

Erika Greber

**ZUM NULLPUNKT ZURÜCKERZÄHLEN:
MODELLE DER RETRONARRATION (MARGARET ATWOOD –
MARTIN AMIS – ILSE AICHINGER – VLADIMIR NABOKOV)**

Der neu geprägte Begriff ‚Retronarration‘ soll das besondere Phänomen des retrograden Erzählens erfassen: Texte, in denen die Lebensgeschichte nicht biochronologisch vorwärts erzählt wird, sondern vom Ende her zum Anfang zurück. Solch retrograde Strukturen sind in jüngster Zeit in etlichen spektakulären Movies aufgetaucht – etwa in dem amerikanischen Film *Memento* oder in dem besonders viel diskutierten französischen Film *Irréversible*¹ – und werden sicherlich, nachdem die Idee nun in der Popkultur angekommen ist, weiter Furore machen. Da im Filmmedium eigene Gesetze der Umkehrbarkeit gelten, werden Filme hier beiseitegelassen zugunsten der literarischen *retrogradatio*, wenn auch manche Beobachtung vielleicht für alle Erzählkünste gelten dürfte. Während die Kinematographie ein klares technisches Anschauungsmodell liefert, nämlich den verkehrtherum eingespannten, rückwärtslaufenden Film, so erweisen sich die der Literatur zur Verfügung stehenden Mittel der Umkehrung als weitaus komplexer und widersprüchlicher, aber eben auch leistungsfähiger im Hinblick auf die tiefreichende Erkundung von alternativen Zeitvorstellungen.

Das Konzept der Retronarration bildet geradezu ein Exempel für den im Symposiumsprospekt angesprochenen Aspekt, dass vor der Schwelle des Todes perspektivisch völlig andere Bedingungen herrschen als nach ihrer Überschreitung.² Es ist genau dieses Problem, was die Retronarration mithilfe von Paradoxie bearbeiten will.

Der Topos vom Tod als Geburt und Schöpfung erfährt eine radikale Zuspitzung im Konzept des retrograden Erzählens: wenn die Lebensgeschichte nicht biochronologisch vorwärts erzählt wird, sondern zurück vom Ende zum Anfang, und beide Pole im Textfinale zusammenfallen. An die Stelle gewöhnlicher erinnernder Rückblenden tritt also die ‚tatsächlich‘ durchlebte Rückkehr. Konkrete Realisationen zeigen, dass die Geschichte nicht einfach umgekehrt

¹ *Memento*. Regie/Drehbuch Christopher Nolan, USA 2000. *Irréversible*. Regie Gaspar Noé, Frankreich 2002. Medienästhetisch ist es natürlich nichts ganz Neues, bedenkt man die Faszination der frühen Kinematographie für den rücklaufenden Film. Vgl. etwa den Rücklauf in *The Big Swallow* (1901) nach dem Verschlucken der Kamera oder die Rückverwandlungsszenen in den Verfilmungen von *Dr. Jekyll and Mister Hyde* (dazu Greber 2004, 450).

² *Thanatologien – Thanatopoetik*, München, Oktober 2006.

erzählt werden kann, sondern dass beide Zeitrichtungen aktiviert sein müssen. Vor allem aber bedarf es intermittierender Zäsuren und zwischengeschalteter Fremdperspektiven, von denen aus die beiden Chronotopen miteinander vermittelt werden.

Das Augenmerk wird auf den Erzählverfahren liegen, was beim gegebenen Thema der Zeitumkehr natürlich die besondere Überkreuzung der Ebenen von *histoire* und *discours* betrifft. Andererseits spielt selbstverständlich auch die spezifische Themengestaltung eine Rolle. Letztlich geht es um die semantische Begründung und Füllung des extravaganten Erzählverfahrens.

In dem hier untersuchten kleinen Textkorpus gibt es eine vielleicht nicht zufällige Gemeinsamkeit, die für eine literaturanthropologische Grundierung der Erzählform zu sprechen scheint. Der Tod ist jeweils ein gewaltsamer und traumatischer: Unfalltod, Tötung, Mord, ja Massenmord. Möglicherweise ist das Erzählschema der Umkehrung eng mit Trauma-Bearbeitung verbunden – eine uneigentliche, phantastische Form der Durchquerung des Unsagbaren.

Idealtypische Denkmodelle der Zeitumkehr wie Spiegelverkehrung, Filmrückspulen oder Palindrom finden sich in exemplarischen Texten: in Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte*, in Martin Amis' Roman *Time's Arrow*, oder in Margaret Atwoods Roman *The Robber Bride*. Vor diesem Hintergrund wird Nabokovs Kurzgeschichte *Vozvraščenie Čorba* bzw. *The Return of Chorb* betrachtet, in der die Rückkehr als Projekt einer intradiegetischen Figur gestaltet ist. Die nachfolgende Darstellung ist – ganz im Sinne des Themas – von rückwärts her angelegt, beginnt mit dem spätesten und endet mit dem frühesten Text. Damit sei auch jedwede Vermutung unterbunden, es gäbe zwischen diesen Texten eine intertextuelle Verbindung oder Evolutionslinie; im Gegenteil sind sie wohl völlig unabhängig voneinander entstanden, jeder Text mit ganz eigener Motivation.

I.

In schwacher Form ist rückwärtsgerichtete Narration ganz alltäglich, nämlich als Rückblendetechnik. Im traditionellen Erzählen kommt sie in Form der Rückwende (Analepse) oder als Erinnerung einer Figur vor bzw. oft beides miteinander gekoppelt. Dabei ist der Zeitpfeil selbst völlig normalisiert: nach dem Sprung in eine frühere Zeitstufe läuft die Zeit wieder chronologisch voran, bis sie zur Aktionszeit aufschließt. Die Rückblende ist also nicht in strenger Weise retrograd, sondern retrospektiv, und sie legitimiert und motiviert meist die Gegenwartssituation, unterstützt also die normale Entwicklungslogik, ganz ohne Umkehrsymptome.

Allerdings kann sich die Retrospektive besonders dann, wenn sie nicht bloß als imaginativer Gedankengang vorgestellt ist, sondern als Handlung auserzählt wird, und wenn der Erinnerungsaspekt ausgespart wird, der Technik der *retrogradatio* unterwerfen.

Ein systematisches Experiment mit dieser Zwischenvariante liegt im ersten Beispiel vor, Margaret Atwoods Roman *The Robber Bride* / *Die Räuberbraut* (1993), einem der zahlreichen bedeutenden Romane der kanadischen Autorin. Der etwas obskur klingende Titel hat hier, abweichend von den anderen Exempeln, keine poetologische Funktion inne und verrät nichts über die Textstruktur. Vielmehr ist der verräterische Begriff in die erzählte Welt eingelassen: das Palindrom. Die Hauptfigur – oder genauer: die Eröffnungsfigur des Romans – schreibt linkshändig rückwärts und liest Wörter rückwärts, auch ihren Namen. Da kommt als komisches Detail ein unerwartetes russisches Motiv vor:

As a child, Tony kept a diary. Every January she would write her name in the front of it, in block letters:

TONY FREMONT

Then under it she would write her other name.

TNOMERF YNOT

This name had a Russian or Martian sound to it, which pleased her. It was the name of an alien, or a spy. (Atwood 1993, 137)

Als Kind führte Tony Tagebuch. Jeden Januar schrieb sie vorne ihren Namen hinein, in großen Druckbuchstaben:

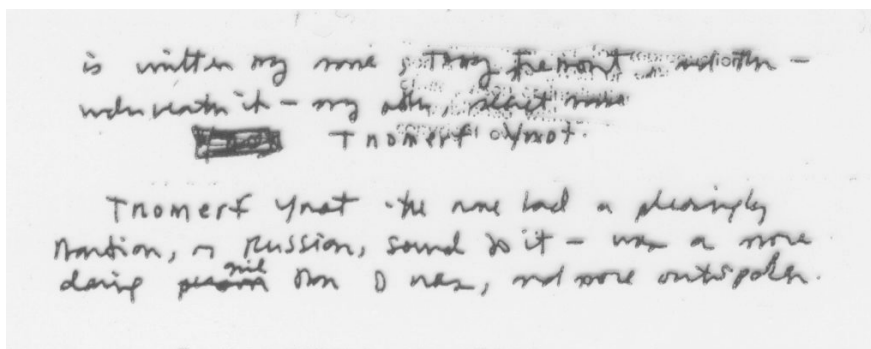
TONY FREMONT

Darunter schrieb sie ihren anderen Namen:

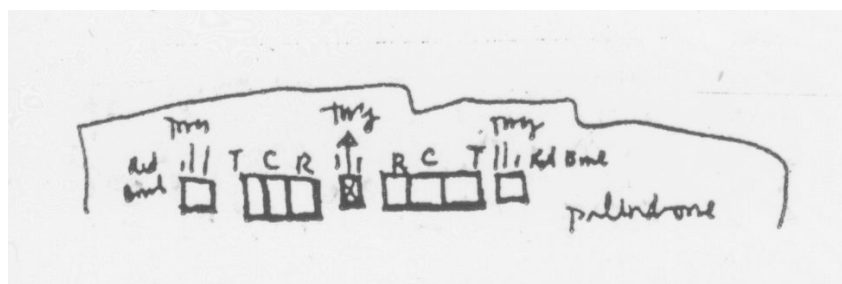
TNOMERF YNOT

Der Name hatte einen russischen Klang, oder einen, der zu einem Marsbewohner paßte, und das gefiel ihr. Es war der Name eines Außerirdischen, oder eines Spions. (Atwood 1994, 178f)

Das Russische fungiert hier ganz offensichtlich als ein Moment des Anderen und Fremden. Wobei allerdings nicht die fremde kyrillische Schrift benutzt wird. Eine leicht abgewandelte Variante der betreffenden Passage findet sich auf einem publizierten Manuskriptblatt (Ljungberg 1999, 185), das auch eine hier nicht mitabgebildete Reihe weiterer Palindrom-Sequenzen („help them live“ – „evil meth pleh“ u.ä.) enthält.



Die Palindromidee unterliegt als Makrostruktur dem gesamten dicken Roman, wie die Entwurfshandschriften belegen. Atwoods erste Skizzen zur palindromischen Erzählstruktur der *Robber Bride* (publ. in Ljungberg 1999, 154):



Analysen des fertigen Romans bestätigen dies (Ljungberg 1999, 152-156).³

Der Plot dreht sich um die drei Freundinnen Tony, Charis und Roz und ihre Freundin und Intimfeindin Zenia, eine wandlungsfähige hexische Verführerfigur, die sich ins Vertrauen einschleicht und sukzessive jeder der drei Frauen den Mann abspenstig macht, um ihn dann fallenzulassen und sich an die nächste Eroberung zu machen. Anfangs feiern die drei den Tod der Konkurrentin, doch stellt sich die Beerdigung als ein *fake* heraus, und die ‚Räuberbraut‘ treibt ihr Unwesen, bis sie im letzten Kapitel mit nunmehr vereinten dreifachen Kräften ermordet wird. Das Handlungsnetz wird aus dreifacher Figurenperspektive entfaltet (die jeweilige Figur ist *focalisateur*); die Lebensphasen sind palindromisch angeordnet, d.h. die jeweilige Erzählung springt immer weiter zurück, durch diverse Stadien von Betrug, Enttäuschung etc. hindurch zurück zum tiefsten Punkt der psychischen Verletzung in der Kindheit, dann wieder in Sprüngen voran zu der resultierenden Problembeziehung mit Zenia. Das Ganze hat also eine Struktur wie beim analytischen Drama, wo *peu à peu* die Prämissen bloßgelegt und die Gründe erkennbar werden. Mit dem entscheidenden Unterschied, dass hier die Retrospektiven nicht eigentlich psychologisch motiviert werden, weder als Personenrede („Sie erzählte: ‚Damals tat ich...‘“) noch als Erinnerungssequenz („Sie dachte zurück an damals, als sie...“), sondern dass sie einfach als Setzung entfaltet werden („Sie tat...“). An die Stelle erinnernder Rückblenden tritt also das vergangene Ereignis als narrativ realiter stattfindendes Ereignis: keine Retrospektion, sondern Retroaktion.

³ Die Palindromstrukturen wurden von Ljungberg herausgearbeitet und in Tabellenform veranschaulicht, z.B. Fig. 4 „The individual narratives as palindromes“ (Ljungberg 1999, 155):

Tony: 1990-1960 - (childhood) (childhood) - 1960-1990

Charis: 1990-1970 - (childhood) (childhood) - 1970-1990

Roz: 1990-1983 - (childhood) (childhood) - 1983-1990

In einer längeren Tabelle ist diese Symmetriestruktur bezogen auf Handlungsorte und Erzählabschnitte genauer aufgeschlüsselt (153, Fig. 1), doch ist die Beschreibung narratologisch nicht haltbar, denn die Figuren sind nicht „narrator“, sondern „focalizer“, wobei die übergeordnete Erzählinstanz ungenannt und unklar bleibt.

Diese Montagetechnik verzichtet auf explizites Psychologisieren; sie folgt aber gleichwohl einer Psychologik. Man kennt sie aus dem Kino, wo die filmische Rückblende auch nicht explizit eingeleitet wird, sondern durch Konstellation und Blickführung zu verstehen gegeben wird, dass das nunmehr Gezeigte der Erinnerung einer bestimmten Person entspringt. Im Kino ist diese Erzähltechnik habitualisiert; in der Literatur hingegen besitzt sie einen gewissen Verfremdungseffekt, zumal wenn sie wie hier den Text so durchgängig prägt.

Wertet man das Palindromprinzip für den Leitgesichtspunkt der Rückwärtsbewegung aus, so überlagern sich hier ein regressiver und ein progressiver Aspekt. Griechisch *palíndromos* bedeutet rückläufig. Die auf der Plot-Ebene zahlreich vorkommenden Palindrome laufen alle bloß zurück (wie im oben zitierten Beispiel), aber auf der Diskursebene ist das Palindromprinzip auch als Pendelbewegung spiegelsymmetrisch angelegt.

Deshalb gibt es zur Frage des Nullpunkts keine klare Antwort bzw. eine doppelte: der tiefste historische Punkt ist die Nachkriegskindheit mit ihren Traumata; der finale Punkt, auf den die Erzählung zustrebt, ist der (Selbst?)Mord, die Totenwache und die damit verbundene Selbsterkenntnis. Die mehrfach anlaufende gestaffelte Erzählform korreliert auch mit dem ewigen Problem des Erzählanfangs und der alten Frage, wo man seine Geschichte beginnen soll oder überhaupt kann und wo man selbst beginnt (s. Sternes *Tristram Shandy*, Hoffmanns *Sandmann*, Bernhards *Beton*).

Eine der Metareflexionen der Figur Tony, die Historikerin ist, besteht in einer kritischen Bewertung der Palindromidee als historiographisches Konzept:

All history is written backwards, writes Tony, writing backwards. We choose a significant event and examine its causes and its consequences, but who decides whether the event is significant? We do, and we are here [...].

Yet history is not a true palindrome, thinks Tony. We can't really run it backwards and end up at a clean start. Too many of the pieces have gone missing; also we know too much, we know the outcome. (Atwood 1993, 109)

Geschichte wird immer im Rückblick geschrieben, schreibt Tony, verkehrtherum schreibend. Wir wählen ein signifikantes Ereignis aus und untersuchen seine Ursachen und Folgen [...].

Dennoch ist die Geschichte kein echtes Palindrom, denkt Tony. Wir können sie nicht wirklich zurückspulen, bis wir wieder an einem sauberen Anfang stehen. Zu viele Puzzleteile sind in der Zwischenzeit verlorengegangen; außerdem wissen wir zuviel; wir wissen, wie die Sache ausgeht. (Atwood 1994, 145)

Das faktisch unmögliche Zurückspulen ist als fiktionaler Entwurf dennoch praktizierbar und gerade im Wissen über den Ausgang der Sache produktiv zu machen. Dies zeigt das zweite Retromodell.

II.

Einen kompletten Rücklauf vom Tod zur Geburt präsentiert der englische Romancier Martin Amis in seinem Buch *Time's Arrow / Pfeil der Zeit* (1991). Der Titelbegriff ist aus der Physik geborgt, wo der ‚thermodynamische Zeitpfeil‘ die Gerichtetheit zeitlicher Entwicklung anhand der Zunahme von Entropie beschreibt; diese Asymmetrie kann im Medium der Fiktion durch das Umkehrungsmuster scharf hervorgekehrt werden, mit komischen und tragischen Effekten. Neben dem Zeitpfeilbegriff kommen weitere Selbstbeschreibungsbegriffe vor wie etwa das Palindrom und das Filmzurückspulen oder die Formel „gegen den Uhrzeigersinn“ (Amis 1993, 35). Amis arbeitet mit der Grundfiktion des tatsächlich umgekehrten Zeitpfeils, nach dem Muster des Filmrückspulens. Das liefert ein einziges großes Verfremdungsprogramm und macht einen bedeutenden Teil des Reizes aus, zumindest was die netteren Beispiele im ersten Teil angeht. Exemplarisch hierfür sei eine retrograde Unfallszene angeführt.

The paramedics eventually drove me uptown to the scene of the accident. There was my car, like a mad old hog caught in midspasm, its snout and tusks crushed and steaming. And I didn't feel too good myself as the police officer helped wedge me into its driving seat and tried to shut the warped front door. Thereafter I sat back and let Tod handle everything. There were all kinds of people staring in at us, and for a while Tod just stared stupidly back at them. But then he got on with it. He rammed his foot down on the brake and sent the car into a fizzing convulsion of rev and whinny. With a skillful lurch he gave the bent hydrant on the sidewalk a crunchy shouldercheck – and we were off, weaving at speed back up the street. Other cars screamed in to fill the sudden vacuum of our wake. (Amis 1991, 20)

Schließlich fuhren mich die Sanitäter in das Wohnviertel zum Schauplatz des Unfalls. Da, mein Wagen, wie ein wildes altes Mastschwein mitten in einer Zuckung, Schnauze und Stoßzahn eingedrückt, und es dampfte. Und mir selbst war auch nicht allzu wohl, als mir der Polizist dabei half, mich auf den Fahrersitz zu quetschen, und versuchte, die verzogene Fahrertür zu schließen. Danach lehnte ich mich zurück und überließ Todd alles übrige. Alle möglichen Leute starrten uns an, und eine Weile lang starrte Todd lediglich blöde zurück. Dann jedoch legte er los. Er rammte den Fuß aufs Bremspedal, woraufhin der Wagen bockte und kreischte und der Motor auf Touren kam. Mit einem geschickten Schlenker streifte er knirschend den schief dastehenden Hydranten auf dem Bürgersteig – und weg waren wir, schlingerten mit hoher Geschwindigkeit rückwärts die Straße hinauf. Andere Autos kreischten gleichfalls auf, um das jähe Vakuum in unserm Kielwasser zu füllen. (Amis 1993, 30)

Diese Passage illustriert die fiktionale Eigenlogik der umgekehrten Darstellungsformen – d.h. eben als umgekehrte, mit entsprechenden Normen und De-

terminierungen. Die meisten dieser sorgfältig komponierten Szenen wirken seltsam phantastisch und unlogisch, oft grotesk und absurd, später makaber oder wunderbar. Solch minutiöse Machart lässt sich natürlich nicht über 200 Seiten aufrechterhalten, sondern wird immer nur in eklatanten Passagen vorgeführt und ab und zu in Erinnerung gerufen, indem etwa ein Palindrom benutzt wird oder unterstrichen wird, dass seltsamerweise jemand vorwärts geht. Das heißt, der Zeitpfeil geht nur in der Gesamtschau kontinuierlich zurück, während er im Einzelnen öfters normal gerichtet ist. Eine die Umkehr-Illusion grosso modo stützende Strategie ist die starke Raffung, weil da zusammenfassend berichtet und bewertet werden kann, ohne dass konkret ablaufende Ereignisse schwierig verkehrtherum dargestellt werden müssten.

Dieses Exempel belegt, dass Geschichte tatsächlich nicht einfach umgekehrt erzählt werden kann. Sondern es müssen beide Zeitpfeile aktiviert sein; und sie müssen, wie zu zeigen sein wird, durch Konfrontation von Gegenperspektiven miteinander vermittelt werden. Entscheidend für jegliche Umkehrungsform ist ja die Diskrepanz zwischen der Chronologie der Handlung und ihrer gegenläufigen ‚anti-chronologischen‘ Darbietung. Diese Diskrepanz ist in allen untersuchten Fällen durch ein doppeltes Bewusstsein – sei es das einer Figur oder das der Erzählinstanz – virulent gehalten. Eine bemerkenswerte Wortschöpfung bringt den paradoxen Sachverhalt solchen Erzählens auf den Punkt: ein ‚Rückwärtsvorgang‘ (Borshch 2007, 45).

Der Text setzt in Ich-Form ein – eine extreme Darstellungsweise, diametral entgegengesetzt zur Unmöglichkeit der Erinnerung an den eigenen Tod. Nachdem das Sterben als Lebendigwerden abgelaufen ist, ändert sich die Bewusstseinslage zu einem gespaltenen Wir, einer Kombination von Ich-Stimme und Er-Akteur.

Tod Friendly. I have no access to his thoughts – but I am awash with his emotions. I am like a crocodile in the thick river of his feeling tone. [...] Watch. We're getting younger. We are. We're getting stronger. [...] I don't quite recognize this world we're in. Everything is familiar but not at all reassuring. Far from it. This is a world of mistakes, of diametrical mistakes. All the other people are getting younger too, but they don't seem to mind [...].
Each day, when Tod and I are done with the *Gazette*, we take it back to the store. I have a good look at the dateline. And it goes like this. After October 2, you get October 1. After October 1, you get September 30. How do you figure *that*?... [...] But Tod is sane, apparently, and his world is shared. It just seems to me that the film is running backward. (Amis 1991, 7f.)

Todd Friendly. Ich habe keinen Zugriff auf seine Gedanken – aber ich bin überflutet von seinen Gefühlen. Ich bin ein Krokodil im dichten Fluß seines Gefühlslebens. [...] Aufgepaßt. Wir werden jünger. Tatsache. Wir werden stärker. [...] Die Welt, in der wir uns befinden, erkenne ich nicht ganz wieder. Alles ist ver-

traut, jedoch alles andere als beruhigend. Weit entfernt davon. Es ist eine Welt der Irrtümer, kontrastierender Irrtümer. Die anderen Menschen werden gleichfalls jünger, aber es macht ihnen anscheinend nichts aus [...]. Jeden Tag, wenn Todd und ich mit der *Gazette* durch sind, bringen wir sie zum Geschäft zurück. Ich werfe schnell einen Blick auf die Datumszeile. Und so funktioniert es: Nach dem 2. Oktober erhält man den 1. Oktober. Nach dem 1. Oktober erhält man den 30. September. Wie können Sie sich *das* erklären?... [...] Aber Todd ist geistig gesund, offensichtlich, und man teilt seine Welt. Nur kommt es mir so vor, als liefe der Film rückwärts. (Amis 1993, 14f.)

Der Protagonist ist also in Ich/Er gedoppelt und gespalten. Eine weitere Fremdperspektive wird durch den prägnanten *skaz*-Stil etabliert: der Ich-Erzähler wendet sich immer wieder an (ungenannte) Adressaten. Dies hält den *common sense* und den regulären Zeitpfeil innerfiktional als Normfolie laufend präsent.

Überdies ermöglicht die merkwürdige Doppelfiguration ausgedehnte Meta-reflexionen, was wiederum auch hilft, die Romanlänge durchzuhalten. Noch wichtiger: dies erlaubt es, Nähe und Distanz zu vereinbaren und zwei unterschiedliche Wissensstände engzuführen, Beobachter und Täter. Die unwissende, nur ahnende Erzählstimme dient durchgängig als Medium und Maßstab der Verfremdung und ethischen Prüfung; anfangs sehr explizit:

I can't tell – and I need to know – whether Tod is kind. Or how unkind. He takes toys from children, on the street. He does. The kid will be standing there, with flustered mother, with big dad. Tod'll come on up. The toy, the squeaky duck or whatever, will be offered to him by the smiling child. Tod takes it. And backs away, with what I believe is called a shit-eating grin. The child's face turns blank, or closes. Both toy and smile are gone: he takes both toy and smile. Then he heads for the store, to cash it in. For what? A couple of bucks. Can you believe this guy? He'll take candy from a baby, if there's fifty cents in it for him. (Amis 1991, 14f.)

Schwer zu sagen – und ich müßte es doch wissen –, ob Todd freundlich ist. Oder wie unfreundlich. Er nimmt den Kindern auf der Straße das Spielzeug weg. Tatsache. Das Kind steht da neben seiner nervösen Mutter, zusammen mit dem großen Papi. Todd nähert sich. Das Spielzeug, eine Quietsch-Ente oder was auch immer, wird ihm von dem lächelnden Kind angeboten. Todd nimmt es. Und tritt den Rückzug an, mit einem, wie es wohl genannt wird, scheißfreundlichen Grinsen. Das Gesicht des Kindes wird ausdruckslos oder verschlossen. Sowohl Spielzeug als auch Lächeln sind verschwunden; er nimmt beides mit. Dann begibt er sich in den nächsten Laden, um es in Bargeld zu verwandeln. Wofür? Für ein paar Kröten. Können Sie an einen solchen Burschen glauben? Er nimmt einem Baby die Süßigkeiten weg, wenn dabei fünfzig Cent für ihn herauspringen. (Amis 1993, 23)

Die explizit offengehaltene Bewertung repräsentiert wiederum beide Zeitpfeile: was rücklings ein unfreundlicher Raub ist, war vorwärts ein freundliches Geschenk.

Die zitierte Passage illustriert die für Retronarration enorme Relevanz der Wissensverhältnisse. Diskrepanzen können insbesondere auch für die kriminalistische oder detektivische Spannung eingesetzt werden. Idealtypisch lässt sich dies übrigens im Drama studieren, an Harold Pinters *Betrayal* (1978),⁴ während es bei den Erzähltexten nicht so deutlich seziert werden kann.

Im sprechenden Namen ‚Freundlicher Tod‘ ist eine ironische Außenposition impliziert – wer im Englischen das Deutsche lesen kann, erkennt früh ein böses Omen. Während im ersten Teil des Romans der unterhaltsame Charakter der Umkehrperspektive überwiegt, erzielt die Verfremdungstechnik im zweiten Teil ernsthafte Irritation. Denn der Erzählstoff von *Time's Arrow* ist das Leben eines Nazidoktors. Und die Schilderung der Greuel aus der Umkehrperspektive macht die Sache noch einmal um vieles eindringlicher. Ein Zitatbeispiel aus den *Auschwitz-Kapiteln*:

Entirely intelligibly, to prevent needless suffering, the dental work was usually completed while the patients were not yet alive. The *Kapos* would go at it, crudely but effectively, with knives or chisels or any tool that came to hand. Most of the gold we used, of course, came direct from the Reichsbank. But every German present, even the humblest, gave willingly of his own store – I more than any other officer save ›Uncle Pepi‹ himself. I *knew* my gold had a sacred efficacy. All those years I amassed it, and polished it with my mind: for the Jews' teeth. The bulk of the clothes were contributed by the Reich Youth Leadership. Hair for the Jews came courtesy of Filzfabrik A.G. of Roth, near Nuremberg. Freight cars full of it. Freight car after freight car. (Amis 1991, 121)

Völlig einsichtig wurden, um nutzlosem Leid vorzubeugen, die zahnärztlichen Arbeiten gewöhnlich erledigt, während die Patienten noch nicht am Leben waren. Damit beschäftigten sich die *Kapos*, grob, jedoch effektiv, mit Messern oder Meißeln oder irgendwelchen anderen Werkzeugen, die gerade zur Hand waren. Der größte Teil des Goldes, das wir benutzten, kam direkt von der *Reichsbank*. Aber jeder der anwesenden Deutschen, selbst der ärmlichste, gab freiwillig aus den eigenen Vorräten ab – ich mehr als jeder andere Offizier außer ›Onkel Pepi‹ selbst. Ich hatte *gewußt*, dass mein Gold eine heilige Bestimmung hatte. Alle jene Jahre, da ich es angehäuft und inbrünstig poliert hatte: für die Zähne der Juden. Die Kleiderbündel wurden vom Reichsjugendführer beigesteuert. Haare für die Juden kamen freundlicherweise von der Filzfabrik A.G. in Roth, in der Nähe von Nürnberg. Güterwagenweise. Güterwagen um Güterwagen. (Amis 1993, 152)

⁴ Beim Drama befürwortet Borshch (2007) in Anlehnung an den oben vorgeschlagenen Begriff ‚Retronarration‘ den Terminus ‚Retroidszenierung‘.

Der aus der Umkehrung resultierende Sarkasmus besitzt enormes Kritikpotential. Die positivierende Umkehrung von Verbrechen in Heil stellt gerade den menschenverachtenden Zynismus und Rassismus der Heil-Hitler-Gefolgschaft aus.

Im Kontext der Holocaustliteratur ließe sich die von Amis gewählte retrograde Erzähltechnik sogar als eine Art apophatische Technik auffassen, eine uneigentliche Form der Darstellung des Unsagbaren.

Die zuvor erzählten Etappen des späteren Lebens (nämlich mehrmalige Identitätswechsel und Ortswechsel, offenbar zur Vertuschung der Herkunft, mit ominösen Anzeichen unnennbarer Vorgänge) sind eine lange Vorbereitung auf dieses Auschwitz. In der Gesamtkomposition formt die Nazizeit den Kulminationspunkt; die Kindheit im dritten Teil umfasst nur noch wenige Seiten. Daher bildet das Erzählen von Auschwitz den eigentlichen Nullpunkt der rückwärtsgerichteten Erzählkonstruktion. Und zugleich markiert es den verwüsteten Nullpunkt der Kultur.

In diesem Buch wirkt sich das retrograde Erzählschema besonders intensiv aus, denn die Holocaust-Geschichte multipliziert innerhalb der Diegese das Moment des Todes. So oft, zu oft, passiert die Rückkehr der Toten als Wiederauferstandene und Neugeborene. Auf diese Weise wird im Endeffekt durchaus die christliche Idee von Tod und Auferstehung hinterfragt. Und gerade die Verknüpfung mit Völkermord und Euthanasie stellt den geläufigen Topos vom Tod als Geburt infrage und lässt ihn als eine euphemistische Deutungskonvention erscheinen.

III.

Das dritte und wahrscheinlich kanonischste Beispiel, Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte* (1949) – die Geschichte einer jungen Frau, die an einer illegalen Abtreibung stirbt – ist kein Roman, sondern eine Kurzgeschichte. Und sie gehört nicht zur Sparte Phantastik, sondern zielt trotz der surrealen Rückwärtsbewegung auf psychologische Wahrscheinlichkeit ab. Diese Unterschiede sind wichtig, denn auf kurzer Spanne lässt sich die Retronarration ganz anders organisieren und plausibilisieren; einige der schon besprochenen Zwänge entfallen.

Entscheidend ist die Verlagerung der Vorgänge ins Figurenbewusstsein: das Ganze ist als imaginiertes Bewusstseinsinhalt anzusehen – in der Phase des Sterbens oder (die Interpretationen gehen auseinander) schon jenseits des Todes. Die Rückwärtsbewegung ist allerdings erzählerisch nicht als *stream of consciousness* gefasst, sondern als präsentisches aktives Erleben: Beerdigung, Tod, Sterben, Klinik, Krankheit, Abtreibung, Schwängerung, Liebesbeziehung, Schulzeit, Kindheit, Geburt. Zwischengeschaltet sind viermal die Bemerkungen des Klinikpersonals über den voranschreitenden Todeskampf. Es gibt also zum

einen die Ebene der Erzählgegenwart, auf der die Zeit normal voranschreitet, dem Exitus zu, und zum anderen die retroaktive Vergangenheitsebene.⁵

Die Frage, ob der Tod schon eingetreten ist oder nur von der Sterbenden antizipiert wird, ist schwer zu entscheiden. Statt nun die Interpretationskontroverse neuerlich fortzusetzen, sollte man unterstreichen, dass der Text hier Klarheit verweigert. Hier scheint gerade eine Zone des Übergangs und der Ambivalenz angelegt, die nicht vereindeutigt werden muss. Das entspräche einer modernen Todeskonzeption, die auf dem Gedanken der ‚Passage‘ ohne exakte Grenzziehung beruht. Diese offene Lesart passt gewiss auch besser zur grundlegenden Poetik des Textes, der stark mit Ambivalenzfiguren arbeitet.

Aichinger versteht sich auf die Kunst, die gegenläufige Zeitbewegung in knappen Bildern und Sätzen zusammenzufassen und zum Oxymoron zu verdichten.

Am Anfang nimmt man Abschied. Ehe man miteinander weitergeht, muß man sich [...] für immer trennen. (Aichinger 1949, 69)

Du wartest auf das erste Wort, du läßt es ihm, damit dir nicht das letzte bleibt. (ebd.)

Von da ab geht ihr viele Male den Strand hinauf, als ob ihr ihn hinabgingt, nach Hause, als ob ihr weglieft, und weg, als gingt ihr heim. (ebd.)

Und wenn du bei der ersten Prüfung alles wissen mußtest, so darfst du doch am Ende nichts mehr wissen. (ebd. 73)

Diese paradoxen Formulierungen markieren jene Schnittstellen, an denen es zu Überlagerungen beider Zeitpfeile kommt. Die Verwendung von (asymmetrischen) Dichotomien, welche die Retrobewegung besonders spürbar werden lassen, bildet ein Grundmuster des Rückwärtserzählens; in allererster Linie sind dies die Komplexe Erschaffen/Vernichten und Geburt/Tod (vgl. Borshch 2007).

An wenigen Stellen ist pures Rückwärtslaufen zu verfolgen, wie im nachfolgenden konzisen Zitat:

Bis morgen sind die welken Blüten frisch und schließen sich zu Knospen. (ebd. 65)

Aufs Ganze erfolgt die Rückentwicklung vom Tod zur Geburt in diskontinuierlichen Sprüngen mit narrativen Schnitten. Also eben nicht als zurückspulender Lebensfilm (eine in der Sekundärliteratur oft fälschlich angewandte

⁵ Gut veranschaulicht sind diese „zwei ineinandergflochtenen Zeitrechnungen“ in den beiden didaktischen Strukturschemata von Resler (1979).

Metapher), sondern als rücklaufende Abfolge von Etappen, die in sich normal ablaufen. Das Denkmodell dafür wäre übrigens das Silbenpalindrom.⁶

Aichinger selbst verwendet ein anderes Bild, den Spiegel (stellenweise ist es ein blinder Spiegel, also gebrochene Spiegelung), und belegt es mit mehrfacher Bedeutung: Spiegelverkehrung, Spiegelschau und gedankliche Reflexion.

Der Aspekt der Spiegelschau lässt sich auf die unkonventionelle Erzählweise beziehen, für die die *Spiegelgeschichte* mindestens ebenso berühmt ist wie für das Rückwärtserzählen: die Du-Form.⁷ Die Verwendung der 2. Person wirkt wie eine Art Selbstanrede, ein Dialog des sich im Spiegel betrachtenden Ich. Eingangs kann sich auch der Leser direkt angesprochen fühlen (typisch für die Du-Narration), ehe dann konkrete Details kommen, die für eine imaginäre Spiegelschau der Protagonistin sprechen.

Wenn einer dein Bett aus dem Saal schiebt, wenn du siehst, daß der Himmel grün wird, und wenn du dem Vikar die Leichenrede ersparen willst, so ist es Zeit für dich, aufzustehen, leise, wie Kinder aufstehen, wenn am Morgen Licht durch die Läden schimmert, heimlich, daß es die Schwester nicht sieht – und schnell!

Aber da hat er schon begonnen, der Vikar, [...] da hörst du ihn schon reden. [...] Und die Träger fragen nicht viel und holen deinen Sarg wieder herauf. Und sie nehmen den Kranz vom Deckel und geben ihn dem jungen Mann zurück, der mit gesenktem Kopf am Rand des Grabes steht. [...] Und da haben sie dich schon ins Bett zurückgelegt. Und sie haben dir das Tuch wieder um den Mund gebunden, und das Tuch macht dich so fremd. [...] (Aichinger 1949, 63, 65)

Der Erzählmodus der 2. Person erzeugt jene Distanzierung und Fremdperspektive, die für das Paradigma der Retronarration herausgearbeitet wurde. Es ist eben keine Ich-Erzählung, und trotzdem fallen Protagonist und Erzähler homodiegetisch ineins.

Die Erzählweise oszilliert auf eine kalkulierte Weise. Als Erzähltempus dominiert das Präsens, was den tatsächlichen Erlebnisvorgang unterstreicht; daneben kommen immer wieder die Imperative, die das Spekulative der Erinnerungsszenarien kennzeichnen. Das angesprochene Du schreitet nicht einfach eine schon fertige Vergangenheit ab, vielmehr kann es selbst Einfluss auf die Ereignisse nehmen und sie korrigieren. Am stärksten zeigt sich das in der Abtreibungsszene bei der Kurpfuscherin, wo andere Sätze als damals geäußert werden, weil es jetzt darum geht, die Abtreibung rückgängig zu machen:

⁶ Die besten Silbenpalindrome findet man in Oskar Pastiors Gedichtband *Kopfnuß Januskopf* (1990). Der Titel manifestiert das Formprinzip in aller Kürze: die Silben ‚kopf‘ und ‚nus(s)‘ sind so um die Achsensilbe ‚ja‘ geordnet, dass der Text sich Silbe um Silbe (also akustisch, nicht graphisch) vorwärts wie rückwärts abschreiten lässt.

⁷ Zur Du-Erzählung s. Greber (2006), dort auch Literaturhinweise.

Die Tür ist offen, und sie streckt dir ihre Hand entgegen, die ist schmutzig. Alles ist dort schmutzig. [...] Und die Schmerzen schütteln dich, aber du darfst nicht schreien. Gib der Alten das Geld [...] Die träumt nicht von den Ungeborenen. Die unschuldigen Kinder wagen's nicht, sie bei den Heiligen zu verklagen, und die schuldigen wagen's auch nicht. Aber du – du wagst es!

»Mach mir mein Kind wieder lebendig!«

Das hat noch keine von der Alten verlangt. Aber du verlangst es. Der Spiegel gibt dir Kraft. [...]

»Mach es lebendig, sonst stoß ich deine gelben Blumen um, sonst kratz ich dir die Augen aus, sonst reiß ich deine Fenster auf und schrei über die Gasse, damit sie hören müssen, was sie wissen, ich schrei – –«

Und da erschrickt die Alte. Und in dem großen Schrecken, in dem blinden Spiegel erfüllt sie deine Bitte. Sie weiß nicht, was sie tut, doch in dem blinden Spiegel gelingt es ihr. Die Angst wird furchtbar, und die Schmerzen beginnen endlich wieder zu jubeln. (Aichinger 1949, 67f.)

An dieser zentralen Passage lässt sich die Sinnfunktion der Erzählform festmachen: das Rückwärtserzählen dient hier dem Rückgängigmachen des traumatischen Erlebnisses. Die Protagonistin geht noch weiter hinter die Abtreibung zurück, quasi zum Sündenfall, wo sie sich auf einem Spaziergang naiv verführen ließ; auch das wird rückgängig gemacht, denn auch in jenem abgelegenen „verdammten“ Haus folgt „am Ende der Verdammung die Seligkeit“ (ebd. 70).

Solch ein religiöses Vokabular ist übrigens die Ausnahme; Aichingers Erzählung ist insgesamt erstaunlich unideologisch und im Ton unterkühlt. Kein Text für eine flammende Anti-Abtreibungskampagne. Die Metaphysik bleibt ziemlich weltlich konnotiert und fügt sich eher in den Psychodiskurs ein. Die Aichinger-Forschung spricht hier zutreffend von einer „selbsttherapeutischen Funktion“. Das imaginäre Rückgehen und Rückgängigmachen führt zur „Selbsterlösung“ und „Selbstschöpfung“, zu einem „Sich-im-Tod-neu-entwerfen“ (vgl. Colclasure 1999, 78f.).

Deshalb ist es auch bemerkenswert, dass die Geburt selbst nicht rückwärts verläuft, es ist kein Verschwinden im Mutterleib (wie in *Time's Arrow*), sondern sie verläuft normal zum Leben hin, zudem unwahrscheinlich glatt und problemlos:

Es ist der Tag deiner Geburt. Du kommst zur Welt und schlägst die Augen auf und schließt sie wieder vor dem starken Licht. Das Licht wärmt dir die Glieder, du regst dich in der Sonne, du bist da, du lebst. Dein Vater beugt sich über dich.

»Es ist zu Ende –«, sagen die hinter dir, »sie ist tot!«

Still! Laß sie reden! (Aichinger 1949, 74)

Der re-imaginierte vitale Anfangsmoment schlägt also realiter in den Todesmoment um. Und auf Diskursebene wird es still.

Der abgründige symbolische Ertrag der retrograden Konstruktion liegt bei Aichinger in der kompletten doppelten Engführung von Geburt und Tod. Denn die versöhnliche Geburtserinnerung auf dem Sterbelager ist gespiegelt an der Abtreibung, der traumatischen Realerfahrung von Geburt als Tod. Der durch die Retronarration erzielte thanatopoetische Nullpunkt ist daher zutiefst ambivalent.

IV.

Nabokovs Kurzgeschichte *Vozvraščenie Čorba / Tschorbs Rückkehr* (1925) bildet einen interessanten Sonderfall. Diese Erzählung, deren Titelheld auf den Spuren seiner auf der Hochzeitsreise plötzlich gestorbenen Frau zurückkehrt an den Ort der Hochzeitsnacht, passt einerseits nicht ganz ins Paradigma der Retro-narration und wird andererseits aber just von diesem Paradigma her neu erschließbar. Da der Komplex von Exil, Erinnerung und Tod, dem auch dieser kleine Frühtext zugehört, in der Nabokovforschung gut ausgeleuchtet ist, können hier einige wenige Striche genügen. Die Kurzgeschichte wurde in Berlin geschrieben und enthält sogar einige deutsche Motive. Die Neufassung *The Return of Chorb* (1976) gehört gewissermaßen zum Spätwerk, insofern Nabokov seine Erzählung erklärtermaßen „for my present purpose“ neu übersetzte.⁸ Beim Vergleich zeigt sich, dass die englische Fassung in thanatologischer Hinsicht stellenweise sogar prägnanter ist. (Die deutsche Nabokov-Ausgabe orientiert sich ohnehin an den englischen Vorlagen.)

The Return of Chorb hat mit der *Spiegelgeschichte* gemein, dass die Rückkehr an Erinnerung gekoppelt ist und dass sie vom Protagonisten selbst gewollt ist; es ist aber nicht sein eigener Tod, und er begibt sich auf einen wirklichen Rückweg. Während man so etwas eigentlich ganz normal biochronologisch erzählen könnte, wie irgendeine Hin- und Rückreise, wählt Nabokov ein kompliziertes Arrangement von Parallelszenen und Rückwende. Man könnte daher sagen, hier sei der Erzähldiskurs selber auch am Projekt der *retrogradatio* beteiligt.

Nicht umsonst bezeichnete Nabokov diese Erzählung als „construction“;⁹ hier ist alles ebenso sorgsam auf den Schlusspunkt, den Nullpunkt hin arrangiert wie bei den Modellen der Zeitpfeilumkehr. Natürlich ist die Erzählung auch deshalb wohlkalkuliert, weil es das Genre verlangt: eine Short Story mit Schlusspointe.

Anders als bei den anderen Texten, die ganze Lebensgeschichten in Zeitraffer verhandeln, ist hier der Plot wenig standardisiert und sehr eigenwillig, so dass eine Zusammenfassung angebracht ist. Von dem Punkte aus, der in der Handlung als Jetztzeit angegeben ist, kann man sie folgendermaßen resümieren. Čorb, ein armer russischer Emigrant und Schriftsteller, kehrt in die deutsche

⁸ Zusammen mit seinem Sohn, für den Erzählband *Details of a Sunset and other stories*, 1976.

⁹ „It was written not long after my novel *Mashenka* (Mary) was finished and is a good example of my early constructions.“ (im Kommentar zum Erzählband *Details of a Sunset*).

Stadt zurück, in der er ein halbes Jahr zuvor eine junge Frau russisch-baltischer Abkunft aus dem spießigen Elternhaus herausgeheiratet hat. Auf der Hochzeitsreise ans Mittelmeer war sie am Stromschlag gestorben – ein so erhabener, reiner Tod, dass Čorb ihn für sich behalten möchte und den Eltern erst nur ausrichten lässt, ihre Tochter sei krank. Das eigentliche Ziel seiner Rückkehr – so erfährt man in einer Rückblende – ist es, das Bild seiner geliebten Frau (deren Namen er nie mehr ausspricht) zu verewigen, indem er die gemeinsamen Orte und die von ihr berührten Dinge wieder aufsucht und zu einem perfekten Erinnerungsbild zusammensetzt, das dann die Person selbst ersetzen würde. Die jeweiligen Stationen lösen Erinnerungen aus, so dass man *peu à peu* in ungeordneter Folge feinste Details und Facetten der Geschichte erfährt, die es zu re-konstruieren gilt. Die bevorstehende letzte (erste) Etappe ist die Hochzeitsnacht, die das junge Paar in einem Stundenhotel verbracht hatte, nach einem zarten Kuss auf getrenntem Lager. Čorb sucht nun das Hotel auf und bekommt zufällig dasselbe Zimmer; er hält es darin aber alleine nicht aus und holt sich von der Straße die erstbeste Prostituierte. Zuversichtlich fällt er in Tiefschlaf, während das Mädchen sich wundert und auf den nächtlichen Opernplatz hinunterblickt (dass dort gerade die Eltern sind, weiß nur der Leser). Mitternachts erwachen beide vom wahnsinnigen Schrei Čorbs, der neben sich seine Frau liegen wähnt. Das Mädchen springt entsetzt auf und macht sich zum Gehen bereit. In diesem Moment klopft es an der Tür; draußen steht das alte Ehepaar in der Annahme, dass die vom Hoteldiener erwähnte Dame ihre Tochter sei. Die Prostituierte flüchtet aus dem Zimmer, die Eltern betreten es; vor der Tür horchen das Mädchen und der Hoteldiener – totale Stille.

Die Nacherzählung klingt naturgemäß viel geradliniger als der Erzähldiskurs; dieser ist nur am Anfang der Erinnerungssequenzen so direkt ausgerichtet, wo auch die Äquivalenzen etabliert werden. Und zwar liest sich das fast wie das Rückspulen eines Schwarz-Weiß-Films:

[...] и внезапно, не дождавшись похорон, [он] поехал обратно в Германию через все те места, где в течение свадебного путешествия они побывали вдвоем. В Швейцарии, где они провели зиму и где доцветали теперь яблони, он ничего не узнал, кроме гостиниц; зато в Шварцвальде, по которому они прошли еще осенью, холодноватая весна не мешала воспоминанию. И так же, как на южном пляже, он старался найти тот единственный круглый, черный, с правильным белым пояском, камушек, который она показывала ему накануне последней прогулки, – точно так же он отыскивал по пути все то, что отметила она возгласом: особенный очерк скалы, домишко, крытый серебристо-серыми чешуйками, черную ель и мостик над белым потоком, и то, что было, пожалуй, роковым прообразом, – лучевой размах паутины в телеграфных проволоках, унизированных бисером тумана. (Nabokov 1925, 170)

[...] and then, suddenly, without waiting for the funeral, he traveled back to Germany.

He passed in reverse through all the spots they had visited together during their honeymoon journey. In Switzerland where they had wintered and where the apple trees were now in their last bloom, he recognized nothing except the hotels. As to the Black Forest, through which they had hiked in the preceding autumn, the chill of the spring did not impede memory. And just as he had tried, on the southern beach, to find again that unique rounded black pebble with the regular little white belt, which she had happened to show him on the eve of their last ramble, so now he did his best to look up all the roadside items that retained her exclamation mark: the special profile of a cliff, a hut roofed with a layer of silvery-gray scales, a black fir tree and a footbridge over a white torrent, and something which one might be inclined to regard as a kind of fatidic prefiguration: the radial span of a spider's web between two telegraph wires that were beaded with droplets of mist. (Nabokov 1976, 148)

[...] und plötzlich dann reiste er, ohne auf die Bestattung zu warten, nach Deutschland zurück.

In umgekehrter Reihenfolge kam er durch all die Orte, die sie auf der Hochzeitsreise zusammen besucht hatten. In der Schweiz, wo sie den Winter verbracht hatten und wo nun die Apfelblüte zu Ende ging, erkannte er nichts wieder als die Hotels. Im Schwarzwald, durch den sie im Herbst davor gewandert waren, behinderte die Kühle des Frühlings die Erinnerung nicht. Und wie er am südlichen Strand versucht hatte, jenen besonderen runden schwarzen Kiesel mit dem ebenmäßigen kleinen weißen Gürtel wiederzufinden, den sie ihm am Vorabend ihres letzten Spaziergangs zufällig gezeigt hatte, tat er jetzt sein Bestes, all die Wegmarken wieder ausfindig zu machen, die ihr Ausrufezeichen trugen: das spezielle Profil eines Felsens, ein Bauernhaus unter einer Schicht silbergrauer Schindeln, eine schwarze Tanne und einen Fußsteg über einen weißen Bach sowie etwas, das man für eine Art prophetischer Vorwegnahme halten mochte: die strahlenförmige Fläche eines Spinnennetzes zwischen zwei Telegraphendrähten, die wie mit Perlen von Tautropfen besetzt waren. (Nabokov 1989, 33f.)

Man ist hier an Nabokovs Kinematographie-Leidenschaft und -Kennerschaft erinnert. Anschließend wird die Welt sehr farbig, und es kommen zahlreiche temporale und perspektivische Unterbrechungen. Die Fokalisation wechselt zwischen Čorb, den Eltern, deren Dienstmädchen, der Prostituierten und dem Hoteldiener. Nabokov orchestriert also das individuelle Erinnerungsprojekt des Protagonisten mit durchkreuzenden fremden Blicken und Stimmen. Dabei bleibt es durchaus offen, ob das Projekt gelingt oder scheitert. Die Stille kann den Wahnsinn bedeuten oder die Ruhe vor dem Gemetzel oder den Frieden oder was immer; bemerkenswerterweise endet die Sache mit der Außenperspektive von Unwissenden:

– Они молчат,– шепнул лакей и приложил палец к губам. (Nabokov 1925, 176)

»They don't speak,« whispered the lackey, and put his finger to his lips. (Nabokov 1976, 154)

»Sie schweigen«, flüsterte der Lakai und legte den Finger an die Lippen. (wörtl. Übers. d. Vf.)

Dieses Finale häuft drei Topoi der Apophatik – eine Schweigeszene, die andere finale Schweigeszenen der russischen Literatur in sich versammelt. Wem aber gilt das Schweigegebot des Hoteldieners? Es ließe sich metapoetisch übertragen lesen: so würde das gebotene Schweigen für den Schriftsteller Čorb die Möglichkeit des Schreibens eröffnen. Und auf den Text selbst zurückgewandt würde es das Schweigen der Schriftzeichen bedeuten: den Tod des Textes.

Diese poetologische Deutung wird durch Nabokovs nachträgliche Intensivierung des Schriftmotivs unterstützt: wo der russische Čorb die Ausrufe seiner Geliebten aufspürt („vozglas“), also Akustisches, sucht der amerikanische Chorb Ausrufezeichen („exclamation mark“), also Skripturales.

Im Lichte der Retronarrationsmodelle bemerkt man neue Aspekte an dieser Geschichte. Vielleicht ließe sich die Frage des offenen Endes nach einer exakten Analyse der *retrogradatio* gar genauer beantworten. Löst etwa das Auslassen einer Station die Katastrophe aus? War es ein Fehler, die Eltern zu benachrichtigen? Oder gerade umgekehrt: Lag der Fehler darin, die Eltern aus dem Kalkül auszuschließen? Darin, nur die Dinge, Orte, Farben, Geräusche zu bedenken und die Personen zu vergessen?

Die umwegige Art des Erzählens von der Rückkehr zum apophatischen Nullpunkt lässt sich erinnerungspoetisch als ikonische Wiedergabe der Memoriaprozesse verstehen: die spontane Erinnerung verläuft nicht streng geordnet, sondern assoziativ; die gelenkte Erinnerung folgt hingegen einem Plan. Indem bei Čorbs Projekt beide Erinnerungsformen zusammenwirken, die *mémoire volontaire* und *mémoire involontaire*, greifen Ordnung und Unordnung ineinander und hinterlassen ein erratisches Muster. In der Terminologie der Retronarration und in den Denkmodellen der Schriftordnung gesprochen: es ist kein Palindrom, sondern ein Anagramm.

Und damit kann man endlich dem rätselhaften unrußischen Namen Čorb¹⁰ sein poetologisches Geheimnis entreißen: Er bietet eine anagrammatische Resonanz zu *vozvraščenie*! Beide Titelwörter sind eng verflochten. *Vozvraščenie Čorba* – die Buchstabenfolge reflektiert sogar das auf *histoire*-Ebene erzählte Rückkehrprogramm: nämlich leichte Umstellungen und eine kleine feine Diffe-

¹⁰ Üblicherweise versucht man den seltsamen Namen über die Klangverwandtschaft mit russ. *čort*/Teufel und *čěrnj*/schwarz zu semantisieren.

renz (bei den Lettern statt des *v* ein *b* – beim Plot statt der Frau das Freudenmädchen).

Somit lässt sich der Titelbegriff der Rückkehr metatextuell als Zeichen für das Konzept der anagrammatischen Rückkehr auffassen: *retrogradatio*. Und damit reiht sich nun auch der Werktitel des Nabokovschen Textes poetologisch in das Paradigma der Retronarration ein.

Alle hier vorgestellten retronarrativen Texte tragen also im Titel ihre poetologische Strukturmetapher: Zeitpfeil, Spiegel, Retrogradation. Die extravagante Erzählform will metanarrativ ausgestellt sein und muss vorbereitet werden. Das kleine Textkorpus legt die Basis für ein Erzählparadigma der thanatopoetisch motivierten Retronarration.

L i t e r a t u r

- Aichinger, I. 1949. *Spiegelgeschichte* [1949], R. Reichensperger (Hrg.), *Werke. Taschenbuchausgabe in acht Bänden*, Bd.1: *Der Gefesselte. Erzählungen I (1948-1952)*, Frankfurt/M. 1991, 63-74.
- Aldridge, M. 1988. „Spiegelgeschichte: A Linguistic Analysis“, *IRAL International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 26 (May), 149-166.
- Amis, M. 1991. *Time's Arrow: Or the Nature of the Offense*, London.
- 1993. *Pfeil der Zeit*, Über. von Alfons Winkelmann, Wien.
- Atwood, M. 1993. *The Robber Bride*, New York.
- 1994. *Die Räuberbraut*, Übers. von Brigitte Walitzek, Frankfurt/M.
- Barner, W. 2004. „Ilse Aichinger: Spiegelgeschichte“, W. Bellmann (Hrg.), *Interpretationen. Klassische deutsche Kurzgeschichten*, Stuttgart, 76-88.
- Borshch, T. 2007. *Rückwärts erzählen: Die Umkehr des narrativen Zeitpfeils aus interdisziplinären Perspektiven*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Institut für Komparatistik der Universität München.
- Colclasure, D.L. 1999. „Erzählkunst und Gesellschaftskritik in Ilse Aichingers ‚Spiegelgeschichte‘: Eine Neuinterpretation“, *Modern Austrian Literature*, 32, 67-89.
- Gerlach, U.H. 1996. „Ilse Aichingers ‚Spiegelgeschichte‘: Eine einzigartige Erzählung“, *Österreich in Geschichte und Literatur*, 40 (280), 37-45.
- Greber, E. 1998. „Παλινδρομον – revolutio“, *Russian Literature* 43, 159-204.
- 2003. „Palindrom“, G. Ueding (Hrg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd.6, Tübingen, 484-488.
- 2004. „Mediendoppelgängereien: Dr. Jekyll and Mr. Hyde verwandeln sich in Film“, *Poetica*, 36, 429-452.
- 2006. „Wer erzählt die Du-Erzählung? Latenter Erzähler und implizites *gendering* (am Beispiel einer Kurzgeschichte von Tschechow)“, S. Nieberle / E. Strowick (Hrg.), *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*, Köln–Weimar–Wien, 45-72.

- 2007. „Textbewegung/Textwebung. Texturierungsmodelle im Fadenkreuz von Prosa und Poesie, Buchstabe und Zahl“, M. Buschmeier / T. Dembeck (Hrg.), *Textbewegungen 1800 / 1900*, Würzburg, 24-48.
- Harris, G. 1999. „Men Giving Birth to New World Orders: Martin Amis's ‚Time's Arrow‘“, *Studies in the Novel*, 31 (Winter), 489-505.
- Larmour, D.H.J. 1993. „Orpheus and Nabokov's ‚Vozvrashchenie Chorba‘“, *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 38, 373-377.
- Ljungberg, C. 1999. *To Join, to Fit, and to Make. The Creative Craft of Margaret Atwood's Fiction*, Bern etc.
- Menke, R. 1998. „Narrative Reversals and the Thermodynamics of History in Martin Amis's ‚Time's Arrow‘“, *Modern Fiction Studies*, 44, 959-980.
- Morel, M. 1995. „Time's Arrow; ou, le récit palindrome“, M.-F. Cachin / A. Grieve (Hrg.), *Jeux d'écriture: Le Roman britannique contemporain*, Paris, 45-61.
- Nabokov, V. 1925. „Vozvrashchenie Čorba“ [1925], *Sobranie sočinenij russkogo perioda v pjati tomach*, t.1. St. Petersburg 1999, 168-176.
- 1976. *The Return of Chorb* [1976], *The Stories of Vladimir Nabokov*, New York 1995, 147-154.
- 1989. „Tschorbs Rückkehr“, *Gesammelte Werke*. Bd. 13: *Erzählungen I, 1921-1934*, Übers. von D.E. Zimmer, Reinbek 1989, 31-43.
- Naumann, T. 1978. *Blue Evenings in Berlin. Nabokov's Short Stories of the 1920s*, New York.
- Pastior, O. 1990. *Kopfnuß-Januskopf*, München.
- Resler, M. 1979. „A Structural Approach to Aichinger's ‚Spiegelgeschichte‘“, *Die Unterrichtspraxis / Teaching German*, 12, No. 1, 30-37.
- Shrayer, M.D. 1997. „Decoding Vladimir Nabokov's ‚The Return of Chorb‘“, *Russian Language Journal*, 51 (Nos. 168-170), 624-641.
- Sicker, P. 1987. „Practising Nostalgia: Time and Memory in Nabokov's Early Russian Fiction“, *Studies in Twentieth Century Literature*, 11, 253-270.
- Slater, M. 1993. „Problems When Time Moves Backwards: Martin Amis's ‚Time's Arrow‘“, *English: The Journal of the English Association*, 42 (No.173), 141-152.
- Wyllie, B. 2004. „Vozvrashchenie Chorba [The Return of Chorb]“, *The Literary Encyclopedia* [online database] First published 09 December 2004 <<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=16638>>.