

Recherches germaniques

53 | 2023

Varia

Die Gegenwärtigkeit des Picaros am Beispiel von Thomas Brussigs *Wie es leuchtet*

*Implications contemporaines de la figure du picaro dans *Wie es leuchtet* de Thomas Brussig*

*Contemporary Implications of the Figure of the Rogue in *Wie es leuchtet* by Thomas Brussig*

MIRIAM LLAMAS UBIETO

p. 171-189

<https://doi.org/10.4000/rg.10929>

Résumés

Français Deutsch English

Cette étude traite de la configuration et des fonctions de la figure du picaro dans le roman *Wie es leuchtet* (2004) de Thomas Brussig. Cet *opus magnum* ordonne son hétérogénéité sociale et polyphonique autour de la figure centrale d'un jeune picaro, l'escroc Werner Schniedel. En s'appuyant sur l'analyse de cette figure, l'article examine les aspects du picaresque qui conservent leur attrait dans le monde contemporain, ainsi que les modifications nécessaires à son actualisation. Il se penche ensuite sur la liminalité propre au picaro, en l'occurrence sur sa position liminale entre les espaces (Est et Ouest) et les époques (RDA et période de la réunification après la chute du mur), dans un monde en 'mutation'. À travers sa relation dialectique avec la société, le picaro révèle les modes de fonctionnement cachés et les formes de normalisation qu'elle adopte. Dès lors, la question se pose de savoir quels aspects du modèle picaresque correspondent à une société en transition dont le système, la normalisation et les valeurs vacillent.

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Gestaltung und Funktion der Figur des Picaros in Thomas Brussigs Roman *Wie es leuchtet* (2004). Das Zentrum dieses *Opus magnum* bildet der jugendliche Picaro und Hochstapler Werner Schniedel, um den eine vielstimmige Heterogenität angeordnet wird. Anhand der Analyse dieser Figur werden in diesem Artikel zuerst die auch in der modernen Zeit noch attraktiven Aspekte der Picaro-Literatur sowie die für deren Aktualisierung notwendigen Veränderungen behandelt und anschließend die dem Picaro eigene Liminalität, in diesem Falle in Verbindung zu Schniedels Grenzposition zwischen Räumen (Ost und West) und Zeiten (die der DDR und die der Wiedervereinigung nach dem Mauerfall) in einer Welt im *Wandel*. Der Picaro deckt in seiner dialektischen Beziehung mit der Gesellschaft die von ihr angenommenen verdeckten Funktionsweisen und Formen der Normalisierung auf. Daher ergibt sich die Frage, welche Aspekte des Picaro-Modells einer Übergangsgesellschaft entsprechen, deren System, Normalisierung und Werte ins Wanken geraten.

This study addresses the configuration and functions of the picaresque figure in the Novel *Wie es leuchtet* (2004) by Thomas Brussig. This *opus magnum* depicts its social and choral heterogeneity, using one element to make the numerous pieces of this social portrait adhere together: the swindling, adolescent pícaro Werner Schniedel. This study will first investigate aspects of the picaresque that maintain their appeal in the contemporary world and modifications which seek to modernize it; and secondly, the personal liminality of the rogue himself, a border figure, caught in an in-between space (East and West) and at a time of transition (the GDR [German Democratic Republic] and the German reunification following the fall of the Wall) in a world of *change*. As it is known, the pícaro, in his dialectic relationship with society, unveils its hidden workings and the forms of normalization that it adopts, leaving room to question which aspects of the picaresque model correspond to a society in transition, whose system, whose definition of normalcy, and whose values are shifting.

Entrées d'index

Mots-clés : pícaro, trickster, *Wie es leuchtet*, Brussig, Schniedel (Werner), liminalité

Keywords: rogue, trickster, *Wie es leuchtet*, Brussig, Schniedel (Werner), liminality

Schlagwortindex: Pícaro, Trickster, *Wie es leuchtet*, Brussig, Schniedel (Werner), Liminalität

Texte intégral

Ein „heimlicher“ Pícaro für einen Ensembleroman

- 1 Den Pícaro als eine Figur mit modernen Merkmalen anzusehen, mag auf den ersten Blick wie ein Anachronismus wirken. Allerdings möchte ich mit Hilfe des Romans *Wie es leuchtet*¹ von Thomas Brussig zeigen, dass es durch seinen ambivalenten und flexiblen Charakter möglich ist, ihn der Aktualität anzupassen und insbesondere aktuellen Prozessen der Veränderung, wie der Wendezeit. Es ist kein Pícaro-Roman und er wird auch nicht aus der Ich-Perspektive erzählt, sondern es handelt sich hier um einen Ensembleroman², der auf seinen mehr als sechshundert Seiten die Zeit der Wende behandelt. Unter den Romanen, die sich mit der Erinnerung an die Wende beschäftigen, dem Zeitraum der letzten Monate der DDR (ab August 1989) bis zur offiziellen deutschen Wiedervereinigung, hebt sich *Wie es leuchtet* von Thomas Brussig dadurch hervor, dass das Konzept des ‚Wandels‘ selbst in den Mittelpunkt gestellt wird. Dies veranschaulicht besonders die Tatsache, dass der zentrale vierte Teil des Buches den Titel „Vom Kippen“ trägt³. Im Jahre 2004 veröffentlicht und von Brussig selbst als sein *Opus magnum*⁴ angesehen, untersucht der Roman das jüngste kollektive Gedächtnis Deutschlands, insbesondere das kommunikative Gedächtnis über diese Transitionsperiode, und zeigt dadurch die vielfältigen Übergänge und Veränderungen bei den Bürgern, die die Zeitspanne der Wende erlebten und in ihr lebten⁵.
- 2 Der Fokus liegt hierbei auf den Bürgern des Ostens als den wahren Zeugen und Protagonisten, sowohl als Subjekte als auch als Objekte dieses Moments des Übergangs. Mehr als dreißig Figuren begegnen sich in ineinander verflochtenen *Short stories* und bilden ein kollektives Subjekt, das den Kern dieses Romans darstellt. Diese Heterogenität drückt sich durch eine vielstimmige Struktur aus, die mit dem innerhalb des Werkes dargestellten mediatisierten und institutionellen monologischen Gedächtnis konkurriert. Aber die mehr als dreißig im Roman hervorgehobenen Figuren und die Vielfalt der Perspektiven stellen nicht nur die Diversität angesichts einer institutionell vereinfachten Realität dar, sondern sind auch ein Medium, um sowohl die Gesellschaft, die Subjekt als auch Objekt der Wende war, wie auch die Wende an sich zu analysieren.
- 3 In diesem Sinne wird eine Vielfalt an Aktions- und Reaktionsformen der Figuren gezeigt, die auch die des Erzählers einschließen, der diese Stimmen aussieht, sei es mit humoristischer Distanz, sei es sich auf die gleiche Ebene wie sie stellend. In solchen

Fällen wirkt er wie einer von ihnen, ohne größere Intelligenz oder Überlegenheit⁶. Er erhält sogar einen Namen, der für eine zweitrangige Rolle spricht: „der große Bruder von Lena“. Diese ist eine der Hauptfiguren und eine symbolhafte Volksheldin, die die soziale Bewegung, die sogenannte „Revolution“ am Ende der DDR anführt. Den Gegenpart zu diesem großen Bruder stellt auf struktureller Ebene eine Figur dar, die die Vielfalt um sich herum in sich vereint, sie deckt die Konstanten auf, die die Figuren unbewusst miteinander teilen, und sorgt für ein soziales Portrait: der hochstaplerische Picaro aus dem Westen, ein Jugendlicher und Albino, Werner Schniedel.

4 Da dieser Picaro als subtiles Bindeglied der Figuren und Situationen fungiert, wird das Pikareske zu einem Hilfsmittel für eine tiefere Auseinandersetzung mit den Gemeinsamkeiten dieser heterogenen Gesellschaft und für die Erstellung einer Diagnose derselben sowie der Art und Weise, in der sich die Wende und deren Ursachen vollzogen; Nichtsdestotrotz stellt dies nicht das einzige Hilfsmittel für eine kollektive Diagnose dar⁷. So zeigt der Picaro in seinen Interaktionen mit verschiedenen Figuren und sozialen Sphären nicht nur ein Tableau von einander isolierter Räume, Gesellschaftsschichten und Bereiche auf⁸, sondern fungiert ebenso als Schnittstelle zwischen ihnen. Auf diese Weise wird die paradoxe dialektische Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft, die in der pikaresken Tradition so typisch ist⁹, zu einer Art Selbstbetrachtung einer hoch differenzierten und spezialisierten Gesellschaft der Moderne. Sie ermöglicht, versteckte gemeinsame Funktionsweisen der gegenwärtigen Gesellschaften – inklusive die verinnerlichteten Machtverhältnisse – widerzuspiegeln und die darunterliegenden Formen der Normalisierung zu ergründen. Die Stellung Schniedels im Roman als eine Figur zwischen vielen ist scheinbar unauffällig, sodass seine Perspektive und Stimme nicht mehr herausstechen als andere. Gleichwohl gibt Brussig selbst an: „Die heimliche Figur ist der Albino, Werner Schniedel“ und dessen Begegnungen mit anderen Figuren¹⁰. Die Funktion, die er ausübt, ist also essenziell.

5 Bei einer tieferen Auseinandersetzung mit dessen Gestaltung als Picaro tauchen mehrere Fragen auf, die im Folgenden behandelt und in zwei Gruppen eingeteilt werden sollen. Die erste besteht darin, die Aspekte des pikaresken Modells zu untersuchen, die sich im Zusammenhang mit der heutigen Welt und der Modernität weiterhin als attraktiv erweisen (wie zum Beispiel die bereits erwähnte Spiegelung durch soziale Selbstbetrachtung), und die Figur somit an die anderen pikaresken Referenzen des 20. Jahrhunderts anzunähern¹¹. Die zweite Frage konzentriert sich darauf, inwieweit diese Figur eine Übergangsgesellschaft widerspiegelt, deren Wertesystem ins Wanken gerät, und bis zu welchem Punkt die dem Picaro eigene paradoxe Art und Weise und dessen Liminalität besonders geeignet sind für die Darstellung dieses Übergangsmoments der Wende. Meine Hypothese diesbezüglich ist, dass ausgehend von Werner Schniedels Übergang als Bürger Westdeutschlands nach Ostdeutschland jene Liminalität des Picaros auf eine bestimmte Art artikuliert wird. Was ihn zu einem interessanten Fall der Aktualisierung des pikaresken Modells hin zur Modernität macht.

6 Die Aktualisierung der Pikaro-Figur im Kontext der Wende ist bereits in einigen relevanten Arbeiten untersucht worden. Mirjam Gebauer zeigt der pikaresken Definition Bachtins folgend, dass diese „verfremdeten Helden“ (S. 256)¹² durch ihre Exzentrizität und Maskenkostüme die heuchlerische Lüge und Strukturen der Gesellschaft während der Wende sowie die monologischen Tendenzen im Vergangenheitsdiskurs der Gegenwart sichtbar machen. Gebauer zufolge spiegelt der ständige Wechsel des Picaros den der ostdeutschen Bürger:innen und schafft die nützliche Distanz zur Erkennung. Dass das Karnavaleske Bachtins zufolge Änderungen und Umbrüche ermöglicht, wird nicht nur im von Gebauer (S. 258) untersuchten Korpus bestätigt, sondern auch von Van Liefde¹³ als wichtiges ästhetisches Merkmal in *Wie es leuchtet* betont. So werden die Figuren als exzentrische Karnevalsteilnehmer beschrieben, die von jeder hierarchischen Ordnung befreit und „[...] in ein neues, außergewöhnliches Licht gerückt und als exzentrisch und unpassend dargestellt“ werden (S. 291). Unter ihnen ist Schniedel der Karnevalskönig (S. 292); d.h. der Narr im Chaos der Wende, wo sich das Unvereinbare vereint. Iztueta Goizutea¹⁴ betont

erstens, wie Werner Schniedel demselben Werdegang wie die traditionellen Picaros der spanischen Tradition Schritt für Schritt folgt, und zweitens, dass er den Weg in umgekehrter Richtung als die DDR-Picaros anderer Romane wie *Helden wie wir* geht. Der vorliegende Artikel verortet sich in diesen Untersuchungslinien, möchte sie aber erweitern. Diesbezüglich ist es notwendig, seine Rolle „dazwischen“ tiefer zu untersuchen, um die Wirklichkeit der Wende widerzuspiegeln, vor allem wenn man die Tatsachen betrachtet, dass er nicht aus der DDR stammt und seine Figur der postmodernen Aktualisierungen des Picaros nahesteht. So wird zuerst gezeigt werden, worin diese Aktualisierung besteht, um die Funktionsweisen und Formen der Normalisierung in modernen Gesellschaften des 20. und 21. Jahrhunderts aufzudecken. Danach wird darauf eingegangen, welche Aspekte dieser Aktualisierung tatsächlich der konkreten Übergangssituation der ‚Wende‘ zwischen West und Ost entsprechen und welche Spezifität dabei entsteht. Man betrachtet also die Merkmale innerhalb eines breiteren Spektrums der gegenwärtigen theoretischen Diskussion zur Aktualisierung des Picaros, denn erst vor dem Hintergrund dieses Spektrums kann man die Spezifität Werner Schniedels sichtbar machen.

Werner Schniedel, ein moderner Picaro des Westens

- 7 Die Gestaltung der Figur Werner Schniedels entspricht der Revitalisierung des Picaros im Laufe des 20. Jahrhunderts, die auch einige Kritiker aufzeigen¹⁵. Anhand von Schniedels Merkmalen und seiner Funktion kann auf eine hohe Produktivität des Pikaresken in der Behandlung des „human condition in modernity“ geschlossen werden, den Malkmus¹⁶ für andere Picaros in kapitalistischen, westlichen Systemen aufzeigt. Schniedel stammt somit nicht ohne Grund aus der Bundesrepublik Deutschland, wo auch seine Sozialisierung stattfand. Obwohl er seine Rolle später im Osten spielt, ist die Gesellschaft, die ihn zum Picaro macht und der er anfänglich angehört, die des Westens.
- 8 Wenngleich es auch andere Formen der Satire gibt, mit denen man ebenfalls eine dialektische, spiegelbildliche Beziehung zur Gesellschaft darstellen kann, die die Unangemessenheit der versteckten Normen und die Doppelmoral aufdeckt, erweist sich das Pikareske¹⁷ als besonders interessant, da man dank seiner Merkmale¹⁸ noch weiter gehen kann als bei jenen anderen Formen der Satire. Wenn auch bereits einige karnevaleske Formen die Ausprägungen von Macht, sozialer Unterdrückung und Hegemonie sichtbar machten, ist der Picaro eine Figur, die auch die untrennbare und gegenseitige Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft darstellt. Bevor ich mich weiter mit dieser Beziehung beschäftige, möchte ich aufzeigen, warum sie sich hinsichtlich der Beobachtung der verborgenen Machtmechanismen als stichhaltig erweist. Erstens ermöglicht sie eine Vertiefung in die Art und Weise, wie diese Mechanismen individuell verinnerlicht sind. Zweitens wird dadurch erkennbar, wie sie sich dank der Individuen in Praktiken vervielfältigen, und wie gerade diese Praktiken die Mechanismen wiederum auf kollektiver Ebene bilden und stützen. In dem Moment, in dem laut Foucault¹⁹ diese Dynamiken der Macht verinnerlicht worden sind, so dass sie sich in Formen sowohl der (Selbst-)Disziplin als auch der (Selbst-)Kontrolle verwandelt haben und infolgedessen das System noch undurchsichtiger geworden ist, gelingt es der Figur des Picaros, jene Dynamiken sichtbar zu machen. Diese wechselseitige Beziehung zueinander gründet auf der liminalen²⁰ Eigenschaft des Picaros, zwischen Einschluss und Ausschluss, innerhalb und außerhalb des Systems zu sein. Er pendelt als ambivalente und als Grenzfigur zwischen Konventionalismus und Subversion.
- 9 Die besagte liminale Position verfügt grundsätzlich über zwei Ebenen, die bei Schniedel auf drei erweitert werden sollten. Zwei inhärente Ebenen seiner Liminalität beziehen sich auf seine Funktion, die Ordnungsgrenze – hier des kapitalistischen

Systems – zu ziehen und auf seine Funktion als Grenzüberschreiter derselben. Wenn er vom Westen in den Osten geht, bestätigt er gleichzeitig zwei Räume und deren Grenze. Sie gerät aber gleichzeitig ins Wanken, wenn er sie überschreitet. Die dritte Ebene verbindet ihn mit der temporalen Achse, so entsprechen er und seine Grenzposition dem Moment der Wende, d.h. des Übergangs und der Veränderung, die zwischen Westen und Osten, zwischen gewissen strukturierten normalisierten Funktionsweisen und der Antistruktur während der Zeitwende stattfinden. Die erste Ebene besteht darin, dass der Picaro von Anfang an zum anderen gemacht wird, den das System braucht, um selbst zu bestehen. Daher rührt die anfängliche gegenseitige Abhängigkeit zwischen beiden. Die Struktur aus Normen und Normalisierung wird anhand dieses Gegensatzes zu dem Normalen sichtbar und somit zu dem, was innerhalb des Systems annehmbar ist. Aber dessen Gegensatz *ist* er in Wahrheit, da er gegensätzlich zur Struktur steht und demzufolge paradoxerweise gleichzeitig von ihr abhängig ist. Die Andersartigkeit des Picaros ist in Wirklichkeit Teil der Grenze oder des äußersten Randes des Systems (und ist wie auch die Grenze ambivalent in der Hinsicht, dass sie zum System gehört und gleichzeitig auch nicht).

10 Werner Schniedel entspricht dieser Position der pikaresken Tradition, wenngleich mit Nuancen, bedingt dadurch, dass es sich hier um den Rand eines modernen Systems und die Identitätsbildung des Subjekts innerhalb dieses Systems handelt. Das bedeutet, sein Fall zeigt durch eine Form des Exzessiven, was in Wirklichkeit funktioniert und was die Individuen des Systems allgemein betrifft, wie im Folgenden gezeigt wird.

11 Die Figur drückt sich ab dem Moment ihres Erscheinens im Roman und ihrer anfänglichen Sozialisierung relational als andersartig zum System aus, dies zeigt sich in ihrem Körper, ihrem Aussehen, ihrem Intellekt und ihrem Namen. Von Anfang an weist sie die für die Ausgrenzung typischen Merkmale auf. Schniedels Eltern sind getrennt, sein Vater kümmert sich nie um ihn und das Ersatzmodell, der langweilige Stiefvater mit seinen Zwillingstöchtern, die Schniedel als „meine SS“ (WL 328) bezeichnet, bewirken, dass er zu einer Art Aschenputtel in einer Familie wird, die ihn ausschließt und ablehnt. Die Einsamkeit und Vernachlässigung verhindern seine emotionale und soziale Integration in den ersten Sozialisationsraum, die Familie, und bewirken die darauffolgende Selbstentfremdung und Selbstviktimsierung. Die fehlende Akzeptanz anderer und ein fehlendes wahres Zuhause führen zu der Schwierigkeit, sich in andere soziale Bereiche integrieren zu können, sowie sich selbst voll und ganz zu akzeptieren. Die Unmöglichkeit, Bestandteil von etwas zu sein und einen Platz als menschliches Wesen einzunehmen, hat die Verweigerung einer Möglichkeit des authentischen und wahren *Seins* als Konsequenz sowie sein späteres stetiges In-Bewegung-Sein, sein Nomadenleben. Lediglich die Großmutter väterlicherseits stellt eine Ausnahme dar, denn sie ist die Einzige, die ihm Zuneigung und Akzeptanz entgegenbringt.

12 Das grundlegende Element, weswegen er äußerlich stigmatisiert und ausgegrenzt wird, tritt auf der sozialen Ebene auf, der der Schule. Sein Albinismus führt in seiner Umgebung zu Angst, Ablehnung und Spott. Demnach macht ihn sein Äußeres, welches von der Norm abweicht, von außen zu einem abstoßenden und grotesken Wesen: „Man mochte ihn für ein Wunderkind oder für ein Monstrum halten“ (WL 286); sogar für ihn selbst: „[...] Werner Schniedel fühlte sich mehr als Ungeheuer denn als Mensch“ (WL 284). Die Übermäßigkeit des Materiell-Körperlich-Äußeren des Menschen, was bei anderen Picaros auf den materiellen Mangel und den körperlichen Hunger durch ihre Herkunft vom Rande der Ständeordnung begründet ist, entspricht hier der körperlichen äußeren Erscheinung. In beiden Fällen wird dies durch herausragenden Intellekt und Gewitztheit ausgeglichen, also durch eine Umleitung auf innere Eigenschaften im positiven Sinne. In beiden Fällen handelt es sich um einen äußeren Aspekt, der ihnen den Wert als menschliches Wesen und die Möglichkeit, in Bezug auf die anderen sie selbst zu *sein*, abspricht.

13 Brussig verwendet die Grenzen des menschlichen Äußeren anhand eines abscheulichen Aussehens, um von diesem Punkt aus zu beobachten, was im modernen Kapitalismus den normalisierten Menschen ausmacht, sprich, wem und was er sich unterordnet. Und er zeigt auf, dass nur derjenige akzeptiert wird, der einem normierten

Aussehen entspricht, nicht einer Wesensart, und dass die Würde und der Wert des Menschen nicht in der Tatsache bestehen, Mensch zu sein, sondern durch äußerliche, oberflächliche und kontingente (veränderbare) Aspekte ersetzt wurden. Diese bestehen darin, vorzugeben, jemand zu sein, und zwar durch die Erfüllung der Anforderungen für den wirtschaftlich-sozialen Aufstieg oder Erfolg, welche weniger mit den Werten der Aufklärung, der moralischen Verbesserung des Individuums, des gesellschaftlichen Nutzens, der Solidarität oder der Meritokratie zu tun haben als mit der Fähigkeit, täuschen zu können, sowie mit der Selbstperformanz. Diese wird gemäß den auferlegten Rollen und der damit verbundenen fehlenden Macht sowie dem fehlenden tatsächlichen freien Handeln gebildet.

14 Im Folgenden wird gezeigt, dass Schniedel ein Opfer dieser Dynamiken ist. Aber auch das moderne Subjekt ist in Bezug auf Entleerung und Entmächtigung wie der junge Schniedel emotional unreif und ihm wird eine wahre Entwicklung als Individuum verwehrt. Gerade die ihn individualisierenden Merkmale oder das ihn Differenzierende, das Andersartige, werden als Erstes in diesem System zurückgewiesen oder untergeordnet, wie das Aussehen und der Intellekt bei Schniedel.

15 Neben der Tatsache, dass sein Körper als abscheulich angesehen wird, kommt ein weiteres ihn kennzeichnendes Element hinzu, welches ihm als väterliches Erbe auferlegt wird und Auslöser für den Initiationsakt dieses Picaros ist. Sein Nachname, Schniedel, dessen Bedeutung „eine infantile Verballhornung des Geschlechts“ (WL 285) ist, impliziert auf symbolische Weise, dass die Unfähigkeit und Entmächtigung bereits der vorherigen Generation durch das moderne kapitalistische System auferlegt wurden. Das äußere Stigma des niederträchtigen Vaters der traditionellen spanischen Picaro-Figur²¹ verwandelt sich durch die sexuelle Semantik in das Unvermögen zur Reife und zu souveräner Handlungsmacht oder -freiheit.

16 Schniedels Persönlichkeit ist durch Abwertung und die Unzulänglichkeit gegenüber den Ansprüchen, eine Position mit Handlungsmacht zu erreichen, gekennzeichnet. Das zeigt ein weiteres Mal, dass die teleologischen Ideen der Aufklärung entkräftet wurden. So sehr sich Schniedel auch auf dem Wirtschaftsgymnasium (WL 287) anstrengt – dies als eine Anspielung auf seinen Wunsch, sich in das kapitalistische System einzufügen –, wird sein Ich nie genügen, denn sein Wert beruht auf der Fähigkeit, eine Stellung zu erreichen und nicht auf der Entelechie des Ichs. Dies zeigt sich in dem verinnerlichten Kontrollmechanismus, in der Selbstauflegung von Anforderungen durch den Wunsch zu *sein*, welche sich in Wirklichkeit zu einem Streben nach einem höheren Status entwickeln, durch den man irgendeine Art der vorbestimmten Macht (Handlungsmacht, Besitzmacht etc.) ausüben kann. Solange das Ich nicht einem konstruierten Bild entspricht, wird es nicht genügen. Darauf beruht die Vorstellung des modernen Subjekts als ewiger Adoleszent, das ständig nach Anpassung strebt, was dieser Picaro wie ein Spiegel reflektiert. Malkmus zufolge entspricht der Picaro des 20. Jahrhunderts der Ambivalenz des modernen Subjekts zwischen Entmächtigung und Ermächtigung²². Angesichts der fehlenden Freiheit, er selbst zu sein, und den (selbst-)auferlegten Einschränkungen entscheidet sich der Picaro, Macht zu haben, ohne er selbst zu sein: „As long as I have myself, I can pretend that I am“²³. Um also Handlungsmacht zu haben und um kein selbstunterdrücktes Objekt mehr zu sein²⁴, sondern ein aktives Subjekt, benutzt er das Schlüsselement, das sich im System in Form von konstruierten Rollen oder Zugangsformen zu ihnen durchsetzt, als Waffe. Das heißt, er benutzt Verstellung, Schein, Lüge, List und Vortäuschungen.

17 Dies wird explizit durch den Umstand der Transformation Schniedels zum Picaro thematisiert. Das Ereignis dreht sich eben genau um seinen Nachnamen und demnach um Sprache, welche ebenfalls ein Mittel der Kontrollkonstruktionen des Ichs ist. Werner Schniedel wird wegen seines Namens und seines Aussehens verspottet und gedemütigt. Es ist ein Kollektiv, das ihn demütigt, was die Verbreitung verinnerlichter Normen zeigt und erklärt, warum das Individuum gegenüber der verinnerlichten, kollektiven Norm isoliert ist. Wie auch im traditionellen Modell sind es die Demütigung und Enttäuschung, die zu der Verwandlung in einen Picaro führen, eine Rebellion von innen heraus. Der Zufall will es, dass er Namensvetter des Vorstandsvorsitzenden von

Volkswagen, Ernst Schniedel, ist, (dem „Wirtschaftskapitän“, (WL 287), wie ihn Werner Schniedel nennt), das heißt, einer der größten Ikonen des nationalen Kapitalismus. Die Schulkameraden denken irrtümlicherweise, dass Werner dessen Sohn ist. Es sprechen ihm also andere diese falsche Identität zu, die ihm in diesem Falle durch den Anschein des Privilegs Vorteile bringt. Sie glauben ihm nicht, als er es abstreitet und die Wahrheit sagt (WL 289) und als diese schließlich doch ans Licht kommt, beschuldigen und bestrafen sie ihn für die Lügen anderer. Aus diesem Grund entschließt er sich dazu, diese ihm zugeschriebene, falsche Identität anzunehmen und sich zu rächen. Die Sprache erschafft den Pícaro und dieser benutzt sie.

18 Das Element des Spottes wird zu seinem Mittel, um das System zu verspotten. Von diesem Moment an, gerade mal volljährig, wird er zum „Hochstapler“ (WL 291). Durch List schafft er es, als „Schniedel-Junior“ durchzugehen und im Luxus zu leben, er zieht quer durch Deutschland von Hotel zu Hotel und betrügt die Elite des Systems, während er ein Gefühl für Macht bekommt (WL 289) und bemerkt, dass er sich „in der Welt der Entscheider“ (WL 286) wie zu Hause fühlt. Seine Subversion der Hierarchie ist nicht dadurch motiviert, dass er als Diener eines Herren durch Macht gedemütigt wurde, wie es beim traditionellen Pícaro geschieht. Die Lüge, die hier thematisiert wird, zeigt die Unmöglichkeit des Pícaros, in einer Gesellschaft rechtschaffen zu sein, die keinen Unterschied zwischen Wahrheit und Lüge macht. Die Umkehrung der hierarchischen Machtausübung durch Schniedel bezieht sich nicht auf materiellen Besitz an sich, obwohl dieser ihm ein Leben im Luxus ermöglicht, sondern auf die Position derjenigen, die die Macht haben, anderen eine Lüge oder Wahrheit aufzuzwingen. Dadurch nähert er sich anderen Betrügern des 20. Jahrhunderts an. Nicht umsonst sieht Sloterdijk in der Figur des Betrügers ein Symbol der Krise der Komplexität der Moderne²⁵.

19 Die durch den Namen entstandene Strafe wird zum Eingangstor für die Selbsterschaffung. Mithilfe des Opportunismus überschreitet er die Grenzen, die ihm das System setzt und verschafft sich auf diese Weise Zugang zu ihm ansonsten verschlossenen Bereichen. Zufall und Möglichkeit werden zu Okkasionalismus und Opportunismus, was in dieser sozialen Spiegelung die Verdrängung der aufklärerischen Vorstellung des andauernden Fortschritts in der Entwicklung der Weltordnung durch diese anderen Aspekte darlegt. Selbst als er in einem Hotel in Köln entlarvt wird, dient ihm der zeitgleiche Mauerfall als Impuls, andere Grenzen zu überschreiten: die sich in Auflösung befindende Grenze zwischen den zwei deutschen Nationen und die seiner eigenen Macht. Seine Schauspielfähigkeit ist die eines großen Künstlers seiner selbst, in diesem kreativen Potenzial liegt seine Fähigkeit des Übertretens, d.h. bei der Verwendung der systemeigenen Lüge noch weiter gehen zu können.

20 Die Übertretung kann zudem als zweite Ebene der liminalen Position des Pícaros bezeichnet werden, anhand derer die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft des zuvor erwähnten Píkareskes entsteht. Von ihr ausgehend kann die bereits bekannte paradoxe Ambivalenz des Pícaros zwischen Ausschluss und Einschluss, die andere Mechanismen des Systems sichtbar macht, verstanden werden. In dem Moment, in dem er die Norm übertritt, die ihn daran hindert, ein Beteiligter zu sein, erlangt er Handlungsmacht und freien Willen, er verhält sich so entgegengesetzt zu der ihn eingrenzenden Struktur. Sein Spott beinhaltet ein befreiendes Lachen. Die Kreativität und das spielerische Potenzial machen ihn bezüglich des Überschreitens der auferlegten Grenzen vom Antihelden zum Superhelden.

21 Aber gleichzeitig besteht sein Spiel aus einer *mimicry*²⁶, die die konventionellen Normen wiedergibt, in die sie sich integriert. Dies tut er immer in Form des *Als ob* und daher bleibt er ein *Anderer*, der sich verstellt, aber nicht wirklich ist. Seine Freiheit besteht darin, dass er seine Andersartigkeit und Flexibilität beibehält, aber gleichzeitig darin auch konventionell bleibt, denn die Annahme autoperformativer Rollen ist, wie bereits erwähnt, Teil des Systems. Die Notwendigkeit der Kreativität als Anforderung an das moderne Subjekt hat sich, laut Reckwitz, von einem aktuellen Standpunkt aus sogar noch mehr auf verschiedene Facetten des Lebens ausgebreitet²⁷. Sein subversives Handeln spiegelt gleichzeitig den Aspekt, der das System stützt.

- 22 Die fiktive Rolle des Geschäftsführers, die Schniedel spielt, ohne es wirklich zu sein, beweist, dass das im System bestehende Machtverhältnis durch die Bewunderung der anderen und deren Sehnsucht, sich der Macht anzunähern, gestützt wird, sowie durch den Wunsch, selbst bewundert zu werden oder herauszustecken. Werner Schniedels Ortswechsel in den Osten macht deutlich, dass die einverlebte Struktur, die er aufdeckt, in Form des Wunsches – sowohl in der DDR als auch während der Wende – fortbesteht. Als er es also schafft, den Hoteldirektor des Palasthotels, Alfred Bunzuweit, für sich zu gewinnen, kommentiert der Erzähler: „Er war zu einer Zeit, da die Obrigkeit vor die Hunde ging, die letzte Hoffnung, daß es auch weiterhin Obrigkeiten geben wird“ (WL 302).
- 23 Schniedel zeigt zum Beispiel auch die emotionale Infantilität auf, mit der der Kapitalismus wie eine höhere, mütterliche, beschützende Macht empfangen wird, aus der der Reichtum strömen wird und dem man sich mit Wohlgefallen unterwirft: „Wenn Schniedel das erste Mal die Wörter *Mutterkonzern* oder *Konzernmutter* einflocht, dann wurden die Herren ganz anders. Weich wurden sie, zahm und geschmeidig, und feuchte Augen bekamen sie. An einem großen Mutterkonzern zu hängen, im einigen Vaterland – das wars, wonach sich die Herren sehnten“ (WL 303). Er bietet ihnen diese „Mutter“, „aus der viel Kapital fließt“ (WL 303), welche zu einem verbalisierten Abbild ihrer Wünsche wird, wie es das Verb „sehnten“ deutlich macht. Sprache ist das, was Schniedel ihnen in Wirklichkeit anbietet, und sie nehmen diese aufgeregt wie kleine Kinder an. In den Worten „Mutterkonzern“ und „Konzernmutter“ materialisiert sich die Bereitschaft während der Wende, sich das faszinierende Element anzueignen, dass die eigenen Wünsche spiegelt, und durch andere kontrolliert zu werden, ohne dabei wahre Verantwortung für sich selbst zu übernehmen. So entspricht die schnelle Akzeptanz des Wandels in der Sprache dem Wandel der Rollen und einer Reproduktion des latenten Mechanismus des Scheins gegenüber der Tatsache des *Seins*, den der Picaro aufdeckt. Betrug und Selbstbetrug werden durch Schniedel repräsentativ in das Zentrum des Systems platziert. Nicht umsonst sieht Bunzuweit in Schniedel eine „Schlüselfigur bei der Reorganisation der DDR-Wirtschaft“ (WL 363).

Ein Picaro in Ostberlin

- 24 Allerdings geschieht auf der dritten Liminalitätsebene dieses Hochstaplers etwas anderes, das mit seinem Ortswechsel nach Ostberlin in Bewegung gerät, wo er weiterhin die falsche Identität des Schniedel Junior beibehält, der als Sonderbeauftragter von Volkswagen geschickt wurde, um die Situation zu „sondieren“ (WL 245-246). Er wird somit zu einer Figur des Übergangs, was besonders in der Tatsache deutlich wird, dass er in einem Grenzraum, dargestellt durch das Palasthotel, das bereits zu DDR-Zeiten Gäste aus dem Westen empfing, unterkommt.
- 25 Seine Funktion verändert sich, weil er nun nicht mehr nur der Andere des Systems ist, sondern ein Ausländer, gleichzeitig die Figur des Fremden und des Dritten, der nicht nur mit der Bildung von Ordnungen in Verbindung steht, sondern zudem auch bei deren Gründung hilft; hier hinsichtlich der Ordnung, die während der Wende entsteht. Er erlangt so die Fähigkeiten eines *Trickster*, dessen Handlungsmacht über sich selbst hinauswächst und der somit zu jemandem wird, der Handlungen und Veränderungen in Bewegung setzt.
- 26 Im Gegensatz zu seiner Liminalität im westlichen, kapitalistischen System ist Werner Schniedel in der DDR genau genommen kein *Anderer*, der als Einheimischer aus dem DDR-System ausgeschlossen wird und der die inneren Funktionsweisen des DDR-Systems nachahmt, da er seine Fremdartigkeit als Ausländer beibehält und diese sogar verstärkt. Er fungiert jedoch als Vermittler zwischen dem Westen und den verschiedenen Repräsentanten der Veränderung, auf die er trifft: von Vertretern des Volkes, die die sozialen Bewegungen erlebt haben (Lena, Kathleen Bränlich), über Figuren der sich im Übergang befindenden Wirtschaftsmacht (Alfred Bunzuweit, Helfried Schreiter), Politiker (Ministerin, Ministerpräsident) oder Institutionen, wie die

der Sicherheit (Polizei) oder des Rechts (Staatsanwalt Matthias Lange). Wenngleich er die in den Repräsentanten der Wende verborgenen Strukturmechanismen nicht komplett imitiert, wie er es im Westen tat, so ahmt er sie doch auf verhöhnende Art und Weise nach und wendet dabei eine doppelte Formel an.

27 Die erste besteht darin, dass er ein symbolischer Vertreter der Machtrolle ist, die der Westen als aktiver Beteiligter an der Wende innehat. Eine autoritative Rolle, die, wie es im Verhältnis der anderen Figuren zu Schniedel deutlich wird, ihm aufgrund seines angeblichen Status der höheren Wirtschaftsmacht zugeteilt wird. Dem Westen wird in der Hierarchie der Wende die höchste Stelle zugeschrieben und er wird zum Teilnehmenden erklärt, es wird ihm zuliebe sogar auf Entscheidungsfreiheit und Handlungsoptionen verzichtet. Der eigene freie Wille wird in diesem Übergangsmoment gegenüber der Eröffnung neuer Möglichkeiten an den verehrten Fremden abgegeben, selbst wenn dieser nicht mehr als ein Jugendlicher ohne Skrupel und ohne wahre Macht ist. So werden Ost und West lächerlich gemacht und in ihrer tatsächlichen Unreife und Entmündigung gleichgestellt.

28 Allerdings wird Schniedel als Figur des kapitalistischen, fremden Anderen hinsichtlich der Wende durch eben denselben Zeitraum der Wende generiert, der sich auf diese Weise von ihm differenziert. Das bedeutet, dass er von Anfang an das Gegenteil der DDR repräsentiert und er auch im Prinzip von der Wende selbst ausgeschlossen bleibt, weswegen er ihr Anderer ist. Ab dem Moment, in dem die Werte des vorherigen Regimes ins Wanken geraten, eröffnen sich noch nicht festgelegte Möglichkeiten. Die vorherige Struktur wird durch vorher noch nicht festgesetzte, entgegengesetzte Formen zerstört, die manchmal zu antistrukturellen oder chaotischen Zwischenspielen ohne Orientierung und Normalisierung führen.

29 Aber die schnelle Übernahme der westlichen Werte, welche Schniedel mit seiner Nachahmung und seiner Rolle als *Spiegel* darstellt, belegt, dass die Gesellschaft der Wende selbst sofort zur Verinnerlichung dieser kapitalistischen, westlichen Normen tendierte, die teilweise bereits an ihrem Rand oder unterschwellig vorgenommen wurde (wodurch dieser Etablierungsprozess nicht mehr vollständig fremd war).

30 Dies wird anhand von Figuren gezeigt, die, wie Alfred Bunzuweit, dem bis hin zum Namen lächerlich gemachten Direktor des Palasthotels, eine Autorität (die des Ostens, verkörpert durch Valentin Eich) durch eine andere (Werner Schniedel und die Behörden des Westens) ersetzen, nur um ihre Macht zu erhalten. Oder wie Kathleen Bräunlich, Schniedels Sekretärin, die sich in einer Parodie voller Klischees in einem Märchen wiederfindet und sich so als „Aschenputtel“ fühlt, so dass W. Schniedel nur „ihr Prinz“ sein kann und sein Auto nur seine „Kutsche“ (WL 255). Um herauszuragen und ihre Position der Unterlegenheit gegenüber dem Rest der sich im Umbruch befindenden Gesellschaft zu verlassen, wird sie zur Geliebten Werner Schniedels.

31 Wenn also der Picaro der ausgegrenzte Andere des kapitalistischen Systems ist, wird er hier zu etwas, das weiterhin am Rand steht, sich aber als faszinierend erweist und ins neue System aufgenommen werden soll. Zudem vollzieht er eine aktive Verführung. Die Rolle des Westens wird nicht nur durch die Wende generiert, sondern Schniedels Handeln, das den zerstörerischen und neokolonialen Einfluss des Westens auf die anderen symbolisiert, ergibt sich auch durch sein eigenes Streben danach, Vorteile für sich zu erzielen. Die Szene, in der Schniedel beschließt, nach Ostberlin zu gehen, fasst diesen Aspekt zusammen. Noch während er in Westberlin ist, trifft er Lena, die Ikone der Revolution des Volkes. Er fühlt sich sofort zu ihr hingezogen, aber die Zurückweisung und das Lachen, das sein Flirt bei ihr auslösen, werden von Werner Schniedel als persönliche Demütigung aufgenommen und er beschließt, sich an ihrem Land zu rächen (WL 126-127 und 297). Diese zweite Demütigung macht ihn zu einem noch mächtigeren Picaro, denn er beschränkt sich nicht mehr darauf, in einem Hotel unterzukommen, sondern tritt als Sonderbeauftragter von Volkswagen und als Sohn Ernst Schniedels auf und trifft als dieser wirtschaftliche und politische Entscheidungen.

32 Aber vor allem zeigt die Szene mit Lena in Form sexueller Verschlüsselung, wie seine emotionale Unreife ihn dazu bringt, den Anderen erobern und beherrschen zu wollen, in diesem Fall den Prozess der Wende. Auch die weiteren mitwirkenden Figuren des

Westens werden symbolisch in Form maskuliner, sexueller Potenz dargestellt (Leo Lattke, Ernst Schniedel)²⁸. Sowohl die von den Bürgern des Ostens erlittene traumatische und entmündigende Unterdrückung als auch die neokoloniale Beziehung des Westens mit dem Osten werden sexuell verschlüsselt dargestellt. Denn die Asexualisierung Werner Schniedels durch Lena ist nicht ihm geschuldet, sondern dem Trauma, weswegen sie auch Männer des Ostens asexualisiert. So wird Schniedel ihnen in ihrer Entmündigung gleichgestellt. Die auf diese Weise durch Lena symbolisch repräsentierte Bürgerschaft des Ostens ist im Allgemeinen nicht bereit für eine reife Beziehung, und auch nicht mit dem Westen²⁹.

33 Das zweite Verfahren, mit dem der Pícaro die hinter der Wende stehenden Mechanismen lächerlich macht und gleichzeitig widerspiegelt, steht mit diesem letzten Punkt in Verbindung. Dieses Verfahren besteht darin, dass er, indem er die von den anderen auf ihn projizierte Rolle spielt, zu einer Oberfläche wird, die deren Wünsche und Interessen spiegelt. Auf diese Weise werden die Konstanten und Regulierungen, die während der Wende entstanden sind, aber auch das Fehlen dergleichen aufgedeckt – eine Ambivalenz, die diesem Moment des Wankens und der Veränderung eigen ist. Geschäftsleute oder Alfred Bunzuweit und Kathleen Bläulich³⁰ projizieren auf Schniedel nicht nur die Vorstellung einer Überlegenheit, die ihnen fehlt (wie auch W. Schniedel selbst) und an der sie Teil haben wollen, sondern es werden ganz allgemein die diesem Moment eigenen schwankenden Formen und Ambivalenzen projiziert.

34 So geschieht es auch mit dem Staatsanwalt, der Schniedels Fall bearbeitet, als dieser entdeckt wird, und der nichts anderes möchte, als dem rechtlichen Limbus entkommen, dem Dilemma, nach Kriterien richten zu müssen, die denen des Westens nicht entsprechen und die auch nicht als gut angesehen werden. Dies in dem Wissen, dass der Westen die Auflösung des Dilemmas auch nicht selbst in die Hand nehmen möchte, da dies dem Gerichtswesen des Ostens eindeutig die Befugnis aberkennen würde (WL 469). Werner Schniedel dient hier, nach Worten des Erzählers, als „Geist“ (WL 127) oder „Gespenst mit Sonnenbrille“ (WL 250). Dies ist, wie auch das Wort Gespenst, ein Signifikant, der seinen eigenen immateriellen Referenten schafft und in diesem Fall den Zeitgeist des Moments symbolisch widerspiegelt. D.h. die Zeit generiert, wie dieser Signifikant, ihre eigene neue immaterielle Referenz, die dem Bereich der Wünschen und Ideen gehört.

35 Dennoch ist es auch möglich, ihn als *Trickster* und als Figur des Dritten zwischen der DDR und der Wiedervereinigung zu verstehen, denn mit dieser Figur hat er die Macht gemein, Veränderungen einzuführen. Er ist die Antwort auf diesen Moment des Übergangs zwischen aufeinanderstoßenden Strukturen und Antistruktur bzw. Chaos, der die Menschen zu etwas Neuem führt, zu etwas, was sie bisher nicht waren³¹. Die Beispiele dafür sind zahlreich. In einer meisterhaften Szene gelingt es ihm, dass die gesamte Leitung der Trabifabrik die produzierten Autos (Nationalsymbole des Wirtschaftssystems und der offiziellen Nationalidentität der DDR) im Namen einer angeblich neuen Unternehmensformel (WL 257-270), die der „schöpferischen Zerstörung“ (WL 269), gegen eine Mauer fahren lässt. In diesem Abschnitt sind es der Impuls und die Manipulation durch W. Schniedel, den Trickster, die die Übertretung des Status quo herbeiführen, aber die Übertretung selbst wird von anderen vorgenommen. Das Versprechen eines schnelleren Fortschritts und der Befreiung von der vorherigen Struktur sind in Wirklichkeit der Betrug und Spott eines Pícaros des Westens, welcher sie zu „Verkehrsröwies“ (WL 274) macht und zu ihnen sagt: „Jetzt sind Sie Unternehmer“ (WL 273), während er sie zum Gegenteil degradiert. Er parodiert so nicht nur die Art des hinterlistigen, kapitalistischen Geschäftsmanns und gleichzeitig die Selbstverspottung durch Naivität und die buchstäbliche Selbstzerstörung des Wirtschaftssystems der DDR (gegen die eigenen Mauern oder Grenzen), sondern komprimiert in dem von ihm ausgedachten Slogan der „schöpferischen Zerstörung“ die den Grenzen entgegengesetzte Kraft der Öffnung und der dem Übergangsmoment eigenen Ambivalenz zwischen möglicher Struktur und Antistruktur, zwischen Schaffen und Zerstören.

36 In einer anderen Episode schafft er es, dass ein ehemaliges Mitglied der Stasi ihm den Regenschirm hält, anstatt der Ministerin. Er nimmt ihr die Macht, indem er sie glauben lässt, dass sie so einer neuen Politik der Volksnähe näherkomme und ihr Image verbessere (WL 324). Er organisiert auch eine Wahlparty, auf die er den frisch gewählten Präsidenten wie eine Marionette führt (WL 416-417). Seine Leitsätze werden immer wieder von anderen wiederholt³². Auf diese Weise wird durch die Sprache symbolisch gezeigt, dass zusammen mit den Diskursen die neuen modernen, kapitalistischen Funktionsweisen eingeführt werden, d.h. diejenigen, die im pikaresken Genre immer wieder gespiegelt worden sind.

Ein pikareskes Ende

37 Sein Ende fällt mit dem der Wende zusammen. Die Großmutter bezahlt die Kautions von dem Erlös eines Hauses, das sie vor Kurzem geerbt und dank der Wende zurückerhalten hatte. Werner Schniedel wird voller Reue in ein Resozialisierungscamp für Jugendliche in schwedischer Idylle geschickt. Alles deutet darauf hin, dass er seine Ungeheuerlichkeit verstecken kann und in dieser Idylle zu einem Unternehmer wird, der Geschäftsmännern dabei hilft, ihr Selbstvertrauen wiederzuerlangen. Aber diese Passage voller Klischees, nach dem Motto *adieu Welt*, die Unmöglichkeit, sich in Gruppen einzufügen, außer wenn es, wie in diesem Fall, nur vorübergehend ist, und die ironische Ausführung einer kapitalistischen Tätigkeit, wie Geschäftsleute zu betreuen, lässt die Möglichkeit offen, dass sich der Pícaro in Wahrheit weder bessert noch ändert und weiterhin in Einklang mit jener Modernität steht, die sich ab der Wende im vereinigten Deutschland weiterentwickelt und die der Pícaro auch ständig repräsentiert.

Notes

1 Thomas Brussig: *Wie es leuchtet*. Frankfurt am Main 2004. Dieser Text wird im Folgenden mit dem Kürzel WL unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert.

2 Hier wird Ensembleroman als vielstimmig im bachtinschen Sinne und metaphorisch in Bezug auf die Vielstimmigkeit eines Ensembles, aber auch als multiperspektivistisch verstanden. Die Geschichte wird aus den Perspektiven und durch die Stimmen vieler Figuren erzählt. Sie sind diesbezüglich gleichrangig, auch wenn hinter ihnen ein allwissender Erzähler, nämlich Lenas Bruder, steht.

3 Diese Überschrift ist, wie viele andere des Romans auch, in Bezug auf den Inhalt mehrdeutig, da sie zum einen verstanden werden kann als „Akt des Fallens/umkippen“ und zum anderen mit der umgangssprachlichen Bedeutung des Verbes „sich betrinken“ in Verbindung gebracht werden kann. Beide Ideen fassen den Moment zusammen, in dem sich die kollektive Euphorie, Feierei und Trunkenheit vermischen, ausgedrückt durch den Abschnitt über die Silvesternacht 89, mit der man plötzlich in eine andere Realität fiel.

4 So bezeichnete Thomas Brussig seinen Roman während eines Vortrags in der Fakultät für Philologie der Universidad Complutense Madrid am 12. Januar 2018.

5 Siehe zu diesem Punkt Miriam Llamas Ubieto: „El año alemán: imágenes, alegoría y diagnóstico del cambio. *Wie es leuchtet* de Thomas Brussig“. In: Manuel Maldonado Alemán (Hg.), *Historia, espacio y memoria en la narrativa actual en lengua*. Madrid 2020, S. 233-260; und vgl. Miriam Llamas Ubieto: „La reactualización de la picaresca para tiempos de ‚cambio““. In: Patricia Cifre Wibrow/Juan Manuel Martín Martín/Manuel Montesinos Caperos (Hg.): *Picaresca – Ironía – Humor/ Píkareške – Ironie – Humor*. Salamanca 2021, S. 213-222. <<https://doi.org/10.14201/0AQ0314>> [15.1.23].

6 Nicht umsonst wird sich auf ihn oft in dritter Person bezogen, woraus sich eine Distanzierung des Erzählers zu sich selbst ergibt.

7 Es gibt viele Referenzen, die Teil des kollektiven Gedächtnisses sind und somit geteiltes, hier allerdings fikionalisiertes Material darstellen, sei es in individuellen Handlungssträngen oder anhand der Erinnerung an die Ereignisse und Inhalte des kollektiven Gedächtnisses auf einer suprarealen symbolisch-allegorischen Ebene. Das geschieht in letzterem Fall, indem die Bestandteile und Figuren der Handlung eine Bedeutung erhalten, die über ihre Einzelhandlungen hinausgeht, und sie alle zusammen ein soziales Spektrum oder eine Diagnose über das Geschehen bilden. Auf dieser Ebene befinden sich zum Beispiel die Schlüsselpassagen des Textes bezüglich der Chaostheorie, die durch das Leitmotiv „leuchten“ verbunden sind. Diese fasst symbolisch die

Erfahrung und das Gefühl des Moments des vorher unmöglich erscheinenden Zusammenschlusses der Bürger gegen das DDR-Regime zusammen und drückt so die Vorstellung aus, dass die Revolution spontan, zufällig und mit wenig Organisation *a priori* zustande kam. Und so wie individuelle Handlungen fast zufällig andere Handlungen hervorriefen, breiteten sich diese kollektiv aus bis zu einem Moment der gemeinsamen Erleuchtung, so wie es sowohl der Erzähler als auch Lena bestätigen (WL 52-59, 600).

8 Dieses Merkmal, ein Panorama der Gesellschaft in Episoden zu erzählen, ist schon bei dem Proto-Picaro-Roman des 16. Jahrhunderts, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (1554), von der Literaturkritik beobachtet worden. Siehe diesbezüglich: Fernando Lázaro Carreter: *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona 1978; Alexander A. Parker: *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*. Madrid 1971, S. 39; Claudio Guillén: *Essay 3. Toward a Definition of the Picaresque*. In: ders.: *Literature as a System*. Princeton 1971, S. 71-106, hier S. 84 und Matthias Bauer: *Der Schelmenroman*. Stuttgart 1994, S. 13.

9 Der traditionelle Picaro wurde von Guillén als „halber Außenseiter“ bezeichnet, in Guillén: *Essay 3. Toward a Definition*, S. 80. Er lebt in einer ständigen und paradoxalen Dialektik, die nach Bauer auf folgende Weise verläuft: „Da die Gesellschaft die soziale Akzeptanz eines Menschen von seiner moralischen Integrität abhängig macht, schließt sie den Pikaro für gewöhnlich aus dem Kreis ihrer angesehenen Mitglieder und von der Teilhabe an den Gemeinschaftsgütern aus. Da der Pikaro ohne eine gewisse Teilhabe an diesen Gütern jedoch nicht überleben kann, muß er seine mangelnde Integration überspielen und eine Zugehörigkeit zur Gesellschaft vortäuschen“. Vgl. Matthias Bauer: *Der Schelmenroman*, S. 11. Indem die Masken des Picaros die in der Gesellschaft etablierten Rollen nachahmen, demaskieren sie gleichzeitig den Mangel an moralischer Integrität derselben.

10 So Thomas Brussig bei einer Lesung mit Publikumsgespräch während des 15. Kongresses des ALEG (Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos, Lateinamerikanischer Germanistenverband), abgehalten in der Universidad Curitiba (Brasilien) am 9. September 2014.

11 Bekannte Schelme und Hochstapler der deutschsprachigen Literatur, die im 20. Jahrhundert leben und der pikaresken Tradition folgen, sind u.a. Kafkas Rotpeter, Manns Felix Krull, Grass' Oskar Matzerath, Brussigs Klaus Uhltscht oder Schulzes Peter Holtz.

12 Vgl. Mjriam Gebauer: *Wendekrisen. Der Pikaro im deutschen Roman der 1990er Jahre*. Trier 2006.

13 Vgl. Maaïke van Liefde: *Nach dem Sozialismus ‚Popstmoderne‘ und Dialogizität in der Wendeliteratur von Thomas Brussig*. Gent 2015. [Dissertation]. <

14 Siehe Garbiñe Iztueta Goizueta: „Werner Schniedel en *Wie es leuchtet*: ¿un pícaro tras la caída del Muro?“. In: Cristina Jarillot Rodal: *Bestandsaufnahme der Germanistik in Spanien Kulturtransfer und methodologische Erneuerung*. Bern 2009, S. 337-346.

15 Siehe zu diesem Punkt u.a.: Claudio Guillén: *Essay 3. Toward a Definition*, S. 71-106; Bernhard Malkmus: *The German Picaro and Modernity. Between Underdog and Shape-Shifter*. New York/London 2011; Maren Lickhardt: „Zu Transformationen des Pikarischen“. In: *LiLi Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 175 (2014), S. 6-23 oder Garbiñe Iztueta Goizueta: *Pervivencia de la narrativa picaresca en lengua alemana, inglesa y española* [Dissertation]. Salamanca 2003.

16 Malkmus: *The German Picaro*, S. 8 und S. 29.

17 Die Auswahl dieser Bezeichnung schließt sich an eine Tendenz in der Literaturdiskussion zum Picaro an, die das Pikareske für ein breiteres literarisches Phänomen als die Gattung der kanonischen Picaroromane aus den 16. und 17. Jahrhunderts hält. Dieser Tradition Guilléns und Wicks' folgend behauptet Rodríguez-Luis, dass es sich um einen narrativen Modus handelt, welcher einige zentrale Merkmale der traditionellen Picaroromane beibehält, nicht zwingend enthalten sein müssen. Dieser Modus ist auch in anderen Medien und Genres zu finden. So kann man zum Beispiel das Pikareske in Texten beobachten, die keine pseudoautobiographischen Romane an sich sind. Im Gegensatz zu den traditionellen Positionen wird hier die ambivalente Kernsituation des Picaros mitsamt einiger der häufigsten Merkmale als ausreichend empfunden, um das Pikareske als ein Bestandteil, von *Wie es leuchtet* zu betrachten. Jene Kernsituation ist, wie Guillén sie in *Toward a Definition...* definiert: „a process of conflict between the individual and his environment, inwardness and experience, whereby one element is not to be perceived without the other [...] a dynamic psycho-sociological situation, or series of situations, [...] It is, in this sense, a ‚plot‘. The *pícaro* is, first of all, an orphan“ (S. 78-79) und er ist auch ein „half-outsider“ (S. 100). Nach Rodríguez-Luis ist der Picaro außerdem ein a-heroischer Protagonist auf einer chaotischen Welt, der Opfer und Täter ist. Siehe Julio Rodríguez-Luis: „El enfoque comparativo de la literatura picaresca“. In: Manuel García Martín (Hg.): *AISO. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* Bd. II, 1990, S. 853-858, hier S. 856. <

18 Andere bekannten Merkmale des Picaroromans sind nach Guillén, in *Toward a Definition*, (S. 75-106): der einseitige Blickwinkel; die autobiographische Erzählperspektive, die die Figur des Picaros sowohl entlarvt als auch maskiert; eine reflexive Haltung und innere Konflikte; Konflikt zwischen erlebtem Ich und erzählendem Ich; die Betonung des Mangels und des Materiellen; ein Spektrum der Gesellschaftsschichten und -bereiche; die Episodenhaftigkeit; das Nomadentum

durch den Raum und durch die Gesellschaft. Weitere häufig erwähnten Charakteristika einer Poetik des Picaroromans sind u.a.: die Verschleierung; die Unterwerfung oder Dienerschaft unter verschiedenen Herren; der Maskenwechsel; die retrospektive Selbstrechtfertigung des Picaros; die anfängliche Naivität und die Metamorphose des Picaros; die schlechte Abstammung, Herkunft oder Genealogie; die Abenteuer und der Opportunismus in Zufallssituationen; Oszillation zwischen auf-der-Welt-sein und aus-der-Welt-fliehen. Siehe diesbezüglich u.a.: Fernando Lázaro Carreter: *„Lazarillo de Tormes“ en la picaresca*; Francisco Rico: *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona 1970; Matthias Bauer: *Der Schelmenroman*.

19 Bezüglich der Macht im Sinne der Disziplinargesellschaften siehe Michel Foucault: *Surveiller et punir, naissance de la prison*. Paris 1975. Im Zusammenspiel mit der Frage der Kontrolle siehe Michel Foucault: *Histoire de la sexualité, 1. La volonté de savoir*. Paris 1976.

20 Liminalität wird hier als eine ambivalente Qualität oder ein ambivalentes Phänomen verstanden, d.h., sie findet auf der Schwelle („limen“ or „threshold“), an der Grenze, während deren Überschreitung statt. Es bezieht sich also auf die Tradition des Begriffs im Sinne Victor Turners, der seinerseits auf Arnold van Genneps Begriff der „liminal phase“ der *rites de passage* zurückgreift. Die zweite Phase jener „Transitions“ ist ein zweideutiger Zustand. Turner behauptet: „Liminal entities are neither here nor there, they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial“. In: Victor Turner: *Liminality and Communitas*. In: ders.: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* [Chicago 1969 (1. Aufl.)] 1977, S. 94-130, hier S. 95.

21 Siehe hierzu auch die Grundmerkmale des Picaros nach Lázaro Carreter in *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, S. 103-109.

22 Malkmus: *The German Picaro*, S. 9.

23 Ebd., S. 184.

24 Ebd., S. 2.

25 Peter Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*, Bd. 2. Frankfurt am Main 1983, hier S. 851.

26 Hier wird Homi Bhabhas Konzept der *mimicry* als gleichzeitige Wiederholung und disruptive Unterbrechung der Geste des Anderen, auf die Situation der hierarchischen Machtbeziehungen des Picaros angewandt; siehe Homi K. Bhabha: *Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse*. In: ders.: *The Location of Culture*. New York 1994, S. 121-131.

27 Andreas Reckwitz: *Kreativität und soziale Praxis: Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld 2016, hier S. 258.

28 Bezüglich der Metaphern sexueller Art und der männlichen Darstellung des Westens siehe: Timothy B. Malchow: „Nicht das eine und nicht das andere: Hybridity, Gender, and (East) German Identity in Thomas Brussig's *Wie es leuchtet*“. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 46.2 (2010), S. 161-179, hier S. 172-174; und Marie-Hélène Queval: „*Wie es leuchtet*. Léonce et Léna de l'unification allemande“. In: *Germanica*, 44 (2009), S. 33-50.

29 Schniedel enthüllt dadurch das Trauma einer in Lenas Körper verkrusteten Erinnerung, die ein freies und selbstständiges Ausleben der Sexualität verhindert und dadurch auch ihre sexuelle Verwirklichung im Erwachsenenalter, zumindest bis der Journalist aus dem Westen, Leo Lattke, auftaucht und bis Lena und ihr „großer Bruder“ sich gegen den Päderasten und Theaterdirektor Masunke auflehnen. Dadurch wird der Verrat des DDR-Regimes und die Viktimisierung der Gesellschaft erklärt, aber auch die Gelegenheit der Umkehrung der Machtstrukturen, die sich im Moment des Falls des Regimes bot, so wie es die Szene parallel zum sexuellen Missbrauch im Fahrstuhl zeigt, wo Lena mutig die Rollen umkehrt und das Machtverhältnis und die Bevormundung zerrüttet, indem sie Masunke packt und ihn mit Suppe übergießt (WL 599). Die Beziehung zu Leo Lattke, dessen Name, wie auch die anderer Figuren, sexuelle Konnotationen hat (der wilde Willi, Werner Schniedel), ist auch sexueller Natur und verfügt wie die meisten sexuellen Anspielungen im Roman über eine eindeutig symbolhafte Komponente, denn die Körper treten laut Klocke hier allgemein als Erinnerungsorte auf. Siehe Sonja Ellen Klocke: „Lost in Transition: ‚Unfinished Women‘, Insanity, and Deviant Bodies as Locus of Memory in the No Man's Land of Thomas Brussig's *Wie es leuchtet*“. In: *Glossen*, 26 (2007); <<http://www2.dickinson.edu/glossen/heft26/article26/klocke.html>> [15.01.2023]. Bezüglich sexueller Metaphern und der Darstellung der Frauen des Ostens als super-sexuell und der des Westens als männlich in den Diskursen nach der Wiedervereinigung siehe Malchow: „Nicht das eine und nicht das andere“, S. 172-174.

30 Zwei Figuren, die, obwohl sie sehr lächerlich gemacht werden, am Ende doch irgendwie gerettet werden, mit einer Art Verständnis ihnen gegenüber, das den anderen, wahren Vertretern der Macht innerhalb des Systems nicht zuteilwird.

31 Siehe bezüglich dieser Funktion des *Trickster*: Klaus-Peter Koepping: „Trickster, Schelm, Picaro: Sozialanthropologische Ansätze zur Problematik der Zweideutigkeit von Symbolsystemen“. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 26 (1984), S. 195-215, hier S. 209; und Erhard Schüttelpe: „Der Trickster“. In: Eva Eßlinger/Tobias Schlechtriemen/Doris Schweitzer/Alexander Zons (Hg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Berlin 2010, S. 208-224, hier S. 221-222.

32 Bunuweit und die Ministerin wiederholen in diversen Kontexten die von Werner Schniedel wie Slogans vorgebrachten Sätze, insbesondere das Leitmotiv „in einer Volkswirtschaft die Lage sondieren“ (WL 375).

Pour citer cet article

Référence papier

Miriam Llamas Ubieta, « Die Gegenwärtigkeit des Picaros am Beispiel von Thomas Brussigs *Wie es leuchtet* », *Recherches germaniques*, 53 | 2023, 171-189.

Référence électronique

Miriam Llamas Ubieta, « Die Gegenwärtigkeit des Picaros am Beispiel von Thomas Brussigs *Wie es leuchtet* », *Recherches germaniques* [En ligne], 53 | 2023, mis en ligne le 12 décembre 2023.

URL : <http://journals.openedition.org/rg/10929> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rg.10929>

Auteur

Miriam Llamas Ubieta

Professeure en philologie allemande

Departamento de Filología Alemana y Filología Eslava, D/2-338

Facultad de Filología

Universidad Complutense de Madrid

[mllamasu\[at\]ucm.es](mailto:mllamasu[at]ucm.es)

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.