

Von der *Differenz* zur *Alterität*

Das Verhältnis zum Anderen in der
Fortschreibung von Identitätssuche in den Romanen
Die Überläuferin und *Stille Zeile sechs* von Monika Maron

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philologischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Hsin Chou

aus Pingdong, Taiwan, R.O.C

WS 2005/2006

Erstgutachterin:

Prof. Dr. Irmgard Roebeling

Zweitgutachterin:

Prof. Dr. Sabina Becker

Vorsitzender des Promotionsausschusses
der Gemeinsamen Kommission der Philologischen,
Philosophischen und Wirtschafts-
und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät:

Prof. Dr. Heinrich Anz

Datum der Fachprüfung im Promotionsfach: 07. Juli 2006

Vorwort

Nach einem langjährigen Prozess und trotz der Entfernung zwischen den zwei fernliegenden Welten Deutschland und Taiwan konnte ich die vorliegende Arbeit abschließen. Ohne die Hilfe und Unterstützung von vielen Seiten wäre die Verfertigung dieser Arbeit kaum denkbar gewesen.

Mein herzlicher Dank gilt meiner Doktormutter Prof. Irmgard Roebing für ihre wertvolle Kritik, Anregung und ihre wohlwollende Ermutigung. Zugleich bedanke ich mich bei Herrn Hilmar Roebing für seine Erläuterungen hinsichtlich philosophischer Fragen.

Für die unermüdliche Korrektur und fruchtbare Diskussionen möchte ich Susanne Kuß und André Maertens ausdrücklich danken. Bei André bedanke ich mich darüber hinaus für seine liebevolle, geduldige Begleitung in den vielen Jahren.

Mein Dank gilt des Weiteren den Familien Hou und Maertens und meinen Freundinnen Susanne Kuß und Isabel Pérez García in Freiburg, die mich während meiner Aufenthalte immer herzlich aufgenommen haben.

Ich bedanke mich auch bei meinen Lehrerinnen Schwester Agathe und Frau Chen, Hua Pei, bei meinen Eltern, meiner Schwester Chou, Whale, meinem Schwager Chen, Qing Huo und den FreundInnen in Taiwan für ihre geistige und konkrete Unterstützung und dafür, dass sie in den vergangenen Jahren ihr Vertrauen in mich nicht aufgegeben haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
1.1 Hinführung: Die Autorin, ihr Werk und die Leser	7
1.2 Forschungsinteresse und zentrale Fragestellungen	15
1.3 Zusammenfassung der Forschung	20
1.4 Textkorpus und Methode	35
2. Historisch-gesellschaftlicher Hintergrund der behandelten Romane	42
2.1 Die Rolle der Literatur in der DDR-Gesellschaft	42
2.2 Entstehungsgeschichte der Romane <i>Die Überläuferin</i> und <i>Stille Zeile sechs</i> ...	47
3. <i>Die Überläuferin</i>: Das innere Ringen um Identität	51
3.1 Die narrative Organisation des Romans	51
3.1.1 Romanaufbau	51
3.1.2 Der Romananfang als Exposition	53
3.1.3 Romanverlauf	56
3.1.4 Erzähltechnik	59
3.2 Darstellung der inneren Krise durch zahlreiche Gegenüberstellungen in den Allmachtphantasien	63
3.2.1 Die Lähmung als Ausgangssituation	63
3.2.1.1 Entrinnen aus der Wirklichkeit – Rosalinds Phantasiewelt	64
3.2.1.2 Der Tod und die rekonstruierte Erinnerung	68
3.2.2 Die Antagonismen in der Phantasie	71
3.2.2.1 Kopf-Körper-Dualität und innerer Zweikampf	72
3.2.2.2 Die Erweiterung der Unvereinbarkeit	75
3.3 Ich-Anteile als Figurationen von <i>Differenz</i> und das Verhältnis zum eigenen Geschlecht	79
3.3.1 Martha als die fremde Provokateurin und als das andere Ich	82
3.3.2 Clairchen als die Verkörperung des mangelnden Selbstwertgefühls	92
<i>Exkurs zur Bedeutung der Wiederannäherungskrise</i>	92

3.3.3	Das Problem mit dem eigenen Geschlecht	99
3.4	Die Widerspiegelung der gesellschaftlichen Realität in den Zwischenspielen ..	103
3.4.1	Sprechen im Geiste der <i>Differenz</i>	104
3.4.1.1	Rollenverteilung und Figurenkonstellation in den Zwischenspielen	105
3.4.1.2	Die ironische Abbildung des dogmatischen Denkens	108
3.5	Hinweis auf die innere Schwelle	111
3.5.1	Der diffuse Eigenwille und das übermächtige Kollektiv	113
3.5.2	Weitere Themen in Bezug auf die Dissonanzen	118
3.6	Der Ausklang der Kopfreise	122
3.6.1	Quer durch das innere Labyrinth	124
3.6.2	Wiedersehen und Ausgang der Ich-Suche	127
4.	<i>Stille Zeile Sechs: Identitätssuche durch Auseinandersetzung mit dem Anderen</i>	135
4.1	Einleitung: Monika Marons Roman <i>Stille Zeile sechs</i> als Fortschreibung des Romans <i>Die Überläuferin</i>	135
4.2	Die narrative Organisation des Romans	139
4.2.1	Romanaufbau	139
4.2.2	Der Romananfang als Exposition	140
4.2.3	Romanverlauf	144
4.2.4	Erzähltechnik	146
4.2.5	Personenkonstellation	147
	<i>Exkurs: Bedeutungskonstellationen im Feld sprechender Namen</i>	149
4.3	Aufarbeitung der Vergangenheit als Loslösungsprozess	152
4.3.1	Die Vergegenwärtigung des Vater-Tochter-Komplexes	154
4.3.2	Der doppelte Generationenkonflikt in der Auseinandersetzung mit Beerenbaum	160
4.4	Ein Erkenntniswandel	179
4.4.1	Opfer oder Täter?	179
4.4.2	Eine von der Hand-Symbolik markierte Entwicklung zur zunehmenden Akzeptanz	188

4.5	Zentrale Motive und Themen von <i>Differenz</i> und <i>Alterität</i> im Roman	196
4.5.1	Das Kampfmotiv als wichtigste Erscheinungsform der <i>Differenz</i>	197
4.5.2	Die Musik als zentrales Motiv für ein Lebenskonzept im Geist der <i>Alterität</i>	202
	<i>Exkurs zur Bedeutung von Mozarts Don Giovanni für den Roman</i> Stille Zeile sechs	206
4.6	Identitätssuche als ein fortzusetzendes Projekt	208
5.	Von der <i>Differenz</i> zur <i>Alterität</i>. Zusammenfassung und Schlussbetrachtung	212
	Literaturverzeichnis.....	214

1. Einleitung

1.1 Hinführung: Die Autorin, ihr Werk und die Leser

Monika Maron wurde 1941 als Monika Iglarz in Berlin-Neukölln geboren und wuchs in einer kommunistisch geprägten Familie auf. 1951 zog sie mit ihrer Mutter nach Ostberlin. Nach vier Jahren heiratete ihre Mutter den SED-Spitzenfunktionär und späteren DDR-Innenminister Karl Maron. Nach einem Studium der Theaterwissenschaften und Kunstgeschichte arbeitete Monika Maron zunächst als Regieassistentin beim Fernsehen und als Dozentin an der Schauspiel- und an der Filmhochschule, später schrieb sie Reportagen für die Zeitschriften *Für Dich* und *Wochenpost*. Seit Mitte der siebziger Jahre ist sie als Schriftstellerin tätig und hat mehrere Romane (darunter 1981 ihr Erstlingswerk *Flugasche* und 1986 *Die Überläuferin*), kurze Prosatexte, Essays und ein Theaterstück veröffentlicht – bis zur Wende allerdings nur im Westen, da ihre Werke in der DDR nicht gedruckt werden durften. 1991 erscheint mit *Stille Zeile sechs* ihr erster Roman im wiedervereinigten Deutschland.

Als zehnjähriges Mädchen war Monika Maron über den Umzug nach Berlin-Pankow sehr glücklich, weil sie nicht mehr der einzige Junge Pionier in der Klasse sein musste. Vielmehr wohnte sie seitdem „auf der Seite der Wahrheit und der historischen Sieger“¹. 37 Jahre später drehte die Schriftstellerin diesen Prozess bewusst um und siedelte 1988 nach Hamburg über.

Zwischen dem Kommen und Gehen lag ein schwieriger Erkenntniswandel, der Marons Werke wie ein roter Faden durchzieht, und mit dem die Autorin sich selbst immer wieder auseinandersetzte. Persönliche Erlebnisse, die Monika Maron auf die oppositionelle Seite getrieben haben, hatte sie wahrscheinlich, während sie als Journalistin für die Frauenzeitschrift *Für dich* und später bei der *Wochenpost* arbeitete. Einige ihrer Reportagen aus dieser Zeit wurden mit Preisen ausgezeichnet. Unter den Texten², die sie in dieser Zeit schrieb, sind drei über Bitterfeld „die schmutzigste Stadt Europas“³. In einem späteren

¹ Monika Maron: „Ich war ein antifaschistisches Kind“. In: Monika Maron: *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*. Frankfurt/M. 1993, S. 9-28, hier S. 17.

² Siehe Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. 1.Aufl., Berlin 2000, S. 314f.; Marons Artikel für die Zeitschriften *Für Dich* und *Wochenpost* listet Elke Gilson auf. Siehe Elke Gilson (Hg.): *Monika Maron in Perspective. „Dialogische“ Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes (German Monitor Nr. 55)*. Amsterdam/New York 2002, S. 261f.

³ Monika Maron: *Flugasche*. Frankfurt/M. 1981, S. 36.

Gespräch⁴ betonte die Autorin, dass die Berichte über Bitterfeld nichts seien, worauf sie sich berufen wolle, weil es ihr nicht möglich gewesen sei, ihre Beobachtungen ehrlich zu präsentieren. Die Diskrepanz zwischen dem kommunistischen Ideal und der Wirklichkeit der sozialistischen Gesellschaft, „die Schizophrenie des Systems“⁵ zu begreifen, muss als ihre private Erfahrung gesehen werden, deckt sich aber auch mit der jahrzehntelangen gemeinsamen Erfahrung der DDR-Bürger.

Eine geringe Erbschaft von ihrem Stiefvater befreite Monika Maron aus der finanziellen Abhängigkeit von einer journalistischen Berufstätigkeit und ermöglichte ihr den Weg zum freien Schreiben. Außerdem verfügte sie nach dem Tod des Stiefvaters über eine gewisse innere Eigenständigkeit, so dass sie sich mit ihrer Unzufriedenheit und ihren Zweifeln endlich ohne Bedenken literarisch befassen konnte. Sobald sie sich als freie Schriftstellerin betätigte, nahm sie abermals unverzüglich das unvollendete Thema „Bitterfeld“ in ihrem Romandebüt *Flugasche* auf. Laut Marons eigener Aussage hegte sie zu jener Zeit noch die Hoffnung, dass das DDR-System „reformierbar“⁶ sei. Die Ausbürgerung Wolf Biermanns, die unterdessen geschah, nahm ihr jedoch die letzte Illusion, dass von dem Regime ein spürbarer Wandel zu erwarten sei. Diese Einsicht reifte mit dem Schreiben ihres ersten Romans. Zu diesem äußerte sich die Autorin wie folgt:

„Der Bruch hat sich mit dem Schreiben vollzogen. Literatur verlangt, etwas zu Ende zu denken, was man bisher nur diffus empfunden hat. Mit einem Manuskript steht man plötzlich vor der Konsequenz seines eigenen Denkens und erschrickt. So ging es mir mit ‚Flugasche‘.“⁷

Das Schreiben war eine Ausdrucksform für den unbewussten Wandel in ihr und signalisierte unmissverständlich, dass die bis dahin einsozialisierte Identität in Frage gestellt worden war. Der schmerzhafteste Prozess der Ent-Identifizierung war unmittelbar mit einer Ich-Krise verbunden, welche die Autorin mühsam bewältigen musste.

Der ungewöhnliche Werdegang der Autorin, deren Stiefvater Karl Maron SED-Spitzenfunktionär war⁸, und der scharfe kritische Ton in ihrem Erstlingsroman versetzten das

⁴ Michael Hametner: „Von Opfern, die Täter werden“. In: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*. 26. Juni 1992, S. 40-44, hier S. 42.

⁵ Conrad Wiedemann: „Die Grenzgängerin: Von Pankow nach Hamburg: die Erzählerin Monika Maron“. In: *DU*. H. 12 (1992), S. 20-24, hier S. 21.

⁶ Vgl. Kerstin Dietrich: „DDR-Literatur“ im Spiegel der deutsch-deutschen Literaturdebatte: „DDR-Autorinnen“ neu bewertet. Frankfurt/M. u.a. 1998, S. 293; Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR, S. 315.

⁷ Michael Hametner: Von Opfern, die Täter werden, S. 42.

⁸ Ihre Mutter Helene Iglarz heiratete 1955 Karl Maron, der während der NS-Zeit in die Sowjetunion emigriert war. 1950-1955 war er Generalinspekteur der Volkspolizei und von 1955-1963 Minister des

DDR-Regime in besondere Verlegenheit. Das Buch war inakzeptabel für die Partei und durfte nicht gedruckt werden. Nach zwei Jahren vergeblicher Versuche konnte Monika Maron den Roman beim Fischer Verlag im Westen veröffentlichen. In späteren Interviews⁹ sprach sie über ihre damalige Angst, die durch diesen als verräterisch eingestuften Schritt hervorgerufen wurde. Zwischen ihren Worten ist deutlich die große Erleichterung zu spüren, dass die befürchteten Konsequenzen am Ende doch abgewendet werden konnten¹⁰. Die Bemühung, aus diesem engen, indoktrinierenden Milieu auszubrechen und einen eigenen Weg einzuschlagen, schloss für die Autorin Entgrenzungen gleich in mehrfacher Hinsicht ein. Denn die Publikation in der BRD war eine radikale Rebellion sowohl in der familiären Sphäre als auch bezüglich des kollektiven Zusammenhaltes der sozialistischen Gesellschaft.¹¹ 1986 erschien ihr zweiter Roman *Die Überläuferin*, der dem Druckverbot in der DDR ebenfalls nicht entkam. Der deutsch-deutsche Briefwechsel mit dem westdeutschen Journalisten und Schriftsteller Joseph von Westphalen, der von Juli 1987 bis März 1988 im *Zeitmagazin* geführte wurde, machte Monika Maron im Westen zu einer berühmten literarischen Persönlichkeit und um so unbeliebter beim DDR-Regime.¹²

Inneren der DDR. Ab 1954 war er Mitglied des ZK der SED, 1958-1967 Abgeordneter der Volkskammer. Siehe Kerstin Dietrich: „DDR-Literatur“ im Spiegel, S. 36.

⁹ Gerhard Richter: „Verschüttete Kultur – Ein Gespräch mit Monika Maron“. In: *GDR Bulletin*. Bd. 18 (1992), S. 5; Michael Hametner: Von Opfern, die Täter werden, S. 42.

¹⁰ Die Autorin hatte ihrer Mutter Hella versprochen, dass sie ihr Buch auf keinen Fall zur Veröffentlichung in den Westen geben würde. Dieses Versprechen konnte sie jedoch nicht halten. Ihre Mutter hat danach, was auch von der Partei gefordert wurde, den Kontakt mit der Tochter abgebrochen. Nach einem Jahr konnte ihre Mutter sich jedoch überwinden und stellte die Verbindung mit Monika Maron wieder her. Siehe Monika Maron: Ich war ein antifaschistisches Kind, S. 27. In *Pawels Briefe* wird die Versöhnung zwischen Mutter und Tochter ausführlich beschrieben. Siehe Monika Maron: *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte*. Frankfurt/M. 1999, S. 201-204.

¹¹ In *Pawels Briefe*, S. 194f. schildert die Autorin die konkreten Veränderungen, die ihr nach dem Tod ihres Stiefvaters plötzlich leichter fielen:

„Ich weiß bis heute nicht genau, warum mir, solange Hellas Mann lebte, alles unmöglich erschien, was ich, als er gestorben war, nach und nach einfach tat, wie ein umgeleiteter Fluß, der sein natürliches Bett wiederfindet, nachdem das künstliche Hindernis aus dem Weg geräumt wurde. Ich schrieb, ich trat aus der SED aus und veröffentlichte mein erstes Buch, nachdem man es in der DDR nicht drucken wollte, entgegen allen früheren Beteuerungen doch im Westen.

Wenn ich versuche, mich an die diffusen, nicht einmal vor mir selbst artikulierten, sondern als unveränderlich hingegenommenen Gefühlszustände vor Karls Tod zu erinnern, scheint es mir, als hätte ich vor allem gefürchtet, Hella einer familiären Zerreißprobe auszusetzen und zu riskieren, daß sie sich für Karl und gegen mich entscheiden würde. Solche Konflikte gehören in die Kindheit, spätestens in die Pubertät. Als Karl starb, war ich vierunddreißig Jahre alt.“

In diesem Kontext fällt ihr zugleich auf, dass ihre Anhänglichkeit an ihre Mutter selbst in erwachsenem Alter nicht nachläßt. Ein ähnlicher Elternkomplex, unter dem ihre Protagonistin leidet, läßt sich ebenfalls in *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* beobachten.

¹² Mit diesem Briefwechsel befasst sich Silke Wegners Dissertation. Siehe dies.: *Ein wenig zärtliches Techtelmechtel ...: der Brief als Medium privater Kommunikation, Gegenstand der Veröffentlichung und Mittel des Streits; dargestellt am Beispiel des Briefwechsels zwischen Monika Maron und Joseph von Westphalen*. Münster 1994. Vgl. Kerstin Dietrich: „DDR-Literatur“ im Spiegel, S. 38; Elke Gilson: *Wie Literatur hilft „übers Leben nachzudenken“*. *Das Œuvre Monika Marons*. Studia Germanica Gandensia. Gent 1999, S. 17.

Nach dem Zusammenbruch der DDR unterbrach Maron das Schreiben ihres dritten Romans und war damit beschäftigt, ihre befürwortenden Kommentare zu diesen historischen Umbrüchen sowohl in Fernseh- und Radioauftritten als auch in Form von Essays und Kolumnen zu äußern. Nichts aus der DDR schien sie zu vermissen, wie man ihren damaligen Äußerungen entnehmen kann. Ein Jahr später kam sie zum Roman *Stille Zeile sechs* zurück, in dem die Bewältigung der DDR-Vergangenheit besonders im Vordergrund steht.

Im August 1995 machte ein anonym Brief im *Spiegel* überraschend bekannt, dass Monika Maron von Oktober 1976 bis Mai 1978 acht Monate lang konspirativ unter dem Decknamen „Mitsu“ für die Auslandsabteilung des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) tätig gewesen war, und löste damit einen Skandal aus. Abscheu und enttäuschte Reaktionen kamen von verschiedenen Seiten. Die gemäßigten und die scharfen Kritiker waren sich in dem Punkt einig, dass Maron die Verstrickung mit der Stasi nicht hätte verheimlichen sollen. Diese bestritt diese Vergangenheit nicht, empfand aber keine Schuld, weil sie laut ihrer Aussage niemandem Schaden habe zufügen wollen und das auch nicht getan habe.¹³ Die von ihr verfassten Berichte, die jeweils im *Tagesspiegel* und in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* abgedruckt wurden, bestätigten dies. Maron lehnte darin „eine solche Bespitzelung von Menschen, die nicht Feinde der DDR sind“ ausdrücklich ab, und sie begründete die Verweigerung solcher Überwachungstätigkeiten folgendermaßen: „da sie meinen Auffassungen von offenem politischen Meinungsstreit und auch meiner Vorstellung von einem kommunistischen Menschenbild zutiefst widersprechen“¹⁴. 1978 beendete Maron ihre Aufgabe als „Kontaktperson“¹⁵ für das MfS und wurde seitdem unter

¹³ In *Pawels Briefe* kommt Maron wieder auf diese Ereignisse von 1976 bis 1978 zurück und meint: „Aber ich hatte die Konsequenz aus meinen Irrtümern schon siebzehn Jahre vorher gezogen, ich hatte nichts mehr zu bewältigen, ich hatte auch nichts vergessen, auch nicht meine Stasi-Affäre, an die ich mich immer als eine kuriose und komische Episode erinnert habe, auf die ich nicht sonderlich stolz war, für die ich mich aber auch nicht schämte, weil sie eben keine Spitzel-Affäre war.“ Dies.: *Pawels Briefe*, S. 199.

¹⁴ Monika Maron: „Zwei Berichte an die Stasi, 1976: Zweiter Bericht“. In: Monika Maron: *quer über die Gleise*. Frankfurt/M. 2000, S. 31-33, hier S. 32.

Die Berichte an die Staatssicherheit ließ Monika Maron nachträglich auch im Essayband *quer über die Gleise* (2000) veröffentlichen. Im *Lesezeichen* des Fischer Verlages sprach sie einerseits von den zwei Berichten und beschrieb andererseits ihre Gedanken wie folgt: „Ich selbst habe aus diesem ganzen Spektakel viel gelernt. Als ich 1988 nach Hamburg kam, wurde ich von allen gelobt, von der Deutschen Bank bis zur taz. Seit der Schulzeit war ich gewohnt, dass mich die einen von Herzen nicht mögen und andere mich wirklich gern haben. Ich wusste also, dass die allseitige Zustimmung auf wenigstens einem Irrtum beruhen musste. Seit 1995 sind die Verhältnisse wieder klar, die Disharmonie ist wiederhergestellt, wie ich es gewohnt war. Das empfinde ich als Gewinn.“ Anschließend fasste sie zusammen: „Was nicht zum Leben taugt, das taugt zum Schreiben.“ Irene Nießen: o.T. In: *Lesezeichen*. 1/2001, S. 6.

¹⁵ In einem Stasi-Protokoll wird dokumentiert: „Sie möchte die Zusammenarbeit mit dem MfS abbrechen, da sie sich für ihre künftigen persönlichen Schritte alle Freiheiten bewahren will. Über die zeitweilige Zusammenarbeit mit dem MfS wird sie gegenüber jeder Person – außer ihrer Mutter – schweigen.“ In: *Der Spiegel*. 07. August 1995, S. 149. Die Bezeichnung Marons als IM (Informeller Mitarbeiter)

dem Decknamen „Wildsau“ als regimefeindliche Person überwacht. Die Akten über sie waren bis 1989 auf acht dicke Bände angewachsen.

Was die Rezeption betrifft, so feierte man mit dem Erscheinen von *Flugasche* im Westen vor allem den Umstand, dass die ehemalige Bonzentochter sich zu einer DDR-Dissidentin gewandelt hatte.¹⁶ Dem enthüllenden, systemkritischen Charakter des Romans schenkten die Kritiker besonders viel Aufmerksamkeit und zeigten große Bewunderung für die Courage der Autorin, das totalitäre DDR-Regime herauszufordern.¹⁷ Darüber hinaus wurde der Roman als „Öko-Roman“ gelesen, der ein Jahrzehnt vor Christa Wolfs *Störfall* erschien und ein reales Bild von der internen Funktionsweise einer Presseredaktion¹⁸ in der DDR bot. Aus ähnlicher Perspektive kommentierte Wolfgang Emmerich einerseits, dass *Flugasche* das Umweltproblem in der DDR ans Tageslicht bringe, andererseits merkte er an, dass die von der Autorin beabsichtigte Darstellung der Emanzipation einer Frau eher vage bleibe.¹⁹ Allgemein erhielt Marons Erstlingsroman *Flugasche* hinsichtlich der literarischen Qualität wenig Anerkennung.²⁰ Die Autorin merkt später an, sie habe *Flugasche* „sehr naiv geschrieben, wie der Reiter über’n Bodensee, ohne irgendwelche ästhetischen Überlegungen“²¹, hingegen habe sie in *Die Überläuferin* verschiedene Formen gemischt.²² Die Thematik der Selbsterkenntnis und die innere Auseinandersetzung, die

betreffend klärt Lennart Koch auf: „Monika Maron war niemals als IM tätig, sie wurde von der HV A/Arbeitsgruppe ‚T‘ als Kontaktperson (KP) ‚Mitsu‘ geführt (BStU-Archiv: MfS AP 11009/78, Blatt 13)“. Lennart Koch: *Ästhetik der Moral bei Christa Wolf und Monika Maron: der Literaturstreit von der Wende bis zum Ende der neunziger Jahre*. Frankfurt/M. 2001, S. 61.

¹⁶ Vgl. Elke Gilson: *Wie Literatur hilft „übers Leben nachzudenken“*, S. 12.

¹⁷ Siehe Franz Josef Görtz: „Das bißchen Sozialismus. Unser neuer Fortsetzungsroman: Monika Marons ‚Flugasche‘“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 25. November 1980; Ria Endres: „Schwierig: Umgang mit Wirklichkeit. Monika Marons Roman ‚Flugasche‘“. In: *Die Zeit*. 10. April 1981; Uwe Wittstock: „Verordnetes Schweigen. Monika Marons Roman ‚Flugasche‘“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 14. April 1981; Christa Rotzoll: „Gebremster Zorn. Der Ostberliner Journalistinnen-Roman ‚Flugasche‘“. In: *Süddeutsche Zeitung*. 25./26. April 1981; Karl Corino: „Dann wird eben nicht zu Ende gedacht. Monika Marons Roman ‚Flugasche‘ und der Journalismus in der DDR“. In: *Stuttgarter Zeitung*. 15. August 1981.

¹⁸ „Es war nicht das Umweltthema allein, das dieses Buch (das in einigen hundert Exemplaren heimlich auch in der DDR zirkulierte) zu einem ungewöhnlichen Auskunftgeber über die Verhältnisse ‚im anderen Deutschland‘ machte. Erstmals vermittelte ein Roman auch ein komplexeres, ernstzunehmendes Bild von der Arbeit und den Methoden einer Zunft, die man zuvor, in einem Roman wie Hermann Kants ‚Impressum‘ (1972) etwa, eher anekdotisch bzw. idealisch verklärt kennengelernt hatte: dem Journalismus in der DDR.“ Eckhard Franke: „Monika Maron“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Stand 01. August 1995, S. 3.

¹⁹ Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 315.

²⁰ Siehe z.B. die Rezensionen von Ria Endres und Christa Rotzoll.

²¹ Michael Hametner: *Von Opfern, die Täter werden*, S. 43.

²² Gerhard Richter: *Verschüttete Kultur*, S. 6. Im Interview mit Hametner reflektiert Monika Maron die Entwicklung ihrer Prosa: „*Flugasche* war mein erstes Buch und ich glaube, daß die Stärken gleichzeitig auch die Schwächen sind. Es ist sehr spontan und irgendwie auch ganz vital, aber ich habe nicht über Form nachgedacht. Die Erzählungen [der Erzählband *Das Mißverständnis* von 1982, H.C.] habe ich alle hintereinander geschrieben, ich habe Formen ausprobiert und Möglichkeiten abgetastet. Nachträglich denke ich – aber das habe ich damals nicht gewußt –, daß die Erzählungen nur eine Entwicklungsstufe zur *Überläuferin* waren“. In: Michael Hametner: *Von Opfern, die Täter werden*, S. 44.

durch die Identitätskrise ausgelöst wird, werden in diesem zweiten Roman in Variationen bewusst gestaltet. Die Rezensionen zu *Die Überläuferin* sind zum Teil stark voneinander abgewichen: Für einige ist das Buch angesichts seiner Komplexität „höchst anspruchsvoll“ und „ein literarisches Kunstwerk“²³, für andere ist es „zu einer komplexen Ratlosigkeit geworden, der Verzweiflung sehr nahe“.²⁴ Marcel Reich-Ranicki schrieb die Laudatio zur Verleihung des Kleist-Preises im Jahr 1992 an Monika Maron und erwähnte, dass *Flugasche* in der Tat eher „eine Reportage“, ein „Pseudoroman“²⁵ sei. In seinem anschließenden Kommentar zu *Die Überläuferin* meinte er, das Buch sei – „ungleich literarischer, ja poetischer als das vorangegangene Buch – allerdings auch ungleich weniger perfekt“²⁶. Seine Überlegungen über den Wert der Maronschen Bücher hören allerdings bei ihrem dritten Roman *Stille Zeile sechs* auf. Nach Auffassung Reich-Ranickis hat Monika Maron ihr schriftstellerisches Talent erst in *Stille Zeile sechs* gezeigt und er hielt anschließend seine Begeisterung für diesen Roman nicht zurück:

„Er ist so kunstvoll wie unauffällig komponiert, schlicht und souverän in einem. Die Schale und die Frucht, sie passen zueinander – und wir Durstigen haben den Nutzen davon. Was immer Monika Maron hier erzählt, zum Vorschein kommt eine Tugend, die im deutschen Gegenwartsroman beinahe Seltenheitswert hat und die dennoch, wenn sie schon mal zu finden ist, in der Regel nicht hervorgehoben wird, als sei sie der künstlerischen Arbeit abträglich. Ich meine die ungewöhnliche, die auf ihre Art außerordentliche Intelligenz dieser Autorin.“²⁷

Die Ambivalenz gegenüber dem sozialistischen Kollektiv, mit dem ein weibliches Ich mühselig zu kämpfen hatte, setzt sich in diesem Roman Monika Marons fort. Als die Autorin darüber sprach, bezeichnete sie das Dilemma, das sie selbst dem sozialistischen Land gegenüber empfand und dem sie nur schwer entweichen konnte, schlicht als „eine Bindung durch Haß“. Um dies zu erläutern, fügt sie extra den Vergleich hinzu, „daß Leute,

²³ Uwe Stamer: „Muße zum Nachdenken. Angst und Tod: Monika Marons ‚Die Überläuferin‘“. In: *Stuttgarter Zeitung*. 13. Juni 1987. Wolfgang Emmerich kommentierte: „Marons zweiter Roman, ‚Die Überläuferin‘ [...], markiert literarisch einen wichtigen Schritt“. In: Ders.: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 315.

²⁴ Widmar Puhl: „Eine läuft über. Monika Marons Roman“. In: *Die Zeit*. 07. November 1986. Das offene Ende des Romans wird von einigen Kritikern als passiv oder gar enttäuschend bemängelt. Siehe auch Judith Kuckart: „Monika Marons Deserteurin aus den Fesseln der Gewohnheit. Wohnung nehmen in den Erinnerungen“. In: *Vorwärts*. Nr. 48, 29. November 1986, S. 41. Susan C. Anderson: „Creativity and Nonconformity in Monika Maron's *Die Überläuferin*“. In: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature and Culture*. Lincoln 1995, S. 143-160, hier S. 147.

²⁵ Marcel Reich-Ranicki: „Keine Frucht ohne Schale“. In: Hans Joachim Kreutzer (Hg.): *Kleist Jahrbuch*. Stuttgart 1993, S. 12.

²⁶ Ebd., S. 13.

²⁷ Ebd., S. 14.

die sich hassen, sich nicht scheiden lassen, sie wollen's dem anderen heimzahlen, und darum dürfen sie ihn nicht loslassen“²⁸. Diese zusätzliche Erklärung macht gerade ihr ehemals vertrautes Verhältnis zum Kommunismus erkennbar. Die Ich-Behauptung sowie die Suche nach Identität im Kontext eines sich wandelnden Verhältnisses zum anderen sind Grundmerkmale, die ihre frühen Werke *Flugasche*, *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* miteinander verbinden, weswegen die drei Romane auch als eine Romantrilogie angesehen werden.²⁹

1996 erschien der Roman *Animal triste*, der hauptsächlich von den Erinnerungen und der Liebesgeschichte einer angeblich über hundertjährigen Greisin handelt. Im Vergleich zu *Stille Zeile sechs* basiert dieser vierte Roman der Autorin wieder auf unrealistischen Erzählelementen. Der Zeitpunkt, an dem sie ihren verheirateten Geliebten Franz zufällig kennenlernt, wird allerdings ausdrücklich auf die Zeit nach der Wiedervereinigung festgelegt. Die Minderwertigkeit, die die Ost-Paläontologin dem West-Hautflüglerforscher gegenüber wahrnimmt, wird in einigen Rezensionen als die enttäuschte Reaktion der ehemaligen DDR-Bürger verstanden. Dazu schreibt Alison Lewis: „[...] die ‚imaginäre Gemeinschaft‘ (Anderson: 1998) deutscher Nation hat man sich 1997 wie 1989 westdeutsch vorzustellen“.³⁰

Im darauf folgenden Roman *Pawels Briefe* (1999) erzählt Monika Maron ihre Familiengeschichte, die sich über drei Generationen erstreckt. Um Spuren der Lebensgeschichte ihrer Großeltern wieder zu finden, unternahm sie tatsächlich eine Reise mit ihrer Mutter und ihrem Sohn Jonas nach Polen. Diese Erlebnisse bedeuten sehr wahrscheinlich eine weitere Phase der Vergangenheitsbewältigung nach dem

²⁸ Gerhard Richter: *Verschüttete Kultur*, S. 5. In Bezug auf die Erzählweise verglich Maron ihre zwei Werke: „In der *Überläuferin* gibt es keine Geschichte, die erzählt wird. In der *Stillen Zeile* erzähle ich eine richtige Geschichte, und es erwies sich als unmöglich, ein anarchistisches Buch zu schreiben.“ Ebd., S. 4.

²⁹ Siehe z.B. Conrad Wiedemann: *Die Grenzgängerin*, S. 23; Antonia Grunenberg: „Monika Maron“. In: Bernd Lutz/Benedikt Jeßing (Hg.): *Metzler Autoren-Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Dritte, aktual. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2004, S. 586; Antje Doßmann: *Die Diktatur der Eltern. Individuation und Autoritätskrise in Monika Marons erzählerischem Werk*. Berlin 2003, S. 2f.

³⁰ Alison Lewis: „Die imaginäre Gemeinschaft deutscher Nation: Geschichten einer gescheiterten Ost-West-Begegnung in zwei ostdeutschen Romanen“. In: Gerhard Fischer/David Roberts (Hg.): *Schreiben nach der Wende: ein Jahrzehnt deutscher Literatur. 1989-1999*. Tübingen 2001, S. 181-192, hier S. 181. Aus dieser Forschungsperspektive nimmt Lewis in ihrem Aufsatz noch das Werk *Medea. Stimmen* von Christa Wolf als Beispiel. Diese Meinung vertritt ebenfalls Anton Krättli. Während seiner Auffassung nach die Greisin sich wie eine Barbarin dem Geliebten – dem zivilisierten Römer – gegenüber fühlt, verwende Wolf einen Gegensatz zwischen „den östlichen Barbaren und den westlichen Griechen“. Anton Krättli: „Die Barbarin und der Römer. Monika Marons Roman ‚Animal triste‘“. In: *Schweizer Monatshefte*. Bd. 76 (1996), H. 5, S. 39-41, hier S. 40f.

Zusammenbruch der DDR. In diesem Buch spielt die Thematik von Erinnern und Vergessen ebenfalls eine wichtige Rolle.³¹

In ihrem jüngsten Roman *Endmoränen* (2002) leidet Marons Protagonistin Johanna unter der Sinnentleerung der Freiheit nach der Wende. In der DDR hat sie beruflich Biographien und Nachworte verfasst, und es verstanden, darin subversive Andeutungen zu verstecken. Jetzt, nachdem es keine Zensur mehr gibt, fragt sich die Protagonistin, wie sie die noch vor ihr liegenden Lebensjahre sinnvoll füllen soll.³² Neben der neuartigen Dimension des politischen Umbruchs hat sie auch mit der Problematik des zunehmenden Alters zu kämpfen.

Marons 2003 erschienener Erzählband *Geburtsort Berlin* enthält einige bereits veröffentlichte Essays zum Leben in der Stadt Berlin zu DDR-Zeiten sowie neue Texte, die die Atmosphäre dieser Stadt schildern.³³

Im Wintersemester 2004/2005 hält Monika Maron die Poetikvorlesung an der Universität in Frankfurt am Main, die unter dem Titel *Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche*³⁴ auch als Buch erschien. Darin sind neben poetologischen und essayistischen Elementen auch Probefassungen zur Fortführung des Romans *Endmoränen* enthalten.

In der Laudatio zur Verleihung des Friedrich-Hölderlin-Preises 2003 an Maron hatte Jochen Hieber erwähnt, dass der Roman „Monika Marons eigentliche Gattung“³⁵ sei. Ohne Zweifel markieren die Romane Wendepunkte im Entwicklungsprozess der Autorin und zeugen von den verschiedenen bedeutenden Phasen ihres Lebens. Vor allem in den Romanen *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* wird die Problematik anschaulich dargelegt, wie ein weibliches Individuum in der totalitären Gesellschaft der DDR darum kämpft, sich von dem Kollektiv zu lösen. Die Identitätskrise schließt die Abweichung von dem vorgeschriebenen ideologischen Denken sowie die Zweifel an ihrem Selbstbild ein. Der Verlust der bisherigen Identität kann deswegen nur schwer überwunden werden, weil solch

³¹ Siehe Elke Gilson: „Nur wenige kurze Augenblicke, die sicher sind.“ Zur konstruktivistisch inspirierten Darstellung des Erinnerns und Vergessens in Monika Marons Familiengeschichte *Pawels Briefe*. In: *Colloquia Germanica*. 33. Jg. (2000), H. 3, S. 285ff.

³² Bereits im Gespräch mit Gerhard Richter ahnte Monika Maron die Gefahr der absoluten Freiheit: „Man sucht größte Unabhängigkeit, größte Bindungslosigkeit, man zersplittert die Gesellschaft in tausend Facetten. Am Schluß steht man da und fragt sich: Was will ich? Wozu wollte ich diese Freiheiten?“ Gerhard Richter: *Verschüttete Kultur*, S. 3.

³³ Monika Maron: *Geburtsort Berlin*, Frankfurt/M. 2003.

³⁴ Monika Maron: *Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche*. Frankfurt/M. 2005.

³⁵ Jochen Hieber: „Die Tag- und Nachtbücher der Monika Maron. Von geschlossenen Räumen, vergeblicher Rebellion und dem Gang in die Restnatur: Laudatio zur Verleihung des Friedrich-Hölderlin-Preises der Stadt Bad Homburg“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 21. Juni 2003.

ein Konflikt sowohl die private als auch die gesellschaftliche Ebene einbezieht. Die Suche nach Identität steht im Mittelpunkt beider Romane. Von dieser Suche her muss das Verhältnis der jeweiligen Protagonistin zu ihrer Umgebung, zu den verschiedenen ihre Entwicklung prägenden Personen und Erlebnissen sowie zu ihren Phantasien verstanden werden.

1.2 Forschungsinteresse und zentrale Fragestellungen

Im Kontext der Darlegung des Forschungsinteresses möchte ich zunächst auf meinen persönlichen Bezug zu den in den Romanen *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* angesprochenen Themen und Probleme eingehen.

Seit ich denken kann, ist das „rote“ China eine gigantische potentielle Bedrohung für die Insel Taiwan. Es ist vermutlich für jeden nachvollziehbar, dass die feindliche Einstellung zu den Kommunisten ein Bestandteil der allgemeinen taiwanesischen Mentalität ist, die auch in jüngster Zeit in den wiederholten kriegerischen Drohungen von der anderen Seite der „Taiwan-Straße“ Bestätigung findet. Hinsichtlich dieser brisanten politischen Lage vermittelte die Regierung der Republik China, die sich 1949 vor den kommunistischen Truppen vom Festland nach Taiwan zurückgezogen hatte, dem Volk einen Mythos, der ein Wir-Bild als Opfer der Kommunisten beinhaltet und die Loyalität für den Staat festigt. Angesichts der unvermeidlichen Entwicklung der internationalen Politik und auch um die letzte Würde zu bewahren, war Taiwan 1971 gezwungen, seine bedeutende Position innerhalb der Vereinten Nationen aufzugeben.³⁶ Dieses diplomatische Fiasko verhüllte die Regierung stets mit der Rechtfertigung, dass das Prinzip einer doppelten Anerkennung zweier China nicht geduldet werden dürfe. Ich bin also mit der Überzeugung aufgewachsen, dass Taiwan ohne Unterstützung aus dem westlichen Ausland einsam auf der Wahrheit beharrt und sich trotz zahlreicher Schwierigkeiten nicht der „bösen“ Macht des Kommunismus beugt. Eines Tages, so die staatliche Ideologie, werde der ehrenvolle Sieg auf jeden Fall den „Guten“ (Taiwan) gehören.

Erst relativ spät, als ich im Alter von 22 Jahren zum ersten Mal im Ausland war, wurde ich vertraut mit dem Blick von außen und konfrontiert mit der Vorstellung, dass Taiwans erster

³⁶ Durch den Ausschluss Taiwans als rechtmäßigem Vertreter Chinas aus den Vereinten Nationen bzw. dem Ständigen Sicherheitsrat verlor die Republik China die diplomatischen Beziehungen zu den meisten Staaten und damit die Handlungsfähigkeit auf internationaler Ebene.

Präsident Chiang Kai-shek ein Diktator gewesen war. Das war für mich ein wahrer Schock. Wie konnte es sein, dass mein Land – der „Leuchtturm der Demokratie“ – in den Augen der anderen ein totalitäres Regime war? Die Frage behielt ich lange Zeit unbeantwortet im Hinterkopf. Beginnend in den 60er Jahren leistete der wirtschaftliche Aufschwung, kulminierend in den 80er Jahren, einen enormen Schub für die Öffnung Taiwans, und das politische Klima des Landes wurde nach und nach milder. Sobald sozusagen das Tor zur Welt aufgesperrt wurde, konnte die Manipulation des Informationsaustauschs mit der Außenwelt nicht mehr aufrechterhalten werden. Die Wissensgier des Volkes nach der Wahrheit ließ keine Tabuthemen aus der Vergangenheit unberührt. Die Entlarvung der Illusionen beschleunigte den Prozess der politischen und sozialen Reformen. Das Land entwickelte sich in eine liberalere Richtung. Die einst zensierten Versionen der Geschichte dürfen seitdem langsam in der Öffentlichkeit vorgebracht werden. Diese neue Offenheit gilt beispielsweise für die dunklen Kapitel über den Machtkampf und die Kriege zwischen der damals regierenden Nationalen Volkspartei (KMT) und der kommunistischen Partei Chinas auf dem Festland³⁷, als auch für die beginnende öffentliche Diskussion über den Aufstand vom 28. Februar 1947 und die sogenannte „Zeit des weißen Terrors“³⁸. Die neu bekannt gewordenen Episoden der Vergangenheit bereiteten uns reichlich Überraschungen. Außerdem muss man der Tatsache ins Auge sehen, dass die Weltpolitik dem kommunistischen China längst die allgemeine Anerkennung zugesprochen hat. Ein bitterer, spöttischer Spruch verdeutlicht zutreffend die Verwirrung, die die Desillusionierung hervorruft: dass nämlich alles, was wir im Fach Geographie auswendig gelernt haben, plötzlich ein Teil der Geschichte wird, und alles, was man uns im Geschichtsunterricht erzählt hat, Fiktion wird. Das Selbstverständnis Taiwans als die legitime Vertretung Chinas

³⁷ Die Abkürzung KMT steht für Kuomintang. Der zeitliche Hintergrund umfasst die militärischen Zusammenstöße der beiden Mächte vor und während des Krieges gegen Japan und die anschließenden Kämpfe nach der Kapitulation Japans von September 1945 bis März 1949.

³⁸ Nach der Kapitulation Japans übernahm die Nationale Volkspartei (KMT) die Herrschaft über Taiwan. In der unmittelbaren Nachkriegszeit war die von Gouverneur Chen Yi geleitete Regierung repressiv und korrupt. In der einheimischen Bevölkerung nahm die Unzufriedenheit vor allem wegen der wirtschaftlichen Fehlplanungen zu. Der Unmut gegen die Regierung brach sich schließlich am 28. Februar 1947 in einem Aufstand Bahn. Er hatte seine Ursache in einem Zwischenfall mit einer Zigarettenverkäuferin, bei dem diese verletzt und ein Passant getötet wurde. Die Proteste, die daraufhin vor dem Hauptquartier der Monopolbehörde und dem Regierungssitz stattfanden, wurden blutig niedergeschlagen. Dies war der Auftakt zu landesweiten Unruhen, die sich zu einer Rebellion entwickelten. Verstärkungstruppen der KMT vom Festland brachten die Insel bis zum 13. März unter Kontrolle. In den anschließenden Verfolgungen kamen Tausende von Taiwanern ums Leben und Tausende wurden inhaftiert. Unter den Opfern war nahezu die gesamte gebildete Elite Taiwans. Danach folgte der „Weiße Terror“ der „Säuberungsaktionen“, der die 1950er Jahre durchzog und die folgenden Jahrzehnte andauerte. 1995 entschuldigte sich der dritte Präsident Lee Teng-hui im Namen der Regierung formal für die Massaker und erklärte den 28. Februar zu einem staatlichen Gedenktag für die Opfer.

und als einziger Erbe der fünftausendjährigen chinesischen Kultur wird grundsätzlich in Frage gestellt.

Vom dogmatischen Denken gelöst, konnte ich langsam erkennen, dass in Taiwan eine totalitäre Ideologie geherrscht hatte. Im Namen der nationalen Sicherheit war die Meinungsfreiheit mit politischem Terror brutal unterdrückt worden. Das Versprechen, dass Taiwan irgendwann die Kommunisten besiegen und das Festland zurückerobern würde, entpuppte sich als ein unrealisierbarer Traum und als Selbstbetrug. Mit dieser Propaganda hypnotisierte der Staat sich und sein Volk fast vierzig Jahre lang. Um eine solche Ideologie aufrecht zu erhalten, agiert die Machtmaschinerie, gleich ob es sich um die kommunistische Partei in der DDR oder die pseudo-demokratische Partei in Taiwan handelt, nach demselben totalitären Mechanismus.

Entsprechend kann der aus ihrer deutschen Erfahrung gewonnene Ausspruch Monika Marons über die Verknüpfung von Ideal und Machtausübung auch für unsere taiwanesischen Verhältnisse gelten: „Die Utopie lebt in den Köpfen. Mit der Macht gepaart, wird sie zur Diktatur. Sie hat das Maß für die Wirklichkeit, aber sie kann die Wirklichkeit nicht sein.“³⁹

Eine Vereinigung vergleichbar der in Deutschland 1989 wäre eine wünschenswerte Zukunftsvorstellung für den Konflikt zwischen Taiwan und China, die aber angesichts der realen Machtverhältnisse in absehbarer Zeit leider eine Utopie bleiben wird. Ich persönlich teilte einerseits die Freude der überglücklichen Deutschen vor dem Brandenburger Tor über den Mauerfall, andererseits bedauerte ich im Innern das Scheitern der Idee des Kommunismus.

In Taiwan fand ebenfalls ein politischer Paradigmenwechsel statt. Die erste oppositionelle Partei, die Demokratische Fortschrittspartei (DPP)⁴⁰, setzte eine revolutionäre Bewegung in Gang und gewann tatsächlich mit knapper Mehrheit die Präsidentschaftswahl im Jahr 2000. Während außenstehende Betrachter die friedliche Machtübergabe beglückwünschten, hat die Gesellschaft sich seitdem nicht von der politischen Spaltung des Landes durch den Wahlkampf erholt. Unter der Führung der demokratisch gewählten Regierung wird die feindselige Gegensätzlichkeit sozialer Gruppen – vor allem zwischen den vom Festland übergesiedelten Chinesen und den sich als „wirklichen“ Taiwanesen definierenden

³⁹ Monika Maron: „Das neue Elend der Intellektuellen“. In: Dies.: Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft, S. 90.

⁴⁰ Die Abkürzung DPP steht für Democratic Progressive Party.

Inselbewohnern⁴¹ – ein Teil des alltäglichen Lebens. Diese Entzweiung spitzte sich so weit zu, dass das Volk sich mit den unterschiedlichen Parteien identifiziert und sich an die dadurch gewonnene Zugehörigkeit klammert. Die Meinungen über die politischen Aussichten des Landes werden radikal vereinfacht und soweit reduziert, bis allein die jeweiligen Parteifarben *blau* und *grün* reichen, um Mitstreiter von „Feinden“ zu unterscheiden. Diese unbeirrbar, ausgrenzende, auf *Differenz* basierende Haltung dominiert den Umgang miteinander und sorgt für ständige Spannungen in der Gesellschaft. Nach jahrzehntelangem Kampf haben die Taiwanesen sich gerade erst von dem Joch einer ideologisch untermauerten Herrschaft befreit, schon ordnen sie sich freiwillig neuen Machtsymbolen unter und wollen die Anderen unbedingt zum eigenen Glauben zwingen. Statt der gesamten Republik einen gemeinsamen Zukunftsweg zu bahnen, wird der Schwerpunkt auf das eigene Recht und das vom Anderen begangene Unrecht gelegt. Von einer abweisenden Einstellung ausgehend bevorzugt man die einfache Lösung, Meinungsverschiedenheit zu unterdrücken, und scheut sich vor der Mühe, eine die verfeindeten Parteien verbindende Kommunikation einzugehen.

Die von mir beschriebene Entmythisierung des eigenen Landes Taiwan zeigt Ähnlichkeiten und strukturelle Parallelen mit dem Bruch, den Monika Maron und viele DDR-Autoren durch die Enttäuschung über die Erkenntnis von der wirklichen Funktionsweise des kommunistischen Systems im eigenen Land erleben mussten. Deshalb ist mein Interesse an der Protagonistin der Romane *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* von Monika Maron besonders stark.

Die schwer voneinander abzugrenzenden Emotionen wie Enttäuschung und Zorn, die durch das zerbrochene Idealbild des sozialistischen Vaterlands hervorgerufen werden, führen die auffälligen Antagonismen mitsamt verschiedenen aggressiven Redeformen in *Die Überläuferin* herbei. Besonders ersichtlich wird diese Spannung durch den markanten Widerspruch zwischen dem Buchtitel „Die Überläuferin“, der eine grenzüberschreitende Frau erwarten lässt, und dem Inhalt, der eine Protagonistin zeigt, die gelähmt im Zimmer sitzt und in einer Phantasiewelt verharrt. Dieser Widerspruch resultiert aus dem unbedingten Drang nach Freiheit einerseits und der Erfahrung der unlösbaren Fesseln des Kollektivs andererseits, die für die Lebensgemeinschaft der Menschen eine emotionale Bindung darstellen.

⁴¹ Ein Beispiel für die bewusste, planmäßige Provokation wäre die Einteilung der zwei Gruppen in *Opfer* (die Nachkommen der während des Aufstandes vom 28. Februar 1947 gestorbenen Taiwanesen) und *Täter* (die mit der Nationalregierung nach Taiwan ausgewanderten Chinesen). Diese zugeschriebene feindselige Einteilung wird von den nachfolgenden Generationen weiter aufrecht erhalten.

Die parteikritische Grundhaltung im nächsten Roman *Stille Zeile sechs* richtet sich auf eine Konfrontation der jüngeren mit der älteren Generation bzw. auf eine herausfordernde Befragung nach der Vergangenheit, die blutige Rache fordert. Jedoch wird der Protagonistin bewusst, dass eine solche erzwungene Gerechtigkeit sie nicht zufriedenstellt. Sie muss feststellen, dass ihr Verhältnis zu den Vertretern der älteren Generation nicht nur von Hass und Ablehnung geprägt ist, sondern auch Elemente von Einfühlung enthält. Insbesondere wird ihr und den Lesern ihrer Geschichte klar, dass der aus der Krise erwachsenen Identitätssuche über den Weg von Ausgrenzung und Polarisierung kein Erfolg beschieden ist. Am Ende der Erzählung wird ein Zeichen für Verständnis gesetzt, indem die Protagonistin einsieht, dass der strikte Unterschied zwischen Gut und Böse, auf dem für sie die Legitimität ihres Verhaltens beruht, lediglich eine gedankliche Konstruktion ist.

Die Fähigkeit, sich in ein konstruktives Verhältnis zum Anderen, zur Andersartigkeit zu setzen, erscheint als eine unentbehrliche Bedingung für die reziproke Akzeptanz und Anerkennung, die für den inneren Frieden eines Individuums und für das friedliche Zusammenleben zwischen den sozialen Gruppen eines Staats bzw. den Generationen von großer Bedeutung sind. In *Stille Zeile sechs* befindet sich Marons Protagonistin in einer vergleichbaren Situation. Nach langer Suche nach Gerechtigkeit und der Auseinandersetzung mit sich selbst und dem „Feind“, der von einem einst Mächtigen der älteren Generation verkörpert wird, erlebt die Protagonistin Rosalind schließlich den zusätzlichen Gesinnungswandel, der sowohl auf Verständnis als auch auf die Bereitschaft zur Versöhnung hinweist.

Der Darstellung der Identitätssuche von Rosalind nachzugehen, ist das zentrale Anliegen dieser Arbeit, wobei von der Prämisse ausgegangen wird, dass erst im Verhältnis zum Anderen und zu den Anderen diese Identitätssuche angemessen beschrieben werden kann. Deshalb wird in der Analyse beider Romane die Frage nach der Gestaltung der Identitätssuche immer im unmittelbaren Zusammenhang stehen mit der Frage nach dem Umgang der Protagonistin mit *Differenz*- und Spaltungserfahrungen im eigenen Inneren sowie nach der Darstellung der die Protagonistin umgebenden Anderen und ihres in den Romanen gestalteten Verhältnisses zu den Anderen. Denn wenn in der vorliegenden Maron-Forschung die Problematik der Identitätskrise und der Identitätssuche auch Thema einiger Untersuchungen ist – z.B. bei Sylvia Kloetzer, Ursula A. Horstmann-Nash und

Antje Doßmann⁴² – so ist gerade das Verhältnis zum Anderen und zu den Anderen, das mit der Identitätsgewinnung unlösbar verbunden ist, bisher kaum thematisiert worden.

1.3 Zusammenfassung der Forschung

Die Forschung zu den Werken Monika Marons hat bereits in den achtziger Jahren angefangen.⁴³ Heute umfassen die einschlägigen Maron-Studien ein breites Spektrum von Themenkomplexen wie die politische Ideologie, die Kritik an der sozialistischen Gesellschaft, das weibliche Selbstverständnis, das gespaltene Ich, die Identitätsproblematik, die Frage nach Schuld, phantastische, surreale Schreibweisen und verschiedene Ansätze zur Erzähltechnik, z.B. zur wechselnden Erzählperspektive. Die Betrachtung einzelner Motive wie die der Hand oder der Kopf/Körper-Dichotomie hat sich in der Forschung als wichtig und aufschlussreich für das Verständnis der Maronschen Romane erwiesen. Allgemein können die Forschungsarbeiten nach den im Folgenden aufgeführten Aspekten geordnet werden.

Wie in Abschnitt 1.1 schon erwähnt, wurde *Flugasche* in der frühen Maron-Rezeption grundsätzlich als ein Roman über das Problem der Umweltverschmutzung in der DDR aufgenommen.⁴⁴ Allerdings lässt sich die weitere Forschungsliteratur nicht auf diese Deutungsebene einschränken. Antonia Grunenberg arbeitet die Bedeutung der Träume im Roman heraus und Sigrid Bostock analysiert die im Verlauf des Romans veränderte Erzählperspektive.⁴⁵ Diesen Punkt betreffend ist Karsten Dümmel der Meinung, dass es sich um die Konstruktion eines privaten Ich handelt. Dazu schreibt er:

„Die Erzählerin bricht ihre Ich-Identifikation mit der Hauptfigur. Aus beglaubigter Identifikation wird kommentierende Distanz, aus authentischer Ich-Erzählerin eine fiktive, namenlose Erzählerin hinter der

⁴² Die diesbezüglichen Forschungen werden in Abschnitt 1.3 ausführlich präsentiert.

⁴³ Antonia Grunenberg beschäftigt sich schon 1983 mit Marons Roman *Flugasche*. Siehe Antonia Grunenberg: „Träumen und Fliegen. Neue Identitätsbilder in der Frauenliteratur der DDR“. In: Paul Gerhard Klussmann/Heinrich Mohr (Hg.): *Probleme deutscher Identität: zeitgenössische Autobiographien; Identitätssuche und Zivilisationskritik*. Bonn 1983, S. 157-184.

⁴⁴ Zu Rezensionen zu diesem Thema siehe Karl Corino: Dann wird eben nicht zu Ende gedacht; Eckart Förtsch: „Fragen ‚menschheitsgeschichtlichen Ausmaßes‘. Wissenschaft, Technik, Umwelt“. In: Gisela Helwig (Hg.): *Die DDR-Gesellschaft im Spiegel ihrer Literatur*. Köln 1986, S. 85-105.

⁴⁵ Siehe Antonia Grunenberg: Träumen und Fliegen; Sigrid Bostock: „Ich- und Sie-Erzählung: Rede und Handlung in Monika Marons Roman *Flugasche*“. In: *Carleton Germanic Papers*. H. 18, Ottawa 1990, S. 9-21.

Reflektorfigur Josefa Nadler. Dabei bedeutet dies hier keineswegs den Verlust von Individualität, sondern deren Gewinn.“⁴⁶

Michael Schenkel geht von der ökologischen Kritik im Roman aus, aber beachtet mehr den dahinterstehenden Appell der Autorin, das verlogene, korrupte, menschenverachtende Regime zu kritisieren und stellt das Anliegen der Autorin folgendermaßen dar:

„Überspitzt formuliert geht es Maron weniger um die quasi-journalistische Aufdeckung ökologischer Mißstände als um die Entfaltung der inneren Problematik ihrer Hauptfigur, der die Unterdrückung ihrer kritischen Reportage durch obrigkeitstreue, preußisch-sozialistische Vasallen zum Anlaß wird, gegen das ‚perfekte System der Nivellierung‘ (FA: 79) und die verordnete Infantilität zu rebellieren.“⁴⁷

Einige Jahre später nimmt Amy Jones Hayworth das Thema der Systemkritik wieder auf und belebt aus einer ökofeministischen Perspektive die Deutung von *Flugasche* als Umweltroman. Dabei betont sie in ihren Interpretationen von Werken verschiedener Autorinnen aus Ost- und Westdeutschland die Unterdrückung der Frau, die in patriarchalen und hierarchischen Gesellschaftssystemen ohne Stimme sei. Josefa Nadler etwa werde ausgegrenzt, weil sie auf die Zerstörung der Natur durch Industrialisierung und destruktive Technologien aufmerksam machen wolle und das herrschende männliche Denken kritisiere. Ihren oft verzweifelten Lebenssituationen, die geprägt sind von falschen Dichotomien wie Frau/Mann oder Vernunft/Gefühl, können die jeweiligen Protagonistinnen nach Ansicht von Hayworth mit Hilfe ihrer Phantasie entkommen. Oft würden sie aber auch Gefahr laufen, in ihrem Kampf Krankheit oder Wahnsinn zu erleiden.⁴⁸

Eine Reihe von Forschungsarbeiten legt den Schwerpunkt auf das in Marons Schreiben fast immer vorhandene Motiv von Erinnern und Vergessen.⁴⁹ In diesem Kontext wird

⁴⁶ Karsten Dümmel: *Identitätsprobleme in der DDR-Literatur der siebziger und achtziger Jahre*. Frankfurt/M. 1997, S. 147.

⁴⁷ Michael Schenkel: *Fortschritts- und Modernitätskritik in der DDR-Literatur: Prosatexte der achtziger Jahre*. Tübingen 1995, S. 97. Siehe auch Joachim-Rüdiger Groth: *Widersprüche: Literatur und Politik in der DDR 1949-1989. Zusammenhänge, Werke, Dokumente*. Frankfurt/M. 1994, hier S. 139ff.

⁴⁸ Siehe Amy Jones Hayworth: *An Ecofeminist Perspective: Ecology and Feminism in the Works of Reinig, Maron, Morgner, and Wolf*. Dissertation University of Illinois, Urbana 2000.

⁴⁹ Um nur einige Forschungsbeiträge zu erwähnen:

Werner Jung: „Die Anstrengung des Erinnerns“. In: *Neue Deutsche Hefte*. Berlin, 35. Jg. (1988), H. 1, Nr. 197, S. 96-104.

Brigitte Rossbacher: „(Re)visions of the Past: Memory and Historiography in Monika Maron's *Stille Zeile Sechs*“. In: *Colloquia Germanica*. Bd. 27 (1994), H. 1, S. 13-24.

Lothar Bluhm: „Irgendwann, denken wir, muß ich das genau wissen“. Der Erinnerungsdiskurs bei Monika Maron“. In: Volker Wehdeking (Hg.): *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*. Berlin 2000, S. 141-151.

Katharina Boll: *Erinnerung und Reflexion. Retrospektive Lebenskonstruktionen im Prosawerk Monika Marons*. Würzburg 2002.

untersucht, wie die Autorin literarisch mit ihrer privaten sowie der sozio-historischen Vergangenheit umgeht. Werner Jung macht sehr früh aufmerksam auf die Wichtigkeit des Erinnerns in *Die Überläuferin* sowie in einigen Texten anderer Autoren und erläutert, dass es nicht nur um Identitätssuche und -findung gehe, sondern auch darum,

„Erinnerungsarbeit zu leisten und auf der Suche nach der Vergangenheit Aufschlüsse über die Gegenwart zu erhalten. Die private Erinnerung, das zur Schrift gewordene Wiedererinnern, geht auf die Suche nach dem eigenen Leben im Vergangenen und betreibt Spurensicherung.“⁵⁰

Die Betonung auf die sich erinnernde Protagonistin legend schließt Katharina Boll sich an diese Betrachtungsweise an und interpretiert mit der These „Erinnern – verstanden als konstruktive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit – ist konstitutiv für die eigene Biografie“⁵¹ die Romantrilogie *Flugasche*, *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* sowie *Animal triste* und *Pawels Briefe*. Lothar Bluhm thematisiert gleichfalls den Erinnerungsdiskurs anhand von *Stille Zeile sechs*, *Animal triste* und *Pawels Briefe*. In Bezug auf diese „Familiengeschichte“ schlussfolgert er:

„Tatsächlich handelt es sich um eine Erinnerungssuche, nicht zuletzt um den Versuch, im Überspringen der Elterngeneration deren weitgehenden Erinnerungsverlust an die Zeit vor der DDR durch die (Re-)Konstruktion eines verlorenen Lebens auszugleichen.“⁵²

In diesem Sinne richtet auch Martina Ölke den Fokus ihrer Interpretation auf Marons Großvater Pawel und verfolgt seine Spur in den Romanen *Flugasche*, *Pawels Briefe* und *Endmoränen*. Ölke beobachtet, dass Herkunft und Lebensgeschichte des Großvaters in den Romanen unterschiedlich – mal fiktional, mal faktisch akzentuiert – gestaltet werden, womit diese Figur in *Flugasche* und *Pawels Briefe* jeweils eine andere Bedeutung gewinnt.⁵³

Martina Ölke: „Die Vergangenheit, eine Baustelle: Autobiographie/-fiktion in der Literatur der DDR vor und nach der Wende (Stephan Hermlin, Monika Maron, Erich Loest)“. In: Hermann Heckmann (Hg.): *Autobiographisches Schreiben nach 1989. Analysen von Erinnerungen und Tagebüchern ehemaliger DDR-Schriftsteller* (Reihe *Aus Deutschlands Mitte*, Bd. 30). Bonn 2003, S. 127-160.

⁵⁰ Werner Jung: *Anstrengung des Erinnerns*, S. 96f.

⁵¹ Katharina Boll: *Erinnerung und Reflexion*, S. 15.

⁵² Lothar Bluhm: ‚Irgendwann, denken wir, muss ich das genau wissen‘, S. 148.

⁵³ Martina Ölke zeigt in ihrem Aufsatz, dass die Figur des Großvaters in *Flugasche* eine Art „Widerständigkeit“ verkörpern soll. Wahrscheinlich werde im Roman deswegen die Tatsache verschwiegen, dass er eigentlich ein Mitglied der Kommunistischen Partei war. Der Großvater stehe außerdem stellvertretend für unabhängiges Denken und Kreativität und sei ein Vorbild für die junge Josefa. Siehe dies.: *Die Vergangenheit, eine Baustelle*, S. 142. Mit der Figur des Großvaters befasst sich auch Elke Gilson. Siehe dies.: ‚*Nur wenige kurze Augenblicke, die sicher sind*‘, S. 276f.

Statt den Spuren des Erinnerns in den Werken zu folgen und dann auf die authentischen Geschehnisse zurückzugreifen, stellt Elke Gilson chronologisch die realen Ereignisse in Form von Zitaten und Anekdoten zusammen, die Marons literarische Schöpfung begleiteten, um einerseits die gedankliche Entwicklung der Autorin zu markieren und andererseits ein Profil ihrer Persönlichkeit wiederzugeben.⁵⁴

Marons Perspektive einer DDR-Bürgerin und der regimekritische Ton in ihrem Werk weisen für die Mehrzahl der Interpreten einleuchtend auf die diktatorischen Machtverhältnisse im Sozialismus hin. Die Arbeiten von Peter Morgan, Ricarda Schmidt, Werner Jung und Thomas Beckermann beruhen beispielsweise auf dieser Betrachtungsweise.⁵⁵ Die Forschungsbeiträge schlagen einen thematischen Bogen von den totalitären Verhältnissen in der DDR über die auf das Individuum ausgeübte Unterdrückung, die Infragestellung der herrschenden Ideologie und das Aufwachen aus dem obsoleten Idealbild bis zum Entwurf eines neuen Ich.

Sylvia Kloetzer untersucht in der DDR-Literatur der achtziger Jahre die Existenz des Ich im repressiven System des totalitären Sozialismus, in dem die Wünsche des Individuums dem Kollektiv untergeordnet werden. Ihre Abhandlung gilt als ein Vorreiter der Maron-Studien.⁵⁶ Die fehlende Kommunikation zwischen dem Individuum und dem Kollektiv führt ihrer Meinung nach dazu, dass der Einzelne eines Tages doch Anspruch auf sein eigenes Leben erhebe und ein neues Ich entwerfen wolle.⁵⁷ In diesem Zusammenhang arbeitet Kloetzer einen Entwicklungsprozess vom Ich-Verlust bis hin zum Ich-Entwurf heraus, der die Romane *Flugasche* und *Die Überläuferin* durchzieht. Dabei weist sie auf

⁵⁴ Siehe Elke Gilson: Wie Literatur hilft, „übers Leben nachzudenken“.

⁵⁵ Peter Morgan: „A Presence...called Germany‘: personal history in the construction of national identity by post-war German intellectuals: three case-studies“. In: *Journal of European Studies*. Bd. 26 (1996), H. 3, Teil 3, Nr. 103, S. 239-267.

Ricarda Schmidt: „Erlaubte und unerlaubte Schreibweisen in Honeckers DDR. Christoph Hein und Monika Maron“. In: Robert Atkins/Martin Kane (Hg.): *Retrospect and Review. Aspects of the Literature of the GDR 1976-1990 (German Monitor Nr. 40)*. Amsterdam/Atlanta 1997, S. 176-196.

Thomas Beckermann: „Die Diktatur repräsentiert das Abwesende nicht‘: essay on Monika Maron, Wolfgang Hilbig and Gert Neumann“. In: Arthur Williams/Stuart Parkes/Roland Smith (Hg.): *German Literature at a Time of Change: 1989-1990. German Unity and German Identity in Literary Perspective*. Bern u.a. 1991, S. 97-116.

⁵⁶ Sylvia Kloetzer: *Mitläufer and Überläufer: Erzählte Ich-Krise in der DDR-Literatur der achtziger Jahre*. Christoph Hein und Monika Maron. Dissertation University of Massachusetts 1992.

⁵⁷ Einen ähnlichen Standpunkt nimmt sie ein in ihrem Aufsatz: „Perspektivenwechsel: Ich-Verlust bei Monika Maron“. In: Ute Brandes (Hg.): *Zwischen gestern und morgen: Schriftstellerinnen der DDR aus amerikanischer Sicht*. Berlin u.a. 1992, S. 249-262.

Peter Peters untersucht ebenfalls die Subjektkonzeption und betont, dass die beiden Romane *Flugasche* und *Die Überläuferin* von Subjektverlust handeln. Dabei hebt er zum einen das regressive Verhalten von Josefa in *Flugasche*, zum anderen die alles vereinnahmende Phantasie der Rosalind in *Die Überläuferin* hervor. Siehe Peter Peters: „Ich Wer ist das“: *Aspekte der Subjektdiskussion in Prosa und Drama der DDR (1976-1989)*. Frankfurt/M. u.a. 1993, hier S. 138-161.

den Widerspruch hin, dass es in einer totalitären Gesellschaft, wo einzig das Interesse des Kollektivs von Bedeutung ist, theoretisch keine Ich-Krise geben dürfte, die aber in der Literatur – beispielsweise von Christoph Hein und von Monika Maron – trotzdem zum Ausdruck gebracht worden sei. Daraufhin stellt sie die provokative These auf, dass die ausgeübte Politik der DDR in der Tat von der Lehre von Marx und Engels abweiche. Als Beispiel führt sie die DDR-Definition der *Grundrechte* an, in der es heiße, dass der „persönlichkeitsfeindliche Kapitalismus [...] durch den Sozialismus abgelöst“ werde, „einer Assoziation, worin die freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist“⁵⁸. Nach Kloetzers Auffassung wende sich die Literatur gegen die „persönlichkeitsfeindliche“ Kontrolle in der DDR und entlarve somit die dortige Ideologie.⁵⁹

Nach der Wiedervereinigung ziehen Marons Romane literaturwissenschaftliches Interesse auf sich und werden oft als Forschungsgegenstände ausgewählt, um die Phänomene des Mentalitätswandels⁶⁰ fassbar wiederzugeben. Brigitte Rossbacher erforscht die Wechselbeziehungen zwischen Individuum und Kollektiv in der DDR-Gesellschaft in Bezug auf die veränderten politischen und persönlichen Gegebenheiten, in denen sich Marons Protagonisten nach der Vereinigung 1990 wiederfänden, und betont dabei vor allem die gesellschaftlichen Kontrollmechanismen, die die weibliche Subjektivität begrenzten.⁶¹ Die Berufswandlung der Protagonistinnen Marons – von der Journalistin zur Historikerin und schließlich zur Paläontologin – in *Flugasche*, *Stille Zeile sechs* und *Animal triste* deute z.B. darauf hin, dass das Individuum einen Rückzug auf zeitlicher Ebene vollziehe und zwar vom aktuellen politischen Geschehen hin zum Studium der fossilen Überbleibsel einer längst vergangenen Zeit. Rossbacher schließt aus dieser Beobachtung:

⁵⁸ Sylvia Kloetzer: *Mitläufer und Überläufer*, S. 15.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 14-17.

⁶⁰ Zu Beiträgen dieser Forschungsrichtung siehe:

Hannelore Scholz: „O doch. Es geht um Zukunft, wissen Sie. Was bleibt. Was bleibt.“ (Wolf). Zum Problem Angst und Macht in Texten von Monika Maron, Angela Krauß und Christa Wolf vor und nach 1989“. In: Helga Grubitzsch/Eva Kaufmann/Hannelore Scholz (Hg.): *„Ich will meine Trauer nicht leugnen und nicht meine Hoffnung“: Veränderungen kultureller Selbstwahrnehmungen von ostdeutschen und osteuropäischen Frauen nach 1989*. Bochum 1994, S. 105-123.

Astrid Herhoffer: „Abschied von politischem Alltag als ästhetiktaugliches Paradigma?“. In: Osman Durrani/Colin Good/Kevin Hilliard (Hg.): *The new Germany: Literature and Society after Unification*. Sheffield 1995, S. 365-376.

Andreas Meyer: „Opfer und Täter. Zu Monika Marons Roman *Stille Zeile Sechs*“. In: Hannelore Scholz (Hg.): *Zeitstimmen-Betrachtungen zur Wende-Literatur*. Berlin 2000, S. 135-146.

Lothar Bluhm: ‚Irgendwann, denken wir, muß ich das genau wissen‘.

⁶¹ Vgl. Brigitte Rossbacher: „The Status of State and Subject: Reading Monika Maron from *Flugasche* to *Animal triste*“. In: Robert Weninger/Brigitte Rossbacher (Hg.): *Wendezeiten, Zeitenwenden: Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur, 1945 - 1995*. Tübingen 1997, S. 193-214, hier S. 195.

„This increasing distance from the state, akin to the marked recourse to history and myth in GDR literature since the late 1970s, signals both the subject's displacement as well as her on-going search for clues in the past for meaning in the present – even after the GDR's demise.“⁶²

Der Roman *Stille Zeile sechs* war zum Zeitpunkt seines Erscheinens thematisch äußerst aktuell und sein Inhalt aufschlussreich für die Atmosphäre am Vorabend der Wende. Davon ausgehend richten zahlreiche Forschungsarbeiten ihr Augenmerk auf die Themen des Generationenkonflikts zwischen Aufbaugeneration und nachkommender Generation, der Vater-Tochter-Beziehung⁶³, des Abschieds vom bzw. der Abrechnung mit dem Sozialismus⁶⁴, der Vergangenheitsbewältigung und der Identitätskrise. Weitere Aspekte der Forschung sind die Schuld-Thematik und die Opfer-Täter-Konstellation⁶⁵.

⁶² Brigitte Rossbacher: *The Status of State and Subject*, S. 211.

⁶³ Volker Wehdeking thematisiert z.B. die Enttäuschung der jüngeren Generation durch die kommunistische Gründergeneration in der zentralen Aussage seines Aufsatzes „Monika Marons Verabschiedung der DDR-Ankunftsgeneration im Roman ‚Stille Zeile sechs‘“. Siehe Volker Wehdeking: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller: literarische Verarbeitung der Wende seit 1989*. Stuttgart u.a. 1995, S. 118-133.

⁶⁴ Über diese Deutungsweise sind die Auffassungen sehr verschieden:

In der Laudatio für Monika Maron anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises ist Marcel Reich-Ranicki der Meinung, dass *Stille Zeile sechs* „eine epische Abrechnung nicht mehr mit der DDR, sondern mit dem Kommunismus“ sei. Vgl. Marcel Reich-Ranicki: *Keine Frucht ohne Schale*, S. 13.

Joachim Garbe zufolge übertreibt dieser Kommentar die Dimension, die der Roman wirklich zum Ausdruck gebracht habe. Garbe ist eher Hans Peter Herrmanns Auffassung, „daß die Auseinandersetzung weitgehend im Generationsproblem verharret, – daß der Sozialismus des Funktionärs fatal auf den Bildungsneid des Arbeitersohns reduziert wird“. Joachim Garbe: *Deutsche Geschichte in deutschen Geschichten der neunziger Jahre*. Würzburg 2002. S. 85; Hans Peter Herrmann: „Literarische Bilanz nach 1989. Eine Rückschau auf die deutsche ‚Wende-Literatur‘“. In: *Frankfurter Rundschau*. 18. Dezember 1995.

Carl Pietzcker beschließt seine Interpretation mit der Ansicht, dass der Generationenkonflikt im Roman ohne Frage notwendig, jedoch nur die erste Stufe der Ablösung von der DDR sei. Noch grundlegender und schwieriger wäre es für die Autorin, sich von ihren Mutterbildern zu distanzieren. Vgl. Carl Pietzcker: „„Sie zwingen mich, das Abscheulichste zu tun, was ich mir denken kann: jemandes Tod zu wünschen.“ *Monika Maron ‚Stille Zeile sechs‘*“. In: *Der Deutschunterricht*. Bd. 52 (2000), H. 5, S. 48-60, hier S. 60.

Kornelia Hauser stellt ebenfalls fest, dass in *Stille Zeile sechs* „eine ‚Abrechnung‘ mit den Funktionsträgern (oder Gestaltern) des Systems“ erfolge. Zusätzlich merkt sie an, dass sie, Maron, die Romanfiguren gegenüber dem vorangegangenen Roman *Die Überläuferin* stark vereinfacht habe. Vgl. Kornelia Hauser: *Patriarchat als Sozialismus. Soziologische Studien zur Literatur aus der DDR*. Hamburg 1994, S. 298.

Siehe auch Achim Geisenhanslüke: „Abschied von der DDR“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *DDR Literatur der neunziger Jahre*. (Text + Kritik: Sonderband, IX/2000). München 2000, S. 80-91.

⁶⁵ Um nur einige Beiträge aufzulisten:

Inge Münz-Koenen: „Spurensuche 1992. Uwe Johnson, *Jahrestage*, und Monika Maron, *Stille Zeile Sechs*“. In: Eberhardt Lämmert/Barbara Naumann (Hg.): *Wer sind wir?: Europäische Phänotypen im Roman des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1996, S. 245-263.

Gregor Reichelt: „Zur Uneindeutigkeit von Zeitgeschichte in Monika Marons Erzählung *Stille Zeile sechs*“. In: *Literatur für Leser*. Bd. 22 (1999), H. 3, S. 162-170.

Andreas Meyer: *Opfer und Täter*.

Stefan Neuhaus: „Literarische Antworten auf den Untergang eines ungeliebten Staates und ihr innovatives Potential“. In: Edgar Platen (Hg.): *Perspektivensuche. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (II)*. München 2002, S. 9-25.

Für Kerstin Dietrich ist *Stille Zeile sechs* „eine Parabel auf das ebenso aktuelle wie problematische Geschäft der Vergangenheitsbewältigung“⁶⁶. Ihre Forschungsarbeit stellt den Literaturstreit, der durch die Erzählung *Was bleibt* von Christa Wolf ausgelöst wurde, in den Mittelpunkt. Sie grenzt sich bewusst von der Vorgehensweise ab, die „DDR-Literatur“ als Zeitzeugen zu betrachten, wie es in der Zeit vor 1989 und nach dem Ende der DDR gewöhnlich geschieht.⁶⁷ Dietrichs Anliegen ist es, über den ästhetischen Gehalt der Texte zu reflektieren und dabei eine kritische Rückschau der Literaturdebatte anzuregen. Neben anderen Texten von „DDR-Autorinnen“ wurden dafür Marons Romane *Flugasche*, *Die Überläuferin*, *Stille Zeile sechs* und *Animal triste* ausgewählt und in Hinsicht auf Themen wie die Umweltproblematik, Erinnern, Schuld, die Erfahrung des Frau-Seins in der Gesellschaft sowie Liebe besprochen.

Brigitte Rossbacher bearbeitet *Stille Zeile sechs* unter dem Aspekt der Geschichtsschreibung. In Anlehnung an Walter Benjamins Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ sieht sie in diesem Roman die Konfrontation zweier Arten von Geschichtsschreibung, nämlich einerseits die der Sieger (von der Figur Herbert Beerenbaum verkörpert) und andererseits die einer Historikerin (der Protagonistin Rosalind Polkowski), die sich für die Bewahrung der komplexen geschichtlichen Wahrheit verantwortlich fühlt.⁶⁸ In ihrer Arbeit spricht sich Rossbacher für eine die widersprüchliche Wirklichkeit reflektierende Geschichtsauffassung in Marons Roman aus und wendet sich gegen Marcel Reich-Ranickis vereinfachende Lesart in seiner Rede „Keine Frucht ohne Schale“:

„Deaf to the multiple voices and displacements in the text, he [Marcel Reich-Ranicki, C.H.] facilely reduces Maron’s highly personal and differentiated rendering of the past.”⁶⁹

⁶⁶ Kerstin Dietrich: „DDR-Literatur“ im Spiegel, S. 247.

⁶⁷ Zum Phänomen der DDR-Literatur als Zeitzeuge erläutert Kerstin Dietrich: „Die Literatur wurde vor und nach 1989 unter dem Gesichtspunkt der geistigen Oppositionen zu Staat und Regime, d.h. nach *Stellen* gelesen, die die Ursachen für die Mängel oder schließlich das Scheitern des *realen Sozialismus* offenlegten und der Suche nach neuen Grundsätzen standhielten. Nach dem Ende der Zweistaatlichkeit wurde, mehr noch als in der Zeit zuvor, nach Belegen für politisch-moralisches Verhalten bei Schriftstellern/innen aus der DDR geforscht. Zugleich rückte die individuelle Autoren/innenbiographie in den Rang eines literarischen Bewertungsmaßstabs“. Ebd., S. 11.

⁶⁸ Vgl. Brigitte Rossbacher: (Re)visions of the Past, S. 14.

⁶⁹ Ebd., S. 22.

Antje Janssen-Zimmermann sieht in *Stille Zeile sechs* eine wichtige Aufgabe dargestellt und kommentiert: „Schließlich formuliert der Roman nicht nur ein Plädoyer für Unentschiedenheit jenseits gleichgültiger und verschleiender Indifferenz, zugunsten differenzierter und konstruktiver Wahrnehmung, sondern argumentiert darüber hinaus für das (literarische) Engagement. Die veränderte Haltung der Rosalind Polkowski, nicht zuletzt die Bezugnahme auf den Schriftsteller Ernst Toller sollten als Diskussionsbeitrag zum Streit um die Rolle der Intellektuellen und die Funktion der Literatur aufgenommen werden.“ Antje

Die Darstellung der Schuld-Thematik kommt in fast allen Forschungsarbeiten zur Sprache. Sehr präzise geht Lennart Koch der moralischen Ebene sowohl im Schreiben von Christa Wolf und Monika Maron als auch den jeweiligen persönlichen Beziehungen dieser Autorinnen zur DDR-Staatssicherheit nach. In seiner Analyse vertritt er die These,

„daß Monika Maron und Christa Wolf zu den Schriftstellern gehören, die einen anderen Weg gefunden haben, ‚ethisch‘ zu schreiben. Die Frage ist, wie sie das tun und die Behauptung ist, daß es ihnen gelingt, einen literarischen Beitrag zur Bewältigung der jüngsten deutschen Geschichte zu leisten, ohne Gut-Schlecht-Dichotomien oder konkrete moralische Werte zu formulieren, sei es als Handlungsanweisung oder als ‚pluralistisches‘ Angebot“⁷⁰.

In Bezug auf die Schuldproblematik sind die Sichtweisen allerdings nicht immer einheitlich. Stefan Neuhaus bezeichnet *Stille Zeile sechs* als „eine Parabel auf das Ende der DDR und zugleich als einen Kommentar zur Wiedervereinigung“⁷¹. Er schlussfolgert:

„Maron thematisiert den allgemeinen Charakter von Schuld, der dazu dienen kann, Pauschalisierungen und Überhebungen im Diskurs über DDR und Wiedervereinigung offenzulegen.“⁷²

Diesbezüglich vertritt Gregor Reichelt eine ähnliche Meinung und stellt fest:

„Der Text verweigert sich einem gewaltsam reduktiven Zugriff auf die historische Wirklichkeit und der Versuchung, die stalinistische Unrechtsgewalt in einer Person zu *lokalisieren*, sie in den fest umrissenen Grenzen (ganz wörtlich: den Körpergrenzen) dieser Person *anschaulich* zu machen und zu *bannen*.“⁷³

Diesen zustimmenden Kommentaren widersprechend verbirgt Inge Münz-Koenen ihre Enttäuschung nicht: „Schuld und Unschuld, Täterschaft und Opfersein sind in diesem Abrechnungsroman zu säuberlich verteilt“⁷⁴. Wolfgang Hegewald kritisiert vom Standpunkt eines Ostdeutschen aus, dass bestimmten Texten aus der DDR, die er als politisch grundierte Romane bezeichnet, im Westen zu hohe Anerkennung für die

Janssen-Zimmermann: „Für Unentschiedenheit. Monika Marons Roman ‚Stille Zeile Sechs‘ und der Streit um das Erbe“. In: *Neue Deutsche Literatur*. Bd. 40 (1992), H. 7, S. 165-171, hier S. 171.

⁷⁰ Lennart Koch: Ästhetik der Moral bei Christa Wolf und Monika Maron, S. 257.

⁷¹ Stefan Neuhaus: Literarische Antworten, S. 18.

⁷² Ebd., S. 24.

⁷³ Gregor Reichelt: Zur Uneindeutigkeit von Zeitgeschichte, S. 170.

⁷⁴ Inge Münz-Koenen: Spurensuche, S. 263.

literarische Leistung zugesprochen worden sei.⁷⁵ In seinem Aufsatz nennt er explizit Monika Marons *Stille Zeile sechs* und Christoph Heins *Der Tangospieler* als Beispiele. Seiner Meinung nach dienen diese „Unterhaltungsromane“ nur zur Provokation der Zensur und er ist empört über die verdrehte Darstellung der gesellschaftlichen Realität der DDR.

Aus einer erweiterten Perspektive wird *Animal triste* nicht mehr lediglich als ein Liebesroman⁷⁶, sondern als Literatur der Zeit nach der Vereinigung angesehen.⁷⁷ Die Interpretationen dieses Romans enthalten vertiefende Aspekte und Zusammenhänge schaffende Überlegungen, die z.B. anhand der Reflexionen einer ehemaligen DDR-Bürgerin nach dem Ende des sozialistischen Staates auf die vermittelnde Position des Romans *Animal triste* zwischen *Stille Zeile sechs* und dem späteren Roman *Pawels Briefe* verweisen.⁷⁸

⁷⁵ Wolfgang Hegewald: „Begrenzte realistische Reichweiten. Defizitäre Unternehmen: Zu zwei Romanen von Christoph Hein und Monika Maron“. In: Jörg Drews (Hg.): *Vergangene Gegenwart – gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994*. Bielefeld 1994, S. 97-102, hier S. 98, 100, 102.

⁷⁶ Joachim Garbe beispielsweise kommentiert schlicht und deutlich, dass *Animal triste* keinesfalls nur als Liebesroman zu lesen sei. Siehe ders.: *Deutsche Geschichte in deutschen Geschichten*, S. 90. Marcel Reich-Ranicki stellt *Animal triste* und Monika Maron betreffend fest: „[...] sie hat mit ‚Animal triste‘, dem Roman über der Liebe Fluch und Segen, ihr Thema gefunden“. In dem Artikel ist zugleich die Rede von den Veränderungen, mit denen die DDR-Autoren nach dem Ende des Regimes konfrontiert wurden. Reich-Ranicki schreibt: „Ihre Bücher waren von Interesse, solange diese Autoren nicht sagen durften, was sie sagen wollten. Die Zensur war, paradox und schrecklich genug, ihr Glück.“ Mit dieser Anmerkung hat er die Krise der Protagonistin in Marons späterem Roman *Endmoränen* in der Tat vorweggenommen. Marcel Reich-Ranicki: „Der Liebe Fluch“. Marcel Reich-Ranicki über Monika Marons Roman ‚Animal triste‘. In: *Der Spiegel*. 12. Februar 1996, S. 185-189, hier S. 189.

⁷⁷ Trotz Marons Aussage in einem Gespräch mit Elke Gilson, *Animal triste* sei kein Buch über die Wiedervereinigung, tendiert letztere weiterhin dazu, eine Parallelität zwischen der Figurenkonstellation – Ost-Frau trifft West-Mann – und der Wiedervereinigung zu ziehen. Sieh auf das Phänomen der „postkoitalen Tristesse“ beziehend verweist Gilson darauf, dass der Romantitel auf die politische Atmosphäre direkt nach der Vereinigung anspielt, die für viele von Traurigkeit geprägt gewesen sei. Siehe dies.: *Wie Literatur hilft „übers Leben nachzudenken“*, S. 31.

Siehe auch Andrew Plowman: „History, Identity and the Writer: Helga Königsdorf and Monika Maron since 1990“. In: Martin Kane (Hg.): *Legacies and Identity. East and West German Literary Responses to Unification*. Bern 2002, S. 81-96, hier S. 91f.

⁷⁸ In Kerstin Dietrichs Abhandlung wird *Animal triste* als ein Liebesroman rezipiert, jedoch in der Verknüpfung mit der Vereinigung Deutschlands und der Utopiekritik. Ihre Schlussbetrachtung zeigt zwei Ebenen im Roman auf, nämlich das im Vordergrund stehende Kernthema Liebe und die im Hintergrund bleibende Utopiekritik der Autorin. Nach Maron unterscheidet sich der unbeirrbar Glaube an die Liebe nicht von religiösem Fanatismus oder einer radikalen politischen Überzeugung, z.B. der sozialistischen Vision. Wenn die Menschen sich nach einer Art von Gebundenheit sehnten, würden sie sich freiwillig in die dazugehörige Haltung der Unterwürfigkeit fügen. Siehe dies.: „DDR-Literatur“ im Spiegel, S. 273f. Nicht zufällig verweist Horstmann-Nash ebenfalls auf Marons Einstellung, sich einem Utopieglauben zu verweigern. Vgl. Ursula A. Horstmann-Nash: *Die Grenzen der Nation: nationale Identität und Fremdheit in literarischen Diskursen deutscher Vereinigungen (1870/71 und 1989/90)*. College Park, Dissertation University of Maryland 1998, S. 251.

Vgl. auch Stuart Taberner: „ob es sich bei diesem Experiment um eine gescheiterte Utopie oder um ein Verbrechen gehandelt hat“: Enlightenment, Utopia, the GDR and National Socialism in Monika Maron’s Work from *Flugasche* to *Pawels Briefe*“. In: Carol Anne Costabile-Heming u.a. (Hg.): *Textual responses to German unification*. Berlin 2001, S. 35-57, hier 42ff.

Mittelbar oder unmittelbar bezieht sich die überwiegende Zahl der Forschungsarbeiten auf die Identitätsproblematik in Marons Werken. In einigen Abhandlungen wird das Identitätsproblem gar als Leitmotiv aufgefasst. Bezüglich der Identitätsthematik untersucht Susanne C. Taylor die drei Romane *Stille Zeile sechs* von Monika Maron, *Nada* von Carmen Laforet und *Eva Luna* von Isabel Allende. Sie führt mehrere (feministische) Theoretikerinnen an, die sich in der Annahme einer „impossibility of finding a clear-out definition of identity“⁷⁹ einig seien. Von einer sich ständig verändernden Identität ausgehend lehnt sie sich an Julia Kristevas Ansicht eines „subject in process“ und Michail Bachtins Theorie über „open-endedness“ an⁸⁰ und zeigt, wie der ständige Wechsel zwischen der privaten und der öffentlichen Sphäre und der menschliche Kontakt mit den anderen Figuren Einfluss auf die Identitätssuche der Protagonistinnen ausüben.

Ursula Anna Horstmann-Nash legt das Augenmerk auf die nationale Identität und beschränkt sich explizit auf die zwei nationalen Vereinigungen in der deutschen Geschichte. Auf der theoretischen Ebene setzt sie die nicht monokausale Verstehensweise des Postkolonialismus und die Theorie der Hybridisierung von Kulturen und Identitäten voraus.⁸¹ Für sie unterscheidet sich Marons Einstellung zur nationalen Identität deutlich von der anderer Autorinnen und Autoren, indem sie nicht über das Ende der DDR als einen „Verlust von nationaler Utopie“ klagt. Nach Ansicht von Horstmann-Nash stellen Marons Romane „eine bewußte Absage an die dogmatische Verfolgung utopischer Konzepte“⁸² dar. Hinsichtlich Marons Ablehnung einer nationalen Zugehörigkeit fasst Horstmann-Nash zusammen:

„Eine Nation, die sich als festumrissene, einer absoluten Idee verpflichtete Einheit versteht, verfolgt in den Augen Marons eine gefährliche Utopie, in deren Applikation ein, auch im ganz wörtlichen Sinne, tödlicher Ausgrenzungs- und Selektionsmechanismus liegt.“⁸³

Das marginalisierte Dasein der Frauen in der von Männern beherrschten Gesellschaft, das im Roman *Stille Zeile sechs* am Beispiel der Fremdheit der Frau in der Männerdomäne der Kneipe dargestellt wird, bildet einen zusätzlichen Schwerpunkt ihrer Analyse. Die weibliche Hauptfigur fühle sich von der Dominanzkultur ausgeschlossen, sowohl im Sinne

⁷⁹ Susanne C. Taylor: *Public and Private. A Matter of Exclusion? The Search for Identity in Three Novels, 'Stille Zeile Sechs', 'Nada' and 'Eva Luna'*. Ann Arbor 2002, S. 3.

⁸⁰ Ebd., S. 2.

⁸¹ Ursula A. Horstmann-Nash: *Die Grenzen der Nation*, S. 34.

⁸² Ebd., S. 214.

⁸³ Ebd., S. 214f.

des – von Horstmann-Nash so bezeichneten – sozialistisch-patriarchalischen Systems, dessen Repräsentant Beerenbaum sei, als auch im Sinne der Überlegenheit des anderen Geschlechts, das von Bruno und Karl-Heinz Baron vertreten werde. Während die Protagonistin sich als Außenseiter der Dominanzkultur betrachte, müsse sie doch einsehen, dass sie für die Missstände in der Gesellschaft ebenfalls Verantwortung trage und nicht schuldlos davon kommen könne. Während in *Stille Zeile sechs* der Hass die Protagonistin an die dominante Kultur des Sozialismus binde, suche sie hingegen in *Animal triste* nach einer Sinngebung in der Liebe, die sich leider nicht verwirklichen lasse, weil der verheiratete Geliebte Franz aus der früheren BRD seine Frau nicht verlassen wolle. Zu dem Mord am Schluss des Romans deutet Horstmann-Nash folgendes an:

„Mit der totalisierenden Geste des Mordes aber wiederholt die Protagonistin jene Mechanismen der Ausgrenzung, Vereinnahmung und Verleugnung des ‚Anderen‘, welche sie zu überwinden versucht hatte.“⁸⁴

Horstmann-Nash überträgt die Beziehung zwischen den Hauptfiguren ebenfalls auf das Verhältnis zwischen den ehemaligen Staaten BRD und DDR und sieht darin eine versteckte Warnung, dass „die Fixierung in einem versteinerten Bild deutscher nationaler Essenz für beide tödlich ist: für die ‚Einen‘ und die ‚Anderen‘, wer auch immer sich hinter diesen Etikettierungen verbirgt“⁸⁵.

Antje Doßmann untersucht Marons Prosawerke unter zwei Aspekten: Zum einen beschreibt sie den sukzessiven Emanzipationsprozess der Protagonistinnen in der Romantrilogie, zum anderen geht sie mit dem zentralen Motiv „Leiden unter der ‚Diktatur der Eltern‘“ an die Romane heran und zeigt die Analogie zwischen der vom Vater dominierten Familie und dem diktatorischen Staat, aus dessen Kontrolle Marons Protagonistinnen auszubrechen versuchen.⁸⁶ Im selben thematischen Rahmen hat Birgit Konze die Thematisierung der Kindheit bei den DDR-SchriftstellerInnen Brussig, Johnson, Maron und Morgner zum Gegenstand ihrer Forschung gemacht. Die Verflechtung des privaten und kollektiven Lebens und die absolute Unterordnung des Persönlichen unter den „real existierenden Sozialismus“ führe zu einem Ergebnis der Isolation und des Misstrauens. Damit hängen, wie Konze beobachtet, die Erinnerung an die Kindheit und die Sehnsucht nach einer Familie in Marons Büchern direkt zusammen.⁸⁷ Aus einem ähnlichen Blickwinkel

⁸⁴ Ebd., S. 218.

⁸⁵ Ebd., S. 252.

⁸⁶ Antje Doßmann: Die Diktatur der Eltern.

⁸⁷ Konze schließt die Überlegung an, „dass die Elterngeneration mit ihrem unbedingten Glauben an den Kommunismus, dem sie alles andere unterworfen hat, den Kindern die Identitätsfindung verwehrt hat, die

bearbeitet Dagmar Wienroeder-Skinner „die Macht der Väter“ in den Texten von Frauen und untersucht dabei die Schilderungen des Kampfes gegen den eigenen Vater bzw. gegen einen symbolischen Vater sowie gegen die patriarchalische Macht und die dadurch hervorgerufenen Konflikte und Ressentiments zwischen den Generationen.⁸⁸

Einige Forschungsarbeiten lehnen sich an die Theorien Michel Foucaults an. In diesem Sinne bearbeitet Hyunseon Lee diskursanalytisch die Texte der „Geständnisliteratur“. Sie stellt zwei gegensätzliche Phänomene dar, die eine „Dialektik des Geständnisses“ ergeben. Zum einen beobachtet sie die durch die Ideologie der totalitären Herrschaft erzwungenen Geständnisse (z.B. im Stalinismus). Hier sei das Ritual der Selbstkritik durch die Alltagskultur internalisiert worden. Zum anderen stellt sie einen Wandel nach der deutschen Wiedervereinigung fest, der ein starkes Bedürfnis nach freiwilligen, offenen Geständnissen habe aufkommen lassen. Diese öffentlichen Äußerungen hängen nach Lee eng mit Selbstrechtfertigung und Identitätsfindung zusammen.⁸⁹ Am Beispiel der Figur Beerenbaum im Roman *Stille Zeile sechs* verdeutlicht sie ihre These über den Geständniszwang und beobachtet eine Wendung der ursprünglichen Gesprächskonstellation, nämlich dass der Ex-Täter Beerenbaum von der sich als Opfer verstehenden Rosalind verhört und zum Geständnis gezwungen werde.⁹⁰ Schließlich erwähnt Lee ein Problem der in einer Zwangsgesellschaft lebenden Menschen, das sie mit den Worten Christa Wolfs als „Schwierigkeit, Ich zu sagen“⁹¹ bezeichnet.

Dieselbe Problematik hat Elizabeth Boa thematisiert, jedoch in Anlehnung an postmoderne Machttheorien und aus einer feministischen Perspektive. Boa verknüpft den Einfluss der

Biografie geraubt hat. Den Vorwurf, den heute viele Menschen aus Ostdeutschland den Westdeutschen machen, nämlich die Biografie der DDR-Bürger mit der Vereinigung der beiden deutschen Staaten einfach ausgewischt zu haben, machen Marons Protagonistinnen gerade den Ostdeutschen“. Birgit Konze: „Das gestohlene Leben. Zur Thematisierung und Darstellung von Kindheit in der DDR im Werk von Monika Maron im Vergleich mit Werken von Uwe Johnson, Irmtraud Morgner und Thomas Brussig“. In: Elke Gilson: *Monika Maron in Perspective*. S. 200.

⁸⁸ Dagmar Wienroeder-Skinner: „Texte von Frauen über die Macht der Väter: Monika Maron – und einige andere Autoren und Autorinnen aus der DDR“. In: Ursula E. Beitter (Hg.): *Schreiben im heutigen Deutschland. Fragen an die Vergangenheit*. New York u.a. 1999, S. 229-243.

Claudia Mauelshagen stellt in ihrer Studie „Der Schatten des Vaters“ ebenfalls den Konflikt zwischen den älteren und jüngeren Generationen in *Flugasche* und *Stille Zeile sechs* dar. Siehe Claudia Mauelshagen: *Der Schatten des Vaters: deutschsprachige Väterliteratur der siebziger und achtziger Jahre*. Frankfurt/M. 1995, S. 70.

⁸⁹ Hyunseon Lee: „Die Dialektik des Geständnisses: Monika Marons *Stille Zeile Sechs* und die autobiografischen Diskurse nach 1989“. In: Elke Gilson: *Monika Maron in Perspective*, S. 57-73, hier S. 59ff.

⁹⁰ Ebd., S. 60f. Diese These sieht man ebenfalls in Lees Dissertation: *Geständniszwang und „Wahrheit des Charakters“ in der Literatur der DDR. Diskursanalytische Fallstudien*. Stuttgart 2000.

⁹¹ Hyunseon Lee: *Die Dialektik des Geständnisses*, S. 69f.

Macht auf das Individuum mit der Erzählform der Literatur, wobei sie in ihrer Analyse auch auf Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* eingeht:

„Die Auswirkungen der Macht innerhalb des Subjekts, die zur Unterwerfung oder zum Ausweichen oder aber zum Widerstand führen, der allerdings problematische, zum Teil selbstzerstörerische Formen annehmen kann, werden in den Romanen häufig durch Spaltung oder Verdoppelung oder Vervielfachung des Subjekts in Konstrukte des Alter ego oder Doppelgänger dargestellt. Spannungen zwischen der ersten und der dritten Person sind der syntaktische Reflex solcher Spaltungen und bilden ein markantes Merkmal von *Malina* wie auch von Marons Romanen.“⁹²

Der von Boa bearbeitete Aspekt „Schwierigkeit mit der ersten Person“ in Marons Romanen *Flugasche*, *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* spiegelt deswegen sowohl die verinnerlichte Wirkung der sozialen Machtverhältnisse wider als auch die Unzufriedenheit der weiblichen Hauptfigur mit ihrer Existenz.

Elizabeth Ruth Mittmans Dissertation geht ebenfalls von einem feministischen Ansatz aus und zeigt auf, wie neben Texten von Christa Wolf und Helga Königsdorf der Roman *Die Überläuferin* die Dichotomie Frau/Wissenschaft zur Darstellung bringt. Die Versuche der Heldin, den Strukturen der wissenschaftlichen Institution und der Gesellschaft insgesamt zu entkommen, scheitern jedoch.⁹³

Astrid Herhoffer arbeitet aus einer soziologischen Sichtweise das Bild der Modell-Frau heraus, wie es in der DDR von den 50er bis zu den 80er Jahren propagiert wurde, und stellt es den in den Werken der DDR-Autorinnen dargestellten wirklichen weiblichen Erfahrungswelten gegenüber. Die Nicht-Identität⁹⁴, die Marons Heldinnen vermitteln, stünde beispielsweise gerade im Gegensatz zum ideologischen Vorbild der sozialistischen Gesellschaft.

Nicht zuletzt richtet sich das Forschungsinteresse bevorzugt auf den Erzählstil der Autorin. Themen sind hier z.B. die Bedeutung des phantastischen Elements, die wechselnde

⁹² Siehe Elizabeth Boa: „Schwierigkeit mit der ersten Person‘: Ingeborg Bachmanns *Malina* und Monika Marons *Flugasche*, *Die Überläuferin* und *Stille Zeile Sechs*“. In: Robert Pichl/Alexander Stillmark (Hg.): *Kritische Wege der Landnahme: Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973)*. Wien 1994, S. 125-145, hier S. 132.

⁹³ Elizabeth R. Mittman: *Encounters with the Institution: Woman and Wissenschaft in GDR Literature*. Dissertation University of Minnesota 1993.

⁹⁴ Astrid Herhoffer: „Demontage der Modellfrau-DDR: Literarische Dekonstruktionen der allseitig entwickelten sozialistischen Persönlichkeit“. In: Elizabeth Boa/Janet Wharton (Hg.): *Women and the Wende. Social Effects and Cultural Reflections of the German Unification Process. Proceedings of a Conference held by Women*. Amsterdam/Atlanta 1994, S. 238-246, hier S. 244.

Erzählperspektive⁹⁵, metaphorische Darstellungen wie z.B. Wand, Hand, Blut und Katze⁹⁶, die Namenssymbolik⁹⁷ und Motive wie Tod⁹⁸ und Angst⁹⁹.

Zu dem 2001 in Gent abgehaltenen Symposium zum Werk Monika Marons ist von Elke Gilson eine Sammlung der Konferenzbeiträge herausgebracht worden.¹⁰⁰ Die Beiträge lassen sich in drei Themenfelder – Zeitgeschichte, Intertextualität und Leserrezption – einteilen. Die zeitgeschichtlich ausgerichteten Aufsätze befassen sich – verschiedene Texte der Autorin betrachtend – unter anderem mit Aspekten wie Erinnern und Identität. Das Themenfeld Intertextualität wird z.B. untersucht, wenn *Pawels Briefe* in Bezug zu *Ein springender Brunnen* von Martin Walser gesetzt wird. Die Rezeption der Werke Monika Marons behandeln Aufsätze, die sich mit ihrer Wirkung auf die jüngere Autorin Judith Kuckart oder mit den Übersetzungen von *Flugasche* und *Die Überläuferin* ins Englische und Französische beschäftigen. Gilson hebt in ihrem einleitenden Beitrag – sich auf die Theorien Michail Bachtins beziehend – am Beispiel eines Gesprächs über Sprachen in *Die Überläuferin* die Polyphonie des Maronschen Werkes hervor, die als Ausgangspunkt für das dialogisch ausgerichtete Vorgehen dieses Forschungsbandes dient.¹⁰¹

⁹⁵ Siehe Inez Müller: „Die Kategorien Zeit und Raum im Roman ‚Stille Zeile Sechs‘ von Monika Maron“. In: Edgar Platen (Hg.): *Erinnerte und erfundene Erfahrung. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München 2000. S. 61-75, hier S. 72ff. Müller verweist in diesem Zusammenhang unter anderem auf Elizabeth Boa: ‚Schwierigkeit mit der ersten Person‘, S. 141; Ricarda Schmidt: ‚From Surrealism to Realism: Monika Maron’s ‚Die Überläuferin‘ and ‚Stille Zeile Sechs‘“. In: Elizabeth Boa/Janet Wharton (Hg.): *Women and the Wende*, S. 247-255, hier S. 252f.; Brigitte Rossbacher: *The Status of State and Subject*, S. 200f.

⁹⁶ Die verschiedenen Motive werden in folgenden Texten analysiert: Gregor Reichelt: *Zur Uneindeutigkeit von Zeitgeschichte*, S. 166f. (Hand), 170 (Blut); Andreas Meyer: *Opfer und Täter*, S. 108 (Blut); Kerstin Dietrich: ‚DDR-Literatur‘ im Spiegel, S. 255 (Tod); Stefan Neuhaus: *Literarische Antworten*, S. 16 (Hand).

⁹⁷ Siehe Volker Wehdeking: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller*, S. 122; Carl Pietzcker: ‚Sie zwingen mich, das Abscheulichste zu tun‘, S. 57f.

⁹⁸ Hans-Gerd Winter erläutert die Bedeutung des Todes in der Literatur unter anderem in zwei Richtungen: dieses Motiv könne als Symbol eingesetzt werden, „zum Beispiel für eine repressive Gesellschaft, die dem einzelnen sein Recht auf Entfaltung verweigert. Umgekehrt kann der Tod eines einzelnen auch zum Symbol für den erwünschten Sturz der die Gesellschaft beherrschenden Macht ausgearbeitet werden.“ Er weist darauf hin, dass die erste dieser Möglichkeiten in *Stille Zeile sechs* dargestellt werde, indem der Tod des Kontrahenten symbolisch für das Ende des DDR-Regimes stünde. Hans-Gerd Winter: ‚Vom gefürchteten und erwünschten Tod und von den Freuden des Überlebens. Darstellungen des Todes bei Monika Maron und Dieter Wellershoff‘. In: Walter Delabar/Werner Jung/Ingrid Pergande (Hg.): *Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosaliteratur der achtziger Jahre*. Opladen 1993, S. 127-138, hier S. 129f.

⁹⁹ Hannelore Scholz schreibt über Angst und Machtrausch und Wechsel der Erzählperspektive in Marons Romanen. Siehe dies.: ‚O doch. Es geht um Zukunft, wissen Sie. Was bleibt. Was bleibt.‘, S. 110-113.

¹⁰⁰ Elke Gilson (Hg.): *Monika Maron in Perspective*.

¹⁰¹ Elke Gilson: ‚„Dialogische“ Einblicke in das Werk von Monika Maron: Eine Einführung‘. In: Dies.: *Monika Maron in Perspective*, S. 1-20, hier S. 4ff.

Im Rahmen von Marons Frankfurter Poetik-Vorlesung im Wintersemester 2004/2005 erschien ein Begleitband¹⁰² zu einer Ausstellung über die Autorin. Der Band enthält neben bereits veröffentlichten Aufsätzen auch neue Forschungsbeiträge von Elke Gilson und Matthias Göritz. Gilson thematisiert die Verbindung von Determinismus und Verantwortung in Marons Romanwerk.¹⁰³ Sie schlägt einen Bogen von der Laplaceschen Philosophie zu Hannah Arendt. Der Ausgangspunkt für ihre Interpretation ist der Gegensatz von Selbstbestimmung und Fremdbestimmung. Das würde beispielsweise die Sehnsucht nach Schuld bzw. einer Tat einschließen, die von der Protagonistin Rosalind Polkowski geäußert wird. Göritz geht in seinem Beitrag darauf ein, welche Bedeutung der Begriff der Grenze bei Monika Maron und Uwe Johnson hat.¹⁰⁴ Bereits mit dem Titel ihres Erzählbandes *quer über die Gleise* hatte Maron auf Johnsons *Mutmaßungen über Jakob* angespielt. Göritz untersucht unter anderem die Beschreibung von Identitätsgrenzen in den Werken der beiden Autoren und welche Rolle jeweils das Motiv der Katze spielt, das zum Beispiel in *Stille Zeile sechs* für die Utopie des „eigentlichen Lebens“ stehe.

Elke Gilson lieferte mit ihrer 2004 vorgelegten Dissertation¹⁰⁵ den neuesten Forschungsbeitrag. Am Beispiel des Maronschen Werkes beschäftigt sie sich darin mit Hilfe verschiedener postmoderner Theorien mit der Frage, wie in literarischen Texten neue Wirklichkeiten entstehen bzw. konstruiert werden. Sie legt dabei einen Schwerpunkt auf den Leser als Wahrnehmenden und Erschaffenden, der gewissermaßen unter Anleitung des fiktionalen Textes reale Welten „baut“.

2006 gibt Gilson einen Sammelband mit dem Titel „*Doch das Paradies ist verriegelt...*“ *Zum Werk von Monika Maron*¹⁰⁶ heraus, der neben Texten und Textauszügen aus Monika Marons Werk auch Kritiken und Rezensionen zu den verschiedenen Publikationen der Autorin umfasst.

¹⁰² Winfried Giesen (Hg.): *Monika Maron „Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche“*. Begleitheft zur Ausstellung. Mit Beiträgen von Elke Gilson, Matthias Göritz, Henk Harbers, Alison Lewis und Volker Wehdeking. Frankfurt/M. 2005.

¹⁰³ Elke Gilson: „Von Laplace zu Hannah Arendt. Determinismus und Verantwortung in den Romanen Monika Marons“. In: Winfried Giesen: *Monika Maron „Wie ich ein Buch nicht schreiben kann“*, S. 15-27.

¹⁰⁴ Matthias Göritz: „Über den Rubikon. Einige Bemerkungen zum Begriff der Grenze bei Monika Maron und Uwe Johnson“. In: Winfried Giesen: *Monika Maron „Wie ich ein Buch nicht schreiben kann“*, S. 76-81.

¹⁰⁵ Elke Gilson: *Ich sehe was, was du nicht siehst. Strategien des Weltenbaus und intertextuelle Muster im Œuvre von Monika Maron. (Ein Versuch über literarische Wirklichkeitskonstruktionen in der Postmoderne)*. Gent 2004.

¹⁰⁶ Elke Gilson (Hg.): *»Doch das Paradies ist verriegelt...« Zum Werk von Monika Maron*. Frankfurt/M. 2006.

1.4 Textkorpus und Methode

Zur vertieften Analyse der Suche nach Identität in Marons Werk bieten sich die beiden Romane *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* in besonderer Weise an. Die beiden Romane sind nicht nur äußerlich durch die Übernahme des Namens Rosalind für die Hauptfigur miteinander verbunden, sondern man kann behaupten, dass wesentliche Themen, Probleme, Gedanken, Figuren, Formen und Spannungsverhältnisse vom Roman *Die Überläuferin* im darauffolgenden Roman *Stille Zeile sechs* fortgeschrieben werden. Zwar kann man einen gewissen Fortschreibungsprozess auch zu den zeitlich vor und nach diesen beiden Romanen verfassten Werken feststellen, doch liegt er in den beiden ausgesuchten Romanen sehr viel ausgeprägter vor, sodass es sinnvoll ist, diese beiden Texte als gesonderte Einheit zu untersuchen.

Vom methodischen Zugriff stellt die vorliegende Arbeit über die beiden Romane *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* von Monika Maron eine weitgehend textorientierte Interpretation dar, d.h. sie gewinnt ihre Ergebnisse aus der (einzelnen und vergleichenden) Analyse der beiden Romantexte: der Personendarstellung, der Handlungsverläufe, der Strukturmerkmale, der Stilformen, der Elemente von Intertextualität und auffallender Besonderheiten wie phantastische Beschreibungen und begriffliche Antagonismen.

Da die Themen, Probleme und Konflikte der beiden Romane deutlich einer psychologischen und sozialen Erfahrungswelt entstammen bzw. auf sie in einer teils realistischen, teils stilisierten bis surrealistischen Sprach- und Bilderwelt abzielen, werden zu deren Beschreibung und Analyse neben der literaturwissenschaftlichen Begrifflichkeit einige psychosozial orientierte Kategorien verwandt. Von zentraler Bedeutung wird in der Interpretation beider Romane der Begriff der Identität sein sowie verwandte Begriffe wie Identitätsbildung, Identitätssuche und Ich-Identität. Identität als psychosozialer Begriff wird hier verstanden in der Tradition der psychologischen und soziologischen Forschungen der Endsechziger Jahre im 20. Jahrhundert von E. H. Erikson, A. Strauss, E. Goffman und J. Habermas. Diese Ansätze gewannen am Ende des 20. Jahrhunderts neue Geltung.¹⁰⁷ Wie

¹⁰⁷ E. H. Erikson hat den Begriff der „Identität“ eingeführt. Seiner Erklärung nach beinhaltet die Ich-Identität einer Person sowohl Zugehörigkeit zu einem Kollektiv als auch Individualität. Dieses Verständnis von Identität fiel aber eine Zeit lang aus der psychoanalytischen Diskussion heraus, da sich die Forschung verstärkt auf die Ich-Psychologie und den Begriff des Selbst konzentrierte. Ende der 90er Jahre wurde die Kategorie Identität von W. Bohleber, S. Seligman, R. S. Shanok und R. Wallerstein wieder aufgenommen. Heutzutage versteht man Identität als ein „Beziehungskonzept“ und erkennt zunehmend die Unmöglichkeit einer abgeschlossenen Identität an. In der Tat ist Identität eher ein lebenslanger Prozess,

sich anhand von W. Bohlebers Erläuterungen feststellen lässt, ist Identität zumeist im Überschneidungsbereich psychischer und sozialer Kräfte angesiedelt:

„Die Identität stellt die Schnittstelle zwischen innen und außen, zwischen gesellschaftlichen Erwartungen, Rollenangeboten und der inneren Wirklichkeit, Identifizierungen, den Abkömmlingen unbewußter Phantasien und idiosynkratischen Wünschen dar. Sie ist das Produkt der Vermittlung und eine dynamische Balance zwischen beiden Seiten.“¹⁰⁸

Im Mittelpunkt von Monika Marons Romanen *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* steht die Suche der Protagonistin nach Ausbildung von Ich-Identität. Diese Suche vollzieht sich in der Darstellung verschieden gestaffelter lebensgeschichtlicher Erinnerungen und der Beschreibung je gegenwärtiger Handlungs- und Geschehensabläufe. Bemerkenswert ist zum einen, dass der Suchprozess mitsamt verschiedener Probleme, Konflikte, Konstellationen und sogar einiger Namen von einem Roman zum anderen fortgeschrieben wird und dass sich zum anderen im Suchprozess ein sich wandelndes Verhältnis zum Anderen zeigt.¹⁰⁹

Diese Wandlung in der Fortschreibung betrifft allem voran den (äußerlichen und innerlichen) Raum der Identitätssuche. Vorwegnehmend zusammengefasst lässt sich feststellen, dass im Roman *Die Überläuferin* die Identitätssuche der Protagonistin sich als innerpsychischer Prozess vollzieht, und das heißt in diesem Fall, dass beinahe alle auftretenden Personen als Ich-Abkömmlinge, als Figurationen innerer Abspaltungen, als Erscheinungsweisen des Anderen im Ich aufgefasst werden können. Identitätssuche kommt hier als breit ausphantasierte Suche nach einer Ausbalancierung und Vereinigung divergierender Ich-Bestrebungen zur Darstellung. Im Roman *Stille Zeile sechs* hingegen trifft die Protagonistin in Beerenbaum auf die Welt des Anderen und auf einen Anderen, mit dem sie sich in Abgrenzung und Anerkennung auseinandersetzen muss.

der nicht innerhalb des Selbst stattfindet, sondern eigentlich eine zwischenmenschliche Aushandlung ist. In den 60er Jahren hatte A. Strauss ebenfalls hervorgehoben, dass die Identität einer Person wesentlich in der sozialen Sphäre konstituiert werde. Deswegen sei es notwendig, die „Konstitution personaler Identität in Interaktionsprozessen zu betrachten“. Vgl. Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4, (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt) Basel 1976, S. 144-152; Werner Bohleber: „Identität“. In: Wolfgang Mertens/Bruno Waldvogel (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart 2000, S. 328–332, hier S. 330.

¹⁰⁸ Werner Bohleber: Identität, S. 328.

¹⁰⁹ Zum Thema Identitätssuche forschen vor allem Sylvia Kloetzer und Ursula A. Horstmann-Nash, wie in Abschnitt 1.3 der vorliegenden Arbeit ausgeführt wurde. Kloetzer untersucht den Roman *Die Überläuferin* auf die Motive der Ich-Krise und des Ich-Entwurfs. Horstmann-Nash bearbeitet die Romane *Stille Zeile sechs* und *Animal triste* im Hinblick darauf, wie sich die nationale Identität vor dem Hintergrund geschichtlicher Ereignisse in der Literatur spiegelt. Allerdings wurden in der Forschung das in *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* zentral thematisierte und dargestellte Verhältnis zum Anderen sowie das Prinzip der Fortschreibung nicht berücksichtigt.

Mit dem Begriff der Fortschreibung wird auf Heinrich Bölls Selbstverständnis seiner Texte und deren Abfolge zurückgegriffen.¹¹⁰ Fortschreibung meint einerseits die Tatsache der Übernahme bestimmter Personen, Themen, Motive, Konflikte von einem Werk eines Autors zum anderen¹¹¹, impliziert aber zugleich die Vorstellung, dass angesprochene Probleme, im Falle Marons: die Suche nach Identität, weiter entwickelt und unter bestimmten persönlichen und sozio-historischen Bedingungen einer Identitätsfindung näher gebracht werden. Der literarische Akt des Fortschreibens spiegelt in gewisser Weise als dynamische Bewegung die Herausbildung der Identität. In diesem Sinne meint Fortschreibung nicht Wiederholung oder Variation eines Grundthemas, sondern einen nicht abschließbaren, fortschreitenden Prozess über verschiedene Werke hinweg.

Der Prozess der Identitätsbildung, die Suche nach einer Ich-Identität der Protagonistin steht im Zentrum der beiden Romane Marons. Diese Tatsache wurde wie oben ausgeführt, von verschiedenen Forschern analysiert. Wichtig in dieser Arbeit ist – und damit unterscheidet sie sich von den bisherigen Untersuchungen – die Bindung des Identitätsbegriffs an die Notion vom Anderen. Identitätsbildung vollzieht sich grundsätzlich im Verhältnis zum Anderen, verstanden als das Andere und der Andere. Dabei erscheint das Andere/der Andere sowohl als das Andere im Ich, das vor allem im Roman *Die Überläuferin* in einer ganzen Welt von Alter-Ego-Figuren dargestellt wird, als auch, wie vor allem im Roman *Stille Zeile sechs* dargestellt, als reale umgebende Welt mit verschiedenen Personen, zu denen die Protagonistin Rosalind in Beziehung tritt. Entsprechend stellt das Verhältnis zum Anderen und zu den Anderen eine ganz wesentliche Rolle in Marons Texten dar, es scheint

¹¹⁰ Irmgard Roebing verweist auf ein Interview Bölls mit Dieter Wellershoff: „Ich empfinde jedes Buch als eine Erweiterung des Instrumentariums, der Ausdrucksweise, der Komposition und auch einer gewissen Erfahrung, und insofern ist dieses Buch, wie alles, was ich geschrieben habe [...] eine Fortschreibung. Der Prozeß des Schreibens ist eine dauernde Fortschreibung.“ Siehe Irmgard Roebing: „Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiben geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk“. In: Mona Knapp/Gerd Labrousse (Hg.): *Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 29, Amsterdam 1989, S. 275-321, hier S. 277. Vgl. Heinrich Böll/Dieter Wellershoff: „Gruppenbild mit Dame. Ein Tonband-Interview“. In: *Akzente 18* (1971), S. 331-346, hier S. 331.

¹¹¹ Merkmale eines solchen Fortschreibungsprozesses finden sich verschiedentlich im Werk Marons. Durchgängig handelt es sich um eine weibliche Hauptfigur, die zum totalitären System der DDR in Opposition steht, bzw. sich aus der Gesellschaft zurückzieht. In den Romanen lässt sich eine fortschreitende Entwicklung der Protagonistinnen verfolgen. Im Vordergrund stehen die Konflikte zwischen Kollektiv und Individuum und zwischen den Generationen. Bedeutende Themen sind die Begegnung mit Vaterfiguren, Erinnern/Vergessen und die Auseinandersetzung mit der vorgegebenen Ideologie, die für die Identitätsbildung maßgebend ist. Zugleich werden einige Figuren in mehreren Romanen beibehalten, z.B. Tante Ida, Männer wie Bruno und der „Graf“, der Vorgesetzte Barabas und der Großvater Pawel.

Antje Doßmann geht in ihrer Dissertation von einem inneren Werkzusammenhang und einem sukzessiven Emanzipationsprozess aus. Den von ihr in Marons Werk beobachteten Identitätswechsel spricht sie zwar an, in ihrer Interpretation werden die Begriffe zum Thema Identität allerdings nicht konsequent herausgearbeitet.

ins Zentrum des Schreibanliegens der Autorin zu verweisen. Zusammenfassend kann man sagen, dass dieses Verhältnis zum Anderen in der Fortschreibung von *Die Überläuferin* zu *Stille Zeile sechs* von einem zunächst auf innerer Spaltungserfahrung und innerer und äußerer Gegensätzlichkeit aufbauenden zu einem vermittelnden Verhältnis sich entwickelt. Zur präzisen Markierung dieser Veränderung, die besonders im zweiten Roman, *Stille Zeile sechs* zum Tragen kommt, werde ich in dieser Arbeit die Begriffe *Differenz* und *Alterität* gebrauchen, die im Folgenden, wenn sie in diesem genauen, unterscheidenden Sinn gemeint sind, herausgehoben (in Kursivschrift) notiert werden.

Beide Begriffe: *Differenz* und *Alterität* sind lateinischen Ursprungs und können allgemein das Andere und das Verschiedene bezeichnen, wobei im Begriff *Alterität* die etymologisch zugehörigen lateinischen Wörter *alter* und *alius* verbunden sind. Da es im Sinne dieser Arbeit auf eine qualifizierende Unterscheidung der Position des jeweils Anderen ankommt, muss die allgemeine Bedeutung differenziert und begrifflich handhabbar werden. Die hier verwandte Unterscheidung durch die Begriffe *Differenz* und *Alterität* entspricht dabei nur teilweise der lateinischen Unterscheidung von *alter* und *alius*. Mit *alter* ist im Lateinischen der Andere von zweien gemeint. In verschärfter Form wird mit *alter/alterum* das Andere auch als das Entgegengesetzte (*pars altera*) verstanden. Der lateinische Begriff *alius* meint dahingegen den Anderen als einen Anderen von potentiell mehreren unterschiedlichen Anderen. Bei der in dieser Arbeit gebrauchten Unterscheidung von *Differenz* und *Alterität* entspricht das Konzept von *Differenz* tendenziell dem lateinischen Gebrauch von *alter*, insbesondere in dessen Mitbedeutung von Entgegensetzung. Der Begriff *Alterität* dagegen meint hier nicht nur die Vorstellung von verschiedenen Anderen (wie in lat. *alius*), sondern insbesondere das dialektisch gefasste Andere als Einheit von *Differenz* und Identität.

Der Gebrauch von Identität, *Differenz* und *Alterität* soll im folgenden kurz erläutert werden. Als Prämisse wird angenommen, dass der Prozess der Identitätsbildung bzw. die Ausbildung der Ich-Identität als Ausbalancierung persönlicher und gesellschaftlicher Bedürfnisse und Anforderungen im Verhältnis des Ich zu sich selbst gefasst wird. Goffman spricht in diesem Sinne von „personaler Identität“ und „sozialer Identität“, die im Idealfall¹¹² einer gelungenen Ich-Identität ausbalanciert werden.¹¹³

¹¹² Die Vorstellungen der sozialen und der persönlichen Identität werden bei Goffman (und in gewissem Sinne auch von Habermas) als idealtypische Kategorien angesehen. Vom Subjekt müssten ideale Formen der sozialen Identität, als totale gelungene Anpassung an die Rollenerwartung der Gesellschaft mit dem Bedürfnis nach individueller Unverwechselbarkeit, Einzigartigkeit im Sinne der Ich-Identität ausbalanciert werden. Dass eine solche gelungene Ausbalancierung in der Ich-Identität letztlich eine Art Utopie darstellt – Goffman bezeichnet dies mit den Begriffen „phantom-normalcy“ und „phantom-uniqueness“ – wird

Habermas sieht in ähnlichem Sinn die Ich-Identität sich bilden als dialogisches Verhältnis im eigenen Lebenslauf zwischen den Bedürfnissen des einzelnen Ich und der Gemeinschaft/Gesellschaft der Anderen:

„[...] in der retrospektiven Deutung des Lebenslaufes kommuniziert das Ich mit sich als seinem Anderen. Selbstbewußtsein konstituiert sich im Schnittpunkt der horizontalen Ebene intersubjektiver Verständigung mit anderen und der vertikalen Ebene intrasubjektiver Verständigung mit sich selber.“¹¹⁴

Wenn gesagt wurde, dass sich die Entwicklung der Identität nur im Verhältnis zum Anderen in Ausbalancierung personaler und sozialer Identitätsansprüche vollziehen kann, muss der jeweilige Ort des Anderen in Beziehung zum Ich als Ort der *Differenz* oder der *Alterität* immer mitgedacht werden, bzw. er wird sich als solcher (z.B. in Texten) je verschieden darstellen. Dieser verschiedene Ort des Anderen enthält verschiedene Implikationen, die an der Identitätsbildung (auf personaler wie auf sozialer Ebene) maßgeblich beteiligt sind:

1. Der/das Andere als *Differenz* markiert eine exklusive, eine ausschließende *Differenz*. In dieser Vorstellung vom Anderen im Sinne der *Differenz* erscheint der/das Andere als polar gegensätzlich, potentiell als Fremder oder gar als Feind. Das Denken im Sinne der *Differenz* vollzieht sich in Gegensätzen, wobei das Ich sich isoliert und den/das Andere in/von sich ausgrenzt und sich zugleich vom Anderen ausgrenzt. Denken, Sprechen und Handeln vom Ort der *Differenz* her erfolgen im Sinne von Entgegensetzung, Intoleranz, Strategie oder Funktionalisierung. Im Kontext innerpersonaler Differenzen und Entgegensetzungen wird *Differenz* als Gefühl von Spaltung erfahren, als (zumeist leidvoller) Verlust einer verlorengegangenen Einheit. Auf der Ebene des Sprachstils kommt *Differenzerfahrung* häufig dadurch zur Darstellung, dass zum oder über den (inneren oder äußeren) Anderen in einem distanzierten und distanzierenden, einem aggressiven, abwertenden oder polemischen Stil gesprochen wird. In der Personenkonstellation der Romane, die von *Differenzerfahrung* geprägt sind, finden sich (bei innerpsychischen Prozessen) Projektionsfiguren, die Alter-Ego-Charakter haben und eine abgespaltene und abgelehnte oder gefürchtete Seite des Ich figurieren. Bei Texten, die real-weltlich vorgestellte Abläufe darstellen, finden sich Konfrontationsfiguren oder -figurengruppen.

auch in Marons Romanen verdeutlicht: zum einen durch die theaterhaften Effekte und Anspielungen, zum anderen durch den offenen Schluss der Romane, die keine Identitätsfindung suggerieren.

¹¹³ Erving Goffman: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt/M. 1967.

¹¹⁴ Jürgen Habermas: *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt/M. 1968, S. 199.

Das Handeln (der Figuren) aus der Position der *Differenz* zielt zum einen auf Konfrontation, Herabsetzung, Ausgrenzung und tendenziell auf Vernichtung des Anderen hin. Auf einer anderen Ebene zeigt es sich als Funktionalisierung und Instrumentalisierung des Anderen. Der/das Andere wird als Mittel für exklusiv eigene Zwecke genutzt. Auch scheinbar kommunikatives Handeln stellt sich als strategisches Handeln heraus, indem die Zuwendung zum Anderen nur zur Stärkung und Abgrenzung der eigenen Position genutzt wird.

2. Der/das Andere als *Alterität* markiert (im Sinne des hier zugrundegelegten Begriffsschemas) die Erfahrung von Verschiedenheit auf einer tieferen Basis von gewesener, vorhandener oder werdender Gemeinsamkeit. *Alterität* impliziert hier ein dialogisches, reziprokes und dialektisches Verhältnis zum Anderen, das die eigene Identität zwar als einzigartig und verschieden vom Anderen erfährt oder erleben möchte – insofern ist das Bewusstsein von *Differenz* konstitutiv für jede Art von Verstehensprozess¹¹⁵ –, das diese Verschiedenheit aber nicht vornehmlich als Abgrenzung, Ausschließung oder gar Feindlichkeit versteht. Der/das Andere ist vielmehr konstitutiv für die je eigene Identitätsbildung. In diesem Sinne hat bei der Darstellung innerpsychischer Prozesse die Imaginierung von Ich-Abkömmlingen, Abspaltungs- oder Spiegelfiguren eher Gesprächs- und Verständigungscharakter und dient der Auslotung des Ich mit seinen verschiedenen Möglichkeiten und Bestrebungen. Das Streben nach Wiedererlangung einer verlorenglaubten Einheit ist hier vorstellbar gedacht im Sinne einer neuen, bereicherten Verbindung von Verschiedenem (da nicht Entgegengesetztem).

Alteritätsbezogenes Denken und Sprechen streben an Stelle des ausschließenden, polarisierenden, auf Freund-Feind-Schemata aufbauenden Denkens der *Differenz* ein kommunikatives, auf Vermittlung und Anerkennung basierendes Verhalten an. Das Handeln aus der Position der *Alterität* wird trotz des Anspruchs auf individuelle Einzigartigkeit und bei allem Bedürfnis nach Wahrung und Durchsetzung eigener Interessen nicht auf Unterdrückung, Herabsetzung, Ausgrenzung und Vernichtung des Anderen zielen. Es wird den/die Anderen nicht vor allem als Mittel zur Realisierung eigener Macht- und Vorteilsbestrebungen funktionalisieren, sondern die legitimen oder normativen Ansprüche eines Anderen oder der Gesellschaft und Lebenswelt anerkennen¹¹⁶

¹¹⁵ Zum Begriff des Anderen in Verstehensprozessen siehe Nicole Ruchlak: *Das Gespräch mit dem Anderen. Perspektive einer ethischen Hermeneutik*. Würzburg 2004.

¹¹⁶ Zum Begriff der Anerkennung sei hier auf Jessica Benjamin verwiesen, die diesen Begriff im Verhältnis von Mutter und Kind und im Geschlechterverhältnis gebraucht. Eine gelungene Erfahrung von Geschlechtsidentität z.B. kann ihrer Meinung nach erst nach Überwindung von Polarisierung erworben

und mit den eigenen Bedürfnissen zu vermitteln suchen.

Jürgen Habermas, der in seiner Dilthey-Interpretation das Verhältnis zum Anderen vor allem in Sprach- und Verstehensprozessen analysiert, unterstreicht die Reziprozität solcher Prozesse, die auf der grundlegenden Anerkennung der Subjekte untereinander basiert. Ein Dialog in diesem Sinne des nicht instrumentalen und nicht polarisierenden Handelns entfalte sich auf der

„Grundlage reziproker Anerkennung von Subjekten, die einander unter der Kategorie der Ichheit identifizieren und sich zugleich in ihrer Nicht-Identität festhalten. Der Begriff des individuellen Ich schließt eine dialektische Beziehung des Allgemeinen und des Besonderen ein, die im Funktionskreis instrumentalen Handelns nicht gedacht werden kann“¹¹⁷.

Im Folgenden wird nach einem Einleitungskapitel über die gesellschaftlichen und historischen Hintergründe der Romane der Fortschreibungsprozess der Identitätssuche in den beiden Texten *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* einer nachhaltigen Analyse unterzogen.

werden, da Polarisierung den Weg zum Anderen blockiere. „Zur wahren Anerkennung des Anderen gehört auch die Fähigkeit, Gemeinsamkeit durch den Unterschied wahrzunehmen; und wahre Differenzierung hält das Gleichgewicht zwischen Trennung und Verbindung in einer dynamischen Spannung.“ Anerkennung nach dem Verständnis Jessica Benjamins wäre eine Grundvoraussetzung zum Denken, Sprechen und Handeln im Sinne von *Alterität*. Siehe Jessica Benjamin: *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Nils Thomas Lindquist und Diana Müller. Basel/Frankfurt/M. 1990, S. 165.

¹¹⁷ Jürgen Habermas: Erkenntnis und Interesse, S. 177f. In einer neuen Studie geht Paul Ricoeur ebenfalls auf die Problematik der zwischenmenschlichen Anerkennung ein. Dem bisherigen Verständnis vom Kampf um Anerkennung stellt er die Idee von Friedenszuständen gegenüber, die – einer von der Agape geprägten Ethik der Dankbarkeit folgend – einen Austausch von freundschaftlichen Gaben und gegenseitiger Achtung beinhalten. Gleichzeitig betont er, dass in diesen Beziehungen des Gebens und erwiderten Gebens keine Verschmelzung zustande komme, sondern zwischen den Beteiligten ein Abstand des gegenseitigen Respekts bestehen bleibe. Vgl. Paul Ricoeur: *Wege der Anerkennung*. Aus dem Französischen übersetzt von Ulrike Bokelmann und Barbara Heber-Scherer. Frankfurt/M. 2006.

2. Historisch-gesellschaftlicher Hintergrund der behandelten Romane

2.1 Die Rolle der Literatur in der DDR-Gesellschaft

DDR-Literatur war eine durch die totalitäre Vorherrschaft der Politik zweckmäßig gelenkte Literatur, die funktional für die ideologische Erziehung des Volkes tätig sein sollte¹¹⁸. Viele Schriftsteller waren anfangs bereit, diesen staatlichen Auftrag anzunehmen. Die Zusammenarbeit mit dem sozialistischen Staat gründete auf dem Ideal der Intellektuellen, eine sozialistische Gesellschaft aufzubauen.

In der DDR genossen die Autoren einen hochgeschätzten Status und bekamen viele Vergünstigungen, die ihnen eine finanzielle Existenz sicherten. Die Versorgung durch den Staat zeigte sich auch in dessen planmäßiger Förderung von Schriftstellern. Das Institut für Literatur in Leipzig bot ein zweijähriges Studium an, um die Anfänger im literarischen Betrieb für die spätere Berufsausübung auszubilden. Schriftsteller waren außerdem verpflichtet, Mitglieder des parteitreuen Schriftstellerverbandes zu sein, der von der Abteilung Kultur beim Zentralkomitee der SED verwaltet wurde. Die Entscheidungen der Partei hatten obersten Rang, ihnen durfte man sich nicht widersetzen. Auch der DDR-PEN und die Akademie der Künste teilten dieses Schicksal, dass ihnen das Selbstbestimmungsrecht entzogen worden war.

Darüber hinaus sicherte die staatliche Überwachung durch das sorgfältig geregelte „Druckgenehmigungsverfahren“ die absolute Kontrolle über alle Publikationen. Die Mehrzahl der Verlage in der DDR war staatlich, die restlichen gehörten zu Parteien und Massenorganisationen. Die Kette der Kontrolle erstreckte sich bis zur Ausbildung der Lektoren in den Verlagen. Individueller Geschmack der Leser war nicht gefragt, sondern sollte sich an der vorgegebenen Literaturkritik orientieren.

Das lückenlose Kontrollnetz war nichts anderes als Zensur, die der Verfassung der DDR widersprach und die es angeblich gar nicht geben sollte. Die Zensur wurde im ersten Schritt indirekt eingeschaltet, indem die Autoren die Vorschläge der Kulturabteilung annahmen und kompromissbereit ihre Werke entsprechend änderten. Die anderen staatlichen Einflussnahmen, die sich schwer von Zensur unterscheiden ließen, waren z.B. die 1965

¹¹⁸ Dieser historische Überblick beruht hauptsächlich auf: Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*; Wolfgang Beutin u.a.: *Deutsche Literaturgeschichte Von den Anfängen bis zu Gegenwart*. Sechste, verb. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2001, S. 511-579.

verordnete „Vorgabepflicht“, die besagte, dass die Schriftsteller ihre Manuskripte dem Büro für Urheberrecht vorlegen mussten, bevor die Werke in einem westlichen Verlag gedruckt werden durften. Die Geldstrafe für einen Bruch dieser Vorschrift wurde 1973 von 300 Mark auf 1000 Mark erhöht. 1979 wurde das verschärfte Gesetz gegen Devisenvergehen beschlossen. Nach Paragraph 219 des Strafgesetzbuches der DDR konnte über Autoren, die ohne Erlaubnis im Westen publizierten, eine fünfjährige Gefängnisstrafe verhängt werden¹¹⁹.

Wie eng das Verhältnis der Literatur zum Staat war¹²⁰, wird im Folgenden durch die wichtigen kulturpolitischen Ereignisse der vierzigjährigen DDR-Zeit vergegenwärtigt. 1951 gab das Zentralkomitee der SED auf seiner 5. Tagung die Erziehung zum Sozialismus als das Hauptbestreben der kulturellen Entwicklung vor. Der „Formalismus“ in Kunst und Literatur wurde ausdrücklich abgelehnt. Dies richtete sich unter anderem gegen die Werke von Kafka, Joyce und Proust. Der sozialistische Realismus, der in den dreißiger Jahren u.a. auf Stalins Veranlassung bzw. durch weitere Verlautbarungen der Kommunistischen Partei während der folgenden Jahre in der Sowjetunion durchgesetzt worden war, wurde Vorbild der künstlerischen Schöpfung in der DDR. Dieser Kunstdoktrin zufolge sollten die Schriftsteller „das Leben [...] als die objektive Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung darstellen. Dabei muß die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen“¹²¹. Außerdem sollte die sozialistische Produktion das Sujet der literarischen Kunst sein, in der ein vorbildlicher Held den Lesern zur Identifikationsmöglichkeit diene.

Die „Aufbauliteratur“, die ab 1948 entstand, war in den 50er Jahren weiter ein repräsentatives Programm der Kulturpolitik. Die Literatur wurde beauftragt, den Aufbau des Sozialismus zu unterstützen und der Steigerung der sozialistischen Produktion zu dienen.

¹¹⁹ Wolfgang Müller: *Dichter-Helden in der DDR-Literatur der siebziger Jahre*. New York u.a. 1989, S. 49.

¹²⁰ Müller beschreibt die Strategie der SED-Führung gegenüber den Literaten: „Daß die Partei ‚ihre‘ Schriftsteller als Funktionäre einsetzen möchte, entspricht ihrem Selbstbild als der Avantgarde, die den anderen Schichten in der Gesellschaft weit voraus ist und sie daher nach ihren eigenen Vorstellungen einsetzen kann. Gleichzeitig entspricht dieses Verhältnis einer politischen Notwendigkeit, welche sich aus den Gegebenheiten des realen Sozialismus ergibt. Die Partei muß bestrebt bleiben, Schriftsteller und Künstler auf ihrer Seite zu halten, weil sie als einflußreiche [sic!] Gruppe innerhalb des realen Sozialismus sowohl die intellektuellen Fähigkeiten, Energien, und wichtiger noch, aufgrund ihrer individualistischen Produktionsweise – in der Regel reichen Papier und Schreibmaschine – am ehesten die Mittel haben, das Meinungsmonopol der Partei und damit potentiell deren Machtmonopol zu unterlaufen.“ Ebd., S. 50.

¹²¹ Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 120.

1959 proklamierte die DDR-Führung auf der Bitterfelder Konferenz eine neue literarische Bewegung namens „Bitterfelder Weg“ und mit dem zentralen Anliegen, eine Annäherung zwischen Künstlern und Arbeitern, Literatur und Leben zu erreichen. Eine typische Gattung war das neue Genre Brigade-Tagebuch, das in den Jahren von 1960 bis 1964 revidiert und 1973 schließlich ganz verworfen wurde.

Der Mauerbau am 13. August 1961 teilte Deutschland. Die Grenzschießung manifestierte einerseits die Ausschließung der BRD und andererseits die abgeschirmte Totalitarisierung des DDR-Regimes. Die ausgrenzende Haltung demonstrierte z.B. der Kulturminister, Alexander Abusch, in seiner Verlautbarung, dass die DDR-Kultur die „sozialistische deutsche Nationalkultur“¹²² sei.

In den 60er Jahren war die „Ankunftsliteratur“ bestimmend, die den Konflikt der jungen Menschen mit den Anforderungen des Sozialismus darstellte.¹²³ Das Muster der Erzählung bleibt stets dasselbe: Nach dem politischen Lernprozess findet der Held am Schluss der Geschichte immer den Weg zum „realen Sozialismus“ zurück. 1963 veranlasste die neue Wirtschaftspolitik das „Neue Ökonomische System“, das die Modernisierung und Rationalisierung des Wirtschaftssystems zum Zweck hatte und damit auch eine gegenüber den vorhergehenden Jahren noch stärkere Instrumentalisierung der Kunst. Die Aufgabe der Schriftsteller wurde jetzt durch den zusätzlichen Inhalt ergänzt, dass sie „vorzüglich Planer und Leiter, die den generellen Prozeß der Produktivitätssteigerung beispielhaft voranbringen“¹²⁴, zeigen sollten.

Auf dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED 1965 sprach sich die Partei strikt gegen den westlich-modernistischen Einfluss aus und bezeichnete die künstlerische Tendenz zu Modernismus und Verwestlichung als dekadent oder als konterrevolutionär. Von 1965 bis 1971 herrschte weiterhin eine Verhärtung des kulturpolitischen Kurses. 1966 durften in der DDR gar keine Texte aus dem Westen gedruckt werden.

1971 gab es einen Machtwechsel und damit eine Wende in der DDR-Politik. Nach dem Auftritt des Ersten Sekretärs Erich Honecker vor dem Plenum des Zentralkomitees hoffte man auf mehr Offenheit für das kulturelle und literarische Leben. Seine Rede deutete mindestens auf eine Vision der Liberalisierung hin: „Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur

¹²² Ebd., S. 177.

¹²³ Einer der bedeutenden Romane dieser Phase, *Ankunft im Alltag* von Brigitte Reimann, erschien 1961. Siehe Benedikt Jeßing/Köhnen, Ralph (Hg.): *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Stuttgart 2003, S. 65.

¹²⁴ Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 187.

keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils – kurz gesagt: die Fragen dessen, was man die künstlerische Meisterschaft nennt.“¹²⁵

Jedoch herrschten in der Kulturpolitik auch unter Honecker weiterhin repressive Einschüchterungsmaßnahmen und strenge Kontrolle.

Die Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 setzte ein deutliches Signal dafür, dass die SED-Herrschaft nach wie vor mit totalitärer Willkür handelte. Die direkte Folge war die zweite Abwanderungswelle nach dem Mauerbau, die sich bis zum Ende der DDR ungebrochen fortsetzte. Unter den Übergesiedelten waren viele der bedeutenden Schriftsteller. Diesen Verlust wollte das Regime aber bis zum Schluss nicht einsehen. Die ausgereisten Autoren, die ihren Glauben an den Sozialismus nicht aufgaben und sich gezwungen fühlten, von der DDR weggehen zu müssen, ließen sich meistens in der BRD oder in West-Berlin nieder.

1987 fordert Michail Gorbatschow die Umgestaltung der politischen Ordnung (Perestroika) und Offenheit (Glasnost) in der Sowjetunion. Der Geist dieser Bewegung übertrug sich in die DDR und wurde von der öffentlichen Meinung eingefordert. Die DDR-Führung reagierte abwehrend darauf und distanzierte sich ausnahmsweise vom sowjetischen Vorbild. Öffentliche Kritik und Protest wurden nach wie vor rigoros unterdrückt.

Die Abwendung von der alles beherrschenden Ideologie war am stärksten zu beobachten bei den Autoren der Dissidentenkreise, etwa dem „Prenzlauer Berg“. Peter Böhlig analysiert in einer Studie über solche selbstverlegte Literatur der DDR die verschiedenen Spektren bzw. Generationen von Autoren. Er zeigt auf, wie die Kunstschaffenden dieser Szene, die sich außerhalb der „Institution Literatur“ bewegten und mit Druckverbot und anderen Repressionen belegt wurden, sich von den ästhetischen Vorgaben der staatlichen Kulturpolitik entfernten. Diese Autoren – z.B. Jan Faktor, Reinhard Jirgl, Elke Erb – seien für die Germanistik zum großen Teil bis heute „weiße Flecken“¹²⁶ geblieben. Dass die Beteiligten sich von den vorgeschriebenen Kunstnormen der Parteifunktionäre lossagten, brachte ihnen den Ruf einer autonomen Kunst ein. Später war allerdings der Schock darüber groß, dass gerade hervorstechende Figuren wie Sascha Anderson und Rainer Schedlinski sich mit der Staatssicherheit eingelassen hatten.

¹²⁵ Ebd., S. 247.

¹²⁶ Vgl. Peter Böhlig: *Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren*. Berlin 1997, S. 9. Eine der ersten Publikationen zur selbstverlegten Literatur der DDR ist eine Dokumentation der Zeitschrift *Mikado*, in der auch mehrere Beiträge von Monika Maron erschienen, u.a. in Heft 3 aus dem Jahr 1985 ein Auszug aus *Die Überläuferin* mit dem Titel „Tod“. Monika Maron zählte allerdings nicht zum Kreis der jungen Autoren, die regelmäßig auf diese Weise veröffentlichten. Siehe Uwe Kolbe/Lothar Trolle/Bernd Wagner (Hg.): *Mikado oder der Kaiser ist nackt*. Darmstadt 1988, S. 122-127.

Mit der Wende verloren viele der etablierten und vom Regime akzeptierten Autoren ihre Privilegien. 1990 beschreibt Monika Maron in ihrem Essay „Das neue Elend der Intellektuellen“ auf kritische Weise, wie sich die Schriftsteller in den aufkommenden Diskussionen über die zukünftige Gesellschaftsform engagierten.¹²⁷ Zur Rolle der DDR-Literaten während der Revolution von 1989 geht Robert Grünbaum in seiner Analyse vornehmlich auf Autoren ein, die er mit „reformsozialistisch“ und „systemkritisch“ bezeichnet.¹²⁸ Christa Wolf und Stefan Heym vertreten nach seiner Ansicht beispielsweise die Haltung der reformsozialistischen Schriftsteller. Direkt vor dem Umbruch forderte Wolf die DDR-Bürger auf, dass alle weiterhin zusammenhalten sollten, um eine wirkliche sozialistische Gesellschaft zu gründen. Heym erklärte am 28. November 1989 auf einer Pressekonferenz: „Noch haben wir die Chance einer sozialistischen Alternative zur BRD.“¹²⁹ Mit dem Aufruf „Für unser Land“ wollten Autoren dieser Gruppe die Menschen noch einmal für die Idee einer sozialistischen Gesellschaft begeistern, was aber nicht gelang.

Anders als diese Gruppe erkannten die systemkritisch orientierten Schriftsteller (darunter Monika Maron und Günter de Bruyn) die SED-Herrschaft als eine Diktatur und wollten sich von dem sozialistischen System lösen. Da sie unter den ideologischen Zwängen leiden mussten, vermieden sie es, andere mit ihrer Meinung zu beeinflussen. Grünbaum skizziert diese Haltung: „Im Gegensatz zu den Reform-Literaten verzichteten die systemkritischen Autoren fast vollständig auf gemeinsame Aufrufe und öffentliche Appelle. Sie taten sich nicht mit Gleichgesinnten zusammen, wollten nicht für andere, sondern nur für sich sprechen. Der Versuch, das Volk zu belehren, lag ihnen fern.“¹³⁰

Die folgenden Jahre des wiedervereinigten Deutschland brachten eine enorme Umwälzung der bisherigen Kunstlandschaft in den neuen Bundesländern. Die Diskussionen um Stasi-Schuld und die Frage nach der Stellung von Literatur, Kunst und Wissenschaft in einer Diktatur mündeten in den sogenannten Literaturstreit. Zur Zeit der Veröffentlichung von

¹²⁷ Monika Maron: „Das neue Elend der Intellektuellen“. In: *die tageszeitung*. 06. Februar 1990; siehe auch in: Dies.: Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft. S. 80-90. Unter dem geänderten Titel „Die Schriftsteller und das Volk“ erschien dieser Essay in einer gekürzten Form am 12. Februar 1990 auch im *Spiegel*.

¹²⁸ Grünbaum ordnet die Schriftsteller zu dieser Umbruchzeit in vier Gruppen ein: parteitreue, reformsozialistische, systemkritische und abwartende. Siehe Robert Grünbaum: „Die Schriftsteller im Spannungsfeld von Literatur und Politik Die Rolle der DDR-Literaten in der Revolution von 1989“. In: Heiner Timmermann (Hg.): *Die DDR – Politik und Ideologie als Instrument*. Berlin 1999. S. 837-858, hier S. 845f.

¹²⁹ *Neues Deutschland*. 29. November 1989.

¹³⁰ Siehe Robert Grünbaum: *Die Schriftsteller im Spannungsfeld*, S. 854ff.

Stille Zeile sechs war die Debatte um den moralischen Wert und den ästhetischen Rang von DDR-Literatur noch in vollem Gange.¹³¹

2.2 Entstehungsgeschichte der Romane *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs*

Monika Marons zweiter Roman *Die Überläuferin* erschien 1986 im S. Fischer Verlag.¹³² 1987 äußerte sie sich in einem Interview zu diesem Roman:

„[...] Wenn ich glauben würde, das Problem dieser Figur in meinem Buch läge nur in der DDR, würde ich das Land verlassen. Wenn ich glauben würde, ich wäre frei davon, wenn ich das Land wechselte, würde ich gehen. Ich gehe eher von Grenzen aus, die innerhalb unserer Zivilisation liegen, in der Art der Industriegesellschaft, in der wir leben. Im Westen sind die Mechanismen gewiss anders, aber sie würden mich auf ähnliche Weise belasten.“¹³³

Trotz der direkten Kritik am Parteiapparat konnte Maron der DDR nicht abrupt den Rücken kehren. Zwischen den Zeilen ist ihre Sympathie für sozialistische Ideale, die sie der westlichen Wertordnung vorzieht, deutlich zu spüren. Die geographische Grenze war für sie anscheinend leichter zu überschreiten als sich aus der ideologischen Verankerung zu lösen. Den Zwiespalt zwischen „gehen“ oder „bleiben“ erläutert Bruno, eine Figur in *Die Überläuferin*, auf folgende Weise: „Niemand fragt: warum bleibst du, sagte Bruno, alle fragen: warum gehst du, aber nur das Bleiben braucht Gründe, das Gehen ist Natur.“ (Ü78) Möglicherweise schreckte Maron in jener Zeit noch vor einem endgültigen Bruch zurück. 1988, also zwei Jahre nach dem Erscheinen des Buches, siedelte Maron in den Westen über.¹³⁴ Lässt sich aus dem Roman bereits die latente Intention der Autorin, ihren eigenen Weg zu gehen, herauslesen? In dem Essay „Warum bin ich selbst gegangen?“ von 1989 schildert sie die gelungene Flucht eines jungen Mannes:

„Vielleicht war das die erste wirkliche Entscheidung, die er in seinem Leben fällen konnte. Eine Lehrstelle wurde ihm zugeteilt, eine Wohnung wurde ihm zugeteilt oder auch nicht. Wenn er wählen ging, gab es nichts

¹³¹ Vgl. Lennart Koch: Ästhetik der Moral bei Christa Wolf und Monika Maron; Kerstin Dietrich: „DDR-Literatur“ im Spiegel.

¹³² Aus dem Roman *Die Überläuferin* wird im Folgenden mit Hilfe der Sigle Ü zitiert.

¹³³ Wilfried F. Schoeller: „Literatur, das nicht gelebte Leben. Gespräch mit der Ostberliner Schriftstellerin Monika Maron“. In: *Süddeutsche Zeitung*. 06. März 1987, S. 47.

¹³⁴ In einem Essay aus dem Jahr 1988 kommt tatsächlich der Satz vor: „[...] wollen wir unsere Biographie nicht dem geographischen Zufall überlassen [...]“. Monika Maron: „Die Zumutung, eine Heimat haben zu müssen“. In: Dies.: Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft, S. 29-32, hier S. 31.

zu wählen, sein Lebensplan unterlag seit jeher staatlicher Verfügungsmacht, der er sich durch das Weggehen ein für allemal entzogen hat. Das Gehen selbst wird, als demonstrativer Akt der Selbstbestimmung, zur lohnenden Tat.“¹³⁵

Ihre Einstellung hat sich bemerkbar geändert, denn in dieser Aussage bedeutet das Überlaufen die Übereinstimmung zwischen eigenem Willen und tatsächlicher Entscheidung. Die Autorin war außerdem bereit, ihren früheren Gedanken klarzustellen und äußerte sich 1992 in einem Gespräch mit Michael Hametner ausdrücklich: „[...] ich hab für diesen Schritt ja bis 1987 gebraucht [...]“.“¹³⁶ Wie bei ihrer gelähmten Protagonistin in *Die Überläuferin* wird auch im Leben der Monika Maron die „Tat“ durch einen Stillstand hinausgezögert. Sie persönlich war also in gewisser Weise ebenfalls gelähmt. Die künstlerische Beschäftigung in diesem Roman war in der Tat ein Versuch der Auseinandersetzung mit sich selbst. Wie eng das Schreiben und die Lebenserfahrung zueinander stehen und wie die zwei Ebenen sich gegenseitig überschneiden, ist in der folgenden Äußerung der Autorin leicht ausfindig zu machen. Im Filmporträt von Leonore Brandt erzählt die Autorin zurückblickend über ihre einstige literarische Intention bei *Die Überläuferin*:

„[...] eigentlich habe ich das Buch geschrieben, damals, um zu beweisen, daß das die wahre Freiheit ist, also die gelähmten Beine, nirgendwohin mehr gehen, ganz für sich ein Leben im Kopf, das ist die Freiheit. Beim Schreiben ist es mir klar geworden, daß es eben keine Freiheit ist, sondern das ist die Freiheit eines Krüppels. Das war eine Erkenntnis wider Willen.“¹³⁷

Im Roman ist die Paralyse der Protagonistin ein Tauschmittel gegen „ein Entlassungspapier aus lebenslanger Dienstverpflichtung“ (Ü10). Die Autorin glaubte, dass ihre Hauptdarstellerin sich dem System nicht mehr anpassen müsse, da sie sich in ein Dissidentenleben im Kopf verbannt habe. Während des Schreibens erlangte Maron andere Erkenntnisse, als sie sich ursprünglich erhofft hatte. Als Ergebnis des persönlichen Entwicklungsprozesses stellte sie fest, dass diese passive Art sie nicht zufrieden stellen kann. Die Freiheit eines Krüppels sei eine literarische Abbildung der gehandikapten Freiheit, in der keine Tat verwirklicht werden könne. So betrachtet könnte das

¹³⁵ Monika Maron: „Warum bin ich selbst gegangen?“ (1989) In: Dies.: Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft, S. 74-79, hier S. 76.

¹³⁶ Michael Hametner: Von Opfern, die Täter werden, S. 42.

¹³⁷ Leonore Brandt: *Die Schriftstellerin Monika Maron: Von der Courage zum Risiko*. MDR, Leipzig 2000.

Auseinanderklaffen zwischen der physischen Unfähigkeit und der Sehnsucht nach Freiheit eine getreue Abbildung des psychischen Konflikts der Autorin sein.

Entgegen der Lähmung¹³⁸ auf der Inhaltsebene illustriert der Buchtitel *Die Überläuferin* den Drang des weiblichen Ich zum Ausbrechen aus ihrem jetzigen Leben und zur Grenzüberschreitung der bestehenden Normen und markiert eine schwer verständliche Lücke im Textverständnis. Diese nicht zu Ende bearbeitete Problematik wird im nächsten Roman *Stille Zeile sechs* fortgeschrieben. In einem im Jahr 2000 veröffentlichten Interview ist die Rede von der Verknüpfung der drei ersten Romane der Autorin. Bestätigend meint Maron:

„Im Prinzip kann man schon die drei Romane als Trilogie betrachten, aber nicht, daß ich das so geplant hätte. Das habe ich erst hinterher gemerkt. Bewußt anschließend geschrieben habe ich die beiden Romane *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs*. Sie gehören zusammen. *Stille Zeile sechs* fängt da an, wo *Die Überläuferin* aufhört.“¹³⁹

1988 begann Maron mit ihrem dritten Roman *Stille Zeile Sechs*, aber das Schreiben wurde durch die erstickende Atmosphäre der DDR blockiert. Zu dieser Zeit bekam sie ein Dreijahresvisum und zog nach Hamburg, wo sie – ihrer Meinung nach durch den Ortswechsel bedingt – weiterschreiben konnte. Während sie mit diesem Roman befasst war, fiel 1989 die Mauer. Ein ganzes Jahr lang hatte Maron intensiv mit diesem Thema zu tun und schrieb viele Essays, die 1993 in dem Sammelband *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft* veröffentlicht wurden. Später kehrte sie wieder zu dem Roman *Stille Zeile sechs* zurück, der im Herbst 1991 erschien.¹⁴⁰

Der Inhalt des Romans muss im Zusammenhang mit seiner Entstehungsgeschichte gesehen werden. Diese umfasst einen Zeitbogen von vier Jahren (1988-1991). 1989 geschah im zweigeteilten Deutschland das größte historische Ereignis seit vierzig Jahren: der Fall der Mauer. Die im Mittelpunkt des Romans stehende fiktive Beerdigung wird als Symbol für das Ende der DDR verstanden. Fraglos verleiht diese unübersehbare Parallelität zur historischen Entwicklung dem Roman *Stille Zeile sechs* besondere Authentizität.

¹³⁸ Laut der Autorin war *Die Lähmung* der originale Name des Romans *Die Überläuferin*, was „Ausdruck der psychischen Lähmung sein sollte, [...] ein Nachspüren allgemeiner Befindlichkeit.“ Siehe Gerhard Richter: *Verschüttete Kultur*, S. 4.

¹³⁹ Holly Liu: „Erinnern und Vergessen: Ein aktuelles Thema in der deutschen Gegenwartsliteratur. Im Gespräch mit Monika Maron“. In: Hans-Jürgen Mende (Hg.): *Berliner Lesezeichen. Literaturzeitung*. 8. Jg. (2000), H. 5, S. 26-31, hier S. 31.

¹⁴⁰ Siehe Elke Gilson: *Wie Literatur hilft „übers Leben nachzudenken“*, S. 22ff.

Der Autorin Monika Maron bot dieser Roman eine Möglichkeit, sich in Bezug auf das Verbleiben in der DDR mit der Frage „Warum bin ich überhaupt noch hier?“ auseinanderzusetzen. Gegenüber Hametner stellt sie fest, „daß Bindung durch Haß genauso deformiert und genauso fesselt, wie dazuzugehören“¹⁴¹. Die Botschaft in ihrer Anmerkung weist auf die tiefe Zwiespältigkeit hin, die das Verhalten und die Gefühle von Marons Protagonistin charakterisiert. In *Die Überläuferin* bereitet sich die Ich-Erzählerin – weitgehend losgelöst von den Anderen – auf den Abschied von ihrer alten Lebenseinstellung vor und versucht mühselig, sich über ihren von Ambivalenz und Zweifel, von den zahlreichen durch *Differenz* gekennzeichneten Dualismen erfüllten Kopf Klarheit zu verschaffen. In *Stille Zeile sechs* leiten diese Gegensätze schließlich ihre Selbstexpedition in die Richtung der Abrechnung mit der persönlichen und mit der sozialistischen Vergangenheit ein. Während sie ihren früheren Erfahrungen mutig gegenübersteht, vollzieht sie hier den wichtigen Schritt der Ich-Suche. Die unversöhnlichen Gegensätzlichkeiten (*Differenz*) erleben eine qualitative Umwandlung, die die Denkweise der Protagonistin immer mehr auf die *Alterität* lenkt. Mit dieser Haltung wird ein Selbsterkenntnisprozess vorangebracht.

¹⁴¹ Michael Hametner: Von Opfern, die Täter wurden, S. 43.

3. *Die Überläuferin*: Das innere Ringen um Identität

3.1 Die narrative Organisation des Romans

3.1.1 Romanaufbau

Der Roman *Die Überläuferin* besteht hauptsächlich aus den Gedankenströmen der Protagonistin Rosalind Polkowski, die in verschiedenen Formen von Erinnerungen, inneren Monologen, Träumen, Phantasien und vier Zwischenspielen in Theaterform zum Ausdruck kommen. Es gibt keine konstante Handlung und keine konkrete Reihenfolge, die durch das Buch führen, so dass die Leser Stücke aus vielen einzelnen Episoden sammeln und sich dann ein sinnvermittelndes Mosaikgebilde zusammenfügen müssen. Das Verfolgen der Handlung wird außerdem durch die unvermittelt eintretenden Ereignisse ziemlich erschwert.

Die Romanhandlung ist in der fernen und nahen Vergangenheit, der Gegenwart und einer imaginierten Zukunft angesiedelt, jedoch scheint es Absicht zu sein, dass die Geschehnisse nicht wie üblich durch die unterschiedlichen Zeitebenen voneinander abgegrenzt werden. Dies zeigt sich, wenn das Erzähl-Ich am Ende des Romans von seiner abenteuerlichen Phantasie zurückkehrt und feststellt: „Es war, es ist, es wird sein; wie Schlangen verknäulten sich die Zeiten zu diesem Augenblick, in dem Rosalind sich unversehens wiederfand.“ (Ü220) In Rosalinds konstruierter Welt stehen ihre flüchtigen, beliebigen Gedankensprünge quasi über der Zeitdimension, was den surrealen Charakter des Romans hervorhebt.

Ein Umbruch in der Handlung geschieht, nachdem die Protagonistin über die Wände ihres Zimmers nachgedacht hat. Als Funktion der Wände eines Raumes definiert sie, „daß Wände zu den wichtigsten Regulatoren des menschlichen Zusammenlebens gehören“ (Ü130). Anschließend kündigt sie an: „Und jetzt [...] werde ich mit dem Kopf durch die Wand gehen.“ (Ü130) Mit diesem Entschluss ändert sich die passive, zurückhaltende Stimmung, die in der ersten Romanhälfte vorherrschend war. Das Erzähl-Ich verlässt in Gedanken ihr Zimmer und macht sich auf den Weg zum Ziel „Bahnhof“. Die innere Unsicherheit setzt sich in die emsige Suche nach einem symbolischen Halt um. Die Leser folgen zuerst dem Gang der Protagonistin durch die Straßen in Ost-Berlin, dann wird ihre

Route erweitert, so dass sie schließlich den fernen Kontinent Amerika erreicht und in den USA landet. Die zyklische Struktur des Romans führt sie am Ende zurück in ihr Zimmer.

Die Autorin hat einen surrealistischen Stil gewählt, wodurch ein Rahmen gebildet wird, der die gesellschaftliche Realität außen vor lässt. Jede literarische Form stellt einen Erzählrahmen dar ähnlich einem geschlossenen Raum, den die Dichter als Gestaltungsfeld für verdrängte innere Emotionen schaffen.¹⁴² Innerhalb dieses Rahmens genießt Maron ihre schöpferische Freiheit und ermöglicht die Ausführung ihrer unterdrückten, im offiziellen Diskurs unaussprechbaren Wünsche. Die Geschichte beginnt und endet in demselben Zimmer, in welchem die Protagonistin eines Abends von der Außenwelt ausgeschlossen aufwacht und zusätzlich noch gelähmt ist. Der abgeschlossene Raum und die Lähmung, die ebenfalls wie Trennwände fungieren, gleichen einer doppelt abgesicherten Schutzvorrichtung. In dieser absoluten Isolation¹⁴³ ist sie weder durch Räumlichkeit noch durch die Zeit eingeschränkt. Dieser in der Erzählstruktur eingebaute Mechanismus wirkt in zweifacher Richtung: er hält zum einen die uferlose Ausweitung der Phantasie zurück und reserviert zum anderen einen bestimmten Freiraum für möglicherweise normbrechende Gedanken, wenigstens solange die Ordnung der Außenwelt und damit die Welt der Anderen ausgeblendet wird.

Die gleichzeitige Aus- und Eingrenzung richtet einen Spielraum ein für die (weibliche) Phantasie. Das Bild, demnach die Protagonistin einen privaten Raum für sich allein beansprucht, lässt sich mit der Forderung „ein Zimmer für sich allein“¹⁴⁴ aus den Anfängen der Frauenbewegung verknüpfen. So wird das Zimmer zu einem Brutkasten der Träume und setzt die Verwirklichung der weiblichen Kreativität bzw. deren Individualität und Unabhängigkeit voraus. Über seine ursprüngliche Funktion hinausgehend versinnbildlicht das Zimmer ebenso Zuflucht und den Wunsch nach Aufbruch.

¹⁴² Zum Thema „literarische Form“ schreibt Carl Pietzcker: „Durch seine Form ist das Kunstwerk aus der Alltagswelt ausgegrenzt, ganz wie zeitlich, meist auch räumlich und oft durch Rituale das Fest, die Fastnacht oder die Orgie. Was die Gesellschaft und wir selbst uns gewöhnlich verbieten, auch das sonst Schreckliche oder Ekelerregende – hier können wir es genießen. Wir können uns zurückziehen vom Alltag, hinausschauen auf ihn, ihn aus sicherem Abstand deutlicher wahrnehmen, seinen Gesetzen nachfragen, uns sogar gegen ihn wenden. Die Form [sic!], die schützende Grenze erlaubt es.“ Carl Pietzcker: „Grenze und Grenzüberwindung: Überlegungen zur literarischen Form“. In: *Germanica: études germaniques*. Bd. 7 (1990), S. 49-56, hier S. 50.

¹⁴³ Die Isolation von der Außenwelt weist übrigens auf den regressiven Charakter der narzisstischen Phantasie hin. Dies wird später ausführlich besprochen.

¹⁴⁴ Boa erwähnt „das Zimmer“ als ein anregendes Motiv in einigen Romanen wie diesem. Die symbolische Bedeutung dieses von Virginia Woolf stammenden Begriffs steht sehr mit dem weiblichen Bewusstsein in Verbindung. Vgl. Boa dies.: ‚Schwierigkeit mit der ersten Person‘, S. 132f.

3.1.2 Der Romananfang als Exposition

Das Eingangsbild des Romans *Die Überläuferin* zeigt den Lesern die Protagonistin Rosalind, die seit zwei Tagen und drei Nächten bewegungslos in ihrem Zimmer sitzt, abgeschnitten von der Umwelt – außerhalb der normalen Bedürfnisstruktur des menschlichen Körpers. Scheinbar empfindet sie diese Situation aber keineswegs als bedrohlich.

„Zum drittenmal war es Nacht, der Mond tanzte auf einem unsichtbaren Seil von einer Straßenseite auf die andere, dafür brauchte er zwei Stunden, das wußte sie aus früheren Nächten. Seit zwei Tagen lag, saß sie im Bett, auf dem Teppich, im Sessel, und es wunderte sie, daß sie seit zwei Tagen weder Hunger verspürte noch Durst, noch ein aus der Nahrungsaufnahme resultierendes Bedürfnis. Seit vierundfünfzig Stunden hatte sie nicht geschlafen und war auch jetzt nicht müde.“ (Ü9)

Der tendenziell surrealistische Charakter dieser Eingangsszene kommt nicht nur durch die (unnatürliche) Bedürfnislosigkeit zum Ausdruck, sondern z.B. auch durch kleine Bemerkungen wie der Beschreibung, dass sie – trotz gelähmter Beine und fehlender menschlicher Hilfe – während dieser Zeit sowohl im Bett, im Sessel als auch auf dem Teppich sitzt.

Deutlich wird schon hier, dass es sich nicht um die Darstellung potentiell realer Geschehnisse handelt, sondern um Phantasien, deren Seinsbedingungen in der Imagination eines vom Körper und seinen Funktionen und Bedürfnissen befreiten Kopfes begründet sind. Zwar werden diese und die folgenden Phantasien nur selten durch Sätze wie „sie dachte...“ oder „sie träumte...“ eingeleitet, doch finden sich häufig am Ende bestimmter Bildsequenzen Sätze wie:

„Hier unterbrach Rosalind ihren Gedanken, zum einen, weil eine trunkene Fliege in ziellosen Sturzflügen durch das Zimmer schoß und sie mit ihrem aufdringlichen monotonen Dröhnen störte, zum anderen, weil der Gedanke, obgleich sie seinen Ausgangspunkt soweit wie möglich vom Augenblick fortgelegt hatte, immer engere Kreise zog und Rosalind, würde sie ihn so fortdenken, wie sie begonnen hatte, bald vor die Frage stellen würde, warum sie überhaupt noch lebte. Auf die Frage gab es keine Antwort, soviel wußte sie aus früheren Anstrengungen, sie zu finden. Sie lebte, weil sie nicht gestorben war – und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute. Sie verzichtete darauf, sich der Frage weiter zu nähern.“ (Ü25)

Die Antwort auf die zentrale Frage, warum sie überhaupt lebte und was ihr eigenes Ich und ihr Leben eigentlich ausmachte, scheint der Anlass der im ganzen Roman sich ausbreitenden und sich verbindenden Phantasien zu sein.

Als Bedingung für die Möglichkeit solchen surrealen, phantastischen Umherschweifens wird zu Beginn des Romans die Trennung von Kopf und Körper vorgestellt. Die Bilder, die solche merkwürdigen Trennungs-Phantasien¹⁴⁵ begleiten, haben dabei immer zugleich Befreiungs- und Gefängnischarakter. So heißt es z.B., Rosalind habe mit wiederholten Operationen versucht, sich verschiedener Teile ihres Körpers zu entledigen.

„Aber nie hatte die Freiheit länger gedauert als einige Wochen, höchstens Monate. Jetzt endlich, glaubte Rosalind, hat er begriffen, daß die lumpigen kleinen Organe, die zu opfern er bereit war, nicht taugten, um ein Entlassungspapier aus lebenslanger Dienstverpflichtung zu erlangen.“
(Ü10)

Diesen tendenziell beglückenden Freiheitsgedanken entgegen steht die Tatsache, dass schon das Zimmer, in dem die Protagonistin seit Beginn des Textes sitzt, zunehmend wie ein Gefängnis wirkt und dass im Folgenden die Beschreibung ihres Zimmers in eine Gefängnisphantasie übergeht. In der Gefängnis-Inszenierung verrät die Protagonistin ihre Angst vor dem Gefängnis, das sowohl Bestrafung als auch Verachtung durch die Gesellschaft symbolisiert, weswegen sie in ihrem bisherigen Leben das Gesetz niemals überschritten hat. In dieser Szene versetzt sie sich direkt in die schlimmste Lage eines Häftlings und fordert ihre verinnerlichte Furcht vor dem öffentlichen Urteil heraus. Trotz der sozialen Sanktion steht sie zu einer „Tat“ nach ihrer persönlichen Definition. (Ü55-63) Auch das Bild der verbarrikadierten Spree (Ü11), das mit der Verhinderung von Fluchtversuchen assoziiert wird, widerspricht den kurz davor eingeleiteten Freiheitsphantasien.

Der ambivalente Charakter der Vorstellung von geistiger Befreiung durch Ausschaltung des Körpers wird weiter dadurch vertieft, dass zunehmend im Roman der Verlust einer früheren Einheit von Kopf und Körper beklagt wird.

„Als sie noch ein Kind war, hatten ihr Körper und ihr Kopf in besserem Einvernehmen miteinander gelebt, und nie gab es eine Traurigkeit des

¹⁴⁵ Am Anfang des Romans erzählt Rosalind von ihrem unwilligen Geborenwerden, das von ihr als erzwungene Trennung von der Mutter bezeichnet wird. Die Verhältnisse der Figuren im Roman werden ebenfalls durch „Trennung“ gekennzeichnet, wie die Trennung (Verdrängung) der anderen Rosalind-Anteile Martha und Clairchen, die Trennung zwischen Rosalind und Bruno, zwischen Tante Ida und Hans und zwischen dem Grafen und seiner japanischen Braut Tsugiko. Hinzu kommt noch der Tod im Sinne der Trennung von ihrem Vater und der Tante Ida.

Kopfes, ohne zugleich die des Körpers zu sein. [...] Es ließ sich nachträglich nicht sagen, wann und wie diese Übereinstimmung verlorengegangen war und sich später sogar in ihr Gegenteil verkehrte [...]. Der Wandel vollzog sich als lautlose, scheinbar natürliche Folge des Erwachsenwerdens. Der Kopf begann, dem Körper zu mißtrauen, er bezichtigte ihn, häßlich und unzuverlässig zu sein, er verleugnete ihn, indem er seine Nacktheit selbst im Sommer sorgsam verhüllte und nicht einmal die Haut der Arme fremden Blicken preisgab. Der Körper rebellierte gegen die aufgezwungene Unfreiheit oder er rächte sich [...] durch unberechenbare Ausbrüche [...].“ (Ü117f.)

Mit der imaginierten Trennung von Kopf und Körper, die bereits am Anfang des Romans angesprochen wurde, wiederholt die Protagonistin offenbar ein Trauma, das, wie sie glaubt, mit der Ausbildung der Persönlichkeit verbunden ist und das sie als Trennung und Spaltung in ihrer Identitätsausbildung erfuhr und erfährt. Die innerpsychischen, widersprüchlichen Impulse bewirken, dass „Rosalind oft glaubte, sie müsse sich in zwei Personen teilen, wollte sie an dem ihr innewohnenden Zwiespalt nicht irre werden“ (Ü118).

Geht man von dieser in der Mitte des Romans formulierten Erkenntnis noch einmal zum Romananfang, so hat es fast den Anschein, als wolle Rosalind in ihrer Identitätssuche gewissermaßen unter selbst kontrollierten Bedingungen die am eigenen Ich erfahrene Spaltung wiederholen, mit verschiedenen Spaltungsfigurationen in einer Art mentalem Theater durchspielen, um am Ende möglicherweise zu einer neuen Balance der divergierenden Tendenzen zu gelangen.

Entsprechend dieser mehr oder weniger selbstbestimmten Neuinszenierung ihrer Ich-Entstehung werden in diesem ersten Abschnitt des Romans die wichtigsten Themen, Traumata und Personalkräfte vorgeführt, die den Roman bestimmen werden: die Katastrophe ihrer Geburt im Krieg¹⁴⁶, der Schmerz der fehlenden Anerkennung durch den Vater, das Todesthema als dauernder Schmerz und als dauerndes Fluchtversprechen (vgl. Ü22), Mutter- und Vaterfiguren und das surreale Auftauchen von Personen wie Martha und Clairchen und später die Figuren der Zwischenspiele.

Während in die Phantasien von Mutter, Vater, Tante Ida und dem Freund Bruno noch möglicherweise Erfahrungselemente aus dem Leben der Protagonistin eingehen, auch Schwierigkeiten im Umgang mit realen Anderen, erscheinen Martha und Clairchen als reine Figurationen unterschiedlicher Ich-Bestrebungen der Protagonistin. In den verschiedenen Begegnungen mit diesen beiden Frauen sieht sich Rosalind mit verschiedenen Formen des gewünschten und/oder gefürchteten Anderen in sich selbst

¹⁴⁶ Die Aussage der Protagonistin lautet: „Ich hatte keine Lust zum Geborenwerden [...].“ (Ü14)

konfrontiert, leidet am inneren Zwiespalt und versucht doch, auch diese divergierenden Bestrebungen ansatzweise zu integrieren.

3.1.3 Romanverlauf

Die Geschichte fängt also mit einem merkwürdigen Zustand der Protagonistin an: Rosalind befindet sich gelähmt in ihrem Zimmer. Sie arbeitet normalerweise als Wissenschaftlerin in einer historischen Forschungsstätte, doch obwohl sie seit drei Tagen nicht zur Arbeit geht, wird ihre Abwesenheit anscheinend von niemandem registriert. Das Telefon bleibt stumm. Sie ist von der Außenwelt abgeschnitten. Ihre Handlungsfähigkeit wird völlig auf gedankliche Beschäftigungen reduziert. Dennoch ist sie erleichtert, auf diese Weise endlich der Routine des Arbeitsalltags entfliehen zu können. Die Wahrnehmung der Außenwelt reduziert sich auf die Veränderung des Lichts am Tag und des Mondscheins in der Nacht.

Aus den verschiedenen Erinnerungsabschnitten kann der biographische Hintergrund der Protagonistin zusammengefügt werden. Rosalind erzählt, dass sie im Mutterbauch den Krieg schon indirekt erlebt hat. Sie kam kurz nach einer Bombardierung auf die Welt. Die Angst der Mutter und die Austreibung aus dem Mutterleib erzeugten in ihr von Anfang an eine unbehagliche Stimmung und eine skeptische Einstellung gegenüber der irdischen Welt. Die Unlust auf diese Welt äußert sich in der Beschreibung ihrer eigenen Geburt als Katastrophe.

Auch Rosalinds Beziehung zu ihrem Vater kann man nicht als harmonisch bezeichnen. Als kleines Kind wollte sie ihren Vater ständig mit einer Müllschippe und einem Handfeger beerdigen. Der gerade aus dem Krieg zurückgekehrte Vater konnte mit dem Verhalten des Kindes wenig anfangen. Das Tabuthema „Tod“ zieht sich als Bestandteil der Nachkriegserinnerung durch das ganze Buch. Als Kind ging Rosalind nach ihrer eigenen Vorstellung mit dem „Tod“ um; erst durch den tatsächlichen Tod ihres Vaters erlebt sie den Schmerz des Verlustes eines Mitmenschen. Auf einmal lernt sie die Unwiderruflichkeit des Todes kennen und sucht Trost bei den verschiedenen Ersatzfiguren ihrer Todesphantasien. So scheint beim Tod ihrer Tante Ida die Aufarbeitung der Todeserfahrung wieder unerlässlich. Zum Abschied von der Tante durchwühlt Rosalind Idas Wohnung. Direkt nach dieser beinahe aggressiven Aktion meldet sich die erste Erscheinung von Rosalinds Lähmung. „Grundlos und ohne es zu bemerken, hatte sie zum ersten Mal gehinkt.“ (Ü145)

Auf der Ebene der näheren Vergangenheit werden mehrere Figuren aufgeführt – z.B. Martha und Clairchen, der langjährige Freund Bruno und Brunos Freund, ein Sinologe –, welche die Personenkonstellation der Handlung bestimmen. Im Roman wechseln sich Erinnerung und Phantasie ab. Die Erinnerung an die Vergangenheit mit den Freundinnen Martha und Clairchen wird verinnerlicht und verschmilzt letztlich mit Rosalinds Phantasie. Die Verschiedenheiten der drei Frauen stehen für divergierende Wesenselemente der Protagonistin, die sich nicht miteinander vereinbaren lassen. Diese Unvereinbarkeit bedingt gerade die Spaltung, die durch die Charaktertypen der drei Frauen Rosalind, Martha und Clairchen konkretisiert wird. Mehrere Indizien im Text deuten darauf hin, dass die Protagonistin und diese zwei guten Freundinnen zum weiblichen Ich gehören, dass sie gewissermaßen das Andere in Rosalind selbst verkörpern.

Martha etwa kann – ganz im Gegensatz zu Rosalinds bürgerlicher Existenz – eine „Piratengeschichte“ als Grundlage für ihr Verhalten anführen. Als Kind wurden sie und ihr Vater angeblich von Piraten überfallen und schlossen sich diesen an. Der Chef der Piraten war ein Mathematikprofessor, die übrigen waren Wissenschaftler, Maler und Schriftsteller. In ihrer Gemeinschaft galten zwei wichtige Regeln. Zum einen musste man seine nutzloseste Eigenschaft herausfinden, zum anderen musste man stehlen lernen, um diese Eigenschaft zu verteidigen. Martha benutzt ihre „Piratengeschichte“ als Legitimation für ihr soziale Normen sprengendes Verhalten. Rosalind hat volles Verständnis dafür und meint, dass Martha doch Moral habe, wenn auch eine andere. (Ü48)

Clairchen wiederum präsentiert ein anderes Frauenbild, denn sie hat eine extreme Sehnsucht nach Liebe. Ihre unersättliche Liebesgier scheint begründet in mangelndem Selbstbewusstsein, das sich auch in einem plötzlichen Kinderwunsch äußert. Fünf Jahre nach der Geburt ihrer Tochter erhängt sich Clairchen an einem Kastanienbaum, möglicherweise um „mit sich eins zu werden“ (Ü120). Im krassen Gegensatz dazu scheint Martha mit ihrem pluralen Selbst gut zurecht zu kommen, scheint eine Ich-Identität gerade durch Integration von anderen Aspekten des Ich erlangt zu haben.

Die Erinnerungen der Protagonistin werden immer wieder durch Zwischenspiele unterbrochen. Diese sind grotesk inszeniert und haben keine durchgehende Handlung. Die Figuren in den Zwischenspielen verkörpern die unterschiedlichen sozialen Rollen. Der Hauptteil der Diskussion kreist um „Ordnung und Sicherheit“, Familie, Identität, politische Überzeugungen und Phantasie. Hinter der Fassade bemerkt man jedoch den ironischen Ton all diesen sozialen und gedanklichen Formalitäten gegenüber. Die Kontrolle der Gedanken

wird übertrieben zugespitzt. Selbst das Phantasieren ist im Kontext von „Verantwortung und Ordnung“ zu verstehen.

Rosalind schwebt zwischen zwei Welten, einer, in der sie sich befindet und einer anderen, die sie sich wünscht. Die Lähmung des Körpers ermöglicht eine konzentrierte Beschäftigung mit dem Kopf. Die verschiedenen Emotionen, wie Ambivalenz, Begehren, Sehnsucht und Unzufriedenheit, die normalerweise unter Kontrolle bleiben, lassen sich nicht länger unterdrücken. In dieser Ausnahmesituation tauchen die verdrängten Gedanken auf. Eine komplizierte Verflechtung der Identitätsprobleme wird dargestellt, insbesondere im Kontext der Einstellung zur Geschlechterrolle, zu Politik und Gesellschaft.

Nach und nach wird der Drang für Rosalind immer stärker, unbedingt „zum Bahnhof“ gehen zu müssen. „Auf dem Weg zum Bahnhof“ (Ü141, 164, 182, 194, 197f., 211) macht sie sich Gedanken über ihre gegenwärtige Umwelt (die sozialistische Gesellschaft) und beschreibt sie mit den Worten von Martha und dem Professor als „herabfallendes Märchen“ (Ü181f.). Dazwischen schildert sie, wie sie Idas Nachlass verkauft und die Wohnung zum letzten Mal verlassen hat. Unterwegs nimmt sie Abschied von der vertrauten Wohngegend, von ihrem Freund Bruno sowie dem Sinologen. Kurz bevor sie „den Bahnhof“ erreicht, begegnet sie einem Klon, der ihr das große Geheimnis vermittelt, dass nicht der Mensch das Original sei, weil es von dem Klon abhängt, was aus dem Menschen wird. Damit wird die Fragwürdigkeit der gewöhnlichen, konventionellen Denkweise ins Extrem getrieben, das Streben nach Identität im Paradoxon des Klons verfremdet. Vom Schock dieses Ereignisses gezeichnet wird Rosalind endlich klar, dass der Bahnhof „überall“ ist; der Andere als der andere Ort hat keinen festen Platz, sondern bleibt gebunden an das Da-Sein und So-Sein des Ich. In der folgenden Szene scheint es ihr zunächst gelungen zu sein, endlich wegzugehen. Der Ort verlegt sich ins Stadtviertel Bowery in New York und Rosalind ist vorerst in die Figur Martha als einer Anderen geschlüpft. Die Grenze zwischen ihr und Martha verschwimmt. Die hin und her wechselnde Erzählperspektive leitet den Höhepunkt am Schluss des Romans ein: die radikale Überschreitung der Ich-Instanz. Das turbulente Geschehen geht rapide zu Ende. New York wird plötzlich wieder Berlin. Martha begleitet Rosalind in ihr Zimmer in Pankow zurück. Alles sieht wie am Anfang der Geschichte aus.

3.1.4 Erzähltechnik

Die Erzählsituation dieses Romans unterscheidet sich deutlich von anderen Prosawerken Monika Marons. Die unrealistisch erscheinende Ausgangslage führt die Leser in eine fremdartige Dimension ein, wo die Protagonistin mehr über sich – z.B. ihre geheime Sehnsucht und ihre bis jetzt wenig entfaltete Individualität – zu erfahren versucht. Was die Schreibtechnik betrifft, gelingen Maron im Vergleich zu ihren anderen Romanen in *Die Überläuferin* ohne Zweifel ein ostentativer Durchbruch und eine überlegene künstlerische Leistung.¹⁴⁷ Anders als in der Geschichte in *Stille Zeile sechs*, die viel mehr auf fassbaren Ereignissen der realen Welt basiert, haben die Leser hier einen stark surrealistisch ausgeprägten Roman mit mehrdimensionalen Erzählstrukturen vor sich.

Maron folgt dabei einem Trend zur phantasiebetonten Schreibweise in der DDR-Literatur, der bereits in den 70er Jahren begann. Marons Roman geht jedoch einen Schritt weiter, indem sie die Phantasien zur extremen Form des Surrealen verdichtet. Diese Auffassung ist auch im Kommentar von Dorothee Schmitz-Köster zu finden: „Monika Marons zweiter Roman ‚Die Überläuferin‘ ist der erste surrealistische Roman einer DDR-Autorin.“¹⁴⁸ Der surrealistische Grundzug des Romans wird in vielen Rezensionen und Interpretationen als Hauptmerkmal genannt und als Charakteristikum in zahlreichen Aufsätzen mehr oder weniger stark betont.¹⁴⁹ Zum Beispiel sind Dorothee Schmitz-Köster und Sabine Brandt der gleichen Meinung, dass die Phantasie ein zentrales Gestaltungsmittel für die Autorin sei.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Ein Unterschied hinsichtlich der Beurteilung der literarischen Qualität wird vor allem deutlich, wenn Kritiker beispielsweise *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* nebeneinander stellen. Astrid Herhoffer schreibt: „Während *Die Überläuferin* ein Buch ist, in dem in surrealistischer Manier Erinnertes, Traumversatzstücke und Imaginäres eine Fabel im traditionellen Sinn nicht zustande kommen lassen, ist die Fabel von *Stille Zeile Sechs* schnell erzählt.“ Dies.: „Abschied von politischem Alltag als ästhetiktaugliches Paradigma?“, S. 369. Antje Janssen-Zimmermann hebt in vergleichbarer Weise die Schwäche von *Stille Zeile sechs* gegenüber *Die Überläuferin* hervor. Vgl. dies.: Für Unentschiedenheit, S. 168f. Christine Betzner ist ähnlicher Meinung: „Während Maron in diesem Roman erfolgreich eine neue Technik entwickelt, die den Konflikt der Protagonistin mit ihrer Gesellschaft zum Ausdruck bringt, sieht sie von dieser Schreibweise in ihren anderen Werken ab. Zwar verwendet sie auch dort Techniken der Montage, des inneren Monologs und andere Erzählstrategien, doch lange nicht in der Verwobenheit und Dichte wie in *Die Überläuferin*.“ Christine Betzner: *Mit dem Kopf durch die Wand: Monika Marons Erzählung Die Überläuferin als Ausdruck weiblicher Schreibweise*. University of Oregon 1992, S. 78.

¹⁴⁸ Dorothee Schmitz-Köster: *Trobadora und Cassandra und ...: weibliches Schreiben in der DDR*. Köln 1989, S. 118.

¹⁴⁹ Um einige Beispiele zu nennen:

Margaret Vallance: „Monika Maron: harbinger of surrealism in the GDR?“ In: *GDR Monitor* 20 (1988/89), S. 56-64; Sylvia Kloetzer: Perspektivenwechsel: Ich-Verlust bei Monika Maron, S. 249-262; Elizabeth Boa: „Schwierigkeit mit der ersten Person“, S. 125-145; Ricarda Schmidt: From Surrealism to Realism, S. 247-255; Susan C. Anderson: Creativity and Nonconformity, S. 143-160.

¹⁵⁰ Siehe Dorothee Schmitz-Köster: *Trobadora und Cassandra*, S. 118; Sabine Brandt: „Die Flucht in den Traum. Zwei Romane aus der DDR“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 30. September 1986.

Manchmal wird die Hauptfigur Rosalind sogar mit Gregor Samsa, dem Hauptdarsteller in *Die Verwandlung* von Franz Kafka, verglichen.¹⁵¹

Grundsätzlich präsentiert sich uns der Roman in einer personalen Erzählsituation, die überwiegend von den persönlichen Wahrnehmungen und Erlebnissen der Protagonistin ausgeht und von einer manchmal satirischen, oft sogar bitteren Erzählhaltung begleitet wird. Vor allem die wechselnde Erzählperspektive zwischen der Ich-Form und der Sie-Form im Verlauf des Romans ist eine Besonderheit, welche die Neugierde der Leser hervorruft, insofern sich das Erzählen aus einer Perspektive zwischen dem Selbst und dem Anderen zu vollziehen scheint. Der Perspektivwechsel ist oft von Satz zu Satz beinahe spurlos und findet in knappen Abständen zwischen der ersten und der dritten Person statt. Sylvia Kloetzer trennt die uneinheitliche Erzählform hauptsächlich in Ich-Text und Sie-Text und unterscheidet sie nach dem Blickwinkel der Protagonistin:

„Rosalind wird nicht nacheinander in zwei verschiedenen Erzählperspektiven erzählt, sondern sie kommt simultan in den Blick, als ‚Auge auf mir‘, einer Sie-Perspektive Rosalinds, und zugleich ‚Auge aus mir‘ (AE 43¹⁵²), dem Ich-Text.“¹⁵³

Um dies zu verdeutlichen, müssen ein paar typische Szenen angeführt werden. Nach einer sehr langen Erinnerungspassage über Martha kommt Rosalind in das Zimmer zurück. Sogleich gibt sie ihrer Phantasie wieder freien Lauf und verzaubert das Schattenspiel eines Baumzweiges in eine Figur.

„Nur ist die Figur nicht, wie erhofft, Martha, sondern sie selbst, Rosalind, sitzt vor einer weißen Wand, die eine Gefängniswand ist. Der Raum, in dem ich mich befinde, ist grellweiß getüncht, die wenigen Möbel, ein schmales Bett, ein Tisch, ein Stuhl, sind ebenso weiß.“ (Ü55)

Der erste Satz in Sie-Form hat gerade den Wechsel der Räumlichkeit optisch angegeben, schon geht das Erzählen in die Ich-Perspektive über. Der Übergang geschieht äußerst fließend und geschmeidig, aber doch auffallend. Die Protagonistin spricht im Weiteren in

¹⁵¹ Siehe Ursula Mahlendorf: „Der weiße Rabe fliegt. Zum Künstlerinnenroman im 20. Jahrhundert“. In: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. Bd. 2 (1988), S. 445-459, hier S. 456; Juliet Wigmore: *Send in the clones: The art of reproduction in Monika Maron's novel Die Überläuferin*. Oxford/Cambridge 1998, S. 4.

¹⁵² Das Zitat stammt aus Marons Erzählung „Annaeva“. Die gespaltene Persönlichkeit zeichnet sich am Besten in Annaevas Worte ab: „So ist das, dachte Annaeva oder sagte sie, es ist so, daß nur ich mich noch höre, fühle und sehe. Ich bin das Auge aus mir, das Auge auf mir, die Stimme in mir und die Stimme zu mir, ich bin die Wörter, ich bin das Tier. Ich bin zwei.“ Monika Maron: „Annaeva“. In: Dies.: *Das Mißverständnis*, S. 43.

¹⁵³ Sylvia Kloetzer: *Perspektivenwechsel: Ich-Verlust bei Monika Maron*, S. 256.

der ersten Person und erstellt eine Selbstanalyse ihres eigenen Verhaltens, ihrer Empfindungen und Werteinstellungen. Während das erzählende Ich die Gefängniszelle und seine Tat – die angebliche Unruhestiftung in der Kaufhalle – beschreibt, kommt plötzlich eine Wächterin, um die Ich-Erzählerin zum Verhör zu bringen. Damit das weitere Geschehen verständlich dargestellt werden kann, ist eine ausführliche Textwiedergabe notwendig.

„Sie [die Wärterin, H.C.] verschließt die Tür meiner Zelle, rechts, sagt sie, und ich folge ihr. Ungläubig sah Rosalind, wie sie neben der Wärterin durch den weißen Gang lief. Die Fußböden sind mit dickem, jedes Geräusch schluckendem Schaumgummibelag gepolstert, und mir erklärt sich, warum ich während meines Aufenthalts in der Zelle niemals Schritte gehört habe, nicht einmal, bevor die Wärterin meine Tür öffnete. Rosalind konnte sich angesichts der gerade erlebten Offenbarung nicht mehr beherrschen. Es ist unglaublich, rief sie gegen die weiße Wand, es ist phantastisch, noch phantastischer, als ich dachte. Ich kann sie nicht nur alle hierher rufen, ich kann auch überall hingehen, weggehen, die Tür öffnen und den Raum verlassen. Indessen, unbeirrt durch Rosalinds Jubel, gehe ich vorbei an den dicht aufeinanderfolgenden Türen, die keine Nummern tragen [...].“ (Ü58f)

In dem Moment, in dem die Wärterin und Rosalind aus der Zelle kommen, wird die Ich-Perspektive plötzlich in die Sie-Form umgeschaltet und den Lesern ein Blick aus der Vogelperspektive angeboten. Anschließend ist wieder die Ich-Form die Erzählperspektive und das aufgeregte Ich kündigt seine große Entdeckung an – den Geräusch schluckenden Schaumgummiböden. Doch der Gedankenstrom des Ich, geschrieben im Präsens, hört gleich wieder auf. Im nächsten Satz setzt sich die Sie-Perspektive fort und im Präteritum wird berichtet, dass Rosalind wegen der unerwarteten Freiheit außer sich vor Freude sei. Währenddessen meldet sich das erzählende Ich und führt das Geschehnis unberührt von Rosalinds Aufregung auf einer parallelen Schiene fort. Die Leser bekommen die Szene simultan aus einem doppelten Blickwinkel vermittelt, einmal als Nahaufnahme und einmal aus der Fernsicht. Durch den Tempuswechsel zwischen Präsens und Präteritum wird der Effekt der Nähe und der Ferne noch verstärkt.

Die Erzählweise des obigen Satzes ist ein unmissverständlicher Hinweis darauf, dass es sich in dieser Episode um ein erzählendes Subjekt mit zwei gleichzeitigen Erzählperspektiven handelt. Ein Phänomen, das bei einer Person normalerweise als Ich-Spaltung oder Ich-Schwäche bezeichnet wird, spiegelt sich jetzt in der Erzählform wider. In dieser Darstellungsweise verbirgt sich eine der wichtigsten Problematiken dieses Romans, nämlich die Schwierigkeit, „mit sich eins zu werden“ (Ü120), die sich ansonsten auch als

„die Schwierigkeit, sich identisch zu verhalten“ oder „die Schwierigkeit, bei einer Perspektive zu bleiben“ formulieren lässt ließe. Die Tatsache, dass das dauernde Schwanken zwischen Sie- und Ich-Erzählung mit der stärksten Oszillation in den Gefängnis- und Zwischenszenen auftaucht, zeigt dessen Verbundenheit mit dem Isolierungsvorgang. Getrennt von der Welt der Anderen, ohne Ausbalancierung von *Differenz* und *Alterität* kann das Ich keine Identität aufbauen und verlegt die *Differenz*erfahrung ins Innere des Ich. Dieses nach innen verschobene Andere bewirkt die Spaltungserfahrung, die hier in Alter-Ego-Figuren zur Darstellung kommt. Der permanente Perspektivenwechsel ist Ricarda Schmidts Interpretation zufolge ein entscheidendes Indiz für die Zusammengehörigkeit von Rosalind und Martha:

„Through fantastic adventures and virtuoso shiftings of pronouns and narrative perspective it becomes clear in the course of the novel that Martha functions as a part of Rosalind’s personality.“¹⁵⁴

Die folgende Textstelle bestätigt die ungewöhnliche Beziehung dieser zwei Frauen und untermauert zugleich die gerade angeführte Auffassung. Die Protagonistin schaut durch ein Fenster und sieht dabei zu, wie Martha und „ein führendes Mitglied der Assoziation dichtender Männer“ (Ü155) sich in einer angespannten Atmosphäre unterhalten. Als der Mann vor Martha steht und Rosalind die Sicht versperrt, erzählt diese:

„Er steht zwischen uns, und mir kommt es vor, als stünde er mitten in mir. Jetzt legt er seine Hände auf Marthas Schultern, die sich wie Flügel senken unter seiner Berührung. Er küßt ihren Hals. Martha neigt den Kopf, und ich hoffe, er küßte mich noch einmal.“ (Ü157f.)

Rosalind schließt sich Marthas Wahrnehmung an. Der äußerst fließende Wechsel der Erzählperspektive von der Sie-Form zur Ich-Form verwischt quasi den Unterschied zwischen den zwei Frauen.

Am Schluss des Romans stellt sich die Heldin in zwei Subjektteilen dar. In der Begegnung übernimmt das andere Ich, Martha, sogar vorübergehend die Erzählrolle in der Ich-Form und spricht Rosalind an. (Ü211f.) Zwei Frauenfiguren stehen sich gegenüber und tauschen die Erfahrungen ihres gemeinsamen Lebens aus. Die Leser sehen zum ersten Mal durch Marthas Augen. Da Ich-Text und Sie-Text gleichzeitig verwendet werden, interpretiert Kloetzer dieses Treffen einschließlich des Endes vorausschauend als die Wiedervereinigung der zwei Ich-Teile:

¹⁵⁴ Ricarda Schmidt: *From Surrealism to Realism*, S. 248. Dies wird in Abschnitt 3.3.1 genauer erläutert.

„Als formales Zeichen dieser Wiedervereinigung wird der Sie- und Ich-Text gleichberechtigt benutzt, ist Rosalind Sie und Ich zugleich, ihr Leben ‚in zwei verschiedenen Welten‘ (Ü94) beendet. Zugleich wird die Trennung der Figuren Martha und Rosalind aufgehoben: Rosalind ist Martha und Martha Rosalind.“¹⁵⁵

Der Perspektivenwechsel wird noch zu einem anderen Effekt verwendet. Nach einem Sprachenwettbewerb mit Bruno und dem Grafen will Rosalind gehen:

„Adieu, sagte Rosalind, und als sie sich wieder Bruno zuwandte, war auch der verschwunden. Während sie noch seinen Namen aussprach, Bruno, höre ich mich sagen, sitze ich wieder in meinem Sessel, allein, und möchte laut fluchen auf Eskimoisch, aber ich habe vergessen, wie man das macht.“ (Ü86)

Die Umwandlung der Kulisse wird durch den Wechsel der Erzählform vollzogen. Die Leser erleben diesen Moment wie durch eine Kamera, die mit dem Zoomobjekt den Fokus von Weitem immer dichter heranholt, bis die Erzählperspektive in die Ich-Rede und ins Präsens wechselt. Ohne Übergang fängt mitten im zweiten Satz die Ich-Form an und führt die Szene danach weiter. Die wechselnde Perspektive der Erzählform hebt die irrealen Atmosphäre nicht nur zunehmend hervor, sondern deutet zugleich auf die *Differenz* im Ich hin. Ein weiteres Indiz für eine Ich-Krise sind die variierten Gegensätze, die die Autorin sorgfältig in die Handlung eingeflochten hat. Im nachstehenden Abschnitt wird dieser Schwerpunkt weiter vertieft.

3.2 Darstellung der inneren Krise durch zahlreiche Gegenüberstellungen in den Allmachtphantasien

3.2.1 Die Lähmung als Ausgangssituation

Es ist weder ein Unfall noch ein Zufall, dass Rosalinds Körper plötzlich versagt. Das ungewöhnliche Ereignis von Tante Idas Tod könnte dafür als Erklärung dienen. Die Problematik geht aber über die Trauerarbeit an Tante Idas Tod hinaus, denn es gibt weitere Konfliktbereiche, auf die Rosalinds anormaler Zustand zurückzuführen ist. Der Rückblick

¹⁵⁵ Sylvia Kloetzer: Perspektivenwechsel: Ich-Verlust bei Monika Maron, S. 260.

am Schluss des Romans zeigt deutlich auf, dass ihr durchaus bewusst ist, unter welchen Umständen ihre Lähmung zustande gekommen ist. Ihrer Ansicht nach gibt es

„eine Betrachtung, unter der alles, was Rosalinds Kopf als Wissen über das Leben gespeichert hatte, sich auflöste, in einer unfaßbaren Nichtigkeit, der Rosalind sich nicht gewachsen fühlte und der sie, bis zu jenem Morgen vor vier Nächten, in den festen Glauben an die Wirklichkeit zu entrinnen gesucht hatte“ (Ü204).

Grundsätzlich hat Rosalind Zweifel am Sinn ihres bisherigen Lebens. Pointiert läßt sich ihr Bedenken in der Frage zusammenfassen, „warum sie überhaupt noch lebte“ (Ü25). Wovon sie einmal fest überzeugt war, wird widerlegt. Das Streben nach dem Ideal und der Glaube daran geraten ins Schwanken, weshalb es zu einer inneren Krise kommt. Wie Georg, eine Figur aus den Zwischenspielen, zu Rosalind sagte: „zum Krüppel hast du's gebracht, und traust dich immer noch nicht, die Wahrheit zu denken.“ (Ü45) In der späteren Textstelle wird der direkte Zusammenhang zwischen der Lähmung und der Ausweglosigkeit von Rosalind selbst ebenfalls bestätigt:

„Sie [Rosalind, H.C.] fragte sich, ob ihr, hätte sie sich nicht schon so widerwillig gebären lassen, ein anderer Ausweg eingefallen wäre – und wenn kein Ausweg, so doch vielleicht ein Umweg – als der, sich in einen bewegungslosen Krüppel zu verwandeln [...].“ (Ü103)

Die Lähmung der Protagonistin versinnbildlicht einerseits die Frustration, Passivität und die Ich-Krise der Protagonistin und leitet andererseits die weitere omnipotente Phantasie ein.

3.2.1.1 Entrinnen aus der Wirklichkeit – Rosalinds Phantasiewelt

Rosalinds ungewöhnliche Lage bringt sie nicht aus der Fassung. Sie nutzt im Gegenteil diese „Auszeit“ mit Genuss und gewinnt „einen Überfluss an Zeit“ (Ü13).

„Sinnvoller wäre es, dachte sie, die Zeit als einen bemessenen Raum zu betrachten, in dem sie die Erlebnisse sammeln wollte wie Bücher in einer Bibliothek, ihr jederzeit zugängliche und abrufbare Erinnerungen. Eine einzigartige Möglichkeit, nie mehr etwas hinter sich lassen zu müssen, nie wieder eine Zeit verlassen zu müssen für eine andere.“ (Ü13)

Als einen Abwehr- oder Schutzmechanismus¹⁵⁶ setzt Rosalind die Möglichkeit einer Phantasiewelt voraus, in der sie ihre Konflikte mit sich selbst und mit der Außenwelt auf eine sichere Art austragen kann. In dieser geschlossenen Umgebung fühlt sie sich sicher und geborgen. Zugleich ist die Reichweite ihres Denkvermögens in Zeit und Räumlichkeit unbeschränkt. In Gedanken fährt Rosalind fort:

„Sie könnte fortan bleiben, während sie fortging, und fortgehen, während sie blieb. Auch vergangene Zeiten könnte sie in diesen Raum denken und mit einer ihr beliebigen Zukunft zu dauernder Gegenwart verschmelzen.“
(Ü13)

Diese Vorstellung, überall und zu jeder Zeit anwesend zu sein, lässt sich mit der Größenphantasie eines Kindes vergleichen. Die drei Zeitmomente stehen Rosalind unbegrenzt zur Verfügung, d.h. sie kann sich auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Zugriff verschaffen und sich frei dazwischen bewegen. Über die Beziehung zwischen Zeit und Phantasie schreibt Sigmund Freud folgendes:

„Das Verhältnis der Phantasie zur Zeit ist überhaupt sehr bedeutsam. Man darf sagen: eine Phantasie schwebt gleichsam zwischen drei Zeiten, den drei Zeitmomenten unseres Vorstellens. Die seelische Arbeit knüpft an einen aktuellen Eindruck, einen Anlaß in der Gegenwart an, der imstande war, einen der großen Wünsche der Person zu wecken, greift von da aus auf die Erinnerung eines früheren, meist infantilen, Erlebnisses zurück, in dem jener Wunsch erfüllt war, und schafft nun eine auf die Zukunft bezogene Situation, welche sich als die Erfüllung jenes Wunsches darstellt, eben den Tagtraum oder die Phantasie, die nun die Spuren ihrer Herkunft vom Anlasse und von der Erinnerung an sich trägt. Also Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges wie an der Schnur des durchlaufenden Wunsches aneinandergereiht.“¹⁵⁷

Diese Auffassung liefert einen hilfreichen theoretischen Aspekt zum Verständnis von Rosalinds Psyche und zur Entschlüsselung ihrer versteckten, unerfüllten Wünsche. Die typischen Merkmale ihrer Phantasie liegen wiederum in der Kindheitserinnerung. Rosalind springt zu ihren infantilen Erinnerungen und greift nach einem Sujet – dem Tod. Diese Rückblende ist insofern von der Größenphantasie geprägt, als die Protagonistin die Leser

¹⁵⁶ Einen Ansatz zur Erklärung dieses Realitätsausweichens bietet der Abwehrmechanismus des Ich an. Anna Freud meint in *Das Ich und die Abwehrmechanismen*: „In bestimmten akuten psychotischen Verwirrtheitszuständen benimmt das Ich des Individuums sich der Realität gegenüber nicht anders. Unter dem Eindruck der Schockwirkung, etwa eines plötzlichen Objektverlustes, leugnet es den realen Tatbestand und ersetzt ein Stück unerträglicher Wirklichkeit durch die Produktion eines erwünschten Wahngbildes.“ Anna Freud: *Das Ich und die Abwehrmechanismen*. München 1975, S. 88.

¹⁵⁷ Sigmund Freud: „Der Dichter und das Phantasieren“. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*. Bd. VII, S. 213-223, hier S. 217f.

bis zu ihrer eigenen Geburt und zum intrauterinen Stadium zurückführt. Nach Rosalinds frühem Verständnis fiel der Tod mit seiner drohenden, endgültigen Seite Kindern nicht zur Last.

„Es wäre mir nicht eingefallen, ein Kind im Spiel sterben zu lassen. Der Tod stand nur den Erwachsenen zu, und nur sie wußten, was er zu bedeuten hatte.“ (Ü17)

Sie hatte ein Spiel erfunden, in dem der Vater nach ihrem Kommando sterben und wieder leben soll.

„Sei tot, wach auf, sei tot, wach auf, wie Schneewittchen und Dornröschen aufgewacht waren. Ich glaube, ich fand Trost in diesem Spiel; der Trost lag in der Widerrufbarkeit des Todes, die ich erhoffte, wie ich vor meiner Geburt schon die Zurücknahme meines Lebens erhofft hatte.“ (Ü17)

Eine Variation der Allmachtphantasie, mit Bezug auf die Phantasie der drei Zeitmomente, kommt eben hier zum Ausdruck. Rosalind stellt sich vor, dass sie vom Leben zum Tod und zurück dauernd umschalten kann. In der Vergangenheit wie in der Gegenwart jongliert sie immer noch gern mit dem „fort-da“-Spiel¹⁵⁸. Freud deutet dieses Spiel auf zweierlei Weise:

„Man sieht, daß die Kinder alles im Spiele wiederholen, was ihnen im Leben großen Eindruck gemacht hat, daß sie dabei die Stärke des Eindruckes abregieren und sich sozusagen zu Herren der Situation machen. Aber andererseits ist es klar genug, daß all ihr Spielen unter dem Einflusse des Wunsches steht, der diese ihre Zeit dominiert, des Wunsches: groß zu sein und so tun zu können wie die Großen. Man macht auch die Beobachtung, daß der Unlustcharakter des Erlebnisses es nicht immer für das Spiel unbrauchbar macht.“¹⁵⁹

Mit dieser Erläuterung bekommt die Szene der Suchaktion nach Tante Ida in den von Bomben zerfetzten Wohnhaustrümmern eine tiefere Bedeutung. Mit zunehmender Vermutung, dass Ida den Angriff nicht überlebt, weint die Mutter. Ihre Erschütterung und Trostlosigkeit beunruhigen Rosalind zutiefst. Wie ein Wunder taucht Ida drei Tage später

¹⁵⁸ Zum Hintergrund des „fort-da“-Spiels: Freud berichtet in dieser Forschung, wie er durch ein selbsterfundenes Spiel eines anderthalb Jahre alten Kindes aufgeklärt wurde. Das kleine Kind gibt während der Abwesenheit der Mutter oft den einfachen Laut „o-o-o“ von sich. Eines Tages beobachtet Freud, dass das Kind ein Spielzeug mit dem „o-o-o“ Laut wegwirft, so dass es nicht mehr in seiner Sichtweite ist. Danach zieht es dieses Spielzeug an einem Faden wieder zu sich zurück und begrüßt es mit einem freundlichen „da“. Siehe Sigmund Freud: „Jenseits des Lustprinzips“. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*. Bd. XIII, S. 1-69, hier S. 11ff.

¹⁵⁹ Ebd., S. 14f.

jedoch lebendig auf. Dieses Verschwinden und Wiederauftauchen wird gerade auch im Tod-Leben Spiel wiederholt. In der Deutung des Spiels schließt Freud außerdem die Leistung des Lustprinzips an, das dafür zuständig ist, unangenehme Situationen in unserem Leben zu beschwichtigen. Die regulierende Funktion der Phantasie in Rosalinds Spiel ist plausibel. Mit demselben grandiosen Ton setzt Rosalind die Imagination einer Theaterwelt (Ü40) fort.

„Jeden, alle, ob ich sie kannte oder nicht, alle könnte ich vor mir tanzen und reden lassen, selbst den Papst, wenn die Lust dazu mich ankäme. Zweifel an der Wiederholbarkeit dieser oder ähnlicher Erscheinungen ließ ich nicht aufkommen, Zweifel hätten meiner imaginären Kraft geschadet, das fühlte ich deutlich.“ (Ü41)

Rosalind übernimmt die Partie der dominanten Herrin, der Königin und der Regisseurin in ihrer Domäne, wo ihr Wille niemals angezweifelt wird. Von dieser enormen Phantasievorstellung erfüllt, verspürt Rosalind ein Verlangen nach einem wunderbaren Chaos, das jede mögliche Vorschrift und Verordnung ausblendet – wie auch bei ihrer Reaktion auf Tante Idas Tod. Indem sie die Wohnung durchwühlt, verabschiedet sich die Protagonistin auf eine sehr individuelle Art von ihrer Tante. Mitten in dem von ihr angerichteten Chaos fühlt sie sich wohl und ist in Einklang mit sich selbst.

„Nie zuvor hatte ich eine innigere Übereinstimmung mit einem Raum empfunden, nie hatte eine vorgefundene Ordnung meinem inneren Zustand deutlicher entsprochen als dieses von mir selbst errichtete Chaos.“ (Ü144)

Jenseits der Ordnung genießt sie in diesem Moment die totale Freiheit des konstruierten Durcheinanders. Wieder und wieder teilt sie den Lesenden ihre Sehnsucht nach einem harmonischen, idealisierten Chaos mit. Der Drang nach einem chaotischen Zustand drückt sich im Verlauf des Romans auch durch andere grenzüberschreitende Geschehnisse aus¹⁶⁰. Die begleitende Dynamik und die aufgeladene Emotion weisen zusätzlich auf die Intensität des Bedürfnisses hin. Rosalinds Allmachtphantasie wird weiter ausgebaut, bis sie schließlich über die Fähigkeit verfügt, die zeitlichen und räumlichen Dimensionen absolut für sich zu beanspruchen. Rosalind sehnt sich nach dem Nirwana¹⁶¹, wo keine gegenseitige

¹⁶⁰ Als Beispiele sind der Aufstand in einer Kaufhalle (Ü62f.) und das bahnbrechende Verhalten in New York auf der Straße (Ü218f.) zu nennen.

¹⁶¹ Das Wort „Nirwana“ wird in diesem Fall vor dem Hintergrund von Freuds „Nirwanaprinzip“ verwendet, das auf ein Jenseits verweist, in dem keine Grenzen existieren. Dieser Ausdruck beinhaltet eine tiefe Bindung zwischen Lust und Vernichtung. Das kommt bereits in der Todessehnsucht der Protagonistin zu Worte.

Ausgrenzung im Sinne des *Differenzgedankens* stattfindet.

„Eine nicht endende Orgie phantastischer Ereignisse stand ihr bevor, ein wunderbares Chaos ohne Ziel und Zweck, sofern die gewohnte Ordnung ihres Gehirns das zuließ.“ (Ü13)

Das obige Textzitat lenkt die Aufmerksamkeit auf einen Widerspruch. Unerwartet wird in der Phantasiewelt, die allein von und für Rosalind eingerichtet ist, trotz allem eine Konstante des Triebverzichts – „die gewohnte Ordnung ihres Gehirns“ – bewahrt. Dem Phantasma der Grenzüberschreitung tritt ein starker Kontrahent entgegen. Chaos und Ordnung, die zwei entgegengesetzten Pole, ringen um die Oberhand. Rosalind selbst wird ständig durch diese antagonistischen Strömungen hin- und hergerissen. Die verschiedenen Dualitäten sind teilweise sehr eng mit ihrer Phantasie verwoben und werden erst nach und nach herausgearbeitet.

3.2.1.2 Der Tod und die rekonstruierte Erinnerung

Das Hauptthema in Rosalinds Kindheitserinnerung ist der Tod. Sie begründet ihr angeborenes Interesse am Tod dadurch, dass sie widerwillig den Mutterleib verlassen musste. Seitdem sehne sie sich danach, diesen Prozess rückgängig zu machen, was leider nicht realisierbar sei. Dass Tante Ida einen Luftangriff überlebt und drei Tage später wieder auftaucht, hinterlässt unverwischbare Spuren in Rosalinds Gedächtnis. Tante Ida ist eine legendäre Figur – „ein Grenzfall zwischen Leben und Tod“ (Ü20). Dieses Ereignis verstärkt gut vorstellbar den Reiz der Todesphantasie, deren Funktion der des Chaos ähnelt. An das Thema Tod wird die misslungene Beziehung zum Vater angeschlossen. Rosalinds Vater taucht unerwartet aus Krieg und Gefangenschaft wieder auf. Aus Sicht der psychoanalytischen Theorie wirkt es beinahe wie ein typisches Beispiel, dass der Vater sich als ein Dritter in die Mutter-Tochter-Dyade einmischt. Sowohl für die Tochter als auch für den Vater ist die Änderung fremd und ungewohnt. Hinzu passieren noch weitere Missgeschicke. Der Vater hegt unglücklicherweise den Argwohn, dass Rosalind nicht sein leibliches Kind sei. Dass die vierjährige Rosalind ihren Vater mit einem Kehrbesen beerdigen will, lässt sich darauf zurückführen, dass die Begegnung mit dem Tod in der Nachkriegszeit Teil des normalen Lebens war. In Bezug auf Rosalinds Tod-Leben-Spiel¹⁶²

¹⁶² Vgl. Abschnitt 3.2.1.1.

ist dieses Verhalten wohl nicht schwer nachzuvollziehen. Aber der Vater kommt verständlicherweise nicht leicht darüber hinweg. Das Scheitern der Vater-Tochter-Beziehung ist von Anfang an vorgezeichnet. Obwohl im Nachhinein die Zweifel des Vaters durch einen erblichen Augenfehler bei Rosalind aufgehoben werden, bleibt die Chance für die Vaterliebe vertan. Rosalind erzählt: „[...] er hatte es verlernt, mich zu lieben“ (Ü16). Ein anderer einschneidender Zwischenfall zieht dann endgültig einen Schlussstrich unter die Vater-Tochter-Beziehung.¹⁶³ Vor einer Darmoperation hat Rosalind große Angst und hofft auf die Unterstützung vom Vater. Taktlos jagt dieser ihr aber noch mehr Angst ein. Der Abbruch der Beziehung steht damit fest. Seit jenem Tag wünscht sich Rosalind den Tod des Vaters. Als er schließlich zwanzig Jahre später stirbt, feiert sie zunächst diesen Tag triumphierend. In dem Moment, als sie spielerisch und distanziert zuschaut, wie die Leiche ihres Vaters weggebracht wird, begreift sie erschreckt die Unwiderruflichkeit des Todes. Reumütig bedauert sie die versäumte Möglichkeit der Liebe zum Vater. „Ich hätte ihn lieben wollen, bis gestern; heute war er tot.“ (Ü22) Es hört sich nicht mehr an wie eine auf die Vaterliebe wartende, sondern wie eine nach Liebe und Anerkennung suchende Tochter. Rosalind projiziert ihr Begehren nach Anerkennung auf den „Tod“ und sucht bei ihm Zuflucht und Trost. Der Tod soll die mächtige Vaterfigur in ihrem Leben simulieren und kompensieren, er soll der Andere sein, der dem Ich verlässlich seine Stelle zuweist und es würdigt.

„Je älter ich wurde, um so dringlicher suchte ich seine Nähe, ohne die ich mich wehrlos und ausgeliefert fühlte. Er war meine Garantie für die Vermeidbarkeit von unerträglichem Unglück oder körperlichem Schmerz.“ (Ü22)

Auf der Textebene ist hier vom Tod die Rede, aber hintergründig wird auch das Verlangen nach einem imaginären Vater, einer Möglichkeit zur Identifizierung, deutlich. Unmittelbar dazu schreibt Jessica Benjamin:

„Nach meiner These benutzen Kinder Identifizierungen über die Geschlechtergrenzen hinweg, um sowohl wichtige Teile ihrer Selbstrepräsentation zu formulieren als auch Phantasien über sexuelle Beziehungen zu entwickeln (beispielsweise, um die Figur des Anderen in ihren sexuellen Dramen auszumalen).“¹⁶⁴

¹⁶³ Mehr Details zum Hintergrund der Vater-Tochter-Beziehung erfährt man im Roman *Stille Zeile sechs*. Dieser Komplex bildet dort ein zentrales Thema.

¹⁶⁴ Jessica Benjamin: „Vater und Tochter: Differentielle Identifizierung. Ein Beitrag zur Heterodoxie der Geschlechter“. In: Jessica Benjamin (Hg.): *Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über*

Eine wichtige Folge der Enttäuschung bei der Identifizierungsliebe zum Vater drückt sich oft in der Unterwürfigkeit der Frauen aus. Das würde Rosalinds ergebene, hilflose Haltung bezüglich des Todes erklären. Sie personifiziert den Tod, weist ihm verschiedene Rollen zu und lässt ihn ihr Gesellschaft leisten. (Ü22f.) Das erotische Rollenspiel mit dem Tod in verschiedenen Gestalten verrät ihr Begehren und ihre Sehnsucht nach einer intimen Bindung. In ihrer Einbildung kann sie endlich eine Brücke zu ihrer unerreichbaren Vater-Imago schlagen. Diese Phase nimmt zum Glück ein Ende: „Erst als ich aus meiner Ohnmacht erwachte, erkannte ich ihn.“ (Ü23) Es verdeutlichen sich hier zwei wichtige Entwicklungsschritte, zum einen, dass man die Anhänglichkeit zum Identifizierungsobjekt überwinden, Selbstvertrauen erlangen und die Realität „erkennen“ kann¹⁶⁵. Davon ausgehend bedeutet dies zum anderen einen Impuls, Rosalinds passive Lebenseinstellung scheinbar zu einer progressiven zu korrigieren. Die Protagonistin erwägt ihren nächsten Schritt. Sie weiß genau, dass es keine leichte Sache ist, sich von der alten Ordnung zu lösen.

„Wie sollte sie so schnell auch ein anderes Denken lernen, dachte sie, Denkwege sind wie Straßen, gepflastert oder betonierte, unversehens ging man sie wie gewohnt, suchte bestenfalls eine bisher nicht wahrgenommene Abzweigung oder schlug sich einen kleinen Pfad nach links oder rechts ins Unbekannte. Ihr verzweigtes System aus Haupt- und Nebenstraßen, Gassen und Trampelpfaden, für ihr bisheriges Leben durchaus tauglich, erwies sich nun als Falle, in der sich jeder Gedanke fing.“ (Ü26)

Die festgelegten Wege im Kopf wie in der vorgeschriebenen Realität dulden keinen Wechsel und keinen offenen Umgang mit den Anderen. Für die Dekonstruktion des

Idealisierung, Anerkennung und Differenz. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Helgard Kramer, Josefine Carls und Max Looser. Basel 1993, S. 87-114, hier S. 98.

¹⁶⁵ In zweierlei Hinsicht kann man diesen Komplex erläutern. Grundsätzlich ist es ein persönlicher Reifungsprozess, dass Rosalind aus dem Schatten der Eltern herauswächst und eigene Verantwortung übernimmt. Das heißt aber nicht, dass sie dann ein freier Mensch wird. Rosalind hat sich noch mit dem zweiten Schritt auseinanderzusetzen. Denn weiterhin lebt sie in einer menschlichen Gesellschaft und muss lernen, mit ihrem Über-Ich auszukommen. Freud beschreibt im „Abriss der Psychoanalyse“ die Entstehung und den Inhalt des Über-Ich: „Ein Stück der Aussenwelt ist als Objekt, wenigstens partiell, aufgegeben und dafür (durch Identifizierung) ins Ich aufgenommen, also ein Bestandteil der Innenwelt geworden. Diese neue psychische Instanz setzt die Funktionen fort, die jene Personen der Aussenwelt ausgeübt hatten, sie beobachtet das Ich, gibt ihm Befehle, richtet es und droht ihm mit Strafen, ganz wie die Eltern, deren Stelle es eingenommen hat. Wir heißen diese Instanz das *Überich*, empfinden sie in ihren richterlichen Funktionen als unser *Gewissen*. Bemerkenswert bleibt es, dass das Überich häufig eine Strenge entfaltet, zu der die realen Eltern nicht das Vorbild gegeben haben. Auch dass es das Ich nicht nur wegen seiner Taten zur Rechenschaft zieht, sondern ebenso wegen seiner Gedanken und unausgeführten Absichten, die ihm bekannt zu sein scheinen.“ Sigmund Freud: „Abriss der Psychoanalyse“. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*. Bd. XVII, S. 63-138, hier S. 136f.

gewohnten Weltbildes kann Rosalind die normalen Wege nicht verwenden, so dass sie ein Abweichen vom genormten Gang der Dinge beabsichtigt und zwar die „Geheimpfade, Schleichwege, unterirdischen Gänge und Gebirgsgrate“(Ü26). Das Nachdenken über die verschiedenen Wege führt hier wieder zurück zum „weggehen“-Motiv. Im Zusammenhang mit der Suche nach einem „anderen Weg“ geschieht parallel zur euphorischen Chaos-Phantasie der Protagonistin eine Art von Differenzierung, nämlich die Bildung vielfältiger Gegensatzpaare.

3.2.2 Die Antagonismen in der Phantasie

Um dieser inneren Verwirrung, den Spaltungserfahrungen und der damit verbundenen Unsicherheit zu entgehen, versucht Rosalind, die Innen- und Außenwelt durch *Differenzkategorien* zu ordnen, die einer ausgrenzenden Denkweise entstammen¹⁶⁶ und in zahlreichen Gegensatzpaaren ihren Ausdruck finden. Die Omnipotenzphantasie der Protagonistin einerseits und die Realität andererseits bilden zunächst die grundlegenden Gegenpole.¹⁶⁷ Die innere Unvereinbarkeit steht wiederum im Kontrast zu dem Wunsch, „mit sich eins zu werden“ (Ü120). Vor dem seelischen Durcheinander flieht Rosalind in eine allmächtige, narzisstische Phantasiewelt, wo die Störfaktoren der Realität in anderem Gewand widergespiegelt werden und sie ihnen erneut gegenüber treten kann. In der Phantasiewelt ist der Widerwille gegen die Bearbeitung des eigenen, inneren Zwiespalts gemindert und die Auseinandersetzung mit sich selbst kann in Gang gesetzt werden. Die verschiedenen Antagonismen erstrecken sich im Weiteren von Chaos/Ordnung über Tod/Leben bis zu den Gegensätzen Körper/Kopf sowie Lust/Unlust. Die Aufzählung ließe

¹⁶⁶ Diese Gegensätzlichkeiten reflektieren die auf *Differenz* beruhende Ideologie eines totalitären Regimes. Sebastian Kleinschmidt beschreibt es als „[...] auffordernde Theorie der Parteilichkeit, die nur ein Entweder-oder, ein Für-uns oder Gegen-uns erlaubt, und jede dritte Position ausschließt“. Sebastian Kleinschmidt: „Ideenherrschaft als geistige Konstellation. Zwang und Selbstzwang literarischer Loyalität in sozialistischen Diktaturen“. In: Günther Rüter (Hg.): *Literatur in der Diktatur: Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*. Paderborn 1997, S. 39-50, hier S. 44.

Als Robert Grünbaum die ablehnende Reaktion der von ihm als reformsocialistisch bezeichneten DDR-Autoren auf die deutsche Vereinigung schildert, merkt er an: „Der Appell läßt ein dichotomisches Weltbild erkennen, was vom Denken in Systemen geprägt ist und dessen Erklärungsmuster viel mit der Ideologie des Marxismus-Leninismus gemein haben. Die Autoren hielten an den alten Denkmodellen der Gegensätzlichkeit, dem ständigen Dualismus mit seiner ‚Schwarz-Weiß-Malerei‘ fest, die der veränderten Realität längst nicht mehr entsprachen.“ Robert Grünbaum: *Die Schriftsteller im Spannungsfeld*, S. 850.

¹⁶⁷ Der Widerspruch zwischen der im Romantitel verwendeten Bezeichnung „Überläuferin“ und der im „Kopf“ gefangengehaltenen Protagonistin kann in diesem Zusammenhang erwähnt werden.

sich noch fortsetzen.¹⁶⁸

3.2.2.1 Kopf-Körper-Dualität und innerer Zweikampf

Als Rosalind bemerkt, dass das Blut in ihren Beinen weiter fließt, beginnt sie von dem unsichtbaren Machtkampf der Kopf-Körper-Dualität in ihr zu erzählen. Allerdings ist ihrem Selbstbekenntnis nach dieses ungleiche Machtverhältnis – der dominante Kopf vs. der unterliegende Körper – nicht der ursprüngliche Zustand. Sie erzählt von sich:

„Als sie noch ein Kind war, hatten ihr Körper und ihr Kopf in besserem Einvernehmen miteinander gelebt, und nie gab es eine Traurigkeit des Kopfes, ohne zugleich die des Körpers zu sein.“ (Ü117)

Diese Beschreibung gibt ein Bild der absoluten Ganzheit wieder, das Rosalind von ihrer frühen Kindheit malt. *Differenz* erscheint hier also nicht als ursprüngliche Erfahrung, sondern als Konstruktion, die aus einem Missverhältnis resultiert, das jedoch durch eine spätere Verbundenheit wieder überwunden werden kann. In der Tat ist der Verlust dieses Einheitsgefühls ein nicht zu umgehender Teil des Heranwachsens. Der Reifungsprozess vollendet sich nicht ein für alle Mal, sondern durchschreitet unterschiedliche Stadien.¹⁶⁹ Davon ist die Pubertät eine, wie allgemein bekannt, riskante Phase des menschlichen Reifungsprozesses. In dieser Phase mischt sich die Ansicht der anderen unbemerkt in das Verhältnis zum eigenen Körper ein. Wenn Jugendliche sich plötzlich durch die Augen der anderen sehen, wird dabei die bisherige Wahrnehmung vom eigenen Körper geändert und sie lernen den eigenen Ort in der Generation und das Geschlecht kennen, dem sie zugeordnet werden. Die Verlusterfahrung des ganzheitlich kindlichen Körpers in der Pubertät bedeutet einerseits das Ende der Kindheit und andererseits den Übergang in die Adoleszenz. Rosalinds Erfahrungen kann man mit solchen der Adoleszenz vergleichen, die Wolfgang Mertens folgendermaßen beschrieben hat:

¹⁶⁸ Z.B.: nützlich/unnützlich, Schuld/Opfer, Folgen/Folgenlosigkeit, Tat/Untat, Schande/Verantwortung und andere, auf die anschließend eingegangen wird.

¹⁶⁹ Während der Entwicklungsphase muss der Mensch sich bereits als Säugling mit der negativen Erfahrung von Trennung abfinden. Die Abgrenzung fängt an mit dem Verlust der Ganzheit mit der Mutter, darauf folgt die Wahrnehmung der Subjekt/Objekt-Unterscheidung und später die Erfahrung der Geschlechterdifferenz sowie der geeigneten Geschlechtsidentität (gender). Der Differenzierungsprozess bedeutet unter anderem die Überwindung der Trennung bzw. der Ablösung (etwa von Bezugspersonen). Die auch darin enthaltene Suche nach Anerkennung und die Bemühung um Selbstbehauptung begleiten die Menschen das ganze Leben lang und verursachen ständig Wirbel harmloser oder schadenzufügender Art. Siehe Wolfgang Mertens: *Psychoanalyse*. Fünfte, überarb. und erw. Aufl., Stuttgart 1996, S. 72-102.

„Die von verschiedenen Autoren thematisierten Problembereiche beziehen sich vor allem auf die schrittweise Integration des sich rapide verändernden Körperbildes einschließlich der Genitalien, die tendenzielle Auflösung der kindlichen Bindungen an die elterlichen Bezugspersonen, die Entidealisierung der elterlichen Werte und Ideale, das Finden eines Liebespartners, die Integration der aus verschiedenen Entwicklungsphasen stammenden Selbstaspekte in eine stabile Identität und damit einhergehend auch die graduelle Anerkennung von Realitätsgrenzen. Die Suche nach dem Sinn des Lebens und nach neuen Wertvorstellungen, die denen der Erwachsenen oftmals diametral entgegengesetzt sein können, fördert vor allem bei Adoleszenten mit einem langen psychosozialen Moratorium (Erikson 1950) eine kritische Einstellung zu etablierten Rollen- und Wertvorstellungen [...].“¹⁷⁰

Die Protagonistin steht mitten in einem Kreuzfeuer, das aus einer Mischung ihrer alten und neuen Lebensanschauungen, ihrer schwankenden politischen Überzeugung sowie ihrer geänderten Einstellung zum eigenen Geschlecht besteht.

Rosalind bezeichnet die Umwandlung der Kopf-Körper-Kongruenz in eine Dualität bewusst als eine „natürliche Folge des Erwachsenwerdens“ (Ü118). Diese Aussage könnte sich als das Resultat der Verinnerlichung und Einwirkung der sozialen Norm erweisen. Es lässt sich zwar nicht deutlich unterscheiden, „ob es die Erwachsenen waren oder Rosalinds eigene Erfahrungen, die ihr aus Furcht vor der Lächerlichkeit die Scham beibrachten und ihrem Körper statt wilder Luftsprünge und spontaner Freudentänze Beherrschung abverlangte“ (Ü117), aber die beiden Vermutungen repräsentieren unbestreitbar die Zensur der Sozialisation. Sowohl das Schamgefühl dem eigenen Körper gegenüber als auch die anerzogene Selbstbeherrschung gehören zum sozialen Zähmungsprozess.

Hier soll zunächst versucht werden, die Konkurrenz zwischen Kopf und Körper zu klären. Die Dynamik dieses Verhältnisses ist mit Freuds Erläuterungen über „Das Ich und das Es“¹⁷¹ vergleichbar:

„Es ist leicht einzusehen, das Ich ist der durch den direkten Einfluß der Außenwelt unter Vermittlung von *W-Bw* veränderte Teil des Es, gewissermaßen eine Fortsetzung der Oberflächendifferenzierung. Es bemüht sich auch, den Einfluß der Außenwelt auf das Es und seine Absichten zur Geltung zu bringen, ist bestrebt, das Realitätsprinzip an die Stelle des Lustprinzips zu setzen, welches im Es uneingeschränkt regiert. Die Wahrnehmung spielt für das Ich die Rolle, welche im Es dem Trieb zufällt. Das Ich repräsentiert, was man Vernunft und Besonnenheit

¹⁷⁰ Wolfgang Mertens: *Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität. Bd. 2: Kindheit und Adoleszenz*. Zweite, überarb. Aufl., Stuttgart 1996, S. 130-133.

¹⁷¹ Sigmund Freud: „Das Ich und das Es“. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. XIII, S. 235-289.

nennen kann, im Gegensatz zum Es, welches die Leidenschaften enthält [...].“¹⁷²

Der körperliche Teil Rosalinds, entsprechend dem „Es“ in Freuds Text, zieht sich – beeinflusst durch den Sozialisationsprozess – während der Ich-Bildung allmählich zurück. Der Kopf, der für das „Ich“ stehen kann, übernimmt anschließend das Ruder und lenkt die Protagonistin in die erwünschte Richtung des Realitätsprinzips, was durchaus als Bereitschaft zur Integration in die Gesellschaft der Anderen betrachtet werden kann. Rosalinds Kopf trägt die Verantwortung für die Dressur des Körpers und hat sich für die Trennung von Bruno, ihrem Freund, entschieden. Unter der Diktatur des Kopfes gelingt es dem Körper nur sehr selten, sein ausschweifendes, zügelloses Wesen zu zeigen. Es sieht so aus, als ob der Verstand-Emotion-Gegensatz ebenfalls in die Kopf-Körper-Aufteilung einbezogen wird. Darüber hinaus ähneln die mehrdeutigen Zuschreibungen zu Kopf und Körper (Ü115-118) wiederum den zwei Prinzipien des psychischen Lebens: das Real-Ich und das Lust-Ich. Freud stellt diese Gegensätzlichkeit in „Formulierung über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens“¹⁷³ wie folgt auf:

„Wie das Lust-Ich nichts anderes kann als wünschen, nach Lustgewinn arbeiten und der Unlust ausweichen, so braucht das Real-Ich nichts anderes zu tun als nach Nutzen zu streben und sich gegen Schaden zu sichern.“¹⁷⁴

Hinzufügend weist Jean Laplanche darauf hin:

„Lust-Ich und Real-Ich sind nicht zwei vollständig verschiedene Formen des Ich, sondern bestimmen zwei Weisen, nach denen die Ichtriebe funktionieren, nämlich nach dem Lustprinzip und Realitätsprinzip.“¹⁷⁵

Die antagonistischen auf *Differenz* zielenden Strebungen des Kopfes und Körpers sind kein ungewöhnliches Phänomen in der psychoanalytischen Forschung. Wenn alles unter Kontrolle ist, besitzt das Realitätsprinzip die absolute Souveränität. Aber falls aus irgendeinem Grund oder Anlass das Lustprinzip doch die Oberhand gewinnt, wie es Rosalind passiert, löst es große Verwirrung aus und bringt das Ich von der vorgeschriebenen Bahn ab. Für die Protagonistin scheint die Abweichung manchmal ein

¹⁷² Ebd., S. 252f.

¹⁷³ Sigmund Freud: „Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens“. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. VIII. S. 229-238.

¹⁷⁴ Ebd., S. 235.

¹⁷⁵ Jean Laplanche und J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Aus dem Französischen übersetzt von Emma Moersch. 12. Aufl., Frankfurt/M. 1994, S. 294f.

sehr interessantes, anziehendes Ereignis zu sein. Es bedeutet für den Kopf eine enorme Anstrengung, sich aus der „Verschmelzung“ (Ü118) zu lösen und seine Handlungsfähigkeit wiederzufinden:

„Letztlich aber blieb er [der Kopf, H.C.] der Sieger und bot, gewarnt durch derartige Überraschlungen, dem Körper immer seltener Gelegenheit, seine existenzgefährdenden Eskapaden zu wiederholen.“ (Ü119)

Die Gegenüberstellung des Kopfes und des Körpers, interpretiert als Ich und Es, Real-Ich und Lust-Ich oder Realitätsprinzip und Lustprinzip, kündigt vorerst Rosalinds inneren Zweikampf nur an.

3.2.2.2 Die Erweiterung der Unvereinbarkeit

Die Erinnerung an die verlorene Einheit von Kopf und Körper wurde wahrscheinlich durch den gegenwärtigen psychischen Zwiespalt der Protagonistin wieder lebendig. Die Schemata des Dualismus im Roman werden durch sichtbare und unsichtbare Stränge gebildet, die zueinander führen, sich miteinander verknüpfen und ständig das Signal der inneren Unvereinbarkeit aussenden.

Abgesehen von den oben schon behandelten treten noch folgende Gegenüberstellungen im Roman auf, welche die Facetten einer übergeordneten Struktur bilden: nützlich/unnützlich (Ü45, Ü67), Schuld/Opfer (Ü46), Folgen/ Folgenlosigkeit (Ü46), Tat/Untat (Ü47) und „ein guter Mensch zu sein“ oder nicht (Ü47, 114f.). Angesichts der von einer Leistungsgesellschaft geforderten Werte wie Zweckmäßigkeit, Anpassungsfähigkeit, Verantwortlichkeit können diese Gegensätze als die Gewinnerseite und Verliererseite gegenübergestellt werden, und es ist ebenfalls verständlich, dass man sich leicht und gerne mit der vorteilversprechenden Partei identifiziert. Eine zirkuläre Bewegung ist zu beobachten: Die überall anwesende Norm begründet die Denkweise der Menschen und die Einigkeit der menschlichen Haltung bestätigt wieder die normierende Macht, die deswegen immer etabliert bleibt und die Welt absolut unter Kontrolle hat.

Einmal, als von der Seele die Rede ist, kündigt Rosalind mit Kühle und Vernunft an:

„[...] Es gibt keine Schuld, es gibt keine Sünde, es gibt nur gesetzmäßige Entwicklungen gesetzmäßiger Konflikte, deren gesetzmäßige Opfer wir sind. Ich will kein Opfer sein, ich will Schuld sein.“ (Ü46)

Worauf will diese merkwürdige Aussage hinaus? Warum behauptet Rosalind, dass sie lieber schuldig sein will? Das gesamte Ausmaß des Opfer-Schuld-Dilemmas lässt sich ohne zusätzliche Verweise schwer skizzieren. Im Vergleich zum Roman *Stille Zeile sechs* und einem Essay von Maron mit dem Titel „Ernst Toller“¹⁷⁶ deutet dieser abstrahierte Meinungsaustausch mit Georg bloß auf die Spitze eines Eisbergs hin. Die umstrittene Kernfrage von Ernst Toller lautet: „Muß der Handelnde schuldig werden, immer und immer? Oder, wenn er nicht schuldig werden will, untergehen?“¹⁷⁷ Damit stehen Schuld und Handeln zunächst endlich in einem nachvollziehbaren Verhältnis. Demzufolge machen auch Georgs Worte Sinn, wenn er über Rosalind spöttelt: „Der Mensch im Kampf mit seiner Folgenlosigkeit“ (Ü46). Rosalind ist bemüht, sich vor allem an im herkömmlichen Sinne positiven, effizienten Eigenschaften zu orientieren, die sich konkret als Beispiele nennen lassen: die Nützlichkeit, eine bestimmte Leistung und die Tat. Einerseits ist es schwer, die eigene Folgenlosigkeit zu akzeptieren. Andererseits hat sie doch große Angst vor einer offensiven Handlung, weil die Konsequenzen nicht vorhersehbar sind.

Anknüpfend an diese Einstellung kommt ein anderer wichtiger Aspekt hinzu – das Selbstwertgefühl. Ideale, wie „ein guter Mensch zu sein“ oder die Ehrlichkeit, die Georgs Nasenbluten (Ü47) bewirkt, stellen das Ich-Ideal¹⁷⁸ der Protagonistin unter einen hohen Anspruch. Wenn Georg von der krampfhaften Abneigung der Menschen vor Folgenlosigkeit spricht oder den Sinn des Bestrebens, ein guter Mensch zu sein, in Frage stellt, weil er durch sein ehrliches Nasenbluten nur Nachteile hat, handelt es sich im Grunde genommen um Rosalinds ideales Selbstbild und den Konflikt mit der realen Welt, worin sie sich schwer zurechtfindet. Ein vollständiges Bild ihrer Zerrissenheit und Verwirrung ergibt sich erst dann, wenn der Zusammenhang der verschiedenen Textstellen nach und nach hergestellt wird.

In einem Gespräch meint Georg tadelnd zu Rosalind:

¹⁷⁶ Monika Maron: *Stille Zeile sechs*. Frankfurt/M. 1998; Monika Maron: „Ernst Toller“. In: Dies.: *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*. S. 60ff.

¹⁷⁷ Monika Maron: *Stille Zeile sechs*, S. 41. Ernst Tollers Geschichte und der politische Hintergrund werden im Kapitel über *Stille Zeile sechs* genau beschrieben.

¹⁷⁸ Zum „Ich-Ideal“ schreibt Laplanche: „Von Freud im Rahmen seiner zweiten Theorie des psychischen Apparates verwendeter Ausdruck: Instanz der Persönlichkeit, die aus der Konvergenz des Narzißmus (Idealisierung des Ichs) und den Identifizierungen mit den Eltern, ihren Substituten und den kollektiven Idealen entsteht. Als gesonderte Instanz stellt das Ich-Ideal ein Vorbild dar, an das das Subjekt sich anzugleichen sucht.“ Jean Laplanche/J.-B. Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S. 202f.

„So weit hast du es gebracht, sagte er und schlug mir auf die fühllosen Beine, zum Krüppel hast du's gebracht, und traust dich immer noch nicht, die Wahrheit zu denken [...].“ (Ü45)

Diese „Wahrheit“ ist ohne Zweifel ein Schlüsselbegriff für Rosalinds Ausnahmezustand, aber sie bekommt erst im Verlauf der Romanhandlung eine gewisse Kontur.¹⁷⁹ Das Zitat ist auch ein einleuchtendes Indiz, das die Beobachtungen ihrer Regression und Diskrepanz unterstützt. Georg scheint viel von der Protagonistin zu wissen und hakt weiter nach:

„Du hast dich zurückgezogen auf die sichere Geste der Untat. Hörst du das Wort: Untat. Weißt du, was das ist, keine Tat oder die böse Tat, oder ist keine Tat die böse Tat. Warum antwortest du nicht.“ (Ü47)

Die Mehrdeutigkeit des Wortes „Untat“ verstärkt die Eindringlichkeit variierender Handlungsmöglichkeiten und bezeichnet gleichzeitig den Verlust von Eindeutigkeit, mit dem Rosalind sehr zu kämpfen hat. Daraufhin erwidert sie sich verteidigend:

„Ich weiß nicht, was eine Tat ist, [...] ich weiß auch nicht, was eine Untat ist. Ich kann nicht mehr sagen: ich tue etwas, weil... Ich kann nur noch sagen: ich lasse etwas, weil ich nicht weiß, warum ich es tun sollte.“ (Ü47)

Offensichtlich wird ihre Urteilsfähigkeit von mangelhafter Überzeugung in Mitleidenschaft gezogen. Von Motivation oder Entschlossenheit fehlt jede Spur. Eine festgelegte Eigenschaft einer Tat ist für die Protagonistin, deren Innenleben mehr von *Differenzen* als von Einheitlichkeit geprägt ist, momentan undefinierbar. Als Bruno spöttisch über Rosalinds hartnäckigen Drang zur Eindeutigkeit spricht und sich Gedanken darüber macht, ob sie „ein guter Mensch“ (Ü112-115) sein kann oder nicht, meldet die Protagonistin sich auf einmal zu Wort:

„Ich habe es aufgegeben, als Mensch zu leben. Ich bin jetzt nur noch ein Kopf, und als Kopf hält man die reine Güte ganz und gar nicht aus, andererseits bleibt die Bösartigkeit eines Kopfes, solange er unter den Menschen keine Helfer hat, ohne Folgen.“ (Ü115)

Dies bekräftigt Georgs Vorwurf, dass Rosalind sich „auf die sichere Geste der Untat“ (Ü47) zurückgezogen habe. Die Absicht für die Wahl einer reinen Kopf-Existenz kommt gleichzeitig ans Licht. Zum einen, aus der Furcht vor der eigenen Tat – sei es eine gute Tat

¹⁷⁹ Worum es sich bei der „Wahrheit“ handelt, wird später im Zusammenhang mit der Begegnung mit einem Klon (Ü206ff.) ausführlicher herausgearbeitet (siehe Abschnitt 3.6.1).

oder eine böse – muss sie sich im Kopf-Käfig verstecken und einsperren, wo sie am wenigsten von Emotionen durcheinandergebracht wird. Zum anderen, während der Zuflucht, lässt die innerliche Instanz Rosalind nicht los und quält sie mit dem Dilemma von „Folgen“ und „Folgenlosigkeit“. Denn wenn sie nichts unternimmt, verstößt sie gegen das Leistungsprinzip und wird logischerweise als „folgenlos“ bewertet. Aber es ist durchaus möglich, dass sie eine „Tat“ durchführt, die nicht von anderen akzeptiert wird und ihr unter Umständen das Gegenteil von Anerkennung bringt, was dann üble Folgen nach sich ziehen würde. Die Überlegung, ob sie bereit ist, die damit einhergehende „Schuld“ ohne Widerwillen auf sich zu nehmen, bleibt vorerst zweitrangig. Denn sie hat bisher noch keine andere Alternative als die schließlich zugesprochene „Schande“. In dem an dieser Stelle geführten Gespräch sehen wir, wie das Dilemma hinsichtlich der „Schande“ weiter relativiert wird. Auf die Frage nach seiner Schande antwortet Bruno:

„Meine Schande ist, daß ich nichts tue, Rosa, das weißt du. Und deine Schande ist, daß du etwas tust, das weißt du doch auch.
Ich tue nichts mehr, sage ich.
Dann hast du zur ersten nun eine zweite, sagt Bruno.“ (Ü113)

Es ist anzunehmen, dass es Rosalinds „Schande“ ist, etwas gemacht zu haben, das von der sozialen Erwartung her betrachtet eigentlich nicht akzeptabel war.¹⁸⁰ Da sie mit der neuen Entscheidung nichts mehr zu tun hat, d.h. dem eigenen Verantwortungsbewusstsein nicht nachkommt, wird sie, wie Bruno meint, ab jetzt „eine zweite Schande“ tragen müssen. Die Protagonistin sitzt in der Klemme. Sie hat jeweils aufgrund innerer und äußerer Kriterien die gleiche negative Konsequenz zu ertragen.

Die konträren Begriffe überschreiten das bisherige dyadische Schema und tendieren zu einer multiplen Dimension. Allein zu dem Wort „Untat“ definiert Georg (Ü47), wie auf der vorigen Seite gezeigt wurde, drei Bedeutungen. Die Kopf-Körper-Konstellation bleibt als relativ klare, überschaubare Aufteilung bestehen, sie wird zudem, wie oben zu sehen war, in übertragenen Zusammensetzungen (Ü115) variiert. Rosalind kann sich erst spät der Tatsache annähern, dass die Lebenswege meistens nicht gerade vor uns stehen, wie wir es uns erhoffen. Sie wird quasi anderer Farben außer Schwarz und Weiß gewahr. Die Logik der kollektiven Ordnung gilt nicht mehr als die einzige Wahrheit auf der Welt. Es fällt ihr obendrein wie Schuppen von den Augen, dass ihre Haltung gegen Schwäche (Ü44) ebenfalls nicht gerechtfertigt war:

¹⁸⁰ Die Gültigkeit dieser Ansicht stützt sich auf das Erlebnis der Protagonistin im Roman *Flugasche*.

„Ich bin sicher, es hätte mir damals niemand erklären können, worin meine Verachtung bestand, denn ich hätte verstehen müssen, was ich nicht verstehen konnte: meine Verständnislosigkeit.“ (Ü44)

Was ist richtig oder was wird für richtig gehalten und was für falsch? Menschen, denen die grundlegende Orientierung fehlt, wird der Boden unter den Füßen weggezogen. Wenn keine Möglichkeit der Vermittlung divergierender Werte, Gefühle und Bestrebungen aufscheint, gerät das Subjekt in einen trostlosen Zustand. Entsprechend äußert sich die Protagonistin ratlos und niedergeschlagen:

„Inzwischen weiß ich, daß Schwäche in einen Menschen einbrechen kann wie Kälte in eine Landschaft, unvermittelt und unerwartet; was als sicher galt, wird unerreichbar, das Tun vernebelt sich zum Traum, lähmende Müdigkeit verschlingt den Aufbruch, und nichts lohnt mehr die Mühe, die es kostet.“ (Ü44f.)

Diese Aussage betrifft insbesondere ihren jetzigen Zustand. Anscheinend sind Frustration und Passivität in sie eingeschlichen und entpuppen sich als unerwartete Lähmung. Es liegt nahe, dass Rosalind durch diesen Gesinnungswandel eine differenzierte Perspektive erlangt, die jedoch eine unangenehme Nebenwirkung herbeiführt. Wie sie sich betrachtet und wie der bewertende Blick von außen sie beurteilt, ist offensichtlich nicht mehr identisch. Die Kluft zwischen dem, wie sie sein sollte und wie sie sein will, scheint sich fortwährend zu verbreitern:

„Außerdem bin ich mir nicht sicher, ob ich wirklich ein guter Mensch sein wollte oder ob ich nur wünschte, daß die anderen mich dafür halten. Eigentlich wollte ich lieber lügen und stehlen können wie Martha.“ (Ü115)

Rosalinds Schwierigkeit, mit sich eins zu sein (vgl. Ü120), gerät immer intensiver ins Blickfeld. Die Indizien für eine Identitätskrise verdichten sich. Im Folgenden werden wir aufmerksam auf Rosalinds Versuch, wenigstens provisorisch einem frontalen Aufprall mit der Realität auszuweichen und abwechselnd in die anderen Teile des Ich-Bildes – z.B. Martha und Clairchen – zu schlüpfen.

3.3 Ich-Anteile als Figurationen von *Differenz* und das Verhältnis zum eigenen Geschlecht

Die Symptome für eine gestörte Identität des weiblichen Ich werden in Rosalinds Gedanken- und Bilderfluss immer auffälliger. Die Kernfrage könnte so formuliert werden,

wie man das seit der Kindheit internalisierte Idealbild angesichts der Realität umstrukturieren kann und wie dieser Überwindungsprozess bewusst oder unbewusst durchgeführt wird. Dieses Phänomen lässt sich mit der fast unausweichlichen Erfahrung eines Neulings beim Eintritt in die Erwachsenenwelt vergleichen, in der er erst mit der Zeit einsieht, dass die als konstant angenommene Norm sich unter Umständen doch verändert. In unserem Leben sind diese schockierende Erfahrung und der zu bewältigende Prozess durchaus nicht einmalig und suchen uns immer wieder überraschend auf.

Besondere Beachtung verdient in diesem Kontext das gesellschaftliche Umfeld im Roman. Da ausreichende Indizien darauf hinweisen, dass der Roman vor dem Hintergrund der sozialistischen Gesellschaft der DDR konzipiert ist¹⁸¹, müssen die Komponenten der sozialen Besonderheit und der politischen Ideologie in die Betrachtung einbezogen und mit der Ausbildung einer geschlechtlichen Identität verbunden werden. In einem totalitären Milieu entfaltet sich eine Identitätsproblematik schließlich in einer noch umfangreicheren und komplexeren Dimension.

Ein Vergleich mit der adoleszenten Entwicklungskrise, wie Mertens sie darstellt, bietet im Vorfeld eine Verständnismöglichkeit für die Tendenz der Protagonistin zur Gespaltenheit:

„Folgerichtig wird in diesem Lebensabschnitt [in der Adoleszenz, H.C.] auch die Unvollkommenheit sozialer und politischer Institutionen (Schule, Staat, Politiker) zur Zielscheibe von Aggression. Die notwendig werdende Ent-Idealisierung führt zu einer Externalisierung der entwerteten, inneren Elternrepräsentanzen auf äußere Institutionen. Diese werden als seelenlose, gleichgültige, ausbeuterische, unterdrückende, nur an ihren eigenen Vorteil denkende Instanzen erlebt. Das als grandios erlebte Selbst muß in einem regressiven Spaltungsprozeß die eigenen als aggressiv, minderwertig und unmoralisch erlebten Selbstanteile projizieren, was die Gesellschaft bzw. deren Repräsentanten wie z.B. Lehrer, Politiker, Unternehmer als unfähig, tatenlos, egoistisch, selbstüchtig und ausbeuterisch erscheinen läßt [...] Ein Kriterium für die Beendigung der Adoleszenz besteht deshalb auch (unabhängig vom tatsächlichen Lebensalter) im allmählichen Aufgebenkönnen dieses omnipotenten Selbsterlebens.“¹⁸²

¹⁸¹ Z.B.: Dass Rosalind als Absolventin einer Forschungsstätte „zugeteilt“ (Ü10) wurde, ist ein Kennzeichen der sozialistischen Gesellschaftsstruktur. Aus den anderen im Roman angeführten geographischen Angaben wie Becherstraße, Kupfergraben oder den Stadtvierteln Pankow und Prenzlauer Berg kann man schließen, dass sich der Roman tatsächlich in der DDR (im Ostteil Berlins) abspielt.

¹⁸² Zu Rosalinds Starrheit in der Gut-und-Böse-Aufteilung, die offensichtlich tiefe Wurzeln in der Kindheit hat, ist an dieser Stelle ebenfalls eine theoretische Erörterung zu lesen. „Die Überwindung der adoleszenten Spaltung in die nur Guten und in die ausschließlich Bösen führt zu einer strukturellen Etablierung einer reifen Ambivalenztoleranz, die auch eine andauernde erwachsene Liebesbeziehung überhaupt erst ermöglicht. Je massiver die kindlichen Spaltungsvorgänge zur Sicherung des Selbstwertgefühls ausgefallen sind, desto heftiger werden diese in der Adoleszenz auch wiederbelebt [...]. Nur als Randbemerkung sei hier noch angefügt, daß sich im späten Erwachsenenalter eine Tendenz

Es ist wohl denkbar, dass der Konflikt eines Jugendlichen ein anderes Ausmaß beinhaltet, jedoch bleibt unbestritten, dass die Brüche, die aus der prekären Gegenüberstellung von Individuum und Gesellschaft herkommen, sowohl das Identitätsgefühl des Jugendlichen als auch des Erwachsenen gewaltig strapazieren. In Bezug auf diesen Punkt liest man in Werner Bohlebers Auffassung über das Konzept der Identität:

„Identität birgt stets die Spannung zwischen Übernahme sozialer Rollen und individueller Besonderheit in sich [...]. Die Psychoanalyse, die das Schicksal der individuellen, im Infantilen wurzelnden Wünsche und idiosynkratischen Trieb- und Liebesbedürfnisse in der Dynamik der gewordenen Persönlichkeit erforscht, macht damit hinsichtlich der Identitätsbildung – wie flexibel oder erstarrt sie jeweils sein mag – immer das im Unbewußten aufbewahrte Nicht-Identische zum Thema [...].“¹⁸³

Bis hierhin konzentrierte sich die Beobachtung dieser Arbeit grundlegend darauf, das Ringen der Protagonistin um psychische Einheit, um Integration oder Vermittlung der im Inneren erfahrenen *Differenzen* aufzuzeigen. Als nächstes kommt eine noch nicht besprochene Dimension hinzu. Allgemein wird die seelische Spaltung des Ich als Resultat der Identitätskrise angesehen. Immens erdrückt von der Gespaltenheit stellt sich die Protagonistin auf das Motto „Mein Ziel bin ich“ (Ü64) ein, was nichts anderes bedeutet, als das Verhältnis zu sich selbst klarzustellen. Rosalinds innere Unstimmigkeit wird im Weiteren auf figurative Weise demonstriert. Die zwei Freundinnen Martha und Clairchen repräsentieren die differenzierten Selbstbilder aus früheren Entwicklungsphasen. Beide können im Sinne der Psychoanalyse seit Freud als Figurationen von Abspaltungen angesehen werden, als Repräsentanzen des Selbst und seiner verschiedenen Abwehrvorgänge. Das Erinnern an die Inhalte des Abgewehrten hat zweifellos eine regulierende und dadurch projektive Funktion, wodurch die verborgene Divergenz aktualisiert und ausgetragen wird. Die drei Frauen – Rosalind, Martha und Clairchen – müssen also trotz ihrer unterschiedlichen Charaktertypen und Einstellungen als eine seelische Einheit betrachtet werden, die hinter den verschiedenen Phantasien angenommen werden kann. Die gleiche Ansicht vertritt Sylvia Kloetzer in ihrer Forschung:

ergeben kann, adoleszente rebellische Impulse in sich wieder zu aktualisieren.“ Wolfgang Mertens: Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität. Bd. 2: Kindheit und Adoleszenz, S. 144.

¹⁸³ Werner Bohleber: „Identität und Selbst. Die Bedeutung der neueren Entwicklungsforschung für die psychoanalytische Theorie des Selbst“. In: *Adoleszenz und Identität*. Stuttgart 1996, S. 258-302, hier S. 269f.

„Das Trio Rosalind-Martha-Clairchen läßt sich als Einheit begreifen, als verschiedene Aspekte der Überläuferin. Martha und Clairchen werden als Möglichkeiten Rosalinds lesbar, die sie in ihrem Alltagsleben, ihrem ‚Sklavendasein‘ (Ü99) hatte verkümmern lassen, die sie verleugnete, ‚in die Flucht trieb‘ (vgl. Ü46) oder abtötete.“¹⁸⁴

Von diesem Standpunkt ausgehend wird diese Arbeit in den folgenden Abschnitten auf die Darstellung der beiden Freundinnen und ihre verwickelten Beziehungen zur Protagonistin eingehen. Hinzu wird die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern aus der Perspektive der Ich-Erzählerin hervorgehoben. Im Maronschen Menschenbild sind ganz offenbar Spaltungsvorgänge, Ich-Dissoziationen, seelische Zerrissenheit und die Erfahrung innerer *Differenzen* nicht nur Resultat frühkindlicher Objektbeziehungen, sondern sie erfahren durch das normierte Leben in der Gesellschaft mit ihren diktatorischen Werten ständig neue Begründung. Insofern schließt die Ausbildung von Geschlechtsidentität an frühere *Differenzerfahrungen* an.

3.3.1 Martha als die fremde Provokateurin und als das andere Ich

Es lässt sich sehr schwer feststellen, ob ein Teil der Geschichte über Martha überhaupt als „wirklich“ gelten soll. Die Beschreibung des weiblichen Ich von der ersten Begegnung vor fünfzehn Jahren mit der „fremden“ Frau, die sich Martha nennt, ist ausgesprochen unreal und rätselhaft. Rosalind empfindet große Hemmung, Martha kennen zu lernen und fühlt sich doch von ihr angezogen. Während sie ihren Vorbehalt begründet, offenbart sie die versteckte symbolische Bedeutung dieser unbekannteten Frau: „Die ungewisse Befürchtung, eine Grenze zu verletzen, hielt mich zurück.“ (Ü26) Diese Vorahnung spiegelt Rosalinds Angst vor einem eigenen verdrängten Impuls wider. In ihrem Traum (Ü27f.) wird ihr oppositionelles Verhältnis zu der fremden Frau durch das stumme Gegenübersitzen in einem Lokal verbildlicht. Die Kommunikationsversuche, die von der Protagonistin ausgehen, scheitern jedes Mal und enden immer wieder in einem Schwimmbecken, wo die fremde Frau gemütlich im Kreis schwimmt. Schwerelos nähert und entfernt sich die Fremde schweigsam gleich wieder. Die schwebende Gangart und das Zurückkehren in das Wasser-Element sprechen dafür, dass diese Fremde eher ein spirituelles Objekt als ein menschliches Lebewesen ist. Das Wasser und das Schwimmbecken symbolisieren ihren andersartigen und doch zugleich gleichen Ursprung und deuten auf die Dimension des

¹⁸⁴ Sylvia Kloetzer: Mitläufer and Überläufer, S. 268.

Unbewussten hin. Was die Bedeutung ihres Traums betrifft, ist das weibliche Ich nicht ahnungslos und ergreift danach entschlossen die Initiative, den Kontakt mit der fremden Frau herzustellen. Rosalind begründet dies so:

„Ich fürchtete, der Traum könnte eine Bedeutung haben und die Fremde könnte sich eines Tages in Erinnerung auflösen wie der Traum und ich würde nie erfahren, wer sie war und warum ich mich ihr so verwandt fühlte.“ (Ü28)

Das Schwanken von der Fremdheit zum Verwandtsein drückt ihre ambivalente Haltung zu Martha aus und lässt uns gleichzeitig erkennen, dass zwischen den beiden keine gewöhnliche Verbindung besteht¹⁸⁵. Die Protagonistin beschreibt das einzigartige Gefühl, wie sehr sie sich von Martha angezogen fühlt:

„Es ging eine Verführung aus von ihr, ohne daß ich gewußt hätte, wozu ich mich verführt fühlte und wodurch. Es war die Verführung eines Gedichts, das ich nicht verstand und dessen Ton und Schwingung mich doch berührte; oder von Musik, die mich weitete und Fremdheit in die eigene Haut verwandelte.“ (Ü30)

Im Kontrast zu Rosalinds hoher Erwartung von sozialer Anerkennung und ihrem Drang zur Konsequenz weigert sich Martha, irgendwelche sozialen Vorschriften anzunehmen. Sie stellt die Selbstverständlichkeit der vorherrschenden Norm in Frage und fordert die maßgebende Macht heraus. Aus Rosalinds Gespräch (Ü42f.) mit Georg, der angeblich Marthas Mann ist, erhalten die Leser erstaunliche Kenntnisse über ihre Ehe bzw. Marthas Einstellung zum eigenen Geschlecht. Georg erzählt aus Marthas Blick:

„[...] das sei ihr Privileg als Frau, eine Prostituierte werden. Ich hätte sie gar nicht verletzen können außer durch ein Bekenntnis meiner Liebe, das ihr das Gefühl gegeben hätte, ein Parasit zu sein. Wir waren Geschäftspartner [...].“ (Ü43)

Es ist mehr als schwierig, einen passenden Rahmen für Marthas Eigenartigkeit zu entwerfen. Nach und nach stellt sich heraus, dass es gerade ihre Art ist, sich außerhalb der vereinbarten Regeln der Sozialisation zu bewegen. Diese Eigenschaft kann man bei sozialen Außenseitern und Randgruppen feststellen, z.B. bei den Piraten. Insofern wären

¹⁸⁵ Diese Vermutung wird später von der Protagonistin bekräftigt, als sie zurückdenkt: „Damals hatte sie tiefe Gemeinsamkeit empfunden, tiefer als später mit irgendeinem anderen Menschen, selbst als mit Bruno.“ (Ü54)

Marthas Erlebnisse bei den Piraten eine reichhaltige Grundlage für ihr provokatives Verhalten.

Die Piratengeschichte, die Martha angeblich als Kind bei den Piraten kennen gelernt hat, klingt für die Protagonistin, die seit langem in der Denkweise des Machtsystems gefangen ist, besonders verlockend und erfrischend (und auch für die Leser). Bemerkenswert sind insbesondere zwei Schwerpunkte in der Piratenlektüre. Beim ersten bedeutenden Aspekt handelt es sich um das Piratenprojekt, „den Nutzen des Nutzlosen zu erforschen“ (Ü50). Der Chef der Piraten, der Mathematikprofessor, empfiehlt Martha:

„Das erste ist: du mußt deine nutzloseste Eigenschaft herausfinden. Denn schon ehe du geboren wurdest, hat man dich statistisch aufbereitet und deinen möglichen Nutzen errechnet: die durch dich verursachten Kosten im Kindesalter, die Verwendbarkeit während der Arbeitsphase, die zu erwartenden Nachkommen, die wieder entstehenden Kosten im Alter bis zum statistisch ausgewiesenen Sterbealter, kurz: deine Rentabilität ist veranschlagt und wird erwartet. Du kannst aber die Statistiker überlisten, in dem du etwas in dir findest, das sie nicht verwenden können. Deinen Kopf bauen sie einer Maschine ein, deine Arme machen sie zu Kränen, deinen Brustkorb zum Karteikasten, deinen Bauch zur Müllhalde.“ (Ü50f.)

In seiner Darstellung veranschaulicht er das Funktionieren der menschlichen Lebensgemeinschaft unter einer gigantischen, normalerweise unsichtbaren Machtmaschine, die skrupellos die Existenz ihrer Untertanen manipuliert und festlegt. Um sich gegen diese furchtbar monotone Lebensform, die wie ein Fließband in der Fabrik vor sich hin läuft, zu wehren, sieht er doch einen Ausweg:

„[...] in jedem Menschen gibt es etwas, das sie nicht gebrauchen können, das Besondere, das Unberechenbare, Seele, Poesie, Musik, ich weiß keinen passenden Namen dafür, eben das, was niemand wissen konnte, ehe der Mensch geboren war. Dieses scheinbar nutzloseste Stück von dir mußt du finden und bewahren, das ist der Anfang deiner Biografie.“ (Ü51)

Die Piratenphilosophie setzt ihren Akzent subversiv auf eine Gegenüberstellung zwischen dem Kollektivschicksal und der Idee der Individualität und versucht, die verordnete Denkstruktur zu destruieren. Die Schlüsselbegriffe „nützlich oder nutzlos“, womit Rosalind viel zu schaffen hat, sind den Lesern schon bekannt. Nach der Erläuterung des Professors ist das Verständnis dieser Begriffe eine Frage der Definition, die von der Kollektivgemeinschaft anerkannt oder widerlegt wird, dann von uns aufgenommen und schließlich ein Teil unserer Identität wird. Auf diese Weise entsteht Geborgenheit und

Zugehörigkeit des Einzelnen zu einer Gemeinschaft, was Abhängigkeit und eventuell parallel Unterwürfigkeit auslöst. Nicht zufällig fällt der Protagonistin der Satz ein: „wenn die Welt irre ist, liegt im Irrsinn der Sinn.“ (Ü29) Das knappe Zitat von Hölderlin enthüllt einerseits die Relativität der Wahrheitssuche, die von der Macht der Massen beherrscht wird, und andererseits indirekt die Ohnmacht des Einzelnen angesichts des Gruppenzwanges. Aus demselben Grund ist es äußerst schwer, sich von einer Gruppen-Identität zu trennen und eigene, bisherige Überzeugungen in Frage zu stellen. Das wäre so, wie wenn man sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf herausholen möchte. Vielleicht überwindet man doch alle Hindernisse und überschreitet die eigene Grenze, dann befreit man sich im gleichen Moment nicht nur von der Standarddenkweise, sondern ist soweit, seine Individualität, die hier auch als das richtige Leben interpretiert wird, zu entfalten, was die Worte „der Anfang deiner Biografie“ (Ü51) beinhalten. Man ist auf sich gestellt und muss einen Weg finden, der bisher vielleicht nicht mal eine konkrete Form hat. In weiterer Hinsicht bedeutet die Sabotage des normierten Denkens eine Umkehrung des Diskurses und setzt Gesellschaftskritik und das Vorhaben der Veränderung der gesellschaftlichen Struktur voraus.

Der zweite wichtige Punkt der Piratenphilosophie ist das Stehlen. Anders als das Besondere in sich zu finden, richtet sich das Stehlen offensiv nach außen. Die Piraten lassen sich von keiner Instanz einschüchtern und übersehen einfach die sozialen Gebote. Das Stehlen (Ü49) könnte sich in eine radikale Form wandeln, zum Beispiel in eine Tat (Ü56-67), die Rosalind in Marthas und Clairchens Begleitung triumphierend ausübt, was einen Verstoß gegen das Gesetz bedeuten würde¹⁸⁶. In der Anmerkung der Protagonistin über Marthas Können – genauer das Stehlen –, das ihr eindeutig untersagt ist, zeigt sie ihre Bewunderung offen:

„Die Fähigkeit, ein Verbot zu überschreiten, ohne dabei mehr zu leiden, als zu gewinnen, setzt beim Inhaber solcher Fähigkeit entweder ungewöhnliches Vergnügen am eigenen Mut voraus, oder aber, was ich für bewundernswerter halte, dieser Mensch fühlt sich nicht gebunden an eine sich ihm widersetzende Ordnung und bricht sie, wo er sie brechen kann, ohne dabei ein Unrecht zu empfinden. Mir ist diese Eigenschaft aufgrund stark ausgeprägter moralischer Reflexe – eine unausrottbare Folge mütterlicher Erziehung – versagt geblieben.“ (Ü48)

Aus Rosalinds Aussage lässt sich ein anarchischer Ton heraushören. Eigentlich bekommen die Leser in erster Linie den Eindruck, dass sie fast neidisch auf die Leute ist, die so

¹⁸⁶ Das ursprünglich simple Stehlen im Kaufhaus ist insoweit angewachsen, dass der Ich-Erzählerin schließlich ein Überfall sowie ein Aufstand im Einkaufszentrum angelastet werden.

bedenkenlos handeln können. Grundsätzlich ist es jedoch eine Hinterfragung der eigenen Gefügigkeit der Gesellschaft gegenüber und ein Nachdenken über ihre Unfähigkeit, ein Verbot zu überschreiten. Die Überzeugung, dass sie unmöglich aus der momentanen Lage ausbrechen kann, steht ihrem Wunsch nach einem Umbruch widersprüchlich gegenüber: „Eigentlich wollte ich lieber lügen und stehlen können wie Martha.“ (Ü115)

Die Unzufriedenheit und das Gefühl, gefangengenommen zu sein, werden nun mit der Macht der Mutterinstanz in Zusammenhang gebracht. Was das Mutterbild betrifft, können die Leser nur erstaunen. Wenn Martha von ihren Eltern erzählt, hört es sich absurd und unbegreiflich an:

„Meine Mutter ist als Kind gestorben, neun war sie oder zehn, eine andere hat mich geboren. Wenn sie mich besucht, zerrt sie mich vor den Spiegel und zeigt auf unsere Ähnlichkeiten.“ (Ü30)

Aus Marthas Sicht gab es im Leben ihrer Mutter einen radikalen Bruch. Die reine Kindlichkeit wird durch die zunehmende Angleichung an den geläufigen Diskurs, an dem auch die passende Geschlechtszuordnung einen wichtigen Anteil hat, sozusagen umgebracht. Die Macht der Sozialisation vollzieht sich und schreibt das restliche Leben dieses Mädchens auf eine geregelte Bahn fest. Wie fast jede normale Frau folgt das Mädchen dem Naturgesetz und fügt sich in die Pflicht des Gebärens. Darüber hinaus hat sie die Mission, das Erbgut eines bestimmten Frauenbildes ihrer Tochter, einer zukünftigen Mutter, weiterzugeben. Das Verb „zerren“ weist direkt auf eine solche Fremdbestimmung hin. Martha betrachtet den Verlauf der Sozialisation als einen beinahe tödlichen Eingriff in das Leben der Individuen. Sie weigert sich, sich mit ihrer Mutter zu identifizieren, und geht damit bewusst subversiv um. Rosalind scheint dieses Argument vertraut zu sein und sie erwidert ohne Zögern darauf:

„Es muß etwas auf sich haben mit dem Muttersein [...], sie sind alle so, es erhebt sie. Sie fühlen sich zugleich als Sklave und Sklavenhalter, das nennen sie Mutterliebe.“ (Ü30)

Die Ähnlichkeit der Meinung Rosalinds zu diesem Thema ist offensichtlich. Ihre Worte unterstreichen besonders die unterdrückende Eigenschaft der Mutter-Tochter-Interaktion. Ohne ihre eigene Sklavenexistenz zu bemerken, spannen Mütter von Generation zu Generation ihre Töchter eigenhändig in dasselbe Joch der gesellschaftlichen Erwartung. Sowohl die Mütter als auch die Töchter bleiben meist in diesem zirkulären Prozess gefangen. In einem solchen Teufelskreis kann das weibliche Ich sich selten zu einem

selbstbewussten Subjekt entwickeln. Die Schwierigkeit der Ich-Werdung und die begleitende Störung der Persönlichkeit sind in Clairchens Verhalten explizit ausgeprägt¹⁸⁷. An Clairchens Wunsch, ein eigenes Kind zu haben, übt Martha scharfe Kritik. Die „Liebe“ ist ebenfalls eines der Hauptforschungsthemen der Piratenstudien. Aus einem verblüffenden Blickwinkel zeigt Martha die Beziehung zwischen Mutter und Kind auf.

„Der europäische Säugling lerne die Liebe als einen Akt der Unterwerfung kennen, das erste von ihm geliebte Wesen sei zugleich die Verkörperung der Macht: die Mutter. [...] Die Liebe der Mutter sei der Lohn für den Gehorsam und die Unterwerfung die Bedingung für ihre Liebe, von der wiederum das Leben des Kindes abhängt. Demzufolge seien die Gefühle liebender Europäer ein nicht entwirrbares Chaos aus Zuneigung, sadistischer Herrschsucht, masochistischer Unterwürfigkeit, und es läge nahe, daß die so Liebenden sich zudem oft erpresserischer Methoden bedienen.“ (Ü71)

Martha neigt dazu, alle intimen Beziehungen abubrechen, und interpretiert diese hier als reine Machtverhältnisse. Die Mutter wird mit einem Macht ausübenden Mechanismus gleichgesetzt. Diese Äußerung und die anderen Kommentare über die Mutterliebe (Ü30, 48) ergeben eine unzweifelhaft negative Mutterimago, und das trägt logischerweise nicht zu einem besseren Vorbild für die nächste Generation bei.

Während Martha die Beziehung zu ihrer Mutter völlig destruiert, hält die fesselnde Mutterliebe Rosalind ganz und gar unter Kontrolle. Obwohl die Protagonistin es nicht gern gesteht, schafft sie es nicht, die Welt anders zu bewerten als ihre Mutter. Das Vermächtnis der Mutter ist äußerst stark und mischt sich in das gesamte Urteilsvermögen der Tochter ein. Das bekannte Problem der Wertauffassung taucht wieder auf. Rosalind bekennt:

„Es wäre mir nie in den Sinn gekommen zu sagen: ich verachte Schwäche. Ich hätte sogar das Gegenteil behauptet, wäre mir dergleichen unterstellt worden, und ich hätte gesagt, wie tief ich es verabscheute, wenn meine Mutter von lebensuntüchtigen Menschen sprach [...].“ (Ü44)

In Wirklichkeit kommt ihr Interesse gar nicht weg vom Leistungsprinzip. Es fällt der Protagonistin schwer zuzusehen, wie ziellos Martha lebt. Auf die Frage, warum sie sich nicht einen richtigen Beruf aussuche, reagiert Martha entsetzt: „Es ist pervers, für Geld zu denken, [...] wahrscheinlich sogar verboten.“ (Ü44) Die Entfremdung breitet sich in ihren unterschiedlichen Lebenseinstellungen aus. Die Ursache dafür, dass die Protagonistin die Freundin Martha für lange Zeit aus den Augen verloren hat, lässt sich nicht länger

¹⁸⁷ Im anschließenden Abschnitt wird die Figur Clairchen eingehend behandelt.

verbergen. Ihre Trennung beginnt mit dem Zeitpunkt, als Rosalind in die Barabassche Forschungsstätte eintritt. (Ü44, 98) Dies ist gewiss eine Wende in ihrem Leben und markiert den wichtigen Wandel der Werteinstellung des weiblichen Ich. Von der neuen Stelle erhofft sich Rosalind berufliches Ansehen und soziale Anerkennung. Sie schildert:

„Ich arbeitete damals schon zwei Jahre in der Barabasschen Arbeitsstätte, galt als eine talentierte und förderungswürdige Wissenschaftlerin, zudem war ich von einem naiven Ehrgeiz besessen, der mich trieb, mir selbst Kraftproben abzuverlangen, mich nach den schwersten Arbeiten zu drängen. Meinen Willen hielt ich für das gültige Maß der Dinge: wirf den Stein und lauf ihm nach. Schwäche verachtete ich.“ (Ü44)

Ab jetzt gilt für sie nur der neue Lebensansatz: Leistung und Erfolg. Um die gesellschaftliche Integration zu erlangen, muss sie alles preisgeben, was Martha jemals verkörpert hat. Die Vertrautheit zwischen ihnen schwindet allmählich. Sie spürt die „Verführung“ (Ü43), die Martha ausstrahlt, immer weniger. Im Gegenteil ist sie eher oft „durch Marthas abwegige Gedankengänge“ (Ü98) gereizt. Die Sympathie wandelt sich bald zur Abneigung. Statt der Begeisterung wird nun eher der Abstand zu Martha betont: „Warum fiel ihr nur ein, worin sie sich unterschieden, Martha und sie.“ (Ü54)

Das unvermeidliche Auseinandergehen wird in einer symbolischen Begegnung inszeniert. Die Protagonistin und Martha sitzen einander gegenüber – wie zuvor in dem Traum (Ü27f.) – und führen ihr letztes Gespräch. Währenddessen streicht Martha mit dem Zeigefinger energisch über den Rand eines Glases, das sie die ganze Zeit in der Hand hält.

„Das Kreischen des Glases schwoll bedrohlich an, und Marthas Gesicht verzerrte sich in einer ängstlichen Gier. Dann schrie es, ein menschlicher Schrei, der auf seiner äußersten Höhe zerbrach. Das gemordete Glas fiel in zwei Teilen auf den Tisch.“ (Ü99)

Mit immenser Energie aufgeladen übersteigt diese Szene ihre eigentliche Aussagekraft. Die gezielte Wortwahl in diesem kurzen Absatz, wie „bedrohlich, verzerren, Gier, Schrei, zerbrechen“ vermittelt den Lesenden die Steigerung der Dynamik des seelischen Gefechts, bis die Bedrängnis den höchsten Grad erreicht. Der menschliche Schrei vermittelt den Schmerz der Entsagung akustisch. Das in zwei Teile zersprungene Glas kündigt die Spaltung und die damit verbundene Verdrängung symbolisch an. Daraufhin verschwindet Martha.

Nun wird die verdunkelte Wirklichkeit endlich ans Licht gebracht. Zu diesem Ereignis fasst die Protagonistin ihre innere Empfindung zusammen:

„Lange Zeit schmerzte mich ihre Abwesenheit nicht, obwohl mir Martha, so sehe ich es heute, dennoch fehlte. Da ich mir dessen nicht bewußt war, vermißte ich sie nicht, wie ein Kranker seine Gesundheit nicht vermißt, während die Krankheit in seinem Körper schon wuchert, ihre Symptome aber noch nicht spürbar sind. Ich empfand sogar eine gewisse, vielleicht moralisch zu nennende Erleichterung, nachdem die ständige Irritation ausblieb, die Marthas andere Maßstäbe für mich bedeuteten, zumal sie ursprünglich, wenigstens teilweise, auch meine gewesen, mir in letzter Zeit aber als störend, ja, gefährlich für mein tägliches Leben, in Martha entgegengetreten waren.“ (Ü102)

Auf einmal liegt alles auf der Hand. Die Aussage bestätigt, was Georg auch angedeutet hatte, nämlich dass Rosalind diejenige war, die Martha verachtete und schließlich vertrieb. (vgl. Ü44ff.) Um die gesellschaftlichen Erwartungen zu erfüllen und sich an die staatlichen Forderungen anzupassen, musste Rosalind dies in Kauf nehmen. Ihre seelische Unausgeglichenheit ist vor ihrer Lähmung bereits vorhanden. Die körperliche Behinderung ist dann eine Erweiterung und eine sichtbare Form ihres psychischen Unbehagens. Die fehlende Anwesenheit Marthas schleicht schließlich nach ein paar Jahren in Rosalinds Körper in Form eines Nichts. Die Ich-Erzählerin beschreibt:

„[...] am ehesten war es ein Nichts, das sich zu etwas verselbständigt hatte und immer, wenn es sich regte, Erinnerungen an Martha wachrief, so daß dieses Nichts in meiner Phantasie langsam Marthas Konturen annahm, gleichsam zu ihrem Negativbild in mir selbst wurde.“ (Ü102)

Die verlorene Facette des Erzähl-Ich drängt zu ihr zurück. Um sich gegen diese Invasion zu wehren, ergreift Rosalind die Maßnahme, sich unzähligen Organoperationen zu unterziehen. Die Eingriffe bringen keine Veränderung. Jedoch gönnen die Operationen ihr vermutlich wegen der Narkose Atempausen, weil sie viel Zeit im Schlaf verbringt und so der Abwehrmechanismus des Verstandes außer Gefecht gesetzt wird. Die Ausnahmesituation ermöglicht die Wiedervereinigung des weiblichen Ich und des „Fremdkörpers“ in ihr, nach dessen Fremdheit (Ü100f., 206f.) Martha sich sehnt und den sie zugleich exakt verkörpert. Bei Rosalind kann dieses Wunschbild aber nur in einem bestimmten Ausnahmezustand Akzeptanz finden. Die Protagonistin berichtet über ihre Träume:

„[...] das fremde Etwas [...] verschmolz mit meinem geschwächten, widerstandslosen Körper zu einer Person, die wieder ganz und gar ich war. Die Krankheit wurde der Zustand, nach dem ich mich sehnte.“ (Ü103)

Solange der Verstand intakt ist, ist die Fusion ausgeschlossen. Wenn die Protagonistin sich in Zuständen wie etwa Kranksein, Schlafen oder Träumen befindet, ist sie wieder eins mit sich selbst und der Figur, die als Martha auftritt. Im Ganzen entspricht der paralytische Zustand der Protagonistin auch der Trance, welche die normierende Ordnung ausschaltet.

Die Annahme, dass Rosalind und Martha zu derselben Person gehören, wird in zwei späteren Szenarien bestätigt. In der Episode, als sie zufällig Martha und Heinrich durch das Fenster beobachtet (Ü153-163), halten die beiden Frauen in Gedanken zusammen und setzen sich gemeinsam zur Wehr. Das Sehen und Gesehenwerden sind parallele Vorgänge. Auf diese Weise ist die Ich-Erzählerin nicht mehr die passiv Zuschauende, sondern agiert mit der gesehenen Partie aktiv zusammen. Den anderen Hinweis auf die Verbindung zwischen Rosalind und Martha bietet das Wiedersehen der beiden Frauen am Ende des Romans (Ü211-220). Dort ist der Rollenwechsel noch offensichtlicher, außerdem wird auch eine Annäherung zwischen Martha, den „Anderen“ und Rosalind beschrieben¹⁸⁸.

Während des Romanverlaufs wird der seelische Konflikt der Protagonistin fortlaufend mit einer Reihe von Gegenüberstellungen und Spaltungen und letztlich mit der Ausgrenzung eines Selbstanteils zum Ausdruck gebracht. Nun kommt es ihr vor, als gäbe es zwei Welten: eine, in der die „normalen“ Werte herrschen und eine, zu der Leute wie Martha gehören. Ein entscheidender Hinweis der Protagonistin lautet: „Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Welten bestand in ihrem Verhältnis zum Geheimnis.“ (Ü95) Sicher schließt das Wort „Geheimnis“ hier einen reicheren Inhalt als normalerweise ein und hat im übertragenen Sinn etwas Unberechenbares, Unsicheres in sich bzw. impliziert vermutlich auch die Welt des Unbewussten. Grundsätzlich kann man einer fremden, unvorstellbaren Begebenheit offen und willkommend oder ängstlich ablehnend entgegentreten. Der springende Punkt liegt gerade in der sturen Entweder-Oder-Haltung und der dahinterstehenden, ausschließenden Macht der Norm. In der ersten Welt, wo kein Geheimnis toleriert wird, hat die Protagonistin keine andere Wahl, als sich von dem (in ihrer Welt) lebensuntüchtigen Selbstteil „Martha“ zu lösen.

In einem totalitären Regime, wo nichts Neues vorkommen darf und alles ganz und gar planmäßig verlaufen soll, wird sicher keine Akzeptanz für ein Geheimnis gewährt, das einen Störfaktor oder eine potentielle Gefahr bedeutet.¹⁸⁹ „Sicherheit und Ordnung“ (Ü35)

¹⁸⁸ Dazu ausführlich siehe die Abschnitte 3.1.4 und 3.6.2.

¹⁸⁹ Abgesehen von der aktuellen Textanalyse ist dieser Gedanke eine grundlegende unlösbare Problematik des menschlichen Zusammenlebens. Es handelt sich um ein breites Themenfeld, das Freundschaft,

sind von oberstem Rang und kein Geheimnis wird von Staat oder Partei geduldet. Martha erzählt vom Piraten-Professor und seinem Appell an alle:

„[...] wer die Faszination eines Geheimnisses erfahren wolle, müsse sich ihm ausliefern, nicht es vernichten. Leider, sagte er, fühlten sich die Menschen durch jede in ihrem geltenden Ordnungssystem nicht vorgesehene Erscheinung in ihrer Sicherheit so übermäßig bedroht, daß sie ihr sofort mit Spießen und mit Stangen zuleibe rückten, was er, der Professor, als die wirkliche Gefahr ansah.“ (Ü97)

Stellen wir uns einen eintönigen Lebensraum vor, wo nur nachgeahmt und wiederholt wird und nichts Originelles vorkommt. Keine Spur von Spontaneität oder Individualität ist noch zu erwarten. Vor solcher Kulisse wird Marthas Klage über das Verschwinden des „Fremden“ vom rätselhaften Murren zum klaren Text. Sie beschwert sich:

„Das Schlimmste ist, es gibt keine Fremden mehr, [...] es gibt keine oder ich erkenne sie nicht [...]. Keine Fremden mehr, keine Geheimnisse, nur noch Plagiate¹⁹⁰.“ (Ü100f.)

Immerhin sind die Protagonistin und Martha nach einem langen Zeitabstand und geistiger Entzweiung wieder in einer gleichen Ansicht: ihr Leben ist „todlangweilig“ (Ü12, 97). Die erstickende Eintönigkeit des regelmäßigen Lebens¹⁹¹ ruft bei Rosalind neue Zuneigung für Martha und die andersartigen Ideen, die sie verkörpert, hervor. Sie empfindet wieder Sympathie für diese andere Welt. In diesem Sinne äußert sie sich verständnisvoller zu Marthas Verhalten: „Martha konnte lügen und stehlen, womit ich nicht sagen will, sie hätte keine Moral gehabt, sie hatte nur eine andere.“ (Ü48) Tatsächlich setzt die Protagonistin die Piratenphilosophie in die Praxis um und kommt in ihrer Phantasie endlich zu ihrer „Tat“ (Ü56-67). Bei dieser Gelegenheit wird sie mit einem Vertreter der Staatsmacht konfrontiert. Diese Begegnung wird in Abschnitt 3.5.1 ausführlich behandelt. Im Folgenden gilt die Aufmerksamkeit Clairchen, der dritten Frau in den Ich Anteilen der Protagonistin.

friedliches Auskommen mit den Nachbarn, Fremdenhass oder sogar Kriegsausbruch umfasst. Unüberhörbar ist es auch eine Kritik über die Intoleranz der totalitären Macht.

¹⁹⁰ Dieser Begriff wird im Zusammenhang mit der Klon-Begegnung (Ü206ff.) genauer thematisiert.

¹⁹¹ Dieses Phänomen ist offenbar keine individuelle Empfindung, sondern ein authentisches Problem der DDR-Gesellschaft. Astrid Herhoffer legt den (Frauen)-Alltag in der DDR dar: „In den achtziger Jahren jedoch wurde die Frage nach dem Sinn und Wert des sozialistischen Alltags, und mit dem mußte jede(r) tagtäglich fertigwerden, weitaus schärfer gestellt als jemals zuvor. Resignation und Müdigkeit lassen jahrelange Wiederholungen des Alltags hervortreten, und mit denen haben und hatten vor allem Frauen zu tun[:]“ Dies.: Demontage der Modellfrau-DDR, S. 240.

3.3.2 Clairchen als die Verkörperung des mangelnden Selbstwertgefühls

Wenn die zu Martha passenden Attribute feinsinnig, selbstsicher und geistig sind, muss man für Clairchen eine konträre Adjektivgruppe mit körperlich¹⁹², selbstunsicher und ausschweifend zusammenstellen. Eine andere Clairchen-Geschichte erzählt Maron in *Ada und Evald. Ein Stück*¹⁹³. Clairchen stellt sich dort ihre eigene Geburt vor:

„Eines Tages wurde meiner Mutter schlecht, so schlecht, daß sie kotzen mußte. Und wat sie ausjekotzt hat, war ick, janz kleen zuerst, viel kleener als andere. Und aus gerechter Empörung über die janze Sauerei bin ick denn so groß geworden.“¹⁹⁴

Im Vergleich zur Geburt der Ich-Erzählerin wirkt diese Beschreibung noch bedrückender. Ohne nachzudenken solidarisiert sich Clairchen mit hässlichen Frauen und kämpft mit ihnen Seite an Seite.¹⁹⁵ Clairchens Tendenz, ihren eigenen Wert zu negieren, ist symptomatisch für die mangelnde Selbstachtung, die eine problematische Identifikation und Subjektivität im Voraus ankündigt. Um diese Situation besser zu verstehen, scheint es sinnvoll, zunächst einen Blick zurück in die frühe psychische Entwicklung von Kindern zu werfen.

Exkurs zur Bedeutung der Wiederannäherungskrise

In Anlehnung an M. Mahlers Forschung stellt Jessica Benjamin¹⁹⁶ die präödiipale Zeit der Frühkindheit in drei Subphasen folgenderweise zusammen: die Differenzierungsphase (mit sechs bis acht Monaten), die Einübungsphase (mit zehn bis dreizehn Monaten) und die Wiederannäherungsphase, in die das Kleinkind ungefähr im Alter von 14 oder 16 Monaten bis zwei Jahren eintritt. Dem Kind ist sein Getrenntsein von der Bezugsperson bewusst und sein

¹⁹² Sylvia Kloetzer betrachtet Rosalind und ihre Ich-Anteile wie folgt: „Läßt sich Martha Mantel als eine Dimension Rosalinds begreifen, die deren auf eindimensionales, streng rationales Denken trainiertem Kopf abhanden gekommen ist, und die allmählich im Ich-Text erinnert werden kann, so kann Clara Winkelmann als Figuration von Rosalinds unterdrückter Körperlichkeit gelten.“ Dies.: *Mitläufer and Überläufer*, S. 271.

¹⁹³ Monika Maron: „Ada und Evald. Ein Stück“. In: Dies.: *Das Mißverständnis*, S. 91-124.

¹⁹⁴ Ebd., S. 110.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Vgl. Jessica Benjamin: *Die Fesseln der Liebe*, S. 36ff.

grandioses Selbst wird in Frage gestellt. Das Pendeln zwischen dem Drang nach Selbsttätigkeit und der Sehnsucht nach dem Einssein mit der Mutter, die meistens die primäre Identifikation des Kleinkindes ist, findet kein Ende. Sein Selbstwertgefühl erlebt eine schwere Niederlage. Genau bezeichnet Mahler diesen Entwicklungsstand als eine Wiederannäherungskrise. In dieser Phase erlebt das Kind zum ersten Mal seine begrenzte Handlungsfähigkeit im Kontrast zu seinen machtvollen Eltern. Die Wahrnehmung der eigenen Hilflosigkeit versetzt dem kindlichen Narzissmus eine Niederlage. Die Selbstachtung des Kindes muss wiederhergestellt werden durch die Bestätigung, dass es wirkliche Dinge tun, dass es eine Wirkung erzielen kann. Auch durch Identifikation versucht das Kind seine Selbstachtung wiederherzustellen: „durch eine besondere Art des Sicheinfühlens in die Person, die jene Macht verkörpert, die ihm selbst zu fehlen scheint.“¹⁹⁷ Es ist unerlässlich, ein Gefühl der Selbsttätigkeit zu bekommen und von anderen als Subjekt anerkannt zu werden. Der Wunsch nach Identifikation mit dem Vater haben Kinder beiderlei Geschlechts, weil der Vater eine Macht symbolisiert, die die Omnipotenz der Mutter relativieren kann. Die psychoanalytische Theorie erkennt wohl an, dass die frühe Liebe zum Vater für den Jungen äußerst wichtig ist. Die Bedeutung der väterlichen Liebe im Leben des Mädchens findet aber selten angemessene Aufmerksamkeit. Dieses für das Mädchen typische Problem wird zumeist als unvermeidbar angesehen. Sie hat nur geringe Möglichkeiten, den Vater bei der Ablösung von der Mutter und bei der Reduzierung ihrer Hilflosigkeit zu nutzen.

Während der Junge den Konflikt um seine Unabhängigkeit durch die Hinwendung zum Vater bewältigt, steht das Mädchen schutzlos da, weil sich die väterliche Anerkennung für das Mädchen selten ereignet.¹⁹⁸ Das ist eine plausible Erklärung für die depressive Reaktion des Mädchens auf Konflikte in der Wiederannäherungsphase als der „Penisneid“ im Freudschen Sinne. Das Mädchen hat keine andere Wahl, als ihren Anerkennungskampf aufzugeben und die Identität mit der Mutter wieder aufzunehmen. Wie die Mutter, die auch ein Mädchen war und die gleiche Enttäuschung wie ihre Tochter erlebt hat, hat das

¹⁹⁷ Ebd., S. 100.

¹⁹⁸ Zu diesem Phänomen fügt Benjamin hinzu: „Der Vater erkennt sich im Sohn wieder. Er sieht in ihm den idealen Jungen, der er selbst hätte sein wollen [...]. Die Desidentifikation des Vaters von seiner eigenen Mutter sowie sein fortgesetztes Bedürfnis, sich in seiner Verschiedenheit von Frauen zu bestätigen, erschweren es ihm, seine Tochter genauso anzuerkennen wie seinen Sohn.“ Ebd., S. 107.

Mädchen große Schwierigkeiten in der Herausbildung ihres Selbst. Das Fehlen der väterlichen Bestätigung kann schlimme Schäden bei der Subjektbildung des Mädchens verursachen. Es erklärt, warum viele Mädchen ihr Leben lang auf anbetende Weise Liebe von Menschen suchen, die eigene Handlungsfähigkeit zu besitzen scheinen, und warum die Frauen sich häufig widerstandslos in der Unterordnung und Passivität befinden. Die Sehnsucht nach der Identifikation mit dem Vater, was Freud als den weiblichen Wunsch nach dem Phallus versteht, ist die Basis ihrer späteren heterosexuellen Beziehung.

Um mehr über die heterosexuelle Liebe des Mädchens zu erfahren, muss auch die ödipale Phase in den Blick genommen werden. Der Vater verfügt in der ödipalen Phase des Mädchens weiter über die Schlüsselposition. Es scheint durchaus erforderlich, dass das Mädchen die scheiternde Identitätsliebe mit dem Vater irgendwie wiedergutmachen muss. Benjamin stellt den darauf folgenden psychischen Verlauf dar:

„In der Wiederannäherungsphase hat das Mädchen den Wunsch, dem Vater zu gleichen und Anteil zu haben an seiner Subjektivität, seinem Willen und seinem Begehren. In der ödipalen Phase hat sie den Wunsch, mit dem Vater als Liebesobjekt vereinigt zu sein.“¹⁹⁹

Diese idealisierte Liebesbeziehung ist eine Notmaßnahme, „eine zweite Chance, eine Gelegenheit, endlich eine Vater-Tochter-Identifikation zu erreichen, in der ihr eigenes Begehren und ihre Subjektivität anerkannt und realisiert werden können.“²⁰⁰ Im späteren Leben sind die Frauen stets auf der Suche nach einer Ersatzfigur, um an deren Aktivität teilnehmen zu können. Aber nicht jede Suche nach der idealisierten Liebe bietet einen Ausweg für den misslungenen Identitätsversuch mit dem Vater.

Clairchen ist besonders auffallend wegen ihrer unersättlichen Gier nach Liebe. Anhand der ausgeführten psychoanalytischen Anmerkungen wird Clairchen leicht mit einem Mädchen assoziiert, das zu geringe Anerkennung von den Eltern bekommt, das sich nicht liebenswert fühlt und stets verzweifelt Ersatz für die nie ausreichende Liebesbestätigung sucht. Ihre

¹⁹⁹ Ebd., S. 113.

²⁰⁰ Ebd., S. 114.

Zwangslage findet sehr wahrscheinlich in einem unglücklichen Identifikationsprozess der Kindheit den entscheidenden Ausschlag. Sowohl das Stehlen und das Aufbewahren der Gegenstände von Bekannten als auch ihr Drang, ein Kind für sich allein zu beanspruchen, könnten als konkrete Indizien für die eben dargelegte These gelten und weisen auf das fehlende Selbstvertrauen und ein unzureichendes Selbstwertgefühl hin. Martha kommentiert: „[...] Clairchen selbst hielt sich nicht für liebenswert und brauche darum täglich, stündlich einen neuen Beweis für das Gegenteil.“ (Ü69)

Um das Bedürfnis nach einem sicheren Liebesbeweis endgültig zu befriedigen und sich zugleich eine konstante Kompensation zu verschaffen, bringt Clairchen ein Kind auf die Welt. (Ü69f.) Das Baby bedeutet für sie eine Garantie, geliebt zu werden, aber dieser Versuch endet nicht anders als jene mit einer Tanzmaus, Goldfischen und einem Wellensittich, die Clairchen als Haustiere gehabt hatte. (Ü69) Diese rein zu eigenen Gunsten gedachten Objektbeziehungen deuten zusätzlich auf eine narzisstische Persönlichkeit hin, die ein bestimmtes Hilfsmittel zur Erhöhung des Selbstwertgefühls verwendet.²⁰¹ Gleich wie das Objekt des primären Narzissmus werden diese Objekte weder geliebt noch als Gegenstände wahrgenommen, „sondern als Teil des primitiven Selbst. Oder es wird benutzt, um die Selbst-Liebe, die Selbst-Besetzung: den Narzissmus aufrechtzuerhalten.“²⁰² Minderwertigkeitsgefühl und Liebeshunger in Clairchen verstärken sich andauernd gegenseitig. Sie ist nicht in der Lage, die Aufmerksamkeit von sich selbst abzuziehen und anderen zu widmen. Das Überwinden der Übergangsphase, in welcher der Mensch sich vom unersättlichen Geliebtwerden bis zum Liebenkönnen entwickelt, ist offensichtlich nicht geglückt. Unerfülltes Liebesverlangen wird zu Clairchens schlimmstem und tödlichem Charaktermerkmal, das ihr Leben schließlich in die Sackgasse führt. Denn auch das Töchterchen sättigt ihren Liebeshunger leider nur für eine vorübergehende Zeit. Gewiss hat der Wunsch nach einem Baby wenig mit der hochgejubelten Mutterliebe zu tun und dient Clairchen eher zum Eigenzweck. Diese Notlösung kann schließlich nicht verhindern, dass sie sich an einem Kastanienbaum erhängt.

²⁰¹ Zu der Objektbeziehung des Narzissmus erläutert Heinz Kohut: „Narzißmus schließt Objektbeziehungen nicht aus. Objektbeziehungen sind nicht mit Objektliebe gleichzusetzen. Viele Beziehungen zu anderen haben nicht das Geringste mit Liebe zu tun, sondern stehen im Dienst narzißtischer Ziele [...]“. Miriam Elson/Heinz Kohut (Hg.): *Auf der Suche nach dem Selbst: Kohuts Seminare zur Selbstpsychologie und Psychotherapie mit jungen Erwachsenen*. (Reihe *Leben Lernen*) München 1993, S. 24.

²⁰² Ebd.

Analog zu ihrer ungewöhnlichen Verbindung mit Bäumen²⁰³ träumt Clairchen in dem bereits erwähnten Stück „Ada und Evald“ von ihrer Hochzeit mit einem Baum. Die Zusammensetzung dieser zwei Erzählelemente, nämlich dass Clairchen sich an einem Kastanienbaum erhängt, den sie im Traum angeblich geheiratet hat, ruft weitere Spekulationen hervor, wie sie Brigitte Rossbacher aufstellt:

„[...] Clairchen´s unity with the chestnut tree takes on an added dimension of love´s paradox – she first weds the tree before ultimately hanging herself in it.“²⁰⁴

Clairchen sucht verzweifelt nach Liebe, die ihr die Energie zum Leben geben soll. Jedoch stellt sich heraus, dass sie ausgerechnet an dieser Liebe, die ihr die Kraft zum Leben bedeutet, verunglückt. Eine solche sich aufopfernde Liebeseinstellung fällt wieder ins Auge, wenn später im Roman das Gedicht „Der Asra“ (Ü198) erwähnt wird. Clairchen stürzt sich kopflos in die Liebe hinein, wie „jene Asra, welche sterben, wenn sie lieben, [...]“²⁰⁵. Die hingebende romantische Liebe, die Rosalind in der Jugend als ein Versprechen geschworen hat, treibt eine erwachsene Frau wie Clairchen in den Tod.

Ein nicht zufriedenstellendes Verhältnis mit den Eltern ist eigentlich ein gemeinsames Problem der drei Frauen Rosalind, Martha und Clairchen und zeigt deren gegenseitigen Spiegelcharakter. Rosalinds miserable Beziehung zu ihrem Vater wird relativ früh am Anfang des Romans ausführlich dargestellt. Im Verlauf der Handlung stellt sich bald heraus, dass Martha nicht nur auf ihren Taufnamen „Bärbel Hollerbusch“ (Ü31) verzichtet, sondern noch dazu – ihre Eltern betreffend – äußert, dass sie „diesem Mann und dieser Frau zwar Nahrung, Kleidung und eine gewisse Fürsorge zu danken [habe], keinesfalls aber ihr Leben.“ (Ü53) Die Verbindung mit den leiblichen Eltern wird auf die niedrigste Stufe reduziert. Die unendliche Suche nach einem anderen Vater geht ihr nicht aus dem Sinn. Die

²⁰³ Clairchen behauptet, dass sie mit den Kastanienbäumen verwandt sei. (Ü145)

Die Konnotation der Baum-Metapher bietet noch einen Unterschied zwischen diesen drei Frauen an, der in eine andere Analyserichtung weist. Im Roman wird erzählt: „Entweder waren wir Bäume, ehe wir geboren wurden, oder wir werden welche nach unserem Tod, hatte Martha gesagt. Und Clairchen hatte behauptet, sicher zu wissen, dass sie mit Kastanienbäumen verwandt sei, sie könne sich sogar mit ihnen unterhalten, wenn niemand zuhöre. Rosalinds Beziehung zu Bäumen war nicht weniger innig, aber vorrangig von Furcht geprägt [...]“ (Ü145) Wenn man Bäume als Symbole für die Natur annimmt, ist es nicht schwer, daraus zuschließen, dass die starre Anpassung an die funktionale Gesellschaft den Zugang der Protagonistin zur Naturwelt blockiert hat. Ihre wissenschaftliche Einstellung zur Welt nimmt ihr die Möglichkeit Fremdes, Unkontrollierbares zu bewundern. Die als Gefahr erscheinende Ungewissheit widerspricht nämlich dem Wahn eines übertriebenen Wissenschaftsgeistes und verscheucht sie aus dem unberechenbaren natürlichen Element.

²⁰⁴ Brigitte Rossbacher: *The Status of State and Subject*, S. 208.

²⁰⁵ Der Vers stammt aus dem Gedicht „Der Asra“, das in Heinrich Heines Gedichtsammlung *Romanzero* enthalten ist.

Auswirkungen der negativen Erfahrungen der drei Frauen nehmen unterschiedliche Formen an. Der Gegensatz zwischen Clairchen und Martha äußert sich fortan in den einander widersprechenden Einstellungen zur Liebe. Während Clairchen mit allen Mitteln nach Liebe eifert, könnte nach Georgs Meinung ein Liebesbekenntnis Martha eine starke Kränkung zufügen. (vgl. Ü43)

Insgesamt personifiziert Clairchen nur Eigenschaften, die für die moderne Frau auf keinen Fall wünschenswert sind. Dem bereits thematisierten Bewertungsmaßstab der herrschenden sozialen Norm zufolge präsentiert sie auch kein positives weibliches Image eines konstruktiven Lebens, wie es in einer Leistungsgesellschaft erwartet wird. Von Rosalind wird ihre Todesart als das „schockierende, ekelerregende und brutale Zeichen der Hilflosigkeit“ (Ü68) bezeichnet. Verzweifelte Liebessucht und Abhängigkeit gehören zur Schwäche, die aus der Lebenseinstellung der Erfolgreichen getilgt werden muss. Dezent deutet die Ich-Erzählerin tatsächlich ihre Schuld an Clairchens Tod (Ü72) an. Der Text nährt den Verdacht, dass die Protagonistin bestimmte Facetten ihrer Persönlichkeit, die sie durch Spiegelung in Nebenfiguren sich und den Lesern vor Augen führt, unterdrückt.

Reflektierend über Clairchens Selbstmord kommt das weibliche Ich auf das heikle Problem der Identität zurück und beschäftigt sich mit dem mutmaßlich ausschlaggebenden Anlass für diese extreme Handlung. Das ernste Hinterfragen verrät den seit geraumer Zeit in ihrer Psyche verwurzelten Konflikt:

„Es muß eine andere Möglichkeit geben, mit sich eins zu werden, als sich in einen Kastanienbaum zu hängen oder sich die Beine abzuhacken, sage ich.“ (Ü120)

Der Selbstmord, die Lähmung und in gewisser Weise auch das Verschwinden Marthas sind eine Art künstlich herbeigeführter Stillstand, der von der ausweglosen Lage der Frauen verursacht wird. Die Protagonistin macht die Schwierigkeit, „mit sich eins zu sein“ (Ü121), sowohl für Clairchens Tod als auch für ihre eigene Lähmung und für Marthas Verschwinden verantwortlich. Clairchen macht sich auf ihre Art über die sogenannte Identität lustig, indem sie eine Geschichte erzählt und den Zwang zur Identität als Wahnsinn darstellt. Zu diesem Thema erzählt Clairchen:

„Ick kannte mal eene, die rannte von Psychiater zu Psychiater und suchte bei denen ihre verlorene Identität, bis se rausgefunden hat, daß se durchschnittlich bejabt, durchschnittlich hübsch und durchschnittlich schlau is. Nu sitzt se inne Klapsmühle, gloobt, sie is Brigitte Bardot, ist jung, versteht sich, und fühlt sich janz mit sich identisch.“ (Ü121)

Diese sarkastische Geschichte kann Rosalind Paroli bieten, indem der Unabdingbarkeit der Identität, im Sinne von „mit sich eins sein“, der Boden entzogen wird. Da Martha unter allen Umständen ihre Ruhe und Gelassenheit zu bewahren scheint, geht die Ich-Erzählerin davon aus, dass diese eine sichere Identität hat. Überraschend nennt Clairchen eine verblüffende Möglichkeit, auf die außer Martha mit ihren subversiven Forderungen niemand kommen würde:

„Martha war fünf oder sechs oder noch mehr, [...] jedenfalls ist sie nie auf die Idee gekommen, eins sein zu wollen, was ihr erspart hat, sich wie zwei zu fühlen [...].“ (Ü121)²⁰⁶

Statt unter dem Unbehagen der zwiespältigen Identität zu leiden, sprengt diese brillante Alternative die gewohnte eindimensionale Denklogik und formuliert eine Einstellung mehrfacher Identität. Die Schlaueit dieser Methode ist mit der Anpassungsfähigkeit einer Eidechse vergleichbar, die ihre Hautfarbe mit der Umwelt in Einklang bringt. Wäre der Mensch nicht von Geburt an von einer sozial-familiär geprägten Einstellung vorbelastet, wäre diese Strategie für uns durchaus geeignet.

Die „ver-rückte“ Idee Clairchens – im Sinne eines Weg-rückens von vorgeprägten Meinungen und Theorien – kann im Kontext des Romans und seiner Personenkonstellationen durchaus als ernster Beitrag zum Identitätsproblem angesehen werden. Martha und Clairchen sind auf der ersten Ebene für die Protagonistin Spiegelfiguren für abgespaltene Elemente des Ich. Sie figurieren Einstellungen und Verhaltensweisen, die die Protagonistin abwehrt und dann verdrängt. Tod und Verschwinden von Clairchen und Martha sind Bilder für die Verdrängung. Das Ich kann das Andere in sich selbst nicht synthetisieren und verleugnet es in den Abwehrmechanismen.

Im Bild von Martha mit den fünf oder sechs Ich-Abkömmlingen erscheint eine Art Utopie eines freien Umgangs mit verschiedenen psychischen Repräsentanzen des Selbst. Die letzte Szene im Roman mit Martha und den „anderen“, in der alle in einer „unverständlichen“ Sprache, jedoch „miteinander“ reden und das Ich „verschiedene Gefühle“ (Ü218) in sich zulässt, könnte als Anfang einer Erlangung innerer Balance von divergierenden Bestrebungen angesehen werden.

²⁰⁶ Mit Bezug darauf zeigt Clairchen ein paar Seiten später (Ü129), dass sie sich ebenso ausnahmslos an einer subversiven Denkweise festhält. Sie kann Köpfe einen nach dem anderen aus ihrem Hals herauswachsen lassen, aber sobald eine ernsthafte Überlegung eingeschaltet wird, fällt jedwede Verhüllung weg und das ursprüngliche Aussehen kehrt unweigerlich zurück.

Im Roman überschneidet sich diese unkonventionelle Idee mit der Diskussion des dritten Zwischenspiels (Ü122-127), die ebenfalls um die Identitätsthematik kreist. Im Vergleich zu Marthas Unbefangenheit werden die Gespräche dort in einem sorgfältig eingerichteten Rahmen und aus dem Selbstverständnis der Parteidoktrin heraus geführt. Der Einzelwille wird gezwungenermaßen durch die determinierenden Forderungen der Kollektivität ersetzt. Gut zur Geltung kommt hier übrigens der Spott über die Überwachung durch das Regime.

3.3.3 Das Problem mit dem eigenen Geschlecht

Der andere relevante Punkt, der sich ebenfalls auf das Ich-Verhältnis bezieht, ist die Art, wie Rosalind ihrem eigenen Geschlecht gegenüber tritt. Als ein Selbstanteil der Protagonistin verhält sich Martha dem weiblichen Geschlecht gegenüber subversiv und autonom. Von der aufkündbaren Partnerschaft mit ihrem Ehemann Georg bis zum Prostitutionsakt (Ü121f.) bereitet sie den Lesern oftmals Überraschungen. Ihre multiple Identitätseinstellung setzt alle Regeln außer Kraft und hebt jede Sperre für sie auf. Keine herkömmliche Schablone, weder die erstarrte Geschlechtsidentität noch die gesellschaftliche Zuschreibung der Weiblichkeit, werden von ihr angenommen. Rosalind dagegen ist tief in die Erwartung der konventionellen Geschlechterrolle versunken und ihr gelingt ein solcher Durchbruch nur selten²⁰⁷. Ihr Verhältnis zu ihrem Freund Bruno wirkt in dieser Hinsicht typisch. Sie belässt ihn in der ihm von der Gesellschaft zugeschriebenen dominanten männlichen Rolle. Ihrer Meinung nach hat Bruno alle denkbaren Vorteile als Voraussetzungen für sein Leben, z.B. eine reiche Familie, eine ausgezeichnete Ausbildung, umfangreiches Wissen und vielseitiges Können. Alle möglichen Privilegien scheinen in seinem Besitz zu sein, was er jedoch nicht besonders zu schätzen wisse. In seiner Gegenwart sieht Rosalind, abgesehen von der passablen familiären Herkunft, hauptsächlich ihre eigene Unzulänglichkeit, für die sie ihrer Geschlechtszugehörigkeit die Schuld gibt. Schlimmer noch, sie ist davon überzeugt, dass Bruno sie verachte. (Ü109) Das ungleichmäßige Verhältnis zwischen ihnen äußert sich auch in ihren Ansichten über die Liebe. Sie akzeptieren beide, dass die Liebe irgendwann zu Ende gehen könnte, jedoch nimmt die Ich-Erzählerin automatisch an, dass sie dann das Opfer der gescheiterten

²⁰⁷ Der Ausbruch aus der Normalität könnte auch eine Atempause für die Ich-Erzählerin sein, während sie sich von dem normierten Wertesystem in die letzte Ecke gedrängt fühlt. Aus einem ähnlichen Grund wirkt, wie bereits dargelegt wurde, ein Chaos-Zustand unwiderstehlich auf die Ich-Erzählerin (siehe Abschnitt 3.2.1.1– 3.2.1.2).

Beziehung sein müsse, und hofft, das vorhersehbare Aus möglicherweise vermeiden zu können. In Anbetracht dieser Unsicherheit und der selbstbemitleidenden Einstellung erkennt man Clairchen als verhüllte Doppelgängerin von ihr wieder.

In der Phantasie simuliert die Protagonistin, sich irgendwie für ihre Niederlage einen Ausgleich verschaffen zu können. Mit der Behauptung, dass sie Eskimoisch spreche, kosmt eine Sprachaufführung in Latein, Chinesisch und Eskimoisch zustande. (Ü82-85) Abwechselnd werfen Rosalind, Bruno und der Graf Sätze²⁰⁸, die keinen Zusammenhang haben, in den jeweiligen Sprachen in die Runde. Diese Szene evoziert reichlich Assoziationen. Während Eskimoisch bei uns spontan Bilder von Natur und der Unterentwickeltheit des Polargebietes aufruft, versinnbildlichen Latein und Chinesisch die lange patriarchale Vorherrschaft in der westlichen und östlichen Geschichte, das Durchstehen der unzähligen Territorienkämpfe sowie die Sozialisation und Kultivierung während der vergangenen Jahrtausende. Trotz allem setzt die Ich-Erzählerin Eskimoisch ein, das nicht an das bestehende System der beherrschenden Kulturen angeschlossen ist, um symbolisch ein eigenes Gebiet zu markieren und sich den männlichen Hegemonien gegenüber zu behaupten. Immerhin könnte eine neue Sprache der Schlüssel für einen neuen Lebensansatz sein. Leider ist das Experiment zum Scheitern verurteilt. Bezüglich dieser Episode kommentiert Betzner:

„Als es ihr nicht gelingt, Brunos Wissensvorsprung und seine fremdsprachlichen Fähigkeiten einzuholen, sucht sie nach einer eigenen Sprache. Dieses Bemühen wird jedoch von Bruno zuerst nicht ernst genommen. Sie muß ihre Sprachkenntnisse erst beweisen, bevor sie in den Kreis der Wissenden aufgenommen wird. Hier wird die Welt der Sprache zu einer Männerdomäne, in die Rosalind aufgenommen werden möchte. Sie kämpft um ihren Platz im Symbolischen, da sie sich dadurch eine neue Identität verspricht, während sie ihren anderen Ort im Semiotischen verdrängt.“²⁰⁹

Der Kontext bezeugt jedoch, dass diese Sprachdemonstration sich in Rosalinds Phantasiewelt abspielt, wo das Semiotische eventuell wiederhergestellt werden könnte. Aus

²⁰⁸ Es handelt sich grundsätzlich um eine sprachliche Demonstration ohne inhaltliche Ebenen. Nach Juliet Wigmore's Ansicht sind die Sätze in Eskimoisch „probably quotations (perhaps from a language text book)“. Die chinesischen Sätze sind typische politische Slogans, die sehr an die 1969 beginnende sogenannte Kulturrevolution in China erinnern. Dies.: *Send in the clones*, S. 21. Vgl. auch die Übersetzung der Sprachenbeispiele bei Gilson. Dies.: ‚Dialogische‘ Einblicke in das Werk von Monika Maron, S. 1-3.

²⁰⁹ Betzner greift das Thema der weiblichen Subjektivität aus *Die Überläuferin* auf. In Anlehnung an die französischen Feministinnen basiert ihre Hauptthese auf Julia Kristevas und Luce Irigarays Theorien über die Trennung einer semiotischen und symbolischen Welt. Dies.: *Mit dem Kopf durch die Wand*, S. 69.

diesem Grund kann die Protagonistin, nachdem die Szene sich nach einer Weile wie ein Traum auflöst, auf einmal nicht mehr auf Eskimoisch schimpfen, wie sie gerne würde. (Ü86) Das Eskimoische wie das Semiotische kann sie nicht weiter einsetzen, weil sie sich jetzt im System des Symbolischen befindet.

Was ließe sich anders erwarten, wenn der unerfahrene Eskimoisch-Zwerg den zwei Sprachriesen begegnet, die auf der Weltbühne über Generationen hinweg geherrscht und jeglichen Aufschwung und Verfall der Macht erlebt haben? Es stimmt, dass Sprache verbindet und die Menschen aufeinander zugehen lässt, allerdings darf man die ausgrenzende Kraft der Sprache nicht vergessen. Ohne Kommunikation auf gemeinsamer Sprachbasis findet nur ein Scheingespräch statt. Bei dieser Sprachaufführung redet jeder vor sich hin, wie auf einer isolierten Insel, und genießt dabei die Freiheit, ungebündelt alles erzählen zu können und auf keine Konsequenzen Rücksicht nehmen zu müssen. Diese Bequemlichkeit kündigt üblicherweise Monologe an, die nicht nur die Zuschauer, sondern auch die Beteiligten langweilen. Für einen Moment besitzt Rosalind die gleiche Souveränität wie die Männer und fühlt sich ihnen gleichwertig. Zum Schluss endet die Aufführung – nicht gerade überraschenderweise – ergebnislos. Dieses Sprachspiel der drei unterschiedlichen Personen kann als Metapher dafür gesehen werden, wie eine wirkliche Kommunikation mit den Anderen nicht stattfindet, wenn man sich nicht auf deren Sprache einlässt. Jeder grenzt hier durch sein Sprachverhalten den Anderen aus, erzeugt nur *Differenz* und versucht, dadurch Macht zu demonstrieren, bzw. dem Anderen seine Ohnmacht vorzuführen. Im Gegensatz zur letzten Szene im Roman gibt es hier nicht einmal ein gemeinsames Lachen, über das die verschiedenen Personen sich miteinander verständigen können.

Die Ungleichberechtigung der Geschlechter in Bezug auf intellektuelle, schöpferische Beschäftigungen wird in einer Episode, in der Martha auf ein „führendes Mitglied der Assoziation dichtender Männer“ (Ü155) trifft, veranschaulicht. Heinrich²¹⁰, so heißt der vertretende Dichter, hat die Aufgabe, Martha hinzurichten, weil sie, seinen Worten nach, mit ihrem schlechten Geschmack in ihrer Schreibtätigkeit dem grandiosen „Turm“ (Ü158) der männlichen Literaturtradition nur Schaden zufügen könnte, weil das Schreiben der Frauen „aus Wind, Sonnenstrahlen und Wellenschaum“ konzipiert sei. Die literarische

²¹⁰ Den direkten und indirekten Indizien zufolge wird mit diesem Heinrich der Nationaldichter Heinrich Heine gemeint. In dem Essay „Liebster Heinrich“ schildert die Autorin ihre Anhänglichkeit zu dem Dichter und ihre Haltung zu ihm im Verlauf der Zeit. Monika Maron: „Liebster Heinrich“. In: Dies.: Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft, S. 57ff. In diesem Punkt weitet sich die Assoziation bei Wigmore zu

Beschäftigung der Frauen wird als „ein armseliger Haufen Geröll, unbrauchbarer Baugrund für unsere Erben“ (Ü159) angesehen. Literatur und Dichtung seien Güter, die nur von Mann zu Mann weitervererbt würden. Die Frauen hätten in dieser Domäne nichts zu suchen, sonst liefen sie Gefahr, beseitigt zu werden. Ziel und Motiv von Heinrich werden im Text offen ausgesprochen. Die Leser können sich schwer in dem Thema – dem Schreibverbot der Frauen – irren. Dorothee Schmitz-Köster stimmt dem einerseits zu und ergänzt andererseits hinsichtlich der Schlusszene dieser Begegnung:

„Und dann erfolgt die Hinrichtung: Aus dem urteilsverkündenden Dichter wird ein Vampir, der sein Opfer aussaugt – ein deutlicher Hinweis auf die Ausbeutung weiblicher Kreativität durch Männer.“²¹¹

Diese symbolische Szene erinnert uns an das traditionell ungerechte Verhältnis zwischen Mann und Frau. Obwohl die Frau nichts künstlerisch Wertvolles in sich trage, wie der männliche Dichter behauptet, ernährt er sich widersprüchlicherweise in der Verkörperung eines Vampirs trotzdem vom Lebenselixier der Frau.

Im Subtext wird eine versteckte Lesart angeboten, die Rosalinds Ambivalenz für das männliche Geschlecht ans Tageslicht bringt. Bei einer Rückschau bis zum Beginn des Romans zeigt sich, dass es außer der explosiven Ausschweifung am Ende des Buches selten eine direkte Beschreibung von Sinnlichkeit und Leidenschaft gibt. Gleichzeitig lesen die Leser von Rosalinds Bedauern, dass der Kopf nie zugelassen habe, dass sie ihre animalischen Triebe und das libidinöse Bedürfnis auslebe. (Ü116) Die Sehnsucht nach der Wärme des anderen Geschlechts wird verschlüsselt zwischen den Zeilen angedeutet. Es war ihr z.B. peinlich, als sie während des Verhörs plötzlich ihre Zuneigung für den Robert Redford ähnelnden Mann (Ü62) wahrgenommen hat. Bei der gerade besprochenen Textstelle erwähnen sie – Martha und Rosalind – flüchtig, wie sehr sie sich von Heinrichs Charme angezogen fühlen. Ehe Heinrich seine Hand von Martha wegrißt, schafft sie es einfach nicht, seiner zärtlichen Berührung, „in der sie geruht hat wie die Rippe im Fleisch“ (Ü159), zu entkommen. Einen Augenblick lang hegt Rosalind die Illusion, dass Martha und sie gemeinsam Widerstand gegen den Dichter leisten könnten: „Unser Kopf, Marthas und meiner, arbeitet jetzt wieder vollkommen normal.“ (Ü160) Die kurze Nüchternheit und der Wille zur Gegenwehr erlöschen im Handumdrehen, als der Dichter Heinrich seine Arme

zwei weiteren Möglichkeiten aus, nämlich zu Heinrich von Kleist und der Figur Faust von Goethe. Dies.: Send in the clones, S. 18.

²¹¹ Dorothee Schmitz-Köster: Trobadora und Cassandra, S. 120.

„in gewaltige schwarze Flügel“ (Ü163) verwandelt und Martha in diese einhüllt. Aus dieser Vampirszene lässt sich der verborgene Wunsch dechiffrieren.

„Heinrich breitet seine Arme aus und verwandelt sie in gewaltige schwarze Flügel, in die er Martha hüllt, ehe sie die Vase zum Schlag erheben kann. Seine Lippen legt er auf Marthas Nacken, und in meinen Hals bohrt sich ein spitzer, scharfer Schmerz.“ (Ü163)

Die Vorstellung von einem blutsaugenden Vampir strahlt nicht nur etwas Bedrohliches, Gewalttätiges aus sondern auch etwas Erotisches und Verführerisches. Martha wird in seine Flügel „gehüllt“, was Geborgenheit oder sogar Wonne zu versprechen scheint. Der gefährliche Vampirkuss signalisiert gewöhnlich den Gipfel der sinnlichen Versuchung, die begleitende körperliche Berührung ist dann die wahre Erfüllung der Begierde. Diese behutsam unterdrückte Sehnsucht nach sexuellem Kontakt befreit sich am Ausgang des Romans in einem orgiastischen Ausbruch.

3.4 Die Widerspiegelung der gesellschaftlichen Realität in den Zwischenspielen

Omnipotenzphantasien, in denen reihenweise Gegenüberstellungen und dualistische Werteinstellungen gestaltet werden, zeichnen Rosalinds innere Uneinigkeit aus und markieren das Ausmaß ihrer geistigen Verwirrungen. In diesem Abschnitt wird der Schwerpunkt von der Turbulenz in der Innenwelt der Protagonistin auf die sonstigen begleitenden Dissonanzen verlegt, die entweder direkt im sozialen Umfeld präsentiert oder erst durch die Konfrontationen mit der Welt des Anderen verbal reflektiert werden. Die aktuelle Beobachtung basiert hauptsächlich auf den in unregelmäßigen Abständen eingefügten Theatersequenzen, die im Roman „Zwischenspiele“ genannt werden. Im Gegensatz zu ihrem radikalen Rückzug aus der Sozialisation rekonstruiert Rosalind in ihrer Phantasiewelt die eigenartigen, unbehaglichen Phänomene, die ihrem realen Umfeld entstammen. Gleich schwer verständlich, aber desto interessanter sind die Kontakte mit den Figuren der Zwischenspiele und die sich daraus herleitenden Auseinandersetzungen und Diskussionen. Dies beansprucht einen ausgesprochen wichtigen Teil der Forschungsarbeit in den kommenden Abschnitten.

3.4.1 Sprechen im Geiste der *Differenz*

In jeder Episode der vier Zwischenspiele handelt es sich um eine zerstreute Diskussion über ein angeordnetes Thema wie „Ordnung und Sicherheit“ (erstes Zwischenspiel), die Familie (zweites Zwischenspiel), die Identität (drittes Zwischenspiel) oder die Phantasie (viertes Zwischenspiel). Die Figuren reden nicht unbedingt aneinander vorbei, aber sie gehen keineswegs tief aufeinander ein und von Kommunikation im regulären Sinne kann im Grunde genommen nicht die Rede sein. Am Rande werden brüchig private Geschichten erzählt und lenken vom Gang der Diskussion erheblich ab. Kaum einer verhält sich in diesen Spielen zugewandt oder anerkennend den anderen gegenüber, sondern jeder stößt ohne Rücksicht auf die Vorredner das nur ihn Bewegende oder das ihm Einsozialisierte hervor.

In den Gesprächen ist oft zu beobachten, dass einige Figuren ihre Meinungen mit übertriebener Überzeugung vertreten und von einer Haltung der Unbeirrbarkeit ausgehend die Anderen auf eine intolerante Weise beurteilen. Als *der Mann mit der traurigen Kindheit* sich über seinen Verlust wegen der untröstlichen Kindheitserfahrung beklagt, schimpft *die Frau mit der eigenen Meinung* sofort wütend und bezeichnet ihn als einen undankbaren, nutzlosen Versager. (Ü38f.) Gemäß ihrer Erfahrung als Mutter können die Kinder der eigenen Mutter gar nicht dankbar genug sein. Grundsätzlich geht es ihr um eine gerechte Anerkennung für alle Mütter der Welt und vor allem wahrscheinlich auch für sie selbst. Was dem Mann in seiner Kindheit wirklich geschehen ist, interessiert sie keineswegs. An *der Frau mit dem zarten Wesen* sieht man, dass die Durchsetzung ihres Willens den absoluten Vorrang hat, deswegen droht sie ihrem Mann: „[...] wenn du mittelmäßig bist, muß ich mich von dir scheiden lassen.“ (Ü89) Das Lebensziel ihres Mannes setzt sie mit ihrer Selbsterwartung gleich – ob ihm das passt, gehört nicht zu ihrer Überlegung. Nach demselben Kriterium belehrt sie *die Frau mit der hohen Stimme*, dass ihr Unglück in der Ehe lediglich an ihrer Mittelmäßigkeit liege. (Ü91) In der Diskussion über Identität wird der Vorschlag des *Mannes mit der traurigen Kindheit*, den Begriff „Identität“ zuerst zu definieren (Ü123f.), von den Anderen prompt zurückgewiesen. Die an die Denkweise der *Differenz* gewöhnten Menschen reagieren allergisch und abwehrend auf unterschiedliche Meinungen. Das Misslingen der Kommunikation in diesem Fall hat eine zusätzliche Komponente: Die schwer verständliche Sprachverwendung von mathematischen und philosophischen Fachbegriffen schreckt von einer möglichen Diskussion ab und wirkt irritierend auf die Anwesenden.

Die obigen Beispiele zeigen eine Haltung der Ablehnung, die Zuhören oder Mitfühlen ausschließt, und zugleich den dahinterstehenden *Differenzgedanken*. Zwischen den separaten Äußerungen gibt es weder einen direkten Bezug zueinander noch führen die Gespräche zu einem kommunikativen Austausch oder zu einer von allen akzeptierten Schlussfolgerung. Der Schauplatz fungiert weniger als ein Diskussionsforum der öffentlichen Meinungsäußerung, stattdessen dient er dazu, die standardisierte Denkweise zu demonstrieren. Die Figuren, einschließlich deren phrasenhafter, monologisierender Aussagen, scheinen die autoritäre, sozialistische DDR-Gesellschaft wiederzugeben, der gegenüber Rosalind ihren Widerwillen nicht verheimlicht²¹². Außerdem erinnern die besondere Sensibilität für politische Stellungnahmen und die Achtsamkeit für die Unanfechtbarkeit eigener Bemerkungen ebenfalls an das Verhalten der Bürger eines totalitär regierten Landes. In Rosalinds wirklichem Leben wie in ihrer fiktiven Welt finden die Andersartigkeit und individuelle Bedürfnisse der Menschen keine Akzeptanz und werden allgemein als Störfaktor unterdrückt.

Obwohl die Forderung nach Identität, Identitätskontrolle und gleicher Gesinnung immer wieder als Heilmittel für alle möglichen Probleme formuliert wird, führen die Figuren der Zwischenspiele doch in ironisch-exemplarischer Weise das Fehlen einer gesicherten Identität der Individuen ebenso wie der Gemeinschaft vor. Gemeinsamkeit und das daraus folgende Reden im Sinne der *Alterität*, der Anerkennung des Anderen in seinem Anderssein findet nicht statt. Die durch die Partei garantierte Identitätskontrolle verhindert geradezu ein Reden im Sinne der *Alterität*; sie verstärkt stattdessen das misstrauische und missgünstige Reden aus dem Geiste der *Differenz*.

3.4.1.1 Rollenverteilung und Figurenkonstellation in den Zwischenspielen

Die kleine Menschengruppierung im Zwischenspiel stellt in erster Linie eine Miniaturnachahmung der Gesellschaft dar. Zusätzlich konstruieren die Gestalten bestimmte Sphären der Familie, speziell das Eltern-Kind-Verhältnis und die Ehebeziehung. Kerstin Dietrich fasst ähnlich zusammen:

²¹² Sie meint ausdrücklich, dass unterdrückerisch auftretende Gestalten wie die *des Mannes in der roten Uniform* ein Bestandteil ihrer Vergangenheit sind und ihr die totalitäre Atmosphäre bereits bekannt ist. (Ü94)

„Die Figuren dieser Zwischenspiele spiegeln in großer Spannbreite die unterschiedlichsten Mitglieder der Gesellschaft wider. Sie verkörpern sowohl gängige Meinungen, typisierte Wertvorstellungen und Anpassungshaltungen als aber auch oppositionelle Haltungen.“²¹³

Allerdings ist es nicht unstrittig, wenn sie hier *die Frau mit der eigenen Meinung* als Beispiel für einen oppositionellen Standpunkt anführt. Vergleicht man die Aussagen dieser Figur, entsteht eher der Eindruck, dass diese Frau eine geliehene Meinung als eigene beansprucht und äußert²¹⁴.

Ein vollständiger Eindruck von den Figuren und ihren Rollen wird durch die Zusammenfügung der Aussagen und der Argumente im ersten Zwischenspiel Stück für Stück vermittelt. Die Figuren stammen aus der gleichen sozialen Schicht des Mittelstandes. Die Auswahl der Mitspieler ist angesichts des Geschlechts symmetrisch, drei Frauen und drei Männer. Die drei Frauen – d.h. *die Frau mit der eigenen Meinung*, *die Frau mit dem zarten Wesen* und *die Frau mit der hohen Stimme*– haben zweifellos die sozialen Rollen der Mutter, der Ehefrau und der Tochter inne oder alle diese drei Rollen zugleich. Ansonsten bleiben sie namenlos und tauchen nur in den Zwischenspielen, also nicht im Haupttext auf. Bei genauerer Beobachtung fällt übrigens auf, dass die Bezeichnungen der Frauen ausnahmslos das Gegenteil ihrer tatsächlichen Charaktere ausdrücken. Generell beschreiben die kurzen Kennzeichnungen der männlichen Spielfiguren deren Eigenschaften viel präziser. Anders als die anonym bleibenden Frauen können diese Männer sich nicht nur mit eigenen Namen vorstellen, sondern dürfen die Ich-Erzählerin zudem einzeln außerhalb der Zwischenspiele treffen.

Insgesamt werden die Figuren nicht exakt einander gegenüber gestellt, aber es bestehen doch bestimmte Bezugspunkte in der Konstellation. *Der Mann in der roten Uniform* zieht mit seinem extravaganten Verhalten besonders viel Aufmerksamkeit auf sich. Vor den Leuten bewahrt er eine Art selbstverständlicher Autorität und Arroganz. Die rote Uniform weist sofort auf seine militärische Herkunft hin. Sein militantes Benehmen und sein Enthusiasmus für „Sicherheit und Ordnung“ (Ü35) verdeutlichen im Weiteren seine patriarchalische Symbolik. Er redet extrem begeistert und euphorisch über die Feuerwehrmänner, Eisenbahner und Postbeamten und deren fast heilig scheinende Aufgaben, als wären diese das höchste Ziel und der einzige Sinn des Lebens. Die Erstarrung des politischen Systems und die typische Mentalität einer totalitären

²¹³ Kerstin Dietrich: „DDR-Literatur“ im Spiegel, S. 127.

²¹⁴ Vgl. Ü34, 40, 89, 122f., 125, 127, 172, 173.

Gesellschaft werden durch ihn auf eine karikierende Weise entlarvt. Die Doppelrolle des *Mannes in der roten Uniform* – Vaterfigur und staatliche Repräsentanz – veranschaulicht darüber hinaus die stets anwesende Kontrollmacht des sozialistischen Regimes. Neben diesem übertriebenen Helden steht *die Frau mit der eigenen Meinung* als beste Kandidatin für sein weibliches Gegenstück. Sie verkörpert mit ihrer überzogenen Selbstsicherheit die Mutterinstanz. In ihrem Vorwurf gegen *den Mann mit der traurigen Kindheit* meint sie:

„Professor und redet so ein ungereimtes Zeug daher, beschimpft die eigene Mutter. Zwanzig Jahre hat sie gestohlen. Das ganze Leben hat sie geschenkt, das sagt er nicht, gestohlen, sagt er, über die eigene Mutter. Und gibt selbst zu, daß er ein Nichts ist, ein lebensuntüchtiges Nichts. Ich bin selbst Mutter, ich weiß, wovon ich rede.“ (Ü39)

Dieses autoritäre Paar ist darin gleich, dass es von sich selbst übermäßig überzeugt ist und glaubt, immer Recht zu haben.

In vielerlei Hinsicht ist *die Frau mit dem zarten Wesen* die Nachfolge der mächtigen Mutterfigur, welche die dominante Rolle in der Ehe übernimmt und an die Leistung eines Menschen einen hohen Anspruch setzt. Die Zielstrebigkeit dieser Figur steht gerade im Kontrast zu ihrer Bezeichnung – dem zarten Wesen. Sie vermittelt außerdem noch ein spöttisches Bild einer scheinbar emanzipierten Feministin, da sie vom Streben nach Emanzipation und Selbstbehauptung der Frau völlig berauscht ist. Diese übertriebene Tendenz zeichnet ihren Rat an die andere Frau aus:

„Sie hätten sich eben emanzipieren müssen von Ihrem Papi. Das sage ich oft zu Piti: Piti, ich muß mich jetzt selbstverwirklichen, damit ich meine Identität finde, sonst werde ich nicht emanzipiert. Sie hätten sich selbstverwirklichen müssen.“ (Ü124)

Die Bezeichnung *des Mannes mit der traurigen Kindheit* verrät, dass er eine sehr strenge und anspruchsvolle Mutter hatte, die ihm während des Aufwachsens keine Freude gegönnt hat. Sein Kummer findet leider kein Ende, weil er ausgerechnet eine Frau geheiratet hat, die quasi das Ebenbild seiner Mutter ist. In zweierlei Hinsicht sind er und die *Frau mit dem zarten Wesen* miteinander verknüpft, nämlich in der Art und Weise, wie sie von Scheidung sprechen (Ü89, 169), und in ihrem hohen Ideal, etwas Besonderes sein zu wollen.

Anders als die zwei bisher besprochenen aktiven, entschlossenen Frauen ist *die Frau mit der hohen Stimme* eine gehorsame Tochter und zugleich eine traurige, im Stich gelassene Ehefrau, die nicht über das Trauma, verlassen zu werden, hinwegkommen kann. Ihre

Stimme ist kaum hörbar und wird, wie sie selbst auch, schnell in Vergessenheit geraten. Davon ausgehend klingt ihre Bezeichnung *die Frau mit der hohen Stimme* eher ironisch. *Der Mann mit der blutigen Nase*, Georg, wurde wegen seines ehrlichen Nasenblutens und der kündbaren Partnerschaft mit Martha in dieser Arbeit bereits in Abschnitt 3.3.1 erwähnt. Außerdem finden aufmerksame Leser schnell bereits besprochene Thematiken wieder, z.B. die Bewunderung für die dominante Mutter und deren Leistungsforderung, die zugleich die Erinnerung an Marthas Aussage über die Autorität der ungeliebten Mutter (Ü71) wachruft.

3.4.1.2 Die ironische Abbildung des dogmatischen Denkens

Für eine Offenheit in der Diskussion ist angesichts der Zensur der Meinungsäußerung und der mangelnden Individualität wenig Raum. Die Achtsamkeit auf korrekte Meinungsäußerung und die daraus folgende Nervosität im Raum sind Zeichen dafür, dass die unsichtbare Richtschnur der Partei und die Verordnungen des sozialistischen Gesellschaftssystems aufrechterhalten werden. In diesem der Realität nachgebildeten Milieu wird dem freien Denken die Luft genommen. Neben der oben besprochenen Elterninstanz erscheint eine noch mächtigere und gigantischere Überwachungsherrschaft, die ihren spezifischen Einfluss auf die Meinungsbildung und Diskursmanipulation ausübt. Die Auftritte *des Mannes in der roten Uniform* werden von einer starren, überzogenen Aura begleitet. Als Einleitung seiner Argumente zitiert er meistens Marx oder Engels, die Begründer der sozialistischen Idee. Durch diese Strategie wird seine Meinung von vornherein unanfechtbar, danach führt er seine vereinfachte, auf einen einzigen Zweck ausgerichtete Logik ein. Zum Beispiel meint er, als er sich mit den Eisenbahnern vergleicht:

„Der Mensch Wiestolzdasklingt wird nicht geboren, um zu lachen, sondern um ein sinnvolles Leben zu führen, wir Eisenbahner wurden geboren, um Eisenbahn zu fahren, dafür wurde die Eisenbahn erfunden. Das steht bei Marx auf Seite sechshundachtundachtzigtausendsiebenhundert-siebenunddreißig in der Gelben Ausgabe, jawohl, und ich verbiete den Widerspruch, für den Sie gerade Luft holen. Ruhe, sonst melde ich Sie Ihrer Dienststelle, oder haben Sie vielleicht gar keine Dienststelle, haben Sie vielleicht gar keinen Sinn in Ihrem Leben.“ (Ü37f.)

Eine solche geradlinige Kalkulation erspart ihm und dem herrschenden Regime den Aufwand unnötiger Erörterung einschließlich der daraus folgenden Auseinandersetzung.

Um das geforderte Denkmodell des Parteiprogramms problemlos durchzusetzen, wird der Geist des Denkens eingesperrt. *Der Mann in der roten Uniform* verfügt über die Macht, die Denklogik im Dienst der Partei zu manipulieren, indem er die Sprache instrumentalisiert. Die Richtigkeit der Meinung wird ideologisch definiert und alles, was aus dem Rahmen fällt, wird ohne weiteres als Störfaktor gegen die Kollektivität rezipiert und abgewehrt. Gut nachvollziehbar garantiert solch eine Ideologie-Maschinerie im Hintergrund die totale Kontrolle und ist entscheidend für das Fundament und die Entfaltung der sozialistischen Partei. In der sozialistischen Wirklichkeit ist dieses Phänomen nicht unbekannt. Johannes Huinink fasst das Machtmonopol der Staatspartei in der DDR und die totalitäre Überwachung anhand verschiedener Quellen zusammen:

„Die Intentionen der Repräsentanten des Systems lagen in ihrer handlungsleitenden Ideologie begründet. Daraus lassen sich die Konsequenzen für parteiliches und damit staatliches Handeln ableiten (Meuschel, 1993b, S. 5). Zum einen war damit der alleinige Anspruch der Partei(spitze) auf die Regelung und Kontrolle aller gesellschaftlich relevanten Entwicklungen festgelegt. Das begann bei der Definition individueller Bedürfnisse, „moralischer“ Standards und der Regulierung individueller Handlungs- und Lebensverlaufsstrukturen [...]. Der Anspruch bezog sich weiter auf alle gesellschaftlichen Institutionen und Organisationen und zielte auf die Steuerung und Strukturbestimmung des gesamten politischen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Geschehens ab.“²¹⁵

Beim Thema „Identitätsproblem“ (im dritten Zwischenspiel) wird diese Strategie vorbildlich praktiziert. Voller Ernst zitiert *der Mann in der roten Uniform*: „[...] wie bei Marx sehr richtig steht, ist, was für alle gut ist, für den einzelnen erst recht gut [...].“ (Ü123) Was die Gesellschaft für gut hält, wird auch als Ziel für den Einzelnen beschlossen. Solange der Mensch an besagter Identität festhalte, sei er eins mit sich und zufrieden. Also liege das Problem nicht an der Identität, sondern an den Menschen, die sich nicht an der „richtigen“ Identität orientieren. Aus der Perspektive des Machtzentrums hat der Einzelne kein Recht auf einen eigenen Willen. Alles wird bereits vorgegeben. Wenn der Mensch seine von der Behörde festgelegte Identität nicht verlasse, könne es unmöglich eine Identitätskrise geben. (Ü125) *Der Mann mit der blutigen Nase* fügt in diesem Kontext einen wichtigen Beitrag zu der Verbindung zwischen der Partei und ihren Mitgliedern hinzu:

²¹⁵ Johannes Huinink: „Individuum und Gesellschaft in der DDR – Theoretische Ausgangspunkte einer Rekonstruktion der DDR-Gesellschaft in den Lebensverläufen ihrer Bürger“. In: Johannes Huinink u.a. (Hg.): *Kollektiv und Eigensinn: Lebensverläufe in der DDR und danach*. Berlin 1995, S. 25-44, hier S. 26.

„Eine Überzeugung hilft. Treten Sie einer Partei bei, einem Verband oder einem Komitee. Dann sind Sie ein Mitglied, und wenn Sie sich Mühe geben, werden Sie schnell ein wertvolles Mitglied oder sogar ein unentbehrliches Mitglied, und Sie werden erleben, wie identisch Sie sich bald fühlen.“ (Ü126)

Damit wird die Zauberformel der Gruppenzugehörigkeit offen auf den Tisch gelegt. Die Standfestigkeit einer totalitären Machtstruktur setzt die Überzeugung der Beteiligten voraus. Wenn die Überzeugung stabil ist, hat man keine Zweifel und stellt keine Fragen. Der Appell für eine hundertprozentige Solidarität sucht Halt am Ideal der Musketiere: „Alle für einen, einer für alle.“ (Ü126) Darum ist folgerichtig, was *der Mann in der roten Uniform* als Programm aufstellt: „Hauptaufgabe der Identitätskontrolle ist die Überzeugungskontrolle.“ (Ü126) Die Überzeugung und das Identitätsgefühl bestärken sich gegenseitig sowie die reziproke Anerkennung zwischen dem Mitglied und der Gemeinschaft. In diesem Fall wandelt die Überzeugung sich quasi in einen festen Glauben²¹⁶.

Im letzten Zwischenspiel wird die Phantasie nach demselben Prinzip spöttisch thematisiert. *Der Mann in der roten Uniform* behauptet, dass „die Phantasie der feste Glaube an das Gute“ (Ü173) sei. Unter der staatlichen Überwachung wird selbst die Phantasie in Schwarz-Weiß-Denken kategorisiert. Eine solche Einstellung hat die Protagonistin anscheinend grundlegend verinnerlicht, was sowohl für die zahlreichen antagonistischen Vorstellungen eine gute Erklärung bietet als sich auch in ihrer Entscheidung ausdrückt, ihre Ich-Anteile (Martha und Clairchen) zu verdrängen. Unter der strengen Überwachung darf es nur die aktive, reine, konstruktive, kurz: erlaubte Phantasie geben. Die staatliche Macht richtet ihre Schutzmauer zur Vorbeugung hoch auf und plädiert: „Der Tatträumer von heute ist der Täter von morgen.“ (Ü172) oder „Wenn die Ordnung im Kopf nicht sicher ist, ist der ganze Kopf nicht sicher.“ (Ü174) Das erklärt zugleich, warum die Protagonistin im gelähmten Zustand wegen ihrer verbotenen gedanklichen Tätigkeit angeklagt wird²¹⁷. Das Anliegen, die potentielle Störung der Ordnung frühzeitig im Keim zu ersticken, könnte zukünftig ein Gerät namens GBT (Gedanken-Bild-Transformator) auf die Spitze treiben, der

„jeden Gedanken aus dem Kopf auf einen Bildschirm über dem Kopf überträgt, so daß Geheimnisse in absehbarer Zeit ausgeschlossen sind. Wer einen Gedanken für sich behalten will, darf ihn nicht denken, womit

²¹⁶ Die Absolutheit der Überzeugung bildet ebenfalls einen Gegensatz zu Marthas multiplen Einstellungen (Abschnitt 3.3.2 – 3.3.3).

²¹⁷ Beispiele solcher verbotener Phantasie wären der unruhestiftende Aufstand in der Einkaufshalle (Ü49) und die kriegerischen Straßenszenen (Ü146-149) in Berlin.

schon der kolossale pädagogische Effekt des Geräts garantiert ist“ (Ü174f.).

Marthas apokalyptische Prophezeiung – eine düstere Welt ohne Geheimnisse und Fremdes – wird anhand der totalen, gar vorzeitigen Gedankenüberwachung durch die Partei fassbare Wirklichkeit.

3.5 Hinweise auf die innere Schwelle

Wenn man sich auf das innere Gefecht der Protagonistin konzentriert, lässt sich ein Bild nach und nach konkretisieren, nämlich dass sie selbst die schwer zu überschreitende Schwelle figuriert. Wohin sollen ihre Bestrebungen, dass sie einerseits lieber von der realen Welt abgeschnitten bleibt und andererseits in den Zwischenspielen absichtlich der Realität entsprechende Szenarien wiedergibt, eigentlich führen? Solche Inkonsequenz ist im Roman unbestritten kein Einzelfall und wird sowohl in Rosalinds Verhalten als auch in ihren Aussagen beobachtet. Sie scheint richtig überrascht zu sein, als zum Beispiel die Situation im letzten Zwischenspiel unerwartet eine große Wendung nimmt und für sie gefährlich wird. Vor diesem Missgeschick stellt sie sich in Frage:

„Hatte sie in ihrem anfänglichen Übermut nicht geglaubt, Herr zu sein über ein grandioses Theater, dessen Akteure nur ihrem Willen unterlagen. Ein Chaos ohne Ziel und Zweck hatte sie errichten wollen in der auf so unglaubliche Weise gewonnenen Freiheit. Statt dessen war sie selbst zum Akteur geworden, unterworfen dem Tun und Treiben ihrer Geschöpfe, die ihr so wenig gehorchten wie deren Ebenbilder aus Rosalinds früherem Leben.“ (Ü188)

Es stellt sich heraus, dass Rosalind sich den Figuren gegenüber souverän wie eine Schöpferin verhalten wollte. Eine strikte Distanz zur nachgebildeten Realität in den Zwischenspielen verspricht die Sicherheit, dass sie nicht in die jeweilige unangenehme Situation hineingezogen wird. Jedoch bleibt sie unmöglich eine unparteiische, ruhige Beobachterin und kann ihr ursprüngliches Prinzip nicht einhalten. Das Experiment ist offensichtlich ihrem Übermut zum Opfer gefallen. In ihrem Inneren ist das massive Ringen um eine eindeutige Haltung längst noch nicht entschieden.

Die Abweichung von der ursprünglichen Intention zeichnet sich außerdem ab, wenn das Erzähl-Ich immer wieder regelwidrig persönliche Kontakte mit den Männern aus den Zwischenspielen aufnimmt. Solche privaten Konfrontationen finden jedes Mal einzeln

außerhalb der Zwischenspiele statt. Während der zustande gekommenen Dialoge werden Meinungen über bestimmte Problematiken in Rosalinds Leben aus zwei Perspektiven vorgetragen. Zuerst ergibt sich das Treffen mit Georg, *dem Mann mit der blutigen Nase*. Dabei wird der wirkliche Grund für ihre Trennung von Martha (Ü42-47) aus der Tiefe des Unbewussten geholt. Als zweites verrät das Gespräch während einer Anhörung durch *einen Robert Redford ähnelnden Mann* das Abweichen vom kollektiven Leitgedanken. Dieser wie *Robert Redford aussehende Mann* kann übrigens problemlos mit *dem Mann in der roten Uniform* gleichgesetzt werden. Im vierten Zwischenspiel lässt Rosalinds Selbstunsicherheit sich bei einer direkten Konfrontation mit dieser autoritären Figur ablesen. *Der Mann in der roten Uniform* setzt die durch ihn repräsentierte Kontrolle des sozialistischen Staates durch und fordert sie auf, Rechenschaft über ihren imaginären Verstoß gegen die öffentliche Ordnung abzulegen.²¹⁸ Der immense Druck dieses Mannes schmälert die Souveränität der Ich-Erzählerin im eigenen Phantasie Reich. Die vorgesehene Gelassenheit und Überlegenheit sind ihr auf einmal abhanden kommen. Sie hält die Worte des Mannes für wahr und steht kurz davor, ihre Schuld zu bekennen. Diese Krise wird zum Glück rechtzeitig durch Clairchens eleganten Auftritt (Ü178) gelöst. Das in der Phantasie zurückkehrende Clairchen beherrscht nun hervorragend eine Tanzkunst, die sie sich zu Lebzeiten nur wünschen konnte. Die Grazie des imaginierten Balletttanzes versetzt alle Anwesenden in sprachlose Bewunderung und demonstriert anschaulich die grenzenlose Zauberkraft der Imagination. Die spöttische Anmerkung, die Clairchen beim Weggehen hinterlässt, ist in der Tat eine Warnung:

„Mannomann, hackt sich quasi die Beene ab und macht danach den gleichen Quatsch wie vorher. Imädshineischen, Rosi, sagt Clairchen, halb jewagt, is ganz verloren.“ (Ü179)

Selbst von dieser unermesslichen Vorstellungskraft beflügelt kann die Protagonistin sich schwer von den Fesseln der gesellschaftlichen Prägung befreien. Die Zugehörigkeit zu einer vertrauten sozialen Umgebung bietet uns normalerweise psychische Sicherheit wie ein Anker einem Schiff. In Rosalinds Fall macht ihre starke Anhänglichkeit sie nahezu hörig. Aus diesem Grund ist der Konflikt noch komplizierter, wenn die Denkweise der Protagonistin doch eine nicht anerkannte Richtung einschlägt. Dies hängt ebenfalls unmittelbar mit dem immer wiederkehrenden Zeichen der Unentschlossenheit zusammen.

²¹⁸ Diese Szene der Beschuldigung im vierten Zwischenspiel ist tatsächlich die Fortsetzung des vorigen Verhörs, in dem Rosalind zu einem von ihr angestifteten Aufruhr in einer Kaufhalle befragt wird (Ü59-67). Eine konkrete Beschreibung von Rosalinds Verbrechen wird nicht gegeben.

Weiterhin gibt es eine zweiteilige Unterhaltung vor und nach dem vierten Zwischenspiel (Ü166-170, 181-187) zwischen ihr und *dem Mann mit der traurigen Kindheit*, der sich als Hansjoachim Schmidt vorstellt. Hier greift sie Themen wie Lust und Angst (Ü167) auf, was die Zwiespältigkeit in ihr ebenfalls sichtbar macht. Die ablehnende Haltung gegenüber dem Kollektiv und der Gedankenaustausch mit Herrn Schmidt werden im Abschnitt 3.5.2 eingehend behandelt.

3.5.1 Der diffuse Eigenwille und das übermächtige Kollektiv

Die Protagonistin ist, wie oben erwähnt, wegen eines Aufruhrs einer Kaufhalle (Ü62f.) verhaftet worden. Während der Gefangenschaft wird sie sich ihrer Lage bewusst und blickt nüchtern zurück:

„Aus Furcht vor dem Gefängnis habe ich mich mein Leben lang an alle Gesetze gehalten, bis auf dieses eine Mal, für das ich nun hier bin. Daß ich mich in diesem Fall habe hinreißen lassen, erstaunt mich ebenso wie die Tatsache, daß ich jetzt nicht ein Anzeichen von Angst in mir finde. Ich habe nicht in Unwissenheit gehandelt, auch nicht im Affekt, obwohl ich sicher bin, daß man mir es gern so auslegen würde.“ (Ü56)

Auf das Schlimmste gefasst bereitet sie sich darauf vor, gleich zum Verhör vorgeladen zu werden. Wie erwartet holt eine Wächterin, die „zugleich furchteinflößend und lächerlich“ (Ü58) wirkt, sie zum Verhör ab. Sie wird zu einem Mann geführt, der ihr erklärt, dass ihr Verhalten die Staatssicherheit gefährde und ohne Weiteres auf eine offenkundige Irregularität der sozialpolitischen Erwartung hinweise. Der einfältige Diebstahl, den Rosalind mit Martha scheinbar spontan begangen hat, wird in dem amtlichen Bericht (Ü62) zu einer nicht wieder erkennbaren Revolte ausgedehnt. Bei der Fortsetzung dieses Verhörs, das nach einer großen Unterbrechung im vierten Zwischenspiel fortfährt, wird Rosalind aus ähnlichem Grund beschuldigt (Ü174f.). Nur weitete sich dazwischen ihre harmlose Phantasievorstellung zu einer gewaltigen, blutigen Ausschreitung mit Verletzten und Toten in großer Zahl aus (Ü146-149). Von keiner der Anschuldigungen weiß die Ich-Erzählerin sich zu entlasten. Ihre bisherige Selbstsicherheit ist drastisch geschwächt worden, nachdem sie den Mann sieht, der das Gesicht des charmanten Schauspielers Robert Redford trägt. Seitdem hat sie Schwierigkeiten, ihre Zuneigung zu diesem attraktiven Mann, der zugleich auch der Repräsentant der totalitären Macht ist, zu unterdrücken, und empfindet ihn sogar

als „väterlich“ (Ü61). Gegenüber diesem Mann, der eine Instanz für sie bedeutet, traut sie sich nicht mehr, ihren Standpunkt zu vertreten. Sie merkt, dass sie jetzt für sich behalten muss, was sie vorher offen und ehrlich in sich formuliert hat:

„Ich werde ihnen alles erklären, auch die Lust, die ich empfunden habe während der drei Stunden und sogar noch zuletzt, als unsere Niederlage, an der es von Anfang an keinen Zweifel gegeben hatte, endgültig feststand und auch die letzte große Schaufensterscheibe krachend zersplitterte.“ (Ü57)

Die Abenteuerlust und der Spaß, die sie beim Normausbruch verspürt, finden bei ihrem Gegenüber sicherlich keinen Adressaten. Diese autoritäre Gestalt definiert das Ziel der menschlichen Existenz (Ü61-67) nach den Parteidogmen und prangert eine unangebrachte, sinnlose Lebensauffassung wie beispielsweise jene Rosalinds an. Ihre Heldentat wandelt sich im Munde dieses Mannes zu einer böartigen Straftat. Rosalind fühlt sich gepeinigt und meint: „Er hat meine Tat, die ich mir auf keinen Fall wegnehmen lassen wollte, lächerlich gemacht, sogar vor mir, meine eigene Tat.“ (Ü63) Die seltsame Art, wie sie sich im Verhör vor *dem Robert Redford ähnelnden Mann* verteidigt, ruft mehr Bedenken hervor als zu erklären:

„Eine andere Tat stand nicht zur Verfügung, sage ich. Ich habe den Aufstand in der Kaufhalle nicht gemacht, weil ich etwas Bestimmtes wollte; ich habe ihn gemacht, weil ich nicht keinen Aufstand machen wollte.“ (Ü64)

Verwirrende Aussagen wie diese werden auch in der Fortsetzung dieses Verhörs wiederholt, als Rosalind ihre Unschuld beteuert.

„Welchen Zweck ich verfolgt habe; ich habe keinen Zweck verfolgt. [...] Was ich gemacht habe, war zwecklos. Ich wollte zum Bahnhof, da kamen mir die Leute ohne Zweck entgegen. Zweck war abwesend und konnte darum nicht verfolgt werden.“ (Ü176)

Die zwei Aussagen bezeugen, wie eingeschüchtert und durcheinander die Ich-Erzählerin sich dem Geschehnis gegenüber verhält. Es ist keine leichte Aufgabe, eine widerspruchslöse Stellungnahme bei Rosalind festzustellen. Ihr Stolz auf eine Tat und zugleich die starke Hemmung davor evozieren bei den Lesern ständig neues Nachdenken.

Erst bei der Debatte um den Sinn des Lebens löst die Ich-Erzählerin sich langsam aus der Zurückhaltung und agiert deutlich in eine offensive Richtung. Angesichts ihrer Ziellosigkeit stellt *der wie Robert Redford aussehende Mann* seine Diagnose:

„Ihnen fehlt ein Ziel, Frau Polkowski, sagt er mit Sorge in der Stimme. Sie haben keinen Lebensinhalt. Wissen Sie, wohin dieser Weg führt. In die Einsamkeit, in die Trunksucht, in die Kriminalität, in den Selbstmord. Sie müssen Ihren Platz in der Gesellschaft finden.“ (Ü64)²¹⁹

Seinem ernsthaften Vorwurf entgegnet Rosalind verbittert mit einem Lied aus ihrer Kindheit: „Du hast ja ein Ziel vor den Augen [...] denn die Welt braucht dich genau wie du sie.“ (Ü64) Der kurze Liedtext umreißt den frommen Glauben, den sie als Kind internalisiert hat. Indirekt verrät das Lied noch die verschollene Übereinstimmung zwischen dem Einzelnen und der idealisierten Gesamtheit. Sie benötigt enormen Mut, um vor einer staatlichen Autorität ihre oppositionelle Meinung zu vertreten. Der Gesinnungswandel drückt sich buchstäblich in ihrer nächsten Behauptung aus: „Mein Ziel bin ich.“ (Ü64) Schlicht markiert dieser Satz einen radikalen Bruch zwischen der Gruppenidentität und der Einstellung des Individuums. Das Pro und Kontra zu den kollektiven und individuellen Einstellungen fordert den Beauftragten des Machtzentrums heraus. Pflichtbewusst nimmt *der wie Robert Redford aussehende Mann* die Ernsthaftigkeit des Konflikts wahr und kategorisiert dieses Verhalten routiniert als ein Zeichen für den „Rückzug ins Private“ (Ü65), was auf ein reales Phänomen im DDR-Alltag – nämlich die „Privatisierungstendenzen“²²⁰ – anspielt. Die Protagonistin streitet diese Beschuldigung ab und setzt dem Mann dialektisch entgegen:

„Ich bin nicht privat, [...] ich weiß gar nicht, was das ist. [...] Ich gehöre mir nicht. Sogar meine Geheimnisse sind nur Geheimnisse, weil Sie verbieten, sie auszusprechen.“ (Ü65)

Die harmonische Zugehörigkeit zu einer übergeordneten Gemeinschaft, wie sie sich vorhin in dem Kinderlied gezeigt hat, geht verloren. Stattdessen steht nun die Unterwerfung eines

²¹⁹ Diese Meinung vertritt ebenfalls *der Mann in der roten Uniform*. Die Lehre lautet: „Alle für einen, einer für alle. [...] Die richtige Überzeugung ist der richtige Weg zum Glück.“ (Ü126)

²²⁰ Winfried Thaa weist daraufhin: „In der gesellschaftswissenschaftlichen Diskussion der DDR wurde das Problem der ‚Privatisierungstendenzen‘ diskutiert, und die Ursache, wie das folgende Beispiel zeigt, durchaus erkannt: ‚Die mancherorts zu beobachtende Tendenz des ‚Zurückziehens in die Privatsphäre‘, die häufig als kleinbürgerliches Verhalten verteufelt wird, ist oft eine Schutzreaktion gegenüber übertriebenen Erwartungen und Forderungen nach kollektiven Aktivitäten‘ (Kahl 1984:139).“ Vgl. Winfried Thaa: *Gesellschaftliche Differenzierung und Legitimitätsverfall des DDR-Sozialismus: das Ende*

ohnmächtigen Individuums durch ein totalitäres Regime im Vordergrund. Rosalinds Frust und Unzufriedenheit können nicht länger verborgen bleiben.

Die Ich-Erzählerin wird durch das sympathische Aussehen *des Robert Redford ähnelnden Mannes* stark emotional beeinflusst und verliert beinahe die Kontrolle. Zum Glück kann sie den Verlauf des Verhörs abbrechen, als es zu riskant wird. Sie hält das Geschehen abrupt an und beansprucht das alleinige Kommando abermals für sich. Die Positionen der Fragenstellenden und Befragten werden auf einmal radikal vertauscht. Gelassen verkündet Rosalind, dass es sich hier eigentlich um ein „Rollenspiel“ (Ü65) handele und der Aufstand in der Kaufhalle „ein unerfüllter Traum“ (Ü65) von ihr gewesen sei. Die wiedergewonnene Überlegenheit und Selbstsicherheit bringen sie daraufhin dazu, eine sehr persönliche Empfindung zu verraten: „In Wirklichkeit bin ich nicht sehr mutig, eher feige.“ (Ü65)²²¹ Sie weiß zu gut, was der Staat und die Partei von ihr erwarten und wie wenig diese Leute Dissidenten tolerieren können. Sobald sie die Möglichkeit für eine potentielle Tat gekommen sieht, löst eine ungeheuerliche Angst Hochspannung in ihr aus. Sie ergreift zugleich die Chance, die Strategien der psychischen Manipulation durch die staatlichen Institutionen zu entblößen. Ohne Zögern gesteht *der Mann mit Robert Redfords Gesicht*, dass sein Aussehen der wichtigen Aufgabe dient, psychischen Widerstand abzubauen und das Vertrauen der Verhörten zu gewinnen. Dieses sorgfältige Kalkül zugunsten der Staatsüberwachung wird auch in Karl Ulrich Mayers Forschung bestätigt:

„Die geradezu paranoischen Bemühungen um Herrschaftssicherung nach außen und innen resultierten nicht nur in einem flächendeckenden Überwachungs- und einem mit möglichst verdeckten Mitteln operierenden Unterdrückungsapparat sowie einer völligen Kontrolle der Medien [...], sondern auch in der Verhinderung intermediärer Organisationen, in der Ausschaltung von nichtdirigierten Öffentlichkeiten und in einer an politischen Opportunitäten orientierten Rechtsprechung.“²²²

Der Robert Redford ähnelnde Mann ist ein fanatischer Anhänger des Parteiregimes. Sinn und Inhalt seines Lebens beruhen auf seiner tüchtigen Leistung in seiner Funktion innerhalb

des anderen Wegs in der Moderne. (Tübinger Mittel- und Osteuropastudien, Bd. 4) Tübingen 1992, S. 162.

²²¹ Wenn man dieses Selbstbekenntnis mit den Textstellen Ü167ff., Ü184 und Ü217 verknüpft, wird das bislang nicht direkt angesprochene Thema Angst in einem breiteren Spektrum übersichtlicher.

²²² Karl Ulrich Mayer: „Kollektiv oder Eigensinn? Der Beitrag der Lebensverlaufsforschung zur theoretischen Deutung der DDR-Gesellschaft“. In: Johannes Huinink u.a. (Hg.): *Kollektiv und Eigensinn*, S. 349-373, hier S. 353.

der totalen Überwachung.²²³

Sein Doppelgänger, *der Mann in der roten Uniform*, beschreibt im dritten Zwischenspiel das Unbehagen eines Einzeltäters und die bedenkliche Konsequenz der Identitätskrise:

„Der unidentische Mensch denkt aufrührerisch und strebt Veränderungen an, was ihn zu einem gesellschaftsgefährdenden Subjekt, in Einzelfällen sogar zum Kriminellen macht. Denn der unidentische Mensch hat die ihm zugewiesene Identität verlassen, um in seelischer Heimatlosigkeit als vaterlandsloser Geselle zu vegetieren.“ (Ü125)

Das widerspruchslose Verhältnis zum Staat garantiert seinen treuen Dienern Zufriedenheit und ein sicheres Gefühl. Unter Umständen ist es praktisch und bequem, auf der Seite des Kollektivs zu stehen und sich mit ihm identisch und ihm zugehörig zu fühlen. Für Rosalind ist dies leider nicht mehr akzeptabel, seitdem sie eine Existenz als kopflose Mitläuferin zurückweist. Dennoch ist es noch zu voreilig, von einem selbstbestimmenden Einzelwillen zu sprechen.

Der Mann in der roten Uniform bzw. *der wie Robert Redford aussehende Mann* symbolisiert die höchste staatliche Instanz und die mächtige Vaterfigur. Dieser Mann vertritt in der Phantasie den gesellschaftlichen Konsens, mit dem Rosalind aufgewachsen ist und den sie verinnerlicht hat. Das ist ein hilfreicher Anhaltspunkt, um ihre schwierige Lage nachempfinden zu können. Die blutigen und kriegerischen Kampfszenen (Ü148), für deren Imaginierung sie angeklagt wird, sind Kreationen ihrer gedanklichen Unruhe und verleihen dem intensiven Druck in ihr eine plastische Form. In diesem Moment will sie vor wahnsinniger Angst am liebsten alles sofort beenden und in ihrem Zimmer ein Refugium suchen:

„Sie könnte zurück, dachte sie, jederzeit könnte sie ihren Weg hierher ungeschehen machen, die eigenen Gedanken zurücknehmen und sich in ihrem Sessel wiederfinden, umgeben von vier schützenden Wänden und gerechtfertigt durch ihre zum Gehen untauglichen Beine. Nur würde sie dann nicht zum Bahnhof kommen, wo, wie sie glaubte, Marthas Spur allein zu finden war.“ (Ü150)

²²³ Diese Divergenz findet ebenfalls eine Parallele in der soziologischen Forschung. Die verschiedenen Integritätsformen der DDR-Bürger in der Gesellschaftsordnung sind zum einen: „auf dem Wege aktiver innerer Zustimmung und Überzeugung (Legitimitätsglaube), auf dem Wege physischen Zwangs und Repression bzw. rechtlicher Satzung [...]. Zum anderen bestehen erhebliche Deutungsdifferenzen im Hinblick darauf, inwieweit individuelle Handlungsmuster sich als konforme Anpassung und Mitwirkung bzw. als Resignation, innere Distanz, Enttäuschung, Entfremdung, Rückzug ins Private verstehen lassen [...]“. Ebd., S. 354f.

Fast noch im selben Moment, da sie sich vorstellt, dass es sich um einen Kampf handelt, dessen Gewinn von einem einzigen fehlenden Mensch abhängen könnte, schwärmt sie wieder von den lustvollen Gedanken an eine Tat (Ü151) und möchte zum Schlachtfeld zurückkehren. Solche Ambivalenz in Rosalinds Gedanken wird weiter im nächsten Abschnitt erläutert.

3.5.2 Weitere Themen in Bezug auf die Dissonanzen

In dem Aufsatz „Ideenherrschaft als geistige Konstellation“²²⁴ erforscht Sebastian Kleinschmidt das Verhältnis von Literaten und Diktatur vor dem Hintergrund der DDR-Gesellschaft. Seiner Analyse nach gibt es eine bestimmte Dissonanz bei den Intellektuellen, die in einem solchen geschlossenen sozialistischen Regime beheimatet sind.

„Jeder neuen Generation marxistischer Intellektueller fiel früher oder später der unüberbrückbare Abgrund zwischen der Vision von Marx und der Wirklichkeit der neuen Gesellschaft ins Auge. Das Festhalten an der Idee, das Anklammern an die ‚gute Sache‘ erlaubte Kritik an der Realität und an der sie stützenden offiziellen Ideologie jedoch nur vom Standpunkt dieser Idee. Und damit war der Kritiker in der Zwickmühle. [...] Das Resultat ist ein dauernder innerer Zwiespalt, lauter Gedanken, die einander anklagen und rechtfertigen, wie Paulus im Römerbrief von der Gewissensnot sagt.“²²⁵

Anhand dieser Anmerkung hat die Zwiespältigkeit der Historikerin Rosalind Polkowski einen tief sinnigen Inhalt. Das Zeichen für eine ausbrechende Aktion wurde vorher deutlich gesetzt: sie beschließt, mit dem Kopf durch die Wand zu gehen (Ü130). Danach bewegen sich ihre Schritte zuerst unauffällig, dann konzentriert in Richtung des durch Martha vorgegebenen Ziels – dem Bahnhof zu. Der lange Weg dahin kennzeichnet nicht nur einen Prozess der Auseinandersetzung mit sich selbst, sondern auch eine Expedition in die innere Unruhe der Protagonistin. Unterwegs kämpfen zwei inkompatible Stimmen in ihr ständig gegeneinander und wollen sich Rosalinds Gehör unbedingt allein verschaffen.

Der Gedankenaustausch vor und nach dem vierten Zwischenspiel (Ü166-170, 181-187) mit *dem Mann mit der traurigen Kindheit*, der sich auch als Hansjoachim Schmidt vorstellt, bringt ihre seelische Schwankung besonders gut zum Ausdruck. Rosalinds Sympathie für

²²⁴ Sebastian Kleinschmidt: Ideenherrschaft als geistige Konstellation, S. 39-50.

²²⁵ Ebd., S. 45f.

diesen Mann ist schwer zu übersehen. Eigentlich ist er in vieler Hinsicht ihr Ebenbild, weil er genau so unschlüssig und ängstlich ist und nicht weiß, wohin sein Leben weiter steuert. Die Unterhaltung zwischen der Ich-Erzählerin und Herrn Schmidt richtet sich grundsätzlich auf die Dichotomien Angst/Lust, mit Zweck/ohne Zweck, vergessen/sich erinnern und gehen/bleiben. Herr Schmidt regt als erster die Diskussion über übertriebene Ängstlichkeit an. Angst ist ein wichtiger Teil seines Lebens und sorgt dafür, dass er immer die korrekte Entscheidung trifft. Ohne Angst sind seine wissenschaftliche Karriere und andere Verdienste überhaupt nicht denkbar. Merkwürdigerweise klingt sein Erfolg trotzdem wenig nach Selbstverwirklichung, sondern eher nach einer unfreiwilligen Beugung vor dem kollektiven Willen. Die absolute Anpassung wird zum Kernpunkt seiner Lebensphilosophie. Dies entspricht auch Rosalinds Erfahrung, aber seit kurzem lockert sich das Monopol der Angst in ihr irgendwie auf, indem sie die Koexistenz zweier unharmonischer Emotionen in sich wahrnimmt:

„Ich habe nur beobachtet, daß eine Situation in mir oft gleichermaßen Angst und Lust hervorruft, wobei ich nicht ergründen konnte, ob meine Angst mir Lust verursacht oder ob meine Lust mir Angst macht oder ob beide angemessene und gleichberechtigte Reaktionen auf einen Vorgang sind. Seit jeher versetzt mich der Gedanke, etwas zu stehlen, in lustvolle Erregung.“ (Ü168f.)

Es ist verständlich, dass bei der Verletzung eines Gebotes ein Angst-Gefühl hervorgerufen wird, jedoch bringt nun die zusätzliche Erscheinung des Lust-Gefühls die Hegemonie durcheinander. Das Hin und Her zwischen der Hemmung durch die Androhung der sozialen Sanktion und dem atemberaubenden Reiz durch das Stehlen wird beeindruckend protokolliert:

„In fiebernder Erwartung beginnt er [der Körper, H.C.] zu glühen und zu zucken, [...] und die Lust zu stehlen wird unbeherrschbar, wodurch die Angst – aber die Angst wovor, da ich unbeobachtet bin und keinerlei Folgen zu befürchten habe – ihre letzten Reserven aufbietet und die gierigen Hände so fest umklammert, daß ihnen die Feuchtigkeit aus den Poren quillt.“ (Ü169)

Das bekannte Problem der Zweckmäßigkeit lässt die Ich-Erzählerin einfach nicht in Frieden. Folgendes Erlebnis wird sicher nicht grundlos erwähnt. Trotz des Verbots von Tante Ida kletterte sie in ihrer Kindheit auf das Hausdach. (Ü177) In unerhörter Wut und Sorge um sie verlangte die Tante nach einer Erklärung über den Zweck solchen Unfugs. Rosalind war eher von einer wichtigeren Entdeckung überwältigt:

„Alles, was ich als Begründung hätte vorbringen können, daß unser Haus, nachdem ich einmal von ihm herabgesehen hatte, mir nicht mehr so unbegreiflich groß vorkam, daß sein Dach nicht, wie ich befürchtet hatte, spitz zusammenlief, sondern eine genügend breite Fläche ließ, um gefahrlos darauf herumzuspazieren, wußte ich ja erst, seit ich auf dem Dach gewesen war. Wir waren aufs Dach gestiegen, weil wir aufs Dach gewollt hatten, dazwischen ließ sich kein Zweck verstecken.“ (Ü177)

Dieses Ereignis ist sozusagen ein gelungenes Beispiel einer eigensinnigen Initiative, die allgemein inakzeptabel ist und Rosalind zusätzlich großen Schaden hätte zufügen können. Die Ich-Erzählerin fügt außerdem hinzu, dass diese Aktion ihr den Blick auf die Wirklichkeit des Hausdaches gewährt hat. Abgesehen von der Strafe wird das Wagnis zum Schluss doch mit einer Bestätigung belohnt. Das unerreichbar hohe Hausdach könnte ein Sinnbild der regierenden Macht sein. Nachdem Rosalind einen Überblick über die höchste Instanz gewonnen hat, erklärt ihre Furcht sich als unnötig. Wie ein Reflex versucht sie trotzdem die Zweckmäßigkeit ihrer Hintergedanken in Abrede zu stellen, was aber nur den Verdacht stärker auf ihr Motiv lenkt. Nach kurzem Schweigen ist ihr klar, dass sie unmöglich ganz unschuldig ist, wie sie es gern hätte. Im Vergleich zu ihrer Kindheit ist Rosalind heute viel tiefer in die familiären, sozialen und politischen Verhältnisse eingebunden. Für ihre individuelle Entscheidung muss sie anschließend die Verantwortung übernehmen. Nicht die kindliche Neugier, sondern der Zweifel am Sinn des Lebens und die Identitätskrise fordern sie zu einem unwiderruflichen Verstoß gegen ihre lebenslange Überzeugung auf. Sie kann sich auf keinen Fall noch auf Zwecklosigkeit berufen. Wenn sie etwas vorhat, egal ob es eine „Tat“ oder „der Weg zum Bahnhof“ genannt wird, kann es nur mit Absicht zustande gebracht werden. Es sieht so aus, dass die Protagonistin der Diskrepanz zwischen der impulsiven Intention und dem latenten Schuldgefühl gegenübersteht.

Wie schon dargestellt wurde, spiegeln die Figuren in den Zwischenspielen die Erlebnisse aus der familiären Sphäre wider und besonders solche aus einem sozialistischen, autoritären Umfeld. Wie einzelne Puzzlestücke fügen diese Leute gemeinsam ein Bild zusammen, das fast nur die unerfreulichen Erinnerungsfragmente eines totalitären Herrschaftssystems vermittelt. Am Ende des letzten Zwischenspiels verwandeln sich die Rosalind zuwider gewordenen Figuren in leblose Statuen und können von ihr nicht wie sonst weggeschickt werden. Auf einmal gewinnt die unangenehme Vergangenheit eine ewig gegenwärtige Form und bleibt mit ihr im selben Zimmer gefangen. Sie steht neuerdings vor der Alternative, zu gehen oder zu bleiben. Unter diesen Umständen ist eine Begleitung

besonders wünschenswert. Rosalind möchte sich mit Herrn Schmidt solidarisieren und mit ihm zu zweit zum Bahnhof gehen. Dieser Mann teilt mit ihr sehr ähnliche Gedanken, die ihn jahrelang gestört haben:

„[...] weggehen, ich soll mit Ihnen weggehen. Oh, wie oft habe ich mir das schon vorgenommen [...]. Ich habe es nie gekonnt, und oft habe ich mich gefragt, warum ich es wohl nicht kann. Ich fand keine Antwort, vielleicht, daß ich nie wußte, wohin es mich gezogen hätte; ich brauche ein Ziel, für alles brauche ich ein Ziel.“ (Ü182)

Gewöhnt an den Entscheidungszwang (Ü167) als Lebensantrieb ist Herr Schmidt unfähig, etwas Neues zu entwerfen. Das mangelnde Konzept für die Zukunft hält ihn zurück. Er gesteht, dass er regelmäßig in seinen Träumen Züge vorbeifahren sieht, aber es nie schafft mitzufahren. Rosalind fühlt sich wie aus der Seele gesprochen und kann kaum noch warten, sich anzuschließen:

„[...] Herr Schmidt, Sie ahnen nicht, wie gut ich Sie verstehe und wie vertraut mir Ihre Bedenklichkeiten und Ihre Sehnsucht nach einem höheren Ziel im Leben sind. Sonst säße ich nicht hier, sondern wäre in Spanien oder in New York bei Martha.“ (Ü184)

Um dem Dilemma – gehen wollen, aber nicht gehen können²²⁶ – zu entgehen, greift Rosalind nach der subversiven Denkweise Marthas und ihres Piratenprofessors. Sie findet Rückhalt bei der Geschichte über die „herabfallenden Märchen“, die

„durch die Jahrhunderte flögen, um eines Tages irgendwo auf die Erde zu fallen, so daß man unversehens für einige Minuten oder Stunden, bei sehr langen Märchen sogar für Wochen und Monate, in sie hineingeraten könne. Die meisten Menschen, denen solches geschähe, glaubten, Opfer einer Sinnestäuschung geworden zu sein. Andere wären auch in Irrenhäuser gesperrt worden, weil sie, entgegen aller Vernunft, darauf bestanden hätten, ihr unglaubliches Erlebnis wirklich erlebt zu haben“ (Ü181f.).

In erster Linie spottet diese Theorie sehr geschickt über Vergänglichkeit von Überzeugungen und die Sturheit ihrer Anhänger. Hinter dieser Fassade steckt eine extrem distanzierte, ahistorische Perspektive, die das gemeinsame Ideal und das von Ideologie gesteuerte Streben nach dem absoluten Zusammenhalt als einen Mythos entzaubert. Es ist zugleich ein ambitionierter Versuch, besonders die Schattenseite einer autoritären Macht zu

²²⁶ Über die Wichtigkeit dieses Themas kann auch aus autobiographischer Sicht geforscht werden. Michel-François Demet führt in seinem Aufsatz dieses Motiv „gehen“ auf die Lebensgeschichte der Autorin zurück und meint, dass Monika Maron immer „geht“ und niemals „flieht“. Siehe Michel-François Demet:

erhellen. Das Kollektiv bedient sich skrupellos der künstlichen Zusammengehörigkeit und übt seine Macht im Namen der Loyalität, der Pflicht und des Gehorsams aus. Eine nach der anderen wechseln sich die Illusionen der menschlichen Gemeinschaften in unregelmäßig langen Zeitspannen ab, genau wie die politischen Epochen oder die künstlerischen Strömungen. Kein einzelner Wille kann dafür verantwortlich sein. Niemand muss ein schlechtes Gewissen haben und sich Vorwürfe machen, weil es ein natürlicher Prozess ist, dass die Episoden in der Geschichte und in der Gegenwart durch Neues ersetzt werden.

Diese Textstelle ist dann ein Hinweis für alle treuen Genossen, Rosalind mit eingeschlossen, dass sie kein Schulgefühl haben müssen, wenn sie jetzt aus solch einem traumhaften Märchen aufwachen. Verantwortungsgefühl und Rücksicht auf das Kollektiv sind überflüssig, sowie die Furcht vor den möglichen Konsequenzen. Die Protagonistin fasst erleichtert zusammen: „Dann ist Ihre Angst nicht mehr Ihre wirkliche Angst, sondern nur Ihre Erinnerung an sie. [...] Ihre Angst war umsonst.“ (Ü184) Sie sieht schließlich ein, dass es eine einmalige „Chance“ (Ü184) ist, sich von ihrer starren Einstellung zu lösen und von der doktrinären Herrschaft abzuwenden. Sie scheint Clairchens Warnung vor den bösen Folgen des Zögerns – „halb jewagt, is janz verloren“ (Ü179) – zu begreifen und macht sich mit dieser neu erlangten Einsicht ohne Herrn Schmidt auf den Weg zum Bahnhof.

3.6 Der Ausklang der Kopfreise

Auf der zeitinhaltlichen Interpretationsebene schließt der Begriff „Bahnhof“ mindestens zweierlei ein, nämlich das Ende einer bisherigen Phase und zugleich den Beginn einer neuen. Auf der lokal-inhaltlichen Ebene steht der Bahnhof für die Möglichkeit des Wechsels zu einem anderen Ort. Von daher symbolisiert er quasi den anderen Ort und damit zugleich den anderen Zustand. In diesem Roman hat dieser Ort für Rosalind im Zusammenhang mit Martha als einem (ausgegrenzten) Teil des Ich eine besondere Bedeutung und gehört zu ihrer gemeinsamen Erinnerung. (Ü137)

Die Route zum Bahnhof führt die Ich-Erzählerin durch Ost-Berlin, wo sie ihr halbes Leben verbracht hat. Dazwischen wird die Szene eines Mauerbaus an der Grenze eingeblendet. Vermutlich ist es ein Rückblick auf das unvergessliche, tragische Geschehen in der

„Die Themen der Flucht und der Grenze als wiederkehrende Motive in den Prosawerken von Monika Maron und Hartmut Lange“. In: *Germanica: études germaniques*. Bd. 7 (1990), S. 131.

deutschen Geschichte: den Bau der Berliner Mauer²²⁷. Im ersten Moment zeigt die Protagonistin noch mit voller Zuversicht ihren pathetischen Kampfgeist: „Man muß etwas tun, dachte sie, man müßte etwas tun.“ (Ü193) Im nächsten Moment sagt ihr ihre Erfahrung, wie kurzlebig die Bestürzung und die Empörung ihrer Mitbürger in Bezug auf solche Ereignisse sind. Bald wird der Alltag unter der staatlichen Überwachung den Zorn beschwichtigen und alles mit Gleichgültigkeit und Stummheit überdecken. Ebenso wird ihr kämpferischer Enthusiasmus durch die vorherrschende Lethargie schnell gedämpft: „Man konnte nichts tun [...]“ (Ü193) Alle Illusionen sind zerschmettert. Es ist sinnlos, weiter da zu bleiben. Sie denkt an Orpheus, der seine geliebte Frau Euridike aus der Unterwelt retten wollte. Hätte Orpheus nicht zu früh zurückgeschaut, dann hätte er das einstige Glück wiedergewonnen. Jetzt darf sich Rosalind ebenfalls nicht mehr umdrehen. Die Protagonistin scheint eine Legitimation für ihr Weggehen gefunden zu haben. Während sie durch die Stadt zum Bahnhof läuft, von dem aus sie in ein neues Leben gelangen will, geht sie parallel Schritt für Schritt zurück in die Erinnerung hinein. Die Abschiednahme entspricht einer kreisenden Prozedur, was sie wörtlich als „Vorwärts ist rückwärts“ (Ü194) beschreibt²²⁸. In dieser vergegenwärtigten Vergangenheit nimmt sie Abschied vom bisherigen Leben. Die Trennungsschmerzen drängen rasch zu ihr:

„Die Jahre stehen in der Tür und winken mir zum Abschied. Ich winke zurück, fordere sie auf, mir zu folgen. Ihr gehört mir, ihr wart meine Jahre. Sie schütteln traurig den Kopf und treten langsam zurück in das Haus. Verräter, Feiglinge, ich gehe auch ohne euch, die Falltür in meiner rechten Schläfe auch für euch; ins Vergessen alle.“ (Ü194)

Dieselbe emotionale Emphase wie im obigen Zitat hat die Protagonistin in den Abschiedsbildern gegenüber den unfreundlichen Figuren des vierten Zwischenspiels (Ü180) verwendet. So einfach wie eine Falltür kann eine gelungene Vergangenheitsbearbeitung wahrscheinlich nicht bewerkstelligt werden. Der Satz „Rückwärts ist vorwärts.“ (Ü194) bestätigt, dass sie, indem sie zurückschaut, ihren Blick gerade auf eine Vorwärtsbewegung richtet oder sogar einen Aufbruch erreichen will. Im

²²⁷ Eine ähnliche Assoziation gilt auch für die Kampfszene auf den Seiten Ü146ff., die möglicherweise auf den Arbeiteraufstand am 17. Juni 1953 in DDR anspielt.

²²⁸ Dies ist eine gute Gelegenheit, sich wieder auf Rosalinds Allmachtphantasie zu berufen: „Sinnvoll wäre es, dachte sie, die Zeit als einen bemessenen Raum zu betrachten, in dem sie die Erlebnisse sammeln wollte wie Bücher in einer Bibliothek, ihr jederzeit zugängliche und abrufbare Erinnerungen. Eine einzigartige Möglichkeit, nie mehr etwas hinter sich lassen zu müssen, nie wieder eine Zeit verlassen zu müssen für eine andere. Sie könnte fortan bleiben, während sie fortging, und fortgehen, während sie blieb. Auch vergangene Zeiten könnte sie in diesen Raum denken und mit beliebiger Zukunft zu dauernder Gegenwart verschmelzen.“ (Ü13) Daraufhin ist die Vorstellung einer uneingeschränkten Gleichzeitigkeit durchaus nachvollziehbar.

Anschluss an die Bahnhofs- und Mauerbilder sucht die Protagonistin den beschwipsten Bruno und den „Grafen“ in einer Kneipe auf und verabschiedet sich wehmütig, jedoch entschlossen von ihnen. (Ü194-197)

3.6.1 Quer durch das innere Labyrinth

Während sich Rosalind nach und nach von dem alten Milieu löst, kommen ihr lange vergessene Gedichtstrophen ins Gedächtnis: „[...] und mein Stamm sind jene Asra, welche sterben, wenn sie lieben [...].“ (Ü198) Sie stellt einen nostalgischen Kontakt mit dem Geist und den Idealen ihrer Jugend her, was direkt an Marthas Sinnlichkeit anknüpft. Die Sehnsucht nach unschuldiger Empfindsamkeit erwacht langsam in ihr. Erfüllt von tiefer Wehmut schaut sie zurück:

„Ach, wie oft hätte sie sterben müssen. Oder war sie gestorben; war, die diesen Satz geschworen hat, lange tot und ich habe das Leben verbracht als eine, zu der ich nicht geboren war. Der Satz entschwunden in das Labyrinth meiner Vergeßlichkeit, aus dem er in diesen Minuten den Weg zurück zu mir gefunden hat.“ (Ü198)

Die Sentimentalität, die Leidenschaft, das wahre, spontane Gefühl, alles, was sie während der Anpassung an die gesellschaftliche Erwartung verdrängt hat, nimmt sie nach vielen Jahren wieder als vermisst wahr. Elke Gilson meint dazu: „Diese klare Erkenntnis schafft für die Heldin die Voraussetzung für das Wiederfinden ihres frühen Ichs, ihres *ursprünglichen* Wesens, ‚zu dem sie geboren war‘ [...].“²²⁹ In diesem Sinne wird ihr bisheriges Leben resolut als eine Fälschung abgestempelt. Daraufhin zeigt die kommende Klon-Episode nicht nur die Absurdität eines manipulierten und auf falschen Identitätsvorstellungen basierenden Lebens auf, sondern spielt offenbar auf den dahinter stehenden Mechanismus der Überwachung an.

Kurz bevor die Protagonistin den Bahnhof erreicht, begegnet sie im Volkspark unter einem Ahornbaum einem andersartigen Lebewesen. Laut seiner Geschichte ist er ein Menschenklon und wurde als K239 registriert. Die Leser werden durch seine Perspektive in eine Klon-Welt eingeführt und lernen annähernd den Wert eines Klons kennen. Der Klon verrät ihr, dass das Leben eines Menschen eigentlich anhand seiner Kopie vorprogrammiert

²²⁹ Elke Gilson: Wie Literatur hilft „übers Leben nachzudenken“, S. 136.

ist. Er und seinesgleichen probieren das Leben ihrer Originale im Voraus aus, damit man die idealsten Möglichkeiten auswählen kann. Unter diesen Umständen trifft der Mensch die Entscheidungen für sein eigenes Leben niemals selbst, sondern muß die Originalität bei jeden möglichen Anlässen seiner Kopie überlassen, weil die Menschen „den Zweck ihrer Existenz nicht erfahren durften“ (Ü204). Der Klon hat eine eigene Lebensanschauung und eine äußerst positive Einstellung zu seiner ehrenvollen Aufgabe für die gesamte Gesellschaft entwickelt. Während der Klon das Menschenoriginal gegenüber seiner eigenen Bedeutsamkeit als von geringem Wert darstellt, hebt er stolz hervor,

„daß der Klon das eigentliche, unverfälschte Original verkörpert, das vermeintliche Original hingegen nur eine beliebige, oftmals sogar krankhafte Abweichung“ (Ü208).

Seine Verlässlichkeit und das Leistungspotential garantieren die makellose Durchsetzung des kollektiven Willens. Das Überwachungsnetz der Zentrale erlaubt sicher keine Lücke. Falls das Original nicht der Erwartung gemäß funktioniert, ist es unverzüglich durch seine Kopie ersetzbar. Der Klon hat, wie er meint, „ein ungewöhnlich reiches Leben“ (Ü205) und scheut nicht, mit seiner Erhabenheit zu prahlen:

„In allen bisher bekannten Fällen haben die Leistungen der Klons die ihrer Originale weit übertroffen. Klons sind zuverlässiger, weniger störanfällig, ihr Leben dient der Wissenschaft. Das ist das oberste Gesetz ihres Lebens.“ (Ü207)

Die fanatische Selbstsicherheit und der rechthaberische Ton des Klons stehen in einer Analogie zu *dem Mann in der roten Uniform* und *dem Robert Redford ähnelnden Mann*. Alle drei sind dermaßen von ihren Missionen überzeugt und betrachten ihre Verdienste für das Kollektiv als unentbehrlich und würdevoll. Es liegt nahe, dass diese Leute sich ebenfalls in einem „herabfallenden Märchen“ (Ü181f.) befinden, wo sie in einer konstruierten ideologischen Selbstverständlichkeit festklemmen und sich mit einem überladenen Selbstvertrauen begnügen.

Durch diesen Vorfall wird die Frage nach dem Sinn ihres Lebens abermals in den Vordergrund gerückt. Die Existenz des Klons K239 trifft ausgerechnet auf die Ausgangssituation des gravierenden Wandels in Rosalinds Lebensanschauung zu. Die Unersetzlichkeit des Klons ist

„[...] eine Betrachtung, unter der alles, was Rosalinds Kopf als Wissen über das Leben gespeichert hatte, sich auflöste in einer unfaßbaren Nichtigkeit, der Rosalind sich nicht gewachsen fühlte und der sie, bis zu

jenem Morgen vor vier Nächten, in den festen Glauben an die Wirklichkeit zu entrinnen gesucht hatte“ (Ü204).

Auf einmal wird klar, worauf Georg mit seiner Bemerkung hinaus wollte, wenn er zu Rosalind sagte: „[...] zum Krüppel hast du's gebracht, und traust dich immer noch nicht, die Wahrheit zu denken.“ (Ü45) Vermutlich handelt es sich hier um eine Abweichung vom vorgeschriebenen sozialistischen Gedanken, womit sowohl die Identität mit dem Staat als auch die Loyalität der Protagonistin zusammenhängen. Die neu erlangte Erkenntnis über die Enthüllung einer anderen Wahrheit, was im Roman durch die direkte und indirekte Kritik an der Totalitarisierung der Staatspartei und die Beschwerde über das sinnlose Leben im Unterton vermittelt wird, bedeutet für die Ich-Erzählerin eigentlich das Bild eines zersprungenen Identitätsideals, dessen schlimme Folgen sie in ihrer Lähmung zum Ausdruck bringt. Die Protagonistin steht direkt vor dem Durchbruch zur Selbsterkenntnis. Sie nimmt Marthas Befürchtung nicht nur wahr, sondern empfindet auch nachdrücklich, warum Martha sich so gekränkt fühlte und fortgehen musste: „Es gibt keine Fremden mehr; [...] keine Fremde, keine Geheimnisse, nur noch Plagiate.“ (Ü206f.) Die Existenz von Klons wird man als Konstrukte von künstlich gleichgeschalteten Ich-Identitäten in einer Gesellschaft ansehen müssen, in der (wie im dritten Zwischenspiel ausgeführt) Identität ideologisch vorgegeben und sogar kontrolliert wird. Die Existenz und besonders die Anerkennung eines Anderen im Ich, eines Fremden sogar, ist nicht vorgesehen. Das Ich ist durch die Wahrnehmung des inneren Anderen verunsichert und reagiert mit Verdrängung und Abspaltung. Die gesellschaftlichen Institutionen reagieren mit Strafe, Einsperren, Verfolgung oder Therapie. Der Klon ist ein surrealistisches Beispiel für diesen Prozess. Die kranke Frau, die am Ende in der Klinik sich als Brigitte Bardot (Ü129) therapiert und sich ganz identisch fühlt, ist ein anderes. Durch Präsentation dieser Bilder und durch den Ablauf des Romans wird nahegelegt, dass Rosalind zunehmend diese künstlich-einheitliche Identität, die das und den Anderen nur als Klon oder Spiegelbild erträgt, als das eigentliche Krankheitsbild erkennt.

Die Figur der Martha wird nun auch für sie zu einem deutlichen Korrektiv. Anders als Rosalind versucht Martha nicht, ihre Enttäuschung und Unzufriedenheit im Leben wörtlich zu erfassen, sondern redet in Bildern. Die Geschichte des Klons dient praktisch als eine Erläuterung zu dieser rätselhaften Formulierung. Wenn die Plagiate wie eine notwendige Maßnahme zur Sicherheitskontrolle der Gesellschaft eingerichtet werden, ist Individualität nicht erwünscht und wird sorgfältig beseitigt, das Fremde und Andere werden „ausgemerzt“.

Am Ende der Klon-Begegnung ergibt sich wieder ein merkwürdiges Geschehen. Eine weibliche Gestalt taucht auf, um den Klon zurückzuholen. Der Klon macht darauf aufmerksam, dass die Protagonistin zu viel über das Klon-Geheimnis wisse und deshalb ebenfalls abgeführt werden sollte. Im allerletzten Moment „öffnet Rosalind die Augen“ (Ü210) und erkennt sich selbst überraschend in dieser Frau wieder. Die Bedeutung dieses Augenöffnens schließt eine Ebene ihrer Selbsterkenntnis ein. Die Tatsache, dass Rosalind (auch die Frau, die Rosalind verhaften will) und der *wie Robert Redford aussehende Mann* zusammen ihren Dienst ausführen, enthüllt abgesehen von der Klon-Geschichte noch eine düstere Realität. Rosalind erkennt in diesem Augenblick, dass ein Teil von ihr eine treue Mittäterin des diktatorischen Herrschaftssystems bleibt. Sie selbst verbietet sich den freien Lauf, gedanklich und auch körperlich, und einen freien Zugang zum Anderen in sich und außerhalb ihres Selbst. Diese Einsicht bringt einen wichtigen Schritt in Rosalinds Selbstsuche herbei und löst kurz danach den gewünschten Durchbruch aus.

3.6.2 Wiedersehen und Ausgang der Ich-Suche

Umringt von skizzenhaften Erinnerungsfragmenten befindet die Ich-Erzählerin sich weiterhin in einer undefinierbaren Dimension. Während die Erinnerungen an Tante Ida vor ihrem inneren Auge vorbeiziehen, überkommt sie eine bizarre, jedoch nicht völlig unbekannt empfindung:

„Über allem der modrige Geruch des sterbenden Herbstes. Der Tod. Bist du da, sage ich, und niemand antwortet. Ich vergesse. Deutlich fühle ich, wie eine Spule in meinem Kopf rückwärts abläuft, ohne mein Zutun, ohne daß ich es aufhalten könnte.“ (Ü211)

Die Wortwahl – der sterbende Herbst, der Tod und das Vergessen – diese Beschreibung strahlt etwas Transzendentes aus, spricht also auch die Sprache von Trennung, Abschied und Überwindung. Es ist anzunehmen, dass die Protagonistin eine (nicht nur) zeitliche Schranke überschreitet und zunächst die Gegenwart, das Jetzt- und So-sein verlässt. Ihr Bestimmungsort ist vorerst unvorhersehbar, jedoch bewahrt sie das eine Ziel stets im Kopf.

„Ich versuche, mich zu erinnern, wo ich bin, aber ich weiß es schon nicht mehr, nur den einen Satz halte ich fest: ich muß zum Bahnhof, ich muß zum Bahnhof.“ (Ü211)

Dieser Zwang, unbedingt zum Bahnhof zu müssen, wandelt sich innerhalb von einer Minute in eine aufklärende Weisheit: „Der Bahnhof ist überall.“ (Ü211) Dass diese Antwort ausgerechnet durch ihre eigene Stimme verkündet wird, wundert das weibliche Ich:

„Der Bahnhof ist überall, sagt die Stimme noch einmal, und jetzt weiß ich genau, daß ich es war, die gesprochen hat, obwohl es doch nicht meine Stimme war.“ (Ü211)

Die Indizien unterstützen – gerade angesichts der Interpretation des Bahnhofs als Symbol für den Ort der Anderen – die Vorstellung, dass die Ich-Erzählerin eine Verwandlung durchlebt hat. Am Anfang empfindet sie sowohl sich selbst als auch die fremde Umgebung als unbeschreiblich merkwürdig. Eine Art Ungewissheit schwebt in der Luft, bis ihre Straßenkumpel sie mit dem Namen „Martha“ rufen. Rosalind scheint eine Andere geworden zu sein, scheint zumindest Martha in sich integriert zu haben. Das weibliche Ich identifiziert sich durch die Andere und meint anschließend: „[...] ich erinnere mich jetzt.“ (Ü213) Zwei wichtige Änderungen liegen nun vor, einmal die Übergabe der Erzählperspektive von Rosalind zu Martha und zum anderen der Wechsel der Kulisse, die von Ost-Berlin in den New Yorker Stadtteil Bowery übergegangen ist.

Es liegt nah, dass Rosalind nun den Weg zum eigenen Unbewussten findet, das eigentlich Marthas Element ist. Martha kommt in dieser Szene nicht nur direkt zu Wort, sondern übernimmt auch die führende Rolle des Ich. Sie lässt sich von Rosalind, die auf der Suche nach ihr (Martha) ist, auf der Straße erkennen und ermöglicht damit das Wiedersehen. Die parallele Erzählperspektive zweier Ich-Erzählerinnen, Martha und Rosalind, macht es zunächst schwierig, ihre Aussagen voneinander zu unterscheiden. Die ungenaue Grenze zwischen den zwei Frauen erinnert uns noch einmal an die besondere Bindung des Trios: Rosalind, Martha und Clairchen. Ganz anders als in der Erinnerung ist Martha eine verfallene, schlampige Frau, die auf der Straße lebt. Rosalind kann ihre Bestürzung unmöglich für sich behalten. Martha spürt Rosalinds tiefe Enttäuschung wie ihre eigene:

„Ihr Entsetzen widert mich an, obwohl ich gleichzeitig den Eindruck habe, ich selbst betrachtete mich mit diesen erschrockenen Augen. Oder bin ich Rosalind; oder bin ich eine dritte.“ (Ü213)

Die Anmerkung weist unmittelbar darauf hin, dass die verschiedenen Anteile des weiblichen Ich wieder unter sich sind. Obwohl sie die Verschmelzung der Ich-Anteile vorerst als etwas „Bedrohliches“ (Ü214) empfindet, wird ein offenes Gespräch vom Ich

zum Ich in einer versöhnlichen Stimmung in Gang gesetzt, ein Dialog zwischen dem Ich und seinem Anderen beginnt. Rosalind stellt Martha sofort die Frage: „Habe ich dich vertrieben?“ (Ü214) Es ist weniger eine Frage als ein indirektes Geständnis, dass sie in den letzten Jahren den familiären, sozialen sowie staatsparteilichen Forderungen gehorcht und nur nach deren Vorschriften gehandelt hat. Martha scheint Verständnis dafür zu haben und statt ihr noch mehr Schuld zuzuschieben, lenkt sie das Gespräch taktvoll auf die Problematik der Suche. Rosalind bezeichnet ihr Suchen metaphorisch variierend als die Suche nach dem Bahnhof, die Suche nach Martha und sie nimmt Marthas Suche nach dem Vater auch als eigene wahr. Die Ergebnisse des Suchens stellen sich dennoch unverhofft heraus. Einerseits stellt sie nun selbst fest, dass der „Bahnhof“ ein suggestiver Begriff ist, der ihr zeitweilig nicht festzulegendes Vorhaben symbolisiert. Eigentlich befindet sich dieser virtuelle Ort in den Gedanken der Protagonistin. Es hängt allein von ihrer Einstellung ab, ob der Bahnhof als Kontaktmöglichkeit zu Anderen überhaupt auffindbar ist oder für immer ein unerreichbares Ziel bleibt. Andererseits hat sich Martha zwar finden lassen, aber in einem Zustand, der Rosalinds Erwartung absolut nicht entspricht. Selbst die dritte Suche – Marthas Suche nach dem Vater²³⁰ – hat als Isoliertes nichts Wahres in sich, weil Marthas Vater nämlich „ein kleiner Polizist in Berlin“ (Ü214) ist. Im Gesamtkontext verweist dieses Bild aber auf die Wahrheit, dass der Vater in der üblichen Familienkonstellation (so auch bei Rosalind) zumeist der erste wichtige Andere, der Dritte nach der symbiotischen Beziehung mit der Mutter ist, der dem Kind als Anderer Anerkennung geben muss. Als Vertreter der Außenwelt und deren Werte kann man ihn auch metaphorisch als „Polizist in Berlin“, als Wertekontrolleur aus dem Machtzentrum der eigenen Gesellschaft bezeichnen. Marthas wirkliche Suche richtet sich – der Piraten-Lebensanschauung folgend – beharrlich auf „das nutzloseste Stück“ (Ü214) in sich, um die Individualität ihrer Biographie²³¹ entfalten zu können. Das Andere im Ich – so wird deutlich – ist eine flexible Größe, ist genauso wenig dauer-identisch wie das Ich als Ganzes. Es stellt eine Multiplizität von Möglichkeiten dar, die je nach Situation, Lebensphase und Entwicklung des Subjekts andere Spannungen und *Differenz*momente enthält.

²³⁰ Rosalind sucht den fehlenden Vater in ihrem Leben, von dem sie ihr Selbstwertgefühl und Anerkennung bekommen kann. Oft überschreitet dieser symbolische Vater die Bedeutung des persönlichen Vaters und verkörpert die staatliche Instanz.

²³¹ Christine Betzner erklärt diese Suche anhand der feministischen Theorie in ihrer Arbeit als die Suche nach der weiblichen Subjektivität. Diese Betrachtungsweise trifft nicht nur in diesem Punkt zu, sondern erweitert den Horizont der Verstehensweise über die zwei weiblichen Gestalten – Rosalind und Martha. Siehe dies.: Mit dem Kopf durch die Wand.

Der Sinn und das Ziel der Suche können und dürfen nicht wörtlich festgemacht werden und sind auch für die Suchende nur teilweise definierbar. Martha teilt sich mit Rosalind die Erkenntnis der Suche:

„Es gibt kein Wort für das, was ich suche.[...] Jeder Mensch trägt das Bild dessen, was er suchen muß, in sich, jeder ein anderes, und es ist unmöglich, ein Wort zu erfinden, in dem alle diese Bilder aufgehoben wären.“ (Ü214)

Zu ergänzen wäre hier, im Sinne des oben Gesagten, dass auch im einzelnen Menschen die Bilder nicht gleich bleiben. Daraufhin versucht Martha, ein besonderes Erlebnis zu schildern. Einmal wird sie auf dem Land vom Regen überrascht und bekommt währenddessen ein Gefühl des Einsseins mit der Natur. Während des Erzählens ist sie immer noch von dem wunderbaren Einklang in jenem Moment überwältigt, aber zum Schluss bringt sie lediglich diesen Satz hervor: „Seitdem weiß ich etwas.“ (Ü216) Martha bemüht sich, etwas Unbeschreibliches darzustellen, aber bald stößt sie auf die Grenze der Sprache.

In dieser Episode wird die Geschichte einer eskimoischen Theatergruppe hinzugefügt, die mit Erfolg „Antigone“ gespielt hatte²³². Aber als sie von der Beerdigung des Großvaters zurück kamen, war das Theater schon abgerissen worden. Trotz dieser Umstände zeigen sie keinerlei Unsicherheit, sondern suchen hoffnungsvoll einen anderen Ort für die Aufführung. „Ihre kindlichen, heiteren Gesichter“ (Ü216) haben eine solch optimistische Ausstrahlung und bringen Rosalind auf diesen Gedanken: „Die wissen wenigstens, was sie suchen [...].“ (Ü217) Darauf bezogen kommt die Wahrheit der Suche erneut zur Sprache. Rosalind verheimlicht ihre Frustration nicht weiter und unterhält sich mit Martha darüber:

„Ich habe dich gesucht, ich habe dich gefunden, und was ist gebessert.
Martha winkte ungeduldig ab. Du hast mich so wenig gesucht wie ich meinen Vater. Du hast gehofft, ich könnte dir sagen, was du wirklich willst.
Rosalind schwieg.
Und jetzt bist du enttäuscht, weil ich es nicht weiß, sagte Martha [...].“
(Ü217)

²³² Antigones Name taucht bereits einmal flüchtig im zweiten Zwischenspiel (Ü89) auf. An dieser Stelle kommen die Geschichte dieser mythischen Gestalt und deren Bedeutung erst richtig zur Geltung. Antigone begleitet ihren Vater Ödipus, der aus Theben vertrieben wurde, bis zu seinem friedlichen Tod. Darüber hinaus steht das Zentralthema der Geschichte den Schwierigkeiten von Rosalind als Spiegelung gegenüber. Antigone steht vor dem Dilemma, ob sie ihren Bruder Polyneikes bestatten oder dem Befehl des Königs gehorchen soll. Zum Schluss entscheidet sie sich für das humane Ethos und damit auch für ihren eigenen Tod. Antigone suggeriert vorbildlich eine selbstbewusst handelnde Frau, die ermutigend an die Protagonistin appelliert.

Martha erklärt, dass die verschiedenen Suchen im Grunde genommen als Vorwand benutzt werden, damit sie eine Art von Aufschub für die letzte Entscheidung haben. Rosalinds Suchen bestehen teils aus den Projektionen ihrer innerlichen Konflikte, teils aus dem getarnten Wunsch, aus dem jetzigen Leben auszubrechen. Bevor ihr klar ist, nach wem und was sie sich wirklich sehnt, wird die Suche andauern. Auf die Klon-Geschichte zurückgreifend sind die im Kollektiv lebenden Menschen nicht in der Lage, ihre eigenen Wünsche zu erkennen. Die familiäre und soziale Prägung der Einzelnen wird dadurch fassbar gemacht. Dies gilt jedenfalls für Rosalind und führt die Hemmung herbei, ihre Sehnsucht zutage treten zu lassen. Außerdem weiß Martha über ein anderes Problem – die Angst – Bescheid. Um Rosalind einen zusätzlichen Impuls zu geben, fügt Martha gnadenlos hinzu:

„Du hast zu viel Angst, Rosalind, sagte sie, blöde, kindische Angst, die du zu allem Überfluß für Sensibilität hältst. Wir sind nicht unsterblich.“
(Ü217)

Ab jetzt häufen sich im Text Ausdrücke und Bedeutungen des Anderen. Rosalind wird von Martha mit den Worten: „wir gehen zu den anderen“, zu ein paar Freunden „auf die andere Seite der Straße“ (Ü217, Hervorhebungen H.C.) geführt, wo die sogenannte Randgruppe, die außerhalb der bürgerlichen Ordnung lebt und von der Gesellschaft nur geduldet wird, sich versammelt. Eine Gegenwelt zur gesellschaftlichen Kontrolle wird dadurch errichtet. Rosalind ist einer enormen Metamorphose nah. In Marthas Dimension gelingt es ihr, die sozialen Zwänge vorübergehend abzuschütteln. Ihr vulgäres, asoziales Verhalten mitten in der Öffentlichkeit zieht die schielenden Blicke von allen Seiten auf sie. „Martha und die anderen reden in einer mir unverständlichen Sprache miteinander.“ (Ü218) Das Verhältnis der Anderen praktiziert sie nicht unbewusst, trotzdem wird sie aber von einem starken Schamgefühl überfallen. Sie zwingt sich, über der Sanktion der sozialen Normen zu stehen, und versucht dabei, ihre Angst zu rationalisieren:

„Ich schäme mich, weil ich hier liege: ich schäme mich, weil ich mich schäme.[...] Ich habe Mitleid mit denen, die sich so fürchten, wie ich mich jetzt fürchte, aber ich habe es hinter mir. Das Schlimmste habe ich noch vor mir.“ (Ü218)

Im Weiteren wird ihre Zügellosigkeit zu einem Exzess gesteigert. Die Protagonistin gibt ihrem Trieb freien Lauf und lebt sich bei einer rabiaten sexuellen Orgie mit einem Mann namens Billy auf der Straße im Stadtteil Bowery aus. Mit Absicht lässt sie ihre

Selbstachtung unter den Füßen der anderen zertrampeln. Im Prinzip ist es ebenfalls ein Experiment mit dem Körper wie die Lähmung. Um der unerträglichen Realität „aus dem Weg zu gehen“, versetzt Rosalind ihren Körper in eine extrem apathische Lage. An dieser Stelle wird ihr Körper in eine andere Richtung radikal eingesetzt, damit ihre Unzufriedenheit mit sich und mit der Gesellschaft plakativ zur Schau gestellt werden kann²³³. Am Ende des turbulenten sexuellen Aktes erlangt sie dieses Resultat: „Mich gibt es nicht mehr, ich muß nichts mehr fürchten.“ (Ü219) Das bisherige Ich-Bild der Protagonistin wird symbolisch vernichtet, was für sie hinsichtlich der Lebensanschauung einer Tabula rasa entspricht. Mit ihr verschwindet auch das aus ihr herausgestellte Andere:

„Wo sind die anderen, frage ich.
Welche anderen, sagt Martha, komm, steh auf, ich will dir etwas zeigen.“
(Ü219, Hervorhebung H.C.)

Rosalind folgt Martha in ihr altes Zimmer zurück. Äußerlich lässt sich keine Änderung bemerken. Sie sitzt mit ihren gelähmten Beinen im Sessel wie zuvor. Die Einrichtung im Zimmer und der Blick aus dem Fenster zur Straße sind gleich geblieben. Nur die Zeit scheint auf eine magische Art und Weise außer Kraft gesetzt zu werden: „Es war, es ist, es wird sein [...]“ (Ü220) Das erklärt, warum Rosalind sich frei zwischen den Zeiten bewegen kann. Das weibliche Ich denkt über ihre Kopfreise nach und macht eher eine ausweichende Bemerkung zu ihrer Ich-Suche.

„Da bin ich also wieder, dachte sie, eher belustigt als verwundert über die Einsicht, daß ihre aufwendigen Bemühungen, sich vom Ausgangspunkt ihres Denkens zu entfernen, sie sicher an ihn zurückgeführt hatten. Da bin ich also wieder, sagte sie und beschloß, die Frage, ob darin etwas Gutes oder Schlechtes zu sehen sei, ob dieser Umstand von ihrer Stärke oder Schwäche zeugte, ob sie das oder das Gegenteil davon gewünscht hatte, nicht zu stellen.“ (Ü220f.)

Von einer zufriedenstellenden Bilanz ist hier offensichtlich nicht die Rede. Das Ich kann nicht wirklich ein Anderer werden, kann allenfalls vorher verdrängte Anteile in sich integrieren. Mit sichtlicher Distanz wird der Misserfolg in der Erzählperspektive der dritten Person wie folgt kommentiert:

²³³ Wenn man berücksichtigt, dass Clairchen nach dem Tod ihren Körper in eine künstlerische Sprache des bezaubernden Balletttanzes verwandelt, könnte diese gewaltige körperliche Inszenierung eventuell auch eine Performance à la Clairchen sein.

„Sie versuchte, das Bild durch die Erinnerung zu korrigieren, vergeblich, wie sie sich als Erwachsene auch erfolglos bemüht hatte, die Bilder ihrer Kindheit nachträglich einer veränderten Größenordnung zu unterwerfen.“ (Ü221)

Deutlich verändert hat sich allerdings die Wahrnehmung und Beurteilung des Raumes, in dem sie sitzt, also des Ausgangsorts ihrer Selbsterkundung.

„Obwohl alle Möbel und Gegenstände auf ihren angestammten Plätzen standen, kam ihr das Zimmer verändert vor, enger, niedriger, ein Eindruck, den sie sich, da die Proportionen erhalten waren, nicht erklären könnte, der aber stärker wurde, je länger sie sich ihm überließ. Als würde sie vom falschen Ende durch ein Fernglas sehen, schrumpfte alles, was sie umgab, auf ein fernes unwirkliches Maß, das zugleich die Illusion erweckte, die so verwandelten Gegenstände würden, sobald man sich ihnen nur genügend näherte, ihre wahre, ungeahnte Dimension offenbaren.“ (Ü221)

Was eingangs als Ort von Befreiung, Bedürfnislosigkeit und Beglückung erschien, offenbart nun doch radikal seinen Gefängnischarakter, seinen Charakter des Vorläufigen, des zu Überwindenden.

Die allerletzte Szene im Roman, die Marthas wundervolle Erfahrung mit der Suche (Ü215f.) in der Natur sehr ähnelt, weckt bei dem weiblichen Ich ein Gefühl des Durstes auf, sowie reichliche Assoziationen bei den Lesern: „Den Mund weit öffnen und das Wasser in mich hineinlaufen lassen, naß werden, dachte sie, vom Regen naß werden, ja, das wäre schön.“ (Ü221) Der erste Schritt aus der Enge des Zimmers ist ein solcher der Kontaktaufnahme mit der Außenwelt im Medium der Natur. Das Wasserbild ist ein sehr urtümliches, ein beinahe mythisches Bild, weil mit dem Regen das Wasser des Lebens und das vorgeburtliche Leben im Wasser assoziiert werden kann. Überwunden scheint mit diesem Bild die immer wieder thematisierte Todessehnsucht der Protagonistin, überwunden auch das Gefühl der Trennung von Kopf und Körper und das in der Exposition genannte Misstrauen gegenüber dem Körper. In der perinatalen Metaphorik des Wassers verbindet sich die Vorstellung einer neuen Einheitlichkeit mit Anfangs- und Werdensbildern. Überwunden scheinen auch die sehr negativen Vorstellungen, mit denen Rosalind in der Exposition des Romans ihr Geborenwerden verbunden hat.

Die deutlich zu spürende Sehnsucht in dieser Beschreibung sendet ein Hoffnung weckendes Signal aus, dass das weibliche Ich in absehbarer Zeit die passive Isolation durchbricht, neugeboren wird. Dennoch ist die in diesem Roman erreichte letzte Station der Suche keine wirkliche Endstation im Sinne eines befriedigenden Ereignisses. Zu weit ist sie entfernt von

der realen Welt, die die Welt der Gesellschaft ist. Allenfalls ist dies eine Zwischenstation, von der die Autorin Monika Maron mitsamt ihrer Protagonistin in den nächsten Romanen quasi aufbricht zu weiteren Stationen, zur Welt der Anderen auch außerhalb ihrer Ich-Grenzen.

4. *Stille Zeile sechs*: Identitätssuche durch Auseinandersetzung mit dem Anderen

4.1 Einleitung: Monika Marons Roman *Stille Zeile sechs* als Fortschreibung des Romans *Die Überläuferin*

Monika Marons Roman *Stille Zeile sechs* stellt sich von Anfang an als Fortschreibung ihres Romans *Die Überläuferin* dar: Er beginnt mit einem der zentralen Themen von *Die Überläuferin*, nämlich mit dem Todesthema, das mit der dazugehörigen Friedhofsszene nicht nur den Rahmen des Romans ausmacht, sondern gewissermaßen ein Erzählgerüst darstellt, zu dem die Handlung und die Erinnerungsschübe immer wieder zurückkehren. Und wie im vorhergehenden Roman ist auch hier das Todesthema an eine Vaterfigur geknüpft, denn als eine Art Wiedergänger des Vaters offenbart sich sehr bald die Figur des hier zu Grabe getragenen Beerenbaum.

Aber während in *Die Überläuferin* die Figur des Vaters kaum Eigengewicht hat, sondern nur in der Erinnerung existiert und auf die Funktion des Anderen reduziert ist, der die nötige Anerkennung dem Ich Rosalind nicht zukommen lassen konnte, wird die Figur Beerenbaums doch als eine sehr reale Person mit eigener Geschichte, eigenem Begehren und als Vertreter einer eigenen Welt dargestellt.

Im Gegensatz zum Roman *Die Überläuferin*, der mit einem Bild der einsamen, ausgebehinderten, quasi eingekerkerten, von allen menschlichen Kontakten isolierten, nur im Kopf handelnden Protagonistin anfängt, setzt der Text *Stille Zeile sechs* quasi mit einer Beschwörung des Anderen ein:

„Beerenbaum wurde auf dem Pankower Friedhof beigesetzt, in jenem Teil, der Ehrenhain genannt wurde und in dessen Erde begraben zu werden der Asche so bedeutender Personen wie Beerenbaum vorbehalten war. Ich entschloß mich, trotz der Kälte nicht mit dem Bus zu fahren, sondern die zwei, höchstens drei Kilometer, die zwischen meiner Wohnung und Beerenbaums künftigem Grab lagen, zu Fuß zu gehen.“
(SZ7)

Und obwohl der Andere hier gerade begraben wird, beschreibt dieser Anfang eine lebhaftere Beziehung der Protagonistin zu ihm: mehrfach werden Ausdrücke für Mobilität gebraucht (gehen, fahren, zu Fuß gehen, Bus, zweimal Weg, Umweg), die den Kontrast zur gelähmten Rosalind aus *Die Überläuferin* unterstreichen und die schon hier das Ich auf dem Weg zum Anderen vor Augen führen. Die äußere Welt, die im Folgenden als Welt um die Adresse

„Stille Zeile sechs“ beschrieben wird, erweist sich als diejenige Beerenbaums und als realer Ort der Begegnung des Ich mit dem Anderen. Über das Rosenzüchtermotiv wird bald die Verbindung zum Vatermotiv hergestellt, und wie im Roman *Die Überläuferin* wird auf den ersten Seiten die Erinnerung an die erste Begegnung mit dem Fremden, der sich als Beerenbaum erweist, in einem Café dargestellt. Dieser Fremde ist aber nicht, wie in der Café-Szene von *Die Überläuferin* (Ü27), eine mit Faszination betrachtete und umworbene phantastische Alter-Ego-Figur, sondern erscheint als ein realer alter Mann der real wirkenden DDR-Vergangenheit, dem gegenüber Rosalind „Widerwille[n]“, „Feindseligkeit“, „unbezähmbare Hassgefühle“ und „Widerspruch“ (SZ15f.) empfindet. Diese ganz im Zeichen der Abwehr stehenden Empfindungen Rosalinds gegenüber dem Anderen stehen in merkwürdigem Kontrast zum Romananfang, der mit dem Friedhofsgang doch eine gewisse Verbundenheit der Protagonistin mit Beerenbaum nahelegt, verstärkt durch das Motiv des kleinen Freesienstraußes, den Rosalind gegen den Frost in Zeitungspapier einhüllt mit der Bemerkung: „Ich mag Freesien, ob Beerenbaum sie gemocht hat, weiß ich nicht.“ (SZ7)

Wenn der Roman, wie hier behauptet wird, als Suche nach Identität durch Auseinandersetzung mit dem Anderen sich darstellt, dann muss das Verhältnis zum Anderen im chronologischen Verlauf der verschiedenen Begegnungen eine Veränderung erfahren haben, eine Wandlung, die hier (vorausgreifend) als Wandlung von *Differenzerfahrung* und Fremdheit zu einer Erfahrung des Anderen im Sinne der *Alterität* verstanden werden kann. Das heißt nicht, dass der Andere nun der Nahe oder Ähnliche oder ja fast Gleiche ist, mit dem man quasi symbiotisch verbunden ist. Das Freesienbeispiel spricht da eine deutliche Sprache. Trotz aller Andersheit und Fremdheit wird der Andere jedoch nicht mehr ausgegrenzt aus dem Leben und Denken der Protagonistin. Schließlich nimmt sie später das vom Sohn Beerenbaums ihr angebotene Paket an, in dem vermutlich die Lebensbeschreibung Beerenbaums enthalten ist. Dies ist eine Geste, die als Zeichen dafür zu interpretieren ist, dass Rosalind mit Annahme der Biographie eines Anderen auch dessen gewordene Andersheit akzeptieren und anerkennen gelernt hat.

Der Fortschreibungscharakter des Romans *Stille Zeile sechs* zeigt sich aber auch in weiteren Elementen: Auch im Roman *Stille Zeile sechs*²³⁴ bleibt die Loslösung eines Individuums von der sozialistischen Wertewelt und ihren totalitären Strukturen das Leitmotiv. Im Vordergrund stehen aber vor allem der Konflikt zwischen den Generationen

²³⁴ Die Textstellen aus dem Roman *Stille Zeile sechs* werden im folgenden mit SZ und den Seitenzahlen in Klammern angegeben.

und deren unterschiedliche politische Ansichten. Anders als beim gedanklichen Labyrinth in *Die Überläuferin* haben die Leser in *Stille Zeile sechs* eine auf den Erfahrungen der **realen** Welt beruhende, überschaubare Geschichte vor Augen. Trotz des radikalen Unterschieds im Erzählstil weisen viele Indizien, die sowohl die Handlung als auch die Themen betreffen, auf den engen Zusammenhang zwischen beiden Romanen hin.²³⁵

Eine deutliche Verknüpfung findet sich z.B. in der bekannten Beschreibung eines besonderen Aufwachens.

„Am Morgen stand ich nicht auf. Ich blieb liegen, sah zu, wie die Sonne über unserer Straße aufstieg und sich durch das Laub der Bäume vor meinem Fenster drängte, bis auf mein Kissen. Ich schob meinen Kopf in den Sonnenfleck und schloß die Augen. Ich sah mein Blut in meinen Augenlidern, so rot wie Katzenblut. Langsam, wie zufällig, ordnete sich ein Satz in meinem Kopf: Ich werde nicht mehr für Geld denken. Den Rest des Tages verbrachte ich im Bett.“ (SZ23f.)²³⁶

Im Anschluss an die Geschichte des Romans *Die Überläuferin* hat das weibliche Ich Rosalind Polkowski eine wichtige Änderung vorgenommen. Sie hat die Arbeit bei der „Barabasschen Forschungsstätte“ gekündigt, und statt eine für die Gesellschaft nützliche Tätigkeit auszuüben, möchte sie jetzt etwas für sich selbst tun. Die Umwelt der totalitären sozialistischen Gesellschaft bleibt unverändert. Die innere Zerrissenheit der Ich-Erzählerin ist ebenfalls geblieben, was sie hier wie dort mit Hilfe einer Operationsvorstellung (SZ42) und durch den Drang nach einer Tat (SZ51, 130) ausdrückt.²³⁷ Der in *Die Überläuferin* noch nicht vollendete Prozess der Individualisierung wird fortgesetzt, allerdings geschieht dies hier in einem realitätsnahen Umfeld.

Wie im vorangegangenen Roman bleibt der Zwiespalt zwischen Kollektiv und Individuum leitmotivisch. Die Begegnung zwischen der Protagonistin und einem pensionierten, einst einflussreichen Parteifunktionär führt zu einem komplizierten, von gegenseitiger Abhängigkeit geprägten menschlichen Verhältnis. Der regelmäßige Kontakt schwächt mit der Zeit den Sicherheit gebenden Abstand und löst starke emotionale Ausbrüche bei der Protagonistin aus. Auffallend ist jedoch, dass die Leser in diesem Roman eindeutig weniger

²³⁵ In beiden Büchern, *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs*, ist die Protagonistin Rosalind Polkowski. Sie ist beruflich Historikerin und hat in der „Barabasschen Forschungsstätte“ gearbeitet. Außerdem unterstützen das identische Lebensumfeld und der Freundeskreis die Annahme, dass es sich um die gleiche Protagonistin handelt.

²³⁶ Es lassen sich ähnliche Textstellen in *Die Überläuferin* finden, vgl. die Ausgangssituation auf den Seiten 9f., aber auch auf den Seiten 25f., 54f. und 115f.

²³⁷ Verwandte Motive sind in *Die Überläuferin* auf den Seiten 102f. (Operation) sowie auf den Seiten 56, 63f. (Tat) zu sehen.

den verstrickten und widersprüchlichen Gedankenströmungen der Protagonistin ausgesetzt sind. Die Vielfalt der Antagonismen ist stark reduziert und konzentriert sich auf drei Gegensatzpaare, nämlich Kollektiv/Individuum, Opfer/Täter und Hass/Liebe. Die Ich-Suche verlegt sich nun von der Innen- in die Außenwelt und drückt sich besonders in der Konfrontation mit der Vergangenheit aus, die schließlich auf die Loslösung vom sozialistischen Weltbild hinausläuft. Sich von der Umgebung abzugrenzen, ohne in Polarisierungen zu verharren, ist ein Mittel für die Protagonistin, dieses Ziel zu erreichen. Durch das Umstellen der Denkweise zeigt sich in Rosalinds Lebenseinstellung eine große Veränderung. Je mehr sie sich aus dem Gefühl des Gefangenseins im Wir-Bild befreit, desto mehr Chancen hat sie, ihre Einstellung der *Differenz* in eine Art der *Alterität* zu verwandeln und ihr Leben sowohl individuell wie im Kontext mit anderen zu entwerfen.

Abgesehen von dem fortgesetzten Motiv der Loslösung und Individualitätsausbildung ergänzt *Stille Zeile sechs* auch in vielerlei Hinsicht die Brüche und die nicht weiter erläuterten Stellen in dem Vorgängerroman *Die Überläuferin*. Die Leser werden schon bald auf die verbindenden Elemente der beiden Romane aufmerksam. Zum Beispiel gibt hier die Protagonistin ihr Sachgebiet, das sie in dem Forschungsinstitut bearbeitet, nachträglich explizit an – „die Entwicklung der proletarischen Bewegungen in Sachsen und Thüringen“ (SZ22). Des Weiteren schlägt ihre offensichtliche Abneigung gegen alte Männer einerseits eine Brücke zu der finsternen Episode mit einem alten Mann in *Die Überläuferin* (Ü131-141), andererseits lässt sich der Widerwille auch auf den bisher eher im Hintergrund stehenden Vater-Tochter-Komplex beziehen. Schließlich werden die Konturen der Nebenfiguren in *Stille Zeile sechs* mit mehr Lebensgeschichte ausgefüllt, zu sehen an der eingehenden Schilderung von Tante Idas traurigem Schicksal (SZ157ff.). In der Beschreibung der Familiensphäre wird die patriarchalische Macht durch die absolute Überlegenheit des Vaters demonstriert, unter dessen ganz aus dem Geist der *Differenz* gesteuerten Verhalten Rosalind offensichtlich schon als Mädchen gelitten hat. Selbst als sie erwachsen ist, bleiben diese prägenden Erfahrungen des Ausgegrenztwerdens in ihrem Verhältnis zu Männern und Autoritätsinstanzen weiterhin wirksam.

In diesem Kapitel über den Roman *Stille Zeile sechs* soll versucht werden, die schwer fassbare innere Krise einer Frau vor dem breiten Spektrum sozialer Geschehnisse zu zeigen, was sowohl die Familiengeschichte als auch die Abkehr von der sozialistischen Gesellschaft einschließt.

4.2 Die narrative Organisation des Romans

4.2.1 Romanaufbau

Der Roman beginnt sozusagen mit seinem Ende, als die Ich-Erzählerin sich gerade auf den Weg zur Beerdigung des Spitzenfunktionärs Herbert Beerenbaum macht. Unterwegs und während der Bestattungszeremonie erzählt sie in Rückblenden, wie ihre erste Begegnung mit ihrem Kontrahenten, dem Verstorbenen, zustande gekommen ist und wie diese ursprünglich harmlose Verbindung sich allmählich zu einem schwierigen Konflikt entfaltet, bis sie schließlich mit einem tödlichen Unglück endet. Der Roman, der mit dem Friedhofsgeschehen anfängt und aufhört und dessen innerer Gang immer wieder zum Friedhof zurückführt, verknüpft die Erinnerung an Vaterfiguren mit Todes- oder sogar Tötungsassoziationen.

Die Romanstruktur stützt sich hauptsächlich auf zwei Erzählebenen: Einerseits berichtet die Protagonistin über die aktuellen Rituale des Begräbnisses²³⁸, andererseits rollt sie ihre Erinnerung wie ein Rollgemälde auf, das die gesamte Geschichte nach und nach sichtbar werden lässt. Die Erinnerungssequenzen, gedanklichen Abschweifungen und Phantasievorstellungen der Ich-Erzählerin werden spontan in die Handlungsabfolge eingeflochten. Das Geschehen im Roman wird nicht durchgängig in chronologischer Handlungsabfolge dargestellt. Die Episode mit Beerenbaums Nasenblut (SZ203, 207) beispielsweise kann man zeitlich überhaupt nicht einordnen.

Das zeitliche Gerüst des Romans hat drei Schichten, die von der Gegenwart, der Zeit vor Beerenbaums Tod und der fernerer Vergangenheit gebildet werden. Die nicht weit zurückliegenden Ereignisse wie zum Beispiel Rosalinds neue Lebensprojekte, ihre Treffen mit Freunden in einer Kneipe und die Bekanntschaft mit der Klavierlehrerin Thekla und deren Hochzeit bieten Facetten von Rosalinds Lebenswelt. Der Umfang des Erinnerns schließt sowohl Rosalinds persönliches Leben in Kindheit und Jugend als auch die Geschichte der Elterngeneration sowie die umstrittene Vergangenheit der kommunistischen Partei ein. Die Gespräche und Konfrontationen, die zwischen ihr und dem ranghohen SED-

²³⁸ Beerenbaums Beisetzung wird auf den Romanseiten 31f., 52-57, 88-94, 136f., 142ff., 163, 209-218 beschrieben.

Pensionär im Haus Stille Zeile sechs stattgefunden haben²³⁹, machen den Schwerpunkt der Erzählung aus. Sie lösen Rosalinds Erinnerungen an den Vater aus und weisen auf den parallelen verlaufenden inneren Prozess ihrer Vergangenheitsaufarbeitung hin. Die Schuldproblematik, über die in *Die Überläuferin* in einem abstrahierten Kontext gesprochen wird, wird hier in diesem fortschreibenden Roman anhand eines fassbaren Ereignisses innerhalb eines konkreten Rahmens erneut artikuliert.

4.2.2 Der Romananfang als Exposition

Der Roman beginnt mit der Schilderung, wie die Protagonistin einen Strauß Freesien einpackt, den sie für Beerenbaums Beerdigung vorbereitet hat. In einer Art Exposition auf den ersten Seiten werden die Grundkonflikte zwischen den Protagonisten im Kontext bedeutungsvoller handlungsauslösender Situationen und Impulse vorgestellt.

Wie Rosalind zurückschauend erzählt, hat sie ihre Arbeit sechs Monate vor der Bekanntschaft mit Beerenbaum gekündigt und möchte ihrem Leben mit Beschäftigungen, die nur für sie persönlich bedeutsam sind, einen Sinn verleihen. Sie weicht also mit Absicht vom vorgegebenen Weg ab, jedoch fehlt ihr noch die Orientierung für eine individuelle Lebensgestaltung. Mit Beerenbaum trifft sie einen greisen Mann, der große Verdienste für die Partei vorweisen kann. Er verkörpert für Rosalind nicht nur ihren verstorbenen Vater, dessentwegen sie viel Leid ertragen musste, sondern auch einen Repräsentanten der repressiven Macht, die Eindruck auf sie macht, der sie sich aber nicht weiter gehorsam fügen will. Bisher hat die Protagonistin die Umformung ihrer Gedanken und Lebenseinstellung für sich behalten, aber Beerenbaum unterbricht ihren monologischen Kampf mit sich selbst und steht ihr als zunächst geduldiger Kontrahent gegenüber.

Sobald Rosalind ihre Erzählung über Beerenbaum beginnt, beteuert sie ständig ihre Abneigung gegen alte Männer, eine Haltung, die ohne Zweifel durch ein Denken der *Differenz* gesteuert ist. Die Stimmung des ersten Treffens erscheint ausgesprochen angespannt. Die Protagonistin bezeichnet diese starke negative Empfindung als „unbezügliche Hassgefühle“ (SZ15) und unterstreicht ihren Widerwillen durch die Erinnerung an ein wahres Erlebnis (SZ16f.). Es handelt sich um einen Vorfall in einer

²³⁹ Die sechs Arbeitsbesuche bei Beerenbaum finden sich auf den Romanseiten 45ff., 101-109, 117, 137-140, 141f., 146-162, 198-209.

vollen Straßenbahn, als ein alter Mann seine Frau beschimpft. Seine verbale Attacke mit stechender Stimme überkommt die Protagonistin mit einer solchen Intensität, dass sie den empörten Mann unbewusst laut imitiert. Zu vermuten ist, dass Rosalind die Situation auf ihre persönliche Erfahrung übertragen hat und deswegen die peinliche Lage der alten Frau, die eine solche Demütigung in der Öffentlichkeit ertragen musste, besonders gut nachempfinden kann. Die ausführliche Beschreibung zeigt das psychische Leid auf, mit dem sie sich zu beschäftigen hat, zugleich verrät diese Schilderung gerade ihr Interesse und ihre Aufmerksamkeit für die von ihr „gehassten“ alten Leute, was ihre Ambivalenz und ihre aggressive Potential im Verhältnis zum Anderen ausdrückt.

Rosalind ist überzeugt und sogar stolz darauf, dass sie die alten Männer genau kennt und anhand ihrer Gestik quasi durchschauen kann. Zu Beginn ihrer Erzählung erwähnt sie zusätzlich, dass Beerenbaum Rosen gezüchtet habe. Wenn sie dabei den Akzent auf „züchten“ legt, erweitert sie das Verständnis der gewöhnlichen Gartenarbeit insofern, als dass die alten Männer in die Entwicklung der nächsten Generation erzieherisch eingreifen wollen, ohne ein dialogisches Verhältnis zu den Jüngeren anzustreben. (Auch eine Rose züchtet man ja quasi nach eigenem Gutdünken.) Aus ähnlicher Perspektive schildert sie ihre frühere Beobachtung, dass der ihr damals noch fremde Beerenbaum oft Kontakt mit den jungen Leuten im Café suchte und dann anschließend Überlegenheit über seine Gesprächspartner ausübte. Rosalind beschreibt:

„Offensichtlich ging er nur in das Café, um sich mit Fremden zu unterhalten, wobei mir aufgefallen war, daß er seine zumeist jugendlichen Gesprächspartner innerhalb weniger Minuten in Zuhörer verwandelte, die mit dem hilflosen Lächeln von Übertölpelten seinen eindringlichen, von heftigen Gesten begleiteten Reden folgten.“ (SZ13)

Weil Rosalinds Verhältnis zum Anderen von Abwehr und *Differenz* geprägt ist, kann sie Beerenbaums Kommunikationsbereitschaft nur als negativ und selbst ausgrenzend beurteilen. Die Ich-Erzählerin ist in ihrem gesamten Sensorium und ihrer Feindseligkeit so intensiv auf Beerenbaum und andere väterliche Männer eingestellt, dass sie sich sogar in der Lage glaubt, mittels der Gangart der alten Männer auf ihre Vergangenheit zu schließen. Bei Beerenbaums Schritten vermutet sie z.B. bereits, dass er einst zu den Männern gehört hat,

„die anderer Menschen Chefs gewesen waren, Chefärzte oder Chefkassierer oder Chefingenieure, Chefs überhaupt, die von ihren Untergebenen oder selbst von ihren Familien auch so genannt worden waren“ (SZ12).

Rosalind äußert sich unmissverständlich, dass Beerenbaums Gesichtszüge unsympathisch auf sie wirken (SZ14f.). Das schließt jedoch nicht aus, dass sie diesen alten Mann doch irgendwie beeindruckend findet und beeindrucken möchte. Von sich aus teilt sie ihm ihre neue Lebensanschauung mit, dass sie nämlich ihre Fähigkeit zu denken als nicht käuflich ansieht. Gleichzeitig wirkt das aktive Erzählen wie eine praktische Methode, die passive Rolle der ZuhörerIn von sich zu weisen. Jedoch stellt Beerenbaum entgegen ihrer Erwartung keine neugierigen Fragen. So ist sie gezwungen, ihre Aussage im Monolog zu Ende zu führen:

„[...] da er schwieg, begann ich, ohne es wirklich zu wollen, zu erklären, was es mit meinem Vorsatz auf sich hatte. Bestimmte Ereignisse in meinem Leben, sagte ich, haben mich davon überzeugt, daß es eine Schande ist, für Geld zu denken, und in einem höheren Sinne ist es sogar verboten.“ (SZ18f.)

Dadurch, dass Beerenbaum nicht darauf eingeht, verliert Rosalind die angestrebte „überlegene Position“ (SZ24). Dass die Protagonistin sich von vornherein in einem Zustand der Kampfbereitschaft befindet, zeigt ihr im Folgenden beschriebenes Verhalten. Um die Vorherrschaft zu erringen, versucht sie, die Initiative zu ergreifen und das Gespräch zu leiten. Nicht ohne Grund verhält sich Rosalind den alten Männern gegenüber so eigenartig. Sie ist sich ihrer Schwäche bewusst, dass sie deren Bedürfnissen ohne direkte Aufforderung nachkommt (SZ24), danach fühlt sie sich ausgenutzt. Die Feindseligkeit, die sie diesen Männern gegenüber gespürt oder gezeigt hat, wird zum großen Teil von einem Schutzmechanismus hervorgerufen. Der Machtstreit in der Konversation setzt sich weiter fort. Um die Vormacht zurückzubekommen, verlässt Rosalind die konventionellen Umgangsformen und erklärt sich in der Lage, Beerenbaums Biographie zu erraten. Abgesehen von kleinen Fehlern errät sie wirklich Beerenbaums Lebenslauf und erstaunt ihn mit ihrer Menschenkenntnis. Sie kann ihren Sieg jedoch nicht richtig genießen, weil ihr Gegenüber sich weigert, ihren Erfolg anzuerkennen. (SZ28) Die Ich-Erzählerin unterdrückt ihren Triumph, damit das Gespräch nicht abrupt zu Ende geht. Sehr geschickt und diplomatisch zeigt sie ihr Unwissen und erkundigt sich nach dem Namen ihres Gesprächspartners. Dadurch fühlt der beleidigte Beerenbaum sich wieder geschmeichelt und die unangenehme Situation wird erst einmal gerettet.

Rosalinds Feindseligkeit gegen alte Männer und gegen Beerenbaum hat, wie der Text immer wieder zeigt, eine direkte Verbindung zu ihrem verstorbenen Vater. Als sie Beerenbaums Gesichtszüge empfindsam analysiert, vertraut sie den Lesern ein bedeutsames

Indiz an, das auf ihren persönlichen Bezug zu Männern wie Beerenbaum hindeutet:

„Vor allem inspirierte mich sein Gesicht, ein mir vertrauter und ebenso verdächtiger Ausdruck darin, der, wollte man dem Träger des Gesichts wohl, als stolz, selbstbewußt und willensstark gelten konnte, anderenfalls als anmaßend und borniert. [...] Männer mit diesem Ausdruck im Gesicht waren mir in jeder meiner Lebensphasen begegnet. Es war auch das letzte Gesicht meines Vaters.“ (SZ26)

Dies erklärt zum einen, wie Rosalind diese Übersensibilität entwickelt hat. Zum anderen kann man hiervon ausgehend das schwierige Verhältnis zu ihrem Vater schon erahnen. Ihr familiäres Milieu macht ihre emotionale Schwankung gegenüber Beerenbaum nachvollziehbar und verdeutlicht zugleich, welche Rolle dieser für Rosalind spielen kann. Unbewusst betrachtet die Ich-Erzählerin das Treffen mit ihm als eine nachträgliche Chance, sich gegen den verstorbenen Vater zu behaupten. Das Ringen um die bestimmende Position in dieser Konversation, das hinter der Fassade der Unterhaltung stattfindet, beinhaltet für Rosalind zugleich ein Streben nach Selbstwertgefühl und Subjektivität. Obwohl sie diese Tatsache nicht anerkennen will, ist die mangelnde Anerkennung von Seiten des Vaters der eigentliche Grund, warum sie sich für den pensionierten Funktionär interessiert.

Es überrascht die Protagonistin, dass Beerenbaum sie beauftragt, für seine Memoiren als Schreibkraft zu arbeiten. Objektiv gesehen ist es eher unverständlicher, warum sie entgegen ihrem neuen Lebensvorschlag auf sein Angebot eingeht, das fortlaufenden Kontakt mit ihm bedeutet. Klar scheint, dass der Mangel an Geld unmöglich der einzige Grund für ihre Entscheidung ist, Beerenbaums „tremorgeschüttelte rechte Hand“ in deren Funktion zu ersetzen (SZ29). Rosalind nimmt sich heimlich vor, Beerenbaum zu enttäuschen, indem sie ihm weder „als Spiegel dienen würde für seine Spiegelfechtereien“ noch „als Torero, der die rote Mantilla schwingend, vor ihm tänzeln und den Stier in ihm in Kampfeslust versetzen würde“ (SZ30). Ob diese Beschreibungen mit Beerenbaums Intentionen wirklich übereinstimmen, bleibt bis zum Ende des Romans ungewiss. Umgekehrt scheint Rosalind in dieser Metaphorik soeben ihr eigenes Vorhaben angekündigt zu haben. Der Romanhandlung nach nutzt sie jede Gelegenheit, den pensionierten Funktionär mit der dunklen Parteivergangenheit zu provozieren und ihm Kontra zu geben, bis sie die Aufgabe eines Toreros, die Rosalind in ihrer Stierkampf-Assoziation nicht ausformuliert hatte, tatsächlich ausführt und den alten kranken Stier blutig besiegt. Im Voraus beschwört sie sich selbst, diese auf *Differenz* beruhende Einstellung beizubehalten und sich auf keinen Fall durch die finanzielle Zuwendung beeinflussen zu lassen. (SZ31)

4.2.3 Romanverlauf

Marons Roman *Stille Zeile sechs* handelt in erster Linie von der Konfrontation der Historikerin Rosalind Polkowski mit dem ehemals machtvollen Parteifunktionär Beerenbaum. Die Bemühung der Protagonistin, ihr Leben neu zu gestalten, wird aus der Geschichte des Vorgängerromans abgeleitet und bildet den Ausgangspunkt dieses Romans. Die Ich-Erzählerin gibt ihre Arbeit bei der „Barabasschen Forschungsstätte“ auf, weil – wie sie schreibt – „es eine Schande ist, für Geld zu denken, und in einem höheren Sinne ist es sogar verboten“ (SZ19). Damit setzte sie das aus *Die Überläuferin* von der Figur Martha stammende Motto um: „Es ist pervers, für Geld zu denken, [...] wahrscheinlich sogar verboten.“ (Ü44) In *Stille Zeile sechs* plant Rosalind für die neu gewonnene Zeit, die ihr zur Verfügung steht, drei Projekte, nämlich das Erlernen des Klavierspiels, das Übersetzen der Rezitative aus der Oper *Don Giovanni*²⁴⁰ ins Deutsche und das Lesen der Werke von Ernst Toller²⁴¹.

Ein halbes Jahr später lernt Rosalind den Rentner Beerenbaum kennen. Obwohl sie alten Männern im allgemeinen ablehnend gegenübersteht, erzählt die Protagonistin diesem fremden Mann gleich bei der ersten Unterhaltung in einem Café viel über sich und ihre persönlichen Empfindungen. Das beiderseitige Interesse ist nicht zu übersehen. Direkt nach dem Gespräch möchte Beerenbaum sie als Schreibkraft für seine Memoiren engagieren. Trotz der Bedenken, dass sie für diese Tätigkeit möglicherweise doch ihren „Kopf“ verwenden muss, lässt Rosalind sich angeblich von dem monatlichen Honorar von 500 Mark überreden und nimmt sein Angebot an. Die Vorstellung, dass sie bei der Schreibe nur die gelähmte Hand Beerenbaums ersetzen soll, stellt sich schon bald als illusorisch heraus. Während des Diktierens kann Rosalind, anders als sie geglaubt hat, ihre Gedanken kaum ausschalten. Die Meinungsdivergenzen werden ihr schnell bewusst und unterdrückte Emotionen stauen sich auf. Zugleich kommt Rosalind, ohne es zu wollen, dem alten Mann jedoch immer näher. Die wachsende Vertrautheit mit Beerenbaums Leben wirbelt ihre Kindheitserinnerungen auf, insbesondere das unglückliche Verhältnis zu ihrem Vater. Die Distanz, die anfangs ein friedliches Auskommen garantieren sollte, verliert

²⁴⁰ Wolfgang Amadeus Mozart/Lorenzo da Ponte: *Don Giovanni (Il Dissoluto Punito ossia Il Don Giovanni). Dramma giocoso/Oper in zwei Akten*. Uraufgeführt 1787 in Prag.

²⁴¹ Außerdem fällt ihr vor allem in Brunos Anwesenheit oft spontan ein, was sie noch machen könnte, um in der Konkurrenz mit ihm zu bestehen, z.B. Fremdsprachen und die Grundlagen des Lateinischen lernen sowie bedeutende Werke der Weltliteratur lesen.

durch die regelmäßige menschliche Nähe ihre schützende Kraft. Dabei wird das Zusammentreffen der beiden Menschen zu einer Konfrontation zwischen Stellvertretern der älteren und der jüngeren Generation zugespitzt. Der alte Beerenbaum fungiert dabei als eine Projektionsfläche, auf der Rosalind ihre persönliche und politische Enttäuschung sowie ihre innere Verbitterung zur Schau stellen kann.

Neben der Familiengeschichte kommt die umstrittene Vergangenheit der sozialistischen Partei, z.B. die stalinistischen „Säuberungsaktionen“ während der Kriegsjahre im Hotel Lux in Moskau²⁴² (SZ137), zur Sprache und die damaligen Geschehnisse werden als Waffe gegen die Elterngeneration, die Beerenbaum für Rosalind verkörpert, verwendet. Die Entlarvung der kommunistischen Ideale als Utopie, die Widersprüche in der Parteiideologie und der Machtkampf innerhalb der Partei kommen durch den Schreibprozess der Memoiren zur Darstellung. Rosalind nutzt die Debatte um die geschichtlichen Ereignisse für ihren persönlichen Krieg. Solche Auseinandersetzungen ereignen sich unverdeckt dreimal. (SZ102-108, 137-140, 203-209) Beim letzten Streit überlebt der schwer herzkrank Beerenbaum die scharfen Beschuldigungen von Rosalind nicht. Die Ich-Erzählerin legt ihm persönlich zur Last, dass der Sinologe Karl-Heinz Baron, ein Freund Rosalinds, zu drei Jahren Gefängnis verurteilt wurde. Die jahrelang verdrängte Verbitterung durch die unglückliche Vater-Tochter-Beziehung und die Unzufriedenheit mit der gesellschaftlichen und politischen Realität strömen in der Protagonistin zusammen und brechen wie ein Vulkan aus. Die Ich-Figur verwandelt sich in eine rachsüchtige Vertreterin der Gerechtigkeit und verlangt nach einer fairen Verhandlung, gar nach einer Hinrichtung, die sie in ihrer Phantasie mit eigenen Händen vollstreckt. Hasserfüllt schaut die Heldin kaltblütig zu, wie der alte Parteifunktionär seine „Strafe“ erhält, und in Gedanken attackiert sie ihn handgreiflich bis zum letzten Atemzug. Beerenbaum erleidet einen Herzinfarkt und stirbt kurz darauf. Die letzte Begegnung der beiden Protagonisten im Krankenhaus bleibt unversöhnlich.

Obwohl Rosalind nicht eingeladen wurde, nimmt sie an der Beerdigung teil. Offensichtlich fehlt ihr jedoch eine überzeugende Begründung. Teils um sich einen Sinn ihres Tuns

²⁴² Der Name „Hotel Lux“ steht symbolisch für die politischen „Säuberungen“, die in den dreißiger Jahren in Moskau stattfanden. In der Zeit der Stalinschen Schauprozesse und Liquidierungen waren auch die emigrierten deutschen Schriftsteller Opfer gegenseitiger erbarmungsloser Abrechnung. „Mitglieder der kommunistischen Parteigruppe der ‚deutschen Sektion des Sowjet-Schriftstellerverbandes‘ hatten sich versammelt, um ihren Tribut der allgemeinen Agentenhysterie und Verschwörungspsychose zu zollen. Man saß zu Gericht über Anwesende und Abwesende, damit der Säuberung der Organisation von Parteifeinden und jenen, die dafür gehalten wurden, Genüge geschehe.“ Siehe Joachim-Rüdiger Groth: Widersprüche, S. 15. Rosalind erwähnt als Beispiele explizit die Schicksale von Alice Abramowitz und der Frau Erich Mühsams.

einzureden, teils um die Notwendigkeit ihrer Anwesenheit zu bekräftigen, erklärt sie: „Ich war hier, weil ich den Abschied brauchte, weil ich wissen mußte, dass er wirklich begraben war und weg von dieser Welt.“ (SZ34) Ohne Zweifel ist die Beerdigung eine Gelegenheit für sie, die Erlebnisse des letzten halben Jahres noch einmal zu rekapitulieren, das Geschehnis aus der Ferne zu betrachten und dabei ihre eigenen Gedanken einigermaßen in Ordnung zu bringen. Nach der Beerdigung klingt die Erzählung langsam ab. Am Ende überreicht Beerenbaums Sohn der Protagonistin ein Päckchen, das, wie man vermuten kann, das Manuskript der Memoiren enthält. Ob die Protagonistin das Päckchen lediglich aufbewahrt oder es als zu bearbeitende Hinterlassenschaft der vorangegangenen Generation wahrnimmt, bleibt offen, aber sie hat es auf jeden Fall an sich genommen.

4.2.4 Erzähltechnik

Der surreale Erzählstil, der *Die Überläuferin* unverwechselbar kennzeichnet, wird im Roman *Stille Zeile sechs* deutlich zurückhaltender verwendet. Bis auf drei Szenen bleibt der Erzählstil allgemein realistisch. Bei diesen Ausnahmen handelt es sich um den „Annäherungsversuch“ einer Cosmea (SZ82), eine phantastisch erscheinende Fahrt mit Bruno durch eine Totenstadt (SZ183f.) und um die Episode, in der das Ich sich plötzlich in drei aufspaltet und den kranken Beerenbaum gewalttätig zu Tode martert. (SZ204-209) Symbolische Ausdrucksweisen finden sich bei der Verwendung der Namen²⁴³ und bei der Darstellung von Rosalinds Wunschwelt sowie beim Gebrauch einiger häufig wiederholter Motive. Als solche Motive mit Symbolcharakter können etwa die Hand, das Bild von der „verzogenen Tür“, Blut, Lateinlernen und andere angesehen werden.

Im Erzählduktus hält die Protagonistin sich bis auf die Spaltungsszene konsequent an die Perspektive der Ich-Form. In dieser Erzählweise stellt Rosalind ihre Wahrnehmungswelt dar. Durch die abwechselnde Verwendung direkter und indirekter Rede und den inneren Monolog werden ihre Innensicht und ihre Lebenseinstellung Schritt für Schritt herausgearbeitet. Die Darstellung in der personalen Erzählform als Sie-Form findet sich in der Passage, in der eine Spaltung der Protagonistin in zwei oder drei Ich-Anteile deutlich wird.

²⁴³ Siehe *Exkurs: Bedeutungskonstellation im Feld sprechender Namen*.

Der Verlauf von Beerenbaums Beerdigung auf dem Pankower Friedhof legt den äußeren Rahmen der Erzählung fest. Der Erzählvorgang bewegt sich zuerst vorwärts, dann wird er dauernd unterbrochen, indem die Ich-Figur zurückschaut und die vergangenen Ereignisse einschleibt. Erzählte Gegenwart und Vergangenheit sind wie zwei Schiebetüren, die die Ich-Erzählerin abwechselnd auf- und zuzieht. Die Verringerung der Distanz zur Vergangenheit lässt die damaligen Ereignisse in den Vordergrund treten. Auf der aktuellen Erzählebene sind noch feinere Zeitdifferenzen zu finden, die durch den Unterschied zwischen Präsens und Präteritum markiert werden. Kurz bevor Beerenbaums Sarg in das Grab gelegt wird, wechselt das Tempus (SZ209) und bleibt bis zum Schluss im Präsens. (SZ214-219) Die während der Erinnerung vorübergehend aus dem Blickfeld geratene Beerdigung dient wieder als einziger Schauplatz. Die erzählte Zeit im Präsens hebt die Wichtigkeit des aktuellen Ereignisses hervor und lenkt den Fokus direkt auf das momentane Ritual der Beerdigung. Das weitere Geschehen ist sowohl für die Protagonistin als auch für die Leser ungewiss und offen. Diese Erzählhaltung intensiviert die Wahrnehmung der Handlung, so dass die Spannung in der Schlusszene besonders verstärkt wird.

In der Rezeption wird der Roman einerseits geschätzt wegen seiner schlichten Darstellung, andererseits wird jedoch bemängelt, dass der Konflikt zwischen der Protagonistin und dem ranghohen SED-Funktionär im Ruhestand zu überschaubar ausgetragen wird.²⁴⁴

4.2.5 Personenkonstellation

Die Personenkonstellation dieses Romans basiert auf einer relativ übersichtlichen Konstruktion. Im Vordergrund stehen die Protagonistin und ihr Kontrahent Beerenbaum – der vorläufig die Vaterfigur übernimmt – einander gegenüber. Jeweils ausgehend von diesen beiden können wir die weiteren Figuren in zwei Parteien teilen, deren Abgrenzung voneinander deutlich auf den Gedanken der *Differenz* hinweist. Auf der Seite Beerenbaums gibt es seinen Sohn Michael, seine Haushälterin Frau Karl und die Trauergäste, bzw. Beerenbaums Besucher Victor Sensmann, der zu den einmalig Auftretenden gehört. Auf der anderen Seite stehen Rosalind und ihr Freundeskreis, zu dem Bruno, der Sinologe Karl-Heinz Baron, die Klavierlehrerin Thekla Fleischer und eine Nachbarin namens Irma

²⁴⁴ Vgl. Iris Radisch: „Der Lurch muss sterben. *Stille Zeile Sechs* – Monika Marons Abrechnung mit den Vätern der DDR“. In: *Die Zeit*. 11. Oktober 1991; Bettina Schulte: „Die Trauer um die ungeliebten Jahre.“

gehören. Aus den oben genannten Personen können weitere konträre Gruppen gebildet werden, die sich über einen Ausschluss der Andersheit der jeweils Anderen definieren: die etablierten Parteifunktionäre und die machtlosen Intellektuellen, die ältere und jüngere Generation, Täter und Opfer und auf einer höheren Ebene sogar Kollektiv und Individuum. Ein besonderes Gegensatzpaar bilden die Protagonistin und ihr Vater Fritz Polkowski²⁴⁵.

Die Personen aus dem Umkreis Rosalinds erscheinen in vieler Hinsicht als Fortschreibung von Figuren aus *Die Überläuferin*. So haben die bekannten Nebenfiguren, Rosalinds Ex-Freund Bruno und dessen Freund Baron, alias „der Graf“, wie bereits in *Die Überläuferin* auch in diesem Roman einen bestimmenden Anteil und auch mehr Möglichkeiten, ihre eigenen Charaktere zu zeigen. Rosalind bemüht sich, ihr Bildungsniveau im Vergleich mit den beiden Freunden qualitativ zu verbessern, damit sie sich ihnen endlich gleichwertig fühlt. Als eine Frau wird sie in der Kneipe, dem „letzte[n] Hort männlicher Freiheit“ (SZ74), zwar zugelassen, aber nicht als ebenbürtig anerkannt. Bruno und der Graf haben Zuflucht in einer Nischengesellschaft gefunden. Doch auch in ihrer scheinbar paradiesischen Kneipenwelt herrscht ein hierarchischer Diskurs der Exklusion, in dem z.B. die „Lateiner“ den „Nichtlateinern“ überlegen sind.

Thekla Fleischer scheint zuerst eine neu hinzukommende Figur zu sein, aber ihr Verhalten und die Art, wie sie von ihrer „starken Mutti“ spricht (SZ128), erinnern im weiteren Sinn an *die Frau mit der hohen Stimme* in *Die Überläuferin*. Theklas Romanze mit einem siebzigjährigen, verheirateten Mann und ihre unkonventionelle Hochzeit in einer Friedhofskapelle bereichern den Roman nahezu einmalig mit menschlicher Wärme und einer romantischen, liebevollen Stimmung, von der in diesen beiden Romanen sonst selten zu lesen ist. Außerdem verkörpert Thekla ein mütterliches Gegengewicht zu der väterlichen Welt und weist Beerenbaums Macht in ihre Schranken (vgl. SZ129f., 173).

Rosalinds Vater, Tante Ida und Beerenbaums verstorbene Frau sind Figuren, die nur in der Erinnerung auftreten und trotzdem für die Romanhandlung von großer Bedeutung sind. Die Leser erfahren in diesem Roman mehr über Tante Idas Beziehung zu Rosalinds Vater. Als letztere sieben Jahre alt war, kehrte ihr Vater aus der Kriegsgefangenschaft zurück und Tante Ida musste das Haus verlassen. Dadurch verlor Rosalind eine wichtige Bezugsperson. (SZ157ff.) Die Anwesenheit des Vaters stört das bis dahin ausgewogene Zusammenleben

Monika Marons Roman ‚Stille Zeile Sechs‘ ist ein wichtiges Buch gegen Sozialismus-Schwulst und DDR-Nostalgie“. In: *Badische Zeitung*. 11. Dezember 1991.

²⁴⁵ In *Die Überläuferin* heißt Rosalinds Vater mit Vornamen „Herbert“, den in *Stille Zeile sechs* bezeichnenderweise die Vaterfigur Beerenbaum trägt.

der Frauen. Der Vater versäumt aber, eine positive Bindung zwischen ihm und seiner Tochter in Gang zu bringen. Dem kleinen Mädchen fehlt von Anfang an die vertraute familiäre Nähe zu ihrem Vater, so dass das Hinzutreten des Vaters ins familiäre Dreieck für die Tochter eher mit Verlust als mit Gewinn verbunden war. Rosalind ist nicht die einzige, die unter der Intoleranz des Vaters leidet. Auch Tante Ida erlebte ihn als ausgrenzend und fühlte sich in seiner Anwesenheit nur geduldet.

Während also die Personenkonstellation maßgeblich durch das kämpferische Gegenüber der beiden Protagonisten Rosalind und Beerenbaum als differente Gruppen gekennzeichnet ist, wird durch die Bedeutung der Namen diese polarisierende und ausgrenzende Konstellation teilweise bestätigt, teilweise aber auch in Richtung einer *alteritäts*bestimmten Annäherung durch gemeinsame Elemente unterlaufen.

Exkurs: Bedeutungskonstellationen im Feld sprechender Namen

Auf Gemeinsamkeiten bei aller Verschiedenheit der Personen weist die Autorin vor allem durch die sehr sprechende Namensauswahl der beiden Protagonisten Rosalind Polkowski und Herbert Beerenbaum hin, sodass auf der symbolischen Ebene das Prinzip der Alterität vor aller Handlung dem Roman eingeschrieben ist.

Auf den ersten Blick assoziieren die Leser den Namen Rosalind Polkowski mit einer russisch-kommunistischen Welt: der Familienname Polkowski ist slawischen Ursprungs; er verweist mit dem Stamm polk (= das Regiment) auf die kämpferische Vaterwelt. Der Vorname Rosalind beginnt mit einer Phonemreihe Rosa-L, die auf die berühmte Kommunistin Rosa Luxemburg verweist. Zur Unterstreichung der Legitimität solcher Assoziationen lässt die Autorin den Gegenspieler Beerenbaum selbst einen Versuch der Versöhnung mit Rosalind einleiten mit den Worten: „Frau Polkowski, sagte er, oder darf ich Sie Rosalind nennen oder lieber noch Rosa wie unsere Rosa, wie unsere Rosa Luxemburg.“ (SZ146)

Durch die Wiederholung von „unsere Rosa“ wird auf den gemeinsamen Erinnerungsschatz ihrer beider gemeinsamer Geschichte verwiesen und darüber hinaus wird Rosalind selbst als mögliche Vertreterin dieser großen Frau in der Gegenwart angesehen. Ihr eigener kämpferischer Anteil, ihr

Aktionismus, über den sie immer wieder reflektiert, können hier ihre symbolische Entsprechung finden. Der Vermittlungsversuch Beerenbaums ist nicht nur aus dem Denken der Alterität zu verstehen. Zu offensichtlich sind in seinem Sprachhandeln die strategischen, machtbewussten und auch die erzieherischen Anteile. Auf jeden Fall ist eine Bemühung um Vermittlung von Seiten Beerenbaums wohl vorhanden.

Der Name Beerenbaum könnte jüdischer Herkunft sein, wie im Text durch das Schicksal seiner Frau Grete ja auch verschiedentlich verdeutlicht. Damit steht Beerenbaum mit seiner Familie für das Schicksal der Juden im Dritten Reich. Beide, Rosalind und Beerenbaum, verbindet also vom Namen her das Schicksal der Verfolgung durch die Nazis, beide sind deshalb Opfergestalten.

Derartige Anspielungen auf das Schicksal von Juden und Kommunisten reichen der Autorin aber offensichtlich nicht, um die Gemeinsamkeit der Hauptgestalten bei aller Differenz zu unterstreichen. Sie gibt beiden auch noch plantologische Namen, und zwar in beiden Fällen zusammengesetzte Pflanzennamen, deren zweiter Teil auf einen Baum hinweist, im Falle Beerenbaums auf den Baum an sich, im Falle Rosalinds auf die Linde.

Der erste Teil der Namen weist im Falle Rosalinds mit der Rose auf den Ziergarten; er lässt darüber hinaus Vorstellungen von weiblicher Schönheit und gegebenenfalls auch erotischer Attraktivität assoziieren. Im Falle Beerenbaums wird mit Beeren auf den Nutzgarten verwiesen, Beeren können gegessen werden, dienen also der Nahrung und damit der Erhaltung des Menschen. Beerenbaum fühlt sich als Spender, er kann und will seine (Wissens-)Früchte an andere weitergeben. Er sucht sich im Café immer junge Leute aus mit der Absicht, sie mit seinen Geschichten und Statements zu erziehen. Er glaubt, der neuen Generation dadurch Gutes und Lebenserhaltendes zu schenken und will sie (anschließend auch) erziehen. Über die wichtige Rolle der Erziehung und Verziehung Rosalinds durch ihren Vater wird im Kontext des Bildes von der „verzogenen Tür“ noch gesprochen (siehe Abschnitt 4.3.1). In Beerenbaum verdoppelt sich also (schon durch die Namengebung für diese Figur) der väterliche Erzieher, da auch für Beerenbaum die Erziehung zum richtigen Klassendenken eines seiner wichtigsten Lebensziele war und ist. Er diktiert Rosalind für seinen Lebensbericht:

*„Es war erschreckend, wie es in den Köpfen der Menschen aussah. Noch immer standen sie den Mördern näher als den Opfern. Bis in die Arbeiterklasse hinein hatte die antisowjetische Hetze ihr Werk getan. Diese Menschen zu erziehen war eine gigantische Aufgabe.“
(SZ202)*

Dieses Beerenbaumsche Erziehungsbestreben wird symbolisch in der Beobachtung der Protagonistin verankert, dass die alten Männer Rosen züchten. Auch Rosalinds Vater in Die Überläuferin hatte Rosen in seinem Garten gepflanzt. (Ü22) Hier wird die Protagonistin mit dem Namen „Rosalind“ explizit einbezogen.

Wendet man sich noch einmal den Pflanzen-Doppelnamen der beiden Hauptfiguren zu, so können weitere Parallelen als Gemeinsamkeiten erkannt werden: Dem Baum-Namen, der für beide Protagonisten eine gewisse Festigkeit und Standhaftigkeit vermuten lässt, ist also in beiden Fällen ein Pflanzennamen vorgeschaltet, der auf der ersten Ebene Vorstellungen von Schönheit, Glück, Liebe (Rose) und von Nahrhaftigkeit und geschmacklichem Glück (Beere) wecken kann. Dies sind alles Vorstellungen, die auf ein friedliches, konfliktloses, erfülltes Leben verweisen können. Für den Namen Rosalind wird das noch verstärkt durch die Silbe lind, die außer der Lindenassoziation auch als Adjektiv von lind als sacht, sanft gelesen werden kann (man denke etwa an den berühmten Vers: „die linden Lüfte sind erwacht“). Zu beiden Pflanzen, Rose und Beere, lassen sich aber neben den angenehmen Gedanken auch Aggressionen assoziieren: Bezüglich der Rose denkt jeder an die Dornen („keine Rose ohne Dornen“), die der Rose vermutlich zur Abwehr bestimmter Schädlinge beigegeben sind. Bezüglich des Namens Beerenbaum schwingt phonetisch in vielen deutschen Sprachregionen das Wort Bärenbaum mit. Durch diesen Gleichklang Beeren-Bären wird aus dem bereitwilligen Spender zugleich ein bedrohlich aggressives Tier, das nicht wie die Rose nur quasi passiv sticht, sondern aktiv Menschen und Tiere bedroht und töten kann.

Der Roman lässt durch die wiederholten Anspielungen auf das mörderische Geschehen im Hotel Lux und die Verfolgung des Wissenschaftlers Baron durch Herbert Beerenbaum keinen Zweifel daran, dass letzterer nicht nur ein erzieherischer Wohltäter ist, sondern als Individuum Vertreter einer Gruppe, die im Namen des Kommunismus anderen Verderben gebracht hat. Diese

Dimension, die „Bärenhaftigkeit“ der „alten Männer“, die Rosalind durch ihren Vater und durch die Erzählungen bestimmter historischer Ereignisse erfahren hat (schließlich ist sie nicht zufällig Historikerin, sie kennt die Historie, und sie bezieht dieses Wissen in ihr Handeln mit ein), erklärt ihren letztlich unversöhnlichen Hass auf Beerenbaum trotz aller in der Herkunft wurzelnden Gemeinsamkeiten und macht verständlich, warum sie ihr Glück und eine eigene Identität erst zu finden glaubt, wenn Männer wie Beerenbaum „weg sind“.

4.3 Aufarbeitung der Vergangenheit als Loslösungsprozess

Mit der zufälligen Begegnung in dem Café öffnet sich der Vorhang vor einer kurzen aber dramatischen Bekanntschaft zwischen Rosalind und Beerenbaum, der einst in der Partei eine bedeutende Position inne hatte. Ein vorsichtig zwischenmenschlicher Austausch findet statt, der Rosalind auf den komplizierten Prozess der Loslösung vorbereitet. Als Tochter und auch als die zweite Generation nach der DDR-Gründung erhebt sie Anklage gegen ihren Vater und die Gründer der DDR. Ihre Kritik richtet sich zum Teil direkt gegen die tabuisierte kommunistische Parteigeschichte. Damit äußert sich Rosalind misstrauisch gegen die Botmäßigkeit der Vätergeneration. Da sie in einem Lebensumfeld aufgewachsen ist, wo sich das Private kaum vom Kollektiven trennen lässt, spiegelt ihre persönliche Überlegung viel von der zeitgenössischen Denkweise wider. Das Verhältnis zum Anderen gemäß dem Prinzip der *Differenz* wird im Roman daher als ein doppelter Generationenkonflikt gezeigt, einmal im engeren Sinne des Vater-Tochter-Komplexes und angesichts der unterschiedlichen Auffassungen als eine Herausforderung der älteren durch die jüngere Generation. Indem die Protagonistin im Zusammensein mit Beerenbaum die verdrängten Affekte in Bezug auf ihre Kindheitserfahrung mutig enthüllt, macht sie eigene verborgene Wünsche erkennbar. Die Reflexion über ihr bisheriges Leben hilft ihr dabei, ein klareres Bild von ihrer inneren Diskrepanz zu gewinnen. Während sie sich Schritt für Schritt vom kollektiven Denken entfernt, bewegt sie sich andererseits auch in die Richtung eines Prinzips der *Alterität*, das den Anderen in einem Anderssein belässt, ihn bis zu einem gewissen Grad auch versteht und sich von ihm nicht mehr nur ausgenutzt findet.

Bei der Ähnlichkeit zwischen Beerenbaum und Rosalinds Vater handelt es sich nicht nur um einen Augenblickseindruck. In Beerenbaums Haus fallen der Ich-Erzählerin

Übereinstimmungen sowohl in der Zimmereinrichtung als auch in Beerenbaums Kleidung und seiner Wortwahl auf. Die Wichtigkeit solcher Entsprechungen sehen wir auch in einem vertraulichen Gespräch mit der Klavierlehrerin Thekla Fleischer. Statt Beerenbaum als einen ehemaligen prominenten Politiker darzustellen, hebt die Protagonistin ausgerechnet den subjektiven Eindruck hervor, dass Beerenbaum „die gleiche Strickjacke trug und die gleichen bordeauxroten Lederpantoffeln wie mein Vater [...]“ (SZ133f.). Während Rosalind bei ihm ist, verschwimmt mehrmals die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Die Nähe und das vertraute Gefühl, das die Protagonistin bei dem alten Mann gespürt hat, versetzen sie immer wieder in die frühere familiäre Atmosphäre. In dieser Wahrnehmung sind sowohl Abscheu als auch Vertrautheit vorhanden. Die Ich-Erzählerin beschreibt ihre Empfindung:

„[...] ich dachte, daß ich in dieser Minute schon einmal herumgesessen habe und daß ich wissen müßte, wie das Gespräch weiterging, weil ich es schon einmal geführt hatte, aber ich wußte es nicht, ich wußte überhaupt nicht, was ich sagen sollte.“ (SZ47)

Diese Art von Déjàvu-Erlebnis wiederholt sich im Roman noch mehrere Male auf unterschiedliche Weise (SZ104, 153) und unterstreicht den unbewussten Drang der Hauptfigur, eine Verbindung zu ihren Kindheitserinnerungen herzustellen. An solchen Stellen beginnt zunehmend ein schillerndes Verhalten zum Anderen zwischen *Differenz* und *Alterität*, zwischen Ablehnung und Verstehen, auch wenn zunächst das aggressive *Differenz*gehalte weiter dominant ist.

Die Vaterfigur Beerenbaum erscheint als ein Schlüssel zur Vergangenheit. Durch ihn als Medium findet Rosalind wieder Zugang zu den verdrängten Kindheitserlebnissen und stößt nach vielen Jahren auf die Gelegenheit, diese noch einmal zu durchleben. Dadurch wird unerwartete heftige Aggressivität in ihr geweckt. Nach einem überraschenden Wutanfall (SZ106-109) offenbart sie mit der Geschichte von der Zitronencreme zum ersten Mal eines der bis dahin verschwiegenen Ereignisse aus ihrer Kindheit und Jugend, die der Beziehung zu ihrem Vater schlimmen Schaden zugefügt hatten. Die fehlgeschlagene Kommunikation blieb seit diesem Moment bestehen. Auch den Tod des Vaters, von dem auch in *Die Überläuferin* (Ü21f.) zu lesen ist, hat Rosalind bis zu dieser Zeit psychisch noch kaum verarbeitet.

4.3.1 Die Vergegenwärtigung des Vater-Tochter-Komplexes

Die Vater-Tochter-Thematik, die auch in *Die Überläuferin* (Ü16, 20f.)²⁴⁶ eine wichtige Rolle spielt, aber dort nur in knappen Abschnitten behandelt wurde, entfaltet sich nun in mehreren ausführlichen Episoden. Konkrete Vorfälle werden geschildert, um das miserable Verhältnis zwischen dem Mädchen Rosalind und ihrem Vater, der gleichzeitig ihr Schuldirektor ist, anschaulich vorzuführen.

Ein aus dem Krieg zurückgekehrter Vater ist zunächst eine Besonderheit im Nachkriegsleben. Diese Wichtigkeit lässt sich selbst nach dreißig Jahren noch aus Rosalinds Beschreibung heraushören:

„Ich hatte mir gewünscht, einen Vater zu haben. Mütter hatten alle. Wer aber sagen konnte: Das hat mir mein Vater verboten, verfügte über eine Kostbarkeit.“ (SZ157)

Für Rosalind bleibt diese anfänglich unfassbare Freude leider ein nicht wirklich erfahrenes Glück. Der Vater, der offensichtlich selbst Schwierigkeiten hat, sich nach dem Krieg in der Familie und im nicht erlernten Beruf einzurichten, enthält ihr Liebe und Anerkennung vor und verhindert damit unwiderruflich ein ausbalanciertes Verhältnis zum Anderen. Beispielsweise ist die Zitronencreme-Episode (SZ157ff.) dem Mädchen eine unvergessliche Lektion im Fehlen von Anerkennung.

Als sie zehn Jahre alt ist, fahren die Eltern ohne sie in Urlaub. Zu Hause lernt sie von Tante Ida, wie man Zitronencreme, die Lieblingsnachspeise des Vaters, zubereitet. Bei der Rückkehr der Eltern möchte die kleine Tochter den Vater die Zitronencreme mit Genugtuung genießen lassen und wartet sehnsüchtig darauf, dass er ihr „hin und wieder einen dankbaren Blick“ (SZ158) zuwirft. Mit aller Selbstverständlichkeit isst der Vater allein eine große Schüssel Zitronencreme gierig auf und übersieht das auf Zuwendung wartende Mädchen. Der Vater, eingeschlossen in seiner eigenen Welt, konzentriert sich völlig auf seine Liebesspeise und versäumt den Kontakt mit der Tochter. Er hat den entscheidenden Zeitpunkt, in dem er ein vertrauensvolles Verhältnis mit der Tochter hätte entwickeln können, verpasst und später findet er keine Verbindung mehr zu ihr. Es lässt sich vermuten, dass die traumatisierenden Erlebnisse im Krieg und in der Kriegsgefangenschaft ihn für seine Rolle als Vater quasi unbrauchbar gemacht haben.²⁴⁷

²⁴⁶ Darüber wurde in Abschnitt 3.2.1.2 schon gesprochen.

²⁴⁷ Physisch hatte der Vater den Krieg wohl unbeschadet überstanden, konnte aber aus dem Schatten der Erlebnisse nicht herauskommen. Der Kontakt zu seiner kleinen Tochter war äußerst schlecht, wie Rosalind

Der Vater-Tochter-Kontakt beschränkt sich ganz auf die unpersönliche politische Erziehung (SZ61f.), auf den Versuch des Heranzüchtens einer guten Kommunistin.

Die Sehnsucht der Tochter nach einer Beziehung zum Vater zeigt sich unter anderem darin, dass selbst wenn der Vater nur die allgemein bekannte, banale Parteipropaganda predigt, seine Worte für die Tochter eine magische Wonne ausstrahlen. Rosalind kümmert sich weniger um den Inhalt seiner Reden, sondern mehr um die scheinbare Aufmerksamkeit, die ihr in diesen Momenten durch ihren Vater zuteil wird. Sie ist in dieser frühen Phase gänzlich vom Begehren nach väterlicher Zuwendung besessen, deswegen bedeutet sogar diese lediglich oberflächliche Nähe vom Vater eine Befriedigung für sie. Das Mädchen weiß, dass ihre einzige Chance, mit dem Vater allein zu sein, darin besteht, sich von ihm belehren zu lassen. Sie übt auf brillante Weise, Zuhören vorzutäuschen, in dem sie ihr Gegenüber ruhig beobachtet und zum Weitersprechen ermuntert: „Ich versuchte, intelligent und aufmerksam auszusehen, nickte hin und wieder verständig, damit er nicht entmutigt wurde im Erzählen.“ (SZ110) Hinter diesen Bemühungen verbirgt sich die Verzweiflung einer Tochter, die zum eigenen Vater keinen Zugang findet. Um seine Sympathie zu gewinnen, stellt das Mädchen gezielt freundliche Fragen, die dem Vater gefallen könnten. Allerdings erreicht sie mit den einfachen, schmeichelnden Fragen ihr Ziel nur sehr beschränkt. Daraus folgert sie, dass sie kompliziertere Themenkomplexe ausfindig machen muss, wenn sie den Vater länger für sich haben will. Rosalind schildert, wie sie einmal eine Woche lang daran gearbeitet hatte und glaubte, ihn mit einer qualifizierten Problemstellung fesseln zu können. Das Mädchen wartet damals auf den günstigsten Zeitpunkt und fragt hoffnungsvoll:

„Wenn die Arbeiterklasse die fortschrittlichste Klasse sei, [...] hätte sie auch als einzige Klasse den Faschismus verhindern können; warum die Arbeiterklasse das nicht getan habe.“ (SZ111)

Tatsächlich beeindruckt Rosalind ihren Vater durch diese Äußerung, jedoch auf eine negative Art und Weise. Ohne die Ernsthaftigkeit dieser Überlegung zu erahnen, entblößt das Mädchen eine Lücke in der kommunistischen Geschichtsdarstellung, die der Vater gern verdrängen möchte. Während die Frage den Widerspruch zwischen der kommunistischen Doktrin und deren tatsächlicher Umsetzung offen legt, wird die Vollkommenheit der Partei

schildert: „In dem Sommer, als ich zehn Jahre alt war [...], kannte ich meinen Vater drei Jahre und hatte ihn noch niemals mit einem unser verwandtschaftliches Verhältnis bezeichnenden Wort angedet. Noch nie hatte ich ihn Vater, Vati oder Papa genannt, obwohl ich mir sehnlichst wünschte, es zu tun, und nur auf ein kleines Zeichen seiner Zustimmung wartete, damit ich, sobald ich das Wort ausgesprochen hätte, nicht als Lügnerin dastehen würde vor ihm und mir.“ (SZ157f.)

angezweifelt. Die Identifikation mit dem kommunistischen Ideal, an das sich der Vater nach dem Krieg besonders klammert, hängt unmittelbar mit seinem Selbstbild zusammen. Da die Autorität, die er in der Öffentlichkeit und zu Hause repräsentiert, von nichts anderem als von der Aura des Sozialismus lebt, fühlt der Vater sich persönlich angegriffen. Er ist aber weder in der Lage, die Partei zu verteidigen, noch objektiv genug, um über die Problematik zu diskutieren. Er kann überhaupt nicht zu Anderen über andere Meinungen als die ihm indoktrinierte reden. Stattdessen weicht er der Frage einfach aus und beschließt zusammen mit der Mutter, dass die Tochter unter schlechtem Einfluss stehen müsse. Das Andere wird zum Differenten gestempelt und möglichst eliminiert oder bekämpft. Rosalind empfindet seine Reaktion als Verneinung ihrer Intelligenz und muss, was der Vater ebenfalls tut, ihre Meinung unbedingt verteidigen. Dadurch bricht ein heftiger Streit (SZ112f.) zwischen den beiden aus, der sich zu einer Täter-Opfer-Kontroverse²⁴⁸ ausweitet. Die Polemik dieser heiklen Szene lässt die Protagonistin seitdem nicht mehr in Ruhe, das Verhältnis zum Vater wird immer angespannter und findet seine letzte Spiegelung in den Auseinandersetzungen mit Beerenbaum.

Aus diesem Ereignis lernt Rosalind, dass ihr Ziel, Aufmerksamkeit vom Vater zu bekommen, ausschließlich auf dem unangenehmen Weg zu erreichen ist. Ihre bisherige wohlwollende Annäherungsstrategie schlägt in das Extrem streitsüchtiger Provokation bzw. in ein reines *Differenz*verhältnis zum Vater um. Das pubertäre Mädchen kränkt ihre Eltern mit rebellischen Behauptungen. Zugleich leidet sie am fehlenden Verständnis von ihrer Umwelt und an der erstickenden Isolation, da sie sich zunehmend von der Familie und von den Mitschülern ausgegrenzt fühlt. Denn auch in der Schule hat sie keinesfalls ein leichteres Leben. Die Eltern gehen davon aus, dass Rosalinds Mitschüler an ihren verkehrten Gedanken schuld sind. Um die Schüler auf der richtigen Bahn zu halten und ihre schwankende politische Einstellung zu festigen, ordnet Rosalinds Vater eine verstärkte politische Erziehung in jedem Unterrichtsfach an. Wenn Rosalind nicht auch noch von ihrer eigenen Schulklasse ausgeschlossen werden will, sieht sie nur eine Möglichkeit: „[...] ich mußte mich, wollte ich in meiner Klasse überleben, an die Spitze des Widerstands stellen.“ (SZ114) Das Vater-Tochter-Verhältnis steckt in einer Sackgasse. Die Ich-Erzählerin beschreibt, wie unerträglich und elend ihre Lage war: „Ich war dreizehn. Ich hatte erreicht, daß mein Vater sich nun für mich interessierte. Vor dem Einschlafen wünschte ich mir manchmal, daß er stirbt.“ (SZ114)

²⁴⁸ Abschnitt 4.4.1 geht ausführlich auf das Thema ein.

In der Darstellung der um Anerkennung kämpfenden Rosalind, zeigt Maron, wie wichtig diese für die Entwicklung eines Kindes ist. Die Bestätigung vom Vater spielt, wie Jessica Benjamin in ihrem Buch *Die Fesseln der Liebe* ausführlich darlegt, eine entscheidende Rolle für das Selbstwertgefühl und das Selbstvertrauen von Kindern.²⁴⁹ Diese Anerkennung ist Voraussetzung für die im persönlichen Reifeprozess wichtigen Eigenschaften wie Unabhängigkeit und Individualität. Obwohl Rosalind keine Gelegenheit hat, ihrem Vater näher zu kommen, verkörpert er für sie dennoch ein Identifikationsobjekt, von dem sie Hilfe hätte bekommen müssen, um sich zu einem eigenständigen Subjekt mit eigener Handlungsfähigkeit, das in einem ausgeglichenem Verhältnis zu den Anderen steht, zu entwickeln. Jedoch scheint der Vater, der für die „endgültige Befreiung der Menschheit“ (SZ110), für die „Weltrevolution“ (SZ160) gekämpft hat, nicht mehr fähig zu sein, diese Aufgabe zu erfüllen.

Im Kontext der psychischen Entwicklung kann darüber hinaus darauf hingewiesen werden, dass Rosalind ein Vorbild für ihr Geschlechtsbewusstsein fehlt. Ihre gleichgeschlechtlichen Bezugspersonen – die Mutter und Tante Ida – stellen jedenfalls kein selbstbewusstes Frauenbild dar. Die Tante leidet unter ihrem Altjungfern-Dasein²⁵⁰ und schämt sich dafür, dass niemand sie heiraten will. Von der Mutter bekommt sie ebenfalls keine Unterstützung. Diese freut sich über das scheinbar bessere Verständnis zwischen Vater und Tochter, die am Ende des Zusammenlebens endlich nicht mehr miteinander streiten. Den stummen Krieg hinter der ruhigen Fassade will sie nicht sehen. (SZ62)

Die Konfrontationen und die Zusammenarbeit mit Beerenbaum geben der Ich-Erzählerin eine neue Chance, über die schlechte Beziehung zu ihrem Vater nachzudenken. Beerenbaums Tod wirkt einen Schritt weiter wie eine Katharsis auf sie, die ihr hilft, den deformierenden Hass und das Selbstmitleid zu sublimieren. Während sie sich in kleinen Schritten vom Denken und Fühlen der *Differenz* befreit, nähert sie sich einer Haltung der *Alterität* an, die den Anderen nicht mehr nur als Feind ansieht, sondern ihn im wesentlichen Elementen respektiert und versteht. Als sie im Trauerzug hinter Beerenbaums Sarg hergeht, versucht sie, die letzten Lebensjahre und den Tod ihres Vaters zu rekonstruieren. Mit großem zeitlichen Abstand schaut die Ich-Erzählerin auf die Vergangenheit zurück und ihre Perspektive wird reifer und toleranter. Das bisher verteufelte Vaterbild wird durch menschliche Fürsorge und Einfühlsamkeit relativiert. Obwohl das Rätsel, „was mit

²⁴⁹ Vgl. *Exkurs zur Bedeutung der Wiederannäherungskrise*.

²⁵⁰ Zur Geschichte von Ida und ihrem Verlobten Hans siehe Ü72f.

Männern im Krieg passiert“ (SZ159), ungelöst bleibt, kann Rosalind die Krise, in der sich der Vater nach dem Krieg befand, besser nachvollziehen.

Ihr Vater, „der während des Krieges und der Gefangenschaft seine eigenen Träume wohl vergessen hatte“ (SZ157), passte sich der Realität des Nachkriegslebens schnell an. Anlässlich der speziellen Umstände in der Nachkriegszeit der DDR durfte er sich durch einen Schnellkursus vom Arbeiter zum Lehrer und schließlich sogar zum Schuldirektor wandeln. Dadurch gerät er in einen Zwiespalt zwischen seiner sozialen Herkunft aus der Arbeiterklasse und seiner neuen Position. Einerseits hängt er nach wie vor an seiner Identität als Arbeiter und ist stolz auf seine Prügeleien mit den Gymnasiasten. (SZ110) Andererseits muss er in seinem jetzigen Beruf sein Engagement für eine Schule zeigen, in der es sehr wohl auch Gymnasiasten, sein einstiges Feindbild, gibt. Aufgrund mangelnder Bildung fühlt er sich eigentlich untauglich für diesen Posten und wird Tag für Tag von Minderwertigkeitsgefühlen geplagt. Deshalb möchte er sein Wissen möglichst effizient erweitern. Er lernt übereifrig Lexika auswendig und hört zur Zeitersparnis beispielsweise lediglich die Zusammenfassungen von Opern.

Trotzdem kann er sich die Pein kritischer Fragen nicht ersparen. Die Schüler verschiedener Jahrgänge kommen immer wieder auf für ihn unangenehme Themen zu sprechen, wie er es bereits bei seiner eigenen Tochter kennengelernt hat. Wenn die Glaubwürdigkeit der Parteigeschichte angezweifelt wird, z.B. was die wirklichen Schicksale der in die UdSSR geflüchteten deutschen Kommunisten oder die sowjetischen Straflager betrifft, kann die Lehre der Partei ihn nicht retten. Wenn der Vater seine Autorität zumindest äußerlich aufrechterhalten will, darf er sich auf keine offene Diskussion einlassen. Die Tochter zieht aus ihrem Blickwinkel eine Bilanz seines Dilemmas:

„Er hätte nicht Lehrer werden sollen. Wäre er Dreher geblieben, hätte er selbst fragen dürfen. Er hat nicht nur die verfänglichen und verbotenen Fragen gefürchtet. Hinter jeder Frage witterte er eine Bedrohung, die ihm, dem ehemaligen Arbeiter, seine Untauglichkeit für diesen Beruf beweisen sollte. Sein Lehrerdasein war ihm eine einzige, dreißig Jahre während Prüfung, bei der er jeden Tag durchfallen konnte.“ (SZ168)

Dieses gespaltene Selbstbild begleitet ihren Vater bis zu seinem Tod und bleibt nicht ohne Wirkung auf die Persönlichkeitsbildung der Tochter. Der Vater weiß nicht, wie er die Parteilehre vertreten soll, darum hat er wahrscheinlich immer weniger Lust zu sprechen. Er zieht sich in sich zurück und schließt die eigene Tochter endgültig aus seinem Leben aus. Die beiden entfremden sich voneinander. Wenn die erwachsene Rosalind zu ihren Eltern zu

Besuch kommt, muss sie zusehen, wie der alt gewordene Vater die „verzogene Tür“ (SZ166), die sein Arbeitszimmer von der übrigen Wohnung trennt, mühsam zuzieht, um seine Feindseligkeit demonstrativ auszudrücken. Das Bild der „verzogenen Tür“ zeigt als Objekt mangelhafter Verbindung sehr anschaulich die misslungene Integration des Vaters in die Nachkriegsgesellschaft, die ihm Glück, Zufriedenheit und Ansehen weder in der Familie noch in der Gesellschaft zukommen lässt. Zugleich bedeutet das Wort verzogen aber eine falsche Erziehung. Das heißt, dass der Vater aufgrund seiner einseitig ideologischen politischen Erziehung unfähig wurde, sich wirklich in Familie und Gesellschaft zu integrieren. Der Vater versucht, die „verzogene Tür“ mit Gewalt zu bezwingen, in der Art und Weise, in der er auch seine Tochter erzogen hat. Aus seiner Sicht bleibt die Tochter weiterhin schlecht erzogen und ungehorsam. Durch diese Doppeldeutigkeit des Begriffs „verzogen“ wird Rosalind schon auf der Sprachebene in das gescheiterte Leben des Vaters und, auf der Bildebene, in das Bild von der „verzogenen Tür“ einbezogen. Durch missglückte Erziehungsmaßnahmen ist sie die „verzogene“ Tochter und zugleich eine Art verzogene Tür, die ihre Kommunikations- und Abgrenzungsaufgabe nicht ordentlich vollziehen kann und so bei sich und den anderen Hass und Ausgrenzung hervorruft.

Während des restlichen Lebens hat der Vater es nicht geschafft, aus seinem seelischen Gefängnis herauszukommen. Auch sein Tod ist geprägt von der Unzufriedenheit mit seiner Lebenssituation. Auf der Bettkante sitzend raucht er seine letzte Zigarette und stirbt schweigsam. Die Tochter rekonstruiert die Szene seines Todes:

„Ich glaube, er hat gewußt, daß er stirbt. Er hat sich aufgesetzt, zum Abschied eine Zigarette angezündet, wie Raucher das tun: Noch eine Zigarette, dann gehe ich. Er hat die Stehlampe neben seinem Bett nicht eingeschaltet. Er wollte nichts mehr sehen, nichts mehr hören und nichts mehr sagen, nicht einmal zu meiner Mutter. Er wollte schon lange nichts mehr sagen.“ (SZ165)

Obwohl Vater und Tochter seit langem getrennte Wege gehen, kann das ehemalige, hilflos um Anerkennung bettelnde Mädchen Rosalind den unsagbaren Kummer ihres Vaters vielleicht doch besser als sonst jemand nachempfinden. Die Protagonistin unterdrückt vorübergehend ihre eigenen Schmerzen und lernt zu akzeptieren, dass ihr Vater großes Leid aushalten musste, weil er sozusagen auch Opfer seiner Zeit war. Die unaussprechbare Trostlosigkeit ihres Vaters ist ein Warnzeichen für sie, dass sie eine illusionäre Lebensanschauung unbedingt vermeiden muss, um nicht denselben Fehler zu wiederholen.

Rosalind will in keiner ideologisch konstruierten Wirklichkeit befangen sein und ihr Denken für subtile, individuelle Meinungen offen halten. Um sich gegen ihren Vater zu wenden, betont sie, dass sich ihr Weltverständnis ausschließlich an Tatsachen orientieren wird. Diese Haltung schließt Offenheit für die Anderen und eine neutrale Verstehensweise für das jeweilige Gegenüber ein. Damit lehnt sie die dogmatische, auf *Differenz* und Ausgrenzung beruhende Ideologie ab: „Ich hätte beschlossen, mein Weltbild nur noch auf Erfahrung zu gründen, weil es mir so im Alter nicht zusammenbrechen könne.“ (SZ161) Auf der Beerdigung registriert sie endlich einen Durchbruch:

„Jetzt, da Beerenbaum tot ist und ich als Zeugin seiner Grablegung hinter seinem Sarg hergehe, fühle ich zum ersten Mal Mitleid mit meinem Vater.“ (SZ168f.)

Sie erlebt den Tod Beerenbaums wie ein zweites Sterben ihres Vaters und hat nun den nötigen Abstand, um ihren unermesslichen Groll zu mindern. Das Wort Mitleid setzt ein bedeutsames Zeichen für ihr Mitgefühl und drückt ihr Verständnis für beide Männer aus.

4.3.2 Der doppelte Generationenkonflikt in der Auseinandersetzung mit Beerenbaum

Bereits am Anfang der Memoirenarbeit hat sich die Protagonistin viel mit sich selbst auseinanderzusetzen. Argwohn und Rivalität nehmen nach wie vor den größten Anteil an ihren Emotionen ein und üben dementsprechend enormen Einfluss auf ihre Wahrnehmung und Urteilsfähigkeit aus. Rosalinds sensible und häufig ausgesprochen böartige oder gehässige Beobachtungen ihres Kontrahenten lassen ihre auf *Differenz* eingestellte Haltung erkennen. Sie macht sich sogar Gedanken über die vorgegebene Sitzordnung, wenn Beerenbaum ihr seine Biographie diktiert. Herbert Beerenbaum hat seinen Platz vor dem Fenster hinter dem Schreibtisch. Die Ich-Erzählerin bekommt den Sitz ihm gegenüber und sieht ihn nur im Gegenlicht.

Mitten im Raum steht zwischen ihnen die Schreibmaschine der Marke Rheinmetall, welche der Dokumentation von Beerenbaums Lebensgeschichte dient. Die Maschine fungiert außerdem als eiserne, unverrückbare Grenze zwischen der jüngeren und der älteren Generation, die von Rosalind und Beerenbaum abgesteckt und bewacht wird.²⁵¹ Der

²⁵¹ Die Marke „Rheinmetall“ wird auch in der Versöhnungsszene (SZ146) und im letzten fatalen Streit (SZ 205ff.) ausdrücklich erwähnt. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts stellte die Firma Rheinmetall

Schilderung der Protagonistin nach ist die Schreibmaschine „ein monströses, Geschichte verströmendes Fossil“ (SZ48), das die frühere und weiterhin bestehende Macht der Aufbaugeneration widerspiegelt. Zusätzlich verstärkt der martialisch klingende Firmenname „Rheinmetall“ die Vorstellung von Unzerstörbarkeit und Widerstandskraft. Gleichzeitig weist die Antiquiertheit der Maschine auf die ausklingende Bedeutsamkeit dieser Generation hin. Die Protagonistin im Licht und Beerenbaum im Schatten bilden ein Kontrastbild, das die Kompromisslosigkeit und das ungleiche Machtverhältnis in ihrer Beziehung verdeutlicht. Der alte Parteifunktionär vertritt die böse Übermacht, die im Dunkeln lauert, und Rosalind die gute Unterlegene, die sich wie eine Beute beobachtet fühlt. (SZ48) In ihrer Phantasie verwandelt Rosalind ihren Kontrahenten in seinem Sitz zu einer Schreckensgestalt mit übernatürlicher Kraft:

„Wie ein Schatten, der durch eine sich nähernde Lichtquelle bedrohliche Ausmaße annahm, weitete sich Beerenbaums Silhouette vor dem Fenster zu gigantischer Größe aus, was eine Täuschung sein mußte, weil ja die Lichtverhältnisse in dem Raum unverändert blieben.“ (SZ63)

Ihre Assoziation macht deutlich, was Beerenbaum eigentlich für sie verkörpert. In diesem Moment nimmt sie den pensionierten Parteifunktionär nicht als einen alten, schwachen Mann wahr, sondern als ein Sinnbild für etwas Bedrohliches und Mächtiges. Indem sie ihn aber als „Pappfigur auf Schießständen“ (SZ48) bezeichnet, wird er zugleich quasi freigegeben für Schießübungen, also für aggressive Akte.

Rosalinds Aufgabe als Schreibkraft ist doch nicht so sachlich zu bewerkstelligen, wie sich die Protagonistin gedacht hat. Ab und zu erkundigt sich Beerenbaum nach ihrer Meinung und aus diesem Grund verdächtigt sie ihn, ihre Gedanken entgegen der gemeinsamen Vereinbarung doch in Anspruch nehmen zu wollen. Aber auch aus anderen Gründen wird in der Ich-Erzählerin zunehmend Unbehagen hervorgerufen. Die Tätigkeit „diktieren“ hat an sich schon etwas Hierarchisches und stellt ein Herr-Knecht-Verhältnis dar.²⁵² Während Beerenbaum diktiert, übt er Macht über Rosalind aus. In gewisser Weise ähnelt die Situation dem Verhältnis zwischen einem Marionettenspieler und der Puppe in seiner Hand. Die Ich-Erzählerin steht einem unausweichlichen Dilemma gegenüber, denn wenn sie alles nach Beerenbaums Diktat aufschreibt, handelt sie gegen ihr Gewissen (SZ59) und kommt sich wie eine Komplizin bei einer Geschichtsfälschung (SZ77, 117) vor: die herrschende

Kriegswaffen her. Auf diesem historischen Hintergrund kann sie als ein Symbol für patriarchale Macht angesehen werden, was die Spannung der Handlung intensiviert.

²⁵² Sprachgeschichtlich hat sich das Wort „Diktator“ aus „diktieren“ entwickelt. Vgl. Günther Drosdowski (Hg.): *Duden Etymologie: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. 2. Aufl., Mannheim 1989.

Macht bestimmt die Überlieferung der Geschichte.²⁵³ Während die Geschichte der Mächtigen weitergegeben wird, gerät das Schicksal der Schwachen in Vergessenheit. Wenn Rosalind sich aber einmischen und ihre ehrliche Meinung äußern würde, würde sie gegen ihr eigenes Prinzip verstoßen, ihren Kopf nicht mehr für Geld zur Verfügung zu stellen. Sie hat ihre bisherige Arbeitsstelle gerade deswegen gekündigt, um sich von dieser Sklaverei zu befreien.²⁵⁴

Wie sich gut nachvollziehen lässt, haben sich die Erlebnisse während des Krieges und die politische Überzeugung des Sozialismus dieser Generation gravierend eingepägt. Beerenbaums Sprachgebrauch ist repräsentativ für die Denkweise seiner kommunistischen Zeitgenossen, einschließlich Rosalinds Vater. Die hohlen sozialistischen Phrasen vom „Klasseninstinkt“ (SZ58f.), „Klassenfeind“ (SZ148) und „Klassenkampf“ (SZ110, 207) verbinden diese beiden Männer ideologisch miteinander und provozieren die Protagonistin, denn mit solchen „Versatzstücke[n] einer zerbrochenen Ideologie“²⁵⁵ wird sie sowohl zu Hause als auch in der Öffentlichkeit konfrontiert. Die Verwendung solcher Worthülsen, die als Macht-, Ausgrenzungs- und Kampfparolen der Sprache der *Differenz* entsprechen, ist eine praktische Methode, um sich die Anstrengung der Diskussion zu ersparen bzw. das Risiko zu vermeiden, seinen Standpunkt nicht ausreichend vertreten zu können. Auf diese Weise werden innovative Denkweisen und subversive Andersartigkeit von vornherein ausgeschlossen. In Marons vorigem Roman *Die Überläuferin* wird mit *dem Mann in der roten Uniform* bereits ein Stereotyp solcher Sturheit und dogmatischen Glaubens, der seine Ansichten anderen rücksichtslos aufzwingt, vorgeführt.²⁵⁶

Zu Beginn der Schreibearbeit sieht die Protagonistin einen Vorteil in der Beschäftigung bei Beerenbaum, weil sie entgegen ihrem Vorhaben, ihre Zukunft selbstbestimmt gestalten zu wollen, nicht darüber hinweg kommt, dass sie eigentlich ein nutzloses Leben führt: „Obwohl ich zu niemandem darüber sprach, gewöhnte ich mich an mein Leben jenseits aller Verfügbarkeit und Pflichten nur schwer.“ (SZ49f.) Da sie gegen ihre verinnerlichten Wertevorstellungen verstößt, wird sie nach der Kündigung außerdem oft von Alpträumen

²⁵³ Auf den Aspekt der Vergangenheitsbearbeitung gerichtet befürwortet Brigitte Rossbacher die Darstellung der Geschichte in Marons Roman: „Interweaving personal and collective memory, combining critical history with monumental *History*, *Stille Zeile sechs* succeeds in brushing the dominant historical discourse against the grain to reveal the gray areas hidden beneath its black and white exterior.“ Dies.: (Re)visions of the Past, S. 14.

²⁵⁴ Angesichts des bisherigen Lebens unter der DDR-Herrschaft bezeichnet die Ich-Erzählerin die Machthaber als „Sklavenhalter“ (SZ207).

²⁵⁵ Joachim-Rüdiger Groth: Widersprüche, S. 210.

²⁵⁶ Siehe Abschnitt 3.4.1.

geplagt. Jetzt fühlt sie sich durch die Routine dieser Tätigkeit wieder an die gewohnte Lebensordnung von früher angeschlossen. Das monatliche Einkommen wirkt zusätzlich beruhigend auf sie. (SZ52)

Die Empfindung, dass Beerenbaum sich auf ihr Kommen freut, ist für sie ein Warnsignal. Je länger sie bei Beerenbaum arbeitet, desto intensiver spürt sie, dass sie „etwas Verbotenes“ (SZ77) tut. Sie verschanzt sich hinter einer Schutzmauer und lehnt jede Möglichkeit der Nähe ab. Trotzdem sieht man in ihrer Äußerung, dass die Zusammenarbeit mit Beerenbaum „fast harmonisch“ (SZ49) sei, ein Zeichen für beginnende Verbundenheit und für ein wachsendes Verhältnis zum Anderen im Sinne der *Alterität*. Zugleich bringt die Ähnlichkeit zwischen Beerenbaum und ihrem Vater ihre Urteilsfähigkeit ständig ins Wanken. Einerseits spürt sie ein starkes Bedürfnis, mit jemandem über die Arbeit bei Beerenbaum zu sprechen, andererseits traut sie sich nicht, Bruno und den „Grafen“ einzuweihen. (SZ77, 81) Als die Männer nach ihrer Beschäftigung in dem neuen Leben fragen, liefert die Protagonistin ihnen in ihrer Panik eine harmlose Version der Wahrheit:²⁵⁷

„Ein Rentner aus der Nachbarschaft diktiert mir seine Familiengeschichte für seine Enkel. Er hatte einen Schlaganfall, und seine rechte Hand ist gelähmt [...].“ (SZ79)

Sie ist sich sicher, dass Bruno und der Graf der Arbeit bei dem bekannten Stalinisten nicht zustimmen würden. Um das moralische Urteil der beiden nicht über sich ergehen lassen zu müssen, fühlt sie sich gezwungen, ihren Mitteilungsdrang vorerst zu unterdrücken.

Die auf diese Weise aufgestaute Emotion und das Unbehagen brechen jedoch alsbald hervor. Der Besuch des Schriftstellers Viktor Sensmann (SZ104-107) bei Beerenbaum ist der erste Anlass für einen Zusammenstoß. Um den Gast zu empfangen, haben Rosalind und der Professor den Kaffeetisch zusammen gedeckt. Diese häusliche Tätigkeit, die eine vertraute familiäre Atmosphäre erzeugt, versetzt die Protagonistin gedanklich erneut zurück in die Vergangenheit. In ihren Worten ruft die Nähe „[e]twas obszön Familiäres“ (SZ104) hervor und wirkt destruktiv auf ihre innere Balance und Selbstbeherrschung. Im Anschluss daran wird sie durch das Gespräch über die Errichtung der Berliner Mauer im August 1961 vollkommen aus der Fassung gebracht. Die Auseinandersetzung über den Mauerbau verdeutlicht die Abgrenzung der beiden Protagonisten voneinander, die sich nach dem Schema der *Differenz* verständnislos für die jeweils andere Meinung zeigen. Die offizielle Bezeichnung „antifaschistischer Schutzwall“ (SZ107) weicht radikal ab von Rosalinds

²⁵⁷ Diese unterscheidet sich deutlich von ihrer Aussage gegenüber Thekla Fleischer. Siehe SZ133.

eigenem Verständnis. Obwohl sie eigentlich vorher wusste, dass Sensmann kein „Aufrührer“ (SZ105) ist, bildet sie sich ein, dass er ihren Beistand brauche. Geblendet von der Vorstellung, dass sie verpflichtet sei, die historische Wahrheit zu verteidigen und überzeugt davon, dass ihr Verbündeter Sensmann dringend Unterstützung benötige, interpretiert sie die Situation eigenwillig. Sie setzt sich mutig für die von ihr für wahr gehaltene Geschichtsauffassung ein, aber Sensmann stimmt, ohne zu zögern, Beerenbaums Äußerung zu, dass man es unbedingt habe verhindern müssen, die „Ströme des Lebensaftes der jungen Republik, rot und pulsierend, durch das Brandenburger Tor geradewegs in den gierigen Körper des Feindes fließen zu sehen“ (SZ107). Die fehlende Solidarität und Dankbarkeit von Sensmann stoßen sie in eine totale Isolation. Allein vor dem Bündnis zwischen Beerenbaum und Sensmann stehend, wird sie von den Erinnerungen an ähnliche Situationen in ihrer Kindheit eingeholt. (SZ109-117)²⁵⁸ Rosalind entrüstet sich sowohl über die menschenunwürdige Parteipropaganda als auch über den ehemaligen Dissens mit den Eltern. Jetzt wie damals fühlt sie sich in eine Ecke gedrängt und fühlt sich von einer Allianz – heute der zwischen Beerenbaum und Sensmann, früher der ihrer Eltern – ausgesperrt und erlebt erneut im Zwang zur Konfrontation und in der Verwirrung widersprüchliche Gefühle und Bedürfnisse: Sehnsucht nach Anerkennung und Streben nach Widerspruch, Suche nach Zugehörigkeit und Drang zum Ausbruch. Von Verzweiflung und Wut über die Welt der „vernünftigen“ Erwachsenen (SZ108) überwältigt, fällt Rosalind in das regressive Verhalten eines Kindes zurück und beendet die für sie peinliche Szene abrupt mit der primitiven Sprache des Schreiens: „Ich schmiß meinen Bleistift zwischen das Meißener Geschirr mit dem Weinlaubdekor und schrie.“ (SZ109)

Wegen dieses Vorfalls und der weit zurückliegenden Erinnerungen ist die Protagonistin bis ins Innerste aufgewühlt. Es ist für sie eine frustrierende Erfahrung, dass sie als Erwachsene einer ähnlichen Niederlage genau so ohnmächtig wie in der Kindheit gegenübersteht. Ihre Vorstellung, dass sich ihre Tätigkeit bei Beerenbaum nicht von der einer Schreibmaschine²⁵⁹ unterscheide, erweist sich als illusorisch. Sie kann eine solche sachliche Einstellung nicht einnehmen, denn es fehlt ihr die neutrale Haltung eines Naturforschers, der z.B. einem jagenden Löwen mit wissenschaftlichem Interesse zuschaut. Sie sieht sich dagegen in der Opfer-Rolle eines Zebras oder eines Huhns, die sich gegenüber ihren

²⁵⁸ Rosalinds Kindheitserinnerungen – besonders in Bezug auf ihren Vater – wurden im Abschnitt 4.3.1 thematisiert.

²⁵⁹ Im letzten Streit, der indirekt auch zu Beerenbaums Tod führt, gelingt ihr tatsächlich der Durchbruch, denn ihre passive, gehorsame Funktion als Schreibinstrument setzt sie nicht mehr fort. (SZ205f.)

natürlichen Feinden in klarer Unterlegenheit befinden. Während sie betonen will, wie sehr Beerenbaum sie irritiert, lässt ihre außergewöhnliche feinfühligkeits Empfindsamkeit für ihn, sowohl für sein Aussehen als auch für sein Gemüt, jedoch eher das Gegenteil vermuten. Unter der „Strickjacke“ (SZ123)²⁶⁰, die Beerenbaum trägt, verbirgt sich nicht nur der geschwächte Stalinist, sondern auch die Vater-Figur. Nach dem Wutanfall spricht die Protagonistin offen und direkt von ihrem Hass gegen ihn (SZ122) und bringt dieses widerliche Gefühl mit ihrer Furcht in einer für sie zwangsläufigen Konsequenz zusammen, die wiederum durch das Machtverhältnis bedingt ist. Rosalind stellt fest: „Ich hätte Beerenbaum nicht hassen müssen, wenn ich ihn nicht gefürchtet hätte.“ (SZ123f.)

Aber Furcht ist anscheinend nicht die einzige Erklärung für ihre radikale Feindschaft und die extreme *Differenzhaltung*. Über diese Hassproblematik tauscht sie sich später mit Bruno intensiver aus:

„Warum haßt man jemanden, fragte ich Bruno, was passiert mit mir, wenn ich hasse.
Haßt du denn? Brunos Frage klang mitleidig, als hätte er sich erkundigt, ob ich krank sei.
Es kommt mir so vor.
Man haßt, wenn man unterlegen war.
Oder wenn man geliebt hat und nicht wiedergeliebt wurde, sagte ich.
Dann war man unterlegen, sagte Bruno.“ (SZ182f.)

Schließlich kommt sie von selbst darauf, dass die Wurzel des Hassgefühls in ihrem unbefriedigten Verlangen nach Liebe liegt. Ihr Hass und ihre Liebe entstammen der selben Ursache und verstärken sich gegenseitig.

Um sich von diesem inneren Chaos abzulenken, entscheidet sich die Protagonistin nach langem Zögern endlich dafür, sich einen lang gehegten Wunsch zu erfüllen, nämlich Klavier spielen zu lernen und setzt sich in Kontakt mit der Klavierlehrerin Thekla Fleischer. Schon beim ersten Besuch kommen die zwei Frauen sich nahe und vertrauen ihre persönlichen Angelegenheiten einander an. Rosalind muss die Last auf ihrem Herzen unbedingt mit jemandem teilen und drückt ihre verworrenen Gefühle in Bezug auf Beerenbaum folgendermaßen aus:

„Anfangs habe ich ihn nur nicht gemocht, mit der Zeit fand ich heraus, daß ich ihn hasse. Ich muß an ihn denken, obwohl ich nicht an ihn denken will. Ich träume von ihm. Bevor ich sein Haus betrete, schlägt mein Herz, als sollte ich auf einen treffen, den ich liebe. Wenn er schlecht aussieht, triumphiere ich, und mir fällt ein, er könnte, während ich danebenstehe,

²⁶⁰ Siehe Abschnitt 4.3.2

einen plötzlichen Herztod sterben. Er hat mir nichts getan. Er zahlt mir fünfhundert Mark im Monat. Er ist das, was ich hasse, aber was hasse ich so.“ (SZ134)

Die Ich-Erzählerin ist ihrer eigenen Verwirrtheit ausgeliefert. Sie schätzt Beerenbaum als einen wertvollen Feind und vergleicht sich ständig vorsichtig konkurrierend mit ihm. Ihre Aversion ihm gegenüber ist in hohem Maße von Leidenschaft geprägt und manchmal kaum noch von Liebe zu unterscheiden. Eine solch starke Ambivalenz, die nur sehr selten durch einen Fremden verursacht werden kann, unterstreicht abermals Beerenbaums symbolische Bedeutung als Vaterfigur. Die Zweifel am Ende der obigen Textstelle zeigen Rosalinds Überlegungen auf, dass sie eigentlich keinen Grund hat, Beerenbaum als ein Hassobjekt anzusehen. Noch in derselben Unterhaltung mit Thekla Fleischer (SZ124f.) fügt die Protagonistin eine Erklärung angesichts dieser Unverständlichkeit hinzu. Sie erwähnt ausdrücklich die Autorität ihres Vaters, dem sie als Kind sowohl zu Hause als auch in der Schule gehorchen musste. Diese überwachende Macht erkennt sie, nachdem sie erwachsen geworden ist, auch in der patriarchalischen Gesellschaft und in dem totalitären Regime wieder. Auf das Phänomen der Macht bezogen schreibt sie:

„Überall auf der Straße liegt etwas herum, das Macht heißt. In den Buddelkästen, Kneipen, Büros, Straßenbahnen, in den Betten, überall liegt es. Ein bißchen nimmt sich jeder, und manche können nicht genug haben, die werden Polizisten, Pförtner oder Politiker.“ (SZ135)

Mit anderen Worten ruft nicht der herzkrankte Greis Beerenbaum Angst in der Hauptfigur hervor, sondern die hinter ihm stehende anonyme Macht. Als Mitglied des Kollektivs lernt Rosalind, die omniprésente, manipulierende Macht zu erkennen und den absoluten Anspruch der Staatspartei auf ihr Leben immer zu spüren, ohne dem wirklich etwas entgegensetzen zu können. Zur Ausweglosigkeit eines Einzelnen in der totalitären Gesellschaft schreibt Inge Münz-Koenen:

„Eine solche Konstellation – die Engführung von privater, schulischer, beruflicher Erfahrungswelt zu einem fest umgrenzten Raum sozialer Prägung – läßt eine andere als die Ausbildung einer politisch präformierten und determinierten Identität nicht zu. Das Selbst dieser Rosalind besitzt keinen davon unterscheidbaren Kern.“²⁶¹

Diese Analyse erläutert die Situation der Protagonistin in der DDR-Gesellschaft einleuchtend, allerdings bleibt die Schlussfolgerung in Bezug auf die Hauptfigur nicht

²⁶¹ Inge Münz-Koenen: Spurensuche, S. 262.

unumstritten. Allein die Tatsache, dass Rosalind ihre Arbeit gekündigt hat und ihr Leben individuell führen will, setzt ein Gegengewicht zu Münz-Koenens Argument. Außerdem weicht Rosalinds politische Einstellung schon weit von der standardisierten Denkweise ab. Die Intention, die Rosalind in der unten zitierten Textstelle (SZ145f.) vermittelt, legt offen, dass sie nicht nur gegen ihn persönlich Widerstand leisten will. Die Tendenz zur Desidentifizierung mit dem Kollektiv kommt zum Vorschein.

Die Meinungsverschiedenheit angesichts der Berliner Mauer, die ursprünglich nur zwei Leute betrifft, wird auf eine höhere Ebene übertragen. Ihre unglücklichen Erinnerungen an den Vater und die Unzufriedenheit mit der sozialistischen Gesellschaft sind miteinander verflochten und schaukeln sich gegenseitig hoch. Rosalind ist vom Hassgefühl gefangen und kann nicht loslassen. In der Rückschau fasst sie ihre innere Verwicklung wie folgt auf und markiert diesen Streit mit Beerenbaum als einen Wendepunkt in ihrem Verhältnis zu dem alten Mann:

„Mein Kampf mit Beerenbaum war, als ich mit ihm zusammen den Kaffeetisch für Victor Sensmann deckte, schon nicht mehr ein Kampf nur gegen ihn. Hätte ich nur seine Macht über mich beenden wollen, wäre ich bei meinem Vorsatz geblieben, sein Haus nicht wieder zu betreten. Aber ich litt schon an jenem Stadium der Feindschaft, das Sehnsucht erzeugt.“ (SZ145f.)

Für sie symbolisiert Beerenbaum nicht nur die Vaterfigur, sondern das gesamte System, das in den Jugendjahren ihre Persönlichkeit geformt hat und von dem sie sich nicht ohne Ich-Verlust trennen kann. Zugleich dient Beerenbaum als Projektionsfläche ihrer in den vergangenen Jahren unverarbeitet gebliebenen Bitternis, die von der gnadenlosen Fremdsteuerung durch das System in ihr erzeugt wurde. Der Drang nach einer Abrechnung determiniert ihre momentane Empfindung. Sie wartet ungeduldig darauf, diese Schlacht mit Beerenbaum ein für alle Male auszufechten. Das Geständnis der Ich-Erzählerin bringt diese latente Motivation schließlich ans Tageslicht:

„Ich wollte es zu einem Ende bringen. Ich wollte Beerenbaum besiegen. Ich hatte ihn angenommen als eine Aufgabe, die das Leben mir zugeteilt hatte. Das fühlte ich mehr, als daß ich es wußte. Gegen Beerenbaum wollte ich einen verlorenen Kampf nachträglich gewinnen.“ (SZ182)

Die Enttäuschung und die Wut über die ausbleibende Liebe und über die Unterlegenheit, die Rosalind durch ihr unglückliches Verhältnis zum Vater erlitten hat, lauern nach so vielen Jahren immer noch im Unbewussten und warten auf eine Möglichkeit der

Vergeltung. Der psychische Mechanismus in Rosalinds Kopf bleibt grundsätzlich unverändert, nur dass die kindliche Sehnsucht nach Anerkennung durch den Vater sich jetzt in einen Drang nach Selbstverwirklichung wandelt. In gewisser Hinsicht zeigt ihr Verhaltensmuster prinzipiell wenig Veränderung zu dem des kleinen Mädchens Rosalind. Um das Selbstwertgefühl zu bestärken, will sie etwas Bedeutsames machen. Unwillkürlich macht sie Beerenbaum für die Fehler verantwortlich, die in der Zeit seiner Generation geschehen sind, und sieht darin die von ihr lange ersehnte Gelegenheit, aus eigener Initiative eine im symbolischen Sinne historische Tat auszuführen. Wenn sie gegen Beerenbaums Kommentar zum Mauerbau im Jahr 1961 protestiert, verteidigt sie die wahre Geschichte nicht nur für sich selbst vor der alten, in ihren Augen korrupten Generation, die der Parteifunktionär und seine Zeitgenossen vertreten, sondern spricht auch für die ganze nachkommende Generation.

Der erste Versuch einer Tat ist ihr, wie die Leser schon erfahren haben, jedoch dramatisch missglückt. Die Reaktion nach dem gescheiterten Aufbegehren verweist auf die unerfüllte Hoffnung, sich selbst behaupten zu können:

„Alles, was man tut, ist falsch, dachte ich, man kann nur das Falsche tun. Jeder Schritt, den ich gehe, führt zu einem Fehler, jeder Handgriff bewegt etwas Falsches. Was ist das für eine Welt, in der es das Richtige nicht zu tun gibt.“ (SZ119)

Die Protagonistin setzt trotz dieser Niederlage ihren Kampf fort. Im Namen der Gerechtigkeit fordert sie Beerenbaum sowie die Vätergeneration heraus, indem sie die dunklen Episoden der Parteigeschichte ausgräbt und als Waffen einsetzt.

In der Konfrontation, die durch Rosalinds Frage nach den wirklichen Geschehnissen im Hotel Lux ausgelöst wird, verhalten die Protagonisten sich dem *Differenzgedanken* entsprechend, indem sie unnachgiebig auf ihren Positionen beharren. Einmal ist Rosalind dabei tatsächlich erfolgreich und zwar als sie die wirklichen Geschehnisse im Hotel Lux hinterfragt. (SZ137) Obwohl der Parteifunktionär Beerenbaum sich auf die offiziell vorgegebene Version der Partei berufen kann, ist ihm innerlich bewusst, dass er seiner moralischen Verantwortung nicht nachgekommen ist. Angesichts der damaligen heimtückischen Umstände verhielt er sich zurückhaltend und hat sein eigenes Überleben dem humanen Eingreifen vorgezogen. Für Beerenbaum, der ein Vorbild für das Volk sein soll und will, ist dies zweifellos ein inakzeptabler Fehler. Durch eine Mischung aus Zorn und

Beschämung bedrängt, fängt seine Nase an zu bluten.²⁶² Die blutige Szene bereitet Rosalind Genugtuung, da sie glaubt, den ranghohen Parteifunktionär endlich geschlagen zu haben. Allerdings kann sie ihren vermeintlichen Sieg nicht lange genießen. Denn beim nächsten Treffen weiß der alte Beerenbaum sein beschädigtes Image durch das tragische Erlebnis seiner Frau Grete, die in das Konzentrationslager Ravensbrück deportiert wurde, zu rehabilitieren. Er betrachtet sich als einen Leidtragenden, als Opfer also, und kann nach außen wieder mit reinem Gewissen auftreten.²⁶³ Beerenbaum nutzt damit den Opferstatus seiner Frau zum eigenen Vorteil aus. Ob die Protagonistin dieses Faktum als Gegenargument gelten lässt oder nicht, sie glaubt auf jeden Fall, dem alten Mann das Leben nicht weiter mit schmerz erfüllten Erinnerungen schwer machen zu dürfen. Das Ressentiment gegen die Generation Beerenbaums und deren Vorteile verleihende Macht bleibt aber bestehen und lässt sich leicht erkennen:

„Sie haben immer recht, dachte ich, was ich auch sage, alles Unglück gehört schon ihnen, den glücklichen Besitzern von Biografien. Kaum mach ich das Maul auf, um meine einzuklagen, stoßen sie mir einen Brocken wie Ravensbrück oder Buchenwald zwischen die Zähne. Friß oder stirb.“ (SZ141f.)

Obwohl der Kernpunkt des Streites zwischen Beerenbaum und Rosalind eigentlich die Benachteiligung der gesamten nachkommenden Generation ist, scheint es der Hauptfigur eher um einen persönlichen Zweikampf zu gehen. Rosalinds Reaktion erinnert an ein unmündiges Kind, das sich darüber beschwert, dass die Erwachsenen über alle denkbaren Privilegien verfügen. Sie stehen wie selbstverständlich über allen Spielregeln und definieren ebenso willkürlich die Richtschnur des Verhaltens. Irgendwie können die machthabenden Erwachsenen sich ihrer Meinung nach immer aus den Schuldzuweisungen retten und sich mit einer Ausrede entschuldigen. Deutlich wird in diesen Szenen, wie vielfältig die Handlungsmöglichkeiten der „Eliten“ in einem diktatorischen System sind, Macht auszuüben. Macht wird nicht nur realisiert durch ranghohe Posten und Funktionen, sondern auch durch Präsentation von bestimmten „Biographien“, durch Nachweis des Opferstatus, durch Vollzug bestimmter symbolischer Operationen, durch alles niederwalzende Termini wie „Klassenfeind“, „Klassenkampf“ usw.

²⁶² Wenn man an *den Mann mit der blutigen Nase* (Ü47) in *Die Überläuferin* denkt, weist Beerenbaums Nasenbluten bereits darauf hin, dass er gerade die Wahrheit verschweigt.

²⁶³ Hier wird die Problematik von Opfer und Schuld kurz angeschnitten, die eine enorme Wichtigkeit in Rosalinds Reifungsprozess einnimmt.

Wienroeder-Skinner zeigt, dass das spezifische Phänomen der Abrechnung mit der Vätergeneration nach dem Ende der DDR in der Literatur verschiedentlich thematisiert wird:

„Man kann von einer regelrechten ‚Väter-Literatur‘ sprechen, die es darauf anlegt, Rechenschaft zu fordern bezüglich der Generation, die sich im ideologisch-antifaschistischen Sinn als ‚Sieger‘ der deutschen Nachkriegszeit begriffen hatte und nun ‚die bessere Welt‘ im Glanz der neuen Ideologie des sozialistischen Menschen aufzubauen bereit war. Nach dem Fall der Mauer in Berlin und dem Ende des Staatssystems DDR erweist sich jedoch, wie gerade diese Generation in den Augen der Literaten zum Objekt der Abrechnung und Konfrontation wird, historisch gesehen vielleicht auch werden musste, da sich an den etablierten Machtstrukturen langfristig gehegte Utopien und verdrängte Frustrationen nun brechen müssen.“²⁶⁴

Angesichts dieses Beitrags gewinnen Rosalinds Anklagen eine vielschichtige Bedeutung, die sowohl auf einen Generationskonflikt wie auf eine Systemkritik im Kontext des DDR-Regimes hinführt. Ihre persönliche Wut erscheint als Parallele des Zeitgeistes und macht den Missmut der nachwachsenden Generation anschaulich, die sich stets nicht ebenbürtig anerkannt fühlt und sehnsüchtig nach einem Mitspracherecht verlangt. Wenn die Protagonistin zudem die Schlussfolgerung zieht: „weil ich in meinem Leben nichts vorzuweisen hatte, was mich zu dieser Frage berechtigte“ (SZ142), macht sie deutlich, wie schwer es für ihre Generation ist, den gewichtigen, dramatischen Biographien der Vätergeneration und der Gründer des sozialistischen Staates etwas Gleichwertiges entgegenzusetzen. Dem Symbolsystem der „Väter“ können die Söhne und Töchter nur mit Beschädigungen und Verlusten entkommen, können sich nur mit Mühe loslösen, da ihr Selbstbewusstsein auf die Erfolge und Leistungen der Vorfahren fixiert bleibt.

Im Folgenden werden weitere wichtige Äußerungen (SZ156, 206f.) der Ich-Erzählerin besprochen, die den Komplex der jüngeren Generation in diesem Kontext darlegen. Schließlich unterdrückt Rosalind mit Mühe das innere Unbehagen und notiert Beerenbaums Diktat wie folgt: „Grete wurde im Herbst 39 verhaftet. Sie kam in das Konzentrationslager Ravensbrück. Sibirien liegt bei Ravensbrück.“ (SZ142) Einerseits hat sie ihre Aufgabe als Schreibkraft professionell erfüllt, andererseits ist es ihr gelungen, mit dem letzten schlichten Satz ihren Einspruch gegen Beerenbaums eigenwilligen Vergleich geschickt einzuflechten. Hinsichtlich der rechthaberischen Art Beerenbaums übt Wienroeder-Skinner Kritik an Beerenbaum:

²⁶⁴ Dagmar Wienroeder-Skinner: Texte von Frauen über die Macht der Väter, S. 229.

„Die Gleichsetzung von Gewaltverbrechen soll als Kamouflage für die eigene Lebenslüge dienen. Was bleibt, ist der Verrat am Konzept Sozialismus – Verrat aber auch an der eigenen Identität durch die Unfähigkeit, sich den in Ideologie erstarrten Irrtum einzugestehen.“²⁶⁵

Falls Beerenbaum aber den Verrat am Sozialismus zugeben würde, bedeutete dies die Verleugnung seiner Existenz und das Entziehen des Bodens unter seinen Füßen. Mit diesem Dilemma hat Rosalinds Vater ebenfalls den Rest seines Lebens zu kämpfen gehabt. Es war schwer überwindbar für die Aufbau-Generation in der DDR, die für das sozialistische Ideal ihr Leben opfern wollte und die eigene Identität auf der politischen Überzeugung gründete.

Nach der peinlichen Auseinandersetzung über die Berliner Mauer geht die Protagonistin dennoch weiterhin zu Beerenbaum, obwohl sie sich zuerst anders entschieden hatte. Beim nächsten Treffen zeigt Beerenbaum ausdrücklich seine Absicht zur Versöhnung. Diese Episode (SZ146-162) handelt vom Selbstbild der Hauptfigur bzw. der jüngeren Generation, während ihre Tendenz, die persönlichen Erfahrungen mit dem Vater und die Enttäuschung durch die vorige Generation miteinander zu vermischen, immer prägnanter wird. Dem netten, väterlichen Alten gegenüber verhält sich Rosalind regrediert „wie ein Kind, das vor dem Lehrer steht und die Antwort nicht weiß“ (SZ147). Instinktiv denkt sie an die frühere Konfrontation mit ihrem Vater und versteckt sich hinter der gewohnten Strategie: „Ich mußte ihn locken, verführen, über sich zu sprechen statt über mich.“ (SZ147f.) Dabei verheimlicht sie den Gedanken: „Leute wie Sie haben mir mein Leben verdorben.“ (SZ147) Aber die Zuwendung und Aufmerksamkeit, die der pensionierte Parteifunktionär seiner Schreibkraft entgegenbringt, könnte von ihr ebenso als Kompensation für ihre seelische Kränkung empfunden werden.

Die Protagonistin stellt fest, dass Beerenbaum ihre Kündigungsabsicht diplomatisch verhindern will.²⁶⁶ Bei dem ersten Treffen nach dem Streit arrangiert er sorgfältig einen warmherzigen Empfang. Um die eisige Atmosphäre schneller zu überwinden, bereitet er noch extra eine Flasche Weinbrand vor. Herzlich und schmeichelnd schlägt er vor, Rosalind als Rosa „wie unsere Rosa Luxemburg“ (SZ146) anzureden und hofft aufgeschlossen auf ein friedliches Auskommen. Diesmal unterhält der alte Herr sich aus

²⁶⁵ Ebd., S. 232.

²⁶⁶ Beerenbaum nimmt nach der für Rosalind peinlichen Streitszene als Erster den Kontakt wieder auf und bricht damit das Eis. Mit einer Ausrede lässt er das folgende Treffen ausfallen und versichert sich, dass die Protagonistin weiterhin zu ihm kommt. (SZ144ff.)

Taktik über seine verstorbene Frau Grete, an die Rosalind ihn erinnere. Die Tatsache, dass Rosalind alle diese Einzelheiten ausführlich in ihrer Erzählung vergegenwärtigt, weist zum einen darauf hin, dass die freundliche Geste ihres Kontrahenten bei ihr wohl ankommt. Es muss für sie eine besondere Genugtuung sein, sich so bevorzugt zu fühlen. Zum anderen zeigt sie ihre nervöse Angespanntheit, wenn sie jede Geste und Rede des „Feindes“ genau registriert und deutet.

Beerenbaums ergreifendes Wiedersehen mit Grete am Kriegsende rührt die Protagonistin durchaus. Vermutlich hat sie die romantische, gefühlvolle Seite, wie Beerenbaum hingerissen von seiner Frau spricht oder Gedichte für sie schreibt, bei ihrem Vater nicht gekannt. Ihr Vorbehalt gegen Beerenbaum scheint vorübergehend zu schwinden, weil sie „ihm zum ersten Mal glaubte“ (SZ151). Zweifellos kündigt sich in dieser Äußerung eine erste Bereitschaft an, den anderen zu verstehen und nicht grundsätzlich abzulehnen. Aber das Bedürfnis nach Vergeltung gerät deswegen nicht in Vergessenheit. Sobald Beerenbaum die Nachkriegszeit in Deutschland mit formelhaften Standardausdrücken schildert, wie Rosalind sie aus dem Mund ihres Vaters kennt, flammt ihr Zorn, der zwischenzeitig nachgelassen hatte, wieder auf. Auf einmal wechselt die Erzählung in eine Innenperspektive der Ich-Erzählerin. Ihre Frustration über das bisherige Leben wird in einem langen inneren Monolog (SZ153-159) ausführlich artikuliert. Ihrer Meinung nach haben sie und ihre Generation im Vergleich zu Beerenbaum und der Aufbaugeneration in der DDR noch nie die Chance gehabt, bewusst zu leben, und daher auch nichts vorzuweisen. Der Lebensweg der Angehörigen von Rosalinds Generation ist von Beginn an vorprogrammiert und ihre persönliche Entwicklung wird durch die herrschende Ideologie eingengt. Das Leben in einer totalitären Gesellschaft, in der das Kollektiv die absolute Kontrolle hat, erlaubt ihnen nicht, die Zukunft nach ihrem eigenen Willen zu gestalten.

Verglichen mit Rosalinds Verlangen nach einer eigenen Tat und ihrem Anspruch auf eine individuelle Existenz ist ein Abweichen von ihrer entschlossenen Einstellung zu bemerken. Statt sich aktiv einen Weg der Individualität bahnen zu wollen, folgert sie gleich im nächsten Moment resigniert,

„daß alles von Beerenbaums Tod abhing, von seinem und dem seiner Generation. Erst wenn ihr Werk niemandem mehr heilig war, wenn nur noch seine Brauchbarkeit entscheiden würde über seinen Bestand oder Untergang, würde ich herausfinden, was ich im Leben gern getan hätte. Und dann würde es zu spät sein“ (SZ154f.).

Nur wenn durch das Sterben oder durch die politische Entmachtung der bisherigen Generation ein Wechsel eintritt, können Rosalind und ihre Generation sich offenbar der überall anwesenden Macht der Älteren entziehen und einen Lebensentwurf jenseits des Kollektivs entfalten. Bis dahin empfindet sich Rosalind nur wie ein hilfloses Opfer und weist jede Verantwortung zurück. Die gegensätzlichen Positionen können nicht vermittelt werden, bleiben aufgrund der *Differenz* erzeugenden Machtstrukturen isoliert. Rosalind ahnt, dass die absehbare Zukunft diese Veränderungen nicht bringen wird, und kann sich deswegen Hoffnung nur auf „übermorgen“ machen, denn: „Übermorgen war der Tag nach Beerenbaums Tod.“ (SZ155, vgl. SZ216)

Trotz des unverblühten Todeswunsches empfindet Rosalind (verstärkt durch einen leichten Rausch) einen „hoffnungsvollen Mitteilungsdrang“ (SZ155), der ihr Bedürfnis nach einem dialogischen Verhältnis zum Anderen erkennen lässt. Dieser „Mitteilungsdrang“ (SZ155) markiert zugleich ihren inneren Widerspruch. Sie findet kaum einen geeigneteren Gesprächspartner als Beerenbaum, um ihre psychische Verletzung durch den lieblosen Vater zu bearbeiten und weiß doch, dass sie mit Männern wie Beerenbaum nicht wirklich reden kann. Allein die Vorstellung jedoch, mit Beerenbaum einen Austausch auf einer gleichwertigen Ebene zu haben – was zwischen ihr und ihrem Vater nie zustande gekommen war – baut sie innerlich auf. Dennoch ist sie nicht im Stande, ihm gegenüber ihr verletztes Gefühl zu zeigen und führt lediglich im Kopf eine Konversation mit ihm. Die Erinnerungen an die ersten Eindrücke von ihrem Vater und an die peinigende Zitronencreme-Geschichte (SZ157ff.), von denen im obigen Abschnitt bereits die Rede war, tauchen in diesem Zusammenhang auf. Anhand dieser Erfahrungen wird nachvollziehbar, warum die Autorität in der Familie und die überwachende Macht der Außenwelt für die Ich-Erzählerin untrennbar miteinander verknüpft sind. Von ihrem Vater ausgehend definiert sie anschließend, wie sie Kommunisten sieht:

„[...] ein Kommunist sei jemand, der sich bei einem Kind, das ihm eine große Schüssel Zitronencreme schenkt, nicht bedankt, weil er gerade mit der Weltrevolution beschäftigt ist. Dieses Dilemma bestimme so ein Kommunistenleben von Anfang bis Ende, und ich befürchtete, Kommunisten würden eher die Erde in die Luft jagen als zulassen, daß sie nicht kommunistisch wird, weil es für Kommunisten eben nichts Wichtigeres gibt als den Kommunismus. Das geht so weit, daß sie jede Sauerei, die sie anrichten, kommunistisch nennen, weil sie nicht aushalten können, daß etwas nicht kommunistisch ist.“ (SZ159f.)

Auf ihre familiäre Vergangenheit zurückblickend sieht sie hinter dem Schein eines zu respektierenden Kommunisten in ihrem Vater einen eigensinnigen Mann, der die Zuneigung seiner Tochter grob zurückweist. Bei dieser Gelegenheit stellt sie eine Analogie her zwischen der konservativen Haltung der Kommunisten, die sich nach einer intransigenten Denkweise richten, und dem Verhalten ihres Vaters, der stur auf seiner Überzeugung besteht, ohne darüber reflektieren zu können. Abweichende Meinungen werden von diesen Leuten kaum toleriert, sondern mit Ausschluss beantwortet. Die Protagonistin hegt eher Misstrauen gegenüber den Kommunisten als gegenüber dem Kommunismus. Sie kritisiert, dass die Kommunisten sich so verhalten, als ob „Generationen von Menschen geboren werden, damit Kommunisten ihre Ideale an ihnen erproben dürfen“ (SZ162). Durch die menschliche Manipulation würden die hohen Ideale in der Praxis zu einer Ideologie, mit deren Hilfe die Anderen unterdrückt und ausgebeutet würden.

Nicht anders als erwartet ist der Vergleich zwischen einem Kommunisten und einem Egoisten für Beerenbaum absolut inakzeptabel und erscheint ihm sogar als eine Verleumdung seiner Ideale. Er verteidigt seinen Glauben an den Kommunismus und weist diese Anschuldigungen als unsinnig zurück, denn Rosalind „brächte nun Privates und Gesellschaftliches gehörig durcheinander, was nicht gerade von einer wissenschaftlichen Weltsicht zeuge“²⁶⁷ (SZ160). Während er Rosalinds Äußerungen bemängelt, merkt er nicht, dass das Verschwinden der Trennung zwischen dem Kollektiven und dem Privaten gerade eine Forderung der totalitären kommunistischen Gesellschaft ist. Am Ende dieser Episode nähert sich die Protagonistin trotz aller Vorbehalte der Vater-Generation an und gesteht nachdenklich ein, dass sie in der Nazizeit vielleicht auch Kommunistin geworden wäre. (SZ162) Diese Aussage signalisiert vor dem abschließenden krisenhaften Höhepunkt ein Zeichen des Verständnisses, der Öffnung für den Anderen im Sinne der *Alterität* in der Interaktion zwischen Rosalind und Beerenbaum.

Der letzte und heftigste Zusammenstoß zwischen den beiden Protagonisten wird durch Rosalinds Reden über die Verurteilung des „Grafen“, die zwanzig Jahre zurückliegt²⁶⁸,

²⁶⁷ Eine parallele Lebenserfahrung ist bei der Autorin zu finden. Indem er auf ihren prominenten Stiefvater Karl Maron Bezug nimmt, erwähnt Volker Hage in seinem Aufsatz ein Gespräch mit Monika Maron. Seine Frage lautet: „Aber war es nicht eine prägende Erfahrung: einen Mächtigen privat zu erleben?“ Über ihre Antwort schreibt Hage: „Sie gibt zögernd zu: ‚Die Gefühle geraten merkwürdig durcheinander, weil man das Private vom Gesellschaftlichen nicht mehr trennen kann.‘“ Volker Hage: „Alles zu wenig, alles zu spät. Steht die Kulturpolitik der DDR vor einer Wende?“ In: *Die Zeit*. Nr. 25, 17. Juni 1988.

²⁶⁸ Ein Universitätskollege brachte das Manuskript seiner Doktorarbeit zu Karl-Heinz Baron, damals Oberassistent an der Berliner Humboldt-Universität. Nach seiner gelungenen Flucht bat der Kollege schriftlich um die Nachsendung seines Manuskriptes. (SZ180f.) Diese Sache wurde aber von einem

heraufbeschworen. Anhand dieser Geschehnisse verfügt die Protagonistin über handfeste Beweise für Beerenbaums Verbrechen und die Bildungsangst der Vätergeneration. Zugleich stellt dieser Sachverhalt eine Steigerung ihrer Aversion dar, weil sie diesmal das Opfer der absoluten Macht, den „Grafen“, persönlich kennt und weil sie erlebt hat, wie sehr dieser noch jetzt unter der zurückliegenden ungerechten Verurteilung leidet. Rosalind bereitet sich im Inneren zuversichtlich auf eine siegreiche Attacke auf Beerenbaum vor. Sie will diese einmalige Chance, den Heiligenschein des ranghohen Parteifunktionärs zu zerbrechen, auf keinen Fall verpassen. In Gedanken probt sie Schritt für Schritt durch, wie sie Beerenbaums Unrechtstat entlarven und dabei gelassen ihre hervorgehobene Überlegenheit genießen wird. (SZ192)

Abgesehen von der persönlichen Verbindung mit dem „Grafen“ hat die Ich-Erzählerin zusätzlich einen privaten Grund, diese Gelegenheit für ihre Revanche zu nutzen. Ihre fachliche Ausbildung als Historikerin wurde vom Staat niemals richtig gefordert. Wie die Leser bereits erfahren haben, wurde ihr eine bedeutungslose Beschäftigung im „Barabasschen Forschungsinstitut“ zugeteilt, wo sie ihr Leben wissenschaftlich gesehen Jahr für Jahr sinnlos verbringen sollte. Jetzt findet sie in der Auseinandersetzung mit Beerenbaum ein Ventil für diese bittere Erfahrung. Ihrer Ansicht nach handeln Leute wie Beerenbaum aus Neid gegenüber den Intellektuellen, die die Macht des Wissens besitzen. Wissen setzt zumeist individuelle Denk- und Betrachtungsweisen voraus und stellt als Potenzial kritischer Hinterfragung eine Gefahr dar für die Maximen des totalitären Staats wie z.B. „Ordnung und Sicherheit“²⁶⁹.

Der Staatsmaschinerie, die sich auf das ideologische Monopol stützt, ist die mit eigenständigem Denken verbundene Unberechenbarkeit ein Dorn im Auge. Um die potentielle Gefahr im Vorhinein zu beseitigen, scheint es mehr als notwendig, die akademisch Gebildeten streng unter Kontrolle zu halten.²⁷⁰ Wie die Protagonistin meint, handelt es sich hierbei um eine Verschwörung der Vätergeneration: „Ihr hattet so viel Angst vor der Bildung, daß ihr sie einsperren und verjagen mußtet, nur aus Angst.“ (SZ194) Der

Dritten zufällig bemerkt. Der Graf wurde daraufhin angezeigt und zu einer dreijährigen Gefängnisstrafe verurteilt. Es war Beerenbaum, damals „Beauftragter für ideologische Fragen an der Berliner Universität“, der ihn an die Behörden ausgeliefert und eine denunzierende Stellungnahme über ihn abgegeben hatte.

²⁶⁹ Ähnliche Forderungen zur Sicherheit des Staates wurden in *Die Überläuferin* von dem Mann in der roten Uniform (z.B. Ü35) mehrmals angeführt.

²⁷⁰ Das ist wohl ein gemeinsames Phänomen verschiedener Ausformungen totalitärer Herrschaft. In China fand beispielsweise in der ersten Qin-Dynastie (221-207 v. Ch.) und auch während der 1966 beginnenden sogenannten Kulturrevolution eine radikale geistige und körperliche Unterjochung der Intellektuellen nach ähnlichen Prinzipien statt. Möglicherweise ist es kein reiner Zufall, dass der Graf im Roman *Die*

Klassenkampf der Proletarier hört anscheinend selbst innerhalb der sozialistischen Gesellschaft nicht auf und wird in der Konkurrenz um die Macht bewusst fortgeführt.

Während der alte Parteifunktionär nichtsahnend sein Diktat wie gewohnt fortsetzen will, wird Rosalind abermals von seiner Redeweise aus der Fassung gebracht. Provoziert wird sie von der selbstgefälligen Reminiszenz (SZ202) und der Selbstgewissheit (SZ61, 203) Beerenbaums, die der ihres Vaters gleicht. Die von Hass erfüllten Erinnerungen wecken in ihr Gedanken an Beerenbaums Blut (SZ203) und übernehmen bald die Kontrolle über sie. Aufs Äußerste angespannt fragt sie, ob Beerenbaum Karl-Heinz Baron kenne. Entgegen ihrer Erwartung erinnert sich Beerenbaum mit gutem Gewissen an den Fall und meint, dass es seine Pflicht gewesen sei, das wissenschaftliche Eigentum des Staates zu schützen, deswegen sei sein Urteil unanfechtbar. Den letzten Satz, den er kurz zuvor diktiert hat, wiederholt er selbstsicher, um die Wichtigkeit seines damaligen Handelns zu bekräftigen: „Diese Menschen zu erziehen, war eine gigantische Aufgabe.“ (SZ204, vgl. SZ202) Ausgerechnet Beerenbaum, „der Professor mit Volksschulabschluss“ (SZ193), spricht ernsthaft vom Erziehen und Umbilden der Menschen und hat nicht die geringsten Zweifel an der Richtigkeit seiner Behauptungen.

Solch scheinbare Selbstverständlichkeit raubt der Protagonistin geradewegs die letzte Selbstbeherrschung. Sie sagt Beerenbaum ins Gesicht, dass er und seine proletarischen Genossen, inklusive Rosalinds Vater, nicht qualifiziert seien, ein Urteil über die Intellektuellen zu fällen, und nur aus Neid auf die Bildung und aus Angst vor den Intellektuellen gehandelt hätten. (SZ206f.) Damit legt sie absichtlich den Finger in die Wunde ihrer „Feinde“, die keine höhere Bildung erhalten hatten, und hebt wie geplant ihre Überlegenheit als gebildete Akademikerin hervor. Während sie sich jedoch mit dem „Grafen“ solidarisiert und die Rechte der Intellektuellen enthusiastisch verteidigt, ist ihre Solidarität mit diesen Leuten nicht unproblematisch und eher Rosalinds einseitiger Wunsch. Sie findet in der Kneipe keine wirkliche Zugehörigkeit, da dies eine männliche Domäne ist. Bruno und dem „Grafen“ gegenüber hat sie eigentlich nicht denselben Rang als Intellektuelle. Vom anderen Geschlecht ausgegrenzt, verwendet sie eine ähnliche Strategie, um sich von Beerenbaum abzuheben. Das Latein markiert z.B. eine unüberwindbare Schranke des Bildungsniveaus. Wenn sie Beerenbaum die Unterdrückung

Überläuferin ausgerechnet Parolen aus der Zeit der „Kulturrevolution“ auf Chinesisch zitiert. Siehe Abschnitt 3.3.3.

„der Lateiner“ (SZ206) vorwirft²⁷¹, hat sie in diesem Moment möglicherweise die Illusion, ein Teil der Elite zu sein. Dass hier lediglich die eine Elite versucht, sich gegen eine andere durchzusetzen, reflektiert sie nicht. Beide Eliten, sowohl „die Lateiner“ als auch die politisch Mächtigen, entwickeln Machtgehebe und grenzen die Anderen aus.

Beerenbaum lässt sich eine solche Schmähung natürlich nicht gefallen. Empört tritt er für die Würde seiner Generation ein und schlägt mit der ihm verbliebenen Kraft zurück: „Unsere Universität war der Klassenkampf. Unser Latein waren Marx und Lenin. Vorwärts und nicht vergessen. Ihr habt vergessen. Was wißt ihr denn.“ (SZ207) Völlig außer sich erwidert Rosalind:

„Nichts wissen wir, [...] nichts, weil wir nicht leben durften. Euer eigenes Leben hat euch nicht gereicht, es war euch zu schäbig, ihr habt auch noch unsere Leben verbraucht, Menschenfresser seid ihr, Sklavenhalter mit einem Heer von Folterknechten.“ (SZ207)

Die unversöhnlichen Einstellungen der älteren sowie der jüngeren Generation werden hier knapp aber demonstrativ zum Ausdruck gebracht und durch den Gebrauch klischerter Vorwürfe auf beiden Seiten zugleich problematisiert. In diesem Zweikampf kann beobachtet werden, dass die Protagonistin sich in ein beobachtendes „Ich“ und eine zuerst zögernde und schließlich handelnde „Rosalind“ teilt. Das Ich schaut zu und schildert, dass Rosalind am Anfang noch hinter der Schreibmaschine, die eine sichere Grenze zwischen ihr und Beerenbaum symbolisiert, defensiv bleibt. Aber trotz der Bedenken wegen Beerenbaums Gesundheit geht sie sehr schnell mit gnadenlosen Fragen zum Angriff über. Da Rosalind von ihrer Mission überzeugt ist, „thronte sie wie eine Rachegöttin hinter der Schreibmaschine“ (SZ205). Danach sprengt sie ihre passive Rolle hinter dem lediglich dokumentierenden Gerät und gibt sich eindeutig als Handelnde zu erkennen. Von Wut überwältigt, stützt Rosalind sich auf die Schreibmaschine und erhebt ihre Anklage: „Hirne konfiszieren. Ihr habt Hirnmasse konfisziiert, weil ihr selbst zuwenig davon hattet.“ (SZ206)²⁷² Dann vollziehen sich auf dem Höhepunkt der Konfrontation höchst dramatische Ereignisse, welche die Leser durch die beobachtende Protagonistin berichtet bekommen, die das Geschehen wiederum in den Augen ihres gespaltenen Ich widergespiegelt sieht. Das

²⁷¹ Bereits auf Seite 154 zeigt die Protagonistin ihre Verzweiflung, weil sie in ihrem Leben nichts hervorgebracht habe. Jetzt macht sie gerade das, was Bruno sich ihrer Meinung nach vorgenommen hat, nämlich „die Rechte der Lateiner hoffnungslos gegen die Heerscharen sich ständig vermehrender Nichtlateiner“ zu verteidigen.

²⁷² Die Klon-Episode in *Die Überläuferin* (Ü205-210) spielt gleichfalls auf die absolute Überwachung durch das Regime an.

zunächst zögernde abgespaltene Ich in Rosalind ist nicht mehr aufzuhalten. Erbarmungslos fällt es gewalttätig über den alten, kranken Beerenbaum her:

„Sie schlug ihn wieder, bis er vom Stuhl stürzte. Der wollene Hausmantel öffnete sich über den Beinen, und Beerenbaums schlaffes Schenkelfleisch lag nackt auf dem Boden, unter der weißen Wäsche sichtbar das weiche Genital. Sie trat ihn gegen die Rippen, den Kopf, in die Hoden, beidbeinig sprang sie auf seinen Brustkorb. Er rührte sich nicht. Als das Blut aus seinem Ohr lief, gab sie erschöpft auf.“ (SZ208)

Der wütende Teil Rosalinds setzt den Hass auf Beerenbaums Körper frei, insbesondere demütigt sie Beerenbaum, indem sie ausgerechnet sein schlaffes Glied, das ursprüngliche Symbol des Patriarchats, verhöhnt und attackiert. Ähnlich wie die ausschweifende Szene am Ende von *Die Überläuferin* geschieht der Höhepunkt dieses Romans ebenfalls nur in der Vorstellung der Protagonistin. In diesen beiden imaginären Szenen agiert jeweils ein anderer Ich-Teil der Protagonistin. Außerdem schafft die Ich-Spaltung quasi die Rahmenbedingungen für die Normbrüche, die die Protagonistin in ihrer Phantasie begeht, wie die sexuelle Orgie in *Die Überläuferin* und die grausame Tortur in diesem Roman.

Die Brutalität ihres Angriffs veranschaulicht Rosalinds massive emotionale Unruhe, aber die Aggressivität wird lediglich in einem begrenzten, irrealen Nirgendwo freigesetzt. Als Rosalind noch in ihrem imaginären Racheakt verweilt, erleidet Beerenbaum wegen der turbulenten Auseinandersetzung in der realen Welt einen Herzinfarkt. Rosalind hat sich kein bisschen von dem sich drastisch verschlechternden Gesundheitszustand Beerenbaums beeinflussen lassen, bis das Ich endlich wieder zu sich kommt:

„Rosalind sah die ihr entgegengestreckte Hand, sah den sterbenden Beerenbaum und wartete auf seinen Tod. Als ich endlich verstand, daß sie nichts tun würde, um ihn zu retten, fand ich meine Stimme wieder.“ (SZ208f.)

Drei Tage später stirbt Beerenbaum im Krankenhaus. Im Kontext der Schilderung der Begräbniszeremonie erfahren die Leser von den letzten Begegnungen, den Konfrontationen und dem Streit mit Beerenbaum. Durch den letzten fatalen Angriff auf ihn wird die Protagonistin persönlich in die Problematik von Opfersein und Täterschaft involviert, die als eine andere wichtige Erscheinungsweise eines Lebens aus dem Geist der *Differenz* im Text zur Darstellung kommt.

4.4 Ein Erkenntniswandel

4.4.1 Opfer oder Täter?

In *Die Überläuferin* war von zahlreichen Antagonismen die Rede, die Rosalinds inneres Schwanken und ihr unsicheres Selbstwertgefühl widerspiegeln.²⁷³ Beispielhaft für diese Gegensätze stehen die Begriffspaare nützlich/unnützlich (Ü45, Ü67), Schuld/Opfer (Ü46), Folgen/Folgenlosigkeit (Ü46), Tat/Untat (Ü47) und „ein guter Mensch zu sein oder nicht“ (Ü47, 114, 115). Diese Gegenüberstellungen sind für die Rosalind des Romans *Die Überläuferin* ein untrügliches Zeichen für ihr Bedürfnis nach Selbsterkenntnis und Selbstverwirklichung. In *Stille Zeile sechs* sind diese Gegensatzpaare stark reduziert und drücken sich – wie oben aufgeführt – eher durch die konkrete Lebenssituation der Protagonistin in Auseinandersetzung mit Anderen aus.²⁷⁴ Neben dem Bemühen um ein positives Selbstbild – ein guter Mensch zu sein – hat die Protagonistin jetzt in erster Linie mit der nicht zu bremsenden Sehnsucht nach einer Tat²⁷⁵ zu kämpfen.

In Abschnitt 4.3.2 wurden die Zusammenstöße zwischen Rosalind und Beerenbaum ausführlich dargestellt. Aus psychoanalytischer Sicht lassen viele dieser Textpassagen den Schluss zu, dass die Protagonistin sich unermüdlich nach Anerkennung durch die Vaterfigur Beerenbaum sehnt. Außerdem wird ersichtlich, dass ihr Drang zu einer Tat und ihr sehnsüchtiger Wunsch nach Selbstbehauptung nicht voneinander zu trennen sind. Die Protagonistin drückt ihre Erwartung an sich selbst sowohl direkt als auch bildlich aus. Die Spur ihrer Erinnerung führt zurück zu einem bestimmten Bild aus ihrer Kindheit:

„Mein erster Gedanke an eine Tat war immer verbunden mit dem Bild eines sich aufbäumenden weißen Pferdes, das von seinem Reiter ermutigt wurde, über den Abgrund zu springen, vor dem es scheute. Das Bild stammte aus einem Märchenbuch, das mir jemand, ich glaube, daß es meine Tante Ida war, zur Einschulung geschenkt hatte.“ (SZ51f.)²⁷⁶

Das sich aufbäumende Pferd illustriert nicht nur ihre frühkindliche Prägung, nach einer bewundernswerten Tat streben zu wollen, sondern auch den fehlenden Mut, die Tat zu

²⁷³ Siehe Ü46f. und Ü114f. bzw. Abschnitt 3.2.2.2.

²⁷⁴ Z.B. hat die Protagonistin ihre Arbeit gekündigt, um nicht weiter für Geld zu denken. Heimlich lässt der Gedanke sie aber nicht in Ruhe, dass sie arbeitslos und deswegen unnützlich ist.

²⁷⁵ Zu diesem Thema vgl. SZ51 und SZ130.

²⁷⁶ In diesem Kontext sieht man einen zusätzlichen Zusammenhang zwischen den Romanen durch die Figur Tante Ida, die sowohl hier als auch dort während des Reifungsprozesses einen wichtigen Einfluss auf die Protagonistin ausübt.

verwirklichen. Bezüglich dieser Vorstellung spürt Rosalind aber zugleich eine gewisse Zwiespältigkeit:

„Vor allem aber drängte es mich zu einer Tat, ich wußte nur nicht, zu welcher. Die Sehnsucht nach einer Tat existierte in mir gegen meinen Willen und unstillbar. Ich fand sie lächerlich, zumal ihr eine erlösende Verheißung anhaftete, als könnte eine einmalige Tat nachträglich in den Sinn erheben, was sich zuvor aus unzähligen Zufällen formlos zusammengesetzt hatte und nun hinter mir lag als der größere Teil meiner Biografie.“ (SZ51)

Obwohl sie daran zweifelt, dass eine einmalige Tat ihrem Leben wie selbstverständlich eine magische Wandlung bringen würde, kann sie nicht umhin, sich dieser selbsttäuschenden Wunschvorstellung hinzugeben. – Die Lebensgeschichte des Schriftstellers und Dramatikers Ernst Toller²⁷⁷, die zweimal in den Roman und seinen Bewusstwerdungsprozess eingefügt wird, präsentiert exakt ein solches Dilemma. Im Vergleich zu ihrem eigenen tatenlosen Leben ist das unvermeidliche Scheitern im Sinne Tollers eine Entlastung für sie, wie Bruno meint: „Toller ist ein Trost, weil er gescheitert ist.“ (SZ42) Eigentlich zielt diese Andeutung nicht nur auf Rosalind, sondern ebenfalls auf Bruno und den „Grafen“, die Intellektuellen in der DDR-Gesellschaft, die ihre Unzufriedenheit mit dem realen Leben verdrängen und Zuflucht suchen in der Passivität einer Nischengesellschaft. Diese drei Figuren bilden eine Gruppe von Intellektuellen, die sich von der regierenden Macht fern halten bzw. fern gehalten werden und die das Leben lethargisch an sich vorüberziehen lassen. Aber als Rosalind den Grund für die Gefängnisstrafe des „Grafen“ (SZ80) erfahren hat, wird ihr sofort klar, dass hier eine einmalige Chance ist, Beerenbaum (und mit ihm die Vätergeneration) zu schlagen. Der unzweideutige Sachverhalt verspricht quasi im voraus schon den Sieg. Die Strafe, die dem „Grafen“ auferlegt wurde, bietet ihr einen fassbaren Ausgangspunkt, um die politische Entrechtung, die das totalitäre Regime dem Volk angetan hat, konkret anprangern zu können. Aus der Anklage gegen Beerenbaum lässt sich auch ihre angestaute Verdrossenheit erkennen. Rosalind kann das Schicksal des „Grafen“ gut nachempfinden, weil solche

²⁷⁷ Ernst Toller, 1893 in Samotschin bei Posen geboren, war Schriftsteller und nach dem Ersten Weltkrieg an der Gründung der Münchener Räterepublik beteiligt. Seine weltweite Bekanntheit bewahrte ihn vor der Todesstrafe. In der fünfjährigen Festungshaft schrieb er seine bedeutendsten Dramen. Während seines Aufenthaltes im späteren Exil engagierte er sich bei Vortragsreisen für den antifaschistischen Widerstand und organisierte Hilfsaktionen. 1939, kurz nach dem Sieg Francos in Spanien, erhängte er sich im Hotel Mayflower in New York.

Vorgänge in der Willkürherrschaft²⁷⁸ eines totalitären Staates nicht selten vorkommen. Allerdings ist bemerkenswert, dass Beerenbaum wegen ihrer Anschuldigung weder Schutz in einem schlechten Gedächtnis sucht noch in schuldbewusste Panik gerät. Anders als nach ihrer Erwartung glaubt sich der ehemalige Parteifunktionär noch jetzt von der Notwendigkeit überzeugt, über den „Grafen“ ein Gefängnisurteil zu verhängen, weil für ihn die Sicherheit des Staates absolute Priorität hat. Eine nicht angesprochene Spannung zwischen der Protagonistin und ihrem Kontrahenten besteht gerade aufgrund des gravierenden Bildungsunterschiedes zwischen der Historikerin und dem „Professor mit Volksschulabschluss“ (SZ193). Die unterschiedlichen Perspektiven von zwei Generationen mit verschiedenen Bildungsvoraussetzungen prallen hier kompromisslos aufeinander und verschärfen sich zu einer emotionalen Konfrontation ihrer persönlichen Überzeugungen. Diese Aufregung, die ihn im Kern seines Lebens und seiner Überzeugungen trifft, kann der alte Parteifunktionär am Schluss nicht verkraften, was zu dem fatalen Ergebnis eines Herzinfarktes führt.

Unter diesen Umständen kommt der Protagonistin für ihre Heldentat keine entsprechende Belohnung zu, stattdessen wird sie von Reue und Schuldgefühlen geplagt. Abgesehen davon, dass Rosalind die geschwächte gesundheitliche Verfassung des alten Mannes ignoriert hat und unbedingt ein provozierendes Gespräch mit ihm führen wollte, ist ihr bewusst, dass sie trotz Beerenbaums dringendem Hilferuf tatsächlich gezögert hat, ihm sofort zu helfen. Es liegt auf der Hand, dass dies ein Verstoß gegen ihr hohes Prinzip „ein guter Mensch zu sein“ ist und an ihrem positiven Ich-Bild rüttelt. Durch die Verletzung der moralischen Normen wandelt sich ihr mutiges Handeln gegen eine Autorität zu einem Fehltritt. Der Täter Beerenbaum wird nun zum Opfer der Täterin Rosalind, die für sich eigentlich den Opferstatus reklamiert. Davon ausgehend wird die Kontroverse um Schuld und Opfer aus dem Vorgängerroman *Die Überläuferin* (Ü46f.)²⁷⁹ erneut aufgenommen. Jetzt muss Rosalind sich mit einer anderen Frage auseinandersetzen: Ist eine Tat immer

²⁷⁸ Die willkürliche Macht des Regimes gehört anscheinend schon zur alltäglichen Ordnung, wie die Ich-Erzählerin nebenbei schildert: „In jedem Frühling suchte ich neugierig nach Veränderungen, die sich an meinen heimlichen Bekannten entdecken ließen: Frauen waren inzwischen schwanger, andere promenierten am Arm eines neuen Mannes; Familien hatten sich über den Winter Hunde angeschafft. Manche Leute sah ich nie wieder, sie waren umgezogen oder gestorben, vielleicht im Gefängnis.“ (SZ12)

²⁷⁹ Als Rosalind und Georg im vorangegangenen Roman über die Opfer-Schuld-Thematik (Ü46) diskutieren, wird das Thema der Folgenlosigkeit mit einbezogen. Auf den Drang der Protagonistin nach einer Tat hinweisend sagt Georg: „Der Mensch im Kampf mit seiner Folgenlosigkeit. Lieber lädt er freiwillig Berge von Schuld auf sich und verwandelt sich unter aller Augen aus einem harmlosen Bürger in einen gefürchteten Bösewicht, als daß er seine Folgenlosigkeit hinnimmt.“ (Ü46) Mit anderen Worten, wenn man Folgeerscheinungen als Bestätigung des Selbstwertes betrachtet, wird verständlich, warum die Folgenlosigkeit so schwer zu ertragen ist.

auch eine gute Tat? In einem Gespräch mit Bruno zitiert Rosalind Ernst Tollers Frage nach der Schuld des Handelnden: „Muß der Handelnde schuldig werden, immer und immer? Oder, wenn er nicht schuldig werden will, untergehen?“ (SZ41) Toller zufolge bleibt die Antwort fraglich. Er verkörpert einen tragischen Helden – diese Sichtweise teilt die Protagonistin mit der Autorin²⁸⁰ –, der trotz der Vergeblichkeit seiner Bemühungen seine Ideale nicht aufgibt. Nachdem Rosalind endlich eine – wie sie glaubt – bahnbrechende Tat ausgeführt hat und die Gültigkeit ihrer Anschuldigungen in Beerenbaums Geständnis bestätigt findet, darf sie ironischerweise trotzdem nicht auf Lob hoffen. Dadurch empfindet die Protagonistin Tollers verhängnisvolles Schicksal in einer brennenden Aktualität und spürt einen ähnlichen Zwiespalt am eigenen Leib. Der anschließende physische Kollaps Beerenbaums macht ihr Siegesgefühl gänzlich zunichte. Im Gegenteil, nun muss sie die moralische Verantwortung für seinen Tod als Folge ihres Handelns tragen. Aus der für sie widersinnigen Situation zieht Rosalind die folgende Schlussfolgerung:

„Als hätte ich nur das gesucht: meine Schuld. Alles, nur nicht Opfer sein. Das wußte auch Herbert Beerenbaum, der Arbeiter aus dem Ruhrgebiet: Alles, nur nicht noch einmal Opfer sein.“ (SZ210)

Zurückschauend kennen wir bereits die aus *Die Überläuferin* von Rosalind stammende Aussage „Ich will kein Opfer sein, ich will Schuld sein.“ (Ü46), die auch zu den Antagonismen der beiden Romane gehört. Es ist unübersehbar, dass die Opfer-Schuld-Problematik in den beiden behandelten Romane fortgeschrieben wird und nicht zu einer endgültigen Lösung kommt.

Während des sprachlichen Gefechtes verteidigt sich der schwerkranke Beerenbaum gegen die herausfordernde jüngere Generation, die im Roman von Rosalind verkörpert wird:

„Wir sind keine Unmenschen. Kommunisten haben gegen Unmenschen gekämpft. Wir durften nicht studieren. Wir haben bezahlt, daß andere studieren durften, immer, zuerst als Proleten mit unserem Schweiß, dann mit dem Geld unseres Staates. Arbeitergroschen. Diese Bildung war unser Eigentum, wer damit weglief, ein Räuber, Ihr Sinologe ein Dieb, jawohl.“

²⁸⁰ Der Essay „Ernst Toller“ von Monika Maron ergänzt solche Überlegungen. Obwohl sein Leben nicht gerade ein hoffnungsvolles Zukunftsbild für die Selbstverwirklichung darstellt, läßt die Autorin sich durch seinen Mut bestärken und sieht ihn als Vorbild. Am Ende des Essays schreibt Maron: „Die Ahnung von der Vergeblichkeit allen Tuns und dem lebenslangen Versuch, diese Ahnung zu widerlegen, waren es, die Tollers Leben mir zum ermutigenden, wenn auch tragischen Gleichnis werden ließen.“ Dieser Aufsatz entstand zwischen den Jahren 1988 und 1989. In einem späteren Interview aus dem Jahr 1992 drückt die Autorin ein anderes Verständnis für die Problematik des Handelns aus: „[...] dieses Bedürfnis mitzutun und diese verhängnisvolle Überzeugung, daß man sich mitschuldig macht, wenn man nur am Rand steht und zuschaut. Heute weiß ich: Man macht sich noch viel schuldiger, wenn man tätig mitmacht.“ Siehe dies.: Ernst Toller, S. 43.

Ein Dieb gehört ins Gefängnis.“ (SZ206)

Wieder wird deutlich, dass der alte Mann sich stolz als zur Gründergeneration des Staates zugehörig versteht und die Sichtweise seiner Generation darlegt, die Rosalind bereits von ihrem Vater kennt. Die heikle Streitszene zwischen ihr und ihrem Vater in der Kindheit (SZ111ff.) handelt gerade von diesem Thema. Rosalinds Vater, der zur selben Generation wie Beerenbaum gehört, bezeichnet sich ebenso als ein Opfer der Faschisten. Das Lied „Unsterbliche Opfer“ (SZ56)²⁸¹, das auf Beerenbaums Beerdigung gesungen wird²⁸², bekundet dessen ehrenvollen Opferstatus, der ihm und seiner Generation offiziell zuerkannt wurde. Beerenbaum selber sieht sich ebenfalls als Opfer der Nationalsozialisten, weil er selbst verfolgt worden und seine Frau Grete im Konzentrationslager gewesen war. (SZ139) Diese Erfahrungen teilt er mit anderen kommunistischen Mitstreitern seiner Generation. Im Hinblick auf die Bildung haben in der sowjetisch besetzten Zone bzw. in der späteren DDR die Kommunisten die Macht inne. Viele Beamte in wichtigen Positionen stammen aus der Arbeiterklasse und gehören daher nicht zur höher gebildeten sozialen Schicht. Die Identität mit der Arbeiterklasse ist einerseits der Stolz der kommunistischen Partei, andererseits eine tiefe Wunde, die sie dauernd an ihre mangelnde Bildung erinnert. Ein weiterer Grund, warum Beerenbaums Antwort sie völlig aus der Fassung geraten lässt, ist das Pflichtbewusstsein, mit dem Beerenbaum und Rosalinds Vater das schwere Schicksal des Landes angeblich auf ihren eigenen Schultern tragen mussten. Rosalind beschwert sich über einen solchen in ihren Augen beneidenswerten Vorteil:

„Ich hatte nichts zu verteidigen als mich, während Beerenbaum einen ganzen Radschwung der Geschichte als sein Werk ansah, das er zu beschützen hatte, wenn nötig, mit der Waffe in der Hand, wie mein Vater oft gesagt hat und vermutlich auch Beerenbaum sagen würde.“ (SZ154)

Die Absolutheit, mit der er sich der Ideologie seines Staates verpflichtet fühlt, weckt große Ressentiments in ihr, denn Rosalind kann ihr Leben nicht mit einem solchen Sinn ausfüllen wie die vorangegangene Generation.

²⁸¹ Nach Angaben von Inge Lammel geht die Entstehung des Liedes auf eine Dichtung von Charles Wolfe aus dem Jahr 1826 zurück. 1888 sei es von I. I. Koslov mit einem neuen Text einer Melodie von A. I. Warlamov unterlegt worden. Weiter heißt es bei Lammel: „Umfassend ist es in der russischen Arbeiterbewegung seit der Jahrhundertwende verbreitet und hat als proletarischer Trauergesang an den Gräbern gefallener Revolutionäre seit der Revolution von 1905 internationale Bedeutung erlangt.“ Inge Lammel (Hg.): *Und weil der Mensch ein Mensch ist*. Leipzig 1986, S. 75.

²⁸² In *Die Überläuferin* wird das Lied im Kontext mit Stalins Beerdigung erwähnt. (Ü19)

Seitdem sie regelmäßig Kontakt mit Beerenbaum hat, ist die Vorstellung eines Kampfes in ihr ständig präsent. Während Rosalind den geschwächten Beerenbaum wegen seiner Feinschaff zu den Intellektuellen schonungslos angreift, ist ihr eigenes Handlungsmotiv nicht frei von eigennütziger Zweckmäßigkeit. In Beerenbaum findet Rosalind die Vaterfigur, auf die sie den unbefriedigten Wunsch einer Tochter nach Anerkennung überträgt, und sie sucht unbewusst die ausgebliebene väterliche Zuwendung bei ihm. Ihr berechtigter Kampf gegen das Unrecht wird durch die Ambivalenz zu ihrem Vater in Mitleidenschaft gezogen. Rosalind nutzt den alten Parteifunktionär als ein Mittel, um ihr eigenes Ziel zu erreichen. Die Versuchung ist unwiderstehlich, denn wenn sie Beerenbaum besiegt, würde dies auch einen riesigen Triumph über den Vater bedeuten. Warum Rosalind unversöhnlich auf einer Racheaktion besteht, kann durch drei Ursachen erklärt werden. Zum einen mit dem unglücklichen Verhältnis zu ihrem Vater: Rosalind empfindet ein heftiges Verlangen nach väterlicher Nähe. Aber ihr Vater war unfähig, eine liebevolle und vertrauensvolle Beziehung zur Tochter zu entwickeln. Seine Zurückweisung erstickt sozusagen die normale Vater-Tochter-Interaktion und hinterlässt eine psychische Verletzung bei der Protagonistin. Zum anderen vertritt sie die jüngere Generation, die keinen Anspruch auf ein eigenes Leben zugesprochen bekommt. (SZ154) Drittens spricht sie für das unter der politischen Tyrannei leidende, der Mitsprache beraubte Volk.

Je mehr sich Rosalind mit ihrer Opfer-Rolle identifiziert, desto übermächtiger wird das Verlangen, Beerenbaum unbedingt dazu zu bringen, seine Schuld zu bekennen, bzw. ihn sogar zu bestrafen. Die Rachgier übersteigt das Maß der Vernunft und bestimmt ihre weiteren Handlungen. Die Protagonistin beobachtet an sich selbst einen Prozess der Nachahmung:

„Während ich die selbstgefällige Reminiszenz in seinem Mienenspiel verfolgte, spürte ich plötzlich, wie ich ihn absichtslos nachahmte, wie ich meine Mundwinkel abwärts zog, die Brauen hob, die Stirn in mißtrauische Falten schob, und als eine scheinbar notwendige Folge solcher Maske vollzog etwas in mir diesen Ausdruck nach und weckte ein Gefühl, das jeder Beobachter in mir jetzt auch vermutet hätte.“ (SZ202f.)

Eine sukzessive Metamorphose fängt mit der mimischen Imitation an und vollendet sich in der furiosen Beschuldigung der „Rachegöttin“ Rosalind (SZ205). Die Art und Weise, wie sie dem ehemaligen Täter Beerenbaum gegenüber die Rechte der Opfer einklagt und ihn skrupellos – wenn auch nicht physisch – foltert, ist von der Ungerechtigkeit nicht weit entfernt, gegen die Rosalind so übereifrig protestiert. Über diese Wandlung schreibt

Hyunseon Lee: „Ein Rollenwechsel zwischen Täter und Opfer findet statt. Rosa, die sich zunächst als Opfer gefühlt hatte, verwandelt sich in die Täterin, die den Ex-Täter Beerenbaum verhört [...].“²⁸³

Rosalind ist völlig überzeugt von der Richtigkeit ihres Tuns und gerät abrupt in die Falle einer Selbstgerechtigkeit, die jede Verständnismöglichkeit ausschließt. Im Prinzip ist ihr Verhalten nicht von dem des früheren SED-Funktionärs zu unterscheiden. Rosalind ist überrascht von ihrer eigenen Potenz, Täterin zu werden.²⁸⁴ In diesem Moment sieht sie ein, dass eine gewisse Parallelität zwischen Beerenbaum und ihr besteht. Die beiden sind in der eigenen Opfer-Identität gefangen und verhalten sich entsprechend der Opfer-Rolle. Sie sind nicht in der Lage, ihr Bedürfnis nach Gerechtigkeit zu stillen, was schließlich zu unvernünftigem und moralisch umstrittenem Handeln führt. Die ursprünglich klare Opfer-Täter-Polarisierung wird durch Rosalinds eigennütziges Handeln durcheinandergebracht. Sichere Kriterien für die Zuschreibung von Schuld sind ihr abhanden gekommen. In einem Interview zeichnet die Autorin die Romanfigur Beerenbaum in der Wechselbeziehung zwischen Selbstgerechtigkeit und Opferstatus folgendermaßen:

„Selbstgerechtigkeit macht aus Opfern neue Täter. Das zu verstehen, wie beispielsweise aus Antifaschisten Täter geworden sind, bewahrt einen vielleicht selbst davor, aus einer Opfer-Rolle in eine selbstgerecht urteilende, nicht mehr verstehende Täter-Rolle zu fallen.“²⁸⁵

Damit warnt sie vor der Gefahr, aufgrund des eigenen Opfer-Seins ein besonderes Recht rücksichtslos in Anspruch zu nehmen und subjektive Urteile zu fällen. Demzufolge müsste die Protagonistin mit einem introspektiven Blick beobachten, ob sie den gleichen Maßstab an ihr eigenes Tun legen kann, wenn sie die anderen dermaßen scharf kritisiert. Der Opferstatus bedeutet keine Garantie für Unschuld, im Gegenteil wird sie als Opfer abermals Opfer der eigenen unbeirrbaren Selbstgewissheit und ihrer nicht zu bewältigenden Aggressionen. In diesem Sinne erörtert Monika Maron die neu erlangte Erkenntnis, die sie durch den Roman vermitteln will:

„Eigentlich geht es mir mehr um Selbsterkenntnis als um leichtfertige Aussöhnung. Mir geht es um die Nichtaussöhnung mit sich selbst, denn

²⁸³ Hyunseon Lee: Die Dialektik des Geständnisses, S. 60.

²⁸⁴ Was diesen Punkt betrifft, kann eine weitere Interviewaussage der Autorin herangezogen werden: „Mit dem Toller-Bezug sage ich, daß ich mich von der Fähigkeit zur Schuld nicht ausnehme.“ In: Michael Hametner: Von Opfern, die Täter werden, S. 43.

²⁸⁵ Ebd.

jeder sollte wissen, daß er die Fähigkeit zur Täterschaft jederzeit in sich trägt.“²⁸⁶

Wenn die Autorin meint, dass hier nicht die Aussöhnung im Vordergrund steht, sondern eine kritisch überprüfende Selbstbeobachtung, wird ihre Bereitschaft zu einer verständnisvollen, nüchternen Perspektive der *Alterität* plausibel. Auch die *Differenz* zwischen Täter und Opfer ist keine endgültig feststehende, sondern muss sich in neuen Situationen und mit neuen Argumenten immer wieder in ihrer Aussagekraft beweisen.

Angesichts der Tatsache, dass der Parteifunktionär Beerenbaum im Sterben liegt und Rosalind ihre Mitschuld an seinem Tod nicht leugnen kann, macht sie an jenem Abend etwas Ungewöhnliches. Bedrückt von der Unwiderruflichkeit des Todes und vom Wissen um ihre Schuld wendet sie sich, bevor sie ins Bett geht, an die höchste Instanz der göttlichen Vaterfigur. Die atheistische Kommunistin greift nach dem Ritual des Gebetes, das sie in der Kindheit ab und zu heimlich mitmachen durfte und sucht Halt bei dem himmlischen Vater. Die Ich-Erzählerin beschreibt die Szene:

„Ich faltete die Hände unter der Decke und betete, daß er nicht stirbt, daß ich ihn nicht getötet haben werde. Ich betete, wie ich als Kind gebetet hatte, wenn die Nachbarskinder mich heimlich in die Sonntagsschule mitnahmen: Lieber Gott, mach ... [...] Mach, daß er nicht stirbt, lieber Gott.“ (SZ212)

Die Protagonistin kennt die einfache aber schlimme Folge, die sie ertragen müsste: „Wenn er stirbt, bin ich schuld.“ (SZ212) Beerenbaum stirbt schließlich an den Folgen des Infarktes. Der Tag von Beerenbaums Tod, von dem ihr selbstbestimmtes Leben abzuhängen (SZ154) und der ihr nicht zu erreichen schien, ist nun da, jedoch ist Rosalind überrascht, dass sie keine entsprechende Freude empfindet.

„Ich fühlte nichts. Ich konnte denken, daß Beerenbaums Tod mich erleichterte; daß eine einfache und lebendige Gerechtigkeit lag in seinem Sterben und meinem Überleben, das konnte ich denken und nicht fühlen.“ (SZ11)

Beim letzten Ritual der Beerdigung verabschiedet sich die Ich-Erzählerin von Beerenbaum bzw. auf der psychischen Ebene zum zweiten Mal von ihrem Vater und zieht einen Schlussstrich unter den Krieg gegen die Vater-Figur Beerenbaum: „Es ist vorbei. [...] Der werfe den ersten Stein ... [...] Es ist vorbei.“ (SZ215) Die biblische Lehre, die die Ich-Erzählerin in Gedanken rezitiert, appelliert ursprünglich an die menschliche Fähigkeit zur

²⁸⁶ Ebd.

Vergebung. Im ganzen Zitat: „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein [...]“²⁸⁷ wird im christlichen Sinne der *Differenzgedanke* aufgehoben, insofern sich alle als sündig bekennen wollen und von daher zum Mitmenschen ein nicht ausgrenzendes, sondern verstehendes, offenes Verhältnis haben sollten, ein Verhältnis im Sinne der *Alterität*. Insofern die Bibelstelle hier nur in ihrer zweiten Hälfte zitiert wird, verdeutlicht sie neben dem Verstehensaspekt aber zugleich die Aggressionsphantasien (der Wunsch, Steine zu werfen), die Rosalind noch nach dem Tod Beerenbaums ihm gegenüber hegt. Das verkürzte Zitat zeigt also Rosalinds Ambivalenz zwischen Aggression und dem Bekenntnis, dass sie selbst nun zur schuldigen Täterin geworden ist. Diese neue Erkenntnis erschüttert ihr Selbstbild eines guten Menschen. Der Satz nimmt sie zugleich in Schutz vor Frau Karl und Beerenbaums Angehörigen, die nach derselben Logik nicht unschuldig sind und ihrerseits andere ausgrenzen. Da die Angehörigen Beerenbaums den Zusammenhang zwischen ihr und Beerenbaums Herzinfarkt kennen und sich wahrscheinlich von ihrer Anwesenheit provoziert fühlen, reklamieren sie für sich das Recht, Rosalind Vorwürfe zu machen. Die darauffolgende Szene lässt dementsprechend sehr an einen Gerichtsprozess denken: „Als ich mich umdrehe, stehe ich ihnen allen gegenüber, und sie alle richten ihre Augen auf mich.“ (SZ215) Zum ersten Mal, seit dem Beginn der Beerdigung, steht die Ich-Erzählerin nicht mehr wie bisher unbemerkt hinter den Trauergästen, sondern ist frontal und direkt mit den anderen Anwesenden konfrontiert. Sie steht dem feindlichen, abweisenden Blick des Kollektivs allein gegenüber, in dessen Augen sie eine zu verachtende Täterin ist. Die oppositionelle Stellung des Ich zum Wir befördert ihr Selbstverständnis als ein Subjekt, das vom Kollektiv ausgeschlossen wird.

Die gleichzeitige Opfer-Täter-Rolle ermöglicht Rosalind eine differenzierte, erweiterte Betrachtungsweise sowie einen Erkenntniswandel. Die frühere Aufstellung von Gegensatzpaaren war ein Zeichen dafür, dass sie sich an einem einzig geltenden Handlungsprinzip orientieren wollte.²⁸⁸ Ihre starre Vorstellung, die Welt in klare Antagonismen einteilen zu müssen, löst sich nun Stück für Stück von selbst auf. Während in *Die Überläuferin* die Unversöhnlichkeit der Gegensätze (*Differenz*) betont wird, zeigt dieser Roman eine zunehmend relativierende und Alternativen zulassende Denkweise

²⁸⁷ Vgl. Johannes-Evangelium 8,7.

²⁸⁸ Diesbezüglich kann eine Bemerkung der Autorin in Betracht gezogen werden, die ihre Lebenserfahrungen in der DDR schildert: „Man ist gebunden an eine Disziplin, aus der man gar nicht herauskommt, ohne seine Existenz zu stürzen. Dadurch, daß ich entdeckte, ich kann Bücher schreiben, bin ich eigentlich nur rausgekommen. Das hat mich gerettet. Also, dieser ganze jugendliche Aktionismus, der mich in die Partei reingetrieben hat, das war der größte Fehler meines Lebens.“ Michael Hametner: Von Opfern, die Täter werden, S. 43.

(*Alterität*). Diese subversive Perspektive befreit die Protagonistin aus ihren bisherigen, festgefahrenen Denkmustern der *Differenz*.

4.4.2 Eine von der Hand-Symbolik markierte Entwicklung zur zunehmenden Akzeptanz

Die Protagonistin ist auch beim letzten Teil der Beerdigungszeremonie dabei, der Grablegung. Sie wirft ihre Freesien zuerst in das Grab und anschließend sollte sie dreimal Erde auf Beerenbaums Sarg werfen. In diesem Moment taucht plötzlich ein warnender Satz in ihrem Kopf auf: „Ich verbiete mir, an Beerenbaums Hand zu denken.“ (SZ215) Parallel zu diesem Satz findet man bereits am Anfang der Geschichte eine identische Aussage. (vgl. SZ34) Daraus kann man schlussfolgern, dass Beerenbaums Hand die ganze Zeit in den Gedanken der Ich-Erzählerin präsent ist und sich nicht verdrängen lässt. Von der Symbolik und der intensiven Erscheinung her ist Beerenbaums Hand in diesem „Hand-Buch“ ein sehr erforschenswertes Phänomen und kann zum Aufschluss über die innere Ratlosigkeit der Protagonistin in ihrem Verhältnis zu diesem alten Mann dienen.

Die Hand-Bilder durchziehen den ganzen Roman und weisen an den unterschiedlichen Stellen auf *Differenz* und *Alterität* hin, auf Verhaltensweisen von Ablehnung und Hinwendung. Im Prinzip lässt das Motiv Hand sowohl an Positives als auch Negatives denken, wie Geben und Wegnehmen, Helfen und Verletzen, oder sogar an etwas Neutrales wie Verlangen und Fordern. Aber die Hand wird von Rosalind in Bezug auf ihren Kontrahenten überwiegend als ein Zeichen der Abgrenzung und Feinseligkeit registriert. Wie von einer Besessenheit gesteuert ist Rosalind auf Beerenbaums Hände fixiert.²⁸⁹ Ständig ist die Rede davon, dass sie dem pensionierten Bonzen auf keinen Fall ein Ersatz für seine tremorkranke Hand sein will. Mit diesem Gedanken Rosalinds fängt das Hand-Motiv, was Beerenbaums Hand direkt betrifft, in der Erzählung an. Für sie versinnbildlicht seine Hand und besonders seine nicht gesunde rechte Hand quasi die böse, repressive Macht des Staates und ungerechtes, totalitäres Handeln.²⁹⁰ Sie besitzt sogar einen eigenen

²⁸⁹ Abgesehen von den speziellen Szenen im Krankenhaus oder bei der Infarkt-Szene wird Beerenbaums gelähmte, zitternde Hand auf den Seiten 18, 25, 29, 47, 79, 104, 140, 153, 178, 200 und seine gesunde Hand in verschiedenen Kontexten auf den Seiten 102, 138, 150f., 151, 204, 207 erwähnt.

²⁹⁰ Z.B. lautet eine Schilderung von Rosalind: „Er hob die Hand wie ein Redner, der um Ruhe bittet; eine Geste, die aus seiner Vergangenheit stammte, als er noch an der Stirnseite von Versammlungstischen saß und anderen das Wort entzog oder erteilte.“ (SZ204)

Willen: „Seine rechte Hand lag zitternd auf seinem Oberschenkel und war anwesend wie eine dritte Person.“ (SZ47)

Aber ausgerechnet durch das von ihr verachtete und zugleich gefürchtete Objekt – diese kranke rechte Hand – kommt eine persönliche Verbindung zwischen ihr und dem pensionierten Kader zustande. Trotz ihrem Widerwillen übernimmt Rosalind die Schreiarbeit und gerät dadurch dauernd mit sich selbst in eine innere Auseinandersetzung, weil sie in gewisser Hinsicht eine Mittäterin werden könnte. Diese Befürchtung wird in der Tat sowohl von ihrem Kontrahenten und als auch von ihrem Freund bestätigt, als Beerenbaum sie seinem Besucher Sensmann gegenüber als seine sprichwörtliche „rechte Hand“ (SZ104) vorstellt und Bruno sie vor der Gefahr warnt, wenn sie „die rechte Hand“ (SZ178) von Beerenbaum ersetzt.²⁹¹

Die schlimmste Abscheu, die Rosalind bezüglich seiner Hand ausdrückt, hängt mit dem Geschehnis im Krankenhaus zusammen, als sie Beerenbaum zum letzten Mal besucht. Es steht ihr vor Augen, wie die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens sich im Verbrauchsein des Körpers abbildet. Auf den sterbenden alten Mann im Krankbett reagiert die Protagonistin zuerst durchaus menschlich und meint: „Er lebte kaum noch, und es war unmöglich, ihn zu hassen.“ (SZ33) Beerenbaum empfängt sie wie immer freundlich und signalisiert „mit der flachen Hand“ etwas, das Rosalind als „Komm hierher“ (SZ33) versteht, als seinen Wunsch, dass sie sich neben ihm auf die Bettkante setzen soll. Den beiden ist mehr oder weniger bewusst, dass es die letzte Begegnung sein wird. In diesem kurzen Moment entschuldigt sich Rosalind zum Teil für ihr Verhalten. Die Leser können aber nicht genau erkennen, ob sie die ganze Wahrheit berichtet.²⁹² Mehrmals beteuert Rosalind ihr friedliches Vorhaben, wie die folgende Textstelle zeigt:

„Ich hätte in dieser Stunde alles zurückgenommen, was ich ihm in sadistischer Lust und Eiferei je vorgeworfen hatte, das Gemetzel im Hotel Lux, den Machtrausch hochkommener Proletarierkinder, ihre Angst vor allem, was sie nicht verstehen konnten und darum verboten.“ (SZ34)

²⁹¹ Wenn man den psychischen Mechanismus berücksichtigt, ist nachvollziehbar, dass die Protagonistin wegen einer solchen Bezeichnung, die eine unerträgliche Nähe in ihrem Verhältnis zu Beerenbaum ausdrücken würde, unbedingt eine Gegenmaßnahme braucht, um sich einen sicheren Abstand zu verschaffen. Davon ausgehend wäre es nicht zufällig, dass heftige Zusammenstöße (SZ108f., 203-209) zwischen den beiden Protagonisten jeweils direkt und indirekt nach solchen Szenen geschehen.

²⁹² Rosalind beichtet: „Es täte mir alles furchtbar leid, sagte ich, auch daß ich ihm das Leben so schwergemacht hatte in den Monaten, die wir uns kannten. Ich könne manche Nacht nicht schlafen, weil ich befürchtete, seinen Infarkt mitverschuldet zu haben.“ (SZ33) Weiter behauptet sie aber: „Das war gelogen. Ich hatte keine Minute seinetwegen nicht geschlafen.“ (SZ33) Später erzählt sie im Gegensatz dazu doch von einer Schlafstörung wegen Beerenbaums Herzinfarkt: „Sobald ich die Augen schloß, sah ich den halbtoten Beerenbaum, der seine Hand nach mir ausstreckte [...]“ (SZ211)

Aber Beerenbaum bzw. seine Hand, die „wie ein gieriges weißhäutiges Tier“ (SZ34) plötzlich nach ihr greift, machen die letzte Versöhnungsmöglichkeit zunichte.

„Dann Beerenbaums Hand; wie eine weißhäutige Echse schoß sie hervor unter der Decke und sprang mir mit aufgerissenem Maul an die Brust. Es war, als hätte er mein nacktes Herz berührt.“ (SZ164)

Die Wortwahl „mit aufgerissenem Maul an die Brust“ vermittelt eine gewisse Andeutung auf ein Verlangen Beerenbaums nach ihr, das zur Erotik neigt, weswegen Rosalind sich körperlich angegriffen bzw. sexuell belästigt fühlt. Zugleich widerspiegelt diese Formulierung eine eigene versteckte erotische Phantasie, die mit ihrem Wunsch nach dem Begehrtsein durch die Vaterfigur und den Feind zusammenhängt. Der Ausdruck „mein nacktes Herz“ weckt Assoziationen wie Offenheit, herzliches Gefühl und Unschuld, die in Rosalinds Aussagen außer in ihrem eingeschränkten Mitleid selten bemerkbar sind.²⁹³

Die schwankenden Gedanken der Protagonistin drücken ihre verwirrten Emotionen aus. Zuerst meint sie triumphierend: „Er war besiegt, nicht durch mich, aber ich fühlte mich in diesen Minuten als Sieger.“ (SZ124) Durch den Schreck, den Beerenbaums Hand verursacht hat, wandelt sich ihre Euphorie auf drastische Weise zu einem Niedergeschlagensein: „Sogar den sterbenden Beerenbaum hatte ich zu fürchten [...]“ (SZ124) Im Handumdrehen versteckt sich die Ich-Erzählerin wieder hinter ihrer Schutzmauer und stellt sich erneut auf ein kämpferisches Verhalten ein. In der nach ihr greifenden Hand findet sie einen überzeugenden Sündenbock für ihre Erklärung, warum sie sich mit Beerenbaum zum Schluss doch nicht versöhnen konnte.²⁹⁴ Die heftigen Beschreibungen und Anschuldigungen wegen Beerenbaums Hand im Krankenhaus sind quasi ein Ablenkungsmanöver. Um den Schuldvorwurf sich gegenüber abzuschwächen,

²⁹³ Es gibt wenige Stellen im Roman, die Rosalinds Sehnsucht nach Zärtlichkeit direkt oder indirekt zum Ausdruck bringen. Die Protagonistin schildert die phantastische Begegnung zwischen ihr und einer Cosmea, die sich zu ihr streckt und ihr ihre Zuneigung zeigt:

„Ihren zarten Stiel hatte sie zu einer geraden Linie gestreckt, jede Windung in Länge verwandelt [...]. Langsam glaubte ich zu verstehen: Sie wollte zu mir, sonst nichts. Ich war mir der Plumpheit meiner Frage bewußt, trotzdem fragte ich: Bist du in mich verliebt? [...] Bist Du ein Mann, fragte ich, heißt du Cosmea oder Cosmos?“ (SZ 86)

Der unterdrückte Wunsch, begehrt zu werden, wird durch die starke Symbolik von Beerenbaums Hand zum Teil erfüllt.

²⁹⁴ Die Protagonistin kennt aber auch eine rationale Erklärung für Beerenbaums Verhalten: „Später versuchte ich zu glauben, er habe nach meinem Arm fassen wollen oder nach meiner Schulter, und nur seine Hinfälligkeit habe die Hand ihr Ziel verfehlen lassen.“ (SZ164)

verteufelt sie seine Hand und selbst der letzte Anblick der Person Beerenbaum wird grauenerregend dargestellt²⁹⁵.

Die Erinnerung an dieses Erlebnis wird unvermittelt in das Erzählen der Protagonistin eingeblendet. An drei verschiedenen Stellen im Roman wird die Szene im Krankenhaus, explizit die Hand, die Rosalind überraschend und verstörend berührt, beschrieben (SZ34, 124, 164) und ist jedes Mal mit starken negativen Empfindungen aufgeladen.²⁹⁶ In diesem Kontext scheint es nachvollziehbar, wenn Rosalind bereits zu Beginn des Romans meint: „Ich verbot mir, an Beerenbaums Hand zu denken.“ (SZ34) Verständlicherweise will sie nicht weiter von dieser unangenehmen, peinlichen Erinnerung gestört werden. Erst in der letzten Streitszene mit Beerenbaums Herzinfarkt erfährt man von einer zusätzlichen, bisher unbekanntem Deutungsmöglichkeit, die nicht nur auf Böswilligkeit hinweist. Als Beerenbaum unter den Schmerzen eines Herzinfarktes leidet, beobachtet die Protagonistin diesen Vorgang gnadenlos und sadistisch:

„Durch den halboffenen Mund sog er keuchend die Luft. Die gesunde Hand verkrampfte sich über der Brust, da, wo der Atem in einem Röcheln verendete. Die andere Hand griff, Halt suchend, ins Leere. Rosalind sah die ihr entgegengestreckte Hand, sah den sterbenden Beerenbaum und wartete auf seinen Tod.“ (SZ208f.)

Hier kommt zum Vorschein, dass es eine andere, nach ihr ausgestreckte, um Hilfe rufende Hand des sterbenden Beerenbaum gibt, die Rosalind in diesem Moment mit Absicht übersieht. Die Kaltblütigkeit, selbst wenn sie nur kurz angedauert hat, ist ein großer Schock für Rosalind. Die Erinnerung an die unterlassene Hilfe für einen Sterbenden und die tödliche Konsequenz, dass Beerenbaums Leben deswegen tatsächlich gefährdet ist, wandeln sich zu einem schlechten Gewissen, das der Protagonistin seitdem wie ihr Schatten gespenstisch folgt. Davon ausgehend verrät der am Ende der Beerdigung wiederholte Satz, dass sie nicht weiter an Beerenbaums Hand denken darf (SZ215), die Tatsache, dass sie diese Hand, durch die sie an ihre eigene Schuld erinnert wird, keinen Augenblick vergessen kann. Die zahlreichen Hand-Motive dienen der Protagonistin nicht nur zur Beschuldigung Beerenbaums bzw. zu ihrer Entschuldigung, sondern fungieren auch als Schuldbekennnis ihrerseits.

²⁹⁵ Vgl. SZ164: „Aber ich konnte den halboffenen grinsenden Mund nicht vergessen und die hellen Augen, in denen sich die Pupillen zu einem winzigen Punkt zusammengezogen hatten.“

²⁹⁶ Dass sie immer wieder auf diese Szene zurückkommt, wird von Reichelt als „wie einem Wiederholungszwang gehorchend“ bezeichnet. Siehe: ders.: Zur Uneindeutigkeit von Zeitgeschichte, S. 166.

Im Anschluss an ihre Überlegung „Warum ging ich nicht meine eigenen Wege [...].“ (SZ210) erwähnt Rosalind die Mordtat eines Hilfsarbeiters, der seine Verlobte erwürgt hat, weil sie ihn verlassen wollte. Rosalind scheint das Tatmotiv gut nachvollziehen zu können, warum der Hilfsarbeiters die „Lieblosigkeit“ (SZ209) seiner Verlobten unbedingt mit eigenen Händen beseitigen wollte. Diesen unbeherrschbaren Drang kann Rosalind ganz gut nachempfinden, weil sie ebenfalls immer mit Zwang an Beerenbaums Tod denkt. Dabei drückt sie ihre Tötungsphantasie aus:

„Ich habe Beerenbaums Zungenbein nur mit den Augen gesucht. Ich habe nicht meine Hände um seinen Hals gelegt und mit meinen Daumen seine Gurgel eingedrückt, das habe ich nicht.“ (SZ209)

Nach dem Vorfall mit Beerenbaums Herzinfarkt nimmt Rosalind ihre Fähigkeit zu etwas Unmenschlichem wahr. Es war eine Gewalttat ohne tatsächliches Handeln. Gerade durch das, was sie nicht getan hat, nämlich einem Menschen in Not die dringende erste Hilfe zukommen zu lassen, wird ihr Tötungspotential evident.

Außerdem zeigt die Beschreibung ihrer imaginierten tötenden Hände eine gewisse Erotik und den Reiz der Verführung auf, die durch die körperliche Berührung zum Ausdruck gebracht werden. Auch der Vergleich mit einem Mann und seiner Verlobten, den sie ausgesucht hat, um ihr Verhältnis zu dem Feind Beerenbaum zu veranschaulichen, führt einen zu der Vermutung, dass es sich nicht nur um einen relativ neutralen Generationenkonflikt handelt, sondern dass verschiedene Emotionen wie Verlassenheitsgefühle, fehlende Liebe oder unerfüllbare Sehnsucht berücksichtigt werden müssen.

Am Abend nach Beerenbaums Infarkt zieht sie selbst die Schlussfolgerung, dass es kein Zufall war, dass das liebevolle Paar Thekla und Solow zueinander findet und sie stattdessen den bösen Beerenbaum trifft. (SZ213) Die Gemeinsamkeit zwischen ihr und Beerenbaum besteht in erster Linie darin, dass bei beiden die Handlungsweise stark von ihrer Überzeugung in Mitleidenschaft gezogen wird. Ihre Sturheit setzt sich unbedingt durch, selbst wenn sie den anderen Schaden zufügen müssen. Genauer betrachtet führt diese Paar-Parallele dann doch zu einer versteckten Vorstellung der Zusammengehörigkeit. Gegen diesen Gedanken, dass sie und der alte Mann eigentlich Menschen gleicher Art sind, hat sich die Protagonistin von Beginn ihres Erzählens an strikt gewehrt. Die von ihr angenommene Polarität zu dem alten Mann aufrecht zu erhalten, scheint nicht mehr möglich.

Wenn Rosalind am Schluss direkt über Beerenbaums Sarg steht, kommt sie noch einmal auf das Thema der Schuld zu sprechen. Sie muss erkennen, dass ihre Grausamkeit auch einen Teil in der Erinnerung an seine Hand einnimmt. Mit den Freesien, die Rosalind mit ihren Händen zu Beginn der Erzählung sorgfältig in Zeitungspapier eingewickelt hat²⁹⁷ und nun in Beerenbaums Grab wirft, wandelt sich ihre Kampfbereitschaft langsam in eine versöhnliche Haltung.²⁹⁸

„Es ist vorbei. Ich greife in den kalten Sand. Der werfe den ersten Stein ...
Ich lasse den Sand langsam durch meine Finger auf den Sarg rieseln. Es
ist vorbei.“ (SZ215)

Statt eines Steines greift sie Sand, statt zu werfen, lässt sie ihn fallen. Vor dieser Zeremonie überlegt sich Rosalind bereits, dass kein Mitglied der Familie Beerenbaums ihr Beileid mit der symbolischen Geste eines Händedrucks annehmen wird: „Ich werde meine Hand ausstrecken, in der Furcht, daß niemand sie ergreift, und sagen müssen: Herzliches Beileid.“ (SZ214) Wie von ihr geahnt, weicht Michael Beerenbaum ihrer Hand absichtlich aus. Rosalind erlebt durch dieses offensichtliche Zeichen der Verweigerung, was sie Beerenbaum vordem angetan hat. Sie hat Angst, von den Anderen ausgestoßen zu werden, aber sie begrüßt die Ablehnung auch, die ihre Andersartigkeit, nicht mehr ein Teil des Kollektivs zu sein, ankündigt.²⁹⁹ Für Rosalind ist die Ablösung von der Gemeinschaft eigentlich das notwendige Vorstadium ihrer Identitätssuche. Frau Karls beleidigendes Benehmen bekräftigt diesen Eindruck ebenfalls.³⁰⁰ „Dann schließt sie eilig zu den anderen auf.“ (SZ216) Die Ich-Erzählerin bleibt allein, von den anderen isoliert, hinter „den schwarzen Rücken“ der Trauergäste zurück. Der Preis für die neu gewonnene Freiheit eines Individuums sind die Einsamkeit und das Gefühl, die Zugehörigkeit zum Kollektiv verloren zu haben.

²⁹⁷ Ohne Zweifel sind die Freesien an sich bereits eine freundliche Geste. Direkt am Anfang des Romans erzählt Rosalind: „Ich nahm die Blumen, die ich gekauft hatte, aus dem Wasser – ein dürres Sträußchen Freesien, andere hatte ich nicht auftreiben können –, trocknete ihre Stiele ab und wickelte sie zum Schutz gegen den Frost in mehrere Lagen Zeitungspapier. Ich mag Freesien [...]“ (SZ7) Obwohl das Hand-Motiv in der Blumenszene nur im Hintergrund steht, sendet es eine trotzdem friedliche und entgegenkommende Botschaft aus.

²⁹⁸ An dem Abend nach Beerenbaums Herzinfarkt drückt Rosalind mit den Händen deutlich ihren Versöhnungswunsch aus: „Ich faltete die Hände unter der Decke und betete, daß er nicht stirbt, daß ich ihn nicht getötet haben werde.“ (SZ212)

²⁹⁹ Rosalinds Aussage lautet entgegen ihrer vorherigen Befürchtung: „Ich bin erleichtert.“ (SZ215)

³⁰⁰ Demonstrativ zeigt die Haushälterin ihre Verachtung, indem sie zuerst in den Sand spuckt und Rosalind dann als „schamlose Person“ beschimpft. Siehe Abschnitt 4.5.1.

Auf dem Heimweg plant die Ich-Erzählerin, ihre Projekte fortzusetzen. Überraschend trifft sie wieder Michael Beerenbaum, der auf sie wartet. „Er kommt auf mich zu.“ (SZ218) Aus seiner Hand bekommt Rosalind ein in Zeitung eingepacktes Paket, in dem vermutlich Beerenbaums Memoiren sind. In dieser kurzen Übergabe, die ihrem Wesen nach eine verbindende Geste darstellt, hat Beerenbaums Hand durch seinen Sohn die Protagonistin endlich erreicht. Als die auserwählte Erbin könnte die „Tochter“ Rosalind sich anerkannt fühlen und die ausgebliebene Bestätigung vom „Vater“ wird teilweise kompensiert.³⁰¹ Obwohl sie das Erbe angeblich nicht haben will, hat sie das Paket dennoch angenommen. Es ist ungewiss, was sie zum Schluss mit der Erbschaft vorhat, jedoch deuten zwei Reflexionen der Protagonistin mögliche Denkrichtungen an.

Als nach der Beerdigung die erhoffte endgültige Lösung ihrer Probleme ausbleibt, stellt Rosalind sich bestürzt die Frage:

„Beerenbaum ist tot, begraben. Und alles ist wie vorher. Übermorgen ist der Tag nach Beerenbaums Tod. Wann ist übermorgen? Morgen, vorgestern, übermorgen? Ist übermorgen schon gewesen, und ich habe es nicht bemerkt?“ (SZ216)

Auf Feindseligkeit eingestellt war sie der Meinung, dass für sie ein neues, freieres Leben erst nach dem Tod ihres Kontrahenten beginnen könne und wartete darum ungeduldig auf den „Tag nach Beerenbaums Tod“ (SZ155). Nach und nach muss die Protagonistin begreifen, dass diese Vorstellung nicht stimmen kann. Die ausbleibende Wunscherfüllung nach dem Tod des alten Mannes ruft die Erinnerung an ihre erste Auslandsreise nach Prag hervor. Die Unzufriedenheit und Ratlosigkeit von damals lassen sich mit der heutigen Situation vergleichen, sie sind ihr wieder gegenwärtig.

„Meine Seele, schien es, war zu klein, um das Wunder zuzulassen, auf das ich wartete, und ich dachte, daß es so bleiben wird für alle Zeit, daß ich nie erleben werde, wonach ich mich sehne, solange ich selbst dabei bin.“ (SZ217)

Nach vielen Jahren leuchtet es ihr erst im Rückblick ein, wie schätzenswert die einzelnen Momente in der ihr damals enttäuschend erschienenen Pragreise waren. Insbesondere muss sie an „das irritierende Gefühl, nicht dazuzugehören, den schönen Rausch des Fremdseins“ (SZ217) denken und nimmt mit der zeitlichen und räumlichen Versetzung endlich die

³⁰¹ Zu dieser Szene kommentiert Carl Pietzcker: „Die frühe Zurückweisung durch den Vater ist aufgehoben, Beerenbaums gierig grapschende Hand durch eine gebende ersetzt.“ Ders.: „Sie zwingen mich, das Abscheulichste zu tun“, S. 58.

Besonderheit dieser Reise wahr. Ohne Zweifel schlägt diese Aussage eine Brücke zu der mysteriösen Figur Martha in *Die Überläuferin* und ihrer Suche nach etwas Fremdem. (Ü206f.) Ein wichtiger Teil des subversiven Denkens dieser Figur besteht ebenfalls aus der Suche nach etwas Fremdem, Anderem, das in einer totalitären Gesellschaft unerwünscht, nicht erlaubt ist. Für Rosalind, die von der restriktiven Denkweise des Kollektivs – wie sie von Staat und Partei verlangt wird, aber auch innerhalb der Familie, wo der autoritäre Vater die Meinungsfreiheit einschränkte – geprägt ist, bedeutet diese neue Haltung offensichtlich einen wichtigen gedanklichen Durchbruch. Andersartigkeit impliziert zweifellos Einsamkeit, aber beinhaltet auch die Voraussetzung für ein freies, kreatives Zusammenleben mit den Anderen und für einen freiwilligen Austausch.

Angesichts der hier angedeuteten verzögerten Erkenntnis vergleicht sich die Protagonistin mit den Brüdern in der berühmten Weinberggeschichte, die den Lesern aus der Bibeltradition, aus Weisheitsgeschichten der lateinischen Stoa und z.B. auch aus Gottfried August Bürgers Gedicht „Die Schatzgräber“³⁰² bekannt ist. Die Brüder in der Geschichte graben den letzten Worten ihres sterbenden Vaters folgend den ihnen als Erbe hinterlassenen Weinberg um, ohne aber den ihnen versprochenen Schatz zu finden. Erst als sie im darauffolgenden Jahr eine reiche Traubenernte einfahren können, verstehen sie, was ihr Vater mit dem wertvollen „Schatz“ meinte. In diesem Gleichnis, das nicht zufällig vom Unverständnis zwischen den Generationen handelt, erhalten die Söhne dank ihres weisen Vaters ein kostbares Erbe. Dieser Vergleich macht deutlich, dass Rosalinds feindlicher Vorbehalt gegen die ältere Generation schwächer geworden ist. Sie macht einen großen Schritt weg von ihrer gewohnten festgefahrenen Denkweise, die ihre Welt bisher mit den einander ausgrenzenden Begriffspaaren wie gut/böse, Hass/Liebe, Schuld/Unschuld, Täter/Opfer, Tat/Untat ordnete.

Interpretiert wird die Weinberggeschichte häufige in dem Sinne, dass das Erbe der Väter (oder des göttlichen Vaters) nur durch Arbeit, Beharrlichkeit, Nachhaltigkeit, Geduld, Glaube und Zukunftsvertrauen produktiv gemacht werden kann.

Da die Weinbergmetapher am Ende der Rosalindgeschichte steht, ist man versucht, sie als Resümee des gesamten Projekts zu verstehen: so wie im Text Rosalind erst durch die Erinnerung die Schönheit Prags von der Karlsbrücke aus realisieren kann, so kann sie sich den Wert ihrer Vaterbeziehung erst im Erinnern veranschaulichen. Man könnte sogar das Graben der Brüder im Weinberg parallel setzen mit ihrem Graben in der Vergangenheit,

³⁰² Gottfried August Bürger: „Die Schatzgräber“. In: Günter Häntzschel/Hiltrud Häntzschel (Hg.): *Gottfried August Bürger. Sämtliche Werke*. München 1987, S. 311-312.

sodass auch von dieser Sprachkonstellation her der Name **Beerenbaum**, dessen Träger die fiktionale Projektionsfläche der Vatererinnerung ist, symbolisch auf die **Weinbeeren** verweist, deren Ernte als eigentlicher Schatz im väterlichen Weinberg erscheint. In diesem Sinne trägt die Arbeit des Erinnerns bei zum Bau einer Brücke vom Jetzt zur Vergangenheit und vom Ich zum Anderen, sie ist der poetische Schatz auktorialer Arbeit.

Das Handmotiv im Roman, auf das dieser Abschnitt fokussiert, führt eher zu einer freien, aufgeschlossenen Sichtweise. Anders als der Entweder/oder-Dualismus, der die Anderen automatisch ausschließt, bricht die mehrdeutige Handsymbolik gerade diesen gedanklichen Kerker auf. Wie ein Würfel mehrere Seiten hat, findet man mit der Zeit durch Erfahrung bis dahin unbekannte Blickwinkel bzw. eine andere Verstehensweise. Da Rosalind die Memoiren annimmt, wird eine Entwicklung zur Annäherung mit den Anderen möglich. Ohne Auseinandersetzung mit der Vergangenheit kann es keinen wirklichen Neuanfang geben. Kein radikaler Abbruch, sondern ein sukzessiver Loslösungsprozess findet statt, der mit der Bearbeitung der gemeinsamen Geschichte der älteren und jüngeren Generationen fortgesetzt wird und eines Tages vollendet werden könnte. Die ersehnte Ablösung wird nicht durch Beerenbaums Tod entschieden, sondern vollzieht sich erst mit dem Wandel der Einstellung, dass sich die von Rosalind bisher eingenommene Haltung der *Differenz* in eine Haltung der gegenseitigen Akzeptanz verwandelt.

4.5 Zentrale Motive und Themen von *Differenz* und *Alterität* im Roman

Sowohl auf der Inhaltsebene als auch in den darstellungsmäßigen Erscheinungsformen des Romans sind reichlich Motive und Themen vorhanden, die das Verhältnis zum Anderen in der jeweiligen Haltung der *Differenz* oder *Alterität* anschaulich machen. Während, wie gezeigt, in der Verwendung des Handmotivs eine Entwicklung von einer Haltung der *Differenz* zu einer Haltung der *Alterität* zu beobachten ist, dienen andere Motive der Verdeutlichung je einer der Grundhaltungen. Zum einen sind die Motive des Kampfes ein Ausdruck der Ablehnung oder des Hasses. Die Musikmetaphorik dagegen deutet auf Rosalinds Wunsch nach einer sublimierenden Welt hin, in der der Umgang mit den Anderen auf einer menschenverbindenden, gegenseitigen Akzeptanz oder sogar Vertrauen beruht.

4.5.1 Das Kampfmotiv als wichtigste Erscheinungsform der *Differenz*

Aus den vorgelegten Interpretationspassagen geht hervor, dass das Verhältnis der Figuren in beinahe allen Phasen des Romans *Stille Zeile sechs* und in seinen unterschiedlichen Zeitebenen vom Geist der *Differenz* geprägt ist. Aggressionen, Intoleranz, Ausgrenzung, Polarisierung und Vernichtungsphantasien kennzeichnen fast durchweg das Verhalten von Marons Personal. Auf der Ebene der Darstellung erscheint dieses von *Differenz* bestimmte Gebaren z.B. in außerordentlich abschätzigen bis böartigen Personenbeschreibungen, besonders in der Schilderung Beerenbaums aus der Perspektive Rosalinds.

Schonungslos unterstreicht die Protagonistin ihre Abneigung gegen den alten Parteifunktionär mit Ausdrücken wie „[ein] alter Kopf mit den schweren Tränensäcken unter den Augen und dem müden, rechthaberischen Zug um den Mund“ (SZ60) oder verwandelt Beerenbaum in ihrer Phantasie in eine unheimliche, furchterregende Gestalt:

„Das flackernde Licht verzerrte das Gesicht für Sekunden zu grotesken Fratzen, in denen sich die Nase plötzlich verdoppelte oder das Kinn samt Unterlippe fehlte oder der Mund als der eines Totenschädels erschien.“ (SZ63)

Diese Gedanken beeinflussen Rosalind so sehr, dass sie es an manchen Tagen nicht schafft, „Beerenbaums wirkliches Gesicht unter den Fratzen zu erinnern“ (SZ63). Die allgemeine Antipathie gegen alte Männer wird zu einem auf Beerenbaum ausgerichteten Hass zugespitzt, durch den sich Rosalind ihrer potentiellen Mordlust bewusst wird:

„Wenn seine Beine, sich früherer selbstbewußter Auftritte erinnernd, die jugendliche Gangart simulierten, haßte ich ihn; wenn er, um nachzudenken, demonstrativ den Kopf in den Nacken legte und die Augen schloß, konnte ich den Blick nicht von seinem hingereckten Hals wenden, an dem sich der Schlund unter der faltigen Haut abzeichnete, und mir fiel ein, daß ich einmal gehört hatte, man müsse einem das Zungenbein eindrücken, um ihn schnell zu erwürgen.“ (SZ123)

Die Protagonistin hält ihren Abscheu nicht zurück und rückt Beerenbaums sichtliche Alterserscheinungen oft in den Mittelpunkt ihrer Beschreibungen. Sie verachtet Beerenbaum ohne Nachsicht wegen der „Hinfälligkeit seines Körpers“ (SZ123). In ihren Augen bietet ihm die Altersschwäche Schutz vor einer Auseinandersetzung auf gleicher Ebene. Dass seine Nase ausgerechnet in dem Moment zu bluten anfängt, wenn vom „Hotel Lux“ die Rede ist, interpretiert Rosalind lediglich als einen „miesen Trick“, den Beerenbaum nutzt, um sich „in ein Opfer zu verwandeln [...]“ (SZ139). Vor Beerenbaum

darf sie keinerlei Mitgefühl zeigen und hält ihren Kampfeswillen durch eine ausgrenzende Haltung der Herzlosigkeit aufrecht. Selbst die freundlich gemeinte Geste Beerenbaums nach der aufsässigen Szene in Sensmanns Anwesenheit weckt bei der Protagonistin nur Argwohn und wird als hinterlistig gedeutet.

„Beerenbaum war der gerissenste alte Mann, den ich kannte. Er ahnte, daß ich entschlossen war, sein Haus nicht wieder zu betreten. Er wollte mich behalten. Gerade die Offenbarung meiner Wut auf ihn und alles, was er für mich verkörperte, schien ihn zu beleben, als diktiere er seine Sätze nur gegen mich, um mir zu beweisen, daß meine Wut einen Dreck wert war, daß sie ihm nichts anhaben konnte, daß ich ihm sogar dienstbar war mit meinem Haß auf ihn.“ (SZ144f.)

Die letzte Begegnung mit Beerenbaum im Krankenhaus wäre eine Versöhnungsmöglichkeit, die Rosalind nicht wirklich zu schätzen weiß. Nach wie vor bleibt sie unnachgiebig, z.B. mit ihrer demütigenden Beschreibung, dass der einst unschlagbare Feind nun in einem mit einem Gitter versehenen Bett liegt, „wie in einem Kinderbett“ (SZ32). Zugleich degradiert sie seinen Wert als Mensch auf die reine Materialität des Körpers, der bald völlig verbraucht sei. Von diesen feindseligen Gedanken weiterhin beherrscht meint sie über den sterbenden Beerenbaum: „Er war besiegt, nicht durch mich, aber ich fühlte mich in diesen Minuten als Sieger.“ (SZ124)

Selbst der letzte Anblick von Beerenbaum, den sie in ihre Erinnerung aufgenommen hat, ist ein grauenvolles Bild:

„[...] der geöffnete, zahnlose Mund, darin die dreckige, wie von Schimmel überzogene Zunge, die Iris seiner Augen fahl und durchsichtig, zwei kleine runde Fenster in das Innere von Beerenbaums Kopf.“ (SZ164)

Als Kulminationspunkte solchen *differenz*bestimmten Verhaltens lassen sich die verschiedenen Kampfmotive auffassen, von denen der Roman durchsetzt ist. Dabei finden Kampfsituationen ersichtlich nicht nur zwischen den Hauptfiguren Beerenbaum und Rosalind statt. Auch zu den Figuren Bruno und Frau Karl steht Rosalind in einem Verhältnis der *Differenz*, allerdings in einem geringeren Maß und bezüglich jeweils anderer Aspekte.

Bruno wird in zweierlei Hinsicht wegen der Unterschiedlichkeit zu Rosalind als der Andere dargestellt: zum einen weil er wegen seiner umfassenden Bildung als „Lateiner“ (SZ74f.) in der (Männer-)Kneipe hohes Ansehen genießt, während die Protagonistin sich von den Anderen als Fremde mit Nachsicht behandelt fühlt. Zum anderen ist ihr Erscheinen in

diesem „Hort männlicher Freiheit“ (SZ74) unerwünscht, denn „Frauen hielt Bruno für die natürlichen Feinde der Freiheit [...]“ (SZ172). Die auf *Differenz* beruhende Denkweise über das weibliche Geschlecht offenbart die schwer zu überschreitende Grenze des Geschlechterverhältnisses.

Die Haushälterin Frau Karl wird von Rosalind während der Schreibarbeit in Beerenbaums Haus nicht besonders beachtet. Offene Feindseligkeit von dieser Frau registriert die Ich-Erzählerin erst beim letzten Besuch. (SZ198f.) Am Ende der Beerdigung hält Frau Karl ihre Verachtung nicht mehr zurück, indem sie Rosalind, der vermeintlichen „Mörderin ihres Herrn“ (SZ211), vor die Füße spuckt und sie als „schamlose Person“ (SZ216) beschimpft. Mit dieser Aggression drückt Frau Karl ihre Loyalität gegenüber dem Regime aus. Dennoch hegt Rosalind Zweifel, ob die Haushälterin für ihren Dienstherrn wirkliche Trauer empfindet oder ob sie sich in ihrer Rolle als Bedienstete dazu verpflichtet fühlt. (SZ214f.) Die Figur der Haushälterin, die sich gemäß ihrem Motto „Arbeit schändet nicht“ (SZ211) dem totalitären System unterworfen hat und sich selbst als „kleines Licht“ (SZ211) bezeichnet, verkörpert die Haltung der Mitläufer, gegen die Rosalind einen indirekten Kampf führt. Als ein Teil des Kollektivs ist Frau Karl, wie Rosalind festzustellen glaubt, nicht in der Lage, die Vereinnahmung und den damit einhergehenden Ich-Verlust wahrzunehmen.

Für die Protagonistin scheint das ganze Leben, insbesondere in Auseinandersetzung mit Beerenbaum zu einem Kriegsschauplatz zu werden, auf dem sie einen Kampf zu bestehen hat, den sie in ihrem früheren Leben offenbar schon einmal verloren hat. Rosalinds Aussage lautet:

„Ich wollte Beerenbaum besiegen. Ich hatte ihn angenommen als eine Aufgabe, die das Leben mir zugeteilt hatte. Das fühlte ich mehr, als daß ich es wußte. Gegen Beerenbaum wollte ich einen verlorenen Kampf nachträglich gewinnen.“ (SZ182)

Dass nämlich die Erfahrungen aus der Kindheit in diese Kampfbereitschaft hereinspielen, zeigt sich an der Tatsache, dass nach den heftigen Zusammenstößen mit Beerenbaum die Vatererinnerungen konkreter und drängender werden. Die enge Verbindung drückt sich auch dadurch aus, dass Rosalind auf dem Höhepunkt einer Kontroverse über den Bau der Mauer wie ein verzweifertes, trotziges Kind schreit. (SZ106ff.) Ihre Beziehung zu Beerenbaum wird darüber hinaus belastet von der Enttäuschung durch die Vätergeneration,

als deren Opfer sich Rosalind versteht.³⁰³ Dem Geist der ablehnenden *Differenz* entsprechend sieht sie in der Herrschaft der älteren Generation das einzige Hindernis für ein selbstbestimmtes Leben. Daraufhin radikalisiert sich ihr ursprünglicher Widerwille soweit, dass sie glaubt, ihre Befreiung allein durch den Tod der alten Männer bzw. durch deren Beseitigung zu erreichen. (SZ154ff.)

Ironischerweise spiegelt dieser Drang zu einem absoluten Bruch mit dem Anderen gerade die dogmatische Denkweise wider, von der Rosalinds Erziehung durch die Eltern geprägt war. (SZ59ff.) Die *Differenzhaltung* zeigt sich beispielsweise im Sprachgebrauch der älteren Generation. Rosalind erwähnt, wie ihr Vater das Wort „Klasseninstinkt“ (SZ58) als einen unanfechtbaren Maßstab verwendete:

„Mit dem Wort Instinkt beanspruchte mein Vater Unfehlbarkeit. Ein Instinkt bedurfte keines Arguments und war durch ein solches auch nicht zu widerlegen.“ (SZ59)

Mit der Selbstgewissheit dieses Instinkts verbietet Rosalinds Vater der Tochter willkürlich bestimmte Bücher und Musik, obwohl er diese nicht einmal kennt. Die Art und Weise, wie man das Fremde bzw. den Fremden ohne näheren Austausch mit Skepsis behandelt, was in einer von Ideologie beherrschten sozialistischen Gesellschaft ein gewöhnliches Phänomen ist, wird von Rosalind für ihren Kampf gegen die Elterngeneration übernommen.

Auf der Darstellungsebene wird das ungleiche Machtverhältnis zwischen den beiden Kontrahenten durch Bilder vermittelt. Rosalind stellt harmlose Tiere wie Huhn oder Zebra gefährlichen Raubtieren wie Löwe oder Habicht gegenüber, um den Eindruck von Beerenbaums bedrohlicher Überlegenheit zu verbildlichen. (SZ123, 147) Von dieser Tiermetaphorik ausgehend gelangt sie zu der Schlussfolgerung, dass ihre Beziehung zu Beerenbaum durch den negativen Aspekt des Hasses, der in der Tierwelt nicht vorkomme, eine komplexere Dimension erreiche. Im Kampf zwischen Beerenbaum und Rosalind geht es vor allem darum, die moralische Legitimität des eigenen Handelns zu verteidigen und sich dadurch vom Anderen abzugrenzen.

Allerdings wandelt sich das Selbstverständnis der Ich-Erzählerin als ein schutzloses, dem Naturgesetz ausgeliefertes Tier zu der Identifizierung mit Jeanne d'Arc, die von Gott mit einer heiligen Mission beauftragt wurde und selbst in Lebensgefahr ihre Überzeugung nicht preisgab.³⁰⁴ Als Sinnbild der Kriegerin, die sich in der Männerdomäne der Armee

³⁰³ Die schwierige Problematik des Generationenkonfliktes wurde in Abschnitt 4.3 thematisiert.

³⁰⁴ Die legendäre Figur Jeanne d'Arc oder Jungfrau von Orléans wird auch im Roman *Die Überläuferin* erwähnt. Im vierten Zwischenspiel steht sie symbolisch dafür, „die Grenze von der passiven zur aktiven

behauptet, ist die Figur der Johanna von Orléans ein weiteres Kampfmotiv. (SZ192f.) In dieser Textstelle wird Beerenbaum von Rosalind mit einem sie bedrohenden Inquisitor verglichen.

In der letzten Verhörscene wird die Kampfmetaphorik nochmals gesteigert, wenn Rosalind für sich die Rolle einer göttlichen Instanz in Anspruch nimmt. Als „Rachegöttin“ (SZ205) erhebt sie sich souverän über den vormals übermächtigen Beerenbaum. Damit bricht Rosalind mit ihrem bisherigen Selbstbild einer hilfsbedürftigen und unterdrückten Frau.

Eine besondere Rolle im Kontext nicht nur des Romangeschehens sondern auch des Projekts Roman im Ganzen spielt das Torero-Bild.

„Wahrscheinlich war er ein polemischer Charakter, der seine Gedanken nicht um ihrer selbst willen, sondern nur im Widerspruch zu anderen artikuliert, und der hoffte, daß ich ihm als Spiegel dienen würde für seine Spiegelfechtereien, als Torero, der, die rote Mantilla schwingend, vor ihm tänzeln und den Stier in ihm in Kampfeslust versetzen würde; und der, wenn er merkte, daß ich weder spiegeln noch tänzeln wollte, seine fünfhundert Mark doch nützlicher anlegen und mit einer staatlich finanzierten Sekretärin vorliebnehmen würde.“ (SZ30f.)

Dieses Torero-Bild bringt das Kampfthema durch die Verschiebung auf eine reine Kampfsportart einerseits auf einen terminologischen Höhepunkt; zum anderen überschreitet es den existenziellen Gestus, der den anderen Kampfmotiven anhaftet, in Richtung von Spiel und Kunst und wird damit quasi zu einer Art poetologischen Motiv. Denn wenn hier von „Kampfeslust“ und von „tänzeln“ gesprochen wird, scheint es nicht mehr in erster Linie um Leben und Tod zu gehen, sondern quasi um eine sublimierte Form der Verarbeitung. So wie im Sport (Boxen) und beim Stierkampf Menschen ihre sonst unterdrückten Triebe, Ängste und Aggressionen vielleicht verarbeiten und aktiv oder zuschauend agieren können, so könnte man die im Roman an einigen Stellen genussvoll inszenierten und vorgeführten Konflikte und Auseinandersetzungen und das pathetische *Differenzgebaren* als künstlerische Verarbeitungsform realerlebter *Differenzerfahrung* ansehen. Die Autorin Monika Maron schafft sich die Heldin Rosalind als Torero für sublimierende Abfuhr eigener Bedrängnisse und Aggressionen.

Phantasie“ (Ü171f.) überschritten zu haben. Auf diese Weise hätte sie sich in den Kampf um die Macht verwickelt und schließlich ihr Leben verloren. Mit diesem Vergleich warnt *der Mann mit der blutigen Nase* Rosalind, ihrer Phantasie keinen freien Lauf zu lassen, sonst müsse sie mit schlimmen Folgen rechnen. In *Stille Zeile sechs* wandelt Rosalind während der letzten Auseinandersetzung mit Beerenbaum ihre „passive“ Phantasie in eine „aktive“ um und verwirklicht mit dem Verhör Beerenbaums ihre vorher phantasierte Tat.

4.5.2 Die Musik als zentrales Motiv für ein Lebenskonzept im Geist der *Alterität*

Die Musik spielt im Roman *Stille Zeile sechs* insofern eine zentrale Rolle, als sie als Gegenpol zu den verschiedenen zur Darstellung kommenden Konflikten und Dissonanzbereichen aufgefasst werden kann. Es bietet sich ja das Musikthema allein durch seine traditionelle Basierung auf den Prinzipien der Harmonie für die Darstellung gegenläufiger Aussagen zum Konfliktbereich in besonderer Weise an. Dieses Motiv kann auf zwei Ebenen beobachtet werden, einerseits im persönlichen Bezug zur Protagonistin, andererseits tritt das Musikmotiv auch unabhängig von Rosalinds Handeln auf und bildet einen Teil des Romangeschehens, beispielsweise wenn bei der Beerdigung Musik („Unsterbliche Opfer“ oder „Ave verum corpus“³⁰⁵) gespielt wird.

Im Roman erscheint das Musikmotiv zum ersten Mal, als die Protagonistin von ihrem Projekt, das Klavierspiel erlernen zu wollen, erzählt: „Zu den großen unerfüllten Wünschen meiner Kindheit gehörte ein Klavier, vor allem aber die Fähigkeit, darauf zu spielen.“ (SZ35ff.) An dieses Vorhaben wird im Romanverlauf immer wieder erinnert (SZ41, 124, 191f., 197, 210, 218). Im Folgenden werden zusätzliche Bedeutungen erörtert, die aus den verschiedenen Kontexten herausgelesen werden können und eine Parallelität zur *Alterität* aufweisen.

Das Interesse am Klavierspiel steht für ein offenbar lange unterdrücktes Streben der Protagonistin nach Selbstverwirklichung und innerer Aussöhnung. Rosalind will eine Fähigkeit beherrschen, durch die sie mit eigenen Händen eine harmonische Stimmung in sich und um sich herum hervorrufen kann. Demnach wäre die Musik im Gegensatz zu ihrem verbalen und aggressiven Protest gegen die Herrschaft der alten Männer ein ersehenswertes Medium, sich harmoniebereit auszudrücken. Dies kann als ihr unbewusster Wunsch verstanden werden, durch den musikalischen Klang ihres Klavierspiels von den Anderen gehört zu werden, was für sie die Assoziation von Akzeptanz und Verständnis in sich trägt.

Zum anderen steht das Musikmotiv in Verbindung zur Nischenvorstellung des Niederschönhausener Parks. Indem Rosalind den Ort als eine „halbwegs unverdorbene Oase“ (SZ196) bezeichnet, stellt der Park für sie eine „Gegenwelt“ (SZ172) dar³⁰⁶, die nicht

³⁰⁵ Siehe SZ56 bzw. SZ136.

³⁰⁶ Aus einer naheliegenden Perspektive schreibt Carl Pietzcker, dass die Kneipe, der Park und die Kunst in *Stille Zeile sechs* als Gegenwelten zu Beerenbaums Machtbereich angesehen werden können. Sie

vom Gedanken der *Differenz* bestimmt ist und in der man die Repression des Systems vorübergehend verdrängen kann:

„Für mich bedeutete das Klavierspielen, selbst wenn es sich auf Tonleitern und Kinderlieder beschränkte, etwas Ähnliches wie der Park. Man merkte es dabei nicht so.“ (SZ198)

Mehrmals deutet Rosalind darauf hin, dass das Klavierspiel eine Alternative sein könnte, sich von der kämpferischen Einstellung gegenüber Beerenbaum zu lösen und ihre „eigenen Wege“ zu gehen.³⁰⁷ (SZ64, 124, 210, 218) Die Idee, durch Musik einen Zugang zu einer harmonischen Welt der *Alterität* zu finden, erweist sich für Rosalind jedoch vorläufig als unmöglich: „Die Erfüllung einer unbestimmten Sehnsucht, die ich mir vom Klavierspiel erhofft hatte, blieb vorerst aus.“ (SZ197) Auch das Projekt, die Rezitative des *Don Giovanni* zu übersetzen, kann von ihr zunächst nicht realisiert werden.³⁰⁸ Sowohl sich selbst gegenüber als auch im Gespräch mit Bruno gesteht Rosalind erstaunlicherweise ein, dass sie sich nicht wirklich für Opern interessiert (SZ37f., 81, 175), was wohl so zu verstehen ist, dass sie vor allem bestimmte Musikformen und bestimmte Musikstücke für sich funktionalisieren und gewissermaßen therapeutisch nutzen möchte. Die Musik-Projekte, die sie sich nach ihrer Kündigung vorgenommen hat, symbolisieren für sie den Schlüssel zu einer schönen und friedlichen Welt, die für sie die Vorstellung von Harmonie beinhaltet. Die Beschäftigung bei Beerenbaum überschattet diese Vorhaben. Angesichts der unverarbeiteten Schwierigkeiten mit den Eltern und der Enttäuschung durch die Vätergeneration gelingt es Rosalind nicht, vom Hass und Kampf gegen Beerenbaum abzulassen. Abgesehen von wenigen, zufälligen Ausnahmesituationen bewegt sie sich weiterhin im Raum der *Differenz*.

Das musikalische Motiv (samt seiner übertragenen Bedeutung von menschlicher Wärme,

gewährten durch Abstand und Nähe die nötige Annäherung Rosalinds an Beerenbaum, durch die dann letztlich eine Ablösung erreicht werden könne. Vgl. ders.: ‚Sie zwingen mich, das Abscheulichste zu tun‘, S. 56.

Volker Wehdeking sieht in Rosalinds Beschäftigung mit der Oper eine „Rückkehr zum befreienden Bildungsbürgertum“, die sich gegen die herrschende Ideologie der DDR richte. Die Protagonistin befreie sich – ähnlich der Opernfigur – von den „Täuschungsmanöver[n] des Verführers“ Beerenbaum und setze sich einer feministischen Denkweise folgend auch vom „Bildungssnob“ Bruno ab. Vgl. ders.: Die deutsche Einheit, S. 123.

³⁰⁷ Lennart Koch stellt fest, dass es der Protagonistin mit dem Klavierspiel vor allem darauf ankomme, dem Zweckdenken ihrer bisherigen Existenz zu entkommen. Siehe ders.: Ästhetik der Moral bei Christa Wolf und Monika Maron, S. 414.

³⁰⁸ Die folgende Textstelle macht anschaulich, wie sehr Rosalind von ihrem Machtkampf gegen Beerenbaum besessen ist und die Übersetzung deswegen nicht in Gang bringen kann: „Ich war zu nervös, um zu lesen oder mir den ‚Don Giovanni‘, den ich seit zwei Wochen besaß, anzuhören.“ (SZ194).

Lebensfreude, Harmoniebereitschaft und Offenheit als erweiterte Attribute der *Alterität*) wird auf die Klavierlehrerin Thekla Fleischer projiziert. Rosalind bewundert Thekla dafür, dass diese sich trotz ihres Alters traut, ihrem Leben durch die Liebe neuen Schwung zu geben. Anscheinend beneidet die Protagonistin ihre Nachbarin auch wegen deren positiver Beziehung zu ihren Eltern, was Rosalind sich selbst immer gewünscht hat.

In Theklas Familie herrscht – anders als bei Familie Polkowski – offensichtlich eine Art matriarchalische Macht. Theklas Anhänglichkeit an ihre gestorbene Mutter deutet auf eine derartige mütterliche Ordnung hin, die in Rosalinds Aufwuchsprozess fehlte. Während Rosalind und Thekla sich beide weiterhin in der Rolle der Tochter befinden, unterscheiden sie sich doch in wichtigen Punkten und wirken kompensatorisch aufeinander: Indem Thekla im Grunde nur dem Wunsch ihrer Mutter, Klavierspielen zu lernen, folgte, erscheint dieses Musizieren aus der Perspektive von Rosalind als ein Zeichen der glücklichen Eltern-Tochter-Beziehung.³⁰⁹ Thekla wiederum bewundert Rosalind für ihre Entscheidungskraft, aus dem bisherigen Leben auszubrechen und sich von der Autorität der Elterngeneration zu lösen. Die Szenen, in denen diese beiden Frauenfiguren sich begegnen, sind für Rosalind Momente des Ausgleichs. In diese Richtung eines *Alteritätsdenkens* weist auch ein Ausspruch von Theklas Mutter: „Laß liegen, was du haßt, und suche, was du liebst [...].“ (SZ134) Dieses Motto hat Thekla möglicherweise ermutigt, sich auf bahnbrechende Weise mit einem siebzigjährigen, verheirateten Mann zu liieren und seinem „Heiratsantrag“ zuzustimmen, der nicht den üblichen bürgerlichen Normen entspricht, da der Mann (neben der Beziehung zu Thekla) weiter mit seiner langjährigen Ehefrau verheiratet bleibt. Die ungewöhnliche Hochzeitszeremonie wird in einer Friedhofskapelle gestaltet, wobei das Leben zweier Menschen in Liebe ohne konventionelle Vorschriften miteinander verbunden wird. Selbst Naturgewalten wie die eines Gewitters werden wohlwollend als begleitende Musik interpretiert:

„Ein weißer Blitz zerschnitt die Wolkendecke, und wenige Sekunden später ließ ein tosender Donner die geweihte Erde um uns erbeben.
Er spielt euch zu Ehren die Schicksalssymphonie, sagte Bruno.“ (SZ191)

Kurz darauf fällt Eisregen und fängt sich in den Haaren der Braut wie unzählige Edelsteine, die Herr Solow als Brautschmuck – „ein Hochzeitsgeschenk des Himmels“ – bewundern kann. (SZ191) Tief versunken in dieser verständnisvollen und weitherzigen Stimmung

³⁰⁹ Rosalinds Begeisterung für das Musikinstrument Klavier wurde von ihren Eltern nicht ernst genommen. (vgl. SZ129)

schafft es die Protagonistin, ihre negativen Emotionen für einen Moment beiseite zu schieben: „Es war ein Tag wie aus einem anderen Leben. Ich dachte nicht eine Minute an Beerenbaum.“ (SZ191) Auch Bruno, den sie sonst mit so skeptischen und kritischen Augen beobachtet, erscheint ihr in diesem neuen, musikunterlegten Kontext in einem ganz anderen Licht.

Neben den oben erwähnten Textstellen³¹⁰ zur Oper *Don Giovanni* gibt es noch weitere Verbindungen zu diesem Werk. Beispielsweise singt Rosalind die Klage der Donna Anna, als sie während der Beerdigung ihre Übelkeit, die vom Abscheu über die Mächtigen herrührt, bekämpfen muss. Dabei ist ihr gar nicht bewusst, was sie singt, weil sie den italienischen Text zwar singen kann, aber den Inhalt nicht versteht. Mit dem Singen dieser Arie gelingt es ihr, eine peinliche, ungehörige Situation während der Beerdigung zu vermeiden, und sie hebt damit die Haltung der *Differenz* zum Teil auf. (SZ93f.)

Eine andere Stelle, an der die Oper erwähnt wird, findet sich in der zweiten Kneipenszene, wenn Bruno in dem Libretto des *Don Giovanni* blättert und auf die Äußerung des Dieners Leporello stößt:

„E non voglio più servir
und ich möchte nicht mehr dienen
e non voglio più servir
und ich möchte nicht mehr dienen.“ (SZ176)

Damit spricht Bruno an, was Rosalind mit ihrem neuen Lebensplan beabsichtigt hatte. Während sie durch ihre Kündigung diesen Schritt in die vermeintliche Freiheit getan hat, konnte sich Bruno nicht dazu durchringen. In diesem Moment scheint Rosalind seine Überlegenheit ausgleichen zu können, indem sie ihren Mut zu einer Tat bewiesen hat, zu der er nicht fähig war. Am Ende dieser Kneipenszene wird ein seltener ernsthafter Meinungs austausch zwischen den beiden einstigen Lebenspartnern möglich. Der Abend endet in Rosalinds Vorstellung in einer phantastischen Straßenbahnfahrt durch eine Totenstadt, bei der sie und Bruno beinahe wieder ein Paar sind. Die übliche Ausgrenzung, die sie durch ihren früheren Partner empfunden hatte, entwickelt sich für Rosalind in diesem Augenblick zu einem Gefühl der Zusammengehörigkeit.

Die Beerdigungsmusik „Ave verum corpus“ (SZ136) ist ebenfalls ein Werk Mozarts³¹¹.

³¹⁰ Das Opernlibretto und das Rezitative-Projekt kommen noch in weiteren Textstellen vor. (SZ37-41, 66, 79, 169)

³¹¹ Die Bedeutung auch der konkreten Inhalte der Mozartzitate erhellt z.B. daraus, dass nach der Nennung der Beerdigungsmusik „Ave verum corpus“ (SZ136-141, Köchelverzeichnis Nr. 618) sich auf den folgenden Seiten der Romantexte Blutmotive und Blutbilder zunehmend häufen wie als Reflex auf die Zeilen:

Diese Motette steht in einer inhaltlichen Verbindung zum traditionellen russischen Trauergesang „Unsterbliche Opfer“ (SZ56), der als Teil der Beerdigungszeremonie ebenfalls auf die Opferthematik hinweist.³¹²

Da Mozarts *Don Giovanni* neben dem Klavierspielmotiv den größten Raum im Motivkomplex der Musik einnimmt, soll in einem Exkurs über die Bedeutung des Bezugs auf den *Don Giovanni* reflektiert werden.³¹³

Exkurs zur Bedeutung von Mozarts Don Giovanni für den Roman Stille Zeile sechs:

In der Gesamtstimmung der beiden Werke findet man Parallelen: Mozarts Oper wie Marons Roman sind bestimmt, eingerahmt und durchsetzt vom Todesthema und Racheplänen. So schreibt Stefan Kunze in seinem Nachwort zum Don Giovanni-Textbuch:

„Cuius latus perforatum
Unda fluxit et sanguine [...]“
(„Aus dessen durchstochener Seite
Wasser und Blut floß [...]“).

³¹² Zur Erklärung zu „Unsterbliche Opfer“ siehe Abschnitt 4.4.1.

³¹³ Nur wenige Forschungsarbeiten befassen sich ausführlich mit der Funktion der Oper bzw. mit der Figur des „Don Giovanni“ in Marons Roman *Stille Zeile sechs*. Oft werden die Romanprotagonistin Rosalind und die Opernfigur der Donna Anna in Bezug zueinander gesetzt.

Carl Pietzcker ist der Ansicht, dass die weibliche Hauptfigur in der Oper sich von einem Mann getäuscht und bedroht sieht – darin gleiche sie der Protagonistin von Marons Roman, die gegenüber dem Vater, der sie enttäuscht und abgelehnt hatte, ebenfalls Hass und Angst empfindet. Vgl. ders.: ‚Sie zwingen mich, das Abscheulichste zu tun‘, S. 56.

Nach Lennart Koch ist die Frage der Schuld in den beiden Werken zentral. Ein Unterschied bestünde aber darin, dass Don Giovanni einen grausamen, überirdisch anmutenden Tod hinnehmen muss, während das Schicksal Beerenbaums ein reales sei, wenn auch immer wieder „Motive des Gespenstischen der Macht“ auftauchen. Weiterhin stellt Koch fest, dass sich die Figur des Don Giovanni nicht mit Rosalinds Vater vergleichen lasse. Vgl. ders.: *Ästhetik der Moral bei Christa Wolf und Monika Maron*, S. 437.

Antje Doßmann hebt hervor, dass beide Frauen ihre Gegner überleben, jedoch sei Rosalind auch nach Beerenbaums Tod keineswegs ganz von seiner Macht befreit. Daraufhin betont Doßmann ebenfalls, dass es keineswegs möglich sei, eine Verbindung zwischen dem Vater in der Oper, der durch Donna Anna gerächt wird, und dem Vater Rosalinds herzustellen. Denn Fritz Polkowski gehöre aufgrund seiner Charaktereigenschaften eigentlich zum Personenkreis der von Rosalind gehassten alten Männer. Vgl. dies.: *Die Diktatur der Eltern*, S. 79ff.

Zur thematischen Parallelität schreibt Dagmar Wienroeder-Skinner, dass die Autorin mit der Wahl der Oper *Don Giovanni* für ihre Figuren bezeichnenderweise „das Drama verletzter Gefühle und vollzogener Rache“ gewählt habe. Vgl. dies.: *Texte von Frauen über die Macht der Väter*, S. 235.

Georg Leisten betrachtet den Gesang der Donna Anna als einen deutlichen Hinweis auf eine inhaltliche Verknüpfung von Oper und Roman: In beiden würde eine weibliche Figur die Verletzung durch einen Mann mit einem direkten Angriff rächen wollen. In seiner Untersuchung der Motive Schrift und Körper in *Stille Zeile sechs* geht Leisten von der These aus, dass Skripturalität männlich und Oralität weiblich konnotiert seien. Die singende Rosalind würde durch ihre mündliche Mitteilungsweise damit auch gegen die Schriftdominanz der Männer ankämpfen. Vgl. Georg Leisten: „Leib wart ihr euch selbst genug ...“ Schrift und Körper in Monika Marons Roman *Stille Zeile sechs*“. In: Elke Gilson: *Monika Maron in Perspective*, S. 139-156, hier S. 151.

„Und das ganze Werk steht von Anfang an unter dem Zeichen des Todes und tödlicher Verstrickung. Es geht stets um Leben und Tod – bei allen Beteiligten [...]. Das Werk steht von Anfang an im Zeichen des Disparaten.“³¹⁴

In beiden Werken, der Oper und dem Roman, verbinden sich dramatisch-realistische mit komisch-theatralischen Elementen.³¹⁵ Denn trotz aller burlesken und komödienhaften Anteile ist die Oper „Don Giovanni“ geprägt von unbändigen Gefühlen, von Begehren, Leidenschaft, Verzweiflung, Vergeltung und Zerstörungsphantasie.

Von dieser Parallelität her ist es zu verstehen, dass die Protagonistin Rosalind so häufig auf Mozarts Don Giovanni verweisen und dass sie sich in verschiedenen Figuren des Werkes spiegeln kann. Mit Leporello verknüpft sie gleich in dem ersten Lied der Oper die bekundete Überzeugung „E non voglio più servir“³¹⁶, da ja auch sie sich entschlossen hat, in ihrem Beruf nicht mehr zu dienen. Als sie sich während der Beerdigung innerlich Donna Annas Arie auf Italienisch vorsingt, um sich von der aufkommenden Übelkeit abzulenken (SZ94), lässt sich mit deren Klage auch der Rachedanke assoziieren. Mit dem Titelheld Don Giovanni verbindet sie schließlich die Revolte gegen die Vatergesellschaft und das Motiv der Tötung einer Vatergestalt.

Im Vergleich zur mythischen Don-Juan-Figur zeigt Marons Heldin Gemeinsamkeiten und Unterschiede: beide stehen in einem Konflikt mit der Gesellschaft, sie leiden an der Vaterwelt und glauben nur durch Tötung der Väter, d.h. durch Vernichtung (oder symbolische Ausschaltung) von zentralen gesellschaftlichen Instanzen, sich selbst verwirklichen zu können. Gemeinsam ist ihnen daraus resultierend auch eine Form der Einsamkeit, die ihren Anspruch auf Glück verringert. Gemeinsam ist ihnen vor allem das Los des Schuldig-werdens ohne eigentliche Schuldgefühle. Verschieden ist der Ausgang der Geschichte, insofern Marons Heldin keiner Strafe zugeführt wird, während Don Giovanni mit dem Tod bestraft wird und die letzten Verse der Oper einen

³¹⁴ o.V.: *Textbuch Don Giovanni Italienisch/Deutsch. Mit einem Nachwort von Stefan Kunze.* Stuttgart 1986, S. 163ff.

³¹⁵ So haben in Marons Roman z.B. die Beerdigungsszene (SZ142, 214f. und 216 in Bezug auf Frau Karl), die Kneipenepisoden (SZ75ff.) oder auch die Probeszene vor der letzten Konfrontation (SZ192ff.) mit Beerenbaum gelegentlich den Charakter von Theateraufführungen, für die geprobt werden und über die man bei aller Dramatik auch lachen muss.

³¹⁶ *Textbuch Don Giovanni Italienisch/Deutsch*, S. 18f. (Deutsche Übersetzung: „Ich will selbst ein großer Herr sein und nicht länger dienen.“)

gerechten Ausgleich suggerieren.

*“Questo è il fin di chi fa mal!
E de' perfidi la morte
Alla vita è sempre ugual!”³¹⁷*

Rosalind möchte gern die Rezitative übersetzen, sie kommt aber nicht dazu. Vielleicht schafft sie es später, vielleicht „übermorgen“, wie der Text verschiedentlich formuliert. In produktiver Weiterphantasierung des Romans könnten so die Don-Juan-Anspielungen als Vorwegnahme eines Glücks im Übermorgen angesehen werden. Das würde für die Bedeutung des Don-Giovanni-Motivs heißen: Eine Befreiung durch Sinnlichkeit und zu einem Leben in Sinnlichkeit, die beide sicher auch für Mozart nicht nur komische Inhalte, sondern ernsthaftes und z. T. leidvolles Begehren waren. Allgemeiner gesagt, eine Befreiung zu einem glücklichen Leben wäre im Kontext des Romans und seiner Figurenwelt erst möglich nach Verschwinden aller „alten Männer“, in einer Zeit jenseits verordneter Sittlichkeitsvorstellungen und Beschränkungen, jenseits ideologischer Rollenzuschreibungen, die auch geschlechtsspezifische Beschränkungen implizieren.

4.6 Identitätssuche als ein fortzusetzendes Projekt

Nach all den Ausführungen und Untersuchungen zur Identitätssuche der Protagonistin wird man sich fragen, ob am Ende des Romans *Stille Zeile sechs* eine Identitätsfindung bei der Protagonistin festzustellen ist. Diese Frage muss auf einer ersten Ebene verneint werden. Rosalind stellt das totalitäre Regime in Frage und fordert die Vätergeneration zu einer Konfrontation auf. Um sich von dem kollektiven Wir klar abgrenzen zu können, hat sie eine hasserfüllte, gegnerische Grundhaltung in sich entwickelt, die auch auf ihre Lebensanschauung ausstrahlt. Die Handlungsweisen der Protagonistin, ihre Reflexionen zum Tod Beerenbaums zusammen mit dem offenen Schluss bedeuten noch kein vollendetes Identitätsprojekt. In der Auseinandersetzung mit sich selbst und mit den Anderen erlebt die

³¹⁷ Deutsche Übersetzung:
„So endet, wer das Böse will!
Und im Tode der Verkommenen
spiegelt immer sich ihr Leben!“ Ebd., S. 159.

Protagonistin einen langen Reifungsprozess, der die Romane *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* durchzieht. Sie löst sich langsam von den ideologischen Ansichten ab, die ihr Verhältnis zu den Anderen determiniert haben und erlangt eine vorurteilsfreiere Perspektive für sich und für die Anderen.

Insofern Ich-Identität als gelungene Vermittlung sozialer und personaler Identität ein Idealschema oder, im Sinne Kants, eine „regulative Idee“ ist und nie als abgeschlossenes Ergebnis angesehen werden kann, wird man gerade den offenen Schluss des Romans als Wissen und bildliche Darstellung vom dynamischen, letztlich unabschließbaren Prozess der Identitätsbildung ansehen können. In diesem Sinne eines offenen Prozesses beschreibt A. Strauss in seinem Buch *Spiegel und Masken. Die Suche nach Identität* die Identitätsbildung als „unabgeschlossenen, tentativen, explorativen, hypothetischen, problematischen, abschweifenden, wandelbaren und nur teilweise einheitlichen Charakter menschlicher Handlungsverläufe“³¹⁸.

Bohleber sieht in der Vorstellung unabschließbarer Identitätsbildung ein Zeichen für Modernität:

„Die Vorstellung einer quasi substantialistischen Identität, die, einmal erworben, ein fester Besitz des Individuums bleibt, ist obsolet geworden. Identität wird eher zu einem lebenslangen Projekt.“³¹⁹

Auch im Sinne von Goffman und Habermas bleibt eine gelungene Ich-Identität als vollkommene Ausbalancierung personaler und sozialer Identität letztlich Utopie. Sie kann nur angestrebt werden in Vermittlung eigener (durch den je eigenen Lebenslauf bedingter) Wünsche sowie gesellschaftlicher Bedürfnisse und Rollenerwartungen.³²⁰ Goffmans Prägung von der „phantom-normalcy“ und der „phantom-uniqueness“ als Hinweis, dass weder wirkliche Rollenerfüllung noch totale Einzigartigkeit erreicht werden, verdeutlicht das Wissen um die nur bedingten Möglichkeiten der Erfüllung von persönlichen und gesellschaftlichen Erwartungen zur Erfahrung von Ich-Identität.

Der Roman *Stille Zeile sechs* bringt dieses Wissen zur Darstellung durch das bis zum Ende gebrochene Verhältnis der Protagonistin zu ihren Handlungen und Gefühlen sowie die Entscheidung der Autorin für den offenen Schluss. Das hindert nicht, dass hinter den unabgeschlossenen Bestrebungen ein utopisches Moment gelingender Ich-Identität

³¹⁸ Anselm L. Strauss: *Spiegel und Masken. Die Suche nach Identität*. Frankfurt/M. 1968, S. 97.

³¹⁹ Werner Bohleber: *Identität*, S. 331; vgl. Wolfgang Kraus: *Das erzählte Selbst: die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*. Pfaffenweiler 1996.

³²⁰ Vgl. Abschnitt 1.4.

aufleuchtet. Man könnte es darin erkennen, dass es den Lesern überlassen bleibt, die Linien des Strebens nach individuell einzigartiger sowie sozial angepasster Identität über das Ende des Romans hinaus virtuell zusammenzuführen. Als Handhabe dazu könnte die Überreichung des Pakets durch den Sohn Beerenbaums an Rosalind dienen, eine Gabe, die ja vermutlich das Manuskript von Beerenbaums Lebensgeschichte enthält. Vorgestellt werden kann, dass Rosalind, die das Manuskript nicht wegwirft, sondern in ihrem Bücherschrank, dem Hort ihres Wissens, aufbewahrt, dieses Skript, an dem sie schließlich selbst (wenn auch widerwillig) mitgeschrieben hat, liest und über die Lebensgeschichte des Anderen zu einem Verhältnis der *Alterität* gelangt, womit sie zugleich einen weiteren Schritt der Erlangung von Ich-Identität vollziehen kann. Schließlich hat Rosalind selbst am Anfang ihrer Auseinandersetzung mit Beerenbaum den Sinn ihrer Beschäftigung mit dessen Lebensgeschichte artikuliert, wenn sie von ihrem Interesse an Ernst Tollers Schicksal spricht: „Ich wußte nicht, warum ich mir ausgerechnet von dieser Lebensgeschichte Aufschluß versprach über meine eigene, aber es war so.“ (SZ42)

Nicht zufällig kann die Ich-Erzählerin gleich beim ersten Treffen mit Beerenbaum dessen Biographie richtig erraten, handelt es sich doch um die nur wenig veränderte Biographie ihres Vaters. Die Beschäftigung mit Beerenbaums Lebensgeschichte bedeutet ja die Beschäftigung mit ihren eigenen Erfahrungen im Kontext einer gemeinsamen Lebenswelt. Diese Auseinandersetzung mit Beerenbaum und seiner Biografie impliziert die Reflexion der eigenen Herkunft in vertikaler Linie, d.h. in Erinnerung der eigenen Kindheit, der Väterauseinandersetzung während ihrer Jugendzeit und auch der prägenden Erlebnisse des Vaters und seiner Generationen. Rosalind stellt ihre eigene und die Vätergeneration, der ja auch Beerenbaum angehört, in einen geschichtlichen sowie persönlichen Zusammenhang, wenn sie die Belastung durch die Vergangenheit anspricht:

„Ich verabschiedete Beerenbaum nicht einfach aus dem Leben, ich verabschiedete ihn aus meinem Leben, in dem er, lange, bevor wir uns begegnet waren, Platz genommen hatte, als wäre es sein eigenes.“ (SZ57)

Habermas beschreibt, wie in Abschnitt 1.4 angedeutet, die wichtige Rolle des Zusammenspiels vertikaler und horizontaler Selbstvergewisserung (als der Reflexion der individuellen Lebensgeschichte und der umgebenden Gesellschaft) im Prozess der Bildung von Ich-Identität. Er schreibt, es lasse sich „die Kommunikation des Ich mit sich als eine

Abbildung seiner Kommunikation mit Anderen auf die vertikale Ebene kumulativer Lebenserfahrung verstehen.“³²¹

Im Konflikt mit Beerenbaum kann sich die Protagonistin mit Teilen der sie umgebenden Gesellschaft auseinandersetzen; in der Beschäftigung mit seiner Biographie kann sie die eigene Herkunft und wesentliche Teile ihres Gewordenseins reflektieren. Hier stößt sie bei aller Abgrenzung auch auf Elemente, die beider Gemeinsamkeiten berühren, nämlich die Abstammung aus einer Gemeinschaft von Opfern aus der Zeit des Nationalsozialismus. Beerenbaum und Rosalind gehören verschiedenen Generationen an und das bedingt verschiedene Gänge in ihrer jeweiligen Geschichte, bedingt ihre Verschiedenheit, die aber sehr wohl im Sinne der *Alterität* erlebt werden könnte.

Dieser Roman hatte im Sinne Lacans „im Namen des Vaters“ begonnen: „Beerenbaum wurde auf dem Pankower Friedhof beigesetzt [...].“ (SZ7) Er stellt sich unter das Symbolgesetz des väterlichen Erbes und überschreitet es durch die Todeskonnotationen zugleich. Immer verbunden bleibt in seinen Erinnerungsgängen die Lebensgeschichte von Rosalind mit der von Beerenbaum und damit zugleich mit der ihres Vaters. Und diese Verknüpfung erbringt als Ernte einen Diskurs der Selbstvergewisserung, der bereit ist, bisher fremde Teil im Ich anzunehmen, und dessen Selbstbewusstsein nicht nur durch Abgrenzung, sondern auch durch Verstehen, Einfühlung und Anerkennung des Anderen Bestand hat.

³²¹ Jürgen Habermas: Erkenntnis und Interesse, S. 199.

5. Von der *Differenz* zur *Alterität*. Zusammenfassung und Schlussbetrachtung

In dieser Arbeit wurden die Romane *Die Überläuferin* und *Stille Zeile sechs* von Monika Maron als Forschungsgegenstand untersucht, die durch die Fortschreibung der Thematik in vielerlei Hinsicht miteinander verknüpft sind. Fortgesetzt werden nicht nur die äußerlichen Elemente auf der Handlungsebene, nämlich die Lebensgeschichten und die Namen der Haupt- und Nebenfiguren, die Personenkonstellation, der sozialgeschichtliche Hintergrund sowie der Ort Ost-Berlin. Von Roman zu Roman wird ebenfalls das Streben der Protagonistin nach einem selbstbestimmten Leben fortgeschrieben: In beiden Romanen handelt es sich um das weibliche Ich Rosalind, die eine Existenz unter einem totalitären System nicht länger hinnehmen will und einen anderen Weg sucht. Ein Suchprozess wird in Gang gesetzt, in dem Themenkomplexe wie der Sinn des Lebens, die Werteinstellung, persönliche und kollektive Vergangenheit und das Verhältnis zu sich selbst bzw. zu den Anderen eingeschlossen sind.

Sowohl im Roman *Die Überläuferin* wie im Roman *Stille Zeile sechs* versucht die Protagonistin, durch Reflexion über ihr Ich und durch das Verhältnis zum Anderen Identität zu gewinnen. Die Protagonistin in *Die Überläuferin* zieht sich wegen ihrer Zweifel an der gesellschaftlichen Wertordnung und ihrem Selbstbild aus der Realität zurück. Sie schirmt sich vollständig von der Außenwelt bzw. dem Anderen ab und sucht Zuflucht in einer Phantasiewelt, in der sie die Kontrolle über alles ausübt. Jedoch kann man beispielsweise in den Zwischenspielen erkennen, dass sich die Protagonistin nicht wirklich von den Prägungen der Gesellschaft lösen kann und sich sogar in der Isolation weiterhin mit ihnen auseinandersetzen muss. Im Zusammenhang mit dieser auf Konfrontation ausgerichteten Situation werden zahlreiche Gegensatzpaare aufgestellt, wie z.B. Kopf/Körper, Leben/Tod, gut/böse oder Tat/Untat, die deutliche Zeichen für *Differenz* sind. Diese Antagonismen werden in *Die Überläuferin* ebenfalls durch die komplexe Ich-Spaltung der Protagonistin widerspiegelt. Da sie einen direkten Bezug zur ideologischen Denkweise des DDR-Regimes haben, überschreitet der Roman das Problem eines Individuums und zeigt zugleich die Manipulation des Kollektivs auf.

In *Stille Zeile sechs* kommt die Protagonistin über diese polarisierenden Konstruktionen wie Opfer/Täter und Schuld/Unschuld anfangs nicht hinaus, ihre Identitätsbildung bleibt gewissermaßen in diesen Dichotomien stecken. Hier erscheint das Verhältnis zum Anderen, insbesondere zum Gegenspieler Beerenbaum über weite Strecken als Denken, Sprechen und Handeln aus dem Geist der (ausschließenden) *Differenz*. Im Verlauf der Erzählung

wird ersichtlich, dass diese *Differenzen* nicht der objektiven Wirklichkeit entsprechen und der Protagonistin nicht zur Identitätsfindung helfen, sondern Folgen bestimmter Einstellungen und Vorurteile sind. Gegen Ende des Textes werden die Opfer/Täter-Vorstellungen zunehmend gegeneinander gebrochen: der Täter Beerenbaum wird zum Opfer, während Rosalind, die sich eigentlich als Opfer versteht, zur Täterin wird. Dadurch verwandelt sich tendenziell die Beziehung zum Anderen (hier Rosalinds Verhältnis zu Beerenbaum) von einer durch *Differenz* geprägten Ablehnung zu einem einfühlenden Denken in *Alterität*. Indem Rosalind am Ende die Memoiren Beerenbaums übergeben werden, ergibt sich z.B. die Möglichkeit zu erkennen, dass Beerenbaums Anderssein in der unterschiedlichen Biographie begründet war. Die eigene Identitätsentwicklung wird eher in der Anerkennung und Akzeptanz der Unterschiedlichkeit gefördert als im Verharren in einer exklusiven *Differenz*.

Die Bereitschaft, sich in der Auseinandersetzung mit dem Anderen und den Anderen in die Richtung einer *Alteritätshaltung* zu bewegen, verspricht eine Vision der Befreiung – nicht nur für den Einzelnen, sondern auch für die gemeinsame menschliche Zukunft.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Maron, Monika: *Flugasche*. Frankfurt/M. 1981.

Maron, Monika: *Die Überläuferin*. Frankfurt/M. 1986.

Maron, Monika: *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft. Artikel und Essays*. Frankfurt/M. 1993.

Maron, Monika: „Das neue Elend der Intellektuellen“. In: Dies.: *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft. Artikel und Essays*. Frankfurt/M. 1993. S. 80-90.

Maron, Monika: „Die Zumutung, eine Heimat haben zu müssen“. In: Dies.: *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft. Artikel und Essays*. Frankfurt/M. 1993, S. 29-32.

Maron, Monika: „Ernst Toller“. In: Dies.: *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft. Artikel und Essays*. Frankfurt/M. 1993, S. 60-62.

Maron, Monika: „Ich war ein antifaschistisches Kind“. In: Dies.: *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft. Artikel und Essays*. Frankfurt/M. 1993, S. 9-28.

Maron, Monika: „Warum bin ich selbst gegangen?“ In: Dies.: *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft. Artikel und Essays*. Frankfurt/M. 1993, S. 74-79.

Maron, Monika: „Ada und Evald. Ein Stück“. In: Dies.: *Das Mißverständnis. Vier Erzählungen und ein Stück*. Frankfurt/M. 1996 (Erstausgabe 1982), S. 91-124.

Maron, Monika: „Annaeva“. In: Dies.: *Das Mißverständnis. Vier Erzählungen und ein Stück*. Frankfurt/M. 1996 (Erstausgabe 1982), S. 33-45.

Maron, Monika: *Stille Zeile sechs*. Frankfurt/M. 1998 (Erstausgabe 1991).

Maron, Monika: *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte*. Frankfurt/M. 1999.

Maron, Monika: „Zwei Berichte an die Stasi, 1976: Zweiter Bericht“. In: Dies.: *quer über die Gleise. Artikel, Essays, Zwischenrufe*. Frankfurt/M. 2000, S. 31-33.

Maron, Monika: *Geburtsort Berlin*, Frankfurt/M. 2003.

Maron, Monika: *Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche*. Frankfurt/M. 2005.

Sekundärliteratur:

- Anderson, Susan C.: „Creativity and Nonconformity in Monika Maron's *Die Überläuferin*“. In: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature and Culture*. Lincoln 1995, S. 143-160.
- Beckermann, Thomas: „Die Diktatur repräsentiert das Abwesende nicht‘: essay on Monika Maron, Wolfgang Hilbig and Gert Neumann“. In: Arthur Williams/Stuart Parkes/Roland Smith (Hg.): *German Literature at a Time of Change: 1989-1990. German Unity and German Identity in Literary Perspective*. Bern u.a. 1991, S. 97-116.
- Benjamin, Jessica: *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Nils Thomas Lindquist und Diana Müller. Basel/Frankfurt/M. 1990.
- Benjamin, Jessica: „Vater und Tochter: Differentielle Identifizierung. Ein Beitrag zur Heterodoxie der Geschlechter“. In: Dies. (Hg.): *Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Helgard Kramer, Josefine Carls und Max Looser. Basel 1993, S. 87-114.
- Betzner, Christine: *Mit dem Kopf durch die Wand: Monika Marons Erzählung Die Überläuferin als Ausdruck weiblicher Schreibweise*. Dissertation University of Oregon 1992.
- Beutin, Wolfgang u.a.: *Deutsche Literaturgeschichte Von den Anfängen bis zu Gegenwart*. Sechste, verb. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2001, S. 511-579.
- Bluhm, Lothar: „Irgendwann, denken wir, muß ich das genau wissen‘. Der Erinnerungsdiskurs bei Monika Maron“. In: Volker Wehdeking (Hg.): *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*. Berlin 2000, S. 141-151.
- Boa, Elizabeth: „Schwierigkeit mit der ersten Person‘: Ingeborg Bachmanns Malina und Monika Marons Flugasche, Die Überläuferin und Stille Zeile Sechs“. In: Robert Pichl/Alexander Stillmark (Hg.): *Kritische Wege der Landnahme: Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973)*. Wien 1994, S. 125-145.
- Böthig, Peter: *Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren*. Berlin 1997.
- Bohleber, Werner: „Identität und Selbst. Die Bedeutung der neueren Entwicklungsforschung für die psychoanalytische Theorie des Selbst“. In: *Adoleszenz und Identität*. Stuttgart 1996, S. 258-302.
- Bohleber, Werner: „Identität“. In: Wolfgang Mertens/Bruno Waldvogel (Hg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart 2000, S. 328–332.

- Böll, Heinrich/Wellershoff, Dieter: „Gruppenbild mit Dame. Ein Tonband-Interview“. In: *Akzente 18* (1971), S. 331-346.
- Boll, Katharina: *Erinnerung und Reflexion. Retrospektive Lebenskonstruktionen im Prosawerk Monika Marons*. Würzburg 2002.
- Bostock, Sigrid: „Ich- und Sie-Erzählung: Rede und Handlung in Monika Marons Roman *Flugasche*“. In: *Carleton Germanic Papers*. H. 18, Ottawa 1990, S. 9-21.
- Brandt, Leonore: *Die Schriftstellerin Monika Maron: Von der Courage zum Risiko*. MDR, Leipzig 2000.
- Brandt, Sabine: „Die Flucht in den Traum. Zwei Romane aus der DDR“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 30. September 1986.
- Bürger, Gottfried August: „Die Schatzgräber“. In: Günter Häntzschel/Hiltrud Häntzschel (Hg.): *Gottfried August Bürger. Sämtliche Werke*. München 1987.
- Corino, Karl: „Dann wird eben nicht zu Ende gedacht. Monika Marons Roman ‚Flugasche‘ und der Journalismus in der DDR“. In: *Stuttgarter Zeitung*. 15. August 1981.
- Demet, Michel-François: „Die Themen der Flucht und der Grenze als wiederkehrende Motive in den Prosawerken von Monika Maron und Hartmut Lange“. In: *Germanica: études germaniques*. Bd. 7 (1990), S. 123-133.
- Dietrich, Kerstin: „DDR-Literatur“ im Spiegel der deutsch-deutschen Literaturdebatte: „DDR-Autorinnen“ neu bewertet. Frankfurt/M. u.a. 1998.
- Doßmann, Antje: *Die Diktatur der Eltern. Individuation und Autoritätskrise in Monika Marons erzählerischem Werk*. Berlin 2003.
- Dümmel, Karsten: *Identitätsprobleme in der DDR-Literatur der siebziger und achtziger Jahre*. Frankfurt/M 1997.
- Elson, Miriam/Kohut, Heinz (Hg.): *Auf der Suche nach dem Selbst: Kohuts Seminare zur Selbstpsychologie und Psychotherapie mit jungen Erwachsenen*. (Reihe *Leben Lernen*) München 1993.
- Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. 1.Aufl., Berlin 2000.
- Endres, Ria: „Schwierig: Umgang mit Wirklichkeit. Monika Marons Roman ‚Flugasche‘“. In: *Die Zeit*. 10. April 1981.
- Förtsch, Eckart: „Fragen ‚menschheitsgeschichtlichen Ausmaßes‘. Wissenschaft, Technik, Umwelt“. In: Gisela Helwig (Hg.): *Die DDR-Gesellschaft im Spiegel ihrer Literatur*. Köln 1986, S. 85-105.
- Freud, Anna: *Das Ich und die Abwehrmechanismen*. München 1975.

- Freud, Sigmund: „Der Dichter und das Phantasieren“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. VII, S. 213-223.
- Freud, Sigmund: „Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. VIII, S. 229-238.
- Freud, Sigmund: „Jenseits des Lustprinzips“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XIII, S. 1-69.
- Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XIII, S. 235-289.
- Freud, Sigmund: „Abriss der Psychoanalyse“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XVII, S.63-138.
- Garbe, Joachim: *Deutsche Geschichte in deutschen Geschichten der neunziger Jahre*. Würzburg 2002.
- Geisenhanslüke, Achim: „Abschied von der DDR“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *DDR-Literatur der neunziger Jahre*. (Text + Kritik: Sonderband, IX/2000). München 2000, S. 80-91.
- Giesen, Winfried (Hg.): *Monika Maron „Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche“*. Begleitheft zur Ausstellung. Mit Beiträgen von Elke Gilson, Matthias Göritz, Henk Harbers, Alison Lewis und Volker Wehdeking. Frankfurt/M. 2005.
- Gilson, Elke: *Wie Literatur hilft „übers Leben nachzudenken“*. *Das Œuvre Monika Marons* (Studia Germanica Gandensia Nr. 47). Gent 1999.
- Gilson, Elke: „Nur wenige kurze Augenblicke, die sicher sind.“ Zur konstruktivistisch inspirierten Darstellung des Erinnerns und Vergessens in Monika Marons Familiengeschichte *Pawels Briefe*“. In: *Colloquia Germanica*. 33. Jg. (2000), H. 3, S. 275-288.
- Gilson, Elke (Hg.): *Monika Maron in Perspective*. „Dialogische“ Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes (*German Monitor* Nr. 55). Amsterdam/New York 2002.
- Gilson, Elke: *Ich sehe was, was du nicht siehst. Strategien des Weltenbaus und intertextuelle Muster im Œuvre von Monika Maron*. (Ein Versuch über literarische Wirklichkeitskonstruktionen in der Postmoderne). Gent 2004.
- Gilson, Elke: „Von Laplace zu Hannah Arendt. Determinismus und Verantwortung in den Romanen Monika Marons“. In: Winfried Giesen (Hg.): *Monika Maron „Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche“*. Begleitheft zur Ausstellung. Mit Beiträgen von Elke Gilson, Matthias Göritz, Henk Harbers, Alison Lewis und Volker Wehdeking. Frankfurt/M. 2005, S. 15-27.
- Gilson, Elke (Hg.): *»Doch das Paradies ist verriegelt...« Zum Werk von Monika Maron*. Frankfurt/M. 2006.

- Göritz, Matthias: „Über den Rubikon. Einige Bemerkungen zum Begriff der Grenze bei Monika Maron und Uwe Johnson“. In: Winfried Giesen (Hg.): *Monika Maron „Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche“*. Begleitheft zur Ausstellung. Mit Beiträgen von Elke Gilson, Matthias Göritz, Henk Harbers, Alison Lewis und Volker Wehdeking. Frankfurt/M. 2005, S. 76-81.
- Görtz, Franz Josef: „Das bißchen Sozialismus. Unser neuer Fortsetzungsroman: Monika Marons ‚Flugasche‘“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 25. November 1980.
- Goffman, Erving: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Frigga Haug. Frankfurt/M. 1967.
- Groth, Joachim-Rüdiger: *Widersprüche: Literatur und Politik in der DDR 1949-1989. Zusammenhänge, Werke, Dokumente*. Frankfurt/M. 1994.
- Grünbaum, Robert: „Die Schriftsteller im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Die Rolle der DDR-Literaten in der Revolution von 1989“. In: Heiner Timmermann (Hg.): *Die DDR – Politik und Ideologie als Instrument*. Berlin 1999, S. 837-858.
- Grunenberg, Antonia: „Träumen und Fliegen. Neue Identitätsbilder in der Frauenliteratur der DDR“. In: Paul Gerhard Klussmann/Heinrich Mohr (Hg.): *Probleme deutscher Identität: zeitgenössische Autobiographien; Identitätssuche und Zivilisationskritik*. Bonn 1983, S. 157-184.
- Grunenberg, Antonia: „Monika Maron“. In: Bernd Lutz/Benedikt Jeßing (Hg.): *Metzler Autoren-Lexikon. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Dritte, aktual. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2004.
- Habermas, Jürgen: *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt/M. 1968.
- Hage, Volker: „Alles zu wenig, alles zu spät. Steht die Kulturpolitik der DDR vor einer Wende?“. In: *Die Zeit*. Nr. 25, 17. Juni 1988.
- Hametner, Michael: „Von Opfern, die Täter werden“. In: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*. 26. Juni 1992, S. 40-44.
- Hauser, Kornelia: *Patriarchat als Sozialismus. Soziologische Studien zur Literatur aus der DDR*. Hamburg 1994.
- Hayworth, Amy Jones: *An Ecofeminist Perspective: Ecology and Feminism in the Works of Reinig, Maron, Morgner, and Wolf*. Dissertation University of Illinois, Urbana 2000.
- Hegewald, Wolfgang: „Begrenzte realistische Reichweiten. Defizitäre Unternehmen: Zu zwei Romanen von Christoph Hein und Monika Maron“. In: Jörg Drews (Hg.): *Vergangene Gegenwart – gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994*. Bielefeld 1994, S. 97-102.
- Herhoffer, Astrid: „Demontage der Modellfrau-DDR: Literarische Dekonstruktionen der allseitig entwickelten sozialistischen Persönlichkeit“. In: Elizabeth Boa und Janet

Wharton (Hg.): *Women and the Wende. Social Effects and Cultural Reflections of the German Unification Process. Proceedings of a Conference held by Women (German Monitor Nr. 31)*. Amsterdam/Atlanta 1994, S. 238-246.

Herhoffer, Astrid: „Abschied von politischem Alltag als ästhetiktaugliches Paradigma?“. In: Osman Durrani/Colin Good/Kevin Hilliard (Hg.): *The new Germany: Literature and Society after Unification*. Sheffield 1995, S. 365-376.

Herrmann, Hans Peter: „Literarische Bilanz nach 1989. Eine Rückschau auf die deutsche ‚Wende-Literatur‘“. In: *Frankfurter Rundschau*. 18. Dezember 1995.

Hieber, Jochen: „Die Tag- und Nachtbücher der Monika Maron. Von geschlossenen Räumen, vergeblicher Rebellion und dem Gang in die Restnatur: Laudatio zur Verleihung des Friedrich-Hölderlin-Preises der Stadt Bad Homburg“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 21. Juni 2003.

Horstmann-Nash, Ursula A.: *Die Grenzen der Nation: nationale Identität und Fremdheit in literarischen Diskursen deutscher Vereinigungen (1870/71 und 1989/90)*. College Park, Dissertation University of Maryland 1998.

Huinink, Johannes: „Individuum und Gesellschaft in der DDR – Theoretische Ausgangspunkte einer Rekonstruktion der DDR-Gesellschaft in den Lebensverläufen ihrer Bürger“. In: Johannes Huinink u.a. (Hg.): *Kollektiv und Eigensinn: Lebensverläufe in der DDR und danach*. Berlin 1995, S. 25-44.

Janssen-Zimmermann, Antje: „Für Unentschiedenheit. Monika Marons Roman ‚Stille Zeile Sechs‘ und der Streit um das Erbe“. In: *Neue Deutsche Literatur*. Bd. 40 (1992), H. 7, S. 165-171.

Jeßing, Benedikt/Köhnen, Ralph (Hg.): *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Stuttgart 2003.

Jung, Werner: „Die Anstrengung des Erinnerns“. In: *Neue Deutsche Hefte*. Berlin, 35. Jg. (1988), H. 1, Nr. 197, S. 96-104.

Kleinschmidt, Sebastian: „Ideenherrschaft als geistige Konstellation. Zwang und Selbstzwang literarischer Loyalität in sozialistischen Diktaturen“. In: Günther Rüter (Hg.): *Literatur in der Diktatur: Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*. Paderborn 1997, S. 39-50.

Kloetzer, Sylvia: *Mitläufer and Überläufer: Erzählte Ich-Krise in der DDR-Literatur der achtziger Jahre. Christoph Hein und Monika Maron*. Dissertation University of Massachusetts 1992.

Kloetzer, Sylvia: „Perspektivenwechsel: Ich-Verlust bei Monika Maron“. In: Ute Brandes (Hg.): *Zwischen gestern und morgen: Schriftstellerinnen der DDR aus amerikanischer Sicht*. Berlin u.a. 1992, S. 249-262.

Koch, Lennart: *Ästhetik der Moral bei Christa Wolf und Monika Maron: der Literaturstreit von der Wende bis zum Ende der neunziger Jahre*. Frankfurt/M. 2001.

- Kolbe, Uwe/Trolle, Lothar/Wagner, Bernd (Hg.): *Mikado oder der Kaiser ist nackt*. Darmstadt 1988.
- Konze, Birgit: „Das gestohlene Leben. Zur Thematisierung und Darstellung von Kindheit in der DDR im Werk von Monika Maron im Vergleich mit Werken von Uwe Johnson, Irmtraud Morgner und Thomas Brussig“. In: Elke Gilson (Hg.): *Monika Maron in Perspective. „Dialogische“ Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes (German Monitor Nr. 55)*. Amsterdam/New York 2002, S. 181-203.
- Krättli, Anton: „Die Barbarin und der Römer. Monika Marons Roman ‚Animal triste‘“. In: *Schweizer Monatshefte*. Bd. 76 (1996), H. 5, S. 39-41.
- Kuckart, Judith: „Monika Marons Deserteurin aus den Fesseln der Gewohnheit. Wohnung nehmen in den Erinnerungen“. In: *Vorwärts*. Nr. 48, 29. November 1986.
- Kraus, Wolfgang: *Das erzählte Selbst: die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*. Pfaffenweiler 1996.
- Lammel, Inge (Hg.): *Und weil der Mensch ein Mensch ist*. Leipzig 1986.
- Laplanche, Jean/Pontalis, J.-B.: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Aus dem Französischen übersetzt von Emma Moersch. 12. Aufl., Frankfurt/M. 1994.
- Lee, Hyunseon: „Die Dialektik des Geständnisses: Monika Marons *Stille Zeile Sechs* und die autobiografischen Diskurse nach 1989“. In: Elke Gilson (Hg.): *Monika Maron in Perspective. „Dialogische“ Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes (German Monitor Nr. 55)*. Amsterdam/New York 2002, S. 57-73.
- Lee, Hyunseon: *Geständniszwang und „Wahrheit des Charakters“ in der Literatur der DDR. Diskursanalytische Fallstudien*. Stuttgart 2000.
- Leisten, Georg: „„Leib wart ihr euch selbst genug ...‘ Schrift und Körper in Monika Marons Roman *Stille Zeile sechs*“. In: Elke Gilson (Hg.): *Monika Maron in Perspective. „Dialogische“ Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes (German Monitor Nr. 55)*. Amsterdam/New York 2002, S. 139-156.
- Lewis, Alison: „Die imaginäre Gemeinschaft deutscher Nation: Geschichten einer gescheiterten Ost-West-Begegnung in zwei ostdeutschen Romanen“. In: Gerhard Fischer/David Roberts (Hg.): *Schreiben nach der Wende: ein Jahrzehnt deutscher Literatur. 1989-1999*. Tübingen 2001, S. 181-192.
- Liu, Holly: „Erinnern und Vergessen: Ein aktuelles Thema in der deutschen Gegenwartsliteratur. Im Gespräch mit Monika Maron“. In: Hans-Jürgen Mende (Hg.): *Berliner Lesezeichen. Literaturzeitung*. 8. Jg. (2000), H. 5, S. 26-31.

- Mahlendorf, Ursula: „Der weiße Rabe fliegt. Zum Künstlerinnenroman im 20. Jahrhundert“. In: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. Bd. 2 (1988), S. 445-459.
- Mauelshagen, Claudia: *Der Schatten des Vaters: deutschsprachige Väterliteratur der siebziger und achtziger Jahre*. Frankfurt/M. 1995.
- Mayer, Karl Ulrich: „Kollektiv oder Eigensinn? Der Beitrag der Lebensverlaufsforschung zur theoretischen Deutung der DDR-Gesellschaft“. In: Johannes Huinink u.a.: *Kollektiv und Eigensinn: Lebensverläufe in der DDR und danach*. Berlin 1995, S. 349-272.
- Meyer, Andreas: „Opfer und Täter. Zu Monika Marons Roman *Stille Zeile Sechs*“. In: Hannelore Scholz (Hg.): *ZeitStimmen-Betrachtungen zur Wende-Literatur*. Berlin 2000, S. 135-146.
- Mertens, Wolfgang: *Entwicklung der Psychosexualität und der Geschlechtsidentität*. Bd. 2: *Kindheit und Adoleszenz*. Zweite, überarb. Aufl., Stuttgart 1996.
- Mertens, Wolfgang: *Psychoanalyse*. Fünfte, überarb. und erw. Aufl., Stuttgart 1996.
- Mittman, Elizabeth R.: *Encounters with the Institution: Woman and Wissenschaft in GDR Literature*. Dissertation University of Minnesota 1993.
- Morgan, Peter: „„A Presence...called Germany“: personal history in the construction of national identity by post-war German intellectuals: three case-studies“. In: *Journal of European Studies*. Bd. 26 (1996), H. 3, Teil 3, Nr. 103, S. 239-267.
- Mozart, Wolfgang Amadeus/Ponte, Lorenzo da: *Don Giovanni (Il Dissoluto Punito ossia Il Don Giovanni)*. *Dramma giocoso/Oper in zwei Akten*. Uraufgeführt 1787 in Prag.
- Müller, Inez: „Die Kategorien Zeit und Raum im Roman ‚Stille Zeile Sechs‘ von Monika Maron“. In: Edgar Platen (Hg.): *Erinnerte und erfundene Erfahrung. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München 2000. S. 61-75.
- Müller, Wolfgang: *Dichter-Helden in der DDR-Literatur der siebziger Jahre*. New York u.a. 1989.
- Münz-Koenen, Inge: „Spurensuche 1992. Uwe Johnson, *Jahrestage*, und Monika Maron, *Stille Zeile Sechs*“. In: Eberhardt Lämmert/Barbara Naumann (Hg.): *Wer sind wir?: Europäische Phänotypen im Roman des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1996, S. 245-263.
- Neuhaus, Stefan: „Literarische Antworten auf den Untergang eines ungeliebten Staates und ihr innovatives Potential“. In: Edgar Platen (Hg.): *Erinnerte und erfundene Erfahrung. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München 2000, S. 9-25.
- Nießen, Irene: o.T. In: *Lesezeichen*. 1/2001.

- o.V.: *Textbuch Don Giovanni Italienisch/Deutsch. Mit einem Nachwort von Stefan Kunze.* Stuttgart 1986.
- Ölke, Martina: „Die Vergangenheit, eine Baustelle: Autobiographie/-fiktion in der Literatur der DDR vor und nach der Wende (Stephan Hermlin, Monika Maron, Erich Loest)“. In: Hermann Heckmann (Hg.): *Autobiographisches Schreiben nach 1989. Analysen von Erinnerungen und Tagebüchern ehemaliger DDR-Schriftsteller* (Reihe *Aus Deutschlands Mitte*, Bd. 30). Bonn 2003, S. 127-160.
- Peters, Peter: „*Ich Wer ist das*“: *Aspekte der Subjektdiskussion in Prosa und Drama der DDR (1976-1989)*. Frankfurt/M. u.a. 1993.
- Pietzcker, Carl: „Grenze und Grenzüberwindung: Überlegungen zur literarischen Form“. In: *Germanica: études germaniques*. Bd. 7 (1990), S. 49-56.
- Pietzcker, Carl: „„Sie zwingen mich, das Abscheulichste zu tun, was ich mir denken kann: jemandes Tod zu wünschen.“ *Monika Maron* ‚*Stille Zeile sechs*‘“. In: *Der Deutschunterricht*. Bd. 52 (2000), H. 5, S. 48-60.
- Plowman, Andrew: „History, Identity and the Writer: Helga Königsdorf and Monika Maron since 1990“. In: Martin Kane (Hg.): *Legacies and Identity. East and West German Literary Responses to Unification*. Bern 2002, S. 81-96.
- Puhl, Widmar: „Eine läuft über. Monika Marons Roman“. In: *Die Zeit*. 07. November 1986.
- Radisch, Iris: „Der Lurch muss sterben. *Stille Zeile Sechs* – Monika Marons Abrechnung mit den Vätern der DDR“. In: *Die Zeit*. 11. Oktober 1991.
- Reich-Ranicki, Marcel: „Keine Frucht ohne Schale“. In: Hans Joachim Kreutzer (Hg.) *Kleist Jahrbuch*. Stuttgart 1993, S. 8-15.
- Reich-Ranicki, Marcel: „„Der Liebe Fluch“. Marcel Reich-Ranicki über Monika Marons Roman ‚*Animal triste*‘“. In: *Der Spiegel*. 12. Februar 1996, S. 185-189.
- Reichelt, Gregor: „Zur Uneindeutigkeit von Zeitgeschichte in Monika Marons Erzählung *Stille Zeile sechs*“. In: *Literatur für Leser*. Bd. 22 (1999), H. 3, S. 162-170.
- Richter, Gerhard: „Verschüttete Kultur – Ein Gespräch mit Monika Maron“. In: *GDR Bulletin*. Bd. 18 (1992), S. 2-7.
- Ricoeur, Paul: *Wege der Anerkennung*. Aus dem Französischen übersetzt von Ulrike Bokelmann und Barbara Heber-Scherer. Frankfurt/M. 2006.
- Roebing, Irmgard: „Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiben geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerk“. In: Mona Knapp/Gerd Labrousse (Hg.): *Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 29, Amsterdam 1989, S. 275-321.

- Rosbacher, Brigitte: „(Re)visions of the Past: Memory and Historiography in Monika Maron's *Stille Zeile Sechs*“. In: *Colloquia Germanica*. Bd. 27 (1994), H. 1, S. 13-24.
- Rosbacher, Brigitte: „The Status of State and Subject: Reading Monika Maron from *Flugasche* to *Animal triste*“. In: Robert Weninger/Brigitte Rosbacher (Hg.): *Wendezeiten, Zeitenwenden: Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur; 1945 - 1995*. Tübingen 1997, S. 193-214.
- Rotzoll, Christa: „Gebremster Zorn. Der Ostberliner Journalistinnen-Roman ‚Flugasche‘“. In: *Süddeutsche Zeitung*. 25./26. April 1981.
- Ruchlak, Nicole: *Das Gespräch mit dem Anderen. Perspektive einer ethischen Hermeneutik*. Würzburg 2004.
- Schenkel, Michael: *Fortschritts- und Modernitätskritik in der DDR-Literatur: Prosatexte der achtziger Jahre*. Tübingen 1995.
- Schmidt, Ricarda: „From Surrealism to Realism: Monika Maron's ‚Die Überläuferin‘ and ‚Stille Zeile Sechs‘“. In: Elizabeth Boa/Janet Wharton (Hg.): *Women and the Wende. Social Effects and Cultural Reflections of the German Unification Process. Proceedings of a Conference held by Women (German Monitor Nr. 31)*. Amsterdam/Atlanta 1994, S. 247-255.
- Schmidt, Ricarda: „Erlaubte und unerlaubte Schreibweisen in Honeckers DDR. Christoph Hein und Monika Maron“. In: Robert Atkins/Martin Kane (Hg.): *Retrospect and Review. Aspects of the Literature of the GDR 1976-1990 (German Monitor Nr. 40)*. Amsterdam/Atlanta 1997, S. 176-196.
- Schmitz-Köster, Dorothee: *Trobadora und Cassandra und ...: weibliches Schreiben in der DDR*. Köln 1989.
- Schoeller, Wilfried F.: „Literatur, das nicht gelebte Leben. Gespräch mit der Ostberliner Schriftstellerin Monika Maron“. In: *Süddeutsche Zeitung*. 06. März 1987.
- Scholz, Hannelore: „O doch. Es geht um Zukunft, wissen Sie. Was bleibt. Was bleibt.“ (Wolf). Zum Problem Angst und Macht in Texten von Monika Maron, Angela Krauß und Christa Wolf vor und nach 1989“. In: Helga Grubitzsch/Eva Kaufmann/Hannelore Scholz (Hg.): *„Ich will meine Trauer nicht leugnen und nicht meine Hoffnung“: Veränderungen kultureller Selbstwahrnehmungen von ostdeutschen und osteuropäischen Frauen nach 1989*. Bochum 1994, S. 105-123.
- Schulte, Bettina: „Die Trauer um die ungelebten Jahre. Monika Marons Roman ‚Stille Zeile sechs‘ ist ein wichtiges Buch gegen Sozialismus-Schwulst und DDR-Nostalgie“. In: *Badische Zeitung*. 11. Dezember 1991.
- Stamer, Uwe: „Muße zum Nachdenken. Angst und Tod: Monika Marons ‚Die Überläuferin‘“. In: *Stuttgarter Zeitung*. 13. Juni 1987.
- Strauss, Anselm L.: *Spiegel und Masken. Die Suche nach Identität*. Frankfurt/M. 1968.

- Taberner, Stuart: „ob es sich bei diesem Experiment um eine gescheiterte Utopie oder um ein Verbrechen gehandelt hat‘: Enlightenment, Utopia, the GDR and National Socialism in Monika Maron’s Work from *Flugasche* to *Pawels Briefe*“. In: Carol Anne Costabile-Heming u.a. (Hg.): *Textual responses to German unification*. Berlin 2001, S. 35-57.
- Taylor, Susanne C.: *Public and Private. A Matter of Exclusion? The Search for Identity in Three Novels, 'Stille Zeile Sechs', 'Nada' and 'Eva Luna'*. Ann Arbor 2002.
- Thaa, Winfried: *Gesellschaftliche Differenzierung und Legitimitätsverfall des DDR–Sozialismus: das Ende des anderen Wegs in der Moderne*. (Tübinger Mittel- und Osteuropastudien, Bd. 4) Tübingen 1992.
- Vallance, Margaret: „Monika Maron: harbinger of surrealism in the GDR?“. In: *GDR Monitor* 20 (1988/89), S. 56-64.
- Wegner, Silke: *Ein wenig zärtliches Techtelmechtel ...: der Brief als Medium privater Kommunikation, Gegenstand der Veröffentlichung und Mittel des Streits; dargestellt am Beispiel des Briefwechsels zwischen Monika Maron und Joseph von Westphalen*. Münster 1994.
- Wehdeking, Volker: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller: literarische Verarbeitung der Wende seit 1989*. Stuttgart u.a. 1995, S. 118-133.
- Wiedemann, Conrad: „Die Grenzgängerin: Von Pankow nach Hamburg: die Erzählerin Monika Maron“. In: *DU*. H. 12 (1992), S. 20-24.
- Wienroeder-Skinner, Dagmar: „Texte von Frauen über die Macht der Väter: Monika Maron – und einige andere Autoren und Autorinnen aus der DDR“. In: Ursula E. Beitter (Hg.): *Schreiben im heutigen Deutschland. Fragen an die Vergangenheit*. New York u.a. 1999, S. 229-243.
- Wigmore, Juliet: *Send in the clones: The art of reproduction in Monika Maron’s novel Die Überläuferin*. Oxford/Cambridge 1998.
- Winter, Hans-Gerd: „Vom gefürchteten und erwünschten Tod und von den Freuden des Überlebens. Darstellungen des Todes bei Monika Maron und Dieter Wellershoff“. In: Walter Delabar/Werner Jung/Ingrid Pergande (Hg.): *Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosaliteratur der achtziger Jahre*. Opladen 1993, S. 127-138.
- Wittstock, Uwe: „Verordnetes Schweigen. Monika Marons Roman ‚Flugasche‘“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 14. April 1981.

Weitere beigezogene Literatur

- Drosdowski, Günther (Hg.): *Duden Etymologie: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. 2. Aufl., Mannheim 1989.

Franke, Eckhard: „Monika Maron“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Stand 01. August 1995.

Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4, (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt) Basel 1976, S. 144-152.