



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2023

---

**”Ich baue mir meine Träume auf rund um dich und male sie scharlachrot an”.  
Poetik der Demenz in Kim de l’Horizons ”Blutbuch”**

Lüthi, Alexandra

DOI: <https://doi.org/10.24894/1664-2457.2022.1>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-236961>

Journal Article

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0) License.

Originally published at:

Lüthi, Alexandra (2023). ”Ich baue mir meine Träume auf rund um dich und male sie scharlachrot an”. Poetik der Demenz in Kim de l’Horizons ”Blutbuch”. *Germanistik in der Schweiz (GiS)*, 19(2022):49-71.

DOI: <https://doi.org/10.24894/1664-2457.2022.1>

Philipp Theisoehn/Thorben Pätke (Hg.)

# GERMANISTIK IN DER SCHWEIZ

Zeitschrift der Schweizerischen  
Akademischen Gesellschaft für Germanistik

19/  
2022

SCHWABE VERLAG

# GERMANISTIK IN DER SCHWEIZ (GIS) 19/2022

Zeitschrift der Schweizerischen Akademischen Gesellschaft für Germanistik

Herausgegeben von



Schweizerische Akademische  
Gesellschaft für Germanistik

---

## Redaktion

- Prof. Dr. Philipp Theisohn, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, 8001 Zürich, philipp.theisohn@ds.uzh.ch
- Dr. des. Thorben Päthe, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, 8001 Zürich, thorben.paethe@ds.uzh.ch

---

## Beirat

Noah Bubenhofer (Deutsche Sprachwissenschaft, Universität Zürich) · Cornelia Herberichs (Mediävistik, Université de Fribourg)

---

## Beiträge und Rezensionen

Manuskripte und Besprechungsexemplare werden an die Herausgeber erbeten (gis@ds.uzh.ch; Redaktionsschluss: Ende Juni jedes Jahres). Eine Verpflichtung zu Veröffentlichung von unverlangten Manuskripten und zur Besprechung unverlangter Bücher besteht nicht (Rücksendung nur gegen beigelegtes Porto). Die namentlich gezeichneten Beiträge müssen nicht der Meinung der Redaktion entsprechen. Die der Redaktion angebotenen Originalbeiträge dürfen nicht gleichzeitig in anderen Publikationen veröffentlicht werden.

---

## Erscheinungsart

einmal jährlich

---

## Verlag

Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Grellingerstrasse 21, CH-4052 Basel, [www.schwabe.ch](http://www.schwabe.ch)

© 2023 Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.

ISSN Printausgabe: 1664-2449

ISSN Digitale Ausgabe: 1664-2457

DOI: 10.24894/1664-2457.2022.1

**Open Access-Policy:** Diese Zeitschrift erscheint unter einer Gold Open Access-Policy: Die Autorinnen und Autoren haben das Recht, die vom Verlag zur Verfügung gestellte Version ihres Artikels selbst zu archivieren. Die gesamte Zeitschrift erscheint auf [www.schwabeonline.ch](http://www.schwabeonline.ch) unter einer Creative Commons-Lizenz CC-BY-SA. Es werden keine Artikelgebühren (APC) erhoben.



Unterstützt durch die Schweizerische Akademie  
der Geistes- und Sozialwissenschaften  
[www.sagw.ch](http://www.sagw.ch)



# Inhalt

## Schwerpunkt: Unten. Armut in der Literatur

<i>Urs Giezendanner</i> : Soziale Entfremdung und literarische Verfremdung. Zur Armut in Wezels satirischem Roman <i>Belphegor</i> .....	2
<i>Clemens Pornschlegel</i> : Armut ohne Ehre. Zu Clemens Brentanos <i>Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl</i> .....	12
<i>Manuel Clemens</i> : Das Aufstiegsnarrativ der Autosozioographien. Über das Happy End der neuen Bildungserzählungen in Zeiten des Abstiegs .....	27
<i>Thorben Pätke</i> : Biografien des Abstiegs. Auto(r)fiktionale Arbeit an der Wirklichkeit in Katja Oskamps <i>Marzahn mon amour</i> .....	38

## Fokus: Kim de l' Horizons *Blutbuch*

<i>Alexandra Lüthi</i> : «Ich baue mir meine Träume auf rund um dich und male sie scharlachrot an». Poetik der Demenz in Kim de l' Horizons <i>Blutbuch</i> .....	49
<i>Shana Fehr</i> : <i>De fagu sanguinea mutata</i> . Die <i>Metamorphosen</i> Ovids in Kim de l' Horizons <i>Blutbuch</i> .....	72

## Berichte aus dem SLA

<i>Tim Schünemann</i> : Zum Interpretationskonflikt zwischen Jean Bollack und Bernhard Böschstein um das Werk Paul Celans. Einblicke in das SNF-Projekt «Lectures de Jean Bollack» .....	95
<i>Ulrich Weber</i> : Schreibprozess und Werk. Die Kritische Robert Walser-Ausgabe bei Halbzeit .....	124

# «Ich baue mir meine Träume auf rund um dich und male sie scharlachrot an». Poetik der Demenz in Kim de l'Horizons *Blutbuch*

Alexandra Lüthi

## Einleitung

Als «geniale Zumutung»,<sup>1</sup> «literarisches und ästhetisches Kraftwerk»<sup>2</sup> oder «Sprachtornado»<sup>3</sup> wird der Debütroman *Blutbuch* von Kim de l'Horizon beschrieben. Erschienen 2022, gewann *Blutbuch* neben dem Literaturpreis der Jürgen-Ponto-Stiftung auch den Deutschen und den Schweizer Buchpreis. Die Versuchung liegt nahe, die nonbinäre Hauptfigur Kim mit der nonbinären Autorperson Kim de l'Horizon zu verwechseln. Damit tappt man allerdings in die Falle einer autobiografischen Lektüre, die auf nichts als banale Vergleiche hinausläuft<sup>4</sup> und den Blick auf die Komplexität des Textes versperrt. Was den Rezensionen mit diesem Fokus auf das Geschlecht der Autorperson entgeht, sind die ästhetischen Eigenheiten des Romans. *Blutbuch* verschränkt nämlich zwei Dimensionen miteinander: eine diachrone, in der ein historischer und thematischer Bezugsrahmen der Lebensgeschichte der Erzählfigur erschrieben wird, und eine synchrone, in der einzelne Episoden der Lebensgeschichte aktualisiert und neu kontextualisiert werden. Das Zusammenwirken dieser beiden Dimensionen funktioniert dabei wie das kulturelle Gedächtnis, das in einer stetigen Verschiebungsbewegung von potenziell vergessen werdenden Elementen aus dem kulturellen Archiv (diachrone Dimension) in einen aktiv erinnerten Kanon (synchro-

1 Nora Eckert: *Gender-Trouble à la Suisse*, auf: [literaturkritik.de](https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=29220) vom 17.10.22, online unter: [https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=29220](https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=29220) [letzter Aufruf 21.03.2023].

2 Carina Ulrika Gröner: *Geschlecht, Identität und Erotik in Kim de L'Horizons «Blutbuch»*, in: *HSG Focus. Das Magazin der Universität St. Gallen* 4/2022, online unter: <https://hsgfocus.unisg.ch/hsg-focus-4-2022-energie-richtig/artikel/dossier-blutbuch-carina-groener> [letzter Aufruf 30.05.2023].

3 Severin Lanfranconi: *Von abgefuckten Underground-Blutbüchern und verborgenen Mütterstammbäumen*, auf: *Schweizer Buchjahr* vom 11.10.2022, online unter: <https://www.buchjahr.uzh.ch/5512-2/> [letzter Aufruf 27.05.2023].

4 Vgl. dazu bspw. die Rezension auf *Zeit Online*, in der von der «Figur Kim de l'Horizon» geschrieben wird, die «sowohl Germanistik als auch Literarisches Schreiben am Literaturinstitut in Biel» studiert habe (Christoph Schröder: *Literatur besteht nicht nur aus Themen*, auf: *Zeit Online* vom 18.10.2022, online unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2022-10/kim-d-le-horizon-blutbuch-buchpreis-kritik> [letzter Aufruf 21.3.2023]). Damit schnappt die Falle gleich doppelt zu: Einerseits wird die Figur im Text nur als Kim (ohne Nachname) benannt (vgl. Kim de l'Horizon: *Blutbuch*, Köln 2022, S. 191) – in einer Fussnote wird auf einen Text von «Kim de l'Horizon» verwiesen (vgl. ebd., S. 127, Anm. 2), allerdings setzt sich die Erzählstimme nicht mit Kim de l'Horizon gleich –, andererseits ist die Ausbildung dieser Figur nicht im Text erzählt, sondern wird im Rückschluss aus der Biografie der Autorperson ergänzt.

ne Dimension) und umgekehrt begriffen ist. Erschrieben werden die beiden Dimensionen von einer homodiegetischen Erzählfigur, die ihre Rolle immer wieder thematisiert und so auf das Fiktionsbewusstsein des Textes hinweist. Ausgangspunkt für ihr Schreiben ist die Demenzdiagnose der Grossmutter.

Mit der Demenz ist aber keineswegs nur eine Krankheit aufgerufen: Immer häufiger schreiben Autor\*innen «dementia into their narratives of central historical episodes of violence and trauma»,<sup>5</sup> wie Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Nina Schmidt und Sue Vice beobachten. Dabei wird «the notion of dementia [...] used in order to represent the involuntary and often paradoxical aspects of looking back at troubled or contested historical eras, in ways which ordinary forgetting or conscious suppression would not achieve».<sup>6</sup> Vor diesem Hintergrund wird der medizinische Oberbegriff der Demenz, der verschiedene Erkrankungen bündelt, für die Cultural Memory Studies zu einem Modell, das neben Erinnerungs- vor allem die Vergessensprozesse in den Fokus rückt. Der Begriff avanciert zu einer spezifischen Gedächtnismetapher, weil Demenz «a specific set of illnesses, a concept and a cultural metaphor» verbindet.<sup>7</sup>

Dass die Cultural Memory Studies gerade bei einem Konzept ansetzen, das mit einer Krankheit assoziiert ist, die sich durch übermässiges Vergessen auszeichnet, überrascht wenig: Die Cultural Memory Studies hängen in ihrem Aufkommen in der Forschung oft an historisch bedingten Vergessensprozessen, so erlebten sie beispielsweise mit dem allmählichen Sterben von Zeitzeug\*innen des Zweiten Weltkriegs in den 1990er Jahren einen massiven Aufschwung, als nach neuen Formen des Erinnerns gesucht werden musste.<sup>8</sup> Mit der Demenz zeichnet sich gleichzeitig eine Verschiebung innerhalb der Cultural Memory Studies ab: Weg vom Fokus auf Akte des Erinnerns hin zur Auseinandersetzung mit «processes of forgetting and their meaning for the future».<sup>9</sup> Demenz kommt dabei in den Blick als Repräsentation von «critical explorations of memory, trauma and contested truths»:<sup>10</sup> «The trope of dementia, then, points not directly to a fatal forgetting but to a more complex dialectic of remembrance and forgetting»,<sup>11</sup> konstatiert Pieter Vermeulen. Über die Demenz wird das kulturelle Gedächtnis

5 Irmela Marei Krüger-Fürhoff / Nina Schmidt / Sue Vice: *Introduction. Refracting History, Trauma and the Generations through the Prism of Dementia*, in: *The Politics of Dementia. Forgetting and Remembering the Violent Past in Literature, Film and Graphic Narratives*, hg. von Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Nina Schmidt und Sue Vice, Berlin / Boston 2022, S. 1–14, hier S. 1.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 12.

8 Vgl. beispielsweise Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart<sup>3</sup> 2017, S. 3.

9 Krüger-Fürhoff / Schmidt / Vice: *Introduction* [Anm. 5], S. 3.

10 Ebd.

11 Pieter Vermeulen: *Homo Sacer / Homo Demens. The Epistemology of Dementia in Contemporary Literature and Theory*, in: Krüger-Fürhoff / Schmidt / Vice (Hg.): *The Politics of Dementia* [Anm. 5], S. 39–54, hier S. 42; Herv. im Original.

nicht nur als eine Erinnerungsmaschine charakterisiert – Vergessen ist im Zeitalter der Digitalisierung, in dem alle Informationen gespeichert werden, weniger Mangel, als vielmehr logische Ausflucht<sup>12</sup> –, sondern als Wechselspiel und Austauschprozess von Mechanismen des Erinnerns und Vergessens. Mit diesem konzeptuellen Verständnis von Demenz löst sie sich aus ihrem individuellen Rahmen und kann als Beschreibung kollektiver Phänomene eingesetzt werden.

Genau diese Brücke, so meine These, führt im *Blutbuch* von der dementen Figur der Grossmutter hin zu einer Poetik der Demenz. In einem ersten Schritt argumentiere ich, dass die Mehrsprachigkeit das Fundament dieser Poetik bildet (2). In einem zweiten Schritt führe ich an zwei Beispielen die sprachliche Konstruktion eines nationalen Gedächtnisses der Schweiz vor (3), das auf die Demenz der Grossmutter abgebildet wird, so dass die Krankheit zur kulturellen Metapher wird (4). Vor diesem Hintergrund wende ich mich in einem dritten Schritt den generischen Formen des Gedächtnisses im *Blutbuch* zu (5), dessen Erinnern auf einem queeren Erzählakt basiert (6).

## Sprache(n)

Die Erzählfigur im *Blutbuch* erzählt nicht in den vier Schweizer Landessprachen, sondern Schweizerisch-international in ihrer Muttersprache – dem Dialekt –, in der Hochsprache – dem Standard – und in einer Fremdsprache – Englisch. Dabei wird die Sprache selbst zur Akteurin des Romans, wie die Erzählfigur bereits im Prolog reflektiert:

In der Sprache, die ich von dir geerbt habe, in meiner Muttersprache also, heisst «Mutter» MEER. Mensch sagt DIE MEER oder MEINE MEER, aus dem Französischen abgeschielt. [...]

In der Sprache, die ich von dir geerbt habe, in meiner Meersprache also, gibt es nur zwei Möglichkeiten, ein Körper zu sein. [...]

In der Sprache, die ich von dir gelernt habe, in meiner MOTHER TONGUE, weiss ich nicht, wie ich von mir schreiben kann. Da sind Mutters Zunge drin und deine Augen und ich – meine – ich meine – mein Körper, meine Körper [...].<sup>13</sup>

Dieses Zitat stellt gleich mehrere Weichen für das Sprachverständnis des *Blutbuchs*. Erstens ist mit der Vererbungslogik auf eine ständige Aktualisierung der Sprache verwiesen, welche das kulturelle Gedächtnis vorbereitet und es mit der Familie verbindet. Zweitens deutet die Übersetzung vom Standard («Mutter») in den Dialekt («MEER»), der sich seinerseits aus dem Französischen speist, auf

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 46.

<sup>13</sup> de l'Horizon: *Blutbuch* [Anm. 3], S. 16; Herv. im Original. Im Folgenden sind Verweise auf diese Ausgabe im Fliesstext mit der Sigle «BB» in Klammern angegeben.

den Sprachkontakt und das gegenseitige Beeinflussen verschiedener Sprachen hin. Drittens legen die «Möglichkeiten», in der Sprache «ein Körper zu sein», ein Verständnis von Sprache nahe, das sich direkt auf die körperlichen Realitäten der Figuren auswirken kann. Viertens bereitet die «MOTHER TONGUE» das letzte Kapitel vor, das auf Englisch verfasst ist. All diese Weichen stellt der Text, indem er von Absatz zu Absatz jeweils leichte Justierungen vornimmt: Er verschiebt die «Muttersprache» (Standard) über die «Meersprache» (Dialekt) zur «MOTHER TONGUE» (Englisch) und damit das Erbe (Standard und Dialekt) zum Lernen (Englisch). Die Vorstellung, dass in der Sprache «Mutters Zunge» und die «Augen» der Grossmutter sind, referiert auf ein Archiv, das Elemente speichern kann, und somit auf ein kulturelles Gedächtnis. Die Erzählfigur versucht sich schreibend darin zu verorten: Über die *figura etymologica* vom Possessivpronomen «meine» und vom Verb in der ersten Person Singular «ich meine» markiert sie im Modus eines Wortspiels, das durch die eingeschobenen Gedankenstriche gedehnt wird, den Weg zwischen dem Ich und dem Körper, den es erst noch erschreiben muss.

An der Verwendung verschiedener Sprachen hängt immer auch eine gesellschaftliche Positionierung. Für die multilinguale Schweiz gilt dieser Umstand besonders, wie die Erzählfigur beschreibt: «Meer hat sich schon immer schwergetan mit der Standardsprache [...]. Wie für viele Schweizer\*innen ist für sie das Hochdeutsche das Vornehme, Gehobene, die Schul- und Bildungssprache, keine Fremd-, aber eine fremde Sprache» (BB 198). Diese unterschiedliche Verwendungsweise der Sprachen – Dialekt für den Alltag, Standard für «das Vornehme» – impliziert eine Wertung, die in der Bezeichnung als «Hochdeutsch[ ]» bereits mitschwingt (Herv. AL). Obwohl das Präfix «Hoch-» eine geografische Verortung bezeichnet, nämlich die hochalemannischen Dialekte, zieht es gleichzeitig eine vertikale Hierarchie ein. Die Frage nach Dialekt oder Standard ist also stets sprachpolitisch aufgeladen und wird oft in Zusammenhang mit der Aufwertung vom Dialekt zur Literatursprache diskutiert.<sup>14</sup> Die Erzählfigur entzieht sich solch politischen Aussagen, indem sie den Kommentar der Mutter zuschreibt, wenn sie über die von der Mutter verfassten Lebensläufe spricht, deren Erbe die Erzählfigur antritt: «Und in Bezug auf Meers Sprache bin ich mir mittlerweile sicher, dass dieses helvetische Deutsch ein bewusster Stinkefinger für die Standardsprache ist» (BB 207). So wird dieser Sprachstreit trotz Abgrenzungsbemühungen der Erzählfigur für den gesamten Roman in Anschlag gebracht. Sie steht in dem Sprachstreit zwischen den Fronten und reflektiert ihre Position, wenn sie betont, dass «auf Hochdeutsch zu schreiben ein bodenloser» Verrat sei (BB 247).

<sup>14</sup> Vgl. zu dieser Thematik beispielsweise *dialÄktik. Deutschschweizer Literatur zwischen Mundart und Hochsprache*, hg. von Simon Aeberhard, Caspar Battegay und Stefanie Leuenberger, Zürich 2014.



Zu Dialekt und Standard kommt im *Blutbuch* noch eine weitere Sprache hinzu, nämlich Englisch: «*And still – writing in High-German, writing in English means I am betraying Mum and you, means I change class, I refuse the language of my ancestors, I refuse the farmer language that does not have fixed grammar rules, that exists only in spoken form*» (BB 277; Herv. im Original). Dialekt wird ex negativo charakterisiert als Soziolekt – der sich u. a. dadurch auszeichnet, Klassenzugehörigkeit zu markieren<sup>15</sup> – und als ein Erbe, als Aktualisierung eines kulturellen Sprachgedächtnisses. Gleichzeitig wird das Narrativ vom Dialekt als nur gesprochene Sprache ironisiert, denn der Text stellt durch seine spezifische Verwendung von Sprache, die dialektale Elemente in den Standard integriert und verschriftlicht, auf, dass Dialekt durchaus auch in der Schrift existiert. Neben einzelnen Dialektwörtern, die im Text verstreut sind, sind es besonders spezifische grammatikalische Strukturen, die vom Berndeutschen übernommen und in den Standard einverleibt werden, sodass eben jenes «helvetische Deutsch» entsteht (BB 207), von dem die Erzählfigur sagt, dass es die Mutter in den Lebensläufen verwendet.

Das helvetische Deutsch taucht neben der Mutter auch bei anderen Figuren auf. Als die Erzählfigur die Geschichte des Vaters erzählt, wie zwei seiner Freunde auf einen Berg gestiegen und verunglückt sind, leitet sie mit einem kurzen Exkurs über eine Eigenheit des Dialekts des Vaters nach: «Ich musste daran denken, dass es im Oberländnerischen, in dem mein Peer erzogen wurde und das er nur noch mit seiner Meer und anderen Oberländner\*innen spricht, keinen Genitiv gibt. Dieses Bergvolk sagt nicht: HANSENS VATER, sondern DEM HANS DER VATER» (BB 59). Die Wendung, dass der Vater in einem spezifischen Dialekt erzogen wurde, verweist einmal mehr auf die soziokulturelle Bedeutung der Sprache, die der Roman wiederholt markiert. Konsequenterweise fasst die Erzählfigur die zentralen Merkmale der Geschichte zusammen: «Dem Bruno die Kleider, die sein Körper sind. Dem Hans seine scheinbare Unversehrtheit» (BB 61). Doch die Erzählfigur geht einen Schritt weiter, indem sie diese Eigenheiten auch ins Englische überträgt: «*Dad said, like always, that at first he thought: Ah, there are Peter his clothes*» (BB 295; Herv. im Original). Der Dialekt führt also einerseits zu einem helvetischen Deutsch, andererseits aber auch zu einem helvetischen Englisch. Damit avanciert der Dialekt zum Bezugspunkt, wenn im Standard und im Englischen grammatikalische Strukturen aus dem Dialekt übernommen werden. Durch die Verwendung von den unterschiedlichen Sprachen entsteht im *Blutbuch* ein queeres Sprachverständnis, bei dem der Dialekt die Aufgabe des Standards – nämlich Bezugspunkt zu sein – übernimmt, wenn

---

15 Vgl. Karl-Heinz Bausch: *Art. «Soziolekt»*, in: *Lexikon der Germanistischen Linguistik*, hg. von Hans-Peter Althaus, Helmut Henne und Herbert Ernst, Rübigen <sup>2</sup>1980, 358–363, hier S. 358.

plötzlich grammatikalische und lexikalische Elemente aus dem Dialekt in den deutschen und englischen Standard übertragen werden.

Im letzten Kapitel – den Briefen an die Grossmutter – wechselt die Erzählsprache von Deutsch auf Englisch. Der Roman liefert nach der Quellenangabe (vgl. BB 301 f.) und der Danksagung (vgl. 303 f.) die Übersetzung gleich mit (vgl. 305–334). Sie ist vom Rest des Romans dadurch abgegrenzt, dass sie auf dem Kopf abgedruckt steht – liest man sie, muss man das Buch einmal drehen. Damit wird neben dem Erzählen – die Erzählfigur verweist immer wieder auf ein spiralförmiges Erzählen, bei dem der Endpunkt den Anfangspunkt verfehlt (vgl. BB 172, 248, 297) –, auch der Roman selbst spiralförmig. Das vermeintliche Ende des Buchs – die letzte Seite – wird zu einem Anfang, während das Ende des auf Deutsch übersetzten Kapitels in der Mitte des Buchs verschwindet. Das letzte Kapitel spielt mit medialen Erwartungen an ein Buch und inszeniert gleichzeitig ein Sprachspiel. Nach der deutschen Übersetzung ist angemerkt, dass es sich um eine mit DeepL angefertigte Übersetzung handelt. Doch einzelne Wörter wie bspw. das als «mensch» übersetzte Indefinitpronomen (BB 305) machen deutlich, dass es sich nicht um eine (rein) maschinelle Übersetzung handelt, sondern dass das Sprachspiel genau an der Grenze von zwei Sprachen operiert.

Signifikanz haben die Sprachen jedoch nicht nur an ihren Grenzen. Die Erzählfigur legt die Annahme nahe, dass auch die Verwendung einer bestimmten Sprache Bedeutung trägt und mit dem Inhalt zusammenhängt. Ausgehend von einer Referenz auf Goethe und das Sprachverständnis der Klassik überlegt sie:

Was ist, wenn ein Inhalt nicht in einer «schönen» Sprache «gemeistert» werden kann? Oder was ist, wenn die Sprache aus ihrer Form fließt oder in verschiedene Formen plumpsen will? Was ist, wenn die schon lange verstummten Münder in der Sprache auch ein Sagen haben? Was ist, wenn Sprachen eigene agencies haben, die Klänge selbst, aber ebenso die Themen, über die geschrieben wird – oder eher: MIT denen geschrieben wird? (BB 154)

Diese Spur führt weg von einer Lesart, welche sprachpolitisch-wertend über die Verwendung verschiedener Sprachen nachdenkt und führt hin zu der Untersuchung, welche Funktionen einzelne Sprachen im Text haben. Bereits im ersten Brief an die Grossmutter elaboriert die Erzählfigur, welche Bedeutung für sie das Englische hat. Es ist

*the language I taught myself by reading Harry Potter and watching Lord of the Rings as a teenager, the language of my sex-dates, the language that has other eyes than my mother tongue, the language in which I did not inherit your eyes and your mother's and your mother's mother's eyes, the language in which I don't feel watched, the language that feels like a space of my own, no matter how incorrect, the language that you don't really understand.* (BB 267; Herv. im Original.)

Der durch Parallelismen strukturierte Absatz, der listenartig aufzählt, was die Sprache für die Erzählfigur bedeutet, grenzt das Englische deshalb vom Dialekt ab, weil an ihm kein Erbe für die Erzählfigur hängt. Spricht die Erzählfigur Englisch, aktualisiert sie damit die individuellen Verknüpfungen, die sie mit der Sprache gemacht hat (Popkultur aus Teenagerjahren, sexuelle Bekanntschaften), während am Dialekt einerseits historisch bedingte, andererseits generationelle Erinnerungen hängen. Auch wenn Sprachen nicht so funktionieren und auch am Englischen ein kulturelles Gedächtnis hängt, wird die Sprache selbst zu einem Element des individuellen Gedächtnisses der Erzählfigur, das sich durch eine generationelle Abgrenzung (nicht die Generation der Mutter und Grossmutter, sondern die von *Harry Potter* und *Lord of the Rings*) und eine spezifische Sprachgemeinschaft (Nicht-Muttersprachler\*innen) auszeichnet.

Mit den verschiedenen Sprachen aktualisiert die Erzählfigur unterschiedliche Elemente aus dem kulturellen Gedächtnis: Der Dialekt aktualisiert die weibliche Genealogie, während der Standard auf eine männliche Dominanz verweist (aktualisiert mit dem Deutschlehrer, der Dialektwörter durch «das korrekte hochdeutsche Wort» ersetzt sehen möchte, BB 198). Das Englische bietet der Erzählfigur einen Ausweg aus diesen geschlechtlich konnotierten kulturellen Sprachgedächtnissen, indem es die Sprache ist, die die Erzählfigur sich selbst beigebracht hat (vgl. BB 267) und die damit Widerstand gegen das genealogische Erbe des Dialekts und des deutschen Standards leisten kann, mit dem die Erzählfigur aufgewachsen ist. An die Sprachen werden im *Blutbuch* verschiedene Erzählinhalte geknüpft. Die Sprache dient weniger als neutrale Vermittlerin von Erinnerung, sondern sie gestaltet vielmehr aktiv mit, was in der jeweiligen Sprache erinnert werden kann. Einzelne Sprachen – auch das wird im *Blutbuch* klar – sind historisch gewachsene Konstrukte mit ihrer eigenen Geschichte. Die Auswahl der einzelnen Sprachen und ihre Aktualisierung ist deshalb mehr als ein humorvolles Sprachspiel: Sie ist aufs Engste mit dem kulturellen Gedächtnis verbunden.

## Memoria

Erinnern und Vergessen hängen von ihrer sprachlichen Vermittlung ab. Das Schweizerische Gedächtnis, das im *Blutbuch* beschrieben wird, tönt Berndeutsch, ohne dass damit Folklorismus oder Revisionismus einhergehen – ganz im Gegenteil: Im Prolog verbindet die Erzählfigur Welt- und Sprachgeschichte am Beispiel Napoleons:

Ich erinnere mich daran, dass du immer voller Stolz die Wörter gebraucht hast, die das Berndeutsche vom Französischen übernommen hat, und ich kann den Stolz zwar nachvollziehen, aber er ist mir höchst unangenehm. Denn das Französische wurde uns durch Napoleon gebracht, es war die Besetzungssprache, es war die Spra-

che der kultivierten, aber barbarischen Kriegstreiberjungs. [...] Es ist also komisch für mich, dass du stolz die Früchte des Mannes trägst, der eine Mitschuld an deiner Armut trägt. (BB 14 f.)

Mit den «Spuren Napoleons, die noch heute in deinem Sprachgebrauch zu finden sind» (BB 15) ruft die Erzählfigur eine nationale Geschichte der Besetzung der Schweiz durch Napoleon auf, die dem Berndeutschen anhaftet. Mit dem Verweis darauf, dass Napoleon auf jenem Raubzug durch Europa Staatskassen plünderte und Bern das Steuergesetz brachte (vgl. ebd.), wird die berndeutsche Sprachgeschichte mit einer Schweizer Finanzgeschichte verbunden, die Auswirkungen bis in die Gegenwart und somit auch auf die finanzielle Situation der Grossmutter hat.

Neben diesen direkten Verweisen auf die Sprachgeschichte wird das nationale Gedächtnis durch Verweise auf die Mundartkultur erschrieben. Wie bereits der Name verrät, ist die *Mundartkultur* vom Mündlichen und damit von Dialekten geprägt. Für das Berndeutsche gibt es eine stärker kanonisierte Tradition von dialektaler Schriftlichkeit als für andere Dialekte, wovon u. a. Autor\*innen wie Pedro Lenz, das Kollektiv «Bern ist überall» und seit Neuestem auch Kim de l'Horizon zeugen. Die hervorgehobene Stellung des Berndeutschen gilt neben der Literatur auch für die Musik – u. a. mit dem berühmten Schweizer Liedermacher Mani Matter: «Die Matter-Lieder hatten» seit den 1970er-Jahren «eine epochale Wirkung auf die gesamte nachwachsende helvetische Liedermacher-, Lied- und Song-Kultur. Matters Lieder galten in der Schweiz als vorbildhaft für die neue, unbefangene literarische Verwendung des Dialekts». <sup>16</sup> Die berndeutschen Lieder Matters haben, wenn man so will, eine Vorbildfunktion für die Verwendung von Dialekt in der schweizerischen Kultur: «Die gegenwärtige schweizerische (Volks-)Kultur ist von Mani Matters Liedern geradezu durchdrungen». <sup>17</sup> Die Klammer um die «(Volks-)Kultur» deutet den Konflikt um die Mundartkultur bereits an: Sie scheint den Sprung von der «einfachen» Volkskultur in die «Hochkultur» noch nicht so richtig geschafft zu haben. So beobachtet Stephan Hammer in Bezug auf Matter,

dass auf dem Weg zu einer breiteren Anerkennung der Dialekt noch immer das Kardinalshindernis ist. Ein Blick auf die dialektwissenschaftliche Literatur zeigt die weiter andauernde primär negative Bewertung der Mundartliteratur: Produktion und Erforschung von Dialektliteratur ist meist ideologisch bedingt. Dialektliterarische Texte seien, so Fernand Hoffmann, aufgrund der verwendeten Sprache – linguistische Subsysteme und regional verankerte Idiome – a priori nicht in der Lage, Literatur höheren Niveaus hervorzubringen. Ihr Charakter sei bewahrend, nicht avantgardistisch. Auch sei Mundartliteratur in dem Sinne epigonal, als innovative

<sup>16</sup> Stephan Hammer: *Mani Matter und die Liedermacher. Zum Begriff des «Liedermachers» und zu Matters Kunst des Autoren-Liedes*, Bern 2010, S. 124.

<sup>17</sup> Ebd., S. 126.

Momente stets Wiederaufnahmen von Elementen aus der Literatur der Standardsprache seien.<sup>18</sup>

Die Benennung als Dialektliteratur grenzt diese bereits von Anfang an von einer Standardliteratur ab<sup>19</sup> und öffnet so die Türen, sie als Mundartliteratur ideologisch abzuwerten. Der bewahrende statt avantgardistische Charakter von Dialektliteratur kann vor dem Hintergrund des kulturellen Gedächtnisses aber auch anders verstanden werden: Alle Texte – unabhängig davon, in welcher Sprache oder in welchem «linguistische[n] Subsystem» sie verfasst sind – greifen auf Elemente aus einem kulturellen Archiv zurück. Das innovative Potenzial liegt daher nicht zwingend darin, neue Elemente zu erfinden, sondern genau in der Wiederaufnahme und Neuzusammensetzung bereits existierender Elemente und deren Bewertung und Kontextualisierung. Denn die Verwendung von Dialekt ist für Schweizer Literatur nicht einfach «epigonal», sondern aufgrund des «state of Switzerland as a multilingual and multicultural state» ein wichtiges Element vom «Swiss style».<sup>20</sup>

Das *Blutbuch* verweist an verschiedenen Stellen auf eine Mundartkultur – bspw. mit einer in Standard übersetzten Zeile aus dem Refrain von *Scharlachrot*, einem Lied der berndeutschen Kultband Patent Ochsner: «Ich baue mir meine Träume auf rund um dich und male sie scharlachrot an» (BB 205; Herv. im Original).<sup>21</sup> Prominenter wird ein Lied von Mani Matter zitiert, das gleich zweimal in fast voller Länge wiedergegeben ist. Eingeführt wird es als Lieblingslied des Kinds, das die Mutter vorsingt:

Die Meer singt dem Kind noch sein Lieblingslied:

«Es git ä Bueb mit Name Fritz  
 U dä cha renne wi dr Blitz  
 U dä cha renne wi dr Blitz  
 Är rennt, dä unerhört Athlet  
 So schnäll, dass me ne gar nid gseht  
 So schnäll, dass me ne gar nid gseht.»  
 [...]
 «Und will er gäng isch grennt bis jitz  
 Het ne no niemer gseh, dr Fritz  
 Und ig sogar, dr Värslischmid  
 Und ig sogar, dr Värslischmid  
 Muess zuegä: Villicht gits nä nid  
 Muess zuegä: Villicht gits nä nid» (BB 96 f.)

18 Ebd., S. 134.

19 Vgl. dazu den Sprachwissenschaftler Walter Haas, den Hammer zitiert (ebd., S. 135).

20 Vesna Kondrič Horvat, Vesna: *Beyond Patriarchal Historiography. Swiss Literary History before and after 1971*, in: *Engendering Difference. Sexism, Power and Politics*, hg. von Michelle Gadpaille, Vesna Kondrič Horvat und Victor Kennedy, Newcastle upon Tyne 2018, S. 165–176, hier S. 170.

21 Patent Ochsner: *Scharlachrot*, auf: *Schlachtplatte*, Universal Music GmbH 1991.

Der Aufbau des Lieds folgt der Volksliedstrophe, «die für die mündliche Überlieferung und das Singen auf eingängige Melodien besonders geeignet ist».<sup>22</sup> Die Volksliedstrophe ist eng mit der Geschichte der schriftlichen Fixierung verbunden und erlebt nach einer ersten Blüte in der frühen Neuzeit durch die Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* von Clemens Brentano und Achim von Arnim eine erneute Verbreitung;<sup>23</sup> genau wie der Dialekt ist diese Strophenform mit einem Verschriftlichungsprozess verbunden. Im Gegensatz zu Matters Lied, in dem jeder der vier Verse der beiden Strophen wiederholt wird,<sup>24</sup> sind im *Blutbuch* nur jeweils zwei der vier Zeilen wiederholt. Dadurch werden diese Zeilen besonders hervorgehoben. Zwischen den beiden Strophen denkt das Kind darüber nach, dass es – wie Fritz – unsichtbar werden möchte (vgl. 96). Durch die Verdoppelung des zweiten und vierten Verses in der ersten Strophe entstehen vom Reimschema her zwei dreizeilige Teile, während in der zweiten Strophe die Wiederholung der letzten beiden Verse den Fokus auf das Ende der Strophe legen. Just in diesen beiden Versen nimmt das Lied eine poetologische Wende, wenn sich die Stimme als «Värslichsmid» zu erkennen gibt, die die Existenz ihrer gerade erst ersungenen Figur infrage stellt. Da das Lied durch die Anführungszeichen und die übernommene Versstruktur vom Fliesstext abgegrenzt ist, scheint diese infrage gestellte Existenz erstmals keine Konsequenzen für die Figuren zu haben. Doch nur wenig später im Text singt das Kind das Lied noch einmal:

Dann singt es sein Lieblingslied. Es git ä Bueb mit Name Fritz. U dä cha renne wi dr Blitz. U dä cha renne wi dr Blitz. Är rennt, dä unerhört Athlet. So schnäll, dass me ne gar nid gseht. So schnäll, dass me ne gar nid gseth. Und will är gäng isch grennt bis jitz. Het ne no niemer gseh, dr Fritz. Und ig sogar, der Värslichsmiid. Muess zuegä: Villicht giz nä nid. Muess zuegä: Villicht giz nä nid. Aber ich war hier. (BB 109; Herv. AL)

Der erste Unterschied ist, dass diesmal das Kind singt, wobei das Gesungene – anders als bei der Mutter – nicht durch Anführungszeichen um eine diegetische Ebene verschoben wird; der Text eignet sich zweitens den Liedtext formal an, indem er ihn dem Fliesstext einverleibt. Als dritter Unterschied sind die Versumbrüche nicht grafisch dargestellt, sondern durch Punkte markiert. Auch in der Schreibweise einzelner Wörter gibt es kleine Unterschiede (vgl. meine Kursivierungen). Einen markanten Unterschied gibt es beim vorletzten Vers der zweiten Strophe, in der der fiktive Autor des Lieds – der «Värslichsmiid» – in den Text tritt: Genau dieser Vers ist nicht verdoppelt. Dafür dichtet die Erzählfigur – ebenfalls den Vorgaben der Volksliedstrophe entsprechend – einen sechsten

22 Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart<sup>3</sup> 2015, S. 84.

23 Vgl. ebd.

24 Vgl. Mani Matter: *Es git e Bueb mit Name Fritz*, auf: *I han es Zündhölzli azündt*, Zytglogge 1974.

Vers zur zweiten Strophe: «Aber ich war hier». Mit diesem «ich» schreibt sich die Erzählfigur metaleptisch in das Lied ein: Der letzte Satz ist als Antwort auf die Zweifel an der Existenz von Fritz zu lesen, die im Lied mehrfach adressiert werden. Mit dem Ich gibt es allerdings plötzlich zwei Subjekte, nämlich den «Värslichschmiid» und die Erzählfigur, die sich mit Fritz gleichsetzt. Durch diese Metalepse verweist der Text nicht einfach auf Matters Lied *Es git e Bueb mit Name Fritz*, sondern bindet es ins eigene Erzählen ein, indem er die Inhalte aufeinander bezieht und die beiden Figuren Fritz und Kim am Ende sogar gleichsetzt. Damit tritt die individuelle Erzählung von Kim mit einem kollektiven Mundartkanon in einen Dialog.

Schwieriger als die Beziehungsgeschichte der modernen Schweiz zu Napoleon ist die Rolle der Nation im Zweiten Weltkrieg in das Schweizerische Gedächtnis zu integrieren, über welche die Erzählfigur immer wieder nachdenkt:

Die Vergangenheit fährt genau so durch deine Hautlappen, wie sie durch das tilia-Heim fährt und sich überall verheddert. [...] Im Heim gibt es eine Metzgerei aus den Sechzigern, eine Postfiliale aus den Fünfzigern, einen Dorfplatz aus den Dreissigern. Die Vierziger gibt es nicht, die kehren nicht zurück, was war da schon wieder, war da was, gab es die überhaupt? (BB 182)

Ironischerweise wird gerade das Altersheim – als ein Ort, an dem Vergessen zu einem zunehmenden Bestandteil des Lebens wird – zum Ausgangspunkt des Erinnerns, indem es die Leerstelle der Kriegsjahre ausstellt. Das Negieren dieser Jahre und die anschliessenden Fragen, ob es sie überhaupt gegeben hat, illustriert nicht einfach die Haltung eines Altersheims, sondern vielmehr die vielfach ausbleibende Auseinandersetzung der Schweiz mit ihrer eigenen Geschichte. Der Nationalsozialismus spielt neben der Beschreibung des Altersheim auch in der kulturgeschichtlichen Auseinandersetzung mit der Blutbuche eine Rolle, da einzelne Quellen, auf die sich die Erzählfigur bezieht, nationalsozialistische Hintergründe haben:

Zuerst wollte ich den ganzen Kram zur Parkgeschichte streichen, um nicht mit dem Nazi umgehen zu müssen in meinem schönen Büchlein. Es gehöre ja nicht direkt zur Blutbuche, sagte ich mir. Aber das stimmt nicht. Das stimmt eben nicht, merkte ich. Gegen Ende August erinnerte ich mich an Meers Beschreibungen von Urgrosspeer [...]. Mein Urgrosspeer war kein Nationalsozialist, aber ein Nationalist. Auch das erbe ich, und dieses Erbe möchte ich benennen, um diesen Teil der Blutbuchengeschichte nicht zu verschweigen; um nicht vertuscht zu haben, wie sehr die Vergangenheit einfach so in die Gegenwart reinfuckt. (BB 157 f.)

Damit spielt der Text auf das geschichtliche Selbstverständnis der Schweiz an, dass einzelne historische Ereignisse keinen Zusammenhang hätten. Durch den Zusatz des Sich-selbst-Einredens wird dieses Selbstverständnis als Sprechakt entlarvt. Indem der Mythos der eigenen Neutralität über alles gestellt wird, ist die

Schweiz blind gegenüber historischen Tatsachen, die nicht in diesen Neutralitätsmythos passen.

Dass sich solche nationalen Narrative hartnäckig halten, führt der Text vor, indem sich die Erzählfigur zweimal sagen muss, dass die Zusammenhangslosigkeit zwischen der Blutbuchengeschichte und der nationalsozialistischen Parkgeschichte nicht stimmt. Auch dieses Prinzip, das die Erzählfigur etwas vulgär als ‹Reinfucken der Vergangenheit in die Gegenwart› beschreibt, steht in Verbindung zum Dialekt: ‹Bei uns›, d. h. im Schweizerdeutschen, ‹steht jede Vergangenheit im Perfekt, ragt in die Gegenwart und ist noch nicht wirklich fertig mit uns. Wir können im Sprechen über die Vergangenheit nicht über sie verfügen› (BB 178). Eine abschliessende Auseinandersetzung mit der Vergangenheit wird so für den Fall Schweiz nicht nur als ein gesellschaftliches, sondern auch als ein sprachliches Problem markiert. Anknüpfend an dieses Problem kann Zeitlichkeit nicht mehr als eine lineare verstanden werden, was die Erzählfigur ausführlich reflektiert:

[W]ie kann ich meine story tellen, wenn da ständig so scheinbar Vergangenes dazwischenfunk, scheinbar zusammenhanglos [...], wenn meine Erinnerungsbilder sich mit anscheinend viel älteren Sprachbildern mischen. Und wer glaubt dann echt dran, dass die Zeit linear verläuft, das ist doch eine grausam absurde Kindermär, dieses Nacheinandergeschehen der Dinge, das Jetztsein der Gegenwart! Alles ist immer so grässlich gleichzeitig und verschlungen, so eine glatte, lineare, unfragmentarische Geschichte, die ist doch erstunken und erlogen! (BB 134)

Damit zweifelt die Erzählfigur eine vergangene Vergangenheit an und stellt das ‹Jetztsein der Gegenwart› in Frage, womit sie auf das kulturelle Gedächtnis verweist: Denn die Arbeit am Gedächtnis verschiebt ständig Elemente ins Archiv, aktualisiert andere Elemente in einen aktiv erinnerten Kanon und gibt mit diesen ständigen Rückgriffen eine rein lineare Vorstellung von Zeit auf.<sup>25</sup>

## Demenz

Die Demenz markiert genau dieses Problem, nicht über die eigene Vergangenheit verfügen zu können, wenn die Demenzdiagnose der Grossmutter die Erzählfigur zum Aufschreiben ihrer Geschichte motiviert. Die Erkrankung der Grossmutter wird mehrfach als Ausgangspunkt der Erzählung angeführt. Obwohl nur das letzte Kapitel als Briefroman verfasst ist, spricht die Erzählfigur auch während der anderen Kapitel die Grossmutter immer wieder direkt (‹Liebe Grossmeier›, bspw. BB 14) oder indirekt über die zweite Person Singular an

<sup>25</sup> Vgl. zum Konzept von Kanon und Archiv Aleida Assmann: *Canon and Archive*, in: *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, hg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin / New York 2008, S. 97–107.



(«wir sprachen sowieso nie über Scham, nie über den Tod, nie über deinen Tod, nie über deine wachsende Vergesslichkeit», BB 10). Das schwindende Erinnerungsvermögen ist der Ausgangspunkt, der die Erzählfigur zum Schreiben anregt: «Liebe Grossmutter, ich möchte dir noch schreiben, bevor du ganz aus deinem Körper verschwunden bist oder keinen Zugriff auf deine Erinnerungen mehr hast» (BB 13). Das Erzählen ist somit ein zeitlich motiviertes, das durch Wörter wie «bevor» oder «noch» als auf eine Finalität hin ausgerichtetes markiert wird.

Buchstäblich über eine Spiegelszene setzt sich die Erzählfigur mit ihrem nonbinären Körper in ein Verhältnis zum dementen Körper der Grossmutter:

Ich bezahle dir einen Coiffeurbesuch. [...] Ich sehe mich selbst im Spiegel, hinter dir. Ich denke, dass ich in diesem System immer noch am ehesten als schwul gelte. Und weil es da diese Krankheit gibt, die unter den meinigen grassiert beziehungsweise von der es die Erzählung gibt, dass sie vorwiegend unter unseren Körpern grassiere, [...] koste ich mich neunhundert Franken im Monat für PreP (Präexpositionsprophylaxe). Und weil ich in mir kein Junge bin, kostet mein Körper mich noch mal dreihundert Franken im Monat für Rasieren, Cremes, Schminke und noch mal achtzig für andere Pharmaka. Ich sehe, wie du glücklich bist über deine kurzen Haare, und ich denke, wie viel billiger ein genderfluider Körper ist als ein dementer Körper und dass wir für dieses System beide als krank gelten und trotzdem nicht tragbar sind für die Krankenkasse. (BB 210.)

In dieser Aufzählung von Ausgaben, die der nonbinäre Körper die Erzählfigur kostet, vergleicht sie sich mit dem dementen Körper der Grossmutter. Mit der Eingliederung ins System als «am ehesten schwul» ruft die Erzählfigur eine klassifizierende Rhetorik von als «abnormal» markierten Körpern auf, in der sie mit ihrem nonbinären Körper keinen Platz hat. Mit dem Narrativ, dass HIV eine Krankheit sei, die vor allem unter schwulen Männern grassiere, geht es weniger um kranke Körper als vielmehr um eine gesellschaftliche Bewertung von bestimmten Körpern *als* kranke Körper. Diese von aussen erfolgende Klassifizierung von Körpern thematisiert die Erzählfigur im Dialog mit einem Pfleger. Der Pfleger erläutert: «Die Dementen haben kein Problem mit der Demenz, nur die Umgebung» (BB 209). Auf die gesellschaftliche Dimension verweist auch die Erzählfigur in Bezug auf ihre Nonbinarität: «Für mich ist es nichts. Nur für andere ist es etwas» (BB 210). Gesundheit und Geschlecht werden als gesellschaftliche Konstruktionen ausgestellt, die eine Norm und damit Abweichungen und Ausschlüsse produzieren: Demenz und Nonbinarität sind nur aus der Perspektive einer gesellschaftlichen Norm ein Problem.

Damit ist bereits auf einen grösseren Kontext verwiesen, in den die Demenz eingebettet ist. Über die Demenz kann der Roman nämlich eine Zone «between fact and fiction, between reality and performance» inszenieren.<sup>26</sup> Diese Inszenie-

26 Vermeulen: *Homo sacer* [Anm. 11], S. 51.

rung wird besonders deutlich an der Beschreibung des Altersheims: «Ich sitze mit dir an der faken Bushaltestelle im tilia-Park, *die nur für euch Bushaltestelle spielt*. [...] Herr Füglistler macht sich jeden Morgen auf den Heimweg, sitzt den ganzen Tag hier, und wenn es dämmernd, kommen sie und sagen, der Bus fahre erst morgen wieder» (BB 180 f.; Herv. AL). Damit wird den Räumen eine Erinnerungsfunktion zugeschrieben, welche auch die Pflegenden anerkennen: «Die Räume und Gegenstände übern[e]hmen das Erinnern» (BB 181). Dieses Auslagern von individuellen Erinnerungsprozessen an Gegenstände und Orte ist in der Forschungstradition des kulturellen Gedächtnisses vom frühen 20. Jahrhundert («geographische Orte, Gebäude, Denkmäler») bis zurück zur «Tradition der antiken Mnemotechnik» verankert.<sup>27</sup>

Die Demenz verweist einerseits auf das Funktionieren des kulturellen Gedächtnisses und bringt andererseits eine eigene Semantik mit sich: «the condition of dementia is used in contemporary cultural texts to represent or respond to violent historical and political events [...] all of which are, in one way or another, difficult to remember. They therefore fall victim to forms of individual or societal suppression and denial».<sup>28</sup> Im *Blutbuch* werden solche schwierig zu erinnernde, gewaltvolle historische und politische Ereignisse an verschiedensten Stellen in den Text gestreut. Erstens spielt die Geschichte der Hexenverfolgung bei der Mutter, die sich intensiv damit auseinandersetzt, wiederholt eine Rolle und wird in den Lebensläufen mit der Familiengeschichte verbunden. Zweitens wird auf die fehlende Aufarbeitung der Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg an verschiedenen Stellen wie der Parkgeschichte im 19. Jahrhundert (vgl. BB 135 f.) oder der Einrichtung des Altersheims angespielt (vgl. 182). Drittens spielen neben diesen gesellschaftlich ausgerichteten Verdrängungsprozessen auch familiäre Verdrängungsprozesse eine Rolle: Über den Tod der älteren Schwester der Grossmutter – die erste Rosmarie (vgl. BB 254) – oder Irma, die jüngere Schwester der Grossmutter, die unehelich und jung schwanger – vermutlich vergewaltigt vom eigenen Vater (vgl. BB 297) – und von der Familie verstossen wurde (vgl. 116, 253), wird mehrheitlich geschwiegen. Die Demenz ermöglicht es der Grossmutter, über solche verdrängte Erinnerungen zu sprechen, so erzählt sie bspw. einem Pfleger, wie sie Irma von einer Abtreibung abgeraten hat (vgl. BB 261).<sup>29</sup>

Während bei der Grossmutter die Demenz als Ausweg aus dem verdrängenden Vergessen dient, nutzt die Erzählfigur einen Sprachwechsel, um über schwierige Themen sprechen zu können: «*In order to talk to you, I had to find a way to let you disappear [...] in a language that is not linked to you*» (BB 296;

<sup>27</sup> Erll: *Kollektives Gedächtnis* [Anm. 8], S. 20.

<sup>28</sup> Krüger-Fürhoff / Schmidt / Vice: *Introduction* [Anm. 5], S. 3.

<sup>29</sup> Da auch die Mutter Irma heisst und «bei beiden diese [schwierige] Sache mit den Kindern» ist (260), bleiben die Ausführungen der Grossmutter ambig und könnten sich sowohl auf ihre Tochter als auch ihre Schwester beziehen.

Herv. im Original). Doch auch vom Gespräch mit der Mutter über ihr Nachdenken über eine Abtreibung kann sie erst auf Englisch erzählen (vgl. BB 278 f.). Das Erinnern einer vergessenen Geschichte der als Hexen gefolterten und hingetrichteten Frauen wiederum ermöglichen die von der Mutter verfassten Lebensläufe, die typographisch abgesetzt eine eigene Medialität haben. Dabei nutzt die Mutter gerade das Niederschreiben der Lebensläufe der weiblichen Vorfahrinnen als Vermeidungsstrategie, um nicht den eigentlichen Lebenslauf – den der an Demenz erkrankten Grossmutter – erinnern und niederschreiben zu müssen. Was mit der Demenz als kulturelle Metapher eingeholt wird, ist nichts weniger als eine «metamemorial reflexivity»,<sup>30</sup> die Erinnerungs- und Vergessensprozesse sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene wirksam macht.

## Gattung

Vor allem die Kategorie Geschlecht ist im *Blutbuch* – wie an der Spiegelszene mit dem Ausgaben für den nonbinären und den dementen Körper deutlich wird – mit der Demenz verbunden. Ausgehandelt wird über verschiedene Gattungsvorlagen wie die Autobiografie oder das Märchen, welche Vorstellungen von Geschlecht über die Generationen weitergegeben, erinnert, oder eben auch vergessen werden. Versteht man Gender im Anschluss an Judith Butler, wie Marion Gymnich formuliert, als «soziokulturelles Konstrukt», «so lässt sich Erzählen als Prozess begreifen, der maßgeblich an der Herstellung, Dissemination und Perpetuierung von Geschlechtervorstellungen auf individueller wie auch auf kollektiver Ebene beteiligt ist».<sup>31</sup> Dabei ist «nicht nur *das Erzählte*, sondern auch *der Prozess des Erzählens* als Akt des Aushandelns von Geschlechtervorstellungen» an der performativen Erzeugung von Geschlecht beteiligt.<sup>32</sup>

Bereits bei der Mutter der Erzählfigur ist Geschlecht eine sprachlich-rhetorische Konstruktion: «Sie wäre gern ein Mann geworden. Sie wollte aggressiv sein dürfen. Studieren. Keine Kinder haben dürfen. Gleichzeitig hasst sie die Männer» (BB 76). Diskutiert wird nicht die Kategorie von Geschlecht, sondern die Heteronormativität wird kritisiert, die Geschlechtern Rollen zuweist und vorgibt, wie sich Menschen je nach zugewiesenem Geschlecht zu verhalten haben. Die Wirkmächtigkeit dieser Stereotype spricht die Erzählfigur auch in den Briefen an die Grossmutter noch einmal an, wenn sie an die Mutter denkt:

*When I think of your life, Grandma, I think of the burdens to have to be a good girl I see with Mum, how much her life is trying to not be a good girl anymore. How much it is trying to be free of what a girl should do and can't do. A girl doesn't have to*

30 Krüger-Fürhoff / Schmidt / Vice: *Introduction* [Anm. 5], S. 6.

31 Marion Gymnich: *Erzählen und Geschlecht*, in: *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Matías Martínez, Stuttgart 2017, 326–334, hier S. 326.

32 Ebd.; Herv. im Original.

*study. A girl will marry and have kids. A girl is faithful. A girl doesn't want things. A girl has to be content with what she gets. A girl is not loud. A girl is a girl. A girl is – above all else – pretty.* (BB 276; Herv. im Original)

Die epanaleptische Struktur verstärkt den festschreibenden Charakter dieser Sätze, die klimaktisch in der Tautologie «*A girl is a girl*» gipfelt. Über die Wiederholung stellt die Aufzählung, wie ein Mädchen sich verhalten muss, die Festschreibung von Geschlechternormen aus, die über unhinterfragbare Wiederholung funktioniert.<sup>33</sup> Die Tautologie am Ende stellt aber auch aus, dass diese Wiederholungen zu hohlen Formeln werden, die auf sich selbst und auf nichts ausserhalb verweisen.

Dass Kim de l'Horizon dafür die Gattung der Autobiografie wählt, ist nicht zufällig, tritt doch «die Relevanz des Erzählvorgangs für die Konstruktion von Gender» gerade «in solchen Narrativen zutage, die sich als autobiographisch» verstehen.<sup>34</sup> Die autobiografischen Lesarten der Rezensionen zeigen, dass die durch den Erzählvorgang konstruierten Geschlechtsvorstellungen aufgenommen werden und dazu verleiten, den Roman als Autobiografie zu lesen. Die Erzählfigur selbst verweist auf die Gattung der Autofiktion:

*Maybe this is, what is inherently queer about autofiction: to start writing from a reality that repeats the fiction that we don't exist. To start writing from a reality that isn't real to us, that puts us in the realm of fiction. To produce ourselves through writing, to invent literary spaces that are other, hyperreal, utterly needed realities. Maybe this is, why so many of us write «autofiction»: because we are still stories, because we aren't real bodies yet.* (BB 270; Herv. im Original)

Die Autofiktion wird zum Ort, an dem queere Lebensentwürfe eine Daseinsberechtigung erhalten, weil sie erzählt werden. Da es für nonbinäre Identitäten allerdings keine generischen Vorlage gibt, die bereits erprobt worden sind, experimentiert die Erzählfigur mit verschiedene Rollen, die in Form eines Märchens erzählt werden:

Es war einmal ein Ich, Ich war einmal ein Es, ich bin einmal als Mensch geboren worden und aufgewachsen, ich bin einmal volljährig geworden und in die grösste Stadt meines Landes gezogen, und damals gab es ja nur zwei Geschlechter, also meinen Körper gab es damals noch gar nicht, und so stürzte ich mich eben neonfarbenen Schuhen in die Schwulenkultur rein, wo mein Körper – dachte ich – am ehesten ins Dasein kommen könnte. (BB 123)

Mit der typischen Märchenformel leitet die Erzählfigur in die kondensierte Geschichte von ihrem Aufwachsen ein und rahmt so die eigene Geschichte als

<sup>33</sup> Vgl. Judith Butler: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*, übers. von Karin Wördemann und Martin Stempfhuber, Frankfurt a.M. 2009, S. 9.

<sup>34</sup> Gymnich: *Erzählen und Geschlecht* [Anm. 31], S. 326.

Märchen. Diese Rahmung setzt auch das erste Motto des ersten Kapitels, das – im Gegensatz zu den anderen vier Motti (vgl. BB 19) – keine Angabe zu Autor\*in macht: «Grossmeer, iss mich nicht» (ebd.). Der Verweis auf das Märchen vom Rotkäppchen, das von dem als Grossmutter verkleideten Wolf gefressen wird, ist durch die Ersetzung von «Grossmutter» zu «Grossmeer» der Erzählfigur zuzuordnen und wirkt so sowohl als semantischer Bezugsrahmen als auch durch die identische Figurenkonstellation im *Rotkäppchen* und im *Blutbuch* (Grossmutter und Grosskind) auf den Text. Zum Märchen verklärt wird jedoch weniger die Geschichte zwischen dem Ich und der Grossmutter als vielmehr die Geschichte der zwei Geschlechter, die in den an anderer Stelle aufgerufenen Märchen *Dornröschen*, *Schneewittchen* und *Die Schöne und das Biest* (vgl. BB 35) eine binäre Geschlechterordnung mit klar zugeordneten Rollen festschreiben, in denen nonbinäre Körper nicht existieren. In einer ironisierenden Umschreibung zitiert der Text dann noch das Märchen von *Aschenputtel*, wenn die Erzählfigur «neonfarbenen Schuhs in die Schwulenkultur» eintaucht. Der Ausweg aus dem Märchen der binären Geschlechter gelingt also in einer subvertierenden Rückeroberung einzelner Märchenelemente wie dem Märchenschuh, mit dem die Erzählfigur in eine neue Richtung geht: in die Schwulenkultur und somit in queere Ordnungen, die sich von Heteronormativität und stereotypen Rollenzuschreibungen abwenden.

Gattungen werden im *Blutbuch* stellenweise ganz konkret als solche benannt. So ruft die Erzählfigur aus: «Grossmeer, ach Grossmeerchen, du bist ein grosses Märchen geworden, wiederholst dich, bewegst dich in Formeln, bist ein Stück Vergangenheit, das uns heimsucht» (BB 183). Das Zitat offenbart ein Verständnis von Gattung als in die Gegenwart wirkendes «Stück Vergangenheit» und beschreibt somit die Aktualisierung von Gattungstraditionen aus dem Archiv des kulturellen Gedächtnisses. Das Märchen wird allerdings an der falschen Systemstelle aufgerufen: Nicht als Form des Textes, sondern als Beschreibung einer Figur. Über die Assonanz von der Verkleinerungsform «Meerchen» und «Märchen» werden zwei eigentlich nicht vergleichbare Entitäten miteinander verbunden: Eine Gattung und eine Figur. Als *tertium comparationis* fungiert die Formelhaftigkeit. Mit der Formelhaftigkeit ist eine Körperlichkeit verbunden, denn die Grossmutter bewegt sich in Formeln. Damit schliesst die Stelle an die Körpersprache an, die (geschlechtlich) vorgibt, wie man sich z. B. als Mann zu bewegen hat: An einer Stelle beobachtet die Erzählfigur, wie «junge Männer auf mich zukommen, mit dieser Aggression in den Schultern, mit dieser Breite im Schritt, [...] dieser goddamn-cocky Brunft-Brüll-Sprache der Glieder» (BB 58) und versteht den körperlichen Ausdruck als Körpersprache («Einfach nicht mit Buchstaben gesagt. Sondern mit Gliedmassen», BB 86). In der durch die Assonanz von Meerchen und Märchen gestifteten Verbindung von Körpersprache (Bewegen in Formeln) und Gattung (Formelhaftigkeit), die beide ein bestimmtes Verständnis von Geschlecht reproduzieren, markiert der Text, dass die Kate-

gorie von Geschlecht nicht nur in der *histoire*, sondern auch im *discours* verhandelt wird.

Die Kategorie von Geschlecht wird einerseits durch den semantischen Rahmen der Gattung des Märchens aufgerufen, andererseits durch den Briefroman, der die Form des letzten Kapitel bestimmt. Der Brief ist «auf der Schwelle zwischen Gebrauchsliteratur und hochkulturellen ästhetischen Ausdrucksformen situiert» und bot Autorinnen um 1800 durch seine Schwellenposition die Möglichkeit zum Schreiben.<sup>35</sup> Historisch galt der Briefroman «im 18. Jahrhundert als eher minderwertig [...], weil e[r] keinem strengen formalen Regelkanon folgt».<sup>36</sup> Der Briefroman wird im *Blutbuch* als Gattung schematisch aufgerufen: Das letzte Kapitel ist formal als Briefroman aufgebaut, funktioniert monologisch und besteht aus aufeinanderfolgenden Briefen an die Grossmutter. Gewisse formale Anforderungen des Mediums Brief wie die Datierung oder ein Gruss fehlen. Das *Blutbuch* greift die Gattung des Briefromans nicht auf, um die Verbindung einer als minderwertig verstandenen Gattung mit (historisch bedingter) weiblicher Autorschaft zu verknüpfen, sondern es zeigt in der Vielheit der anzitierten Gattungen und Erzählmuster, dass es nicht *einem* bestimmten Regelkanon folgt, sondern verschiedene Regelkanones aufruft, um diese zu verwerfen: Denn auch in früheren Kapitel beginnen einzelne Absätze mit einer Anrede der Grossmutter (vgl. bspw. BB 13 f.), was den Charakter des Briefromans bereits vorwegnimmt.

## Erzählakt

Der Text aktualisiert ständig unterschiedliche Erzählmuster aus dem kulturellen Archiv. Auf einer Makroebene werden verschiedene Gattungsmuster aufgerufen, während auf einer Mikroebene verschiedene Erzählstile durchexerziert, der jeweiligen Erzählsituation angepasst und wieder verworfen werden. Die unterschiedlichen Erzählstile und Gattungsmuster werden jedoch nicht einfach nur aufgerufen, sondern auch von der Erzählfigur reflektiert, die auf diese Art und Weise die Autofiktion mit queerem Erzählen verbindet. Dabei konfiguriert die Erzählfigur das Verhältnis von Realität und Fiktion neu: Während die Rezensionen die Autorperson mit der fiktiven Figur im Text verwechseln, schreibt die Erzählfigur von einer Realität, in der die Fiktion nicht existierender queerer Menschen kontinuierlich weitergeschrieben wird und in der sie sich erst durch die Fiktion, durchs Schreiben als queere Erzählfigur etablieren kann.

Das queere Erzählen manifestiert sich in der Metapher des Textgewebes: Über den ganzen Text hinweg geht es immer wieder um einen rosa Pulli, den die

<sup>35</sup> Franziska Schößler / Lisa Wille: *Einführung in die Gender Studies*, Berlin / Boston<sup>2</sup> 2022, S. 61.

<sup>36</sup> Ebd.

Erzählfigur für die Grossmutter strickt (vgl. bspw. BB 118, 172). Poetologische Vorarbeit für die Textmetapher leisten die Sprache als heimliche Hauptakteurin des *Blutbuchs* und die reflektierende Erzählfigur, die in ihrem Erzählen auf generische Vorlagen zurückgreift und Gattungswissen gekonnt einsetzt. Aufbauend auf diesen Gegebenheiten wird die Textmetapher im dritten Kapitel sehr explizit entfaltet, in dem die Erzählfigur filmisch erzählt und über die Verbindung von Textmetapher und Trauma nachdenkt:

*Trauma* [...] nennt die Altgriechin ihre *Wunde*. Eine Wunde kann vieles sein, eine Beschädigung, aber auch zerrissenes Gewebe, etwas Entzweigerissenes, Gewebe, das zusammengehört, klafft auseinander. Ein Trauma zu vererben, bedeutet also, ein Auseinandergerissensein, ein Nichtverbundensein weiterzugeben, ein Fehlen von Gewebe.

Cut. (BB 132 f.; Herv. im Original)

Wiederholte Verweise auf die Textmetapher verbinden den Schreibprozess (als Produktion eines (Text-)Gewebes) und das Trauma. Schreiben wird so zur Möglichkeit, ein Trauma aufzuarbeiten – nämlich in der Wiederherstellung des zerrissenen Gewebes. Damit greift gleichzeitig die kulturelle Metapher der Demenz, die auf traumatische historische Ereignisse verweist.<sup>37</sup> Das Aufarbeiten solch traumatischer Ereignisse resp. das Wiederherstellen des zerrissenen Gewebes vergleicht die Erzählfigur mit dem Stricken des Pullis für die Grossmutter: «dass ich das hier schreibe, dass ich endlich den Pulli für dich stricke, dass ich nun alle pinken Wollfäden, die ich bisher angebraucht habe, miteinander verweben, auch dasjenige [...] mit dem Blutfleck» (BB 172 f.). Durch die parallel gebauten Sätze werden «schreiben» und «stricken» enggeführt, der Blutfleck – der im Roman «aus der Wunde am Kiefer» der Erzählfigur stammt (BB 118), die aufgrund ihres Aussehens Opfer queerfeindlicher Gewalt wurde (vgl. ebd.) – symbolisiert die Gewalterfahrung. Gleichzeitig produziert das filmische Erzählen – das neben den Einwüfen von «Cut» auch durch Wörter wie «Close-up», «Schnitt» oder «Voiceover» aufgerufen wird (BB 128 f.) – genau solche auseinandergerissenen Erzähleinheiten und unterläuft somit die inhaltlich angepriesene Heilung des Traumas durch das Schreiben: Vielmehr wiederholt die Erzählstruktur an dieser Stelle die Traumastruktur, indem sie mit rekurrenten Einwüfen ein Erzählkontinuum zerschneidet und zu einzelnen Szenen aufbricht. Doch auch das filmische Erzählen wird, wie das Märchen oder der Briefroman, als Formatvorlage wieder verworfen: «[D]a steht, die Blutbuche stamme – cut. Die Beliebtheit von Blutbuchen im 19. – cut. Cut. Cut! Scheisse! Diese Film-Masche klappt nicht mehr» (BB 133).

37 Vgl. Krüger-Fürhoff / Schmidt / Vice: *Introduction* [Anm. 5], S. 1.

Mit dem filmischen Erzählen inkorporiert der Roman eine andere Medialität – nämlich die des Films –, wobei der Film nicht das einzige visuelle Medium bleibt, das aufgerufen wird. Der Text führt auch die Malerei<sup>38</sup> und die Fotografie als Formate an, in denen erzählt werden kann: «*From afar I saw Mo and Dina having coffee on the doorstep, [...] I pressed the fingernails into my hand like one presses the shutter button of a camera*» (BB 286; Herv. im Original). Durch die imaginäre Kamera zieht die Erzählinstanz eine Trennlinie zwischen sich und den anderen Figuren. Die Metapher der Kamera kommt allerdings bereits früher im Text vor, nämlich in den Kindheitserinnerungen. An den eigenen Körper kann sich die Erzählfigur nicht erinnern, umso genauer dafür an körperliche Merkmale der Grossmutter und der Eltern:

Es ist, als hätte ich Zugriff auf einige Fotografien, nicht aber auf die Kamera, in deren Gehäuse die Fotografien lagen.

«In deren Gehäuse». Was für eine doofe Metapher, diese Kamerasache. Ich merke, ich schleiche um die eigentlichen Dinge herum und greife auf bis auf den Stängel Abgelutschtes zurück. (BB 24)

Im Horizont einer Szene im letzten Kapitel, die von Dina und Mo erzählt – «ich drückte die Fingernägel in meine Hand, wie man den Auslöser einer Kamera drückt» (BB 323) –, wird der Körper der Erzählfigur zu eben jenem Kameragehäuse. Das Kameragehäuse wird so nicht zu einer «doofe[n] Metapher», sondern zu einem Bildspender für das kulturelle Gedächtnis: Der Kontiguität von Fotografien und Kamera entspricht nämlich das Verhältnis zwischen Archiv (Kameragehäuse; kann potenziell alles aufnehmen) und Aktualisierung (Fotografie; einzelne Elemente, die aus dem Archiv herausgenommen werden).

Neben den Metaphern zeichnet sich der Erzählakt vor allem durch seine Queerness aus. Immer wieder hinterfragt die Erzählfigur die Funktion queerer Szenen und deren Wirkung, indem sie die Leser\*innen stellenweise direkt anspricht: «Mist, ich hoffe, ich habe Sie nicht schon wieder vergrault, naughty me – naughty who? Naughty this, naughty text, der einfach nicht straight sein will, der sich einfach ständig unter meinen schlecht lackierten Nägeln wegdreht wegquengelt wegqueert» (BB 155).<sup>39</sup> Die Erzählfigur verschiebt ihre Verortung über zwei Zwischenschritte weg vom personalisierten Erzählen («naughty me») zum Text («naughty text»). Damit kommt ein queeres Erzählen in den Blick, das

<sup>38</sup> Die Malerei ist bereits früher im Text mit der Blutbuche verbunden, die ihrerseits mit der Parkkultur zusammenhängt: Das «Vorbild für die Gärten war [...] nicht die sogenannte Natur, sondern die Landschaftsmalerei, also die schon vermittelte und gestaltete und imaginierte und gemalte Wildnis» (BB 150 f.); der Einsatzpunkt der Blutbuche hängt also von einer durch Malerei vermittelten Vorstellung ab.

<sup>39</sup> Vgl. zur Abkehr von einem «straighten Erzählen» auch folgende Stelle: «[J]etzt kann ich endlich anfangen mit dem Schreiben [...]. Aber sorry, alles der Reihe nach. Natürlich nicht der straighten, sondern der Ringel Ringel Reihe nach» (BB 119).



nicht mehr an die nonbinäre Erzählfigur geknüpft ist, sondern das sich auf den Text bezieht. Und dieser Text orientiert sich nicht nur an *einer* Stimme (der Erzählfigur), sondern an einer Vielzahl von Stimmen, die sich im Text abwechseln:

[E]s ist eine zynische, aufgekratzte Erzählstimme, die da ganz plötzlich und angestrengt popliterarisch über diesen Teil schwubuliert, und dafür entschuldige ich mich auch, echt, entschuldigend, aber *diese Zeit, die ich da erschreiben will*, die ist mir zu nah, zu mäh & wäh, als dass ich aus dem *Arsenal der Stimmen* eine zulassen könnte, die sich nicht darüber lustig macht. (BB 124; Herv. AL)

Das «Arsenal der Stimmen» verweist auf ein Archiv von Erzählstimmen, Erzählstilen und Gattungen, welche das *Blutbuch* je nach Inhalt aktualisiert und so mit den gleichen Mechanismen operiert wie das kulturelle Gedächtnis. Aus der Vielzahl von Erzählstimmen resultieren verschiedene Arten, eine Geschichte zu erzählen, was die Erzählfigur in den Briefen an die Grossmutter im letzten Kapitel reflektiert. Dazu greift sie auf die «Tragetaschen-Theorie der Evolution» zurück (BB 323), die ihr Mo zur Lektüre empfohlen hat (vgl. BB 286). Diese feministische Theorie von Ursula K. Le Guin befasst sich mit dem «Ursprungsmythos des Erzählens»,<sup>40</sup> wobei sie ein «heroisch-maskuline[s] Erzählen» von einem Erzählen unterscheidet, «das aus den alltäglichen Tätigkeiten des Sammelns und Zusammenlebens hervorgeht, sich zwischen und mit Tragetaschen, Gefässen, Schreinen abspielt und in dem unterschiedliche Stimmen zusammenwirken».<sup>41</sup> Im Rückgriff auf diese Theorie schreibt die Erzählfigur: «*A story told in this manner doesn't have a one-way direction, a clear goal, one central conflict, a hero. Rather, it holds things. [...] This way of telling stories gives things a space to be, to be kept, to be sheltered, to be shared, to be passed down, to come to life*» (BB 287; Herv. im Original) und markiert damit, dass sie einerseits reflektiert, wie erzählt wird und folglich wie sie als Erzählfigur des *Blutbuchs* erzählt, und dass sie andererseits nach neuen Formen des Erzählens jenseits von klaren Zielen und zentralen Konflikten sucht.

Diese dezentrale Auffassung von Erzählen, das darin besteht, «statische Dinge in fließende Beziehungen zu setzen, ohne eine bestimmte Hierarchie» voranzusetzen (BB 324), entspricht der Erzählweise des *Blutbuchs*. Versteht man nämlich die Reihe von «*to be kept, to be sheltered, to be shared, to be passed down, to come to life*» als Aufzählungen von «*giv[ing] things a space to be*», avancieren sie zu Rahmungen der fünf Kapitel des *Blutbuchs*. Das erste Kapitel «Die Suche nach Schwemmgut» ist von Erinnerungen an die Grossmutter geprägt und gibt ihnen mit «Grossmeers Truckli» (BB 22) einen konkreten Ort,

<sup>40</sup> Simon Probst: *Konstitutives Erzählen bei Ursula K. Le Guin*, in: ders., *Instauration der Erde. Konstitutives Erzählen im Anthropozän und die kritischen Zonen der Literatur*, Berlin / Heidelberg 2023, S. 77–149, hier S. 81.

<sup>41</sup> Ebd., S. 79.

«um aufbewahrt zu werden» (BB 324; *to be kept*). Im zweiten Kapitel, das von der «Suche nach der Kindheit» erzählt, geht es darum, «geschützt zu werden» (BB 324; *to be sheltered*). Im dritten Kapitel zur «Suche nach der Mutterblutbuche» teilt die Erzählfigur Wissen, ausgehend von der Kulturgeschichte der Blutbuche über die Parkgeschichte im 19. Jahrhundert bis hin zu Goethe (*to be shared*). Dem Paradigma des Weitergebens ist das vierte Kapitel zur «Suche nach Rosmarie» mit den Lebensläufen und dem darin vorkommenden Medizinbuch verschrieben (*to be passed down*), während das letzte Kapitel «Coming full spiral» «den Dingen einen Raum [gibt], [...] um zum Leben zu erwachen» (BB 324; *to come to life*) – diese Verlebendigung steckt bereits im Kapiteltitel, der als einziger nicht von einer Suchbewegung geleitet ist. Die dezentrale Erzählweise, die unterschiedliche Narrative ermöglicht, öffnet den Erzählraum und stellt mehrere Erzählweisen nebeneinander, ohne die eine über die andere zu stellen. Damit qualifiziert sich das Erzählen insgesamt als eines, das sich einer einsträngigen Erzählweise – nach Le Guin dem «heroisch-maskulinen Erzählen»<sup>42</sup> – queert.

## Fazit

Die Poetik der Demenz im *Blutbuch* ist queer. Denn parallel zur Geschichte, mit der die Erzählfigur gegen das fortschreitende Vergessen der Grossmutter anzuschreiben versucht, strickt sie ihr einen Pulli und verbindet gleichzeitig Erzähl- und pinke Stofffäden miteinander. Mit dieser prominenten poetologischen Metapher des Gewebes, die auf den Arachne-Mythos in Ovids *Metamorphosen* zurückgeht, wird die Demenz im kulturellen Gedächtnis vernetzt: Die Farbe Pink taucht im Kontext queeren Widerstands immer wieder auf, beispielsweise als «pinkfarbiges Dreieck»,<sup>43</sup> das im Kontext von AIDS-Aktivismus der 1980er-Jahre in den USA etabliert wurde. Das Dreieck selbst ist wiederum eine Neubesetzung eines Symbols, das die Nationalsozialisten zur Markierung homosexueller Männer verwendeten, die vorführt, wie Elemente aus dem kulturellen Archiv aktualisiert und in dieser Aktualisierung neu semantisiert werden, ohne dabei ihre Herkunft zu vergessen. Der Pulli verweist als pinker Pulli auf eine widerständige queere Geschichte und verbindet als Textmetapher die inhaltliche mit einer formalen Ebene. Mit dem Pulli wird gleichzeitig das konzeptuelle Verständnis von Demenz anschaulich, das von der individuellen Krankheitsdiagnose zur Beschreibung kollektiver Phänomene führt: Als Objekt in der erzählten Welt verbindet er die demente Grossmutter mit der Erzählfigur, verdichtet werden durch seine Farbe und den Blutfleck queerfeindliche Gewalt und queerer

42 Ebd.

43 Lutz Hieber: *Politisierung der Kunst. Aids-Aktivismus in den USA*, in: *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft* 109 (1997), S. 649–676, hier S. 657.

Widerstand. Als Textmetapher verweist der Pulli jenseits der Figurenebene auf den gesamten Roman, der neben einer Familiengeschichte eine Schweizer Nationalgeschichte erzählt und diese queert.