

**Funktion und Wirkung von Mehrdeutigkeit
im Erzählwerk der Schriftstellerin
Brigitte Kronauer**

Von der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg -
Fakultät III: Sprach- und Kulturwissenschaften -
zur Erlangung des Grades einer
Doktorin der Philosophie
(Dr. phil.)
genehmigte Dissertation
von Frau Ursula Lüdtko
geb. am 27.01.1929 in Breslau

Referent: Prof. Dr. Manfred Dierks

Korreferentin: Prof. Dr. Sabine Doering

Tag der Disputation: 28.11.2003

Gliederung

Einleitung	4
1. Theoretische Grundlagen	8
1.1 Definitionsproblematik und Begriffsklärung	8
1.2 Ambivalenz: die Herkunft des Begriffs aus der Dynamischen Psychiatrie.....	10
1.3 Ambivalenz als Gegenstand des kulturphilosophischen Diskurses	13
1.4 Die literaturwissenschaftlichen Grundlagen für die Textanalyse	19
1.4.1 Die psychoanalytische Literaturwissenschaft.....	19
1.4.2 Der rezeptionsästhetische Ansatz	24
1.4.3 Die Bedeutung von Intertextualität für die Polyvalenz von Texten.....	27
1.4.4 Ambiguität als konstruktives Merkmal poetischer Texte der Moderne	28
1.5 Zusammenfassung	31
2. Beschreibung und Analyse ausgewählter Kronauer-Texte ...	32
2.1 Der Roman <i>Berittener Bogenschütze</i>	32
2.1.1 Das Handlungsgerüst und die Themen des Romans	32
2.1.2 Die Erzählperspektive und ihre Auswirkungen auf die Charakterisierung der Romanfiguren.....	33

Exkurs I:	Brigitte Kronauers Aufsätze über Kunstwerke	41
2.1.3	Die Stadt als Ort der Ambivalenz im Roman <i>Berittener Bogenschütze</i>	47
2.1.4	Das Flüssigwerden erstarrter Persönlichkeitsstrukturen im Naturerleben	50
2.1.5	Die Bedeutung der intertextuell eingesetzten Betrachtungen über Joseph Conrads Figurendarstellung	61
2.2	Der Roman <i>Die Frau in den Kissen</i>	64
2.2.1	Figuren-, Raum- und Zeitgestaltung	64
2.2.2	Vermittlung von Ambivalenz: die Funktion des Imaginären	65
2.2.3	Entstehung von Ambiguität durch die Wahl bestimmter semantischer Felder und grammatischer Formen	72
2.2.4	Romanfiguren zwischen Eros und Sexus	77
2.2.5	Das Netz der Motive als Träger von Mehrdeutigkeit	87
2.2.6	Intertextuelle Bezugsfelder	95
2.3	Die Erzählung <i>Zazzera</i>	96
2.3.1	Inhaltsangabe	96
2.3.2	Die Doppelung von Realem und Mythischem als Träger von Mehrdeutigkeit	96
2.4	Der Roman <i>Teufelsbrück</i>	103
2.4.1	Übersicht: Kapitelgliederung, Figuren, Inhalt und Themen	103
2.4.2	Vermittlung von Ambivalenz: die Erzählsituation	106
2.4.3	Figurencharakterisierende Szenen und deren Verbindung zu Themen und Motiven des Romans	108
2.4.4	Vermittlung von Ambivalenz: Darstellung gesellschaftlicher Strukturen	121
2.4.5	Die Natur als Bedrohung und als Trost	124
Exkurs II:	Über die Sprache der Liebe	132

2.4.6	Sexus, Eros und die Sprache der Liebe in <i>Teufelsbrück</i>	139
2.4.7	Unterschiedliche Prätexte im Romangefüge und ihre Funktion	148
Exkurs III: Über die Ironie		154
2.4.8	Die Funktion der Ironie im Roman <i>Teufelsbrück</i>	159
2.4.9	Zwischen Bündelung von Erkenntnis und Auflösung der Persönlichkeitsstrukturen: das Schlußkapitel.....	165
3.	Fazit	168
4.	Literaturverzeichnis	171
4.1	Veröffentlichungen von Brigitte Kronauer	171
4.1.1	Erzählungen und Romane	171
4.1.2	Aufsätze, teilweise als Vor- oder Nachwort, in Büchern und Zeitschriften	172
4.2	Sekundärliteratur	173
4.3	Titel der bisher zum Werk von Brigitte Kronauer veröffentlichten Dissertationen.....	178

Einleitung

Die Schriftstellerin Brigitte Kronauer wurde am 29.12.1940 in Essen geboren.

Nach einem Lehramtsstudium in Köln und Aachen war sie bis 1971 Lehrerin in Aachen und Göttingen.

Seit 1974 lebt sie als freie Schriftstellerin in Hamburg.¹

Sie veröffentlichte seit dem Ende der 60er Jahre Aufsätze in Zeitschriften; 1974, 1975, 1977 erschienen drei Bände mit Prosa in Kleinverlagen.

1980 verlegte der Verlag Klett-Cotta ihren ersten Roman: *Frau Mühlenbeck im Gehäus*. Damit wurde sie erstmalig von der Literaturkritik beachtet.

Zu allen folgenden Romanen erschienen in den großen deutschen Zeitungen Rezensionen, die zu sehr unterschiedlichen Bewertungen dieser als schwierig eingeschätzten Prosa gelangten.

Drei bisher veröffentlichte Dissertationen² zeigen, daß auch die literaturwissenschaftliche Forschung sich inzwischen mit Brigitte Kronauers Texten beschäftigt.

Die Autorin wurde mit zahlreichen Literaturpreisen ausgezeichnet, zuletzt mit dem angesehenen Kleist-Preis.

Sie nimmt selten am Literaturbetrieb teil, war aber anlässlich der Verleihung des Stadtschreiberpreises von ZDF und der Stadt Mainz an sie einige Male im Fernsehen präsent, wo auch ihr bisher letzter Roman *Teufelsbrück* vom *Literarischen Quartett* besprochen wurde.

¹ vgl. KLG = Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur edition text + kritik, Bd. 7, München, lose Blatt-Sammlung, daher ohne Jahreszahl

² s. Literaturverzeichnis 4.3

Das forschungsleitende Interesse, das zu der hier vorgelegten Studie führte, ist ein doppeltes:

Es gilt zum einen dem Phänomen der Ambivalenz, das seit etwa zwei Jahrzehnten Eingang in den kulturphilosophischen Diskurs gefunden hat, zum anderen soll erforscht werden, ob dieses Phänomen in Texten von Brigitte Kronauer gespiegelt wird und ob für die Darstellung von Ambivalenz adäquate Textstrategien zur Verfügung stehen.³

Im ersten Teil werden deshalb die Begriffe untersucht, die sich unter dem Terminus Mehrdeutigkeit versammeln. Ihre Herkunft und unterschiedliche Verwendung werden beschrieben.

Danach werden die literaturwissenschaftlichen Grundlagen für die Analyse der Kronauer-Texte dargestellt. Der psychoanalytische, der rezeptionsästhetische und der intertextuelle Ansatz sind geeignet, zu zeigen, wie in diesen Texten Ambivalenz gespiegelt wird.

Daß sich dem die innovative ambige Sprache anschmiegt, kann am besten mit Christoph Bodes Konzept dargestellt werden; denn er begreift Ambiguität als ein Phänomen, in dem sich die Primärreferenz nie ganz auflöst und gerade dadurch Mehrdeutigkeit entstehen kann.

Im zweiten Teil dieser Studie werden drei Romane und eine Erzählung als repräsentativ ausgewählt, weil sie die vorher geschilderten Befunde einer veränderten Bewußtseinslage des Individuums am Ende des 20. Jahrhunderts spiegeln. Die Interpretationen sollen zeigen, wie sich in Brigitte Kronauers Werk Funktion und Wirkung von Mehrdeutigkeit erschließen lassen und wie der Darstellung von Ambivalenz adäquate Textstrategien zur Verfügung stehen. Das gilt besonders für den bislang letzten Roman der Autorin: *Teufelsbrück*.

³ Die in 4.3 angegebenen Dissertationen sind anderen Ansätzen verpflichtet.

Die Darstellung der Forschungsergebnisse berücksichtigt, daß die schwierigen Texte sich erst bei mehrmaligem Lesen voll erschließen. Deshalb werden Inhaltsangaben vorangestellt und die Figuren-, Raum- und Zeitverhältnisse werden erklärt.

Die drei Exkurse sind der Studie aus unterschiedlichen Gründen eingefügt: Der *Exkurs I* untersucht Kunstaufsätze der Autorin. Er wird zeigen, daß sie auch in einer anderen Textform und an anderen ästhetischen Inhalten Mehrdeutigkeit darstellt.

Die *Exkurse II* und *III* vertiefen die interpretationsleitenden Bereiche *Sprache der Liebe* und *Ironie*.

Das Phänomen von Ambivalenz und Ambiguität wird in dieser Studie erstmalig an wichtigen Texten einer zeitgenössischen Schriftstellerin erschlossen.

Mein Dank gilt zu allererst Herrn Prof. Dr. Manfred Dierks, der diese Arbeit durch anregende und ermutigende Gespräche gefördert hat und dessen eigenen Forschungsergebnissen ich verpflichtet bin.

Danach danke ich meinem Mann für die große Geduld, mit der er die Fertigstellung begleitet, und Christine Burgmann, die für die äußere Form gesorgt hat.

1. Theoretische Grundlagen

1.1 Definitionsproblematik und Begriffsklärung

Unter dem Terminus *Mehrdeutigkeit* versammeln sich gegenwärtig die Begriffe Ambivalenz, Ambiguität und Vagheit⁴. Er wird häufig ausdrücklich als Oberbegriff für Erscheinungen verwendet, die sich, aus unterschiedlichen Bereichen stammend, durch ihre *Uneindeutigkeit* auszeichnen.

Die Schwierigkeiten, diese Begriffe gegeneinander abzugrenzen, sind vielfältig. Zum einen sind historische Entwicklungen dafür verantwortlich, zum anderen ist in den achtziger Jahren ein kultureller Bewußtseinswandel erfolgt. Er wird prägnant in einer von historischen Analysen untermauerten Studie des Soziologen Zygmunt Baumann⁵ beschrieben, auf die später ausführlich eingegangen wird. Seitdem Baumann vom *Ende der Eindeutigkeit* gesprochen hat, werden die Begriffe *Ambivalenz* und *Ambiguität* in der Forschungsliteratur teilweise sogar synonym gebraucht.

Für diese unterschiedliche Definitionspraxis seien hier einige Beispiele zitiert, und zwar aus dem Fachbereich Psychologie (a), aus der Wissenschaftstheorie (b) und aus der literaturwissenschaftlichen Praxis (c):

- a) "Ambivalenz, Doppelgerichtetheit. Affektive A. (Bleuler), gleichzeitiges Bestehen entgegengesetzter Gefühle (Abneigung - Zuneigung) und Willensrichtungen in bezug auf denselben Gegenstand, z. B. Trieb zum sexuellen Erlebnis und gleichzeitig Scham oder Ekel."⁶

⁴ Im Zusammenhang dieser Untersuchung kann die Diskussion über Polysemie, Homonymie und ähnliche Phänomene vernachlässigt werden, weil sie für die Untersuchungen zum Erzählwerk der Brigitte Kronauer nicht relevant sind.

⁵ Zygmunt Baumann:
Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit.
Frankfurt/M., 1995 (engl. Erstausgabe 1991 ersch.)

⁶ Friedrich Dorsch (Hg.):
Psychologisches Wörterbuch
Bern/Stuttgart/Wien 1982, S. 27

- b) "Von der Ambivalenz von Handlungen ist die Ambiguität sprachlicher Ausdrücke streng zu unterscheiden."⁷
- c) "Im Vorhergehenden wurde zwischen Ambivalenz und Ambiguität (Polyvalenz) nicht genau unterschieden. Es kann sich dabei also um zwei einander ausschließende Wahrheiten handeln oder mehrere konkurrierende. Entscheidend ist, daß der Begriff ihre Vereindeutigung nicht mehr leistet."⁸

Die 1976 erschienene Studie *Ambiguität und Ambivalenz*⁹ von Inge Bindseil ordnet beide Termini jeweils den Wissenschaftlern zu, deren gegenseitige Einflußnahme sie untersucht: der Literaturwissenschaft und der Psychoanalyse.

Das Forschungsinteresse von Norbert Fries¹⁰ gilt dagegen sprachwissenschaftlichen Theorien. Er definiert Ambiguität linguistisch als Uneindeutigkeit durch die grammatische Form, wobei er diese auf Einzelwörter, Sätze, Texte bezieht (nebenbei auch auf Gesten). Entscheidend ist die Tatsache, ob sie auf mehrfache Weise interpretierbar sind, z. B. durch Paraphrasierung oder grammatische Analysen.

In den von ihm untersuchten Grammatikmodellen wird *ambig* größtenteils synonym mit *homonym* und *polysem* gebraucht, *Mehrdeutigkeit* wird als Oberbegriff verwendet. Es werden teilweise semantische von syntaktischen Ambiguitäten unterschieden. Um ironische oder sarkastische Verwendung von Ausdrücken in die Untersuchungen einzubeziehen, müssen *Konversationsprinzipien* diskutiert werden.

⁷ Jürgen Mittelstraß:
Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie 1
Mannheim/Wien/Zürich 1980, S. 94

⁸ Manfred Dierks:
Ambivalenz und Ironie in der Moderne. Zu Adolf Muschg und anderen. Eine Skizze.
in: Andrea Bartl u. a. (Hg.):
"In Spuren gehen ...". Festschrift für Helmut Koopmann.
Tübingen 1998, S. 484

⁹ Ilse Bindseil:
Ambiguität und Ambivalenz. Über einige Prinzipien literaturwissenschaftlicher und psychoanalytischer Begriffsbildung
Kronberg/Ts. 1976

¹⁰ Norbert Fries:
Ambiguität und Vagheit. Einführung und kommentierte Bibliographie
Tübingen 1980

Vagheit wird als Teilaspekt von sprachlicher Mehrdeutigkeit definiert. Ein Ausdruck sei vage "bezüglich bestimmter semantischer Merkmale", für die er "nicht spezifiziert" ist (Fries, 47). "Vage Einheiten sind mehrdeutig, aber nicht ambig, hingegen können ambige Einheiten vage sein." (Fries, 4)

Diese Definitionsbemühungen sind auch insofern interessant, als sie genau das belegen, was Bauman diagnostiziert: Je exakter Vereindeutigung angestrebt wird, je mehr die Methoden zur Klassifizierung verfeinert werden, desto sicherer entsteht Ambivalenz.¹¹

Fries weist selbst auf diese Problematik hin, z. B. darauf, daß die Erfassung von syntaktischen Strukturen nicht völlig von der Bedeutung der Sätze abstrahieren könne. Deshalb fließen in seine von der Logik bestimmten Modelle unscharfe Kriterien ein, z. B.: Es sei ein Ausdruck "nach intuitiver (!) Beurteilung eher (!) als ambig zu klassifizieren" (Fries, 23).

1.2 Ambivalenz: die Herkunft des Begriffs aus der Dynamischen Psychiatrie

Die nachstehenden Ausführungen zum Begriff *Ambivalenz* folgen dem umfassenden Werk über die historische Entwicklung der Dynamischen Psychiatrie, das der Wissenschaftstheoretiker Henry F. Ellenberger¹² vorgelegt hat:

Er geht davon aus, daß bereits Schamanen, Medizinmänner und Heiler vorwissenschaftliche Kenntnisse von der leib-seelischen Doppelstruktur des Menschen gehabt haben müssen. In der Vorstellung, der Mensch trage "eine Art Duplikat seiner Individualität in sich" (Ellenberger, 26), seien ihre Maßnahmen darauf gerichtet gewesen, die Leib-Seele-Einheit des Kranken wiederherzustellen.

¹¹ vgl.: Bauman (1995), a. a. O., S. 13 ff

¹² Henry F. Ellenberger:
Die Entdeckung des Unbewußten, Bd. I und Bd. II
Bern/Stuttgart/Wien 1973

Ein Beispiel für die Tempelheilungen, die offensichtlich vom gleichen Menschenbild ausgingen, sind die Heiligtümer des Asklepios in Epidauros und auf der Insel Kos.¹³

Für die eigentliche Entdeckung des Unbewußten sind nach Ellenberger die Jahre von 1775 - 1900 entscheidend.

"Ein neues Modell der menschlichen Psyche wurde entwickelt. Es beruhte auf der Dualität der 'bewußten' und der 'unbewußten' Psyche. Später wurde es modifiziert; man sprach von einem 'Bündel von Sub-Persönlichkeiten', die unter der bewußten Persönlichkeit lägen." (Ellenberger, 163)

Die psychische Herkunft körperlicher Leiden werde nun erkannt. Das "krankmachende Geheimnis" (Ellenberger) verweise auf die ambivalente Erscheinungsform des Menschen.

Die Erkenntnisse der ersten Dynamischen Psychiatrie gewinnen Einfluß auf Philosophie, Bildende Kunst und Literatur.

In Jung Stillings *Theobald oder die Schwärmer*, erschienen 1785, findet Ellenberger die erste "detaillierte Beschreibung einer 'Seelenheilung' " (82).

Die D o p p e l p e r s ö n l i c h k e i t und der D o p p e l g ä n g e r werden zu Figuren der Literatur des 19. Jahrhunderts.¹⁴

Die Zeit um die Jahrhundertwende bringt dann jene bekannten genialen Persönlichkeiten hervor, die die neue Psychiatrie und die verschiedenen Richtungen der Psychoanalyse schaffen. Zu ihnen gehört der Züricher Psychiater *Eugen Bleuler*.

¹³ vgl.: Angeliki Charitonidou:
Epidauros - Das Heiligtum des Asklepios
in: Evi Melas (Hg.)
Tempel und Stätten der Götter Griechenlands
Köln 1988, S. 77 - 99

¹⁴ vgl.: Ellenberger, a. a. O., Kapitel 4
Ellenberger leitet die Konzepte Freuds und Jungs aus der Naturphilosophie und Medizin der Romantik ab und zählt auch Schopenhauer zu den "Ahnen" der modernen Dynamischen Psychiatrie, Nietzsche sieht er "als gemeinsame Quelle Freuds, Adlers und Jungs" (382) an.

Der heutige ärztliche Direktor der Psychiatrischen Universitätsklinik Zürich *Daniel Hell*¹⁵ hat sich in einem Vortrag auf dem Kongreß *Das Unbewußte in Zürich. Sigmund Freud, Thomas Mann und C. G. Jung. Literatur und Tiefenpsychologie um 1900* (vom 7. bis 9. Juni 2000) damit beschäftigt, wie Eugen Bleuler durch seine Forschungen - vor allem auf dem Gebiet der Schizophrenie - zum Seelenverständnis der Moderne beigetragen habe. Hell hebt darin hervor, Bleuler stehe "am Anfang jener Bewegung, die das Verständnis von Menschen als Vernunft-Wesen erschüttert" (39) habe.

Bleulers 1911 erschienene Monographie über die Schizophrenie bringe - so Hell - "Die *Einheit von Getrenntem* auch sprachlich auf den Punkt" (Hell, 43). Seine Wortneuschöpfung *Ambivalenz* decke ein allgemeines Bewußtseinsproblem auf und könne es präzise beschreiben "als vereinheitlichende Darstellung von Auseinanderstrebendem" (Hell, 43).

"Diese Spannweite der von Bleuler geschaffenen Begriffe machen darauf aufmerksam, daß Bleuler ein Gespür für Widersprüche und Polaritäten hatte, diese Gegensätze aber unter einen einheitlichen Nenner zu bringen versuchte." (Hell, 43)

Freud übernimmt den aussagekräftigen Ambivalenz-Begriff von Bleuler. Damit werden in Zukunft Gefühlszustände und Willensrichtungen darstellbar, die sich entgegengesetzt und gleichzeitig auf dasselbe Objekt beziehen, z. B. die Haßliebe oder der Trieb zu sexueller Betätigung, der mit gleichzeitigem Ekel davor einhergeht.¹⁶

Der in diesem Sinne unter seiner Ambivalenz Leidende entwickelt körperliche Symptome, deren Heilung ohne psychotherapeutische Maßnahmen nicht möglich ist.

Doch gilt Ambivalenz in der Tiefenpsychologie nicht nur als Ursache psychischer Leiden. Ihre biologische Funktion erhält z. B. die psychische

¹⁵ Daniel Hell:
Eugen Bleulers Seelenverständnis und die Moderne
in: Thomas Sprecher (Hg.):
Das Unbewußte in Zürich
Zürich 2000

¹⁶ Der so definierte Ambivalenzbegriff wird sich in der Analyse der Figurendarstellung bei Brigitte Kronauer als fruchtbar erweisen.

Vermischung von Aggression und Libido darin, daß sie die immerwährende libidinöse Besetzung eines Objekts verhindere, womit die kulturelle Entwicklung des Menschen gefährdet wäre.¹⁷

Der so in der Psychiatrie entstandene und dann von der Freudschen Psychoanalyse übernommene Ambivalenz-Begriff wird in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts auch von anderen Disziplinen wie der Soziologie und der Kulturphilosophie zur Beschreibung ihrer Befunde gebraucht.

1.3 Ambivalenz als Gegenstand des kulturphilosophischen Diskurses

Der Ambivalenz-Diskurs, der disziplinübergreifend in den Humanwissenschaften stattfindet, hat seine Wurzeln in der Kritik der Moderne. Dazu in Kürze einige Bemerkungen:

Der Begriff "Moderne" wird widersprüchlich und in verwirrender Weise gebraucht. Ihn zu beschreiben, sei "eine unendliche Aufgabe", klagt z. B. der Verfasser des entsprechenden Artikels in einem Literatur- und kulturtheoretischen Lexikon.¹⁸ Sie wird noch dadurch erschwert, daß der Begriff in unterschiedlichen Disziplinen unterschiedlich verwendet wird und für den historischen Zeitpunkt des Beginns der Moderne Datierungen vorliegen, die um mehrere Jahrhunderte differieren. Das Ausweichen auf die Benennung "Modernismus" für den ästhetischen Bereich, die Baumann

¹⁷ vgl.: Kurz R. Eissler:
Todestrieb, Ambivalenz, Narzißmus
München 1980

¹⁸ Klaus Peter Müller:
Moderne
in: Ansgar Nünning (Hg.):
Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie
Stuttgart/Weimar 1998, S. 378 ff

vorschlägt¹⁹, konkretisiert nur den Beginn von Bewußtseinsveränderungen und neuen künstlerischen Verfahren am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts. Unklar bleibt weiterhin, wann die Postmoderne die Spätmoderne ablöst oder ob beide gegenwärtig nicht besser als nebeneinander existierend zu beschreiben sind. Hilfreich, sich in soviel Unübersichtlichkeit zurecht zu finden, ist ein Aufsatz von Manfred Dierks zu den Parametern moderner Literatur, zu Subjekt, Textkohärenz und dem "Repräsentationswert des sprachlichen Zeichens"²⁰. In anderem Zusammenhang erklärt Dierks übrigens den Begriff der Moderne als "nicht zureichend bestimmbar"²¹.

Er macht aber einen an Baumann orientierten Datierungsvorschlag:

"Beginn der Moderne im 17. Jahrhundert, Höhepunkt als kulturelles Projekt in der Aufklärung, Höhepunkt als soziales Projekt mit dem Entstehen der Industriegesellschaften. Ihre Schlußphase, in der sie sich als 'Modernismus' selbst kritisiert, erreicht sie zu Beginn dieses Jahrhunderts." (Dierks 1988, S. 479)

Brigitte Kronauers Erzählwerk kann in der "Zweiten Moderne" (Dierks, 1988) angesiedelt werden. Reales und Phantastisches stehen darin nebeneinander, werden aber wie zwei Seiten ein und derselben Sache dargestellt. Ambivalenz ist diesem Werk eingeschrieben und wird ironisch behandelt. Außerdem spielen die Texte mit zahlreichen im kulturellen Gedächtnis verankerten Prätexten. Den für die Epoche typischen Auflösungserscheinungen setzen sie ein festigendes Motivnetz entgegen.

¹⁹ vgl. Baumann, a. a. O., S. 347/348

²⁰ Manfred Dierks:
Subjekt und Textkohärenz in absteigender Linie - aber nicht im Aus
Arthur Schopenhauer - Thomas Mann - Thomas Pynchon
in: Gockel/Neumann u. a. (Hg.):
Wagner - Nietzsche - Thomas Mann
Festschrift für Eckhard Heftrich
Frankfurt/M. 1993, S. 358

²¹ Manfred Dierks:
Ambivalenz und Ironie in der Moderne
Zu Adolf Muschg und anderen. Eine Skizze
in: Bartl/Eder u. a. (Hg.):
"In Spuren gehen ..."
Festschrift für Helmut Koopmann
Tübingen 1998, S. 479

An den Denkmustern der Moderne hat sich längst eine umfassende Kritik etabliert:

Vor allem die Philosophie und die Kultursoziologie sind an ihr beteiligt. Deren Reflexionen und Erkenntnisse sind inzwischen in die allgemeine Bewußtseinslage aufgenommen worden und werden diskutiert, wobei besonders der Ambivalenz-Begriff bis ins Feuilleton vorgedrungen ist.

In der gemäßigten Form dieser "Vernunftkritik" soll das Rationalisierungsprinzip nicht verabschiedet werden, es nehme aber - schreiben H. und G. Böhme -

"Vernunft ein fratzenhaftes Aussehen an als Verrechtlichung des gesellschaftlichen Lebens, als ökonomisch und politisch unausweichliche Systemeinheit, als universelle Durchsetzung von Technologien, als Humanisierung der Natur, (...) als Exterritorialisierung von Affekten und vollständige Dressur des Körpers gemäß den Anforderungen von Arbeit und Verkehr." ²²

Während die Aufklärung Vernunft und Emanzipation anstrebte und diese Denkmuster die Moderne prägten, blieb "das Andere" auf der Strecke. Dieses Andere der Vernunft wird von den Verfassern u. a. als das Irrrationale, die Natur, der menschliche Leib, die Phantasie, das Begehren²³ benannt.

Die Abkehr von der Vorherrschaft der Vernunft und der Mißachtung des Anderen ist dem Diskurs der "Postmoderne" oder "Zweiten Moderne" eingeschrieben, die die Ambivalenz als die Struktur erkannt hat, die das Zugleich-Denken von Vernunft und dem Anderen ermöglicht.

"Jetzt können viele Dinge gleichzeitig wahr sein, auch wenn sie einander widersprechen." ²⁴

²² Hartmut und Gernot Böhme:
Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants
Frankfurt/M. 1983, S. 9

²³ Das "Fremdwerden der äußeren Natur" und das "Fremdwerden des eigenen Leibes" sind als Themen und Motive in das Erzählwerk Brigitte Kronauers eingegangen.

²⁴ Umberto Eco:
Die Grenzen der Interpretation
ital. Originalfassung: Mailand 1990, deutsch: München 1995, S. 62

Ein Beispiel: Die Opposition des Wirklichen und des Fiktiven galt in der Moderne als gesichert. Sie muß offensichtlich deshalb aufgegeben werden, weil inzwischen - so Odo Marquard -

"das Fiktive das Reale unterwandert, die Wirklichkeit sozusagen durchfiktionalisiert wird und der Unterschied des Wirklichen und Fiktiven sich auflöst." ²⁵

Gestützt wird diese These von Jean Baudrillards Beobachtungen im Bereich der elektronischen Medien.²⁶ Sogar in den Naturwissenschaften, in denen mindestens der Laie eine außerordentliche Exaktheit aller Begriffe vermutet, stellt Elisabeth Ströker heute die Frage nach der "Fiktionalität theoretischer Begriffe" ²⁷. Dazu kommt es, weil bestimmte hochkomplizierte Meßvorgänge nicht mehr beobachtet werden können und sich deshalb die Theorie in Begriffen ausdrücken muß, für die eine Realitätsentsprechung nicht gesichert ist.

Bei der Schaffung neuer Theorien wird sogar "die Konstruktion von Irrealem gewagt" (Ströker, 113). Für einige Begriffe sei "ein realer Gegenstandsbezug prinzipiell ausgeschlossen" (Ströker, 113). Diese müßten deshalb als "fiktive Begriffe" gelten.

Zum kulturellen Aspekt von Ambivalenz hat der Soziologe Zygmunt Bauman umfassende Studien vorgelegt. Sein ursprüngliches Forschungsinteresse - das Schicksal der Juden in den europäischen Nationalstaaten - führt ihn zur Untersuchung der die Moderne konstituierenden Strukturen.

Er kommt zu folgendem Ergebnis:

Die Moderne - die er mit dem 17. Jahrhundert beginnen läßt - habe sich den Auftrag gestellt, Chaos in Ordnung zu verwandeln, die gegebene Welt

²⁵ Odo Marquard:
Kunst als Antifiktio - Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive
in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.):
Funktionen des Fiktiven
München 1983, S. 35

²⁶ vgl.: Jean Baudrillard:
Der symbolische Tausch und der Tod
München 1991

²⁷ vgl.: Elisabeth Ströker:
Zur Frage der Fiktionalität theoretischer Begriffe
in: Henrich/Iser, a. a. O., S. 49 ff

zu benennen, zu inventarisieren, zu kategorisieren. Da dies nie bis zur Vollkommenheit gelingen könne, entstehe - gleichsam als Abfallprodukt - Ambivalenz, und zwar desto mehr, je genauer und besessener klassifiziert, der Welt eine Struktur gegeben werde; denn:

Werkzeug und Medium des ordnungschaffenden und gleichzeitig Ambivalenz hervorrufenden Tuns sei die Sprache.

"Die Benennungs-/Klassifizierungsfunktion der Sprache hat vorgeblich den Zweck, Ambivalenz zu verhindern. Ihre Leistung bemißt sich an der Sauberkeit der Trennungen zwischen den Klassen, der Präzision ihrer definitiven Grenzen und der Unzweideutigkeit, mit der Objekte Klassen zugewiesen werden können. Und doch sind die Anwendung solcher Kriterien und gerade die Aktivität, deren Fortschritt sie überwachen sollen, letztlich die Quellen der Ambivalenz." ²⁸

Trotzdem habe die Moderne nie aufgehört, dieses Projekt zu verfolgen. Ambivalenz erzeuge nämlich Angst, die darin gründe, daß "menschliche Überlebenswaffen - Gedächtnis und Lernfähigkeit - nutzlos, wenn nicht geradezu selbstmörderisch wären (14)", wenn die Welt unberechenbar, eine Welt des Zufalls wäre.

Der Kampf der Moderne um eine ambivalenzfreie Welt sei gleichzeitig ein Kampf um die Macht, die bestimmen darf, was normal und unnormale, gesund und krank, vernünftig und verrückt sei.

Bauman sieht es nicht als Zufall an, daß ein assimilierter Jude wie Freud die Ambivalenz in seinem Werk festgeschrieben habe. Freud sei der "Fremde", der "die eigene ambivalente Grundlage der Realität (215)" durchschaute: "Es gäbe kein Es ohne das Über-Ich (216)". Er entlarvte selbst das jeweils zweite Glied von Oppositionen als "Licht", in dem das erste erkannt werden kann: "Erfahrung im Licht des Traums, geistige Gesundheit im Lichte des Wahnsinns, das 'Normale' im Lichte des 'Unnormalen' " (366, Fußnote 19). Psychoanalyse werde zur Kunst der Deutung; denn:

"Die Dinge sind nicht das, was man uns glauben machen wollte." (216)

²⁸ Zygmunt Bauman, a. a. O., S. 15

Bauman wendet seine Analyse des Ambivalenzphänomens nicht ausdrücklich auf die entsprechenden Erscheinungen in der modernen Kunst an, sondern zieht diese eher beiläufig als Beispiele für seine Thesen heran. Selbst da, wo er ausführlicher wird, im Falle Kafkas, stehen dessen Judentum und die daraus resultierenden Bedingungen seiner Existenz im Vordergrund. Es finden sich jedoch in dem Kapitel "Kafka oder Die Schwierigkeit des Benennens" Betrachtungen zu zwei Vertextungsstrategien Kafkas, zur "obsessive(n) Verwendung der Konjunktion *aber* (221)" und zum häufigen Gebrauch von Parataxen, die von Bauman als Zeichen für Ambivalenz interpretiert werden.

Daß Kafkas Hauptfiguren in den großen Romanen keine Eigennamen haben, hat nach Bauman die Funktion, "die Hybris des Nennens zu entlarven, die Unmöglichkeit des Bezeichnens zu beweisen" (226).

Vor diesem Hintergrund muß die zeitgenössische Literatur daraufhin befragt werden, ob sie diese Tendenzen aufgenommen hat, ob und in welcher Weise Ambivalenz in ihr auftritt oder sogar thematisiert wird und welche Folgen das für die Struktur der Texte hat, z. B. für deren Kohärenz.

Im literaturtheoretischen Kapitel werden dazu die Arbeiten des Literaturwissenschaftlers Manfred Dierks ausführlich dargestellt. Er betont ausdrücklich, der Begriff Ambivalenz werde

"bei den zuständigen Autoren in Philosophie, Literaturwissenschaft und Psychiatrie nicht nur im Sinne einer digitalen 'Zweideutigkeit' gebraucht, sondern meist auch als 'Mehrdeutigkeit'/'Ambiguität' verstanden. Zugrunde liegt das Verhältnis von Denotation zu Konnotation. Es reicht von der Schärfe zweier sich 'ausschließender' gegensätzlicher 'Wahrheiten' hin zur Koexistenz mehrerer 'Wahrheiten', die Platz in einem Wort/Begriff haben."²⁹

Ambivalenz ist für Dierks eine "europäische Kultursignatur"³⁰. Sie lasse sich "in der Literaturtradition früh ausmachen. In der Moderne tritt sie in hohem Grade potenziert auf" (481).

²⁹ Manfred Dierks:
Ambivalenz und Ironie in der Moderne. Zu Adolf Muschg und anderen. Eine Skizze.
in: Andrea Bartl u. a. (Hg.):
"In Spuren gehen ...". Festschrift für Helmut Koopmann
Tübingen 1998, S. 481

³⁰ Dierks bezieht sich hier (wie anderen Ortes) ausdrücklich auf Bauman.

Die Erkenntnis, Ambivalenz sei das Signum der Epoche, ist aber auch bei den Schriftstellern angekommen, die dies nicht nur in ihren Werken darstellen, sondern auch in Essays reflektieren.³¹

Ein Beispiel dafür sei Adolf Muschgs Büchnerpreis-Rede entnommen:

"Die Kunst könnte unserem Nervensystem behilflich sein, einen Bruchteil der komplexen Organisation, ohne die es selbst nicht funktionieren würde, auch im Aufbau der Wirklichkeit wiederzufinden - und zu ertragen, statt ihr ein primitives digitales Muster aufzupressen. (...) Die Not der Welt ist ein Produkt ihrer miserablen Repräsentation durch unser Bewußtsein. Und da dessen Verantwortung für diese Welt (...) so viel umfassender geworden ist als unsere Kompetenz, sie wahrzunehmen, wird man das Angebot der Kunst, uns mehr als die geläufigen zwei Seiten einer Sache zu zeigen, keinen Luxus finden dürfen. (...) Sie kann das dumme Spiel vom ausgeschlossenen Dritten, das wir mit immer klügeren Apparaten spielen, ablösen durch ein Spielwissen, das nicht nur eine Alternative, sondern auch das ganz Andere kennt."³²

1.4 Die literaturwissenschaftlichen Grundlagen für die Textanalyse

1.4.1 Die psychoanalytische Literaturwissenschaft

Der psychoanalytische Ansatz in der Literaturwissenschaft geht zurück auf Freuds eigene Beschäftigung mit Kunst, die sich in zahlreichen Aufsätzen aus den Jahren 1906 bis 1930 niedergeschlagen hat.³³ Freud hat mehr-

³¹ vgl.: Brigitte Kronauer:
Das Augenzwinkern des Jenseits. Die Zweideutigkeit der Literatur
in: NZZ, 1.12.1997, S. 29
dieselbe: Die hingekritzelte Abschrift einer inneren Stimme. Zu Melvilles "Moby Dick"
in: FAZ, 14.10.1997, S. 15
dieselbe: Schützende Gebilde und verbotene Blicke. Zu Joseph Conrads Roman "Lord Jim"
in: "Schreibheft" Nr. 52, S. 213 - 215

³² Adolf Muschg:
Ungeheuer Mensch
in: Die ZEIT, Nr. 43, 21.10.94, S. 65

³³ vgl.: Sigmund Freud:
Schriften zur Kunst und Literatur,
zuerst 1969 erschienen als Band X der Sigmund Freud Studienausgabe, hier zitiert nach dem ungekürzten Fischer-Taschenbuch-Nachdruck, Frankf./M. 1987

fach betont, er verdanke den Dichtern und deren psychologischen Einfühlungsvermögen viel, und so ist es nur folgerichtig, daß eine seiner großen Entdeckungen den Namen einer literarischen Figur trägt: Ödipus.

Bereits Freuds nun fast hundert Jahre alter Vortrag "Der Dichter und das Phantasieren"³⁴ bringt den Traum, den Tagtraum und das Spiel des Kindes in einen direkten Zusammenhang mit dem kreativen Tun des Dichters, dessen Darstellung eigener Phantasien durch "Abänderungen und Verhüllungen" und durch Einbindung in ästhetische Formung dem Leser eine "Verlockungsprämie oder eine Vorlust" bietet.³⁵

Die vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland einsetzende Rezeption der Psychoanalyse durch die Literaturwissenschaft hat die Möglichkeiten der Textinterpretation in einem hohen Maße erweitert. Es wurden aber gleichzeitig die Grenzen aufgedeckt, die einer ausschließlich angewandten tiefenpsychologischen Methode gesetzt sind; denn diese war an den Inhalten - sowohl des Produktions- als auch des Rezeptionsprozesses - ungleich mehr interessiert als an der Form. Das Interesse der Tiefenpsychologie an der künstlerischen Qualität gilt als unbedeutend.³⁶ Es werden deshalb auch andere literaturwissenschaftliche Betrachtungsweisen für die Interpretation der Kronauer-Texte herangezogen werden müssen.³⁷

Folgende Erkenntnisse der Psychoanalyse Freuds, der Analytischen Psychologie C. G. Jungs und der Narzißmurtherorie von Heinz Kohut hat Manfred Dierks in einer Zusammenschau gebündelt, in die er außerdem kulturtheoretische und philosophische Konzepte des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart einbezieht und deren Parallelität er nachweist.³⁸

³⁴ Sigmund Freud, a. a. O., S. 169 ff

³⁵ Sigmund Freud, a. a. O., S. 179

³⁶ vgl.: Albert M. Reh:
Literatur und Psychologie
Bern / Frankf./M. / New York 1986

³⁷ s. die Abschnitte 1.4.1 bis 1.4.4 dieser Studie

³⁸ Manfred Dierks:
Thomas Mann und die Tiefenpsychologie. Von Janet bis Kohut
in: Dietrich v. Engelhardt (Hg.):
Thomas Mann und die Wissenschaft
Lübeck 1999

Von Manfred Dierks' Forschungsergebnissen³⁹ - vornehmlich von den an den Arbeiten Thomas Manns und Adolf Muschgs gewonnenen - helfen folgende, das Erzählwerk der Brigitte Kronauer zu verstehen:

1. Der Ich-Schwäche des modernen Autorensubjekts entspricht die Unabgeschlossenheit der Romanform, die gekennzeichnet ist durch

"Spiel mit den Identitäten, mit der Durchlässigkeit der Raum-Zeit-Grenzen und den Demarkationslinien zwischen Realität und Fiktion"⁴⁰.

2. Die Textkohärenz wird nur teilweise durch ein "Netz" von Motivketten hergestellt.
3. Die Hauptfiguren der Romane sind durch Gefühle, Verhaltensweisen und Beziehungen zur Welt bestimmt, deren hervorstechendes Merkmal Ambivalenz ist.
4. Häufig sind sie durch narzißtische Störungen gekennzeichnet und schwanken zwischen Größenphantasien, Fragmentierungsangst und Depressionen. Versuche, Objektbeziehungen herzustellen, scheitern.⁴¹
5. In die Texte eingearbeitete Traumberichte, Tagträume und Phantasien zeigen die Wiederkehr des Verdrängten bei den Protagonisten.

³⁹ Manfred Dierks:
Thomas Mann und die Tiefenpsychologie
derselbe:
Thomas Mann und die Mythologie,
beide Aufsätze in:
Helmut Koopmann (Hg.):
Thomas-Mann-Handbuch
Stuttgart 1990
Manfred Dierks (Hg.):
Adolf Muschg
Frankf./M. 1989

⁴⁰ vgl.: Manfred Dierks:
Ambivalenz und Ironie in der Moderne. Zu Adolf Muschg und anderen. Eine Skizze
in: Andrea Bartl u. a. (Hg.), a. a. O., S. 477

⁴¹ derselbe:
Thomas Manns "Doktor Faustus" unter dem Aspekt der neuen Narzißmustheorien
(Kohut/Kernberg-Lacan)
in: Eckhard Heftrich und Hans Wysling (Hg.):
Thomas-Mann-Jahrbuch, Band 2
Frankf./M. 1989

6. In seiner Studie zum Erzählwerk Adolf Muschgs⁴² findet Dierks als "Grundgeste" die Bewegungen "Festigen und Lösen" (116):

"auflösen in semantische Schweben und selbstbezogenes Beziehungsspiel (...) in jenem flirrenden Licht, wo die Sprache das Bedeuten von Welt aufgibt und sich selbst meint" (116).⁴³

Früh treten - so Dierks - bei Muschg "Liquidation, Flüssigwerden" als "semantische Geste" auf, "als Spiel mit Identitäten, mit den Grenzen von Raum und Zeit" (122). Es handele sich dabei um das Aufgeben von Eindeutigkeit.

"Gegen diese Liquidation des Eindeutigen stehen jedoch auch feste Konturen: klare Personenbeziehungen, eine konsequente, wenn auch manchmal vertrackte Logik der Handlung, ein erkennbares und genau gesponnenes Motiv-Netz und andere Textgliederungen wie Analogien und Gegensätze." (123)⁴⁴

Beide "Bewegungen" kann man sowohl als Gegensätze verstehen sowie auch als eine einzige Geste, wenn man bereits im Entstehungsprozeß die Ambivalenz anerkennt, die das Werk durchdringt.

Dierks belegt an einer Textstelle aus "Im Sommer des Hasen", wie "Muschgs semantische Grundgeste Verflüssigen - Festigen zu ihrem Bild" (133) findet und im Oxymoron vom "flüssigen Kontinent" und "strömendem Land" zu ihrem Höhepunkt gelangt.

An "Albissers Grund" zeigt Dierks, daß "die Signifikantenseite der Wörter vor dem, was sie bedeuten" (134), bevorzugt wird, weist Alliterationen, Assonanzen, Rhythmisierung der Prosa u. a. und deren Funktion für die Mehrdeutigkeit der Texte nach.

"Hieraus folgt eine Grundoperation Muschgs: den Wörtern und Sätzen ihre Zentrifugaltendenz abzulesen, die potentielle Identitätsflüchtigkeit fort von ihrer Normalbedeutung." (136)

⁴² Dierks (1989), a. a. O., S. 116 - 142

⁴³ vgl. dazu das Kap. 2.7 bei Bode (1988), das sich mit dem Problem der Selbstbezüglichkeit des sprachlichen Zeichens beschäftigt, und den Abschnitt 1.4.4 dieser Studie.

⁴⁴ Es wird sich bei der Analyse der Kronauer-Texte zeigen, daß dieses Beschreibungsmodell auf sie anwendbar ist.

Dies wurde hier deshalb so ausführlich referiert, weil es zeigt, daß eine Synthese von psychoanalytisch orientierten Literaturmodellen mit semiotischen, strukturalen und anthropologischen außerordentlich leistungsfähig ist, nicht nur die Ambivalenz, sondern auch die ästhetische Qualität eines ambigen Textes herauszuarbeiten.

Untersuchungen zur Psychologie des Künstlers⁴⁵ können im hier dargestellten Zusammenhang vernachlässigt werden, da nicht die Person der Autorin, sondern die Ambivalenz ihrer Texte Gegenstand der Studie sein soll.

Von Interesse ist aber die Beachtung, die der Psychoanalytiker Ernst Kris dem Phänomen der "ästhetischen Mehrdeutigkeit" ⁴⁶ widmet. Für Kris ist der kreative Prozeß selber ambivalent, weil an ihm sowohl "rauschhafte Zustände" als auch kontrollierte Rationalität beteiligt seien.

Auch Vertreter der experimentellen Psychologie haben Fragen der Ästhetik erörtert.⁴⁷ D. E. Berlyne stellt zwei Wesensmerkmale "formaler Schönheit" einander gegenüber: Komplexität - als Mannigfaltigkeit, Verschiedenheit und Vielfalt - und Einheit - als Gleichförmigkeit, Synthese, Ordnung, Organisation. Dem Prinzip der Komplexität schreibt er u. a. Ambiguität zu. "Ästhetische Befriedigung" entstehe, wenn beide Prinzipien im "angemessenen Verhältnis" zusammen kommen. (208)

Das Resultat des kreativen Prozesses ermöglicht es dem Leser, "Anteile der eigenen Persönlichkeit im Text wiederzufinden" und sie zu ertragen:

⁴⁵ vgl. u. a.:
Alexander Mitscherlich:
Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse
Frankf./M. 1972
Mechthild Curtius (Hg.):
Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität
Frankf./M. 1976

⁴⁶ Ernst Kris (in Zusammenarbeit mit Abraham Kaplan):
Ästhetische Mehrdeutigkeit
in: Curtius (1976), a. a. O.

⁴⁷ vgl.: D. E. Berlyne:
Konflikt, Erregung, Neugier. Zur Psychologie der kognitiven Motivation
Stuttgart 1974

"Der Leser steht dabei sozusagen unter dem Schutz der ästhetisch gelungenen Formung und Strukturierung, auch wenn es sich um an sich erschreckende Inhalte handelt, die ohne Vermittlung durch die Form vom Bewußtsein abgelehnt würden."⁴⁸

1.4.2 *Der rezeptionsästhetische Ansatz*

Gilt das Hauptinteresse der psychoanalytischen Literaturwissenschaft dem Autor und dem Text, während der Rezipient nur hinsichtlich der Wirkung von Literatur einbezogen wird, so rückt der Leser in der Rezeptionsästhetik in den Vordergrund; denn in deren Sichtweise erhält der Text seine eigentliche Existenz erst im Bewußtsein des Rezipienten.

Herkunft und historische Entwicklung dieser Theorie brauchen hier nicht dargelegt zu werden.

Zwei ihrer Schwerpunkte sind jedoch für die Untersuchung von Ambivalenz und Ambiguität der Kronauer-Texte von großer Bedeutung: das Zusammenspiel von Realem, Fiktivem und Imaginärem und das Phänomen der Leerstellen⁴⁹. Beide Konzepte gehen vor allem auf Wolfgang Iser's Arbeiten zurück.

Die "für die Neuzeit geltende Opposition von Fiktion und Wirklichkeit" - so Iser - sei ein "basales Kennzeichen frühneuzeitlicher Rationalität", das "weitgehend unter erkenntnistheoretischen Prämissen stand" und heute nicht mehr ausreiche, Strukturen des Fiktiven zu beschreiben.⁵⁰

⁴⁸ vgl.: Hans Müller-Braunschweig:
Aspekte einer psychoanalytischen Kreativitätstheorie
in: Hartmut Kraft (Hg.):
Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute
Köln 1984, S. 141

⁴⁹ In frühen Veröffentlichungen spricht Iser, Ingarden folgend, noch von "Unbestimmtheit", vgl. Wolfgang Iser:
Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa
Konstanz 1971, S. 7

⁵⁰ Wolfgang Iser:
Die Doppelungsstruktur des literarisch Fiktiven
in: Henrich/Iser, a. a. O., S. 497/498,
im folgenden als (Iser I, ...) zitiert

An die Stelle der Opposition von Fiktion und Wirklichkeit setzt Iser "die Triade des Realen, Fiktiven und Imaginären" ⁵¹.

Das Reale versteht Iser

"als die außerstrukturelle Welt (...), die als Gegebenheit dem Text vorausliegt und in der Regel dessen Bezugsfelder bildet" (Iser II, 123).

Der Autor entscheidet, auf welche Aspekte der Welt er verweisen möchte. Für Iser erhalten auch das Nichtgewählte und einmontierte fremde Texte ihre Funktion für die vom Leser geforderten Aktivitäten, mit denen er den zusammenhängenden Text konstituieren muß.

Der Roman des 20. Jahrhunderts gebe das Geschichtenerzählen weitgehend auf und verzichte auf den Anspruch, ein vorgegebenes Reales darzustellen. Am Beispiel des "Ulysses" weist Iser nach, daß die dort präsentierten Details nichts mehr abbilden, sondern auf sich selbst verweisen. ⁵²

Damit entsteht jenes Oszillieren der Texte, das von allen Autoren beschrieben wird, die sich mit dem Ambivalenzphänomen befassen. ⁵³

Die Selektion von Textelementen und deren Kombination sind für Iser Akte des Fingierens, in denen besonders das Eingreifen anderer Texte den "Modus des Fiktiven" als "Doppelung oder Doppelheit" (Iser I, 500) unterstützt.

"Jedes Wort wird dialogisch, jedes semantische Feld ist durch ein anderes gedoppelt. Diese 'Zweistimmigkeit' bringt in allem Gesagten immer auch ein Anderes mit zur Geltung, so daß sich der Akt der Kombination zu einem Spiel entfaltet, in welchem Anwesendes immer durch Abwesendes gedoppelt ist." (Iser I, 501)

⁵¹ Wolfgang Iser:
Akte des Fingierens oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?
in: Henrich/Iser, a. a. O., S. 122,
im folgenden als (Iser II, ...) zitiert

⁵² vgl.: Wolfgang Iser:
Der implizierte Leser
München 1979 ²⁾

⁵³ vgl. u. a.: Dierks, a. a. O., und
Christoph Bode:
Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne
Tübingen 1988

Dieses Merkmal des Fiktiven wird von Iser an anderer Stelle als doppeldeutig bezeichnet:

"So bringt sich im Verweis der figurativen Sprache eine eigentliche Doppeldeutigkeit zum Vorschein: sie funktioniert gleichzeitig als Analogon der Vorstellbarkeit und als Zeichen der sprachlichen Unübersetzbarkeit dessen, was sie anzielt." (Iser II, 134)

Bezeichnen und Verweisen seien zwar als unterschiedliche sprachliche Akte zu beschreiben, aber:

"Die dargestellte Welt des Textes wirkt insofern immer ambivalent, als sie in der Konkretheit ihrer Darstellung eine Welt zu bezeichnen scheint, die durch sie repräsentiert ist." (Iser II, 141)

Die figurative Sprache steigere das semantische Potential, weil in ihr die semantische Bestimmtheit entgrenzt werde.

Das Imaginäre, das der menschlichen Erfahrung außerhalb der Literatur als Phantasmen, Projektionen, Tagträume diffus erscheint, wird durch die Akte des Fingierens in eine bestimmte Gestalt gezwungen und gewinnt dadurch innerhalb des Textes eine Art "Wirklichkeit", während umgekehrt die der lebensweltlichen Realität entnommenen Anteile zum Irrealen tendieren, weil sie sich dem Leser als fingiert zu erkennen geben; denn sie stehen als Zeichen für anderes.⁵⁴

Da das Imaginäre selbst als diffus und oszillierend zu beschreiben ist, wird es durch die Akte des Fingierens "unter Formzwang" gestellt. Das Fiktive bedarf aber des Imaginären, "um sich ausreichend realisieren zu können" (Iser III, 393).

Diese wechselseitige Abhängigkeit wird von Iser als "Spiel" beschrieben:

"Eine solche Inszenierung kann daher nur Spiel sein, das sich zunächst aus dem grenzüberschreitenden Fingieren ergibt; dieses läßt im Text Referenzwelten sowie andere Texte wiederkehren, die selbst dann, wenn sie wie bloße Abbilder wirken, stets eine Wiederkehr mit Differenz sind. Folglich entsteht ein Hin und Her zwischen dem, was in den Text eingegangen ist, und der Referenzrealität, aus der es herausgebrochen wurde." (Iser III, 406)

⁵⁴ vgl.: Wolfgang Iser:
Das Fiktive und das Imaginäre
Frankfurt/Main 1991,
im folgenden als (Iser III, ...) zitiert

Iser macht deutlich, daß diese Hin- und Her-Spielbewegung nicht nur dem Text innewohnt, sondern "noch einmal zwischen dem Text und seinem Leser" (Iser III, 410) auftritt. So werden dessen "sinnsuchende oder sinnsetzende Aktivitäten" (Iser II, 147) ermöglicht, zugleich entsteht durch das "Kippen" und Oszillieren des Textes auch im Rezeptionsvorgang Mehrdeutigkeit; denn der Leser kann nicht mehr die eine einzig "richtige" Interpretation finden, sondern erlebt die Freiheit und gleichzeitige Unsicherheit⁵⁵, die ihm der ambige Text zumutet.

1.4.3 Die Bedeutung von Intertextualität für die Polyvalenz von Texten

Die Geschichte des Begriffs "Intertextualität" ist lang und teilweise verwirrend.⁵⁶ Deshalb wird hier nur auf das für diese Studie Relevante eingegangen.

Stocker nimmt als "die wichtigsten Bausteine zu einer Theorie der Intertextualität" (21) folgende Begriffe an: engere wie Zitat, Anspielung, Parodie, Travestie sowie weiter gefaßte wie Tradition, Erbe, Quelle, Einfluß, wobei er die beiden ersten zum "Kernbereich" der Intertextualität zählt.

Der Begriff "intertexte" sei erstmals 1967 in einem Aufsatz von Julia Kristeva über Michail Bachtin gebraucht worden. Seitdem sei es in der Intertextualitätsforschung zu einer "Polyvalenz" des Begriffs gekommen. Er werde als Merkmals-, Relations-, Funktions- und als semiotischer Begriff gebraucht, teilweise soweit generalisiert, daß es danach gar keine nicht-intertextuellen Texte mehr geben kann.⁵⁷ Für poetische Texte gelte jedoch, daß grundsätzlich kein Bereich der Erzähltechnik von Intertextualität ausgenommen werden könne.

⁵⁵ Bezeichnenderweise braucht er sich einer solchen Unsicherheit in der Trivialliteratur nicht auszusetzen; denn diese bietet ihm ein festes Gerüst an Sinngebung und Werten.

⁵⁶ vgl.: Peter Stocker:
Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien
Paderborn u. a. 1988, S. 17 ff

⁵⁷ vgl.: Stocker, a. a. O., S. 49 - 71

"Intertextualität kann in diesem Rahmen als eine mögliche Textstrategie aufgefaßt werden, die durch das Markieren von intertextuellen Bezugspfeldern mit anderen Textstrategien zusammen die Erfahrungsbedingungen des jeweiligen Posttextes beeinflusst." (92)

Mögliche Funktionen dieser Strategie lägen z. B. in der Figurencharakterisierung, der Kommentierung durch den Erzähler, der Ironie und der Komik, der Leserlenkung, der Bewahrung des kulturellen Erbes.

Das poetische Ergebnis sei generell ein "semantischer Mehrwert" (80); denn wo "Mehrstimmigkeit" auftrete, sei jeder "Stimme" eine Bedeutung zuzuordnen. Dem schließen sich andere Autoren an:

"Das moderne Sprachkunstwerk ist deshalb niemals auf einen Sinn festzulegen, sondern es wechselt zwischen zwei oder mehr Bezugssystemen. Gerade diese Mehrdeutigkeit macht die Faszination des Textes aus." ⁵⁸

Für die Analyse von Ambiguität in den Romanen der Brigitte Kronauer geht es in diesem Zusammenhang um folgende Fragen:

Welche Funktion übernehmen einmontierte, zitierte oder angespielte Prätexte in ihnen?

Tragen sie - wie Stocker generell meint - zur Ambiguität bei?

Wie verhalten sich Weltbezug und Prätexte zueinander?

Was bewirken sie für die Textkohärenz?

1.4.4 Ambiguität als konstruktives Merkmal poetischer Texte der Moderne

Was macht poetische Sprache aus? Inwiefern unterscheidet sie sich von der "Normalsprache"? Diese Fragen beantwortet Christoph Bode in seiner materialreichen Studie wie folgt:

⁵⁸ Günter Weise:
Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten
in: Josef Klein / Ulla Fix (Hg.):
Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität
Tübingen 1997, S. 46

"Das dichterische Verfahren wird übereinstimmend verstanden als Herauslösen der Sprachelemente aus ihrem gewohnten, normalsprachlichen Zusammenhang bei gleichzeitiger hochkomplexer Sekundärstrukturierung."⁵⁹

Nur dieser Struktur kann die Bedeutung entnommen werden, die über die ursprüngliche, normalsprachliche hinausgeht. Mehrdeutigkeit entsteht dabei deshalb, weil jene bis zu einem gewissen Grade erhalten bleibt:

"Kein Wort, das aus der Menge seiner normalsprachlichen Zusammenhänge gerissen wird, um als Material, Baustein eines Sekundärsystems Verwendung zu finden, verliert durch diese Transposition seine primäre Bedeutung oder genauer: sein Bedeutungsfeld. Die Primär-Referenz bleibt haften." (Bode, 77)

Im Gegensatz zum Material in der Bildenden Kunst und in der Musik könne das sprachliche nie völlig frei verwendet werden, wie radikale Experimente (Dada, Konkrete Poesie) zeigten. Einen "bedeutungsfreien Raum" (79) gebe es in der poetischen Sprache nicht, doch könne in ihr das Wort als Wort wahrgenommen werden, seine referentielle Funktion schwäche sich dadurch ab. Der Grad dieser Abschwächung und die Komplexität der Neustrukturierung entscheide über den Grad von Ambiguität. Diese gilt Bode

"als konstitutives Merkmal oder Paradigma der literarischen Moderne, das sich, so die These, in einem folgerichtigen Prozeß ästhetischer Materialevolution ausgeprägt hat". (21)

Sobald aber dichterische Sprache ihre Herkunft aus der Normalsprache leugnen und "selbstbezüglich" werden will, wird sie ihrer Funktion, die Vielfalt von Bedeutungen herauszustellen, nicht mehr gerecht; denn:

"Das Optimum der ästhetischen Effizienz sekundär-strukturierter, literarischer Sprache liegt (...) offenbar im Spektrum der *Mehrdeutigkeit* - nicht jenseits davon.

(...) Das Verharren der Referenz ist die unerläßliche - und auch gar nicht abzustellende - Grundvoraussetzung für das Spiel der literarischen Mehrdeutigkeit." (80)

⁵⁹ Christoph Bode, a. a. O., S. 70

Dennoch schwächt sich die referentielle Funktion dann ab, wenn in poetischer Sprache "ein Wort als Wort wahrgenommen wird und nicht bloß als Stellvertreter für ein bezeichnetes Objekt" ⁶⁰.

Im Spiel mit der poetischen Mehrdeutigkeit kommt deshalb dem Einzelwort eine herausragende Rolle zu, weil es mit seinem eigenen reichen Bedeutungspotential in den Kontext hineinwirkt, von dem es seinerseits beeinflusst wird. Der Leser des ambigen Textes kann ihn nicht mehr "mimetisch-realistisch" deuten, sondern muß sich den neuen Textstrategien öffnen. ⁶¹ Seine z. B. am poetischen Realismus gewonnenen Erwartungen werden weitgehend enttäuscht. Nur wenn er realisiert:

"Der literarische Text schreibt nichts vor, er stellt etwas frei" (Bode, 267),

kann er die Offenheit des poetischen Textes zu vielfältiger Sinnproduktion nutzen. "Die prekäre Instabilität von Bedeutung überhaupt" (99) könnte ihn bei diesem Prozeß über den Bereich des Literarischen hinaus auf die gesamt-kulturellen Befunde von Ambivalenz aufmerksam machen. ⁶² Bode selbst bleibt in seiner Studie konsequent im Bereich des Ästhetischen und verzichtet ausdrücklich auf jede Wertung ⁶³; zur Wirkung der ambigen Literatur sagt er:

"Eine Literatur, die gerade das voraussetzt - Mehrdeutigkeit bewußt als Mehrdeutigkeit zu bewahren und das Feld der sich bietenden Möglichkeiten als Bewußtseinsspielraum zu nutzen - ist, als demonstrativ ambige, in diesem Sinne geistig avancierte Kunst, angelegt auf die volle Orchestrierung des menschlichen Bewußtseins." (394)

⁶⁰ Roman Jacobsen, zit. nach Bode, S. 52

⁶¹ Man wird sehen, daß trotz dieser Einsichten bei einer genauen Analyse der Kronauer-Texte Parameter wie Figuren, Ort, Zeit u. a. als Hilfs-Termini zur Beschreibung eingesetzt werden müssen. Das wird den Nachweis der Ambiguität dieser Prosa nicht behindern.

⁶² Auf die ausführliche und sehr kritische Auseinandersetzung Bodes mit Iusers Leerstellen-Konzept (vgl. Bode, S. 318 - 340) wird hier nicht eingegangen, da sie nicht interpretationsrelevant ist.

⁶³ vgl. S. 388 ff

1.5 Zusammenfassung

Im Vorhergehenden wurden die interpretationsleitenden Modelle für die Studie über Mehrdeutigkeit im Werk von Brigitte Kronauer vorgestellt.

Dem kulturphilosophischen Diskurs wurden Aussagen über den Zusammenhang zwischen Moderne und Ambivalenz entnommen.

Die Spiegelung dieser Befunde in der Prosa der Schriftstellerin soll im folgenden nachgewiesen werden.

Für die literaturwissenschaftliche Arbeit wurden folgende Ansätze ausgewählt:

- der psychoanalytische, erweitert durch semiotische und strukturelle, die der ästhetischen Qualität der Texte gerecht werden
- der rezeptionsästhetische
- der intertextuelle.

Mit ihrer Hilfe soll gezeigt werden, mit welchen ästhetischen Mitteln die Kronauer-Texte gesellschaftliche und individuelle Existenz darstellen, welche Teile des kulturellen Erbes sie aufnehmen und welche Aufgaben sie dem Leser stellen.

Wie beschrieben, erwies sich die Zuordnung der Termini Ambivalenz und Ambiguität als problematisch. Sie sollen im folgenden meistens unter den Oberbegriff der Mehrdeutigkeit gestellt werden.

Bei eindeutigen Akzentverschiebungen auf Psychologisches - z. B. in der Figurendarstellung - soll, der Herkunft entsprechend, von *A m b i v a l e n z*, wenn es um poetische Verfahren, semantische und semiotische Analysen geht, von *A m b i g u i t ä t* gesprochen werden.

2. Beschreibung und Analyse ausgewählter Kronauer-Texte

2.1 Der Roman *Berittener Bogenschütze*⁶⁴

2.1.1 *Das Handlungsgerüst und die Themen des Romans*

Die Hauptfigur, der Literaturdozent Matthias Roth, lebt in einer mittelgroßen Universitätsstadt. Er arbeitet gerade an einem Essay über Joseph Conrad. An dessen Erzählungen und Romanen interessieren ihn die Darstellung menschlicher Leidenschaften, die Verstrickung der Liebenden im Aussichtslosen, Schicksalhaften und Conrads Art, dies darzustellen. Roths These lautet, im Inneren der Leidenschaft herrsche bei Conrads Figuren Leere.

Brigitte Kronauer verknüpft dieses Thema von *Berittener Bogenschütze* mit poetologischen Reflexionen und stellt intertextuelle Beziehungen her.

Ein zweites Thema des Romans ist die Stadt als Ort ambivalenter Erfahrungen, die der Protagonist als Flaneur ständig erlebt. (vgl. Absatz 2.1.3)

Das vierte Kapitel zeigt den inzwischen von seiner Geliebten verlassenen Roth am Mittelmeer. Sein Aufbruch in diese Ferien gleicht einer Flucht, nachdem er sich in Misanthropie und depressive Verstimmung hineingesteigert hat.

In einem ligurischen Felsental, in das er zweimal allein wandert, gelangt er zu neuen Erkenntnissen, die sein Leben verwandeln werden. Damit klingt das dritte Thema des Romans an: die vorbildlose, originale Naturbegegnung und ihre Wirkung auf das sich ihr öffnende Individuum. (vgl. Absatz 2.1.4)

⁶⁴ Brigitte Kronauer:
Berittener Bogenschütze
Stuttgart 1986,
zitiert wird nach der dritten Auflage, Stuttgart 1987

Nachhause zurückgekehrt, versucht er, die neuen Erfahrungen in Empathie zu verwandeln. Die Zuwendung zu anderen Menschen gelingt jedoch nur teilweise und im Verlauf der weiteren Entwicklung immer seltener. Die narzißtisch geprägte Struktur seines Selbst bleibt erhalten. Das thematisiert der Text in mehreren Szenen.

Erst in der Liebe zur Frau seines Freundes verändert er sich wirklich - im vollen Bewußtsein von deren Unerfüllbarkeit.

Die Nebenfiguren des Romans - alle aus der Perspektive des Matthias Roth gezeichnet - haben die Funktion, seine Reaktionen, Phantasien und Reflexionen auszulösen. Einige sind notwendig, Stimmungsumschwünge, Ortswechsel, das Vergehen der Zeit und den Erzählfluß in Gang zu bringen.

Zwischen dem unvermittelten Einsatz des Romans und seinem offenen Schluß vergeht in der erzählten Zeit ungefähr ein Jahr. Das ermöglicht u. a., den Wechsel der Jahreszeiten in die Naturschilderungen einzubeziehen.

2.1.2 Die Erzählperspektive und ihre Auswirkungen auf die Charakterisierung der Romanfiguren

Der Roman wird durchgängig aus der Perspektive der Hauptfigur Matthias Roth erzählt. Alle Handlungen, Wahrnehmungen, Reflexionen dieser Gestalt bestimmen die Bezugspunkte des Textes: Orte, Zeit, Figuren, gesellschaftliche Befunde - alles ist geprägt vom Bewußtsein des Protagonisten. Selbst wenn eine der anderen Figuren redet, was in dem umfangreichen Roman selten genug vorkommt, wird sie durch die Gedanken, Reflexionen, Kritik Roths dabei begleitet bzw. unterbrochen, auch wenn es keine Gegenrede von ihm gibt.

Das hat folgende Konsequenzen:

Der Roman wirkt dadurch einerseits geschlossener als die Offenheit von Anfang und Schluß nahelegen, andererseits erscheinen seine Parameter

äußerst fragil, gerade weil sie nur von dieser einen Figur gesetzt werden. Der Leser kann sich deshalb weder auf die erzählte Welt verlassen noch auf die Figuren; denn es kann alles auch ganz anders gewesen sein, und das heißt: die Wahl dieser Erzählperspektive fördert die Ambivalenz des Textes.

Das kann an einem Beispiel gezeigt werden, in dem Matthias Roth aus der Wohnung seiner Vermieterin und unter ihren Blicken die Treppe hinuntersteigt:

"Da stieg er nun abwärts, mußte ein feindselig beleuchteter Gegenstand sein in der trüben Hohlheit des Hauses (...) sah so aber, abwärtssteigend, sich selbst, mit ihren Augen, sich watschelnd entfernen in unvoreilhaftem Umriß, die Füße mit den ungeputzten Schuhen, den schiefen Absätzen, der Rücken rund nach vorn gebeugt, der Hintern von innen die Jacke auswölbend." (11)

Obwohl auch in dieser kurzen Passage die gewählte Erzählperspektive eingehalten wird, wird sie gleichzeitig gedoppelt; denn das Gefühl, das der Protagonist von sich selbst hat, ein weitgehend negatives, was sein Äußeres anlangt, wird in seiner Phantasie - und dadurch nur scheinbar objektivierend - als Wahrnehmung der Vermieterin fingiert. An die Doppelperspektive und die gedoppelte Figurendarstellung schmiegt sich die Sprache an: In "abwärts"-steigen (statt "hinab") klingt - gleich zweimal gebraucht - eine soziale oder moralische Abwertung an, als "Gegenstand" ist er Objekt, nicht Subjekt einer Handlung, außerdem "feindselig beleuchtet".

Besonders deutlich wird die Ambiguität in der Korrespondenz der Ausdrücke "Hohlheit" und "Umriß":

Matthias Roth wird nicht als vollständiger Körper wahrgenommen, nicht als ganzer Mensch mit all seinen Facetten, sondern als "Umriß", als Hohlform, und paßt sich damit "der trüben Hohlheit des Hauses" an.

Die Hauptthese seines Essays über Conrad lautet, das "innerste Zimmer der Leidenschaft" sei bei diesem Dichter, der meistens nur eine einzige Umarmung der Liebenden darstelle, von einer "Leere, Stille, Einöde" (7) beherrscht, in der die Figuren gleichsam erstarren und wie Tableaux wirken.

Diese These sieht er in mehreren Werken Conrads bestätigt, aber sein Interesse daran ist weit mehr als das Forschungsinteresse eines Literaturwissenschaftlers, es handelt sich um eine Selbsterfahrung; denn diese Leere herrscht auch in seinem Inneren. Das wird im Roman an vielen Stellen vorgeführt, meistens an Roths Umgang mit Frauen und mit den beiden Freunden Hans und Fritz.

Roth kann nichts lieben außer sich selbst, und als er sich schließlich gegen Ende des Romans in ein großes Gefühl verstrickt findet, wird er krank.

Brigitte Kronauer beschreibt mit dieser Figur eine Persönlichkeitsstruktur, wie sie in der Narzißmustheorie Heinz Kohuts⁶⁵ analysiert wird. Sie ist gekennzeichnet durch Größenphantasien und Fragmentierungsangst.

Eine dieser Größenphantasien wird später als Machtanmaßung gegenüber zwei alten Paaren beschrieben werden. Weiterreichend, nämlich bis zum Zerstörungswunsch, ist die, die ihn in einer Parfümerie überfällt:

"Dabei malte er sich aus, wie schön es sein müsse, mit viel Geld in der Tasche für die Entschädigung, all diese Regale einmal umzukippen, das alles durcheinander zu wirbeln und zu zertrümmern, und auch die Mädchen würden notgedrungen, wie die Flacons im Untergang duftend, zerspringen." (48)

Daß "die Mädchen" mit den Flacons "zerspringen", gerät nicht zufällig in Roths Phantasie: sein Verhältnis zu Frauen ist ambivalent.

Noch mit der Geliebten im Bett fällt ihm zwar der "rundum befriedigende Höhepunkt an Lust (16)" ein, aber sofort danach betrachtet er das Gesicht der schlafenden Frau mit großer Distanziertheit:

"Etwas daran gefiel ihm plötzlich nicht. Er studierte es, nun sehr unbehaglich, gründlicher." (17)

⁶⁵ Heinz Kohut:
Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen
Frankf./M. 1976

Bald denkt er an seine Arbeit am Schreibtisch:

"Da sehnte er sich plötzlich hin. (...) Die vertraulichen, zufälligen Berührungen an Schultern, Hüften, Füßen von eben lösten nun eine Beklemmung aus, jede dieser Kontaktstellen, drang ihm so scharf ins Bewußtsein, daß die nach all den Nachtstunden auf einmal befremdete Haut zu jucken anfing." (18/19)

Bezeichnenderweise fällt ihm die aus der vorigen Beziehung zu Karin gewonnene Erkenntnis ein, sie seien damals nur

"zusammengekrochen vor der Einsamkeit und der Todesfurcht, das eine am Morgen, das andere des Nachts." (19)

Die jetzige Geliebte, Marianne, bereitet ihm durch ihr extravagantes Äußeres und ihre selbstbewußten Reden wenigstens ein ästhetisches Vergnügen.

Die "Leerstellen" dieser Passage - nirgends gibt es darin Zärtlichkeit, Empathie, Liebe, die mehr als den Körper will, - charakterisieren die Hauptfigur ebenso stark wie die Aussagen über sie.

Daß die Biologiestudentin nach dieser Liebesnacht ins Labor zu toten Mäusen und Ratten geschickt wird, erscheint folgerichtig.

Der Mann hatte sich so verabschiedet:

"Matthias Roth ging auf sie zu, riß sie heftig an sich und stieß sie zurück. Ein Anfall von Besitzergreifung und die Erkenntnis ihrer Unmöglichkeit, das stand ihm innerlich gleich in Worten zur Verfügung." (24)

In einer seiner vielen Selbstreflexionen erinnert er sich an seine ambivalenten Gefühle Karin gegenüber:

"Bewunderung und Schrecken, und zwar nicht nur vor ihr, sondern vor allen dermaßen in sich ruhenden Frauen, etwas Wahres und Verlogenes, anziehend und abstoßend." (29)

Hat Matthias Roth Angst vor Frauen? Noch zwei Szenen legen das nahe:

Einmal träumt er, der Tod klinge an seiner Tür als "dünne, lange Gestalt einer Frau" (27).⁶⁶

Viel später begegnet er auf seinem Gang ins Tal einer alten Frau, die ihm mit Sichel und Totenschädel zum Inbegriff der Vergänglichkeit wird.⁶⁷

Die gleiche Angst befällt Roth vor dem Besuch bei seinem Freund Hans. Der wird von ihm in Gedanken meistens mit dem Zusatz "der Größenwahnsinnige" versehen. Der andere Freund ist für ihn "Fritz, der Kindesköpfige". Diese Etikettierungen kennzeichnen die Hauptfigur als anmaßend und hochmütig.

"Aber selbst bei Hans und Fritz, dem Kindsköpfigen, beschlich ihn nicht selten die Angst, sie könnten auf einmal als Fremde vor ihm stehen. (...) Welche Verlegenheit, wenn er, nachdem er doch mit einer rechtmäßigen Erwartung geklingelt hätte, jemandem gegenüberstände, für den er nicht das geringste Interesse aufbrächte!" (54/55)

Nicht Angst vor Liebesentzug, sondern Angst vor eigener Kälte überfällt ihn hier.

Die weiß er sogleich zu beschwichtigen.

"Er blieb (...) vor dem überschwenglichen Portal einer Villa stehen. Auf seine Fähigkeit im Umgang mit Schwächen dieser Art konnte er sich verlassen, besah aufmerksam die sich windenden Schlangen, die steinernen Augen, die steinernen Zungen, bis die toten Verästelungen der Leiber kurz vor dem Heben und Senken eines kollektiven Atmens zu stehen schienen. Dann machte er sich getrost an die letzten fünfhundert Meter." (55)

Es tröstet ihn das Zeichenhafte in der Kunst; und wie er das Lebendige zum Tableau erstarren lassen kann, so bringt seine Phantasie das Steinernerne zum Atmen.

Die kurze Satzfolge ist von außerordentlicher Musikalität, sowohl was die Rhythmik, als auch was den Wechsel der Vokale anlangt. Zwei Attribute, "steinern" - zweifach vorhanden - und "tot" nehmen das Motiv des Unlebendigen auf, "Augen" und "Zungen" das des Sehens und Sprechens.

⁶⁶ Diese hier nur einmal kurz auftretende Erscheinung wird im Roman *Die Frau in den Kissen* als "die Gräfin" wiederkehren, die in der Liebe zu drei Männern als eine Art Todesengel gelten kann; denn alle drei sterben auf dem Höhepunkt ihrer Liebesbeziehung.

⁶⁷ Vgl. den Abschnitt 2.1.4 dieser Studie

Ohne beides könnte Roth nicht leben, ebensowenig ohne die Gewißheit der Kraft des Ästhetischen, die er so sehr braucht, um sich lebendig fühlen zu können.⁶⁸

Die Figuren Hans und Fritz gewinnen in den wenigen Passagen, die ihnen gewidmet sind, durchaus Konturen, jedoch werden auch sie nur aus der Perspektive der Hauptfigur gezeichnet. Deren narzißtische Grundstruktur wird besonders deutlich an der Art des Umgangs mit diesen beiden Freunden. In Roths Nachdenken über sie mischen sich Spuren von Zuneigung mit Empfindungen von Verachtung. In einer Phase von depressiver Verstimmung gesteht er sich sein Desinteresse an den Menschen ein:

"Eigentlich unbegreiflich, daß er sich jemals für irgendwen interessiert hatte. Warum diese Mühe trotz besseren Wissens! Selbst Fritz, der Kindskopf, und Hans bedeuteten ihm in Wirklichkeit nichts. Er traute sich, das zuzugeben nach so vielen Gesprächen, Essen, Wanderungen, auf denen er sich was anderes vorgemacht hatte." (187)

Bösartiger Höhepunkt seiner Menschenverachtung ist der "Vortrag", den er der Universitätssekretärin über Joseph Conrads Figuren hält,

"der Sekretärin, der er im Winter die Reste des Negers [einer zerbrochenen Porzellanfigur, U. L.] präsentiert hatte! Heute würde sie dessen Stelle einnehmen müssen. (...) Er wünschte aber, daß sie ihm zuhörte. Sie brauchte, wie die Konfektschale, nichts zu erwidern, durfte jedoch auch nicht abgelenkt sein." (192/193)

Erst nach den Erlebnissen im ligurischen Felsental⁶⁹, in dem sich seine Erstarrung zu lösen beginnt, wandelt sich sein Verhältnis zu anderen Menschen. Auf einem Spaziergang hinter den Freunden gehend, fühlt er ein Verlangen nach Nähe:

⁶⁸ Vgl. hierzu Kohuts Interpretation von Kleists "Marionettentheater". Dessen Thema sei: "Angst um das Lebendigsein von Selbst und Körper und die Zurückweisung dieser Angst durch die Versicherung, daß auch das Unbelebte graziös, ja sogar vollkommen sein kann."

In: Heinz Kohut:
Die Zukunft der Psychoanalyse
Frankf./M. 1975, S. 206

⁶⁹ Vgl. den Abschnitt 2.1.4 dieser Studie

"Er hatte nur den Blick fest auf den Rücken der anderen gerichtet und sah sie doch in veränderter Weise, blank, grundsätzlich, von vorn, als hätte er das Störende weggeräumt und das Unvollständige ergänzt. (...) Wie zugeneigt er ihnen war, jetzt, wo er ihnen Gerechtigkeit widerfahren lassen konnte! (...) Alle Hindernisse waren weggeschmolzen. Er spürte, daß er anfang, auf sie zuzulaufen, gegen seinen Willen, so zog es ihn zu ihnen hin." (317)

Daß er sich ihnen, der Familie des Freundes und seiner Geliebten, zuwenden kann, weil er ihnen "Gerechtigkeit widerfahren" läßt, "lassen k o n n t e", zeigt ebenso, wie die Tatsache, daß es "gegen seinen Willen" geschieht, die noch immer anhaltende Ambivalenz seiner Gefühle Menschen gegenüber.

Konsequenterweise ist auch die Figur, die gegen Ende des Romans für Matthias Roth am wichtigsten wird, aus seiner Perspektive dargestellt: Gisela, die Frau seines Freundes Hans. Er sieht in ihr die Frau, die in ihm endlich ein tiefes Gefühl weckt. Zugleich weiß er um die Unerfüllbarkeit ihrer Liebe.

Ein weiteres Beispiel für die Perspektivierung durch die Reflektorfigur ist die dem Protagonisten zugeschriebene Fähigkeit, Personen und Handlungen "festzubannen" zu Bildern, "Tableaux" nennt er sie. Das gelingt ihm z. B. mit dem Ehepaar Bartels,

"Mann und Frau, festgebannt zu einer klaren Anschauung (...) blickten immerzu dorthin und konnten sich nicht fortrühren. Dieses Schicksal verhängte er über sie." (12)

Seine Eltern sieht er in der gleichen Weise vor sich, nämlich "wehrlos" gemacht durch das Selbstherrliche und die Lieblosigkeit Matthias Roths:

"Aufgeschreckt vom schönen Eindruck des Sohnes saßen sie enger beieinander als jemals in früherer Zeit, und noch bevor sie alle Gefühle ausbreiten konnten in sich und vor ihm, brauste er davon, die in schmerzlichem Glück, schmerzlichem Schrecken, also kindlich wehrlosen Gesichter der Eltern an der Haustür, nebeneinandergedrückt, wie den Anfang eines Ornaments zurücklassend, bis er es wieder aufgriffe, und ab in die Ferne raste er sorglos davon." (13)

Das Tableau-Motiv taucht vielfältig im Roman auf. Es erfüllt an dieser Stelle vor allem zwei Funktionen:

Es dient erstens der Charakterisierung der Hauptfigur; denn es handelt sich zum einen um Allmachtsphantasien des Protagonisten, in denen er imaginäre Gelüste, sich der Menschen zu bemächtigen, befriedigt, zum anderen zeigt es seinen lieblosen Umgang mit den beiden alten Paaren, jedenfalls in seiner Phantasie.

Die zweite Wirkung der Tableaux betrifft den Erzählfluß. Wie im Film das Standbild oder die Szene ohne Kamerabewegung die Handlung verlangsamt, aber meistens besser ausleuchtet, wird hier die Fortbewegung des Romans kurz angehalten, damit mehr Licht auf die Figuren fallen kann.⁷⁰

Der kunstgeschichtliche Begriff "Ornament" taucht hier nicht zufällig auf. Er zeigt wie der Umgang mit den Tableaux Brigitte Kronauers fachkundige Implikationen im ästhetischen Bereich der Bildenden Kunst. Auch dort geht sie den Spuren der Ambivalenz nach, wie der folgende Exkurs zeigen wird.

⁷⁰ Die "Tableaux"-Technik wird im Absatz 2.1.5 noch einmal aufgenommen, wo ihre Verknüpfung mit den Erzähltechniken Joseph Conrads deutlich wird.

Exkurs I: Brigitte Kronauers Aufsätze über Kunstwerke⁷¹

Von 1988 bis 1995 veröffentlichte Brigitte Kronauer in mehreren Zeitschriften⁷² Aufsätze, die sich mit Werken der Bildenden Kunst aus unterschiedlichen Epochen befassen.

Sie sind Gegenstand dieses Exkurses unter zwei Aspekten:

1. dem der Umkehrung des Tableaux-Verfahrens
2. dem des Aufspürens von Mehrdeutigkeit

Zu 1.

Waren die Tableaux im Roman der Versuch, die erzählte Zeit anzuhalten, Zeitlosigkeit herzustellen und - wie später zu erläutern sein wird - den Anschluß an eine literarische Tradition zu finden, so wird in den Kunst-Aufsätzen das in sechs Gemälden und zwei Plastiken Zeitlose, "Stillgestellte" in Sprache verwandelt und damit dem Fließen der Zeit zugeführt.

Wie in Filmen, in denen Bildende Kunst interpretiert wird, die Kamera über Farbflächen oder Konturen wandert, um Einzelheiten zu zeigen und auch noch das Winzigste dem Betrachter sichtbar zu machen, so nähert sich die Sprache dieser Abhandlungen den Gegenständen: die gemalten/modellierten Dinge werden "lesbar", sowohl als einzelne als auch in ihrem Zusammenhang, sowohl im Inhaltlichen wie im Formalen.

Zu 2.

Die gemalten Dinge werden aber nicht nur als "Erzählung" lesbar, sondern als Zeichen, die auf anderes verweisen, d. h. sie produzieren einen Bedeutungsüberschuß und erzeugen Symbolisierungspotential.

Das macht der Text deutlich - ohne diese Fachausdrücke aus dem kunsthistorischen Diskurs der Gegenwart zu benutzen -, der sich mit Dieter Asmus' *Katze + Maus* beschäftigt⁷³.

⁷¹ Brigitte Kronauer:
Die Einöde und ihr Prophet.
Über Menschen und Bilder
Stuttgart 1996, S. 83 - 138

⁷² Nachweis ebenda, S. 244

⁷³ Brigitte Kronauer, a. a. O., S. 97 ff

Auf dem Gemälde räkelt sich eine Katze. Deren Beute, eine tote Maus, und allerlei Kinderspielzeuge sowie ein rotes Telefon sind auf grellgelben Fußbodenbrettern um sie herum ausgebreitet.

"Der Maler hat gegen den ersten und zweiten Augenschein Ereignis und Stillstand der Dinge auf gleiche Intensitätshöhe gebracht." (99)

Die Dinge sind eben nicht nur verstreut umherliegende bunte Kinderspielzeuge und ein paar Utensilien des Malers, sie sind gleichzeitig auch Zeugen eines Kampfes und Zeugen eines Tötens, und die Katze ist nicht nur die verspielte Gefährtin von Kind und Maler, sondern

"die Täterin und Töterin, Zentrum und Kronzeugin der hier waltenden Ambivalenz, die den ersten Augenschein sacht unterminiert, in der allerschuldigsten, verspieltsten Pose." (97)

Der Text behauptet noch eine weitere Doppelstruktur des Bildes: die Banalität der Dinge wird aufgehoben durch die Malweise, die deren Oberflächen differenziert darstellt und festlich beleuchtet.

"Sie erscheinen trocken und im epiphanischen Feuer. Es sind hervorgetriebene und festgenagelte Appelle, aus und auf säkularisiertem, verkapptem Goldgrund, als gäbe es kein größeres Wunder als sie selbst: Wäscheklammer, Trillerpfeife, Katzenpupille, Kuchenform." (101)

Die Doppelfigur von Trivialität und Pathos, die Brigitte Kronauer hier im Gemälde in dessen Inhalt und der Malweise findet, tritt in ihrem Erzählwerk in vielen Passagen auf.

Während der Asmus-Aufsatz ausschließlich vom Gemälde handelt, es beschreibt, interpretiert und nur am Schluß Kronzeugen, wie Augustinus, für das "Entzücken an den Dingen" (100) benennt, ist die Abhandlung "Der Triumph des Todes (zu Pieter Brueghel d. Ä.)" (83 - 96) anders aufgebaut. Sie beginnt mit drei Zitaten: Zwei von ihnen stammen aus der Frankfurter Rundschau und berichten über die Unterstützung westlicher Rüstungskonzerne durch ihre jeweiligen Staaten, eines zitiert Schiller, der über den Tod sagt, er sei "so ästhetisch doch nicht".

Darauf folgen am Beginn des Textes Beschreibungen von Friedhofsanlagen, von unterschiedlichen Personifizierungen des Todes in Dichtung und Bildender Kunst, ehe die Autorin nach fast drei Seiten zur Biografie des Malers kommt und zu seiner Malweise.

Es ist, als brauche es für die Ungeheuerlichkeit dieses Gemäldes eine Vorrede, damit der Betrachter/Leser nicht zu sehr erschreckt werde durch

"die grelle, gellende Verzweiflung des von vornherein aussichtslosen Kampfes der Lebenden gegen den Tod, der überall ist" (86/87).

Beim Ansehen dieses Bildes entsteht im Kopf des Betrachters keine "Erzählung" mehr; denn alles ist gleichzeitig vorhanden, und diese Gleichzeitigkeit symbolisiert das Ende der Zeit, das Weltende.

Die Betrachtende erkennt aber einen "Widerhaken" im Bild: das selbstvergessene Liebespaar im rechten unteren Winkel,

"(Geschlechter-)Liebe als die einzige Kraft, die Todesfurcht besiegen kann" (93),

wohlgemerkt Todesfurcht, nicht den Tod selbst, der ist auch diesem Paar gewiß.

Warum also ist es "der einzig ernstzunehmende Widersacher (94)" "zum Heer der Todeschiffren (93)"?

Darauf antwortet der Text so:

"Versteht man Liebe als äußerste Exklusivität, als strikteste Wahl und Erwählung und, wenigstens in ihrem akuten Zustand, extreme Monopolisierung, Anbetung des subjektiv Unverwechselbaren, Unvergleichlichen, die selbst offensichtlich Durchschnittliches als einzigartige Individualität erkennt, illusionär oder schöpferisch, unbeeindruckt von der Meinung der Welt, dann wären sie die entscheidende Gegenargumentation zum Heer der Todeschiffren, nämlich die Vernichtung der Anonymität." (94)

Hier also besteht die Ambivalenz im gleichzeitigen Auftreten zweier einander widersprechender Wahrheiten im selben Bild.

Im Aufsatz "Die Einöde und ihr Prophet (zu Geertgen tot Sint Jans)" (102 - 105) begegnet dem Leser ein im Werk von Brigitte Kronauer immer wiederkehrendes Motiv: Verwandlung, Eingehen in die Natur, auch dies doppeldeutig, ein Sich-verlieren (die Individualität verlieren) u n d ein Sichfinden (in der Geborgenheit des Allmutter Schoßes).

Gemeinsam ist allen Aufsätzen das Interesse daran, was die Kunstwerke im Kopf des Betrachters auslösen. "Das weiße Pferd" (111 - 116), realistisch gemalt von Philip Wouwerman, wird für die Autorin zu einem legendären:

"Falada? Beyart? Oder vorweggenommen das Zola'sche Grubenpferd, Pferd des Deichgrafen?" (114)

Gerade weil es so realistisch, ja, trivial und groß den Vordergrund des Bildes beherrscht, aber in ein diffuses Licht aus einem dramatischen Himmel gerückt ist, bringt es Attribute aus den Bereichen des Realen u n d des Imaginären im Betrachter hervor.

"Es ist dem Bäuerlichen, Militärischen und dem Märchen-(Sagen-, Fabel-)haften zugehörig, (...) das Schöne, natürlich, an dem sich vergangen wird, das in abstoßender Häßlichkeit schließlich die Zähne bleckt." (114/115)

In diesem "durch und durch realistisch gemalten Pferd" entblöße sich eine "mythische Potenz" (116), wie sie uns auch anderenorts an alltäglichen Dingen plötzlich aufleuchten könne.

Es klingt anlässlich eines Gemäldes, an dem man im Museum vielleicht achtlos vorbeigegangen wäre, ein für Brigitte Kronauers Erzählwerk wichtiges Thema an: die Verwandlung der "Anblicke" auf die reale Welt in Mythisches, Symbolhaftes, das im Menschen aufbewahrt ist (C. G. Jungs Archetypen, Aby Warburgs Pathosformeln und "soziales Gedächtnis") und den Fundus seiner Kreativität ausmacht.

Die Polyesterplastik, die Christa Biederbick von Agatha Christie angefertigt hat, nimmt die Autorin zum Anlaß⁷⁴, darüber zu reflektieren, wie in der Kunst Individualität und Typisches, der Sonderfall und das Allgemeine ineinanderfließen, wie die Darstellung der alten Schriftstellerin zum "Inbild" der alten Frau überhaupt gerät:

"Christa Biederbicks Plastik ist umgeben von einer Aura zerbrechlicher Unnahbarkeit, entrückter Weltzugewandtheit. Grazie, heimliche Stärke und offensichtliche Schwäche des Alters behaupten sich durch die zartfühlende Präzisionskraft der Bildhauerin." (121)

Den Aufsatz über Matthias Grünewalds "Auferstehung Christi" hat Brigitte Kronauer "Das Gemälde als Paradox"⁷⁵ genannt. Das muß man so stehen lassen, obwohl es nur einer ganz geringfügigen Veränderung des Blickwinkels bedarf, um das, was sie als paradox darstellt, ambivalent erscheinen zu lassen; denn das Ich

"läßt beispielsweise zwei Tendenzen zugleich gelten, die eigentlich Oppositionen sind"⁷⁶.

Die vehement vorgetragene Ansicht über dieses Kunstwerk ist zugleich die persönlichste. Von ihrer ersten Begegnung mit dem Gemälde schreibt die Autorin:

"Das, was mich, alles andere ausschließend oder in sich aufsaugend, anzog und abstieß, war das Gesicht. (...) Es durchschaute mich unerbittlich und lächelte dabei." (123)

Das Widersprüchliche im Gemälde ist als "Sekundenschauspiel" der Auferstehung u n d als "ekstatische Ewigkeit" anwesend, als "Distanzierung vom Irdischen" u n d als darin Verhaftetsein:

⁷⁴ Brigitte Kronauer, a. a. O., S. 117 - 122

⁷⁵ Brigitte Kronauer, a. a. O., S. 123 - 125

⁷⁶ Manfred Dierks:
Erkenntnis des Umbruchs in unserer Zeit.
Laudatio zur Verleihung der Thomas-Mann-Medaille an Herbert Lehner
in: Thomas Mann Jahrbuch, Band 12, 1999
Frankf./M. 2000, S. 224

"Die göttliche Gestalt ist mit der Gruft durch die Nabelschnur ihres Totenkleides verbunden: Die Erlösung von den Fesseln kreatürlicher Dumpfheit gelingt nur über die verletzenden, tödlichen Auseinandersetzungen mit dieser Welt." (124/125)

Es ist hier nicht der Ort, über die Veränderungen im Anschauen, Aufnehmen und Reflektieren von Bildender Kunst durch die Forschungsergebnisse der Warburg-Schule zu reflektieren. Aber eine der neuen Sichtweisen ist in die oben besprochenen Aufsätze eingegangen: der Betrachter von Gemälden oder Skulpturen bringt eine Disposition zum "Wiedererkennen" der Gegenstände, Farben, Formen, Linien mit, die ihm die Kunst präsentiert. Er antwortet darauf mit der *A m b i v a l e n z* v o n *D i s t a n z* u n d *N ä h e*, von Abstraktionsleistung und Einfühlungsvermögen, und ergänzt aufgrund des "kulturellen Gedächtnisses" das Gesehene zu einer "Erzählung", die gleichzeitig Symbolisierung bedeutet. Brigitte Kronauer hat sich bei ihren Kunst-Aufsätzen dieser Sichtweise bedient.

2.1.3 *Die Stadt als Ort der Ambivalenz im Roman* *Berittener Bogenschütze*

"Die Erfahrung, die die Großstadt heute bietet, ist ambivalenter denn je. Die intensive Anregung, die Baudelaire sich versprach, ist nach wie vor hier zu finden. Sie hat aber ein Ausmaß erreicht, auf das man als Bewohner (...) nur noch mit einer gesteigerten Ignorierung und Selektion reagieren kann."⁷⁷

Der Stadtbewohner ist nach Früchtl von folgenden Erfahrungen gekennzeichnet: Ein Schwanken zwischen Selbstfindung und Selbstverlust bestimmt sein Ich,

"das die Stadt als Raum analoger Spannungen durchquert"⁷⁸.

Einerseits muß er möglichst viele Rollen übernehmen können, um der Komplexität des Stadtlebens gewachsen zu sein, andererseits kann er sich dabei verlieren,

"aussichtslos sich selbst hinterherlaufen und sich lediglich über geborgte Identitäten (...) flüchtig stabilisieren"⁷⁴.

Er begegnet nicht nur den eigentlich "Fremden", er fühlt sich selbst fremd in einer Welt, die er nicht mehr durchschaut.

In welcher Weise spiegelt der Roman diese Befunde?

Dort geht Matthias Roth bei seinem ersten Gang in die Stadt in die Dunkelheit hinaus, die von Straßenlaternen, den Taschenlampen der Sperrmüllbegutachter und manchmal von einem Autoscheinwerfer beleuchtet wird. Ambivalenz tritt hier als Licht und Schatten auf, in den Sperrmüllhaufen als Ordnung und Unordnung, als Gegenwart und Vergangenheit, denn der Mann ergänzt in Gedanken die Einzelstücke zu Zimmereinrichtungen.

⁷⁷ Josef Früchtl:
Gesteigerte Ambivalenz. Die Stadt als Denkbild der Post/Moderne
in: Sonderheft Merkur: Postmoderne. Eine Bilanz
Heft 0/10, 1998, S. 771

⁷⁸ Josef Früchtl, a. a. O., S. 774

Beim nächsten Gang ist es hell. Jetzt sind Roths Beobachtungen die eines Flaneurs, der Gesichter und Gestalten kommentiert. Sein Blick ist ein sezrierender. Da er die Menschen nicht liebt, sind sie für ihn Fremde, und er fühlt sich fremd unter ihnen.⁷⁹

Der Text wird an dieser Stelle mehrdeutig:

"Es gelang ihm nie, sich ein mögliches Glück für sie auszudenken." (105)

Das klingt nach Mitgefühl, Solidarität, aber:

"Er (...) stand nun neben einem tief unten zusammengesunkenen Bettler. Er sah von oben in die Blechdose, in der fünf Groschen lagen, und schwitzte unter den Achselhöhlen, empfand es aber als Kälte." (106)

Es ist die Kälte der Distanz dessen, der lieber "an Palmyra dabei" denkt, weil ihm dies das Schöne an sich verkörpert; denn:

"Ohne ein bißchen Glanz auf den Dingen sterbe ich! Man muß ihn sich eben draufzaubern! Ich krepriere sonst!" (108)

Ironischerweise ist es der Glanz eines silbernen Mokokännchens und der Café-Raum "so still und braun gedämpft und golden" (109), die ihn nur kurz verwöhnen; denn es betreten plötzlich

"allein und zu Paaren, zehn Leute den Raum, drangen einfach ein, als wären sie hier zu Hause, und kaum hatte der Raum die einen beruhigt mit seinen samtene Tönen, folgten ja schon die nächsten. Anfangs sträubte sich ihm vor Abneigung der Pelz, er haßte sie alle, das tat er manchmal, ihm konnte schlecht werden vor Groll auf die Menschen" (109).

Dieser Groll stößt ihm nun immer häufiger zu. Vereinzelt unter den vielen, ergreift ihn tiefe Melancholie, die auch der Gedanke an die Freunde nicht vertreibt; denn sie "bedeuteten ihm in Wirklichkeit nichts" (187).

⁷⁹ vgl. dazu: Früchtl, a. a. O., S. 775 ff

Die gewählte Erzählperspektive ermöglicht gerade in den Bildern von der Stadt, das Zeichenhafte herauszustellen: Das Bezugsfeld Stadt und die Reflexionen der Figur werden durch Verknüpfung und gegenseitige Durchdringung in eine Gestalt gezwungen, die den Text oszillieren läßt:

"Beständig ist das alles nicht aus eigenem Antrieb, eine Schönheit wird im Handumdrehen zur Häßlichkeit, eine Straße bricht ab, ein Fenster splittert, eine Treue wird ein Verrat, ein Einverständnis zu einem Gespött, wo ein Baum wuchs, ist eine leere Stelle bis hoch in den Himmel." (106)

Sehnsucht nach der Schönheit der Dinge und gleichzeitiger Vernichtungswunsch, diese Ambivalenz kennzeichnet die Gefühle der Hauptfigur besonders in der Passage des zweiten Kapitels, in dem sich Matthias Roth u. a. in der Innenstadt aufhält (103 - 112).

An mehreren Stellen wird die Faszination durch die Warenwelt und das Abstoßende an ihr eindrucksvoll gezeichnet:

"Er mußte an den Tischen und Auslagen vorbei, alles kalkulierte mit Überraschungseffekten, Schaufensterpuppen stellten sich ihm in den Weg in dramatischen Nachtgewändern und getigerter Strandkleidung. Alles gebärdete sich verheißungsvoll, nichts wurde leichter geweckt als Hoffnungen, eine Stafette, ein Zickzacklauf. Die Gesichter der Kaufenden wurden herumgerissen, die atemberaubenden, frischen Waren der Saison in Spiegeln vervielfältigt rundum. Klaffend führen Ding und Erwartung auseinander." (188)

In dieser Passage schieben sich zwei semantische Felder ineinander. Schlüsselwort des einen ist "Hoffnungen". Darum gruppieren sich "verheißungsvoll", "Erwartung", "leicht" und "frei", von der Werbung noch immer verwendet, obwohl längst abgenutzt. Die Schaufensterpuppen "in dramatischen Nachtgewändern und getigerter Strandkleidung" gehören ebenfalls dazu, weil die einen erotisches Glück, die anderen exotische Urlaubserlebnisse signalisieren.

Die Signale des zweiten Feldes sind subtiler, weil sie von einem gesetzt werden, der "am Ufer des betrogenen Gefühls" (188) steht. Sie entlarven die Profitstrategien hinter den Auslagen - "kalkulierte", "Überraschungseffekte" - und das Grobe, Gewaltsame an der Kaufverführung: "herumgerissen", "führen auseinander", "klaffend".

Mehrdeutigkeit ergibt sich hier zum einen aus der Verklammerung psychologischer mit ökonomischen Kategorien, die außerdem noch in einer ambivalenten Figur gespiegelt werden, die die Erkenntnis der Marktstrategien nicht zu politischem Engagement, sondern in die Depression führt:

"Die Traurigkeit, sagte er sich, ist ein meist die Anlässe überlappendes Gefühl. Sogar wenn der Anlaß auf einer Täuschung beruht, ist die Trauer, die dann zum Vorschein kommen darf, etwas Wahrhaftiges und hat nur einen sprengbaren Propfen erkundet." (190)

Die im Roman gespiegelte soziale und ökonomische Realität wird mit einem anderen Akzent an einem Eßwarenautomaten symbolisiert. Der steht bezeichnenderweise "in einer verlassenen (...) Straße", "wirkte an seinem Außengestell verwaorlost", ist "einfach verkommen", "die Scheibchen eingeschlagen" und später

"mit allem geeigneten Abfall vollgestopft worden: alte Zigarettenpackungen, zerbrochene Kämmе, Reste von Dauerlutschern, eingedrückte Bierdosen" (189/190).

Ironischerweise fühlt Matthias Roth, als er davor steht, "einen ähnlichen Antrieb", dort Abfall hineinzustopfen, "wäre nur noch ein freier Platz gewesen" (190).

Der Eßwarenautomat mit seiner Kästchen-Ordnung soll eigentlich die jederzeit mögliche Wunscherfüllung und Verfügbarkeit über die Ware anzeigen, er wird hier aber zum Zeichen für Unordnung, Zerstörung, für die unappetitlichen Überbleibsel des Konsums.

Die vielfach glänzende Oberfläche der Stadt ist durchlöchert: Armut und Verwaorlosung scheinen durch.

2.1.4 Das Flüssigwerden erstarrter Persönlichkeitsstrukturen im Naturerleben

Im vierten Kapitel des Romans befindet sich Matthias Roth an einem mittelmeerischen Strand. Nachdem er in bekannter Manier das Badeleben, sich selbst und die Natur betrachtet und darüber reflektiert hat, bricht er

eines Morgens zu einer Wanderung auf, die ihn von der Küste weg in ein einsames Hochtal führt. Diese erste Talwanderung nimmt im Roman gut neun Seiten ein und weist zwei Textschichten auf. Die eine ist dem Realen verpflichtet, eine Oberflächenstruktur gewissermaßen, die dem Leser sehr plastisch wirkende Bilder anbietet: Höhenzüge und das eingeschnittene Tal, den ansteigenden Weg und das Dörfchen, Bäume, einen Bach usw., ab und zu Blicke aufs Meer. Darunter schiebt sich von Anfang an eine andere, dunklere, geheimnisvolle Tiefenstruktur, die aus der Ambiguität der gewählten Worte gespeist wird. Das beginnt bereits in der Einleitung zu dieser Sequenz

"mit Mauerseglern, schwarz sichelnde(n) Mordmaschinen"

und in der Phantasie

"die Felsen, die Schwimmer, die gebräunten auf den Handtüchern" (222)

könnten plötzlich zerreißen, platzen, zerspringen ("schwarz" und "sichelnd" wird später wörtlich wieder aufgenommen).

Auf einer kleineren Straße, die zu einem Dorf führt, begegnen ihm Hunde, "dunkle und wie ausgebleichene, weiße Tiere, die sofort die Zähne bleckten" (222) und alte Leute "mit ihren schwarzen Mundlöchern (223)", erste Assoziationen von Totenschädeln hervorrufend, die sich später im Bild der alten Frau manifestieren, die auf der "Schwelle des letzten Hauses" (223) sitzt, und während Roth noch damit beschäftigt ist, sich die Erscheinung zu vergegenwärtigen - das ist der Lichtverhältnisse wegen schwierig - hat er bereits einen neuen Bereich betreten; denn der letzte Mensch, der ihm gerade begegnet ist, trägt alle Insignien des Todes an sich: den kahlen Schädel, die Schwärze, das unentwegte Lächeln (Grinsen des Totenschädels) und die Sichel, "eine ruckhaft geschwungene, aufblitzende Sichel" (223), mit der ironischerweise Gemüse zerkleinert wird, eine "Waffe" immerhin.

Die Bilder treffen "bei dieser letzten Kehre" wie Pfeile auf den fasziniert schauenden Matthias Roth: "er mußte zu sehr auf die scharf glänzende, in

wortloser Freundlichkeit geschwungene Waffe achten" (223). Er weiß: Das Lächeln der Alten meint ihn, es ist sonst niemand da, er steht ihr "allein gegenüber" (223), es hat eine Grenzüberschreitung stattgefunden.

Die so entstandene Ambiguität wird lautlich durch zahlreiche Alliterationen, vor allem Zischlaute, unterschiedlich kombiniert, unterstützt:

Schwelle - schwarz - geschwungen

Schädel - scharf

Sichel - Gesicht

spindeldürre - schmale - Stück

Wesen - würde

u. a.

Was Manfred Dierks über "Muschgs Sprachspiele" ⁸⁰ geschrieben hat, kann auch für die Sprache gelten, in der Roths Tal-Erlebnis auftritt:

"Da zeigt sich erst einmal ein hohes Maß an Assoziativität, das unerwartete Beziehungsmuster stiftet, aber eben auch die Tendenz hat, die Signifikantenseite der Wörter vor dem, was sie bedeuten, zu bevorzugen. Als Anklangs- und Entsprechungsbeziehung taucht das schon in der Lautebene auf. Für Prosa sind hier Anklangseffekte (Alliteration, Assonanz) hoch verteilt." ⁷⁶

Zerkleinerte die Alte die Schoten mit einem Messer anstatt mit einer Sichel, wäre die Assoziationskette gestört, die das Bild des Todes beschwört; die abgenutzte, konventionalisierte Metapher "spindeldürr" wird gebraucht, damit das Skelettartige der Frau betont wird, das ebenso wie ihr hohes Alter zur Phantasie vom Tode beiträgt. Außerdem stellt sich die Assoziation zu den den Schicksalsfaden spinnenden Nornen ein.

Hier - wie in anderen Textstellen bei Kronauer - trifft zu, was Christoph Bode von Jacobson übernimmt:

"Im poetischen Text ist, so Jakobson, im Unterschied zur Normalsprache, das Prinzip der Äquivalenz, das ja eigentlich die Selektion beherrscht, auf der Achse der Kombination angewandt, d. h. (...) ein bestimmtes Wort wird nur deshalb in die lineare Kombination aufgenommen, weil es (...) den vorhergehenden Wörtern lautlich äquivalent ist."⁸¹

⁸⁰ Manfred Dierks (Hg.):
Adolf Muschg
Frankf./M. 1989, S. 134/135

⁸¹ Bode, a. a. O., S. 51

Nachdem Matthias Roth die sichelnde Alte hinter sich gelassen hat - er spürt sie unverändert lächelnd in seinem Rücken -, trifft er auf Zeichen, die er zunächst nicht deuten kann: eine "unsinnigerweise" gepflanzte Olean-derallee, ein "Schild mit unleserlichen Buchstaben und mehreren Ausrufezeichen" (224), die Hinweise auf eine versteckt liegende Villa sind. Bald geht er als Eindringlich durch verbotenes Gelände den Weg bergan:

"Dem mußte er nun folgen, es war gar kein Entschluß, er spürte nur, daß er keine andere Wahl hatte, als unbedenklich einen Fuß vor den anderen zu setzen, weil es ihn trieb oder zog." (224)

Rational hat er diesem "es" nichts entgegensetzen, im Gegenteil: er geht in der Mittagshitze bergan, er hat weder zu essen noch zu trinken bei sich, aber er spürt die sympathetische Natur um sich herum mit allen Sinnen, und er geht so sehr in sie ein, daß er sich vom Weg "transportiert" fühlt:

"und diesem Weg immer weiter zu folgen, einer Biegung nach der anderen, immer höher, den Abhang hinauf, (...) so wie seine Windungen es vorschlugen, fort und fort zu wandern war so, als hätte er einer kleinen Schlange, die in der Nähe der Quelle (...) sich unter den Pfefferminzbüschelein geschwind vor ihm verbarg, mit nackten Händen nachgeforscht, ohne zu wissen, ob sie giftig war oder nicht. Und obschon ja unzweifelhaft er es war, der zwischen den Steinen nach den besten Plätzen zum Aufsetzen der Füße suchte, ohne dabei je den Schritt zu verhalten, so schien doch gleichzeitig der Weg selbst es zu sein, der ihn (...) auf seinem höckrigen Rücken transportierte." (225)

Der Weg wird zum Subjekt, das etwas "vorschlägt" und ihn, das Objekt, "transportiert". Die Ordnung, die für den Protagonisten bisher gegolten hat, daß nämlich er - mindestens in seinen Phantasien - den Objekten, Dingen und Menschen zugeschrieben hat, wie sie seien und wie sie sich zu verhalten hätten, diese Ordnung ist aufgehoben:

"Hier, so kam es ihm vor, war er es, der ohne Widerspruch den Phantasien des Weges gehorchte." (225)

Das Haus, zu dem ihn der Weg trägt, bietet sich ihm gleichermaßen komfortabel wie verletzlich dar, Feuer oder "geschickt zupackende Täter" (229) können dem Anwesen gefährlich werden.

"Das Rührendste aber war die jetzige Ohnmacht des Hauses gegenüber der Zerstörungswut eines zufällig Herbeigekommenen. Es lag etwas Aufreizendes, zur Gewalttätigkeit Herausforderndes und sofort Besänftigendes in diesem Vertrauen in den Schutz der Wildnis, der Entlegenheit, der Bannung durch die Sanftheit des Ortes. Hier etwas zu entwenden oder zu zerschlagen, schien das Naheliegendste und, noch stärker, das Abwegigste zu sein. Er setzte sich jetzt auf eine grüne Bank und wußte, daß er großes Glück hatte! Er verstand nichts, er sah vor sich etwas in aller Einfachheit undurchdringlich Geheimnisvolles." (229)

Er ist der "zufällig Herbeigekommene". Spürt er in sich die Möglichkeit, gewalttätig zu werden? Hat er deshalb "Glück", weil der Ort ihn "besänftigt"? "Er verstand nichts", weil die Erfahrung der eigenen ambivalenten Gefühle ihm aus einer viel tieferen Schicht zuströmt als der, in die der Verstand reicht.

Die Sprache zeichnet diese Ambivalenz nach, indem sie die normalerweise in Opposition zueinander stehenden Ausdrücke für Gewalttätiges und Besänftigendes, Wildnis und Sanftheit, Naheliegendes und Abwegiges nicht mit "aber", sondern mit "und" verbindet.

Der Weg führt ihn schließlich zu einer Stelle, die ihm das Weitergehen verwehrt.

"Es war eine sogar vom Sonnenlicht nur indirekt aufgestöberte Wildnis, und er vergaß, in welcher Gegend, in welchem Land er sich überhaupt befand." (230)

Der Weg ins Unbekannte, seit altersher Symbol für den Lebensweg, geleitet den Mann in die "Einöde", in eine vollkommene "Verlassenheit", die er als "seinen eigenen, geheimen Punkt" erkennt,

"als hätte etwas Unbestimmtes endlich Gestalt angenommen. Und wenn ihn in dieser unmenschlichen Einsamkeit der Tod aniele? Es war schon der Tod, nichts beengte, nichts begrenzte hier. Um so schlimmer aber auch: es kam darauf an, diese Anwesenheit ohne Grauen zu bestehen. Mußte man nicht, wie bei der Vergegenwärtigung des Weltalls, ein ungeheuerliches Gefühl dagegen stemmen?" (231)

Roth weiß, daß er "über eine Gefühlsbewegung solchen Ausmaßes" (231) nicht verfügt, aber bei diesem ersten Gang ins Felsental hat sich der Panzer, der ihn umgibt, bereits gelockert.

Die Sprache dieser Passage, die scheinbar wirklichkeitsnah die Natur schildert, zeichnet diese Lockerung vielfältig nach, indem sie mehrdeutige Ausdrücke anhäuft. Außer den bereits erwähnten, sei auf folgende verwiesen:

"Von ihm aus konnte die Welt an dieser Linie für eine Weile ruhig abbrechen." (223)

Das Schild mit den unleserlichen Buchstaben und Ausrufezeichen, ein Warn- oder Verbotsschild, das er nicht deuten kann, zeigt an, daß er aufgehört hat, alles verstehen zu wollen. (224)

"Je höher er mit dem Weg stieg, desto unübersichtlicher wurde überraschenderweise die eigene Position." (226)

Das ist eine realistische Einschätzung, die jedem Bergwanderer vertraut ist.

Die "unübersichtliche Position" ist zum einen im Realen verankert - die höheren Sträucher versperren ihm die Sicht -, gleichzeitig verweist sie aber auf Roths Lebenssituation: alles ist plötzlich unvertraut, sogar das Haus:

"Es mußte an dem hellen Schatten liegen, in dem das gebogene Gras wuchs: Das Haus, mitten darin, schien ganz wenig über dem Erdboden zu schweben." (227)

Als Trauminhalt kann das Haus ein Symbol für das Selbst sein. Der Protagonist befindet sich in dieser Episode in einem traumähnlichen Zustand, und so darf man deuten: in diesem Haus wie im Selbst des Matthias Roth gibt es Schönheit, Komfort u n d "verrammelte Fensterläden" (228), verfallene Gebäudeteile, und als er sich dem gepflegten Sitzplatz im Freien nähert, empfindet er ein kindliches Verlangen nach Nahrung und Schlaf, in dem er seine Furcht, beobachtet zu werden und in Gefahr zu sein, vergessen könnte. (228/229)

Das Gefühl von Öde und Verlassenheit, das ihn überfällt, als ihm die Bergflanke den Ausblick aufs Meer und die Sonne verdeckt, versteht er, "als hätte etwas Unbestimmtes endlich Gestalt angenommen" (231).

Auch in den beiden Naturerlebnissen des Protagonisten nach dem ersten Talgang wird die Natur als eine ungeheure Kraft dargestellt. Der Sonnenuntergang ist keine liebliche Verklärung, sondern

"daraus wurde ein nach Norden und Süden ausufernder Weltuntergang, schwellend, anrollend in unnatürlicher Verfärbung, bedrohlich und ohne auf irdischen Widerstand zu stoßen" (254).

Er stößt auch auf keinen Widerstand in Roths Innerem mehr: Der läßt in der darauf folgenden Vollmondnacht dessen Licht, "groß und dröhnend" in sich einströmen:

"Man hätte es umdrehen können, Himmel und Erde, in dieser kahlen, kühlen Stunde, es machte keinen Unterschied, man mußte überhaupt nur stehenbleiben und eine Weile hochschauen, dann passierte es von selbst. Seine Füße waren an die Straße zum Strand geheftet, sein Kopf hing frei in den sternenklaren Raum hinab." (255/256)

In dem "milchigen Meer", das der volle Mond über alles gießt, fühlt Roth, wie sich die Starre in ihm löst. In den Bildern vom willenlosen Treiben als "Seepflanze", als "schwankendes, wehendes Wassergras", als "luftig durchströmte Qualle" (257) schlägt sich das neue Gefühl eines Mannes nieder, der im "stechenden Schmerz" Abschied von den "brennenden Augenblicken seiner Jugend" (256) genommen hat und gleichzeitig weiß, daß diese "zu ihrer wirklichen Anwesenheit" (256) gelangen können, weil sie nicht Vergangenheit, sondern zeitlos sind.

An einem anderen Tag hatte er bereits am Meer "eine reine Ausgeburt der Gegenwart" (248) erlebt, ein Zeitgefühl, das er jedoch nur in Raummetaphern ausdrücken kann:

"Um die besondere Stunde zu genießen, malte er sich zusätzlich aus, er würde das Gefühl für die Ausdehnung der Zeit verlieren, für die Zeitflächen, es blieben nur noch intensivste Momente, zu Säulen aufschnellende Horizontalen des Bedeutungsvollen." (248)

Am Ende seines Urlaubs steigt Roth noch einmal in das Tal hinein, diesmal auf einem anderen Weg. Den benennt er nun selbst als "Lebensweg" und stellt ihn sich "als langes Liebesgedicht" vor. (267)

Noch einmal schickt ihn ein Weg in eine Wildnis, in der es aber immer wieder Zeichen von Kulturarbeit gibt: Reste von Mauern, von Menschenhand angelegte kleine Gärten, einen Korb mit geernteten Pflaumen, Zeichen die auf der Seite des Festen stehen, während sich die Kategorien von Raum und Zeit weiter auflösen, vermischen, verflüssigen:

"Während er auf dieses Innere zugeht, schwingt sich neben ihm unentwegt in der verstreichenden Zeit als etwas mit ihr Fließendes der sonnige Grat in entgegengesetzter Richtung, nämlich dem Meer zuströmend." (262)

Und während hier der Felsgrat fließt und strömt, entstehen "Zimmer in der Luft" durch "räumeschaffende Vögel" über dem Tal, die "echowerfende Räume bauten" (262/263).

Auf dem Höhepunkt des Kapitels spielt diese Prosa mit den Möglichkeiten, semantisches Potential durch Ambiguität zu steigern. Eine besondere Rolle erhalten dabei Partizipien, die auffällig gehäuft erscheinen, oft als Komposita.⁸² Teilweise erwachsen die mehrdeutigen Ausdrücke direkt aus der realistischen Naturschilderung:

"Er kam an Schilfbüschelein vorbei, die einen Mann gut verdecken konnten, und kleinen, wilden Bäumen, die sanfte Schatten auf helles Gras warfen. Er fühlte sich verborgen im Gestrüpp der Tage." (263)

Manchmal faßt ein einzelner Satz eine Sequenz zusammen und wird durch seine grammatische Form mehrdeutig:

"Nur war er viel tiefer als bisher in das Tal eingelassen." (264)

Das läßt zwei Deutungsmöglichkeiten zu: Das Tal hat ihn (her-)eingelassen, wie der Weg ihn transportiert hat, d. h. nicht seine Aktivität zählt, sondern die Bereitschaft der Natur, ihn aufzunehmen; oder: er war dem Tal eingefügt worden als fremdes Material, wie man Intarsien einsetzt oder Mosaiksteine in ein Tonbett drückt, und beide Möglichkeiten sind wiederum zwei Seiten derselben "Wahrheit"; denn Matthias Roth wird, wenn das

⁸² vgl. dazu Abschnitt 2.2.3 dieser Studie

Tal ihn entläßt, ein Verwandelter sein, wie es im Märchen manchmal geschieht.

Er kommt auch diesmal zu "seinem" Punkt, einem kleinen Wasserfall, der in ein natürliches Becken stürzt. Aber diesmal trägt das Erlebnis einen deutlich sakralen Charakter; denn er:

"schien sich auf ein Heiligtum, gebückt, (...) zuzubewegen. Es war überhaupt nicht abzusehen, was ihn oben erwartete, ein Stück Himmel jedenfalls, der treppenartige Weg aber erinnerte hier unten an einen Pilgerpfad, (...) auf dem man mühevoll unterwegs sein sollte zu einem wundertätigen Wallfahrtsort am Schluß." (265)

In seiner Vorstellung taucht "eine Hütte, ein kleiner Altar" (265) auf. Er erinnert sich an ein Kindheitserlebnis, in dem eine tiefe Dunkelheit überwunden werden mußte, bevor man zur Helligkeit vordringen konnte, ein erstes Lichterlebnis, das nun erneuert und übertroffen werden soll. (265/266)

Schein, Erscheinung, rituelle Reinigung, Prüfung, Meditation in der Zeitlosigkeit und Umkehr geben dem schlichten Ort im ligurischen Felsental ohne Pathos eine sakrale Aura:

"Wie eben noch gar nicht vorhanden und nun ausgerechnet ihm erschienen, hüpfte das dünne Wässerchen und lag da, wo es sich sammelte, eben noch sprühend, in grünbraunem, allersanftestem Schein, in dem auch er stand, in den er sein Gesicht und seine Arme tauchte, wie dann in das Wasser. Ein Schein, in dem der Wasserfall zu verharren schien, im Fließen verewigt." (269)

Er prüft den Ort, ob es einer "wäre, der ihn endgültig an sich nehmen könnte" (270), ein Todesort und gleichzeitig ein Glücksort.

"Er war angelangt im Innersten des Tales, am tiefsten Punkt der Welt, alles bezog sich auf ihn, und er wußte nicht, wie lange er dort saß und nur atmete." (270)

Es spielt keine Rolle, ob sich das Sprachspiel in den letzten beiden Zitaten mit Assonanzen, Alliterationen, Wortstammvariationen im Schreibprozeß unbewußt einstellt oder künstlerisches Kalkül darstellt, seine Wirkung auf den Leser ist eine klangmagische und damit dem Inhalt adäquat.

Die Welt löst sich im folgenden noch weiter aus ihren festen Strukturen. Aber es macht den Rang dieser Prosa aus, daß sie das Imaginäre, das nun den Hauptanteil gewinnt, letztlich am Realen festbindet, wenn die Leine auch sehr lose erscheint:

Matthias Roth, durch seinen "Pilgergang" und die "Meditation" vorbereitet, erlebt das Schwanken der Welt buchstäblich, er muß sich an einem Baumstamm festhalten; zunächst ist es "ein Schwanken von Hell und Dunkel" (270), dann wird in dieser flimmernden Mischung aus Licht und Schatten das Grün der Farne zu Gold, er selbst

"war ein kleines, unsicheres Kind, das von Blattrispen überragt wurde, und ein kleiner, unsicherer alter Mann, der unter dem Flirren nicht mehr die Gegenstände ausmachen konnte" (271),

und wieder wird das Phantastische dieses Zustands in einem Partizipialsatz, fast beiläufig, am Ende eines langen Satzgefüges mit dem Realen verknüpft:

"betäubt vom ausschweifenden Starren und schnellen Aufstehen" (271)

ist er. Danach schließt sich eine Zeiterfahrung an, die wiederum nur in seiner Phantasie stattfinden kann:

"Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart ereigneten sich zur selben Zeit, er erträumte etwas und erinnerte sich daran und nahm es doch in diesem Moment wahr, und alle drei Zeitmöglichkeiten lösten sich nicht ineinander auf, sondern sprangen zitternd als Lichtfunken hin und her." (271)

Die festen Konturen von Zeit und Raum, die sein waches Bewußtsein als einzig mögliche bisher kannte, die sein Denken in selbstverständliche Bahnen gelenkt hatten, zerbrechen völlig in einer Lichterscheinung, deren realistische Herkunft der Text nicht ausdrücklich nennt, ein Spiel der Sonnenstrahlen im vom Wind bewegten Blattwerk möglicherweise, das ihm vor den Augen schwimmt.

Er erlebt es als "Verwandlung",

"es glimmte allmählich auf der Erde als sanfter, aber nun nichts mehr auslassender Schein, der anschwell zu einem lauten Schein, zu einer Glut, einem Feuer, ein leuchtendes Erdinneres schimmerte durch die bisher doch versiegelnde Oberfläche und fuhr in jedes gezacktes Blatt, jedes Mooshärchen und Borkenstückchen." (273)

Es wird für ihn zu einem "Glanz", der "atmet" und "pocht". In diesem Glanz werden die Farnspitzen zu "Pfeilen" in einem "Goldschimmer".

Es ist gleichzeitig Verklärung und Erleuchtung:

"Er verstand es ja jetzt! Er konnte der Handlanger der Dinge werden." (275)

Nicht verschönert wollen sie sein, sein ästhetisches Verlangen, allem einen Glanz zu verleihen, damit er es ertragen könne, sein Bemühen um die Oberflächen der Dinge fallen in dieser Stunde von ihm ab. Er will auch nicht mehr gegen die Menschen "prallen".

"Er würde das Fremde, den anderen Gesichtsschnitt, den Geruch, auch das gleichgültig Fremde wegräumen müssen (...) einen splitternden Durchbruch" (278)

muß er leisten, zum Inneren durchstoßen, wie er im Inneren des Tales dessen Glanz gesehen hat, nicht mehr Narziß will er sein, der sich über das eigene Spiegelbild beugt.

Aber wie Hans Castrop die Erkenntnis, die er im Schneesturm gewonnen hat, nicht festhalten kann, so gelingt es Matthias Roth ebenso wenig, nach seiner Rückkehr das Tal-Erlebnis im Alltag lebendig zu erhalten, wenn sich auch sein Verhältnis zu den Menschen gewandelt hat.

Erst in den Augen Giselas, der Frau des Freundes, die er liebt, ohne daß diese Liebe Erfüllung finden kann, in ihren Augen erstet ihm das Tal neu. (358)

Im vierten Kapitel des Romans entfaltet der Text seine Sprache in gewaltigen, oft rhythmischen Satzbögen voller innovativer Bilder zu einem

Höhepunkt, der dem Höhepunkt in der Entwicklung des Protagonisten adäquat ist.

Es erweist sich, daß das moderne Subjekt auch der Natur gegenüber ambivalent ist. Zwar ist diese stellenweise als sympathetisch gezeichnet, dennoch besänftigt sie nicht. Zwar zeigt sie auch das Liebliche vor, aber Sonnenuntergang, Vollmond, Zikadengeschrei werden als gewaltsam empfunden und lassen die bis dahin als stabil angesehene Welt schwanken. Raum und Zeit tauschen ihre Attribute, oben und unten sind nicht mehr als getrennt bestimmbar, Licht kann dröhnen, Vogelgeschrei Räume bauen, ein Wanderweg zum Pilgerpfad werden, ein kleiner Wasserfall zum Heiligtum, in dem man sich reinigen und an dessen Rande man meditieren kann, gleichzeitig ein Glücks- und ein Todesort.

Zwar gelingt es den Naturkräften, die Seelenstarre des Menschen, der sich ihnen aussetzt, zu lockern, aber gleichzeitig wird das Bewußtsein der eigenen Endlichkeit gesteigert, und was Erleuchtung genannt werden kann, ist gleichzeitig höchste Gefahr der Fragmentierung des gefährdeten Selbst.

Die Merkmale der Auflösung werden von der Sprache nachgezeichnet, die in immer neuen Wendungen die Phänomene einzukreisen versucht (268 - 278) und sich erst gegen Ende des Kapitels beruhigt, als Matthias Roth die Wirklichkeit seines Ferienortes wiedererkennt.

2.1.5 Die Bedeutung der intertextuell eingesetzten Betrachtungen über Joseph Conrads Figurendarstellung

Studien über Intertextualität betonen deren Mehrdimensionalität. Im Roman *Berittener Bogenschütze* geht es um die "assoziative, sinnverknüpfende Dimension"⁸³.

⁸³ Günter Weise:
Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten
in: Josef Klein / Ulla Fix (Hg.):
Textbeziehungen
Tübingen 1997, S. 39

Im ersten Satz des Romans

"Die Leere, Stille, Einöde im innersten (...) Zimmer der Leidenschaft." (7)

wird das Motiv angeschlagen, das wörtlich oder in vielfältiger Variation immer wieder an entscheidenden Stellen zitiert wird. Es handelt sich dabei um eine Stelle aus Roths Conrad-Essay. Roth hat herausgefunden, daß bei Conrad in der Liebe wie im tropischen Wirbelsturm höchste Bewegung und absoluter Stillstand in ein und derselben Naturerscheinung gleichzeitig auftreten:

"Die Geschichte, der Handlungsverlauf verflüchtigen sich nach jedem Lesen rasch. Was er behielt, was sich oft genug aufdrängte, waren die Anblicke einer Regungslosigkeit, etwas Starres, beherrschend und die Wege und Geschieke dahin und davon weg verschlingend." (233)

Denn nicht der dramatische Kampf ums Überleben auf See, nicht die gewaltigen Schilderungen der aufgewühlten Elemente interessieren Roth an Conrads Geschichten, sondern

"Die in ein Bild gekehrte Stille im Inneren des Gefühls." (31)

Er nennt Conrad den "Dichter der einen Umarmung" (26). Diesem Motiv geht er in seinem Essay nach und findet im umfangreichen Werk Conrads immer neue Belege für seine These:

"Im lang ersehnten Moment fallen die Paare in Erstarrung, in Todesstarre sozusagen. Nach dem lebendigen Unwetter, Sturm der Begierde von mir aus, folgt die absolute Stille, der Stillstand, die Leere in der Sekunde der Umschlingung, der schweigende Widerspruch zur Leidenschaft." (26)

Das Zyklon-Motiv durchzieht den ganzen Roman und geht eine Verbindung mit dem Tableau-Motiv ein; denn auch in den Tableaux gibt es diese Erstarrung, und Conrads Liebende sind auf den Höhepunkten ihrer Begegnung das stille "Auge", um das die Bewegung der Handlung stattfindet:

"Es ist ein Umwandeln von Bild in Handlung, von Handlung in stillstehendes Bild, ein Agieren mit der jeweils zum Tableau erstarrten Klimax. Denn: den Höhepunkt markiert nicht die äußerste inhaltliche Dramatik des Geschehens, sondern der Moment, wo die Handlung zum Bild gerafft ist." (235/236)

Der Verweis auf Conrads literarische Verfahren ist einerseits assoziativ in dem Sinne, daß sich die Hauptfigur an vielen Stationen des Romans - sogar im Kaufhaus - an das Zyklon-Motiv erinnert und es reflektiert; er ist außerdem sinnverknüpfend, indem an den beiden Handlungshöhepunkten, dem Tal-Erlebnis und der Umarmung Giselas, Zyklon- und Tableaux-Motiv zusammenfließen, vor allem aber übernimmt der Bezug auf Conrad im Roman "Berittener Bogenschütze" eine die Textkohärenz stabilisierende Funktion. Nebenbei transportiert er noch poetologische Aussagen der Autorin; denn die Ambivalenz Conradscher Figuren, die ihr Protagonist sorgfältig als "Vielfältigkeit", "Verworrenheit", "Doppeldeutigkeit" (236) belegt (s. auch S. 240), wird von diesem auch ausdrücklich so benannt:

"Eine Besessenheit des Autors von der Ambivalenz!" (324)

Brigitte Kronauer hat in ihrer Rezension einer neuen Übersetzung von "Lord Jim" ⁸⁴ diesem Phänomen besondere Aufmerksamkeit zugewandt:

"Conrads dezidiert perspektivische Erzählweise ist das Präzisionsinstrument, um die seemännisch-fachsprachliche Tatsachenwelt mit einem in objektiven Fakten nicht zur Ruhe kommenden Irisieren zu kontern. Nur Vieldeutigkeit nämlich verleihe den Dingen das Schimmern der Suggestion, und so stellt er seinen heroischen Versager Jim in einen Abenteuerroman, der eine Supermaschine des kalkuliert Vagen ist." ⁸⁵

Das liest sich - mindestens stellenweise - wie das poetische Konzept für den Roman *Berittener Bogenschütze*.

Greift man Stockers Metapher von der Mehrstimmigkeit von Intertextualität auf, so kann man einen Gleichklang feststellen, in dem beide Autoren sich demselben Phänomen widmen.

Das Neue an der Darstellung von Ambivalenz im Kronauer-Roman ist, daß sie in **a l l e n** Bezugsfeldern sichtbar gemacht und von der Sprache selbst gespiegelt wird.

⁸⁴ Brigitte Kronauer:
Schützende Gebilde und verbotene Blicke.
Joseph Conrads Roman Lord Jim
in: Schreibheft, Zeitschrift für Literatur, Nr. 52

⁸⁵ ebenda, S. 214

Am Ende der Moderne hat das Phänomen der Ambivalenz unwiderruflich vom Bewußtsein derjenigen Autoren Besitz ergriffen, die die kulturelle Situation in ihrem Werken spiegeln wollen.

Im jüngsten Roman von Brigitte Kronauer⁸⁶ wird es nicht mehr ausdrücklich genannt werden, sondern als alles beherrschendes Element nachzuweisen sein.

2.2 Der Roman *Die Frau in den Kissen*⁸⁷

2.2.1 *Figuren-, Raum- und Zeitgestaltung*

In diesem Roman nimmt das Imaginäre einen ungleich größeren Raum ein als das dem Fiktiven zugrunde liegende Reale. Das hat weitreichende Folgen für Textkohärenz, Lesbarkeit und Zeichenhaftigkeit des Romans.

In seiner karg ausgestatteten Oberflächenstruktur gibt es nur zwei Figuren: die Ich-Erzählerin und eine alte Frau, die ihr Zimmer nicht mehr verlassen kann.

Es treten jedoch in den Phantasien der Ich-Erzählerin weitere Figuren auf, eine junge Frau, die "Gräfin", und ihre Liebhaber z. B.. Ihre Geschichte erzählt das zweite Kapitel als von der Ich-Erzählerin phantasiert, aber aus der Perspektive jener Frau dargestellt.

Ähnlich strukturiert sind Raum- und Zeitgestaltung des Romans:

Die Ich-Erzählerin verbringt etwa vierundzwanzig Stunden im Zoo, auf Wegen durch die Stadt, in der Wohnung der alten Frau, zu der sie durch das düstere Treppenhaus eines alten Mietshauses gelangt, und zuletzt auf

⁸⁶ Brigitte Kronauer:
Teufelsbrück
Stuttgart 2000

⁸⁷ Brigitte Kronauer:
Die Frau in den Kissen
Stuttgart 1990

einem umgitterten Dachvorsprung, von dem aus sie im beginnenden Morgen auf die Stadt blickt.

In ihren Phantasien dehnen sich aber die Räume gewaltig aus, umschließen Erdinneres und die Erdatmosphäre, evozieren Landschaftsgürtel und Klimazonen und lassen düstere Szenarien ebenso erscheinen wie die Schönheit von Meer und Himmel.

Ähnlich wird die knappe Zeitspanne, in der der Roman spielt, mit Hilfe von Phantasien ausgedehnt, z. B. zwei Stunden im Zoocafé zu einer ganzen Lebensgeschichte.

Auch die breitgefächerte Thematik gesellschaftlichen Lebens wird dem Text mithilfe dieser ruhelosen Phantasie eingeschrieben.

Es soll deshalb zuerst deren Ambivalenz vermittelnde Funktion untersucht werden.

2.2.2 *Vermittlung von Ambivalenz: die Funktion des Imaginären*

"Nicht von ungefähr stellt sich das Problem des Imaginären und Realen, des Scheins und der Wirklichkeit, der Unterdrückung und der Freisetzung von Phantasie in der Welt des 20. Jahrhunderts. Für den Menschen der Gegenwart beginnen sich in seinen gesellschaftlichen Beziehungen Wirklichkeit ins Imaginäre aufzulösen und Phantasien mit Realitätsanspruch zu melden."⁸⁸

Phantasie sei gleichermaßen gekennzeichnet von höchster Gefährdung durch Realitätsverlust und höchster Befähigung zu symbolischem Denken, zu Erkenntnis und Kreativität. Diese der Phantasie innewohnende Ambivalenz thematisiert der Roman im ersten Kapitel:

Die Ich-Erzählerin phantasiert zuerst viele Arten von Hüllen, in denen sie sich bergen möchte, weil sie "die Welt" als bedrohlich erlebt. Sie erträumt

⁸⁸ Alfred Schöpf (Hg.):
Phantasie als anthropologisches Problem
Würzburg 1981, S. 7

sich üppige Betten, von Vorhängen zusätzlich abgeschirmt, sowie die auf einem Elefantenrücken schaukelnde Sänfte, einen fliegenden Teppich, den durch die Nacht sausenden Schlafwagen, bis die Sehnsucht danach in Todessehnsucht übergeht:

"Das vollkommenste Bett aber ist das Regen-, Nebel-, Schneebett, dem man in den Schoß fällt. (...) Ein Bett ohne Erwachen, was sollte denn noch aufwecken? Was sollte noch folgen auf das Erwachen?" (14)

Damit sie besser einschlafen kann, hat sie sich eine Art Nachtgebet ausgedacht:

"Fünf Zeilen vor dem Einschlafen, die man spielend lernen kann:
Troposphäre
Stratosphäre
Ionosphäre
Exosphäre
Interplanetares Medium". (7)

Die Ambiguität dieser Wortfolgen ergibt sich aus dem Bezeichnen unvorstellbarer Räume und der fremden Klanggestalt, derentwegen die Worte rhythmisch hintereinandergestellt sind, vier Doppeltrochäen mit jeweils gleichem Wortteil, der im Leser harmonieerzeugende Assoziationen hervorruft (Sphärenmusik, "Brudersphären" z. B.) und einem wohlklingenden Abschluß (drei Trochäen, einem Daktylus).

Unmittelbar danach wird ein neues semantisches Feld aufgebaut, das von "einer unmenschlichen Schwere", von "Erschöpfung bis zum Brechreiz" und vom "stummen, gequollen von Vorkommnissen in den Schlaf"(7) gleichen handelt, ein Feld, das Melancholie signalisiert.

Denn solange das phantasierende Ich dem Realitätsverlust des Tagtraums nur zeitweise verfällt, muß es zulassen, daß die "Realität" zurückkehrt, und zwar paradoxerweise in der Phantasie:

"Was sich jetzt aber einstellte, am gestrigen Abend, und so mußte es kommen, war ein schwarzes Flockengestöber, Rußfetzen aus dem Kopf, in den Kopf." (15)

Es folgt bis zu Ende des Kapitels - über vierundvierzig Seiten ausgebreitet - ein Szenarium des Lebens, wie es die eigene Erfahrung und die Bilderwelt der Medien ins Bewußtsein einritzen und wie es daraus und

zusätzlich aus der Tiefenschicht des Unbewußten in den Nachtstunden der Ich-Erzählerin aufsteigt, Assoziationen, zwar gespeist von einer Realität, aber nicht nach deren Gesetz hervorgebracht, sondern frei flottierend auf dem Bewußtseinsstrom.

Es zeigt sich, daß die These Iasers, im Akt des Fingierens werde das Imaginäre dem Formzwang unterstellt, hier anwendbar ist. Dafür gibt es für diese scheinbar wahllos reproduzierten Szenen Indizien; denn obgleich die Einzelszenen unverbunden nebeneinandergesetzt scheinen, sind sie thematisch und motivisch mit dem Gesamttext verknüpft und sollen seine Kohärenz stützen.⁸⁹

Inhaltlich steht das Gesamtzenarium der Ereignisse für die Kontingenz, die für die Melancholie der Ich-Erzählerin verantwortlich ist.

Die folgende Übersicht soll zeigen, welche Themen und Motive auftreten, wie häufig das geschieht und in welchen Kapiteln sie ausgearbeitet werden.

Themen und Motive des 1. Kapitels (Anzahl in Klammern)	Kapitel, in denen sie ausgearbeitet werden
Katastrophen und Tod (11)	Kapitel 2, 3, 4, 5
Lebensalter (12)	Kapitel 3, 4, 5
Welt der Tiere, Landschaften, Umweltzerstörung (9)	Kapitel 3, 5
der Einzene als Außenseiter (Held, "Hexe", Obdachloser) (12)	Kapitel 5
Paare (9)	Kapitel 2, 5

Wie aus der Übersicht ersichtlich, bündelt das 5. Kapitel noch einmal alle Themen und Motive.

⁸⁹ Die Anforderungen an den Leser sind gerade in diesem Kapitel sehr hoch. Er wird beim ersten Lesen die Leerstellen des Textes kaum füllen können.

Im ersten Kapitel taucht im Bewußtseinsstrom der Ich-Erzählerin, zwischen die Wirklichkeitsfragmente geschoben, fünfmal die Gestalt einer sehr langen mageren Frau auf, die keinen Namen erhält, nur "die Gräfin" genannt wird.

Deren Geschichte wird von der Ich-Erzählerin im zweiten Kapitel am runden Tisch des Zoocafés phantasiert, der sogleich zum Rund des Horizonts gerät, der Meer und Himmel nur ungenau trennt. Es ist eine Geschichte, in der die Ambivalenz des Phantasierens triumphiert. Liebe u n d Tod treten darin als Paar auf: die Liebe als erfüllte u n d als tragisch scheiternde, der Tod als Schicksal u n d selbstbestimmt als Suizid, die Natur als blendend hell, die Konturen verwischend, u n d als dunkel und bedrohlich, die Nachtseite von Schatten und Meerestiefe vorweisend.

Die Doppelung des ästhetisch Organisierten wird nochmals gedoppelt: in das Phantasieren der Ich-Erzählerin sind die Erinnerungen und die Phantasien der Gräfin eingebettet. Die aus der Sicht dieser Figur erzählte Zeit dehnt die Erzählzeit des Romans um das Vielfache; denn ein ganzes Leben wird innerhalb von zwei Stunden im Zoocafé phantasiert.

Die Darstellung der Zoo-Welt im dritten Kapitel spiegelt ebenfalls das Oszillieren zwischen Realem und Phantastischem; denn das Erzähl-Ich erlebt sich gleichzeitig als Teil und als Gegenüber der Natur.

Das ästhetische Mittel, das Zeichenhafte dieser Doppelung auszudrücken, ist die Fokussierung auf Augen⁹⁰ und Blicke der Zootiere. Sie lösen Phantasien über deren ursprüngliche Lebensräume aus und erlauben dem phantasierenden Ich, den Erdkreis abzuschreiten:

"In den Augen der Schnee-Eulen und Moschusochsen sehen mich die baumlosen Ebenen der Tundra, Sümpfe und Moore an, Weiten polarer Hügellandschaften, leuchtende Schleier des arktischen Himmels. In den gelben, plötzlich aufgeschlagenen Augen, im Schneewüstengesicht der weißen Eulen die Grasmulden und Feuchtwiesen der maßlosen Tundra, sieht mich an der hörnerne Verteidigungsring der Moschusochsen in ihrer schneegemusterten Wildnis.

⁹⁰ vgl. dazu im Abschnitt 2.2.5 dieser Arbeit die Ausführungen zum Augenmotiv.

In den Augen des Blauen Doktorfisches die Korallenbauten des Pazifiks, die Riffspalten, die entstehenden und schwindenden Bögen der Atolle, die verrückt geschmückten Wände und grünleckigen Wasser, im seitlichen Blick der Korallenfische, Plankton, Muscheln, Polypen des Stillen Ozeans und vulkanisches Feuer." (181)

Die Schönheit der Klanggestalt dieser rhythmisierten Prosa mit ihren Assonanzen und Alliterationen entsteht durch Vernachlässigung der Normalbedeutung der Wörter zugunsten der Signifikantenseite.

Phantasiert werden kann auch die Umkehrung des Blicks:

"Durch die Augen der Raubkatzen trete ich ein (...) in das gleichgültige, nie verdämmernde Licht hinter ihrer Iris. Dann drehe ich mich um." (207)

Auf diese Weise gewinnt die Ich-Erzählerin Distanz zu den anderen Zoo Besuchern; denn mit den Augen einer Raubkatze sieht sie sie eher verächtlich an:

"Keiner bietet ein Ziel für ein Kräftemessen, keiner reizt zur Anstrengung einer plötzlichen Aufmerksamkeit. In sich gekehrt, durchleuchtet mein unpersönlicher Blick die sich aufspielenden Körper." (208)

Auch diese Figur liebt die Menschen nicht.

Eine letzte Steigerung des Phantasierens erreicht der Text in dem Leitmotiv der Verwandlung, das im Roman an vielen Stellen in unterschiedlichen Ausprägungen auftritt und - wie andere Motive auch - zur Textkohärenz beiträgt. Ambivalenz ist ihm insofern eingeschrieben, als es gleichermaßen erotisch gefärbte Vereinigungssehnsucht und Sehnsucht nach Auslöschung der Individualität darstellt.

Für die erste Komponente seien zwei Beispiele angeführt, der Zirkusdompteur:

"der Mann in der Mitte, der aufhörte, ein Mensch zu sein, ein Tiermensch wurde, der sich bewegte und fühlen mußte wie Tiger und Panther, der Laute ausstieß und halbnackt war, nackt aber nicht wie von Hemd und Hose entblößt, sondern freigelegt seine Tierähnlichkeit, (...) wie kein anderer Mann, kein anderer Mensch glich er den Tieren. Wir nahmen an ihm wie sonst bei keinem die sehr unerlaubte Wildnis wahr." (202)

und der jüngste Bruder im Schwanenmärchen:

"Sechster Bruder, verführerischer, von den schönen Frauen mit Leidenschaft gesuchter Schwanenmann, jüngster, für immer unvollständig erlöster mit der tierischen, mit der entrückenden Anspielung, Federbettarm, schneeweiße, immer zu Diensten stehende Liegestatt, wenn er den Flügel üppig spreizt, Versprechen für den mühelosen Aufstieg in siebente Himmel." (237)

Auslöschung wird in der Phantasie, ein Beutetier zu sein, lust- u n d entsetzensvoll erlebt:

"Ich erwarte den vollstreckenden Biß, mein Genick sieht ihm entgegen mit Entsetzen und Lust, ohne Widerstand, weil es das ihm zustehende, auf ihm⁹¹ zugeschnittene Geschick erkennt, bewundert, will." (214)

Verwandlung wird auch imaginiert als Eingehen in Vegetatives:

"Man muß nur still liegen und geschehen lassen, daß tiefere Erdschichten mit ihrer Einverleibung beginnen können." (9)

Auch darin wird Auflösung phantasiert. Es ist

"ein Erkalten des noch zu menschlichen Blutes, eine die Umrisse schließlich zerstörende Verästelung" (9).

Das Ich wird aufgegeben und verwandelt sich

"in den schwarzen Untergrund einer Pflanzendecke, aus der sich kleine Gewächse drängen, ein Gewirr feinsten Wurzeln" (9).

Die Tagträume der Ich-Erzählerin können jedoch nicht nur die Ambivalenz von erotischem Verlangen und Todessehnsucht ausdrücken, das Verwandlungsmotiv ermöglicht auch die Darstellung von ökologischem Engagement. Damit nimmt der Roman ein wichtiges gesellschaftliches Thema auf.

⁹¹ "ihm" wird im Zitat übernommen, obwohl es grammatisch fehlerhaft, vielleicht ein Druckfehler ist.

Das Ich klagt als Faultier über die Zerstörung seiner Umwelt:

"Das Herunterbrechen, das letzte stürmische Rauschen der Urwaldriesen, aussterbende Rasse, abtransportiert die glatten, entmannten Leichname, unkenntlich, nützlich, für immer stumm gemacht in Türen und Fenstern. Tropisches Hartholz aus Malaysia. Die Nutzholzhändler, die Bulldozer und Motorsägen der Holzfällerbrigaden schrecken mich auf in meiner träumerischen, schaukelnd sich fortbewegenden Existenz in den Blätterkronen, wie sie in der dunklen Urwaldtiefsee die Waldnomaden aufschrecken. Nächte- und tagelang dauern die Feuersbrünste südamerikanischer Rodungen für die riesigen Weiden zukünftigen Schlachtviehs. (...) Ausgeräumt werden die letzten Verstecke, eine Erde ohne Achsel- und Schamhaar, kahlrasiert ohne Schlupfwinkel für Geheimnisse und Gerüche der Organischen. Ich bin ein Faultier im Blattwerk der Urwaldriesen, man nimmt mir meinen Schlaf, der komplette Planet wird versetzt in unentwegte brüllende Wachheit. Sie schlagen die gegen das Weltall schützenden Kronendächer weg, vernichten die fruchtbaren Wälder des Schlafs und konversieren über Produktionsflächen und Rohstoff dabei." (217)

Indem die Phantasie der Ich-Erzählerin weder Vergleich noch Metapher bemüht, sondern "Ich bin ein Faultier" sagt, schreibt sie sich die Leiden von Faultier und Waldnomaden leiblich ein, d. h. in dieser Phantasie geht es nicht mehr um Wunscherfüllung, sondern um Teilhaben am Lebendigkeit und an der Auslöschung eines Anderen. Das lustvolle Spiel mit der Phantasie gerät zum Ernst, mit dem der Zustand der Welt beklagt wird. Phantasie leistet sensible Wahrnehmung der Wirklichkeit im vollen Bewußtsein ihrer Ohnmacht:⁹²

"Je schmutziger die Welt, desto wütender mein Bedürfnis, mir die Hände zu waschen im Schlaf." (218)

Denn sie "in Unschuld" zu waschen, wie es die Bibel Pilatus zuschreibt, ist nicht mehr möglich, weil es keine Unschuld mehr gibt; "im Schlaf" ist deshalb ambig, weil es den Albtraum ebenso meint wie die Flucht in die als komfortabel erträumten Betten.

Dies soll im folgenden vertieft werden.

⁹² vgl. Alfred S. Kessler:
Das Reale als Moment der Phantasie, eine These
in: Alfred Schöpf, a. a. O., S. 147 - 157

2.2.3 *Entstehung von Ambiguität durch die Wahl bestimmter semantischer Felder und grammatischer Formen*

Man kann an der Faultier-Passage (215 ff) exemplarisch verdeutlichen, wie Ambiguität in der Prosa von Brigitte Kronauer entsteht bzw. hergestellt⁹³ wird, indem bestimmte semantische Felder für die Zeichenhaftigkeit ausgewählt werden. Die vom Ich phantasierte Metamorphose in ein Faultier eröffnet die Möglichkeit, auf dessen Lebensbedingungen mit Attributen zu verweisen, die der menschlichen Existenz zugeordnet werden:

"Ich, das Faultier, liebe den Schlaf. Ich schlafe tagsüber, ich lebe umgekehrt." (216)

In "umgekehrt" klingt das Umkehren von einem vorher begangenen Weg an, dessen Negierung wenige Zeilen später benannt wird:

"Ich nehme nicht teil am öffentlichen Leben, ich verberge mich im Schlaf und in der unendlichen Langsamkeit. (...) ich stehe zu niemandem in Konkurrenz, ich leiste nichts." (216)

Es ist ein "umgekehrtes" Leben, konträr zu dem, das die führen, die "Nutzholzjäger" (217) genannt werden, weil sie die "Urwaldriesen" ausrotten, die nie Bäume genannt werden, sondern

"aussterbende Rasse, abtransportiert die glatten, entmannten Leichname, unkenntlich, nützlich, für immer stumm gemacht in Türen und Fenstern." (217)

In "aussterbend, Leichname, stumm gemacht" bleibt der Text in der Todessemantik, die dem menschlichen Bereich zugeordnet ist; die sexuelle Symbolik wird etwas später erneut aufgenommen:

"Ausgeräumt werden die letzten Verstecke, eine Erde ohne Achsel- und Schamhaar, kahlrasiert ohne Schlupfwinkel für Geheimnisse und Gerüche des Organischen." (217)

⁹³ Zwischen bewußtem ästhetischen Kalkül und dem sich unbewußt im Schreibprozeß Einstellenden zu unterscheiden, ist nicht möglich.

und "Die Urwaldriesen (...) herunterkrachend in den jungfräulichen Gründen. Lächerliche Nacktheit der Waldnomaden, Waldindianer, Pygmäen in den deflorierten Gründen." (218)

Selbst ökonomische Begriffe wie "Produktionsfläche und Rohstoffe" werden mehrdeutig:

"Produktionsfläche und Rohstoff ist der ausgerottete Wald gewesen als Hintertür unseres Wachens, als Kindheit, als äußerste Zuflucht, gelobtes Land, als das nicht Entdeckte im pausenlos Angestrahnten, als das versiegelte Unbewußte. Im Schlaf des Urwalds, im Urwald des Schlafs war ich sicher, schuldlos unschuldig zu sein, entwaffnend wehrlos." (217)

Assoziationen zu den dichten, geheimnisvollen und gefährlichen Wäldern der Märchen sollen sich hier einstellen. Sie "produzierten" in der Kindheit Ängste und waren "Rohstoff" für den Glauben, daß das Gute stets das Böse besiege, der Unschuldige zwar wehrlos, aber schuldlos sei.

Doppeldeutig ist aber auch die ästhetische Struktur; denn das Häßliche der Vernichtungs- und Verwertungsstrategien der Konzerne wird ausgedrückt in der Schönheit einer Sprache, die an ihm neue Bildlichkeit erprobt:

"Wir suchen bei Anbruch der schrecklichen Sonnentage die Ritzen, die Baumhöhlen, wir fliehen vor den neuen Lichtungen, Licht der Vernünftigkeit, Licht der Sachlichkeit, verschone uns!" (218)

Indem die Ambiguität von "Lichtungen" genutzt wird, kann der Roman das Faultier sogar Rationalismuskritik aussprechen lassen.

Besondere Beachtung verdient eine grammatische Form, die vorzüglich geeignet ist, Ambiguität zu transportieren: das `P a r t i z i p P r ä s e n s`.⁹⁴

Da es vom Verb abgeleitet wird, bringt es dessen Dynamik mit, auch wenn es attributiv verwendet wird.

⁹⁴ Die folgenden Ausführungen sind teilweise meiner nicht veröffentlichten Masterarbeit "Entfaltete Wirklichkeit und Spiel mit der erzählten Welt in Brigitte Kronauers Roman 'Die Frau in den Kissen' " entnommen. Sie ist einsehbar im BIS der Universität Oldenburg unter: ger 829 kron 9 fr PT 1321.

"Partizipien werden von Verben abgeleitet, so daß ihrer Bedeutungsstruktur sozusagen der Stempel der Prozessualität aufgeprägt wird." ⁹⁵

Das Adjektiv, das aus demselben Stamm gebildet wird, wirkt dagegen statischer: "ruhig" bezeichnet den Zustand, das "ruhende" Tier wird sich vorher bewegt und dann niedergelassen haben.

Bei Stämmen, die kein Adjektiv bilden, kann das Partizip Präsens die Attributierung von Substantiven übernehmen und damit das semantische Feld erweitern. Wie das Adjektiv kann es außerdem Komposita bilden. Dadurch werden Wortneuschöpfungen möglich.

Dies gilt teilweise auch für das Partizip Perfekt, in dem allerdings die Tempus- und Modusbildung mitschwingt, selbst wenn die zugehörigen Hilfsverben weggelassen werden.

Im folgenden Textbeispiel wird deutlich, wie diese Formen textkonstituierend auftreten, der Beschreibung des Tropenhauses dienen und zusammen mit Alliteration, Hell-Dunkel-Wechsel der Vokale und Rhythmisierung der Prosa Polyvalenz erzeugen:

"Jetzt spannen die Falter, festlich gepudert, die irisierenden Flügel auf, spielen Blume und Ungeheuer auf ihrem gefährlich segelnden Flug, modelliert in Farbe und Gestalt, unendlich schattiert in Lockungsbedürfnis und Abschreckungszwang, gestaucht, gebläht mit konturenlöschenden oder -verstärkendem Ornament, wie der Urwald es fordert. Wie Ereignisse, sage ich mir, wie die eigentlich grenzenlosen Ereignisse beschnitten und gezerrt werden zu Nachricht und Handlung, zu Verführung und Warnung für Auge und Ohr ihrer Empfänger. Als entsetzen- und lusterregende Schmetterlinge, Frösche, Insekten steigen und sinken nun Katastrophen und märchenhafte Glücksvorkommnisse im Philodendron des Tropenhauses." (175)

⁹⁵ Hervé Uintin:
Zur morphosyntaktischen und semantischen Einordnung von deutschen Partizipien und Partizipialsätzen.
in: D. Bresson, M. Dalmas (Hg.):
Partizip und Partizipialgruppen im Deutschen
Tübingen 1994, S. 101

Die Ich-Erzählerin erlebt das Schauspiel, das die fremdartige Natur des Tropenhauses ihr bietet, als "Ereignis", dessen Ambivalenz ihr bewußt wird als

- Blume u n d Ungeheuer,
- Lockung u n d Abschreckung,
- konturenlöschend u n d konturenverstärkend
- entsetzenerregend u n d lusterregend,
- steigen u n d sinken,
- Katastrophen u n d Glücksvorkommnisse.

Zwei der Mehrdeutigkeit transportierenden Wortpaare bestehen aus Partizipien des Präsens. Dazu kommen *irisierend* und *segelnd* und als Partizipien des Perfekts *gepudert*, *modelliert*, *schattiert*, *gestaucht*, *gebläht*, *befrisst*, *gezerzt*, insgesamt 13 Partizipien in 12 ½ Druckzeilen. Eine ähnliche Häufung dieser Verbformen wäre an vielen Stellen nachzuweisen.

Es soll hier außerdem auf eine in dieser Prosa wichtige Funktion der Partizipialgruppe hingewiesen werden: ihre Eignung zur Verkürzung von Aussagesätzen zu Ellipsen, die im dritten Kapitel der feierlichen Anrufung der Tiergestalten dienen:

"Großer Hyazinthara! Im komplizierten Zerstoren begriffen, in erlesenem Blau und Grau der sperrige Körper, grellgelb umkreist die dunklen Pupillen, ruckhaft wandernd die geschuppten Füße - Hände einer unruhigen Greisin - in Diagonalen durch die Luft, der Sichelschnabel zerrend und hackend den Tagesproviant an Zerreißbarem, bei heftig bejahendem, stürmisch verneinenden, zartbefiedertem, herrischem Kopf. (...) Grünflügelara, rotblauer Ara, blaugelber Ara, vervielfältigte Farben (...)." (189)

Drei Viertel der Seite werden von vier lang ausgearbeiteten Ellipsen gefüllt, denen ein einziger Aussagesatz folgt.

In seiner Studie zur Partizipialgruppe weist Rainer Rath durch Paraphrasierung nach, daß "PGruppen (...) mehrere semantische Kategorien gleichzeitig vermitteln"⁹⁶, d. h. sie lassen sowohl kausale als auch konzessive oder sowohl temporale als auch konsekutive Deutungen zu.

"Damit erweist sich die PGruppe in mehrfacher Hinsicht als eine 'offene Form'. (...) Diese Eigenschaft (...) macht sie zu einem hervorragenden Stilmittel. (...) eine Form, die es erlaubt, mit einer gewissen Hintergründigkeit Wesentliches (...) nur mittelbar auszudrücken. (...) Diese Eigentümlichkeit der PGruppe macht sie besonders für einen bewußt geprägten Stil geeignet."⁹⁷

Das Stilmittel Pathos ist ein sehr bewußt geprägtes. Die Partizipialgruppe kann zu seiner Verstärkung eingesetzt werden.

In den von Pathos getragenen Textsequenzen wird das Partizip Perfekt dann häufig an den Anfang des Satzes gestellt, das zugehörige Hilfsverb weggelassen. Dies betont das Partizip und damit dessen semantisches Potential, und es verändert die Satzmelodie; denn in seiner normalen Stellung strebt der deutsche Satz seinem betonten Ende zu. Die Anfangsbetonung bewirkt gleichsam ein Abfallen der Melodie und ist deshalb besonders geeignet, Trauer auszudrücken, wie an einigen Beispielen aus der Klage des Faultiers deutlich wird:

"abtransportiert die glatten, entmannten Leichname ...,
weggefressen vom wählerischen Holz hunger der Reichen ...,
zerstört die großen Wasserkreisläufe ...,
kahlrasiert ohne Schlupfwinkel für Geheimnisse und Gerüche ..." (217)

Wie hier wird an vielen Stellen im Roman die Schönheit der Natur ebenso emphatisch gefeiert, wie der Zustand der Welt pathetisch betrauert wird. Doch antwortet darauf meistens ein ironischer Gegenton. Dies soll später genauer untersucht werden.

⁹⁶ Rainer Rath:
Die Partizipialgruppe in der deutschen Gegenwartssprache.
Düsseldorf 1971, S. 161

⁹⁷ ebd., S. 174

2.2.4 Romanfiguren zwischen Eros und Sexus

In dem Roman "Die Frau in den Kissen" wird der Nuancenreichtum ausgebreitet, der die Ambivalenz von Liebe und Trieb kennzeichnet.⁹⁸ Dazu braucht die Autorin nur zwei Figuren: die Ich-Erzählerin und die von ihr imaginierte Gräfin, jene Figur aus dem Tagtraum im Zoocafé. Mit ihr soll begonnen werden:

Nach den ersten Erfahrungen mit dem eigenen Körper, auf der Schaukel (68) und vor dem Spiegel (80/81), erlebt die Gräfin am Ende der Kindheit erotische Verzauberung durch einen ebenfalls sehr jungen Mann, den Vetter Gabriele.

Es ist kein Zufall, daß diese im Roman nur sehr kurz auftretende Figur als einzige einen Eigennamen erhält, nämlich den des Verkündigungse Engels, verkündigt er der Gräfin doch die Macht des Gefühls für einen Anderen. Blicke er wie alle anderen Figuren unbenannt, könnte die Anspielung auf die christliche Mythologie nicht erkannt werden. Diese Erfahrung steht so sehr im Mittelpunkt ihres Erlebens, daß sie zu Mitleid mit dem früh Sterbenden nicht fähig ist:

⁹⁸ Die Sekundärliteratur zu diesem Aspekt von Ambivalenz ist vielfältig und widersprüchlich, je nachdem, auf welchen tiefenpsychologischen, soziologischen, kulturphilosophischen Prämissen sie fußt. Als Beispiele für sehr unterschiedliche Ansätze seien genannt:

Günter Dux:

Geschlecht und Gesellschaft. Warum wir lieben. Die romantische Liebe nach dem Verlust der Welt
Frankf./M. 1994

Walter Hinderer (Hg.):

Codierungen von Liebe in der Kunstperiode
Würzburg 1997

Niklas Luhmann:

Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität
Frankf./M. 1988, 4. Aufl.

Thomas Pekar:

Die Sprache der Liebe bei Robert Musil
München 1989

"Sie konnte ihn nicht bedauern, denn schrecklicherweise bezauberte er sie, auch als sie nur noch vorsichtig dicht um den Palast herum, schließlich nur noch auf den Terrassen spazierten, immer weiter. Er konnte ihr nicht leid tun, denn sie spürte ja genau, daß seine wirkliche Kraft nicht abnahm." (87)

Diese Kraft hatte sie als eine erfahren, die "die Grenzen zwischen ihr und der Umgebung aufgehoben" (87) hatte. Ihre erste, noch narzißtisch gefärbte Liebe zu Gabriele hatte in dem großen, teilweise verwilderten Park seiner Eltern begonnen, ihre Entgrenzung im umgrenzten Bezirk, den sie nach Gabrieles Tod nie wieder betritt. Sie erlebt diese Liebe bereits als Auflösung der eigenen Person, jedoch noch nicht als Gerichtetsein auf den Anderen.

Gleichzeitig erfährt sie das Zusammenfallen von Liebes- und Todesgeschehen, das sie nun begleiten wird.

Danach richtet sie ihre Aufmerksamkeit auf Männer in ambivalenter Weise: erotische Phantasien mischen sich mit Tötungswünschen, in die sie selbst einbezogen ist; denn einer ihrer Tagträume handelt vom Enthaupten "luxuriöser Gräfinnen". Die erste Begegnung mit dem einzig geliebten Mann - auch er erhält keinen Eigennamen - wird deshalb in der Todessemantik dargestellt:

"Eines Tages kam jemand, sah sie ruhig an, und sie wußte augenblicklich: Endlich! Endlich! Das Exekutionskommando!" (100)

Mit ihm erlebt sie die Erfüllung ihrer Liebesehnsucht als Zerbrechen des Bisherigen:

"Kein wollüstigeres Geräusch konnte es geben als das Knistern, das flüsternde Krachen und Splintern der eigenen Person." (101)

Gleichzeitig nimmt sie erst in dieser Liebe ihre eigene Gestalt an:

"Sie selbst hat (...) eine Tarnkappenexistenz geführt. Dieser (...) Mann zwang sie als einziger, das heimliche Ausbreitetsein in der Verborgenheit aufzugeben und die Last eines (...) Umrisses auf sich zu nehmen." (115/116)

Die gewählte Erzählhaltung, in diesem Fall der innere Monolog, verhindert die Wiedergabe der Liebesrede des Paares, so kann sich die gewonnene Selbstgewißheit der Frau nur in Bildern ausdrücken:

"Jemand maß ihren Blutdruck und sagte statt des Ergebnisses einfach, sie lebe ja gar nicht. (...) Dieser eine andere, jetzt Unerreichbare aber versicherte ihr mit seinem Erscheinen bereits, ernst, als wäre es ein Schwur oder Fluch, daß es sie gab." (123)

Vor der Erfüllung ihrer Liebesehnsucht war die Außenwelt in ihrer Wahrnehmung nur diffus vorhanden gewesen. Nun kann die Frau durch das Aufgehen im Anderen nicht nur Identität gewinnen, sondern auch ein neues Verhältnis zur sie umgebenden Welt:

"Alle Dinge, zeigte sich ihr in seiner Gegenwart wieder und deutlicher, waren mit Fluchtlinien versehen, die sich im Unendlichen verloren oder vereinigten." (101)

Die dem semantischen Feld der Zentralperspektive entnommenen Wörter werden zu Zeichen einer neuen Weltsicht des Subjekts:

"Damals hatte ihre Liebesangelegenheit ihr ganzes Leben mit einem Innenraum versehen, so daß sie aus der eigenen Üppigkeit auf die nun zu deutlichen Ansichten geformte Welt sah." (124)

Beim Tode des Geliebten spielt der Text erneut mit dem Mythischen: wie Orpheus wird er zerrissen - durch eine Explosion.

"Nichts blieb ihr von ihm zurück." (101)

Wie Orpheus in die Welt verteilt wird, so daß sein Gesang aus den Dingen steigt, so erscheint es der Gräfin möglich, hin und wieder einen Teil des Geliebten wiederzufinden:

"Als wäre der von einer Explosion zerrissene Körper in Bruchstücken wiederzufinden, (...) als Wallfahrtsort oder Angelpunkt, als einzig erotisierende Zone im ansonsten bedeutungslosen Gesamtzusammenhang eines anderen Wesens zu entdecken, so forschte sie nach seinem Rücken bei allen von hinten betrachteten Männern, nach seinem Blick bei allen Entgegenkommenden, nach den überraschenden Wendungen seines Denkens in jedem Gespräch." (108/109)

Die Fragmentierungsangst der narzißtischen Störung wird nach dem Verlust des geliebten Körpers verlagert in die Suche nach dessen Fragmenten, aber ohne die Hoffnung, sie könnten zu einem Ganzen zusammensetzbar sein.

Korrespondierend mit dem Bild vom Knistern, Krachen und Splintern ihrer Person in der Liebe scheint die neu gewonnene Weichheit die nun geschützt werden muß, ein "knackendes Panzerkleid" zu brauchen,

"in dem sie sich, ohne es abstellen zu können (...) rasselnd durch die Wochen bewegte. Sie hatte also das Gefühl, ein entsetzliches, höchst überflüssiges Insekt zu sein." (103)

Kafkas "Verwandlung" als Intertext!

Das Verwandlungsmotiv klingt außerdem an, wenn sie den Toten intellektuell nachzuahmen versucht, indem sie erstaunten Freunden seine Themen und Thesen vorträgt:

"Nur zur Entkräftung des Vorwurfs, ihn aufs Lächerlichste zu kopieren, trat sie in der glitzernden Tarnung von Schminke und Schmuck auf. Während sie nur ein klein wenig härter, mechanischer auflachte in einem geschlitzten Kleid, bekriegte sie inbrünstig eine leere Stelle in der Welt." (105)

Im Oxymoron von der "glitzernden Tarnung" sind hier kunstvoll die semantischen Felder von erotischer Ausstrahlung und von Krieg verknüpft. Zum ersten gehören alliterierend "Schminke und Schmuck", das Lachen, das geschlitzte Kleid und "inbrünstig", zum zweiten "härter, mechanischer", "bekriegte" und das für beide Bereiche geltende und damit die Ambiguität verstärkende "geschlitzte". Paradox und ambig ist das Bekriegen einer leeren Stelle der Welt.

Bis sie die große Liebe kennenlernte, war die Gräfin eine eher passive Frau; in ihrer Trauer um den Geliebten überlebt sie durch Aktivität die Katastrophe, jedoch mit der Bereitschaft, das verbleibende, das nie mehr vollständige Leben zu verlassen.

Daß es in dieser Romansequenz keine Darstellung einer "Liebesszene" gibt, kann so interpretiert werden, daß die Vollkommenheit einer Liebe, in der Eros und Sexus vereinigt werden, schlechthin nicht darstellbar ist.⁹⁹

Stattdessen bietet der Text eine nächtliche Phantasie der Frau nach dem Tode des Mannes an:

"Zu hoffen blieb nur auf die kurzen Entrückungen, die Zeitspannen außerhalb jeder Verflechtung mit der Gegenwart oder besser, des vollständigen Eintauchens in die Sekunde des Augenaufschlags, wo ihr Blick auf einen sich gemächlich höher schraubenden Vogel fallen konnte, auf einen weißen Marmorengel, der sich in den Himmel reckte wie der weiße Griffel in die blaue Halle einer umgedrehten Glockenblume. (...)

Zuverlässig aber war die Nacht. In der schwarzen Schutzhalle der Nacht war sie, die Gräfin, der starre Marmorengel, der weiße Griffel, hervorgehoben von der Beleuchtung jener anderen, vergangenen Zeit. Die Tage hatten sich geändert, nicht die Nächte. Sie waren vom Tode kaum gestreift. Die gepolsterten Träume in der Nacht empfingen sie als Teiche, kein Strömen der Minuten, keine Abfolgen. Hier durfte sie sich trösten am stillen Kreisen des bereits Geschehenen. Dunkel und lächelnd saß dann die Gestalt ihres Freundes wieder vor seinem tanzenden Feuer. Er betrachtete es die ganze Nacht hindurch voller Geduld, keine Zuckung entging ihm, hier und da dämpfte er es, ab und zu zwang er es, in dünnen Zungen hochzuschellen, damit es sich zu seiner, des Feuers Befriedigung, erschöpfe. Wie sie die Gefühle der Flamme kannte, sie, das Feuer, die Gräfin selbst." (109/110)

Symbolisiert wird der vollkommene Liebesakt als **E r l ö s c h e n d e r Z e i t**

- "die kurzen Entrückungen, die Zeitspannen außerhalb jeder Verflechtung mit der Gegenwart oder besser, des vollständigen Eintauchens in die Sekunde"
- "Die gepolsterten Träume in der Nacht empfingen sie als Teiche, kein Strömen der Minuten, keine Abfolgen (...) Kreisen des bereits Geschehenen."

⁹⁹ Daß es sich nicht um ein "Unvermögen" der Autorin handelt, wie behauptet worden ist, beweist die Szene im "Hollunderbett" von "Teufelsbrück". Dort ist sie gerade deshalb darstellbar, weil die Vereinigung von Eros und Sexus asymmetrisch bleibt; denn nur die Frau ist bei diesem Paar dazu in der Lage.

und als einem H ö h e p u n k t zustrebend:

- "einen sich gemächlich höher schraubenden Vogel"
- "einen weißen Marmorengel, der sich in den Himmel reckte wie der weiße Griffel in die blaue Halle einer umgedrehten Glockenblume"
- das geschürte Feuer

Die vergleichsweise krasse Sexuelsymbolik wird in den letzten drei Sätzen gemildert; denn die Sprache der Liebe ist dort voller Musikalität im Wechsel von hellen und dunklen Vokalen und in der zum Ende hin abfallenden Satzmelodie.

Die Ich-Erzählerin erfindet in ihrer Phantasie am Zoo-Cafétisch danach eine Männerfigur, die in nichts dem Toten gleicht.

Diese Figur wird in einer grotesken Übertreibung zu einer Muskelmasse mit wenig Verstand stilisiert. Als "Muskelmann", "das kahlköpfige Wundertier", "Muskelprotz", ja sogar als "Sklave" wird er bezeichnet; gemeinsam erscheinen sie als "das komische Paar", "zwei exquisite Mißgestalten" - die Frau ist extrem lang und dünn -, ja als "eine verschiedengeschlechtliche Abart von Dick und Doof" (69).

Aber der Text gleitet nicht nur ins übertriebene Groteske, er schickt die beiden Figuren auch aufs Meer, und so wird das lächerliche rote Gummiboot, das sie beherbergt, zu Charons Nachen - der Mann wird einmal "Fährmann" genannt -; denn sie haben gemeinsam beschlossen, das Leben zu verlassen. Dieser Doppelsuizid wird psychologisch ausführlich motiviert.

Wichtiger für die hier dargelegte Ambivalenz von Liebe und Trieb ist, daß jetzt die Triebkomponente alleine im Vordergrund steht. Ausführlich wird geschildert, wie sich der Einbruch des Sinnlichen in ihr von Trauer bestimmtes Leben vollzieht (111 - 114), wie sie die erste Berührung mit den Muskeln des Mannes bewußt herbeiführt, genießt und bereits an die Umarmung denkt. Liebe hat der Muskelmann nicht von ihr zu erwarten.

Bezeichnenderweise ist dieser leicht debile Mann nicht fähig, einen vollständigen Satz zu bilden, so kann er die Sprache der Liebe niemals sprechen, von der es heißt, sie stifte "Selbstgewißheit" in der Beziehung zu einem Anderen als "liebendes Erkennen".¹⁰⁰

Noch eindeutiger auf das Sexuelle bezogen als in dieser Sequenz stellt sich eine Episode aus dem vierten Kapitel dar. Dort steigt die Ich-Erzählerin durch einen schlecht beleuchteten, dumpf riechenden Mietshaustreppenschacht zur Wohnung einer alten Frau hinauf. Auf einem Absatz befinden sich ein Mann und eine Frau:

"Ein Paar hat sich hier in die große Hausflur- und Treppendämmerung gedrückt (...) ich sehe an den Kacheln die Frau, davor, den weiblichen Körper einmauernd, der stockdüstere Mann. Sie sind schwarz gekleidet, nostalgische Diebe, doch weiß die Gesichter, weiße Schultern." (277)

Dies ist alles, was die Ich-Erzählerin wahrnimmt, dies und die Lautlosigkeit der Szene.

Im Zimmer der alten Frau, bedrängt von deren Einsamkeit und Todesnähe, kehren die Gedanken der Ich-Erzählerin zu diesem Paar zurück. Dabei steigen in ihr zwei Erlebnisse aus der Kindheit und der frühen Jugend auf:

"Zwei kleine Mädchen fallen mir ein, oben auf der letzten Stufe eines ländlichen Treppenhauses. Sie haben die Köpfe durchs Geländer gesteckt und mich zu sich gerufen. Ich bin nicht älter als sie, zu ihnen hochgestiegen. Da saßen sie, am Ende der Treppe, und als ich aufschaute, hielten sie mir beide zwischen den angewinkelten Beinen als Überraschung ihr nacktes Geschlecht entgegen, zogen es auf Kommando mit den Fingern auseinander und darüber waren ihre Gesichter, genauso nackt und geheimnislos die Münder auseinandergerissen." (287)

¹⁰⁰ vgl.: Gerhard Neumann:
Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich Kleists
in: Walter Hinderer:
Codierungen von Liebe in der Kunstperiode
Würzburg 1997, S 171
Der Gedanke wird ausführlicher in der Interpretation des Romans "Teufelsbrück"
weitergeführt.

Das Kind, das die Ich-Erzählerin einmal gewesen ist, erfährt den Anblick des eigenen Geschlechts als Überfall einer Feindschaft; denn die beiden Mädchen haben sich gegen sie verbündet, sie haben sie "zu sich gerufen", und das hat Freundlichkeit vorgetäuscht, aber das "Kommando" war abgesprochen, das dritte Kind zu erschrecken.

Die Wortwahl von "nackt und geheimnislos" wird bald in einen anderen Zusammenhang gesetzt:

"Die nackte Wahrheit der kleinen Mädchen, die dummen toten Rinder- und Schweinehälften in den Metzgereien." (287)

Der Ekel vor dem rohen Fleisch verbindet sich mit dem Ekel vor dem "rohen" Geschlechtlichen und danach mit dem Alter:

"das Lebensergebnis ist häßlich"

sagt die alte Frau in den Gedanken der jüngeren sofort nach dieser Assoziation, und gleich taucht in deren Phantasie das Paar im Treppenhaus auf, so daß die Assoziationskette entsteht:

nacktes, geheimnisloses Geschlecht, als Schrecken und Verrat empfunden
↓
totes, rohes Fleisch beim Schlachter
↓
alte, hoffnungslose Frau
↓
das Paar im Treppenhaus

Die semantische Klammer für die drei ersten Assoziationen ist das Wort "häßlich".

Die kleinen Mädchen und das Paar befinden sich jeweils auf einer Treppe bzw. im Treppenhaus. Die Ich-Erzählerin muß in beiden Fällen nach oben steigen. Dieses verklammert das Herzeigen des Geschlechts der kleinen Mädchen mit dem Geschlechtsakt im Treppenhaus, der erneut erinnert wird, als die Ich-Erzählerin die alte Frau massiert, d. h. deren Fleisch unter ihren Fingern wahrnimmt. Zum Ekel tritt eine gewisse Faszination, wenn sie an das Paar im Treppenhaus denkt:

"Ein erweitertes oder schärferes Hinsehen ist das nicht so sehr, vielleicht ein Fühlen jetzt, ich fühle die Mauersteine und das Gewicht des Mannes. Also sind es die Empfindungen der Frau, die ich spüre. Aber zugleich habe ich das Paar gemeinsam im Blick, es ist ein sehr angenehmes und aufwühlendes Gefühl." (300)

Unter dem kalten Licht des Kronleuchters und der "ansteckenden Einsamkeit" im Zimmer der alten Frau wird die Aussage über die menschliche Sexualität in eine Metapher gekleidet, deren Bildspender die Syntax ist:

"Nach der langen Phantasie der kurze Prozeß an der Mauer, das Vergnügen an dem derben, alles abschließenden Ausrufezeichen, dem der ausführliche Satz zustrebte, der Straßengang, die Treppen, bis zu diesem Winkel. Die knappe Tat, die nicht nachahmt, vielmehr ist." (310)

Menschliches Sein, sagt dieses unscheinbare "ist", ist unwiderlegbar an Sexuelles gebunden.

Als die Ich-Erzählerin Stunden später im Treppenhaus erneut auf das Paar stößt, wird im Text noch einmal die Häßlichkeit des Nur-körperlichen beschworen: ein "nicht sehr pralles, aber massiges und bleiches Hinterteil" der Frau, "das weggesackte, grämlich gerunzelte, ein bißchen von Rost befallene Glied des Mannes" und später die Geräusche des Erbrechens, die Angst der Ich-Erzählerin, das Paar könnte zu ihr "emporsteigen". (381)

Das zweite Jugenderlebnis, dessen sie sich im Zimmer der alten Frau erinnert, spielt ebenfalls auf einer Treppe:

"... das Treppenhaus, das dunkle unter mir, in das ich selbst nun eintrete, eine zwielichtige Treppe hinter einem Vorhang (...). Wer hinter dem Vorhang verschwand, kam erst viel später wieder, mit zerknittertem Kleid und lädiertem Ruf. Man stieg die Treppe hoch, und es geschah währenddessen nichts anderes, als daß man von einer Männerhand zur nächsten wanderte. Unterschiedlich lange hielt man sich auf, aber es war als schlüpfte man immer neu aus einer Schale in die folgende Umschließung und kam gestrafft, gestärkt daraus hervor, von Mal zu Mal erschöpfter, vielleicht, aber gestärkt von einer Verausgabung zwischen immer männlichen, immer fremden immer anderen Händen in der Schwärze, im feuchten, riechenden Treppenschwarz." (342)

Die Ambiguität von "Treppe" symbolisiert gleichermaßen den Aufstieg zum Höhepunkt sexuellen Erlebens und den Abstieg in das Muster der Säugtiernatur, das der Sehnsucht nach Verklärung durch das Erotische vorausliegt.

Diese Verklärung leistet die poetische Sprache, wenn sie dafür die Semantik des Tanzes beschwört:

"Kein Wunsch bleibt übrig außer diesem, es kann nichts auf der Welt geben als diesen Willen, der nicht aufhört in der Auflösung, der von Stufe zu Stufe weiterrückt, alle Zutaten sind überflüssig. Und da steht in seinem Winkel schwarz-weiß das Paar, die Frau, der breite Mann. Ein Tanzpaar in der akrobatischen Pose eines Liebesakts. Die Hauptfigur (...) ist die Frau aufgrund ihrer Entschlossenheit, sich zu verschleudern. Nur das macht ihr Vergnügen aus. Der Mann ist der Tänzer, der, wie es sich gehört, zufriedenstellt, wenn er ihr bei den Wirbeln aus seinen, in seine - stellvertretend für immer andere - Arme assistiert." (343)

Selbst wenn das Wort "Wille" hier von der Autorin nicht bewußt gewählt sein sollte, sondern sich im Schreibprozeß "wie von selbst" eingestellt hat, ist die Verbindung zur Philosophie Schopenhauers deutlich. Im Geschlechtsakt im Treppenhaus, der von keiner Spur von Erotik begleitet wird, zeigt der Wille seine ungeheure Kraft. Diese Macht versklavt den Menschen. Als Gefangener seiner Sexualität muß er ihr dienen. Das ist die "Wahrheit", die vor der Ich-Erzählerin "aufreißt" als "Blitzen einer anhaltenden Helligkeit". Diese Macht ist weder "schwarz" noch "weiß". Sie ist außerhalb aller Kategorien. Die Ich-Erzählerin weiß:

"Ja, würde man sie [die Frau] jetzt fragen, ob sie für Verlängerung und Anschwellen ihrer Lust den Weltuntergang in Kauf nähme, ob sie das Ende der Erde, in deren vernunftloser, laubfeuchter Masse sie doch in diesem Moment ausgelöscht werden will in rasender Verausgabung, ob sie das Ende der Erde für die Fortsetzung ihres Vergnügens also unterschreiben wolle, so könnte sie nicht anders, als es tun." (371)

Dieser Wahrheit stellt sich die Ich-Erzählerin, sie kennt aber auch das andere Ende der Skala, an dem das Subjekt Selbstgewißheit, Identität in der Beziehung zu einem anderen Subjekt finden kann als "liebendes Erkennen".¹⁰¹

¹⁰¹ vgl.: Gerhard Neumanns Kleist-Aufsatz
in: Hinderer (1997) a. a. O., S. 171

2.2.5 Das Netz der Motive als Träger von Mehrdeutigkeit

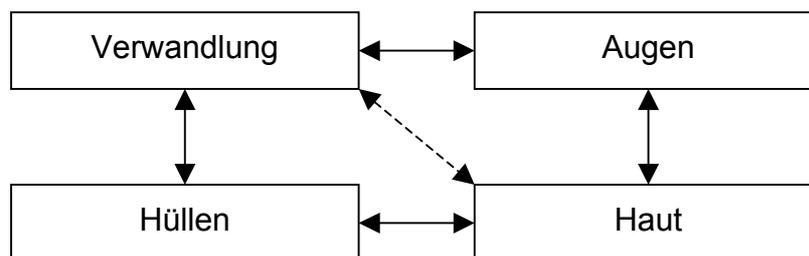
Das literarische Leitmotiv ist definiert als

"eine einprägsame im selben oder annähernd gleichen Wortlaut wiederkehrende Aussage, die einer bestimmten Gestalt, Situation, Gefühlslage oder Stimmung, auch einem Gegenstand, einer Idee oder einem Sachverhalt zugeordnet ist, die oft auch rhythmische und klangliche Mittel wie Reim und Alliteration verwendet und durch ihr mehrfaches Auftreten gliedernd und akzentuierend wirkt, Zusammenhänge vorausdeutend oder rückverweisend hervorhebt sowie zur literarischen Symbolbildung eines Werkes beiträgt."¹⁰²

Zentrifugalen Tendenzen des modernen Romans wird durch die Verknüpfung von Motiven entgegengewirkt, weil sie der Textkohärenz dient. Die "wiederkehrende Aussage" erleichtert außerdem die Rezeption schwieriger Texte. Also scheint das Motivnetz eher der Ordnung zugehörig als der Ambivalenz.

Sobald jedoch Einzelmotive, die aus unabhängigen semantischen Feldern stammen, Verbindungen eingehen, werden Bedeutungsmerkmale verschoben, und zwar sowohl intensivierend als auch abschwächend, die **Eindeutigkeit der Symbolbildung** kann gestört werden.

In dem Roman "Die Frau in den Kissen" gibt es vier Hauptmotive, die unterschiedlich stark aufeinander bezogen sind:



Ein fünftes Textelement, das nicht als Motiv bezeichnet werden kann, weil es nicht "im selben oder annähernd gleichen Wortlaut" wiederkehrt, das aber zur Symbolbildung beiträgt und semiotisch mit den Motiven verknüpft

¹⁰² Günter und Irmgard Schweikle (Hg.):
Metzeler-Literatur-Lexikon
Stuttgart 1984, S. 250

ist, ist die Bewegung im Vertikalen oder Horizontalen, die die Figuren entweder phantasieren oder ausführen. Weil es sich um eine Bewegung handelt, lockert sie die eher festigende Funktion der Motive und führt auf ihrem Höhepunkt im fünften Kapitel zum Schwanken der erzählten Welt.¹⁰³

Das H ü l l e n - M o t i v tritt am häufigsten auf, und zwar in jedem Kapitel, jeweils akzentuierend und sinnstiftend.

Das Erzähl-Ich braucht viele Hüllen, um sich vor der mit banalen oder schrecklichen Bildern auftrumpfenden Welt zu verbergen:

Seine erste, eigenste Hülle ist die Haut, aber "ohne das Gehäuse seines Bettes" fühlt es sich "nicht nur nackt, sondern hautlos" (11). Die bekannte Metapher "dünnhäutig" wird nicht eingesetzt, sondern die viel stärkere: "hautlos" - hautlos werden heißt sterben -, um zu zeigen, welches Aufgebot an Hüllen dieses Ich am Leben erhält:

"die Lider so leicht auf den müden Augäpfeln wie die Decke auf dem Körper, das Dach über dem Kopf, die Nacht über der Erdhälfte, der Weltraum um den Planeten herum, ein gütiges System von Umschließungen" (7).

Der "Weltraum um dem Planeten" wird aufgeschlüsselt:

"Troposphäre
Stratosphäre
Jonosphäre
Exosphäre
Interplanetares Medium." (7)

Diese Wortfolge, die größte aller möglichen Umschließungen darstellend, tritt im ersten Kapitel dreimal, im vierten zweimal wie eine Litanei auf, die der Beruhigung dient, "ein gnädig kurzer Rosenkranz, um das Gemüt in Form zu bringen" (7), und wird erst im fünften Kapitel aus ihrer geheimnisvollen Wirkung von Rhythmus und Lauten entlassen, indem die astronomischen Begriffe erklärt werden (384); denn an dieser Stelle steht das Ich, von keiner Hülle umschlossen, frei vom Zwang, sich bergen zu müssen an erhöhter Stelle, sowohl der Stadt als auch dem Himmel gegenüber:

¹⁰³ vgl. S. 89 - 92 dieses Kapitels

"Es ist das gütige System der Umschließungen, und es ist da, als wäre es nicht da." (384)

Das Hüllen-Motiv übernimmt mehrere Funktionen, an dieser Stelle z. B. die der Figurencharakterisierung, manchmal eine rein ornamentale, wenn das Lob des Bettes gesungen wird:

Eine kostbare "Liegestatt" ist es, die "vier geschnitzte Säulen" (11) und wallende Vorhänge besitzt. Sie erhält Namen wie "Schlaftruhe", "Schlafschatztruhe", "Schlaf tabernakel" - eine deutliche Klimax -, tritt als Wiege und Hängematte auf. In der Hülle des Schlafwagens wird der Ruhende durch die Nacht getragen usw.

Der Märchenwelt werden Schneewittchens Glasschrein und der Fliegende Teppich entnommen.

Im zweiten Kapitel wird das rote Schlauchboot der Gräfin und des Glatzkopfes ein "Doppelbett" (64) genannt, obwohl weder Schlaf noch Beischlaf darin stattfinden, aber es ist der Ort, an dem die Gräfin, sich erinnernd, ihr vergangenes Leben "träumt", und es wird den beiden eine Hülle sein, in der sie die letzten Atemzüge tun.

In den Erinnerungen der Gräfin an ihre Kindheit werden Gärten mit Gebüsch, Grotteingängen, dunklen Löchern zu Hüllen einer endgültig verlorenen Existenzform. (80 - 86)

Zwar gibt es in der Erinnerung noch "vegetative Vertiefungen, von den Düften gehöhlt und gebauscht" (81), zwar haben Kirchen noch den Höhlencharakter der Geborgenheit, aber es werden erste Warntafeln aufgestellt; "Vergangenheitslöcher" sind es geworden, zu "erstarrten Dunkelheiten" gilt es "zurückzustürzen", "untergegangen ist sie" (80 - 82).

An dieser Stelle wird die *A m b i v a l e n z* des Hüllen-Motivs deutlich: in Höhlen kann man sich nicht nur bergen, man kann tief und unwiderruflich hineinstürzen; im "Tag- und Nachtbett" der Greisin wird nicht nur wohligh geschlafen, sondern es werden Nächte durchwacht, voller Schmerzen und Ängste, und schließlich wird darin gestorben werden.

Zwar gelingt es der Phantasie, sogar die die Erdkugel umhüllenden Schichten zu einem gewaltigen schützenden Bogen um das Ich anzuordnen, aber darunter gibt es weiter die Leiden und den Tod.

Das *V e r w a n d l u n g s m o t i v* hat seit Ovids "Metamorphosen" eine lange abendländische Tradition, die in der Literatur der Moderne in Gregor Samsa ihren herausragenden Vertreter findet.

Die Verknüpfung von Hüllen- und Verwandlungsmotiv tritt dort besonders ausgeprägt auf, wo das phantasierende Ich das Eingehen in Vegetatives phantasiert. Wie Daphne treibt es Wurzeln und verästelt sich:

"Man muß nur still liegen und geschehen lassen, daß tiefere Erdschichten mit ihrer Einverleibung beginnen, und der im aufrechten Zustand elektrisierende Gedanke eines fließenden Übergangs zu Flechten, Moosen und ihren Bewohnern wird einschläfernd vor Selbstverständlichkeit." (9)

Die Phantasien von der Verwandlung in einen Tierkörper transportieren die Sehnsucht, "ins Freie" zu gelangen:

"Der Blick in die Höhe zeigt die schreienden, jaulenden Langarmigen, die Körper dunkel ausgestreckt vor dem hellen Wasserspiegel des Himmels. Aufsteigen muß ich, verwandeln muß ich mich in ihre ins Freie scharfgeschnittene Körperform." (176)

Die *A m b i g u i t ä t* von "ins Freie" als der freien Luft vor dem Himmel und dem Anklang an Freiheit - von der menschlichen Existenz, vom Am-Boden-haften - wird klanglich verstärkt durch das an den Anfang des Satzes gestellte "aufsteigen".

Die ästhetische Formung dieser beiden Sätze wird durch das Hell-Dunkel ("Himmel"- "Körper")- und das Flüssig-Feste ("Wasserspiegel"- "scharfgeschnittene Körperform") vollendet.

Später wird das Aufsteigen in eine neues Bild gekleidet:

"Lerchenschrei aus den Äckern wachsend, (...) die Vögel und ich, wir stemmen die Äcker hoch." (210)

Dort ist auch der Platz,

"wo ich mich verstricken werde in die rostigen Farben welcher Gräser und Stauden und überwechseln kann, endlich vollständig mich vertausche mit etwas anderem, wo ich ausschlüpfe aus der Menschenkruste und herauskommt und sich herausstellt: ein Nicht-Mensch." (210)

Die Wortneuschöpfung "Menschenkruste" ist in diesem Zusammenhang poetisch außerordentlich leistungsfähig; denn "Kruste" ruft sowohl positive als auch negative Konnotationen hervor: die Kruste von Gebackenem gilt als besonders schmackhaft; verkrustet eine Wunde, spannt und juckt es darunter; platzt sie, blutet die Wunde erneut. Die Herkunft vom lateinischen *crusta* = Rinde verweist auf eine Außenhaut, eine Umhüllung.

"Menschenkruste", aus der man - in der Phantasie - "ausschlüpfen" kann, weckt gleichermaßen Konnotationen einer ungeliebten Existenzform wie die Möglichkeiten der Wandlung zu einer neuen Existenz. Dagegen sind "überwechseln" und "vertauschen" eher negativ konnotiert. So entsteht durch die sich im Kontext gegenseitig beeinflussenden Schlüsselwörter erneut **M e h r d e u t i g k e i t**. Die existentielle Grenzüberschreitung wird sowohl zur Fluchtbewegung als auch zum Beginn von etwas Neuem stilisiert.

Die Leitmotive **A u g e n** und **H a u t** sind allein schon dadurch verknüpft, daß sie dem Körperbereich entstammen und Sinnesorgane vertreten. Zeichenhaft stehen sie für die Sensibilität, mit der das erzählende Ich auf die Welt reagiert. Die Augen sind außerdem in der abendländischen Tradition Pforten für die Anschauung, aus der Erkenntnis erwächst.

Es sind die Augen, die sich tief in Tieraugen versenken (181 ff), andere sehen durch die Zimmerdecke, durch das "Dach hindurch" auf "das exemplarische Gewölbe der Nacht" (57). In der Stunde ihres Todes "empfindet (...) die Gräfin nur mit den Augen" (152). Die Welt ist ihr geschrumpft und gleichzeitig ausgeweitet zu Meer und Himmel, aber der bereitet ihr noch einmal ein glühendes "Lodern", in dem sie die Farben der in der Kindheit wahrgenommenen Stiefmütterchen erkennt:

"Unvorhergesehen die herzabschnürende, atembeklemmende Erinnerung." (153)

Vor dem großen Dunkelwerden im Sterben läßt der Augen-blick Vergangenheit und Gegenwart miteinander verschmelzen.

Die Symbolisierungskraft des Augen-Motivs erweist sich außerdem als virulent, wenn der allmähliche Weltverlust im hohen Alter thematisiert wird:

"Blaue Augen meines Großvaters, mit jedem Jahr seines hohen Alters ausschließlicher in die Ferne gerichtet, (...) Augen, die sich nicht mehr auf die Gegenstände des Zimmers sammeln wollten, deren Blick sich nicht aufhielt bei den Enkeln und Urenkeln mit leicht verwechselbaren Namen. (...) Augen, die nur noch die gerade Allee - alles rechts und links davon in weißen Nebeln abstrahiert - zu einem unvorstellbaren Punkt der Vergangenheit zurücklegen sollten. (...) Mit jedem Jahr wurde diesem Starren das Ziel entrückter, hinter die Erdkrümmung gekippt, ohne daß er noch den Verlust registrierte in dem Tunnel durch die Nebelwände." (187/188)

Nur der Kanarienvogel wird noch wahrgenommen, auch mit den Augen, und wird so zum "Repräsentanten der Welt".

Das **H a u t - M o t i v** tritt an zahlreichen Stellen auf ¹⁰⁴. Es symbolisiert gleichermaßen den Zusammenhalt von Körper und Person wie deren Sprengung, damit Verwandlung möglich sei. Als "Kruste" tritt es noch einmal gemeinsam mit anderen Motiven in der Schlussszene des Romans auf, in der die Ich-Erzählerin das Schwanken der Welt erlebt und ihre Erkenntnisse bündelt. (413 ff)

Nicht zufällig steht sie dabei auf einem Dachvorsprung über der Stadt, dem Himmel gegenüber, der gerade langsam heller wird und in den die Möwen ihre Flugbahnen einzeichnen. Es ist am Ende der erzählten Zeit der höchste Punkt, den die Räume des Romans bieten. Hier kommt die unermüdlich schweifende Phantasie der Ich-Erzählerin zur Ruhe, nachdem sie imaginäre Räume von unermeßlicher Größe durchschritten hat: vertikal vom Erdmittelpunkt bis zur äußersten Hülle der Erdatmosphäre, horizontal den Halbkreis des Meeres und die den Globus umspannenden Landschaftsgürtel.

¹⁰⁴ z. B. auf den S. 8, 11, 73, 109, 115, 159, 163, 287, 312, 317, 386, 387.

Außer der bereits angesprochenen Funktion, Motive einerseits zu verknüpfen, andererseits zu destabilisieren, bieten sich für die Interpretation dieser kreisenden und auf- und absteigenden Bewegung folgende Aspekte an:

Beglaubigt werden soll damit, daß das Phantastische dem modernen Roman zu den Orten, an denen er in seiner realistischen Schicht spielt, neue hinzugewinnt, die seine Symbolisierungskraft ausweiten. Dafür sei ein Beispiel vom Ende des zweiten Kapitels angeführt:

"Sie [die Gräfin] schließt die Augen und fühlt sich umgeben vom eisernen Ring eines, wenn auch wäßrigen, Horizonts, eine kreisrunde gleichförmige Platte, deren Mitte sie ist unter der kaum schwächer werdenden Sonne, eine vollkommen kahle, zu bevölkernde, bis in die letzten Winkel, nein Falten übersichtliche Welt, ein grausamer Raum, der ihr Leben abschließt, der sie von allen Seiten mit tückischer Kraft bedrängt. (...)

Schlägt sie aber die Augen auf, zeigt sich sogleich, daß der Raum in seiner Ebenmäßigkeit verletzt wird von einem energisch arbeitenden Schwimmer, die Arme nach vorn werfend als doppelt signalisierende Willenskundgebung. Er zielt als Radiuspur direkt auf die Mitte des Meeres, die Mitte des Bootes, die Mitte der Gräfin." (119)

Das Sprachbild von der ringförmigen, kahlen, übersichtlichen Welt, die gleichzeitig ein grausamer Raum ist, deutet voraus auf das Ende des Paares. Zwar haben die beiden gemeinsam beschlossen, freiwillig aus dem Leben zu gehen, aber zuletzt ist dazu eindeutig der Wille des Mannes der stärkere, der hier "als Radiuspur" auf die "Mitte" zielt:

"Seine Hand allerdings hält die Flaschenöffnung unausweichlich an ihren Mund." (166)

Die Ambiguität von "Mitte", in anderen Kontexten überwiegend positiv besetzt, wird unterstützt von anderen, Gefahr signalisierenden Ausdrücken:

- eiserner Ring
- Kahle
- grausamer Raum
- Leben abschließt
- tückischer Kraft

- bedrängt
- verletzt
- zielt.

Für die auf- und absteigende Bewegung, wie sie z. B. im vierten Kapitel phantasiert wird, gilt noch ein anderer Aspekt: Ihre Symbolkraft speist sich auch aus der literarischen Tradition: Orpheus steigt hinab in die Unterwelt, Christus in die Hölle, Faust ins Reich der Mütter, Joseph wird in den Brunnen gestoßen, Stiller phantasiert eines seiner "Schuldbekennnisse" als in einer Höhle erlebt usw.

Auch für die Gegenbewegung gibt es Beispiele: Jakob erklimmt die Himmelsleiter, Joseph die höchste Machtstufe in Pharoos Reich, der Kampf um die höchsten Gipfel der Erde ist Gegenstand vieler Erzählungen usw.

Hierher gehört auch die Sprache der Psychoanalyse, die Traumata ins Unbewußte *a b s i n k e n* und als Wiederkehr des Verdrängten *a u f s t e i g e n* läßt.

Im vierten Kapitel dient das Eindringen der Phantasie in das Erdinnere der Beschwörung von Vernichtungsängsten (346/347), von denen das phantasierende Ich in der bedrängenden Atmosphäre heimgesucht wird, die die alte Frau umgibt.

"Immer in die Tiefe gestiegen bin ich und durch das Treppenhaus gesaust, durch die Fundamente, durch Erdkruste, Erdmantel ins Erdherz hinab." (382)

Der Roman stellt am Ende die Ich-Erzählerin als Mittelpunkt eines Kreises auf den Dachvorsprung des Mietshauses. Dort beschließt sie, die Ambivalenz der Erscheinungen zu ertragen:

"Ich sehe nur die Oberflächen, die schönen und die verwüstenden. Sie sind das, was mir gilt, zu meinem Entzücken und Grausen, in unangebrachter Begeisterung, in unangebrachtem Mitleid. In nicht überbrückbarer Entfernung voneinander befinden sich Kruste und Kern." (413)

Als Trost bleiben ihr die "Anblicke". Dort oben sind es die Möwen, ist es der Himmel, ist es das Licht, das langsam die Stadt erreicht. Dort oben aber wird ihr die Instabilität der Welt auch körperlich eingeschrieben:

"Ich klammere mich stärker an das Balkongitter. Es ist eine Verdrehung im Gange, denn im Beobachten der Möwen (...) stürze ich in die Höhe. Es ist tatsächlich kein Aufstieg, sondern ein Fallen auf sie zu (...). Ich stehe Kopf, auch wenn die Sohlen noch an der Plattform haften. Die Möwen, über den Himmel jagend, quer dadurch, sind gleichzeitig Fischschwärme unter Wasser. (...) Ich beobachte die ein Stück unter mir furchtlos im freien Raum stehenden Möwen, denen ich entgegenschwimmen könnte. Es könnten die Gegenstände der Welt so allmählich davontrudeln." (404/405)¹⁰⁵

2.2.6 *Intertextuelle Bezugsfelder*

Intertextualität nimmt in diesem Roman einen geringeren Raum ein als in *Berittener Bogenschütze*, ist aber breiter gestreut. Es handelt sich vor allem um Anspielungen und Verweise, deren Funktion¹⁰⁶ jeweils unterschiedlich ist. So dient z. B. die Undine-Anspielung in der Gräfin-Geschichte zur Figurencharakterisierung, die Verweise auf die Bibel verstärken stellenweise das Pathos, Anspielungen auf Ovids "Metamorphosen" unterstützen das Verwandlungsmotiv usw.

Nimmt man noch Verweise auf die Bildende Kunst hinzu¹⁰⁷ - auf ein Gemälde Goyas z. B. oder auf frühe Architektur und Skulptur des Altertums -, so ergibt sich ein breites Spektrum, das dem kulturellen Erbe entstammt. Ob es bewußt zu dessen "Bewahrung" eingesetzt wird, ist nicht nachzuweisen.

¹⁰⁵ vgl. die Vertauschung von Oben und Unten in der Vollmondnacht im Roman "Berittener Bogenschütze", dargestellt im Abschnitt 2.1.4 dieser Studie.

¹⁰⁶ vgl. Abschnitt 1.4.3 dieser Arbeit

¹⁰⁷ vgl. Arbeiten z. B. aus der Warburg-Schule, die dem Gemälde ein erzählendes Element zuschreiben

2.3 Die Erzählung **Zazzera**¹⁰⁸

2.3.1 *Inhaltsangabe*

Die Erzählung fängt mit einer Wegbeschreibung an, die, in Livorno beginnend, den im Autoatlas überprüfbaren Reiseweg zu dem kleinen auf Elba gelegenen Badeort beschreibt.

Es folgt eine Schilderung der Landschaft und des Lebens in Zazzera aus der Sicht einer Touristin, die jedes Jahr dort ihren Urlaub verbringt.

In deren Wahrnehmung verändern sich der Ort und die Menschen, die dort leben, in schmerzlicher Weise.

Ihre Enttäuschung darüber trägt die Ich-Erzählerin zu einem alten Mann, der wie sie fremd auf der Insel ist, aber alljährlich dort eine Zeit verbringt. Im Monolog dieses von schwerer Krankheit Gezeichneten werden Land, Meer, Himmel und Menschen in ein neues Licht gerückt.

2.3.2 *Die Doppelung von Realem und Mythischem als Träger von Mehrdeutigkeit*

Dem unvermittelten Beginn des Textes: "Von Livorno kommend" (37), der ein rasches Vorwärtseilen der Beschreibungsprosa einleitet, folgen, in nur vier Sätze gepreßt, acht Ortsnamen und andere der Information dienende Ausdrücke wie Himmelsrichtungen, Markierungspunkte u. ä.. Etwas Eiliges, Ungeduldiges geht von der Fülle dieser exakten Angaben in so wenigen Sätzen aus.

Die scheinbare Sachlichkeit der Beschreibung wird dadurch unterstützt, daß das Subjekt der meisten Sätze das unpersönliche "man" ist oder daß sie im Passiv stehen. Es überwiegen Wendungen wie:

¹⁰⁸ Brigitte Kronauer:
Die Einöde und ihr Prophet. Über Menschen und Bilder
Stuttgart 1996, S. 37 - 62

"Wer jedoch auf der stark kurvigen Straße am Meer entlang weiterfuhr, ..."

"Das verlor sich aber wieder." (37)

"Man zweigte ab nach ..."

"Man schwenkte ab ..." (38)

Erst von der dritten Seite des Textes an, treten die Personalpronomina "wir", inhaltlich nie geklärt, und "ich" auf, indem die Erzählinstanz anwesend ist.

In diesen scheinbar ganz dem Realen verpflichteten Beginn sind früh Signale eingestreut, die die Sachlichkeit konterkarieren, z. B. "ein starkes Herzklopfen" (37), das den wiederkehrenden Besucher befällt, oder der

"manchem zu Herzen gehende Duft, im Frühsommer dominiert vom Eßkastaniengeruch, der (...) dem des männlichen Samens zum Verwechseln ähnlich ist." (37/38).

Beides läßt jene Schicht des Textes anklingen, die Zazzera als einen Ort ausweist, in dem Aphrodite herrscht, die sich aus dem Schaum des Meeres erhob und auf einer Muschel zum Ufer der Insel Kythera ritt.¹⁰⁹

Kythera - Zazzera, der Gleichklang ist unüberhörbar, und in der Tat gibt es im Text zahlreiche Übereinstimmungen zwischen dem mythischen und dem realen Ort.

In ihrer Untersuchung der Watteau-Gemälde zum Kythera-Motiv schreibt die Kunsthistorikerin Jutta Held:

"Kythera (Cythère), die sagenhafte Insel, die man mit Zypern oder Curgo bei Kreta gleichsetzte, war eine der ältesten Kultstätten der Göttin Aphrodite. Als Liebesinsel hat sie den Zauber eines Ortes der Glückseligkeit bewahrt und die Phantasie über die Jahrhunderte angeregt."¹¹⁰

Es handelt sich um das sehr alte Grundmuster eines arkadischen Ortes, an dem das Begehren Erfüllung findet, jenseits gesellschaftlicher Konvention und herrschaftlicher Macht.

¹⁰⁹ vgl.: Robert von Ranke-Graves:
Griechische Mythologie. Quellen und Deutung
Reinbeck 1960, S. 40/41

¹¹⁰ Jutta Held:
Antone Watteau. Einschiffung nach Kythera.
Versöhnung von Leidenschaft und Vernunft
Frankfurt/Main 1994, S. 5

Auf Watteaus Gemälden ist der Liebeszauber u. a. durch die Gesten der Paare, durch eine Statue der Liebesgöttin, die Muschel der Venus, das Leopardenfell des Dionysos symbolisiert. Meer und Himmel schaffen eine Atmosphäre der Schönheit und des Rausches.

Einige der Attribute tauchen im Zazzera-Text auf: die Paare natürlich, der Wein, Venus (als Gestirn), das nackte Puttenvolk, vor allem das allgegenwärtige Meer, Kähne, Boote, ein Schiff.

Noch stärker ist die Analogie im Atmosphärischen, wenn es z. B. von dem den Anflug auf ein Schiff übenden Hubschrauberpiloten heißt, er wisse nicht,

wie sehr er verführt wurde von einer träumerischen Welt und ihr erlag" (43).

Das Meer selbst verbreitet den Liebeszauber, dem die Paare verfallen, die, die sich nach Cythera einschiffen, ebenso wie die, die sich in Zazzera finden.

"Wie das Glück in Gestalt eines Wehens, symbolischen Wehens, zog etwas über die Wellen, vom Horizont her mit Gischt über das Gläserne, in frischen Schaumkronen bei etwas kräftigerem Wind, ein Liebeszauber, die gesamte Breite der Aussicht füllend." (41)

Die Ich-Erzählerin verfällt Zazzeras Zauber. Sie findet eine "geradezu weltabschließende Lage der Bucht" (39) vor, in der es nur Himmel und Meer zu geben und die Sonne

"beim geringsten Standortwechsel des Betrachters den ihren total zu verrücken" (40)

scheint, ein schwebender Bereich, in sich uneindeutig:

"Gegen Abend allerdings verwandelten sich die beiden Flächen in einen Raum, der alles umstellte. Man sah hier die Venus über dem Mond, daneben wegrollend noch die Sonne, das Wasser bräunlich, ein samtiger Stoff unter dem Himmelskörper. Unter dem Mond aber ein silbriger Flimmerstreifen auf den Strand zu." (41)

Ähnlich verwandelt der Zauber- und Märchenort Zazzera, in dem Helios und Eros gleichermaßen regieren, das Zeitgefühl der Ich-Erzählerin; denn immer neu sieht sie in dem anscheinend unerschöpflichen Nachwachsen der schon zu Kinderzeiten als "Paare" auftretenden Jugendlichen das Gesetz des Lebendigen hervortreten, Paare, die

"aus dem Schwarm des nackten Puttenvolks zu Schönheiten und Athleten heranwuchsen, aber immer dieselben waren" (43),

Schopenhauers Willen gehorchend, der das Individuum altern und sterben, die Art immer neu lieben und gebären läßt.

Nur wie nebenbei erwähnt werden, kaum eine halbe Seite lang, die Schrecken der von Mensch und Natur erzeugten Katastrophen (44), aber:

"In Zazzera angekommen, war man sogleich ein angenehmer Mensch. Zwangsläufig. Man konnte sich im eigenen Schlechtsein nicht verstecken, hier wo man fast nichts am Leibe trug." (45)

Spätestens hier wird der Leser gezwungen, die Leerstellen des Textes zu ergänzen; denn wie die als "Klammer" beschriebenen "Felsenkämme" eine Art "Pressung der Bucht" (40) zu verursachen und die übrige Welt auszusparen scheinen, verengt sich die Sichtweise der Ich-Erzählerin zu einem von der Sehnsucht nach einer vollkommenen Welt gespeisten Traum, der der Wirklichkeit nicht standhält; denn man hört bald nachts

"vom Meer her über Stunden sehr junge Stimmen unter dem hallenden Himmelgewölbe, beinahe ängstlich, weil man dort unten spürte, daß, egal, was sie noch anstellen würden bis zum Morgengrauen, alles bereits in Erfüllung gegangen war und sich das Glück, entgegen dem sexuellen Hörensagen, nicht weiter steigern ließe. Deshalb wurde, aus instinktivem Entsetzen, so kreischend gelacht." (41)

Das Glück des vorher beschriebenen Paares wird von der Untreue des Mannes bedroht, und es taucht ein Paar auf, das anders aussieht, sich anders verhält, den Einbruch des Fremden in das bis dahin vertraute verkörpert:

"Ein sehr brauner Teufel mit langem schwarzem Nackenhaar lauerte bewegungslos, (...) stand da im Schatten, ohne Schatten zu werfen (...), lachte, geradeaussehend nämlich und unfreundlich, schmaläugig, alle leuchtenden Zähne zeigend bei finsterem Gesicht." (52)

Seine Gefährtin, eine "Fremde", gleicht ihm.

"Das Paarhafte, Doppelte (...), diese Wechselseitigkeit, die makellose Entsprechung, stellte sie nicht ein Kainszeichen dar? Wurde nicht nahegelegt, daß sie maschinelle Produkte sein mußten, Puppen, Modelle aus neuartigem, weichen Material, mit der winzigen Variation der Geschlechterdifferenz, exklusive Fabrikware, Prototypen?" (53)

Diese "Fremden" verändern die Wahrnehmung der Ich-Erzählerin: In der bis dahin als makellos angesehenen Landschaft taucht eine Stelle auf, die "wüste Gegend" heißt, "roh glotzende Felswände", und "Buchten, noch immer gefüllt mit den wahllos hinabgeworfenen Steinbrocken" (54) gibt es plötzlich.

Die kleinen Kirchen dienen nun

"zur Abwehr eines Schreckens, einer dumpfen Atemluft voller Furcht, Schluchzern, Moder, Schuldgefühlen." (54)

Die jahrhundertelangen "blutigen Seeräuberüberfälle" werden erinnert, "das Altern der Frauen" wird deutlich, die Zeitungen bringen auch in Zazzera "die Fülle der schlechten Nachrichten" von außen; auf der Insel weiß man plötzlich von Gaunerei, Brandstiftung, Fischen mit Dynamit. Meer und Himmel verlieren ihren Zauber:

"Neptuns liches Reich, hatte man gedacht. Aus damit! Es lag da, einschnürend in seiner Eintönigkeit, bleckend, erwürgend, ohne Zartheit, ohne Festlichkeit, ohne Seele, Wissen, Verstand. Ernüchternde Wassermassen. Eine kahle Falle von Meer und Himmel gebildet, weg die Spielzeugwelt der Ereignisse, ein vorweggenommener Weltabschluß, eine Entwertung ringsum." (56)

Hieß der Tod auf Zazzera anfangs "Einsickern und Entschwinden", so wird nun anders von ihm gesprochen:

"Zwei Todesfälle hatten aus denen, die einst Säulen der Freude gewesen waren, bleiche Hinterbliebene gemacht. Ihre Augen leuchteten und lachten nie mehr, über alle Herrlichkeit gingen sie zerstörerisch, zersetzend hinweg." (55)

Zu einem Todgeweihten geht schließlich die Ich-Erzählerin, um ihm das Leiden an der Desillusionierung zu klagen, der sie anheimgefallen ist,

"über den Wechsel in Zazzera, über die ganze Welt, und daß ja auch hier kein Glück sei, alles nur Täuschung, auch hier kein Stillstand für ein bescheidenes Weilchen, keine Rast und Stärkung, überall ja, und überall hinreichend, Krieg und Zerfleischung und Sterben" (57).

Im Monolog des alten Mannes, der die Welt nur noch belächelt, weil ihm seine Gesichtslähmung keine andere Mimik mehr erlaubt, wird die Absurdität der menschlichen Existenz als unabänderlich dargelegt. Die Sehnsucht nach der vollkommenen Schönheit, die in der Natur und in der Kunst geschaut werden kann, ist für ihn ebenso im Menschlichen verankert wie die Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod eines fremden Kindes. Die Brandstifter und der die Brände bekämpfende Hubschrauberpilot, der in seinem Eifer das eigene Leben riskiert, die Schwimmenden und Sich-sonnenden und der besessen sein Haus für Touristen erweiternde Mann, der nur noch die Arbeit kennt, sie alle sind Ausprägungen des einen Lebendigen, über die er keine Urteile mehr fällt.

"Und dann dieses besessene Kerlchen! Zwischen Eltern und Wasser rennt es seit einer Stunde hin und her, vor und zurück, ein perpetuum mobile. In wessen Auftrag? Ein engelhaftes, mechanisches Püppchen, unermüdlich, schreiend." (61)

Dieses Kind wird ihm zum Gleichnis für das ganze offensichtlich sinnlose Treiben, dem er nun unbeteiligt zuschaut, von dem er sich bald endgültig verabschieden wird. Aber auch für ihn gibt es neben dem Realen und gleichzeitig mit ihm das Mythische:

"Ob Gott in Gestalt des Meeres haust? Das stelle man sich einmal vor! Die Vermischung mit der Öde. (...) Warum starrt man das an, diese Stille, eine Konfrontation, die ohne Getöse auskommt? Es ist eigentlich kein Frieden, sondern Lust, der Höhepunkt einer Wollust." (61)

Die Ambivalenz dieser Vorstellung von der "Vermischung" Gottes mit dem Meer als "Höhepunkt einer Wollust" zwingt die dem Menschen möglichen Grenzerfahrungen von höchster Geistigkeit und Körperlosigkeit mit dem intensivsten leiblichen Erleben in ein Bild.

Gleichzeitig wird erneut das Zyklon-Motiv¹¹¹ von der Stille im Auge des Taifuns wieder aufgenommen, indem "Lust, der Höhepunkt einer Wollust" mit der "Öde", "Stille", dem "Frieden" verschmelzen.

Am Schluß bleibt in der realistischen Schicht des Textes offen, ob die Ich-Erzählerin ihre Ernüchterung ertragen lernt.

Der letzte Abschnitt der Erzählung variiert deren Beginn, die Reiseroute, als wolle er den Leser ermutigen, selbst nachzuprüfen, was es mit Zazzerä auf sich habe; denn auch in diesem Text bleibt die erzählte Welt **u n e i n d e u t i g**.

Folgt man dem "Doppelte-Welten"-Modell von Matias Martinez¹¹², so ist sie "fundamental zweideutig", weil - wie er für die "Wahlverwandtschaften" feststellt -

"sowohl das realistische wie auch das mythische Verständnis dem Text angemessen"¹¹³

ist; denn

"Die Doppeldeutigkeit (...) besteht in der entschiedenen Unentschiedenheit, mit der die beiden Konzeptionen von Wirklichkeit, die realistische und die mythische, in der Schwebelage gehalten werden."¹¹⁴

Es ist also nicht die Frage zu stellen, wie realistisch die Einschätzungen der beiden zu Wort kommenden Figuren sind, sondern die beiden "Welten" des Textes zu akzeptieren, wie sie am Schluß nochmals als Zeichen für das Zerstörerische **u n d** d a s Verklärende gesetzt sind:

"Die meisten Leute schliefen sicher schon, auch Izetbegovic, Tudjman und Milosevic vielleicht, und vielleicht friedlicher, tiefer, als es Herrn Kaempf jemals noch gelänge.

(...) Etwas Eigenartiges, wie gesagt: die geradezu weltabschließende Lage der Bucht durch eine unverständliche Drehung oder Schiefe dem allgemeinen Küstenverlauf gegenüber." (62)

¹¹¹ vgl. die Ausführungen zu "Berittener Bogenschütze"

¹¹² Matias Martinez:
Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens
Göttingen 1996

¹¹³ Martinez, a. a. O., S. 39

¹¹⁴ derselbe, S. 41, man beachte, daß bei Martinez auch das Mythische als "Konzeption von Wirklichkeit" gilt, **e i n e** Wirklichkeit des Textes ist.

Es drängt sich auf, eine Ersatzprobe "Lebensverlauf" statt "Küstenverlauf" vorzunehmen. Das Eigenartige, Weltabschließende, Unverständliche der Zazzera-Cythera-Welt wäre dann an die Stelle gerückt, an der Meer und Leben aus derselben Mythe steigen.

2.4 Der Roman *Teufelsbrück*¹¹⁵

2.4.1 Übersicht: Kapitelgliederung, Figuren, Inhalt und Themen

Die neun Kapitel von *Teufelsbrück* werden unter drei Überschriften gestellt:

EEZ (für Elbe-Einkaufszentrum)

1., 2. und 3. Abend

Holunderburg

4., 5. und 6. Abend

Schnee

6., 8. und 9. Abend

Die drei Schlüsselwörter dienen einerseits der inhaltlichen Gliederung, andererseits sind sie mehr: Das EEZ steht nicht nur für das Banale und den Konsum, der bei den Mittellosen kriminelle Energien und Haß auf die Besitzenden weckt, im EEZ begegnen sich die Figuren des Romans in schicksalhaften Augenblicken, und es werden die Weichen für tragische Entwicklungen gestellt.

Im Mittelpunkt der drei "Holunderburg"-Kapitel steht die romantische Liebe, verklärt und überhöht von einer sympathischen Natur. Aber bereits im 6. Kapitel werden Abschieds- und Todesmotive übermächtig. Sie rücken im letzten Drittel des Romans in den Vordergrund und werden in den

¹¹⁵ Brigitte Kronauer:
Teufelsbrück
Stuttgart 2000

Bildern einer eisig kalten, verschneiten Hochgebirgslandschaft voll entfaltet.

Weder die drei Abschnitte noch die neun Kapitel bilden in sich abgeschlossene Einheiten. Sie helfen aber als äußerst fragiles Gerüst dem Leser, allmählich einen Überblick über die vielgestaltigen und mehrdeutigen Inhalte zu bekommen. Dazu trägt außerdem die erzählte Zeit - etwa ein Jahr - mit ihren Jahreszeiten bei.

Es gibt in *Teufelsbrück* vier Hauptfiguren, die schicksalhaft miteinander verbunden werden:

Die Ich-Erzählerin Maria Fraulob, eine noch junge Frau, hat bei einem Autounfall Mann und Kind verloren und lebt nun allein in bescheidenen Verhältnissen. Sie stellt Modeschmuck her und verkauft außerdem Entwürfe dafür.

In einem Hamburger Einkaufszentrum lernt sie die reiche Zara Johanna Zoern und deren Finanzberater und Liebhaber Leo Ribbat kennen, als sie ausrutscht und im Sturz Leo mit zu Boden reißt. Sie verliebt sich sofort in ihn.

Zara lädt Maria ins Alte Land ein, wo sie mit Leo eine Villa bewohnt, in der als Hilfe in der Bücherei und bei den exotischen Vögeln der Voliere Sophie Korf arbeitet. Sie ist ebenfalls in Leo verliebt.

Aus dem trivialen Muster des von drei Frauen begehrten Mannes entwickelt der Roman eine zuletzt hochdramatische Handlung - Sophie erschießt Leo und sich selbst -, die aber oft genug nur die Folie für die der Autorin bedeutsamen Themen ist.

Die wichtigste der zahlreichen Nebenfiguren ist der frühere Theaterbeleuchter und jetzige Küster Wolf Specht, ein lebensuntüchtiger, merkwürdige Gedichte schreibender Mann, der um Maria wirbt, aber nur Mitleid, oft genug Zorn und Verachtung bei ihr erregt.

Ihm fallen im Roman erhellende Funktionen zu wie diejenige, Gesellschaftskritik zu artikulieren und die Gegenfigur zu Leo darzustellen, beides allerdings meistens in einer Komik und Ironie erzeugenden Weise. Seinen Selbstmordversuch überlebt er geistig deformiert und pflegebedürftig.

Auch Maria zerbricht zuletzt die Wirklichkeit. Sie wird nachts in die unendlichen Schneefelder von Kaprun hinausgehen und erfrieren.

Zahlreiche Nebenfiguren werden aus unterschiedlichen Motiven in das Romangefüge integriert. Einige staffieren ein Fest in Zaras Villa aus, damit eine reiche, verwöhnte Gesellschaftsschicht vorgeführt werden kann, die dem Banalen ebenso verfallen ist wie der Geldgier.

Einzelpersonen wie der Ingenieur, die Schuhräuberin, die Optikverkäuferin - alle drei ohne Eigennamen - treten auf, weil sie Themen des Romans transportieren helfen oder zur Charakterisierung der Hauptfiguren beitragen.

Der neue sehr junge Liebhaber Zaras treibt trotz extrem kurzer, stummer Auftritte die Handlung voran. Spechts Sohn vermehrt in einer langen, eindrucksvollen Szene nicht nur durch Schuldzuweisungen Marias Unglück, er stellt sich dem Leser auch als Vertreter einer Sorte von jungen Männern dar, die vor Selbstgerechtigkeit strotzen und ohne jedes Einfühlungsvermögen sind. Außerdem wechseln in dieser Szene sehr wirkungsvoll die Sprachebenen.

Orte der Handlung sind Hamburg, das Alte Land, Heidelberg und das Gebiet der Hohen Tauern. Diese sehr unterschiedlichen Schauplätze werden nicht nur als Folie für das Romangeschehen genutzt, sondern ebenso als Bedeutungsträger.¹¹⁶

Die Themen des Romans erfassen die ganze Palette menschlicher Existenz, sowohl im individuellen als auch im gesellschaftlichen Bereich, wie sie sich am Ende des 20. Jahrhunderts darstellt. Hauptthema ist die Liebe in ihren unterschiedlichen Ausprägungen, in der Gestalt von Eros und Sexus, als Freiheit und Abhängigkeit, als Naturgewalt und kulturelles Muster. Als dunkelster Schatten, den sie wirft, tritt der Tod auf, als schicksalhaft und als selbstbestimmt. Kulturelle Muster werden außerdem als Sprachlosigkeit in der Liebe thematisiert.

Einen weiten Raum nimmt im Roman die Thematik vom Menschen in der Natur ein. Er wird als ihr Beherrscher und Nutznießer vorgeführt, aber auch als derjenige, der ihre Schönheit genießt und der ihr ausgeliefert ist.

¹¹⁶ vgl.: Abschnitt 2.4.5 dieser Studie

Die Kritik an gesellschaftlichen Machtstrukturen und deren Auswirkungen im ökonomischen Bereich nimmt gegenüber diesen beiden großen Themenkreisen einen geringen Platz ein.

Unübersehbar, unüberhörbar wird von der ersten Seite an die Kunsttätigkeit des Menschen thematisiert. Als Prätext ist dem Roman u. a. das kulturelle Erbe der deutschen Romantik eingeschrieben. Außerdem werden Werke der Bildenden Kunst zitiert. Dies und die ästhetische Schönheit der Sprache widersprechen ständig dem insgesamt pessimistischen Grundton des Romans.

2.4.2 *Vermittlung von Ambivalenz: die Erzählsituation*

Jeder konsequent durchgehaltenen Ich-Erzählung, wie sie dieser Roman darbietet, ist an sich schon Ambivalenz eingeschrieben; denn alles, was dieses Ich erzählt, kann nur aus dessen eigener subjektiver Sicht dargestellt werden und trägt damit zur Ungewißheit und zum Zweifel bei, ob man es vielleicht nicht ganz anders sehen könne.

Diesen Zweifel verstärkt der Roman von Anfang an. Die Ich-Erzählerin artikuliert ihn selbst:

"Im EEZ, unmittelbar vor dem Zusammenstoß mit einem fremden Paar, muß ich in merkwürdiger Stimmung gewesen sein. (...) mir war traurig zumute. Ich wußte nicht, warum." (6)

"(...) und die Augen (...) mußten wohl die eines amüsierten, insgeheim verärgerten Frosches sein -" (7)

In diesen Sätzen geht es noch um Banales, aber selbst auf dem Höhepunkt ihres Liebeserlebens mit Leo, befallen Maria Zweifel:

"Ich lag bei einem völlig fremden Mann, ein unbekanntes Gesicht näherte sich mir. Einen Augenblick empfand ich die abstruse Situation, mich in so geringe Distanz zu einem vollständig anderen Lebewesen zu begehen." (243)

Später sagt sie zu ihrer Zuhörerin:

"So oder so ähnlich. Sie verstehen, immer gilt: So oder so ähnlich." (329)

Ganz zum Schluß, kurz bevor die Wahnvorstellungen überhand nehmen und ihr Sprechen zum Stammeln wird, kann sie die Erkenntnis formulieren, daß die Konturen des Erlebten und Erzählten die Formen tauschen und verschwimmen lassen, daß es die eine Lebenswahrheit nicht gibt:

"Ich will es loswerden, es will heraus aus mir. Wie sich die Landschaften, die Lieben, die Lebensalter erschließen im Durchwandern und sich runden! Was erst Festes war, löst sich auf, und das bisher Lockere ballt sich zum Konturierten." (500)

Diese allgemein geltende Mehrdeutigkeit der Ich-Erzählung kann in einer Romanform gemindert werden, die mehreren Figuren das Wort erteilt. Diese treten in voneinander getrennten Kapiteln als Ich-Erzähler auf und schildern die gleichen Vorkommnisse aus unterschiedlicher Perspektive und mit unterschiedlichem Akzent.¹¹⁷

In *Teufelsbrück* wird dagegen die Ambivalenz durch einen Kunstgriff noch verstärkt, der sich in mehrfacher Hinsicht als außerordentlich produktiv erweist: Maria erzählt ihre Geschichte einer stummen Zuhörerin. Dieser Einfall erlaubt z. B. der Erzählerin, Fragen zu stellen, Zweifel zu äußern. Gerade weil darauf nicht geantwortet wird, verstärkt sich für den Leser der Eindruck von Mehrdeutigkeit des Erzählten, während die Zuhörerin-Figur allmählich Konturen gewinnt. Allerdings sind es sich wandelnde Konturen: von einer Ähnlichkeit mit ihrem "Tantchen" spricht die Ich-Erzählerin nach der ersten Begegnung im Schnee der Hohen Tauern, in der sie noch einmal vor dem Verirren und Erfrieren gerettet wird durch diese merkwürdige Wanderin. Aber bald nehmen die Zara-Attribute zu, die Maria zu entdecken meint, und zuletzt sitzt die Verwirrte, Stammelnde einer Schicksals-

¹¹⁷ z. B. in Dieter Wellershoff:
Der Liebeswunsch
Köln 2000

göttin in Zara-Gestalt gegenüber und vernimmt im Wahnsinn deren Befehl, in die nächtlichen Schneefelder hinauszugehen, von denen es keine Rückkehr geben kann.

In der realitätsnahen Schicht des Romans ist jedoch eine Begegnung der beiden Figuren in den Hohen Tauern sehr unwahrscheinlich, so daß in der Schwebelage bleibt, ob es sich nicht doch um eine Wahnvorstellung handelt.

Ein Erklärungsmodell liefert die Narzißmustheorie von Heinz Kohut:¹¹⁸

In der narzißtischen Persönlichkeitsstörung erlebt Maria, die Zara in Haß-Liebe verbunden ist, ein "unabweisbares Bedürfnis nach Verschmelzung mit mächtigem Objekt: Stufe der idealisierten Elternimago" (26). Dieses Bedürfnis ist sowohl mit Ehrfurcht als auch mit Angst verbunden.

Marias Psychose läßt Zara für sie zur Gestalt des "mächtigen Verfolgers" (Kohut, 26) werden.

Mit Hilfe dieses Modells kann der Roman vom Ende her auch als die Geschichte einer Fixierung gelesen werden.

In seiner phantastischen Schicht, die mit E. T. A. Hoffmanns Märchen *Der goldene Topf* als Prätext spielt, erhält Zara die Gestalt einer mächtigen Zauberin, die in ihrem Reich alles beherrscht und sich zuletzt als Herrin über Leben und Tod zu erkennen gibt.

Das Oszillieren des Textes zwischen mehreren Schichten zu zeigen, soll die Aufgabe der folgenden Interpretationen von Einzelaspekten sein.

2.4.3 Figurencharakterisierende Szenen und deren Verbindung zu Themen und Motiven des Romans

Da in *Teufelsbrück* die unterschiedlichen Strukturelemente besonders stark miteinander verknüpft sind, kann ihre Trennung zu Interpretationszwecken nur unvollkommen vorgenommen werden oder müßte sogar scheitern. Deshalb werden im folgenden die Figurendarstellung und die Themen

¹¹⁸ Heinz Kohut:
Narzißmus
Frankf./M. 1997 als stw 157 erschienen, dort S. 26

bzw. Motive des Romans, soweit sie von Figuren vorgetragen oder durch sie dargestellt werden, nicht getrennt untersucht.

Diese Methode kann Redundanz nicht völlig ausschließen.

Der Leser richtet den ersten Blick auf *Z a r a J o h a n n a Z o e r n* aus der Perspektive der vor ihr knienden *M a r i a* :

"Also wandte ich aus der Tiefe mein Gesicht zu der kerzengerade in Schlangenlederpumps stehenden Person, zu ihrem Mund vor allem, am braunen Mantel entlang hoch wie an einem Stamm zu ihrem Mund, (...). Es war ein schönes, geschwollenes, strenges Fischmaul, aus dem uns befohlen wurde, und die Augen, (...), mußten wohl die eines amüsierten, insgeheim verärgerten Frosches sein - (...), vor dem ich also kniete." (7)

Die erste Szene, in der sich die beiden Frauen begegnen, zeigt eine unterwürfige Maria vor einer, die befehlen kann. Die Entfernung zwischen beiden wird durch Übertreibung hervorgehoben: "aus der Tiefe", die demütige Haltung dadurch verstärkt, daß die Ich-Erzählerin barfuß kniet - wie eine Sünderin:

"Ohne Schuhe, begriff ich erst jetzt, als ich mit Hilfe des wieder stehenden Mannes die Fußsohlen auf die kalten Passagenkacheln setzte. Das aber erzeugte in mir, ich wußte nicht warum, ein Schuldgefühl." (7)

Nicht zufällig hat Zara Schlangenleder an den Füßen: gemeinsam mit dem Bild vom "Stamm", an dem Maria hoch sieht, stellt sich die Assoziation zur in der Bildenden Kunst hundertfach gesehenen Paradiesszene ein, in der die Schlange sich um den Baum windet und Eva in die Schuld, die "Sünde" fällt, die fortan das Menschengeschlecht begleiten wird.

Die Ich-Erzählerin aber artikuliert noch ein anderes Gefühl, das später in der Formel "Fischmaul, Froschaug" häufig wiederholt wird: Zusammen mit dem Hinweis auf das Alter und die dicken Fesseln der sonst schlanken Frau erlaubt sich Maria einen Anflug von Verächtlichkeit, und außerdem klingen in den beiden Komposita Feuchtigkeit und Kälte an.

Der durch die Wortwahl vermittelten Ambiguität steht in dieser Szene noch eine andere zur Seite: Maria fällt nicht nur vor Zara auf die Knie, sondern sie kniet auch vor dem Mann, in den sie sich sofort verliebt, d. h. sie "fällt" auch in die Liebe hinein:

"Der Mann, der umständehalber mit mir auf dem Boden kniete und mich versehentlich umschlang (...), lächelte ja." (6)

Später wird die Ich-Erzählerin Zweifel äußern, ob es sich bei ihrem Unfall im EEZ um einen Zufall gehandelt habe. Da hat sich Zaras Macht bereits so beherrschend gezeigt, daß Maria ihr auch ihren Sturz mit allen seinen Folgen zuschreibt.

Die Hintergründe dieser Macht werden ihr zum ersten Mal - wie ein Schauspiel in drei Akten - bei ihrem Besuch in Zaras Villa vorgeführt: als eine Schuhsammlung, wie nur großer Reichtum sie ermöglicht, als eine außergewöhnliche Bewirtung in außerordentlichen Räumen und als die Verwandlung einer offensichtlich nicht mehr jungen, etwas nachlässig gekleideten in eine strahlend schöne, den Liebhaber erwartende verjüngte Frau.

"Schuhe sind etwas anderes, als sie scheinen" (32), erklärt Zara der stauenden Maria vor ihrer Sammlung. Die Ich-Erzählerin verfällt sofort dem Zauber dieser Pracht. Sie hört dazu die Vogelstimmen aus der benachbarten Voliere:

"Ihre Laute schienen aus den Dur- und Moll-Schuhen zu steigen, aus den goldenen und samtigen Schuhkehlen zu zwitschern und mir mit süßen Stimmen zuzuwinken, in diesem dämmrigen Wald mit leuchtenden Schuhnestern." (33)

Die Sprachbilder des Schuhsammlungs-Abschnitts sind semantischen Feldern entnommen, die dem Bedeutungsumfeld "Schuh" nur lose verbunden sind. Dadurch können Schuhe zu "Gefäßen", vor allem aber zu "Lebewesen" werden. Ein Rest der Primärbedeutung bleibt auch hier erhalten. Die Ambiguität wird dadurch noch gesteigert, daß es sich zwar um wirkliche Schuhe handelt, daß sie jedoch zu ästhetischen Objekten geworden sind, weshalb von ihnen auch angemessen kunstvoll gesprochen werden muß.

"Verzauberte Gefäße" (34) sind Zaras Schuhe, wenn sie

- als Spitzenkette aus Leder den Fuß umschließen
- sich als Satintücher um den Fuß bauschen
- alhambra-artig aussehen
- leuchtende Schuhnester sind.

Eigenleben erhalten sie, wenn sie

- als freche Einzelwesen, jede Nützlichkeit abstreitend, auftreten
- dem Fuß mit entstellender Fesselung drohen
- überhäuft und verwöhnt sind
- herrliche Runzeln vergoldeten Leders, atmende, grimassierende Haut zeigen (32 - 35).

"Die Absätze brachten den Mund auf kußfördernde Höhe. Mordsekunden: Stöckel wie Dolche. Leidenschaftsmomente: Schuhe für das Abstreifen, ruckartig oder elegisch, vom Fuß und für nichts anderes. Das Bild stieg auf und duckte sich in seinen Ursprung, den silbrigen, den lackschwarzen, rosig gefütterten Schuhschoß zurück. Dann wieder ein Schnütchen aus rotem Wildleder, eine Miniaturliegestatt aus Satin für Verschwiegenes, eine im Schrei zurückgeworfene Kehle." (34)

Hier geben sich diese Schuhe als das zu erkennen, was sie in Zaras Sammlung gebracht hat, als Fetische, als Zeichen erotisch-sexuellen Verlangens:

"Ach, wie sie sich bäumten, bösertig vorstießen und weich schmiegend anboten, die schlichten und die überbordenden, die dekadenten in Taubengrau." (33)

In der folgenden Bewirtungsszene werden die sprachlichen Zeichen anders eingesetzt. Ein "Hochgebirgsweiß" und "ein eben erst beendeter Schneefall" (35) - das Weiße steht für Marias Gefühl der Leere - gehen von dem festlich gedeckten Tisch aus, "Tafeltuch und Servietten mit dem Extra-Schnee weißer Stickerei" (36). Das Schnee-Eis-Kälte-Motiv der letzten Kapitel klingt hier erstmals an:

"Ich sollte einmal im Anschnitt die gebirgige Baisertorte und die schaumige Masse darunter ansehen, das Gold auf den Hängen und den scharfen Schatten, wo die Oberfläche geborsten war. (...) ein Effekt wie in den Bergen unter Schnee (...) bei Sonnenaufgang." (36/37)

Es ist die Landschaft, in der Maria zuletzt den Kältetod sterben wird, deshalb muß der Tod gleich zweifach beschworen werden: Im Rot und Weiß auf Marias Teller - sie erzählt ja vom Ende her, sie kennt die Szene mit dem vielen Blut im weißen Zimmer längst - und im Bild vom Sterbenden, dem man "als Sterbehilfe" das Fernsehen angestellt hat:

"Die Äpfel mit den Tautropfen, die behauchten Pflaumen und Trauben, die Märzenbecher, funkelnd im alten Laub?

Es war eine beschwingte, entrückt schwebende Welt, alle Schönheiten vereinzelt, ein saftiges Diesseits in seinem letzten Lebensmoment. Seine Kindheit lachte ihm wieder entgegen in der Waldesdämmerung, in der Apfelrundung, zu der es steigernde Musik gab, die Gegenstände in Tiefe und Leuchtkraft, sein ausgeatmetes Leben schoß in die Dinge, sie saugten es aus ihm und fesselten es an sich." (37)

Der fünfmalige Schmerzenslaut *au* im rhythmisierten ersten Satz, die häufig eingesetzte Alliteration, die Differenzen in der Attributierung von "saftiges Diesseits" und "ausgeatmetes Leben" zeigen einmal mehr das ästhetische Kalkül der Autorin.

Und wie die Ich-Erzählerin im Roman *Die Frau in den Kissen* im Zoo die Umkehrung der Tierblicke imaginiert, so werden hier die Dinge mit menschlichen Möglichkeiten ausgestattet:

"Aber hingen nicht auch umgekehrt sie, die Gegenstände, ängstlich an seinen Blicken? Wenn diese erloschen, welkten auch sie." (37)

Die Bewirtungsszene enthält noch ein weiteres Motiv: das Verschlingen von Nahrung als Ersatzhandlung:

"Was mir zu tun blieb, war, in großer Geschwindigkeit zu essen, ohne Appetit das Zeug runterzuschlingen. (...) Ich aß um die Wette mit meinem Widerwillen und meinem Unglück." (36)

Dieses Motiv wird in grotesker, ekelregender Weise gesteigert, als Maria auf der Rückfahrt einem verkrüppelten, lallenden Mann aus Freundlichkeit und Mitleid ihre Hand überläßt:

"Geschwind versuchte er, alle meine Finger in seinen saugenden Mund zu stecken, so daß ich ihm meine nasse Hand entriß." (43)

Sie flieht vor ihm, wie sie aus Zaras Haus geflohen ist.

Marias Wehrlosigkeit wird in diesen Szenen deutlich sichtbar, jedoch indirekt geschildert.

Am Ende der Überfahrt über die Elbe hat sich bei ihr die Erkenntnis durchgesetzt, daß sie Zaras Einfluß nicht mehr entrinnen können; denn schon jetzt reproduziert ihr Gedächtnis unentwegt und ausschließlich deren "Androhungen".

An einem einzigen Nachmittag in Zaras Reich hat sie sich bereits so verändert, daß sie an ihrem Namensschild klingelt und "fassungslos" den Nachbarn, der sie nicht grüßt, fragt, ob er sie nicht kenne. Der hat aber nur seine Brille vergessen. (44 - 46) Es ist Maria, die sich nicht mehr kennt.

Die ambivalenten Gefühle der Ich-Erzählerin für die Frau, in deren Machtbereich sie geraten ist, werden noch in mehreren Szenen geschildert, die wiederum mit anderen Motiven verknüpft sind und deshalb an anderer Stelle analysiert werden. Hier soll als Beispiel Zaras Sturz im EEZ als Beleg für die Zwiespältigkeit dieser Gefühle stehen:

Die Szene (314 - 317) variiert den Sturz Marias am Anfang des Romans, aber während Maria dabei Zara kennenlernt und sich in Leo verliebt, wird Zaras Sturz als schwere Demütigung inszeniert: Zara liegt auf Gesicht und Bauch, das Kleid ist eingerissen, die Umstehenden halten sie für betrunken und haben "ihr Vergnügen an der unschicklichen Aufmachung der dafür zu alten und nun zurechtgewiesenen Frau" (315). Aber Maria hilft nicht, wofür sie allerlei Gründe anführt:

"Was sollte ich tun? Der Anblick der so schändlich preisgegebenen Zara lähmte mich. Ein grausamer, über mich gekommener Zauber." (315)

Diese "Lähmung" wird die Ich-Erzählerin auch befallen, als sie mit ansieht, wie Sophie Leo und sich selbst tötet:

"Ich griff nicht ein. Das darf Sie nicht entsetzen. (...) Es geschah hier etwas, von dem ein Abirren unmöglich war." (464)

Der Text gibt keine direkte Antwort darauf, weshalb Maria diese Starre befallt. Ihr Verhalten bleibt mehrdeutig, es kann sich um ein Erstarren angesichts des Ungeheuren, das sie erblickt, handeln, ein psychisches Unvermögen, das sie in einen kataleptischen Zustand versetzt, es kann aber auch als eine Haßregung interpretiert werden.

Am Ende ihrer langen Erzählung findet Maria eine Erklärung:

"Wir verteilen unsere tonnengewichtigen Gefühle, (...). Aus dem gewaltigen Arsenal stoßen sie auf uns herab, die Empfindungen, Bedürfnisse, wie die Geier, und suchen sich eine Behausung, die Quälgeister." (488)

Der abgenutzte Vergleich "wie die Geier" erhält seine Virulenz aus den vorher berichteten Fangmethoden der Adler (357), die Schildkröten aus großer Höhe auf Felsen fallen lassen, damit ihr Panzer zerbricht und das

Fleisch zerrissen werden kann, und des kanadischen Uhus, der die Taschenratte durch die Erdschicht greift, die sie vor dem Räuber verbergen sollte. (289)

Wie hier arbeitet der Text an vielen Stellen mit Verknüpfungstechniken, besonders mit Naturschilderungen. Sie scheinen oft gewaltsam dazwischengeschoben, bis sie an einer wichtigen Stelle in einem oft leicht veränderten Bild einen inneren Vorgang, einen Seelenzustand oder als Antizipation ein zukünftiges Ereignis beleuchten. Diese Technik fördert einerseits den Zusammenhang des Textes, andererseits verstärkt die unkonventionelle Bildlichkeit dessen Ambiguität.

Deutlicher benennt es die Ich-Erzählerin wenig später:

"Am interessantesten natürlich, wenn sich zwei Gefühlsmächte um dasselbe Objekt streiten, etwas bombastisch Haß oder Liebe genannt, (...). Ach, noch jetzt beim Erinnern, schürft es an mir oder in mir drinnen, in Zuneigung und Widerwillen." (489)

"Schürft" beschwört einerseits den Schmerz, der bei Bewegung einer verletzten Körperstelle entsteht, andererseits werden Edelmetalle, Edelsteine "geschürft", so daß das gewählte Wort der Ambivalenz der geschilderten Gefühle adäquat ist.

Ganz im Zeichen des Schmerzes stand "schürfft" schon einmal bei Leos und Sohpies Tod für Marias Gefühl in der Schockstarre, die erst durch eine Spritze gelöst werden kann (46). Daß Maria es sich anders zurechtlegt, zeigt ihre um Zuneigung ringende Wunschvorstellung Zara gegenüber:

"Es schürfte an mir, es rüttelte. Erst als ich in die Arme genommen wurde, taute ich auf, wurde schmiegsam wie ein junger Affe und klammerte mich auch so an. Zara tröstete mich, mein Schlafbedürfnis wurde sofort ungeheuer und der Hunger auf Zucker. (...) Zara weinte und trocknete mir die Tränen ab. Sie duftete wie meine Mutter früher und machte keine Vorwürfe. Sie gab mir auch etwas zu essen, einen Würfelzucker oder ein Bonbon oder eine Tablette. Ich ließ es mir in den Mund schieben." (466)

Zara als Wunschbild einer Mutter, die sich um alles kümmert (467), umarmt und tröstet, Tränen trocknet und das "Kind" füttert - das ist das eine Extrem in der Charakterisierung der Figur durch die Ich-Erzählerin, das andere ist zwar schon vom Wahnsinn diktiert - oder ist die ZuhörerIn vielleicht doch Zara? - aber trotzdem Marias subjektive Wahrheit:

"Sie haben mir mit Ihren unwiderstehlichen Augen gegenübergesessen (...). Ich bliebe wohl gern, Zara, ich sähe wohl sehr gern noch länger hin, (...). Aus weit geöffneten Augen Befehl zum Aufbruch in die offenstehende, eisige Nacht. (...) Entblößte Froschaugen ordnen es an, gelackt, kalt glühend, die Nachschwärze spiegelnd." (504)

Es sei an dieser Stelle noch einmal betont, daß die gewählte Erzählperspektive sehr geeignet ist, ambivalente Gefühle der Figuren herauszustellen, auch die der Ich-Erzählerin selbst. Bei ihr muß das meistens indirekt geschehen, was wiederum hohe Anforderungen an den Leser stellt.

Als besonders produktiv für die Ambiguität des Textes erweist sich der Einfall, die Ich-Erzählerin zuletzt dem Wahnsinn verfallen zu lassen; denn er ermöglicht es, den allmählich einsetzenden geistigen Verfall als lautliche und rhythmische Erscheinungen durch Sprache auszudrücken. Diese gibt das Bedeuten auf und verweist im Stammeln der psychisch Zerstörten auf sich selbst.

Es bleibt aber auch hier ein Rest der realitätsnahen und der intertextuellen Gebundenheit bestehen. Davon wird später die Rede sein.

Ein Beispiel dafür, wie direkte und indirekte Figurencharakterisierungen inszeniert und außerdem Themen und Motive eingebunden werden, ist die Szene, in der Wolf Spechts Sohn zu Maria kommt, um ihr die Schuld am mißglückten, aber mit Demenz endenden Selbstmordversuch seines Vaters aufzubürden. (391 - 410)

Der Spechtsohn wird direkt durch die Schilderung der Ich-Erzählerin und durch seine Sprache charakterisiert. Sie wechselt zwischen einem sachlichen Bericht in Hochdeutsch, Zitaten des Vaters und Ausdrücken aus dem Slang der Jugendszene. Sein Benehmen und die Inhalte seines Sprechens sind ausdrücklich darauf angelegt, die Frau zu beleidigen und herabzusetzen, die sein Vater geliebt hat, vor allem aber will er anklagen und eigene Schuldgefühle auf sie abwälzen.

Soweit könnte es in jedem konventionell gestalteten Roman stehen. Ermöglicht von der Erzählsituation in *Teufelsbrück* kann das Erzählen aber unterbrochen werden, damit sich Marias Hilflosigkeit, Verlassenheit und die Last der Schuld in einem Landschaftsbild spiegeln:

"Eigenartig, die trüben Tage hier oben" (398),

wendet sie sich an die ZuhörerIn, und die Schlüsselwörter dieser einen Textseite beschwören Einsamkeit und Grauen in der Seele der Frau:

- dem Gebirge entkommen
- das Würgende
- Fichten in Mörderhaltung
- Unruhe oder Not
- das Unheimliche und Saugende der Nachtwege
- drohende Körper in der Einsamkeit, im Lautlosen
- die Weiße beinern in der Dunkelheit
- lauernde Nachtwildnis
- im Schnee versinken
- der dubiose Anhauch der Bergflanke
- die Verriegelung des Tales
- die Auslieferung an die Nacht
- schwarze Schlagschatten
- ein unsicheres Gelände
- ins Schwarze abstürzen. (398/399)

Selbst das lebendige Wasser des Baches wird zur Gefahr:

"dazu immer rauschend der Bach, buchstäblich, purzelnd, holterdipolter, fröhlich, aber von Fall zu Fall auch einen Hilferuf heiter übertöndend." (399)

Die indirekte Konturierung des seelischen Zustandes der Erzählerin-Figur dient außerdem noch als Antizipation ihres Endes, das wegen der konsequent durchgehaltenen Erzählsituation nicht mehr geschildert werden kann.

Eingebaut in die Spechtsohn-Episode sind außerdem noch folgende Motive:

- die Faszination, die für Maria vom männlichen Körper ausgeht (400)
- die innere Leere als Gefühl, ein "Hohlkörper" zu sein (401)
- Vogelgesang, hier als triviale Operettenliedzeile und als das "Litzirüti!" aus Marias Kopf (401/402)
- Spechts Augen hinter der dicken Brille (404)
- die Selbstmordliste (408)
- das Verschlingen von Nahrung als Ersatzhandlung (410)
- das Buch über spanische Käämme (411).

Das Einflechten dieser Textelemente verhindert, daß die Episode inhaltlich geschlossen erscheint. Gleichzeitig wird einmal mehr gezeigt, daß in diesem Text alles mit allem zusammenhängt.

Nicht zufällig ist die L e o - Figur widersprüchlich und unvollständig konturiert; denn das charakterisiert indirekt die Ich-Erzählerin: Sie liebt Leo, deshalb kann sie ihn sich nicht erklären.

In der ersten Begegnung fühlt sie sich "in den Armen eines eleganten Verbrechers" (6) und bestätigt:

"So sehen sie aus, die mondänen mittelamerikanischen Kriminellen, dachte ich: das Haar aus der Stirn nach hinten gekämmt, die Gesichtshaut straff über den Knochen, gefährlich, so hell die Krawatte, so schwarz das Hemd, gefährlich, und so angenehm riechen sie, die Messerhelden. (...) Die kühlen Augen mir gegenüber sahen mich direkt an, ein Blick, auf den ich gewartet hatte, der jedoch einfach durch meinen Kopf stieß und durch die hintere Schädeldecke wieder raus." (7)

Das gezeichnete Bild trägt, deutlich ironisch, die Züge von Männertypen aus Werbung und Kriminalfilm. Später wird Leo sogar ein "festlicher Latino-Mann" (11) genannt. Direkt beschrieben werden äußere Merkmale:

- ein gereizt verschlafenes Lächeln
- verbindlich kaschierte Verdrossenheit seiner Züge
- Augen, die ohne Ausdruck blicken, oft hängen die Lider darüber
- ein "außerordentlich kraftvoller, säulenartiger Hals"
- sein leises, "nuschelndes" Reden
- der kleine schwarze Fleck am Ohrläppchen
- die oft eingenommene Körperhaltung am Türpfosten, die Fußgelenke übereinandergelegt.

Diese Merkmale werden alle zu regelmäßig im Text auftauchenden Motiven. Sie begleiten Leos Erscheinen ebenso wie Marias Phantasien in seiner Abwesenheit.

Daneben gibt es eine viel subtilere indirekte Charakterisierung Leos, die in der Schwebe hält, ob er ein Gefühl für Maria entwickelt oder ob sie nur eine erotisch-sexuelle Abwechslung für ihn ist:

- seine sorgfältig ausgewählten und ganz auf Maria zugeschnittenen Geschenke überreicht er mit banalem Gerede über anderes (325)
- Leo kann grausam sein und Schmerz zufügen:

"Kaum aber war ich an ihm vorbei, schob er mich mit beiden Händen so heftig in der Taille zusammen, daß ich aufschrie. (...) Ich vergaß zu atmen bei dieser absichtlichen Schmerzzufügung. (...) Was ich fühlte und was mich kurzfristig beinahe umbrachte, das war die böartige Zange seiner Hände." (260/261)

In der von Maria geschilderten Liebesnacht (S. 240 ff) verzerrt er mit beiden Händen ihr Gesicht zu einer asiatischen Maske und betrachtet gegen ihren Willen eingehend ihre vom Frost und von zu engen Schuhen entstellten Füße:

"Ungerührt, wortlos nahm Leo meinen Offenbarungseid zur Kenntnis. Mit jeder Sekunde mehr würde er die Häßlichkeit dieser zwei Kellerkinder, der beiden verstoßenen (...), erkennen. Er hatte (...) längst begriffen, daß hier und nirgendwo anders meine schwächste Stelle war, ließ sie deshalb auch nicht gleich los. Hielt sie ohne Takt durch einen Doppelgriff um die Fersen herum. Seine Finger umschlossen meine Hacken wie die Hälfte eines Schuhs." (247)

Das Schuh-Motiv klingt an und wird sogleich entfaltet in Leos Erzählung von der unattraktiven Richterin, mit der er Zara betrogen habe, nachdem er ihr "ein Paar Tigerfellschuhe von Zara" (247) gebracht habe,

"weil dieses raffiniert oder seinetwegen aufdringlich exaltierte Raubtierzeugs an den unteren Ausläufern dieser wasserklaren und hölzernen Richterin, ja Richterin sei sie wohl gewesen, schreiend sexuell, regelrecht unanständig offensichtlich nach ihm, Leo - er lachte kopfschüttelnd fröhlich vor sich hin -, gerufen habe." (247/248)

Diese Textsequenz charakterisiert Leo doppelt: zum einen durch die verächtliche Wortwahl, zum anderen weil er die Episode Maria im Bett erzählt, nachdem er ihre entstellten Füße betrachtet hat.

Aber einmal, beim Abschied aus Heidelberg, erlebt Maria Leo anders:

"Mission erfüllt!" rief Leo und sah mir erst direkt in die Augen, als der Zug anfuhr. Viel zu ernst. Es entzückte mich. Warum nur so ernst? Es erschreckte mich." (287)

Die auffällige Lakonie dieser Sätze nach so wortreichen Passagen in der "Holunderburg" erhalten gleich zwei mehrdeutige Aussagen: Marias gleichzeitiges Entzücken und Erschrecken und das auch im folgenden nie aufgeklärte "Mission erfüllt". Wenn es sich auf seinen geschäftlichen Auftrag bezieht, dann müßte er es an Zara richten, oder ist Marias Einschätzung richtig, die Liebesnächte in Heidelberg seien ebenfalls Zaras "Auftrag" gewesen? Der Text hält es in der Schwebe.

Leo wird im weiteren Verlauf der Handlung durch sein Spiel mit Sophies Gefühlen charakterisiert, dessen Gefährlichkeit er weit unterschätzt.

Die Charakterisierung der S o p h i e - Figur ist insgesamt eindeutiger. Bereits bei ihrem ersten Auftritt - ganz in Schwarz gekleidet - wird sie "das Fatum höchstpersönlich" (80) genannt, womit der Leser auf die Spur einer

Katastrophe gesetzt wird. Betont werden ihre theatralischen Gesten und ihre "dunklen Teichaugen", die gleichen Augen wie die Wolf Spechts! "Eine gefräßige tote Schwärze" (100) steht darin. Schwarz bleibt lange die Sophie kennzeichnende Farbe, bis sie sich - auch darin übertreibend - immer farbiger kleidet, um damit Leo zu gefallen. Sie wird "die schwarze Herrscherin des Totenreichs" (140) und "Persephone" (164) genannt. In der Zeit, in der Maria weder von Zara noch von Leo etwas hört, wird Sophie zur Zuträgerin von Nachrichten und zur Trösterin. Die Orte, an denen sich die beiden Frauen treffen, sind bis auf eine Ausnahme Hinweise und Anspielungen auf das Romangeschehen: das EEZ, der Friedhof als Hinweis auf den nahen Tod, Teufelsbrück, das Restaurant an den Landungsbrücken, "wo mir Leo das Buch mit den spanischen Kämmen geschenkt hatte" (424), der Bahnhof, Ort des Abschieds.

Dort findet Maria ein Bild für die Zufälligkeit des Glücks:

"und während ihres Berichts sah ich immer auf die große bunte Scheibe, eine Roulettescheibe, und wie das Glück umlief und unregelmäßig irgendwo anhielt, d. h. die Zahlen waren ja starr, das Glühlicht rannte im Kreis, bei der Leuchtreklame fürs Spielcasino. Sehr gefiel mir die Phase, wo es immer stockender geht, immer mühsamer durch die wechselnden Farben stottert. Selbst hier sehe ich es vor mir: und - und - - und tap - tap tap!" (424)

In der Realität der Spielcasinoreklame ist es bekanntlich der Lichtstrahl, der über die Zahlen läuft. Die Wahl, stattdessen "Glück" einzusetzen, ermöglicht gleichzeitig die Konnotation von Vergeblichkeit - "rannte im Kreis", die Assoziation vom Hamster im Laufrad - und wahllosem Stillstand, lautmalerisch vorbereitet, trotz der Lautlosigkeit der Lichtreklame. Die Alliteration der Schlüsselwörter "starr" - "stockender" - "stottert" unterstützt die Zeichenhaftigkeit der Sequenz.

Eine Leerstelle entsteht durch Sophies Einladung an Zara und Maria zu einem Besuch in der "Zwillingsvilla", in der Leo, von Sophie betreut, jetzt wohnt. Die Ich-Erzählerin hört aus Sophies Stimme am Telefon nur deren Glückslaute (455/456) heraus. Erst viel später findet sie angesichts ihrer Zuhörerin eine andere Erklärung: Sophie wollte nicht ihr Glück mit Leo vorführen, sondern die drei anderen mit in den Tod nehmen:

"Wie einleuchtend plötzlich! Proserpinas Gespielen sollten wir werden, allesamt!" (467)

Aber so einfach erklärt es der Roman dem Leser nicht; denn die Ich-Erzählerin hat zum Zeitpunkt dieses Berichts ein weitgehend gestörtes Verhältnis zur Realität, sie hört Geräusche, leidet unter Phobien und Depressionen und fühlt sich bedroht. Deshalb kann alles wiederum ganz anders gewesen sein, die mythisierende Ausdrucksweise trägt zur Mehrdeutigkeit bei.

Die Beispiele für die kunstvolle Verknüpfung der Figurencharakterisierung mit Themen und Motiven des Romans, die sowohl semantisch als auch semiotisch vollzogen wird, ließen sich beliebig vermehren.

2.4.4 Vermittlung von Ambivalenz: Darstellung gesellschaftlicher Strukturen

Im folgenden werden die gesellschaftlichen Entwicklungen aufgelistet, die die Autorin kritisch beleuchtet, und zwar in der Reihenfolge, in der sie im Roman auftreten:

- das Fernsehen als Anbieter von "illustren Schicksalen" in Spielfilmen und des "echten Schreckens" in den Nachrichten (12)
- die Illustrierten mit ihren "gewaltigen Glücksgesetzestafeln" (11) erotischer und sexueller Anreize
- "die Menschenmassen", von "Propaganda und Informationsenthaltung zuverlässig gelenkt" (13)
- kriminelle Jugendliche wie die "Schuhräuberin", die sich ihre Träume im Raubzug mit körperlicher Gewalt erfüllt (18)
- die Großindustrie, die ein "einzigartiges Überflutungsareal bei Hochwasserfluten, unersetzbarer Rastplatz für Tausende von Zugvögeln" (21) ohne Rücksicht auf die Natur für sich beansprucht
- Tierquälerei und Tiertötung
- die Vernichtung kleiner Läden und deren Eigentümer durch Einrichtungen wie das EEZ (64)

- der doppelte Druck der Chefs und der Kunden auf Verkäuferinnen, von denen so viele entlassen werden, daß die restlichen in Verzweiflung geraten (75/76)
- Erlebnisparks und der Massentourismus, von Specht und später von Maria in Heidelberg und in den Alpen erlebt,
- die die Umwelt zerstörende Technik, im Beispiel vom Staudammbau im Kapruner Tal (446 ff).

Das ganze vierte Kapitel, in dem Zara ein Fest gibt, ist der Kritik am Verhalten von Menschen gewidmet, die überwiegend einer wohlhabenden Gruppe angehören, an der Art, wie sie sich amüsieren, sich zur Schau stellen, sich gegenseitig belügen, sich betrinken und ihre sexuelle Gier und Gewalttätigkeit offen zeigen.

Kommentiert werden diese Szenen von Zara in einer Weise, daß sich die Ich-Erzählerin fragt:

"Ob Zara ihre Gäste einlud, um sich vor ihnen zu ekeln?" (192)

Einige der oben angeführten Themen werden wie beiläufig in den Text gestreut, andere ausführlich und teilweise von Fäkalausdrücken begleitet der misantropischen Figur Specht in den Mund gelegt. Meistens bewirkt die Erzählsituation eine Art Beschwichtigung. Im vierten Kapitel z. B. will Maria einfach glücklich sein, deshalb beschwört sie inmitten der "aufgekratzten, tschilpenden Wesen" (180), die sie gern verschwinden ließe, die Schönheit des frühen Sommerabends:

"Ein heller Juniabend. Die Wände bauschten sich, das kam vom allgemeinen Duften. Ein Glanz bleicher Holunderteller draußen und von den Mondlichtteints hin- und herschwärmender Personen im langen Flur." (180)

Und als endlich Leo auftaucht und zu ihr spricht, kann ihre Phantasie die lästigen Menschen vom Erdboden verschlucken lassen. In der späteren Zeit, in der sie das alles erzählt, weiß sie:

"Niemand muß mich darüber aufklären, wie doch die Welt während solcher außerirdischen Wallungen grausam weiterwurschtelt. Ein Horizont schloß sich heiter um mich als Grundwahrheit, Grundtäuschung." (183)

Das umgangssprachliche "weiterwuschelt" soll die aufgebaute hohe Sprachebene konterkarieren; in "Horizont" entfaltet sich die Ambiguität von Weite und Umschließung, Eingeschlossensein. Wahrheit und Täuschung werden in diesem Ring zu ein und demselben Befund.

Nicht zufällig taucht das Wort Holunder auf, später "Holunderherolde", es ist ja der Abend, an dem Leo und Maria sich für die Nächte in der "Holunderburg" verabreden. Deshalb erhalten alle kritischen und bissigen Bemerkungen über das Paarverhalten, über einzelne Männer und Frauen in diesem Kapitel außerdem den Status von Warnungen vor der Liebe.

Die Mehrdeutigkeit des Textes besteht auch darin, daß die scheinbar allgemein gehaltene Gesellschaftskritik, wie sie sich in Zaras Kommentaren ausspricht, gleichzeitig für Maria bestimmt ist.

Maria beobachtet nämlich zwei Episoden, die ihr - in abgewandelter Form - selber zustoßen werden: die als Annäherung inszenierte, in Wirklichkeit außerordentlich gewalttätige Umarmung einer Frau (215 - 217) und die Entblößung von entstellten Füßen (230).

Die poetische Leistung dieses vielfach verknüpften Gewebes wird wiederum besonders deutlich durch die Erzählsituation: die Ich-Erzählerin weiß ja an diesem vierten Abend, an dem sie von ihren Beobachtungen auf Zaras Fest erzählt, wie ihre Geschichte mit Leo ausgegangen ist. Deshalb wird Sophie auch noch einmal "Persephone" (185) genannt.

So kann das vierte Kapitel als eine Meisterleistung in der Darstellung von Ambivalenz gelesen werden. Menschenverachtung und Mitleidverhalten Zaras, Düfte, Mondlicht und Vogelgezwitscher als Begleitmusik zu Marias romantischer Liebe, durchbrochen von scharfen Wahrnehmungen lieblosen, gewalttätigen Handelns auf der Inhaltsebene werden auf der sprachlichen Ebene von **S t i m m u n g s b r ü c h e n** begleitet:

"Die Bäume säuselten sich die Seele aus dem Leib. (...) Immerhin waren schon welche vor mir von der Liebe deppert geworden!" (193)

2.4.5 Die Natur als Bedrohung und als Trost

Brigitte Kronauers Darstellung von Landschaften, Wettererscheinungen, Jahreszeiten, Fauna und Flora könnte Gegenstand einer eigenständigen Studie sein, so groß ist der Raum, den dieser Bereich in ihrem Werk einnimmt.

Hier soll an einigen Beispielen erläutert werden, wie in *Teufelsbrück* die Natur im Roman zum Träger von Ambivalenz wird:

Die Ich-Erzählerin befindet sich im zweiten Kapitel zu Fuß im Alten Land. Sie will "zur Vorbereitung" ihres Besuches bei Zara und Leo "die Apfelbaumblüte ansehen." (77)

In die Beschreibung dieser als außergewöhnliche Schönheit gerühmten und von vielen Ausflüglern besuchten Obstplantagen mischt sich die Todessemantik:

- Marias Weg endet immer wieder in einer Sackgasse, sie verirrt sich; denn "die unselig exerzierenden Baumtrolle" erweisen sich als "witzige Irrwegweiser." (78)
- "Eine Katze war dabei, ein viel zu großes Pelztier zu fressen, und balgte sich mit dem schlotternden Kadaver." (77)
- "Die Ausflügler? Vom Boden verschluckt." (77)
- Die Apfelbäume sind durch die Art des Anbaus "ins Zweidimensionale gezwungen" (77), d. h. sie haben ihre normale lebendige Gestalt verloren.
- Es liegt Stille über der Plantage, "keine Vogelstimmen" (78).

"Ich kannte es nur vom Friedhof, diese nach hinten sich auflösenden Straßen, (...) stärker war der Sog, sich hineinzustürzen in die lichte Waagerechte, in eine milchige Künstlichkeit und Totenstille, (...) zusammenbrechende Räumlichkeit, (...) eine zwiespältige Lieblichkeit, (...) Weiß-Rosiges, das nicht nur freundlich war und in offensichtlicher Ordnung labyrinthisch. Wie frostig bereift und kristallen standen die drolligen Baumzwerge, häßlich verwunschen unter der närrischen Blütenpracht (...) auch erstickend, das Licht erstickte im Wattigen. (...) Nach der Fahrt über die Elbe ging das Schwanken weiter." (78)

Es sind einerseits die Attribute, die Ambiguität erzeugen, vor Substantiven, die die Dinge neutral bezeichnen: sich a u f l ö s e n d e Straßen,

zusammenbrechende Räumlichkeit, zwiespältige Lieblichkeit, erstickendes Licht; andererseits verweisen die Subjektive selbst darauf, daß hier eine blühende Obstplantage in der Ich-Erzählerin Todesignale auslöst: Sackgasse (für Ausweglosigkeit), Kader, Friedhof, Sog, Totenstille, das Schwanken. Negativ besetzt sind auch die in den Ellipsen gebrauchten Partizipien *verschluckt* und *gezwungen*; "frostig bereift und kristallen" deuten voraus auf die Schneekapitel des Romans und nehmen gleichzeitig Bezug auf den "Tisch in Hochgebirgsweiß" des ersten Kapitels (35 - 37).

Das Motiv des Verirrens in einer als bedrohlich empfundenen Umgebung ist ein bekanntes Märchenmotiv. Dazu paßt die plötzlich, ganz in Schwarz gekleidete Frau, Sophie Korf, von Zara "Persephone" genannt, die hier bei ihrem ersten Auftauchen die Vorahnung des Unheils verkörpert. Folgt man der Spur, die das Märchenhafte durch den Roman zieht, kann man dieser Figur sogar die Verhexung der Apfelplantage zutrauen. So erklärte sich auch Marias merkwürdig unpersönlich artikuliert Aussage:

"Man meinte es hier nicht gut mit mir, durchaus nicht nur gut mit mir, indem man mich an der Nase herumführte, als wäre das alles harmlos." (78)

"Harmlos" ist das Verirren im Alten Land dennoch, wenn man es mit dem Verirren im Schnee der Hohen Tauern vergleicht. Auch dort taucht - gewissermaßen im letzten Augenblick - eine Frauengestalt auf, die der Verirrten den Weg weist und ihr dazu rät, sich zu bewegen. Es ist die Zuhörerin, die ihr an den neun Abenden gegenüber sitzt.

Die Erzählung Marias vom ersten Gang durch die tiefverschneite Hochgebirgslandschaft wiederholt symbolisierend den Weg ihres Lebens in die Vereinsamung, es ist ein von Enttäuschung und Selbsttäuschung gezeichneter Weg:

"Am nächsten Morgen (...) standen sie da, die Berge, ringsum warteten sie schon, die herrlichen Massen, und lachten blökend von allen Seiten, die rohen Unschuldslämmer. (...) Sehr frisch und stolz die Bäume unter dick aufglitzerndem Schnee." (358)

Dazu gibt es viele Menschen und Musik im Bus.

"Wir wiegten uns und schaukelten Leib an Leib. Verließen uns welche, steigen noch mehr neue dazu. (...) Was konnte ich falsch machen unter so vielen in einer, man muß schon sagen, Karnevalsstimmung." (358)

Die Ich-Erzählerin fängt sogar zu singen an auf den weißen "gut bereiteten Pfaden", mit "schönen Musterungen (...) von Schatten und Licht" (359), die sie an Sommerwege im Wald erinnern. Sie täuscht sich in allem: in der "Unschuld" der Berge, in den scheinbar zum Schlafen einladenden Bänken, in den Wegen, neben denen der tiefe Schnee lauert, in dem man hilflos versinken kann, in der Nähe der Menschen. Plötzlich steht sie körperlich erschöpft, vom gleißenden Licht geblendet, verirrt, einsam, in der unendlich erscheinenden weißen Landschaft. Die Analogie zum Leben der Ich-Erzählerin ist offensichtlich. Sie wird bereits vor dem Gang durch den Schnee im Text vorbereitet:

- als Täuschung über die Gefahren in dieser Landschaft beim Anblick der Landkarte:

"Unvorstellbar, wenn man sich nur auf einer Landkarte die Alpen ansieht, daß man in diesen kleinen Falten und Kniffen, auch meinetwegen ab und zu gefurchten Krümmungen, tödlich verunglücken kann, abstürzen, erfrieren, verschüttet werden und mutterseelenallein zugrunde gehen." (355)

- als wehmütige Erinnerung an einen Augenblick - "ich lebte noch mit Mann und Kind, es war in dieser kurzen Zeitspanne" (355) im "einfachen, sich bauschenden Blau" (356) der Landschaft vor dem tödlichen Unfall;
- als Aufzählung von Naturerscheinungen, die Gefahr signalisieren: "Eis, Kälte, Frost, Lawinen, Gletscher, Firn" (356);
- als die Fangmethoden des Kanadischen Uhus und in Griechenland lebender Adler mit dem Zusatz

"Hoffentlich werde ich nie so gepackt werden!" (357)

Alle Todesvisionen des Textes strahlt die mächtige Natur aus. Die Ich-Erzählerin ist ihnen so sehr ausgeliefert, daß sich die Reihenfolge in ihrem Bericht verwirrt (364/365) und sie ihn nur mühsam ordnen kann.

Thema ist das Erlöschen der Liebe: Zara hat einen neuen, jüngeren Geliebten, Leo verläßt Maria, nicht ohne sie vorher benutzt zu haben, sich bei ihr über Zaras Treulosigkeit zu beklagen, Maria erlebt das Abebben der eigenen Gefühle für Leo.

Dieser Bericht wird aber nicht fortlaufend durchgeführt, sondern immer wieder unterbrochen durch Betrachtungen über die Landschaft, z. B. über die Ähnlichkeit von Gebirge und Meer (371), und Beschreibungen des Himmels, in denen der Autorin eine neue Bildlichkeit gelingt. Darin erscheint das reine Anschauen als Glück.

"Erst recht darüber der gedehnte Himmel mit vergrößernden Schlieren, weißflammig und flammend, Nachhall, speed lines eines darüber gerauschten Flügelschlags. Dynamik eines Nachebbens, Spuren riesenhafter Bewegung von einer Himmelsrichtung zur anderen. Im dritten Himmelsviertel aber regiert stillstehendes, bis ins innerste Mark massives Blau, massiger Himmelsstoff, plötzlich auch er weiß überflut, Rauchfiguren und Eisweiß eingefroren dort oben, an anderer Stelle nun die sanfter geschwungenen Hügel, eingebeult, eingedellt vom Gewicht des tiefen Blaus." (371)

Diese vokalreiche, melodische, rhythmisierte und alliterierende Prosa setzt ihre Schönheit gegen die Trostlosigkeit der vergehenden Liebe. So entsteht im Text Zweistimmigkeit.

Auch das Kältemotiv selbst ist von Zweideutigkeit bestimmt:

"Und doch habe ich hier in den letzten Tagen eine Vorahnung, einen Anhauch von etwas anderem erlebt. Nicht Furcht vor der niedrigen Temperatur und vor Frostscherzen wie üblich, sondern das sehr allmähliche, sehr sanfte Einschleichen der Kälte in den Körper, eine Wonne der Hingabe und Wollust." (390)

Die Ich-Erzählerin erlebt sie in 2300 m Höhe, den "finsternen und strahlenden Rändern" der Gipfelreihen gegenüber, als "eine eisig klirrende Sinnenlust." (391)

Hier zwingt der Text den Kältetod und die Wollust in ein einziges Bild.

Es folgt die Episode, in der Spechts Sohn, Maria die Schuld zuweisend, vom Selbstmordversuch seines Vaters berichtet.

In die Schilderung davon werden ihre Erfahrungen bei einem Gang durch die Hochgebirgsnacht eingeschoben. "Das Würgende" (398) nennt sie ihr Grauen dabei.

Das Schwarz-Weiß-Motiv, das den ganzen Roman begleitet, mischt sich mit dem Todesmotiv. Die Ambiguität kann sich durch die Wahl ungewöhnlicher Sprachbilder entfalten: Maria sieht "Fichten in Mörderhaltung", die Scheinwerfer der Schneepflüge erinnern sie an Kerzen vor Marienbildern, zum Trost "angestarrt" - statt angesehen, angeschaut, weil "starr" den Zustand des Eises und des Todes anklingen läßt:

"Ist Ihnen noch nie das Unheimliche und Saugende der Nachtwege aufgefallen?" (398)

fragt sie die Zuhörerin.

Das "Würgende" und das "Saugende" der "lauernden Nachtwildnis" beschwören den riesigen, schwarzen Schlund eines Wesens, das mit Vernichtung droht:

"neben dem Bach, wo nichts mehr ist, nur die Auslieferung an die Nacht und die großen Steinklöße." (399)

Im letzten Ausdruck wird die so ungeheuer dunkel aufgebaute Todesnot ironisch gebrochen.

Konventionelle und neue Bildlichkeit stehen dicht beieinander:

"Wie schaurig die Nacht, wie kühl gespannt das Ein- und Ausatmen der Berge." (399)

Der Text spiegelt die Hochgebirgswelt stellenweise auch in ästhetischer Schönheit ohne Drohungen:

"Was mir gefällt: Wenn hier tagsüber der Schnee anschmilzt. Dann gibt es abends, im Mondlicht, silbern gepanzerte, mit Silber bemantelte Hänge." (405)

Die Berge werden "mondlichtfarben, hockende Schneeeulen mit gerade abgewandtem, weggedrehtem Gesicht" (405).

"Ich habe heute einen gefrorenen Wasserfall entdeckt (...). Mir stand das Herz still, helle, zartgrüne Kaskaden erstarrten Wassers über der trockenen Felswand in der Art einer hinduistischen Tempelfront. Das Licht darin ein feines Klingeln. Oben auf den gläsernen Büscheln ein bißchen frischer Schnee hingesiebt, alles für einen Augenblick der Pracht geschaffen." (412)

Kurz darauf wird aber das Kältemotiv wieder für die Darstellung der Verlassenheit der Figur eingesetzt:

"Ich ging im Eisregen." (413)

In der Krankheit nach Leos und Sophies Tod heißt es:

"Meine Finger waren erfroren und verbrannt." (469)

Der ungeheuerlichste Schmerz kann nur im Paradox ausgedrückt werden.

Marias Liebe gelangt in Heidelberg zu ihrem Höhepunkt, in der Hochburg der Romantik. Der Name der Stadt wird nicht genannt, das Schloß selten als solches bezeichnet. Stattdessen gibt es viele Anspielungen und Zitate aus der Dichtung der Romantik. Der Holunder, der schon im 4. Kapitel seinen Auftritt hatte, dient als Chiffre:

"Ein Springbrunnen (...) rann und rauschte unterm Holunderstrauch. Blütenscheiben wie Vollmonde im Hellen (...), darüber die Sterne, geordnet zu riesigen Holunderrispen. (...) Mir war ein bißchen traurig zumute, es lag am weinerlichen Blütenduft. Im süß duftenden Holunderstrauch hatten wir unser Nest, nicht ganz, gebaut. (...) Fast eine Laube." (240)

Mit den romantischen Attributen, die der romantischen Dichtung entlehnt sind, wird das romantische Gefühl für den Leser aufgebaut, das Maria

erfüllt. Aber sofort wird ein Gegensignal gesetzt: der Blütenstand des Holunders ist, biologisch gesehen, keine echte, sondern eine "Trugdolde", und deshalb wird die "Fast-Laube" zu einer "Truglaube":

"Fast eine Laube, wenn die altmodischen Zimmerwände, hoch, mit Stuckgirlanden an der Decke, nicht gewesen wären. Eine Truglaube, umwachsen von lauter Trugdolden des 'Gemeinen Flieders', der alles darunter schützt gegen Krankheit, Feuer, Verhexung." (240)

Dieser "Schutz", in den sich die Liebende begeben hat, kann noch so sehr beschworen werden, z. B. mit einem Zitat aus E. T. A. Hoffmanns *Der goldene Topf*:

"aber der Duft umhüllte uns ja, Duft ist seine Sprache, Hauch und Glut sind seine Sprache, wenn die Liebe sie entzündet" (240),

er bleibt ein Trug-Schutz, es bleibt eine Trug-Liebe, hier schon am Anfang, mitten in der Erfüllung von Marias Liebeswunsch, artikuliert:

"Der Geruch des Holunders mischte sich mit unserem. Ich befand mich in der wohligen floral-faunistischen Ausdehnung (...), und einmal, dachte ich sogar, würde es sicher entsetzlich werden." (241)

Die Nachtigall wird hinzugedacht und ein Zitat aus Brentanos Gedicht *Der Spinnerin Lied*, damit alles stimmig wird, damit die romantische Liebe im "Glanz" der Holunderteller steht. Aber Brentanos Spinnerin ist, als sie die Nachtigall im Mondschein hört, vom Geliebten verlassen, und die Liebende im Holunderbett wagt nicht, den schlafenden Leo zu berühren.

"Ich lag bei einem völlig fremden Mann, ein unbekanntes Gesicht näherte sich mir. Einen Augenblick empfand ich die abstruse Situation, mich in so geringe Distanz zu einem vollständig anderen Lebewesen zu begeben." (243)

Während in den Schneekapiteln des Romans die Naturdarstellung zwischen dem Bedrohlichen, ja Vernichtenden und der erhabenen Schönheit außergewöhnlicher Formen hin und her pendelt, wird vor allem im mittleren der Holunderburgkapitel eine aus der Romantik übernommene Feier der Schönheit der als sympathisch empfundenen Natur gestaltet. Deren Oberfläche ist aber nur scheinbar vom milden Mondlicht geglättet. Viel-

mehr finden sich darin, wie durch schwarze Löcher gesehen, Ausblicke auf die dunkle Seite der Existenz. Auch hierin folgt der Text der Dichtung der Romantik. Dann werden z. B. die Holunderbüsche zu "grünen Ausgeburten", ihre "Telleraugen" fahl:

"Die Holunderbüsche, die grünen Ausgeburten, jetzt über die Gärten in Wellen hinwegschwemmend, von Norden nach Süden und zurückflutend mit millionenfach schwachem Mondglanz rund um die Uhr, erhellend und dämmernd, überall angeschliffen. So konnte der Glanz in lauter runden Flächen austreten aus kreisrunden Fensterchen. Man sah durch Löcher auf eine bleiche Sonne, die im Inneren der Gebüsche hockte und nicht unterging. Die Büsche riefen mit fahlen Telleraugen: 'Freu dich!' Wie oft? 'Vieltausendmal!' Schrien aus hell markierten Nachtigallenkehlen: 'Füttere uns!' Womit? 'Her mit dir!' " (242)

Diesmal ist es ein grün-weißer Schlund, der auf Maria wartet.

Das Naturbild erhält seine Dynamik einmal mehr durch die Partizipien im Präsens.¹¹⁹

Bei aller romantischen Verklärung, es wird nicht bestritten, daß die Natur selber fühllos ist:

"Die Natur ist fremd und ohne Erbarmen, und sie erkennt Dich nicht!" (268)

¹¹⁹ vgl.: Abschnitt 2.2.3

Exkurs II: Über die Sprache der Liebe

In ihrer Vernunftkritik beschreiben die Brüder Böhme das *Andere der Vernunft*¹²⁰ als

- das Irrationale
- das Alogische
- die Natur
- den menschlichen Leib
- die Phantasie
- das Begehren
- die Gefühle (13).

"Der Zivilisationsprozeß fällt mit einer Geschichte der Entsagung und Trennung davon zusammen, was hinter sich zu lassen und zu verdrängen ist, um den Titel eines Vernunftwesens zu erhalten." (15)

Den Preis dafür finde Freud später bei seinen Patienten. Den Bezug dieser Befunde zur Sprache sehen die Böhmes so:

"Was aus dem Bereich vernünftiger Rede herausfällt, verfällt damit der Sprachlosigkeit, wird zum Irrationalen: Leib, Gefühle, metaphysische Bedürfnisse, Bedürfnisse nach Unmittelbarkeit, Leben, Natur." (250)

Gilt das, was hier aus der Geistesgeschichte von zwei Jahrhunderten entwickelt wird, auch noch am Ausgang der Moderne? Wird *das Andere der Vernunft* inzwischen gesellschaftlich integriert? Sagen die Schriftsteller, als Seismographen des Gleichbleibenden und der Veränderung, etwas darüber aus?

Dieter Wellershoff, selbst Autor zahlreicher Romane, verfolgte die aktuelle Entwicklung der deutschsprachigen Literatur als Lektor eines angesehenen Verlages über Jahrzehnte hinweg und arbeitet außerdem als Literaturtheoretiker. In einem Essayband¹²¹ beschreibt er die *Literatur des*

¹²⁰ Hartmut und Gernot Böhme:
Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants
Frankf./M. 1983

¹²¹ Dieter Wellershoff:
Der verstörte Eros. Zur Literatur des Begehrens
Köln 2001

Begehrens im europäischen und nordamerikanischen Kulturraum. Er beginnt mit Goethes *Werther* und endet mit Ellis' *American Psycho*, also zwei extrem weit auseinanderliegenden Formen, in denen die Sprache des Begehrens auftreten kann. Dazwischen läßt er berühmte Romane der Weltliteratur Revue passieren, berichtet über ihre Inhalte und über die Art und Weise, wie sie Eros und Sexus erscheinen lassen, aber auch psychologisiert über das Leben der Autoren.

In Goethes *Werther* sieht er ein "exemplarisches Dokument einer neuen Gefühlskultur" (17), ein Zeugnis "sentimentaler Individualisierung" (17). Der soziologische Hintergrund sei der soziale Aufstieg des Bürgertums in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, aber diese Kultur habe keine Sprache für Sexualität. "Tugend" und "Liebreiz" der geliebten Person begründeten die lebenslange Ehe.

"Werthers Selbstmord bedeutet Anerkennung der geltenden Moral und ist zugleich ein dramatischer Protest. Die heilige Liebe scheitert an der Heiligkeit der Ehe." (22)

In der Romantik wird endgültig der individuelle Glücksanspruch im Ideal der romantischen Liebe etabliert. In Friedrich Schlegels *Lucinde* findet die erotische Freiheit zu ihrer Sprache, leidenschaftlich und rauschhaft.

Wellershoff berührt diesen Aspekt nur am Rande (107/108). Sein Hauptinteresse gilt dem Wandel in den Darstellungsformen des Romans im 19. und 20. Jahrhundert.

In den Romanen des 19. Jahrhunderts werde "der komplexe, zerrissene oder diffuse Antiheld" dargestellt.

"Dem entsprechen Darstellungsformen wie Informationsentzug, Perspektivenwechsel, Mehrdeutigkeit, Schock und Täuschung." (60)

Stendhal beispielsweise sehe die leidenschaftliche Verliebtheit "als Illusion und Krankheit der Vernunft", beschreibe sie aber "auch als schöpferisches Lebenswunder" (61).

Einen weiteren Wandel sieht Wellershoff in der Artikulation von Glücksansprüchen der Frauen, wie sie z. B. in *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *Effi Briest* als unerfüllbar dargestellt werden.

"Das menschliche Verhalten erscheint nun in einer intimen, sinnlichen Gegenwärtigkeit, neben der alles Bisherige abstrakt und formal anmutet. Doch dieser Prozeß machte stets an derselben Stelle halt: Die körperliche Vereinigung der Liebenden wurde nicht beschrieben." (189)

Die Sexualität wird erst nach dem Ersten Weltkrieg literaturfähig.¹²² Die Tabubrüche in D. H. Lawrence's und Henry Millers Romanen sind bekannt. Homosexualität und Inzest sind nun darstellbar. Aber:

"Sexualität erscheint (...) als ein animalischer Vorgang, der mit instinkthafter Zielstrebigkeit abläuft. Man findet zueinander, ohne daß ein Wort gesprochen wird. Weit unterhalb aller personaler Eigenschaften verschafft man sich gegenseitig die Ekstase, mit und durch den anderen nur noch ein lustvoll sich verausgabender Körper zu sein." (239)

Mit anderen Worten: Es wird nun der andere Teil des Menschlichen abgespalten, das "Personale" kommt nicht zur Sprache. Wellershoff macht allerdings etwas Neues in Millers Sprache der Sexualität aus:

"Die Welle baut sich auf mit der Erzählung des sexuellen Geschehens. Dann bricht sie und löst sich in einen Metaphernschaum auf, der (...) immer neue Nuancen des Gefühls und der Empfindung beschwört. Der drastische Naturalismus des Anfangs spiritualisiert sich." (240/241)

Hier werden im Schock, den das Obszöne auslöse, "wie in den alten Mysterienkulten die Tiefenschichten des Seins" (241) enthüllt. Miller träume vom Menschen vor dem Sündenfall, der "ein moralisch ungebrochenes Naturwesen" sei:

"Er schläft mit seiner Mutter so natürlich wie mit irgendeiner anderen. Wenn er mit einem Tier des Feldes seine Lust befriedigt, fühlt er kein Widerstreben. Er kann seine eigene Tochter mit gleicher Wonne und Befriedigung nehmen." ¹²³

Die Feier der Entgrenzungen, so führt Wellershoff vor, endet in den Neurosen und Psychosen der Romanfiguren von Houellebecq, Updike, Jelinek, Ellis u. a.

¹²² Flaubert wurde bekanntlich trotz seines Verzichts auf Darstellung des Liebesakts wegen Obszönität und Blasphemie der Prozeß gemacht.

¹²³ Henry Miller:
Die Welt des Sexus,
hier zitiert nach Dieter Wellershoff, a. a. O., S. 243

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bekommt das *Andere der Vernunft* als menschlicher Leib und als Begehren in der Literatur eine eigene Sprache, während große Teile der romantischen Liebessprache in die Trivialliteratur absinken.

Auch Soziologen fragen nach dem Verhältnis der Geschlechter zueinander und zur Gesellschaft und untersuchen daraufhin die Literatur.

In seinen Überlegungen zum Zusammenhang von Geschlecht und Gesellschaft befaßt sich Günter Dux¹²⁴ zuletzt auch mit den Wandlungen des Geschlechterverhältnisses in der Romantik.

Er sieht die Rolle des geliebten Anderen als die eines Mittlers "zwischen Körper und Kommunikation, Subjekt und Welt" (101). Zwar bleibe auch in der erfüllten Liebe die Einsamkeit des Einzelnen bestehen, doch sei die Ekstase in der Umarmung eine Selbsterfahrung, die den Anderen mit einbinde:

"Mit der gleichen Elementarität, mit der die Lust erfahren wird, wird auch das Glück erfahren, mit diesem äußerst gesteigerten Selbst angebunden zu sein an den anderen und durch ihn an die Welt." (127)

Für die in der romantischen Dichtung, in der *Lucinde* z. B. und in der Lyrik, zu einem poetischen Höhepunkt gelangende Liebessprache nennt er Beispiele, ohne sie jedoch zu analysieren.

Mit der Sprache der Liebe in der Romantik befassen sich ausführlicher und vertiefend die Aufsätze, die Walter Hinderer gesammelt hat.¹²⁵

"Diskurse der Liebe", so Hinderer in der Einleitung, seien "öffentlich und gesellschaftlich vermittelt", "Teil des Kultursystems" (7), die Romantik z. B. habe versucht, geistige und sexuelle Liebe zu "versöhnen". Thematisiert werde außerdem die "klassensprengende Macht der Liebe" (8); denn die

¹²⁴ Günter Dux:
Geschlecht und Gesellschaft. Warum wir lieben. Die romantische Liebe nach dem Verlust der Welt
Frankf./M. 1994

¹²⁵ Walter Hinderer (Hg.):
Codierungen von Liebe in der Kunstperiode
Würzburg 1997

Liebe werde in der Romantik autonom, "Welt und Wirklichkeit" werden demgegenüber abgewertet.

Bezeichnend für die Schwierigkeiten, die sich in solchen Untersuchungen ergeben, ist der Rückgriff auf die Literatur; denn nur dort finden sich Belege dafür, daß einerseits die Sprache nicht ausreicht, Liebe "mitzuteilen" und daß andererseits nur in Sprache über die Liebe kommuniziert werden kann.

Aus der Fülle der materialreichen Aufsätze soll hier derjenige ausgewählt und referiert werden, der die Frage nach der Sprache der Liebe mit der Frage nach der Selbstgewißheit des Subjekts verbindet: Gerhard Neumanns Aufsatz über Kleist.¹²⁶ Indem Neumann die beiden Fragestellungen verknüpft und an Kleists Werk überprüft, kommt er zu Befunden, die, weit darüber hinausreichend, noch in den Romanen am Ende des 20. Jahrhunderts nachzuweisen sind, z. B. in denen von Brigitte Kronauer, Adolf Muschg u. a.:

1. In der Anrede durch eine geliebte Person wird Selbstgewißheit gestiftet:

"Es ist die Rede, die im Wissen des anderen die Gewißheit des Selbstseins gibt." (169)

Dieses "Modell" - so Neumann - gibt es schon im platonischen Dialog, wo Sokrates die Formel gebraucht: "Sprich, damit ich dich sehe." Es sei ein "Gegenmodell zum physiognomischen Blick, der die menschliche Gestalt als Ausdrucksfeld der Ich-Erfahrung wahrzunehmen sucht" (169). Beide "Modelle" konstituierten das "abendländische Ich". Beides - der liebevolle Blick und die Liebessprache - ermöglichen "das Selbstsein im Dusein" und bannen die Angst und den Tod.

¹²⁶ Gerhard Neumann:
Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists
in: Walter Hinderer, 1997
s. Fußnote 120

"Die Sprache erst, die zwischen zwei Menschen fließt, kann deren ganzen Wert zum Ausdruck bringen: indem sie das Selbst als im andern Selbst erkannt artikuliert." (171)

2. Die Sonderstellung der Pronomen "ich" und "du" bestehe darin, daß sie jeweils die Einmaligkeit der Personen artikulieren, "er" sei auswechselbar. Deshalb komme dem Satz, der die beiden Redeinstanzen verbinde, nämlich "ich liebe dich", eine einmalige Bedeutung zu: er erkläre nicht, er bezeuge, er beglaubige.

"Er ist gebunden an eine Grenzsituation: diejenige, wo das Subjekt in einer Spiegelbeziehung zum Du aufgehängt bleibt." (174)

Neumann nennt den Satz "ich liebe dich" die "Liebesformel", und er folgt Roland Barthes darin, daß, wer auf diesen Satz verzichte, Literatur erzeuge:

Wer nicht sagt, 'ich liebe dich', ist dazu verurteilt, die vielfachen, ungewissen, zweifelhaften und knausrigen Signale der Liebe auszusenden." (174)

Der entgegengesetzte Vorgang, darauf weist Hinderer hin, ist genauso möglich: Das Subjekt kann sich durch intensive Lektüre einen "Zeichenvorrat von Nichterlebtem" aneignen, der es in der Liebe daran hindere, authentisch zu erleben. Das sei der Fall Jean Pauls gewesen.¹²⁷

3. Auch Eigennamen gelten Neumann als "Grenzphänomene" der Sprache:

"Der Name ist jener Grenzwert, an dem in unserer Gesellschaft Identität erfahren wird: als Einheit des Körpers mit sich selbst." (176)

Neumann weist seine Ergebnisse immer wieder bei Kleist nach, vor allem in den Dramen, aber auch an Briefstellen, dem *Erdbeben in Chili* und im *Marionettentheater*.

¹²⁷ W. Hinderer, a. a. O., S. 20

Er faßt zusammen:

"Die Ich-Instanz und die Liebesformel auf der einen Seite, der im Namen individuierte Körper auf der anderen Seite bilden das Spannungsfeld, in dem moderne Subjektivität sich artikuliert: als Frage nach dem Ich, die an die Liebe gestellt wird." (177)

Der *Amphitryon* Kleists verlagere das Identitätsproblem in die Frauenfigur. Damit werde "die Frage nach der Identität nicht mehr an die aufklärerische Instanz der Selbstvergewisserung, das Ich," gestellt, "sondern an die Beziehung zu einem anderen Du" (181). Da dieses Du ein "gespaltenes" sei - Jupiter/Amphitryon -, scheitere der Versuch einer Liebessprache. Neumann spricht von einem "Experiment" Kleists, von immer neuen "Versuchsanordnungen". Folgt man dieser Interpretation, so können die vielen Bezüge, Anspielungen und Zitate aus der romantischen Dichtung im bisher letzten Roman von Brigitte Kronauer, in "Teufelsbrück", nicht nur als Spiel mit Prätexten gedeutet werden, sondern als "Experiment", das klären soll, ob am Ende des 20. Jahrhunderts eine Sprache für die romantische Liebe entwickelt werden kann.

2.4.6 *Sexus, Eros und die Sprache der Liebe in Teufelsbrück*

Bevor die Ich-Erzählerin im EEZ buchstäblich in die Liebe stürzt, betrachtet sie

"eine männliche Schaufensterpuppe, die einen dreifarbigem Slip trug. Das lebensecht gewölbte Mittelstück grün, die gelben Seitenteile durch rote Abnäher fröhlich separiert," (6)

und später den Mann, der sie "versehentlich umschlang", mit einem Blick, der seinem Körper gilt, auch wenn der von einem Anzug verhüllt ist. Die nächsten Wahrnehmungen sind sein Geruch und seine Hände auf ihrem Rücken. Ihre ersten Empfindungen sind deutlich sexueller Art.

Der Text nimmt dies auf, indem er Marias Blicke in Zaras Haus auf die Suche nach "Spuren" von Leo schickt:

"Einen Geruch, den von damals, hatte er nicht hinterlassen. Kein Foto, keine männliche Unordnung, kein eindeutiges Bekleidungsstück (...). Nichts Sofa-, Diwan-, Bettähnliches. Ich wollte einen einzigen indiskreten Blick tun (...) Jagd nach lasziven Möbelstücken." (28)

"Blick", "Spuren" und "Geruch" gehören zum Umkreis des Animalischen, korrespondieren mit "Jagd" und "lasziv". Folglich führt Zara ihren Gast zur obszönen Chinesin, der Figur, die angeblich ihre Schuhsammlung bewacht. (28 - 30)

Die Stellung dieser lebensecht wirkenden Figur und ihre Teilentblößung werden ausführlich beschrieben, und zwar zunächst in einer fast strengen Beschreibungsprosa. Zaras Kommentar zur Stärkung der Vaginalmuskeln durch Einbinden der Füße "zur größeren Lust des Mannes" könnte so in jedem ethnologischen Lehrbuch über China stehen. Erst allmählich mehrten sich die Zeichen setzenden Ausdrücke, die Marias sich steigende Erregung preisgeben:

"Die Frau hätte ihre nackte Kniekehle über die Seitenlehne gehängt. (...) dazu war das Bein zu ostentativ geschäftsmäßig abgespreizt, etwas zu hoch abgewinkelt, etwas zu ordinär der Oberschenkel, (...). Man ergänzte unwillkürlich das behoste Bein und versetzte es in die gleiche Haltung, war es also über die andere Lehne, wobei verzwickterweise ja gerade die Keuschheit dieses Damen- oder Hausfrauenbeins die Schamlosigkeit des anderen erhöhte durch Bloßstellung. Während man

also einerseits (...) die biedere oder unanständige Symmetrie herzustellen suchte, blieb das nackte, ohne Hemmung nach außen wegrutschende Bein in beischlafmäßiger, beischlaf anbietender Öffnung der Schere eine Art Wappenzeichen koitaler Erwartung." (29/30)

Die Ich-Erzählerin wählt in dieser Passage das unpersönliche "man", als wollte sie die Verantwortung für diese Beschreibung nicht tragen. Aber es ist i h r Blick, der in sexueller Erregung einen "Fluchtpunkt" findet:

"Was war mit dem Raum, in dem wir standen? Er verschwand allmählich, stürzte in seinen Fluchtpunkt zwischen den einander unähnlichen Kniescheiben, widerstandslos in die halbseitige, jedem anonymen Ver ehrer gegenüber provozierend willige Grätsche. (...) es war, als hätte jemand die Direktion über meine Sinneswahrnehmungen ergriffen." (30)

Dieser "jemand" ist nicht Zara - die bietet nur das entsprechende Objekt an -, sondern die eigene, vielleicht erstmals - das läßt der Roman offen - als Macht empfundene Sexualität.

Die sachliche Unpersönlichkeit eines großen Teils der Beschreibung kann nämlich auch als nachträgliche Verleugnung dieser Sexualität gedeutet werden; denn Maria möchte bekanntlich "romantisch" lieben und geliebt werden, Eros soll ihre Schutzgottheit sein. Als sie später in der Nacht Schmuckentwürfe herstellt, sind nicht zufällig alle fünf mit einem Amor geschmückt, der "seiner zukünftigen Trägerin stilisiert und befestigend ins Ohrläppchen beißen würde" (61). Obwohl "sie alle nichts taugten" (61), verhilft ihr die Figur des Liebesgottes, das Erlebnis in Zaras Haus und ihre romantischen Sehnsüchte zu verbinden: Sie nennt es eine "Halluzination, schön und halb unanständig" (61) und vermeidet alle bekannten lateinischen und deutschen Ausdrücke der Physiologie und der Psychologie dabei.

Es handelt sich um die Phantasie, auf einer grauen Steppdecke, die gleichzeitig ein Fischleib ist, zu liegen, unter der Zara und Leo miteinander schlafen,

"wobei ich mit ihrer Lust verschwamm. Ich beobachtete sie nicht, ich ließ mich von ihnen schaukeln. (...) Fern aller Eifersucht werde ich Nutznießerin ihrer Anstrengung und Teilhaberin eines langen Verströmens. (...) ich widmete mich ohne Ablenkung dem Gefühlsstrom. (...) Ich ließ mich (...) heben und senken und ins Schlingern versetzen." (62)

Dieses Zitat wurde absichtlich von ironischen Brechungen befreit - sie sollen an anderer Stelle interpretiert werden -, zum einen, weil die Schönheit der Wollust-Metaphorik so ungestört zur Geltung kommt, zum anderen, weil dieser sehr unscheinbar ans Ende des ersten Kapitels gesetzte "Traum" dadurch besser als Schlüsselstelle verstanden werden kann; denn dieses Lieben-zu-dritt, wenn auch nur in der Phantasie, kehrt im Roman mehrmals wieder. Das Liebesdreieck ist dabei nie symmetrisch, sondern auf Zaras Seite schwerer gewichtet. Sie ist den anderen beiden nicht nur durch Stellung und Reichtum überlegen, sondern auch durch ihre Unabhängigkeit von romantischen Gefühlen. Sexuelle Befriedigung mit immer jüngeren Männern genügt ihr vollkommen. Eifersüchtig ist nicht nur Leo, auch Maria empfindet es als Liebesverrat, als Zaras Interesse an ihr nachläßt. Die Mehrdeutigkeit der Figuren wird zur Mehrdeutigkeit ihrer Beziehungen und zuletzt zum Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz, die Zara schließlich dämonisiert.

Über das Sexuelle wird die Ich-Erzählerin noch einmal bei ihrem zweiten Besuch im Alten Land belehrt, wiederum durch Zara: Die schickt sie in "ein kleines Seitenkabinett" (91), in dem sie im Dunklen auf einer Projektionswand die Kopulation zweier Schildkröten ansehen muß.

"Die Enge des Kabinetts zwang mich, diesen Anblick ohne Ausweichen und Abirren der Pupillen zu ertragen." (92)

Niemand hat sie eingeschlossen. Sie könnte den Raum verlassen, aber was sie sieht, fasziniert sie und erweckt gleichzeitig Grauen in ihr. Die Sprache zeichnet diese Ambivalenz nach. Der Leser erhält keine Lektion aus dem Biologiebuch. Weit weg von sachlicher Beschreibung werden die ambigen sprachlichen Zeichen so gesetzt, daß das, was der Erhaltung der Art dient, unverhüllte Gewalt ausstrahlt und dem Töten zum Verwechseln ähnlich sieht.

Aus der langen Passage (91 - 94) können nur einige Beispiele genannt werden. Für das semantische Feld "Gewalt" stehen: Etwas "Mächtiges" erscheint, das sich über den unteren Körper "hermachte" und ihn "plattstempelte unter seiner Riesenglocke".

"Ein urtümlicher Herrscher, der geltendes Recht übte, (...). Das untere Tier ergab sich der ihm ähnlichen, wogenartig aufgebäumten Übermacht. (...) Das Weibchen (...) wurde aber durch das Gewicht des Männchens an Ort und Stelle geheftet." (92/93)

Die der Todessemantik entnommenen Ausdrücke erhalten ihre Ambiguität allein schon dadurch, daß der Vorgang, den sie beschreiben, der Arterhaltung dient, sich aber in der Wahrnehmung der Ich-Erzählerin als Todesnähe spiegelt. Beispiele dafür sind "Schlund, etwas Klaffendes, dem Morderhauch und Grabesluft entstiegen" (91), "Vollstreckung", "Anblick des mörderischen Ernstes" (92), "Exekution", "Tod in der Figur des Lebens", "wie Ende und Zerfall" (94).

Rational stellt es sich so dar:

"Ich sah das unendlich wiederholte stumpfsinnig rotierende Muster der Begattung, eine Fabrik, in der geschuftet wurde ohne eine Menschenseele, sprachlos in hechelndem Gehorsam." (94)

Diese Distanzierung kann jedoch nicht durchgehalten werden:

"Aber da packte es mich wieder, der Schlund in der Mitte, die rauhen Glanzlichter auf den beiden Schädeldecken, das Muster, ein Symbol oder Schriftzeichen, das ich nicht verstand, das sich herandrängte, als schöbe sich die Doppelwalze aus der Fläche auf mich zu." (94)

Ein Teil des Grauens, das die sensible Ich-Erzählerin hier empfindet, ist sowohl dem Vorgang selbst als auch der Gestalt der Tiere zuzuschreiben, die ausführlich als häßlich beschrieben werden (93). Sie nähert sich der Natur lieber im Anschauen des Schönen und Erhabenen. Nicht zufällig stellt sie Schmuck her. Aber ihr Grauen gilt zu einem anderen Teil der Unfreiheit, zu der alle natürlichen Wesen durch Instinkte verurteilt sind. Ihr fühlt auch Maria sich unterworfen. Dies bestimmt ihre Wortwahl:

"Formelhaft vollzog die Natur ihren Stoffaustausch und mischte die Materialien. Bittere Exekution einer steifen Feier. Es war das Grauen der schieren Erfüllung, (...). Ein Räderwerk, eine in den Untergrund, ins unterirdische Schattenreich verbannte Prozedur der Sexualerledigung. (...) die Anordnung zur Kopulation." (93/94)

Und tatsächlich sieht sie sich wenig später in einer ähnlichen, jedoch ins freundlich Menschliche gehobenen "Prozedur" und "Anordnung": der Ingenieur taucht bei ihr auf, den sie bei Zara kennengelernt hat, "der in aller Welt heimische, unerhebliche Vielgereiste und wohlütig warm einschläfernd Brummende" (105), und sie erlebt dieses "körperliche Überreden", ohne Sprache, "dieses kachelofenglühend alle Bedenken ausräumende braun Brummende, so umstandslos und bequem ins Sexuelle Rutschende oder Fallende, Glitschende oder Sackende" (105), und "während des überraschenden Vorgangs" erscheinen ihr, im Bett mit dem Ingenieur, der keinen Eigennamen erhält, "die Schildkröten aus dem Bilderkabinett" (105). Die "Sprache der Liebe" gibt es in dieser Begegnung nicht, aber immerhin erzählt er ihr etwas von seinen Reisen - "Ich bekam nur die schönen Ortsnamen mit." (106) Für das Einverständnis ihres Körpers bestraft sich die Ich-Erzählerin mit einer "durchwachten Nacht", in der sie sich "eventuell nicht unabsichtlich, stark erkältet" (107).

Nur in einer einzigen Episode des Romans treten Fäkalausdrücke auf, und zwar in Spechts Erzählung von seinen Erfahrungen als Aushilfsarbeiter in einem Vergnügungspark und als Tourist. Für ihn ist es die Gelegenheit, seinen ganzen Haß auf diese verkommene Gesellschaft bei Maria abzuladen (171 - 174). Aber dieser von der Frau, die er liebt, verachtete und zurückgestoßene Mann ist auch der einzige, der Marias Namen, um Liebe flehend, ausspricht und sogar die Liebesformel gebraucht. Hierin liegt tragische Ironie für eine insgesamt tragisch konturierte Figur. Daß ausgerechnet sie diese kraß und einseitig formulierte Gesellschaftskritik vorträgt, trägt wiederum zur Ambivalenz bei.¹²⁸

Als Höhepunkt der Feier des Eros und der Liebessprache stellt sich das fünfte Kapitel dar, das sich genau in der Mitte des Romans befindet.

Wie kann am Ende des 20. Jahrhunderts von einer Liebesnacht erzählt werden, ohne daß die Sprache in Klischees erstickt?

¹²⁸ vgl.: Abschnitt 2.4.4 dieser Arbeit

Es ist die Frau, die von der erfüllten Liebe erzählt. Fühlt sie sich dabei als Person wahrgenommen? Fühlt sie sich in der gesteigerten Erfahrung der Lust gleichzeitig an den anderen "angebunden" und durch ihn und mit ihm an die Welt?

"Fließt" zwischen Mann und Frau im "Holunderbett" die Liebessprache, die "das Selbst als im anderen Selbst erkanntes artikuliert" (Neumann)?

Die Antwort auf die letzte Frage ist ein klares Nein; denn obwohl allerhand geredet wird in dieser Nacht, die "Liebessprache" ist nicht dabei. Leo spricht von Tetzelmanns Machenschaften, von der "wasserklaren und hölzernen Richterin" in Zaras Tigerfellschuhen und beobachtet Maria dabei:

"Er testete, ob mich sein ausgesucht deplaziertes Bettgeflüster kränkte." (245)

Ihre vom Frost entstellten Füße betrachtet er "kommentarlos" (246), "ungerührt, wortlos" (247). Maria ist dem ebenso hilflos ausgeliefert wie dem gewaltsamen Verzerren ihres Gesichts.

Damit ist bereits die zweite Frage verneint. Die Frau erlebt zwar "gesteigerte Lust" des Körpers; als Person, als Subjekt wird sie jedoch nicht wahrgenommen. Es ist a u c h diese Erfahrung, an der Marias Selbst zerbricht.

Diesen pessimistischen Aussagen des Textes steht eine leuchtende, bilderreiche Sprache gegenüber, die sich anfangs in der romantischen Dichtung bedient¹²⁹, die aber die Ebenen zwischendurch wechselt:

"Hörte ich nicht doch die Nachtigall, den 'Wasserfall mit hellem Schall' von draußen, aus dem gegen den Berg ansteigenden Garten, während meine Augen weiter aus Trägheit auf Leos schläfrigem Glied träumerisch ruhten? Mehr fällt mir dazu nicht ein. Mein Gott, Sie kennen das doch auch, wie es sich von außen und innen anfühlt, samtig und stumpf und natürlich blind. Letztlich spürt man, es ist blind. Stürzte er nicht, der Nachtigall Wasserfall, mit dem warm weinerlichen, kühl weinigen Duft zu uns herein" (241)

¹²⁹ vgl.: Abschnitt 2.4.7 dieser Arbeit

Zwischen die Sätze voller Wohlklang der Vokale, zwischen Reim und Alliteration, zwischen die romantischen Anklänge, stellt der Text die lapidare Aussage: Das männliche Glied ist blind. Der jähe Wechsel in den Sprachebenen verdeutlicht nicht nur die subjektiven ambivalenten Gefühle der Ich-Erzählerin in dieser Nacht, sondern er macht darüber hinaus eine generalisierende Aussage über die sexuelle Seite der Liebe: sie ist, für sich allein, blind, sie "sieht" den anderen nicht, nimmt ihn als Person nicht wahr. Dazu paßt, daß Leo Maria nie bei ihrem Namen nennt.

Die Sprache der Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts - so stellt es sich in diesem Roman dar - ist gekennzeichnet von Ambiguität. Dafür gibt es in diesem Kapitel viele Beispiele, von denen nur einige genannt werden können:

"Leo atmete, als schlief er und träumte überaus Angenehmes. Ich konnte ihn endlich ansehen, soviel ich wollte. (...) Sonderbar, ich wagte nicht, ihn zu berühren. (...) 3 Uhr 20. Dieses eine Mal sah ich aufs Zifferblatt an seinem Handgelenk. (...) Diese Zifferblätter an Männerarmen haben mich, solange ich zurückdenken kann, erregt, mehr als die Ansicht ihrer geschlechtlichen Hauptspezialität ohnehin." (240/241/242)

Die Uhrzeit selbst ist ohne Bedeutung in dieser Nacht, in der die Welt in Gestalt von Raum und Zeit immer wieder versinkt, "abstarb", sagt der Text. In großen Abständen - einmal sind mehrere Seiten dazwischen - wird die Uhr benötigt, das Vergehen der Zeit anzuzeigen; denn:

"Ein Abschied lag in der Luft, man wußte nicht, wovon, irgendein 'Addio', wehmütig, festlich gedämpft, wurde von einem Nachtvögelchen gesungen. (...) Aber ich schwamm ja im Glück! War nur vorhanden, wenn eine größere Bewegung, eine Reibung mit Leos Körper entstand, ein sporadischer Leib." (243)

Unmittelbar auf diese Glücksbeteuerung, und zwar ohne Übergang, folgt ein Bild aus der Vergangenheit:

"Ich war vor langer Zeit über grüne Hügelkuppen gefahren. Wo sie zusammenstießen, hatte sich eine wulstig schäumende Naht aus blühenden Apfelbäumen ergeben. Wir, ein Mann, ein kleines Kind und ich, fuhren, noch für sehr kurze Zeit alle drei lebendig, ohne es zu ahnen auf unserer Abschiedsfahrt, flogen, wehten, alle drei laut singend, unter der Blütengischt dahin. In der Nacht damals stand es plötzlich wieder vor mir. Deshalb sah ich auf Leos Uhr." (243)

Der letzte Satz ist durch seine Stellung mehrdeutig. Er signalisiert die vergehende Zeit als eine auf den Tod zueilende - "Abschiedsfahrt" -, er deutet voraus auf Leos Tod, und er bezeugt, daß sich die Ich-Erzählerin mit dem Blick auf die Uhr erneut ihres Begehrens versichern muß.

Der Text findet, nachdem er die Verweise und Anspielungen auf die romantische Dichtung verlassen hat, doch noch zu einer Sprache über die Liebe, wie sie am Ende des 20. Jahrhunderts geschrieben werden kann. Diese Sprache erfindet neue Bilder für die Fremdheit des nahen anderen, die Fremdheit auch des eigenen Körpers, für das Verlorengehen der Welt in der Wollust und die Erfahrung gleichzeitiger Anbindung an sie. Von der emphatischen Feier der Liebe wechselt die Sprache zur Desillusionierung und zur Ironie. (240 - 251)

Der Leser erfährt alles durch die Ich-Erzählerin, wie es die gewählte Erzählsituation nicht anders erlaubt. Daß sie die eigentlich Liebende ist, hat sie der ZuhörerIn schon früher mitgeteilt:

"Ein Schlaumeier könnte schon jetzt behaupten, ich wolle zwar lieben, aber nicht geliebt werden. Das ist nicht unrichtig. Wird man geliebt, verdeutlicht sich die lärmende, endliche, zugemalte Seite der Angelegenheit. Liebt man statt dessen selbst, ah, dann leuchtet und glüht deren durchsichtiges Wesen verschwiegen sengend auf. Liebt man überhaupt nicht, sinkt die Welt ein, die sich doch grundlos, die sich aus bestem Grund ihres Lebens freute, magert ab und mergelt aus, eine alte Beere im Frost, eine verhungerte Kuh, wird ein pures Nein unter nichts als Haut und Knochen." (17)

Mit Hilfe der Liebe die Welt wieder rund und dick zu füttern, um im Bild zu bleiben, gelingt der Ich-Erzählerin nur kurze Zeit. Die Welt schrumpft aber nach Leos Tod nicht einfach, sondern sie dehnt sich für sie zu einem ungeheuren, weißen, eisigkalten Sterbetuch aus.

Was die Liebesmöglichkeiten des Mannes angeht, so gibt es im fünften Kapitel noch zwei Hinweise, die bei seiner Charakterisierung¹³⁰ bisher nicht berücksichtigt wurden:

¹³⁰ vgl.: Abschnitt 2.4.3 dieser Arbeit

Der eine ist sein Ernst in der Liebesnacht (248) und beim Abschied (287), der zu seinem sonstigen Verhalten nicht passen will, ein Indiz, daß diese Begegnung für ihn nicht nur spielerisch verläuft, der zweite das Überreichen von Ohrringen:

"Bernsteintropfen, Himmelfarben, die sich eben noch westlich im Wasser gespiegelt hatten. Der eine Ton zwischen tiefstehender Sonne und Tageshelligkeit, der andere zwischen Sonne und Horizontbraun. Dunkelrot und Honiggelb, beide leicht geflammt, durchwölkt. (285)

Durch sein Gerede will er das Geschenk "runterspielen", aber dann nutzt er die Gelegenheit, von Zara zu sprechen und von ihrer Reise nach Danzig. So ist sie wenigstens in seiner Erzählung anwesend. Zuletzt kommt er auf das Memling-Gemälde, das sie dort gemeinsam angesehen haben, es stelle das "Jüngste Gericht" dar, in dem das Rot "hochlodernde Flammen" der Hölle verkörpere.

"Links der Zug milchig blonder Leiber ins elfenbeinerne Himmelreich. Kneife man die Augen zusammen, habe man die Farben meiner Ohrringe vor sich, das dunkle, schleirige Rot und das neblige Honiggelb. Da ich den Schmuck schon trug, konnte Leo nun meinen Kopf hin- und herbewegen, so daß einmal die Verdammten und einmal die Seligen die Auf- und dann wieder die Absteigenden waren. Die Guten hätten alle so zierliche Nasen wie ich gehabt." (286/287)

Der letzte Satz zeigt, daß der Mann nicht unberührt vom Wesen der liebenden Frau geblieben ist. Die Farbsymbolik, in der die Sonne, der Horizont, das Licht, die Schatten auftreten, erhält innerhalb des Romans eine zusätzliche Bedeutung: es sind die Farben im Todeszimmer, "das dunkle schleirige Rot" des Blutes und die Farben im nahen Umkreis des Gelb von Wänden, Fußboden, Kleidung.

Den Abschied auf dem Bahnhof in Heidelberg, bei dem "die Seligen und die Verdammten" an Marias Ohrläppchen "laufend ihre Positionen" tauschen, wie ihre Gefühle in den zurückliegenden Tagen von emotionalen Höhen und Tiefen wechselweise bestimmt waren, erlebt die Ich-Erzählerin als "die Generalprobe für eine Serie von Schlußzeichen" (287).

Auch als Liebesroman bietet *Teufelsbrück* seine ambivalente Grundstruktur dar: Zwar gibt es in ihm noch immer die Sehnsucht nach der großen romantischen Liebe, aber nur die Frau wäre bereit und fähig dazu. Der Mann kann nur sexuelle Befriedigung empfinden und verschaffen. Deshalb fehlt in diesem Roman am Ende des 20. Jahrhunderts in der Sprache der Liebe die Ich-Du-Rede.

Es kann aber über die Liebe geschrieben werden. Der Text spielt dabei zuerst mit dem kulturellen Erbe der Romantik, setzt dann aber die eigene schöpferische Sprachkraft dagegen, die mit neuer Bildlichkeit und dem Wechsel zwischen Pathos und Ironie den Text ästhetisch formt. Die insgesamt pessimistischen Aussagen über die gegenwärtigen Liebesmöglichkeiten werden nicht zurückgenommen, aber durch Ironie vom trivialen Muster befreit und ästhetisch überhöht.

2.4.7 Unterschiedliche Prätexte im Romangefüge und ihre Funktion

Während auf die Volksmärchen, vor allem auf *Jorinde und Joringel* und auf *Aschenputtel* nur angespielt wird - dort z. B. im Schuhmotiv und im Motiv der versehrten Füße - wird E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldene Topf* von dem Text ausführlich integriert, und zwar vor allem im fünften Kapitel. Motive, die direkt, teilweise sogar im Zitat übernommen werden, sind dort der Holunder mit seinem Duft und seinen Blüten (240 - 242) und die Vögel mit Gesang und Gezwitscher, deren Tönen lautmalerisch wiedergegeben wird. Die Doppelung - "wie blöd, wie blöd", "ziküth, ziküth", letzteres aus *Jorinde und Joringel*, "nicht schlimm, nicht schlimm" usw. erhält neben der klanglichen auch noch die Funktion, den zunehmenden Wirklichkeitsverlust der Ich-Erzählerin darzustellen.

Die romantische Sprache von Hoffmanns Märchen dient der Überhöhung der Liebesgeschichte zwischen Maria und Leo, und wie im Prätext Anselmus seine Liebe zum grünen Schlänglein als von höheren Mächten gesteuert fühlt, so empfindet Maria die ihre im Holunderbett als eigentlich

unerklärlich; denn sie kann sie sich angesichts des Verhaltens des Mannes gerade nicht erklären.

Der goldene Topf spielt in seiner realistischen Ebene in Dresden an der Elbe. In *Teufelsbrück* überquert Maria mehrmals die Elbe, geht mehrmals an ihrem Ufer spazieren, mit Leo, mit Sophie.

Es gibt außerdem Beziehungen zwischen der "Hexe" im Märchen und der Dämonisierung der Zara-Figur; Kleidung wird in beiden Texten funktional eingesetzt, z. B. in Sophies immer farbiger werdenden Gewändern. Der Graupapagei sorgt im Roman für den ironisch-heiteren Aspekt, den er auch im Märchen vertritt. Veronika erhält ein "Ohrgehänge" zur Verlobung, Maria eines zum Abschied usw.

Die wichtigste Aussage über die romantische Liebe ist in beiden Texten ähnlich: Sie findet in der Phantasie statt, nicht in der Realität. Hoffmann kann seinen Liebenden nur deshalb eine erfüllte Liebe garantieren, weil er sie ins Märchenland der Sehnsucht, nach "Atlantis" schickt. Das ist in einem Roman des 20. Jahrhunderts nicht mehr möglich.

Der Glanz der Holunderblüten, sein Duft, "Hauch" und "Glut", die "holde Geliebte" (240) bleiben deshalb ausgeliehen, bleiben schöner Schein, bleiben eine Vertextungsstrategie, die die Mehrdeutigkeit erhöht und damit ihre Hauptfunktion erfüllt.

Unter den vielen Anspielungen und Zitaten sind Volkslieder und Gedichtstrophen von Angelus Silesius bis Brentano, steht die Sage von Teufelsbrück und Ausschnitte aus Rabelais' *Gargantua und Pantagruel*; im Verirren im Schnee des Hochgebirges klingt der *Zauberberg* an; es gibt sogar Eigenzitate: auf dem Höhepunkt der Liebe sieht Maria jenes Hochtal, in dem Matthias Roth ein Lichterlebnis hatte, und die alte Frau aus "Die Frau in den Kissen" tritt samt Katze kurz auf (304).

Diese "Mehrstimmigkeit" (Stocker) ist ein Spiel mit Versatzstücken, das die Faszination des Textes erhöht.

Größere Schwierigkeiten wird der Leser mit der Verwandlung der Christopheruslegende und der Passionsgeschichte in eine Tierfabel haben. (135 - 166) Die sehr lange Passage ist von äußerster Skurilität.

Zwei Funktionen stehen im Vordergrund: Zum einen die Charakterisierung der Zara-Figur - ihre Macht, die sie ausspielt, ihre Überlegenheit und die Bosheit, mit der sie ihre Gäste zum Zuhören zwingt -, zum anderen in der Wirkung auf die Zuhörer (und den Leser), die das nur in Worten Ausgedrückte in "Bildern" vor sich sehen, in Altartafeln. Ausdrücklich wird gesagt: "Objektiv betrachtet war da bloß Luft." (141) Aber die Ich-Erzählerin sieht den Riesengorilla (Christopherus) vor sich.¹³¹

Außerdem stellt sich die Veränderung der literarischen Form als Veränderung im Inhaltlichen dar. Die Ausschmückung von Texten aus dem Neuen Testament und einer Heiligenlegende, die Verwandlung der bekannten Figuren in Tiergestalten erlaubt eine neue Interpretation, vor allem eine Psychologisierung des Stoffes, aber auch dessen Ironisierung.

Als ein Beispiel dafür möge die Judas-Figur dienen: Während im Neuen Testament Judas Jesu des Geldes wegen verrät, tut er es in Zaras Geschichte aus Eifersucht auf Johannes (157); denn vom Judaskuß heißt es bei Zara:

"Näher als alle sei hier Judas dem Zebu gekommen. (...) Er reiße es in seine Arme und umhülle es bis aufs Gesicht mit seinem Gewand, wickle es ein, feßle es beinahe (...) und erpresse triumphierend einen Kuß." (157)

Die Entwicklung der Maria Magdalena ist geeignet, Zaras Einstellung zur Sexualität zu bestätigen (161/162).

"Zara also blies ein Imaginationspulver in unsere Ohren." (136)

- "eine zierliche Blasphemie" (140)
- "heilige Schnurren" (152)
- "morbider Unfug" (Specht, 153)
- "Zaras schwüles Gottesparfüm" (161)

¹³¹ Man kann es auch als poetologische Aussage über die Kraft des Erzählten sehen, die in der Phantasie des Rezipienten Bilder erzeugt.

Ein Prätext ganz anderer Art wird vor die Erzählung von Mord und Selbstmord gestellt: der Bericht über den Bau des Tauernkraftwerkes, die technischen Details und die Folgen für die Natur. Brigitte Kronauer hat offensichtlich sorgfältig recherchiert, wahrscheinlich auch jene Broschüre¹³² benutzt, die man vor der Besichtigung erwerben kann; denn es finden sich darin die Fotos, auf die im Roman angespielt wird (446/447).

In die Handlung eingefügt wird das "Wunderwerk der Ingenieurkunst" (446) im Vergleich mit der "Staumauer", die Sophie vor Mord und Selbstmord in sich aufgebaut hat, wie es die Ich-Erzählerin deutet:

"Ja, hat nicht auch sie, vor ihrer Finalszene, eine gewaltige Staumauer errichtet, hinter der sich alles sammelte im Laufe der Zeit, diverse Zuflüsse und Einleitungen (...) des Allzumenschlichen, o doch, eine mächtige Ansammlung, (...) davor aber der theatralische Riegel ihrer Demut, Geringschätzung der eigenen Reize. Die Staumauer in Gestalt eines allseits dienernden, innerlich längst rachsüchtig schwelenden Verneigens, bis zum Knallen des Pfropfens." (446)

Die Staumauer, die hier für einen innerseelischen Vorgang als Bild verwendet wird, wird wenig später als "eiserne Faust" bezeichnet, "die bändigend die zum Himmel aufgereckte Fülle einquetschte in ihren Betonmassen." (447)

Diesen negativen Konnotationen wird das Bild einer freundlichen Landschaft entgegen gestellt:

"Oben sah man ein Gebirgsmassiv mit mehreren Schneezipfeln, darunter moosige Matten, eine grünrote Samtbeflaumung der Steinriesen und schließlich, am unteren Bildrand der Fuß, ein Hochgebirgstal mit mäanderndem Bach, ein schmales Stück eines grünblauen Sees, der Himmel über den Auftürmungen gefärbt wie er, mit verwehten Strähnen von Weiß in der Höhe. Ich sah es als kleines Kind an, das Bild, und mein Herz flatterte und stob oben, in der Bläue, mit." (446/447)

Das Glück, das das Kind empfindet, das die Ich-Erzählerin einmal gewesen ist, wird später mit dem Glück ihrer kurzen Ehe zusammengebunden:

"aber viel später hat's mir mein Mann, er war ja Ingenieur, ausführlich erklärt." (448)

¹³² J. Götz:
Tauernkraftwerk Glockner-Kaprun
Salzburg 1965

Und nun erklärt die Ich-Erzählerin es ausführlich und mit vielen technischen Fachausdrücken, Maßen, Stromleistung usw. der Zuhölerin.

Die Funktion der Beschreibung, die so gar nicht in diesen Roman zu passen scheint, ist eine zweifache: zum einen kann sie als retardierendes Moment gelten, das die Schilderung der Katastrophe aufschiebt und damit zugleich die Spannung fördert; zum anderen werden die technischen Leistungen, die der Mensch zu vollbringen vermag, nur scheinbar gewürdigt; denn kritisch werden die Opfer aufgezählt: Die ursprüngliche Landschaft wird zerstört, Arbeiter verunglücken tödlich, Tausende von osteuropäischen Zwangsarbeitern leben unter menschenunwürdigen Bedingungen, sterben an Hunger und Entkräftung.

Als das Wasser die Speicher zu füllen beginnt, fängt die Todesnot der Ratten an, und wieder setzt der Text gegen all das die Fühllosigkeit, das "Friedliche" der Natur:

"Wer an Kaprun denkt, denkt auch an die Ratten. (...) Zuletzt brachten sie sich, im Kampf um Platz und Nahrung, gegenseitig um, (...) in den Wasserfluten, die friedlich anwuchsen, sachte, sacht anstiegen, eine stetig verbreiterte, tischebene, schweigsame, säubernd verschließende, versiegelnde Oberfläche, blank den Himmel spiegelnd, unter sich allen Unrat lassend und abstreitend, wie nie gewesen." (453)

Die Ambiguität dieser Sätze drückt sich vor allem in Attributen und Adverbien aus, die dem menschlichen Bereich angehören: friedlich, schweigsam, säubernd, abstreitend, und gipfelt in der Mehrdeutigkeit von "Oberfläche", die sowohl den Unrat verbirgt als auch den Himmel spiegelt.

Damit verläßt der Text die sachliche Beschreibungsprosa der Kraftwerk-Broschüre, und es wird ein neuer Prätext eingearbeitet: Rabelais' Klage um den Tod des Großen Pan:

"Als Pantagruel hört, daß man in Pan (...) den Herrn des Universums und unseren Erlöser betrauert und alle kindlichen Wesen der Natur, vor allem die Tiere, vor Schmerz über seinen Tod schreien, rollen straußeneiergroße Tränen aus seinen Augen." (454)

Die Funktion der Intertextualität ist es, an dieser Stelle den übergroßen Schmerz über das Sterben des Natürlichen in einem übertreibenden Bild unterzubringen, das der Größe des Verlusts angemessen ist.

Gleichzeitig verweist das Bild auf die Romanhandlung, in der wenig später von Leos und Sophies Tod berichtet wird.

Der beim ersten Lesen befremdliche Bericht über den Bau des Tauernkraftwerks erweist sich als außerordentlich produktiv, indem er einerseits Themen und Motive des Romans bündelt, andererseits noch einmal die Ambivalenz ausdrückt, mit der der Mensch am Naturgeschehen als Beherrschender und als Erleidender teilhat. Dies sei an einem letzten Beispiel verdeutlicht, in dem der Natur eine "Seele" zugesprochen wird:

"Bei dem Wort 'Kaprun' fällt sie [die Rabelais-Stelle, U. L.] mir jedesmal ein. Das Stöhnen und Seufzen, Klagen, Trauern an den Küsten und ins Gebirge hoch, als den Palodes-Wesen verkündet wird: 'Der Große Pan ist tot', die Luft voll von Jammerlauten. Spüren Sie auch manchmal das Entsetzen nachwirkend, plötzlich, am Meer, im Wald, in den Bergen, wenn die Natur die Zähne bleckt, weil ihre Seele verschwunden ist und es zu unserer Strafe gleich ist, wenn man sie vernichtet, zähmt, beraubt? Es ist nur Stoff, Materie mit ein bißchen Schmerz, alles wie bei uns selbst, alles wie bei uns selbst." (454)

Exkurs III: Über die Ironie

Im bisher Dargestellten ist immer wieder auf Ironie-Signale in den Kronauer-Texten hingewiesen worden, ohne daß deren Funktion und deren Wirkung ausdrücklich genannt worden wären.

Der Exkurs III soll den Bezugsrahmen dafür zeigen und damit zum Absatz 2.4.8 überleiten.

1. Unterschiedliche Erscheinungsformen von Ironie¹³³

"Im Zusammenhang der Ordnung des Denkens, Sprechens und Schreibens, die wir in einem allgemeinen Sinne als Ordnung der Bedeutung bezeichnen können, erscheint die Ironie als eine indirekte Maßnahme. Die Ironie stellt damit auf besondere Weise die Frage nach der Bedeutung."¹³⁴

Dies scheint nahezu legen, daß es möglich sei, das Indirekte der Ironie gleichsam zu "übersetzen" und damit die e i n e gemeinte Bedeutung der Aussage festzulegen. Daß es um die Erkenntnis, was Ironie leistet, viel schwieriger bestellt ist, sollen die folgenden Ausführungen zu zeigen versuchen. Sie beschränken sich aber auf das für den Nachweis von Ambivalenz im Werk der Brigitte Kronauer Relevante.

1.1 Die Ironie als rhetorische Figur

Seit der Antike gibt es eine ironische Redeweise, in der das Gegenteil von dem Gemeinten gesagt wird. So kann z. B. ein Tadel durch ein meist übertriebenes Lob ausgedrückt werden, wobei die Übertreibung das

¹³³ vgl. Uwe Japp:
Theorie der Ironie
Frankf./M. 1983

Diese umfangreiche Studie zum ideengeschichtlichen Wandel des Ironiebegriffs geht sowohl von Philosophischen als auch von literaturwissenschaftlichen Fragestellungen aus. Sie beschreibt die Funktionen der Ironie als Verstellung, Anverwandlung und Vorbehalt. Das Problem der Ambivalenzvermittlung wird darin nicht angesprochen.

¹³⁴ Japp a. a. O., S. 9

richtige Verstehen erleichtert. Der Sprecher/Schreiber kann aber nie ganz sicher sein, daß seine ironische Absicht auch verstanden wird, weshalb ein Merkmal dieser "Ironie der Verstellung" (Japp) die mehrmalige Wiederholung im Text ist.

Die rhetorische Ironie kann durchaus auch zum Komischen tendieren, ihren Schwerpunkt hat sie jedoch im kritischen Bereich. Als durchgängiges Prinzip findet sie sich in der Satire.

Diese Form der Ironie ist ebenso im Mündlichen zu hören wie in allen Textsorten zu finden. Sie ist an keine Epoche gebunden. Da ihre Strategie im wesentlichen darauf abzielt, eindeutig entschlüsselt zu werden, ist ihr keine Ambivalenz nachzuweisen.

1. 2 Die romantische Ironie

Am Ende des 18. Jahrhunderts setzt in der deutschen Geistesgeschichte eine Gegenbewegung zum Rationalismus ein, die Frühromantik.

"Für die Ironiker der Romantik hatte die antizipierte Vernunftwelt der Aufklärung ihre Gültigkeit verloren."¹³⁵

In der Literaturtheorie jener Zeit bedeutet das die Abkehr vom bis dahin herrschenden Mimesiskonzept und die Hinwendung zur Imagination.

Friedrich Schlegel gilt als herausragender Theoretiker der romantischen Ironie. Er und andere Romantiker waren davon überzeugt, daß die Versprachlichung der Welt nie vollständig gelingen, daß aber die Ironie die Möglichkeiten der Mitteilung steigern könne. Sie tue das in der *poetischen Desillusionierung* und der *poetischen Reflexion*. Diese beiden Strategien treten in der romantischen Dichtung gemeinsam auf oder werden miteinander vermischt.

In beiden Praktiken sollten zugleich die Grenzen zwischen der Kunst und der Philosophie überschritten werden und eine Annäherung beider

¹³⁵ Japp a. a. O., S 169

Bereiche erfolgen. Ironie sei deshalb dafür geeignet, weil sich in ihr sowohl ästhetische als auch logische Anteile erkennen lassen.¹³⁶

Die Romantiker gingen schließlich soweit, nicht nur Kunst und Philosophie der Ironie zu unterstellen, sondern auch das ganze Leben. Dieser Universalitätsanspruch der Ironie konnte nur ansatzweise verwirklicht werden. Er fand vor allem in Hegel und Kierkegaard seine Kritiker.

1.3 Die Ironie in der literarischen Moderne

"Wenn heute die Bezeichnung *romantische Ironie* verwendet wird, weiß man gleich, daß es sich um jene spezifisch in der Literatur vorkommende Ironie handelt, mit welcher der Autor in seinem Werk präsent ist und alle möglichen Spiele der Verstellung treibt."¹³⁷

Als Meister dieser Strategien gelten im deutschsprachigen Raum vor allem Thomas Mann und Robert Musil.

Warum aber gibt es diese Affinität der literarischen Moderne zur Ironie?

Fundierte und einleuchtende Antworten auf diese Frage finden sich bei Uwe Japp. Er beschreibt die gesellschaftlichen, religiösen, ästhetischen Verhältnisse als "von einer allgemeinen Diffusität der Anschauungen überlagert". Dafür und für die "Mängelzustände des modernen Menschen", als da seien "Entfremdung", "Instinktunsicherheit", "Identitätsverlust" (Japp, 244) sei die ironische Haltung ein möglicher Ausweg, wenn auch nicht der einzige.

Die Ironie antwortete in der modernen Literatur auf diese Befunde, und zahlreiche Autoren hätten "die alt gewordene Welt im Licht ihrer ironischen Visionen neu entdeckt" (245).¹³⁸ Dieses "Licht" sei von der Dunkelheit eines fundamentalen Pessimismus umgeben, könne aber auch von einer "ironischen Heiterkeit" getragen sein. Diese sei kein bloßer Effekt, sondern eine der Bedingungen, die das ironische Werk ermöglichen. Das

¹³⁶ vgl. Japp, a. a. O., S. 184 - 192

¹³⁷ Ernst Behler:
Ironie und literarische Moderne
Paderborn u. a. 1997, S. 10

¹³⁸ s. Japps hervorragende Analysen von Werken Flauberts, Th. Manns, Prousts, Becketts, Joyce', Musils ab S. 247

tragische und das Komische vereinigen sich im Tragikomischen, "das zum privilegierten Ausdruck der modernen Literatur" (246) geworden sei:

"Die Ironie in der modernen Literatur vermittelt zwischen dem Komischen und dem Tragischen, ohne jemals eine Versöhnung anzustreben." (247)

Ausführlich befaßt sich Japp mit der ironischen Mythenrezeption bei Joyce und Thomas Mann. Sie bringen im "Ulysses" und im Josephsroman die Zeit des Mythos mit der Zeit der Moderne in Kontakt, wenn auch in unterschiedlicher Weise. Dieses Verfahren leiste einen Beitrag "zur Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede" (Japp, 297), die wiederum ein Merkmal des modernen Romans sei.

"Die Ironie ist dabei notwendig, um den Abgrund, der die eine Bedeutung von der anderen trennt, auf solche Weise zu überwinden, daß die beabsichtigte Steigerung der Bedeutung nicht den Eindruck hervorruft, es habe hier nie einen Abgrund gegeben. (...) Worauf es ankommt, ist die Steigerung der Bedeutung." (Japp 313)

Während Japp hier noch den "Abgrund" zwischen zwei Bedeutungen betont, sieht Manfred Dierks¹³⁹ nur eineinhalb Jahrzehnte später die Ironie als eine Vermittlerin von Ambivalenz an:

"Ironie ist in diesem Zusammenhang ein Hinnehmen von Ambivalenz - und meist auch der Versuch schwebender Vermittlung zwischen mehreren Wahrheiten." (Dierks 1998, 484)

Welche der im vorher Dargestellten genannten Merkmale der Ironie eignen sich für die Vermittlung von Ambivalenz in der modernen Literatur?

Indem der Autor mithilfe der Ironie "in seinem Werk präsent ist" (Behler), können die Strategien der poetischen Desillusionierung und der poetischen Reflexion wirksam werden. Besonders die poetische Desillusionierung ist geeignet, Mehrdeutigkeit zu erzeugen, wenn z. B. der pathetischen Feier der Natur die "Gegenrede" des Banalen folgt und gezeigt wird, daß es sich um zwei Seiten derselben "Wahrheit" handelt.

¹³⁹ Manfred Dierks:
Ambivalenz und Ironie in der Moderne
siehe Fußnote 5

Das Dunkle, Abgründige gleichzeitig im Licht ironischer Heiterkeit darzustellen und umgekehrt das scheinbar Heitere vor einem Abrund existentieller Verwüstung zu zeigen, erscheint im Prosawerk von Brigitte Kronauer an entscheidenden Stellen. Ebenso treten das Komische und das Tragische gleichzeitig auf.

Von der ironischen Mythenrezeption war bereits in den Interpretationen des Romans *Die Frau in den Kissen* und der Erzählung *Zazzera* die Rede.

Im folgenden soll an Beispielen aus dem bisher letzten Roman von Brigitte Kronauer die Ambivalenz vermittelnde Funktion von Ironie gezeigt werden.

2.4.8 Die Funktion der Ironie im Roman *Teufelsbrück*

Im folgenden soll an Textbeispielen gezeigt werden, in welchen Formen Ironie im Roman auftritt und welche spezielle Funktion sie jeweils erfüllt.

Am deutlichsten kann die Ambivalenz vermittelnde Funktion von Ironie nachgewiesen werden an Passagen, in denen sie als Fiktionsironie auftritt.

Das Spiel mit der Fiktionalität des Textes ist gleichzeitig ein Spiel mit mehreren Bedeutungen und gleicht der "Puppe in der Puppe": In der als Wesen des Romans überhaupt vorhandenen Fiktionalität steckt die Fiktionalität der Erzählsituation "Ich-Erzählung" und darin als Steigerung die Darstellung der Fieberphantasien der Ich-Erzählerin in einer langen Passage nach dem Besuch des Ingenieurs (108 - 113). In ihr ist außerdem als Indiz für Ironie die Autorin präsent, die Gesellschaftskritik und ökologisches Engagement in ihr unterbringt.

"Am dritten Tag hatte ich mich untersuchen lassen. Mein Arzt: wie stets schneeweiß gekleidet von oben bis unten im hingerissenen Dienst an seinen Apparaten ..." (108)

Hier artikuliert sich Ironie durch den Austausch eines einzigen Wortes: "Apparaten" anstelle von "Patienten" entlarvt den Zustand der gegenwärtigen Apparate-Medizin und des Profitdenkens ihrer Vertreter.

Vielfältiger sind die sprachlichen Mittel im folgenden Abschnitt, in dem es um die Idolatrie geht, die von den Medien betrieben wird:

"Und überall die Schönen, Prinzessinnen, Flittchen, die sich für irgendein Gutes in der Welt einsetzen in den Zeitschriften des Wartezimmers und von allen Wänden herunter. Kurzfristig verehrte ich ihre Schönheit, Jugend, ihre hervorragend geschnittenen Kleider. Wie ragten sie aus dem bescheidenen Relief der allgemeinen Stadt- und Landbevölkerung! Erstrebenswerter Gipfelglanz der Zauberfigur, Auge, Nase, Mund, immer das Gleiche, eins wunderbarer als das andere." (108)

Die Ironiesignale gehen hier sowohl von semantischen als auch von syntaktischen Strukturen aus:

- Die Aufzählung "Schönen, Prinzessinnen, Flittchen" setzt hinter zwei neutrale Bezeichnungen eine abwertende, die auf die anderen beiden semantisch übergreift: Sind nicht auch die Schönen und Prinzessinnen eigentlich Flittchen?
- "irgendein Gutes" wird ironisch an "Schönen" gebunden: Gab es ihn nicht einmal in vergangenen Zeiten, den Diskurs über das Schöne, Wahre und Gute? denkt der Leser.
- Die beiden Ortsbestimmungen im Relativsatz sind nicht integriert, sondern nachgestellt, so daß eine Doppeldeutigkeit entsteht: Sich für Gutes nur von Zeitschriften und Wänden herab einsetzen?
- Die "Verehrung" der Ich-Erzählerin für die Idole ist ironischerweise nur "kurzfristig", aber es wird das Bild vom "Gipfelglanz" eine noch immer virulente politische Metaphorik, beschworen.

Höhepunkt der Ironie sind folgende Sätze:

"Die Vollkommenheit war an sie delegiert. Wir hielten sie uns als Luxus." (108)

Das Tierhaltungssidiom wird wenige Sätze weiter wieder aufgenommen:

"Sie waren unsere Rassehunde, närrisch, launisch." (109)

Und wie man Haustiere züchtigen und damit zeigen kann, wer der Herr ist, so droht der Text den Idolen Strafe an:

"Versagten sie aber, zerrten wir sie, und ab und zu war man richtig heißhungrig darauf, zu Recht in den Dreck von Falten, Riesengebissen, Hautunreinheiten, Verwelktheit, Gemeinheiten, im Blitzlicht veröffentlicht." (109)

Das heißt, die "Strafe bedient sich derselben Mittel, des Blitzlichts und der Veröffentlichung, um vom "Gipfelglanz" in den "Dreck" zu ziehen.

Die Idee, die Idole in einer Fieberphantasie auftreten zu lassen - "Sie standen freundinnengleich um mein Bett." (109) - wird noch einmal produktiv, um den Sarkasmus in eine schwebende Heiterkeit zu überführen:

"Manchmal näherte sich mir das Gesicht einer lachenden Prinzessin grauenerregend und von allen Seiten. 'Weg, Prinzessin!' rief ich, und sie verschwand, im Bikini zum Spaß auf einem Steintier reitend." (109)

Es ist aber mit "grauenerregend und von allen Seiten" dafür gesorgt, daß das Heitere eine Gegenrede erhält.

Die ist auch in den vielen Fiebertraumbildern enthalten, die so unterschiedlich sie sind, die e i n e Aussage immer neu bekräftigen: Das Erhabene u n d das Banale, das Begütigende u n d das Furchterregende, das Aufbauende u n d das Vernichtende sind zwar die zwei Gesichter von Leben und Welt, aber nur dann ohne Verzweiflung zu ertragen, wenn der Ambivalenz von Einfühlung und Distanzierung jene ironische Grundhaltung beigemischt ist, in der "der Versuch schwebender Vermittlung zwischen mehreren Wahrheiten" (Dierks, 1998, s. 484) unternommen wird.

Die Ironie tritt im Roman besonders häufig als Illusionsbrechung auf, z. B. in der längeren Passage (113 - 120), in der die Sophie-Figur ironisierend geschildert wird:

"Sie wartete schildwachenartig beim Eingang, schwarz (Gegenlichtpermanenz), den üppigen Körper in einem Kaftan, eine Livree, die mit strengem Umriß das Quellen ihrer Formen nur betonte. Die Säule rührte sich nicht bei meinem Näherkommen. (...), ich aber blieb auf einmal stehen (...), neben einem kleinen Hundehaufen stoppte ich." (114)

In der Begegnung im Botanischen Garten wird das pathetische Auftreten der Sophie-Figur durchgängig ironisiert:

"'Oh, oh!' schrie sie auf, als hätte ich ihr eine Bescherung bereitet, alles extra für sie, und sie zeigte, was es hieß, sich zu freuen. Da reichte ihr keiner das Wasser. Niemand verstand es überzeugender, übermächtiges Staunen zu äußern. Welch gelungene Fassungslosigkeit!" (115)

Die Ich-Erzählerin setzt für sich die Anblicke der Pflanzen und kleinen Blumen dagegen, eines roten Ballons auch, der zufällig darüber schwebt:

"Es gab Blüten als Schlüssellocher für das Belauschen und Erspähen eines tiefen Korridors dahinter, und es gab diese Sophie an meiner Seite, die zu Klatschmohn und Margerite große Oper spielte." (116)

Die poetische Desillusionierung ist häufig auch in Einzelsätzen untergebracht:

"Der Raum füllte sich mit Schwelgereien, für drei Sekunden fast vollkommenes Glück, wobei ich meine alte runde Teekanne ansah." (61)

"Gerade da legte er den Arm um mich, zog mich nur ein wenig an sich, der Druck einzelner Fingerspitzen wanderte gemächlich von der ersten zur zweiten Hüftseite.

Ich lächelte vor Schwäche einen Abfallkorb an." (269)

Ein besonderes Spiel treibt das fünfte Kapitel mit der Profanierung der Heidelberger Schloßruine, jener von Touristenströmen aufgesuchten Romantik-Ikone.

Es werden drei Annäherungen an das Schloß beschrieben: von einem Aussichtspunkt über der Stadt aus, von unten zur Ostfront und dem abgestürzten Pulverturm hoch und nachts von der Stadt aus.

In der Darstellung des ersten Gangs treten die Ironiesignale gehäuft und verschärft in der Namensgebung auf. Die Ruine wird nacheinander benannt als

- "das rötliche, riesige, aufwendig zwiebackartig, erodierende Renommiergeschöpf der Stadt, ihr exzentrisches Herz, Magnet, Kern" (253)
- "Schaustück im Grünen" (255)
- "Reliquie", "großartigen Schinken" (256)
- "zum rostroten Riesenwunder" (257)
- "Kronjuwel der Stadt", "das erhabene Knallbonbon" (258)
- "der alte Geier", mein wüstes Prachtexemplar und Ungetüm", "das rötliche Nest in seiner Verhaltenheit und Entrückung" (262).

Es wird an dieser Aufzählung aber deutlich, daß die Ironie hier nicht nur sarkastisch auftritt, sondern mit einem gewissen Staunen vermischt wird, mit etwas wie Bewunderung, die aber verborgen werden muß, damit keine Sentimentalität aufkommt.

Für die ironische Profanierung der Ikone sorgen außerdem

- die ostasiatischen und anderen Touristen, die "Meute, Rudel, Horde und Rotte" (266) genannt werden und sich entsprechend verhalten
- die Schilderung des Aussichtspunkts

"Ein trivialer Gipfelpunkt. (...) Ein Denkmal betonte das Spezielle des Ortes. Typischer Weihegestank nach Urin, an allen Ecken Hundehaufen, wohl auch solche von Menschen." (262)

Die drei Gänge zur Schloßruine haben außerdem die Funktion, das allgemein bekannte Verlangen von Liebespaaren, sich "romantische" Orte zur Intensivierung ihrer Gefühle auszusuchen, zu ironisieren; denn im fünften Kapitel handelt es sich gerade nicht um ein Liebespaar, das eine sympathetische Umgebung besucht. Die Versuche der Ich-Erzählerin, diese von Romantischem getränkte Welt und die überquellende, fröhliche Natur für die Steigerung ihres Gefühls zu nutzen, scheitern an der Abwehr des Mannes. Je weiter das Kapitel fortschreitet, desto geringer werden die Sarkasmen, und es tritt das tragische Gesicht der Ironie hervor: die Frau kann nicht anders lieben, als es ihrem innersten Antrieb entspricht, und sie wird daran zugrunde gehen. Der Leser ahnt es eher als sie.

Zwischen der Nacht im Holunderbett und dem Abschied am Bahnhof liegen 47 außerordentlich dicht gestaltete Prosaseiten, in denen nicht allein die oben dargelegten Arten von Ironie Ambivalenz vermitteln. Es gibt darin außerdem die bei der Interpretation der anderen Romane bereits angesprochene Ambivalenz zwischen dem Pathetischen und dem Banalen, das häufig mit der ironischen Textstrategie korrespondiert. Ein Beispiel dafür ist die lange Passage von Seite 259, Mitte, bis Seite 261 unten.

Daß auch das Einmontieren von Zitaten die ironische Aussage verstärken kann, soll an einem letzten Beispiel dargestellt werden:

"Wir ließen Sophie, der wortreich staunenden, beim Bedichten des Panoramas eine Weile freien Lauf (...). 'Zitieren Sie ein bißchen, rezitieren Sie! Man erwartet es von Ihnen,' ermunterte Leo sie und verbeugte sich im voraus. Sophie reckte sich auf eigentümliche Weise. Sie schüttelte den schwarz umwallten Oberkörper, drückte die Brüste luftkissenartig heraus zu uns, es galt ja auch, der Trivialität zu entschweben, und atmete tief ein, zum Abstoß von der Erde, sackte dann aber in sich zusammen, schluchzte auf: 'Ich kann's ja nicht. Ich genüge dem allen ja nicht.' 'Los!' befahl Leo. Da schwang Sophie sich mit markerschütterndem Atemzug auf zur Poesie:" (277)

Hier werden die Figuren Sophie und Leo charakterisiert; es werden Sophies Theatralik als Gegensatz zur vorherigen Sachlichkeit sowie Leos Bosheit dokumentiert, vor allem aber wird Sophies "Bedichten des Panoramas" ironisiert. Sophie rezitiert sechs Zeilen aus Hölderlins Gedicht "Heidelberg":

"Und herein in die Berge
Mir die reizende Ferne schien,
Und der Jüngling, der Strom, fort in die Ebene zog,
Traurigfroh, wie das Herz, wenn es, sich zu schön,
Liebend unterzugehen,
In die Fluten der Zeit sich wirft." (277)

Die Ironie wird noch gesteigert:

"Fünf Japaner kicherten um Sophie herum und kreuzten was in ihren Heften an." (277)

Sophie, "eine Erschöpfte, eine restlos Verausgabte" (278) deklamiert noch einmal für sie die letzten beiden Zeilen.

Es sind diese beiden Zeilen, die die Mehrdeutigkeit besonders hervorheben; denn einerseits wird der Prätext dazu benutzt, den ungeheuren Abstand zu zeigen, den 200 Jahre in der Liebessemantik hervorgebracht haben, andererseits die Nähe zum individuellen Fühlen zu betonen; denn Maria wird "liebend untergehen":

"Die Ironie ist dabei notwendig, um den Abgrund, der die eine Bedeutung von der anderen trennt, auf solche Weise zu überwinden, daß die beabsichtigte Steigerung der Bedeutung nicht den Eindruck hervorruft, es habe hier nie einen Abgrund gegeben.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Japp, 1983, S. 313

Wenn die Erzählung des fünften Abends dem Ende entgegengeht, werden die Ironiesignale sparsamer gesetzt, die Bilder für Vergänglichkeit (279/280) und Trauer nehmen zu.

2.4.9 *Zwischen Bündelung von Erkenntnis und Auflösung der Persönlichkeitsstrukturen: das Schlußkapitel*

Auch im letzten Kapitel sitzt die Ich-Erzählerin der Zuhörerin gegenüber, aber es wird nicht mehr erzählt. Die eigentliche Handlung ist am "8. Abend" beendet worden, im neunten Kapitel werden alle Figuren des Romans noch einmal vorgeführt. Es wird an die wichtigsten Motive und Themen erinnert, und es werden zwei neue "Erlebnisse" Marias erzählt:

Das eine, von der Schwalbe in der Kirchenkuppel, die erst dann in die Freiheit zurückfindet, als ihre Kraft vom Irrflug erschöpft ist, so daß sie sich nur noch zum Sterben unter ein Gebüsch schleppt, symbolisiert Marias Irrweg in der Liebe zu Leo und ihre Fixierung auf Zara. Wie die Schwalbe

"das sperrangelweit geöffnete, in die Sommerluft doppelt ragende Kirchenportal nicht wahrnahm" (489)

so sieht auch Maria ihren Weg in die Freiheit¹⁴¹ nicht, sondern bleibt im Dunstkreis der drei Figuren vom Alten Land, bis es zu spät ist.

Das zweite "Erlebnis" - ein "Gesicht" eher oder eine Halluzination - symbolisiert das unerbittliche Vergehen der Zeit in Gestalt einer riesigen Eieruhr.

"Ich hätte auch denken können: Stundenglas. Dachte ich aber nicht. Eieruhr! durchschoß es mich." (501)

Das ausdrückliche Beharren auf der banalen Bezeichnung und das Beschimpfen der Eieruhr als "das blöde Ding" möchte das dem Menschen so schwer erträgliche Gesetz der Vergänglichkeit alles Lebendigen ironisieren und trivialisieren. Aber Maria berichtet:

¹⁴¹ Die Möglichkeit dazu nennt der Roman nicht einmal andeutungsweise. Diese Leerstelle kann nur der Leser füllen.

"Ich lag in meinem Bett und rührte mich nicht, paralysiert von Kopf bis Fuß." (502)

In ihren Reflexionen des Vergangenen steht die Zara-Figur im Mittelpunkt. Das Verhältnis der Ich-Erzählerin zu ihr wird als äußerst ambivalent beschrieben, als Abrechnung u n d als Liebeserklärung, aber es bleibt offen, ob die Zuhörerin Zara ist; denn nicht alle Attribute stimmen mit den bekannten überein, ja, es bleibt fraglich, ob es überhaupt eine Zuhörerin gibt oder ob sie bloß von der verstörten Maria phantasiert wird.

Diese Verstörung, das allmähliche Zerschneiden des Selbst, wird im Text dargestellt als Unterbrechung des Sprachflusses in Berichtigungen, z. B. "ertappt" → "erwischt" (478)

- "des Bewußtseins? Gemüts?" (479) usw.,

in Lauten, dem Vogelzwitschern nachgeahmt, aus Marias Kopf: "Tirili", "litzirü" u. a. (497, zuletzt zunehmend), unkontrollierten Zusammenstellungen: "Witz wünscht. Licht kühlt. Sinn zürnt, Sünd winkt." (491)

Auffällig sind darin i-ü-Kombinationen und ein Rest von Bedeutung. Es gibt Zitate aus Märchen und Reime. Zuletzt bricht das Stammeln ab.

Trotz der fortgeschrittenen Zerstörung ihres Geistes, kann die Ich-Erzählerin noch einmal bündeln, was im Text immer wieder betont wurde: Es sind "die Anblicke, die Hexenzeichen" (492), "Augenblicke" werden sie manchmal genannt, in denen sich das Leben sammelt "im Hinsehen":

"Erinnern Sie sich an den Abend, an dem ich Ihnen erzählte von dem Schock im strahlenden Eishauch, als immer mehr Gipfel hervortraten? Über den tieferen, braunen Vorfrühlingshängen verzückt und unerwartet die weißen Spitzen, ein Zacken nach dem anderen, so daß ich mich steigerte im Hinsehen, einfach mitgerissen, ich, plötzlich zu den Guten gehörend ohne eigenes Verdienst, nur durch Hinsehen." (479)

Es ist das Erlebnis der reinen Gegenwart, in dem es die Vergangenheit nicht gibt:

"Damals nahm ich nichts anderes wahr als Leo, durch alles ist sein Schein hindurchgedrungen. Jetzt sehe ich diesen Berghang drüben an und würde ihn nicht gegen Leo tauschen, nicht dieses kleine schräge Schneefeld am Felsen (...) und die Lautlosigkeit draußen." (479)

Auch die Zukunft und mit ihr der Tod sind dann nicht anwesend:

"Es bleibt nichts zum Sterben übrig! Kein verdeckter Krieg. Nur Licht, Weiße, Kontur, Schwärze." (479)

Sie nennt es "die erhabenen Zustände" (480). Das Organische als Bildspender verstärkt die Ambiguität dieser Darstellung der "Anblicke" des Anorganischen:

"Ein steinernes Aufblühen, während ich die Augen nicht wegdrehte von den senkrecht stehenden, sich in immer neuen Kreisen aufrichtenden Blättern aus dem Knospenzentrum." (480)

"Man schreit sich im stummen Starren gewissermaßen die Seele aus dem Leib, ein aufgerissener Mund, die Landschaft, das eigene Gemüt." (481)

Am Ende ihres Lebens kann die Ich-Erzählerin die Erkenntnis formulieren, daß nicht die "Geschichte" ein Menschenleben ausmacht, sondern die "Standbilder", "Tableaux" hatte sie eine frühere Romanfigur in *Berittener Bogenschütze* genannt. In *Teufelsbrück* heißt es:

"In meinem abendlichen Bericht, in meinen Ausschmückungen habe ich gespürt, wie das Leben pulsierte zwischen solchen Augenblicken, keine Geschichte, nur ein Ein- und Ausströmen in die Standbilder und von ihnen weg. Ein Erstarren und Auflösen. Stabile, melodisch geschwungene Lebenspfade? Ach was! Statt dessen Eiskristalle und Zwischenräume, Partikelschnee¹⁴² mit großen und kleinen Lücken." (482)

In den Reflexionen ihrer Ich-Erzählerin ist hier offensichtlich die Autorin mit poetologischen Aussagen anwesend. Den nie eindeutigen Anblicken, Augenblicken, Standbildern, zwischen denen das Leben pulsiert, gehört ihr ästhetisches Interesse mehr als der Entwicklung von "Lebenspfaden". *Teufelsbrück*, ihr bislang letzter Roman, zeigt das ganz besonders. Ambivalenz ist ihm von der ersten bis zur letzten Seite eingeschrieben.

¹⁴² Die hier gesetzten Sprachzeichen erinnern an Celan-Gedichte aus der mittleren ("Atemwende") und späten Periode. Sie sind Brigitte Kronauer sicherlich bekannt.

3. Fazit

Die hier vorgelegte Studie zu Brigitte Kronauers schwierigen Texten ist die erste, die unter dem Aspekt *Ambivalenz / Ambiguität* durchgeführt wurde. Die Untersuchung der Funktion und der Wirkung von Mehrdeutigkeit in drei Romanen, einer Erzählung und den Kunstaufsätzen der Autorin kommt zu folgenden Ergebnissen:

1. Die von der gegenwärtigen Kulturphilosophie als *Signum der Epoche* ausgemachte Ambivalenz wird von der Autorin im Werk reflektiert und ästhetisch gestaltet, indem Inhalte und Themen die Befindlichkeit des Individuums und die kulturelle Situation am Ende des 20. Jahrhunderts spiegeln.

Träger von Ambivalenz sind vor allem die *Figuren*, die sich von Fragmentierungsangst, Depression und Selbstverlust bedroht fühlen, aber mit aller Kraft in der Liebe Erlösung von der Erstarrung suchen, in der sie sich befinden. Die Spaltung zwischen sexueller Befriedigung und liebender Zuwendung zum Objekt ihres Begehrens können sie nicht verhindern.

In den drei analysierten Romanen und der Erzählung *Zazzera* wird dies besonders durch die Erzählfiguren gespiegelt, deren Seelenzustand teilweise von ihnen selbst reflektiert, teilweise indirekt gestaltet wird und damit vom Leser erschlossen werden muß. Die gewählte Erzählhaltung trägt deshalb entscheidend dazu bei, die Darstellung von Ambivalenz zu akzentuieren. Zwar braucht die Autorin in vielen Fällen zusätzlich eine außerhalb ihrer Figuren wirkende Schicksalsmacht, um das Geschehen auf der Realitätsebene ihrer Texte zu motivieren, verantwortlich für die tragischen Entwicklungen sind letztlich aber die ambivalenten Wünsche und Gefühle der Figuren.

Als Schicksalsmacht tritt meistens der Tod von geliebten Menschen auf, doch sind darauf andere Reaktionen der Betroffenen als die geschilderten denkbar. Sie werden aber nicht angedeutet, sondern bleiben *Leerstellen* für den Leser.

Als Methoden, dies zu erschließen, waren der Psychoanalytische und der rezeptionsästhetische Ansatz geeignet.

2. Während in konventionell erzählten Texten die Orte, an denen die Handlung angesiedelt ist, die Romanstruktur stabilisieren, tragen sie bei Brigitte Kronauer zur Mehrdeutigkeit bei:

- Die Stadt wird als Ort gesteigerter Ambivalenz dargestellt.
- Die Erfahrungen, die die Hauptfiguren der drei Romane in ihren Städten machen, sind gekennzeichnet durch die Lust an den Anregungen, die die Stadt bietet, und den gleichzeitig auftretenden Fremdheitsgefühlen; sie möchten unter Menschen sein und tragen doch Groll gegen die "Masse" in sich; die Warenwelt fasziniert sie und weckt gleichzeitig Aggressionen in ihnen usw.
- Auch der Aufenthalt in der Natur zeigt die Protagonisten voller widersprüchlicher Empfindungen. So weckt z. B. dasselbe verschneite Hochgebirge in ihnen gleichzeitig höchste Glücksgefühle und ausweglose Todesangst (*Teufelsbrück*); das Erscheinen oder Untergehen der Gestirne wird euphorisch und als Schwanken der Welt erlebt (*Berittener Bogenschütze*) usw.

3. Neu an Brigitte Kronauers Verfahren - so ergab die Analyse - ist die Art der Verknüpfung von realistischen und phantastischen Elementen. In den Romanen *Die Frau in den Kissen* und *Teufelsbrück* bleibt die realistische Motivierung zwar erhalten, aber das Phantastische nimmt seinen Platz so selbstverständlich und so großräumig ein, wie es im konventionell geschriebenen Roman nicht möglich ist. Dabei tragen auch eingearbeitete Prätexte - vor allem in *Teufelsbrück* - zum Oszillieren der Texte bei.

Dies wurde mit den Methoden der Intertextualität erschlossen.

4. Wichtige Merkmale der Kronauerschen Prosa sind Pathos und Ironie. Meistens werden sie übergangslos gegeneinander gesetzt, wobei sich die feierliche Stimmung langsam, in großen Satzbögen aufbaut, um dann abrupt von der Ironie unterbrochen zu werden.

Auch hier hat man es nur scheinbar mit Gegensätzlichem zu tun: Pathos und Ironie sind zwei Seiten derselben Textstrategie, die das *Ende der Eindeutigkeit* (Baumann) zeigen will.

5. In allen Teilen der Studie wurde an vielen Beispielen gezeigt, wie sich die Sprache dieser Prosa den Ambivalenz spiegelnden Inhalten anschmiegt und einen *semantischen Mehrwert* erzeugt.

Ob sich Ambiguität im kreativen Schreibprozeß unbewußt einstellt oder ob sie das Ergebnis ästhetischen Kalküls ist, kann im einzelnen nicht nachgewiesen werden. Wahrscheinlich ist beides möglich.

Wie semantische und grammatische Strukturen Ambiguität erzeugen, wurde zu allen untersuchten Texten an Beispielen dargelegt. Sie wurden - außer im Abschnitt 2.4.3 - immer dort eingefügt, wo sie thematisch bedingte Mehrdeutigkeit bekräftigen. Ihre Anzahl mußte begrenzt werden, damit die ohnehin zahlreichen Zitate die Ergebnisse der Analyse nicht überdecken.

Die hier vorgelegten Ergebnisse haben die Fähigkeit Brigitte Kronauers gezeigt, am Ende des 20. Jahrhunderts eine Literatur zu schaffen, die inhaltlich den gegenwärtigen kulturellen Zustand wiedergibt und über ästhetische Verfahren verfügt, ihn adäquat im Sprachkunstwerk darzustellen.

Sie gehört damit zu den wenigen zeitgenössischen Schriftstellern, die ihr Werk in den Kontext der Moderne stellen und deren Signum, die Ambivalenz, ästhetisch geformt zur Sprache bringen.

4. Literaturverzeichnis

4.1 Veröffentlichungen von Brigitte Kronauer ¹⁴³

4.1.1 *Erzählungen und Romane*

Der unvermeidliche Gang der Dinge
Göttingen 1974

*Die Revolution der Nachahmung: oder:
Der tatsächliche Zusammenhang von Leben, Liebe, Tod.*
Göttingen 1975

Vom Umgang mit der Natur
Hamburg 1977

Frau Mühlenbeck im Gehäus
Stuttgart 1980

Die gemusterte Nacht: Erzählungen
Stuttgart 1981

Rita Münster
Stuttgart 1983

*Berittener Bogenschütze **
Stuttgart 1986

Aufsätze zur Literatur
Stuttgart 1987

Enten und Knäckebrot: sieben Erzählungen
Stuttgart 1988

*Die Frau in den Kissen **
Stuttgart 1990

Schnurrer: Geschichten
Stuttgart [u.a.] 1992

Die Wiese: Erzählungen
Stuttgart 1993

¹⁴³ Quelle: Karlsruher Virtueller Katalog
* in dieser Studie interpretiert und/oder zitiert

Hin- und herbrausende Züge. Erzählungen
Stuttgart 1993

Das Taschentuch
Stuttgart 1994

Die Einöde und ihr Prophet. Über Menschen und Bilder
(Erzählungen und Aufsätze) *
Stuttgart 1996

*Teufelsbrück **
Stuttgart 2000

Zweideutigkeit. Essays und Skizzen
Stuttgart 2002

4.1.2 Aufsätze, teilweise als Vor- oder Nachwort, in Büchern und Zeitschriften

Tania Blixen:

Ehrengard

Aus dem Engl. von Fritz Lorch. Mit einem Nachw. von Brigitte Kronauer
Frankfurt am Main 1986

Über Brigitte Kronauer mit Aufsätzen von ihr:

Text und Kritik, Heft 112

München 1991

Kronauer, Brigitte:

Literatur und schöns Blümelein

Graz 1993

Kronauer, Brigitte:

Die Lerche in der Luft und im Nest: zu Literatur und Kunst

Berlin 1995

Heißenbüttel, Helmut; Kronauer, Brigitte; Schreiber, Armin; Asmus, Dieter:

Dieter Asmus: [anlässlich der Ausstellung in der Städtischen Galerie im Park, Viersen: 8.12.96 - 19.1.1997]

Hrsg.: Kulturamt der Stadt Viersen

Viersen 1996

* in dieser Studie interpretiert und/oder zitiert

Henscheid, Eckhard; Henschel, Gerhard; Kronauer, Brigitte:
Kulturgeschichte der Mißverständnisse: Studien zum Geistesleben
Stuttgart 1997

Kronauer, Brigitte:
Das Augenzwinkern des Jenseits. Die Zweideutigkeit der Literatur *
in: NZZ, 1.12.1997
dieselbe: *Die hingekritzelte Abschrift einer inneren Stimme.*
Zu Melvilles "Moby Dick"
in: FAZ, 14.10.1997

Schlafroth, Heinz (Hg.):
Die Sichtbarkeit der Dinge. Über Brigitte Kronauer
Stuttgart 1998

Kronauer, Brigitte:
Wie Leguane und Krokodile. Altern muß jeder auf eigene Rechnung
in: FAZ, 20.11.1999
dieselbe: *Schützende Gebilde und verbotene Blicke.*
Zu Joseph Conrads Roman "Lord Jim" *
in: "Schreibheft" Nr. 52
1999

4.2 Sekundärliteratur

Bartl, Andrea u. a. (Hg.):
"In Spuren gehen ...". Festschrift für Helmut Koopmann.
Tübingen 1998

Baudrillard, Jean:
Der symbolische Tausch und der Tod
München 1991

Baumann, Zygmunt:
Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit.
Frankfurt/M., 1995 (engl. Erstausgabe 1991 ersch.)

Behler, Ernst:
Ironie und literarische Moderne
Paderborn u. a. 1997

* in dieser Studie interpretiert und/oder zitiert

- Berlyne, D. E.:
Konflikt, Erregung, Neugier. Zur Psychologie der kognitiven Motivation
Stuttgart 1974
- Bindseil, Ilse:
Ambiguität und Ambivalenz. Über einige Prinzipien literaturwissenschaftlicher und psychoanalytischer Begriffsbildung
Kronberg/Ts. 1976
- Bode, Christoph:
Ästhetik der Ambiguität. Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne
Tübingen 1988
- Böhme, Hartmut und Gernot:
Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants
Frankf./M. 1983
- Bohrer, Karl-Heinz / Scheel, Kurt (Hg.):
Postmoderne. Eine Bilanz
Sonderheft Merkur, Heft 0/10
Stuttgart 1998
- Bresson, D.; Dalmas, M. (Hgg.):
Partizip und Partizipialgruppen im Deutschen
Tübingen 1994
- Curtius Mechthild (Hg.):
Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität
Frankf./M. 1976
- Dierks, Manfred (Hg.):
Adolf Muschg
Frankf./M. 1989
- Dorsch, Friedrich (Hg.):
Psychologisches Wörterbuch
Bern/Stuttgart/Wien 1982
- Dux, Günter:
Geschlecht und Gesellschaft. Warum wir lieben. Die romantische Liebe nach dem Verlust der Welt
Frankf./M. 1994
- Eco, Umberto:
Die Grenzen der Interpretation
ital. Originalfassung: Mailand 1990, deutsch: München 1995

- Eissler, Kurz R.:
Todestrieb, Ambivalenz, Narzißmus
München 1980
- Ellenberger, Henry F.:
Die Entdeckung des Unbewußten, Bd. I
Bern/Stuttgart/Wien 1973, S. 26
- Engelhardt, Dietrich v. (Hg.):
Thomas Mann und die Wissenschaft
Lübeck 1999
- Freud, Sigmund:
Schriften zur Kunst und Literatur,
zuerst 1969 erschienen als Band X der Sigmund Freud Studienausgabe, hier zitiert nach dem ungekürzten Fischer-Taschenbuch-Nachdruck, Frankf./M. 1987
- Fries, Norbert:
Ambiguität und Vagheit. Einführung und kommentierte Bibliographie
Tübingen 1980
- Gockel/Neumann u. a. (Hg.):
Wagner - Nietzsche - Thomas Mann
Festschrift für Eckhard Heftrich
Frankfurt/M. 1993
- Götz, J.:
Tauernkraftwerk Glockner-Kaprun
Salzburg 1965
- Heftrich, Eckhard und Wysling, Hans (Hg.):
Thomas-Mann-Jahrbuch, Band 2
Frankf./M. 1989
- Heftrich, Eckhard / Sprecher, Thomas (Hg.):
Thomas-Mann-Jahrbuch, Band 12
Frankf./M. 1999
- Held, Jutta:
Antone Watteau. Einschiffung nach Kythera.
Versöhnung von Leidenschaft und Vernunft
Frankfurt/Main 1994
- Henrich, Dieter / Iser, Wolfgang (Hg.):
Funktionen des Fiktiven
München 1983

- Hinderer, Walter (Hg.):
Codierungen von Liebe in der Kunstperiode
Würzburg 1997
- Iser, Wolfgang:
Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa
Konstanz 1971
- Iser, Wolfgang:
Der implizierte Leser
München 1979
- Iser, Wolfgang:
Das Fiktive und das Imaginäre
Frankfurt/Main 1991
- Japp, Uwe:
Theorie der Ironie
Frankf./M. 1983
- Klein, Josef / Fix, Ulla (Hgg.):
Textbeziehungen. Linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität
Tübingen 1997
- Kohut, Heinz:
Die Zukunft der Psychoanalyse
Frankf./M. 1975
- Kohut, Heinz:
Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen
Frankf./M. 1976
- Koopmann, Helmut (Hg.):
Thomas-Mann-Handbuch
Stuttgart 1990
- Kraft, Hartmut (Hg.):
Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute
Köln 1984
- Luhmann, Niklas:
Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität
Frankf./M. 1988

- Martinez, Matias:
Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens
Göttingen 1996
- Mitscherlich, Alexander:
Psycho-Pathographien I. Schriftsteller und Psychoanalyse
Frankf./M. 1972
- Mittelstraß, Jürgen:
Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie 1
Mannheim/Wien/Zürich 1980
- Nünning, Ansgar (Hg.):
Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie
Stuttgart/Weimar 1998
- Pekar, Thomas:
Die Sprache der Liebe bei Robert Musil
München 1989
- Ranke-Graves, Robert von:
Griechische Mythologie. Quellen und Deutung
Reinbeck 1960
- Rath, Rainer:
Die Partizipialgruppe in der deutschen Gegenwartssprache.
Düsseldorf 1971
- Reh, Albert M.:
Literatur und Psychologie
Bern / Frankf./M. / New York 1986
- Schöpf, Alfred (Hg.):
Phantasie als anthropologisches Problem
Würzburg 1981
- Schweikle, Günter und Irmgard (Hgg.):
Metzler-Literatur-Lexikon
Stuttgart 1984
- Sprecher, Thomas (Hg.):
Das Unbewußte in Zürich
Zürich 2000
- Stocker, Peter:
Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien
Paderborn u. a. 1988

Wellershoff, Dieter:

Der Liebeswunsch
Köln 2000

Wellershoff, Dieter:

Der verstörte Eros. Zur Literatur des Begehrens
Köln 2001

ZEIT, Nr. 43, 21.10.94

4.3 Titel der bisher zum Werk von Brigitte Kronauer veröffentlichten Dissertationen

Barth, Markus:

Lebenskunst im Alltag: Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer
Tübingen, Universitätsdissertation 1995

Riedner, Ursula Renate:

Sprachliche Felder und literarische Wirkung
Exemplarische Analyse von Brigitte Kronauers Roman Rita Münster
München, Universitätsdissertation 1996

Appel, Ina:

Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität: Über den Zusammenhang von Subjekt, Sprache und Existenz in Prosa von Brigitte Kronauer und Ror Wolf
Köln, Universitätsdissertation 1998

Erklärung

Hiermit erkläre ich, daß ich die Arbeit selbständig verfaßt habe. Die von mir benutzten Hilfsmittel sind vollständig angegeben.

Lebenslauf

Zur Person:

Name: Ursula Lüdtkke, geb. Hiller

geb. am: 27.01.1929 in: Breslau

Staatsangehörigkeit: deutsch

Anschrift: Frankenstraße 1, 26316 Varel

Zum Bildungsgang:

Abitur: 1949 in Nordenham

Studien:

1. Pädagogische Hochschule Oldenburg 1949 - 1951

Erste Prüfung für das Lehramt an Volksschulen: 17.03.1951

Zweite Prüfung zur endgültigen Anstellung als Lehrerin an Volksschulen:
14.05.1954

2. Magisterstudium an der Universität Oldenburg 1989 - 1999

Fächer: Germanistik, Soziologie, Kunst

Magisterprüfung: 04.11.1998

Zulassung als Doktorandin an der Universität Oldenburg: 15.12.1999

Einleitung des Promotionsverfahrens: 25.04.2003

Tag der Disputation: 28.11.2003