

Pre-Print zu

„Der Liebesroman im 21. Jahrhundert“

Der Liebesroman wird häufig als vergessenes bzw. erschöpftes Thema der Literaturwissenschaft angesehen. Da seine herkömmliche Gattungsbestimmung (als Roman über Liebe) sowie die stilistischen Merkmale des Genres, seine typische Motivsammlung und nicht zuletzt seine potenzielle Leserschaft nach allgemeiner Auffassung schon seit Langem definiert sind, kann eine Diskussion über das Schreiben und Lesen von Liebesromanen als nur bedingt berechtigt und lediglich auf einige Aspekte begrenzt erscheinen. Die Liebe ist nach wie vor ein wichtiger Bezugspunkt der Kulturwissenschaft, somit kommt dem Liebesroman als sprachlicher Darstellung, als geschriebener Realisierungsform des Gefühls – mit allen Konsequenzen für die (post)moderne Liebeskultur – die Stellung eines Mediums zu, das über den Wandel der Liebeskultur berichten soll. Was dabei nicht selten vernachlässigt wird, ist die Stellung des Genres, verstanden jedoch nicht als poetische Form und sprachlicher Ausdruck, sondern als Träger von Bedeutung an sich. Der Band „Der Liebesroman im 21. Jahrhundert“ präsentiert Beiträge, die sich auf die für das Genre typischen Motive konzentrieren, ohne die problematischen Fragen der Gattungszuweisung und Gattungswertung zu übersehen.



Die Beiträge wurden am 15. und 16. September 2016 im Rahmen einer Tagung auf der Universität in Bydgoszcz präsentiert und im Juni 2017 im Verlag Königshausen & Neumann veröffentlicht.
978-3-8260-6153-0 (ISBN), ca. 360 Seiten

Beitrag von

Tomasz Waszak

Über die Schwierigkeiten beim Schreiben über Liebe am Beispiel von *Bis dass der Tod uns meidet* (2013) von Alexander Peer

1. Vorbemerkung

Bevor der 1971 in Salzburg geborene Alexander Peer 2013 sein Romandebüt dem Lesepublikum vorlegte, hatte er bereits eine mehrjährige schriftstellerische Karriere hinter sich, deren Ergebnisse ihn eindeutig als Produzenten gehobener Literatur auswiesen. *Das Land unter ihnen*, die Debütnovelle von 2005 ist ein nonlinear erzählter Bericht von Cortez' und seiner Leute Eroberungszug, also auch thematisch nicht geradezu schmökertauglich. Das mit Erwin Uhrmann 2008 veröffentlichte Sammlung von Baltikum-Impressionen sprengt schon bei der Genrezuordnung die eingeübten Rezeptionschemata: teils Reisejournal, teils Essay, teils Reportage, teils Fiktion und zudem noch von einem Autorenduo vorgelegt. Dazwischen kommt noch der Band mit (zum Teil eigenen) literaturwissenschaftlichen Beiträgen zu Leo Perutz (2007) als explizites Zeugnis philologischer Versiertheit des Schriftstellers.

Wer sich mit einer solchen Vorgeschichte anschickt, einen Liebensroman zu schreiben, wird gewiss nicht unter sein Niveau fallen wollen. Allerdings ist ein solches Risiko bei diesem Thema höher als durchschnittlich; gilt doch das Motiv Liebesbeziehung, sei es allein aufgrund der Tatsache seiner immensen trivialliterarischen Präsenz, als besonders kitschverdächtig. Dass man ihm daher eine Form verleihen muss, die dem Etikett 'anspruchsvoll' gerecht wird, versteht sich von selbst.

Somit ist der Gegenstand des vorliegenden Beitrags grundsätzlich umrissen. *Ex negativo* könnte man ihm den Namen Detrivialisierung nennen, ich werde im Folgenden aber den Begriff Qualitätsherstellung bevorzugen. Und zwar deshalb, weil der erstere voraussetzt, manche Sujets seien quasi von Natur aus trivial, was genauso wenig als die gegensätzliche Behauptung stimmt, die Wahl bestimmter anspruchsvoller Themen automatisch literarische Qualität

garantiert. In der Tat wird Qualität nicht vorgefunden, sondern immer konstruiert, was aber andererseits nicht bedeutet, dass das thematische Repertoire aus lauter wertneutralen Entitäten besteht. Statt aber von qualitätsichernd vs. trivial zu reden ist die Anwendung der Opposition qualitätsversprechend vs. trivialitätsgefährdet die sachgerechtere Option. Das erstere Merkmal lässt den Prozess der Qualitätsherstellung mit unterdurchschnittlichem, das letztere mit überdurchschnittlichem Aufwand betreiben. In eben diesem Sinne hat der thematische Aspekt doch eine Bedeutung für die Feststellung der literarischen Qualität eines Textes, wie das im Folgenden im Detail gezeigt wird.

Zuvor muss aber noch einem Missverständnis vorgebeugt werden. Sowohl „Detrivialisierung“ als auch „Qualitätssicherung“ klingen nach produktionsästhetischer Perspektive, die hier aber keineswegs angenommen wird. Zwar könnte der Verfasser dank seiner persönlichen Bekanntschaft mit dem Autor möglicherweise Einblicke in den empirischen Entstehungsprozess gewinnen, allerdings wäre das seiner textzentrierten Methodik fremd und würde die nachstehenden Erwägungen in ein literaturwissenschaftliches Randgebiet führen. So wahr es auch ist, dass die Qualitätssicherung als mehr oder weniger bewusster Prozess die Arbeit am Werk begleitete – wir werden sie allein als Effekt untersuchen, der am festigen Text feststellbar ist. Ist von ihr als von Handlung die Rede, dann nur im Sinne einer heuristischen Metapher.

2. Techniken der Qualitätssicherung

Wie oben angedeutet, gehört das Motiv der Liebesbeziehung aus Gründen, die eine separate Studie verdienen¹, zu trivialitätsgefährdeten Themen, was zur

1

¹Als deren Titel schlage ich vor: „Was macht ein Thema kitschanfällig?“ Unter den hier nur rhapsodisch zu nennenden Antworten würden sich gesellschaftliche Verbreitung, hohe emotionale Ladung, Vorhersehbarkeit der themengebundenen Handlungsszenarios und Reduzierbarkeit auf einfache alltagsweisheitliche Maximen in erster Linie anbieten. All diese Merkmale kommen dem Motiv „Liebe“ über Gebühr zu. Freilich sollte man von den zwei zuletzt erwähnten mit Roland Barthes sagen, dass sie dem Motiv „Liebe“ durch Mechanismen gesellschaftlicher Kontrolle verliehen werden, die die anarchische Kraft der Liebesbeziehung befürchtet (vgl. Andrea Köhler, „Wie wahr das – noch immer – ist! Wiedergelesen: «Fragmente einer Sprache der Liebe»“. In: Neue Zürcher Zeitung vom 7.11.2015 [Online-Ausgabe: <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/wie-wahr-das--noch-immer--ist-1.18642359>, Zugang 13.12.2016]). Den Diskurs der Liebe floskel- und konventionsfrei zu gestalten, ist

Folge hat, dass die üblichen Methoden der Qualitätssicherung bei seiner Behandlung intensiver eingesetzt und womöglich durch spezifisch motivbezogene Verfahren ergänzt werden müssen.

2.1. Verfremdung

Mit der Verfremdung meint Viktor Šklovskij einen besonderen literarischen Kunstgriff, der Bekanntes als unbekannt erscheinen lässt². Auch Bertolt Brechts Verständnis des Begriffs schränkt seine Anwendung auf illusionsbrechende theatralische Techniken ein³. Dagegen fasst Jürgen Link die Kategorie der Verfremdung möglichst weit auf, indem er praktisch alle Merkmale der Literarizität als Verfremdungen ansieht⁴. Man kann freilich diese Positionen miteinander harmonisieren, indem man die Verfremdung als ein intensitätsskalierbares Verfahren darstellt; dann eignen einfache Verfremdungen (gängige Reimschemata, Metaphern, Plotmuster) allen literarischen Produkten, komplexe Verfremdungen dagegen nur anspruchsvoller Literatur. Allerdings scheint hier keine direkte Proportionalität vorzuliegen; vielmehr gestaltet sich das Verhältnis zwischen Verfremdung und Literarizität als eine inverse U-Kurve, wo die übermäßige Häufung defamiliarisierender Effekte eine Minderung literarischer Qualität (Schwulst, Manieriertheit, Extravaganz) nach sich zieht.

In Bezug auf das Liebesmotiv kann die Verfremdung mit Roland Barthes als Abwendung von der Liebesgeschichte aufgefasst werden, der die folgenden Vorbehalte gelten:

daher eine Aufgabe, die der der Produktion ambitionierten literarischen Schaffens gleichkommt. Im Liebesroman fallen diese Zielsetzungen schlechthin in eins, weshalb man es nicht wundernehmen soll, dass sich die in diesem Beitrag vorgenommene Analyse qualitätssteigernder Techniken auf Argumente allgemeinliterarischer Natur stützt.

2

² Vgl. Viktor Šklovskij, „Kunst als Kunstgriff“ [1917]. In: Ders.: *Theorie der Prosa*. Aus dem Russischen von Gisela Drohla. Frankfurt/M.: Fischer, 1966, 7-24, hier S. 15f.

3

³ Vgl. Bertolt Brecht, „Kleines Organon für das Theater“ [1949]. In: Ders., *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Sechster Band: *Schriften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997, S. 519-552, hier S. 535-538.

4

⁴ Vgl. Jürgen Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*. München: Fink, ⁵1993, S. 98.

Eben das ist die *Liebesgeschichte*, wie sie dem großen narrativen Anderen, der öffentlichen Meinung unterworfen ist, die jede exzessive Kraft entwertet und darauf dringt, dass das Subjekt selbst das große imaginäre Fluten, von dem es ohne Ordnung und Ziel überschwemmt wird, auf eine schmerzhaft, krankhafte Krise zurückführt, von der es genesen muss [...].⁵

Als Mittel gegen die nivellierende Macht der Liebesgeschichte wird ein Diskurs beschworen:

der von extremer Einsamkeit ist. Von Tausenden von Subjekten geführt, aber von niemandem verteidigt, er wird von den angrenzenden Sprachen vollständig im Stich gelassen: entweder ignoriert oder entwertet oder gar verspottet, abgeschnitten nicht nur von der Macht, sondern auch von ihren Mechanismen (Techniken, Wissenschaften, Künsten). Wenn ein Diskurs, durch seine eigene Kraft, derart in die Abdrift der Unzeitgemäßen gerät, über jede Herdengeselligkeit hinausgetrieben wird, bleibt ihm nichts anderes mehr, als der wenn auch winzige Raum einer Bejahung zu sein.⁶

Barthes geht nicht auf die sprachlichen Eigenschaften eines solchen Diskurses ein; indem er ihn aber als abweichend und individualisiert darstellt, scheint er der literarischen Verfremdung ein Wort zu reden, eine Annahme, die durch das fragmentorientierte Konzept seines Buches bestätigt wird: Es sei das bruchstückhafte, ungeordnete, kurzum aus seinen glatten Bahnen geschleuderte Reden, das dem Phänomen Liebe gerecht werden könne.

Der Zielsetzung des vorliegenden Beitrags gemäß konzentrieren wir uns im Folgenden auf die potenziell qualitätssteigernden Verfremdungen, die am liebsten direkt mit dem Topos Liebe verbunden sind. Bei ihrer Systematisierung folgen wir der herkömmlichen Einteilung zwischen der Beschaffenheit der dargestellten Welt und der Eigenart ihrer Darstellung.

5

⁵ Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe* [1980]; Übers. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985, S. 20.

6

⁶ Ebd., S. 13. Zur überzeugenden Auswertung von Barthes' Konzept für die Analyse einer fiktionalen Liebesbeziehung vgl. Peter James Bowman, „The Lover's Discourse in Theodor Fontane's *Irrungen, Wirrungen*“. In: *Orbis Litterarum* 62:2 (2007), S. 139-158.

2.1.1. Auf der *histoire*-Ebene

Die Hauptfiguren von Peers Liebesgeschichte sind der in Wien lebende Ich-Erzähler Franz Müller, ein mäßig erfolgreicher Schriftsteller, der hauptamtlich als Deutschlehrer tätig ist und gelegentlich Schreibworkshops anbietet, und die aus Michigan stammende Rebecca, die sich an einer dieser Veranstaltungen beteiligt. Nach Kursende entwickelt sich zwischen ihnen eine Liebesbeziehung, die so intensiv wie krisengeschüttelt ist und nach knappen vier Monaten auseinandergeht. Sowohl die Figurenkonstellation als auch der Handlungsverlauf weisen Züge auf, die als versuchte Abweichung von eingefahrenen Schemata betrachtet werden können.

2.1.1.1. Exotisierung

Als erste Verfremdung, die der dargestellten Liebesbeziehung verliehen wird, darf die Tatsache gelten, dass die Partnerin von Franz eine Amerikanerin ist. Dies als Exotisierung zu bezeichnen mag übertrieben wirken: Erstens ist Amerika kein wildfremder Kulturkreis, zweitens ist eine gemischte Liebespartnerschaft in der globalisierten Welt kein besonderes Novum. Dennoch zeigt die Gestaltung dieses Aspekts, dass selbst ein geringes Maß an Exotik effektiv für Verfremdung sorgen kann. Zum Beispiel dadurch, dass der Großteil der Gespräche des Liebespaares auf Englisch wiedergegeben wird. Offenkundig soll dies der intrafiktionalen Wahrheit Rechnung tragen: Obwohl Rebecca „richtig schön Deutsch sprechen“ [233]⁷ kann, greift sie bei komplexen Sachverhalten oder bloß aus Bequemlichkeit auf ihre Muttersprache zurück; andererseits wechselt auch Franz – aus Höflichkeitsgründen, um der Intimität willen oder bloß zum Sprachtraining – immer wieder von Deutsch zu Englisch. Die Folge ist ein zweisprachiges Gemisch, das der Darstellung der

7

⁷Die Seitenangaben beziehen sich auf: Alexander Peer, *Bis dass der Tod uns meidet*. Innsbruck: Limbus, 2013.

Kommunikation zwischen beiden eine hyperrealistische⁸ Glaubwürdigkeit⁹ erlaubt, ohne zugleich den Leser zu überstrapazieren. Immerhin regt der fremdsprachige Anteil des Diskurses zum Nachdenken über seine verfremdende Funktion an. Trägt er durch seinen Fremdkörpercharakter zur Desautomatisierung der Diskurswahrnehmung bei, wie diese von der Verfremdung erwartet wird? Einerseits kaum, da der Sprachwechsel für die Liebhaber – und vermutlich für einen großen Teil der zeitgenössischen Leserschaft – offenkundig keine Schwierigkeit darstellt. Gerade deshalb ist sein Vorkommen aber andererseits im hermeneutischen Sinne des Wortes irritierend. Warum wird eigentlich zum Englischen gegriffen, wenn beide Liebespartner selbst über ihre Kommunikationsstörungen kompetent auf Deutsch sprechen können¹⁰? Die Antwort muss bei jeder der Beziehungspartien unterschiedlich ausfallen. Auf Seiten Franz' ist der Gebrauch einer Fremdsprache ein Beweis zusätzlicher kommunikativer Kompetenz, also etwas, womit er seinem „witty talk“ [168] eine weitere Finesse verleihen kann. Bei Rebecca erscheint der Übergang zur Muttersprache dagegen als Eingeständnis kommunikativer Inkompetenz: Sie sei sich ihres Deutschen nicht sicher genug und suche daher immer wieder im vertrauten Idiom Schutz, was in Momenten emotionaler Spannung besonders auffällt (vgl. etwa den Verlauf des Gesprächs auf S. 168). Die Verwendung derselben Sprache fungiert also als Träger von entgegengesetzten Zuständen: Souveränität und Schwäche. Dass die erstere der männlichen und die letztere der weiblichen Figur zugeschrieben werden, ist keinesfalls automatisch: Wäre das Englische die Grundsprache des

8

⁸Der Normalfall bei der Wiedergabe fremdsprachiger Gespräche in fiktionalen Werken ist, dass diese – bis auf einige für das Lokalkolorit sorgende Originalausdrücke in die Muttersprache übersetzt werden. Diese Abweichung von 'realen' Verhältnissen wird als eine bloße Technik der Rezeptionserleichterung stillschweigend akzeptiert. Ausnahmen von der Regel – eine der berühmtesten – sind die französischsprachigen Wortwechsel zwischen Hans Castorp und Klawdia Chauchat in Thomas Manns *Zauberberg* – legen daher eine Sondermotivierung nahe und machen die Sprachwahl zu einem Interpretandum an sich.

9

⁹Diese wird andererseits durch gelegentlich vorkommende Fehler etwas gemindert, die dem Erzähler („It's to [statt „too“] personal“ [9]) noch, der Muttersprachlerin Rebecca (vgl. die sehr ungrammatische SMS [19]) aber kaum zu verzeihen sind.

10

¹⁰Vgl. dazu etwa die Aussage Rebeccas: „Du sagst, dass du mich liebst, nur weil du dir das Vorrecht über meinen Körper sichern willst, nur damit dir der tägliche Fick garantiert ist“ [168].

Liebesdiskurses, wären die Pole der Opposition umgekehrt besetzt. Dazu müsste aber die Handlung in Amerika spielen oder mindestens Franz kein Sprachlehrer sein, als solcher er zunächst vor Rebecca tritt und somit seine linguistische Dominanz begründet (die hier wie selbstverständlich mit tradierter Besetzung der Geschlechterrollen einhergeht). Dann könnten sich freilich die Dialoge wohl kaum dieselbe linguistische Glaubwürdigkeit anmaßen.

So wird sichtbar, dass die Verwendung der Fremdsprache kein bloßes koloritsteigerndes Element ist, indem sie eine grundlegende Kommunikationsschwierigkeit der beschriebenen Liebesbeziehung an den Tag legt: Obwohl den Liebenden zwei Sprachen zur Verfügung stehen, kann keine von ihnen als die ihrem Liebesdiskurs gemeinsame bezeichnet werden¹¹. Die Präsenz des Englischen – an sich wie gesagt keine erhebliche Verfremdung¹² – trägt auf diese Weise zur Verkomplizierung der Affäre bei und macht sie eine narrative Ausgestaltung wert.

2.1.2. Dekonstruktion

Mit dem Titel dieses Abschnitts ist nicht die poststrukturalistische Interpretationsmethode gemeint, die bekanntlich dem Umgang mit Worten und nicht mit Objekten gilt. Wir bleiben hingegen auf das dargestellte Objekt konzentriert, das als Inbegriff der Dekonstruktion im alltäglichen Sinne des

11

¹¹Zu sprachlichen Missverständnissen auf beiden Seiten vgl. [90f.] resp. [131]. Die Schaffung einer gemeinsamen Sprache bleibt Franz und Rebecca bis zum Schluss ihrer Beziehung verwehrt. Erst nach der Trennung geschieht etwas, was als spontane Sprachenverschmelzung interpretiert werden kann. Und zwar nimmt eine der Franz nun plagenden Intensiv-Erinnerungen an Rebecca die folgende Gestalt an: „Ich zittere, wenn ich irgendwo ein simples ‘mich’ lese, weil ich das ‘igan’ dazuschreibe“ [272].

12

¹²Zu den Argumenten, die schon oben im Haupttext genannt wurden (Verbreitung der Englischkenntnisse, mäßiger Anteil englischsprachiger Ausdrücke) sei noch dasjenige hinzugefügt, dass es sich bei besagten Exotika zumeist um einfache und stereotype Ausdrücke handelt. Die wahre sprachliche Verfremdung, von der im Abschnitt 2.1.2. die Rede sein wird, spielt sich allein innerhalb der deutschen Sprache ab. Bedenkt man, dass der Erzähler auch auf der *histoire*-Ebene ein Schriftsteller ist, wird diese produktionspragmatisch selbstverständliche Tatsache zu einem Interpretandum: Den Diskurs der Liebe originell zu gestalten ist nur einer Seite der Beziehung voll beschieden, was der Beziehung selbst nichts Gutes verspricht. Was in der dargestellten Welt als tragische Paradoxie anmutet, wird sich in der ästhetischen Dimension als Ausdruck eines durchaus logischen Verhältnisses erweisen: Scheitern der Liebe gebiert den Erfolg der Kunst.

Wortes darstellbar ist: eine Liebesbeziehung, die sich schneller abbaut, als sie aufgebaut zu werden vermag¹³. Es ist noch in der Vorbereitungsphase, als Rebecca Franz gegenüber die Dämonen heraufbeschwört, die die kommende Zweisamkeit effektiv unterminieren werden:

Kaum hatte ich Platz genommen, war ihr Vater anwesend, weil er auch einer der Abwesenden war. Jahrelang hatte er sich nicht gemeldet. Früher, als sie noch in der Keimzelle Familie lebte, kam sie nie an ihn heran, keinen Platz hatte sie gehabt, sich ihm mitzuteilen.

Nicht nur der Vater wurde herbeizitiert in seiner Abwesenheit, auch der eine oder andere Mann aus ihrem Leben. Eine langjährige Beziehung, die immer mehr dem Desaster entgegenfierte, schließlich mit einer Katastrophe endete, hatte ihr die Beziehungswilligkeit ausgetrieben. Auf meine Frage, welcher Art die Katastrophe gewesen sei, wich Rebecca aus und erzählte, kaum Atem schöpfend, von anderem. [10]

Das Zitat weist Rebecca als eine Person mit unverarbeiteten familialen (familiären) und sexuellen Problemen aus; einerseits wollen sie mitgeteilt werden, andererseits versetzen sie ihre Trägerin in chaotische Zustände, die jegliche Mitteilung erschweren. So wird die Verfassung des sich anbahnenden Verhältnisses von vornherein bestimmt. Auf der einen Seite wird sie von der Vergangenheit Rebeccas belastet sein. Auf die zitierten initiiierenden Bekenntnisse folgen bald Details: Namen von Männern [27], Aufzählungen eigener „Verfehlungen und Versäumnisse“ [29] im Modus des „jumping around“, dem Franz „kaum folgen“ kann [27]. Ihm fällt es umso schwerer, als er, im Gegensatz zu Rebecca, die das Reden über die Vergangenheit als gegenseitige Verpflichtung der Liebenden ansieht [29], der Vorstellung von Lebensbeichte als Vehikel der Liebeshermeneutik grundsätzlich skeptisch gegenübersteht [29].

13

¹³Immerhin sollte man bedenken, dass zwischen beiden Lesarten des Begriffs ein Zusammenhang besteht: Die spätkapitalistische Auflösung einer idealistischen Liebesvorstellung kann man sowohl als Textautor oder -interpret betreiben als auch als Gesellschaftsmitglied oder -forscher verfolgen, vgl. dazu Eva Illouz, *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Aus dem Amerikanischen von Andreas Wirtensohn, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007, S. 214f., 321f. Im Umgang mit dem postmodernen Liebesroman, dessen Züge Peers Buch über jeden Zweifel trägt, rücken die beiden Perspektiven dicht aneinander.

Die psychische Labilität Rebeccas kommt nicht nur bei ihrem Umgang mit der Vergangenheit zum Ausdruck. Bald fällt ihr auch die aktuelle Beziehung zum Opfer: Immer wieder muss sich Franz als Ziel von kleineren und größeren Attacken sehen. Was noch ganz harmlos als Kritik an seiner Sonnenbrille anfängt [23f.], geht schnell in die Infragestellung des Zusammenseins über [erstmalig 43], die einerseits mit Rebeccas eigener Kompliziertheit [222], ja gar Berechenbarkeit [254] motiviert, aber mindestens ebenso häufig auf Franz' angebliche Niederträchtigkeiten [168] zurückgeführt wird. Mit dem Besuch des aktuellen Ehemannes, den Rebecca in ihren autobiographischen Enthüllungen kurioserweise ausgespart hatte¹⁴, und dessen Erscheinung bei Franz eine Explosion der ihm bislang nicht ganz bewussten Eifersucht zur Folge hat, kommt das destruktive Potential auf seinen Höhepunkt. Die andere Konfrontation mit lebendiger Vergangenheit in Gestalt von Rebeccas Vater, der zu ihrer Geburtstagsparty kommt, verläuft äußerlich viel harmonischer, aber ändert nichts an dem desolaten Zustand der Beziehung¹⁵. Ab dann sind die Begegnungen des Paares nur noch Stationen des Zerfalls, ein Auf und Ab von sexueller Effizienz und kommunikativem Kollaps.

Doch soll für den endgültigen Zusammenbruch nicht allein eine Partei verantwortlich gemacht werden. Dies wird von Franz in einem der letzten Gespräche sehr zutreffend zusammengefasst. Kurz bevor er Rebeccas Eigenart mit den Worten „Du bist unfassbar“ auf den Begriff bringt, meint er von sich: „Ich kann in deiner Gegenwart gar nicht das denken, was ich sonst denke“

14

¹⁴ Mit dem Vornamen Amir, der iranischen Herkunft und dem gefürchteten jähzornigen Charakter ist diese Figur das größte Exotikum im Roman. Doch viel erheblicher als diese ‚archaischen‘ Aspekte tragen die ‚modernen‘ Komponenten der Konstellation Amir-Rebecca zur Verkomplizierung des erotischen Hauptstranges bei. Und zwar ist der Bund mit Amir eine Scheinehe, zur Ermöglichung des Daueraufenthaltes in Österreich, was übrigens seitens Rebecca den Besitz einer zweiten Staatsbürgerschaft erfordert, die zum weiteren Zeichen ihrer Zerrissenheit wird. Zwischen ihr und Amir soll aktuell nichts passieren, und doch hat der Mann ein legales Anrecht auf ihre Nähe, die folglich von Franz gemieden werden muss. All dies ist für Franz keine zufällige Häufung von Umständen, sondern eine Illustration von Rebeccas Charakter, ja sogar Anlass zur Vermutung, seine Geliebte inszeniere Verwirrung willkürlicherweise [97].

15

¹⁵ Diesem wird nicht einmal durch die Tatsache abgeholfen, dass Franz von Rebeccas Vater als der beste ihrer Freunde eingeschätzt wird [159]. Vielleicht ist dieses Urteil sogar ein Todeskuss, bedenkt man, wie ambivalent Rebeccas Vaterbeziehung ist.

[226]. Und doch versucht er es ständig, die Autonomie seiner Gedankenwelt zu bewahren. Man sieht es bereits bei der Beschreibung des ersten Treffens:

Je verausgabender Rebecca sprach, umso trieb mich meine Stummheit in die Beobachterrolle. Irgendwann musste ich feststellen, dass mein Blick, der erst fest an ihre Augen gerichtet war, langsam abwärts driftete, erst den glatten, weißen Nasenrücken überschritt, an ihrer Spitze seine Frage aufsetzte, dann – müde vom Rausch des Gipfelsturms – langsam herabkam und an den Lippen kurz rastete. Ungefragt glitt er weiter über den Hals zu ihrem Dekolleté, als hätte er seine Tour verlängern wollen. Hier weidete er sich eine Zeit lang und widmete der schmalen Grube, die ihre Brüste schufen, seine ganze Konzentration. Rebecca zog die Jeansjacke enger zusammen. Man mag es als Zufall bezeichnen, dass ich zu dieser Zeit das überaus lesenswerte Buch *Liebe und Betrug* las, ein Buch das über die Sprachen des Verlangens Auskunft gibt. [10f.]

Und so driftet der Erzähler ab, bis er von Rebeccas „Are you listening to me?“ zur Ordnung gerufen wird. Die Szene ist äußerst signifikant, weil sie in vielfacher Hinsicht die Zukunft der erst aufkeimenden Beziehung vorausdeutet. Auch wenn sich Franz und Rebecca gleich darauf in ein gegenseitig produktives Gespräch vertiefen [11f.], ist es die allererste Kommunikationserfahrung, die ein Paradigma der (fehlenden) Verständigung der Liebespartner bleiben wird. Und zwar scheitert die Kommunikation, weil Franz sich immer wieder auf gedankliche Exkursionen zu seinen literarischen und philosophischen Faszinationen begeben wird, auf die im Abschnitt 2.2 detaillierter einzugehen ist. Er verhehlt sie vor Rebecca nicht, sie zeigt aber keine Lust, mit ihm gemeinsam diese Fahrten zu verfolgen. So gönnt es sich Franz allein, sich in seinem intertextuellen Bezugsnetz zu bestätigen und festigt somit seine Ich-Kruste, was der wie daneben verlaufenden Beziehung bestimmt nicht zugutekommt.

Freilich offenbart die zitierte Stelle auch andere Gründe für das entfremdete Verhältnis Franz' zu seiner Partnerin, die sich paradoxerweise zunächst als solche nicht erkennen lassen. Denn beim Anlegen einer anderen Lesart könnte sich Franz' Gedankentour als durchaus beziehungsfördernd interpretieren, gilt doch das Abschweifen zuerst den körperlichen Reizen

Rebeccas und dann einem erotischen Metatext, der dem Ich-Erzähler über ein De-Sade-Zitat eine „schmerzhaftere Erektion“ beschert. So gesehen, ist Franz' Blick- und Gedankenflucht nur ein Umweg zu gesteigerter Sinnlichkeit, die Frage bleibt aber, ob diese Steigerung nicht zu einem Wert an sich geworden ist. Schon die Tatsache, dass sie im Zeichen des „göttlichen Marquis“ steht, könnte diesen Verdacht begründen¹⁶, war dieser doch alles andere als Befürworter konventioneller Liebesbeziehungen. Auf eine solche scheint Rebecca indes zu rechnen, als sie bekennt, „sie suche einen Mann, der sie liebe, und den sie liebe“ [20]. Dagegen erweist sich Franz als skeptisch gegenüber „zu vielen Versprechen“, die er als einen „beziehungsblockierenden“, „vorausseilenden Zwang“ ansieht [ebd.]. Die im ganzen Text verstreuten Einblicke in Theorie und Praxis seiner Sexualität (siehe weiter im Abschnitt 2.2.2.1.) lassen diese Skepsis mit der hedonistischen Grundorientierung des Protagonisten erklären, die eine ‚ernste‘ Beziehung kategoriell ablehnt. ‚Ernst‘ soll hier nicht mit ‚dauerhaft‘ verwechselt werden, von dahingehenden Erwartungen Rebeccas wird im Roman nichts vermeldet. Vielmehr soll sich die Seriosität in der Bereitschaft äußern, den Partner in allen Dimensionen für voll zu nehmen; eine schwer zu erfüllende Voraussetzung für einen, der sich wie Franz gerne mit abstrakten Komplikationen auseinandersetzt, den realweltlichen aber lieber aus dem Wege geht¹⁷.

Und doch ist der Protagonist durch das Ende der Beziehung sichtlich benommen, so sichtlich, dass die Schuldirektion aus seiner Zerrüttung dienstliche Konsequenzen zieht [258]. Die Intensität seines Leidens lässt

16

¹⁶ Obwohl nicht explizit erwähnt, ist de Sades instrumentelle Einstellung zur Sexualität (vgl. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M.: Fischer, 1988, S. 124) zu bekannt, als dass sie hier nicht als negatives Argument auftauchen könnte. Es ist übrigens einer eigenen Untersuchung wert, inwieweit sich die Bezugsquellen des Protagonisten auch substantiell (wenn auch womöglich unterschwellig) gegen das Gelingen einer Liebesbeziehung wenden; Nietzsches sprichwörtliche Frauenverachtung wäre hier an erster Stelle zu nennen. Diese wird übrigens im Text ebenfalls heraufbeschworen, wenn auch auf eine den Originaltext ironisch pervertierende Art und Weise: „Heute ist es ja eher umgekehrt. Gehst du zu Weib, fragt sie dich: ‚Und was ist mit deiner Peitsche, wo ist sie hin? Sag nicht, du hast sie vergessen!‘ Dann zieht sie sich womöglich ihre glattledernen Reiterstiefel aus und vorbei ist es mit der ganzen Philosophie“ [73f.].

17

¹⁷ Hierzu die Diagnose Rebeccas: „You're always trying to put things into an absurd context just to prevent yourself from a clear and honest encounter“ [256].

erkennen, dass er an Rebecca die Chance verpasst hat, seine Einstellung zu revidieren. Denk- und Verhaltensschemata aufzubrechen hätte geheißen, einen originellen Beitrag zum Liebesspiel und –diskurs zu leisten. Ob aber der Text selbst davon profitiert oder im Gegenteil zu einer moralisierenden Bekehrungsgeschichte verunglimpft hätte? Auf jeden Fall würden ihm die autoreferenziellen Metaphern fehlen: die in Klammern gesetzte Rebecca, der zur Fußnote geschrumpfte Franz, die Erinnerung an die Geliebte als Deutung von Eintragungen [272]. Und der ebenfalls zur Deutung einladende Schluss, der alles doch zum Guten zu wenden verspricht¹⁸ und der geschilderten Beziehung, wie Schrödingers Katze, Zerfall wie Aufbau attestieren lässt¹⁹: eine *coincidentia*

18

¹⁸In den letzten Handlungssequenzen steht Franz seinem Freund Florian in einer schweren Stunde bei: Da der Freund nachts zum Hospital muss, wohin seine in einem Autounfall verletzte Frau eingeliefert worden ist, bittet er Franz, sich um seine Tochter Marion zu kümmern. Franz geht der Aufgabe derart sachkundig nach, dass ihn das Mädchen auch dann, als die Verletzung als gefahrlos erweist und der Vater wieder zu Hause ist, ihn zum Bleiben auffordert. Mit „Also bleibe ich“ [277] endet der Roman.

19

¹⁹Die ‚Superposition‘ (zum Begriff wie zu Schrödingers Gedankenexperiment siehe Silvia Arroyo Camejo, *Scurrile Quantenwelt*. Berlin, Heidelberg: Springer 2006, S. 136-140) beider Qualitäten kommt am deutlichsten in dem Traum, der dem Nachtanruf zum Freundschaftsdienst direkt vorausgeht. In ihm erscheint Franz zunächst ein Mädchen, das darüber frustriert ist, dass sein Armreif nicht auf Franz' Arm passt. Dann wird die Kleine von der wütenden Rebecca weggezerrt, die Franz wiederholt entgegen schreit: „Das ist mein Kind“. Daraufhin heißt es: „Ich habe wieder viel Zeit, den Blättern beim Welken zuzusehen“ [273f.]. Als Vergangenheitsbewältigung betrachtet, liest sich der Traum als Kodierung zentraler Probleme der gescheiterten Beziehung. In der Gestalt des Mädchens mit dem nicht passenden Armreif kann die Verkörperung der mangelnden Harmonie zwischen Franz und Rebecca erkannt werden. Franz' Eingehen auf das Problem des Kindes lässt sich dreifach deuten: als Hilfe, die einen falschen Adressatin (und nicht Rebecca) angeboten wird, als Hilfe, die sich falschen Problemen (Äußerlichkeiten) zuwendet, und als Hilfe, die unwirksam bleibt. Die Entführung des Kindes gleicht dann der Weigerung, auf dieses zum Scheitern verurteilte Angebot einzugehen. Die Tatsache, dass sie Lebensgeschichte Rebeccas auch Abtreibungen umfasst, lassen die kindliche Figur nur umso sinnfälliger erscheinen: Das Mädchen wird so zu verdichteter (und verschobener, da es von ihrer ‚Mutter‘ getrennt ist) Repräsentanz von Rebeccas psychischem Ballast, mit dem Franz nichts zu tun haben wollte und der ihm nun samt seiner Trägerin entzogen wird. Nun kann er ungestört seine Ego-Trips antreten, die aber nur zum Untergang führen.

Liest man den Traum andererseits als eine (ebenfalls Verzerrungen ausgesetzte) Gegenwartsdiagnose, tritt das Thema der Triebsublimation in den Vordergrund: Die Begegnung mit dem Mädchen wird dann zum Symbol einer nicht-sexuellen Relation (die Symbolik des zu engen Armreifs ist nur allzu deutlich), die allein auf Freundschaft und Einfühlung basiert, also das Gegenteil von der kaputtgegangenen Beziehung darstellt. Es ist möglicherweise ein Hinweis auf eine notwendige Umorientierung oder gar die prophetische Ankündigung einer solchen (vgl. die vorausgehende Anmerkung). Die Kinder (das visionäre und gleich darauf das reale) würden dann einen Bogen spannen zu den regressiven Sehnsüchten aus der Zeit vor Anfang der Beziehung (vgl. [8]).

oppositorum, die am Ende die Dekonstruktion auch im poststrukturalistischen Sinne des Begriffes heraufbeschwört. Womit ihre Analyse als vollendet angesehen werden darf.

2.1.2. Auf der *discourse*-Ebene

Geht man auf zu den Fragen der Komposition und der sprachlichen Ausgestaltung über, fällt ein ordnendes Prinzip auf, der sich den Wirren und Krisen der dargestellten Beziehung sonderbar entgegensetzt. Der Verlauf der Affäre wird linear erzählt und mit einem Schluss versehen, der zugleich offen (hinsichtlich des vermutlichen Protagonistenschicksals) und deutlich konturiert (hinsichtlich seiner Zäsurfunktion) ist. Selbst diese Zwittergestalt der finalen Handlungswendung ist schwerlich als Verfremdung der *discourse*-Ebene anzusehen; vielmehr kann man vermuten, dass ähnliche Lösungen in Schreibworkshops als besonders elegant gelehrt werden. Dafür sorgt die rein sprachliche Gestalt über Gebühr für Störung der Rezeptionsautomatismen: Was sich von dem ersten Seiten des Romans als sein formales Charakteristikum kenntlich macht, ist der unkonventionelle Umgang mit der Sprache. Es handelt sich nicht um sprachskeptische Verzerrungen, sondern um das offenkundig ernst gemeinte Bestreben, das Althergebrachte originell zum Ausdruck zu bringen. Es ist keine Originalität um jeden Preis; die Innovationen sind in gemäßigten Dosen über den Text verteilt, um nicht maniert zu wirken. Dennoch umfassen sie alle Aspekte der dargestellten Welt, wie z.B.:

- Wetter: „Der Sommer suchte sich in diesem Park ein Denkmal zu setzen“ [10];
- Geldhaben: „Mein Portemonnaie wies ein seltenes Gewicht auf“ [13];
- Zigarettenrauchen: „Die Gauloises schrumpften zwischen unseren Fingern“ [15];
- das Schaufenster einer Konditorei: „Die Galerie der Kalorien überbot sich mit Barock“ [24];
- oder das Einschalten der Beleuchtung: „Das Licht nahm den Raum in Besitz und ließ keinen unentdeckt“ [135].

Doch was uns an dieser Stelle am meisten interessiert, ist die Verbalisierung der Fragen, die direkt der Liebesbeziehung gelten. Hier nimmt die Innovation sichtlich an Frequenz zu. Das gilt vor allem den Beschreibungen sexueller Kontakte, die passagenweise durch die Bemühung gekennzeichnet sind, das Fahrwasser der Konvention zu meiden. Hierzu eines der vielen Beispiele:

Wir suchten einige lange Minuten nach den richtigen Berührungen. Es half uns sehr, dass keine wirklich falsche dabei war. Ich roch an ihrem Nacken das Versprechen, dass sich erfüllte, als ich mit meiner Zunge weiterkam. Ihre Hände begannen sich selbstverständlicher zu bewegen. Ihre vierzigjährige Haut war weich, warm, aber nicht erhitzt, sie zu berühren beruhigte mich. Es war allmählich einfach, einander nah zu sei [sic]. Das Spiel der Geschlechter nahm sich Zeit, und der Wunsch, den Körper des anderen so zu berühren, wie dieser es wollte, ließ das Spiel gelingen. [16]²⁰

Hier wird nicht der Diskurs überhaupt, sondern ausgerechnet der Diskurs der Liebenden vor Erstarrung im Formelhaften gerettet, wie es ihm Roland Barthes wünschen würde. Diese Tendenz wird im Roman nicht nur geübt, sondern an einer für unser Anliegen besonders ergiebigen Stelle reflektiert. Ende des 7. Kapitels versucht der Ich-Erzähler den Begriff der Liebe seinem Zusammensein mit Rebecca anzupassen und macht sich eines inneren Widerspruchs bewusst: Einerseits fürchtet er, die Etikettierung könnte dem Objekt ein Garaus machen, andererseits entblößt er eine Sehnsucht, das berüchtigte Wort doch auszusprechen:

Gleichzeitig habe ich großes Bedürfnis, diesen Satz auszusprechen. Nicht einfach nur zu sagen, „ich liebe“, nein, jemandem gegenüber diesen Grad von Verletzbarkeit einzugestehen, sich zu jemandem zu bekennen ohne Rückversicherung, ohne Utilitarismus in Form von „mit Vorbehalt

20

[□] Zu anderen Stellen siehe die [44f.] und [108f.]. Andererseits sind auch Formulierungen anzutreffen, wo die Originalität des Ausdrucks durch seinen saloppen Endeffekt überschattet wird, wie in dem folgenden Autobiographem: „Sylvia ließ mich kurze Zeit später an ihr Heiligstes, das heißt bloß meine Finger, diese zappeligen, entdeckungsgierigen Spürhunde, damit dann der Schwanz wedeln konnte...“ [53].

angenommen“. Aber oft, wenn ich es sagen wollte, schnürte sich mir der Hals zu und ich sprach von anderem, um ihn wieder frei zu bekommen. [122]²¹

Die Spannung zwischen Mitteilen-Wollen und Nicht-Mitteilen-Können hält bis Ende der Liebesbeziehung an und erweist sich für diese als tödlich; indem sie als solche artikuliert wird, leistet sie ihren Beitrag dazu, den Diskurs nicht in Banalität aufgehen zu lassen.

2.2. Intertextualität

Mit der Intertextualität ist die Bezugnahme eines literarischen Textes auf einen anderen gemeint: der Bezugstext wird als Prätext, der Bezug nehmende Text als Posttext bezeichnet. Der Begriff wurde von Julia Kristeva geprägt, die ihn sehr großzügig auffasste, indem sie jeden Text als „Mosaik von Zitaten“ ansah²². Dieser weite Begriff von Intertextualität, der bereits die Wahl einer literarischen Konvention als Anleihe bei Vorgängern betrachtet, wurde später durch das engere Verständnis des Terminus ergänzt, wonach als Intertextualität vor allem die punktuell im Posttext feststellbare Präsenz eines konkreten Prätexts gilt²³. Diese mag nun explizit (Zitat) oder implizit (Anspielung) sein, fremden oder eigenen Texten gelten, den Prätext getreu oder modifiziert verkörpern – die

21

²¹Vgl. hierzu die Auslassungen Barthes' über den Satz „Ich liebe dich“, *Fragmente*, S. 136-138. Auch eine Parallele zu Robert Musils *Tonka* wäre hier zu beachten: Dort kann der Protagonist es auch nicht über sich bringen, das Bekenntnis des Vertrauens seiner Geliebten gegenüber auszusprechen; mit diesem Sprechakt müsste er sich nämlich von seinem naturwissenschaftlichen Weltbild distanzieren. Ähnliche Gründe lassen sich auch Franz' Widerständen unterstellen, sagt der doch von „dem Satz“: [...] damit soll wohl etwas Über-Irdisches bekannt werden?“ [122]. Die Folge ist auf jeden Fall die gleiche: Beide Liebhaber verwirklichen ihr Geständnis nur in imaginärer Form: als unausgesprochenen (vgl. Robert Musil, „Tonka“. In: Ders. *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß und andere Erzählungen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1957, S. -254-289, hier S. 289] oder unveröffentlichten Satz [122].

22

²²Julia Kristeva, „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“. In: Jens Ihwe (Hg.) *Literaturwissenschaft und Linguistik III*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972, S. 345-375, hier S. 348

23

²³Vgl. dazu Manfred Pfister, „Konzepte der Intertextualität“. In: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 1-30, hier S. 11-13.

einschlägige Forschung hat hierzu zahlreiche Kategorientafeln erarbeitet, zu denen wir bei Bedarf greifen werden.

Das Verhältnis von Intertextualität und Liebesmotiv wurde am prägnantesten durch Umberto Eco auf den Punkt gebracht. In der *Nachschrift zum „Namen der Rose“* beschreibt er die postmoderne Haltung am folgenden Beispiel:

Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: »Ich liebe dich inniglich«, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: »Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.« In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebt, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebt.²⁴

Es genügt, den liebenden Mann durch den Liebe thematisierenden Schriftsteller zu ersetzen und wir sehen uns vor dem bekannten Dilemma: wie kann man in der Zeit der durch jahrtausendlange Vertextung verlorenen Unschuld Originelles zum Thema Liebe beisteuern? Die von Eco nahegelegte Antwort würde lauten: Durch Intertextualität, d.h. durch offenes Bekenntnis zu einer Vorlage, die allein durch Rekontextualisierung zu etwas mehr als bloßer Wiederholung wird²⁵. Somit wird die Intertextualität zu einer Sondervariante der Verfremdung, die übrigens den Terminus in einmal mehr in einem wörtlichen Sinne erscheinen lässt.

24

[□] Umberto Eco, *Nachschrift zum „Namen der Rose“*. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber, München: dtv, 2007, S. 78f.

25

Einem imaginären Beleg davon stellt die von Pierre Menard vorgenommene wortwörtliche Neuschreibung des *Don Quijote*, wie sie von Jorge Louis Borges 1939 erfunden wurde: Trotz völliger Übereinstimmung der Texte wird die Leistung Menards von fiktiver Kritik als schöpferischer Akt gewürdigt. Als Beitrag zur Intertextualitätstheorie verstanden, würde die Botschaft der Geschichte wie folgt lauten: Wenn selbst eine Null-Modifikation Originalität beanspruchen kann, dann umso mehr jede andere Form der Bezugnahme.

Nun sind auch bei Alexander Peer Stellen zu finden, die als direkte Aufnahme von Ecos Suggestion interpretierbar wären. So gibt es zu Beginn des 13. Kapitels ein Potpourri von arg paraphrasierten Zitaten – beginnend mit Augustinus: „Geist wächst nicht auf trockenem Boden, sondern aus dicken Hoden“ und endend mit Wittgenstein: „1.1. Die Welt ist alles, was der Phallus ist“ [219f.] – die die sexuellen Binsenweisheiten durch scheinbare Autoritätsbindung wieder frisch erscheinen lassen. Doch das ist nicht der Schwerpunkt der intertextuellen Praxis, die diesen Roman kennzeichnet: Wie im vorausgehenden Abschnitt gezeigt wurde, sucht der Erzähler grundsätzlich mit eigenen Worten seine Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Die Worte anderer braucht er vielmehr dazu, dem Hauptmotiv einen originellen Kontext zu verpassen, was nicht bedeutet, dass er, womöglich unbewusst, auch in diskursive Fußstapfen Anderer gerät. Beides wird im Folgenden untersucht.

2.2.1. Explizite Bezugnahmen

Von offenen intertextuellen Bezügen wimmelt es im Text nur so: Da der Ich-Erzähler germanistisches Studium hinter sich hat, ist der literarische Kanon dieser Disziplin, sei es nur per *name dropping*, im Text zahlreich vertreten [z.B. 12, 120, 88, 153, 156, 179f., 184, 252, 266]; darüber hinaus – wie darauf die Anführung der anzüglichen Aperçus im vorigen Abschnitt hinweist – begegnet man der philosophischen Prominenz des Abendlandes, hinzu kommen eine breite Palette psychotherapeutischer Termini [174, 215] sowie Verweise auf Größen der modernen Malerei [198], des Autorenkinos [133, 250] und der Pop-Musik [12, 86f., 216f.], was der Intertextualität eine intermedialen Aspekt verleiht.

Den wichtigsten Prätext stellt jedoch Friedrich Nietzsche dar, den der Protagonist Franz familiär Fritz nennt. Anders als die anderen Objekte intertextueller Referenz lässt er sich nicht als bloße Begleiterscheinung der Romanhandlung einstufen, sondern stellt ihren – dem Rebecca-Strang gleichwertigen – Tragpfeiler dar. Zuerst von Rebecca angesprochen und von Franz als Bombastiker abgetan [25], nimmt der Philosoph des Übermenschen immer mehr Erzählraum in Anspruch. Dabei erweist sich der Ich-Erzähler nicht

nur mit Nietzsches Schaffen, sondern auch mit gar nicht selbstverständlichen biographischen Details vertraut, wie etwa der Art seiner – kurzfristig verwendeten – Schreibmaschine [25], . Derart intime Einblicke legen eine enge Beziehung nahe, die auch – allerdings als abgeschlossen: „diesem Gott hätte ich eine Weile zugehört“ [39] – von Franz eingestanden wird.

Entweder spricht der Erzähler nicht die ganze Wahrheit²⁶ oder lässt ihn die Begegnung mit Rebecca seine alte Faszination auffrischen²⁷: die Auseinandersetzung mit Nietzsches Werk und Leben wird zu einem kontrapunktischen Parallelstrang. Sie hat auf einer Seite den Charakter einer (populär)wissenschaftlichen Rezeption: Der Philosoph wird zitiert (manchmal recht ausführlich, vgl. S. 40) und kommentiert in einem Stil, der sich durchaus für einen Feuilletonbeitrag schickt:

[S]ie [Nietzsches Texte] sind durchzogen von Pathos, sie wollen das Christentum überlaufen und überbieten dieses noch mit Bedeutungs- und Geltungseifer sowie einem zunächst unterschwelligen, in den späteren Texten immer vorlauter werdenden Diktat des Gebots; dogmatischen Anarchismus möchte man das nennen. [73]

Aber auch schon die zitierte Stelle fängt als eine Anrede an ‚Fritz‘ an. In der Tat wird Nietzsche zu einem unsichtbaren Dritten der besprochenen Beziehung, als wollte Franz ihn noch einmal in einer *ménage à trois* installieren²⁸. Auf jeden Fall fühlt er sich immer wieder veranlasst, per Direktanrede gegen den Philosophen zu polemisieren. Es ist dies eine Form der Rezeption, die einem als Lebensphilosoph geltenden Denker vielleicht am angemessensten steht, freilich belässt es Franz nicht nur beim Interpretieren. Er bietet seinem Mentor Sprüche an:

26

□Vgl. dazu das Bekenntnis zu Die Fröhliche Wissenschaft als Lektüre zur Krisenintervention „in den letzten Jahren“ [86f.].

27

□Nicht ohne Bedeutung mag die Tatsache sein, dass die Ersterwähnung Nietzsches als eine amouröse Herausforderung interpretiert werden kann: Rebecca stellt in nämlich einen ihrer früheren Partnern als Nietzsche-Leser dar.

28

□Vgl. die namentliche Erwähnung der Konstellation Nietzsche-Paul Réé-Lou Salomé [266].

Nein, keine Gedanken mehr suchen, eher noch sie *erfinden und nach Gebrauch wegwerfen!* Das wäre ein Gedanke für Fritz gewesen [...] [41];

bemängelt seine Lebensführung:

Ach, hättest du doch wirklich bacchantisch gelebt, hättest du doch wirklich die Höflichkeit [...] in den Arsch getreten [63];

oder schickt ihn einfach zum Teufel [186, 143], was zusammengenommen nicht anders als Ausdruck einer lebensphilosophischen Konsequenz betrachtet werden muss. Auch der Ausgang dieses intensiven Dialogs, der das Ende der Beziehung zu Rebecca nur kurz überdauert, nimmt konkrete materielle Form an: Die Werkausgabe landet in einem Keller, einem Keller „für alle und keinen“ [271], wie es in der letzten Zitatparaphrase heißt.

Doch viel mehr als die Natur der Nietzsche-Bezugnahme, auch wenn sie an sich viele Verfremdungen bietet, soll uns ihre Funktion für die Liebeshandlung interessieren. Gewiss verleiht ihr die Nietzsche-Präsenz einen gehobenen Zug, was auch auf der *histoire*-Ebene gewürdigt wird: „Du weißt so viel [...], ich habe beim Sex noch nie so viel gelernt wie mit dir“ [242], sagt Rebecca, nachdem ihr Franz mal wieder über „Schopenhauer und Fritz“ doziert hat. Dabei ist sie selbst als ehemalige Philosophiestudentin [129] durchaus in der Lage, eine Nietzsche-Diskussion einzugehen [vgl. S. 28f., wo sie das auch tut]. Wir wissen schon, dass es nicht hilft; vielmehr gehört Nietzsche mit zu Franz' intellektuellem Refugium, das ihn den zwischenmenschlichen Beziehungen eher entzieht als näherbringt (vgl. Abschnitt 2.1.2.); signifikanterweise folgt auf die Kellerszene das letzte Kapitel, frei von Intertextualität, aber auch neue, weniger ichfixierte Relationen anbahnend. Als Kontrapunkt der Liebeshandlung, übrigens einer, der nicht bloß gelehrt, sondern auch witzig ist, sorgt freilich Nietzsche samt anderen Prätexten um überraschende Interaktionen²⁹, trägt folglich zur originellen Ornamentierung des Liebesmotivs bei.

29

[□]Hierzu sei das Prinzip der Collage heraufbeschwören, das die Schönheit aus „zufälliger Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf dem einem Seziertisch (Lautréamont, *Die Gesänge des Maldoror*. Aus dem Franz. von Ré Soupault Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990, S. 223) zu schöpfen beansprucht. Demnach ist es das bloße Nebeneinander der Stränge ‚Fritz‘ und ‚Rebecca‘, die eine auf ungewöhnlicher Zusammenstellung basierende Verfremdung hervorbringt.

2.2.2. Implizite Bezugnahmen

Da es sich in diesem Falle um eine diskrete Präsenz von Prätexten handelt, die man erst auf Grund analytischer Arbeit, und selbst dann oft nur hypothetisch festzustellen kann, sind von dieser Variante der Intertextualität keine direkt wirkenden Verfremdungseffekte zu erwarten. Deshalb wird auf sie im Folgenden nur ansatzweise eingegangen.

2.2.2.1. Fremdreferenz: Frank Wedekind

Hierzu sei von einer expliziten intertextuellen Verfremdung auszugehen, nämlich vom Romantitel. „Bis dass der Tod euch meidet“ paraphrasiert zwar keinen literarischen, sondern einen kirchenrechtlichen Prätext (die Vermählungsformel „bis der Tod euch scheidet“), ist also nur im erweiterten Sinne als Intertextualität anzusehen. Es sei denn, man widmet seine Aufmerksamkeit nicht der Tatsache der Paraphrase, sondern ihrem semantischen Effekt. Das Bekenntnis zu einer Liebe, die dem Tod zu trotzen vermag, lässt sich dann mit dem – ebenfalls explizit präsenten – „Prätext“ „Nietzsche“ assoziieren, der bereits in *Die Geburt der Tragödie* den Angehörigen der „tragischen Cultur“ die „sympathische Liebesempfindung“ mit dem zum „Gesamtbilde des Lebens“ gehörenden „ewigen Leiden attestierte und sie gleichzeitig zu verwegenen Drachentöttern stilisierte³⁰. Doch besser als der „unbacchantisch“ geliebene Nietzsche passen manche Figuren aus dem Oeuvre Frank Wedekinds zu dieser Vorstellung; man denke nur an eines dessen berühmtesten Höhepunkte, die Friedhofsszene in *Frühlings Erwachen*, in der der verummte Herr als Personifikation der Lebenslust die Todessehnsüchte des Protagonisten verscheucht³¹. Oder an den Schluss von *Der Marquis von*

30

□ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Kritische Studienausgabe Bd. I: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. München: dtv 1999, S. 9-156, hier S. 118f.

31

□ Frank Wedekind, *Frühlings Erwachen*. In: Dramen I. Herausgegeben und eingeleitet von Manfred Hahn. Berlin: Aufbau 1969, S. 95- 165, hier S. 162-165.

Keith, wo der Entschluss, sich zu erschießen von dem Protagonisten durch ein Bekenntnis an die Wechselfälle des Lebens überwindet³². Es ist dies eine Lebenshaltung, die auch dem Peerschen Franz sehr nahe steht. Bei der bisherigen Analyse haben wir uns auf deren lebensbejahende Komponente konzentriert, die sich vor allem in der üppigen Sexualität äußert³³. Mit der Berücksichtigung des Titelformel wird der negative, gegen Tod und Askese (zu der letzteren vgl. die Zitate in der Anm. 33) gerichtete Aspekt ergänzt, damit die für Wedekind eigene Kombination zustande kommt. Natürlich bekommt in der Peerschen Ausführung ein individuelles Gepräge und trägt so in doppelter Hinsicht – als Autorenkonzept und Traditionsbezug - zu der Einzigartigkeit seiner Liebesgeschichte bei³⁴.

2.2.2.2. Autoreferenz: Franz Müller/3. Fazit

Auch hier muss man zunächst das Explizite berücksichtigen: Sowohl der Schriftstellerberuf des Protagonisten wie auch die Etappen seiner Laufbahn werden im Text direkt angesprochen; dasselbe gilt den Titeln und Charakteristiken seiner Werke [218-221]. Da es sich freilich um fiktive Prätexte handelt, ist das Verweisen auf sie höchstens als Pseudo-Intertextualität zu bezeichnen. Nicht aber den fingierten Einzelbezügen, die im Übrigen keinesfalls implizit sind und in keinem Zusammenhang mit dem Liebesmotiv stehen, wollen wir unsere Aufmerksamkeit schenken. Viel relevanter ist nämlich, dass die schriftstellerische Veranlagung des Erzählers unweigerlich die Vermutung

32

[□] Frank Wedekind, *Der Marquis von Keith*. In: Dramen I. Herausgegeben und eingeleitet von Manfred Hahn. Berlin: Aufbau 1969 429-516, hier S. 516.

33

[□] Hierzu sei noch einmal an die vielen Frauenbekanntschaften erinnert, aber auch an das ihnen obwaltende Prinzip der Sechs-Monate-Frist, die sich der Erzähler „als Zeitraum festlegte, um nicht irrtümlich und gänzlich unverlangt Mönch zu werden“ [88]. Hinzu kommen die Erinnerungen an Masturbationsschübe [219] ein – übrigens enttäuschender - Swinger-Club-Besuch [70-73], schließlich ein ideeller Überbau, zu dem Sentenzen wie die folgende gehören: „Nein, ich konnte einer Formulierung wie ‚guter Sex‘ allein deshalb nicht zustimmen, weil Sex sich einer solchen Attributbeimengung stets entzieht, oder vielmehr, weil dies redundant war und bleibt. Sex ist das per se Gute, so wie Nicht-Sex das Böse darstellt. Amen“ [30].

34

[□] Abgesehen von der Intertextualität sollte man betonen, dass die philosophische Vertiefung der Liebeshandlung eine Verfremdung an sich darstellt.

nahelegt, er werde auch dieses, wovon er berichtet, als Stoff für ein weiteres Werk nutzen. Offen wird dies an keiner Stelle zugestanden, allerdings lassen die knappen Erwähnungen autobiographischer Hintergründe der bereits entstandenen Texte [218-221] eine solche Eventualität durchaus zu. Hinzu kommt die metaphorische Gleichsetzung von Leben und Text, wie sie etwa in dem Schopenhauerzitat: „Die ersten vierzig Jahre sind ein Text, der Rest ist der Kommentar“ zum Ausdruck kommt³⁵.

Diesen Hinweisen folgend, dürfen wir den explizit fertigen Roman gleichzeitig als implizite Darstellung seiner Entstehungsgeschichte betrachten. Natürlich kann man dies von unzähligen anderen Texten behaupten, in den meisten aber nur auf dem Wege einer wissenschaftlich riskanten Spekulation, die dazu ethisch fragwürdig ist, da sie einen Eingriff in die Privatsphäre des realen Autors voraussetzt. All diese Bedenken erübrigen sich freilich, wenn ein fiktiver Autor als die den Roman schreibende Figur auftritt: Dann wird der Zusammenhang zwischen Leben und Werk einwandfrei nachweisbar³⁶ und der Vorwurf einer biographistischen Lesart haltlos.

Die Annahme einer solchen Perspektive hat noch einen Vorteil (an dieser Stelle geht der vorliegende Abschnitt in das Fazit über): Für eine beträchtliche Anzahl der Verfremdungen wird die literarische Figur Franz Müller und nicht der empirische Schriftsteller Alexander Peer verantwortlich. Dies gilt selbstverständlich nicht dem komplizierten Charakter und dem Lebenslauf von Rebecca, die nur von einer über dem Text stehenden Instanz konzipiert sein müssen. Aber schon das Benehmen von Franz als Liebespartner, sein Umgang mit kulturellen Bezügen und erst recht die Art, wie er das Erlebte schriftstellerisch verarbeitet, bleiben allein seiner Regie überlassen. Mithin kann man die Behauptung riskieren, dass ein Großteil stofflicher wie formaler Komplikationen, die dem Roman Qualität verleihen, auf das Konto seines Protagonisten geht. Und, da es sich bei diesen Komplikationen um solche handelt, unter denen die geschilderte Beziehung massiv zu leiden hat, kann man

35

[□]Vgl. auch die im Abschnitt 2.1.2. erwähnte ‚Textualisierung‘ der Beziehung zu Rebecca.

36

[□]Fraglich bleibt, ob wir diesen noch als Intertextualität bezeichnen können. Die bejahende Antwort ist nur unter Voraussetzung eines weiten Textbegriffs möglich, zu der der Roman allerdings (vide das Schopenhauer-Zitat) selber ermuntert.

schließlich sagen: Es ist nicht der empirische, sondern der fiktionale (und fiktive) Autor, der das Liebesglück (vor allem sein eigenes) der schriftstellerischen Brillanz opfert³⁷. Die Vermutung des Gegenteils basiert zwar auf einem metaleptischen Fehlgriff³⁸, aber es kann trotzdem wohl tun, sich von einem Schuldgefühl, selbst gegenüber imaginären Wesen, befreien zu können. Die Überwindung der Schwierigkeiten über die Liebe zu schreiben, ist nämlich, wie wir gesehen haben, eine Handlung, die ihr Objekt selten unversehrt lässt. Es ist daher ein (schwacher) Trost, die Wahl zu haben, ob man es selber tut, oder davon nur berichtet, zumal die letztere Möglichkeit dem Schreibakt einen Komplexitätsgrad mehr verleiht.

37

³⁷Ob man Franz Müller mit dieser Unterstellung zu einem unzuverlässigen Erzähler macht, ist eine Frage, die ebenfalls über den Rahmen des vorliegenden Beitrags hinausgeht. Ansatzweise kann man lediglich anmerken, dass es sich bei einer solchen Klassifizierung nicht um Unzuverlässigkeit im klassischen, von Wayne C. Booth festgelegten Sinne handeln würde: eine Diskrepanz zwischen Normen und Vorstellungen des Erzählers und denen des impliziten Autors (Vgl. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1983, S. 151) lässt sich schon deshalb nicht feststellen, da die letztere (von der Forschung übrigens skeptisch betrachtete, vgl. Gérard Genette, Implizierter Autor, implizierter Leser? in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 231-246) Instanz nirgendwo konfrontativ zum Vorschein kommt. Schon eher läge mir der Entdeckung, Franz berichte nicht, sondern kreierte, eine mimetische Unentscheidbarkeit (vgl. Matias Martinez/Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck, 2009, S. 99f.) vor, d.h. es gäbe Gründe, Franz eine Manipulation der dargestellten Fakten zu unterstellen.

38

³⁸Genauer: auf der rhetorischen Variante der Metalepse, die sich in Äußerungen wie: „Der Autor lässt seinen Helden sterben“ manifestiert, vgl. Monika Fludernik, „Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode“. In: *Style: Volume 37, No. 4, Winter 2003*, S. 382-399, hier S. 384). Zur Kritik an Skrupeln gegenüber erfundenen Figuren siehe Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press 1999, S. 171.