

ULLA NIEBERGALL

## Das Mißverständnis der Liebe

Gedanken zu den Werken von Monika Maron.

Die ehemalige DDR-Journalistin Monika Maron wurde im Jahre 1981 zum Gegenstand lebhaften Interesses von seiten der westdeutschen Presse, und zwar nicht in ihrer bisherigen Berufsrolle, sondern als Autorin des Romans *Flugasche*. Der Roman, dessen weibliche Hauptperson sich ausgesprochen kritisch mit der gewaltigen Umweltzerstörung durch die veralteten Braunkohlekraftwerke von Bitterfeld auseinandersetzt, durfte in der DDR nicht erscheinen. Er wurde in Westdeutschland herausgegeben und dort u.a. als der erste „Umweltroman“ aus der DDR bezeichnet. Nicht als 'Kunstwerk' wurde *Flugasche* von den Rezensenten in erster Linie gepriesen, vielmehr lobte man die ungeschminkte Darstellung der sozialistischen Unterdrückungsmechanismen auf allen Ebenen der DDR-Gesellschaft bis in die privatesten Räume der menschlichen Existenz.

Die politische Dimension des Romans und die im Westen beliebte Art, einen kritischen DDR-Autor, der in seinem Heimatland nicht gedruckt wurde, gleich als 'Dissidenten' zu bezeichnen, haben der debütierenden Monika Maron eine besondere Aufmerksamkeit eingebracht, die angedauert hat (auch wenn sie inzwischen als Künstlerin nicht nur anerkannt, sondern auch mehrmals ausgezeichnet wurde) und die vor einem Jahr zum 'Mediensturm' answoll. Es stellte sich heraus, daß Maron während knapp zwei Jahre in den späten Siebzigern, im Auftrag des Ministeriums für Staatssicherheit in der DDR, Diplomaten und Journalisten aus dem Westen bespitzelt hatte. Es hat sich aber auch gezeigt, daß Maron eine ziemlich widerpenstige KP (= "Kontaktperson") war, die ihrem Auftraggeber relativ wenig eingebracht hat und die nicht zuletzt darauf aus war, ein Reise-Visum für Berlin/West zu bekommen (siehe u.a. *Der Spiegel* 32/1995 und *DIE WOCHE* 33/1995). Empört hat man sich trotzdem über die Doppelbödigkeit von Marons Handlungsweise: sie, die seit der Wende „die feige Duckmäuserei ihrer Landsleute zu DDR-Zeiten angeprangert hatte“ (*Spiegel*), verschwieg ihre eigenen Geschäfte mit der Stasi.

Empören kann man sich sicher auch über den Widerspruch zwischen Werk und Leben dieser Autorin, die einerseits in ihren Büchern die Einschränkung der Menschenrechte durch den oppressiven DDR-Staat entlarvt und sich andererseits zu einem Werkzeug desselben unterdrückerischen Regimes hat machen lassen. Die Ungereimtheiten, die entstehen, wenn man die (politische) Tendenz eines literarischen Werkes mit der (politischen) Haltung und Handlungsweise seines Urhebers vergleicht, sind natürlich schwer zu übersehen, aber dabei entsteht auch die Frage, ob die Glaubwürdigkeit und die Qualität des literarischen Werkes von der 'Unbescholten-

heit' des Autors abhängig sind. Wer diese Frage unbedingt mit ja beantwortet, müßte wohl die Geschichte der Weltliteratur großenteils neu schreiben.

Die Betonung der politischen Aspekte von Marons Biographie könnte auch ein allzu eindeutiges 'Etikettieren' ihrer Werke als 'politisch' im engeren Sinne, d.h. ausschließlich auf die DDR-Gesellschaft bezogen, zur Folge haben. Ohne Zweifel ist die Systemkritik sowohl im Erstlingsroman *Flugasche* als auch in dem späteren Werk *Stille Zeile sechs* von vordergründiger Bedeutung, aber in sämtlichen Werken Marons besteht das 'Politische' nicht zuletzt in der Darstellung der Lebensangst des Menschen in unserer Zeit. Nach dem Erscheinen ihres Romans *Die Überläuferin* hat Monika Maron in einem Interview bestritten, daß das Problem der Hauptperson ihres neuen Werks „nur in der DDR“ läge:

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. (*Süddeutsche Zeitung*, 6.3.87).

Diese 'belastenden Mechanismen' zeigen sich nicht zuletzt in den dargestellten Beziehungen zwischen Mann und Frau: das Thema Liebe läuft wie ein roter Faden durch Marons Bücher und erreicht in dem bislang letzten Roman *Animal triste* einen Höhepunkt der Intensität.

„Nach einer kleinen Erbschaft hörte ich bei der Zeitung auf und beschloß, ein Buch zu schreiben... Ich habe nicht gedacht, daß ich Schriftstellerin werde“ (*Süddeutsche Zeitung*, 6.3.87). So skizziert Monika Maron den praktischen Ausgangspunkt der Arbeit an ihrem ersten Buch *Flugasche*, das ein großer Erfolg wurde. Hauptperson des Romans ist die 30-jährige Journalistin Josefa Nadler, in Berlin/Ost ansässig, geschiedene, alleinerziehende Mutter eines fünfjährigen Sohns. Als Josefa von der „Illustrierten Woche“ den Auftrag bekommt, eine Reportage über die Stadt B(itterfeld) zu schreiben, gerät sie in einen schweren Konflikt mit Vorgesetzten und Kollegen bei der Zeitung, mit dem „zuständigen Genossen“, dem Höchsten Rat der Partei, und auch mit ihrem Geliebten, weil sie darauf beharrt, zu schreiben, „wie es war“, und nicht, „was gedruckt werden kann“. „B. ist die schmutzigste Stadt Europas“ – schon der erste Satz von Josefas Reportage verstößt gegen den Anspruch der Partei auf eine 'positive' Darstellung der Industriestadt und der dort lebenden und arbeitenden Menschen. Als ihr Fall zuletzt von der Parteimitgliederversammlung der Zeitung besprochen wird, hat sich Josefa schon in ihre Wohnung wie ein verwundetes Tier in seine Höhle zurückgezogen. Der Bruch mit der Zeitung, den Genossen und der Partei wirkt endgültig, die Kluft zwischen dem Anspruch des Individuums auf Meinungsfreiheit und dem Machtanspruch des sozialistischen Kollektivs scheint unüberbrückbar zu sein.

Für Josefa ist die Reportage über B. nicht nur der Anfang einer beruflichen und politischen Krise, sondern der Auslöser einer totalen Umwandlung ihres Lebens – Auslöser, aber nicht Ursache, denn er macht den schon

vorhandenen Zwiespalt ihrer Existenz erst sichtbar. Unter der Oberfläche der sicheren und selbständigen jungen Frau rumort eine abgründige Angst vor der Monotonie eines sinnlosen Lebens, vor dem körperlichen Verfall, vor dem Tod. Maron scheint zeigen zu wollen, wie dünn die Firnis der 'Zivilisation' ist, die das Chaos in unserem Unbewußten in Schach hält. Wenn die Fassade der äußerlichen Sicherheit – des geregelten Tagesablaufs, der beruflichen Identität – zerrißt, werden die Schatten des unbekanntes Inneren bloßgelegt. Dieser Riß zeigt sich deutlich in der Romanstruktur: so wie der Text in zwei Teile zerfällt, wird die Hauptperson auch in ihren zwei 'Dimensionen' dargestellt.

In den Bereich der äußerlichen, sehr zerbrechlichen Sicherheit gehört offenbar auch die Rolle als emanzipierte und aus Überzeugung alleinlebende Frau. Maron schildert hellseherisch, wie Josefa zwischen ihrer Verachtung für die „siamesischen Zwillinge“ der Zweierbeziehungen und ihrer Sehnsucht nach einem liebenden Mann hin und her gerissen wird: „...emanzipierte Frauen frieren nicht, heulen schon gar nicht, und das Wort Sehnsucht haben sie aus ihrem Vokabular gestrichen. Ich friere, ich heule, ich habe Sehnsucht“. Nach dem ersten Besuch in B. ist Josefa so erschüttert, daß sie ihr bisheriges Gelübde – „Ich will allein leben“ – nicht mehr einhalten kann. So verwandelt sich das Verhältnis zu Christian, dem Jugendfreund, in eine sexuelle Beziehung, die für Josefa nicht zuletzt einen Trost auszumachen scheint: die körperliche Verschmelzung mit dem anderen bedeutet nicht nur eine sinnliche Ekstase, sondern auch eine Symbiose, einen (vorübergehenden) Schutz gegen die grundlegende existentielle Einsamkeit. Die unterschiedlichen Erwartungen, die Christian und Josefa in das Verhältnis mit einbringen, tragen in sich schon das Ende der Liebe; dieses 'Mißverständnis' offenbart sich in aller Deutlichkeit in ihren letzten Gesprächen vor der Trennung. Josefins Bedürfnis, ihrer Angst, ihren Schwächen und Zweifeln in der Beziehung freien Lauf zu lassen, wird von Christian auf die Dauer als unerträgliche Belastung empfunden. Er „leidet unter ihren Depressionen“, mißt die verzweifelte Frau, die vor ihm sitzt, an dem Bild von ihr, das er geliebt hat: „Du warst früher anders. du warst souveräner, stärker. Das war es, dafür habe ich dich gemocht“.

„Alles, was ich bin, darf ich nicht sein“ – dieser verzweifelte Satz, den Josefa angesichts der Zensur ihrer Reportage über B. äußert, ließe sich auch als Vorwurf gegen den Mann verstehen. Es gehört aber zu den schriftstellerischen Vorzügen Marons, daß sie die(se) Mann-Frau-Beziehung nicht als eindeutiges Verhältnis von Unterdrückung und Unterwerfung darstellt. Christian konfrontiert Josefa mit seiner Auffassung von dem Geschehenen: „...du hast angefangen, mich zu lieben, weil du allein nicht mehr zurechtkamst. ...Als dir der Boden unter den Füßen wankte, wolltest du wenigstens einen Fuß auf festem Land haben.“ Josefa muß einsehen, daß auch sie zu der endgültigen Trennung beigetragen hat, daß sie Christian in egozentrischer Unsicherheit (wenn auch unbewußt) *benutzt* hat.

Es ist eine der hervorragendsten Qualitäten dieses Romans, daß er uns

so deutlich den Unterschied zwischen der politisch bedingten Repression eines totalitären Staates einerseits und den kulturell bedingten und viel tiefer verwurzelten Unterdrückungsmechanismen in dem Verhältnis zwischen den Geschlechtern andererseits vor Augen führt. Die erstere ist durchschaubar, definierbar, abtrennbar, die letzteren sind wie unsichtbare Nervenfasern mit dem ganzen menschlichen Organismus verwoben. Josefins widerwillige Abhängigkeit von männlicher Bestätigung offenbart sich nicht nur in dem Verhältnis mit Christian – sie kämpft schon lange mit der Angst, den Ansprüchen des Mannes auf weibliche Schönheit nicht „standzuhalten“. Dabei ist sie selbst ihre unerbittlichste Kritikerin, die jede kleine (altersbedingte) Veränderung an ihrem Körper registriert: „Die Haut am Unterarm schob sich in unzählige Runzeln, wenn sie mit dem Daumen dagegen drückte, die ersten widerlichen Fettgrübchen wellten die Innenseiten der Oberschenkel.“ Den begutachtenden Blick des männlichen 'Herrschers', der sie auf „das Stück Frau“ reduziert, hat sie schon internalisiert. Von diesem Unterdrückungsmechanismus kann sie sich nicht befreien, obwohl sie ihn als solchen ganz offensichtlich erkannt hat. Hier fehlt die Entschiedenheit, mit der sie schließlich Abstand nimmt von ihrer bisherigen Funktion als Rädchen im unterdrückerischen Getriebe der Partei. Am Ende des Romans ist Josefa ebenso verstrickt in allen Widersprüchen und Ungereimtheiten der Frauenrolle einer patriarchalischen Gesellschaftsordnung wie an dessen Anfang.

Der dokumentarische Charakter und der protokollierende, journalistische Stil von *Flugasche* wird an einigen Stellen aufgebrochen von Phantasien und Träumen, die eine surreale (Innen)Welt in einer Sprache reich an Metaphern und Symbolen gestalten. Diese Ansätze einer veränderten Schreibweise probiert Maron in ihrem zweiten Buch, *Das Mißverständnis* (1982), voll aus. Es enthält vier kurze Erzählungen und ein Stück, und nur an einem der Texte, *Herr Aurich*, der die eiteln Hoffnungen eines alternden und todkranken DDR-Funktionärs auf eine politische Beförderung schildert, erkennt man den sprachlich-stilistischen und thematischen Realismus, der den Erstlingsroman kennzeichnet. In den übrigen drei Erzählungen des Bandes sind die Gesetze und Begriffe der äußerlichen Realität außer Spiel gesetzt, Zeit und Raum sind keine Anhaltspunkte mehr, die Grenzen und Umrisse von Gegenständen und Gestalten verändern sich und lösen sich auf: eine Frau wird ein Vogel und wieder eine Frau – eine Steigerung der in Marons Werken häufig vorkommenden Tiermetaphern. Hier herrscht die Logik des Traums – Verdichtung, Verschiebung, Verwandlung – , die verkörperten Ängste des nach außen gestülpten Inneren bewegen sich im scheinbar sinnlosen Geschehen nach den Gesetzen eines archaischen Unbewußten. Trotz aller Verschiedenheiten lassen sich aber Motive und Situationen erkennen, die eine Art Fortsetzung von *Flugasche* darstellen; die Personen sind in dem Netz eines (hier anonymen) Unterdrückers verfangen, an einer monotonen Normalität angepaßt, auf „den ganzen langen Scheintod bis zum Tod“ eingestellt, nur eine Einzelne spürt den Drang, aus der

Gefühllosigkeit auszubrechen und in eine gefährliche Fremde zu gehen, bloß um den „Schmerz“ zu erleben, der einen Beweis „ihrer lebendigen Existenz“ liefern kann. Ebenso wird die Problematik der Liebe und des Zusammenlebens von Mann und Frau weiter thematisiert, wenn auch zum Teil viel blutiger und gewaltsamer als in dem vorangehenden Werk. Dabei sind die Frauengestalten häufig die ursprünglicheren, kompromißloseren, die den ängstlich-angepaßten oder einfach egozentrischen Mann provozieren. In dem abschließenden Theatertext *Ada und Evald*, einer Mischung aus dramatisierten Szenen, erzählenden Abschnitten und Monologen, wird Evald mit Adas Ansprüchen auf Vereinigung und Verschmelzung in Liebe konfrontiert. Sie braucht ihn, um „ein Ganzes“ zu werden und mit dem „Elend“ der Welt nicht allein sein zu müssen, während er ihre Sehnsucht als „romantische Lüge“ abwertet und in Gedanken mit allen Unterdrückten der Welt (auch Frauen!) leidet. Sowohl Mann als Frau sind hier zu Rollen-Klischees erstarrt, und eine gegenseitige Annäherung in Liebe scheint ausgeschlossen. Wer von den beiden darunter am meisten leidet, bleibt offen.

*Das Mißverständnis* hat einen experimentellen und fragmentarischen Charakter, von dem sich der darauffolgende Roman, *Die Überläuferin* (1986), als einheitliches und durchkomponiertes Werk deutlich abhebt. Wie in ihrem ersten Roman erzählt Maron hier aus der Perspektive einer weiblichen Hauptperson, Rosalind, die ähnlich wie Josefa in dem abschließenden Teil von *Flugasche*, der geregelten und disziplinierten (Arbeits-)Welt den Rücken gekehrt und sich einsam in ihre Wohnung zurückgezogen hat, um ihr Inneres zu erforschen. Im Gegensatz zu Josefa ist aber Rosalind nicht mehr den Ansprüchen des Realismus unterworfen; Maron gibt ihr die Fähigkeit, die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, Vergangenheit und Zukunft, Zeit und Raum zu überschreiten, hat ihr dafür aber ihre körperliche Bewegungsfreiheit geraubt: sie wacht eines Morgens mit gelähmten Beinen auf. Rosalind, seit fünfzehn Jahren die beflissene wissenschaftliche Mitarbeiterin einer „historischen Forschungsstätte“ in Berlin/Ost, ist aber keineswegs bestürzt über ihren neuen Zustand, sie hat sich tatsächlich herbeigesehnt: die Krankheit ist gleichbedeutend mit Freiheit, ist „ein Entlassungspapier aus lebenslanger Dienstverpflichtung“. Entzückt über die „unvorstellbare Menge Zeit“, die ihr zur Verfügung steht, versucht Rosalind, in Gedanken und Phantasien ihren inneren Zwiespalt zu überwinden, die verlorengegangene Übereinstimmung zwischen „Körper und Kopf“ wiederzufinden und ihr 'anderes Ich' mit sich zu integrieren: das schöpferische, unberechenbare Ich, das ihr in der Gestalt der entfliehenden Martha begegnet. Diesen Prozeß eines „Mit sich eins werden“ illustriert Maron mit großem Einfallsreichtum: Rosalinds eigene Erinnerungen, ihre Visionen, Hoffnungen und philosophischen Betrachtungen, werden von „Zwischenspielen“ ihres ganz privaten Zimmer-Theaters unterbrochen; die 'Schauspieler' stellen eine Art zensierende und korrigierende Instanz dar, die wiederholt in Rosalinds Gedanken einbricht und jedes von ihr berührte Thema – Ordnung

und Sicherheit, Liebe und Ehe, Identität und Phantasie – zur Diskussion vorlegt. Ähnlich wie in *Flugasche*, allerdings noch zugespitzter und satirischer, wird die Unterdrückung des Individuums durch die Normen des herrschenden Kollektivs und dessen machtvollkommenes Werkzeug, die Bürokratie, attackiert. Zu den selbstgefälligen 'Herrschern', die hier von Maron gegeißelt werden, gehören auch die Vertreter eines von Männern festgelegten Literaturkanons: die Szene, wo ein „führendes Mitglied der Assoziation dichtender Männer“ die Dichterin Martha töten will, weil sie durch ihre „Schreibversuche“ sowohl der Sprache Gewalt angetan wie auch die „gesicherten literarischen Werte“ und den „guten Geschmack“ verletzt haben soll, gehört zu den unterhaltsamsten dieses Romans. Dieser Abschnitt erscheint außerdem wie ein Hinweis auf die Möglichkeit, *Die Überläuferin* als gleichnishafte Darstellung des Schicksals einer schreibenden Frau zu lesen, die ihr 'eigenes Zimmer' braucht – seit Virginia Woolfs *A Room of One's Own* ein klassisches Motiv –, um sich ihrer schöpferischen Begabung voll hingeben, um aus Erdachtem und Erlebtem, aus Erinnerung und Fiktion Literatur machen zu können. Welche kulturell bedingten Widerstände die Frau dabei überwinden muß, offenbart sich in der metaphorischen Anwendung der Krankheit: die schöpferische Frau muß auf ein 'normales' Leben verzichten.

Die geschlechtsspezifische Perspektive wird in mehreren Situationen des Romans erkennbar. Maron schildert nicht nur die Unfreiheit als *condition humaine*, sondern auch die Unfreiheit der Frau in ihrer Rolle als Gegenüber des Mannes. In der imaginären Auseinandersetzung mit ihrem ehemaligen Geliebten Bruno erkennt Rosalind nachträglich die Gründe für das Ende der Liebe. Bruno glaubt „an nichts“ und „an niemanden“, er betrachtet die Menschen völlig ohne Empathie wie eigenartige „Pflanzen“ und die Liebe wie einen „Organismus“, dessen Tod so unabwendbar ist wie der des Menschen. Daneben wirken Rosalinds absoluter Liebesanspruch und ihr ständiges Bemühen, den Geliebten zu verstehen, eher pathetisch. Es entsteht in ihr das Gefühl, durch Bruno „bedroht“ zu sein. Sie verflucht die Art, in der sie sich, gegen ihren eigenen Willen, dem geliebten Manne, der „alles besser kann“, in jeder Hinsicht unterordnet, aber sie erkennt auch, daß „vergleichbare Verhaltensweisen bei Frauen oft, bei Männern fast nie zu beobachten waren“. Die Ursachen für diese weibliche „Unzulänglichkeit“ sieht Rosalind einerseits in der „Ungerechtigkeit“ der hormonell bedingten Natur, andererseits in der kulturell festgelegten Frauenrolle, in dem ewigen „Gerede von junger und schöner Weiblichkeit“. Maron veranschaulicht hier, daß die Liebe nicht nur darin scheitert, die Ungleichheit von Mann und Frau zu überbrücken, sondern diese womöglich auch noch verstärkt. Ebenso wie die Repression des politischen Systems droht das destruktive Rollenspiel der Liebesbeziehung, Rosalinds Projekt des „Mit sich eins werden“ zu zerstören.

Als Monika Maron ihren nächsten Roman, *Stille Zeile sechs*, 1991 her-

ausgab, lebte sie schon seit drei Jahren im Westen, und die DDR gab es nicht mehr. Der äußere Rahmen des neuen Romans ist aber fast identisch mit dem des vorangehenden: der Ort ist Berlin/Ost, die Zeit Mitte der achtziger Jahre, die Hauptperson ist die Historikerin Rosalind Polkowski, die den plötzlichen Entschluß faßt, ihrer fünfzehnjährigen Berufstätigkeit ein Ende zu setzen aus der Überzeugung, „daß es eine Schande ist, für Geld zu denken“. Wer als Leser *Die Überläuferin* in Erinnerung hat, könnte den Eindruck bekommen, hier hat uns Maron eine alternative Version derselben 'Geschichte' vorgelegt und dabei sowohl auf die (unendlichen?) Möglichkeiten der Fiktion hingewiesen als auch auf parallel existierende Realitäten, die dem Menschen zur Verfügung stehen könnten. Anstatt sie von der Außenwelt abzukapseln und die unerforschten inneren Räume betreten zu lassen, konfrontiert Maron die 'zweite' Rosalind direkt mit den harten Fakten der Zeitgeschichte. Die veränderte Perspektive spiegelt sich auch in Sprache und Stil wider, in der sachlich-nüchternen, aber expressiven Prosa und der realistischen Erzählweise.

Rosalind, die sich „aus der Welt des Nutzens und der Ziele endlich zurückgezogen hat“, um sich drei gleichsam nutzlosen „Projekten“ zu widmen – dem Erlernen des Klavierspielens, der Übersetzung der Rezitative aus „Don Giovanni“ ins Deutsche, und der Lebensgeschichte Ernst Tollers – wird in einem Café von dem pensionierten hohen Parteifunktionär Herbert Beerenbaum angesprochen; er bietet ihr die Stelle als Schreibkraft bei der Aufzeichnung seiner Memoiren an. Was zuerst wie ein Zufall aussieht, bekommt bald den Anschein eines prädestinierten Schicksals; hätte Rosalind an den ihr widerlichen Gesichtszügen des alten Mannes nicht „das letzte Gesicht“ ihres Vaters erkannt, hätte sie wohl seinem Drängen, seine nach einem Schlaganfall gelähmte, rechte Hand zu ersetzen, niemals nachgegeben. Ihr Entschluß, dem alten Manne nur als eine Art Verlängerung der Schreibmaschine zu dienen und ihren Kopf gleichsam auszuschalten, bleibt nicht von langer Dauer; die von Beerenbaum diktierten politischen Floskeln, seine pathetische sozialistische Rhetorik und sein konsequentes Aussparen der eigenen, unterdrückerischen Amtsausübung in der Ära des Stalinismus – das alles erweckt in Rosalind die berechnete Wut der um die Wahrheit Betrogenen, aber auch die Erinnerung an den Vater, den überzeugten Kommunisten, der niemals, außer „in pädagogischer Absicht“, mit ihr gesprochen und mit dem sie über Politik gestritten hat, nur damit er sich für sie, seine Tochter, überhaupt interessieren sollte. Der Haß, den Rosalind für Beerenbaum empfindet und dessen Heftigkeit ihr zu Anfang unverständlich erscheint, läßt sich somit auch aus ihrer weit zurückliegenden Erfahrung erklären, als sie bereit war, den Vater zu lieben, von ihm aber nicht geliebt wurde, „weil er gerade mit der Weltrevolution beschäftigt“ war. Maron macht hier wiederum sichtbar, daß die Unterdrückungsmechanismen einer Gesellschaft verschiedener Art sind und auch unterschiedlich bearbeitet werden: der Wunsch, den Rosalind gehabt hat, ihren Vater zu töten,

unterliegt einem kulturell bedingten Tabu, das in den Strukturen der Psyche so tief verankert ist, daß es nicht überschritten werden 'darf'. Ihr Wunsch, den 'Fremden' Beerenbaum zu töten, erscheint aber vor dem Hintergrund seiner Verbrechen eher berechtigt: Beerenbaum symbolisiert den 'Vater Staat', der sich zum Alleinvertreter der historischen Wahrheit gemacht und nicht nur Rosalind, sondern alle seine 'Kinder' um ihre Geschichte betrogen hat. Beerenbaum muß sterben – als Rosalind den herzkranken Alten wegen der Inhaftierung eines ihrer Freunde einem rasenden verbalen Angriff aussetzt, weiß sie, daß der Ausgang dieses Kampfes für ihn tödlich sein wird. Daß sie Beerenbaums Tod verursacht, läßt sich auch als Ersatzhandlung sehen: sie 'tötet' ihn an Stelle ihres Vaters, und an Stelle der Schuld tritt die Versöhnung mit dem toten Vater: „Jetzt, da Beerenbaum tot ist und ich als Zeugin seiner Grablegung hinter seinem Sarg hergehe, fühle ich zum ersten Mal Mitleid mit meinem Vater.“ Aus dieser Schilderung läßt sich auch einiges herauslesen über das Bedürfnis des Kindes und des Erwachsenen, die eigenen Eltern lieben zu dürfen; durch das Mitleid mit dem Vater kann Rosalind ihn als das Opfer der Unterdrückung Anderer sehen, seine Unfähigkeit zu lieben 'entschuldigen' und ihn nachträglich gleichsam liebenswürdig machen. Mehr als Mitleid vermag sie aber nicht zu empfinden; die Möglichkeit einer Liebe zwischen Tochter und Vater ist längst verlorengegangen.

Rosalinds Versöhnlichkeit gegenüber dem Vater scheint auch ihr Verhältnis zu Bruno, dem ehemaligen Geliebten, zu beeinflussen. In bezug auf herablassende männliche Selbstherrlichkeit ist er seinem Namensvetter in *Die Überläuferin* keineswegs unterlegen, aber Rosalind entdeckt hier in ihm eine empfindsame, beinahe romantische Seite, die ihr bislang offenbar unbekannt blieb. Ähnlich wie das Verhältnis zwischen Vater und Tochter wird aber auch die Beziehung von Bruno und Rosalind am Ende des Romans mit einer Art resignativer Wehmut geschildert, die gleichsam aus der Einsicht in die Unmöglichkeit der Liebe entspringt.

„...zu lieben sei immer Glück, selbst unerwiderte Liebe sei Glück, weniger als erwiderte, aber auch Glück“. Der Satz stammt von der weiblichen Hauptperson in *Stille Zeile sechs*, (ist das etwa eine melancholische Paraphrase der letzten Zeilen von Goethes „Willkommen und Abschied“...?), könnte aber für den nächsten Roman von Monika Maron als Auftakt dienen. *Animal triste* erschien im Frühjahr 1996, und das Interesse für das neue Werk der für *Stille Zeile sechs* mit dem Kleist-Preis ausgezeichneten Autorin ist groß gewesen (siehe z.B. die ausführlichen Rezensionen von Marcel Reich-Ranicki in *Der Spiegel* 7/1996 und von Martin Krumbholz in *DIE ZEIT* 15.3 1996). Die Situation, die dem Leser am Anfang des Romans vorgestellt wird, ist zum Teil aus früheren Werken bekannt: eine Frau hat sich in ihrer Ostberliner Wohnung der Welt und der Zeit entzogen und sich aus allen sozialen und menschlichen Zusammenhängen gelöst: sie braucht

niemanden mehr, niemand fragt nach ihr. Diese namenlose Ich-Erzählerin, die hundert oder vielleicht neunzig Jahre alt zu sein glaubt, wartet seit „fünfzig oder vierzig oder sechzig Jahren“ auf die Rückkehr von Franz, ihrem letzten Geliebten, und versucht sich zu erklären, warum er sie damals verlassen hat. In der Erinnerung an ihn vollzieht sie noch ihren 'Liebesdienst', hält das Beisammensein mit Franz mit großer Intensität am Leben. So wie sie ihn anbetet, hat sie auch einmal einem anderen Geschöpf gehuldigt: dem riesigen Skelett des Brachiosaurus im Berliner Naturkundemuseum. Vor diesem zwölf Meter hohen und dreiundzwanzig Meter langen Gerippe, dessen „Priesterin“ sie war, ist sie zum erstenmal ihrem Geliebten begegnet. Dieser Platz, dem schon etwas Heiliges anhaftet, verleiht der Begegnung einen religiösen, schicksalhaften Schimmer, und die Liebe trifft das „Ich“ wie eine gleichsam übermenschliche Kraft. Ob die Liebe „einbricht oder ausbricht“, darüber zerbricht sich das „Ich“ den Kopf, aber sie bleibt unbändig und unkontrollierbar, „wie ein Virus, das sich in uns einnistet“ oder wie eine freigelassene „Gefangene“, deren „Zwang“ man sich nicht widersetzen kann. Die Liebe 'trifft' aber nur den, der ihre ungeheure Macht einmal anerkannt hat. „Man kann im Leben nichts versäumen als die Liebe“ – zu dieser Einsicht ist die Erzählerin nach einem beinahe tödlichen Ohnmachtsanfall, dessen physiologische Ursachen unbekannt bleiben, schon vor der ersten Begegnung mit Franz gekommen. So ist sie auf sein Erscheinen schon vorbereitet gewesen.

Trotz des Entschlusses der Erzählerin, ihr Leben „als eine nicht endende, ununterbrochene Liebesgeschichte fortzuführen“ und all die Zeit, die sie ohne Liebe gelebt hat, zu vergessen, muß sie allmählich feststellen, daß die von ihr verdrängten Erinnerungen sich ihr wieder aufdrängen. So beginnt in den Rückblicken des „Ichs“ die eigentliche Erzählung, die die anfangs nur vage angedeuteten Lebensumstände der Hauptperson mit festen Umrissen versieht und alle Phasen ihrer Liebes- und Leidensgeschichte mit unerbittlichem Realismus enthüllt.

Die „seltsame Zeit“, während der eine „als internationale Freiheitsbewegung getarnte Gangsterbande“ das halbe Deutschland okkupiert hat, ist gerade vorbei, als die Erzählerin zum erstenmal ihrem Geliebten begegnet. Es ist m.a.W. die Zeit kurz nach der Wende, Franz ist ein Westdeutscher, der nach Berlin/Ost gekommen ist als Mitglied einer Kommission, die über den Fortbestand oder die Auflösung des Museums entscheiden soll, in dem das erzählende „Ich“ als wissenschaftliche Mitarbeiterin angestellt ist. Franz ist verheiratet, und die Dauer der Zeit, die seine Geliebte mit ihm verbringt, ist ganz nach seiner Uhr bemessen: sie endet immer damit, daß Franz „heimgehen“ muß, zu seiner Frau, während das „Ich“ heulend in ihrem Bett allein zurückbleibt. Die Ironie ihres Schicksals, für die sie selber blind ist, dürfte einem außenstehenden Betrachter unschwer erkennbar sein: kaum ist die Mauer gefallen, die die Erzählerin „nicht nur von dem Rest der

Erde“, sondern auch „von ihrer ganzen uralten Geschichte“ getrennt und ihrer professionellen Entwicklung als Paläontologin hindernd im Wege gestanden hat, so schließt sie sich, diesmal freiwillig, hinter neuen 'Mauern' ein, dem Warten auf die Besuche und die Telefonanrufe des Geliebten völlig preisgegeben. Die Erzählerin läßt sich aber in ihrer Überzeugung, Franz und sie seien für einander bestimmt, nicht erschüttern und interpretiert auch die 'negativen' Fakten so, daß sie in ihr Konzept hineinpassen. Franz' Frau habe sich ihren Mann „geraubt“, und nur die Mauer um Berlin habe verhindert, daß die Erzählerin ihren Geliebten nicht zwanzig Jahre früher treffen konnte. Unter ihren Bekannten sieht sie wiederholt ein Handlungsmuster, das ihre eigenen Wünsche bestätigt: Mann verläßt Frau nach langjähriger Ehe und zieht bei einer neuen Geliebten ein. Nicht einmal die Tatsache, daß Franz mit seiner Frau eine zweiwöchige Urlaubsreise macht, scheint der Entschlossenheit des „Ichs“ etwas anhaben zu können: aus ihrem Gedächtnis lösen sich zwei lange vergessene Verszeilen, die ihr fortan gleichsam als Motto dienen. „Doch von zwei Dingen schnell beschloß ich eines/dich zu gewinnen oder umzukommen“ – der Satz von *Penthesilea* aus Kleists gleichnamigem Stück. Indem die Erzählerin sich zu den Worten der rasenden Amazonenkönigin bekennt, scheint sie aber auch den letzten Rest ihres Selbsterhaltungstriebes zu verlieren: in wütender Eifersucht malt sie sich die intimsten Szenen von Franz' Urlaub mit seiner Frau aus, und schwelgt in selbstquälerischen erotischen Phantasien über die beiden, die alle beweisen wollen, daß Franz sie, seine Geliebte, vergessen habe. Das Mißtrauen hat sich wie ein tödliches Gift in sie eingeschlichen, und nicht einmal die wiederholten Liebesbezeugungen des aus dem Urlaub zurückgekehrten Geliebten können ein Gegengift erzeugen.

Es läge nahe, die zeitgeschichtliche Dimension von *Animal triste* zu betonen und die scheiternde Liebesgeschichte als Parabel zu lesen für das Unvermögen der West- und Ostdeutschen, im Einvernehmen miteinander leben zu können. Es wäre möglich, Franz als symbolischen Vertreter der westdeutschen 'Besatzungsmacht' zu sehen und das weibliche „Ich“ als Vertreterin der DDR-Bürger, die in den vielen Jahren der Unfreiheit verlernt haben, eine Existenz im Zeichen der Freiheit zu verwirklichen. Eine umgekehrte Perspektive scheint mir aber ergiebiger: der dramatische historische Zeitabschnitt der Wende wird in kunstvoller Weise als Hintergrund benutzt, um ein eher zeitloses, existentielles Problem zu beleuchten. Der euphorische Freiheitsrausch nach dem Fall der Mauer deckt sich mit der ersten heftigen Verliebtheit der Erzählerin, ihre darauffolgenden Rückblicke im Zeichen eines zunehmenden Mißtrauens werden von den 'politischen' Tönen einer allmählichen Ernüchterung begleitet. Das Gefühl der Vertraulichkeit, das die Erzählerin und ihr 'ausländischer' Geliebter aufgrund ihrer gemeinsamen deutsch-deutschen Vergangenheit erleben, veranschaulicht das 'universelle' Phänomen des 'Sich-schon-Kennens', das zwei bisher füreinander

ander fremd gewesene Verliebte ergreift. „Die Chance eines zweiten Lebens“, die die DDR-Bürger nach der Wende bekamen, bedeutet für das weibliche „Ich“ des Romans die vielleicht letzte Möglichkeit einer Frau im fortgeschrittenen mittleren Alter, das in der Jugend versäumte Erlebnis der großen Liebe nachzuholen. Dabei werden sexistische Strukturen bloßgelegt, die einer solchen weiblichen Selbstverwirklichung im Wege stehen. Die Frustration über die körperlichen Altersveränderungen, die schon in *Flugasche* zum Ausdruck kommt, steigert sich in *Animal triste* bis zum Selbstekel und nährt den Zweifel an der eigenen ‚Liebenswürdigkeit‘: „Wer so aussah, konnte noch lieben, aber nicht mehr geliebt werden...“ Der geschlechtsspezifische Aspekt wird durch das Penthesilea-Motiv verstärkt; in der Liebe werden zerstörerische Kräfte freigesetzt, die aus dem festgelegten Rollenspiel von Mann und Frau zu erklären sind: die Liebe scheitert aufgrund eines ‚Mißverständnisses‘, das sowohl in *Penthesilea* als auch in *Animal triste* tödliche Konsequenzen hat. Maron begnügt sich aber nicht damit, das gesellschaftlich sanktionierte Rollenspiel der Geschlechter zu gestalten, sondern auch das damit zusammenhängende, aber zutiefst persönliche Drama der individuellen Vergangenheit. Ähnlich wie in *Stille Zeile sechs* wirft die Vatergestalt der Kindheit ihren lähmenden Schatten über die längst erwachsenen Kinder, aber diesmal besonders deutlich auf den Sohn. Franz' Vater ist nach dem Krieg nicht zu seiner Familie zurückgekehrt, sondern zu einer anderen Frau; während seiner ganzen Jugendzeit wird Franz von der bitteren Mutter „mit der Knute der väterlichen Schuld gezüchtigt: Werde nicht wie dein Vater.“ Als Franz endlich einsieht, daß er die Schuld seines Vaters nicht mehr sühnen muß, daß er das Recht auf ein eigenes Leben hat, ist es schon zu spät. Von dem Verhaltensmuster, das ihm aufgedrängt wurde, vermag er sich offenbar nicht mehr zu befreien.

In *Animal triste* treffen die Missetaten der Väter und der Mütter ihre Kinder doppelt; so wie die „seltsame Zeit“ – das mörderische Erbe einer patriarchalisch-kriegerischen Geschichte – die Liebenden gleichsam daran gehindert hat, sich überhaupt kennenlernen zu dürfen, so werden sie schließlich wieder auseinandergetrieben von dem lieblosen Nachlaß ihrer leiblichen Eltern. Die Vorbilder haben sich als untauglich erwiesen, und nicht einmal die leidenschaftliche Liebesbesessenheit der Ich-Erzählerin kann dagegen ankommen. Der Roman scheint das traurige Fazit zu ziehen, daß die Generation, zu der Franz und seine Geliebte gehören, für die Liebe ebenso verloren ist wie die vorangehende. Ähnlich dem urtümlichen Brachiosaurus bleibt die Liebende in diesem Roman ein völlig unzeitgemäßes Wesen und scheint auch so einsam zu bleiben wie er.

Observerna de nya prenumerationspriserna för 1997 på omslagssida 2.  
Please note the new subscription rates for 1997, see second page of cover.

**Lehrbuch 1**

128 S., ill., 19,5 x 26,5 cm  
ISBN 3-468-47751-1  
DM 21,80

**Cassetten 1.1**

2 Cass. zum Lehrbuch  
ISBN 3-468-47756-2  
ca. DM 38,-\*

**Lehrerhandbuch 1**

ca. 160 S., 19,5 x 26,5 cm  
ISBN 3-468-47753-8  
ca. DM 26,80

**Folien 1**

27 Folien, z.T. vierfarbig  
ISBN 3-468-47754-6  
ca. DM 128,-\*

**Glossare 1**

für verschiedene  
Sprachen, je ca. 64 S.  
ca. DM 8,80

**Arbeitsbuch 1**

176 S., ill., 19,5 x 26,5 cm  
ISBN 3-468-47752-X  
DM 19,80

**Cassette 1.2**

zum Arbeitsbuch  
ISBN 3-468-47757-0  
ca. DM 16,80\*

**Cassette 1.3**

Aussprache-Übungen  
ISBN 3-468-47758-9  
ca. DM 16,80\*

**Testheft 1**

64 Seiten  
ISBN 3-468-47755-4  
ca. DM 19,80

**Cassette 1.4**

zum Testheft  
ISBN 3-468-47759-7  
ca. DM 23,80\*

**Moment mal!**

Das ganz neue Grundstufenlehrwerk für Lerner ab 16 Jahren führt in 3 Bänden zum Zertifikat Deutsch als Fremdsprache: Kurze übersichtliche Kapitel, detaillierte Lernzielangaben, zahlreiche Lerntips und Aufgaben zur Evaluierung der Lernfortschritte.

Weitere Besonderheiten sind die ausführliche Aussprache-schulung und die lebendige Darstellung der Lebenswirklichkeit der drei deutschsprachigen Länder.



**Langenscheidt** **L**  
...weil Sprachen verbinden

P.O. Box 401120 · 80711 München · Fax 0 89/360 96-222

\*) unverbindliche  
Preiseempfehlung

\*) der alte **Tip** wird nach  
der Rechtschreibreform  
zum neuen **Tip**!