

Universität Hildesheim
Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft
Bachelor-Studiengang Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus

**„Von der Fassung, die wir verloren haben, wollen wir
erst gar nicht reden“**

**Bürgerlichkeit, Geschlecht und nationalsozialistisches Erbe in Gisela
Elsners *Die Riesenzwerg* und *Familie G***

Abschlussarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Bachelor of Arts (B.A.)

Erstbetreuerin: Prof. Dr. Annette Pehnt
Zweitbetreuer: Dr. Guido Graf

Vorname, Nachname: Dönicke, Clara
E-Mail: clara.doenicke@gmx.de
Matrikelnummer: 381996
Hildesheim, 03.09.2024

Inhalt

1 Einleitung	1
2 Literarische Verfahren der Kritik	3
2.1 Beziehungen zur Wirklichkeit	3
2.2 Sprache und Stil	4
2.3 Satire	6
3 Gisela Elsners Die Riesenzwerg	7
3.1 Zum Werk	7
3.2 Räume der Kritik	8
3.2.1 Die Hochzeit	9
3.2.2 Der Knopf	18
3.3 Zwischenfazit	24
4. Familie G	25
4.1 Schreibvorhaben	26
4.2 Bürgerlichkeit	27
4.3 Geschlecht	30
4.4 Nationalsozialistisches Erbe	33
5 Vergleich	35
6 Fazit	38
7 Anhang	1
7.1 Literaturverzeichnis	1
7.5 Eigenständigkeitserklärung	3

1 Einleitung

Den Beginn für jegliche eigene Arbeit bildet für mich immer das Lesen. Egal, womit ich mich beschäftige, Anstoß erhalte ich durch und über die Lektüre und die Literatur. Erst dann folgt Austausch, Weiterlesen und Selbst-Formulieren. Ich verstehe dabei „Text (...) [als] ein Gewebe aus Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur entstammen.“ (Barthes, 2015, S. 61), wie Roland Barthes es bereits formuliert hat. Oder anders: Ein Werk greift immer auf bereits Existierendes zurück. Bei dem Gedanken, dass alles schon da ist, dass nur wieder- und neu-geschrieben werden kann, handelt es sich in meinem eigenen Schaffen nicht um eine Einschränkung, sondern vielmehr um die Prämisse der Textgenese.

Auf diese Weise prägen gewisse Autor:innen mein eigenes Schreiben und die Texte, die entstehen. Bei dem größer angelegten Projekt *Familie G* war der Initiationsmoment die Lektüre des Werkes *Die Riesenzwerge* (1964) von Gisela Elsner. Mit ihrer bissigen Art, Tatbestände bis ins kleinste Detail zu beschreiben und dem Humor, der immer wieder zwischen den Zeilen hervortritt, nahm sie für mich eine einzigartige Position in der Autor:innenlandschaft der deutschen Literatur ein. Mich fesselte, wie sie es schaffte, Unwohlsein auszulösen und auf diese Weise Kritik an gegenwärtigen Gesellschaftsstrukturen zu üben. Auch Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek schreibt über Gisela Elsner: „Die von dieser Autorin beschriebenen Blätter fallen nicht wie von weit, sondern wie Messer und Beile, und sie treffen meist punktgenau“ (Jelinek, 2009, S. 24). Dass diese „Messer und Beile“ nicht nur Teil der elsnerischen Poetik sind, sondern diese ausmachen und sie zu einer Poetik der Kritik machen – das ist die These, der ich in der vorliegenden Arbeit anhand von drei Themenfeldern nachgehen werde: Bürgerlichkeit, Geschlecht und nationalsozialistisches Erbe.

Dazu werde ich zunächst literarische Mittel betrachten, die Teil der Poetik Elsners sind und die sie meines Erachtens gezielt einsetzt. Dazu zähle ich (1) das Verhältnis zwischen Lebenswirklichkeit und Text, (2) die Sprache als ästhetische Entscheidung, mit der immer eine ethische Setzung einhergeht und (3) die Satire als literarische Form. Nachdem ich diese drei Mittel zunächst allgemein im zweiten Kapitel betrachte, gehe ich darauffolgend auf zwei Kapitel aus den *Riesenzwerge* ein und widme mich einer detaillierten

Textanalyse, um zu untersuchen, wie sich die von mir aufgestellte elsnerische Poetik in den inhaltlichen Themenfelder wiederfindet: Durch eine Analyse der verwendeten Stilmittel, Erzähltechniken und thematischen Fokussierungen soll erforscht werden, inwiefern Elsner in ihrem Werk eine spezifische Poetologie der Kritik verfolgt. Diese Kritik bezieht sich immer auf die inhaltlichen Themenfelder, woraus sich die folgenden Thesen ergeben: Erstens, dass Elsner u.a. durch satirische Elemente und Karikaturen bürgerliche Werte und Normen dekonstruiert; zweitens, dass sie traditionelle Geschlechterrollen subversiv unterläuft und drittens, dass sie das Fortleben nationalsozialistischer Ideologien in der Nachkriegsgesellschaft aufzeigt.

Auch ich selbst habe an mein eigenes Schreiben einen Anspruch auf Intervention. Ich werde deshalb im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit auf meinen Text *Familie G* eingehen und beschreiben, welche Rolle Bürgerlichkeit, Geschlecht und nationalsozialistisches Erbe in diesem spielen. Dass sie für mich nicht nur thematisch von Relevanz sind, sondern gemeinsam mit literarischen Mitteln auch als Transportmittel für eine Unterbrechung des Status Quo fungieren, führe ich aus. Um aufzuzeigen, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Poetologie der Kritik im elsnerischen Sinne und in meinem Schreiben liegen, findet sich im fünften Kapitel ein Vergleich, der schließlich ins Fazit mündet: Wie kann eine Poetologie der Kritik aussehen und wie findet sich diese in den Themenfelder Bürgerlichkeit, Geschlecht und nationalsozialistisches Erbe?

Die Überzeugung, dass es gerade heute eine Poetik der Kritik geben muss, trägt mich. Dass Gisela Elsner dabei als Vorreiterin gesehen werden muss und ihre Poetologie bis heute aktuell geblieben ist, möchte ich mit der vorliegenden Bachelorarbeit aufzeigen. Gerade weil sie im gegenwärtigen Literaturbetrieb sowie in der akademischen Literaturwissenschaft so wenig Aufmerksamkeit erhält, ist mir dies ein besonderes Anliegen. Denn: „Wenn ein Werk – wie das der Autorin Gisela Elsner –, zum Stein des Anstoßes‘ (Weninger, 2004, S. 10) geworden ist, so ist das immer auch ein Zeichen dafür, dass ihre Texte nach wie vor relevant sind und am Fortgang der politischen Kultur teilhaben.“ (Künzel, 2012, S. 36), wie die in der vorliegenden Arbeit häufig zitierte Literaturwissenschaftlerin Christine Künzel feststellt.

2 Literarische Verfahren der Kritik

Im Schreiben äußert sich zwangsläufig eine Haltung zur Welt. Die Frage, welche Verantwortung in seiner Praxis liegt, beschäftigt das schreibende Selbst dementsprechend schon so lange wie es die Gattung des literarischen Textes gibt (vgl. Heller, 1977, S. 135). Wie sich diese Verantwortung innerhalb eines fiktionalen Textes zeigt, soll im Folgenden anhand von unterschiedlichen Möglichkeiten einer kritischen Intervention ergründet werden. Ich betrachte dazu drei literarische Mittel, von denen ich annehme, dass sie die Poetologie Elsners ausmachen: Die Beziehungen zwischen textlicher und realer Wirklichkeit, die Sprache als Transporteur dieser Wirklichkeit und schließlich die Satire als Form, die sich wiederum durch eine bestimmte Art und Weise mit den vorherigen Mitteln innerhalb eines Textes umzugehen, konstituiert. Alle drei literarischen Mittel bedingen sich und gehen teilweise auseinander hervor. Sie sind dementsprechend eng verwoben und lassen sich nur selten völlig getrennt voneinander betrachten, wie ich es hier tue. In der Analyse der elsnerischen Poetologie wird sich noch zeigen, wie wichtig es ist, sie in einem gemeinsamen Kontext zu betrachten.

2.1 Beziehungen zur Wirklichkeit

Die Art und Weise, wie Welt innerhalb eines Textes dargestellt wird, setzt immer eine Entscheidung des schreibenden Subjekts voraus. Um dies nachvollziehen zu können, muss zunächst von zwei grundlegenden Existenzen von Wirklichkeit ausgegangen werden: Eine, in der die Autor:innen und die Leser:innen leben, und eine zweite, die im Text dargestellt wird. Die Literaturwissenschaftler Alexander Löck und Dirk Oschmann nutzen dazu die Unterscheidung zwischen Literatur und Lebenswelt. Dies als Prämisse nehmend könne ein literarischer Text zwei Funktionen erfüllen: ‚Äquivalenzbildung‘ und eine ‚Unterbrechung der normalstimmigen Orientierung‘ (Lobsien, 1988, S. 212)“ (Löck & Oschmann, 2012, S. 11). Ein Text könne also im ersten Fall versuchen, die Wirklichkeit abzubilden und die Leser:innen auf diese Weise in ihrem Weltverständnis zu versichern – anders gesagt: Es geht beim Lesen darum, sich und seine eigene Wirklichkeit innerhalb der Literatur zu bestätigen.

Im zweiten Fall soll die im Text dargestellte Wirklichkeit eine Intervention der von den Leser:innen erlebten Wirklichkeit herbeiführen. Hier bewirkt der Text eine ‚Krise der Gewohnheit‘ (Willems, 2010, S. 534), so dass das Selbstverständliche, Unbemerkte der

Lebenswelt nicht mehr als selbstverständlich erscheint, sondern bemerkbar und reflektierbar wird“ (Löck & Oschmann, 2012, S. 12). Auch in diesem Fall ist die literarische Wirklichkeit an die des lesenden Subjekts gebunden, denn die „Krise der Gewohnheit“ kann nur dann vonstatten gehen, wenn der Text mit dem Referenzsystem der eigenen Wirklichkeit (oder hier der eigenen Gewohnheit) abgeglichen wird. Dass dies automatisch passiert, liegt an der Tatsache, dass schon die Form des Textes an sich begrenzt ist. Das heißt: Niemals kann die dargestellte Wirklichkeit alle Facetten eines Weltverständnisses aufweisen, immer bleibt sie defizitär und muss mit dem Wissen der Leser:innen vervollständigt werden. „Der literarische Gegenstand ist zwar genau das, was er ist, aber er ist dies doch nie ganz, er ‚will‘ mehr sein“ (Lobsien, 2012, S. 40), stellt auch Eckhard Lobsien fest. Nur durch die zwangsläufige Kopplung an das eigene Weltverständnis kann die oben benannte „Krise der Gewohnheit“ vonstattengehen. Daran wiederum zeigt sich das kritische Potential von Texten, indem sie durch ein bestimmtes Verhältnis von textlicher Wirklichkeit und Lebenswelt das Verständnis eben jener Lebenswelt der Leser:innen infrage stellen. So schreibt auch Dieter Wellershoff: Literatur könne „die gewohnten Schemata der Erfahrung angreif[en] und veränder[n]. Sie versucht den Leser zu irritieren, (...) sie macht ihm das scheinbar Bekannte unvertraut, das Eindeutige vieldeutig“ (Wellershoff, 1969, S. 22-23). So könne „der Welt ihre konventionelle Bekanntheit“ (Wellershoff, 1969, S. 88) genommen werden.

Der literarische Text erschafft also in dem Moment einen kritischen Raum, in dem er eine Wirklichkeit aufzeigt, die der Lebenswelt der Leser:innen ähnelt, diese jedoch nicht exakt abzubilden versucht, sondern vielmehr durch Unterschiede ein Hinterfragen herbeiführt. Durch eine fiktive Verzerrung der Lebenswelt kann dementsprechend eine Konkretisierung der solchen bzw. des eigenen Verständnisses dieser hervorgerufen werden. Bei dem Versuch einer solchen Verzerrung spielt die Sprache, die den lebensweltlichen Zustand beschreibt, eine nicht zu unterschätzende Rolle.

2.2 Sprache und Stil

Wie schon angedeutet, fungiert die Sprache in literarischen Texten immer als Transportmittel für die beschriebene Welt und ihr Stil bestimmt dementsprechend den Inhalt. Weil sich Sprache immer einer Entscheidung des schreibenden Subjekts unterzieht, kann sie somit meiner Meinung nach als mögliches Mittel der Kritik verstanden werden. Die alltägliche Sprache wird in einem literarischen Text einer Entscheidung und damit

einer Entfremdung unterzogen, in der eine Intervention liegen kann, wie auch der Philosoph Gilles Deleuze feststellt:

Leichter wird sichtbar, was die Literatur in der Sprache macht: Sie entwirft in ihr, wie Proust sagt, eben eine Art Fremdsprache, die weder eine andere Sprache noch wiederentdeckter Dialekt, sondern ein Anders-Werden der Sprache ist, eine Minorisierung jener großen Sprache, ein Delirium, das sie fortreibt, eine Hexenlinie, die aus dem herrschenden System ausbricht. (Deleuze, 2000, S. 16)

Anders gesagt: Durch die Abkehr der Alltagssprache hin zu einer literarischen Sprache kann laut Deleuze das Herrschaftssystem, das der ersten zu Grunde liegt, hinterfragt werden. Auf diese Weise kann Sprache eine Anders-Werdung der Welt aufzeigen, kann aus allem Bekannten ausbrechen, hin zu etwas, das bisher unbekannt gewesen ist.

Dass der Sprache ein Herrschaftssystem innewohnt und sie diesbezüglich kontaminiert ist, legt auch die Autorin Marlene Streeruwitz in ihrer Poetik dar. Dies sei vor allem durch die historischen Gegebenheiten in der deutschen Sprache der Fall: Diese sei „historisch extrem belastet“ und „immer noch (...) im besonderen Maße rassistisch und hegemonialistisch“ (Streeruwitz, 2014, S. 238). Streeruwitz stellt also die These auf, dass in der bloßen Übernahme der Sprache eine Zustimmung zu den in ihr wohnenden Normen, Konventionen und historischen Kontinuitäten liegt. Im Umkehrschluss befindet sich in der Entfernung von der normierten Sprache im literarischen Umgang ein kritisches Potential, ja sogar die Möglichkeit einer Neuordnung. Streeruwitz erarbeitet in ihrer Poetik eine widerständige Sprache, die sich in drei Kategorien einordnen lässt: Eine „Sprache des Weiblichen (...), eine Sprache des Erinnerns (...) und der Gesellschaftskritik“ (Dröscher-Teille, 2018, S. 266). Diese Sprachen zeichnen sich vor allem durch das Eingeständnis einer Sprachlosigkeit aus, da die Autorin davon ausgeht, dass es weder eine weibliche noch eine Sprache der Opfer bzw. der Erinnerung gebe. Ihre Sprachen der Intervention sind dementsprechend immer die Sprachen des Anderen (im Gegensatz zur Sprache der Norm). Allein die Tatsache, dass Streeruwitz davon ausgeht, dass es widerständige Sprachen geben kann, ohne dass dies automatisch bedeutet, dass diese Inhalte der Widerstände vermitteln müssen, beweist die Existenz von inhaltlichen Kontaminierungen der Sprache, die durch literarischen Stil hervorgerufen oder vermieden werden könnten.

Sowohl die Darlegungen der Poetik Streeruwitz' als auch der kurze Ausschnitt aus der Theorie Deleuze' zeigen, wie eng literarischer Sprachgebrauch und das Hinterfragen der in der Sprache liegenden Normen und Festigungen der allgemeinen, gesellschaftlichen Machtdynamiken miteinander verbunden sind. Streeruwitz ist dabei nur das Beispiel einer

Autorin unter vielen, die dies tun, Deleuze das Beispiel einer unter vielen Philosoph:innen. Wichtig erscheint mir dabei, dass der sprachlich-literarische Stil große Teile über ethische Entscheidungen der schreibenden Person aussagt. Denn die Wahl der Sprache kann immer als Zeugnis der eigenen Vergangenheit und der mit ihr einhergehenden Verantwortungsübernahme gesehen werden und „erinnert an all das, was uns entweder widerfahren ist, aber vielleicht auch an all das, was uns hätte widerfahren können“ (Graf, 2021, S. 81), wie der Autor Senthuran Varatharajah treffend formuliert.

2.3 Satire

Dass sowohl Sprache als auch die innertextliche Beziehung zur Lebenswelt einen großen Teil dessen ausmachen, dass der Text zu einer satirischen Auseinandersetzung wird, wird sich noch bei der Analyse der einzelnen Kapitel aus den *Riesenzwergen* zeigen. Dass die Satire jedoch noch andere Komponenten hat, von denen sie bestimmt wird, zeigt ihre lange textgattungstechnische Tradition, die es ermöglicht, Kontinuitäten aufzuzeigen, anhand derer satirische Texte definiert und als solche eingeordnet werden können.

Satire will immer belehren und mahnen. Dies geschieht jedoch nicht explizit, sondern viel eher indirekt und auf ein Referenzsystem bezogen, auf das die Satire verweist, indem sie beispielsweise Aspekte aus diesem verzerrt und/oder überhöht. Leser:innen müssen mit diesem Referenzsystem vertraut sein, um die Satire zu verstehen, was wiederum dazu führt, dass satirische Texte meist einen Zustand kritisieren, ohne die Verbesserung oder auch nur die Kritik dieses Zustands explizit zu benennen. Sie haben dementsprechend eine ideologische Komponente. Gleichzeitig soll der:die Rezipient:in auf eine Form der Ungerechtigkeit hingewiesen werden, was zu einer pädagogischen Komponente führt (vgl. Podskalsky, 2017, S. 11-15). Da die Satire immer aus einem Ungerechtigkeitsgefühl entspringt, ist ein häufiger Auslöser das Gefühl der Wut. So stellt der Germanist Alfred Stumm in seiner Studie *Wütende Texte* fest, dass „die Satireforschung bislang der zentrale wissenschaftliche Ort für die Erörterung sprachlicher Präsentationsweisen von Wutemotionen in literarischen Texten war“ (Stumm, 2022, S. 91). Um einen Text als Satire zu klassifizieren, muss sich die Wut dabei allerdings auf einen systemischen Zusammenhang richten, während man bei der literarischen Gattung der Wut auf Einzelpersonen von der Invektive spricht. Der Blick auf gesellschaftliche Zusammenhänge ist der Textgattung Satire also wesenseigen und bietet somit die Möglichkeit, etwaige Wut auf ebenjene zu versprachlichen. Diese Wut wird dabei häufig

mit den Mitteln des Humor verarbeitet. So ist die „mögliche Vereinbarkeit bzw. das Zusammenspiel von Wutgefühlen und Komik“ (Stumm, 2022, S. 98) Charakteristikum für die und einzigartig an der Satire.

Im Moment der Wut über (häufig gesellschaftliche) Ungerechtigkeiten zeigt sich die politische Dimension der Satire. So schreibt auch Matthew Hodgart in seiner Abhandlung über die Satire: „There is an essential connection between satire and politics in the widest sense: satire is not only the commonest form of political literature, but, insofar as it tries to influence public behaviour, it is the most political part of all literature“ (Hodgart, 1969, S. 33). Die Satire hat in der formulierten Wut (im Gegensatz zu expliziter politischer Literatur) jedoch niemals die Aufhebung der Missstände im Sinn, sondern vielmehr die Austragung der Widersprüche. Dabei zeichnet sie sich laut dem Autoren und Literaturwissenschaftler Jürgen Brummack durch drei Merkmale aus: „Angriff, Norm und Indirektheit“ (vgl. Meyer, 1985, S. 6-7). Da die Satire einen kritischen Charakter aufweist, ist sie immer Angriff. Da ein Angriff immer einen anzugreifenden Gegenstand, einen Orientierungspunkt braucht, benötigt die Satire eine Form von Norm. Zudem prangert sie nie direkt an, sondern funktioniert stets über das indirekte Aufzeigen von Missständen. Betrachtet man die Norm, wird deutlich, dass diese durch einen Bezug zur Wirklichkeit erreicht werden kann und muss. Angriff und Indirektheit dagegen unterziehen sich sprachlichen Entscheidungen. Satire beruft sich dementsprechend auf die literarischen Mittel der Kritik, die ich in den beiden vorherigen Teilkapiteln erläutert habe.

3 Gisela Elsners *Die Riesenzwerg*

3.1 Zum Werk

Die Riesenzwerg wird erstmals 1964 veröffentlicht und ist das Debüt der zum Zeitpunkt des Erscheinens 27-jährigen Autorin Gisela Elsner (1937-1992), die insgesamt neun Romane, zwei Erzählbände, drei Hörspiele und ein Opernlibretto veröffentlichte (vgl. Künzel, 2012, S. 12). Schon die Einordnung der *Riesenzwerg* in eine Form fällt schwer, veröffentlichte Gisela Elsner das Werk weder mit dem Untertitel „Roman“ oder „Erzählungen“, sondern mit „Ein Beitrag“. In zehn Kapiteln beschreibt der kindliche, ungefähr fünfjährige Protagonist Lothar Leinlein penibel seine Umgebung und seinen Alltag in den sechziger Jahren der BRD. Er selbst spricht dabei wenig, sondern beobachtet vornehmlich (vgl. Pommerenke, 2006, S. 30). In nahezu allen Erzählungen

geht es um Alltagssituationen mit seiner Familie, bestehend aus Lothar selbst, seinem Stiefvater, dem Oberlehrer, und seiner Mutter, einer Hausfrau. Neben den Figuren tauchen unterschiedliche Motive innerhalb des Werks immer wieder auf, die es als zusammenhängend kennzeichnen: Beispiele sind neben den schon von mir gesetzten Auseinandersetzungen mit den Themen Bürgerlichkeit, Geschlecht und nationalsozialistischem Erbe, konkretere Topoi wie die immer wiederkehrenden Vorgänge des Essens, ein Bandwurm, der sich in Lothar eingenistet hat, oder das Aufzählen von Zahlenreihen.

Mit den *Riesenzwergen* fand die Autorin Gisela Elsner den Eintritt in die literarische Öffentlichkeit: „An der Beurteilung dieses Debüts beteiligten sich fast alle, die Rang und Namen hatten und die öffentliche Meinung in Sachen Literatur bestimmten“ (Preuß, 2009, S. 31), konstatiert Werner Preuß. Heute ist Gisela Elsner fast komplett von der Bildfläche des Literaturbetriebs verschwunden: Obwohl der Verbrecher Verlag ihr Werk in den 2010er Jahren neu auflegte, sind heute all ihre Schriften im Buchhandel vergriffen. Obwohl sie mit diesem Werk den Prix Formentor gewonnen hatte, blieb es umstritten und sie wurde immer wieder mit misogynen Literaturkritik konfrontiert, die sowohl sie als Person der Öffentlichkeit als auch ihr Werk kritisierten bzw. infrage stellten: „‘Now isn’t she a sexy thing’, soll ein englischer Autor und Kabarettist einem deutschen Kollegen bei der Preisverleihung im Salzburger Schloss Mirabell ins Ohr geraunt haben“ (Künzel, 2009, S. 9). So ist das Können der Autorin während ihrer gesamten Lebenszeit immer wieder öffentlich durch die Presse infrage gestellt worden, indem man sie auf ihre Weiblichkeit reduzierte und ihren eigenen Körper mit dem literarischen Körper verwechselte (vgl. Smith-Prei, 2007, S. 551). Dies konstatierte Elsner auch schon zu Lebzeiten. In ihrem Essay *Autorinnen im literarischen Ghetto* beobachtet und analysiert sie die Situation der schreibenden Frauen in der Bundesrepublik äußerst treffend: „[G]roteskerweise hängt nun einmal die Bewertung der Bücher eines weiblichen Autors von der Beantwortung der Frage ab, ob man diesen Büchern anmerken kann, dass sie von einer Frau verfasst worden sind oder nicht“ (Elsner, 2011a, S. 43).

3.2 Räume der Kritik

Dass Gisela Elsner nicht nur mit ihren Aussagen in der Öffentlichkeit einen kritischen Anspruch hatte, stellt Literaturwissenschaftler Werner Preuß fest, wenn er schreibt, dass diese Autorin „mit ihrer Prosa an Traditionslinien von Gesellschaftskritik“ (Preuß, 2009, S.

31) anknüpfe. Diese These soll im Folgenden überprüft werden, indem ich das Werk *Die Riesenzwerg* anhand von zwei Kapiteln nach kritischen Räumen absuche. Dabei beziehe ich mich auf die drei inhaltlichen Schwerpunkte unter Einbezugnahme der zuvor skizzierten literarischen Mittel.

3.2.1 Die Hochzeit

Im letzten Kapitel der *Riesenzwerg*, das den Titel *Die Hochzeit* (Elsner, 2001, S. 249-281) trägt, beschreibt Elsner eine solche minutiös und detailreich. Die Szene kann in zwei Erzählstränge aufgeteilt werden, die parallel ablaufen: Die Hochzeitsgesellschaft, die sich innerhalb eines Saals an einer langen Tafel befindet, und die Zuschauenden, die draußen stehen bzw. hinter den Fenstern des gegenüberliegenden Hauses sitzen und die Hochzeitsgesellschaft beobachten. Mit der Ankunft des Protagonisten Lothar Leinlein (gemeinsam mit seiner Großmutter) im Saal der Hochzeitsgesellschaft beginnt das Kapitel. Der Bräutigam ist dabei der Onkel von Lothar, der Bruder seiner Mutter. Lothar selbst schweigt während des gesamten Ereignisses. Auf der Handlungsebene passiert wenig. Es wird deutlich, dass bei der Ankunft Lothars innerhalb des Saals bereits mit dem Essen begonnen wurde: „Auf der Tafel stehen Weinkannen, Weinkelche, stürzen Weinkelche um, liegen umgestürzte Weinkelche auf dunklen Flecken. Auf der Tafel stehen Platten mit Fleischklumpen, in deren Mitte Vorlegegabeln und Messer gespießt sind“ (Elsner, 2001, S. 253). Das Essen setzt sich fort, bis schließlich eine Kapelle zu spielen und einige Paare zu tanzen beginnen. Dabei wird es immer grotesker: Unterbrochen wird der Tanz dadurch, dass zuerst zwei einbeinige Männer den Saal betreten (Elsner, 2001, S. 270), die Braut danach dem Bräutigam erst einige Haare vom Kopf und ihm dann in die Hand beißt, sodass dieser daraufhin für kurze Zeit den Saal verlässt (vgl. Elsner, 2001, S. 271-272), und immer wieder Menschen aufstehen, den Raum verlassen und zurückkehren. Was diese in der Zwischenzeit machen, wird nicht erläutert: „Der vierte und fünfte der Hinausgehenden betreten hintereinandergehend den Saal. Sie setzen sich nacheinander. Ein neunter steht auf und verlässt den Saal“ (Elsner, 2001, S. 279). Das Kapitel (und damit auch das ganze Werk *Die Riesenzwerg*) endet schließlich damit, dass Lothar die Hochzeit verlässt. Während des gesamten Geschehens wird wiederholt wiedergegeben, was die Hochzeitsgesellschaft und die Zuschauenden jeweils zueinander sagen. Dabei entsteht jedoch kein Gespräch, sondern es wirkt vielmehr so, als sage jeder etwas, unabhängig davon, ob ihm jemand antwortet oder auch nur zuhört. Das gesprochene Wort hat keine Bedeutung, es steht lediglich als Platzhalter da.

Während die Reihenfolge des Erzählens der Reihenfolge des Erzählten gleicht, decken sich in diesem Kapitel erzählte Zeit und Erzählzeit nicht (wie es im gesamten Werk immer wieder der Fall ist). Vielmehr geht der Erzähler minutiös auf Details ein, was zu einem zeitdehnenden Erzählen führt. Beispiel dafür ist die fast zweiseitige Beschreibung des Aufbaus von Tafel und Stühlen innerhalb des Saals (vgl. Elsner, 2001, S. 250-251). Die Genauigkeit zeigt sich auch in der Frequenz der erzählten Ereignisse, also dem Verhältnis zwischen der Wiederholung von Ereignissen und ihrer Beschreibung: Es handelt sich um singulatives Erzählen, also der Praxis, dass sich wiederholende Ereignisse auch wiederholt erzählt werden (vgl. Martínez & Scheffel, 2016, S. 48). Dies zeigt sich z.B. an einer namenlosen Figur, die wiederholt Sätze beginnt, ohne diese zu vollenden:

„Als ich ein Halbwüchsiger war“, sagt der, der gesagt hat: „Wo kämen wir da hin, wenn wir alles bedächten“, und dann: „Als ich ein Kind war“, und diesen Satz abbrechend mit allen gerufen hat: „Je größer, desto besser!“, und der den Satz: „Als ich ein Halbwüchsiger war“ nun abbricht und mit allen ruft: „Wieso so früh?“ (Elsner, 2001, S. 276)

Insgesamt fünfmal wird beschrieben, wie diese Figur versucht, einen Satz zu beginnen. Das singulative Erzählen wird insofern auf die Spitze getrieben und führt zur Wiederholung als charakteristisches Merkmal des Erzählens bei Elsner: „Visuality (what is being depicted) and language (how it is being depicted) are interconnected in their repetitiveness“ (Smith-Prei, 2013, S. 106).

In Bezug auf die Fokalisierung innerhalb des Kapitels (die sich mit der des gesamten Werks deckt) kann der Protagonist Lothar Leinlein sowohl als Wahrnehmender des Geschehens als auch als Sprecher ausgemacht werden und es liegt dementsprechend eine interne Fokalisierung vor (vgl. Martínez & Scheffel, 2016, S. 68-69). Der:die Leser:in bekommt das Geschehen also aus der Sicht von Lothar geschildert. Gleichzeitig tauchen immer wieder Passagen auf, in denen das Geschehen bzw. das Setting so detailliert beschrieben wird, dass dies fast einem dramatischen Modus des Erzählens gleicht, also einer „scheinbare[n] Abwesenheit einer das Erzählte vermittelnden Instanz“ (Martínez & Scheffel, 2016, S. 53). Dies ist in dem vorliegenden Kapitel wiederholt der Fall, z.B. zu Beginn, als der Saal beschrieben wird (vgl. Elsner, 2001, S. 249). Außerdem kann der:die Leser:in mitverfolgen, was die Zuschauenden sagen, was sich außerhalb der Wahrnehmung Lothars befinden müsste. Hier muss von einer Nullfokalisierung gesprochen werden. Zwar ändert sich der Fokalisierungstyp, der dominante ist jedoch offensichtlich die Innenschau Lothars, gibt er doch immer wieder persönliche Kommentare

und Einschätzungen ab, wie zu Beginn des Kapitels: „Ratsam wäre es gewesen, diesen Saal nicht zu betreten oder nicht jetzt“ (Elsner, 2001, S. 249).

Im Folgenden soll das kritische Potential des Kapitels *Die Hochzeit* unter Einbezug der zuvor herausgearbeiteten Analyseergebnisse untersucht werden. Dabei möchte ich auf die besondere Stellung der Satire bei Elsner eingehen. Da schon gezeigt werden konnte, dass die Satire eine Form der kritischen Auseinandersetzung gesellschaftlicher Gegebenheiten ist, lässt sich annehmen, dass mit der Herausarbeitung der satirischen Elemente des vorliegenden Textes ein kritisches Potential dieses Textes konstatiert werden kann.

„Satiren hingegen galten wie Bordellbesuch ausschließlich als Männersache“ (Elsner, 2011a, S. 34), sagte die Autorin in einem Interview aus dem Jahr 1978. In dieser an sich schon überspitzten Aussage klingt das Gefühl eines grundlegenden Unverständnis für die Selbstbeschreibung der Autorin innerhalb des Literaturbetriebs an. Vielleicht gerade aus diesem Grund inszenierte diese sich immer wieder selbst als solche (wie am vorherigen Zitat zu erkennen) und spielte damit auf die fehlende Tradition einer weiblichen Literatur der Satire an (vgl. Praske, 2021). Die Autorin bezeichnete sich als „schmutzige Satirikerin“ (Künzel, 2017, S. 145) und ordnete auch ihr Schreiben diesbezüglich ein: „Ich schreibe meistens Satiren und muß oft feststellen, daß die Wirklichkeit meine satirischen Einfälle überrundet, daß ich oft hinter der Wirklichkeit herhinke“ (Elsner, 2011a, S. 248). So wie sie sich selbst als Satirikerin sah, ordnet auch die Forschungsliteratur sie als solche ein: Die Literaturwissenschaftlerin Christine Künzel schreibt ihr eine besondere Rolle als „Wegbegleiterin einer weiblichen Tradition der Satire und Groteske“ (Künzel, 2009, S. 20) zu, Christine Flitner bezeichnet sie und die Autorin Elfriede Jelinek als die „beiden wichtigsten Satirikerinnen der deutschsprachigen Literatur nach 1945“ (Polt-Heinzl, 2005) und Werner Preuß stellt fest, dass „Gisela Elsner mit ihren Büchern eine Herausforderung erster Klasse über die Jahre hinweg darstellte, und dies vor allem weil ihre Satire die Sonde an den Nervenstellen der Wirklichkeit ansetzte, wie das jede Satire seit jeher getan hat“ (Preuß, 2009, S. 39). Offensichtlich handelt es sich also bei Elsners Schreiben um eine satirische Auseinandersetzung mit ihrer Umgebung und ihre Texte haben dementsprechend kritisches Potential. Inwiefern sich diese auf die von mir vorangestellten Themen (Bürgerlichkeit, Geschlecht und nationalsozialistisches Erbe) bezieht, soll im Folgenden untersucht werden.

Wie schon im zweiten Kapitel zur Satire (S. 6-7) dargelegt, braucht diese immer ein Referenzsystem, auf das sie sich bezieht. Nur so kann sie als solche gelesen werden. Im Kapitel *Die Hochzeit* stellt dieses Referenzsystem die Ehe dar, die als

bürgerlich-patriarchale Institution das Liebesleben zweier Menschen institutionell verankert. Nach dem zweiten Weltkrieg – so schreibt Fleur Weibel in ihrer Dissertation zur Praxis des Heiratens – stellt die Ehe „und mit ihr die bürgerliche Geschlechter- und Familienordnung“ (Weibel, 2024, S. 51) als Folge des allgemeinen Wohlstands eine unangefochtene Institution dar, der eine gesellschaftliche Monopolstellung zukommt. Sie ist in dieser Zeit der Normalfall, alles andere im öffentlichen Bewusstsein quasi nicht existent (vgl. Weibel, 2024, S. 51-55). Die Ehe ist seit ihrer Entstehung also eng mit dem Ideal der bürgerlichen Kleinfamilie verbunden – man kann sie als Grundvoraussetzung für diese lesen. Die Erzählung einer Hochzeit kann hier dementsprechend als konkretes Beispiel für das System der bürgerlichen Familie und den Eintritt in dieses gelesen werden.

Die von Gisela Elsner dargestellte Hochzeit entspricht in keiner Weise der Vorstellung von Hochzeiten als dem noch heute geläufigen Ausspruch des „schönsten Tag im Leben“ (Baller, 2017). Nichts an ihrer Beschreibung ist besinnlich oder auch nur erfreulich, immer wieder sind die Szenen, die sie beschreibt, von grotesker Natur. Beispiel dafür ist z.B. der Essensvorgang, bei dem die Menschen und ihr Benehmen bei Tisch geradezu animalisch anmuten: „Iß doch iß!“, sagt die Braut. Sie hält eine Hähnchenkeule in der Hand, beißt hinein. ‚Eßt doch, eßt doch alle mit der Hand!‘, sagt die Braut“ (Elsner, 2001, S. 264). Dies wird dadurch verstärkt, dass die Braut später ihrem Ehemann in die Hand beißt, wie sie vorher in das Geflügel gebissen hat (vgl. Elsner, 2001, S. 272). Hier wird deutlich, wie Essen (insbesondere das Fleischessen) bei Elsner Machtdemonstration bedeutet und immer etwas „mit dem Wunsch nach Einverleibung, mit Eroberung und Vernichtung zu tun hat“ (Künzel, 2012, S. 106).

Die satirischen Elemente, die sich auf der inhaltlichen Ebene abspielen, werden durch die Sprache verstärkt. Durch das enorme zeitdehnende und das wiederholende singulative Erzählen sowie die scheinbare Neutralität der Erzählinstanz entsteht eine Überspitzung der Ereignisse, die man dann wiederum der Satire zuordnen kann.

Es handelt sich beim vorliegenden Kapitel also offensichtlich um eine satirische Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen Familienmodell: Die Autorin greift durch ihre überspitzte Beschreibung das Idealbild bürgerlicher Familien an. Sie nutzt das konkrete Beispiel der Hochzeit, um dieses System als solches zu entlarven. Gleichzeitig trägt sie Missstände aus, ohne Auswegmöglichkeiten aus diesen aufzuzeigen. Die Figuren sind sich selbst und dem System der Bürgerlichkeit ausgeliefert – genauso wie die Leser:innen.

Zudem wohnt der gesamten Situation eine Komik inne, die durch die Geschehnisse, aber auch durch die detaillierten Beschreibungen erzeugt wird. So sagt Elsner selbst, dass sie sich „über das Familienleben lustig mach[t] und es als einen Horror darstell[t]“ (Hoffmeister, 1988, S. 116). Dies zeigt sich auch durch die voyeuristischen Zuschauer:innen, die nur darauf aus sind, dass etwas Außergewöhnliches passiert:

„Wir wollen wissen, was mit diesem Verbrecher dort oben ist!“, schreien Männer und Frauen, Ehepaare vielleicht, und es müssen doch sehr viele sein, die wissen wollen, was vorgeht, auch wenn sie es selbst nicht sehen können, denn ihr Geschrei übertönt die Rufe der nun um Ruhe bittenden Zuschauer, ihre Versprechen, ihre Schwüre. (Elsner, 2001, S. 263)

Genau wie man die Satire als zugrundeliegendes Formelement verstehen kann, für das Elsner einen eigenen sprachlichen Stil erarbeitet hat und dem ein bestimmtes Verhältnis zur Wirklichkeit vorausgehen muss, lässt sich die bürgerliche Familie als grundlegendes inhaltliches Element verstehen, von dem die anderen beiden Schwerpunkte (Geschlecht und nationalsozialistisches Erbe) bedingt werden. Die Beschreibung und Verzerrung der bürgerlichen Familie zieht nicht nur diese ins Lächerliche und kritisiert sie, sondern auch die ihr eingeschriebenen Normen. Dazu gehört ein starres Geschlechtermodell, das Grundlage für die bürgerliche Familie ist, sowie die Art und Weise, wie die bürgerliche Gesellschaft mit ihrer Vergangenheit umgeht. Dass Elsners Kritik jedoch nicht nur implizit ist, sondern sie diese ausformuliert, zeigt sich bei der weiteren Betrachtung des Kapitels. In dem Moment, in dem die Braut ihrem Ehemann in den Arm beißt, ist ein Bezug zum Kannibalismus zu sehen, der in anderen Kapiteln der *Riesenzwerge* noch konkreter thematisiert wird. Dieser kann als Metapher für die nationalsozialistische Schreckensherrschaft gelesen werden: „So steht der Holocaust, wenn es denn überhaupt möglich ist, ihn metaphorisch zu fassen, als das Schlimmste, was Menschen einander antun können, in seinem Potential der Inhumanität dem Horror des Kannibalismus wohl am nächsten“ (Künzel, 2012, S. 121), schreibt Christine Künzel. Weitere Stellen, in denen sich Kannibalismus in Elsners Werk zeigt, sind zahlreich und deuten somit auf den durchaus gegebenen Zusammenhang zwischen diesem und der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft hin: Menschen „umkreisen“ das Grab des verstorbenen leiblichen Vaters Lothars „wie Hunde einen zu heißen Futternapf“ (Elsner, 2001, S. 14). Außerdem: die immer wieder angedeutete Tatsache, dass der Stiefvater gemeinsam mit einer wilden Meute den Vater Lothars aufgegessen haben soll:

[E]r stieß (...) meinen Vater mit der Gabel in die Schulter. (...) Dann fielen sie über meinen Vater her. Es war ein knurrendes Knäuel aus Armen, Beinen, Rümpfen, das sich hin und

her wälzte auf dem Fußboden, das meinen Vater bedeckte. Hin und wieder sah ich einen Arm hoch darüber sich erheben mit einem Besteck in der Hand und mit Wucht hinabsausen. (Elsner, 2001, S. 27-28)

Die Hochzeit bei Elsner zeigt Anspielungen auf dieses kannibalische Spektakel. Zudem ist es unerlässlich, die Szene zu betrachten, in der zwei einbeinige Männer den Saal verlassen (vgl. Elsner, 2001, S. 270-271). Die Autorin beschreibt, wie diese zunächst wortkarg am Tisch sitzen, bis sie schließlich gemeinsam aufstehen. Erst in diesem Moment wird ersichtlich, dass sie jeweils nur ein Bein besitzen. Akribisch wird beschrieben, wie sie sich „Stumpf an Stumpf“ (Elsner, 2001, S. 270) einen Weg durch die Menge bahnen, wie die Menge anbietet, mit dem Tanzen aufzuhören und die Männer „mit wehleidigem Lächeln die Köpfe [schütteln]. ‚Schert euch nicht um uns ausgediente Krieger‘, sagen sie“ (Elsner, 2001, S. 271). Nach einer erneuten halbseitigen Beschreibung des Gangs der Männer verlassen diese den Saal und die Menge beginnt zu tanzen, als sei nichts gewesen. Die vorherige Bissigkeit der Beschreibungen Elsners scheint hier, wenn nicht komplett verschwunden, so doch in den Hintergrund gerückt. Die kriegsversehrten Männer sind da, sie machen nichts Besonderes, ihr Erscheinen löst keine weiteren Ereignisse aus – und doch ist es Elsner wert, ihre Präsenz zu erwähnen. In einer Zeit, in der sowohl privat als auch öffentlich über die Vergangenheit weitestgehend geschwiegen wurde, muss davon ausgegangen werden, dass diese kurze Erwähnung durchaus als Kritik gemeint ist. Dies unterstreicht auch die Forschungsliteratur, die immer wieder die von Elsner getätigte Zeitkritik, ihre Betonung der nationalsozialistischen Schuld und die öffentliche Abwehr dessen beschreibt (vgl. Smith-Prei, 2007, S. 554). Hier zeigt sich, was Wellershoff meint, wenn er – wie oben erläutert – davon schreibt, dass die bloße Beschreibung der Realität schon für Irritation sorgen kann. Etwas zu beschreiben, das vom kollektiven Bewusstsein ausgeschlossen ist, kommt so einem Angriff auf dieses kollektive Bewusstsein gleich. Auch Künzel unterstreicht dies, wenn sie schreibt: „Bis zu ihrem Lebensende hörte Elsner nicht auf, die halbherzigen Versuche einer Aufarbeitung der ideologischen und kulturellen Grundlagen, die zum Holocaust führten, sowie die Kontinuität bestimmter Verhaltensweisen und sprachlicher Routinen in der Bundesrepublik Deutschland anzuklagen“ (Künzel, 2012, S. 302). Am Ende blieben der Autorin nur noch die Flüche auf das Land, aus dem sie stammte – sie hatte jegliche Hoffnungen in ein wirkliches Schuldeingeständnis verloren. So schreibt sie selbst: „Unser Traum wurde nicht nur zertrampelt. Vielmehr wurde unser zertrampeltes Geträum weiterhin zertrampelt. (...) Von der Fassung, die wir verloren haben, wollen wir erst gar nicht reden“ (Elsner, 2011b, S. 186).

Betrachtet man die Darstellung der Frau als Braut bei Elsner, kommt man nicht umhin noch einmal einen Bezug zur bürgerlichen Hochzeit als Referenzsystem zu ziehen. Wie Fleur Weibel in ihrer Studie darlegt, ist die Hochzeit noch heute vor allem eine Inszenierung der „strahlend schönen Braut (...) als Hauptperson der Hochzeit“ (Weibel, 2024, S. 106), während der Bräutigam in der öffentlichen Darstellung häufig als „stützender, beschützender und bewundernder Begleiter“ (Weibel, 2024, S. 106) dargestellt wird. Dies ist in der Erzählung Elsners nicht der Fall. An keiner Stelle wird die Braut als schön beschrieben, vielmehr entzieht sie sich jeglichen weiblichen Schönheitsidealen: Ihr Oberkörper ist „breit und rund“, ihr Kopf „rot“ (Elsner, 2001, S. 260). Sie „schließt die Augen zu Schlitzern, wirft die dicken Arme hoch, (...) rauft sich mit den roten, den durch den weißen Schleier, den durch die weißen Ärmel des Brautkleids vielleicht noch röter als sie es sind erscheinenden Händen, (...) den Schleier“ (Elsner, 2001, S. 260). Die Braut hat ein schwarzes Loch in den Zähnen, das durch den weit aufgerissenen Mund zum Vorschein kommt, sie ist „einen Kopf größer als der Bräutigam (...) und doppelt so breit wie der Bräutigam“ (Elsner, 2001, S. 268). Die Vorstellung der strahlend schönen Braut wird durch die Darstellung einer animalischen Figur ersetzt. Die von Elsner gezeichnete Braut entzieht sich offensichtlich dem Begehren des Mannes – aus heutiger Sicht würde man sagen, sie hat keinerlei Sex-Appeal. Diese Figur hat weder einen Namen, noch entspricht sie entweder dem klassischen Rollenbild der schönen, dem Mann untergeordneten Frau oder der emanzipierten Frau der in der Entstehungszeit der *Riesenzwerge* beginnenden sexuellen Revolution, die die Hochzeit als patriarchale und bürgerliche Institution ablehnt. Sie ist somit nicht in ein zeitgenössisches Frauenbild einzuordnen. In ihrer Überzeichnung ist sie viel eher eine satirische Überhöhung sowohl jeglicher Versuche, Frauen als verallgemeinernde Kategorie zu verstehen als auch des männlichen Blicks auf den weiblichen Körper.

Christine Künzel legt in ihrer Habilitationsschrift dar, inwiefern Elsner die Ehe als „Tauschhandel“ begreift: Frauen könnten durch Heirat ihre soziale Stellung sichern bzw. erhöhen, während den Männern dafür das Recht am weiblichen Körper zugesprochen werde (vgl. Künzel, 2012, S. 150). Elsner thematisiere auf diese Weise die Beteiligung der Frauen am patriarchalen Ehesystem, zum einen als Bräute, die von diesem profitierten und ihr soziales Kapital einsetzten, zum anderen als Mütter, die dies unterstützten, um die soziale Stellung ihrer Töchter zu sichern. Die Darstellung der Ehe bei Elsner entziehe sich so einer von unterschiedlichen Seiten vertretenen Täter-Opfer-Logik, die Männer und Frauen eindeutig in Kategorien einsortiere „und macht zugleich deutlich, dass sie [Elsner,

Anm. d. Verf.] den Aspekt der Klasse gegenüber dem des Geschlechts priorisiert“ (Künzel, 2012, S. 156). Die Ehe bei Elsner ist also in das kapitalistische System eingebettet und erhält demnach eine ökonomische Perspektive, von der die Frauen profitieren (vgl. Künzel, 2012, S. 151-152). Frauen und Männer sind demnach gleichermaßen Opfer des ökonomischen Systems, aus dem es nicht auszubrechen geht. Die einzige Möglichkeit ist es, sich ihm zu unterwerfen und einen Weg zu finden, es für seine Vorteile zu nutzen.

Im vorliegenden Kapitel wird eben dieser Tauschhandel zunächst als solcher entlarvt (der nichts mit dem Konzept der Liebe zu tun hat) und schließlich ad absurdum geführt. Ob die Frau wirklich etwas von dem Handel hat, ist unklar, wissen wir doch nicht, in welcher sozialen Stellung sich das Brautpaar befindet. Der Körper der Frau, den diese als ihren Beitrag in den Tauschhandel gibt, entzieht sich – wie schon oben erwähnt – dem Begehren des Mannes. Sie hält sich demnach nicht an die Vereinbarungen, denn sie stellt dem Mann diesen Körper zwar zur Verfügung, doch gleichzeitig wird dieser durch die Unmöglichkeit, ihn zu begehren, als wertlos dargestellt. In Elsners Analyse der Hochzeit ist der Körper der Frau dementsprechend unerlässlich: Zunächst stellt sie fest, inwiefern die Ehe nichts mehr mit jeglicher Form von Liebe zu tun hat, um dann durch das Mittel der Satire herauszustellen, dass das Brautpaar nicht einmal mehr die ökonomischen Vorteile oder das Recht auf den Körper der Frau erhält. In der Darstellung der Ehe bei Elsner wird diese offensichtlich als nutzlos für alle Beteiligten dargestellt. Die Sinnentfremdung der Ehe zeigt sich bei Elsner schon während der Hochzeit, dem Beginn dieser und damit der Grundlage der bürgerlichen Familie. Hier zeigt sich, wie eng die Betrachtung der Frau in der Gesellschaft mit der Kritik am bürgerlichen Familienmodell verbunden ist.

Auch der Ekel vor dem weiblichen Körper, der durch Elsners Beschreibungen immer wieder auf groteske Weise hervorgerufen wird, lässt sich diesbezüglich einordnen. Dieser ist eng mit dem Ekel gegenüber der Sexualität verbunden. Sexualität ist in den Texten der Autorin immer ein Mittel zum Zweck: ein Akt, die eigenen Triebe zu befriedigen. Stets finden sich dabei Parallelen zum Geschlechtsakt bei Tieren und dem Essvorgang (vgl. Künzel, 2012, S. 146). Auch in dem vorliegenden Kapitel ist dies der Fall: Menschen verhalten sich wie Tiere, werden auf animalische Weise dargestellt, und dies vor allem beim Essen. Dass die Braut schließlich (wie ein Tier) versucht, ihren eigenen Mann zu essen, unterstreicht dies und treibt es auf die Spitze. „Disgust, like neurosis, is a negative emotion, an ‚ugly feeling‘ (Ngai, 2005) that, when viewed in terms of the social aesthetics of a literary text, engages a reader’s critical awareness of societal normativity surrounding the regulation of the senses“ (Smith-Prei, 2013, S. 70), schreibt auch Carrie Smith-Prei.

Ekel kann dementsprechend ein kritisches Bewusstsein der Leser:innen in Bezug auf ihre Umwelt wecken. Dies ist hier der Fall. Durch den Ekel gegenüber der Art und Weise zu essen, der Frau sowie den Zuschauer:innen, die voyeuristisch die Hochzeitsgesellschaft beobachten, wird die hier geschilderte Gesellschaft kritisch hinterfragt.

Kommt man noch einmal zur Analyse der erzählerischen Mittel zurück, wird deutlich, wie diese dafür genutzt werden, das inhaltlich Groteske zu verstärken. Durch das Mittel der Zeitdehnung wirken die Figuren und ihre Handlungen verzerrt. Vor allem in der Beschreibung der Braut ist dies gut erkennbar. Durch die detaillierte Beschreibung ihres Äußeren, aber auch ihrer Handlungen wirkt sie noch bizarrer, noch animalischer. Es kommt einem als Leser:in vor, als erlebe man das ganze Ereignis in Zeitlupe, als könne man nicht entfliehen und als nehme es gar kein Ende mehr. Dass dies aus der Sicht eines Kindes erzählt wird, unterstreicht die Tatsache, dass alle Erwachsenen Teil dieser grotesken Welt sind und so entfremdet von sich, dass sie nicht mehr dazu in der Lage sind, die Grausamkeit der Realität als solche wahrzunehmen.

Elsner zeichnet in ihrem Kapitel *Die Hochzeit* mit den von ihr beschriebenen, allesamt namenlosen Figuren das Bild einer abgründigen Gesellschaft. Da sind die Gäste der Hochzeit, die entfremdet von sich und voneinander zu keiner Kommunikation fähig sind, das Brautpaar, das eine Karikatur einer von vornherein zum Scheitern verurteilten Ehe darstellt, die Frau (als Braut), die sich, von männlichen Vorstellungen von Weiblichkeit entzogen, zu einer animalischen Figur ihrer selbst entwickelt hat und die voyeuristische Menge an Zuschauenden, die zu keinem (Mit-)Gefühl mehr in der Lage sind. Das alles entspricht den schon aufgeführten Charakteristika der Satire: Angriff, Norm, Indirektheit (vgl. Meyer, 1985, S. 6-7). Offensichtlich liegt durch die verzerrte Beschreibung einer Hochzeit als grausames Ereignis, das sich nicht mit der normierten gesellschaftlichen Vorstellung dieser deckt, ein Angriff vor. Gleichzeitig wird in keinem Satz erwähnt, dass die Ehe ein abzulehnendes Konzept sei. Dies schwingt nur durch die Negativbeschreibung mit und ist damit indirekt. Offensichtlich steckt dahinter eine Wut und / oder ein Ungerechtigkeitsempfinden. Dass sich diese Wut auf die bürgerliche Familie bezieht, konnte am Text bewiesen werden. Zudem wird dies durch Aussagen der Autorin gestützt. In einem Interview aus dem Jahr 1989 sagte sie: „Ich sehe immer nur meine Aufgabe darin, die Mißstände der bürgerlichen Gesellschaft zu entlarven“ (Hoffmeister, 1988, S. 112). Diese Gesellschaft könne laut Elsner jedoch niemals als Ganzes dargestellt werden, sondern immer nur durch Einzelbeispiele und Personifizierungen (vgl. Elsner, 2011a, S. 15). Auch dies deckt sich mit meiner Analyse des Kapitels *Die Hochzeit* als satirische

Auseinandersetzung mit der Familie als Institution des Bürgertums. Diese Auseinandersetzung funktioniert nur deshalb, weil sie Sprache als Mittel der Kritik benutzt und sich immer wieder auf die Realität bezieht. Gleichzeitig liegt in der Kritik an bürgerlichen Strukturen auch eine Kritik am zeitgenössischen Umgang mit Geschlecht und dem Erbe des Nationalsozialismus. Dass die Hochzeit und die Ehe als Inbegriffe der bürgerlichen Familie auch die letzteren Strukturen in sich vereinen, konnte anhand der vorliegenden Analyse beleuchtet werden.

3.2.2 Der Knopf

Im vorherigen Kapitel lag der Fokus eindeutig auf der satirischen Auseinandersetzung Elsners. Nun ist es mir ein Anliegen, detaillierter auf die Machart des elsnerischen Stils einzugehen, durch den die Satire erzeugt wird. Es ist mir wichtig zu betonen, dass ihre Sprache und die Beziehung des Textes zur Wirklichkeit auch als eigenständige Mittel funktionieren und Alleinstellungsmerkmale ihres Schreibens bilden. Auch wenn sich die Satire mithilfe des Einsatzes dieser Mittel konstituiert, sind sie doch nicht nur Mittel zum Zweck, sondern werden viel eher durch die Satire in einen größeren Kontext eingerahmt. Im Folgenden werde ich auf den ersten Teil des Kapitels *Der Knopf* (vgl. Elsner, 2001, S. 59-66) eingehen.

Im vorliegenden Kapitel wird ein Morgen geschildert, der allgemein für alle Morgen der Familie Leinlein angesehen werden kann: „Jeden Morgen das gleiche!“, ruft mein Vater jeden Morgen.“ (Elsner, 2001, S. 59) Der Vater frühstückt und versucht dabei sein Hemd zuzuknöpfen, wobei ihm ein Knopf abreißt. Die Mutter beginnt daraufhin, diesen wieder anzunähen, woran sie zunächst scheitert, weil der Knopf sofort wieder abreißt, sie dann den Faden nicht mehr durch das Nadelöhr bekommt, ihre Nachbarin aus der Nebenwohnung holen und um Hilfe beim Einfädeln bitten muss, bis sie den Knopf schließlich angenäht bekommt. Daraufhin betritt jedoch jene Nachbarin erneut die Wohnung, betrachtet die von Frau Leinlein getätigte Arbeit, bewertet sie als ungenügend, reißt den Knopf wieder ab und näht ihn daraufhin schließlich selbst an.

Das Kapitel zeichnet sich durch enorme Zeitdehnung aus, immer wieder wird der Vorgang des Knopf-Annähens und Faden-Einfädelns detailliert beschrieben. Hermann Kinder bezeichnet diese Technik als „Hyper-Beschreibung“, die dazu führe, „Vertrautes unvertraut machen zu können“ (Kinder, 1995, S. 295). Der alltägliche Vorgang wird verfremdet und kommt einem beim Lesen durch den Detailreichtum seltsam vor:

Meine Mutter indessen hat ihren Stuhl neben seinen Stuhl gerückt, den Nähkasten neben ihren Stuhl gerückt. Meine Mutter setzt sich. Sie kramt mit gekrümmtem Rücken im Nähkasten. Sie findet zwischen vielfarbiger Nähseide, Stopfgarn, Twist eine weiße Zwirnrolle. Und die Zwirnrolle zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger der rechten Hand haltend, faßt sie mit dem Daumen und dem Zeigefinger der linken Hand das Fadenende der Rolle, und rollt einen Faden ab, indem sie von der linken Hand die rechte Hand, indem sie von der rechten Hand die linke Hand entfernt, so weit, bis sie mit der Rolle rechts gegen meinen Vater stößt, bis es links die Länge ihres Armes mit ihrer Hand mit ihren Fingern mit dem Fadenende nicht weiter zuläßt. Dann läßt sie das Fadenende fallen aus der linken Hand und reißt mit dieser leeren linken Hand den Faden ab von der Rolle in der rechten Hand. (Elsner, 2001, S. 60)

Dem scheinbar Banalen kommt auf diese Weise eine enorme Wichtigkeit zu, gleichzeitig wird der ansonsten kurze Vorgang zu einem ewigen, nicht enden wollenden Unterfangen. Es scheint fast, als befinde sich Frau Leinlein in einem Teufelskreis, aus dem sie nicht ausbrechen kann – und in dem Moment, in dem sie sich endlich befreit hat (wenn sie den Knopf schließlich angenäht hat), erscheint die Nachbarin, macht die zuvor hart erkämpfte Arbeit zunichte und näht in Sekundenschnelle den Knopf (perfekt, wohl bemerkt) an. Das Verhältnis der Beschreibung des gleichen Vorgangs ist dabei eklatant verschieden: Die Beschreibung des Vorgangs des Annähens durch Frau Leinlein füllt fünf Seiten, bei der Nachbarin ist es ein Absatz, der sich noch nicht einmal über eine halbe Seite erstreckt. Nur durch das zeitdehnende Erzählen gelingt Elsner eine Fokussierung auf das Knopfannähen, dem damit eine Bedeutung zugesprochen wird. In der perfiden Art und Weise, Frau Leinlein zu demütigen (was durch die anderen Figuren geschieht, aber auch durch die Erzählhaltung), werden die Strukturen sichtbar, in denen sich die Figuren befinden. Die Autorin verfremdet das Bekannte durch Detailreichtum und lässt auf diese Art Irritation entstehen – die Beschreibung wird ins Groteske gezogen und offenbart auf diese Weise einen systematischen Zusammenhang, wie es auch schon bei der *Hochzeit* der Fall war. Wie schon in Kapitel 2.2 anhand von Dieter Wellershoff dargestellt, sollte Literatur „das scheinbar Bekannte unvertraut, das Eindeutige vieldeutig, das Unbewußte bewußt“ (Wellershoff, 1969, S. 23) machen, um progressiv zu sein. Genau das ist hier der Fall. Elsner erschafft einen Raum des „Nicht-Gegenwärtigen“ (Wellershoff, 1969, S. 30) innerhalb der scheinbar normalen Gegenwart. Durch die Irritation der Normalität kommt eine kritische Dimension zum Vorschein. Man fühlt als Leser:in mit der Ehefrau mit, die der patriarchalen Macht innerhalb des bürgerlichen Familiengefüges unterworfen ist. Offensichtlich liegt hier eine Kritik dieser Macht und des ihm zugrundeliegenden Systems vor. Dies wird dadurch verstärkt, dass die Hausfrau nicht einmal ihre „banalen, einfachen“ Aufgaben erfüllen kann. Auf diese Weise hat sie innerhalb der Familie keinerlei Wert mehr.

Betrachtet man die Szene noch einmal genauer, entlarvt sich Elsners durchaus komplexe Kritik an den Geschlechterrollen: Die Nachbarin erweist sich als Komplizin des Mannes und demütigt Frau Leinlein öffentlich. Elsners Auffassung, dass auch Frauen nicht davor gefeit sind, patriarchale Zusammenhänge zu reproduzieren, zu manifestieren und sogar von diesen profitieren (können), wird hier offensichtlich. Es herrscht keine automatische Komplizinnenschaft zwischen den Frauen, die sich auf die bloße Tatsache des Geschlechts beruft: Anstatt in eine Solidarbeziehung zu Frau Leinlein zu treten – nur weil es sich bei Frau Leinlein um eine Frau handelt – markiert die Nachbarin Frau Leinleins Nähfähigkeiten als unzureichend, um diese dann in Relation zu ihren eigenen Fähigkeiten zu setzen und Frau Leinlein zu demütigen. Indem die Nachbarin ihre eigenen Fähigkeiten unter Beweis stellt, wird aus bloßer Diskreditierung von Frau Leinleins Fähigkeiten ein Tatbestand: Frau Leinlein näht deutlich schlechter als Frau Leinleins Nachbarin. Ein Tatbestand, der – wenn man sich erneut klar macht, dass die Tätigkeit des Nähens hier für das Hausfrauentum im Allgemeinen stehen kann – mehr ist als nur ein banaler Fähigkeitenunterschied. Frau Leinlein wird so zu einer schlechten Hausfrau, was wiederum bedeutet, dass sie zu einer schlechten Frau wird, die dann – drastisch gesprochen – keinerlei Existenzberechtigung mehr besitzt. Denn die Ehefrau innerhalb der Familie erhält nur dadurch einen Wert, dass sie die ihr zugesprochenen Aufgaben bewältigen kann. Durch das Auftreten der Nachbarin zeigt sich die perfide bürgerliche Logik, die da lautet: Es gibt bessere Frauen und schlechtere. Offensichtlich herrscht ein Konkurrenzverhältnis der Frauen in der bürgerlichen Gesellschaft – und zwar nicht *obwohl* sie Frauen sind, sondern *weil* sie es sind. Elsner zeigt sich hier als Anhängerin eines materialistischen Feminismus, der das einzelne Individuum anhand seines sozioökonomischen Status im gesellschaftlichen Machtgefüge situiert und nicht bloß aufgrund seiner Geschlechtszugehörigkeit.

Es muss also nicht wundern, dass die Autorin von einem Großteil der zu ihren Lebzeiten wirkenden zweiten Welle der Frauenbewegung stets Ablehnung erfuhr (vgl. Künzel, 2012, S. 18): Zu sehr unterschied sich ihre Vorstellung der gesellschaftlichen Rollen der Männer und Frauen von der teilweise einfachen Täter-Opfer-Logik, in die die Geschlechter von eben jenen Feministinnen eingeordnet wurden. Sie selbst distanziert sich klar von diesen: „Sie haben immer wieder versucht, mich in diese Frauenliteratur hineinzuschieben. Ich passe einfach nicht hin. (...) Sie können mich als schreibende Frau nur aus biologischen Gründen erwähnen“ (Hoffmeister, 1988, S. 116).

Diese Analyse der Geschlechterrollen und die Kritik daran wird hauptsächlich durch das zeitdehnende Erzählen des Knopf-Annähens und Elsners „Hyper-Realismus“ sichtbar. Die Autorin versucht sich an einem möglichst genauen Bild der Lebenswelt und zeigt dabei, dass sie nicht die Katastrophen braucht, um über die Abgründe zu sprechen, sondern nur das Alltägliche: „Nicht der Ausnahmezustand war die Katastrophe, sondern die Normalität selbst“ (Smith-Prei, 2013, S. 102).

Natürlich nimmt Elsner nicht nur Stellung zu der Beziehung zwischen Frauen innerhalb des Patriarchats, sondern auch zur Position des Mannes. Lothars Stiefvater, der Oberlehrer Leinlein, entspricht im vorliegenden Kapitel dem klassischen Bild des männlichen Patriarchen. Obwohl er den Knopf seines eigenen Hemds abreißt, gibt er seiner Frau die Schuld, als diese ihn nicht sofort wieder annäht. Dass sie ihn gar nicht annähen müsste, wenn er vorsichtiger gewesen wäre, spielt selbstverständlich keine Rolle. Seine Aussagen sind vornehmlich zynischer Natur und zielen auf die Demütigung seiner Frau ab: „Ich kann auch ohne Knopf, auch ohne Hemd, was glaubst du denn: nackt, splitternackt kann ich ja auch zum Unterricht oder überhaupt hierbleiben!“ (Elsner, 2001, S. 61). Als die Nachbarin kurze Zeit später die Wohnung betritt, ruft er: „Treten Sie ein! (...) Ich flehe Sie an! Meine Frau versagt immer dann, wenn es darauf ankommt!“ (Elsner, 2001, S. 64). Nahezu alle seine Aussagen enden mit einem Ausrufezeichen, was Nachdruck und Lautstärke suggeriert. Offensichtlich handelt es sich bei dem Vater um einen herrschsüchtigen und gewaltvollen (Ehe-)Mann. Dies zeigt sich neben seiner Sprechweise auch an dem Fakt, dass immer wieder Andeutungen gemacht werden, er habe Lothars leiblichen Vater gegessen. Wie die Autorin Männer darstellt, zeigt auf, wie sie die Gesellschaft bewertet, die auf der männlichen Macht beruht: „Indem Elsner den männlichen Figuren, die eine gesellschaftliche oder sozial tragende Position besitzen, einen grotesken Körper und gewalttätige Handlungsweisen verleiht, kritisiert sie die von diesen Männern geleitete Gesellschaft als ebenfalls grotesk und gewalttätig“ (Smith-Prei, 2007, S. 553). Das ist im vorliegenden Kapitel offensichtlich zu erkennen.

Dass sich Elsner, trotz ihrer offensichtlichen Kritik am Patriarchat und an klassischen männlichen Verhaltensweisen, von der Kritik der zeitgenössischen Feministinnen abgrenzt, konnte schon nachgewiesen werden. Dies zeigt sich auch bei deren Sprachkritik, der Elsner vorwirft, sie kümmere sich lediglich um „politisch korrekte Sprache (...) [statt] um eine umfassende Gleichheit im politischen und sozialen Sinne“ (Künzel, 2012, S. 21). Man muss die von mir in Kapitel 2.3 eingeführte Theorie Streeruwitz', die sich durchaus durch Sprachkritik auszeichnet, also in einem breiteren Verständnis lesen.

Auch hier hilft es, Elsner erneut als materialistische Feministin auszuweisen: Sie plädiert für eine umfassende, radikale Analyse der gesellschaftlichen Verhältnisse, unter denen Geschlechterungleichheiten entstehen und sich verschiedene Herrschaftsverhältnisse verschränken, und folgt einer Analyse der Verstrickungen zwischen Patriarchat und Kapitalismus. So ist es – dieser theoretischen Grundhaltung folgend – logisch, dass Elsner in reiner Sprachkritik kein transformatives Potential sieht. Die Tatsache, dass sie Sprache nicht als ein vordergründig revolutionäres Mittel begreift, bedeutet jedoch nicht, dass ihr Stil keinen kritischen Charakter aufweist. Dies zeigt sich an den Aussagen Frau Leinleins im vorliegenden Kapitel.

Diese bestehen zumeist aus angefangenen Sätzen, die nicht als solche (z.B. durch drei Punkte am Ende) gekennzeichnet sind. Offensichtlich ist der Frau ihre Sprachlosigkeit nicht einmal mehr als solche bewusst. Die Lücke ist nicht sichtbar: „Das ist wirklich aber danke denn er ist schon“ (Elsner, 2001, S. 64), sagt Frau Leinlein zur Nachbarin, als diese in der Tür erscheint oder „Ich weiß nicht wie ich mich“ (Elsner, 2001, S. 65), nachdem sie den Knopf angenäht hat. Selbst in dem Moment, in dem sie wieder allein ist – der Vater ist zur Arbeit gegangen, die Nachbarin wieder in ihre eigene Wohnung und Lothar befindet sich im Nebenzimmer – spricht sie lediglich in Ellipsen: „Ich weiß wirklich nicht, warum ich das nicht. Ich komme mir vor wie“ (Elsner, 2001, S. 66). Offensichtlich hat Frau Leinlein ihre Unterlegenheit ganz und gar verinnerlicht und hat keine Möglichkeit, zusammenhängende Sätze zu formulieren. Die Unterdrückung der Frau als Teil des patriarchalen Ehesystem zeichnet sich dementsprechend u.a. durch Sprachlosigkeit aus. Dass die Ehefrau bei Elsner keine emanzipierte und reflektierte Frau ist, die die eigene Sprachlosigkeit zu überwinden versucht, zeigt wieder ihren materialistischen Feminismus. Diese Sprachlosigkeit ist auch für Streeruwitz ein Beweis für eine nicht vorhandene Sprache des Weiblichen, wie ich in Kapitel 2.3 zur Sprachkritik bereits erläuterte.

Das nationalsozialistische Erbe spielt im vorliegenden Kapitel eine eher geringere Rolle. Dennoch kann die Tatsache, dass Elsner beschreibt, wie die prototypische deutsche Familie im Nachkriegsdeutschland mit ihrer Vergangenheit umgeht, als Kritik gewertet werden: Der knapp zwanzig Jahre zuvor beendete Krieg oder die deutsche Schuld spielen im Leben der Figuren keinerlei Rolle. Gleichzeitig werden Strukturen unhinterfragt übernommen: „Her [Gisela Elsners, Anm. d. Verf.] textual focus is on social structures that she deems made the National Socialist rise to power and its crimes possible, and that continue to support the conservative Christian-democratic West Germany.“ (Smith-Prei, 2013, S. 100) Dies wird durch die Figuren im Werk verkörpert und unterstreicht die

deutsche Verdrängungslogik, die Elsner auch in Selbstaussagen immer wieder anprangert. Bis heute hat diese Verdrängungslogik Fortbestand und Gisela Elsners Werk dementsprechend Relevanz. So formuliert Chris Hirte 2009 treffend und immer noch aktuell:

Die Wahrheit, die sie zutage fördert – daß Faschismus, der kollektive Tötungsaffekt, keine vergängliche politische Erscheinung war, sondern etwas, das den Menschen im Innersten betrifft, was man erst einmal in sich selbst erkennen und erfassen muß, bevor man anfängt, es anderen anzuhängen oder auszutreiben – diese Erkenntnis traf den institutionalisierten Antifaschismus ins Mark. (Hirte, 2009, S. 112)

Es lohnt sich, in Bezug auf das vorliegende Kapitel noch einmal auf den Aspekt der Fokalisierung einzugehen: Auch im Kapitel *Der Knopf* handelt es sich weitestgehend um eine interne Fokalisierung. Gleichzeitig fällt der besondere Modus des Erzählens im Detailreichtum auf, der eine satirische Wirkung erzeugt. Literaturwissenschaftlerin Christine Künzel legt nahe, dass bei der Betrachtung von satirischen Texten andere Kategorien der Erzähltheorie als die klassischen angewandt werden müssten, da die Satire immer mit der Verzerrung des Erzählten arbeitete. So sei es lohnenswert, eher die „Manipulationen, die sich auf die Qualität der Wahrnehmungen auswirken“ (Künzel, 2012, S. 86) zu betrachten. In der Szene, die Elsner im vorliegenden Kapitel schildert, wird der Fokus auf das Annähen des Knopfes gelegt und auf diese Weise die übliche Wahrnehmung von Geschehnissen manipuliert. Dass das nicht zur Erzählperspektive eines Kindes passt, ist kein Widerspruch, da die Satire immer darauf aus ist, einen Standpunkt zu vertreten, der außerhalb des Dargestellten steht und sich vielmehr in der Position der Autorin finden lässt: „Bei der Perspektive bzw. jeder Form der Fokalisierung handelt es sich demnach immer um eine mehr oder weniger subjektive Interpretation und damit zugleich um eine von personalen Werten durchzogene, ideologische Dimension der Narration“ (Künzel, 2012, S. 87). Durch die Art und Weise, wie Elsner ihren Protagonisten Lothar Leinlein auf Geschehnisse blicken lässt, wird ein scheinbar objektiver Standpunkt gezeichnet, der sich selbst durch Verzerrung immer wieder ausstellt (vgl. Künzel, 2012, S. 89). Dies betont auch Tjark Kunstreich, wenn er den Begriff der „ideologischen Tendenz“ eines Textes einführt, der das durchschimmernde politische Verständnis der schreibenden Person im Text benennt: „Zu behaupten, in Elsners Werk wäre eine ideologische Tendenz erkennbar, ist mithin eine Untertreibung, ja eine Verniedlichung zum Zwecke der besseren Verdaulichkeit von Elsners Text“ (Kunstreich, 2009, S. 118). Es ist also nicht falsch zu sagen, dass hier eine interne Fokalisierung durch den Protagonisten Lothar vorliegt, gleichzeitig greift diese Einordnung jedoch zu kurz und verkennt, inwiefern Elsner die

Kinderaugen nutzt, um Kritik anzubringen, die gerade diese Augen eigentlich nicht sehen können. Das zeichnet ihr Schreiben erneut als Satire aus.

Bemerkenswert an der Sprache Elsners sind unter anderem ihre langen Schachtelsätze, die wiederholt in Rezensionen kritisiert wurden (vgl. Künzel, 2012, S. 71). Diese charakterisieren sich dadurch, dass in hypotaktischen Satzkonstruktionen Wesentliches und Unwesentliches gleichwertig nebeneinandersteht. Die so entstandene Gleichzeitigkeit regt die lesende Person dazu an, selbst überlegen zu müssen, was – im Angesicht des enormen Detailreichtums – wichtig ist. Diese Schreibweise der langen Sätze führt dazu, dass Sätze teilweise häufiger gelesen werden müssen, um überhaupt ihren Sinn zu erfassen und das Leseerlebnis zeichnet sich so durch ständige Konzentration und Verwirrung aus. Diese Praxis der „Unlesbarkeit“ (Künzel, 2012, S. 73) führe laut Künzel dazu, dass Leser:innen an den Text gebunden, dass sie, weil sie immer wieder versuchen müssten, das Gelesene zu verstehen, in einen Sog gezogen würden. Elsner schafft es so, die von ihr geschilderte Gewalt auch auf einer rein sprachlichen Ebene erfahrbar zu machen. Auf diese Weise erschafft sie einen Raum der Kritik auf semantischer Ebene und tut so genau das, was ich weiter oben mit Deleuze beschrieben habe: Sie erarbeitet etwas, das „ein Anders-Werden der Sprache ist, eine Minorisierung jener großen Sprache, ein Delirium, das sie fortreißt, eine Hexenlinie, die aus dem herrschenden System ausbricht“ (Deleuze, 2000, S. 16). Das Hässliche findet so nicht nur einen Platz im Beschriebenen, sondern auch in der Beschreibung. Dies scheint mir ein existentieller Bestandteil Elsners Poetologie der Kritik zu sein.

3.3 Zwischenfazit

Gisela Elsners Art und Weise, eine Familie zu zeichnen und ihren Alltag zu beschreiben, zeichnet sich offensichtlich dadurch aus, dass sie Kritik übt. Diese Kritik bezieht sich in erster Linie auf die bürgerliche Familie und in zweiter Linie auf die in ihr wohnenden Konventionen. Die von Elsner kritisch befragten Geschlechterrollen sind nur im Kontext der Familie zu sehen, beziehen sie sich doch vornehmlich auf die Ehe. Gleichzeitig verfällt sie dabei in keiner Weise in eine Eindeutigkeit, die der Kontext Ehe anbieten würde. Niemals wird die Frau als generelles Opfer der Umstände angesehen, weil sie eine Frau ist, sondern immer innerhalb eines sozioökonomischen Kontextes. Auch der Umgang mit der Vergangenheit ist an das System Familie gebunden, gibt es hier doch keinerlei Raum, sich wirklich mit der eigenen Schuld auseinanderzusetzen.

Das Schreiben Elsners konnte eindeutig als Satire ausgewiesen werden. Ich möchte diese weiterhin als Formelement verstehen, das dabei hilft, das Schaffen Elsners zu kategorisieren. Die Provokation, die zwangsläufig in der Satire verborgen liegt, ist existentiell für die Einordnung der Autorin. Gleichzeitig ist das kritische Moment bei Elsner auch dem literarischen Schreiben inhärent und braucht die Einordnung in eine Form nicht unbedingt. Elsner lediglich als Satirikerin abzustempeln und ihr gesamtes Schreiben dieser Prämisse unterzuordnen, käme eindeutig zu kurz. Dass ihre Gesellschaftsanalysen dafür ohnehin zu komplex sind, konnte anhand der Geschlechterrollen gezeigt werden. Ich möchte deshalb davon ausgehen, dass Elsner eine Poetologie der Kritik verfolgt, die sich vor allem auf zwei Ebenen abspielt: Ihrer Sprache und dem Verhältnis von textlicher Wirklichkeit zur Lebenswelt. Obwohl ihre Aussagen in der Öffentlichkeit stets von Polemik geprägt waren, ist ihre Art des Erzählens eine der Lücken. Ich meine Lücken dabei nicht im Sinne von konkreten Auslassungen, sondern vielmehr Lücken der Eindeutigkeit. Dies zeigt sich durch ihre mäandernden Sätze, die ein offensichtliches Programm verfolgen, die aber niemals explizite Wut äußern. Auch bei Betrachtung der textlichen Wirklichkeit konnte aufgezeigt werden, wie sie mithilfe von minimalen Unterschieden das eigene Verständnis von Welt infrage stellt. Es geht dabei nicht darum, mit dem Finger darauf zu zeigen, was sich verändert, sondern vielmehr durch das Nicht-Zeigen den:die Leser:in selbst darauf zeigen zu lassen. Offensichtlich hatte Gisela Elsner ein festes Programm – sowohl in ihren Gesellschaftsanalysen als auch in ihrer eigenen Poetologie. Dieses bleibt jedoch, bei aller Eindeutigkeit, immer diskret, immer unter der Oberfläche und zeichnet sich vor allem durch das Nicht-Benannte aus. Ich würde ihr deshalb zuschreiben, dass sie eindeutig eine Poetologie der Kritik verfolgt.

4. *Familie G*

Ich habe in den letzten Kapiteln versucht, auf einer analytischen Ebene zu fassen, was mich an Gisela Elsner begeistert und wie in ihrem Schreiben eine Poetologie erkennbar wird. Ich verstehe das Textprojekt *Familie G* als eine literarische Antwort dieser Suche, auch wenn es autonom ist und keine Replik auf die *Riesenzwerge* sein soll. Da ich zu beiden Texten grundsätzlich unterschiedlich stehe, lassen sie sich in der vorliegenden Arbeit nicht auf ähnliche Weise betrachten. Während ich den Text Elsners analysierte, Thesen aufstellte und versuchte diese zu beweisen, geht es mir im folgenden Kapitel um das Darlegen des Schreibprozesses von *Familie G* und dem Ergründen der dem Text

innewohnenden vorangestellten Themenfelder. Dabei stellt sich auch in meinem eigenen Schreiben die Frage nach einer Poetologie der Kritik, gehört das intervenierende Potential doch für mich zur Literatur dazu. Mein Anspruch an diese Kritik verhält sich jedoch implizit und uneindeutig. „Die Literatur gehört eher zum Formlosen oder Unfertigen (...). Schreiben ist eine Sache des Werdens, stets unfertig, stets im Entstehen begriffen.“ (Deleuze, 2000, S. 11), wie auch der Philosoph Gilles Deleuze schreibt. Seine Theorie der unfertigen Literatur deckt sich mit der Prämisse für meine eigene Poetik. Dies möchte ich voranstellen, um zu zeigen, dass die Reflexion über mein Schreibprojekt sich nicht nur mit einem unfertigen Text beschäftigt, sondern dass dieser Text unfertig bleiben wird. Dadurch wird die Reflexion stets überholt sein, ist die Überholung Teil der Reflexion, die immer nur so tun kann, als ob sie Kohärenz und Stringenz aufweise. Am Ende muss das Schreiben von Ambivalenzen und Ambiguitäten durchzogen sein, muss sich selbst ständig überarbeiten, widersprechen und infrage stellen.

4.1 Schreibvorhaben

Der Text *Familie G* ist ein langfristig angelegtes Projekt, welches das Leben und insbesondere den Alltag einer Kleinfamilie in einer westdeutschen Stadt der Gegenwart erzählt. Die Hauptperson ist der Vater Herr G, der im Mittelpunkt des Textes steht und aus dessen Perspektive die Geschichte personal erzählt wird. Er lebt gemeinsam mit seiner Frau, Frau G, und seinem Kind, Tochter G, in einem Einfamilienhaus und arbeitet halbtags und von Zuhause aus als Grafiker. Frau G ist Universitätsprofessorin und die Hauptverdienerin der Familie, während Herr G das meiste der Hausarbeit erledigt, wie beispielsweise kochen, putzen, Gartenarbeit und die Kindererziehung der achtjährigen Tochter G. Die Familie lebt im oberen Mittelstand, Geldsorgen spielen keine Rolle. Zentral ist die stetige Überforderung von Herrn G seinen eigenen Gefühlen und Bedürfnissen gegenüber. Er schafft es nicht, seine eigene Unzufriedenheit anzuerkennen. Der Fokus liegt auf dem Alltäglichen, um so die Entfremdung des Menschen, der im 21. Jahrhundert im gehobenen Mittelstand lebt und dem es äußerlich an nichts fehlt, zur Welt kenntlich zu machen. Die eigene Unzufriedenheit mit dem, was einem als das gesellschaftlich Erstrebenswerteste vermittelt wird, spielt dabei eine zentrale Rolle.

Meinen Text zeichnet ein satirischer Stil aus. Mir geht es darum, durch Indirektheit das Herrschaftssystem Familie sowie das von sich selbst entfremdete, im Wohlstand lebende

Individuum des 21. Jahrhunderts anzuprangern. Dass Herr G keinen Ausweg aus seinem Schicksal sieht, ist charakteristischer Teil der Satire: Es geht nicht um das Erarbeiten von Lösungsansätzen, sondern um das Zeichnen eines Menschenbilds und damit um die Austragung der Missstände. Auch die immer wieder ins nichts laufenden Versuche, etwas an dem Leben der Figuren zu verändern, haben für mich eine gewisse Komik und sind so Teil des satirischen Stils.

4.2 Bürgerlichkeit

Den Beginn für mein eigenes Schreibprojekt bildete neben der Lektüre der *Riesenzwerge* die Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Familie. Ich las zunächst v.a. deutschsprachige Literatur, die sich in bürgerlichen Kontexten abspielt oder in denen explizit aus diesen ausgebrochen wird. Beispielhaft wären hier *Tschick* von Wolfgang Herrndorf, *Die linkshändige Frau* von Peter Handke oder *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969* von Frank Witzel zu nennen.

Ich suchte nach Orten, an denen sich die bürgerliche aufhält bzw. die diese für mich repräsentierten und fand dies in der Vorstadt. Hier siedelte ich Familie G an und begann, Vorstädte verschiedener westdeutscher Städte zu fotografieren (siehe Anhang S. 65-66). Außerdem beschäftigte ich mich mit dem klassischen Familienmodell der westdeutschen 80er-Jahre und merkte, dass die bürgerliche Familie zwar immer noch Bestand hat, sich diese jedoch mit dem Laufe der Zeit verändert hat. Während die Frau im Deutschland der Nachkriegszeit vornehmlich Hausfrau war und der Ehemann das Geld verdiente, hat sich dies zunehmend verändert. Heute sind die Rollenverteilungen immer häufiger umgekehrt (vgl. Koppetsch & Speck, 2015, S. 9), wie es auch in der Familie meines Textprojekts der Fall ist. Diese umgekehrten Rollen ändern jedoch nichts an den grundlegenden Charakteristika der bürgerlichen Familie, wie beispielsweise dem Zwang, eine bestimmte Rolle einnehmen zu müssen (welche es auch sein mag), unausgesprochenen Regeln, wie man sich innerhalb der Familie zu verhalten hat oder der Kernfamilie als Ziel, Priorität und Mittelpunkt des Lebens. Auf diese Weise stabilisiert das System Familie auch heute noch die bürgerliche Gesellschaft.

Das Projekt trägt autobiographische Züge, die in der Beschreibung der Familie liegen. Auch wenn (oder vielleicht gerade weil) ich selbst nie diese Art der bürgerlichen Familie

erlebt habe, begleitet mich eine Sehnsucht nach dieser sicherheitsversprechenden Struktur und ich muss anerkennen, dass – obwohl ich das Konzept ablehne – ein Ort existiert, an dem ich mich nach all dem sehne, was mit dem starren Familienmodell verbunden ist: dass Eltern den Kindern Sachen auf die Treppe legen, die sie mit auf ihre Zimmer nehmen sollen, Familienessen am Sonntag, Ausflüge mit Brotdosen und Salamisticks – die Sicherheit, die durch Einfachheit und Eindeutigkeit erzeugt wird.

Bevor ich mit der Arbeit an *Familie G* begann, schrieb ich einen Text mit dem Titel *Sehnsucht nach dem, was nie da war*. Bei diesem Text handelte es sich zunächst um ein fragmentarisches Ergründen meiner eigenen Kindheit, in der ich stets mit bürgerlichen Familienstrukturen im Freundes- und Bekanntenkreis konfrontiert war. Das Textfragment wurde schließlich zu einer Art literarisch-persönlichem Essay, in dem es vor allem um die Abwesenheit meines Vaters ging. Dabei fiel es mir immer schwerer, die verschiedenen Gefühle auszudrücken, die ich zu meinem Vater hatte und habe und die sich stetig verändern. Ich schrieb: „Da ist immer wieder (...) die Erkenntnis, dass es die Worte nicht geben kann. Die Erinnerung an die Unmöglichkeit einer Linearität ist das, was mich hält.“ Während der Arbeit am Text merkte ich, dass ich eine andere Form benötigte und mich von meinem Vater und mir als Personen der Realität entfernen musste. Ich hatte den Anspruch, etwas zu schreiben, das sich sowohl auf meinen eigenen Erlebnishorizont stützt als auch für andere nachvollziehbar und erlebbar wird. Die Sehnsucht nach der bürgerlichen Familie und die gleichzeitige Dekonstruktion dieser ist dabei etwas, was der Motor war und ist. Je mehr ich über das System Familie las, desto mehr merkte ich die Enge, die mit ihr verbunden ist und die sich in der Art und Weise widerspiegelt, wie Herr und Frau G sich verhalten. Beispiel dafür ist das Enttäuschungsgefühl, das beide stets spüren, das sie jedoch niemals wirklich formulieren und das prägend für ihre Charaktere ist: Tief in ihrem Inneren nehmen sie (vor allem Herr G) sich selbst als gescheitert war, ohne es sich selbst oder einander einzugestehen und lassen ihre Wut schließlich aneinander oder an Dritten heraus. Dies zeigt sich in der Szene im Zoo, in der sie sich über das Gewicht eines ihnen entgegenkommenden Mannes lustig machen, nachdem Herr G den Wunsch hegte, genau das zu tun, was der Mann tut – nämlich Pommes essen (vgl. Anhang S. 55). Ich wähle den Weg der Satire und folge dabei Italo Calvino: „Was sie [die Satire, Anm. d. Verf.] nicht ausschließt, ist ein starker Teil an Ambivalenz, das heißt die Mischung von Anziehung und Ekel, die jeder wirkliche Satiriker für das Objekt seiner Satire empfindet“ (Calvino, 1984, S. 36). Man soll Herrn G in all seinen Unfähigkeiten mögen und ihn gleichzeitig ablehnen. Ich habe also „Norm, Angriff und Indirektheit“ in der

Figur des Herrn G vereint und möchte diese drei Charakteristika um ein weiteres erweitern: Die Zuneigung. Ich glaube, dass die Zuneigung gegenüber Herrn G unerlässlich ist, um die Kritik, die in ihm, aber auch in der Bürgerlichkeit steckt, zu verstehen und anzuerkennen. Nur wenn man Herrn G mag, kann man ihn als Leser:in in die eigene Wirklichkeit aufnehmen und die Kritik, die man an ihm hat, kann so eine Kritik an realen Gegebenheiten werden.

Dass sich die bürgerliche Kleinfamilie in ihren Grundzügen seit der Nachkriegszeit kaum verändert hat, zeigt sich an grundsätzlichen Kontinuitäten, die auch in *Familie G* vorherrschen: Herr G ordnet sein gesamtes Leben der Familie unter, er scheint kaum Freund:innen zu besitzen, außerdem besteht die Erziehung von Tochter G aus dem Auferlegen von Regeln, ohne dass diese erklärt würden. Herr G befindet sich in einem Spannungsfeld aus dem Anspruch an Progressivität (die er in seiner Rolle als Hausmann findet) und der Sehnsucht nach dem klassischen Familienmodell, von dem er sich eine Sicherheit der eigenen Rolle verspricht. Wie sich dies auf die Geschlechterrollen auswirkt, wird im nächsten Kapitel erläutert. Herr G leidet ständig unter der Enge, welche die Sicherheit der Familie mit sich bringt und ist gefangen zwischen dem Wunsch nach Sicherheit und Stabilität und dem Gefühl der Unzufriedenheit. Dies zeigt sich in Sätzen wie den folgenden: „Herr G denkt, dass er ihr all das aber doch nicht sagen kann und dass es ja auch eigentlich halb so schlimm ist und dann fährt er mit seinem Auto zu Aldi.“ (siehe Anhang S. 48) oder:

Herr G fragt sich, wie laut ein Seufzen sein kann und ob das schon immer so war, aber dann macht er die Tür auf und Frau G steht da in einer lila Leggings und einem neon gelben Sport-BH und er sieht ganz genau, wie sich ihre Brüste unter dem BH abzeichnen und dann erinnert er sich wieder daran, dass er Frau G ja liebt und da ist das Seufzen dann nur noch halb so schlimm, aber dann sagt sie, na endlich, und schiebt sich an ihm vorbei ins Bad, und dann sagt sie noch, du solltest auch mal wieder Sport machen. (siehe Anhang S. 46)

Herr G entfremdet sich im Text zunehmend von sich selbst und richtet sich immer mehr in der Familienstruktur ein, an der er sich trotz allem festhalten kann. Scheinbare Grundlage dieser Struktur ist die Liebe zwischen Herrn und Frau G, an der sich Herr G stets festzuhalten versucht. Zentral ist für mich dabei jedoch die Unterscheidung zwischen Akzeptanz und Liebe, die sich auf das bürgerliche Familienmodell anwenden lässt: Es gibt zwar eine unausgesprochene Einigung darauf, dass man sich gegenseitig akzeptiert, nicht jedoch als der, der man ist, sondern viel mehr in Bezug auf die Rolle, die man innerhalb der Familie ausführt. Das entspricht in meiner Vorstellung nicht dem Konzept der Liebe.

Anhaltspunkt dafür fand ich beim Philosophen Byung-Chul Han, der in seinem Essay *Agonie des Eros* darlegt, inwiefern die Vorstellung von Liebe in der Gegenwart dahingehend verfälscht sei, dass wir im Anderen immer nur uns selbst widerspiegeln wollten. In dieser Spiegelung sei in Wahrheit eine Form von Narzissmus versteckt, weil es nur um die Erweiterung des eigenen Selbst gehe, statt die Grenzen des Eigenen anzuerkennen und damit den Anderen in seinen Grenzen sehen zu können (vgl. Han, 2012, S. 24). Hier ist auch die scheinbare Liebe zwischen Herrn und Frau G anzusiedeln, in der sich die beiden immer nur der Akzeptanz der eigenen Rolle versichern und sich innerhalb der Familie ineinander spiegeln. Der Trugschluss, dass es sich bei der einander entgegengebrachte Akzeptanz um Liebe handeln würde, ist für mich zentrales Charakteristikum der modernen bürgerlichen Familie, die ich hier zu zeichnen versuche: Die Kommunikation des Ehepaars ist nicht mehr funktionell, ihre Gespräche verlaufen immer wieder ins Leere, sie sprechen miteinander, ohne an ein Ziel zu kommen oder auf den anderen einzugehen. Die beidseitige Sprachlosigkeit, die sich nicht durch eine Stille auszeichnet, sondern vielmehr durch eine Sinnentfremdung des Sprechakts, charakterisiert für mich die postmoderne bürgerliche Familie. Ein Beispiel für diese nicht funktionierende Kommunikation ist die Szene, in der die Familie am Tisch sitzt und gemeinsam isst. Frau Gs Wunsch, dass Herr G etwas nach ihrem Geschmack kocht, kann weder klar formuliert werden, noch erreicht er Herrn G. Die einzige Möglichkeit der Kommunikation stellen Vorwürfe dar (siehe Anhang S. 51).

Bürgerlichkeit und die damit einhergehenden Vorstellungen von Familie sind innerhalb von *Familie G* also die Prämisse für die gesamte Figurenkonstellation, die im Vordergrund des Textes steht. Die Kritik an dieser liegt für mich innerhalb des Aushandlungsprozesses, in dem sich Herr G stets befindet: Welches Gefühl überwiegt, das der Sicherheit oder das der Enge? Ein Ausbruch aus der Familie steht dabei für den Protagonisten niemals zur Debatte, zu sicher und feststehend scheint alles, was damit verbunden ist.

4.3 Geschlecht

Ähnlich wie in den *Riesenzwergen* verstehe ich die Frage nach dem Geschlecht als eine der ökonomischen Situiertheit einer Person untergeordnete. Das Aufzeigen der Geschlechterrollen dient viel eher dazu, das Fortleben der bürgerlichen Familie zu untermauern. Dies versuche ich, indem sich die Rollenverteilung von Familie G von der der klassischen bürgerlichen Familie unterscheidet: Frau G arbeitet in Vollzeit und ist die

Hauptverdienerin der Familie, während Herr G halbtags und von Zuhause aus arbeitet. Diese Aufteilung prägt die Figuren und ihre Verhaltensweisen. Es scheint, als seien sich die beiden Eheleute nicht einig darüber, wer welche Aufgaben übernehmen sollte, weil sie von den klassischen Rollenverteilungen abweichen, bei denen es selbstverständlich wäre, dass die halbtags-arbeitende Frau für den Haushalt verantwortlich ist. Dies ist hier nicht der Fall und Herr G fühlt sich in den Erwartungen, die Frau G an ihn stellt, häufig nicht in seiner Rolle als (Auch-)Arbeitender gesehen: „[V]ielleicht kochst du etwas leckeres, nicht wieder Kartoffeln wie die letzten zehn Tage [sagt Frau G] und dann lacht sie und Herr G lacht auch, aber eigentlich stört es ihn, dass er jeden Tag kochen muss“ (siehe Anhang S. 47). Frau G provoziert dies immer wieder in Gesprächen zwischen den beiden und Herr G gelingt es nicht, ihr zu vermitteln, dass er sich häufig nicht mit dem Bild des Hausmanns identifizieren kann. „Wie kann das sein, selbst ich würde es hinbekommen zu kochen und ich arbeite den ganzen Tag, während du nur zu Hause rumsitzt“ (siehe Anhang S. 48), sagt Frau zu Herrn G, ohne dass dies direkte Konsequenzen innerhalb der Kommunikation zwischen den beiden nach sich ziehen würde. Auf der einen Seite ist Herr G mit der Rolle des Hausmanns unzufrieden, auf der anderen wünscht er sich jedoch auch mehr Anerkennung für die Arbeit im Haushalt. Der Unwille, sich mit seiner Rolle zu identifizieren, zeigt sich auch in der Szene, in der er sich im Zoo mit dem Vater einer Mitschülerin Tochter Gs unterhält, dessen Rolle in der Familie der von Herrn G ähnelt. „[I]rgendwie ist ihm alles an ihm zuwider“ (siehe Anhang S. 56), sagt Herr G über diesen Mann, nachdem er Ähnlichkeiten zwischen den beiden entdeckt. An der Abneigung gegenüber diesem anderen Mann zeigt sich auch eine Unsicherheit Herrn Gs, der sich unsouverän neben diesem fühlt und auf diese Unsicherheit mit nicht erklärbarer Abneigung reagiert.

Dass Herr G seine Rolle innerhalb der Familie nicht vollends annehmen kann, hat Folgen für seinen Charakter und die Beziehung zu seiner Frau: Die Tatsache, dass es sich bei ihm nicht um den Hauptverdiener der Familie handelt, kränkt ihn. Dies hat eine „tiefe Verunsicherung“ seiner selbst zur Folge, wie es häufig bei Männern in einer vergleichbaren familiären Situation der Fall ist (vgl. Koppetsch & Speck, 2015, S. 15). Er bricht aus den familiären Normen aus, die er von seinem eigenen Elternhaus kennt, in dem die Mutter zuhause war und „ihre Haare jeden Morgen in Lockenwickler eindrehte, obwohl sie das Haus nur verließ, um einzukaufen oder sich mit ihren Freundinnen aus der Nachbarschaft zu treffen“ (siehe Anhang S. 49), während es sich bei dem Vater um das offensichtlich herrschsüchtige Familienoberhaupt handelte, das „mit der Hand auf den

Tisch [schlug] und sagte, jetzt reicht es aber mal, Kinder haben beim Essen zu schweigen“ (siehe Anhang S. 53). Es hat den Anschein, als befände sich Herr G in einem progressiven Familiengefüge, was wiederum eine scheinbare Legitimation für das Aufrechterhalten der bürgerlichen Familie ist. Die Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft beruht darauf, dass der „neue ‚Mensch‘, der hier entsteht“, immer ein „neuer Mann“ ist und die Frau „Anhängsel der Entwicklung“ (Theweleit, 2019, S. 370) bleibt. Dass sich dies auch dann noch zeigt, wenn Geschlechterrollen scheinbar umgedreht sind – und sei es nur in der Persönlichkeit und dem Stolz des Manns, der seine Rolle abseits von patriarchalen Familienstrukturen nicht anerkennen kann – beweist das Verhältnis der Geschlechter in *Familie G*. Geschlecht bleibt dabei immer die der Bürgerlichkeit, d.h. der Klasse und ökonomischen Situation untergeordnete Kategorie, wie es auch schon bei Gisela Elsner der Fall war. Bei *Familie G* soll es sich demnach auf keinen Fall um eine Studie des neuen, modernen, gegenwärtigen Mannes handeln.

Die Ehe als „Tauschhandel“, wie ich sie bei Elsner skizziert habe, setzt sich dementsprechend bei mir teilweise weiter fort: Herr und Frau G leben aneinander vorbei und das, was von ihrer Liebe geblieben sein könnte, verschwindet in dem Moment, in dem die Möglichkeit dieser Liebe auch nur im Raum steht: „[D]ann erinnert er sich wieder daran, dass er Frau G ja liebt und da ist das Seufzen dann nur noch halb so schlimm, aber dann sagt sie, na endlich“ (siehe Anhang S. 46). Ihre Ehe begründet sich offenbar nicht durch die Liebe, die sie zueinander spüren, sondern durch die Sicherung einer sozialen gesellschaftlichen Stellung. Der Tauschhandel hat sich aufgeweicht und zeichnet sich nicht mehr durch bestimmte geschlechtsspezifische Normen aus, die bestimmen, was Männer und Frauen jeweils geben bzw. bekommen. Vielmehr ist die Ehe zu einer Institution geworden, die für beide die Sicherung eines Status und die Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Norm verspricht. Was die Eheleute jeweils dafür geben, unterscheidet sich und ist nicht mehr unbedingt geschlechtsspezifisch. Dabei ist der Zweck der Ehe nach wie vor die Sicherung der bürgerlichen Gesellschaft, während sie gesellschaftlich häufig als Festigung der Liebe gehandhabt wird.

Meine Kritik richtet sich nicht auf verhärtete Geschlechterrollen innerhalb der Familie, sondern viel eher auf die Gefahr, dass durch aufgeweichte Rollen suggeriert wird, die bürgerliche Familie sei eine Institution der Vergangenheit. Viel eher glaube ich, dass die scheinbare Progressivität das starre Familienmodell festige, was ich anhand von *Familie G* aufzeigen möchte. Dabei scheinen mir die Verzerrung und der Humor als angemessene Mittel, weil sie zur Folge haben, dass man sich mit den Figuren identifizieren, sie mit dem

eigenen Leben vergleichen kann. Dass dies eng mit der Sprache als Anders-Werdung der Welt verknüpft ist, fand ich in den Dialogen zwischen Gilles Deleuze und Claire Parnet: „Der Humor dagegen beruft sich auf eine Minderheit, ein Minoritär-Werden: er ist es, der eine Sprache zum Stottern bringt“ (Deleuze & Parnet, 1980, S. 76). Die Eheleute G sollen nicht als schlechte Menschen dargestellt werden, sondern viel eher als Personen, die durch die Nicht-Möglichkeit, ihre eigenen Gefühle anzuerkennen, lediglich belächelt können.

4.4 Nationalsozialistisches Erbe

In Bezug auf das nationalsozialistische Erbe fiel mir bei Gisela Elsner auf, dass sich dieses neben den Andeutungen in den *Riesenzwergen* und den Romanen, die sich explizit mit diesem auseinandersetzen, vor allem in Bezug auf ihre Stellung als Person des öffentlichen Lebens und ihr Auftreten als solche zeigte. Dies wiederum ist eng mit der Zeit, in der sie lebte, verbunden. Wenn Gisela Elsner in den 1950er Jahren die deutsche Schuld thematisiert und anprangert, ist dies eine neue und unbekanntere Vorgehensweise in einem Literatur- und Kulturbetrieb, der dies verschweigt oder leugnet. Wenn wir heute über das eigene nationalsozialistische Erbe sprechen, hat sich die Art und Weise der Thematisierung verändert – zum einen weil die direkten Schuldigen nicht mehr Teil der gemeinsam geteilten Öffentlichkeit sind, zum anderen weil diese Öffentlichkeit die Schuld eingesteht (wenn auch meist unzureichend und undifferenziert). Dass die Thematisierung immer noch Teil des deutschen Literaturbetriebs ist, zeigt sich beispielhaft anhand des im letzten Jahr erschienenen Romans *Schönwald* von Philipp Oehmke, „dem immer ersehnte[n], nie gelieferte[n] aktuelle[n] deutsche[n] Gegenwartsroman“ (Jessen, 2023), wie Jens Jessen in der *ZEIT* schreibt. Im Familienepos *Schönwald* muss sich die gleichnamige Familie mit der eigenen nationalsozialistischen Schuld auseinandersetzen, weil der Vorwurf im Raum steht, der von der Tochter eröffnete queere Buchladen in Berlin Kreuzberg sei von Geld aus dem Nazi-Erbe finanziert worden.

Die Frage, die sich mir beim Lesen dieses Romans stellt, ist die gleiche, die ich auch an mein eigenes Schreiben stelle: Wie können wir über Herkunft schreiben, wenn diese Herkunft die deutsche Schuld beinhaltet, ja sogar auf dieser beruht? Wie können wir über uns schreiben (was auch immer dieses uns genau meint) und gleichzeitig eine moralische Perspektive einnehmen? Wie über etwas schreiben, das man kritisiert, das man gleichzeitig aber selbst ist, und zu dem man deshalb Zugehörigkeitsgefühle besitzt?

Wie immer in meinem Schreiben, brauchte ich zunächst eine andere Form, um mich diesem Thema zu nähern. Dazu schrieb ich Anfang des Jahres einen Text, der jetzt den Titel *T-T-T-Tornado* besitzt (siehe Anhang S. 58-64). Dieser war in seinem Prozess ein einziges Ringen – mit dem Thema und der Form. Ich schrieb zunächst einen Tagebuch-ähnlichen Eintrag, in dem vor allem die Wut über rechte Meinungen in meiner eigenen Familie Platz fand, dann veränderte ich ihn in einen Monolog und versuchte so, die Vorteile, die für mich im dramatischen Schreiben liegen, zu nutzen. Dieses zeichnet sich für mich v.a. durch eine Unmittelbarkeit aus, durch eine Spannung, die zwischen allen Wörtern und Sätzen liegen muss, damit sie beim Aussprechen auf der Bühne eine Wirkung erzielen. Ich hatte das Gefühl, dass es genau diese Spannung braucht, um sich in Texten mit nationalsozialistischem Erbe und seiner Ausformung in der Gegenwart auseinanderzusetzen, weil es die Dringlichkeit der Thematisierung mit anderen Mitteln vermitteln kann als mit dem bloßen Darlegen von Fakten. Gleichzeitig liegt für mich in dieser Form auch eine gewisse Schnelligkeit verborgen, auf die ich in Texten stets auf der Suche bin.

Während der Arbeit an dem Text fragte ich mich immer wieder, was ich eigentlich erzählen wollte: Ging es wirklich nur darum, der eigenen Empörung Luft zu machen? Und was brachte dies den potentiellen Leser:innen, wo lag das Neue in dieser Empörung? Außerdem: Welche Rolle spielte eigentlich meine eigene Position innerhalb der von mir beschriebenen Familiensituation? In einer Textwerkstatt wurde mir gespiegelt, dass dem Text eine gewisse Zuneigung fehlte, ein Zugeständnis, dass man selber die Familie doch irgendwo als das anerkennen müsse, was sie ist. Es reiche nicht, sich nur über sie aufzuregen und sich damit über die anderen zu stellen. In diesem Zuge merkte ich, dass es für mich eine zweite Ebene geben musste, eine Ebene, auf der die Ich-Erzählerin zweifeln und hadern und auf der es Raum für eine Form von Zärtlichkeit geben konnte. Dies war für mich in der Form des Monologs nicht mehr möglich und so schrieb ich zunächst eine Art Langgedicht, das ich dann wiederum in einen prosaischen Text transformierte. Dieser Text ist der hier vorliegende.

Er beinhaltet zwei Erzählebenen: Das Familienfest, auf dem sich die Ich-Erzählerin befindet, und ein Telefongespräch, das diese mit einer anderen Person im Anschluss führt. Die Ebenen wechseln sich immer wieder ab und man hat so das Gefühl einer scheinbaren Gleichzeitigkeit. Diese Gleichzeitigkeit ist für mich das Wichtigste im Erzählen über das nationalsozialistische Erbe, das wir als Deutsche automatisch haben und mit dem wir uns meines Erachtens immer noch auseinandersetzen müssen. Es kann für mich in dieser

Hinsicht keine Abgeschlossenheit geben, das Hadern und Ringen mit der eigenen Vergangenheit muss immer einen Teil im kollektiven deutschen Gedächtnis haben. Denn sowohl ich als Autorin als auch meine Figuren sind unmittelbar in die deutsche Geschichte involviert und können dementsprechend niemals abgeschlossen und eindeutig über die nationalsozialistischen Gräueltaten sprechen. Ich glaube, dass es unabdingbar ist, sie als etwas anzuerkennen, das zu uns gehört. Aus diesem Grund kann man sich zwar moralisch von ihnen distanzieren, diese Distanz kann aber immer nur auf einer theoretischen, niemals faktischen Ebene geschehen. Materielle Grundlagen, wie in *Schönwald* dargelegt, beweisen dies.

Das Erzählen über den deutschen Nationalsozialismus und das damit einhergehende Erbe ist also keineswegs an ein Ende gekommen, auch wenn er in meinem Textprojekt *Familie G* eine eher geringe Rolle spielt. Dies liegt jedoch auch daran, dass das Kapitel, das sich detaillierter mit der Familiengeschichte von Vater G auseinandersetzt und den Titel *Familienfest* trägt, noch unvollständig ist. Die Vorarbeit für dieses Kapitel wurde schon geleistet und liegt in vielen Teilen in dem Text *T-T-T-Tornado*, auf den ich aus diesem Grund so detailliert eingegangen bin. Das Hadern, das ich bereits beschrieben habe und das durch die zwei Ebenen im Text *T-T-T-Tornado* versprachlicht wurde, soll Herr G zu spüren bekommen. Hier zeigt sich, wie ich Sprache verwende, um einen Moment der Intervention zu erzeugen. Wie ich es schon mit Deleuze beschrieben habe, kann Sprache eine Anders-Werdung der Welt aufzeigen. Dies ist für mich vor allem dann der Fall, wenn sich die Missstände, die angeprangert werden sollen, unter der Oberfläche, innerhalb des Weltverständnisses, befinden, wie es auf das nationalsozialistische Erbe zutrifft. Aus diesem Grund erarbeite ich innerhalb meines Textes eine Kunstsprache, die – ähnlich wie Elsners – aus langen Satzkonstruktionen besteht, in denen eine Haltlosigkeit, aber auch ein Zaudern versteckt sein kann. Die darin innewohnende Frage, wie erzählt werden kann, entlarvt sich so konsequent im Text als solche, ohne dass sie ausgesprochen werden müsste. Wichtiger Bestandteil meiner Sprache ist dabei das Verständnis, dass es keine allgemeingültigen Eindeutigkeiten gibt, die ausgesprochen werden können, sondern dass die literarische Sprache höchstens um den eindeutigen Kern kreisen kann. Das Hinterfragen der eigenen Wahrheit liegt innerhalb der literarischen Sprache verborgen.

5 Vergleich

Es fällt mir äußerst schwer, Gisela Elsners Text mit meinem eigenen zu vergleichen, stellte die Lektüre der *Riesenzwerge* doch überhaupt erst den Initiationsmoment für mein eigenes Schreiben dar. Das Werk ist für mich in jeglicher Hinsicht vollkommen, was selten passiert, und die Autorin hat dementsprechend Idolcharakter. Elsners schonungsloser Blick auf die Gesellschaft, der Hang zum Ekel und die vielen Informationen zwischen den Zeilen, die sich hinter den detaillierten und sprachlich auf den Punkt gebrachten Beschreibungen verstecken, aber doch immer zu spüren sind, geben dem Werk einen einzigartigen Charakter, den ich als Vorbild nehme, während ich gleichzeitig versuche, einen eigenen Stil zu finden.

Inhaltlich gibt es bestimmte Punkte, in denen sich *Die Riesenzwerge* und *Familie G* überschneiden. Dies bezieht sich vor allem auf die bürgerliche Familie, die in beiden Texten im Vordergrund steht. Auch wenn diese sich historisch verändert hat (die Familie bei Elsner ähnelt doch eher der Großeltern-Generation in *Familie G*), sind die Strukturen ähnlich und eine Kritik an diesen in beiden Texten nachzuweisen. Die Problematisierung der Geschlechterrollen zeigte sich bei Gisela Elsner als durchaus differenziert, zum einen als Kritik an der klassischen Rolle der unterworfenen Ehefrau, zum anderen an der als zu rettendes Opfer Dargestellten. Durch die historischen Gegebenheiten hat sich auch eine Kritik an der Rolle der Frau verändert, was nicht bedeutet, dass diese obsolet geworden ist. Trotzdem thematisiert *Familie G* weniger die Geschlechterrollen und mehr die Tatsache, dass sich die bürgerliche Familie weiter hält, auch wenn patriarchale Strukturen scheinbar aufgehoben sind. In beiden Texten spielt Geschlecht eine untergeordnete Rolle und wird vor allem dafür genutzt, die Strukturen der bürgerlichen Familie aufzuzeigen. Distanzierte sich Elsner von der Täter-Opfer-Logik, so distanzieren mich von der Vorstellung, die Aufhebung der klassischen Rollenverteilungen könne die Machtdynamiken der bürgerlichen Familie zum Verschwinden bringen. Nationalsozialistisches Erbe konnte in Elsners Werk und anhand ihrer öffentlichen Positionierung nachgewiesen werden. Dieses spielt dort eine deutlich größere Rolle als in meinem eigenen Text. Auch wenn das Nachdenken über historische Verantwortung Teil des gesamten Schreibprozesses ist, findet sich eine explizite Benennung oder Problematisierung innerhalb des Textes nur am Rande. Die literarischen Mittel, mit denen kritisiert wird, ähneln sich in beiden Texten. Die Satire als Form spielt dabei eine große Rolle. Bezeichnete Elsner sich sogar selbst als Satirikerin, beinhaltet auch mein Text durchaus ein satirisches Element. Trotzdem musste ich feststellen, dass sich die Machart der Satire unterscheidet. Während Elsners bitterböse auf die bürgerliche Gesellschaft schaut, habe ich das Gefühl, dass in meinem Text, wenn

schon kein Ausweg, so doch eine gewisse Zuneigung existiert. Dies zeigt sich für mich in der Figurencharakterisierung. Bei Elsner fungieren die Figuren niemals als Möglichkeiten der Identifikation, was der Autorin häufig von der misogynen Literaturkritik vorgeworfen wurde: Sie schreibe nicht einfühlsam, wie es von einer weiblichen Autorin erwartet wurde, und man könne nicht mit den Figuren mitfühlen, geschweige denn sich mit ihnen identifizieren (vgl. Künzel, 2012, S. 97). Ohne diese Kritik reproduzieren zu wollen, muss ich doch anmerken, dass Elsner die Figuren meiner Einschätzung nach lediglich als Schablonen nutzt. Das bestätigt Elsner selbst, wenn sie sagt: „Das wirft man mir auch vor, daß man sich mit meinen Helden nie identifizieren kann. Das soll man auch nicht. Man soll ihn nur kennenlernen und von ihm Abstand nehmen“ (Hoffmeister, 1988, S. 107). Offensichtlich ist Elsner selbst diejenige, die ihre Figuren bloßstellt, während ich darauf aus bin, dass sich die Figuren innerhalb meines Textes selbst bloßstellen und man so eine gewisse Zuneigung diesen gegenüber entwickeln kann. Nachdem ich Teile des Textes bei verschiedenen Lesungen vorlas, kamen Personen zu mir, die sich oder ihre Familien mit den Figuren aus *Familie G* identifizieren konnten. Zärtlichkeit ist für mich ein wesentlicher Teil der Kritik, weil diese anzeigt, dass man selbst Teil des zu Kritisierenden ist und so weniger schnell das Gefühl einer außenstehenden Person aufkommt, die die Gegebenheiten aus einer Position der Arroganz betrachtet. Es ist mir wichtig, dass die Figuren hadern und zweifeln und dass sich dies in der Sprache widerspiegelt. Dieses Hadern fehlt bei Elsner meines Erachtens vollkommen, obwohl auch sie (genau wie ich) lange Schachtelsätze baut. Diese sind jedoch weniger von Zweifeln geprägt, sondern mehr von Drastik und davon, dass sie immer weiter zu dem Punkt vordringt, an dem es wehtut. Es geht also sowohl mir als auch Elsner darum, die Absurdität der bürgerlichen Familie darzustellen, allerdings nutze ich dafür das Mittel des Mitgefühls, was sie offensichtlich konsequent ablehnt. „Auf jeden Fall schließt die Satire eine fragende, suchende Haltung aus.“ (Calvino, 1984, S. 36), schreibt auch der Autor Italo Calvino und benennt damit den springenden Unterschied zwischen Gisela Elsner und meinem eigenen Schreiben.

Wie schon erwähnt ist Sprache in beiden Texten ein wichtiges Instrument für Irritation und Intervention, auch wenn dies unterschiedlich gelagert ist. In den Textblöcken und der Verdichtung der Sprache ähneln wir uns dennoch. Auch die Praxis, die Wirklichkeit durch ein detailgetreues Beschreiben zu verzerren, Leser:innen zu verwirren und sie dadurch in ihrem Weltbild hinterfragen zu wollen, liegt in beiden Texten vor.

6 Fazit

Zu Beginn dieser Arbeit stellte ich die These auf, dass Gisela Elsner eine Poetologie der Kritik verfolgt, die sich anhand von drei Themenfeldern innerhalb der *Riesenzwerge* nachvollziehen lässt. Es konnte aufgezeigt werden, dass Elsners Prämisse für ihr Werk offensichtlich die kritische Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Familie ist: Anhand des Ehepaars Leinleins und ihres Sohns zeichnet die Autorin das Bild einer Familie, die innerhalb der gesellschaftlichen Normen agiert und deren Mitglieder sich auf diese Weise immer weiter von der Welt entfremden. Diese Analyse wird gestützt durch die Beschreibung der verhärteten Geschlechterrollen, polarisiert durch den patriarchalen Vater und der – der Sprachlosigkeit anheimgefallenen – Mutter. Obwohl Elsner die Rolle der Frau in einen gesellschaftlichen Kontext stellt, ist diese als Opfer nicht als allgemeingültiges Bild der Frau innerhalb der Gesellschaft zu lesen. Vielmehr zeigt die Autorin, wie Frauen durch ihre soziökonomische Situation innerhalb der Logiken des Kapitalismus handeln und nicht aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit Opfer des Patriarchats werden. Es gibt keine automatische Komplizinnenschaft zwischen den Frauen, zu sehr sind sie Agierende innerhalb des ökonomischen Systems. Geschlecht ist immer die der materiellen Situation untergeordnete Kategorie, wie ich schon weiter oben erläuterte. Ähnlich verhält es sich mit der Bewältigung und dem Erbe des Nationalsozialismus: Innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft gibt es – wie Elsner aufzeigt – keine Möglichkeit, die Vergangenheit aufzuarbeiten; die bürgerliche Familie als Prämisse und Zielsetzung des Lebens eines jeden steht dieser konträr gegenüber und verhindert alles, was sich außerhalb der Logiken dieser befindet.

Die Satire bildet bei Elsner das Mittel, mithilfe derer sie ihre Kritik formuliert, was an diversen Stellen durch das Aufzeigen der grundlegenden Charakteristika dieser literarischen Form nachvollzogen wurde. Für die satirische Auseinandersetzung nutzt die Autorin verschiedene literarische Mittel, von denen ich ihren sprachlichen Stil und ihr Verhältnis zur Wirklichkeit genauer betrachtet habe: Durch hypotaktische Satzstrukturen verschwimmt die Unterscheidung zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem; durch die enorme Zeitdehnung des Erzählten wird der Fokus auf scheinbar Unwesentliches gelenkt. Elsners einzigartiger Stil unterstützt auf diese Weise ihre Gesellschaftsanalyse auf einer semantischen Ebene und veranlasst die Leser:innen zu einer Interpretation des Beschriebenen. Auch die Nähe zum realistischen Schreiben und die dementsprechende Ähnlichkeit zur Lebenswelt bewirkt einen Vergleich der Leser:innen zu dem ihnen

Geläufigen und evoziert auf diese Weise eine Intervention des Bekannten. Nur durch die Abgleichung mit der Norm entsteht eine Kritik an dieser. Meiner Meinung nach ist die Einschätzung von Elsner als bloße Meisterin der Satire zu kurz gegriffen, missachtet man dabei, wie ernst es ihr mit ihrer Gesellschaftskritik war und wie tief sich diese sowohl auf einer inhaltlichen als auch auf einer erzähltheoretischen Ebene widerspiegelt. Durch die Art und Weise, wie sie Sprache verwendet, reproduziert sie die von ihr erfahrene, durch die bürgerliche Familie verursachte Gewalt auf einer semantischen Ebene. Dies gilt genauso für den Hyper-Realismus, den sie gezielt einsetzt, um den Blick auf das bisher Verborgene und / oder Verdrängte zu lenken. Auch wenn Elsner offensichtlich Satirikerin war und es sich bei dem vorliegenden Werk *Die Riesenzwerge* um eine Satire handelt, erscheint es mir doch treffender, ihr eine Poetologie der Kritik zuzusprechen, welche die Satire beinhaltet. Betrachtet man ihre Äußerungen in der Öffentlichkeit und ihre theoretischen Schriften, zeigt sich, wie allumfassend ihre Gesellschaftskritik war. Dies schlägt sich in der Entscheidung bezüglich der Machart des Erzählens wieder und findet sich auf unterschiedlichen Ebenen des Textes, die ausgeblendet würden, spräche man lediglich von einer Satire.

Anhand von *Familie G* konnte ich zeigen, wie ich meine eigene Poetologie der Kritik verfolge und mich an einer zeitgenössischen Gesellschaftskritik mithilfe von satirischen Elementen versuche. Die bürgerliche Familie des 21. Jahrhunderts spielt dabei eine große Rolle und ist Angriffspunkt meiner Kritik. Geschlechterrollen sind dabei von Bedeutung, indem sie aufzeigen, wie sich die bürgerliche Familie auch dann noch halten kann, wenn ein wichtiger Bestandteil dieser (nämlich die patriarchale Geschlechterhierarchie) scheinbar aufgeweicht ist. Auch das Erzählen über das nationalsozialistische Erbe ist Teil von *Familie G*, wenn auch nur am Rande. Dass für mich jedoch überhaupt kein Erzählen möglich ist, ohne dies mitzubedenken, konnte ich aufzeigen. Die erzähltheoretischen Mittel (sprachlicher Stil, Humor und Realitätsbezug) sind allesamt der Kritik untergeordnet, weshalb ich auch bei meinem eigenen Schreiben von einer Poetologie der Kritik sprechen möchte. Dass sich diese jedoch von Elsners unterscheidet, konnte ich im Vergleich darlegen: Während das Zögern und Hadern, das Fragen und das Unentschlossene in den *Riesenzwerge* keinen Platz hat, durchzieht es mein Schreiben vollkommen. Zudem: Die Zuneigung zu dem, was kritisiert wird, wegzulassen, erscheint mir grotesk und unehrlich.

7 Anhang

7.1 Literaturverzeichnis

- Baller, S. (2017). *Wenn "der schönste Tag im Leben" der schlimmste wird*. stern.
<https://www.stern.de/neon/magazin/hochzeitskatastrophen--wenn--der-schoenste-tag-im-leben--de-r-schlimmste-wird-7689580.html>.
- Barthes, R. (2015). *Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV)*. edition suhrkamp.
- Calvino, I. (1984). *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft*. Carl Hanser Verlag.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1980) *Dialoge*. edition suhrkamp.
- Deleuze, G. (2000). *Kritik und Klinik*. edition suhrkamp.
- Dröscher-Teille, M. (2018). *Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann - Marlene Streeruwitz - Elfriede Jelinek*. Wilhelm Fink Verlag.
- Elsner, G. (2001). *Die Riesenzwerge*. Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Elsner, G. (2011a). *Im literarischen Ghetto*. Verbrecher Verlag.
- Elsner, G. (2011b). *Flüche einer Verfluchten*. Verbrecher Verlag.
- Graf, G. (2021) *Theorien der Literatur. Theorie und Praxis. Schriftenreihe des Literaturinstituts Hildesheim. Band 1*. Universitätsverlag Hildesheim.
- Han, B. (2012). *Agonie des Eros*. Matthes & Seitz Berlin.
- Heller, E. (1977). *Die Wiederkehr der Unschuld und andere Essays*. suhrkamp taschenbuch.
- Hirte, C. (2009). Gisela Elsner und die DDR. In C. Künzel (Hrsg.), *Die letzte Kommunistin. Texte zu Gisela Elsner*. (S. 105-127). konkret texte.
- Hodgart, M. (1969). *Satire*. World University Library.
- Hoffmeister, D. L. (1988). *Vertrauter Alltag, gemischte Gefühle. Gespräche mit Schriftstellern zu ihrer Arbeit*. Bouvier.
- Jelinek, E. (2009). Ist die Schwarze Köchin da? Ja, ja, ja! Zu Gisela Elsner. In C. Künzel (Hrsg.), *Die letzte Kommunistin. Texte zu Gisela Elsner*. (S. 23-28). konkret texte.
- Jessen, J. (2023). *Im Uhrwerk des schlechten Gewissens*. ZEIT 33/2023.
<https://www.zeit.de/2023/33/philipp-oehmke-schoenwald-roman-literatur>.
- Kinder, H. (1995). Gisela Elsner – der entsorgte Stachel. Nachwort zu *Die Riesenzwerge*. In G. Elsner, *Die Riesenzwerge*. Rowohlt.
- Koppetsch, C. & Speck, S. (2015). *Wenn der Mann kein Ernährer mehr ist. Geschlechterkonflikte in Krisenzeiten*. edition suhrkamp.
- Kunstreich, T. (2009). Gisela Elsners Kommunismus. Anmerkungen zum essayistischen Werk. In C. Künzel (Hrsg.), *Die letzte Kommunistin. Texte zu Gisela Elsner*. (S. 117-127). konkret texte.
- Künzel, C. (2009). Einmal im Abseits, immer im Abseits? Anmerkungen zum Verschwinden der Autorin Gisela Elsner. In C. Künzel (Hrsg.), *Die letzte Kommunistin. Texte zu Gisela Elsner*. (S. 7-20). konkret texte.
- Künzel, C. (2012). *„Ich bin eine schmutzige Satirikerin“*. Zum Werk Gisela Elsners (1937-1992). Ulrike Helmer Verlag.
- Künzel, C. (2017). „die Tatsache, daß Du mich als ‚geniale Dichterin‘ bezeichnest, finde ich unpassend“ In H. Peitsch & H. Thein (Hrsg.), *Lieben, was es nicht gibt. Literatur, Pop und Politik bei Ronald M. Schernikau*. (S. 141-158). Verbrecher Verlag.

- Lobsien, E. (2012). Phänomenologie der Spielräume: Konstitutionsweisen lebensweltlicher und literarischer Gegenständlichkeit. In A. Löck & D. Oschmann (Hrsg.), *Literatur & Lebenswelt*. (S. 9-13). Böhlau Verlag.
- Löck, A. & Oschmann, D. (2012). Einleitung. In A. Löck & D. Oschmann (Hrsg.), *Literatur & Lebenswelt*. (S. 9-13). Böhlau Verlag.
- Martínez, M. & Scheffel, M. (2016). *Einführung in die Erzähltheorie* (10. Aufl.). C.H. Beck.
- Meyer, B. (1985). *Satire und politische Bedeutung*. Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Podskalsky, V. (2017). *Jan Böhmermann und DIE PARTEI. Neue Formen der Satire im 21. Jahrhundert und ihre ethische (Un-)Begrenztheit*. ERGON VERLAG.
- Polt-Heinzl, E. (2005). *Ein Leben ohne Netz*. EMMA 5/2005.
<https://www.emma.de/artikel/gisela-elsner-ein-leben-ohne-netz-264059>.
- Pommerenke, S. (2006). *Ein böses Weib, die Elsner? Die Entwicklung im literarischen Schaffen der Gisela Elsner von ihrem ersten Roman „Riesenzwerge“ bis zu den späten Romanerzählungen „Zähmung“ und „Windei“*. (Magisterarbeit, Literaturwissenschaft). Technische Universität Berlin.
- Praske, T. (2021). *Gisela Elsner (1937 – 1992) – Radikalsatirikerin, Radikalfeministin, Radikalkommunistin | #femaleheritage*. Münchner Stadtbibliothek Blog.
<https://blog.muenchner-stadtbibliothek.de/gisela-elsner-satirikerin-feministin-kommunistin-femaleheritage/>.
- Preuß, W. (2009). Von den „Riesenzwerge“ direkt ins „Abseits“? Gisela Elsner und ihre Kritiker. In C. Künzel (Hrsg.), *Die letzte Kommunistin. Texte zu Gisela Elsner*. (S. 31-45). konkret texte.
- Smith-Prei, C. (2007). Böser Blick, entblößte Brust: Der Autorinnenkörper als Gegenstand des literarischen Skandals. Gisela Elsner und Renate Rasp. In: S. Neuhaus und J. Holzner (Hrsg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. (S. 549-558). Vandenhoeck & Ruprecht.
- Smith-Prei, C. (2013). *Revolting Families. Toxic Intimacy, Private Politics, and Literary Realisms in the German Sixties*. University of Toronto Press.
- Streeruwitz, M. (2014). *Poetik*. FISCHER Taschenbuch.
- Stumm, A. (2022). *Wütende Texte. Die Sprache heißen Zorns in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. De Gruyter.
- Theweleit, K. (2019). *Männerphantasien*. Matthes & Seitz Berlin.
- Wellershoff, D. (1969). *Literatur und Veränderung. Versuche zu einer Metakritik der Literatur*. Kiepenheuer & Witsch Köln Berlin.
- Weibel, F. (2024). *Die Praxis des Heiratens. Über die Anerkennung verbindlicher Liebesbekenntnisse*. transcript Verlag.

7.5 Eigenständigkeitserklärung

Ich versichere hiermit, dass ich die vorstehende Bachelorarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der obigen Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, habe ich in jedem einzelnen Fall durch die Angabe der Quelle bzw. der Herkunft, auch der benutzten Sekundärliteratur, als Entlehnung kenntlich gemacht. Dies gilt auch für Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen sowie für Quellen aus dem Internet und anderen elektronischen Text- und Datensammlungen und dergleichen. Die eingereichte Arbeit ist nicht anderweitig als Prüfungsleistung verwendet worden oder in deutscher oder in einer anderen Sprache als Veröffentlichung erschienen. Mir ist bewusst, dass wahrheitswidrige Angaben als Täuschung behandelt werden. Ich versichere weiterhin, dass ggf. direkt an die Prüfenden zur Begutachtung übermittelte gedruckte Exemplare der Abschlussarbeit mit der im Prüfungsamt eingereichten elektronischen Fassung der Arbeit übereinstimmen.

Ort, Datum

Unterschrift