks and New Potatoes: The Heteroglossic Power of the Object Atwood's Alias Grace*. In: Studies in Canadian Literature/Etudes en Littérature Canadienne, (22:2), 1997, S. 66 - 82.

- Michael, Magali Cornier: *Rethinking History as Patchwork: The Case of Atwood's Alias Grace*. In: Modern Fiction Studies, (47:2), 2001, S. 421 – 447.

- Miller, Laura: *Blood and Laundry: An Interview with Margaret Atwood*. URL: <http://www.salon.com/jan97/interview970120.html> Stand: 27.11.2010

- Müller, Klaus Peter: *Re – Constructions of Reality in Margaret Atwood's Literature: A Constructionist Approach*. In: Nischik, Reingard M. (Hrsg.): *Margaret Atwood: Works and Impact*. Rochester: Camden House, 2000, S. 229 - 258.

- Murray, Jennifer: *Historical Figures and Paradoxical Patterns: The Quilting Metaphor in Margaret Atwood's Alias Grace*. In: *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, (26:1), S. 65 – 83.

- Murray, Jennifer: *History as Poetic Indetermination: The Murder Scene in Margaret Atwood's Alias Grace*. In: *Études anglaises*, (56:3), 2002, S. 310 – 322.

- Niederhoff, Burkhard: *The Return of the Dead in Atwood's Surfacing and Alias Grace*. In: *Connotations*, (16:1-3), 2006/2007, S. 60 – 91.

- N. N.: *The Trials of James McDermott and Grace Marks*. In: *Star and Transcript*, 1843 URL: <http://static.torontopubliclibrary.ca/da/pdfs/37131055310551d.pdf> Stand: 13.11.2012

- N. N.: *Dichtung und Wahrheit im Fall Tannöd*. 2007 URL: <http://www.donaukurier.de/nachrichten/kultur/18-17tannoed-Dichtung-und-Wahrheit-im-Fall-Tannoed;art598,1654588?fCMS=f913842b21ed95e8886d7334676474dc> Stand: 14.12.2012

- N. N.: *Plagiatsvorwurf: "Da ist anscheinend jemand ziemlich sauer"* 2007 URL: <http://derstandard.at/2996390> Stand: 14.12.2012

- N. N.: *"Tannöd": Verleger und Autorin wehren sich gegen Plagiatsvorwurf*. 2007 URL: <http://derstandard.at/2839668> Stand: 14.12.2012

- N. N.: *Urteil: Bestseller "Tannöd" kein Plagiat*. 2008 URL: <http://derstandard.at/3345870> Stand: 14.12.2012

- N. N.: *Gerichtsurteil: Bestseller "Tannöd" ist kein Plagiat*. 2009 URL: http://diepresse.com/home/kultur/literatur/521560/Gerichtsurteil_Bestseller-Tannoed-ist-kein-Plagiat Stand: 14.12.2012

- N. N.: *Schenkels Bestseller "Tannöd" ist kein Plagiat*. 2009 URL: <http://www.welt.de/kultur/article5202527/Schenkels-Bestseller-Tannoed-ist-kein-Plagiat.html> Stand: 14.12.2012

- N. N.: *Der Krimi "Tannöd". Unsere schönsten Plagiate - Teil 4*. 2010 URL: <http://www.3sat.de/kulturzeit/themen/142469/index.html> Stand: 14.12.2012

- N. N.: *Ja. Ich brauch' Ruhe!* URL: <http://www.steinleitner.org/prominterview.php?id=56&ts=> Stand: 14.12.2012

- N. N.: *Hinterkaifeck – Mord*. URL: <http://www.hinterkaifeck-mord.de> Stand: 1.10.2012

- N. N.: *Der Mordfall Hinterkaifeck*. URL: <http://www.hinterkaifeck.net/> Stand: 1.10.2012

- N. N.: *University of Ottawa's Institute of Canadian Studies welcomes Wajdi Mouawad*. URL: http://www.media.uottawa.ca/mediaroom/news-details_1746.html Stand: 4.11.2012

- Nünning, Ansgar: *Grenzüberschreitungen: Neue Tendenzen im historischen Roman*. In: Maack, Annegret und Imhof, Rüdiger (Hrsg.): *Radikalität und Mäßigung. Der englische Roman seit 1960*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993, S. 54 – 74.

- Nünning, Ansgar: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: WVT, 1995.

- Nünning, Ansgar: „*Verbal Fictions?*“ *Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Einebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur*. In: Berchem, Theodoer; Kapp, Volker; Link, Franz; Müller, Kurt; Wimmer, Ruprecht; Wolf, Alois (Hrsg.): *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 40, 1999, S. 351 – 380.

- Nünning, Ansgar: *Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne? Typologie und Thesen zu einem theoretischen Kurzschluss*. In: Maler, Anselm et al. (Hrsg.): *Europäische Romane der Postmoderne*. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang, 2004, S. 9 - 37.

- Ommundsen, Wenche: *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*. Victoria: Melbourne University Press, 1993.

- Palumbo, Alice M.: *On the Border: Margaret Atwood's Novels*. In: Nischik, Reingard M. (Hrsg.): *Margaret Atwood: Works and Impact*. Rochester: Camden House, 2000, S. 73 - 86.

- Radisch, Iris: *Tonlos und banal. Wie Norbert Gstrein in seinem Roman „Das Handwerk des Tötens“ nichts über einen ermordeten Journalisten erzählen will*. 2003 URL: <http://www.zeit.de/2004/01/L-Gstrein> Stand: 13.12.2012

- Rozen, Deborah: *Interview with Margaret Atwood*. URL: <http://www.randomhouse.com/boldtype/0597/atwood/interview.html> Stand: 27.11.2010

- Schnetz, Wolf Peter: *Mord(s)geschichten aus Bayern. Romane von Mord und Totschlag aus den Horrorkabinetten von Ernst Augustin, Eva Demski, Andrea Maria Schenkel und Barbara Kron*. In: *Literatur in Bayern*, (84), 2006 S. 12 – 15.

- Shields, Carol: *Susanna Moodie: Voice and Vision*. Ottawa: Borealis Press, 1977.

- Sippell, Stefan: *Eine wirkliche Schauergeschichte. Ist der Bestseller »Tannöd« ein Plagiat? Aus einem märchenhaften Erfolg wird ein Krimi*. 2007 URL: <http://www.zeit.de/2007/17/KA-Plagiat> Stand: 14.12.2012

- Snell, Marilyn: *Power and Non-power. Margaret Atwood*. In: Daurio, Beverley (Hrsg.): *The Power to Bend Spoons. Interviews with Canadian Novelists*. Toronto: The Mercury Press, 1998, S. 20 – 25.

- Spence, Jonathan: *Margaret Atwood and the Edges of History*. In: *American Historical Review*, (103:5), 1998, S. 1522 – 1525.

- Sprenger, Mirjam: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1999.

- Sobejano – Morán, Antonio: *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel: Edition Reichenberger, 2003.

- Staatsarchiv München. Akten von 1922. URL:
<http://www.hinterkaifeck.net/index.php?menuid=11&reporeid=66> Stand: 18.12.2012

- Staels, Hilde: *Intertexts of Margaret Atwood's Alias Grace*. In: *Modern Fiction Studies*, (46:2), 2000, S. 427 – 450.

- Stanzel, Franz K.: *Historie, Historischer Roman, Historiographische Metafiktion*. In: *Sprachkunst*, (26:1), 1995, S. 113 - 123.

- Stehr, Johannes: *Sagenhafter Alltag. Über die private Aneignung herrschender Moral*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1998.

- Strongman, Luke: *The Booker Prize and the Legacy of Empire*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 2002.

- Taylor, Chris: *Evidence*. Harlow: Pearson Education Limited, 2010.

- Valerius, Anna: *Zwischen Fakten und Fiktionen. Norbert Gstrein auf der Suche nach der Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens*. In: *Kritische Ausgabe*, (13), 2005, S. 58 – 60.

- Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Routledge, 1990.

- Westphal, Anke: *Die Mörderin. Margaret Atwood und das Rätsel von Wölfen in Frauenkleidern*. 1996 URL: http://www.zeit.de/1996/48/Die_Moerderin Stand: 12.11.2012

- White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.

- Wilson, Sharon R.: *Mythological Intertexts in Margaret Atwood's Works*. In: Nischik, Reingard M. (Hrsg.): *Margaret Atwood: Works and Impact*. Rochester: Camden House, 2000, S. 215 - 228.

- Wisker, Gina: *Margaret Atwood's „Alias Grace“*. New York: Continuum, 2002.

- Zeman, Michaela: *Der Fall Andrea Maria Schenkel. Auf den Spuren einer (Krimi-) Autorin. Andrea Maria Schenkel im Gespräch mit Michaela Zeman*. In: Bartl, Andrea: *Transiträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Augsburg: Wißner-Verlag, 2009, S. 491 – 499.

- Zimmermann, Jutta: *Metafiktion im anglokanadischen Roman der Gegenwart*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996.

5.3. Bildquellen

Abb. 1: Grace Marks und James McDermott, In: N. N.: *The Trials of James McDermott and Grace Marks*. In: Star and Transcript, 1843 URL:

<http://static.torontopubliclibrary.ca/da/pdfs/37131055310551d.pdf> Stand: 13.11.2012

LEBENS LAUF

Persönliche Daten:

Name: Öllinger Ines
Geburtsdatum und -ort: 02.04.1987 in Steyr

Bildungsweg:

Herbst 1993 – Sommer 1997: Volksschule Haag
Herbst 1997 – Sommer 2005: Bundesgymnasium Amstetten
seit dem Wintersemester 2005: Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft
seit dem Wintersemester 2006: Studium der Romanistik / Spanisch

Abstract

Historiographische Metafiktion beleuchtet mittels metafiktionaler Verfahrensweisen die Konstruktion der Vergangenheit, ihre Textualität, und die Interpretationsvorgänge, denen die Historiographie unterliegt. Diese metafiktionalen Verfahrensweisen werden in Margaret Atwoods *Alias Grace* und Andrea Maria Schenkels *Tannöd* analysiert. In beiden Romanen werden so unter anderem die unterschiedlichen Erzählperspektiven betrachtet. Margaret Atwoods Ansichten zum historischen Roman, sowie zum Verhältnis Fiktion und Historie werden außerdem anhand ihres *In Search of Alias Grace* dargestellt. *Tannöd* wird durch die Anklage wegen Plagiats durch Peter Leuschner hinsichtlich der Problematik der Fiktionalisierung und rechtlicher Umstände mit Norbert Gstreins Essay *Wem gehört eine Geschichte?* verglichen.