

Stephan Mawick

Ästhetische Kollisionen in Kriminalromanen deutscher Gegenwarts- autorinnen

„Kunstmorde“ bei
Sabine Deitmer,
Astrid Paprotta
und Ingrid Noll



Cuvillier Verlag Göttingen

Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag



Ästhetische Kollisionen
in Kriminalromanen deutscher Gegenwartsautorinnen





Stephan Mawick

Ästhetische Kollisionen in Kriminalromanen deutscher Gegenwarts- autorinnen

„Kunstmorde“ bei
Sabine Deitmer,
Astrid Paprotta
und Ingrid Noll



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen : Cuvillier, 2014

Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 2013

Titelbild: © Zoonar/Manfred Weichselbaum

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2014

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2014

Gedruckt auf umweltfreundlichem, säurefreiem Papier aus nachhaltiger Forstwirtschaft.

ISBN 978-3-95404-821-2

eISBN 978-3-7369-4821-1



Meiner Mutter
Karin Leidinger

„Man hätte sie sofort durchschauen können, wenn man die ganze Geschichte unter dem richtigen Blickwinkel betrachtet hätte.“

(Agatha Christies „Miss Marple“ in „Mord im Spiegel“)



Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn im Wintersemester 2012/2013 als Dissertation angenommen.

Vor einigen Jahren, im Februar 2003, erklärte sich Herr Privatdozent Dr. Jürgen Nelles bereit, meine Magisterarbeit über „Eine Revision rollenspezifischer Vorurteile. Protagonistinnen in Kriminalromanen von Ingrid Noll, Petra Hammesfahr und Astrid Paprotta“ zu betreuen und mich in sein Oberseminar aufzunehmen, das den Auftakt zu einer Reihe interessanter, anregender und neue Perspektiven eröffnender Veranstaltungen und Gespräche bildete. Bereits in dieser Zeit durfte ich mit und von ihm lernen, auf die vergnügliche Lektüre von Kriminalromanen deren literaturwissenschaftliche Erforschung aufzubauen und durch Hinzuziehung anderer Literaturgattungen und -blickwinkel zu erweitern. Ihm sowie den Teilnehmerinnen und Teilnehmern seiner Oberseminare und Kolloquien sowohl während meiner Magister- als auch im Laufe meiner Promotionsphase danke ich für den stets angenehmen, inspirierenden und bereichernden Austausch.

Darüber hinaus habe ich auch die Motivation zum Schreiben meiner Dissertation, die wie meine Magisterarbeit – allerdings andere und einer abweichenden Betrachtungsweise unterliegende – Kriminalromane deutscher Gegenwartsautorinnen behandelt, Herrn Privatdozenten Dr. Jürgen Nelles zu verdanken, der mich über den gesamten Promotionszeitraum gleichermaßen beratend und beruhigend wie erheiternd und ermunternd bis zur Abgabe meiner Arbeit und schlussendlich zur mündlichen Prüfung als fürsorglicher Doktorvater betreute, wofür ich ihm meinen allerherzlichsten Dank aussprechen möchte.

Frau Professorin Dr. Kerstin Stüssel sage ich ganz herzlichen Dank dafür, dass sie sich sofort bereit erklärt hat, als Korreferentin das Zweitgutachten meiner Arbeit zu erstellen, und einen großen Beitrag zur angenehmen Atmosphäre meines Rigorosums geleistet hat.

Hierfür danke ich auch Herrn Professor Dr. Ingo Stöckmann sehr herzlich, ebenso wie für sein Entgegenkommen, den Vorsitz der Prüfungskommission zu übernehmen, sowie für seine freundliche Beratung zur letzten Promotionsetappe.

Ebenso herzlich danke ich Herrn Professor Dr. Rainer Kolk als weiterem prüfungsberechtigtem Mitglied sowohl für den erfreulichen Verlauf des Rigorosums als auch für seine beruhigenden Worte davor.

Frau Diplom-Psychologin Anke Piel vom Dekanat der Philosophischen Fakultät gilt mein besonderer Dank für ihre stets geduldige, freundliche und kompetente Beratung zu allen organisatorischen Fragen rund um Anmeldung, Abgabe, Prüfung, Veröffentlichung und Verabschiedung.

Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Cuvillier Verlages Göttingen sage ich vielen Dank für ihre von der ersten Kontaktaufnahme bis zur Veröffentlichung freundliche Betreuung, kreative Gestaltung und professionelle Umsetzung meiner Arbeit als Buch.

Danken möchte ich natürlich auch meiner Familie und meinen Freunden – für ihre unermüdete Motivation zum Weiterschreiben und die schönen Momente drum herum.

Am Schluss ist es mir ein unvergleichlich großes Anliegen, meiner Mutter Karin Leidinger den größtmöglichen Dank auszusprechen, und zwar für ihre großartige Unterstützung in jeglicher Hinsicht, ohne die ich nie zum Ende dieser Arbeit gekommen wäre. Kein Ende hingegen findet mein an sie gerichteter Dank – für ALLES.

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG.....	1
2	HEILKUNST UND KUNSTFEHLER ODER DIE PHYSIOGNOMIE DER RACHE – SABINE DEITMERS „SCHARFE STICHE“	9
2.1	DER EINSTIEG VOR DEM EINSTICH	9
2.1.1	BLUTSPUREN, HINTERLASSEN AUF BILDUNGSWEGEN	10
2.1.2	WER DEN ‚STICH‘ HAT, IST AUS DEM ‚SCHNEIDER‘	13
2.1.3	AUFKLÄRUNG OHNE ERMITTLUNG	18
2.2	DAS MOTIV	20
2.2.1	DER VERFALL	20
2.2.2	DER NATÜRLICHE FEIND	26
2.2.3	SELBSTLOSIGKEIT ODER SELBSTSUCHT?.....	27
2.2.4	DIE CHANCE DER REUE.....	29
2.2.5	DIE VORGEZEICHNETE KATASTROPHE.....	32
2.2.5.1	Farbstiche und Stichfarben	35
2.2.5.2	Schnittmuster und Musterschnitte.....	39
2.2.6	DIE NACHEMPFUNDENE KATASTROPHE	53
2.2.7	DIE ERKENNTNIS DES GESICHTSVERLUSTS	57
2.2.8	NEUE IDENTITÄTEN.....	64
2.3	DER PLAN	67
2.3.1	STUDIEN AUF DEM WEG ZUR RACHE	67
2.3.2	DIE SCHÖNHEIT DER WAFFE.....	71
2.3.3	TATORT: KERKER DER SEELE	81
2.3.4	DAS MENSCHLICHE SCHWEIN	84
2.3.5	DIE VERLORENE HÄLFTE	87
2.3.6	TATORT: HÖHLE DER NICHTSEHENDEN	98
2.3.6.1	Dreifacher Affe, hohe Tanne – einfache Waffe, tiefe Wanne	99
2.3.6.2	Vom blinden Affen gebissen	105
2.4	DIE TAT	113
2.4.1	DIE FAHRT INS BLAUE.....	114
2.4.2	DAS SCHWEIGEN IM WALDE.....	126



2.4.3	MESSERSCHARFER VOGEL	129
2.4.4	DER LETZTE BLICK.....	131
2.4.5	MACHTWECHSEL	135
2.4.6	TOD EINES ÄSTHETEN	137
2.5	DAS ERGEBNIS.....	143
2.5.1	AM ANFANG WAR DER MANN	144
2.5.2	MEHR SCHWEIN ALS SEIN	146
3	SANGESKUNST UND KUNSTERZIEHUNG ODER DIE MELODIE DER FOLTER – ASTRID PAPROTTAS „STERNTAUCHER“	149
3.1	DER EINSTIEG VOR DEM ABSTURZ.....	149
3.1.1	KRANKENGESCHICHTEN REALER UND FIKTIVER PATIENTEN.....	150
3.1.2	HOCHFLIEGENDE TITELFIGUR MIT TIEFGREIFENDEM WESEN	155
3.1.3	GRENZENLOSE REGELBRÜCHE EINES KRIMINALROMANS	157
3.1.3.1	Leiden ohne Grenzen	158
3.1.3.2	Am Anfang war die Figur	160
3.2	TOD EINER FAMILIE	166
3.2.1	EIN LÄNGST TOTER VATER.....	167
3.2.2	EIN FOTOGRAF OHNE GESICHT	169
3.2.3	EIN SEELENLOSES STILLLEBEN.....	176
3.2.4	EIN BEIGESETZTER OHNE GRAB	182
3.2.4.1	Brüderlich von Herz bis Hand	182
3.2.4.2	Leiche über Leichen.....	185
3.2.5	EIN DREIFACH ERSCHOSSENER.....	188
3.3	SEITENANSICHTEN EINER MUTTER: DIMENSIONIERUNGEN VON KAMMERMUSIK BIS FOLTERKAMMER.....	194
3.3.1	GUTE MUTTER UND SCHÖNE MUSIK.....	197
3.3.1.1	„Familienglück“ – Legende, die Leiden schafft	198
3.3.1.2	Hundsleben aus der Vogelperspektive	208
3.3.2	VERSAGENDE MUTTER UND VERKLINGENDE MUSIK	214
3.3.2.1	Der vorletzte Schrei	216
3.3.2.2	Prekärer Abstieg	220
3.3.3	ABWESENDE MUTTER UND KEINE MUSIK	227
3.3.3.1	Über die Bühne gebracht.....	229
3.3.3.2	Absteigende Äste.....	232



3.3.4	ENTARTETE MUTTER UND FOLTERMUSIK	244
3.3.4.1	Muttersprachlos	245
3.3.4.2	Missbrauchte Elemente	249
3.3.5	GEÄCHTETE MUTTER UND KATZENMUSIK.....	269
3.3.5.1	Die Hybris der Vertriebenen.....	270
3.3.5.2	Rückfahrt ohne Wiederkehr.....	271
3.4	FESTGEHALTEN IM BILD	287
3.4.1	MITSNITTE EINSCHNEIDENDER ERLEBNISSE	287
3.4.2	BEWEGTE BILDER AUS GLÜCKLICHEN TAGEN	298
4	MALKUNST UND KUNSTVERSTAND ODER DIE IKONOGRAPHIE DER UNTAT – INGRID NOLLS „RÖSLEIN ROT“	304
4.1	DER EINSTIEG VOR DEM AUSSTIEG.....	305
4.1.1	WER GESCHICHTEN EINE GRUBE GRÄBT	305
4.1.2	AUSZUG EINES KRIMINELLEN GEDICHTES HÄLT EINZUG IN KRIMITITEL	314
4.2	STILLEBEN UND STILLER TOD.....	316
4.2.1	BETTRUHE VOR DEM STURM	317
4.2.2	DIE REINHEIT DES PFLANZLICHEN.....	320
4.2.3	DURCH DIE BLUME IN DIE GRAUSAME WELT DER TIERE	330
4.2.3.1	Verscheucht sei, was da kreucht und fleucht	330
4.2.3.2	Bruchstückhafte Restaurierung.....	341
4.2.4	DER ANIMALISCHE MENSCH ALS KUNSTFEHLER.....	349
4.2.4.1	Auge und Zahn um Leben und Tod	351
4.2.4.2	Dem Ihnen gibt's die Seine im Schlaf	362
4.3	VERSCHWUNDEN – VON ODER MIT DER BILDFLÄCHE?	370
4.3.1	„VERSCHIEDENE“ MÄNNER IN DER HORIZONTALEN.....	370
4.3.2	WIRD SIE ABSERVIERT, WIRD ER OBSERVIERT	379
4.3.3	NACH BEIMISCHUNG BEIHILFE DURCH BEIWOHNUNG	386
4.3.4	VERBLICHENER ERBLASSER HINTERLÄSST ERBLEICHENDE	391
4.3.4.1	Wer den Spott hat, braucht für den Schaden nicht zu sorgen	393
4.3.4.2	Nach Inventur geschlossen	403
5	SCHLUSS.....	411



ANHANG	423
6 DIE KRIMINALROMANE UND IHRE HANDLUNGEN	423
6.1 SABINE DEITMERS „SCHARFE STICHE“	423
6.2 ASTRID PAPROTTAS „STERNTAUCHER“	426
6.3 INGRID NOLLS „RÖSLEIN ROT“	431
7 LITERATURVERZEICHNIS	435
7.1 LITERARISCHE TEXTE.....	435
7.2 FORSCHUNGLITERATUR	444
7.3 INTERNETQUELLEN	467
8 NAMENSREGISTER	476

1 Einleitung

Auf den ersten Blick mag es befremdlich erscheinen, im Rahmen der Verbrechensdarstellung nach harmonisch eingearbeiteten Bildelementen zu suchen. Gleichwohl stützt sich die Verbindung zwischen Kriminalliteratur und ihrer Leserschaft einerseits auf das Vergnügen am fiktiven Schrecken, andererseits bieten die erzählten Abgründe gerade mit der scheinbaren Normalität, innerhalb deren sie sich oftmals auftun, eine der weniger gefährlichen Realität ähnliche Projektionsfläche, auf der der Leser¹ die nicht selbst erlebten Gefahren zumindest nachvollziehen kann. Die Frage, inwiefern diese Literaturgattung darüber hinaus ein ästhetisch fassbares Grauen zu etablieren vermag, soll ins Zentrum dieser Arbeit gestellt werden. Aus zwei verschiedenen Blickwinkeln betrachtet, ist der Begriff des ‚Kunstmordes‘ zum einen als der ‚kunstvoll‘ verübte Tötungsakt, zum anderen als ein von Kunst umgebener und gegebenenfalls mit dieser konkurrierender Mord deutbar. Womöglich lässt sich nicht eindeutig entscheiden, ob sich das Schöne im Bösen entfaltet, das Böse schön wird oder aber das Schöne das Böse zu mildern vermag – zumal wenn grausame Taten mit feinsinnigen Kunsterlebnissen alternieren oder gar konkurrieren. Durch die Vereinigung von ‚Kunst‘ und ‚Mord‘ rückt das Paradigma einer gattungsspezifischen, am reinen Verbrechensakt orientierten Abgrenzung von anderen Genres zugunsten des Syntagmas ethischer und ästhetischer Grenzen, die innerhalb ein und desselben Textes gezogen werden, in den Hintergrund. Der Grad, in dem sich diese Trennungslinien jeweils als fest, fließend oder flexibel offenbaren, beeinflusst die Gewichtung der beiden Elemente, aus denen sich der ‚Kunstmord‘ zusammensetzt. Verglichen mit dem Tod als simpler Negation des Lebens kann das Kunstwerk die Gegenbewegung in Richtung dessen anstoßen, was den Menschen ausmacht und für das in seinem Leben Erreichbare steht.

Die Tatsache, dass zahlreiche Kriminalromane, die der Feder weiblicher Autoren entstammen, ihre Protagonistenebenen – wenn nicht ausschließlich, dann wenigstens in gleichberechtigter Wechselwirkung mit einem männlichen Gegenüber – von Geschlechtsgenossinnen beherrschen lassen, ist insofern relevant, als die – üblicherweise nur in einer *erschöpfenden* und verinnerlichenden Rezeption des Kunstwerks erreichbare – Verringerung der Distanz zwischen künstl(er)i(s)cher Lebensfremdheit und wahr(haft)er Lebensnähe unter Umständen allein dadurch erleichtert wird, dass zwischen

¹ Wann immer innerhalb dieser Arbeit ein vermeintlich nicht geschlechtsneutraler Begriff wie ‚der Leser‘ in allgemeinen Zusammenhängen verwendet wird, ist zum einen das Genus rein grammatikalisch im Sinne ‚einer lesenden Person‘ oder ‚eines lesenden Menschen‘, die beide in gleichem Maße ihren Artikel sprachlicher statt menschlicher Grenzen verdanken, zum anderen der Numerus als Pars pro Toto zu verstehen: Gemeint sind in diesem Falle also alle denkbaren lesenden Personen oder Menschen.



realer Schöpferin und fiktiver Akteurin zumindest eine körperliche Gemeinsamkeit besteht – die sich nicht unbedingt auf die Ebene psychischer Identität ausdehnen muss. Die wie auch immer geartete, mitunter gar wie eine besondere Form der ‚Solidarität‘ wirkende Affinität zwischen Autorin und Protagonistin schließt bei der Rezeption des Kriminalromans keinesfalls den männlichen Anteil des Lesepublikums aus, sondern kann im Gegenteil dessen Empathie für das ihm umso glaubwürdiger Erzählte steigern und männliche Leser somit in eine ähnliche Nähe zur weiblich dominierten Protagonistenebene rücken. Dementsprechend sollte nicht einmal das im Kriminalroman möglicherweise gewählte Hauptthema eines gezielt gegen das männliche Geschlecht gerichteten Rachefeldzuges den Verdacht erwecken, lediglich als ein die bis zum Letzten aufrechnende Selbstjustiz befürwortendes Skandalon zu wirken und Männer als Randgruppe eines von Frauen beherrschten ‚totalitären Literatursystems‘ stigmatisieren zu wollen. Den speziellen Schwerpunkt dieser Arbeit mit der Bezeichnung ‚Frauenkrimis‘ zu umreißen, wäre äußerstenfalls im Hinblick darauf sinnvoll, dass die untersuchten Kriminalromane jeweils von außen einen weiblichen Verfasser und von innen mindestens einen weiblichen Handlungsträger aufweisen. Da die Untersuchung eher als textnahe denn als vergleichende Analyse konzipiert ist, kann sie nur exemplarisch für eine Vielzahl von Kriminalromanen und Autorinnen stehen, die den Kontrast und die – jenseits von Gut und Böse verlaufenden – fließenden Übergänge zwischen Schönheit, Schwäche und Menschlichkeit auf der einen sowie Tod, Machtmissbrauch und Grausamkeit auf der anderen Seite beschreiben. Der detaillierten Analyse der drei ausgewählten ‚Frauenkrimis‘ fällt die ausführliche Beschäftigung mit den außer diesen erschienenen zum Opfer, weshalb einige davon im Folgenden zumindest erwähnt werden sollen.

Pieke Biermann gelingt mit ihrem Kriminalromandebüt „Potsdamer Ableben“ (1987) eine authentische Milieustudie der Berliner Vorwendezeit, in der der Tod einer bekannten Szenejournalistin und die Musikbranche der 1980er Jahre in eine formal mit lautgetreu verschriftlichtem Dialekt und zweideutigen Wortspielen sowie inhaltlich mit bunten Lebensformen und reichhaltigem Lokalkolorit gefärbte Sprache eingebettet sind.¹ Anne Chaplets „Sauberer Abgang“ (2006) setzt einen in der Vergangenheit gescheiterten Anschlag mit einer aktuellen Mordserie in derselben Stadt in Beziehung und schafft dadurch ein Sinnbild für die widersprüchliche Ästhetik der Frankfurter Hochfinanz.² „Die Brut“ (2004) von Thea Dorn spielt die durch eine erfolgreiche Fernsehmoderatorin verkörperte unangreifbare Macht medialer Präsenz gegen die Unschuld ihres eigenen Babys aus, das nach seinem Tod die eigentliche Kriminalhandlung in Gang setzt und schließlich

¹ Vgl. Biermann, Pieke: Potsdamer Ableben. Roman, Berlin 1987.

² Vgl. Chaplet, Anne: Sauberer Abgang. Roman, München 2006.

in einer geradezu märchenhaft arrangierten Lösung münden lässt.¹ In „Hundsleben“ (2008) entwirft Nicola Förg den gewaltsamen Tod einer Malerin während ihrer Vernissage in Berlin als Gegenpol zu den Anschlägen auf die Hunde ihres Allgäuer Tierschutzhofes.² Doris Gercke ist bekannt für ihre in zahlreichen Fällen ermittelnde Protagonistin Bella Block, die sie in ihrem Roman „Tod in Marseille“ (2010) in die Mittelmeerstadt zur Erkundung sowohl der Wirkungsstätte bekannter Schriftsteller wie Anna Seghers oder Jean-Claude Izzo als auch der Spuren einer vermissten Frau entsendet.³ „Die Lüge“ (1999) von Petra Hammesfahr steht für die von zwei einander wie Zwillinge gleichenden Frauen ausgehende, sich von der Imitation von Gesten auf die eines ganzen Lebens ausweitende und schließlich tödliche Täuschung.⁴ „Die Macht der Bilder“ (2001) deutet schon im Titel an, welchen Stellenwert Renate Kampmann in ihrem Kriminalromandebüt der bildenden Kunst einräumt: Berühmte Gemälde von Dix oder Dalí dienen als Vorlage für die kompositorische Drapierung der Opfer eines Serienmörders, die von der postmortalen Polizeifotografie mit zusätzlichen realen Konturen angereichert wird.⁵ Auch Krystyna Kuhn untermauert das Verbrechen mit zur Schau gestellter Kunstimitation und lässt „Die Signatur des Mörders“ (2008) in Opfer ritzen, die dazu gezwungen werden, Szenen aus Franz Kafkas Erzählungen mit einem von Letzterem nicht in die Handlung eingebauten, vom Serienmörder jedoch als inhaltliche Abwandlung vorgesehenen tödlichen Ausgang nachzustellen.⁶ Mit „Liebeslänglich“ (2006) beschreibt Susanne Mischke die auf die Schwärmerei für einen inhaftierten Mörder folgende Ernüchterung, als dieser entlassen wird und bei seiner Verehrerin einzieht, deren etablierten Lebensbereich er durch Auslöschung aller vertrauten und ästhetischen Elemente ins Wanken bringt und schließlich völlig zersetzt.⁷ Petra Oelker vereinigt schon im Titel „Tod auf dem Jakobsweg“ (2007) den kulturellen Reichtum Santiago de Compostelas als verheißungsvollen Kontrast mit dem endgültigen Scheitern einer zur christlichen Aussöhnung erfolgreichen Pilgerfahrt.⁸ Bereits vierzig Jahre zuvor wurde Irene Rodrians „Tod in St. Pauli“ (1967) als erster von einer Frau geschriebener deutscher Kriminalroman veröffentlicht. In vielen ihrer später erschienenen Bücher inszeniert auch sie tödliche Verbrechen vor der Kulisse künstlerischer Lebensbereiche.⁹

¹ Vgl. Dorn, Thea: Die Brut. Roman, München 2004.

² Vgl. Förg, Nicola: Hundsleben. Oberbayern Krimi, Köln 2008.

³ Vgl. Gercke, Doris: Tod in Marseille. Ein Bella-Block-Roman, Hamburg 2010.

⁴ Vgl. Hammesfahr, Petra: Die Lüge. Roman, Reinbek bei Hamburg 2003.

⁵ Vgl. Kampmann, Renate: Die Macht der Bilder. Roman, Zürich 2001.

⁶ Vgl. Kuhn, Krystyna: Die Signatur des Mörders. Roman, München 2008.

⁷ Vgl. Mischke, Susanne: Liebeslänglich. Kriminalroman, München 2008 (zuerst 2006).

⁸ Vgl. Oelker, Petra: Tod auf dem Jakobsweg. Kriminalroman, Reinbek bei Hamburg 2007.

⁹ Vgl. Rodrian, Irene: Tod in St. Pauli. Kriminalroman, München 1967.



Zahlreiche weitere Autorinnen, die Natur und Kultur sowie Leben und Tod in ihren Kriminalromanen miteinander in Ein- beziehungsweise Missklang zu bringen vermögen, könnten hier ebenfalls namentlich aufgeführt werden. Einige der Ideen, die sich hinter den von ihnen begangenen ‚Kunstmorden‘ verbergen, finden sich möglicherweise in der Analyse der repräsentativ herausgegriffenen Texte von Sabine Deitmer, Astrid Paprotta und Ingrid Noll wieder.

Ein über den scheinbaren Kampf zwischen schreibenden Frauen und lesenden Männern hinausgehender und ebenso nur vorgetäuschter Widerspruch besteht in dem allen drei Kriminalromanen gemeinsamen Konflikt zwischen ästhetischer Prägung und ethischer Verfehlung, dem die Figuren anheimfallen und der letztlich dazu führt, dass Opfer und Täter – in unterschiedlich grausamer Ausprägung – an vielen Stellen in Personalunion auftreten. Einem Verbrechen steht im zu Beginn vorgestellten Text, Sabine Deitmers „Scharfen Stichen“, die von der Schönheitschirurgie vermittelte Ästhetik gegenüber, während im zweiten Roman, Astrid Paprottas „Sterntaucher“, Verbrechen die musikalisch geprägte Harmonie einer Kindheit ablösen und schließlich im dritten Buch, Ingrid Nolls „Röslein rot“, mit der Betrachtung und Schaffung prachtvoller Stilleben ein Verbrechen im Wechsel steht. Wenn die von Medizin, Musik und Malerei generierte Schönheit dem – geschlechtsneutral angesprochenen – Lesepublikum ähnlich wie die Nähe zwischen Autorin und Protagonistin den Weg aus der eigenen Lebenswirklichkeit in die vorübergehend als real empfundene Fiktion der Ästhetik ebnet, stellt sich die Frage, wie schwer die Rezipienten ein dort ebenso ‚hautnah‘ spürbar werdender Gewaltakt treffen muss. Am Ende stehen sie vor der Alternative, sich eher an den schrecklichen oder an den schönen Schein zu erinnern, der sie für eine Weile beherrscht hat. Ebenso kann fesselnde Empathie für die künstlerisch agierenden Protagonisten in loslösende Apathie für die gequälten Opfer umschlagen. Es besteht gar die Möglichkeit, dass erst das Verbrechen die Figuren insofern mit ‚Leben‘ erfüllt, als sie zwar nicht an Schönheit, dafür jedoch – sowohl aktiv als auch passiv – an Grausamkeit zu gewinnen vermögen. Schließlich halten womöglich ästhetische und ethische Modifizierungen einander die Waage und den Leser in ihrem Bann.

Im Hinblick auf die Definition der ausgewählten Primärliteratur als *Kriminalromane* erübrigt sich eine Beurteilung der Protagonisten gemäß ihrer jeweiligen juristischen Belangbarkeit oder gar ihrer moralischen Festigkeit. Vielmehr soll das sich in den entsprechenden Handlungen oftmals an verwischten Grenzen zwischen Recht und Unrecht vollziehende Aufeinanderprallen von Abscheu und Anziehungskraft im Mittelpunkt der Untersuchung stehen. Diese erfolgt, unter anderem um besagte Grenzen zu schärfen und womöglich eine Tendenz zum davor oder dahinter Befindlichen anzustoßen, für jeden der

drei Kriminalromane gesondert, und zwar in – auf das jeweilige Erscheinungsjahr bezogen – umgekehrt chronologischer Reihenfolge.

Zu Beginn der Untersuchung wirft Sabine Deitmers Kriminalroman „Scharfe Stiche“ (2004)¹ die Frage auf, inwiefern die Ästhetik des menschlichen Körpers der Natur folgen oder zugunsten kultureller Erscheinungen und Zwänge sowie persönlicher Präferenzen modifiziert werden sollte (Kapitel 2: „Heilkunst und Kunstfehler oder die Physiognomie der Rache“). Eine an diesen Ansprüchen und in der Erkenntnis der dafür geopfert Individualität verzweifelnde Antiheldin kopiert den ‚Verformungsdrang‘ der Außenwelt, indem sie ihre Vorliebe für auf der Leinwand umgesetzte Kunst in eine aktive Besessenheit von am Körper realisierter Manipulation umwandelt. Mit der Erkenntnis, dass ihr Gesicht nach einer sogenannten ‚Schönheitsoperation‘ zur Kopie der Geliebten ihres Ehemannes, der gleichzeitig als Chirurg Hand an sie gelegt hat, geworden ist, beginnt der Blick über die Grenze des Menschlichen hinweg. Die Analyse soll der Perspektive der von ästhetischen Maßstäben gedemütigten Frau folgen, ohne dabei ihre Entscheidung für die Alternative jenseits von Moral und Anstand zu rechtfertigen. Das Verbrechen wird zum krönenden Glied einer Verkettung unmittelbar ineinander übergehender Stationen auf dem Weg zur absoluten Ästhetik, mit der jene Frau ihre Würde wiederherstellen zu können glaubt und deren Rahmenlinien die Demarkationslinie zwischen künstlerischer Entfaltung und krimineller Entartung als Basis vervollständigen. Die darauf aufbauenden vier Unterkapitel über Motiv, Plan, Tat und Ergebnis des Verbrechens versuchen, die Rückbesinnung der Frau an die zerstörerische Gemengelage aus eigenem Glücksgefühl und diesem zuwiderlaufendem Fremdurteil nachzuzeichnen und zu beleuchten, inwiefern daraus resultierende emotionale Erstarrung mentale Bewegung, die wiederum in körperlicher Erstarrung ihres ‚seelischen Mörders‘ mündet, begünstigen kann. Letztlich wird dargelegt, ob die Rache einer künstlerisch veranlagten Frau an einem der Ästhetik verpflichteten Mann als produktiver Akt gewertet werden kann oder – entsprechend dem in der Täterin verbleibenden Selbstempfinden, nur noch ein Imitat zu sein – als bloße Nachahmung eines ihr vorgelebten Beispiels. Dieser Frage muss aus der Perspektive der Antiheldin nachgegangen werden, will man nicht von vornherein riskieren, die Bearbeitung eines Körpers nur dann als schöpferisch beurteilen zu können, wenn er aus kunstgerechtem Material und nicht aus menschlichem Fleisch besteht.

Astrid Paprottas Kriminalroman „Sterntaucher“ (2002)² bildet den Untersuchungsgegenstand des folgenden Analyseteils, in dessen Mittelpunkt weniger der körperliche als

¹ Vgl. Deitmer, Sabine: Scharfe Stiche. Kriminalroman, Frankfurt am Main 2007 (zuerst 2004).

² Vgl. Paprotta, Astrid: Sterntaucher. Roman, Frankfurt am Main 2002.



vielmehr der soziale Verfall des Menschen steht (Kapitel 3: „Sangeskunst und Kunsterziehung oder die Melodie der Folter“). Das Leid wird nicht als Einzelschicksal, sondern als Massenphänomen beleuchtet, dem eine Verkettung falscher Entscheidungen und unglücklicher Umstände vorausgeht. Ein darin involvierter Polizist bekleidet in den Stationen seines Lebens nicht nur die den am Rande der Gesellschaft Stehenden häufig zugewiesene Doppelrolle eines zum Täter werdenden ehemaligen Opfers, sondern aufgrund seines Berufes darüber hinaus die dritte Funktion der strafverfolgenden Instanz. Als ästhetische Kategorie liegt dem Roman die Musik zugrunde, deren quantitative und vor allem qualitative Ausprägung sich proportional zum Lebensglück einer Familie verhält. Anders als „Scharfe Stiche“ lässt sich der Text nicht auf einen Täter und ein Verbrechen reduzieren; ebenso wenig ist der physische Tod als Klimax eines Verbrechens herausgreifbar. Des Weiteren lässt zum einen die Tatsache, dass der Tod mehrere in der Geschichte auftretende Figuren ereilt, keine lineare Kommentierung eines einzigen Opfers mit abschließender Darstellung der allein ihm angetanen Gewalt zu, und zum anderen ist letztlich die Täterschaft nicht so eindeutig vom übrigen Geschehen abgrenzbar wie im vorherigen Analysekapitel, weshalb auch die Perspektive der ermittelnden Personen, die zum Teil selbst als Komponenten der Verbrechensgeschichte zu bezeichnen sind, nicht auszusparen ist.

Dass es sich bei den in Paprottas Roman ums Leben Kommenden ausnahmslos um männliche Personen handelt, ist zwar kein Zufall, aber auch nicht so entscheidend wie in Deitmers Kriminalhandlung. Während es dort auf die Spiegelung weiblicher und männlicher Vorstellungen von Ästhetik ankommt und der Tod des Mannes als notwendige Konsequenz aus der Demütigung der Frau zu ziehen ist, wiegt hier der weibliche Anteil am Leid Unschuldiger umso schwerer: Bei Paprotta gibt es zwei Menschen, die der Unberechenbarkeit der Welt noch stärker ausgesetzt sind als die an ihrem auf Äußerlichkeiten fixierten Ehemann verzweifelnde Mörderin bei Deitmer. Es handelt sich um Kinder, die emotional ‚verrohen‘, nachdem sie von ihrer Mutter, einer einstmals erfolgreichen Sängerin, verlassen worden sind.

Der Schwerpunkt der Untersuchung stützt sich auf den Zusammenhang zwischen den aneinandergestellten Aspekten Mütterlichkeit und Musik, die nahezu gleichgewichtig in Erscheinung treten, während die Faktoren Gesang und Gewalt in ihrem antiproportionalen Verhältnis zueinander zu beleuchten sind. Zunächst zielt die an die Chronologie der geschilderten Ereignisse angepasste Analyse auf den Nachweis ab, dass mit dem Verstummen der Musik, das gleichsam synekdochisch für das Schwinden mütterlicher Zuwendung zu verstehen ist, Gleichgültigkeit und – daraus wiederum resultierende – Gewaltbereitschaft einhergehen. Schließlich aber muss die Dimension der von der audi-

tiven Ästhetik ausgehenden Macht insofern überdacht werden, als der Ausbruch der Gewalt nicht allein der emotionalen Vernachlässigung, sondern darüber hinaus der physischen Folter geschuldet ist, die mit der Rückkehr der Mutter in das Leben ihrer Söhne verknüpft ist und eine ähnliche – wenn auch in die Gegenrichtung gelenkte – Intensität aufweist wie die ehemalige familiäre und musikalische Harmonie.

Mit Ingrid Nolls „Röslein rot“ (1998)¹ endet der exemplarische Diskurs der Kriminalromane (Kapitel 4: „Malkunst und Kunstverstand oder die Ikonographie der Untat“). Im Gegensatz zur Untersuchung der zuvor behandelten Texte wird hier den ‚Ermittlungen‘ mehr Raum gewährt, insbesondere geprägt durch die Wechselwirkung zwischen künstlerischer und detektivischer Kreativität.

Die Analyse gilt zunächst der selbstironisch anmutenden Beschreibung einer traumatischen Kindheit, geprägt von der ständigen Konfrontation mit Krankheit und Tod des Vaters. Doch bereits die Geburt der Protagonistin gründet sich auf Verlust, und zwar den Tod ihres verunglückten älteren Bruders. Die auf Freud zurückgehende Gegenüberstellung von Liebes- und Todestrieb deutet in diesem Teilkapitel an, dass ihr Liebesleben komplizierter zu werden scheint als die ihr weitaus vertrauteren Erfahrungen mit dem Tod. Dementsprechend vermittelt ihr nicht das Eheleben, sondern erst die Beschäftigung mit Kunst das Gefühl der Selbstverwirklichung, bevor diese hinter der Unterstützung der Karriere ihres Mannes zurückstehen muss. Eine ihm in blinder Liebe zugetane Verehrerin setzt die Detektionstätigkeit der Ich-Erzählerin in Gang, so wie die Ikonographie den drohenden Zusammenbruch ihres Alltagslebens illustriert, aus dem sie die auf Stilleben gerichtete Kontemplation gleichzeitig fliehen lässt. Der Universalität des Lebens und deren Abbildbarkeit in der Kunst entspricht auf der einen Seite die in diesem Kapitel vorgenommene Dreiteilung der von der Protagonistin kommentierten Bildelemente in pflanzliche, tierische und menschliche Stillebenmotive, die in Vergleichen mit Charles Baudelaires Gedichtband „Die Blumen des Bösen“, Franz Kafkas ‚Käfer‘ in seiner Erzählung „Die Verwandlung“ oder dem Sündenfall der Genesis ihre Entsprechungen finden. Auf der anderen Seite gehört zum allumfassenden Leben dessen am Ende dieser Passage beschriebene Kulminierung im Tod, der mithin in der Starrheit nicht nur des Bildarrangements, sondern auch des vorsätzlichen Mordes zum Ausdruck kommt.

Auch wenn der Fokus von unheil kündender Kunst auf unheilbringende Kriminalität übergeht, bleibt der Handlung das Wechselspiel zwischen erschaffener und erlebter Realität erhalten. Die Untersuchung zeigt, inwiefern die Protagonistin für ihre privaten Ermittlungen in einem Mordfall, dessen männliches Opfer und weiblichen Täter ein be-

¹ Vgl. Noll, Ingrid: Röslein rot. Roman, Zürich 2000 (zuerst 1998).



freundetes Ehepaar bildet, von der Fähigkeit profitiert, Bildinhalte im Gedächtnis zu behalten und zu einem logischen Ganzen zusammenzufügen. Des Weiteren sollen postmortale Rituale der Todesdarstellung und -bewältigung die Gestaltbarkeit und Enttabuisierung von Leid, Tod und Trauer, wie sie in der bildenden Kunst zutage treten, für den aukünstlerischen Alltag der Figuren begreifbar machen.

Am Ende stellt sich, ähnlich wie bei den beiden zuvor behandelten Texten, die Frage, ob die in diesen Kriminalroman eingebauten ästhetischen Aspekte nur als bebildeter Kontrast zum ebenso kreativen Verbrechen dienen oder letzten Endes einem eigenen Einflussbereich verhaftet sind, in dem sie die Untat ihres alleinigen Anspruchs auf den Handlungskern zu berauben und mindestens ebenso gut aus Letzterem emporzuwachsen vermögen.

Das Schlussresümee führt die aus den kriminellen und ästhetischen Elementen der drei Romane gewonnenen Erkenntnisse zu einem Gesamtbild der Abgründe zusammen, die sich vor dem schönen Schein und über dem in der Tiefe verborgenen Bösen auftun. Im Zuge dessen wird dokumentiert, wie unberechenbar jede Bewegung vor und an einem Abgrund wird, wenn sich dabei – naturgegeben – nicht nur das *Blickfeld* ändert, sondern dieses – aufgrund künstlerischer Willkür – zusätzlich einem ständigen Wechsel des *Blickwinkels* ausgesetzt ist. Folglich werden die Augen mitunter auch in solche Richtungen gelenkt, denen der Abgrund und damit die Gefahr des nahenden Absturzes verborgen bleiben. Mag Mobilität auch noch so effektiv sein – erstrebenswert bleibt am Ende die Untermauerung der These, dass ein Innehalten und Beibehalten des eigenen ‚Standpunktes‘, von dem aus sich vieles bereits hinreichend begutachten lässt, manchmal sowohl produktiver als auch der Lebenserhaltung zuträglicher sein könnte.

2 Heilkunst und Kunstfehler oder die Physiognomie der Rache – Sabine Deitmers „Scharfe Stiche“

Der in den Titel der Analyse von Sabine Deitmers Kriminalroman „Scharfe Stiche“ eingebaute Chiasmus zwischen ‚Heil‘ und ‚Fehler‘ einerseits sowie andererseits der zwischen End- und Anfangsposition des Begriffes ‚Kunst‘ soll veranschaulichen, wie schnell und auch wie übergangslos Letztere als vollkommen instabil entlarvt werden kann, wenn sie ihre ‚Position‘ wechselt: Während sie noch in grenzenloser Allianz an das Sicherheit garantierende und allgegenwärtige ‚Heil‘ als Determinativum gebunden zu sein scheint, bildet sie plötzlich ein Kompositum mit dem ‚Fehler‘, der fortan von der ‚Kunst‘ bestimmt wird. Das theoretische Versprechen und das praktische Versagen der Medizin wachsen zu einer gefährlichen Einheit zusammen, der eine Frau zum Opfer fällt und schließlich selbst nur noch das – im Alternativtitel der Untersuchung benannte – Gesicht der ‚Rache‘ entgegensetzen weiß. Die bildende ‚Kunst‘ hingegen, die zuvor ihre Leidenschaft war, bleibt bloßer Theorie verhaftet und wird durch die Kopie einer fehlgeleiteten ‚Kunstpraktik‘ ersetzt – die es in diesem Kapitel zu demaskieren gilt.

2.1 *Der Einstieg vor dem Einstich*

Die der eigentlichen Textanalyse vorangestellten Abschnitte sollen den Kriminalroman zunächst in die Biographie und das weitere literarische Werk der Autorin einordnen, bevor die Wortwahl seines Titels linguistisch, stilistisch und semantisch dahingehend untersucht wird, ob die darin evozierte Erwartungshaltung in und mit der Romanhandlung erfüllt wird oder ob ein leicht abgewandelter und dadurch (noch) zweideutiger formulierter Titel den Deutungsspielraum vor allem der beteiligten Figuren hätte erweitern können. Dass die Überschrift dieses beide Abschnitte zusammenfassenden Teilkapitels zwar nicht auf die Homographie, ansatzweise aber zumindest auf die Homophonie als Kriterium eines ‚verschleiernenden‘ Titels anzuspielden vermag, zeigen die Homöonyme ‚Einstieg‘ und ‚Einstich‘. Darüber hinaus eignet sich der ‚Einstich‘ als Allegorie für den ‚Einstieg‘ der Protagonistin in ein neues Leben, das von weiteren ‚Einstichen‘ gekennzeichnet ist. Zuvörderst jedoch ist mit dem ‚Einstieg‘, seiner etymologischen Wurzel nahezu entsprechend, nichts weiter gemeint als der erste ‚Schritt‘ in Richtung des – räumlich, zeitlich oder geistig definierten – Zugangs zu verschiedengestaltigen Bereichen des thematisierten Kriminalromans und ihrer ästhetischen Deutbarkeit.



2.1.1 Blutspuren, hinterlassen auf Bildungswegen

Im westfälischen Dortmund ist nicht nur die Handlungskulisse des Kriminalromans „Scharfe Stiche“ angesiedelt, sondern auch die von dessen Autorin im Jahr der deutsch-deutschen Wiedervereinigung¹ bezogene Wahlheimat, die gleichzeitig Sitz des Autorinnenkreises ‚Frauen schreiben‘ ist, für den sich Sabine Deitmer schon zwölf Jahre zuvor² einzusetzen begann. Ebenso können das ‚Syndikat‘³ und ‚Sisters in Crime‘⁴ sie zu ihren

¹ Vgl. Anon.: Sabine Deitmer, in: Krimi-Couch.de, Ausgabe 09 von 2012, online im Internet unter URL: <<http://www.krimi-couch.de/krimis/sabine-deitmer.html>> [Abruf vom 02.10.2012]. Vgl. zur Verwendung von Dortmund als Handlungskulisse der Beate-Stein-Krimis Plummer, Patricia: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“: Interview mit Sabine Deitmer, in: Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA, hrsg. von Carmen Birkle, Sabina Matter-Seibel und Patricia Plummer, unter Mitarbeit von Barbara Hedderich, Tübingen 2001 (Frauen-/Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz, hrsg. von Renate von Bardeleben, Bd. 3), S. 87–99, hier S. 92. Allerdings bekräftigt die „am 2.12.1998 von Barbara Hedderich, Sabina Matter-Seibel und Patricia Plummer im Hotel Am Römerwall in Mainz interviewt[e]“ (ebd., S. 87, Anm. 1) Autorin: „Ich nenne an keiner Stelle die Stadt, in der sie ermittelt, aber für mich ist das ganz klar die Stadt, in der ich lebe.“ (ebd., S. 92)

² Vgl. Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 87.

³ Im Jahre 1986 wurde als Teil „der A.I.E.P., der internationalen Krimischreibervereinigung“ (Anon.: Syndikat. Die Autorengruppe deutschsprachige Kriminalliteratur, in: Das Syndikat, Aktualisierung vom 01.10.2012, online im Internet unter URL: <<http://www.das-syndikat.com/das-syndikat/>> [Abruf vom 02.10.2012]), die ‚Autorengruppe deutschsprachige Kriminalliteratur‘ alias ‚das Syndikat‘ ins Leben gerufen (vgl. ebd.). Sie hat 2012 ca. 700 Mitglieder und ist für das jährlich stattfindende Krimifestival CRIMINALE (vgl. ebd.) sowie die Ausschreibung des Friedrich-Glauser-Preises, der neben dem besten Kriminalroman auch den jeweils gelungensten Beitrag in den Teilbereichen Debüt-Kriminalroman und Kurzkrimi auszeichnet und dessen Schweizer Namensgeber „(1896–1938) [...] mit der Figur seines ‚Wachtmeister Studer‘ eine der ersten Detektivgestalten des deutschsprachigen Raumes [schuf]“ (Anon.: Friedrich-Glauser-Preis, in: Das Syndikat, Aktualisierung vom 01.10.2012, online im Internet unter URL: <<http://www.das-syndikat.com/krimi-preise/glauser-preis/>> [Abruf vom 02.10.2012]), und des Hansjörg-Martin-Preises für den Sieger in der Sparte Kinder- und Jugendkrimi, benannt nach dem deutschen Schriftsteller (1920–1999), der selbst Mitglied der Autorengruppe war sowie „1964 der Erste, der dem stern einen deutschen Krimi als Fortsetzungsroman verkaufen konnte“ (Anon.: Krimiautoren fiebern Criminale entgegen. Vier Österreicher unter den Nominierten für den begehrten Glauser- und Martin-Preis – Wien erstmals Schauplatz des größten deutschsprachigen Krimiautoren-Treffens, OTS-Originaltext Presseaussendung, 21.02.2008, in: APA-OTS-Portal für multimediale Presseaussendungen, online im Internet unter URL: <http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20080221_OTS0177/krimiautoren-fiebern-criminale-entgegen> [Abruf vom 02.10.2012]), und 1989 Preisträger des Ehren-Glauser (vgl. ebd.), zuständig (vgl. Anon.: Krimi-Preise der Autoren, in: Das Syndikat, Aktualisierung vom 01.10.2012, online im Internet unter URL: <<http://www.das-syndikat.com/krimi-preise/>> [Abruf vom 02.10.2012]).

⁴ Am 3. Februar 1996 fand in der ‚Wendeltreppe‘, einer Kriminalbuchhandlung in Frankfurt, die erste Sitzung des Sisters in Crime German Chapter, bestehend aus Fans und Autorinnen deutschsprachiger Kriminalliteratur, statt (vgl. Anon.: Wer wir sind. Geschichte, in: Mörderische Schwestern, Aktualisierung vom 27.09.2012, Abschnitt „Sisters in Crime German Chapter 1996 bis 2006“, online im Internet unter URL: <http://www.moerderische-schwestern.eu/wer_wir_sind/sinc_deutsch_entwicklung.html> [Abruf vom 02.10.2012]). Die Anzahl von 23 Mitgliedern zum Ende des Jahres 1996 ist bis zum Jahreswechsel 2006/2007 auf 300 angestiegen (vgl. ebd.). Seit dessen Abspaltung vom Verband Sisters in Crime, Inc. (vgl. ebd., Abschnitt „Aktuell“) – 1986 in den USA mit dem Ziel gegründet, „der Diskriminierung von Frauen im Krimigenre entgegenzuwirken und Verlage und Öffentlichkeit auf den Beitrag von Frauen aufmerksam zu machen“ (ebd., Abschnitt „Sisters in Crime German Chapter 1996 bis 2006“) –, zu Beginn des Jahres 2007 wird der 1998 eingeführte Beiname ‚Mörderische Schwestern‘ als

Mitgliedern zählen.¹ „Bonn, Brighton, Bristol, Berlin und [...] Bodensee“² bilden sowohl eine fünffache Alliteration als auch Erkundungsstationen Deitmers auf ihrem Weg ins Ruhrgebiet, wo sie 1978³ landete und das zu ihrer zweiten Heimat wurde. Die erste Herausforderung ihres Lebens hingegen markierte das thüringische Jena, in dem sie am 21. Oktober 1947 das Licht der Welt erblickte.⁴ Ihren jungen Jahren in Düsseldorf⁵ schloss sich ein Magisterstudium der „Anglistik, Romanistik und Literaturwissenschaft“⁶ zunächst in Bonn und schließlich in Konstanz⁷ an, wo sie es mit einer Arbeit „über die Rezeption von Kriminalromanen am Beispiel von Agatha Christie“⁸ abschloss. Sie ist ausgehend von „d[er] Blutspur in frühester Jugend [...] dem Krimi auch im Literaturstudium treu geblieben, obwohl das damals noch sehr unfein war“⁹. „Erwachsenenbildung“¹⁰ (Hervorh. v. S. M.) und „Frauenbewegung“¹¹ (Hervorh. v. S. M.) prägen und bereichern Deitmers Lebenslauf, Erstere mündlich als Betätigungsfeld im kommunikativen Austausch, Letztere schriftlich als Forum für ihre ersten Texte „im Selbstverlag“¹². Bereits in rein linguistischer Betrachtung als Komposita zeigen beide Begriffe anhand ihres als Determinatum fungierenden Zweitglieds, wie schädlich beziehungsweise bekämpfungswert ‚bildungs-‘ und ‚bewegungsresistente‘ Stagnation für den Menschen ist.

Ihrer Vorliebe für das Krimigenre entsprechend ist das Verbrechen fester Bestandteil ihrer Texte, sei es in den drei Erzählungsbänden „Bye-bye, Bruno. Wie Frauen morden“ (1988)¹³, mit dem sie „den Trend der lustvoll mordenden Frauen“¹⁴ begründete,

Hauptname und umgekehrt der ehemalige Hauptname ‚Sisters in Crime German Chapter‘ als Beinamen geführt (vgl. ebd.).

¹ Vgl. Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 87.

² Anon.: Sabine Deitmer, in: Perlentaucher.de. Das Kulturmagazin, Aktualisierung vom 12.01.2013, online im Internet unter URL: <<http://www.perlentaucher.de/autor/sabine-deitmer.html>> [Abruf vom 14.01.2013].

³ Vgl. Anon.: Sabine Deitmer, in: Krimi-couch.de.

⁴ Vgl. ebd. sowie Karr, H[anns] P[eter] [d. i. Reinhard Jahn]: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren. Seit 1986 im Dienste des Verbrechens, Internet-Edition, Artikel „Deitmer, Sabine“, Aktualisierung vom 22.09.2011, online im Internet unter URL: <<http://www.krimilexikon.de/deitmer.htm>> [Abruf vom 02.10.2012].

⁵ Vgl. ebd. (bezogen auf beide letztgenannten Quellen, ebenso in den folgenden drei Anmerkungen)

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 87.

¹⁰ Karr, H. P.: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren, Artikel „Deitmer, Sabine“, sowie Anon.: Sabine Deitmer, in: Krimi-couch.de.

¹¹ Ebd. (bezogen auf beide letztgenannten Quellen, ebenso in der folgenden Anmerkung)

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Deitmer, Sabine: Bye-bye, Bruno. Wie Frauen morden. Kriminalgeschichten, Frankfurt am Main 1988.

¹⁴ Anon.: Mitgliederliste/Werkverzeichnis „1a Leichen“ – Autorinnen D, Stand: 09.08.2012, in: Mörderische Schwestern, Aktualisierung vom 27.09.2012, Artikel „Sabine Deitmer“, online im Internet unter



„Auch brave Mädchen tun’s“ (1990)¹ – beide später in „Mordgeschichten“ (1992)² kompiliert³ – und „Die schönsten Männer der Stadt“ (1997) – als „Balzgeschichten“ mehr ‚Sex‘ denn ‚Crime‘ verheißend⁴ – oder in ihren Kriminalromanen. Dort wird das Verbrechen inhaltlich von Kriminalhauptkommissarin Beate Stein bekämpft und formal in Titelalliterationen – womöglich um die einem obskuren Zauberspruch⁵ entsprechende ‚Schlagkraft‘ anzudeuten – wie „Kalte Küsse“ (1993)⁶, „Dominante Damen“ (1994)⁷, „Neonnächte“ (1995)⁸, „Scharfe Stiche“ (2004) und „Perfekte Pläne“ (2007)⁹ bekräftigt. Zwei Büchern dieser Reihe verdankt sie darüber hinaus genrespezifische literarische Auszeichnungen, so 1995 den 2. Platz des Deutschen Krimipreises¹⁰ für „Dominante

URL: <http://www.moerderische-schwestern.eu/wer_wir_sind/mitglieder_d.html#Sabine_Deitmer> [Abruf vom 02.10.2012].

- ¹ Vgl. Deitmer, Sabine: Auch brave Mädchen tun’s. Mordgeschichten, Frankfurt am Main 1990.
- ² Vgl. Deitmer, Sabine: Mordgeschichten. Bye-bye, Bruno. Auch brave Mädchen tun’s, Frankfurt am Main 1992.
- ³ Vgl. Anon.: Sabine Deitmer, in: Krimi-couch.de.
- ⁴ Vgl. Deitmer, Sabine: Die schönsten Männer der Stadt. Balzgeschichten, Frankfurt am Main 1997.
- ⁵ Vgl. Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur, 7., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart 1989 (zuerst 1955), S. 19 f., Artikel „Alliteration“, hier S. 20.
- ⁶ Vgl. Deitmer, Sabine: Kalte Küsse. Kriminalroman, Frankfurt am Main 1993. Unter der Regie von Carl Schenkel wurde im Jahre 1997 aus ihrem Kriminalromandebüt der gleichnamige Fernsehfilm, nachdem es zwei Jahre zuvor bereits als Zweiteiler für den Rundfunk adaptiert worden war (vgl. Karr, H. P.: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren, Artikel „Deitmer, Sabine“). Im Jahr nach der Fernsehproduktion gesteht Sabine Deitmer in ihrem bereits erwähnten Mainzer Interview (siehe hierzu Kapitel 2.1.1, S. 10, Anm. 1) als Antwort auf die Frage, ob sie „in die Verfilmung von Kalte Küsse involviert“ (Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 97) gewesen sei, sie „habe einen Regisseur vergrault und einen anderen angeschleppt“ (ebd.). Bis zum Ende der Dreharbeiten ‚verweilend‘, „spielt Marie Bäumer die Rolle der Beate Stein“ (ebd., Anm. 2).
- ⁷ Vgl. Deitmer, Sabine: Dominante Damen. Kriminalroman, Frankfurt am Main 1994. Im Jahre 1998 wird auch der zweite Roman aus der Beate-Stein-Reihe zum Radiokrimi (vgl. Karr, H. P.: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren, Artikel „Deitmer, Sabine“).
- ⁸ Vgl. Deitmer, Sabine: Neonnächte. Kriminalroman, Frankfurt am Main 1995. Die filmische Adaption fürs Fernsehen mit dem – zu der subtilen Alliteration Deitmers in Opposition stehenden – erweiterten Titel „Neonnächte – Der U-Bahn-Schlitzer“ inszenierte Peter Ily Huemer (vgl. Karr, H. P.: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren, Artikel „Deitmer, Sabine“). „Der 1999 gedrehte und von RTL produzierte Fernsehkrimi [...], ebenfalls mit Marie Bäumer in der Hauptrolle, wurde am 5.1.2000 erstmals ausgestrahlt.“ (Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 97, Anm. 3)
- ⁹ Vgl. Deitmer, Sabine: Perfekte Pläne. Kriminalroman, Frankfurt am Main 2007. Der brutale Mord an einem Rentner klingt weniger blutrünstig, wenn Leben und Tod gemäß dem Klappentext des Romans nahezu ‚philosophisch‘ aufeinander zuzugehen scheinen: „Ein alter Mann, voller Hoffnung auf einen Neubeginn, und eine Kommissarin, die an ihrem Beruf zu zweifeln beginnt, treffen aufeinander, ohne sich im Leben je begegnet zu sein.“ (ebd., Klappentext)
- ¹⁰ Seit 1985 erfolgt dessen Verleihung durch das Bochumer Krimi Archiv, das ein Jahr zuvor, „am 26. März 1984 [...] – exakt am 25. Todestag von Raymond Chandler, dem Klassiker der amerikanischen Kriminalliteratur“ (Jahn, Reinhard: Zur Geschichte des Deutschen Krimi Preises, in: Deutscher Krimipreis, Aktualisierung vom 02.10.2012, online im Internet unter URL: <<http://www.krimilexikon.de/dkp/geschichte.html>> [Abruf vom 02.10.2012]; Reinhard Jahn wurde kurz zuvor bereits unter seinem Pseudonym ‚H. P. Karr‘ erwähnt; siehe Kapitel 2.1.1, S. 11, Anm. 4), entstand.

Damen“ und zehn Jahre später, als Letzte vor deren Abschaffung¹, die ‚Agathe‘, den Frauenkrimipreis der Stadt Wiesbaden, für „Scharfe Stiche“.² Schließlich wurde sie vom ‚Syndikat‘ mit dem ‚Friedrich-Glauser-Preis – Krimipreis der Autoren 2008 in der Sparte Ehrenglauser“³ – gewürdigt, unter anderem für ihre Verdienste um die von ihr mit etablierte „deutschsprachige Kriminalgeschichte von Frauenhand“⁴ und dafür, dass ihre „Frauenfiguren [...] ihr Leben selbst in die Hand [nehmen] und [...] es aktiv [gestalten]“⁵.

2.1.2 Wer den ‚Stich‘ hat, ist aus dem ‚Schneider‘

Der für Sabine Deitmers vierten Kriminalroman vorstellbare Alternativtitel ‚Scharfe Schnitte‘ erhalte den im vorherigen Unterpunkt erwähnten Stabreim und damit das Erkennungszeichen für den Auftritt der Ermittlerin Beate Stein, ginge durch die orthographische Übereinstimmung des ‚sch‘ sogar über den rein phonetischen Gleichklang mit dem Anlaut des ‚st‘ in ‚Stiche‘ hinaus. Zudem erwecken ‚Schnitte‘ möglicherweise eher als ‚Stiche‘ die Assoziation einer Operation, indem sie deren Folgeschwere (im Sinne eines ‚Einschnittes‘ oder ‚einschneidenden‘ Erlebnisses) deutlicher hervortreten lassen.

Die Tatsache, dass der ‚Schnitt‘ auch in der nachträglichen Bearbeitung bewegter Bilder Verwendung findet und terminologisch in die Filmwissenschaft Einzug hält, illustriert seine Wirkweise als künstl(er)i(s)cher Eingriff in die naturgegebene Ordnung. Der medizinische ‚Kunstgriff‘ hält zum einen – grob verallgemeinernd als eine spezielle Art der Umgestaltung oder „*Bewegung der Körper unter dem Einfluss äußerer Kräfte*“⁶ betrachtet – dem Vergleich mit „de[m] mechanisch-handwerklichen Vorgang der Aneinan-

¹ Vgl. Bolduan, Viola: Statt „Agathe“ – drei Autoren. Seit 2006 gibt es keinen Frauenkrimipreis. Von 2009 an Stipendiaten, in: Hidden, Henny: Frauenkrimis.net. Für Krimiliebhaberinnen und Krimiliebhaber, Rubrik „Mitra Devi und Tatjana Kruse werden Krimi-Stipendiatinnen in Wiesbaden“, 19.03.2009, online im Internet unter URL: <<http://www.frauenkrimis.net/?p=347>> [Abruf vom 03.10.2012].

² Vgl. Karr, H. P.: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren, Artikel „Deitmer, Sabine“.

³ Anon.: Friedrich-Glauser-Preise 2008. Ehrenglauser, Presse-Info vom 20.02.2008, hrsg. von der Jury des Syndikats, online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <http://www.das-syndikat.com/wp-content/uploads/pdf/2008-ehrenglauser_pm-2.pdf> [Abruf vom 02.10.2012]. Vgl. hierzu ebenso Anon.: Ehrenglauser, in: Das Syndikat, Aktualisierung vom 02.10.2012, online im Internet unter URL: <<http://www.das-syndikat.com/krimi-preise/ehrenglauser/>> [Abruf vom 02.10.2012].

⁴ Anon.: Friedrich-Glauser-Preise 2008.

⁵ Ebd.

⁶ Duden. Deutsches Universalwörterbuch, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion: Kathrin Kunkel-Razum, Werner Scholze-Stubenrecht, Matthias Wermke, 6., überarbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2007 (zuerst Mannheim/Wien/Zürich 1983), S. 1126, Artikel „Mechanik“.



derreichung bzw. Trennung einzelner Szenen des Filmbandes“¹ stand, birgt zum anderen – besonders im Hinblick auf die in erster Linie um ästhetische Ergebnisse bemühte plastische Chirurgie – aber auch Parallelen mit dem „kreativen Akt der Anordnung der Teile des Films, der Entwicklung der äußeren und inneren Gestalt des Kunstwerks aus seinen Bausteinen unter Berücksichtigung der damit hervorgerufenen unterschiedlichen Wirkungen in der Rezeption des Films“². Je ‚schärfer‘ darüber hinaus einzelne ‚Schnitte‘ vollzogen werden, desto authentischer und dadurch schockierender vermögen filmische Brüche einzelner Szenen seelische Brüche einzelner Lebensstationen zu untermalen.

Aus mindestens drei Gründen also wäre es nicht allzu abwegig, für einen anderen Titel zu plädieren, der die Verbindungslinie von Kunst zu Medizin deutlicher zöge und dem Leser unter Umständen schneller ins Bewusstsein riefte als der letztlich gewählte. Nun könnte aber die Anfälligkeit der deutschen Sprache für mitunter unbeabsichtigte Zweideutigkeiten nach Verführung zur eher ‚pikanten‘³ Variante dazu verleiten, ‚Schnitte‘ – gerade in Verbindung mit dem Adjektivattribut ‚scharfe‘, das sowohl kulinarische als auch geometrische und schließlich daraus hervorgehende animalische Vorstellungsinhalte vermittelt – statt als Maskulinum im Plural als Femininum im Singular aufzufassen und somit ‚zwangsläufig‘ an eine Frau zu denken, die Männer mit den Augen ‚verschlingen‘. Infolgedessen ginge die Auswahl des Titels mit den Erwartungen des Lesers an die im Buch thematisierten Schönheitsoperationen konform. Doch schon im Falle ihrer Protagonistin Beate Stein hat die Autorin auf derart reißerische Konturen verzichtet. So antwortet sie in einem Interview auf die Frage nach der Entstehung dieser Figur:

Da ich die Ich-Perspektive gewählt habe, wollte ich ursprünglich nicht beschreiben, wie sie aussieht; das war sozusagen ein Zugeständnis an die Leser und Leserinnen. Mich hat eigentlich nur ihr Kopf interessiert. Wichtig bei der Anlage war für mich auch, dass sie nicht mit zu *starken Strichen* charakterisiert wird, weil ich Heldinnen, die mit grellen Sachen operieren, nicht ausstehen kann. (Hervorh. v. S. M.)⁴

Im Kopf vollziehen sich auch die Nachwirkungen entscheidender Fehlhandlungen, die Deitmers Figuren verüben, gerade weil sie zunächst zu viel Wert auf die äußere Erschei-

¹ Koerber, Martin: Schnitt, in: Sachlexikon Film, hrsg. von Rainer Rother, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 261.

² Hartmann, Britta/Wulf, Hans J.: Montage, in: Sachlexikon Film, S. 200–203, hier S. 200. Der filmwissenschaftliche Begriff ‚Schnitt‘ wird „im allgemeinen Sprachgebrauch synonym mit Montage verwendet“ (Koerber, M.: Schnitt, S. 261).

³ Die Bemerkung, dass dieses Wort hier unabsichtlich mit der Konnotation der ‚Schärfe‘ kokettiert, soll dieser Fußnote verhaftet bleiben, damit die Zweideutigkeiten des Fließtextes nicht ins Uferlose wachsen.

⁴ Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 91. Ob mit oder ohne Absicht: Bei den kursiv markierten „*starken Strichen*“ (ebd.) handelt es sich um eine weitere Alliteration, die darüber hinaus wie ‚Scharfe Schnitte‘ auch die orthographische Übereinstimmung des Anlautes bietet, deren der Titel „Scharfe Stiche“ entbehrt.

nung legen. Erst eine der letzten Seiten des Romans gibt Aufschluss über die tiefer gehende Bedeutung des Titels:

Bis heute weiß sie genau, was sie in diesem Moment gespürt hatte. Feine scharfe Stiche. In der Gegend, wo sie ihr Herz vermutete. Hey, halt, stop, sagten die Stiche. Hier passiert etwas. Das musst du doch merken. Heute weiß sie, dass sie sich in dem Moment, in dem sie die feinen scharfen Stiche spürte, in ihn verliebt hat. (SD 329)¹

Unkontrollierte ‚Stiche‘ von innen gegenüber kalkulierten ‚Stichen‘ von außen machen die neben Beate Stein agierende ‚Negativprotagonistin‘ aus. Ihr den Stempel einer ‚scharfen Schmitze‘ aufzudrücken, und sei es nur dem Stilmittel der Ironie geschuldet, würde ihre gesamte Entwicklung innerhalb des Romans ad absurdum führen. Wenn die Autonomie des Handelns der Heteronomie des Wahrnehmens übergeordnet werden soll, kann die Alliteration nur als „Scharfe Stiche“ funktionieren.

Dementsprechend setzt sich der Stabreim im Namen des Titels gegenüber dem im Namen der Protagonistinnen durch. Sabine Deitmer scheint sich bei der Benennung der von ihr ins Leben gerufenen Kriminalhauptkommissarin am Vorbild eines „tough guy“² zu orientieren, der sich in expliziter Abgrenzung zwischen seinem Nach- und Vornamen und gerade dadurch erzeugter Betonung des Letzteren (der in der Regel vor Ersterem genannt wird) derart „faszinierend“³ vorzustellen pflegt, dass eine zusätzliche Alliteration das ‚Namensgesamtkunstwerk‘ womöglich gar seiner Originalität beraubte: „Mein Name ist Stein ... Beate Stein“⁴ wäre für die Inszenierung eines neuen, gemäß ihrer Schöp-

¹ Deitmer, S.: Scharfe Stiche, S. 329. Wie hier bereits geschehen, werden auch im Folgenden Zitate aus diesem Roman unter Verwendung einer im Anschluss an die jeweilige Textstelle in Klammern gesetzten Kombination aus der Sigle ‚SD‘ (für die Initialen seiner Autorin) und einer arabischen Zahl (für seine entsprechende Seitenzahl) im Haupttext nachgewiesen. Der Handlungsverlauf dieses Kriminalromans wird im Anhang (Kapitel 6.1, S. 423–425) zusammengefasst. Die aus der Perspektive der zur Mörderin werdenden Ehefrau erzählten Passagen sind im Original durchweg kursiv gesetzt. Auch im weiteren Verlauf dieser Arbeit werden bei der Zitierung sämtliche aus Originaltexten stammenden Hervorhebungen unkommentiert in Kursivschrift übernommen; solche hingegen, die im Original nicht belegt sind, werden – wie schon mehrfach zuvor gehandhabt – durch den eingeklammerten Zusatz ‚Hervorh. v. S. M.‘ ergänzt. Für den Fall wiederum, dass innerhalb im Original bereits kursiv gesetzter Textstellen Hervorhebungen vorgenommen werden sollen, lautet der jeweilige Zusatz entsprechend ‚nicht kursive Hervorh. v. S. M.‘. Übernommen werden selbstverständlich auch mögliche Rechtschreib- oder Zeichensetzungsfehler der hinzugezogenen Quellen. Um den Lesefluss der Zitate nicht unnötig zu beeinträchtigen, wird den betreffenden Stellen nur in einigen wenigen Ausnahmen ein eckig eingeklammertes Ausrufezeichen (‚[!]‘) angefügt, und zwar wenn es sich um einen offensichtlichen Tippfehler, eine unter Umständen irritierende orthographische Eigenheit des Autors oder eine eventuell missverständliche oder besondere Betonung erzeugende Abweichung von den Interpunktionsregeln handelt. Nicht mit einem solchen Ausrufezeichen versehen werden offensichtlich veraltete Schreibweisen oder zwar fehlerhafte, mitunter als eigenwillig interpretierbare, das Verständnis der zitierten Quellen jedoch nicht hemmende Aussparungen oder Überschüsse an Satzzeichen.

² Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 88.

³ Ebd.

⁴ Ebd. Zur Beziehung von Deitmers Ermittlerin Beate Stein zum ursprünglichen Sprecher dieser markanten ‚Vorstellungspare‘, Ian Flemings James-Bond-Figur, siehe auch Kapitel 2.4.1, S. 125.



ferin nicht existenten „Frauenmyth[os]“¹ hinreichend wortgewaltig. So bleiben bei Deitmer sowohl die Ermittlerin, die als Beate Stein aus dem Rahmen ihrer ebenfalls ‚in Serie‘ aktiven, darüber hinaus jedoch ‚alliterierten‘ Kolleginnen Bella Block², Rosa Roth³ und

¹ Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 88.

² Die Bella-Block-Reihe wurde 1988 mit „Weinschröter, du mußt hängen“ von Doris Gercke ins Leben gerufen (vgl. Gercke, Doris: Weinschröter, du mußt hängen. Krimi, Hamburg 1988; vgl. ebenso Deitmer, Sabine: Anna, Bella & Co.: Der Erfolg der deutschen Krimifrauen, in: Frauen auf der Spur, S. 239–253, hier S. 241 f.), die, wie Sabine Deitmer selbst schreibt, „von Anfang an mit ihrer poetisch dichten Sprache [beeindruckt], mit der sie eindrucksvoll Atmosphäre schafft. Sie schildert eindringlich, bis an die Grenze dessen, was sich ertragen lässt, die Gewalt, die Frauen von Männern angetan wird. [...] Ohne den Erfolg der Bella Block-Romane [!] gäbe es heute keine drei Kommissarinnen jenseits der fünfzig, die auf deutschen Bildschirmen ermitteln.“ (ebd., S. 243) Dort lässt Hannelore Hoyer Gerckes Protagonistin seit dem 26. März 1994 im ZDF (vgl. Hanfeld, Michael: Hannelore Hoyer als „Bella Block“. Am liebsten würde sie die Verbrechen verhindern, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 58. Jg., Nr. 12 vom 14.01.2006, S. 45, und online im Internet unter URL: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/hannelorer-hoyer-als-bella-block-am-liebsten-wuerde-sie-die-verbrechen-verhindern-1304349.html>> [Abruf vom 02.10.2012]) in beweglichen Bildern erscheinen – wo die Figur laut Aussage ihrer Autorin wie in den Büchern „für eine bessere Welt [kämpft]. Sie hat ein Anliegen, sie macht nicht nur ihren Job. Sie ergreift Partei.“ (ebd.) Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen literarischer und adaptierter Figur beschreibt Gercke in einem von Michael Hanfeld gemeinsam mit ihr und der Filmprotagonistin Hoyer geführten Interview mit den Worten: „Ihr größter Feind ist eindeutig die Gleichgültigkeit. In den Filmen allerdings mehr als in den Büchern. Dort beobachtet sie nur. In den Filmen muß sie eingreifen, weil sie eine Polizistin ist. In den Büchern ist sie ja längst Privatdetektivin.“ (ebd.) Hoyer hingegen widerspricht ihr, indem sie dem literarischen Original mehr Aktivität als von der Autorin behauptet zuschreibt: „Das stimmt nicht. Deine Figuren wollen immer etwas ändern. Bella Block will nicht nur Verbrechen aufklären, am liebsten würde sie sie verhindern.“ (ebd.) Gerckes Distanz zur filmischen Umsetzung ihrer Figur klingt dennoch wie ein deutliches Einverständnis: „Ich sehe ‚Bella Block‘ im Fernsehen, aber ich sehe nicht Bella Block, ich sehe Hannelore. Die Figur in meinen Büchern ist eine andere. Ich sehe eine Art Synthese. Und die gefällt mir gut. Die Filme haben aber mit meinen Büchern nicht mehr viel zu tun. Wir beide haben uns erst vier Jahre nach meinem ersten Buch kennengelernt, Ich [!] wurde gefragt, wie ich es fände, wenn Hannelore Hoyer die Rolle spielte. Ich war auf Anhieb von der Besetzung überzeugt.“ (ebd.) Ganz anders als der Abstand, den die Autorin in ihrem Bewusstsein bekundet, „die Rechte an der Figur verkauft“ (ebd.) zu haben, klingt die Innigkeit, die in der von der Schauspielerinnen vorgenommenen Definition mitschwingt, wenn Hoyer „die beiden Bella Blocks [...] zweieiige Zwillinge“ (ebd.) nennt. Doch Gercke beharrt darauf, für sich beide Kunstbereiche zu trennen, obgleich sie einräumt: „Ich habe mal Drehbücher geschrieben, zu anderen Filmen. Aber das ist nicht meine Art von Arbeit. Film ist Arbeit im Kollektiv. Beim Schreiben bin ich allein, und das ist das Beste, was man sich vorstellen kann.“ (ebd.)

³ Ebenfalls mit Stabreim im Namen, im selben Sender und Jahr wie Bella Block, genauer gesagt am 5. November 1994 nimmt auch „Rosa Roth“ alias Iris Berben ihren Dienst und den Kampf gegen das Verbrechen auf, und zwar „mit Leib und Seele“ (Reufsteck, Michael/Niggemeier, Stefan: Fernsehlexikon, Artikel „Rosa Roth“, 07.03.2007, online im Internet unter URL: <<http://www.fernsehlexikon.de/search/rosa+roth/>> [Abruf vom 02.10.2012]), während Deitmer in Bezug auf ihre eigene Protagonistin „finde[t], ihr wichtigster Körperteil ist der Kopf“ (Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 91). „Attraktiv, routiniert und intelligent“ (Anon.: Rosa Roth, in: Fernsehserien.de, Aktualisierung von 2012, online im Internet unter URL: <<http://www.fernsehserien.de/rosa-roth>> [Abruf vom 02.10.2012]) tritt Rosa Roth bei ihrer Arbeit auf, und „ihre Fälle gehen ihr auch persönlich sehr nahe“ (Reufsteck, M./Niggemeier, S.: Fernsehlexikon, Artikel „Rosa Roth“). Zumindest die Aspekte Routine und Intelligenz akzeptiert Deitmer auch für Beate Stein: Ihr „gefällt ihre Unabhängigkeit im Kopf und ihre Sicherheit bei Entscheidungen“ (Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 91). Die Attraktivität hingegen überlässt sie der Phantasie des Lesers, der von ihr jedenfalls „keine äußeren Reibungspunkte“ (ebd.) geboten bekommt. Im ‚wirklichen Leben‘ gibt es seit 1994, dem ‚Fernsehgeburtsjahr‘ von Bella und Rosa, „erstmal direkt Einstellung von Frauen in den höheren Dienst der

Miss Marple¹ fällt, als auch die Täterin, die als ‚Frau Schneider‘² gar nicht erst einen Vornamen erhält – ähnlich wie die englische ‚Detektivdame‘ einem solchen zumindest nicht ihren Bekanntheitsgrad verdankt –, vom Endreim ‚nomen est omen‘³ verschont.

Schutzpolizei. Frauen sind bundesweit für alle Bereiche des Polizeivollzugsdienstes zugelassen, einschließlich der Spezialeinsatzkommandos (SEK)“ (Anon.: Die Kommissarinnen. Ausstellungsankündigung für den Zeitraum vom 22. Oktober 2004 bis zum 8. März 2005, hrsg. vom Filmmuseum Berlin. Fernsehmuseum. Deutsche Kinemathek, o. S. [S. 14], online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <http://osiris22.pi-consult.de/userdata/l_7/p_72/library/data/pressemappe_4.pdf> [Abruf vom 02.10.2012]), können somit auch hier mehr „Raum einnehmen, Erfolg haben [...], eine lustvolle Entwicklung“ (Plummer, P.: ‚Die Blutspur fängt in frühester Jugend an‘, S. 89) wie Deitmer durchlaufen, der „Schreiben [...] einen ganz selbstbestimmten Bereich [eröffnet], in dem [sie] die Welt selbst werten und erfinden kann“ (ebd.).

¹ Die Alliteration und wohl auch der Wiedererkennungswert der Figur verschwinden unter Nennung ihres Vornamens Jane. Ihre Schöpferin Agatha Christie, über die Deitmer ihre Magisterarbeit schrieb (vgl. Plummer, P.: ‚Die Blutspur fängt in frühester Jugend an‘, S. 87), ließ die ‚inoffizielle Ermittlerin‘ von 1930 bis 1976 (vgl. Korinth, Katja: Gestatten: Marple, Jane Marple, in: Agatha Christie. Wie in einem Spinnennetz, Forum Theater, Nr. 73 vom März 2011, S. 14 f., hier S. 14, online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <http://www.forumtheater.de/forum_theater_wie_in_einem_spinnennetz.pdf> [Abruf vom 02.10.2012]) – „zu diesem Zeitpunkt ist Miss Marple somit, wenn man die Jahre ihrer Aktivitäten zusammenrechnet, etwa 111 Jahre alt“ (ebd.) –, folglich bis ins Todesjahr der 1890 geborenen englischen Schriftstellerin (vgl. ebd.), in zwölf von deren Büchern auftreten (vgl. Uthmann, Jörg von: Killer, Krimis, Kommissare. Kleine Kulturgeschichte des Mordes, München 2006, S. 97). Im Jahre 1999 erschien eine neue, von Sabine Deitmer übersetzte Ausgabe (vgl. Karr, H. P.: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren, Artikel „Deitmer, Sabine“) von Christies Kriminalroman „Ten Little Niggers or The Last Weekend“ (1939), der ohne Miss Marple auskommen muss und im Gegensatz zu „Scharfen Stichen“ ein wirkliches Titelproblem hatte: So wurde er im Jahre 1940 (vgl. Kröhnke, Gesine: Agatha Christie, 09.02.2012, in: Bühne Lengenfeld. Wir spielen für Sie ... Da waren's nur noch 9. Ein Krimiklassiker von Agatha Christie, online im Internet unter URL: <<http://buehnelengenfeld.at/portal/unsereblogs/wissenswertes-rund-ums-theater/41-agatha-christie>> [Abruf vom 10.10.2012]) „in der amerikanischen Version des Romans [...] mit Rücksicht auf die farbige Bevölkerung bei seiner Erstpublikation in ‚And then there were None‘ geändert“ (Nahl, Astrid van: Agatha Christie zum 120. Geburtstag am 15. September 2010, Juli 2010, S. 22, online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <http://www.alliteratus.com/pdf/aut_christie.pdf> [Abruf vom 02.10.2012]). Im deutschsprachigen Raum durchlief er, wenn auch in anderer Reihenfolge, eine ähnliche Entwicklung – von „Letztes Weekend“ (1940) über „Zehn kleine Negerlein“ (1975), die 1999 zunächst auch noch Deitmers erwähnte Neuübersetzung zierten, bis hin zu deren Umbenennung in den ‚unverfänglichen‘ Titel „Und dann gab's keines mehr“ (2003) (vgl. Anon.: Und dann gab's keines mehr/Zehn kleine Negerlein. Agatha Christie, in: Krimi-Couch.de, Ausgabe 09 von 2012, online im Internet unter URL: <<http://www.krimi-couch.de/krimis/agatha-christie-zehn-kleine-negerlein.html>> [Abruf vom 02.10.2012] sowie Christie, Agatha: Und dann gabs keines mehr. Roman, aus dem Englischen neu übersetzt von Sabine Deitmer, Frankfurt am Main ⁵2006 (deutsch zuerst: Letztes Weekend, Bern 1944; später: Zehn kleine Negerlein, Bern/München/Wien 1958; zuerst englisch: Ten Little Niggers or The Last Weekend, London 1939; amerikanisch: And Then There Were None, New York 1940)).

² Allerdings weckt der Familienname auch ohne Kombination mit einem Vornamen insofern genügend Assoziationen, als sich durch ihn die Wortfamilie ‚schneiden‘ nun von ‚einschneidend‘ über ‚(Ein-)Schnitt(e)‘ bis hin zu ‚Schneider‘ erstreckt.

³ Laut dem klassischen Philologen und Philosophen Klaus Bartels „vielleicht nach Plautus, Persa 625, wo der Sklave Toxilus seinem Herrn, dem Kuppler Dordalus, dazu rät, ein Mädchen namens Lucris zu kaufen: *Nomen atque omen quantivis iam est preti*, ‚Der Name und seine Vorbedeutung ist (allein) schon jeden Preis wert‘. Das lateinische Substantiv *lucrum* bedeutet ‚Gewinn‘; der vorbedeutende Name Lucris verheißt ‚lukrative‘ Geschäfte.“ (Bartels, Klaus: Veni vidi vici. Geflügelte Worte aus dem Griechischen und Lateinischen, ausgewählt und erläutert von Klaus Bartels, München ¹⁰2008 (zuerst Zürich 1966; dort 7., grundlegend erneuerte und wesentlich erweiterte Auflage 1989), S. 116, Artikel „Nomen



Allerdings bleibt der Stabreim des Protagonistenpaares Schneider – Stein, mit dem „Scharfe Stiche“ als ebensolcher übereinstimmen. Doch da Sabine Deitmers Krimi im Sinne der von Peter Nusser aufgestellten Handlungsstruktur des Detektivromans im Anschluss an „den Mord (erster Teil) [...] die Fahndung (zweiter Teil) und die Aufklärung des Mordes (dritter Teil)“¹ platziert, finden Schneider und Stein erst gegen Ende des Romans zueinander, um in eine Beziehung zwischen Täterin und Ermittlerin zu treten. Vorher muss sich der Leser statt auf die personelle auf die titelgebende Alliteration konzentrieren.

2.1.3 Aufklärung ohne Ermittlung

„Scharfe Stiche“ repräsentieren zunächst jene angesprochenen inneren Einflüsse, die weibliches Empfinden von männlichem Urteil abhängig machen, entwickeln sich aber dann schnell zu äußeren und buchstäblichen *Einschnitten*, die ein Ehepaar in die gegenseitig austauschbaren Rollen von Opfer und Täter drängen. Schließlich gewinnt die – vor allem nach außen – schwerer wiegende Tat der Ehefrau die Oberhand und bleibt als das eigentlich bestimmende Element der Kriminalhandlung übrig. Für die Zielsetzung dieser Arbeit, die grausame Tat auch und gerade im ‚Zusammenprall‘ mit dem schönen Schein zu beleuchten und aus einem anderen Blickwinkel als dem rein ermittelnden nachzuweisen, ist es von Vorteil, dass zwei Handlungsstränge der Geschichte eines Mordes in diesem Roman typographisch voneinander abgesetzt und ‚spiegelverkehrt‘ miteinander verknüpft werden: Während aus dem Blickwinkel einer Täterin vom Motiv bis zur Ausführung der Tat erzählt wird, zeichnet umgekehrt die Perspektive einer Ermittlerin den Weg von der Entdeckung bis zur Erklärung des Verbrechens nach. Zwar erleichtern es Kursivschrift und historisches Präsens dem Leser, die Geschichte der sich rächenden Ehefrau als eigenständige, gleichwertige Handlung wahrzunehmen, die somit nicht immer wieder neu als Rückblende von einem Hauptgeschehen der Ermittlung abgegrenzt werden muss. So weit hingegen, in beiden Handlungssträngen auch die in ihnen auftretenden Figuren je-

est omen“) Infolgedessen müsste die ‚Namenlosigkeit‘ der Frau für ein weniger „lukrative[s]‘ Geschäft[]“ (ebd.) stehen, das sich mit ihr abschließen ließe. Im Hinblick auf ihre Schönheitsoperation, die für keinen der Beteiligten den gewünschten Erfolg bringt, mag das sogar stimmen – insbesondere aus der Sicht der Operierten, die den Tod ihres Arztes und Ehegatten als Mindestpreis für ihr verpfushtes Leben ansetzt. Für ihn wiederum, der sich von seinem chirurgischen Eingriff ein schöneres Leben mit einer von ihrer eigenen Schönheit beglückten Ehefrau als Gegenwert verspricht, lohnt sich das „Geschäft“ (ebd.) überhaupt nicht – auch wenn es ihm vergönnt war, den Namen seiner Frau und Patientin zu kennen.

¹ Nusser, Peter: Der Kriminalroman, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 1992 (zuerst 1980), S. 33.



weils scharf voneinander abzugrenzen, geht die Hilfe dann doch nicht: Gäbe es nicht den Epilog und läse man nur die kursiv gesetzten Zeilen, ließen sich am Ende der Geschichte verbleibende Zweifel daran, ob eine Frau mit dem Mord an einem einzigen Menschen nicht nur ihrem Schönheitschirurgen, sondern gleichzeitig ihrem Ehemann „Scharfe Stiche“ hat zuteilwerden lassen, unter Umständen nicht gänzlich ausräumen. Einerseits vermag das Fehlen dieses Wissensvorsprungs den Fokus des Rezipienten auf die Handlungsschritte der Frau zu richten; andererseits rücken die früh offengelegten Beweggründe der Täterin die – in die eine oder andere falsche Richtung führende – Ermittlungsarbeit der Kommissarin Beate Stein und ihres Teams in den Hintergrund und lassen sie gar als reines Ablenkungsmanöver erscheinen.

Dementsprechend konzentrieren sich die folgenden Ausführungen auf die moralisch unbewertet bleibende Perspektive der Mörderin – um gerade dadurch zu unterstreichen, inwiefern ihre ästhetischen Veränderungen mit ihren ethischen Verwerfungen einhergehen und ein geradezu proportionales Verhältnis bilden. Abgesehen davon, dass eine von außen vollzogene namentliche Benennung dieser Frau weniger zur Aufdeckung ihres Innenlebens als zur reinen Aufklärung des Falls beitragen kann, wird auch – oder gerade – aus der Perspektive der Täterin deren Name bis zum Schluss verschwiegen, sodass sich nicht vermeiden lässt, ‚sie‘ lediglich als ‚die Frau‘ – sobald innerhalb der Analyse die Beziehung zu ihrem späteren Opfer mit ins Spiel gebracht wird, allerdings auch erweitert zur ‚Frau des Medizinprofessors‘ – zu bezeichnen, wenn man sie in welcher ‚Form‘ auch immer darzustellen versucht.



2.2 *Das Motiv*

Ein Motiv, das in einem Gemälde festgehalten wird oder um das die Handlung eines literarischen Werkes kreist, vermag den von der Kunst vorgegebenen ‚Rahmen‘ zu verlassen und in die Sphäre menschlichen Verhaltens hinabzugleiten, wo es gleichermaßen haptisch wie emotional greifbar, mithin rein gegenständlicher oder völlig abstrakter Natur sein kann. Entscheidend ist, dass es als Handlungsmotivator nicht die Grundlage einer wie auch immer gearteten ‚höheren Gewalt‘, sondern im günstigsten Falle einer höheren menschlichen Leistung, im ungünstigsten Falle der niedersten Instinkte bildet. Letztere wiederum sind, auch wenn sie unverändert vom Menschen ausgehen, die – auf das erste Glied der Wortzusammensetzung bezogen buchstäbliche – *Triebfeder* nicht nur menschlicher, sondern gerade auch unmenschlicher Taten.

Vier Unterkapitel, die für vier Stationen des unmenschlichsten aller Verbrechen stehen, werden durch die Analyse eines scheinbar gegenständlich-greifbaren, tatsächlich jedoch eines weitaus tiefer greifenden Motivs eröffnet.

2.2.1 **Der Verfall**

„*Alles fängt mit dem roten Kleid an. So ist es in ihrer Erinnerung. Aber kann sie ihrer Erinnerung trauen?*“ (SD 18) – diese scheinbar karge erste Information, die an den Ursprung der erzählten Geschichte heranführt, ist Signal und Charakteristikum zugleich. Eine äußere Erscheinung zieht die Aufmerksamkeit auf sich, bietet eine sichtbare Oberfläche und verhindert gerade dadurch, sie zu durchdringen. Es ist kein Mensch, der die Handlung eröffnet, geschweige denn ein menschlicher Zug, der dem Rezipienten ein Identifikationsobjekt schaffen könnte, sondern ein Gegenstand, der einen Menschen bedeckt, statt ihn zu beschreiben. Das Verharren an der Oberfläche verhindert *Tiefgründigkeit* und verweist auf *Unmenschlichkeit*, die ästhetische und ethische Elemente des Textes gleichermaßen ‚kontaminiert‘: Mit der Vorherrschaft des *Unmenschlichen* beginnt „*alles*“ (ebd.). Die von der „*roten*“ (ebd.) ‚Stoffoberfläche‘ ausgehende Signalwirkung ruft Passivität hervor, in der man, statt aufmerksam um sich blicken zu müssen, allein durch eine zufällig ‚ins Auge fallende‘ Farbe ins Sichtzentrum gelenkt wird. Als „*Farbe des Blutes*“¹, das in gleichem Maße als Lebens- wie auch als Todessaft aufzufassen ist,

¹ Duden. Deutsches Universalwörterbuch, S. 1409, Artikel „rot“.

vermag sie die angesprochene Vorausdeutung des Unmenschlichen einerseits zu revidieren, andererseits zu bestärken.

Erst der zweite Satz verrät uns das Geschlecht der Person, deren „*Erinnerung*“ (SD 18) im Folgenden wiedergegeben werden soll. Eine noch unbekannte Frau möchte erzählen und „*ihrer Erinnerung trauen*“ (ebd.). Indem sie die Fähigkeit zu Letzterem infrage stellt, offenbart sie zwar Unsicherheit, doch könnte es sich auch um Kalkül handeln, mit dem der Leser auf die falsche Fährte gelockt werden soll. Er mag sich die Frage stellen, ob er der Perspektive dieser auf den ersten Blick unsicheren Frau vertrauen oder den Kampf mit ihrer Verschleierung der Tatsachen aufnehmen soll. Statt diese Entscheidung zu erleichtern, vergrößert der anaphorische Gebrauch des Adverbs „*vielleicht*“ (ebd.), mit dem die drei folgenden Sätze beginnen, die Anzahl der Entscheidungsmöglichkeiten: Erstens ist der Ursprung und damit das Verständnis der Geschichte unter Umständen „*viel früher*“ (ebd.) anzusiedeln, zweitens gibt es ihn eventuell „*gar nicht*“ (ebd.), drittens handelt es sich im schlimmsten Fall um „*eine ganze Kette davon*“ (ebd.), die den Leser eher verwirrt als leitet. Bevor „*der letzte Tag [...], an dem ihr Leben sonig und unschuldig war*“ (SD 19), beschrieben wird, um gleichsam die Schaffung eines Gegenpols zur folgenden Schuld und damit zur eigentlichen Geschichte eines Verbrechens zu ermöglichen, stellt ‚die Frau‘ noch einmal das ursprüngliche Glück sowie ihre anfängliche Güte und Unschuld knapp zusammengefasst infrage: „*Ist es wirklich so gewesen, oder will sie nur, dass es so war?*“ (ebd.)

Langsam wird sie konkret: Verrät sie dem Leser auch nicht ihr Alter, so gibt sie dennoch den „*Tag vor ihrem neununddreißigsten Geburtstag*“ (SD 18 f.) als Wendepunkt in ihrem Leben und zugleich Ausgangspunkt der Wende zum Bösen an. Der Präzision anhand der Zahl folgt „*die Ausstellung*“ (SD 19) mit „*Stilleben flämischer Meister*“ (ebd.). Ein erster Entwurf ihrer Angriffsfläche ist somit geschaffen: Ästhetik, hier zwar noch nicht die ihrer eigenen „*sinnlichen Anschauung u[nd] Erscheinung*“¹, doch als Basis die des „*Schönen in Natur u[nd] Kunst*“². Die Schönheit der Natur durch „*den lila Fliederbusch am Eingang*“ (SD 19) wirkt noch stärker durch vom Menschen geschaffenes „*graues Pflaster, auf dem weiße Blütenblätter kleben*“ (ebd.). Dass die Macht des Stärkeren zählt und die Natur offensichtlich den Part des Schwächeren übernimmt, zeigt der Nachsatz, dass sie „*zertreten von den Schuhen der Besucher*“ (ebd.) am Boden zu-

¹ Halder, Alois/Müller, Max: Philosophisches Wörterbuch, erweiterte Neuausgabe, Neubearbeitung des unter Mitarbeit von Hans Brockard, Severin Müller und Wolfgang Welsch herausgegebenen Kleinen Philosophischen Wörterbuchs, Freiburg im Breisgau ³1997 (zuerst 1988), S. 30–32, Artikel „Ästhetik“, hier S. 30.

² Ebd., S. 31.



rückbleiben, die den „*Magnolienblüten*“ (ebd.) mangelhaften Respekt zu erweisen scheinen.

Es ist wiederum die Vergangenheit, in der alles „*unschuldig*“ (ebd.) war. Mensch und Natur scheinen in der Kunst „*flämischer Meister*“ (ebd.) ausgesöhnt, auch wenn die einst neununddreißigjährige Frau die Kunstwerke nachfolgend von ihren Schöpfern löst. So wie der Leser zu Beginn des Abschnitts, ohne es zu wollen, von der Farbe Rot angezogen wird, statt sie aktiv zu suchen, verschwindet die Leistung der Künstler in deren Werken, wobei auf einem von Letzteren unheilkündend „*schon die Fliegen und Schaben lauern*“ (ebd.). Dadurch, dass „*Vergehen und Verfall mit eingearbeitet sind*“ (ebd.), ist die Kunst auch nicht unschuldiger als die Natur, sondern vermag nur eine Parallelwelt zu erschaffen, wenn auch auf anderer Ebene und bereichert durch „*Blütensträuße, in denen Blumen vereinigt sind, wie es sie in der Realität nicht zusammen gibt*“ (ebd.).¹ Schließlich rückt sie doch, durch „*darunter abgefallene Blätter, die verfaulen*“ (SD 19), sowie „*die Gleichzeitigkeit von Werden und Vergehen beeindruckt*“ (ebd.), die „*Maler einer vergangenen Epoche, die in ihren Bildern Fülle und Vergänglichkeit gleichberechtigt nebeneinander Raum gaben*“ (ebd.), wieder in deren verdiente Position als die Kunstschaffenden, ohne die kein Werk entstanden wäre. Ihre eigene Persönlichkeit schließt ‚die Frau‘ dabei nicht aus, denn – so beschreibt es zumindest, repräsentativ für ihre bislang offenbar gleichermaßen facettenreiche wie empathisch und kulturell gefärbte Lebensart, die „*Philosophische Kultur*“ Georg Simmels – auch innerhalb ihres „*seelischen Wesens*“ scheint ein Dualismus zu wohnen, der [sie] die Welt, deren Bild in [ih]re Seele fällt, nicht als Einheit begreifen läßt, sondern sie unaufhörlich in Gegensatzpaare zerlegt“².

Gerade das Phänomen Zeit, das im Moment, in dem man nur das Wort ausspricht, schon wieder voranschreitet und einen anderen Augenblick hinter sich läßt, in dem man unter Umständen, ähnlich wie sie an diesem letzten Tag vor der Wende zum Verfall, „*sich voll Zuversicht mit allen Sinnen der Welt öffnet*[]“ (SD 19), birgt schon in seinem Selbstverständnis das Gegensatzpaar aus Vergangenen und noch nicht Abgeschlossenem in sich. Der Schaffensprozess, der im besten Sinne des Wortes das ‚*Vorbild*‘ für ihr „*rotes Kleid*“ (ebd.) hervorbringt, erfolgte zwar in „*einer vergangenen Epoche*“ (ebd.). Doch auch ein paar Jahrhunderte später vermag ‚die Frau‘ ihn sich zu vergegenwärtigen und von ihm „*für das Rot gewonnen*“ (SD 20) zu werden, das ihrer Definition gemäß „*für Leben steht und nicht für Tod*“ (ebd.) und damit zunächst nicht unbedingt dem zu Beginn angesprochenen Synonym von ‚rot‘ und ‚Blut‘ widerspricht. Führt man sich aber

¹ Zum jahreszeitunabhängigen ‚Nebeneinanderblühen‘ siehe auch Kapitel 4.2.2, S. 324.

² Simmel, Georg: *Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne*. Gesammelte Essays, mit einem Vorwort von Jürgen Habermas, Neuausgabe, Berlin 1998 (dort zuerst 1983; zuerst Potsdam 1923), S. 131.

vor Augen, dass nur unsichtbares, durch den Körper pulsierendes Blut den Zustand oder besser den Vorgang des Lebens mit definiert, austretendes, sichtbares hingegen auf Wunden oder jüngst eingetretenen Tod verweist, könnte man ‚die Frau‘ entweder eines Irrtums überführen oder ihr im Gegenteil alle Verantwortung für zukünftig mit ihr in Zusammenhang gebrachte Schuldfähigkeit absprechen. Nachdem die vom Maler entworfene Magd der Betrachterin *„das Rot ihres Rocks, der unter dem Kittel hervorbricht“* (ebd.), nicht als Todes-, sondern als Lebenssymbol dargeboten hat, wird dieses von der Rezipientin – entsprechend der Schlussfolgerung Simmels – als „Einzellerscheinung einem Allgemeinbegriff eingeordnet [...]“; so befreit sie das Individuum von der Qual der Wahl und läßt es schlechthin als ein Geschöpf der Gruppe, als ein Gefäß sozialer Inhalte erscheinen¹. Die Tatsache, *„dass sie auch sich als Teil dieses Prozesses begreift, dem nichts Lebendes entgeht“* (SD 19), zeugt aber noch von einer gewissen Eigenverantwortlichkeit der Betrachterin und widerspricht ihrer möglichen Definition als tote Hülle, die nur noch die Entscheidungen anderer schmückend umkleidet. Letztendlich gäbe es für sie unter diesen Umständen gar keine Erinnerung mehr, nicht einmal eine, deren Wahrheitsgehalt sie infrage stellt, der sie nicht *„trauen“* (SD 18) kann oder nach der *„sie nur [will], dass es so war“* (SD 19).

‚Sie‘, die noch immer Unbenannte, verbleibt in ihrer Reminiszenz an jenen *„Tag vor ihrem Geburtstag“* (SD 27). ‚Kunstvoll‘ schlägt sie damit eine Brücke zwischen der am Ende der letzten Rückblende veranschaulichten *„Erinnerung an das, was bleibt, wenn das Fleisch vergeht“* (SD 20), und der Erwartung des Älterwerdens, das sie an diesem Punkt der Erinnerung noch nicht mit Verfallsangst assoziiert, sondern als Anlass zum Feiern betrachtet. *„Im Zentrum ihres Lieblingsbilds“* (ebd.) angesiedelt, behält sie *„den roten Krebs“* (ebd.) in Erinnerung, während *„unter dem Tisch [...] die Knochen“* (ebd.) verharren, um den Verfall nicht ganz vergessen zu lassen. Auf derselben Ebene schart sich um das abgebildete Schalentier der Überfluss, dargestellt mit *„einem Obstkorb, der überquillt von Trauben, Äpfeln und Aprikosen“* (ebd.) und der in ihr, wie auch die Farbe Rot, *„die Sehnsucht, bei dem Gegebenen zu verharren und das gleiche zu tun“*², weckt, nämlich das, *„was ihr an Frischem fehlt“* (SD 27), zu kaufen und damit die dargestellten Akzidenzien Farbe und Form mit der realen Substanz der sinnlich wahrnehmbaren Dinge in Verbindung treten zu lassen. Ihre Perspektive, die sich in diesem noch positiven, Vorfreude ausdrückenden Teil der Erinnerung auf das zuvor genannte Zentrum des Lebendigen beschränkt, überträgt sie auf ihre Umgebung, wenn diese ihr in mannigfaltiger Ausprägung das *„Lächeln, wie es nur die Sonne auf die Gesichter der Menschen zaubert“*

¹ Ebd., S. 40.

² Ebd.



(ebd.), vor Augen führt. Dargestellte Kunst und vollzogene Realität befinden sich hier noch in einem harmonischen Gleichgewicht, „*Rot ist für sie die Farbe, die von pulsierendem Leben erzählt*“ (SD 28), das sie sich selbst nicht nur durch „*sattrote Tomaten, rote Paprika, reife rote Pflaumen, Kirschen und zwei Kilo Futteräpfel, betört von ihrem Rot*“ (ebd.), bereichert, sondern darüber hinaus durch jenes „*Kleid für ihren Geburtstag*“ (SD 29), mit dem sie die Übertragung des kulinarischen auf das ästhetische Geschmacksempfinden vollendet – wobei sie auch den Tastsinn nicht ausschließt: Sie „*zieht den zarten Stoff vorsichtig über ihren Kopf, streicht ihn an ihrem Körper glatt. Noch heute fühlt sie die Kühle der Seide. Die Zartheit des Stoffs, ein Streicheln ihrer Haut.*“ (ebd.) Sie scheint dem Leser eine menschliche Begegnung vorzuführen und die Ebene ihrer „*Vorfreude*“ (ebd.) bereits gedanklich verlassen zu haben, obwohl sie „*ihren Mann*“ (ebd.) im Rahmen ihrer Rückblende bisher noch nicht preisgegeben hat. Dessen Aufnahme in ihre Erinnerung erfolgt unter dem Aspekt einerseits der freudigen Erwartung, andererseits der aufgebauten Vertrautheit.

Der Rezipient befindet sich somit zwischen der beruhigenden Sphäre der Gewohnheit – „*den Abend vor ihrem Geburtstag feiern sie immer zu zweit*“ (ebd.) – und der unverändert bestehenden Zukunftsperspektive – „*es wird rote und grüne und blaue Sterne von oben regnen*“ (ebd.). Der Ehemann scheint sich in ihre Welt, in der an jenem Tag der Wende alle Menschen „*mit einem Lächeln im Gesicht*“ (SD 27) existieren, perfekt einzufügen, denn „*sie sieht sein Lächeln*“ (SD 29); und die Tatsache, dass die Erinnerung daran ihr „*Leben mit einer solchen Vielheit des Lebens und Mitlebens beschenkt, ist wohl die Spiegelung des Schicksals [ih]rer Seele, die ihre Heimat in zwei Welten hat*“¹, die zu diesem Zeitpunkt noch eine untrennbare Einheit bilden. Künstlerische Idee und reale Nachahmung gehen noch Hand in Hand, nehmen die Ehefrau noch schützend in ihre Mitte, bis der Ehemann sie daraus löst, weil er ihre Welt hinterfragt – „*Findest du nicht [...], [...] dass Rot für eine Frau deines Alters etwas auffällig ist?*“ (SD 30) –, statt sie zu bestätigen. „*Das Kleid ist ein Unikat*“ (SD 28), genau wie sie auch, aber beide miteinander scheinen plötzlich zu kontrastieren, statt zu harmonieren: „*Werden und Vergehen*“ (SD 19) lassen sich nicht länger wie auf einem Stilleben vereinigen, sondern werden zu erbitterten Feinden. Statt schwärmerischer Bewunderung bringt ihr der Ehemann vergleichende Betrachtung entgegen. Es entsteht ihre persönliche Angriffsfläche: eine Ästhetik, die zugeteilt, aber nicht empfunden wird. Die Heimtücke verbirgt sich in der Tatsache, dass der Feind Zeit, dank dessen sie nun „*eine Frau [ihr]es Alters*“ (SD 30) ist, wie ihr Mann zusammenfassend urteilt, nicht von außen kommt, sondern sich bereits in ihrem

¹ Ebd., S. 117.

Inneren ausbreitet: Entgegen der verbreiteten Ansicht heilt er ihre Wunden nicht, sondern fügt sie ihr im Gegenteil erst zu.

Da auch ihr Mann nicht vor den Spuren der Zeit gefeit ist, könnte sie mit gleichen Mitteln kontern, ihn mit seinen „ersten weißen Haare[n]“ (SD 34) konfrontieren, ihn „den alten Männern“ (ebd.) vergleichend gegenüberstellen. Doch „es ist nicht ihre Art, die Gefühle anderer zu verletzen“ (ebd.) – jedenfalls zu dem Zeitpunkt, als sie „im Spiegel [...] ihre eigenen Gefühle und Gedanken“ (SD 35) als Einziges finden zu können glaubt, bevor die nachdenkliche Frage ihres Mannes sie selbst zu einem verletzlichen Menschen, zur „Frau eines gewissen Alters“ (SD 36) macht, die an dieser Angriffs- und Oberfläche verharret, an der sie etwas findet, „was [...] sie vorher nicht gesehen“ (SD 35) hat. Man sollte ergänzen: was sie auch nicht gesucht hat, weil ihr Blick nicht auf buchstäblich Oberflächliches gerichtet war, sondern auf den Mittelpunkt.

Doch unfreiwillig verschiebt sich das „Zentrum ihres Lieblingsbilds“ (SD 20) nach unten, wo man sieht, wie „das Fleisch vergeht“ (ebd.). Als sei auch ihr Spiegelbild wie das nachahmende Kunstwerk nur „der schwache Abglanz der ewigen Urbilder“¹, vermag sie es objektiv und nicht minder anschaulich zu beschreiben als das Stilleben mit seinem Mittelpunkt des Vitalen, des Roten, obwohl ihr nun bewusst ist, dass ihr Leben keinesfalls ‚stillsteht‘ und seinerseits den Mittelpunkt gänzlich verloren hat. Die Farbe Rot darin bleibt zwar bestehen, ergänzt sich sogar mit der Form des Kleides und fällt auf – aber nur noch im negativen Sinne, wenn es der Frau anhaftet. Infolgedessen verliert die Ästhetik die Fähigkeit, Einzug in das reale Leben ‚der Frau‘ zu halten, die nicht länger als fragwürdig und unangemessen wahrgenommen werden will. Stattdessen nimmt sie sich selbst wahr, wobei sie sich im Hinblick auf ihr nunmehr eingeschränktes Selbstbewusstsein doppelt abzusichern scheint: Zusätzlich zum Gesichts- bedient sie sich des Tastsinns, um dem Leser „die Zeichen des Verfalls“ (SD 35) plastisch vor Augen zu führen. „Quadratzenimeter für Quadratzenimeter“ (ebd.) geschieht dies, nicht als Ganzes wie bei der kontemplativen Betrachtung eines Kunstwerkes. Je konkreter sie in der Beschreibung ihrer Gesichtszüge wird, desto bedrohlicher empfindet der fiktive Betrachter

die Fältchen unter den Augen, in der Augenfalte, die hängenden Lider, den Bogen der Lippen, die Fülle der Lippen, die nachzulassen beginnt. Die Haut über den Wangen, die nach unten zieht, die steile Falte zwischen den Augenbrauen, die sich immer tiefer eingräbt und ihre wachsende Skepsis gegenüber dem Leben, gegenüber allem, an das sie geglaubt hat, verrät. (ebd.)

Die anfängliche Faszination „der Darstellung barocker Fülle, in die Vergehen und Verfall mit eingearbeitet sind“ (SD 19), weicht der mächtigeren Resignation, in der ‚die

¹ Halder, A./Müller, M.: Philosophisches Wörterbuch, S. 163–165, Artikel „Kunst“, hier S. 164.



Frau‘ versinkt, wenn „*der Mann, den sie liebt, [...] die Zeichen ihres Alters [...] registriert*“ (SD 35). Allgemeiner formuliert, deutet es darauf hin, dass die eingangs thematisierte Kunst und ihre Kunstwerke mit ihrem „Sinn in sich selbst“¹ im Folgenden von der Wissenschaft und ihren „Begründungszusammenhängen eines zu erkennenden Gegenstandes“² verdrängt werden.

2.2.2 Der natürliche Feind

Das Schmerzliche ihrer Erkenntnis als stetem Wandel unterworfenen Frau resultiert aus der wenig rationalen Kausalkette „*ewig jung und für immer liebenswert*“ (SD 35). Dass sie die externe Schaffung ihrer Angriffsfläche Ästhetik zulässt, liefert den Nährboden für die verhängnisvolle Spaltung ihres Lebens in Natur und Kultur. Die Voraussetzung dafür, sich als Mensch innerhalb der Welt, in die er hineingeboren wird, zu entwickeln, ist aber nicht der Durchbruch selbst geschaffener Grenzen, sondern der schrittweise Aufstieg. „Die Gesamtheit der zweckrationalen Einrichtungen zur Daseinserleichterung“³, all dessen, wodurch Menschen zivilisiert miteinander umgehen können, sollte die Grundlage dafür bieten, „über diese Sphäre hinausgehen“⁴ und kulturelle „Daseinssteigerung“⁵ erreichen zu können, „wobei die Weltgestaltung zugleich Selbstgestaltung des Menschen ist“⁶. Nicht nur im Kauf des roten Kleides, sondern gerade auch im ausgewählten Zeitpunkt ihres eigenen Geburtstags hat die Frau diese „Selbstgestaltung“⁷ vollzogen, die mit dem Willen zur „Weltgestaltung“⁸, nämlich „*es anzuziehen und ihren Mann damit zu überraschen*“ (SD 29), einhergeht. Von der ernüchternden Zurückweisung ihres Ehemannes – die sie, wenn er ihren autark geschaffenen Stil infrage stellt, buchstäblich am eigenen ‚Leibe‘ spürt – wird sie aus ihrer kulturellen Welt wieder zurück in die natürliche Welt getrieben, in der sie als Mensch keinerlei gestaltenden Einfluss mehr ausüben kann.

„Zwischen Stilbegriffen und Wertbegriffen besteht ein grundsätzlicher Unterschied“⁹, der sich laut dem Philosophen Ernst Cassirer darin zeigt, dass beispielsweise „der ‚Form‘ einer Sprache oder [...] einer bestimmten Kunstform [...] bestimmte Wertur-

¹ Ebd., S. 163.

² Ebd., S. 348–352, Artikel „Wissenschaft“, hier S. 348.

³ Ebd., S. 162 f., Artikel „Kultur“, hier S. 163.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 162.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Cassirer, Ernst: Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien, Darmstadt ⁶1994 (dort zuerst 1961; zuerst Göteborg 1942), S. 63.

teile¹ zwar folgen, aber nicht innewohnen können. Eine gewisse Unempfänglichkeit für diese Differenzierung jedoch tritt im Verhalten der Frau insofern zutage, als sie sich vom Urteil ihres Mannes abhängig und somit zum bereits angesprochenen „Gefäß sozialer Inhalte“² macht, das mangels eigener Konsistenz und durch den zu großen Schwall heteronomer Entscheidungen darüber, was schön und „*liebenswert*“ (SD 35) ist, überlaufen muss. Im Falle, dass die Natur dieses Fremdurteil nicht positiv ausfallen lässt, erweist sie sich als Feind der ihr ausgesetzten Frau, gegen den diese nunmehr zu kämpfen hat. Jetzt gilt es nicht mehr, den Aufstieg von der „Daseinserleichterung“³ zur „Daseinssteigerung“⁴ zu bewältigen, sondern im Gegenteil den Abstieg von der Hybris der Autonomie zur angemesseneren Heteronomie.

2.2.3 Selbstlosigkeit oder Selbstsucht?

Man könnte der Frau zugestehen, sie sei selbstlos, stelle ihre eigenen Bedürfnisse in den Hintergrund, wolle ihrem Mann zuliebe gegen die Natur ankämpfen, damit „*er eine rundum erneuerte Frau bekommt*“ (SD 37). Wagt man jedoch einen Blick hinter ihre Fassade, erweist sich diese Charakterisierung als Trugschluss. Nicht Altruismus verbirgt sich unter der Maske der kritisierten Frau, wenn sie ihre sogenannten Mängel beseitigen will, sondern reine Selbstsucht: „*Sie will ihre faltenfreie, frische Haut zurück*“ (SD 36), „*sie will eine attraktive Frau bleiben*“ (ebd.), „*sie will diese Spuren nicht*“ (SD 37), sie beabsichtigt, „*alles zu gewinnen. Freude und Leichtigkeit und Spaß.*“ (ebd.) Dann ist „*das Leben ein Fest*“ (ebd.), das sie natürlich nur „*unter den bewundernden Blicken der Männer*“ (ebd.; nicht kursive Hervorh. v. S. M.) – entsprechend ihrer gleichwohl dabei zutage tretenden und ihrer Würde als Frau nicht entsprechenden Subordination liegt die Betonung hierbei auf „*unter*“ (ebd.) – feiern kann. Dies wirft die Frage auf, warum sie das Fest nicht im gegenseitigen Blickwechsel feiern möchte, sodass ihrem Sinn für Ästhetik ebenfalls Genüge geleistet würde. Eine mögliche Antwort wäre, dass sie zu sehr mit der Wirkung ihres eigenen sinnlichen Erscheinungsbildes beschäftigt ist, um das ihr begegnende genießen zu können. Sie will Objekt der Begierde sein, und dieser Objektcharakter ist es, der sie unwürdig, fremdbestimmt, resigniert, *unterwürfig* erscheinen lässt. „*Sie will, dass der Blick ihres Mannes wieder voll Begehren auf ihr ruht*“ (SD 36), und übersieht dabei das Paradoxe des Erzwungenen, das voraussetzungslos erfolgen

¹ Ebd.

² Simmel, G.: Philosophische Kultur, S. 40.

³ Halder, A./Müller, M.: Philosophisches Wörterbuch, S. 162 f., Artikel „Kultur“, hier S. 163.

⁴ Ebd.



müsste. Man gewinnt den Eindruck, sie sei grammatikalisches Subjekt nur noch in Passivsätzen – „*sie will nicht daran erinnert werden, dass allem Leben ein Ende beschieden ist*“ (SD 36) – oder wenn sie selbst gefallen will, obwohl das Ergebnis gerade dieser Handlung völlig dem Auge des Betrachters überlassen bleibt, dem sie sich scheinbar willenlos aussetzt. Tatsächlich jedoch ist sie nicht willenlos und handelt durchaus aktiv, wenn sie sich dazu entschließt, einem vordergründigen Schönheitsideal nachzueifern und sich ihren Aufstieg zur „Daseinssteigerung“¹ somit selbst zu verbauen. Ihr augenscheinlicher Mangel an Fähigkeit zur Selektion dessen, was für sie persönlich gut ist, muss vielmehr als Trägheit gedeutet werden, ihre unkoordinierte Triebstruktur zu ordnen, denn ihr

Nachahmungstrieb als Prinzip charakterisiert eine Entwicklungsstufe, auf der der Wunsch nach zweckmäßiger persönlicher Tätigkeit lebendig, aber die Fähigkeit, individuelle Inhalte für sie oder aus ihr zu gewinnen, nicht vorhanden ist².

Sie will „*die Möglichkeiten der modernen Medizin*“ (SD 37) nutzen und nicht länger „*die Stilleben flämischer Meister*“ (SD 19), der „*Maler einer vergangenen Epoche*“ (ebd.), die sie vorher aus eigenem Antrieb „*bewundert*“ (ebd.), während zukünftig ihr Mann „*sie neu bewundern, neu begehren wird*“ (SD 37).

Der Antagonismus zwischen den Tätigkeiten ‚nutzen‘ und ‚bewundern‘ betont zugleich das Wesen ihrer Objekte: Während der technische Terminus ‚Medizin‘ hier seines ursprünglichen Sinns, nämlich zu heilen, beraubt wird und stattdessen nach Reduktion auf nicht zur Gesundheit des Menschen dienende Tätigkeiten „*die Haut in ihrem Gesicht straffen, das überschüssige Fett einfach wegschneiden*“ (ebd.) soll, verweist die Faszination, die von den Stilleben auf die Betrachterin ausgeübt wird, auf jenes von Adorno und Horkheimer in ihrer „Dialektik der Aufklärung“ beleuchtete „Versprechen des Kunstwerks, durch Einprägung der Gestalt in die gesellschaftlich tradierten Formen Wahrheit zu stiften“³. Da diese Wahrheit allerdings nicht in Teilbereichen angeboten wird, „muß man eine ‚Ganzheit‘ des Menschen anerkennen“⁴, wie es der philosophische Anthropologe Arnold Gehlen fordert, „darf also eine biologische Betrachtung nicht bloß auf das Somatische, auf das Körperliche gehen“⁵. Aber gerade diese Spaltung der untrennbaren „Leib-Seele-Geist-Einheit“⁶ unterstreicht den im Roman zentrierten technischen Charakter der Medizin als – von Horkheimer und Adorno so genannte – „blinde Naturbeherr-

¹ Ebd.

² Simmel, G.: Philosophische Kultur, S. 40.

³ Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, limitierte Jubiläumsedition, Frankfurt am Main 2002 (dort zuerst 1969; zuerst New York 1944), S. 138.

⁴ Gehlen, Arnold: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt, Berlin ²1941 (zuerst 1940), S. 5.

⁵ Ebd., S. 9.

⁶ Ebd., S. 4.

schung¹: Die Ausbeutung der „*Möglichkeiten der modernen Medizin*“ (SD 37) durch die in ihrer Eitelkeit gekränkte Frau geht einher „mit den ungeheuren *Möglichkeiten* der Leistungssteigerung des Menschen“² durch die Technik. Diese jedoch „befriedigt [...] durch die Ausweitung der Industrie u[nd] Wirtschaft nicht nur Bedürfnisse auf den verschiedensten Gebieten, sondern erzeugte selbst neue Bedürfnisse“³, die der Frau in Deitmers Roman nun das Gefühl vermitteln, sie bedürfe einer Operation, um ihrerseits die Bedürfnisse ihres Ehemannes befriedigen zu können – einer ihrer zahlreichen Fehlschlüsse, die sie umso mehr als selbstsüchtigen Menschen offenbaren: Ein solcher „scheint zu sehr um sich besorgt, aber in Wirklichkeit unternimmt er nur den vergeblichen Versuch, zu vertuschen und zu kompensieren, daß es ihm nicht gelingt, sein wahres Selbst zu lieben“⁴. So zumindest beschreibt der Psychoanalytiker Erich Fromm eine gravierende Form des Scheiterns innerhalb der „Kunst des Liebens“. Aus diesem Blickwinkel ist es durchaus angebracht, ihre rhetorisch verwendete Frage „*Was hat sie zu verlieren?*“ (SD 37) zu stellen, denn zu verlieren hat sie wahrhaftig etwas: erstens ihren Status als „*eine normal intelligente Frau*“ (ebd.), die weiß, „*dass sich das Rad der Zeit nicht anhalten und noch weniger zurückdrehen lässt*“ (SD 36), zweitens im besten Sinne des Wortes ihr ‚Gesicht‘ und infolgedessen drittens – im juristischen und nicht biologischen Sinne – ihre Unschuld, nachdem sie durch den zweiten Punkt ihr Mordmotiv gewonnen haben wird. Selbstsüchtig, wie sie durch den „Mangel an Freude über sich selbst“⁵ geworden ist, wird sie sich vom ‚Gesichtsverlust‘ zur Vergeltung oder, wie diese vom Soziologen Wolfgang Sofsky in seiner Gewaltstudie „*Zeiten des Schreckens*“ ethisch aufwertend umschrieben wird, zu ihrem persönlichen „Sprung aus der Ohnmacht des Leidens in den Stolz des Handelns“⁶ verführen lassen – doch dazu später.

2.2.4 Die Chance der Reue

Den Fehler, die individuelle Ästhetik seiner Ehefrau nicht uneingeschränkt wirken zu lassen, scheint der Mann noch rückgängig machen zu wollen, wenn er „*beredt und mit vielen Worten*“ (SD 37) die Schönheitsoperation, die ihrerseits die scheinbaren Fehler der Frau korrigieren soll, in ihren möglichen Konsequenzen kritisch beleuchtet und sogar

¹ Horkheimer, M./Adorno, T. W.: *Dialektik der Aufklärung*, S. 190.

² Halder, A./Müller, M.: *Philosophisches Wörterbuch*, S. 306–309, Artikel „Technik“, hier S. 308. Das hier kursiv gesetzte Wort ist im Original gesperrt gedruckt.

³ Ebd.

⁴ Fromm, Erich: *Die Kunst des Liebens*, Frankfurt am Main ⁵⁰1996 (zuerst 1956), S. 97.

⁵ Ebd.

⁶ Sofsky, Wolfgang: *Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg*, Frankfurt am Main ²2002, S. 188.



verhindern will. Aber entscheidend ist doch, dass es vorher gerade seine Worte sind, die seiner Frau ihren äußerlichen Verfallsprozess ins Bewusstsein rufen. Um noch einen Schritt weiterzugehen, könnte man Horkheimers und Adornos Darlegung über „die Idee des Menschen [...] in der Unterscheidung vom Tier“¹, dessen „Identifizierung aufs vital Vorgezeichnete beschränkt“² ist, hinzuziehen. „Sprache heute berechnet, bezeichnet, verrät, gibt den Mord ein“³, stellen die beiden Sozialphilosophen in einer Zeit fest, die „das Ende des nationalsozialistischen Terrors absehbar“⁴ erscheinen lässt. Dem Terror konstruierter Selbstzweifel hingegen ist die Ehefrau ausgesetzt, gerade wenn sie eine mögliche Beseitigung ihres Zustands allein in die Hand ihres Mannes legt, um bei Nichterfüllung eine ‚Entschuldigung‘ für den ihr ‚eingegebenen‘ Mord parat zu haben. Sie fragt nicht etwa sich selbst, ob sie aus eigenem Antrieb noch zur Vernunft hätte kommen können oder ob es nicht andere, menschliche Qualitäten in ihr geben könnte, die nur darauf warten, endlich nach außen zu dringen, wo sie nachdrücklicheren Eindruck auf die Umwelt hinterlassen können als ein glattes Gesicht. Stattdessen stellt sie sich die Frage: „Hätte er sie noch umstimmen können damals?“ (SD 37), was sie nicht einmal ausschließt, „aber dazu hätte es mehr gebraucht als Worte“ (ebd.). Sie erwartet von ihrem Mann adäquates und genau auf ihre Situation zugeschnittenes Verhalten, obgleich sie allein zur Entscheidung befugt wäre, als gesellschaftliches Wesen „nicht bloß Schönheit, sondern Denken, Geist und Sprache selbst“⁵ freier, individueller, fehlerhafter und damit menschlicher walten zu lassen.

Doch entsprechend ihrem dem Zeitgeist angepassten Wertemaßstab erwartet die Frau von „der modernen Medizin“ (SD 37) die Aussonderung alles Unzulänglichen, um keine Schwachstellen oder, allgemeiner, keine Schwäche an sich zu zeigen, mag diese auch noch so sehr eine Art feinsinniger Stärke repräsentieren, wie es Horkheimers und Adornos Gegenüberstellung von Menschen und Herrenmenschen unterstreicht: „Die sublimen Liebe hing an der Erscheinung der Kraft durch die Schwäche, an der Schönheit der Frau, sie aber hängen sich an die Kraft unmittelbar“⁶. Bezeichnenderweise spielen die beiden Autoren hier auf „das Idol der Gesellschaft“⁷, „das schnittig-edle Männergesicht“⁸, an, wobei ‚Schnitte‘ bei Deitmer getreu ihrem alternativ denkbaren Romantitel⁹ wenig später buchstäblich Einzug ins Gesicht der Frau halten werden; und Letztere, je-

¹ Horkheimer, M./Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung, S. 262.

² Ebd., S. 263.

³ Ebd., S. 268.

⁴ Ebd., S. IX (Kapitel „Zur Neuausgabe“, S. IX f.).

⁵ Ebd., S. 268.

⁶ Ebd., S. 269.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ ‚Scharfe *Schnitte*‘; siehe hierzu Kapitel 2.1.2, ab S. 13.

denfalls in ihrer Phantasie, als habe sie den 1944 formulierten Maßstab jener Zeit zu ihrem aktuellen Lebensmotto deklariert, „erhöht als präsentable das Ansehen ihres Mannes“¹, statt es wie in ihrem „*roten Kleid*“ (SD 18), das als „*Unikat*“ (SD 28) zwar perfekt auf sie ‚*zugeschnitten*‘ ist, dann aber gemäß dem Urteil ihres Mannes „*etwas auffällig*“ (SD 30) erscheint, zu schwächen. Wohlgermerkt spricht er von der Farbe ihres (ausziehbaren) Kleides und nicht von ihrem (angeborenen) Teint, und vielleicht entspringt dieser abfällig aufgefasste kurze Kommentar nicht dem gesunden Selbstbewusstsein, sondern ganz im Gegenteil der gekränkten Eitelkeit des Mannes, die ihm weismachen will, die Stärke der zur Schau gestellten Jugend und (positiven) Auffälligkeit seiner Frau gehe mit seiner Schwäche einher, was seine spätere Reue in einem ganz anderen, menschlicheren Licht erscheinen ließe und „*mit diesem leicht schuldbewussten Blick*“ (SD 43) korrespondierte. So spät seine Einsicht in das eigene Fehlverhalten erfolgt, so früh will sie ihre „*zehn Jahre gewinnen*“ (SD 37); je mehr er ihr fortan zeigt, „*wie er sich sorgt um sie, wie ihm ihr Wohlergehen am Herzen liegt*“ (SD 43), desto bereiter ist sie, das seinige zu fördern, damit auch er sich bereichert und ebenfalls wieder stark fühlt. Im entscheidenden Moment verkennt sie somit sowohl das menschliche Moment in seiner Hoffnung, „*dass sie es sich noch anders überlegt*“ (ebd.), als auch die aufrichtige Verzweiflung in seinem Befehl, „*dass sie sich vorher mit eigenen Augen ansieht, was dort mit ihr geschehen wird*“ (ebd.). Wollte er eine schönere, repräsentativere oder, um die Alliteration seiner Frau aufzugreifen, „*rundum runderneuerte*“ (SD 37) Partnerin, erschiene ihm ihr schmerzhafter Weg dorthin weniger als „*ernst zu nehmender Eingriff*“ (SD 43) denn als selbstverständlich zu erwartender Tribut, den eine zum Leben an seiner Seite auserkorene Frau an ihn zu entrichten hat. Zu erwarten hätte sie dann allenfalls noch joviale Nachsicht; entgegengebracht wird ihr hingegen empathische Einsicht, die nach Überzeugung statt nach Bevormundung trachtet: Als letztes Zeichen seiner Reue kann der Ehemann ihr nur noch anbieten, seinen nahezu flehentlichen Rat zu beherzigen, einem ähnlich motivierten chirurgischen Eingriff betrachtend beizuwohnen. Ob am Ende Skalpell oder Skrupel den Sieg davonzutragen, bleibt dann allein ihrem Urteilsvermögen überlassen, wodurch letztlich beide Stärke beweisen können: die Überzeugte und der Reumütige.

¹ Horkheimer, M./Adorno, T. W.: *Dialektik der Aufklärung*, S. 269.



2.2.5 Die vorgezeichnete Katastrophe

„Der letzte Tag, an dem sie sich voll Zuversicht mit allen Sinnen der Welt öffnete“ (SD 19), ist längst vergangen. Doch der Augenblick, als sie ihren Status als unumstößliches Glied in der sie umgebenden Gesellschaft mit ihren vorgezeichneten Normvorstellungen infrage zu stellen beginnt und aus dieser Mangelerfahrung gleichzeitig ihr Bedürfnis nach physischer, gleichsam materieller Veränderung reift, vernichtet offensichtlich noch nicht vollständig ihre „Weltoffenheit“, die untierische Ausgesetztheit gegenüber einer organisch gar nicht angepaßten Überflutung mit Wahrnehmungseindrücken¹. In dieser Definition Gehlens scheint der Begriff eher durch Misstrauen allem Neuen gegenüber gekennzeichnet zu sein, während die positiv besetzte „Weltoffenheit“² ihr Heil im extrovertierten Austausch mit menschlichen Artgenossen sucht und diesen einen Vertrauensvorschuss einräumt, statt in der introvertierten Ohnmacht des sich selbst ausgrenzenden eigenen Menschseins zu verharren. Die Frau jedenfalls scheint zumindest in ihrer Phantasie jenen überbordenden „Wahrnehmungseindrücken“³ bereits vorwegzugreifen, wenn sie sich vorstellt, „wie ein Messer durch Menschenfleisch schneidet“ (SD 44), und sich ihnen eher ausgesetzt als überlegen zu fühlen, wenn aufkommende Fragen bereits in ihrer inneren Wahrnehmung beantwortet werden: „Wird sie das Blut vertragen? Sie sieht sich vor Schreck ohnmächtig werden, auf die Fliesen des OPs schlagen.“ (ebd.) Ebendiese menschliche Unsicherheit, gepaart „mit gemischten Gefühlen“ (SD 43), entspräche noch der Definition Gehlens, die allein dem Menschen als instinktfreiem Wesen die Position als „handelndes Wesen, weil er unspezialisiert ist“⁴, zugesteht.

Die Frau weiß um „die Gleichzeitigkeit von Werden und Vergehen“ (SD 19), ja „sie bewundert die Maler [...], die in ihren Bildern Fülle und Vergänglichkeit gleichberechtigt nebeneinander Raum gaben“ (ebd.), aber eben auf der Leinwand, der kleinen Projektionsfläche einer nur dem Menschen zugänglichen, weil von ihm erschaffenen „Kulturwelt, [...] Ausschnitt der von ihm bewältigten und zu Lebensmitteln umgeschaffenen Natur“⁵. Gelingt es der Frau noch für sich selbst, „das helle, kräftige Rot, das für Leben steht“ (SD 20) – aber eben nur in der Kunst etwas darstellt, während es in der Natur nicht mehr als eine sinnliche Erscheinungsform sein kann –, buchstäblich auf die oben angesprochenen ‚Lebensmittel‘ zu übertragen, denn „sie kauft zwei Kilo sattrote Tomaten, rote Paprika, reife rote Pflaumen, Kirschen und zwei Kilo Futteräpfel, betört von

¹ Gehlen, A.: Der Mensch, S. 27.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 26.

⁵ Ebd., S. 27.



ihrem Rot“ (SD 28), und „*leuchtet ihr aus dem Schaufenster einer Boutique ein rotes Kleid entgegen*“ (ebd.; nicht kursive Hervorh. v. S. M.), so scheitert sie in ihrem Versuch, ihren Mann in ihre persönliche ‚Kulturwelt‘ zu integrieren, ihm voraussetzungslos zu gefallen und einen Ausschnitt aus einem größeren Ganzen zu bieten, dessen sie beide gemeinsam teilhaftig werden könnten. Ihr Mann spielt auf dieser ‚Leinwand‘ nicht mit, umso mehr seine Frau, wenn sie nach ihrer desillusionierenden Begegnung mit ihm sich selbst als Verkörperung der Tatsache abgebildet sieht, „*dass im Höhepunkt der Blüte schon der Verfall lauert*“ (SD 36). „*Sie will keine Vernunft*“ (ebd.), sondern „*faltenfreie, frische Haut*“ (ebd.), doch wenn „*sie als Zuschauerin ein großes Facelifting in der Klinik miterleben kann*“ (SD 43), ist sie unverändert vernunftbegabt, mag der Anreiz dazu auch eher der Nachdrücklichkeit ihres Mannes geschuldet sein.

Ihren Entschluss, dem Eingriff als Außenstehende beizuwohnen, trifft sie selbst, und in ihrer Angst, dadurch möglicherweise von der folgenreicheren Entscheidung abgebracht zu werden, „*sich auf den Operationstisch zu legen*“ (SD 44) und sich selbst zum Objekt zu machen, dem „*ein Messer durch Menschenfleisch schneidet*“ (ebd.), ist sie nichts anderes als ein menschliches Wesen, das gemäß Gehlen in „der Mittellosigkeit seiner Physis die von ihm selbst geschaffene ‚zweite Natur‘“¹ zum Ausdruck bringt. Letztere kontrastiert mit einer natürlichen „Gesellschaft ohne Waffen, ohne Feuer, ohne präparierte und künstliche Nahrung, ohne Obdach und ohne Formen der hergestellten Kooperation“².

Folglich existieren Waffen nun auch im Leben der Frau, auch wenn ihr „*der Moment, wenn ein Messer die Haut aufschlitzt*“ (SD 46), zunächst lediglich vorgeführt wird wie auf einem „*Stilleben flämischer Meister*“ (SD 19) von „*d[er] Magd mit wollüstig weißem Dekolleté, die mit roten Händen ein Rebhuhn rupft*“ (SD 20) und die in dieser Handlung die folgende Katastrophe absehbar macht. Das (Ab-)Malen und damit visuelle Vergegenwärtigen lebendiger Physis ist gewissermaßen ähnlich wie das von Thomas Ballhausen angesprochene

Sprechen und Schreiben über Körper [...] stets vorbelastet [...]. Und nicht zuletzt hängt an jedem Menschen auch sein Körper: Man ist streckenweise an den eigenen Körper ausgeliefert, gebunden durch das Dilemma, eben einen solchen Körper zu *haben* und zugleich dieser auch zu *sein*.³

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Ballhausen, Thomas: Auge, Körper, Kamera. Mit *Peeping Tom* im (freudianischen) Schreckensarchiv, in: Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche, hrsg. von Claudio Biedermann und Christian Stiegler, Konstanz 2008, S. 11–29, hier S. 16. Der Autor lenkt den Blick auf menschliche Körperlichkeit, um damit die Schockwirkung „de[s] Horrorfilm[s] *Peeping Tom* (1960), mit Karlheinz Böhm in der Hauptrolle eines mordenden Kameramanns, der mit der Aufzeichnung der Taten das Archiv seines



Die von Sabine Deitmer in die physische Welt ihres Kriminalromans versetzte Frau begeht den folgenschweren Fehler, sich selbst beziehungsweise ihr Bewusstsein vom Körper abzuspalten¹ – wenn auch zunächst nicht von ihrem eigenen, sondern dem einer fremden Frau, deren Eingriff sie beizuwohnen gedenkt. Sie glaubt, sich dadurch eine objektive statt einer vermeintlich schädlichen kontemplativen Betrachtung ihrer Physis zu ermöglichen – obwohl gerade eine beschauliche Selbstreflexion die Katastrophe hätte verhindern können, dass sie sich als rein körperliches und ihren Mann als rein physisch manipulierendes Wesen wahrnimmt und somit sich und ihn später für nicht mehr lebenswert erklärt. Stattdessen sucht sie für ihre ‚mit Leib und Seele‘ erlittene „dualistische Zwickmühle [...] eine transgressive Überschreitung normierter Grenzen“², um die Unvernunft der einseitigen Verherrlichung des Körperlichen von außen und damit objektiv rechtfertigen zu können. Leider ist die nur scheinbare Absicherung durch Hospitation bei einer fremden Operation keine Garantie für einen gelungenen Eingriff an einem selbst

Vaters übertreffen möchte“ (ebd., S. 11), unter anderem „auf die Anthropozentrik des Bewahrten“ (ebd.) zurückzuführen. So „sind die außergewöhnlichen Körper und deren Bewegungen, die das Publikum zu allen Zeiten faszinierten, schockierten und zum Schauen und Sehen lockten“ (ebd., S. 15), vor allem deshalb so reizvoll, weil sie im und aus dem Menschen „fundamentale Ängste sowie das Verbotene und Tabuisierte“ (ebd., S. 16) hervorholen, die plötzlich aus der Sphäre des gleichermaßen unerreichbaren wie ungefährlichen Dämonischen vorübergehend in die des Alltags überführt werden, der sich von der Spielfilm- statt von der Lebensdauer leiten lässt. Letzteres berücksichtigt die Hospitantin der Schönheitsoperation nur so lange, bis sie selbst sich ‚unters Messer‘ begibt. Im Anschluss daran nämlich wird ihr und ihres Mannes Leben von einem realitätsfernen, sprichwörtlich ‚falschen Film‘ nicht nur vertreten, sondern endgültig und ohne Aussicht auf ‚Entfiktionalisierung‘ ersetzt. Als ‚falschen Film‘ für sich betrachteten auch die damaligen Zuschauer „Peeping Tom“, dessen Titel auf Deutsch bezeichnenderweise „Augen der Angst“ lautet (vgl. Hirsch, Mathias: Aber ich musste es tun ... Sadomasochismus (ICD-10: F 65.5). Peeping Tom – Mark Lewis (Karlheinz Böhm), in: Batman und andere himmlische Kreaturen. Nochmal 30 Filmcharaktere und ihre psychischen Störungen, hrsg. von Heidi Möller und Stephan Doering, Berlin/Heidelberg 2010, S. 385–399, hier S. 388) und der „1959 von dem bedeutenden britischen Regisseur Michael Powell gedreht [wurde]. Bei der Premiere 1960 fiel er bereits beim Publikum gänzlich durch“ (ebd., S. 389). „Michael Powell wurde von dem Misserfolg derart aus der Bahn geworfen, dass er seine Produktionsfirma aufgeben musste [...]. 20 Jahre später verhalf Martin Scorsese [!] [Scorsese; S. M.] dem Film zu einem Comeback auf dem New-York-Film-Festival; Scorsese [!] verehrte Michael Powell und liebte *Peeping Tom*, inzwischen genießt der Film Kultstatus, er gilt als ein erstes Beispiel eines psychologischen Thrillers“ (ebd.) – und endet mit „Mark[s] [...] Selbstmord mit demselben Mittel, mit dem er seine Opfer tötete, er filmt sich, während von allen Seiten Scheinwerfer strahlen [...]. Mark stürzt sich in das am Stativ befestigte Messer.“ (ebd.) Somit offenbart er Parallelen sowohl zu Deitmers Täterin, die sich selbst beziehungsweise ihr Gesicht als ‚Opfer‘ durch das Messer missdeutet (vgl. SD 64) und ihren ‚Mörder‘ mit ebendieser Waffe in einer ‚Racheoperation‘ tötet (SD 76, SD 208–210), als auch zu Paprottas Folteropfern, die nackt im Scheinwerferlicht der Kamera sexualisierter Gewalt ausgesetzt werden, sei es begleitet durch Messer (vgl. Paprotta, A.: Sterntaucher, S. 78 f.) oder Penetrationsgegenstände (vgl. ebd., S. 244–246).

¹ Siehe hierzu auch Kapitel 2.2.3, S. 28, den Hinweis auf Gehlen und seine Warnung vor der Auflösung der naturgegebenen „Leib-Seele-Geist-Einheit“ (Gehlen, A.: Der Mensch, S. 4).

² Ballhausen, T.: Auge, Körper, Kamera, S. 16. Ballhausen rückt in diesem Zusammenhang das „Medium Film“ (ebd.) als Möglichkeit, den Konflikt zwischen gleichzeitig von innen und außen wahrgenommener Körperlichkeit vorübergehend zu beseitigen, in den Fokus seiner Betrachtungen.

und – zu mehrerer Personen Leidwesen – daraus resultierend keine Gewähr für gefestigte Integrität.

2.2.5.1 Farbstiche und Stichfarben

Kaschiert und gleichzeitig ausgemalt wird die Katastrophe durch die gesamte Farbpalette, die der Kunstsinn der Betrachterin gespeichert hat und die nun ihre Entfaltung in beweglichen Bildern sucht. Als hätten diese eine neue Dimension hinzugewonnen, eröffnen sie der Rezipientin die Möglichkeit, ihrerseits die gewohnte Sphäre zu verlassen – mit Erfolg: „Über grau gesprenkelte Treppenstufen steigt sie in ein Reich hinab, das von der Farbe Weiß regiert wird“ (SD 44), nachdem ihr vorher lediglich „die Umrisse einer Schwester im grünen Kittel“ (ebd.), die zudem mit dem Attribut eines „mandeläugigen“ (ebd.) Gesichts geschmückt ist, geboten worden sind. ‚Grau‘ scheint also nur ein Übergang in etwas Unbekanntes, möglicherweise Bedrohliches zu sein, das sich vorerst – „gesprenkelt[]“ (ebd.) – nur unvollständig und schemenhaft andeutet, in seiner Nähe zum Schwarzen jedoch schon auf bedrückendes Leid¹ hindeutet. Um „das vieldeutige Grau“² in seine interdisziplinäre Farbdeutung zu integrieren, greift Rudolf Gross ein Forschungsergebnis von Paula Schindler auf, mit dem diese zeigt, wie „Versuchspersonen [...] mit Malfarben ihre Gefühle“³ visualisieren, wobei „Grau [...] mit [...] gedrückter Stimmung verbunden“⁴ wird. Darüber hinaus spricht Gross überkommene Farbvorstellungen an, nach denen Grau statt einer eigenen Ausstrahlung nichts als ‚Blutleere‘ offenbart.⁵ Letztere scheint auch der in Empfang genommenen Zuschauerin aufzufallen und den Eindruck zu vermitteln, dass „Rot, die Farbe des Bluts, hier in dieser Klinik eine verbotene Farbe sei“ (SD 44), gleichzeitig aber auch „an das rote Kleid [zu] erinnern“ (ebd.), dessen Motivcharakter wiederum indirekt „de[m] roten Krebs [...] im Zentrum ihres Lieblingsbilds“ (SD 20) nachempfunden ist. In letzter Konsequenz stürzt ein ‚Farbverbot‘ „die absolute Freiheit in der Kunst [...] in Widerspruch zum perennierenden Stande von Unfreiheit im Ganzen. [...] Sie wurde zerrüttet, je weniger Gesellschaft zur

¹ Vgl. Gross, Rudolf: Warum die Liebe rot ist. Farbsymbolik im Wandel der Jahrtausende, Düsseldorf/Wien 1981, S. 122 und S. 155.

² Ebd., S. 257; Titel des ersten Unterkapitels (S. 257 f.) zum VIII. Kapitel „Soziales Grau“ (S. 255–269).

³ Vgl. Schindler, Paula: Über den farbigen Ausdruck von Gefühlen, Dissertation an der Universität Wien 1949, S. 42, sinngemäß zit. nach: Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 257; Quellenbeleg: ebd., S. 294, Anm. 1 zum VIII. Kapitel.

⁴ Ebd. (bezogen auf alle Angaben in der vorherigen Anmerkung)

⁵ Vgl. Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 257.



humanen wurde.¹ So beschreibt Adorno zu Beginn seiner „Ästhetischen Theorie“ das Paradoxon, im Anschluss an „die revolutionären Kunstbewegungen von 1910 [...] sogleich wieder nach vorgeblicher [...] Ordnung [zu] trachte[n]“².

Gross geht wie Deitmer sogar konkret auf spezielle ‚Farbrestrictionen‘ ein, bestehend allerdings nicht, um „die Farbe des Bluts“ (SD 44) aus Verdrängungsgründen auszusparen, sondern um vor allem zu Zeiten der Leibeigenschaft – eines weiteren Indizes für die von Adorno angesprochene ‚Dehumanisierung‘ – Macht zu demonstrieren, denn „bunte Farben, vor allem Rot, Orange und Goldgelb, die Heiterkeit und frohen Mut verkündeten, waren den Untertanen als Kleiderfarben verboten“³. Doch „Grau läßt keine belebenden Emotionen aufkommen“⁴, im Gegenteil sind ihm „Kummer, Niedergeschlagenheit, trauriger Alltag“⁵ inhärent, statt wie „Rot [...] den Herren so aufstachelnd zu wirken“⁶. Es kann sich aber auch zur „grau-grünen Tracht“⁷ verbinden, die als „Jägergewand [...] die Naturschwärmerei im 18. Jahrhundert“⁸ illustrierte, allerdings durch „die Schwester im grünen Kittel“ (SD 44) – ähnlich der „Soldaten“⁹ – oder auch der Polizistenuniform als Repräsentanz der exekutiven Gewalt zur Einhaltung des Gesetzes –, von der die Zuschauerin in das „Reich“ (SD 44) der Naturbekämpfung zur Herstellung einer von körperlichen Unebenmäßigkeiten „,entgifteten‘ Natur“¹⁰ anhand chirurgischer Eingriffe hinabgeleitet und gleichzeitig ‚gejagt‘ wird, eine bedrohliche Konnotation hinzugewinnt. Will man nicht der Illegalität eines ‚Befreiungsschlags‘ verfallen, muss man „sich von ihr abführen lassen“ (SD 44). Dementsprechend repräsentiert das „Reich [...], das von der Farbe Weiß regiert wird“ (ebd.), die wiederum das untersagte Rot ersetzt, augenscheinlich nicht die Komplemente „Rot = Liebe, Weiß = Braut, Unschuld“¹¹, sondern das aktive Rot als „die Totenfarbe, die Farbe des Krieges, des Sieges“¹² oder einfach der oben bereits angesprochenen verbotenen „Auflehnung“¹³ und Weiß als passive, verhüllende „Totenfarbe [...], die alte Bestattungsfarbe“¹⁴.

¹ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main ²1973 (zuerst 1970), S. 9.

² Ebd.

³ Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 258.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 264; Teil der Überschrift des Unterkapitels „Der Adel der grau-grünen Tracht“ (S. 264–266), das zu Gross’ VIII. Kapitel (siehe hierzu auch Kapitel 2.2.5.1, S. 35, Anm. 2) gehört.

⁸ Ebd., S. 265.

⁹ Ebd., S. 264.

¹⁰ Gehlen, A.: Der Mensch, S. 27.

¹¹ Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 95.

¹² Ebd., S. 103.

¹³ Ebd., S. 258.

¹⁴ Ebd., S. 103.

Eine weitere Möglichkeit der Gegenüberstellung wäre schlichtweg „von den ursprünglichen Kennzeichen der Geschlechter herzuleiten [...]: nämlich Rot für die Frau, Weiß für den Mann“¹ – hinabgeleitete Zuschauerin, operierte Patientin, unterwiesene Krankenschwester gegenüber eingreifendem, schneidendem, veränderndem Arzt in Umkehrung der aktiven und der passiven Rolle. Bezeichnenderweise verfasste ausgerechnet ein Arzt, jedoch kein plastischer Chirurg, sondern ein Professor für innere Medizin², im Bewusstsein, „daß gerade die Grenzgebiete der Wissenschaft zu den fruchtbarsten zählen“³, ein neben „der Volkskunde und Urgeschichte, der Geschichte und Völkerkunde, der Medizin und Psychologie [...] auch die Jurisprudenz und sogar die Werbelehre“⁴ zu Wort kommen lassendes Werk über „Farbsymbolik im Wandel der Jahrtausende“⁵, das bezeichnenderweise den Haupttitel „Warum die Liebe rot ist“ trägt und damit kaum passender auf den Ausgangspunkt des Kriminalromans verweisen könnte: „*Alles fängt mit dem roten Kleid an.*“ (SD 18) So wie sich für die Frau dieses „*alles*“ (ebd.) zwar nicht aus Farben, aber zumindest aus den Inhalten zusammensetzt, die sich hinter den farblichen Markierungen ihrer Erinnerungen und Vorstellungen verbergen, vermittelt auch Rudolf Gross' Titel den Eindruck, als könne eine sinnliche Erscheinungsweise nicht nur synästhetisch, sondern auch synekdochisch einen prägenden Lebensbereich darstellen, sodass Rot nicht nur – verschiedene Sinne kreuzend – als Liebe *empfunden*, sondern – Sinnliches und Geistiges verbindend – als solche *verstanden* wird.

In seinem Kommentar über die Farbenlehre des Aristoteles betont auch Carl Prantl die Identifikationsmöglichkeiten körperlicher Merkmale mit ihren Erscheinungsweisen: Dementsprechend „hängt die Farbenlehre der Alten so innig mit der Lehre von den physischen Elementen zusammen und nimmt an der Entwicklung dieser den unmittelbarsten Anteil“⁶. So mag man auch den nahtlosen Übergang von künstlerischer, sinnlich wahrnehmbarer Welt, die an der Wand des Krankenhausflures durch „*Bilder von schönen jungen Menschen [...] mit makellosen Körpern und einem Lächeln auf den Lippen, das frei von Angst ist*“ (SD 44), sichtbar wird, über die allein durch die Betrachterin zu erschließende phantastische, geistig formbare Ebene, in der „*an das rote Kleid*“ (ebd.)

¹ Ebd., S. 269.

² Vgl. Kaufmann, Werner: Rudolf Gross 90 Jahre. Die Innere Medizin vorangebracht, in: Deutsches Ärzteblatt, 104. Jg., Nr. 39 vom 28.09.2007, S. A2667, und online im Internet unter URL: <<http://www.aerzteblatt.de/archiv/57053>> [Abruf vom 02.10.2012] sowie als PDF-Dokument unter URL: <<http://www.aerzteblatt.de/pdf.asp?id=57053>> [Abruf vom 02.10.2012].

³ Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 10.

⁴ Ebd., S. 9.

⁵ Vgl. ebd., Untertitel zu Gross' Haupttitel „Warum die Liebe rot ist“.

⁶ Prantl, Carl [auch: Karl] [von]: Uebersicht der Farbenlehre der Alten, in: Aristoteles: Über die Farben, erläutert durch eine Übersicht der Farbenlehre der Alten von Carl Prantl, München 1849, Neudruck: Aalen 1978 (zuerst griechisch: *Peri Chrōmātōn*; Autorschaft des Aristoteles umstritten), S. 25–159, hier S. 28.



auch unabhängig von der Rot aussparenden Farbkombination der artifiziellen Welt erinnert wird, bis hin zur erlebten, realen Welt erklären, deren „weiße Bodenfliesen“ (ebd.) das materielle Fundament bieten, auf dem die Frau im Folgenden einem zur Teilnahme und zur damit einhergehenden Katastrophe verführenden Schauspiel beiwohnen kann.

Die Sterilität der Klinik kontrastiert mit der Lebendigkeit der Farben, die durch das dominante „Neonlicht“ (ebd.) zwar einerseits ihrer Natürlichkeit beraubt, andererseits allein durch dieses wahrgenommen werden, denn „die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden“¹, wie Goethe es in seinem Vorwort „Zur Farbenlehre“ definiert, wobei er allerdings eine rein naturwissenschaftliche Betrachtung vollzieht, die „Farben und Licht [...] als der ganzen Natur angehörig denken: denn sie ist es ganz, die sich dadurch dem Sinne des Auges besonders offenbaren will“². Da es sich aber gerade nicht um ‚natürliches‘ Licht handelt, sondern bereits um das Produkt „einer biologisch-zweckmäßig [...] eingegrenzten Eindrucksüberflutung“³, an dem sich Patienten und Personal gleichermaßen orientieren, wird zwangsläufig auch die ‚natürliche‘ Symbiose des Lichtes mit der Farbe aufgelöst. Das „Neonlicht [...] bricht sich an weißen Wänden“ (SD 44), beide werden im Augenblick ihres buchstäblichen Aufeinandertreffens eingeschränkt, indem die künstlich oder gar künstlerisch auf die Wand aufgetragene Farbe das zugegebenermaßen nicht minder ‚unnatürliche‘ Licht an seinem ‚natürlichen‘ Verlauf hindert und somit Goethes Feststellung ins Gegenteil verkehrt: Die Farbe wird dem Licht gleichsam zur Tat und lässt es leiden. Als wäre dies nicht genug, stellt sie die ihr ausgesetzte Frau vor die Entscheidung, die Farbe an sich oder als etwas anderem Anhaftendes wahrzunehmen. Die Chance, sich trotz und wegen der Herausforderung des von Georg Simmel angesprochenen „Dualismus [...], der uns die Welt, deren Bild in unsere Seele fällt, nicht als Einheit begreifen läßt, sondern sie unaufhörlich in Gegensatzpaare zerlegt“⁴, als kultureller Mensch und damit als eines der „Wesen [...], die einerseits Natur, andererseits Geist sind; deren Seele ihr Sein von ihrem Schicksal unterscheidet [...]; deren Individualität sich abhebt gegen ein Allgemeines“⁵, zu etablieren, ist inbegriffen. Ihrem Bewusstsein kann sich mithin schließlich der Gegensatz zwischen Technik und Kunst als jeweiliger Naturbewältigungsmaßnahme erschließen: Kontrastiv zur „Bestimmung des techn[ischen] Erzeugnisses [...] zum nützlichen Gebrauch [...] hat das K[unst]werk sei-

¹ Goethe, Johann Wolfgang von: Zur Farbenlehre (zuerst Tübingen 1810), in: ders.: Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 13: Naturwissenschaftliche Schriften I, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller, mit einem Essay von Carl Friedrich von Weizsäcker, 11., durchgesehene Auflage, München 1994 (zuerst 1981), band- und textidentische Taschenbuchausgabe 1998, S. 314–536, hier S. 315.

² Ebd.

³ Gehlen, A.: Der Mensch, S. 28.

⁴ Simmel, G.: Philosophische Kultur, S. 131.

⁵ Ebd.

nen Sinn in sich selbst“¹. Für Letzteres spräche zunächst, dass aus der Perspektive der Zuschauerin „*das Türkis der Türrahmen der einzige Farbklecks*“ (SD 44) ist. Ein Klecks entsteht gewöhnlich aufgrund eines Versehens und somit bar jeglicher Absicht, wirkt geradezu menschlich-unperfekt und wie zufällig hinterlassen. Zwar könnte man einwenden, ein Missgeschick rufe bestenfalls den Willen, es zu beseitigen, aber keine Kunst hervor; doch der ihr innewohnende Selbstzweck spricht dafür, wie „viele Künstler in den neunziger Jahren [...] die Idee von der Autonomie des künstlerischen Subjekts“² selbst anzuzweifeln und stattdessen das Hauptaugenmerk auf „die Findung neuer Methoden, um Zusammenhänge der ständig variablen Realität als solche ins Bewußtsein zu heben“³, zu richten. Aber „Ästhetik ist schon lange nicht mehr die Domäne der Kunst“⁴, fügt die Kunsthistorikerin Karin Thomas gleichsam als entscheidenden Faktor der ‚Transformierbarkeit‘ äußerer Erscheinungs- in innere Seinsmerkmale hinzu, sondern „der urbanen Umwelt der hochtechnisierten Industriestaaten [...] als durchgestylte Inszenierung nach subtil gestaffelten Klassenstandards“⁵. Infolgedessen ist auch für die Rezipientin „*das Türkis [...] nur dazu da, das Weiß noch heller strahlen zu lassen*“ (SD 44), ohne deduktiv auf größere menschliche Zusammenhänge zu verweisen wie ihr Lieblingsgemälde durch „*das helle, kräftige Rot, das für Leben steht und nicht für Tod*“ (SD 20).

2.2.5.2 Schnittmuster und Musterschnitte

Im doppelten Sinne ist die Zuschauerin Außenstehende: Zunächst einmal gehört sie nicht zur aktiven, etwas verändernden Gruppe des Klinikpersonals, das

führt, erklärt, reicht (SD 44), *versteckt, begleitet, vormacht, verteilt, spült, wäscht, einrichtet, ermahnt, betritt* (SD 45), *streicht, malt, greift, sticht, aufschlitzt* (SD 46), *aufsaugt, tut, stößt, formt, zieht, prüft, tackert, schneidet, befördert, arbeitet, manipuliert* (SD 47), *vollendet, löst, näht, verlässt* (SD 48).⁶

Ebenso wenig aber weist ihre Rolle vergleichbare Merkmale der einer völlig passiven Patientin auf, deren „*Arme [...] verbunden sind*“ (SD 46), deren „*Schnitt [...] kaschiert*

¹ Halder, A./Müller, M.: Philosophisches Wörterbuch, S. 163–165, Artikel „Kunst“, hier S. 163.

² Thomas, Karin: Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, mit 327 Abbildungen, davon 74 in Farbe, 9. erweiterte und überarbeitete Auflage, Köln 1994 (zuerst 1971), S. 371 f.

³ Ebd., S. 373.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Aufgrund der Vielzahl der zitierten Verben, die auf den angefügten Seiten des Romans zwar in der jeweiligen Reihenfolge, nicht aber direkt hintereinander und auch nicht als durch Kommata (die folglich nicht Teil des Zitats sind) verbundene Aufzählungen stehen, wird hier sowohl auf die Verwendung des Auslassungszeichens ‚[...]‘ zwischen den einzeln zitierten Verben als auch auf die gesonderte Quellenangabe nach jedem Wort verzichtet, wenn die Seitenangabe für mehrere Zitate hintereinander gilt.



werden kann“ (ebd.), der „ein blutstillendes Mittel gespritzt wird“ (ebd.), deren „Haut [...] sich vom Fleisch löst“ (SD 47) und deren Autonomie mitsamt ihrer Anatomie im Operationssaal aufgegeben und in fremde Hände übergeben worden ist, denn „jetzt gehört die Patientin den Schwestern“ (SD 49). Ihre ‚Leidensgenossin‘ hingegen scheint noch nirgendwohin zu gehören, obgleich auch sie, „ermahnt [...], auf keinen Fall aufzustehen und in den sterilen Bereich zu gehen“ (SD 45), bereits der Fremdbestimmung unterliegt, die ihr die Grenzüberschreitung verbal untersagt – überflüssigerweise, denn sie ist sich neben „der Überprüfung des Sauerstoffgehalts im Blut [...] Tausender anderer wichtiger Dinge, von denen sie keine Ahnung hat“ (ebd.), durchaus bewusst. In der ihr zugewiesenen Rolle als Publikum „nimmt sie [...] Platz und wartet ab“ (ebd.), bis „die große Uhr über der Tür“ (SD 47) den ersten Akt des Schauspiels beendet und ihr erlaubt, „sich artig bei allen Beteiligten dafür zu bedanken, dass sie als Gast an der Operation teilnehmen darf“ (SD 47 f.). Im ‚artigen‘ Gehorsam entspricht sie den Erwartungen der Gastgeber und „isst ein halbes Brötchen mit Käse“ (SD 48)¹ – womöglich um gemäß den ersten Pflichten eines Kindes ‚groß und stark zu werden‘ und gleichzeitig das Überlegenheitsgefühl der Operierenden zu ‚nähren‘. Zudem verhärtet die scheinbar nebensächlich erwähnte Nahrungszufuhr der Rezipientin die Grenzen zur Genussbefriedigung des Akteurs: Nur dieser „zündet sich eine Zigarette an und zieht den Tabakduft gierig ein“ (SD 48) – und agiert damit auf höherer Ebene als die Kindlich-Naive. Weniger sublim dagegen prahlt er damit, „dass er am Wochenende in seinem Garten eine Buche gefällt und das Holz gleich zum Trocknen klein gehackt hat“ (ebd.), um das Stereotyp des starken Mannes perfekt zu machen. Schaden kann es jedoch nicht, wenn ihm unterstelltes Personal das nochmals explizit oder besser ekstatisch zum Ausdruck bringt und das Klischee damit vervollständigt: „Die Krankenschwester mit den Mandelaugen hängt an seinen Lippen“ (ebd.) – in Anbetracht der Zweideutigkeit der Sprache eventuell auch in Erwartung der Erwidern.

Das harmlose, möglicherweise ‚testosterongesteuerte‘ Füllen kommt im Hinblick auf die Zukunft der Hospitantin einer gewaltsamen ‚Rodung‘ gleich, die weniger als kul-

¹ Das gleiche Nahrungsmittel wird auch in Astrid Paprottas – im nächsten Hauptkapitel analysiertem – Kriminalroman erwähnt, wo es in ähnlicher Weise die Harmlosigkeit einer geradezu gewohnheitsmäßigen, alltäglichen Unterbrechung einer einschneidenden Handlung, die dort von der Folter als gewissermaßen ‚entarteter‘ Form der bei Deitmer geschilderten Operation gebildet wird, symbolisiert. Darüber hinaus repräsentieren „Sekt [...] und Käsehäppchen“ (Paprotta, A.: Sterntaucher, S. 243; siehe hierzu Kapitel 3.3.4.2, S. 254) für die Foltergäste bei Paprotta analog zu Deitmers „dampfende[m] Kaffee“ (SD 47) und „ein[em] halbe[n] Brötchen mit Käse“ (SD 48) für die Operationshospitantin gleichsam synästhetisch verschobene und das Unaussprechliche kulinarisch fassbar machende Mittel zur Stärkung der Fähigkeit, im beobachteten Geschehen entweder das Aufregende genießen oder das Abstoßende ertragen zu können.

tureller Akt der „Daseinserleichterung“¹ denn als barbarischer Akt der Daseinszerstörung aufgefasst werden muss. Dieser betrifft in der Doppelrolle des Schuldigen und des Geschädigten die gesamte real existierende Menschheit, aus der sich auch der Maler Klaus Fußmann nicht ausschließt, wenn er bekennt: „Wir haben uns die Erde gründlich untertan gemacht und sind gerade dabei, die einst so allgegenwärtige Natur auszumerzen; die Bäume sterben, die Flüsse und Meere verderben, und der Boden wird unfruchtbar.“² Der ‚kulturelle Fehler‘ der Frau unterscheidet sich zumindest hinsichtlich der „Daseinserleichterung“³ nicht von dem ihres Mannes und zukünftigen Chirurgen, fußt jedoch nicht auf dem Ausbleiben einer – weder gezeugten noch empfangenen – ‚Leibesfrucht‘: Während er sich sowohl im Garten als auch im Operationssaal in der Rolle des starken Mannes erschöpft und die Admiration seitens seiner Untergebenen genießt, zieht sie ihre gesamte Energie aus ihrer Schwäche für alte Stillleben und körperliche Jugend, die einander in allem außer der ihnen gemeinsamen Schönheit und dem sich in dieser schleichend andeutenden Verfall widersprechen.⁴

Es hat den Anschein, als nehme Adorno in seiner „Ästhetischen Theorie“ indirekt den ‚Gewaltakt‘ des baumfällenden Professors vorweg:

Das Naturschöne verschwand aus der Ästhetik durch die sich ausbreitende Herrschaft des [...] Begriffs von Freiheit und Menschenwürde, demzufolge nichts in der Welt zu achten sei, als was das autonome Subjekt sich selbst verdankt.⁵

Die das zum Überleben notwendige Maß an Naturbewältigung weit hinter sich lassende Hybris der Naturausbeutung durch den Medizinprofessor erntet Bewunderung durch eine ihm Unterstellte, die damit seine Handlung als „Befreiung von der Heteronomie der Stof-

¹ Halder, A./Müller, M.: Philosophisches Wörterbuch, S. 162 f., Artikel „Kultur“, hier S. 163.

² Fußmann, Klaus: Wahn der Malerei, München 2009 (zuerst 2005), S. 91.

³ Halder, A./Müller, M.: Philosophisches Wörterbuch, S. 162 f., Artikel „Kultur“, hier S. 163.

⁴ Erst am Ende wird diese Schwäche – statt durch männlichem Gehabe entgegengesetzte Stärkung des Charakters – durch ein Verbrechen ersetzt, in dem die kontrastiv zur natürlichen Ordnung Operierte den ‚Wald‘, den sie zuvor ‚vor lauter Bäumen nicht mehr sehen‘ konnte, durch deren ‚Fällen‘ wieder in den Vordergrund zu rücken vermag. Laut Fußmann bedürfte die Kunst jedoch keines Verbrechens mehr, um sich an diesem entweder zu offenbaren oder zugrunde zu richten, sondern kann unter Umständen selbst als ein solches betrachtet werden, denn sie reißt den Menschen als Konsumenten aus seiner längst nicht mehr bekannten natürlichen Umgebung: „Wir leben in den Bildern, Geschichten und Gefühlen, die wir aus dem Film, dem Fernsehen, aus Gemälden, Büchern, Zeitungen und aus der Musik beziehen. Auf diese Scheinwelt will keiner mehr verzichten, und Völker, die unserer Zivilisation noch nicht teilhaftig sind, sehnen sich danach.“ (Fußmann, K.: Wahn der Malerei, S. 92) Aber eine noch so sehr ersehnte Scheinwelt kann sich eben auch nur scheinbar verwirklichen. Stattdessen wächst ihr Einfluss unaufhörlich, und zwar auf Kosten der Selbstbestimmung des Menschen, der keine Gelegenheit mehr hat, „einen Sachverhalt oder einen Gegenstand zu beurteilen, ohne daß eine vorgefaßte Meinung aus der Welt der Kunst mit hineinspielt. Denn wir haben im Kopf eine Welt gespeichert, welche aus der Erinnerung an Kunst besteht“ (ebd.), und diese Rückbesinnung kann sehr gefährlich werden – insbesondere für die Arztfrau, wenn sie sich an den Tag der Gemäldeausstellung erinnert, der ihr gleichzeitig das wahre Gesicht ihres Mannes und das ihren eigenen Verfall einleitende vor Augen führt.

⁵ Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie, S. 98.



fe, zumal der Naturgegenstände“¹, rechtfertigt: Durch die Axt des Professors wird der Baum „zu bloßem Material degradiert“², worin sich ein subtiler metaphorischer Verweis auf „die Bahn [...] der Verwüstung“³ verbirgt, auf die der ‚fortschrittliche‘ Mensch springt, um die widerspenstigen Unebenheiten seiner Umgebung und damit „des Tiers, der Landschaft, der Frau“⁴ gleichsam zu ‚planieren‘. Letztere wird repräsentiert einerseits durch die Zuschauerin, die sich von „den bewundernden Blicken der Männer“ (SD 37) „zehn Jahre“ (ebd.) samt deren „Spuren des Alters [...] in ihrem Gesicht“ (ebd.) entfernt fühlt, andererseits durch die Patientin, „eine Frau um die fünfzig, mit sonnengebräunter Haut, attraktiv aussehend“ (SD 46), überdies bezeichnenderweise also die angesprochenen „zehn Jahre“ (SD 37) oder sogar mehr älter als ihre neununddreißigjährige ‚Geschlechts- und Leidensgenossin‘. Demzufolge lässt sich eine bereits jetzt als „attraktiv“ (ebd.) wahrgenommene Frau in den Status versetzen oder besser operieren, den eine andere Frau schon von ‚Natur‘⁵ aus hat und trotzdem ablehnt.

Das klingt absurd – und ist es auch. Doch „das Absurde liegt weder im Menschen [...] noch in der Welt, sondern in ihrer gemeinsamen Präsenz“⁶, so erklärt Albert Camus in seinem „Mythos des Sisyphos“ ein Phänomen, das Resignation und Aufbegehren gleichermaßen fordert, wenn man die Hoffnungslosigkeit der eigenen Existenz nicht in Verzweiflung münden lassen will.⁷ Allein durch ihre Teilnahme am ‚Schauspiel‘ der Operation könnte man der Zuschauerin unterstellen, sie sei ein „Alltagsmensch [...]“: alles drängt ihn. Gleichzeitig aber interessiert ihn nichts mehr als seine eigene Person, vor allem das, was er sein könnte.“⁸

Offenbar entspringt aber das Interesse daran, „dass sie sich vorher mit eigenen Augen ansieht, was dort mit ihr geschehen wird“ (SD 43), allein dem Entschluss ihres Ehemannes, wodurch ihre Handlung eher einen absurden als einen unbewussten Charakter erhält. Zum ‚absurden Menschen‘ wird sie gerade dadurch, dass sie im Bewusstsein

¹ Ebd., S. 99.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Die Distanz markierenden Anführungsstriche sollen den hier eher salopp gehandhabten Gebrauch des Begriffs verdeutlichen, der hier zwar, wenn auch nicht unbedingt, die unbearbeitete und zur ‚Kultur‘ formbare Materie bezeichnen könnte, der anthropologischen Deutung als bedrohliches „Überraschungsfeld unvorhersehbarer Struktur, das erst in ‚Vorsicht‘ und ‚Vorsehung‘ durchgearbeitet, d. h. erfahren werden muß“ (Gehlen, A.: Der Mensch, S. 25), an dieser Stelle jedoch noch nicht ausgesetzt werden sollte, auch wenn diese Frau noch so einige mehr als bedrohliche Überraschungen bereithält.

⁶ Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos, Deutsch und mit einem Nachwort von Vincent von Wroblewsky, Reinbek bei Hamburg ⁵2003 (dort zuerst 1999; zuerst französisch: Le Mythe de Sisyphe, Paris 1942), S. 44.

⁷ Vgl. ebd., S. 46. Resignation ist vonnöten, um das unmögliche Unterfangen aufzugeben, in der Existenz einen Sinn zu sehen, Aufbegehren, um die Erkenntnis dessen zu demonstrieren.

⁸ Ebd., S. 102.

sowohl der eigenen ‚naturegegebenen‘ Attraktivität – „*sie will eine attraktive Frau bleiben*“ (SD 36; nicht kursive Hervorh. v. S. M.), nicht *werden* – als auch jener der Patientin und der daraus resultierenden Sinnlosigkeit des chirurgischen Eingriffs diesen, nachdem ihr Mann sie, einer Bewährungsstrafe entsprechend, zunächst nur zur vorgeführten, darüber hinaus dann aber indirekt doch noch zur durchgeführten Schönheitsoperation verurteilt¹ hat, trotzdem über sich ergehen und dadurch der folgenden und folgerichtigen Katastrophe freien Lauf lässt, zunächst nur als sehende Rezipientin, schließlich aber auch als fühlende Patientin.² Wie Sisyphos in seiner Weisheit die Götter³, so bedroht auch die Zuschauerin in ihrer Erkenntnis den „*Halbgott in Weiß*“ (SD 227), genauer gesagt den plastischen Chirurgen – zumindest in der Daseinsberechtigung seines Berufes und im ‚Urvertrauen‘ darin: Bereits indem die Beobachtende selbst die Attraktivität der zu Operierenden unvoreingenommen wahrnimmt, ist sie dem Professor immerhin um eine Erkenntnis voraus: „Wer das Schöne nicht einfach schön sein lassen kann, wird zu seinem Feind, er

¹ Dieser Ausdruck steht in Anspielung auf den titelgebenden „Mythos des Sisyphos“, den „*die Götter [...]* dazu verurteilt[en], einen Felsblock unablässig den Berg hinaufzuwälzen, von dessen Gipfel der Stein kraft seines eigenen Gewichts wieder hinunterrollte“ (ebd., S. 155; dem Kursivdruck in diesem Zitat entspricht im Original Fettdruck, der jeweils für die ersten drei Wörter der Kapitel verwendet wird), und mit dem sich die Frau insofern solidarisieren könnte, als sie analog zu Sisyphos’ Urteil das vermeintlich unumgängliche Schicksal ihrer Operation annimmt und damit zu neuem Ansehen aufsteigen will. Im Unterschied zu Sisyphos jedoch ist ihr Streben nach Unerreichbarem selbst als oberflächlich zu bezeichnen, während Sisyphos darum weiß, dass all sein Handeln der unüberwindlichen Oberfläche des Felsens ausgesetzt ist und bleibt. Somit zieht er seine Überlegenheit daraus, den unabänderlichen Rückweg zum Fuß des Felsens in sein Leben mit einzubeziehen, während die Frau ihren seelischen und körperlichen Abstieg durch Unwissenheit über die Richtung ihres Weges selbst eingeleitet hat.

² Die ‚vorgeführte Operation‘ ist ebenfalls wesentlicher Bestandteil des einundfünfzig Jahre vor Deitmers erschienenen (vgl. Krywalski, Diether: *Knaurs Lexikon der Weltliteratur. Autoren – Werke – Sachbegriffe*, Augsburg 1999 (zuerst München 1992), S. 131, Artikel „Dürrenmatt“) Kriminalromans „Der Verdacht“ von Friedrich Dürrenmatt, dessen ein Jahr zuvor veröffentlichtes (vgl. ebd.) Buch „Der Richter und sein Henker“ (vgl. Dürrenmatt, Friedrich: *Der Richter und sein Henker. Roman*, Zürich 1985 (zuerst Bern 1950/1951 als achteiliger Fortsetzungsroman im Schweizerischen Beobachter; als Buch zuerst Einsiedeln 1952)) damit fortgesetzt wird. Den perfiden Zwiespalt zwischen Zwang und Freiheit bringt der Jude Ahasver alias ‚Gulliver‘ zum Ausdruck, wenn er Kommissar Bärlach im Krankenhaus besucht und ihm schildert, wie er sich „im Dezember vierundvierzig [...] und [...] im Januar des folgenden Jahres“ (Dürrenmatt, Friedrich: *Der Verdacht. Roman*, Zürich 1985 (zuerst Bern 1951/1952 als Fortsetzungsroman im Schweizerischen Beobachter; als Buch zuerst Einsiedeln 1953), S. 33) den Vorteil verschaffte, aus dem „Vernichtungslager [...] Stutthof [...] nach einem so angenehmen Ort wie Buchenwald oder Dachau zurückversetzt zu werden“ (ebd., S. 36). Den Schönheitsoperationen des Professors ähneln die narkosefreien (vgl. ebd., S. 33) Menschenversuche des Lagerarztes Dr. Nehle insofern, als auch Letzterer „dies mit der Zustimmung seiner Opfer ausführte. So unwahrscheinlich es ist, Nehle operierte nur Juden, die sich freiwillig meldeten, die genau wußten, was ihnen bevorstand, die sogar, das setzte er zur Bedingung, den Operationen beiwohnen mußten, um die vollen Schrecken der Tortur zu sehen, bevor sie ihre Zustimmung geben konnten, nun dasselbe zu erleiden.“ (ebd., S. 35) Auch an späteren Stellen in Deitmers Kriminalroman zeigen sich deutliche Parallelen zum „Verdacht“ Dürrenmatts; siehe hierzu in dieser Arbeit auch Kapitel 2.2.5.2, S. 46, Anm. 2; Kapitel 2.3.6, S. 98, Anm. 4; Kapitel 2.3.6.1, S. 100, Anm. 1; Kapitel 2.4.4, S. 133, Anm. 1, sowie Kapitel 2.4.6, S. 137, Anm. 3, und S. 140, Anm. 1.

³ Vgl. Camus, A.: *Der Mythos des Sisyphos*, S. 155.



mag dies beschönigen, wie er will“¹, stellt der Politikwissenschaftler Bernd Guggenberger in seinem Buch „Einfach schön“ fest, einem Plädoyer dafür, „der Schönheit, der unsere Gesellschaft so zwiespältig begegnet, ohne Wenn und Aber die Treue zu halten“².

Der Arzt, dem Leser an dieser Stelle des Romans noch nicht als Ehemann der Zuschauerin offenbart, hat sich Letztere mit seiner Frage nach der Altersgemäßheit ihres roten Kleides und der damit in Erwägung gezogenen Möglichkeit, Schönheit überhaupt als „Normalfall, der uns in nahezu jedem Artgenossen entgegenträte“³, betrachten zu können, schon längst zur Feindin gemacht und ist der Wahrnehmung ihrer Schönheit untreu geworden – was beide allerdings noch nicht ahnen in ihrem Glauben, Schönheit (wieder-)herstellen zu können. Schweigen wäre dem Fragen des Ehemannes vorzuziehen gewesen, auch wenn vielleicht „das Innehalten im Angesicht der grundlosen Schönheit nur ein Augenblicksreflex, ein Windhauch erhabener Weisheit“⁴ wäre. „*Jeder im Raum scheint genau zu wissen, was er tut*“ (SD 47), so wirkt die geschäftige Atmosphäre des Operationssaals auf die nur scheinbar unbeteiligte Zuschauerin. Im Gegenteil ist sie durchaus beteiligt, denn sie stellt, wenn auch nur gedanklich, das Wissen des Klinikpersonals infrage, weil es der eben erwähnten Weisheit des Staunens zuwiderläuft. So ist auch die große Furcht der Zuschauerin vor dem „*Moment, wenn ein Messer die Haut aufschlitzt*“ (SD 46), unter einem ganz anderen Gesichtspunkt zu erklären als unter dem des physischen Eingriffs. Es ist vielmehr die psychische Gewalt, die der Patientin angetan wird, wenn die Ärzte ihr vorführen, dass sie gemäß Guggenberger „die gleiche Schönheit aller verwirklichen könnten, [...] um den Preis der Ruinierung ihres Wertes“⁵. Dem scheinbaren Wissen der Operierenden ist die Beobachtende infolgedessen überlegen, leider ohne daraus die nötigen Konsequenzen zur Rettung ihres Seelen- und damit einhergehend seines (das heißt ihres Arztes und Ehemannes) Erdenlebens zu ziehen. Ebenso bedauerlich ist, dass diese ihre Erkenntnis im Unterbewusstsein verhaftet bleibt, statt ins Bewusstsein überzugehen, als ‚Geschlechtsgenossin‘ der Patientin sogenannter „Artgenossenschönheit“⁶ teilhaftig zu sein und im Moment, als sie die zu Operierende als „*attraktiv aussehend*“ (SD 46) wahrnimmt, ihre eigene Fähigkeit zur Urteilskraft unter Beweis zu stellen, deren „Grundlage [...] eher die Anteilhabe als die Anteilnahme“⁷ an dem zu Beurteilenden darstellt. Den weiterführenden Schritt jedoch, sich mit der Patientin zu solidarisieren und deren Attraktivität auch wieder an sich zu entdecken und anzuerken-

¹ Guggenberger, Bernd: Einfach schön. Schönheit als soziale Macht, Hamburg 1995, S. 11.

² Ebd.

³ Ebd., S. 27.

⁴ Ebd., S. 12.

⁵ Ebd., S. 27.

⁶ Ebd., S. 15.

⁷ Ebd.

nen, und zwar als Gegenwärtiges „*zufrieden [...] im Spiegel*“ (SD 29)¹ und nicht als Relikt aus einer Zeit, zu der „*sie sich voll Zuversicht mit allen Sinnen der Welt öffnete*“ (SD 19), bis ihr Mann sein als höfliche Frage getarntes vernichtendes Urteil verkündet, vermag sie nicht zu gehen.

In ihrem oben erläuterten ‚absurden‘ Verhalten zieht sie der solidarischen Gemeinschaft die isolierte ‚Entzweiung‘² vor, entstanden aus „einem Vergleich [...] zwischen einer Handlung und der Welt, die unermesslicher ist als sie“³, konkreter formuliert gewissermaßen zwischen beobachteter und bevorstehender Operation und erst später „zwischen [...] wirklichen Kräften und [...] Ziel“⁴, das heißt zwischen erfolgter Operation und perfektionierter Schönheit, deren Wirkung auf ihre daraus resultierenden ‚Handlungen‘ und ihre unter Umständen neu wahrgenommene ‚Welt‘, die beide nun die nächsthöhere Ebene unendlich vieler weiterer zu überwindender ‚absurder Entzweiungen‘ schaffen, sie nach wie vor nicht ‚ermessen‘ kann und zumindest zu diesem Zeitpunkt auch gar nicht will. Ein Leben „*unter den bewundernden Blicken der Männer*“ (SD 37) in sexueller und „*im Zentrum liebevoller Blicke*“ (SD 18) in sozialer Hinsicht will sie schlichtweg erzielen, statt es zu ermessen. Auf dem Weg dorthin kommt sie ihres Erachtens notwendigerweise nicht an den Händen des Medizinprofessors vorbei, in die sich zunächst ihre Vorgängerin begibt. Diese Entscheidung ist dann auch die einzige, die die Patientin im Zusammenhang mit ihrer Gesichtsstraffung zu treffen hat. In deren weiterem Verlauf hingegen ist sie völlig den Handlungen des Arztes überantwortet, was dem Anschein nach eher Beruhigung denn Bedrohung impliziert, denn dieser „*streicht der Patientin die Haare aus dem Gesicht*“ (SD 46), eine nahezu zärtliche Handlung, deren Intimität allerdings auch eine entmündigende Konnotation hat, ähnlich der an die Zuschauerin gerichteten Ermahnung durch die Krankenschwester, „*auf keinen Fall aufzustehen und in den sterilen Bereich zu gehen*“ (SD 45).

Einheitlich markiert wird die positiv wie negativ sanktionierende Instanz durch die Uniformierung der „*grünen Kittel*“ (SD 44, SD 45). Doch der „*Halbgott in Weiß*“ (SD 227) vermag seine verheißungsvolle Funktion gerade auch in Grün „als liturgische[r] Farbe [...] der Hoffnung in geistlichem Sinne“⁵ zu verkörpern, während die ‚soldaten-

¹ Vgl. auch Camus, A.: Der Mythos des Sisyphos, S. 25, wo der Existenzphilosoph von dem „Unbehagen vor der Unmenschlichkeit des Menschen selbst“ (ebd.), dem „Sturz vor dem Bilde dessen, was wir sind“ (ebd.), und „de[m] Fremde[n], der uns in gewissen Augenblicken in einem Spiegel begegnet“ (ebd.), spricht, eventuell um auch hier den Kampf gegen „das Absurde“ (ebd.), vollzogen dadurch, dass man Letzteres, also auch die für menschliches Empfinden verschwundene Vertrautheit des eigenen Gesichts, akzeptiert, zu fordern.

² Ebd., S. 44.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 43.

⁵ Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 241 f.



haft¹ grün gewandete Krankenschwester das körperliche Handwerk personifiziert, das als Befehle ausführende Gewalt einerseits für die Einhaltung der im begrenzten Raum der Klinik geltenden Normen steht, andererseits selbst Befehle erteilen kann, falls diese von oben ‚abgesegnet‘ sind. Ihre „*schräg gestellten*“ (SD 45) Mandelaugen allerdings, die des Öfteren erwähnt werden und damit gleichsam zu ihrem Beinamen werden, laufen der Norm eines gängigen Gesichtsproportionsschemas zuwider – zumindest aus der Perspektive der Zuschauerin – und ordnen die Krankenschwester hiermit der Gruppe der passiven und vergleichbaren oder besser ‚angleichbaren‘² Frauen zu. „Eine wichtige Grundeinheit des Gesichts ist die Breite eines Auges“³, heißt es in Ralf Hellmanns Internet-Zeichenkurs für Porträts, und „die Augen liegen ziemlich genau in der Mitte des Gesichts“⁴. Dennoch bleibt festzustellen: „Selbst etwas geübte Zeichner zeichnen die Augen intuitiv wesentlich höher ein“⁵, was auch der nur gedanklich festgehaltenen Wahrnehmung der Zuschauerin entspricht. „Da man sich beim Betrachten eines Gesichts sehr auf die Augen konzentriert, ‚vergrößert‘ man offensichtlich im eigenen Kopf diesen Bereich und ‚vergisst‘ die Flächen unmittelbar daneben bzw. nimmt diese nicht so stark wahr.“⁶ Oder aber man vergisst seine Herkunft, wenn man nicht akzeptieren will, dass diese unter Umständen Hinweise auch auf das äußere Erscheinungsbild geben könnte: Bernhard Borgeests Bericht „Entstellt in Bangkok“ veranschaulicht neben den Hoffnungen ausländischer auch die einheimischer Frauen, ‚schöner‘ zu werden, um dadurch wiederum ‚ihre Chancen bei Männern und im Job zu erhöhen‘⁷. Im Hinblick auf „das Schönheitsideal

¹ Vgl. ebd., S. 264.

² ‚Augen‘ als Allegorie der Gleichheit beziehungsweise als Pars pro Toto für den dem Bösen zugetanen Menschen bewegen den Juden Gulliver aus Dürrenmatts „Verdacht“ (siehe hierzu auch Kapitel 2.2.5.2, S. 43, Anm. 2) dazu, „nicht zwischen denen zu unterscheiden, die quälen. Sie haben alle dieselben Augen.“ (Dürrenmatt, F.: Der Verdacht, S. 34) Die Tatsache, dass Deitmers Figur der Operierten nach ihrem Facelifting „*das Gesicht einer Fremden*“ (SD 64) und damit einhergehend ebendiese ‚bösen‘ Augen erhält, ordnet sie, gleichsam als Vorausdeutung, ebenfalls den „Peinigern“ (Dürrenmatt, F.: Der Verdacht, S. 34) zu, die „mit neuen Grausamkeiten“ (ebd.) agieren, seien es, wie bei Dürrenmatt, „Sadisten“ (ebd.) oder, im Sinne Deitmers, Menschen „*mit [...] Drang nach Rache*“ (SD 104) (siehe hierzu auch Kapitel 2.3.6, S. 98, Anm. 4). Darüber hinaus vermag der Aspekt der ‚anoperierten Gleichheit‘ (siehe hierzu auch Kapitel 2.4.6, S. 137, Anm. 3) dem Arzt Emmenberger, der „Nehle selbst die Narbe in die rechte Augenbraue hineinoperiert und die Brandwunde in den linken Unterarm, die auch [er] besitzt[t], um [beide] identisch zu machen“ (Dürrenmatt, F.: Der Verdacht, S. 103), das Mittel, der gelifteten Frau hingegen das Motiv zum Töten zu verschaffen.

³ Hellmann, Ralf: Gesichtsproportionen, Aktualisierung von 2009, in: ders.: Online-Zeichenkurs, online im Internet unter URL: <http://zeichnen.gemutlichkeit.de/Portraitkurs/Portrait_Zeichenkurs/Gesicht_Proportionsregeln/Gesichtsproportionen.php> [Abruf vom 02.10.2012].

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Borgeest, Bernhard: Entstellt in Bangkok, in: Focus. Das moderne Nachrichtenmagazin, 9. Jg., Nr. 38 vom 15.09.2001, und online im Internet unter URL: <http://www.focus.de/panorama/reportage/reportage-entstellt-in-bangkok_aid_191624.html> [Abruf vom 02.10.2012].

[...] Eurasier“¹, das einem charakteristische Erscheinungsformen unterjochenden und damit Vor- und Nachteilhaftes einebnenden „Diktat“² gleichkommt, und „um sich ihren Idolen anzugleichen, lassen sich Zehntausende ihre Brüste aufpumpen, *Mandelaugen* vergrößern, Hautfalten in die Lider nähen und vor allem die zarten Nasen verstärken“ (Hervorh. v. S. M.)³. Doch die Selbsteinschätzung der Krankenschwester bezüglich ihres eigenen Ideals bleibt dem Leser vorenthalten, der lediglich erfährt, dass sie im Laufe der Handlung weiterhin als „*die mandeläugige Schwester*“ (SD 45; nicht kursive Hervorh. v. S. M.) auftritt.

Scheinbar (und nicht nur ‚anscheinend‘) schafft die um sichtbare Details kreisende Wahrnehmung der Zuschauerin dem Leser hier ausschließlich das Material, das er auf sich allein gestellt zusammensetzen muss. Tatsächlich jedoch liefert sie ihm ein Motiv im doppelten Sinne: in literaturwissenschaftlicher Hinsicht das „*Leitmotiv*“⁴ (Hervorh. v. S. M.) als „formelhaft wörtl[ich] oder ähnl[ich] wiederkehrende einprägsame Bild- oder Wortfolge“⁵, deren Wiederholung das eigentliche Ereignis, nämlich die vorgeführte Gerichtsstraffung, untermalt, in psychologischer Hinsicht das ‚*Leidmotiv*‘ als „Beweggrund‘ für e[ine] Willensentscheidung“⁶, die sie im weiteren Verlauf treffen wird, um dem Roman neben dem Thema Ästhetik ein weiteres Element beizumischen. Es handelt sich dabei um ein Verbrechen – durch Leid motiviert und zu weiterem Leid motivierend –, das der Leser zu diesem Zeitpunkt noch genauso wenig kennt wie jenes von Richard Gerber dargelegte „Herz des Kriminalromans, nämlich die menschliche Kraft, die das Verbrechen und den Verbrecher unter Aufbietung aller geistigen und körperlichen Gaben von Anfang an gezielt bekämpft und am Schluß erledigt“⁷. Doch ‚erledigt‘ ist für den Rezipienten an dieser Stelle des Romans nur eine Frau, die mit der „*Kette von Verrottung und Vergehen*“ (SD 36) und den damit einhergehenden „*Spuren des Alters [...] in ihrem Gesicht*“ (SD 37) nicht zurechtkommt, sodass er der von Gerber aufgeworfenen Entscheidung zwischen „Verbrechensdichtung und Kriminalroman“ noch gar nicht ausgesetzt wird.

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 507, Artikel „Leitmotiv“ (dieser Begriff als Ganzes im Original fett gedruckt).

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 591 f., Artikel „Motiv“, hier S. 591.

⁷ Gerber, Richard: Verbrechensdichtung und Kriminalroman (zuerst in abweichender Fassung in: Neue Deutsche Hefte, 13. Jg., Heft 111, Nr. 3 von 1966, S. 101–117), in: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, hrsg. von Jochen Vogt, 2 Bde., München 1971, Bd. II, S. 404–420, hier S. 411; später in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, hrsg. von Jochen Vogt, München 1998, S. 73–83, hier S. 77.



Das von Peter Nusser angesprochene „Wechselspiel von Normentsprechung und Normabweichung“¹ als „der zweite grundlegende Unterhaltungsmechanismus“² des Kriminalromans gestattet zwar zunächst den Blick auf „*die mandeläugige Schwester*“ (SD 45) und lässt nach der Operation „*das Gesicht der Patientin [...] frisch und straff*“ (SD 48 f.) und somit erfolgreich operiert auf die Zuschauerin und gleichzeitig den ihre Perspektive rezipierenden Leser wirken, „damit dieser die Möglichkeit hat, sich selbst wiederzuerkennen oder sich selbst bestätigt zu fühlen“³, falls er mit der Patientin über das Medium der Zuschauerin ‚gelitten‘ hat. Der Kunstgriff der ‚kriminelle‘ Spannung erzeugenden Alternanz liegt aber gerade darin, die Vereinigung der Elemente ‚Mandelaugen‘ und ‚Gesicht‘ sowohl zu *be-* als auch zu *verhindern*, sodass letztlich „*der weiß bandagierte Kopf*“ (SD 49) der ‚Vorführpatientin‘ deren neue ‚Mandelaugen‘ verbirgt und sich die Zuschauerin in ihrer entsprechenden Unwissenheit als „Identifikationsobjekt vom Leser deutlich abheb[t]“⁴. Anderenfalls wären die ‚Mandelaugen‘ im Gesicht der Patientin und nicht die Bandage für die Zuschauerin „*der letzte Eindruck, den sie aus dem Operationssaal mit nach Hause nimmt*“ (SD 49), gewesen, ohne jemals als Bestandteil ihres eigenen Gesichts zum ‚Leidmotiv‘ werden zu können, denn hätte sie sich die vorgeführte Katastrophe bis zum wirklichen Ende angesehen, hätte ihre Entscheidung für die eigene Operation womöglich eben doch *in* und nicht „außer *Frage*“ (ebd.; nicht kursive Hervorh. v. S. M.) gestanden, und allen Beteiligten, dem Leser wie den Figuren, wären das Leid, das Verbrechen sowie in letzter Konsequenz „der erste grundlegende Unterhaltungsmechanismus [...] der vorübergehenden Problematisierung des Gewohnten“⁵, die es zu beseitigen gilt, erspart geblieben.

Dabei erkennt die Zuschauerin schon genau in „*de[m] Moment, vor dem sie sich am meisten gefürchtet hat*“ (SD 46), dass der chirurgische Eingriff auf sie weder unterhaltenden noch lehrreichen Effekt ausüben wird: Die Entspannung verheißende Flucht aus dem ‚grauen Alltag‘ ins erheiternde Rot⁶ scheint ihr währenddessen genauso wenig gelingen zu können wie eine „*Erkenntnis*, die Identifikation eines sinnlich erfaßten einzelnen mit seiner allgemeinen Bedeutsamkeit“⁷. Vielmehr besteht in ihr bereits zuvor ein „*Gefühl, [...] Bezeichnung [...] für die [...] Selbstgegenwart des Erlebenden*“⁸, die unglücklicherweise nicht produktiv in zukünftiges Verhalten integriert wird. Der „infolge

¹ Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 157.

² Ebd., S. 156

³ Ebd., S. 157.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 155.

⁶ Vgl. Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 258.

⁷ Halder, A./Müller, M.: Philosophisches Wörterbuch, S. 80 f., Artikel „Erkenntnis“, hier S. 80. Der Kursivschrift innerhalb dieses Zitats entspricht im Original Fettdruck.

⁸ Ebd., S. 99 f., Artikel „Gefühl“, hier S. 99 (zur Kursivschrift siehe vorherige Anmerkung).

seiner Sinnlichkeitsgebundenheit zumeist eine untergeordnete Rolle¹ spielende Auslöser, und zwar ihre „*Furcht* [...] in Erwartung konkreter Gefahren- oder Bedrohungsquellen“², vermag nach der vorgeführten die schließlich erlebte Katastrophe nicht zu verhindern und entbehrt damit jeglicher Produktivität. Gewährleistet wäre diese nur unter der Voraussetzung, dass „*der Moment, wenn ein Messer die Haut aufschlitzt*“ (SD 46), mit „gleichzeitiger Anbahnung von Abwehr-, Bewältigungs- oder Vermeidungsverhalten“³ einherginge. Anzurechnen ist der Zuschauerin eventuell zwar, dass sie sich der Furcht auslösenden Situation stellt, gemindert wird ihre ‚Überwindungskunst‘ hingegen dadurch, „*dass das Zusehen sie nicht schreckt*“ (SD 46) und ohne Furcht das herausfordernde Moment einer Bewältigung nicht gegeben ist.

Da fehlender Einsatz keinen Gewinn bringen kann, verzeichnen ihre zukünftigen Handlungen keinerlei Fortschritt, im Gegenteil: Die Besucherin der Gemäldeausstellung „*bewundert die Maler einer vergangenen Epoche*“ (SD 19), die ‚Augenzeugin‘ der Operation „*beginnt die Arbeit der Hände zu bewundern*“ (SD 47). Entgegen allen Erwartungen, die ihre vorherige Furcht errahnen lässt, deutet sich also doch ein gewisser Unterhaltungseffekt an, von dem sich die Zuschauerin mitreißen lässt wie „*von der Darstellung barocker Fülle*“ (SD 19) auf dem Stilleben, sodass „Malerei und Medizin [...] die Gegenüberstellung zweier so entfernter Begriffe, zwischen denen man zunächst vergeblich Brücken sucht“⁴, augenscheinlich zulässt. Doch während Eugen Holländer, der Autor der „*Medizin in der klassischen Malerei*“, selbst Chirurg war, verschreibt sich die Kunstliebhaberin der Passivität, in der sie nach einer ‚Vorlage‘ „*die Operation machen lassen wird*“ (SD 49), so wie „*sie für das Rot gewonnen*“ (SD 20) und zum Kleiderkauf animiert wird. Den Unterschied beider Faszinationen offenbart das jeweilige Ergebnis: „*Voll*

¹ Ebd.

² Fröhlich, Werner D.: Wörterbuch Psychologie, 25., überarbeitete und erweiterte Auflage, München 2005 (zuerst 1968), S. 203, Artikel „Furcht“ (dieser Begriff im Original fett gedruckt).

³ Ebd.

⁴ Holländer, Eugen: Die Medizin in der klassischen Malerei, Stuttgart 1903, S. 1. Eine ähnliche „Brücke“ (ebd.) zwischen Heil- und anderer Kunst schlägt auch Richard Alewyn, wenn er die noch in den 1960er Jahren verbreitete Ansicht, Detektivromane seien aufgrund ihrer „anstößig[en] [...] Popularität“ (Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans (gekürzte Fassung zunächst in: Die Zeit, 23. Jg., Nr. 47 vom 22.11.1968 und Nr. 48 vom 29.11.1968, jeweils S. LIT 10 f.), in: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, Bd. II, S. 372–404, hier S. 372; später in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, S. 52–72, hier S. 52) der literaturwissenschaftlichen Betrachtung unwürdig, ebenso anzweifelt wie die Annahme, dass „eine Krankheit [...] für die Mediziner dadurch weniger interessant wird, daß sie epidemisch auftritt“ (ebd.). Gefährlich für die Frau wird wiederum der Umkehrschluss, dass das, was in der Vielzahl interessant ist, auch für sie von Vorteil sei: Ganz im Gegenteil vermögen – mit nur leicht nuancierten, zunächst kaum wahrnehmbaren Abstufungen – die Häufigkeit von ihr besuchter Stillebenausstellungen und die Erfolgsquote unter der Leitung des Chirurgen durchgeführter Schönheitsoperationen für eine einzige Person, nämlich sie, gleichermaßen zu- wie abträglich zu sein – Ersteres sicherlich beim geistig aufmerksamen Verweilen vor einem sie ergreifenden Gemälde, wie bereits gezeigt wurde, Letzteres voraussichtlich nach dem Aufwachen aus der den körperlichen Schmerz des Eingriffs betäubenden Narkose, wie noch darzulegen ist.



Vorfreude“ (SD 29), „voll Überschwang, voll Lebensfreude, voll Glück“ (ebd.) als Resultat der Kunst „läuft sie ihm entgegen“ (ebd.), ihrem Mann, für den sie Pläne schmiedet, auf den sie „mit dem roten Kleid“ (SD 18) aktiv einzuwirken und den sie damit erneut zu ihrem Geburtstag „eine Rakete in den Himmel schicken“ (SD 29) zu lassen gedenkt, während dank der Medizin „schnell vier Stunden vergangen sind“ (SD 47), nach denen sie sich als „ein Stück Mensch, das nicht bei Bewusstsein ist, dessen Lebensäußerungen anhand von Schläuchen und Maschinen manipuliert und unter Kontrolle gehalten werden“ (ebd.), ihrem Mann hingeben wird. Allerdings geschieht das nicht, wie ursprünglich nach dem Kunstgenuss beabsichtigt, in sexueller Hinsicht, sondern dem Plan entsprechend, den er seinerseits für sie oder besser ihr Äußeres entworfen hat.

„Jeder im Raum scheint genau zu wissen, was er tut“ (ebd.; nicht kursive Hervorh. v. S. M.) – nähme sie diesen Gedanken wörtlich, bezöge sie sich selbst mit ein, was bedeutete, dass sie sowohl das Bewusstsein der Ärzte und Schwestern als auch ihr eigenes dem Zweifel des bloß Vorgeblichen unterzieht. Dann wäre sie entweder inkonsequent, weil sie nicht augenblicklich den Operationssaal verlässt, um zu vermeiden, dass sich entsprechend ihrer detailgetreuen Beobachtung irgendwann ihre eigene „gesamte rechte Gesichtshaut hoch von den Wangen bis zum Hals [...] vom Fleisch löst“ (ebd.), oder aber im Gegenteil äußerst philosophisch in dem Bewusstsein, keinerlei Wahrnehmungsinhalten trauen zu dürfen.

In ihrem Denken kommt sie durchaus dem Inbegriff des von Platon definierten Philosophen nahe, der sich gerade durch sein Eingeständnis auszeichnet, unsicher bezüglich seines Wissens zu sein, um sich Letzterem überhaupt nähern zu können.¹ Die Grundvoraussetzung dieser Denkweise erfüllt die Zuschauerin schon, als „sie in ein Reich hinab[steigt], das von der Farbe Weiß regiert wird“ (SD 44) – und das den Vergleich mit der unterirdischen Behausung aus Platons „Höhlengleichnis“ geradezu aufdrängt: Es ist das Reich der vorgeführten Trugbilder, die sowohl die gefesselten Menschen der Höhle durch ein Feuer hinter sich an die Wand projiziert sehen² als auch die von Bewunderung

¹ Vgl. Halder, A./Müller, M.: Philosophisches Wörterbuch, S. 238 f., Artikel „Platon“, hier S. 238.

² Vgl. Platon: Der Staat. Über das Gerechte, übersetzt und erläutert von Otto Apelt, durchgesehen und mit ausführlicher Literaturübersicht, Anmerkungen und Registern versehen von Karl Bormann, Einleitung von Paul Wilpert, 11., erneut durchgesehene Auflage, Hamburg 1989 (dort zuerst 1870; zuerst griechisch: Πολιτεία, geschrieben ca. 370 v. Chr.) (Philosophische Bibliothek, Bd. 80) [II 327A–621D], S. 268 [514A–515B, hier 514A–515A]. Die hier in eckigen Klammern ergänzten „Zahlen und Buchstaben am Kopf jeder Seite [der nach diesem Zitat genannten Quelle; S. M.] beziehen sich auf die Seiten und Abschnitte der Ausgabe des Henricus Stephanus (1578), nach der Platon allgemein zitiert wird“ (Loewenthal, Erich, zit. nach: Assmann, Michael: Editorisches Nachwort, in: Platon: Sämtliche Werke, Berliner Ausgabe, 3 Bde., hrsg. von Erich Loewenthal, mit einem bio-bibliographischen Bericht von Bernd Henninger und einem editorischen Nachwort von Michael Assmann, 8., durchgesehene Auflage der Berliner Ausgabe von 1940, Heidelberg 1982, Bd. 3, S. 885–901, hier S. 901). Der Hinweis stammt aus Erich Loewenthals „editorische[r] Notiz zur Erstausgabe“ (ebd., S. 900). Die bei der ersten Ergän-

gebannte Zuschauerin: Für ein paar Stunden ist die Ästhetik ihrer Wirklichkeit durch die Taten der Hände des Chirurgen gekennzeichnet, die „mit präzisen Bewegungen ritzen, überflüssige Haut wegschneiden, die Haut lockern, vor- und zurückklappen“ (SD 47), assistiert von einer Schwester, die „Blut [...] aufsaugt“ (ebd.)¹. Doch hat die Beobachtende den seit ihrer Kindheit in der Höhle Gefangenen voraus, ein Leben außerhalb des Krankenhauses und seiner Eingriffe in den Körper in der Höhle vor ihrem freiwilligen ‚Abstieg‘ kennengelernt zu haben. Obgleich sicherlich auch die Patientin selbst zu ihrer ‚unterirdischen‘ Gesichtsstraffung nicht gezwungen worden ist, so hat sie zumindest für den Zeitraum der Operation mit den Höhlenbewohnern gemein, ihre Gliedmaßen nicht frei bewegen zu können: Sind die einen „festgebannt mit Fesseln an Schenkeln und Hals“², erhält die andere „Kanülen in die Arme, die mit einem Tropf verbunden sind“ (SD 46).

Dass der narkotisierenden Wirkung der den Körper penetrierenden „Betäubungsmittel und Schmerzmittel“ (ebd.) hingegen nicht die Zuschauerin ausgesetzt ist, hätte diese in ihrer Selbstbestimmtheit ausnutzen können, indem „sie dem Impuls des Moments gefolgt und einfach weggelaufen wäre“ (SD 44), und trotz ihrer Erkenntnis, dass der Eingriff den Geist nicht weniger als den Körper betrifft, sieht sie auch sich selbst „daliegen auf dem Operationstisch. Ein Stück Mensch, das nicht bei Bewusstsein ist, dessen Lebensäußerungen anhand von Schläuchen und Maschinen manipuliert und unter Kontrolle gehalten werden.“ (SD 47) Damit wäre bewiesen, dass ihre Denkweise der eines platonischen Philosophen ähnelt, ohne ihm gleichzukommen. Dem Höhlengleichnis gemäß muss es Menschen geben, denen trotz ihres Vorteils, den Aufstieg aus der Höhle ans Licht der Weisheit bereits geschafft zu haben, daran gelegen ist, auch die vor und von ihren Trugbildern Gefangenen von dem Wagnis und gleichzeitig Wert dieses Weges zu überzeugen, und die zu diesem Zwecke in vollem Bewusstsein des sowohl mentalen als

zung zum Gesamtumfang des jeweiligen Einzelwerks zusätzlich angegebene römische Ziffer verweist auf die entsprechende Bandnummer innerhalb der Stephanus-Ausgabe. Da jedoch in den meisten der für diese Arbeit hinzugezogenen Platon-Editionen mit den Kürzeln nicht alle Abschnitte einzeln bezeichnet, sondern immer nur Anfang und Ende der jeweils zitierten Seite des deutschen Übersetzungstextes versehen werden, vergrößert sich der entsprechende Radius der Quellenangabe, die folglich jeweils nur im Rahmen einer von solchen Anfangs- und Endkürzeln gebildeten Seite erfolgen kann und insofern der eingeschränkten Genauigkeit üblicher Zitatbelege entspricht. Von dieser weiter reichenden Zitierweise differieren im Folgenden einzig die Quellennachweise bezüglich der zu Beginn dieser Fußnote aufgeführten Hamburger Ausgabe von Platons „Staat“, die anhand der Platzierung der Stephanus-Kürzel am Seitenrand der Übersetzung jeweilige Seiten- und Abschnittswchsel markiert und somit eine engere Eingrenzung der aus diesem Platon-Text verwendeten Zitate ermöglicht, die dem – sich ohnehin allen aufgeführten Platon-Zitaten anschließenden – Stephanus-Paginierungsbereich jeweils zusätzlich angefügt wird (wie in dieser Fußnote beim ersten Zitat aus Platons „Staat“ bereits geschehen).

¹ Diese Tätigkeit assoziiert bereits eher Hemmung, wenn nicht gar Auslöschung der menschlichen (als ‚Blutsauger‘ darüber hinaus übertragen auf die hier weniger ausschlaggebende finanzielle) Existenz, statt auf Lebensverbesserung, geschweige denn -rettung hinzudeuten.

² Platon: Der Staat, S. 268 [514A–515B, hier 514A].



auch lokalen Rückschritts in Richtung der ihnen – unwissend – in jeder Hinsicht ‚Unterlegenen‘ wieder abwärtsgehen.¹

Man könnte einwenden, dass schließlich auch die Zuschauerin hinabsteigt (vgl. SD 44) und die Nähe der Patientin sucht. Man könnte sogar noch bekräftigender für ihre Teilhaftigkeit an der Weisheit plädieren, indem man ihren in der ‚Höhle‘ des Krankenhauses gewonnenen Eindruck hinzuzieht, nach dem ihr scheint, *„als wehre sich die Haut, gelöst zu werden, als sei es widernatürlich, sie mit diesen winzigen Schnitten zu bezwingen“* (SD 48). Statt jedoch auf das Warnsignal der Verblendung durch zu starke Bekämpfung der Natur zu reagieren, die zerstört wird und nicht nur bearbeitet, um in „Weltgestaltung zugleich Selbstgestaltung des Menschen“² zu erreichen, lässt sie sich von dem mit der – scheinbar – größten Gestaltungskraft ‚blenden‘, um das unbewusste Leid der betäubten Frau in Assoziationen aus der bildenden Kunst zu sublimieren: So entwirft der Medizinprofessor im Gesicht der Patientin keinen technischen Plan für die Straffung, sondern *„malt mit einem dicken Filzstift Linien auf“* (SD 46), und um die Baukunst nicht zu vernachlässigen, wird von ebendiesem scheinbaren Künstler *„Fleisch zusammengeknotet, als würden stützende Pfeiler unter die Haut gebaut“* (SD 47).

Das Licht der Vernunft und das „Neonlicht“ (SD 44) des Operationssaals scheinen sich in der Wahrnehmung der Zuschauerin untrennbar zu vermischen, sodass selbst letzte Zweifel wie in der Frage *„Kommt es ihr nur so vor, oder hat er zu viel weggeschnitten?“* (SD 48) nicht mehr verhindern können, dass sie sich endgültig der Vorherrschaft der Sinnlichkeit statt der Weisheit verschreibt. *„Dass sie die Operation machen lassen wird, steht für sie außer Frage“* (SD 49; nicht kursive Hervorh. v. S. M.), und wo keine Fragen mehr aufkommen, werden auch keine Erkenntnisse mehr erwartet, geschweige denn erstrebt. Die Zuschauerin ist eine solche geblieben, ohne sich aktiv mit ihrer Geschlechts- und Leidensgenossin zu solidarisieren und daraus resultierend zu individualisieren. Auch wenn letztendlich der freiwillige Abstieg keine Stagnation nach sich zieht, führen die nachfolgenden Schritte nicht zurück nach oben, sondern noch weiter nach unten – bis man schließlich sogar die Höhle über sich lässt. Die vorgezeichnete Katastrophe mündet zwangsläufig nicht in der Vermeidung der erlebten, sondern in ihrer Verwirklichung.

¹ Vgl. ebd., S. 275 [519B–519E, hier 519D].

² Halder, A./Müller, M.: Philosophisches Wörterbuch, S. 162 f., Artikel „Kultur“, hier S. 162.



2.2.6 Die nachempfundene Katastrophe

So präzise die Hospitation bei der Gesichtsstraffung als Vorausdeutung der Katastrophe geschildert wird, so marginal erfolgt die Erwähnung der alles entscheidenden eigenen Schönheits-OP. Dementsprechend wird das operative Vorgangsaktiv des ersten – „mit der Schere schneidet er die überflüssigen Hautfetzen ab und befördert sie in eine Schüssel“ (SD 47) – durch das postoperative Zustandspassiv des zweiten Eingriffs ersetzt – „alles, was sie gestört hat, ist jetzt ausgemerzt, ausgelöscht, weggeschnitten. Hautfetzen, die in einer weißen Schüssel gelandet und längst entsorgt sind.“ (SD 52) Vordergründig ist dies in der Perspektive der Frau begründet, die von außen zwar die Bewusstseinsstörung der ‚Vorführpatientin‘ (vgl. SD 47), nicht aber ihre eigene in Vollnarkose beobachten kann. Tiefgründiger betrachtet hingegen wird die eigentliche Katastrophe nicht durch den Eingriff an ihr selbst markiert, denn dieser ist plan- und vorhersehbar, sondern gleichermaßen durch ihre Entscheidung zur Operation wie das Aufwachen danach. Beide Elemente markiert als End- und Anfangspunkt vorgezeichneter und eintretender Katastrophe jeweils „der weiß bandagierte Kopf“ (SD 49), dessen Symbolcharakter etwas

nicht ausgesprochenes Allgemeines durchscheinen und ahnen läßt und als andeutender Ersatz für e[in] geheimnisvolles, undarstellbares und hinter der sinnlichen Erscheinungswelt liegendes Vorstellungsgebilde im Bild dessen weiten seel[ischen] Gehalt zu erschließen sucht, der im Bild enthalten, jedoch von ihm selbst verschieden ist¹.

Diese Definition veranschaulicht nochmals den gegen Ende des letzten Abschnitts behandelten erfolglosen Abstieg der Frau ins Reich der Sinne, der sich der Vordergründigkeit verschreibt, statt der Erinnerung an die höhere Idee den Vorrang zu geben. Mit den projizierten Trugbildern korrespondiert das ihr – bezeichnenderweise von ihrer als solche noch unbekanntem Gesichtsschablone „d[er] mandeläugige[n] Schwester“ (SD 52) – vorgehaltene Spiegelbild, das „entzückt“ (ebd.) und „strahlt“ (ebd.). „Es kommt ihr wie der Inbegriff von Frische und Neubeginn vor“ (ebd.), obwohl es ihrem Wunsch entspricht, „das Rad der Zeit [...] anhalten und [...] zurückdrehen“ (SD 36) zu können, statt eine Zäsur an ihrer Lebenslinie zu setzen, die Zukunftsorientierung nach sich zieht.

„Unbändig[e]“ (SD 52) Freude und weißen Verband scheint nicht nur die gemeinsame etymologische Wurzel zu vereinigen, sondern auch ihre Semantik. Das Weiß symbolisiert die Freude in diesem Moment nicht nur, sondern es wird sie, indem es die Farbe des Verbands ist, der ihr ‚altes‘ Gesicht verdeckt, so wie sie vorher das rote Kleid „an ihrem Körper glatt [streicht]“ (SD 29), um „Lebensfreude“ (ebd.) zu spüren, die ihr

¹ Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 908 f., Artikel „Symbol“, hier S. 908.



Mann ihr jedoch zusammen mit dem roten Kleid ausgedet hat. „In weiten Bereichen Europas ist die Farbkombination Rot-Weiß das Sinnbild für *Fruchtbarkeit, Hochzeit, das Land*¹, auch wenn dieses Ehepaar keinen dieser drei Bedeutungsinhalte zu repräsentieren vermag. Die Hochzeit ist längst vergangen, Kinder hat die Ehe offensichtlich nicht hervorgebracht, und ländliches Treiben führen ihr allenfalls auf besagtem Gemälde Magd und Knecht samt ihrem „*Reh mit dem sanften braunen Fell*“ (SD 20) vor. In zumindest einem entscheidenden Punkt jedoch scheint ihr die Magd voraus zu sein: Diese vereinigt „*mit wollüstig weißem Dekolleté*“ (ebd.), „*mit roten Händen*“ (ebd.) und dem „*Rot ihres Rocks, der unter dem Kittel hervorbricht*“ (ebd.), rote und weiße Lebensfreude, die als völlig unterschiedliche Lebensstationen strikt voneinander entfernt bleiben, so wie die Ehefrau es im Folgenden von ihrem Partner sein wird.

Der Wechsel der Frau von Selbst- zu Fremdbestimmtheit geht mit einem Farbwechsel einher: Ihre Auslegung, dass „*Rot, die Farbe des Bluts, hier in dieser Klinik eine verbotene Farbe sei*“ (SD 44), korrespondiert mit der Heteronomie „*unter dem Blick eines Mannes, ihres Mannes*“ (SD 37), der ihrer individuellen Entscheidung für das rote Kleid, das „*wie für sie gemacht*“ (SD 28), „*ein Unikat*“ (ebd.) ist, mit seiner jovial geäußerten rhetorischen Frage begegnet. So ist es nur logisch, dass die sie charakterisierende und unter der Ägide der männlichen Wahrnehmung gleichzeitig beherrschende Farbe nunmehr Weiß ist, was auch der geschlechtsspezifischen Farbzuordnung bis ins dreizehnte Jahrhundert² entspricht: Diese

orientierte sich nach dem Augenschein. Weiblichen Wesen – so erkannte man bei Mensch und Tier – entströmt von Zeit zu Zeit Blut (Menstruation). Männlichen Wesen der Samen. So wurde der Weiblichkeit die Farbe Rot (Blut), der Männlichkeit die Farbe Weiß (Samen) zugeordnet.³

Der männlich wie klinisch oktroyierten Zensur jeglichen Rots⁴ entspricht die Wahl nicht schlichtweg „rote[r] Rosen als Zeichen der Liebe [...] in ganz Europa, vielleicht sogar in der ganzen Welt“⁵, sondern es erwarten die Erwachte „*lachsfarbene Rosen, die ihr Mann ihr auf die Bettdecke legt*“ (SD 52) und mit denen er ihrer „*selbst verschuldeten Unmün-*

¹ Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 95.

² Ebd., S. 96. Der Mediziner erwähnt den „Kreuzzug gegen die Albigenser (1209–1229) und [...] die nachfolgende Inquisition“ (ebd.) als spätestmöglichen Zeitpunkt, bis zu dem eine Verbreitung der Farbdeutungen durch manichäisch-gnostische Sekten hätte stattfinden können.

³ Ebd.

⁴ Dass die Farbe Rot sowohl durch die Klinik als auch durch den Ehemann infrage gestellt und dadurch unterdrückt wird, liefert bereits einen dezenten Hinweis darauf, dass sich Schönheitschirurg und Ehemann in einer Person vereinigen.

⁵ Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 80.

*digkeit*¹, der entsprechend „Kinder als zarte Wesen durch Pastellfarben gekennzeichnet werden“², nur noch mehr Nachdruck verleiht. Statt der ihrer würdigeren Zuordnung Frau – Rot wertet ihr Mann sie durch die Diminutiva „Mädchen – Rosa“³ ab, was die ebenfalls pastellfarbenen „*rosa und hellblaue[n] Pillen*“ (SD 53) umso mehr unterstreichen, als sie sich „*in einem weißen Napf*“ (ebd.) befinden, aus dem normalerweise Tiere und nicht Menschen etwas zu sich nehmen.

„Gefüttert“ worden ist sie bereits gemäß dem Geschmacksurteil ihres Mannes, der ihr zwar Rosen mitbringt, jedoch ohne diese einer vorher erklommenen Dornenhecke entnommen zu haben. Vor Ablauf der hundert Jahre Schlaf hätte diese auch den sicheren Tod für alle Königssöhne bedeutet, die sich zuzutrauen erdreisteten, das dahinter schlummernde Dornröschen wach küssen zu können.⁴ Doch dem Vergleich mit diesem grimmschen Märchen ist auch Bernd Guggenberger nicht abgeneigt, wenn er „Dornröschen“ [...] nicht nur eine sexuelle, sondern auch eine ästhetische Inkubationsmetapher⁵ nennt. Dies in negativer Konnotation auch auf die Patientin zu beziehen, die zwar keiner physischen Erkrankung zum Opfer fällt, trotzdem jedoch nun der Pillen bedarf, die „*Linderung bringen*“ (SD 53), scheint nicht allzu abwegig: So markieren auch die postoperativen Schmerzen eine „*Inkubationszeit* [...] zwischen Ansteckung bzw. pathogener oder traumatischer Einwirkung bis zum Ausbruch einer Krankheit oder Störung“⁶. Da die zu lindernden physischen Schmerzen jedoch nicht eintreten, bevor „*die Taubheit ihr Gesicht verlässt*“ (SD 52), kann sich der Frischoperierten auch keine „vitalisierende Kraft zugezellen, um sie aus ihrer Todesstarre zu befreien“⁷, sodass ihr der Ehemann keinen – ohnehin nicht spürbaren – Kuss gibt, sondern „*ein wenig unbeholfen die Hand [streichelt]*“ (SD 52), während des Königssohnes

¹ Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? (zuerst in: Berlinische Monatsschrift, 2. Jg., Nr. 4 vom Dezember 1784), in: ders.: Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie, hrsg. und eingeleitet von Jürgen Zehbe, Göttingen 1967, S. 55–61, hier S. 55.

² Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 269.

³ Ebd. Zwar mag das Farbadjektiv ‚rosa‘ mit ‚lachsfarben‘ nicht vollkommen gleichzusetzen sein, dennoch sei hier der Verweis auf die Ähnlichkeit beider gemäß der Definition von ‚lachsfarben‘ durch den Duden als „*von der Farbe eines ins Orange spielenden Rosas*“ (Duden. Deutsches Universalwörterbuch, S. 1039, Artikel „lachsfarben, lachsfarbig“) und daraus resultierend auf eine weitere ‚Verunreinigung‘ der Grundfarbe Rot gestattet. Zum Aspekt der Kontamination siehe auch Kapitel 4.2.4, S. 349, sowie Kapitel 4.3.4.2, S. 403.

⁴ Vgl. Dornröschen, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm, Gesamtausgabe, Ausgabe mit 132 Holzschnitten von Ludwig Richter, Erlangen o. J. [1980] (zuerst Berlin 1812), S. 180–184, hier S. 183.

⁵ Guggenberger, B.: Einfach schön, S. 55.

⁶ Fröhlich, W. D.: Wörterbuch Psychologie, S. 257, Artikel „Inkubationszeit“ (dieser Begriff im Original fett gedruckt).

⁷ Guggenberger, B.: Einfach schön, S. 55.



„Kuß“ die ganze Vorstellungsmaschinerie in Gang setzt, die unseren Blick nun über die zum Leben (und Ableben) erwachte Prinzessin und ihren Gattenprinzen hinaus auf die lange Linie von kleinen Prinzessinnen und Prinzen lenkt, in welchen Dornröschens Schönheit weiterleben wird¹.

Mit dieser nicht dem Moment verhafteten Schönheit jedoch hat sich die Patientin alles andere als zufriedengegeben, bevor sie sich unter das den Alterungsprozess korrigierende Messer begibt: Wichtiger als ein Leben im Bewusstsein, „*dass sich das Rad der Zeit nicht anhalten und noch weniger zurückdrehen lässt*“ (SD 36), dass bestehende Schönheit sich gerade im Kontrast ihres späteren Fernbleibens definiert, ist ihr der ignorante Kampf gegen „*den schleichenden Verfall*“ (ebd.).

Zumindest vorübergehend ist die Wahrnehmung der Patientin somit märchenhafter als die des Dornröschens, denn „erst der Kuß der Erkenntnis holt sie [Dornröschen; S. M.] in die Welt, die Anfang kennt und Ende“², während ihr „*das Weiß des Verbandes [...] de[n] Inbegriff von Frische und Neubeginn*“ (SD 52) insoweit nur vorgaukelt, als sie nicht ewig „*mit strahlend weißen Mullbinden*“ (ebd.) um den Kopf durchs Leben gehen kann, abgesehen davon, dass Letzteres sich wie die Schönheit durch sein Gegenteil auszeichnet:

Das Leben selbst ist schuld am Tod der Schönheit, jedenfalls zunächst an ihrer Sterblichkeit, ihrem allmählichen Verfall, den Runzeln und Falten, den Übersättigungspfunden, dem Zersetzungswerk der Gewohnheit, den unablässigen Umwertungen und dem steten Neubeginn.³

Nach Guggenbergers Erkenntnis also ist „Neubeginn“⁴ keine Wiederholung vergangener Augenblicke der Schönheit, die sich vorgeblich hinter den vom eigenen Mann zugefügten Wunden verbirgt, tatsächlich aber im „*Weiß des Verbandes*“ (SD 52) erschöpft, sondern eine stetig zu verrichtende ‚Sisyphusarbeit‘, allerdings nur im übertragenen Sinne.⁵ Vordergründig erfüllt die Patientin diese Voraussetzung, sodass sowohl ihr als auch Sisyphos⁶ „Sein sich abmüht, ohne etwas zu vollenden“⁷. Nicht sie in ihrem Kampf mit dem Alter kann jedoch „der absurde Held“⁸ sein, da sie ihre später eintretenden „*Schmerzen*,

¹ Ebd., S. 56.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Deshalb wird hier die in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangene und dem Duden zugrunde liegende Schreibweise mit latinisierter ‚-us‘-Endung verwendet (vgl. Duden. Deutsches Universalwörterbuch, S. 1548, Artikel „Sisyphusarbeit“), während weiter oben auf den „Mythos des Sisyphos“ nach Camus (siehe hierzu Kapitel 2.2.5.2, S. 42) eingegangen worden ist.

⁶ Zur Gemeinsamkeit zwischen beiden zur ‚Sinnlosigkeit‘ ihres Daseins ‚Verurteilten‘ siehe auch Kapitel 2.2.5.2, S. 43, Anm. 1.

⁷ Camus, A.: Der Mythos des Sisyphos, S. 156.

⁸ Ebd.

die jeden Teil des Körpers erfassen“ (SD 53), freiwillig, wenn auch nicht in weiser Voraussicht, wählt, sondern nur jemand, der zum einen „dazu verurteilt“¹ ist, zum anderen die tägliche Vollstreckung des Urteils, beispielsweise den Kampf mit einem Stein, als „verborgene Freude“², „sein Schicksal“³ anzuerkennen vermag. Was beide eint, ist „Haß auf den Tod und [...] leidenschaftlicher Lebenswille“⁴ als Nährboden der Katastrophe. Was beide jedoch entschieden trennt, ist ihre Entscheidungsgewalt, in der diesmal Sisyphos unterliegt: „Mercur [...] entriß ihm seinen Freuden und brachte ihn gewaltsam in die Unterwelt zurück“⁵, während die Patientin keine solche hätte sein müssen, wenn sie sich nicht freiwillig dem Auge des Betrachters statt ihrem eigenen unterworfen hätte. Auch indem sie die „unbeschwerte[n] glückliche[n] Stunden [...] in ihrem Klinikbett“ (SD 53) auf ihre „Träume, die sie glücklich machen“ (ebd.), zurückführt und deren Verlust mit „Schmerzen, die sich nie heilen lassen“ (ebd.), gleichsetzt, grenzt sie sich unleugbar von jemandem ab, der sich gerade in „d[er] Stunde des Bewußtseins [...] seinem Schicksal überlegen“⁶ fühlt und zeigt. „Ein Gesicht, das sich so nahe dem Stein abmüht, ist selbst bereits Stein“⁷; dient ein solches ihm jedoch zur Abhärtung, führt es bei ihr zur Abstumpfung und völligen Wahrnehmungsresistenz. Damit wird sie gleichsam sowohl zur ‚absurden Antiheldin‘ als auch zum ‚diametralen Dornröschen‘, das lieber weiterschlafen als weiteraltern möchte.

2.2.7 Die Erkenntnis des Gesichtsverlusts

Nicht das Aufwachen durchbricht ihren ‚Schönheitsschlaf‘, sondern die Erkenntnis, „das [!] mit ihrem Gesicht etwas schief gegangen ist“ (SD 63). Denn obwohl „sie glücklich aufwacht“ (SD 53), scheint das im Wachzustand empfundene „Knäuel tief in ihrem Magen [...], das sich in ihrem Innersten verknotet, verkapselt, wie ein Tumor, der zu wachsen beginnt“ (SD 63), dem Glück keine Chance zu geben, ‚bewusst‘ wahrnehmbar zu sein. „Vorfriede ist die schönste Freude“⁸ – und zudem die letzte, die der Leser an ihr

¹ Ebd., S. 155.

² Ebd., S. 159.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 156.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 157.

⁷ Ebd.

⁸ Zit. nach: Wüst, Hans Werner: Zitate und Sprichwörter, München 2010, o. S. Der Autor ordnet die Volksweisheit unter der Rubrik „Hoffnung/Erwartung“ (ebd.) ein – auf die nicht unbedingt die Erfüllung folgen muss. Vgl. ebenso Engel-Wojahn, Erika: Vorfriede, schönste Freude, o. J., in: Liederschatz. Kulturell wertvolles Liedgut, zusammengestellt von Ronny und Hans Jürgen Herbst, Rubrik „Weihnachts-



wahrnimmt. Dies hat keinesfalls damit zu tun, „*dass ihr Gesicht kein angenehmer Anblick sein wird*“ (SD 63), wie sie es bereits erwartet. Vorfreude als Vorwegnahme der Freude bedeutet nicht, dass sie die postoperativen Spuren des Eingriffs ‚blind‘ zu überspringen gedenkt, sondern sie weiß wie auch Sisyphos: „Es gibt kein Licht ohne Schatten, und man muß auch die Nacht kennen.“¹ Ein Hauch von ‚absurdem Menschen‘ verbirgt sich also trotz allem noch in ihr, sodass ihre Zukunftsvision die Unebenheiten markiert, statt sie zu kaschieren oder gar zu retuschieren:

Sie weiß, dass ihr Gesicht kein angenehmer Anblick sein wird, wenn sie es das erste Mal frei von Verbänden sieht. Es wird geschwollen sein, blau angeschwollen, rot und gelb verfärbt. Es wird hässliche braune Krusten bilden, und die Krusten werden erst nach und nach abplatzen. (SD 63)

Kein drohendes Unheil wird vom Tempus dieses Abschnittes angekündigt, sondern ein realistischer Umgang mit der Verletzbarkeit des Körpers. Die Patientin zeigt mit ihrer Vorausdeutung, die zwar im Futur, aber ohne Schwäche demonstrierende Adverbien wie ‚wahrscheinlich‘ oder ‚möglicherweise‘ formuliert ist, zunächst Selbstbestimmtheit und -beherrschung, nicht zuletzt weil sie „*weiß*“ (ebd.), statt nur zu glauben.

Bestätigung scheint ihr Blick in die Zukunft somit dann auch in der Gegenwart des Blicks in den ihr vorgehaltenen Spiegel zu finden – „*genau so sieht es aus, ihr Gesicht*“ (ebd.) –, und von einer Abweichung zeugt lediglich die Wahl der Zeitstufe. Das Futur hat sie von vornherein vor dem Präsens, das „*kein Schock für sie*“ (ebd.) ist, gefeit. Die Sicherheit bezüglich ihrer Prophezeiung gesteht ihr eine Rolle als objektive, mehr noch als interessierte Beobachterin ihres eigenen Körpers zu, dessen „*Umbauprozess [...] im Gange ist*“ (ebd.) und somit nicht länger ihrem Einfluss untersteht. Nicht hierin deutet sich die gefährliche Passivität an, die die Verantwortung für das eigene Handeln in die Hände anderer legt, oder die Selbstaufgabe, die sich dem ohnehin unabwendbaren Schicksal unterwirft. Gerade wenn sie in ihrem sachlichen Denken die Trennung von Geist und Körper vollzieht, um die physischen Phänomene anhand der psychischen zu erklären und nicht umgekehrt, legt sie eine Autonomie an den Tag, die den Wert ihrer Persönlichkeit unabhängig macht von vordergründigen Äußerlichkeiten. Es ist vielmehr die Tatsache, dass sich die in ihrer präzise formulierten Vorhersage zum Ausdruck kommende Gewissheit schließlich doch als ‚blindes‘ Vertrauen zu „*den Selbstheilungskräften ihres Körpers und dem Mann, der ihr Gesicht neu modelliert hat*“ (ebd.), entpuppt, die den sich zuvor abzeichnenden progressiven Umgang mit den Unabänderlichkeiten des

lieder“, online im Internet unter URL: <<http://enominopatris.com/deutschtum/musik/index2.htm>> [Abruf vom 02.10.2012]. Vertont wurde ihre Dichtung von Hans Naumilkat (vgl. ebd.). Die Titelworte bilden gleichzeitig die erste Zeile jeder der vier Strophen (vgl. ebd.).

¹ Camus, A.: Der Mythos des Sisyphos, S. 159.

Schicksals als nur scheinbaren Fortschritt entlarvt. Doch handelt es sich um den letzten Rückschritt vor der schrittweisen Annäherung an die Wahrheit, die für die Patientin letztlich den „*Schock*“ (ebd.) bereithält, den ihre eigene Vorhersage ihr gerade erst noch erspart hat. Die Heimtücke verbirgt sich nicht zuletzt darin, dass dies „*in Schüben*“ (ebd.) geschieht, sodass die Operierte weniger an den Nachwirkungen des Eingriffs krank als daran, der Wahrheit ‚ins Auge zu sehen‘, die nicht mit der Zeit wie „*die Schwellungen in ihrem Gesicht abgeklungen*“ (ebd.), sondern gerade dann erst für sie sichtbar sein wird. „*Blau angeschwollen*“ (ebd.) macht ihr das neue Gesicht noch keine Angst, sondern repräsentiert den Neubeginn. „Blau und Weiß gelten in weiten Bereichen Europas als die Farben der jungfräulichen Gottesmutter“¹, sodass sich die Patientin auf ihrem Krankbett einer doppelten Freiheit freuen kann: Wenn „*Weiß* [...] das kirchliche Sinnbild der Unschuld, Blau das Symbol des himmlischen Schutzes, den Maria den Betenden zuwendet“², darstellt, ist sie erstens in der weißen Umgebung des Krankenhauses frei von Schuld wie ein neugeborener Mensch, zweitens mit ihrer blauen Schwellung frei von Eigenverantwortlichkeit wie ein Kind richtungsweisender Eltern.

Diese Freiheit jedoch währt nur so lange, bis ihre Verstandestätigkeit und daraus resultierend die Erkenntnis ihrer wahren Krankheit einsetzt. Gemäß der Prädestinationslehre des heiligen Augustinus sind sie und „alle Dinge [...] gut, da sie von Gott erschaffen wurden“³, sie wäre es aber eben nur, wenn sie „durch einen Akt seines Willens im Hinblick auf die Ideen [...] aus dem Nichts erschaffen“⁴ worden wäre und somit nicht nur die ersehnten verjüngenden „*zehn Jahre gewinnen*“ (SD 37) würde, sondern ihre gesamten neununddreißig Lebensjahre, die sie vom Zeitpunkt ihrer Geburt und mithin vom Erhalt ihrer „substantiellen Einheit von Leib und Seele“⁵ trennen. Sie weiß, dass dies nicht möglich ist, denn „*ihre Vernunft sagt ihr, [...] dass sich das Rad der Zeit nicht anhalten und noch weniger zurückdrehen lässt*“ (SD 36); erst lange nach ihrer Operation jedoch erkennt sie, dass keine der für ihren Neuanfang gewählten Voraussetzungen erfüllt war.

Die Schöpfung erfolgt erstens zum falschen Zeitpunkt, das heißt nicht bei ihrer Geburt, zweitens auf der falschen Grundlage, da bereits bestehende Materie verwendet und somit nichts Neues geschaffen wird, und drittens durch einen falschen ‚Schöpfer‘, der „*ihr Vertrauen missbraucht*“ (SD 64), statt es zu belohnen. Dementsprechend hat die Patientin vielleicht auch deshalb zunächst keine Angst vor dem Blau ihres geschwollenen Gesichtes (vgl. SD 63), weil sie „die Ausgangspunkte magischer Handlungen mit dieser

¹ Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 216.

² Ebd.

³ Böhner, Philotheus/Gilson, Etienne: Christliche Philosophie. Von ihren Anfängen bis Nikolaus von Cues, Paderborn ³1954 (zuerst 1937), S. 201.

⁴ Ebd., S. 200.

⁵ Ebd., S. 205.



Farbe“¹ verbindet. Nach Gross bilden diese „der Himmel, das Wasser, das blaue Licht als Blitz, Elmsfeuer oder Irrlicht“². Der Tatsache, dass das Blau des Wassers nur durch den Himmel gespiegelt wird, entspricht der Mangel an Selbsterkenntnis, wenn die Patientin im Spiegel ihre blaue Schwellung mit ihrer Persönlichkeit verwechselt. Zu diesem Zeitpunkt glaubt sie diese auch noch nicht verloren, denn die Verfärbung ihrer Haut ist noch zu stark, um die Verformung ihres Gesichtes und der Augen, die nicht länger der „Spiegel [ihr]er Seele“³ sein können, zu enthüllen. Setzt man aus den angesprochenen magischen ‚blauen Phänomenen‘ den Himmel mit Luft gleich, fehlt im Sinne des Naturphilosophen Empedokles noch eins von ‚vier Elemente[n] [...], die durch die Kräfte *Liebe* und *Haß* bewegt werden: [...] In der absoluten Liebe bilden sie eine homogene Einheit, während sie durch den Haß getrennt werden“⁴. Derartige Gefühle schreibt man normalerweise dem Menschen zu, was voraussetzte, dass auch er nichts weiter als ein Element wäre. Eine bekannte liturgische Begräbnisformel legt diese Definition nahe, wenn sie mit

¹ Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 215.

² Ebd.

³ Lurker, Manfred: Auge, in: Wörterbuch der Symbolik, unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hrsg. von Manfred Lurker, 4., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 1988 (zuerst 1979), S. 59 f., hier S. 59; siehe hierzu auch Kapitel 3.2.2, S. 170, sowie Kapitel 4.2.4.1, S. 351.

⁴ Kunzmann, Peter/Burkard, Franz-Peter/Wiedmann, Franz: dtv-Atlas Philosophie, mit 115 Abbildungsseiten in Farbe, graphische Gestaltung der Abbildungen Axel Weiß, München ⁸1999 (zuerst 1991; 7., überarbeitete und erweiterte Auflage 1998), S. 31; der ersten kursiven Hervorhebung des Zitats entspricht im Original Fettdruck. Vgl. hierzu ebenso Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie, 2 Bde., Bd. I: Altertum und Mittelalter, Sonderausgabe der 14. Auflage, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1991 (zuerst 1976), S. 40; aus seinem Buch wird in einem anderen Zusammenhang dieser Arbeit (vgl. Paprotta, A.: Sterntaucher) ebenfalls ein Zitat zur Philosophie des Empedokles entlehnt; siehe dazu Kapitel 3.3.4.2, S. 249, wo die ‚vier Elemente‘ als einzig verbleibende Lebensgrundlage zweier Kinder, die zuvor an mütterliche Geborgenheit gewöhnt waren, das Fehlen alles damit in Zusammenhang stehenden Schönen vor Augen führen. Die Idylle entlarvt sich im Nachhinein als schmückendes Beiwerk, das unvermittelt und jederzeit entzogen werden kann, während das eigentlich ‚Elementare‘ und Unvergängliche Feuer, Wasser, Erde und Luft darstellen, die den beiden Jungen den – gleichwohl beschwerlichen – Antrieb für den Weg bieten, auf dem sie Klarheit in ihr Leben bringen wollen – auch wenn dies für sie nichts anderes bedeutet, als einen Blick auf die Frau zu werfen, die niemals wieder jene ‚elementare‘ Rolle für sie spielen kann, die sie vor ihrem Weggang schon per definitionem innehatte. Sie war es, die ihre Kinder buchstäblich in die natürliche Welt jener teilweise bedrohlichen vier Elemente und gleichzeitig in den schützenden Schoß ihrer eigenen kulturellen Werte ‚setzte‘, bevor sie sie daraus zurückfallen ließ. Gerade diese Widersprüchlichkeit führt dazu, dass ihre Söhne gleichermaßen von Hass wie von Liebe *bewogen* und buchstäblich wie in Empedokles’ Vorstellung „*bewegt* werden“ (Kunzmann, P./Burkard, F.-P./Wiedmann, F.: dtv-Atlas Philosophie, S. 31; Hervorh. v. S. M.), sie an ihrer neuen ‚Wirkungsstätte‘ aufzusuchen, auch wenn sie dort niemals die Frau finden werden, die sie als ihre Mutter *geliebt* haben, sondern nur diejenige, die sie dafür *hassen* müssen, dass sie einst ihre Mutter war, bevor sie sich in weniger als ‚Luft‘ auflöste. Bei Deitmers Antiheldin ist es hingegen eher die *Eigenliebe*, die im ‚Angesicht‘ der Dominanz und des rein physisch orientierten Urteils ihres Mannes verloren geht, bevor erst die Erkenntnis ihres Irrtums auch die auf ihren Chirurgen und Gatten gerichtete Liebe womöglich nicht schwinden, aber zumindest in umso stärkeren Hass umschlagen lässt, der sie im Folgenden buchstäblich in ‚Bewegung‘ und ihren Racheplan in Gang setzt.

den Worten „Erde zu Erde, Asche zu Asche, Staub zu Staub“¹ Angehörigen den Verlust eines Menschen erklärt. Wie Himmel und Wasser scheinen auch Geburt und Tod beliebig spiegelbar zu sein, und so ist es nicht verwunderlich, wenn die Patientin die Orientierung verliert und der Täuschung der Farben erliegt, die das Ende und nicht den Neuanfang ankündigen. Statt darunter ein neues Gesicht für sie bereitzuhalten, ‚decken‘ sie einen Mörder: „*Er hat ihr Gesicht getötet und das Gesicht einer Fremden daraus gemacht.*“ (SD 64)

Kein Sedativum vermag den „*ihr das Blut in den Adern stocken*“ (SD 63) lassenden Schockzustand aufzuheben, sondern „*ihr Verstand versucht, sie zu beruhigen*“ (ebd.), nach René Descartes als

der gesunde Verstand (bon sens) [...] die bestverteilte Sache der Welt, denn jeder-
mann meint, damit so gut versehen zu sein, daß selbst diejenigen, die in allen übrigen
Dingen sehr schwer zu befriedigen sind, doch gewöhnlich nicht mehr Verstand ha-
ben wollen, als sie wirklich haben².

Diese Definition beschreibt exakt die Schwäche der Patientin, die im Nachhinein so viel Selbsterkenntnis an den Tag legt, sich darüber zu wundern, dass sie als „*eine normal intelligente Frau [...] so dumm sein konnte zu glauben, dass das Leben sich so einfach manipulieren lässt*“ (SD 37). Zum Verhängnis wird ihr gerade die falsche, ‚ungesunde‘ Anwendung ihres Verstandes, entsprechend dem angesprochenen „*blaue[n] [...] Irrlicht*“ (Hervorh. v. S. M.)³ ihren freien Willen auf das Ziel zu richten, „*ihr [...] Gesicht im Spiegel frisch und faltenfrei*“ (SD 37) zu sehen. Jetzt, wo sie ihren Willen bekommen hat, stören zwar keinerlei Falten mehr „*ihre Stirn, die Augen, die Nase, den Mund*“ (SD 64), dafür werden alle zusammen aber umso mehr beeinträchtigt von der Erkenntnis: „*Das ist nicht mehr ihr Gesicht.*“ (ebd.)

¹ Vgl. hierzu auch die Schöpfungsgeschichte der Genesis: Als Konsequenz der Schwäche Adams, sich von Eva verführen zu lassen, erlegt Gott dem Manne die Sanktion auf, „im Schweiß [s]eines Angesichts / [...] [s]ein Brot [zu] essen, / bis [er] zurückkehr[t] zum Ackerboden“ (Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Gesamtausgabe, Psalmen und Neues Testament, ökumenischer Text, hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen, für die Psalmen und das Neue Testament auch im Auftrag des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland und der Deutschen Bibelgesellschaft (Evangelisches Bibelwerk), Stuttgart ³1985 (zuerst 1980), S. 19, Gen/1 Mos 3,19); als Begründung fügt er hinzu, dass Adam aus dem Erdboden hervorgegangen sei und sein Ursprung gleichzeitig seine Endbestimmung darstelle: „Denn Staub bist du, zum Staub mußt du zurück.“ (ebd.)

² Descartes, René: Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Wahrheitsforschung, ins Deutsche übertragen von Kuno Fischer, erneuert und mit einem Nachwort versehen von Hermann Glockner, Stuttgart 1984 (dort zuerst 1961; zuerst französisch: Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, Leiden 1637), S. 3.

³ Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 215.



„Genesen“¹ ist der fehlgeleitete Verstand und mit ihm „das Vermögen, richtig zu urteilen und das Wahre vom Falschen zu unterscheiden“²; zurückgekehrt ist die verschmähte, die verdrängte, die verworfene Vernunft, die gemäß Immanuel Kant wieder zusammenfügt, was nicht hätte getrennt werden dürfen, denn „die subjektive Gültigkeit des Urteils [...] hat folgende drei Stufen: *Meinen, Glauben* und *Wissen*“³. Wenn der Ehemann in seiner Partnerin vor der Operation „*die Frau eines gewissen Alters sieht*“ (SD 36), vertritt er lediglich eine Meinung und folglich nicht mehr als ein „*sowohl* subjektiv, als objektiv unzureichendes Fürwahrhalten“⁴. Die daraus resultierende Ungültigkeit des Urteils hält die Ehefrau nicht davon ab, es völlig unkritisch zu übernehmen, um es letztlich nach der Operation und somit zu spät infrage zu stellen. Revidieren kann sie es erst, nachdem sie erkannt hat, dass sich ein Neuanfang nur von innen, nicht aber in Missachtung der äußeren Gegebenheiten vollziehen kann.

Descartes erwähnt in diesem Zusammenhang seinen Wunsch, ein erfüllteres Leben auf besseren Voraussetzungen aufzubauen, was seiner Auffassung nach möglich ist, wenn man sich von zu früh in den noch unvernünftigen ‚Kindskopf‘ eingebläuten⁵ Ansichten und Grundsätzen befreit, „um dann nachträglich entweder andere, die besser sind, oder auch sie selbst wieder an ihre Stelle zu setzen, nachdem sie von der Vernunft gerechtfertigt worden“⁶ sind. Gleichzeitig betont er jedoch, dass es auf höherer oder besser anderer Ebene durchaus „unvernünftig sein würde, wenn ein Privatmann die Absicht hätte, einen *Staat* so zu reformieren, daß er alles darin von Grund aus änderte und das Ganze umstürzte, um es wiederherzustellen“⁷. Spuren der Zeit, Verschleiß inbegriffen, können das Leben mitunter eher erleichtern als erschweren,

¹ Descartes setzt „*gesunde[n]* Verstand“ (Descartes, R.: Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs, S. 3; Hervorh. v. S. M.) mit „Vernunft“ (ebd.) gleich.

² Ebd.

³ Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, nach der ersten (Riga 1781) und zweiten (Riga 1787) Original-Ausgabe hrsg. von Raymund Schmidt (von ihm hrsg. zuerst 1926), 3., mit einer Bibliographie von Heiner Klemme erweiterte Auflage, Hamburg 1990 (dort zuerst 1868) (Philosophische Bibliothek, Bd. 37 a), S. 741 [A 822/B 850]. „Die Seitenzählungen der Ausgaben A und B sind im Haupttext jeweils am Rande der Seiten vermerkt“ (ebd., S. VI, vom Verlag hinzugefügte „Vorbemerkung zur dritten Auflage“) und finden sich bei der hier vorgenommenen Zitierung als Ergänzung in eckigen Klammern. Der Kursivschrift innerhalb dieses und der folgenden Zitate aus diesem Werk entspricht im Original Sperrdruck.

⁴ Ebd., S. 741 [A 822/B 850].

⁵ Siehe hierzu die Assoziation der Farbe Blau mit sorgloser Kindheit in Kapitel 2.2.7 auf S. 59.

⁶ Descartes, R.: Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs, S. 14.

⁷ Ebd.

und endlich sind diese Mängel fast in allen Fällen erträglicher als ihre Veränderung sein würde. Es verhält sich damit ähnlich wie mit den großen Wegen, die sich zwischen den Bergen hinwinden und durch den täglichen Gebrauch allmählich so eben und bequem werden, daß man weit besser tut, ihnen zu folgen, als den geraderen Weg zu nehmen, indem man über Felsen klettert und in die Tiefe jäher Abgründe hinabsteigt.¹

Sieht man über die, in Bezug auf eine Frau geäußert, unfreiwillig pejorative Konnotation eines „täglichen Gebrauch[s]“² hinweg, ist dieser Vergleich durchaus angemessen: Auch die Patientin wägt Makel und Perfektion gegeneinander ab, wenn sie im ständigen Wechsel vergangene und gegenwärtige Projektion ihrer selbst betrachtet und betastet, die ihr nebeneinander als Foto und Spiegel vorliegen.

Die erst im Vergleich erhaltene Differenz klafft nun als unwegsamer Abgrund unter ihr – eine vermeintlich aussichtslose Lage, in der man erneut Kant zurate ziehen könnte, der ihr diese Rechnung sicher gern erspart hätte; denn seiner Philosophie³ nach „ist es ungereimt, in der reinen Mathematik zu meinen“⁴. Doch sobald die Frau den Einfluss physischer auf psychische Veränderungen zulässt, erliegt sie bereits dem „Spiel der Einbildung, ohne die mindeste Beziehung auf Wahrheit“⁵. Der Leitspruch ‚Versuch macht klug‘ oder formeller ‚Aus Fehlern lernt man‘, zumindest wenn er Klugheit mit Vernunft gleichsetzen sollte, scheint für den kompromisslosen Kant nicht zu gelten, denn „in Urteilen aus reiner Vernunft ist es gar nicht erlaubt, zu *meinen* [...], weil sie nicht auf Erfahrungsgründe gestützt werden“⁶. Der Patientin bleibt nichts anderes übrig, als die unauslöschbare Erfahrung des Vertrauensmissbrauchs durch den Arzt (vgl. SD 64) hinzunehmen. „*Die Region um ihre Augen genauer zu betrachten*“ (SD 63) hingegen wird sie in ihrer Erkenntnis nicht mehr weiterbringen, und auch Kants „reine[] Vernunft“⁷ könnte ihr allenfalls noch im Kampf gegen ihren Verstand helfen, der kontraproduktiv „*das Ungeheuerliche wegzuschieben*“ (SD 63) versucht.

Während Kant diesen Kampf als Notwendigkeit ansieht, die nicht erlernt werden kann, mildert Descartes die menschliche Verantwortung dafür ab. Die Patientin kann Erlösung finden, wenn sie am Wendepunkt ihrer jetzigen Erkenntnis, der äußeren Wahrnehmung zu viel Spielraum eingeräumt zu haben, umkehrt, statt weiter „d[em] blaue[n] [...] Irrlicht“⁸ zu folgen. Nur dann wäre sie „vernünftig oder bescheiden genug, um sich

¹ Ebd., S. 15.

² Ebd.

³ Dass hier bewusst der Begriff ‚Meinung‘ vermieden wird, erklärt sich im Folgenden.

⁴ Kant, I.: Kritik der reinen Vernunft, S. 741 [A 823/B 851].

⁵ Ebd. [A 822/B 850]

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 215.



für weniger fähig zu halten, das Wahre vom Falschen zu unterscheiden, als manche, von denen sie es lernen könn[te]¹. Man beachte im Zitat die bewusste Wahl des Adjektivs „vernünftig“², das hier im Gegensatz zu Kants Definition die Fehler- und Mangelhaftigkeit des Menschlichen rechtfertigt. Die Patientin folgt in Zukunft keiner dieser beiden Definitionen, denn weder kämpft sie ‚vernünftig‘ gegen die Versuchung der Verdrängung, noch übt sie sich in ‚vernünftiger‘ Bescheidenheit. Stattdessen plant sie mit der ihr zur Verfügung stehenden ‚Vernunft‘ einen Mord – auch wenn ein solcher per definitionem nicht aus dieser im doppelten Wortsinne *menschlichen* Fähigkeit entspringen kann.

2.2.8 Neue Identitäten

Normalerweise zieht ein Mord keine Gegenwehr nach sich, zumindest keine durch das Opfer. Doch es ist offensichtlich, dass dieses noch immer „kontrollieren kann“ (SD 68), denn letztendlich „hat sie das Wissen zugelassen“ (SD 63), dass jemand „ihr Gesicht getötet und das Gesicht einer Fremden daraus gemacht [hat]“ (SD 64). Infolgedessen lässt sich buchstäblich von einem ‚Gesichtsverlust‘ sprechen, dessen allmähliche Erkenntnis jüngst dokumentiert worden ist.³ Pars pro Toto ist dieser nicht nur in der Duden-Definition als „Verlust an Ansehen, Wertschätzung“⁴, sondern auch in der Wahrnehmung der ehemaligen Patientin, „die sich selbst zu einer Fremden geworden ist“ (SD 67). Wenn „einer Fremden“ (ebd.) nun „Begehren und Bewunderung“ (ebd.) entgegengebracht werden, stellen sich zwei Fragen: erstens, warum das neue Leben „unter den bewundernden Blicken“ (SD 37), das sie sich vor und von der Operation gewünscht hat, durch „Hass [...] auf den Mann, der ihr das angetan hat“ (SD 68), gekennzeichnet ist; zweitens, wer diesen Hass empfindet. Sich selbst einerseits als Fremde zu charakterisieren und sich andererseits darüber zu beklagen, dass eine Fremde begehrt wird, mutet wi-

¹ Descartes, R.: Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs, S. 16.

² Ebd.

³ Entsprechend einer Toten, die ihren Mörder durch ihre physische Existenz nicht mehr beeinträchtigen kann, erweckt auch die frisch operierte Frau zunächst nicht den Eindruck, ihren Arzt (und Ehemann) spürbar mit den negativen Konsequenzen seines Handelns zu konfrontieren. Zum Ausdruck kommt vielmehr ihre neu erstehende ‚Kunst‘, sich im wahren Wortsinne nicht die ‚Blöße‘ zu geben, ihren tief im Inneren empfundenen ‚Gesichtsverlust‘ nach außen hin oder, genauer gesagt, vor und von ihrem (sich selbst somit nicht als solchen empfindenden) ‚Peiniger‘ erkennen zu lassen, der sich daraus resultierend wie ein (zur Verdeckung einer Straftat zu einem solchen gewordener) Mörder in Sicherheit wiegen kann – allerdings ohne sich selbst einer bösen Tat bewusst zu sein, was seinem ‚Opfer‘ im Gegensatz zu dem eines wirklichen Mörders einen klaren Vorteil und Vorsprung auf „de[m] Weg der Rache“ (SD 104) verschafft, die darin besteht, das (so empfundene) Täter-Opfer-Verhältnis einfach umzukehren.

⁴ Duden. Deutsches Universalwörterbuch, S. 684, Artikel „Gesichtsverlust“.

dersprüchlich an, was eventuell aus einer falschen Verknüpfung des vom Ich bestimmten mit dem das Ich umgebenden Wirkungskreis resultiert. Dieser ‚Inkompatibilität‘ entgegenwirken kann zum einen eine Abgrenzung des Begriffes ‚fremd‘ von dem, was als ‚Ich‘ zu bezeichnen ist, zum anderen eine Definition des ‚Fremden‘ an sich. Das dem Arzt zugeschriebene kriminelle Verhalten erweist sich dann als Projektion der immer konkretere Züge annehmenden Devianz der Patientin.

Auf derartige Normabweichungen kommt auch der Soziologe Siegfried Lamnek zu sprechen, unter anderem wenn er Sigmund Freuds Dreiteilung der menschlichen Persönlichkeit „für die kriminologische Anwendung psychoanalytischer Erkenntnisse“¹ heranzieht. Offenbar in jedem Menschen erhält „das Es, die älteste Instanz, [...] das Zentrum der Bedürfnisse und Triebe“², mit dem „Über-Ich [...] die Instanz, die die Rolle des sozialen Gewissens übernimmt, die also gegen das Es gerichtet ist“³. Eine von diesem konkreten, kurz zuvor nur scheinbar erfolgreich operierten Menschen ausgehende Gefahr bahnt sich insofern an, als die entlassene Patientin, sobald sie „als vermittelnde Instanz [...] das Ich zwischen beide[n] konfligierenden Elemente[n] der psychischen Struktur“⁴ zusammen mit ihrem Gesicht verloren zu haben glaubt, für ihre Umgebung unverändert unspektakulär zu „lesen [...], zu bügeln, die Topfpflanzen zu gießen“ (SD 68) scheint, obwohl gerade diese alltäglichen Tätigkeiten aus ihrer jetzigen Wahrnehmung heraus als abweichend zu betrachten sind. Für ihre Umgebung nicht sichtbar, aber umso abweichender „hält sie den Schmerz in ihrem Innersten verschlossen“ (ebd.), augenscheinlich ein dem Über-Ich typisches Verhalten, einen Trieb vor der Gesellschaft zu verbergen, tatsächlich jedoch die gewaltsame und nicht internalisierte Unterdrückung ihrer Gefühle, denn „Tränen erlaubt sie sich nur dieses eine Mal“ (SD 67), als „der Tag vor ihrem Geburtstag“ (SD 27) und damit das Bewusstsein der zunichtegemachten Existenz zurückkehrt. Doch „auch eine zu starke Über-Ich-Ausformung kann zur Ursache für Kriminalität werden, wenn die verdrängten Triebe mit kriminellen Verhaltensweisen ‚kompensiert‘ werden sollen“⁵. Zudem überlädt sie ihr ohnehin unverhältnismäßig ausgeprägtes Über-Ich, dessen „von außen an das Individuum herangetragene“⁶ Normen hinreichend wären, mit ihren eigenen Wertemaßstäben, um kühl kalkulierend „eine angemessene Strafe für den Mann“ (SD 68) – nicht etwa für ein Kind, das Regeln erst noch erlernen müsste – zu

¹ Lamnek, Siegfried: Theorien abweichenden Verhaltens. Eine Einführung für Soziologen, Psychologen, Pädagogen, Juristen, Politologen, Kommunikationswissenschaftler und Sozialarbeiter, München ⁷1999 (zuerst 1979), S. 81.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 86.

⁶ Ebd., S. 81.



ersinnen. Soziale Kontakte, im ‚Normalfall‘ als ‚Kompensationsbeschleuniger‘ geeignet, meidet sie fortan konsequent, stellen sie doch für sie eine Bedrohung dar, die als ‚fleischgewordenes Über-Ich‘ ihre ‚kriminelle Kompensation‘ eher hemmen würde. Das alles steuert die Frau, die einst „*unter den bewundernden Blicken der Männer*“ (SD 37) und jetzt „*hinter einer Sonnenbrille mit großen dunklen Gläsern*“ (SD 67) bleiben will, offenbar aktiv und bewusst, denn sie „*konzentriert sich auf das, was sie kontrollieren kann*“ (SD 68).

„*Ich denke, also bin ich*“¹, schließt Descartes aus seiner Feststellung, dass selbst eine Umgebung voller Täuschungen immer auch das Produkt aus etwas sich in der Person eines *Wahrnehmenden* realisierendem *Wahrgenommenem* ist. Wenn ein schwacher Geist zur Not immer noch „Trugbilder“² erzeugen kann, beherrscht die Frau ‚ohne Gesicht‘ zumindest die Fähigkeit, „*konzentriert*“ (SD 68) zu hassen – und „*immer denkt sie nur an das eine*“ (ebd.), zwar nicht an jenes eine, an das zu denken vielen unterstellt wird, aber immerhin an dasjenige, was vielen einfällt, wenn sie jenes eine nicht bekommen: „*Sie denkt an Rache*“ (ebd.; nicht kursive Hervorh. v. S. M.), also *ist* sie, wenn auch mit dem „*Gesicht [...] einer fremden Frau*“ (ebd.).

¹ Descartes, R.: Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs, S. 31.

² Ebd.

2.3 *Der Plan*

Geht es in der bildenden Kunst darum, nach der Motivfindung den abzubildenden Gegenstand in den größeren Zusammenhang eines Gesamtbildes zu integrieren, oder in einem Roman um die angemessene erzählerische Umsetzung des Sujets – psychologisch betrachtet gleichsam um die adäquate ‚Reaktion‘ auf das themengebende ‚Reizwort‘ –, so lässt das menschliche Verhalten auf Motivationsschübe bei deren angemessener Nutzung eine konkrete Zielsetzung folgen. Letztere bleibt aus, wenn vorübergehende Affekte ‚Kurzschlussreaktionen‘ ohne emotionale Hemmschwelle auslösen, oder aber es tritt der Fall ein, dass schädliche Affekte sich verfestigen, eine nicht zu untergrabende Basis des Hasses bilden und dem Menschen – nach Absperrung aller ethisch vertretbaren (Aus-) Wege – letztlich nur noch freistellen können, entweder im Stillstand zu verharren oder seine noch vorhandenen Ressourcen in ‚negative Produktivität‘ umzuwandeln. Ein solches Unterfangen erfordert die entsprechende Umdeutung eines Selbstverwirklichungs- in einen Fremdvernichtungsplan, den dieses Teilkapitel nachzuzeichnen versucht.

2.3.1 Studien auf dem Weg zur Rache

„*Ein Mann mit verlässlichen Gewohnheiten*“ (SD 75) stellt ein geeignetes Studienobjekt dar, das nach Aufbereitung der Forschungsergebnisse „*ihr später einmal nutzen*“ (ebd.) kann. Die „*Verwertbarkeit*“ (ebd.) ungeordnet empfangener Daten ergibt sich erst aus dem verfolgten Ziel. Ausgangspunkt jedoch ist zunächst allein ein verfolgter Mensch, dessen Transparenz einen idealen Gegensatz zur Beobachterin „*hinter einer Sonnenbrille mit großen dunklen Gläsern*“ (SD 67) bildet. Nicht ‚der Zweck heiligt die Mittel‘, sondern umgekehrt erhält das noch abstrakte Ziel der Rache seine Berechtigung erst durch das sie ermöglichende Instrument: Eine Frau kann sich dem Mann gegenüber, „*der ihr Gesicht verunstaltet hat*“ (SD 74) und dadurch die Rachegefühle hervorruft, gerade mithilfe seiner Tat tarnen. Erst seitdem sie ihr Gesicht verloren hat, wird Verstecken zum „*Alltag*“ (SD 67), und vom Alltäglichen ist es nicht mehr weit bis zum Gewohnten. Dies vermag, auch wenn es im Vergleich zum Vertrauten mit dessen durchweg positiver Konnotation allenfalls eine neutrale Nebenbedeutung birgt, nicht minder hilfreich bei der Bildung eines Automatismus zu sein. Ein solcher ist als Ergebnis des Vertrauten möglicherweise die Geborgenheit, auf Grundlage des Gewohnten zumindest die *Verborgtheit*. Beide ersparen die Mühsal von Denkprozessen, die dank Erfahrung überflüssig werden.



Ein Mann „*hat ihr Vertrauen missbraucht*“ (SD 64), kann dadurch keine Geborgenheit¹ als Automatismus mehr vermitteln, sodass sie Letzteren nur noch durch Rückzug in die Verborgenheit finden kann. Aus dieser Position heraus kann sie statt des Vertrauten nur noch das Gewohnte wahrnehmen – jedoch nicht aus der Perspektive einer Frau, „*die sich daran gewöhnt, im Zentrum liebevoller Blicke zu stehen*“ (SD 18), sondern einer solchen, die „*privat keine Menschen mehr um sich*“ (SD 67) erträgt und fortan ihren eigenen Blick auf einen einzigen Menschen richtet. Im Zuge dessen ersetzt „*sie, die sich selbst zu einer Fremden geworden ist*“ (SD 67), ihre eigenen Gewohnheiten, zu denen sie nicht mehr zurückkehren kann, durch die ihres Mannes. Da sie mangels Geborgenheit nicht mehr verinnerlicht werden können, müssen sie anderweitig festgehalten werden. „*Jedes scheinbar unwichtige Detail*“ (SD 75) erhält seinen Wert allein durch seinen Nutzen, nachdem es als Charakteristikum des damals vertrauten Partners möglicherweise noch für sich selbst gesprochen hat. Indem sie es „*in ihrem Buch mit dem rot glänzenden Seiden einband notiert*“ (SD 76) – kleine Reminiszenz an die „*in ihrem neuen roten Kleid*“ (SD 29) empfundene „*Kühle der Seide*“ (ebd.) –, fasst sie es in Worte, nimmt ihm dadurch die Besonderheit einer unaussprechlichen Empfindung. Die Niederschrift macht das Gewohnte zum Gewöhnlichen, das Ordentliche zum Ordinären. „*Sie führt Buch darüber, wie er seine Tage verbringt*“ (SD 75), macht sein Leben buchstäblich ‚berechenbar‘, reiht „*die Tennistermine am Mittwoch und Freitag*“ (ebd.) an „*die Tage, an denen er seine Ehefrau betrügt*“ (ebd.), und bringt dadurch ihre eigene Gleichgültigkeit zum Ausdruck – oder besser ihre Entrücktheit.

Abermals offenbart sie sich als ‚absurde Antiheldin‘²: Wie Sisyphos, der unaufhörlich „*die Götter leugnet und Felsen hebt*“³, weist sie die Macht der Verletzbarkeit von sich, die in ihrem Falle durch den ehelichen Betrug erfolgen könnte. Doch ihr gelingt dies nur, indem sie von sich selbst in der dritten Person spricht und sich dadurch selbst verleugnet. Eine fremde Frau vertritt das krankheitsbedingt fernbleibende Ich und versucht sich in ‚Teamarbeit‘ mit Über-Ich und Es, die ‚der Neuen‘ ihren Arbeitsbereich zuweisen und damit ‚menschliche Insolvenz‘ verhindern. ‚Konjunkturschwäche‘ und mangelhaft ausgebildetes ‚Personal‘ lassen den ‚menschlichen Betrieb‘ in seinem täglichen Überlebenskampf allerdings ebenso wenig florieren, wie man sich die Ehefrau im „Kampf gegen Gipfel [...] als einen glücklichen Menschen vorstellen“⁴ kann. Während Sisyphos

¹ Dem Leser, der den Kriminalroman erst bis zu dieser Stelle gelesen hat, mag das Wort ‚Geborgenheit‘ zu diesem Zeitpunkt noch unpassend erscheinen, denn noch weiß er nicht, dass Arzt und Ehemann ein und dieselbe Person sind.

² Siehe hierzu den letzten Satz des Kapitels 2.2.6, S. 57.

³ Camus, A.: Der Mythos des Sisyphos, S. 160.

⁴ Ebd.

„Herr seiner Tage“¹ bleibt, wagt ein Ersatz-Ich nicht, das eingespielte Team aus Über-Ich und Es zu leiten, und übernimmt stattdessen den Vorsitz über eine weitere Person. Eine Frau stellt sich über einen Mann, um zur ‚Herrin seiner Tage‘ zu werden, die bereits gezählt sind, bevor sie dokumentiert werden. Ihr Führungsstil fußt dabei weniger auf menschlichem Umgang als auf Bespitzelung des ihr Unterstellten, auch wenn ihr Arbeitsmaterial leicht veraltet scheint. Auf Abhöranlage oder Kamera ist sie nicht angewiesen; neben dem bereits angesprochenen Notizbuch braucht sie nur „ihren Feldstecher“ (SD 75). Schließlich führt sie ihr eigenes Gericht, dem sie dementsprechend keine Beweise vorlegen muss. Eine Tarnung ist genauso wenig vonnöten, denn der Verfolgte selbst „hat ihr Gesicht getötet und das Gesicht einer Fremden daraus gemacht“ (SD 64).

Welche Gefahr von einer Verwandlung, gepaart mit Identitätsverlust, ausgehen kann, beschreibt der Gewaltforscher Wolfgang Sofsky in seiner soziologischen Untersuchung über vergangene bis gegenwärtige „Zeiten des Schreckens“. In diesem Zusammenhang spricht er ebenjene Entrücktheit an, die auch der gestörten Persönlichkeitsstruktur der Ehefrau eigen ist:

Wer sich verwandelt, ist nicht mehr derjenige, der er war. Er wird nicht nur anders, er wird ein anderer. Er befreit sich von sich selbst. Er verzichtet darauf, eine dauerhafte Substanz, eine chronische Identität vorzuweisen. Die Verwandlung betrifft die ganze Person, ihren Geist, ihren Leib. Ihr wirksamstes Hilfsmittel ist die Maske.²

Zumindest zwei Unterschiede zeigen sich in der inneren wie äußeren Veränderung der Frau: Zum einen ist der Verlust ihres Ich-Bewusstseins nicht als Befreiung aufzufassen, sondern wie oben angesprochen allenfalls als Verleugnung. Zum anderen geschieht ihre Maskierung vor der Selbstaufgabe und ist folglich Motiv und Mittel in einem. Nichtsdestoweniger verweigert auch sie sich dem Status als „dauerhafte Substanz“³ insofern, als sie jeglichen Verdacht, „eine chronische Identität vorzuweisen“⁴, zyklisch entkräftet; denn „am Wochenende setzt sie aus, weil sie es zu Hause in Gesellschaft ihres Ehemanns verbringt“ (SD 74). Diese Tatsache darf jedoch nicht den Eindruck erwecken, die Ehefrau nehme ihre ursprüngliche Identität wieder an. Zwar könnte man hier erneut auf Sisyphos verweisen, wenn er „sieht [...], wie der Stein innerhalb weniger Augenblicke in jene niedere Welt hinabrollt, aus der er ihn wieder hoch auf den Gipfel wälzen muß“⁵, sodass die Wochenenden des vorübergehend wiedervereinten Ehepaares als Unterbrechung der fremden Wesensart der Ehefrau konform gingen mit „diesem Rückweg, [...] dieser Pau-

¹ Ebd., S. 159.

² Sofsky, W.: Zeiten des Schreckens, S. 28 f.

³ Ebd., S. 29.

⁴ Ebd.

⁵ Camus, A.: Der Mythos des Sisyphos, S. 157.



se“¹, „diese[r] Stunde, die gleichsam ein Aufatmen ist und ebenso zuverlässig wiederkehrt wie sein Unheil, [...] d[er] Stunde des Bewußtseins“². Wie der Verurteilte „in diesen Augenblicken, in denen er den Gipfel verläßt und allmählich in die Schlupfwinkel der Götter entschwindet, [...] seinem Schicksal überlegen“³, vom Wissen über die nicht zu ergründende Willkür der Götter erfüllt und damit „stärker als sein Fels [ist]“⁴, gewinnt die Frau die Oberhand über ihren Mann, „weiß sie über ihn mehr [...] als alle anderen Menschen, mit denen er zu tun hat“ (SD 74). Ein weiteres Mal jedoch treibt sie nicht das Urteil in diesen Abgrund zurück, sondern eine – nach der zur Schönheitsoperation weitere fragwürdige – Entscheidung: „den Schmerz in ihrem Innersten verschlossen“ (SD 68) zu halten, statt ihn wie Sisyphos demonstrativ zur Schau zu tragen. Nicht in der Öffentlichkeit, sondern nur im Verborgenen kann sich Heimtücke entfalten. Ihre regelmäßige Rückkehr ins Ich ist nichts weiter als der Automatismus, den ihr Mann ihr nicht mehr zu geben vermag: Vertrautheit. Ihrem Mann bietet sie diese noch – wohlgerneht nur scheinbar.

Doch wie ein Schlafmittel kann eine Schimäre neben beruhigender auch tödliche Wirkung haben. Erfolgreiche Heimtücke kann den anderen in Sicherheit wiegen, um ihn schließlich ohne lästige Gegenwehr ausschalten zu können. Laut Sofsky kann der Tod des anderen reinem Überlebenswillen des Angreifers geschuldet sein. Bestenfalls sein erstes Beispiel mag das tödliche Trugbild rechtfertigen, wenn man berücksichtigt, dass es einer anderen Epoche angehört und überdies den Menschen als Opfer ausklammert:

Unter der Tiermaske gewann der Jäger der Vorzeit die Kraft und Behendigkeit der Tiere, die er erlegen wollte. Er verwandelte sich seiner Beute an, wurde wie sie. Der Tanz der Büffel oder Gazellen spielte das Töten vor und sicherte das Jagdglück.⁵

Da sie in der Rückbesinnung auf ihren Gesichtsverlust diesen immer wieder mit ihrem Tod gleichsetzt, kann der chirurgische Eingriff, dem sie vor ihrer eigenen Operation beiwohnt, durchaus mit einem solchen „Tanz der Büffel“⁶ konkurrieren. Damals tanzen die ‚Büffel‘ in weiße Kittel gehüllt und mit einem Skalpell bewaffnet „um das Fleisch“ (SD 47) und „spiel[en] das Töten vor“⁷, was die Zuschauerin zu jenem Zeitpunkt leider nicht begreift. Sie erliegt buchstäblich – zumindest nach ihrem Empfinden – der Täuschung, gibt ebenfalls ihr Fleisch preis und erhält zur Strafe, vor der Unwissenheit bekanntlich nicht schützt, „das Gesicht einer Fremden“ (SD 64). Als wäre dies nicht ge-

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Sofsky, W.: Zeiten des Schreckens, S. 29.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

nug, gerät besagte „*Fremde[]*“ (ebd.) ausgerechnet ins Visier des Feldstechers, durch den die betrogene Patientin nun „*die mandeläugige Schwester, die sie vor und nach ihrer Operation betreut hat*“ (SD 75), als lebendiges Déjà-vu erlebt. Obgleich sich eine bessere Beute als ihre ‚Gesichtsgenossin‘ kaum finden dürfte – schließlich erspart sie der Jägerin eine zeitaufwendige Maskierung¹ –, ist es reiner Zufall und bloßer Nebeneffekt, dass sich „*der Herr Professor in der Wohnung seiner Mitarbeiterin*“ (SD 75) aufhält. Er allein entspricht ihrem ‚Beuteschema‘, das er überdies selbst entworfen hat.

Entscheidend ist, dass die Ehefrau noch keinerlei Assimilation selbstbestimmt vollzogen hat. Es ist ihr Mann, der ihre Anpassung an „*seine mandeläugige Geliebte*“ (SD 76) vollstreckt, und nun ist es an seiner Frau, aktiv zu werden: Um die für sie selbst destruktiven Inhalte der Operationsvorführung doch noch produktiv anzuwenden,

muss sie ganz einfach das Gleiche tun, was er gemacht hat. Ihn mit ein paar schnellen Schnitten entstellen. Ihn so zurichten, dass er sein Gesicht in keinem Spiegel mehr anschauen will. Dass ihn gruselt, wenn er sich sieht. (SD 76)

Das Ziel ihrer Rache hat konkrete – und in physiognomischer Bedeutung wörtlich so zu verstehende – (Gesichts-)Züge angenommen.

2.3.2 Die Schönheit der Waffe

„Wer such[e]t, der findet“² – die auf die Bergpredigt zurückgehende Redewendung steht sowohl für eine göttliche Verheißung als auch für eine menschliche Hybris. Beides vereint sich in einer Frau, die „*Werkzeuge ihrer Rache*“ (SD 85) sucht und „*sich wie Gott vorkommt*“ (ebd.), sobald „*sie die Messer aus der Verpackung schält*“ (ebd.), daraufhin „*ein silbernes Skalpell [...] in der Hand [hält]*“ (ebd.) und schließlich „*der Zauber wirkt*“ (ebd.). Dieser lässt sie ins Schwärmen geraten und eine Renaissance der Stationen

¹ Vgl. hierzu auch Paprotta, Astrid: *Mimikry*. Roman, Frankfurt am Main ²2001 (zuerst 1999). Im Zentrum dieses Kriminalromans steht eine für ihre Umwelt unscheinbare Mörderin, die schwache und einflusslose Menschen tötet, womöglich mit dem Ziel, dadurch ihre eigene Ohnmacht zu kaschieren. Um an Stärke – beziehungsweise an ‚Spielraum‘, diese gleichermaßen nach innen wie nach außen vorzutäuschen – zu gewinnen, eignet sie sich schrittweise immer mehr Eigenschaften der auf sie zunächst einflussreich wirkenden Ermittlerin an, bis diese selbst zur Beute wird. Hier geschieht die auf das Tierreich zurückgehende Mimikry, die Angleichung zu Tarnzwecken (vgl. Schaefer, Matthias: *Wörterbuch der Ökologie*, Heidelberg ⁵2012 (zuerst von Wolfgang Tischler, Jena 1975), S. 174, Artikel „Mimikry (mimicry)“), nicht, um die Beute zu töten, sondern um wirklich (wie) diese zu werden. Sobald die Kommissarin eigene Schwächen offenbart, verliert die Maskierung kontrastiv zu Sofskys und Deitmers Beispiel ihren Sinn, und erst dann entsteht der Drang, zu töten.

² Die Bibel, S. 1160, Lk 11,10.



auf dem Weg zur Nemesis, der „Personifikation der ausgleichenden Gerechtigkeit, Rächerin menschl[ichen] Frevels“¹, erleben.

Am Anfang „*leuchtet ihr aus dem Schaufenster einer Boutique ein rotes Kleid entgegen*“ (SD 28); im doppelten Sinne wird sie von diesem angezogen, findet es, statt es aktiv zu suchen, und „*lässt es sich einpacken*“ (SD 29); „*voll Vorfreude packt sie die Schachtel mit dem Kleid in den Kofferraum*“ (ebd.), ebenso wie „*d[ie] Verpackung*“ (SD 85) und „*das Rascheln des Papiers [...] ihre Aufregung*“ (ebd.) auch im Zustand der Rachsucht markieren. Wachsende Selbstbestimmung tritt zutage, wenn die Frau als Kundin nicht mehr unmittelbar dem vom dominant „*roten Kleid*“ (SD 18) verursachten Kaufrausch erliegt, sondern für den Waffenkauf den bedächtigeren, mittelbaren Weg der Bestellung nach „*ein wenig Suchen im Netz*“ (SD 85) wählt. Nur so kann sie eine Auslese vollziehen, auf der eine „*angemessene Strafe für*“ (SD 76) den in ihren ‚Augen‘² gescheiterten Chirurgen basiert. Noch weiter zurück in die Vergangenheit der Frau vermag das „*Glitzern*“ (SD 85) der „*ehrfürchtig bestaunt[en] [...] Klinge*“ (ebd.) zu verweisen, erinnert es doch an ein Geschenk ihrer „*Großmutter, die bunte Perlen in die Zöpfe der Enkelin flicht*“ (SD 18) und sie damit spielerisch zur Prinzessin krönt, bis schließlich in blutigem Ernst „*ein silbernes Skalpell*“ (SD 85) die Apotheose³ der „*Allmächtig[en], Herr[in] über Leben und Tod*“ (SD 85), einleitet.

Ihre von postoperativen Schmerzen – physischer wie psychischer Art – verdrängte Begeisterung für „*die Stilleben flämischer Meister*“ (SD 19) erwacht zu neuem Leben, gewinnt „*mit diesem Ding in der Hand*“ (SD 85), von einem „*klobigen Küchenmesser*“ (ebd.) weit entfernt, sogar eine Dimension hinzu: „*Die Bilder haben sie stärker berührt, als es ihr bisher bewusst geworden ist*“ (SD 19 f.); doch nun überschreitet sie die Malerei, bis sie zur bildenden Kunst des „*Werkzeug[s] ihrer Rache*“ (SD 85) gelangt, „*sie bewundert die schlanke Form, dreht es, betrachtet es von allen Seiten*“ (ebd.), was sie beim Gemälde günstigstenfalls mit einer farbigen Rückwand konfrontiert hätte.

Die Entwicklung von zweidimensionaler Fläche zu dreidimensionalem Körper am Beispiel von Malerei und bildender Kunst konkretisiert sich in ‚Papier‘ und ‚Fleisch‘, die von der Frau im selben Atemzug als Zielscheibe ihres neu erworbenen Skalpells genannt werden: „*Leicht wie ein Windhauch zerschneidet es Papier. Fein wie eine Rasierklinge zerteilt es Haut. Tief wie ein Messer schneidet es in Fleisch.*“ (ebd.) So wie ‚Haut‘ als Objekt der Klinge hier die mittlere Position einnimmt, repräsentiert sie als Oberfläche des Menschen sowohl die Schutzschicht als auch die Grenzlinie zwischen innen und außen;

¹ Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie. Götter, Helden, Ereignisse, Schauplätze, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien ⁵1999 (zuerst 1981), S. 150, Artikel „Nemesis“.

² Letztere sind hier – als Ergebnis der Operation – wörtlich zu verstehen.

³ Zur Kombination dieses Begriffs mit dem ‚Messer‘ siehe auch Kapitel 2.4.3, S. 131.

ihre Versehrbarkeit versinnbildlicht den buchstäblichen ‚Einschnitt‘ in die Empfindsamkeit der Frau, die als Zuschauerin neben und Patientin auf dem Operationstisch gleichermaßen extern wie intern beteiligt ist. Einhergehend mit dem Positionswechsel wird ihre Feinsinnigkeit durch Abstumpfung¹ ersetzt; „*sie bewundert die Maler einer vergangenen Epoche*“ (SD 19) als sensibler Mensch, aber „*ehrfürchtig bestaunt sie die Klinge*“ (SD 85), wenn sie als einzig verbleibende Gefühlsregung „*dieses Messer in der Hand hält*“ (ebd.). Wachser Kunstverstand ist ihr angeboren, während sie „*ein Werkzeug gebrauchen lernen*“ (SD 97; nicht kursive Hervorh. v. S. M.) muss.

Ihre zukünftige Gefahr geht von der Verlagerung ihres kulturellen Interesses am Kunstwerk als Ganzem auf das rein technisch handhabbare Versuchsobjekt des Hühnchens aus, „*das sie in seine Einzelteile zerlegen wird*“ (ebd.), was einer Zerstörung gleichkommt; genau genommen handelt es sich aber um „*kein Hühnchen, verbessert sie sich*“ (ebd.), sondern um „*ein frisches Huhn, das nach allem, was man wissen kann, frei auf einer Wiese herumgelaufen ist und hoffentlich entsprechend kräftige Muskeln und Knochen und Sehnen besitzt*“ (ebd.). Erschreckend plastisch erhebt sie das im Diminutiv bezeichnete Nahrungsmittel hiermit zum Lebewesen als Vorstufe zum menschlichen Opfer, das die nicht mehr allzu lang währende Freiheit des Ehemannes ankündigt. „*Wenn sie ihm das Gleiche antun will, was er ihr angetan hat, muss sie*“ (SD 76) ihre Vorlieben und damit ihre Individualität zugunsten der Fachrichtung ihres Mannes opfern, die sie sich im Schnelldurchlauf, beginnend bei der nüchternen Anatomie, anzueignen gedenkt. Diese kann als „*Wissenschaft vom Bau des [menschlichen] Körpers u[nd] seiner Organe*“² und zurückgehend auf das griechische Verb ‚anatémnein‘ = ‚aufschneiden‘ zunächst nichts anderes bedeuten als die Vernichtung eines Ganzen, die uns bereits in der Genesis begegnet: Der Mann, als noch einziger Mensch das „Haupt der Schöpfung“³, opfert im Zustand des Schlafes⁴ nach dem Willen Gottes „eine seiner Rippen“⁵. Die Tatsache, sich infolgedessen nicht mehr als Ganzes betrachten zu können, hindert den Mann nicht daran, den von ihm abgetrennten Knochen als „Bein von meinem Bein / und Fleisch von meinem Fleisch“⁶ zu bezeichnen, obgleich Gott sie längst zu einem weiteren, wenn auch

¹ ‚Abstumpfung‘ kann hier zweideutig sowohl den Verlust von ‚Scharfsinn‘ als auch die schwindende Einordnung des Skalpells als ‚scharfer‘ Waffe veranschaulichen.

² Duden. Deutsches Universalwörterbuch, S. 134, Artikel „Anatomie“; die erste Ergänzung in eckigen Klammern stammt aus dem Original.

³ Die Bibel, S. 18, Anm. zu Gen/1 Mos 2,4b–24.

⁴ Ein frühes Vorbild für die Narkose, der sich beide genannten Patientinnen zum Zwecke der Schönheitsoperation unterwerfen – im Falle der zweiten Patientin allerdings mit gegenläufiger Entwicklung zu der, die Eva nimmt: Während diese letztlich durch ihre Menschwerdung ihre Individualität erhält, erlebt die zweite Patientin ihr Operationsergebnis als Einbuße ihrer Einzigartigkeit.

⁵ Die Bibel, S. 18, Gen/1 Mos 2,21.

⁶ Ebd., S. 19, Gen/1 Mos 2,23. Zu ‚Rippe‘ und ‚Bein‘ siehe auch Kapitel 2.3.5, S. 92.



vom Mann verschiedenen Menschen ‚umgebaut‘ hat. Ihre Würde erhält die ehemalige Rippe letztlich dann doch ausgerechnet vom Mann – dem sie ihren Namen verdankt: „Frau soll sie heißen“¹, wünscht er sich, nicht ohne sich wenn schon nicht als Urheber der Benannten, dann zumindest als ihre Quelle in Erinnerung zu rufen: „denn vom Mann ist sie genommen“² – ebenso wie die scheinbar allein zu kulinarischen Zwecken erwachsene sorgfältige Zerlegung von Tieren von einem seiner Geschlechtsgenossen genommen oder vielmehr *übernommen* worden ist, sodass der bekochte Ehemann im Grunde erkennen müsste, „mit welcher Kunstfertigkeit sie Fleischlappen zurechtschneidet, füllt und zusammenflickt“ (SD 98). Der Wechsel von der in einem früheren Leben im Hinblick auf ihren reizvollen ‚Schick‘ *ersehnten* zu einer aktuell bezogen auf ihr kunstvolles ‚Geschick‘ *erstrebten* Anerkennung wird mit einer ihrer gedanklich formulierten Fragen auf den Punkt gebracht: „Fällt ihm auf, dass seine Frau eine Meisterschaft im Schlitzen und Zerren und Nähen entwickelt, die der eines Chirurgen ebenbürtig ist?“ (ebd.) Des Weiteren findet sich spätestens an dieser Stelle aus der Perspektive der ‚Noch-nicht-Mörderin‘ ein zwar nicht eindeutiger, aber dennoch plausibler Hinweis darauf, dass einerseits sowohl Ehemann als auch Arzt für das Ziel der Rache vorgesehen sind, andererseits ‚praktischerweise‘ beide in einer Person ‚zusammenfallen‘³, sodass nur ein einziger Mord ‚vonnöten‘ sein wird.

Adams und Evas Geschichte wird gespiegelt, wenn der Schlaf des Mannes nicht Ausgangspunkt, sondern Ergebnis ist, wenn die Frau nicht Gestaltetes, sondern Gestaltende wird, wenn Kochen der Befriedung statt der Befriedigung des Mannes dient, den „der Duft des geschmorten, gebratenen, gegrillten Fleisches derart [benebelt], dass er nichts anderes wahrnimmt“ (SD 98). Nicht in gespiegelter, sondern in gleicher Reihenfolge wie in der Schöpfungsgeschichte erscheinen die Geschöpfe, an denen sie tätig wird:

Gott schuf [...] alle Arten von gefiederten Vögeln. Gott sah, daß es gut war. [...] Gott machte alle Arten von Tieren des Feldes, alle Arten von Vieh [...]. Gott sah, daß es gut war. Dann sprach Gott: Laßt uns Menschen machen als unser Abbild, uns ähnlich. [...] Gott schuf also den Menschen als sein Abbild; als Abbild Gottes schuf er ihn. Als Mann und Frau schuf er sie. [...] Gott sah alles an, was er gemacht hatte: Es war sehr gut.⁴

¹ Die Bibel, S. 19, Gen/1 Mos 2,23.

² Ebd.

³ Die einfachen Anführungszeichen sollen die Zweideutigkeit – vor allem des ersten Bestandteils – des zusammengesetzten Verbs markieren, die neben der Deutung als ‚sich vereinigen‘ beziehungsweise ‚miteinander verschmelzen‘ auch die Auslegung als ‚in Trümmer gehen‘ oder ‚ineinanderstürzen‘ freistellt und damit die gemäß der ersten Interpretation vollzogene Auflösung der Trennung zwischen Ehemann und Arzt um die Vorausdeutung auf die vollständige Zerstörung des letztlich als eine einzige Person offenbarten Verursachers der Schäden an ‚Leib und Seele‘ seiner Patientin und Ehefrau ergänzt.

⁴ Die Bibel, S. 17 f., Gen/1 Mos 1,21–31.

Geradezu menschlich wirkt das Verhalten Gottes, alles Erschaffene zur Bestätigung des Erfolgserlebnisses noch einmal einem prüfenden Blick zu unterziehen, und darüber hinaus auch ein bisschen stolz, als habe die Idee zu seinem Werk niemals die Dimension ihrer Umsetzung andeuten können. Ähnlich vollzieht sich der ‚Schöpfungsweg‘ der ehemaligen Patientin, damit einhergehend aber eben auch der ‚Leidensweg‘ der Kreaturen. So beginnt sie, aus den „gefiederten Vögeln“¹ besagtes Huhn auszuwählen, „zertrennt sorgfältig die Haut, das Fleisch, bis sie zum Knorpel des Gelenks vorgedrungen ist“ (SD 97), scheint wie Gott „vom Erfolg ermutigt“ (ebd.) weiterzumachen, indem sie an „eine[r] Hammelkeule [...] experimentiert [...], um eine Knoblauchzehe darin zu verstecken. Eine sehr viel schwierigere Übung“ (ebd.), jedoch nur eine Vorstufe der Herausforderung, der sich Abraham stellt, wenn er das angebliche Opferlamm als Alibi nutzt, um seinen Sohn Isaak an den Opferaltar zu locken und auf diesem als eigentliches Brandopfer für Gott zu schlachten.²

Was für Abraham ein Menschenopfer ist, bedeutet für die ‚Anatomie-Autodidaktin‘ die Wiedererlangung „ihrer alten Lebensfreude und Selbstsicherheit“ (SD 98). Die absolut unabhängige Urteilskraft Gottes jedoch kann ihr nicht zuteilwerden, wenn sie sich an die Vorstellung klammert, „dass das Messer sie rettet“ (ebd.). Zu glauben, dieses Werkzeug, dessen Gott zudem nicht bedarf, gebe ihr „besser als jede Therapie [...] das Vertrauen in die eigene Kraft zurück, die Gewissheit, dass sie ihr Leben wieder selbst bestimmt“ (ebd.), entrückt sie jeglicher Nähe zu Gott. Erstens sind gemäß der Schöpfungsgeschichte Gott und Mensch keine Gegensätze, weshalb ein (wie auch immer zu einem solchen gewordener) ‚Unmensch‘ sich in seiner verquerten Logik auch nicht automatisch als ‚Gott‘ definieren kann; zweitens kann die Nähe zu Gott statt als größtenwahnsinniges Ziel nur als ohnehin vorgesehener Bestandteil des Schöpfungsplanes angesehen werden. Nicht umsonst enthält der Bericht über die Ausführung dieses Planes den Chiasmus „Gott schuf also den Menschen als sein Abbild; als Abbild Gottes schuf er ihn“³: Die ästhetische Kategorie dieses Stilmittels vermag insofern auch eine inhaltliche Konnotation zu vermitteln, als „die symmetr[ische] Überkreuzstellung von syntaktisch oder bedeutungsmäßig einander entsprechenden Satzgliedern [...] als spiegelbildl[iche] Anordnung“⁴ nicht besser vor Augen führen könnte, dass ein Spiegelbild zum einen ohne etwas vor dem Spiegel nicht vorstellbar ist und zum anderen diesem gegenüber lediglich mit entgegengesetzten Seiten, keinesfalls aber mit abgewandelten (Wesens-)Formen aufwarten kann.

¹ Ebd., S. 17, Gen/1 Mos 1,21.

² Vgl. ebd., S. 34 f., Gen/1 Mos 22,1–19.

³ Ebd., S. 17, Gen/1 Mos 1,27.

⁴ Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 146, Artikel „Chiasmus“.



Zu erwähnen, dass diese voraussetzungslose Harmonisierung des Menschen mit seinem Schöpfer am sechsten Tag geschieht, soll den Übergang von der Stilistik in die Numerologie erleichtern, die hier ebenso gut auf die Bedeutungsebene verweisen kann: So steht die Zahl Sechs gemäß Pythagoras von Samos nicht nur für Harmonie und deren Legitimation in der Ehe¹, sondern auch für Aphrodite², die sich dem Königssohn Paris als „Göttin der Liebe“³ vorstellt und deren falsche Versprechungen, gepaart mit berausender Schönheit, genügen, um ihre Konkurrentinnen Hera und Athene auszustechen und damit den Trojanischen Krieg auszulösen.⁴ „Mit trunkenem Mute“⁵ sieht Paris einer zukünftigen Harmonie entgegen, die ihm „das schönste Weib der Erde [...] als Gemahlin in die Arme führen“⁶ wird – ähnlich dem bekochten Medizinprofessor, dessen Verstandestätigkeit weniger aufgrund visueller Wahrnehmungsreize (denn diese hat er als Schönheitschirurg an seiner Frau selbst erzeugt) als vielmehr durch olfaktorische und gustatorische aussetzen kann.⁷ Um dies zu erreichen, genügt es zunächst, wenn die Frau sich mit der

¹ Vgl. Piek, Bertrand: Kritik der (Un-)Vernunft. Daseinsfragen und Aberglauben, Norderstedt 2006, S. 33.

² Vgl. ebd. Piek nennt die Göttin allerdings bei ihrem römischen Namen „Venus“ (ebd.). Vgl. ebenso Franz, Marie-Louise von: Die Visionen des Niklaus von Flüe, Einsiedeln ⁵1998 (zuerst 1980), S. 124. Die Schweizer Philologin, die viele Jahre mit C[arl] G[ustav] Jung zusammenarbeitete (vgl. ebd., Klaptext), deutet bereits die sich sowohl innerhalb als auch zwischen mathematischer, theologischer und mythologischer Interpretation der Zahl Sechs abzeichnende Widersprüchlichkeit an (vgl. ebd., S. 124), die in Kapitel 2.3.2 dieser Arbeit auf S. 77, Anm. 5, aus verschiedenen wissenschaftlichen Perspektiven präzisiert wird.

³ Schwab, Gustav: Die Sagen Trojas, in: ders.: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums, ausgewählt und bearbeitet von Hans Friedrich Blunck, Bayreuth ⁹1986 (zuerst 1974), S. 189–376, hier S. 194.

⁴ Vgl. ebd., S. 193–196.

⁵ Ebd., S. 194.

⁶ Ebd.

⁷ So gesehen lässt sich auch der biblische Symbolgehalt der Zahl Sechs hinzuziehen. Gemäß Esther-Beate Körber „steht [...] die Sechs für eine Schöpfung, die noch in Unruhe ist, für die Schöpfung, die Gott gut gemacht, aber noch nicht durch die Sabbatruhe vollendet hat“ (Körber, Esther-Beate: Zahlensymbolik bei Paul Gerhardt als Ausdruck einer kosmischen Ordnungsvorstellung, in: „Mach in mir deinem Geiste Raum“. Poesie und Spiritualität bei Paul Gerhardt, hrsg. von Winfried Böttler, Berlin 2009 (Beiträge der Paul-Gerhardt-Gesellschaft, Bd. 5), S. 125–136, hier S. 131). Unvollkommen wäre mithin die am sechsten Tag vollzogene Erschaffung des Menschen (vgl. Die Bibel, S. 17 f., Gen/1 Mos 1,26–31), wenn ihr nicht ein Tag stiller Stagnation folgte. Die aus Gottes eigener Menschwerdung abgeleitete „Beziehung der ‚Sechs‘ auf den stofflichen Bestandteil im Leib des Erlösers“ (Wucherpfennig, Ansgar: Heracleon Philologus. Gnostische Johannesexegese im zweiten Jahrhundert, Tübingen 2002 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, Bd. 142; zugleich Dissertation an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2001), S. 84) überträgt der Philosoph und Theologe Ansgar Wucherpfennig darauf, „dass der sechste Tag der Woche [...] der Tag der Kreuzigung Jesu war, der Tag also, an dem die stoffliche Komponente des irdischen Leibes Jesu dem Verderben übergeben worden war“ (ebd.). Auch Kai-Uwe Schroeter assoziiert mit dieser Ziffer „Unvollkommenheit und Unzulänglichkeit [...]. Sie ist typisch für die gefallene Welt und die sündige Zeit.“ (Schroeter, Kai-Uwe: Zur Mitte des Universums. Von der Größe Gottes und der Schönheit des Weltalls, Norderstedt 2006, S. 109) Aus dem weniger theologischen Blickwinkel der Mathematiker Hans Rademacher und Otto Toeplitz betrachtet hingegen verhält es sich genau umgekehrt: So „heißt nach EUKLID eine Zahl, wenn sie gleich der Summe ihrer Teiler ist“ (Rademacher, Hans/Toeplitz, Otto: Von Zahlen und Figuren. Proben mathematischen Denkens für Liebhaber der Mathematik, Berlin ²1933, Reprint: Berlin/Heidelberg/

Zubereitung von Tieren beschäftigt. Die ‚Tatsache‘, dass als erstes Opfer ihrer neuen ‚Kunstfertigkeit‘ (SD 98) nach erfolgreicher Operation ausgerechnet ein Huhn erhalten muss, das schließlich ‚in sauber zertrennten fünf Teilen vor ihr liegt‘ (SD 97), ermöglicht einen Verweis auf den ‚fünfte[n] Tag‘¹ des göttlichen Schaffens. Eines der Ziele für diesen Tag lautet: ‚Die Vögel sollen sich auf dem Land vermehren‘² – allerdings war mit ‚Vermehrung‘ wohl nicht unbedingt ‚Zerlegung in ihre Einzelteile‘ gemeint. Das Tier als aus fünf Stücken bestehendes Fleisch bloßzulegen, entspricht der Reduktion des Menschen auf seine fünf Sinne, die gemäß Aristoteles den rein ‚empfangenden (rezeptiven) [...] Geist‘³ bilden, der ‚die Denkgegenstände der Form nach auf[nimmt], während der tätige Geist das alles bewirkende Prinzip für die Aktivität der Geistseele überhaupt darstellt‘⁴.

Dass Pythagoras von Samos der Zahl Fünf neben Sinnlichkeit und Sexualität ausgerechnet Männlichkeit zuweist⁵, spricht für sich. So braucht die Frau nach dem Kochen nur noch die in ihrem Racheplan bisher noch vernachlässigten Sinne ihres Mannes zu reizen, und schon kann sie den ebenso mit der Fünf konnotierten Götterboten Hermes⁶

New York/Barcelona/Hongkong/London/Mailand/Paris/Singapur/Tokio 2000 (zuerst 1930), S. 105) – und zuallererst ist dies bei der Sechs der Fall –, ‚vollkommene Zahl‘ (ebd.).

¹ Die Bibel, S. 17, Gen/1 Mos 1,23.

² Ebd., Gen/1 Mos 1,22.

³ Kunzmann, P./Burkard, F.-P./Wiedmann, F.: dtv-Atlas Philosophie, S. 51.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. Riedweg, Christoph: Pythagoras. Leben, Lehre, Nachwirkung. Eine Einführung, mit 3 Abbildungen im Text und einer Karte, 2., überarbeitete Auflage, München 2007 (zuerst 2002), S. 110. Der Altphilologe stützt sich auf ‚de[n] kaiserzeitliche[n] Aristoteleskommentator, Alexandros von Aphrodisias (um 200 n. Chr.) [...], dem die uns verlorene Schrift des Aristoteles über die pythagoreische Philosophie noch vorlag und der in seinen Erläuterungen zur ‚Metaphysik‘ die entsprechenden Abschnitte daraus paraphrasiert‘ (ebd., S. 109). Laut einem dieser Kommentare bezeichneten die Pythagoreer die Zahl Fünf in deren sexuellem Verständnis verhüllend als ‚Hochzeit‘ [...], da die Hochzeit das Zusammenkommen von männlich und weiblich ist, männlich aber ist nach ihrer [sc. der Pythagoreer] Ansicht ungerade, weiblich gerade, dies aber ist die erste Zahl, die aus der Zwei als erster gerader und der Drei als erster ungerader Zahl entsteht‘ (Alexandros von Aphrodisias, zit. nach: Riedweg, C.: Pythagoras, S. 110; Auslassungspunkte v. S. M., zweite eckige Einklammerung in Riedwegs Originaltext). Friedrich Schiller baut diese Interpretation in den ersten Teil seiner Trilogie über ‚Wallenstein‘ ein und lässt dessen Leibarzt Giovanni Battista Seni, der gleichzeitig Astrologe ist, sagen: ‚Fünf ist / Des Menschen Seele. Wie der Mensch aus Gutem / Und Bösem ist gemischt, so ist die Fünfe / Die erste Zahl aus Grad‘ und Ungerade.‘ (Schiller, Friedrich: Die Piccolomini. In fünf Aufzügen, in: Schillers ausgewählte Werke [mit Vor- und Nachworten bzw. Erläuterungen von Karl Goedeke], 6 Bde., Stuttgart 1867, Bd. 4: Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht (zuerst Tübingen 1800), S. 57–172, hier S. 84 (2. Aufzug, 1. Auftritt))

⁶ Um das Ergebnis der Zahl Fünf als das in der vorherigen Anmerkung angesprochene ‚Zusammenkommen von männlich [...] ungerade[r], weiblich gerade[r] [...] Zahl, [...] aus der Zwei als erster gerader und der Drei als erster ungerader Zahl‘ (Alexandros von Aphrodisias, zit. nach: Riedweg, C.: Pythagoras, S. 110), zu erzielen, ist Hermes nicht auf eine ‚addierende‘ Eheschließung (vgl. ebd.) angewiesen, sondern vereinigt diese ‚Summe‘ von vornherein in sich selbst. Deutlich wird dies anhand seines römischen Pendant, denn ‚im Gegensatz zu den ‚männlichen‘ Planeten Sonne, Mars und Jupiter und den ‚weiblichen‘ Planeten Mond, Venus und Saturn gilt M[erkur] als Hermaphrodit‘ (Lurker, Manfred: Merkur, in: Wörterbuch der Symbolik, S. 461 f., hier S. 461). Von den genannten verbleibt nach Abzug der eine Sonderstellung einnehmenden Himmelskörper Sonne und Mond eine ‚Riege‘ von fünf Planeten,



entbehren und die Seele ihres noch immer nicht verstorbenen Ehemannes selbst „ins Jenseits“¹ geleiten. Höchstwahrscheinlich ist der Weg dorthin nicht ganz so weit wie der „von der Erschaffung der Welt bis zum Einzug Israels in das den Erzvätern verheißene Land“². Diesen umfassen „Die fünf Bücher des Mose“,

bei den Juden eine Einheit, die sie Torá (Gesetz) nennen, weil sie das Gesetz enthalten, das Mose auf dem Sinai von Gott für Israel empfangen hat und das die Grundlage für den Bund zwischen Gott und Israel bildet. Wegen des großen Umfangs teilten schon die Juden die Torá in fünf Bücher ein. Die fünf Buchrollen verwahrte man in den Synagogen in einem Behälter. Darum nannten bereits die Kirchenväter die Sammlung dieser fünf Buchrollen Pentateuch (Fünffrollen-Behälter).³

Behälter müssen, bevor sie geschaffene Erzeugnisse schützen können, zunächst selbst als solche hervorgebracht werden, was der ‚Todesbotin‘ unter dem Deckmantel der Kochkunst durchaus gelingt. Doch dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Sinnentleertheit ihres Handelns „mit jedem Stück Fleisch, in das sie eine Tasche schneidet, um sie mit einer Farce zu füllen“ (SD 98), offensichtlicher wird. „In die Zweiheit von Inhalt und Form zerlegt unser Blick jegliches Kulturwerk“⁴, bemerkt Georg Simmel, und wirklich hat es den Anschein, als legitimiere sie ihre neu ‚platzierte‘ „Kunstfertigkeit“ (SD 98) zur Hybris, „nie [...] eine bessere Hausfrau gewesen“ (ebd.) zu sein und „nie [...] raffiniertere Gerichte auf den Tisch gezaubert“ (ebd.) und damit ein sogenanntes ‚Kulturwerk‘ hervorgebracht zu haben. Simmel scheint ihr dieses Erzeugnis nicht abzuspochen, wenn er sagt: „Seine Einheit so zu spalten berechtigt uns die Unabhängigkeit, mit der bald das eine, bald das andre dieser Elemente von einer Entwicklung ergriffen wird, die das andre oder das eine ruhig auf seinem bisherigen Platze beläßt.“⁵ Fraglich bleibt, ob in diesem konkreten Fall nicht unabdingbar eine Verbindungslinie zwischen Kultur und Moral gezogen werden muss, die eine unfreiwillige Bewunderung weniger herrlicher als selbstherrlicher Produkte einer radikalisierten Frau verhindert. Nicht dass sie die Öffnung erzeugt, „um eine Knoblauchzehe darin zu verstecken“ (SD 97)⁶, unter-

die Merkur sowohl in puncto Nähe zur Sonne als auch dank seiner Schnelligkeit, der er schließlich seine Benennung „nach dem flinken Götterboten“ (ebd.) verdankt, anführt (vgl. ebd.).

¹ Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie, S. 92, Artikel „Hermes“.

² Die Bibel, S. 15, einleitender Text zu „d[en] fünf Bücher[n] des Mose“.

³ Ebd.

⁴ Simmel, G.: Philosophische Kultur, S. 151.

⁵ Ebd.

⁶ Damit offenbart sie eine gegenüber Gottes Erschaffung der Frau genau spiegelbildlich erscheinende Tätigkeit: Der Schöpfer „nahm eine seiner [Adams; S. M.] Rippen und verschloß ihre Stelle mit Fleisch“ (Die Bibel, S. 18, Gen/1 Mos 2,21), während die Frau in Deitmers Roman das Fleisch öffnet, um ihm etwas hinzuzufügen. Es wirkt, als erkenne sie, dass sie bisher wie Eva nur ‚zurechtgeformtes Beiwerk‘ ihres Mannes war, nun aber ihrerseits etwas ‚zurückgeben‘ muss. Die „Knoblauchzehe“ (SD 97) als verfeinerndes Gewürz besticht dabei durch einen ‚Hauch‘ von Subtilität, Phantasie und Raffinesse und repräsentiert gewissermaßen die dem ‚plump‘ vermengten Knochen-Fleisch-Gemisch überlegene List, die

streicht den moralischen Verfall ihres Handelns, sondern die Art, wie sie ihre Tätigkeit auslegt. Die Zweideutigkeit des Begriffes „*Farce*“ (SD 98), der aus der Literaturwissenschaft als eine

urspr[ünglich] derbkom[ische] Einlage im m[ittel]a[lt]erlichen franz[ösischen] Mirakelspiel [...], dann im 14.–16. J[ahr]h[undert] selbständig als kurzes, possenhaftes Spiel in Versen zur burlesken Verspottung menschl[icher] Schwächen und Torheiten¹

schließlich als „aus gehacktem Fleisch, Fisch, Gemüse, Ei, Gewürzen u[nd] a[nderem] hergestellte Füllung bei Fleisch- u[nd] Fischspeisen“² in die Kulinarik Einzug gehalten hat, illustriert die Unberechenbarkeit einer ‚kochenden Furie‘. „Mit einer großen Sonnenbrille, die die Hälfte ihres Gesichts verdeckt, steht sie in der Küche, schnetzelt [...] und präpariert [...], ohne das Fleisch darunter zu verletzen“ (SD 98), alles eine große Generalprobe, um bei der Uraufführung den Schänder oder gar ‚Mörder‘ (vgl. SD 64) ihres Gesichtes mehr als nur verletzen zu können. ‚Hauptsache, es schmeckt‘ scheint das Motto der ‚Farce‘ zu lauten, dem nicht erst der Bekochte anheimfällt, sondern schon im Paradies die letzten zwei Glieder der unglückseligen Verführungskette aus Schlange, Eva und Adam erliegen – keine speziell männliche Schwäche also markiert „de[n] Fall des Menschen“³. Vielmehr geht die Gefahr allein von der Zweckentfremdung aus: Dementsprechend präpariert die Frau das Fleisch nicht zur Erhöhung des kulinarischen oder ästhetischen Genusses, sondern um ein Verbrechen zu üben und dadurch ihren Schöpfungsauftrag zu verhöhnen, als Mensch zu ‚herrschen über die Fische des Meeres, über die Vögel des Himmels, über das Vieh, über die ganze Erde und über alle Kriechtiere auf dem Land‘⁴. Nicht weniger pragmatisch, wenn auch in jedem Fall weniger verwerflich, erscheint das Verhalten von Eva und Adam, die eben doch nicht nur, weil die Früchte so deliziös aussehen, sondern weil diese ihnen gemäß der ‚schlaun Schlange‘⁵ ‚klug zu werden‘⁶ versprechen, herzhaft zubeißen. Entscheidend ist weniger die Frage, ob sie oder der kulinarisch verführte Ehemann eher als Opfer denn als Täter zu betrachten sind, als die nach der Instanz, die das zu beurteilen hat. Die Schlange, Eva und Adam – die beiden Menschen sogar als Abbild – unterstehen einem gerechten Gott, und dieser ‚erkennt Gut

– gleichermaßen kreativ wie heimtückisch – es ihrem persönlichen ‚Schöpfer‘ – mit Rache ‚verzinst‘ – ‚heimzahlt‘.

¹ Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 289 f., Artikel „Farce“, hier S. 289.

² Duden. Deutsches Universalwörterbuch, S. 553, Artikel „Farce“.

³ Die Bibel, S. 19, Überschrift von Gen/1 Mos 3,1–24.

⁴ Ebd., S. 17, Gen/1 Mos 1,26. Siehe hierzu auch Kapitel 4.2.4, S. 350, Anm. 2.

⁵ Vgl. Die Bibel, S. 19, Gen/1 Mos 3,1. Die Alliteration vermag der Eigenschaft des Tieres besonderen Nachdruck zu verleihen.

⁶ Ebd., Gen/1 Mos 3,6.



und Böse“¹, wie die Schlange weiß, um „eine angemessene Strafe“ (SD 68) zu finden.² Unwissentlich hingegen ist der Arzt der Willkür einer selbsternannten Rachegöttin ausgeliefert, deren Verständnis von „Gut und Böse“³ getrübt ist von der Wahrnehmung ihrer selbst. Wenn sie dabei feststellt, bereits bis an ihr Lebensende mit dem Bösen gestraft zu sein, sperrt sie sich für alles noch existente Gute und Schöne, mit Ausnahme der Güte und Schönheit ihrer Waffe, mit der sie direkt zu vollstrecken gedenkt, was nicht mehr zu beurteilen ist. Doch ihre persönliche ‚Schöpfungsgeschichte‘ ist noch nicht vollendet, denn momentan befindet sie sich noch an einer ihrer Zwischenstationen „auf dem Weg ihrer Rache“ (SD 98), der immer wieder durch geradezu göttliche Selbstbestätigungen gefestigt werden muss. Mit deren Unterstützung „beglückwünscht sie sich“ (SD 97) wie der eigentliche „Herr über Leben und Tod“ (SD 85). Auch er schließlich gönnte sich tägliche Pausen⁴, in denen er einzelne Erfolge Revue passieren ließ, und „sah alles an, was er gemacht hatte: Es war sehr gut.“⁵ Auch ihn hat „nichts [...] darauf vorbereitet, dass es so einfach ist“ (SD 97).

¹ Ebd., Gen/1 Mos 3,5.

² Weniger um Bestrafung als um Aufklärung geht es in einem weiteren Beispiel aus der Geschichte Evas und Adams, das ihre Söhne betrifft. In Kapitel 3.2.4.1 dieser Arbeit wird auf S. 183 erwähnt, wie Richard Alewyn den Brudermord Kains an Abel als „den ältesten und berühmtesten Kriminalfall unserer Überlieferung“ (Alewyn, R.: Anatomie des Detektivromans, S. 374; später S. 53) bezeichnet.

³ Die Bibel, S. 19, Gen/1 Mos 3,5.

⁴ Mit der ‚Unterbrechung‘, die den jeweils fünf „filetier[enden]“ (SD 98) Fingern der fast schon leidenschaftlichen ‚Waffennärrin‘ „auf dem Weg ihrer Rache“ (ebd.) eingeräumt wird, endet auch die Hinzuziehung von Zahlensymbolik und Bibelexegese. Als ‚Schiedsrichterin‘ und ‚Stürmerin‘ in einer Person nutzt die ‚angehende‘ Mörderin die ‚Halbzeitpause‘, um sich – dem Ziel des ‚Endkampfes‘ angemessen – ‚lockerzumachen‘, „öffnet die Flasche Sherry und genehmigt sich ein kleines Glas“ (SD 97). Bleibt man in der – entsprechend den bereits in der Tatplanung unbekümmert ausgelebten Rachegelüsten der Frau – bewusst gewählten saloppen ‚Fußballmetaphorik‘, sollte hier der Begriff des ‚Anstoßes‘ (siehe hierzu auch Kapitel 4.2.4.1, S. 355, Anm. 8) nicht fehlen. Ein solcher kann im Allgemeinen entweder unerwartet ins Dasein dringen und zu einer plötzlichen Änderung von Lebenswandel und -anschauung führen, wobei der Anstoß allein dem Zufall überlassen bleibt, oder aber von vornherein geregelt sein, wie es beispielsweise beim Fußballsport der Fall ist, der den Begriff zur Bezeichnung des Spielbeginns übernommen hat. Spätestens bei dem makabren Zusammentreffen von Gaumenfreudenzu- und Mordvorbereitung jedoch endet das Spiel – nicht nur im Hinblick darauf, dass mit unlauteren Mitteln gekämpft wird, sondern weil etwas ernst Gemeintes kein ‚Spiel‘ mehr sein kann, erst recht nicht, wenn es sich um buchstäblich ‚blutigen Ernst‘ handelt. Bereits der diesem vorangehende Plan muss, bei moralischer Betrachtung, ‚Anstoß erregen‘, statt ihn zu ‚pfeifen‘, und bereits ‚abstoßen‘, bevor der eigentliche ‚Abstoß‘ ausgeführt worden ist. Für einen solchen hat sich die angehende Mörderin ohnehin die nicht regelkonforme Gegenrichtung – vom beschaulichen ‚Spielfeld‘ in den gefährlichen ‚Strafraum‘, aus dem es nach der Tat keinen Weg zurück mehr gibt – ausgesucht. Dass sie fortan für weitere ‚Begegnungen‘ disqualifiziert sein wird, scheint sie nicht zu stören; schließlich ist ihre gesamte zukünftige Lebensplanung nur noch auf diesen einen, finalen ‚Zweikampf‘ ausgerichtet.

⁵ Die Bibel, S. 18, Gen/1 Mos 1,31.



2.3.3 Tatort: Kerker der Seele

Die ihren Racheplan minutiös Weiterverfolgende „*genehmigt sich ein kleines Glas*“ (SD 97) – offenbar zwar nicht, um sich angesichts ihrer unerfüllten Lebensträume zu „*benebel[n]*“ (SD 98) und ihre Sinne so zu betäuben, wie es ihr bei denen ihres Mannes durch die Scheinheiligkeit ihrer Rolle als liebende Gattin und vor allem kulinarisch brillierende Hausfrau gelingt, sondern um sich im Gegenteil für den nächsten Teilerfolg zu ‚stärken‘. Dieser ist ihr allein zuzuschreiben und kann – mangels neutraler Bewertungsinstanz in Form von Menschen, die ihr dafür ein Lob auszusprechen oder sich darüber gar mit ihr zu freuen vermöchten – allerdings auch nur von ihr allein gefeiert werden. Ansonsten ließe sich auch in Gemeinschaft trinken, zumal „*im Keller [...] noch ein alter Kühlschranks steht, wo sie die Getränke kühlen, wenn sie zu einer Party einladen*“ (SD 118), doch „*die Erinnerungen an lachende und scherzende Gäste in einer lauen Sommernacht sind für sie wie Botschaften aus einem anderen Leben*“ (ebd.), die sie mit-samt den „*Gedanken an bunte Lichterketten schnell wieder verdrängt*“ (ebd.), und zwar zum Leidwesen ihres zukünftigen Opfers, wie man ergänzen muss. Die tödliche Gefahr verbirgt sich gerade in der Abspaltung der Gegenwart von der Vergangenheit, die ihr somit vermeintlich „*Botschaften aus einem anderen Leben*“ (ebd.) vermittelt, aus dem sie gewaltsam herausgerissen worden zu sein glaubt.

Den Ausschluss aus dem Paradies markiert die Farbe Rot am „*Tag vor ihrem Geburtstag*“ (SD 27), einerseits in Form des Kleides, das sie letztlich vor ihrem Mann als „*Frau eines gewissen Alters*“ (SD 36) offenbart, andererseits als Eigenschaft der erworbenen Früchte, aus deren Auslese sie die „*Äpfel danach nie wieder auf dem Markt gesehen [hat]*“ (SD 28). Jemand stellt mitten in der scheinbaren Unendlichkeit ihres glücklichen Lebens „*östlich des Gartens von Eden die Kerubim auf und das lodernde Flammenschwert, damit sie den Weg zum Baum des Lebens bewach[en]*“¹ und verhindern, dass jemals wieder jemand „*vom Baum des Lebens nimmt, davon isst und ewig lebt*“². Sichtbarer als das Licht dieser Waffe kann eine Trennung zweier Daseinsbereiche kaum vor Augen geführt werden, und so verwundert es auch nicht, dass „*Gedanken an bunte Lichterketten*“ (SD 118) und damit einhergehend die Erinnerung an die Zeit, als sie sich „*so unbeschwert und glücklich fühlen*“ (ebd.) konnte, nichts anderes mehr als den Wunsch auslösen, „*schnell wieder verdrängt*“ (ebd.) zu werden. Letztlich ist auch dieser Trieb, der schubweisen Rückkehr der unverändert im Gedächtnis verhafteten Vorzüge ihrer paradiesischen Vergangenheit zu entfliehen, dem Prinzip jener Erbsünde geschul-

¹ Ebd., S. 20, Gen/1 Mos 3,24.

² Ebd., Gen/1 Mos 3,22.



det, für die Gott Eva ein folgenschweres Strafmaß verkündet: „Du hast Verlangen nach deinem Mann; / er aber wird über dich herrschen.“¹

Erst „*das Messer gibt ihr das Vertrauen in die eigene Kraft zurück, die Gewissheit, dass sie ihr Leben wieder selbst bestimmt*“ (SD 98), statt die Beschneidung ihrer individuellen Freiheit kampfflos hinzunehmen – obgleich es sich gemäß Sigmund Freud dabei um nichts weiter als „die Verwandlung eines Triebes in sein (materielles) Gegenteil [...] in einem Falle [...] der *Umsetzung von Liebe in Haß*“² handelt. Sich selbst gesteht sie ein, dass „*der Weg der Rache für sie [...] der einzig gangbare [...] ist, [...] die Verlockungen dieses Weges [...] mit ihrem Drang nach Rache [...] ein Ziel vor Augen*“ (SD 104) führen, „*das ihr so lohnend und wichtig scheint, dass sie alles andere darüber vergisst*“ (ebd.), jedoch nicht ohne hinzuzufügen, dass möglicherweise „*das Ziel unserer nicht würdig ist*“ (ebd.). Mit „*uns[]*“ (ebd.) scheint sie den Menschen ‚an sich‘ ansprechen zu wollen, dessen ‚unwürdiges‘ „*Lust-Ich* [...] den Lustcharakter über jeden anderen setzt“³ und der somit „einen Bestandteil aus[]sondert, [...] in die Außenwelt wirft und als feindlich empfindet“⁴, der ihm „Unlustanlaß wird“⁵ und im Falle des in Ungnade gefallenen Ehemannes auch bleibt – mit Ausnahme der angesprochenen Erinnerungen an den einstigen Lustcharakter seiner ehelichen Koexistenz. Diese bereiten dem aus der Liebe erwachsenen, aber keinesfalls minder produktiven Hass „das Schicksal einer Triebregung [...], daß sie auf Widerstände stößt, welche sie unwirksam machen wollen“⁶.

Doch nur für „die Wirkung eines äußeren Reizes [...] wäre [...] die Flucht das geeignete Mittel. Im Falle des Triebes kann die Flucht nichts nützen, denn das Ich kann sich nicht selbst entfliehen.“⁷ Freud wirft eine berechtigte Frage auf, die sich auch dem Leser von Deitmers Kriminalroman stellen könnte, wenn er den Rettungsanker der vorübergehenden Gefühlsregung der Frau, die in Gestalt von „*Gedanken an bunte Lichterketten schnell wieder verdrängt*“ (SD 118) wird, wahrnimmt: „Warum sollte eine Triebregung einem solchen Schicksal verfallen?“⁸ Hätte sie ihre kurzzeitige, unglücklicherweise aber eben auch unfreiwillige Erinnerung an die schönen Augenblicke der gemeinsamen Zeit mit ihrem Ehemann in eine aktive und gewollte Rückbesinnung umzugestalten vermocht,

¹ Ebd., S. 19, Gen/1 Mos 3,16.

² Freud, Sigmund: Triebe und Triebchicksale (zuerst in: Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse, 3. Jg., Heft 2 von 1915, S. 84–100), in: ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, Einleitung von Alex Holder, Frankfurt am Main 112005 (zuerst 1992), S. 79–101, hier S. 94.

³ Ebd., S. 97.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Freud, Sigmund: Die Verdrängung (zuerst in: Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse, 3. Jg., Heft 3 von 1915, S. 129–138), in: ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, S. 103–116, hier S. 105.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

wäre „*der Weg der Rache*“ (SD 104) womöglich nicht „*der einzig gangbare*“ (ebd.) geblieben. Eine in Betracht kommende Antwort gibt Freud: „Offenbar muß hier die Bedingung erfüllt sein, daß die Erreichung des Triebzieles Unlust an Stelle von Lust bereitet“¹, und zwar die „Unlust“², nicht Rache zu üben und damit auf das Gefühl der Allmächtigkeit (vgl. SD 85) zu verzichten. Wie sie nun ihre Verdrängungskunst entwickelt, spielt nach Freud keine Rolle. Gemäß seinem Gleichnis macht es keinen großen Unterschied, „ob ich einen unliebsamen Gast aus meinem Salon hinausbefördere oder aus meinem Vorzimmer oder ihn, nachdem ich ihn erkannt habe, überhaupt nicht über die Schwelle der Wohnungstür treten lasse“³. Die Frau befindet sich zurzeit noch in der gemeinsam genutzten ehelichen Wohnung, die in logischer Konsequenz auch ihr Mann irgendwann wieder betreten wird und aus der sie ihn nicht vertreiben will, sondern in der sie einen Platz sucht, „*wo sie ungestört und unentdeckt arbeiten könnte*“ (SD 117) – an seiner Ermordung, sollte hier ergänzt werden. Für sie ist deshalb allein entscheidend nicht die Frage, wie sie sich von der quälenden Erinnerung an *ihren* liebenden *Ehemann* befreit, sondern: „*Wo lässt sich ein großer kräftiger Mann am besten verstecken?*“ (ebd.; nicht kursive Hervorh. v. S. M.) Die ebenso nüchterne Antwort schließt den Dachboden als Tatort aus, würde er doch bedeuten, „*unten auf der Couch zu sitzen und über sich das Stöhnen eines gequälten Menschen zu hören*“ (ebd.; nicht kursive Hervorh. v. S. M.).

Dass „*sie sich im Saunakeller einen provisorischen Arbeitsplatz einrichten*“ (ebd.) will, verdeutlicht die noch bestehende Entfernung davon, diese abstrakte Übung in die konkrete Tat umzusetzen. „*Keiner dieser Orte*“ (ebd.) im eigenen Haus soll nach ihrem Plan letztlich zum Tatort werden, sodass sie außerhalb des heimischen Umfeldes „*einen geeigneten suchen [muss]*“ (ebd.). Das tiefste Geschoss des Hauses jedoch eignet sich am besten als Sinnbild des ‚Kerkers der Seele‘⁴, in Ludwig Georgiis Übersetzung⁵ von Platons ‚Phaidros‘ als einer der ‚Strafplätze unter der Erde‘⁶ bezeichnet, wo niemand landet, der „sein Leben gerecht führt“⁷. Nur „die übrigen [...], wenn sie das erste Leben

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Ebd., S. 111.

⁴ Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.3.2, S. 240.

⁵ Vgl. Henninger, Bernd: Herausgeber und Übersetzer. Ein bio-bibliographischer Bericht, in: Platon: Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 865–884, hier S. 871.

⁶ Platon: Phaidros (zuerst griechisch: Phaídros, geschrieben ca. 370/360 v. Chr.), übersetzt von Ludwig Georgii, in: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 2, S. 409–481 [III 227A–279C], hier S. 439 [248C–249B]; zur auf die Seitenzahl folgenden Ergänzung in eckigen Klammern siehe Kapitel 2.2.5.2, S. 50, Anm. 2; aufgrund der später innerhalb dieser Arbeit zusätzlich erwähnten Übersetzung von Hildebrandt (siehe Kapitel 2.3.6.2, S. 109, Anm. 2) wird in den Kurzbelegen der folgenden Anmerkungen zu ‚Phaidros‘ jeweils zwischen Georgii- und Hildebrandt-Übersetzung unterschieden.

⁷ Platon: Phaidros, Georgii-Übersetzung, S. 439 [248C–249B].



vollendet haben, kommen vor Gericht [...] und büßen ihr Urteil“¹. Dessen Vollstreckung wird von einer selbsternannten Richterin geplant, die sich darüber hinaus die Rolle der Henkerin anzueignen gedenkt, um letztlich als höchstes Ziel „das Realitätsprinzip an die Stelle des Lustprinzips zu setzen, welches im Es uneingeschränkt regiert“², beziehungsweise „endlich das zu tun, was sie sich vorgenommen hat“ (SD 117). Gerade aus diesem akribischen Planen erwächst ihre Lust, deren Gegenpart nicht nur die oben angesprochene Unlust ist, Rache und Machtstreben aufzugeben, sondern darüber hinaus schlichtweg der Abscheu, im eigenen Hause „eine Blutspur die weiße Wand herunterrinnen“ (ebd.) sehen zu müssen, sowie noch pragmatischer „die Gefahr der Entdeckung“ (ebd.). Während sich in Ersterem als Anflug eines schlechten Gewissens der Hauch eines moralisch eingreifenden Über-Ichs verbirgt, ist Letzteres nichts Weiterem als einer Fluchtreaktion des Es geschuldet, das sich zu schützen statt zu entblößen gedenkt. Die „unmögliche Vorstellung“ (ebd.) des Dachbodens als Tatortes korrespondiert „mit der räumlichen, topischen Vorstellung des seelischen Geschehens“³, und die Tatsache, dass die Frau „akustischen Wahrnehmungen“⁴ wie „d[em] Stöhnen eines gequälten Menschen“ (SD 117) ebenso entfliehen will wie dem „visuellen Denken[]“⁵ seiner „Blutspur“ (SD 117), scheint für ein noch nicht ganz verlorenes Seelenheil dieser Frau zu sprechen. Im Gegensatz zu „den Gedanken an bunte Lichterketten“ (SD 118), die als „Erinnerungsreste wieder bewußt werden“⁶, wird die Unlust nun durch „die von der Wahrnehmung nicht unterscheidbare Halluzination“⁷ erzeugt.

2.3.4 Das menschliche Schwein

Konkreter wiederum ist das ihr aus den Fernsehnachrichten im Gedächtnis haften gebliebene Bild eines Tieres, das „selbst ernannte[n] Schönheitschirurgen, die keine ordentliche Fachausbildung“ (SD 105 f.) vorzuweisen haben – zu denen sie sich eventuell selbst bereits zählen mag –, als Versuchsobjekt für Operationen dient. Doch ebenso wie die Halluzination vermag auch ein derart reales Bild Verknüpfungen zu erstellen, die in das Reich der Fiktion zurückgeleiten, denn „ein Schweinekopf setzt bei ihr einiges an Phan-

¹ Ebd.

² Freud, Sigmund: Das Ich und das Es (zuerst Leipzig/Wien/Zürich 1923), in: ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, S. 251–295, hier S. 264.

³ Ebd., S. 260.

⁴ Ebd., S. 261.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 260.

⁷ Ebd., S. 261.

tasie frei“ (SD 106). Bezeichnenderweise ist es weniger das vorangegangene negative Verhalten des Arztes, das in ihr die pejorative Assoziation eines ‚Schweins‘ auslöst – ihn nennt sie, mehr oder weniger ‚neutral‘, immer nur „*den Mann, der ihr Gesicht verunstaltet hat*“ (SD 74), der „*ihr Gesicht getötet*“ (SD 64), „*ihr Gesicht zerstört [...] hat*“ (SD 68) –, als vielmehr die Zweckgebundenheit dieses Tieres. Als Frau, die „*ihr Leben wieder selbst bestimmt*“ (SD 98), emanzipiert sie sich von Wilhelm Buschs Auffassung vom sogenannten „Innere[n] Wert“ und seinen dazu gereimten Worten: „Ein kluger Mann verehrt das Schwein; / Er denkt an dessen Zweck. / Von außen ist es ja nicht fein, / Doch drinnen sitzt der Speck.“¹ Letzteren könnte sie wohl leichter beschaffen als den Kopf, der zwar „*bei einer Sülze [...] zumindest dem Namen nach dabei*“ (SD 119) ist, aber zuletzt „*in den fünfziger Jahren [...] noch die Büffetts geschmückt*“ (ebd.) hat, bevor er der kulinarischen Ästhetik abträglich wurde.

Nach dem provisorischen Tatort sucht sie schließlich „*de[n] Ort, wo die Tiere sterben*“ (ebd.). Dieser ist nicht „*bei einem Schweinezüchter*“ (ebd.) zu finden, denn „*der zieht die Schweine groß, aber sobald sie ausgewachsen sind, verabschiedet er sich von ihnen*“ (ebd.) – ähnlich wie sie ihr Opfer nicht im eigenen Hause sterben lassen will. Dies darf natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie trotz allem die Nähe zu ihrem Opfer sucht, wenn auch zunächst nur auf der Projektionsfläche Schwein, das gemäß ihrem wiederum zufällig aufgeschnappten Wissen nicht nur als „*Übungsmaterial [...] dem Menschen sehr ähnlich*“ (SD 118) ist. Gemäß Platons Ideenlehre könnte es sich auch um den urteilsbedingten Übergang „*einer[r] menschliche[n] Seele [...] in den Lebensstand eines Tieres*“² handeln, wenngleich das Schwein nicht gerade „*zu den Seelentieren gehört*“³, in deren Gestalt „*nach dem Tod [...] die Seele [...] den Menschen verlassen*“⁴ könnte. Die eher ‚von allen guten Geistern‘ verlassene Frau glaubt jedenfalls, sie erhalte anhand dieses Tieres „*Stück für Stück [...] ihrer alten Lebensfreude und Selbstsicherheit zurück*“ (SD 98), heißt es doch, „*das Schwein ist ein Glückssymbol*“⁵. Leider ist es dies nicht ausschließlich, denn „*der Höllenfürst nahm gern Schweinegestalt an, und die Hexen, war kein Besen greifbar, flogen auch schon mal auf einer Sau*“⁶. Es gab Zeiten, da wurden diese Frauen enthauptet und/oder verbrannt und landeten zu diesem Zweck auf

¹ Busch, Wilhelm: *Hernach* (zuerst München 1908), in: ders.: *Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Friedrich Bohne, 4 Bde., Bd. IV, Wiesbaden/Berlin o. J. [1960] (zuerst Hamburg 1959), S. 337–391, hier S. 360, Gedicht „*Innerer Wert*“; ebenso (dort in Kursivschrift) zit. nach: Gerlach, Walter: *Das neue Lexikon des Aberglaubens*, Frankfurt am Main 1998, S. 183 f., Artikel „*Schwein*“, hier S. 183.

² Platon: *Phaidros*, Georgii-Übersetzung, S. 439 [248C–249B].

³ Gerlach, W.: *Das neue Lexikon des Aberglaubens*, S. 184, Artikel „*Seelentier*“.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 183 f., Artikel „*Schwein*“, hier S. 183.

⁶ Ebd., S. 184.



dem Schafott¹ – wo nun ihre gelegentlichen Transportmittel zu enden scheinen: Auf dem Schlachthof begegnet der noch nicht vollständig ausgebildeten ‚Hexe‘ und noch weniger studierten Biologin, als die sie sich ausgibt, „*ein eisernes Gerüst, [...] das jedes Mal, wenn ein Schweinekörper es erreicht, in Flammen steht*“ (SD 132).

Während die ‚fliegende Sau‘ die Hexe durch die Walpurgisnacht führt, verschaffen gequälte Schweine der Frau ein obskures Déjà-vu-Erlebnis der besonderen Art: „*Der weiß bandagierte Kopf ist der letzte Eindruck, den sie aus dem Operationssaal mit nach Hause nimmt*“ (SD 49), ein beruhigendes Bild, das sich ihr nach der vorgeführten Operation einprägt und sie dazu verleitet, sich selbst einem ebensolchen Eingriff zu unterziehen, der dann aber letztendlich ihr eigenes Unglück sowie den Tod des Verursachers nach sich zieht; auf dem Schlachthof indes zeigen „*überdimensionierte Operationssäle [...], dass die Operationen, die hier stattfinden, keinen glücklichen Ausgang kennen [...], dass alles, was hier geschieht, absolut tödlich ist*“ (SD 131). „*Weißer Bodenfliesen [...] an weißen Wänden*“ (SD 44) aus dem Krankenhaus wiederholen sich hier in „*Hallen, deren Wände weiß gekachelte sind*“ (SD 131); „*die Apparaturen [...], die zur Überprüfung des Sauerstoffgehalts im Blut dienen*“ (SD 45), nehmen nun „*den dröhnenden Lärm von Maschinen*“ (SD 131) an; „*der Professor [...] in seinem grünen Kittel, mit dem Mundschutz im Gesicht*“ (SD 45; nicht kursive Hervorh. v. S. M.)², wird zum „*Mann mit einem weißen Schutzhelm und einem blutgetränkten Kittel*“ (SD 131; nicht kursive Hervorh. v. S. M.)³; „*belegte Brote und dampfender Kaffee*“ (SD 47) für die Operationspause deuten sich noch verschwindend gering an in übrig gebliebenen „*Brotkrümeln [...], [...] einem Wasserkocher und Bechern, in denen noch Kaffee steht*“ (SD 132), und zwar für die ‚Schlachtungsphase‘⁴; und schließlich findet sich eine exakte Übereinstimmung im Schicksal, das die Frau als „*Stück Mensch, das nicht bei Bewusstsein ist, dessen Lebensäußerungen anhand von Schläuchen und Maschinen manipuliert und unter Kontrolle gehalten werden*“ (SD 47), sowie mit einer „*Region um ihre Augen*“ (SD 63), die fortan durch „*das Gesicht einer Fremden*“ (SD 64) gebildet wird, nicht in geringerem Maße

¹ Vgl. ebd., S. 104–107, Artikel „Hexen“, hier S. 105 f. Zu dieser Hinrichtungsmethode siehe auch Kapitel 3.3.3.1, S. 231.

² Die Hervorhebung soll auf die Farbe, die „Hoffnung“ (Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 214) und in diesem Sinne die damals noch bestehenden Zukunftserwartungen der Frau symbolisiert, aufmerksam machen.

³ Ohne hier – wie es auch in dem graphisch hervorgehobenen Adjektiv nicht geschieht – die Farbe Rot zu nennen, ist das von ihr unter anderem verkörperte „Martyrium“ (Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 214) unschwer zu erkennen, ebenso wie die Tatsache, dass dadurch die ursprünglich weiße, „Unschuld“ (ebd.) evozierende Farbe des Kittels verdeckt, wenn nicht gar nahezu ausgelöscht wird.

⁴ Einen kleinen ‚Hoffnungsschimmer‘, der die obsessiv auf Rache sinnende Frau doch noch mit einem ‚Hauch‘ Skrupeln versieht und dadurch aus ihrer emotionalen Rigidität befreien könnte, lässt ihre Verwunderung darüber anklingen, „*wie man an diesem Tisch, mit dieser Aussicht Kaffeepause machen kann*“ (SD 132).

erleidet als das Schwein, das zwar „runde Bälle, die wie Augen aussehen, Augen sind“ (SD 132), hat, das jedoch nichts „davor bewahrt, Opfer des Menschen zu werden. Sich seinen Bedürfnissen gemäß verformen, züchten zu lassen“ (SD 133) – nicht einmal seine Klugheit (vgl. ebd.). Hier setzt die Frau zu ihrem Umkehrschluss an: Wer manipulieren kann, ist auch klug. Wer klug ist, kann auch getötet werden. Wer getötet wird, kann auch Professor sein. Denn Klugheit schützt vor Ermordung nicht.

2.3.5 Die verlorene Hälfte

„Das Normale ist der geteilte Kopf.“ (SD 133) Zwar wird der Frau diese Erkenntnis auf dem Schlachthof, der von Tod nicht nur umgeben ist, sondern diesen darüber hinaus selbst herbeiführt, vermittelt, doch können gerade auch „Eigenschaften [...] lebloser Dinge, [...] auch Toter oder Abwesender, in menschlich beseelter Darstellung [...] zur Belebung der Rede“¹ eingesetzt werden. Von einer Neubelebung der Frau zeugen sowohl „die Gefühle, die der Schweinekopf in ihr auslöst“ (SD 137), als auch der Gedankenstrom, der sie reflexartig durchflutet und in einer geradezu philosophischen Erkenntnis zu münden scheint:

Was heißt schon Kopf? Es ist ja kein Kopf. Es sind zwei Kopfhälften. Eine linke und eine rechte. Hälften, die sie vor sich auf dem Tablett zusammenstellt, gegeneinander drückt, damit sie wieder ein Ganzes ergeben. Wie soll sie ihm noch etwas antun, wo Ungeheuerliches längst mit ihm geschehen ist, eine riesige elektrische Fräse mit unzähligen Eisenspitzen sich ihren Weg durch ihn gefressen, ihn von der Stirnplatte bis zum Hals der Länge nach in zwei Teile gespalten hat. Den Stirnknochen durchsägt, die Nase, das Maul, das Kinn. So wie der ganze Körper, nicht nur der Kopf, in zwei geteilt worden ist. Erst der Mann im blutverschmierten Kittel hat ihr verraten, dass dies die Routinebehandlung ist, die einem Schwein im Schlachthof widerfährt. (SD 137)

Die reine Beschreibung dessen, was sie über den Schneidevorgang erfährt und schließlich als ‚Endprodukt‘ vor sich auf dem Tisch sieht, zieht mehr als eine geringe menschliche Regung² nach sich. Die angesprochene philosophische (und die in diesem Wort enthaltene ‚Liebe zur Weisheit‘ bergende) Erkenntnis, die Eigenschaften des Menschen an sich hinterfragen zu müssen, kann ebenso gut als psychologische (und der reinen Wortbedeutung entsprechend der ‚Lehre von der Seele‘ verhaftete) Selbstreflexion aufgefasst werden: „Sagt man nicht, die Seele eines Menschen spiegelt sich in seinem Gesicht? Sie hat vorher nicht gewusst, wie sehr diese Aussage auch für das Gesicht eines Schweins zu-

¹ Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 674 f., Artikel „Personifikation“, hier S. 674.

² Zur Andeutung einer sich in der Frau regenden Empathie siehe auch Kapitel 2.3.4, S. 86, Anm. 4.



trifft.“ (SD 138) Da feststeht, dass sie ihr eigenes Gesicht als zerstört betrachtet, ist der Weg zur Erkenntnis, dass mithin auch ihre Seele vernichtet ist, nicht mehr weit. In ihrem Bewusstsein wurden ihr somit äußere und innere Individualität gleichermaßen geraubt.

Gleichgültigkeit ist fortan ihre alles beherrschende Erscheinungsform, die sie abstumpft gegenüber jeder zukünftigen Wertschätzung des Schönen und Guten, das nunmehr austauschbar, kopierbar, übertragbar scheint. Die eigentliche Gefahr wird dadurch heraufbeschworen, zukünftig rein menschliche Eigenschaften ebenso gut auf das Tier übertragen zu können, statt umgekehrt tierische und damit triebgesteuerte Eigenschaften dem Menschen als Fehlbarkeitsmerkmale zuzugestehen. Dementsprechend ist es nicht etwa die Achtung vor dem menschlichen Leben, das auszulöschen kein anderer Mensch berechtigt ist, sondern allein der geteilte Schweinekopf, der ihre vorherige Entschiedenheit, das Töten lernen zu wollen, infrage stellt, denn plötzlich bemerkt sie: „*Sie will nicht schneiden. Sie will streicheln, fühlen, trösten.*“ (ebd.)

Als eine Erklärung für die offensichtliche Schwächung ihrer Entschlusskraft geht ihrer zunächst nur inneren, aber gerade dadurch erst die Basis dafür, als Mensch etwas Verwerfliches tun zu können, schaffenden „Schuld“ die Idee eines Individuums voraus, welches vom Konflikt zwischen Wunsch und Verbot geprägt ist¹. „Das Schulddilemma“ akzentuiert – unabhängig vom Inhalt des gleichnamigen Buches von Dieter Funke – bereits als reiner Titel eine offenbar ausweglose Ambivalenz zwischen Weiterleben und Verzweiflung angesichts selbst verursachten Unrechts. Daraus könnte man ableiten, dass sich dem Schuldigen, sobald er eine Resistenz gegen sein Unrechtsbewusstsein entwickelt, zwei Lösungsmöglichkeiten statt üblicherweise einer eröffnen, und zwar die zusätzliche Befreiung *aus* gegenüber der – bereits moralisch etablierten – Befreiung *von* Schuld – wobei Ersteres nach einer Art *Ausbruch* die Schuld zwar hinter sich lassen, aber jederzeit zu ihr zurückführen kann, während Letzteres die Schuld selbst entfernt und deren Verursacher dauerhaft *von* ihr erlöst. Die allein aus dem Titel gezogenen Interpretationsansätze straft die unter ihm veröffentlichte Analyse Dieter Funkes als Versuch, das Entweder-oder zwischen blockierenden Schuldgefühlen und (nur scheinbar) produktivem Verdrängungsoptimismus in einer versöhnlichen und als dritter Lebensentwurf geeigneten Synthese zweier (von einem glücklichen Menschen) unmöglich wählbarer Alternativen aufzulösen, nicht Lügen.

Keinesfalls versöhnlich ist allerdings die Variante der Gleichgültigkeit, für die sich die Frau entscheidet beziehungsweise der sie anheimfällt. Deutlicher wird der Schuld verstärkende statt vermeidende Charakter dieser Eigenschaft bezeichnenderweise anhand seines Fremdwortsynonyms ‚Indifferenz‘. Funke widmet dieser ein eigenes Kapitel über

¹ Funke, Dieter: Das Schulddilemma. Wege zu einem versöhnten Leben, Göttingen 2000, S. 9.

„Schuld als Mangel von Differenzbewusstsein als Mann und Frau“¹. Das Paradebeispiel dieser unbewussten Schuld liefert Ödipus im unreflektierten Kampf mit oder besser gegen die Sphinx, denn „eine echte Begegnung mit der tierisch-menschlichen Doppelgestalt [...] kommt nicht zu Stande“², da er schon vor seiner späteren Selbstverstümmelung geblendet ist, und zwar durch „die männliche Einseitigkeit des Wissens und der Macht“³. Sie versperrt ihm den Blick auf „die Übergänge vom positiv Weiblichen zum verschlingend Weiblichen“⁴. Er sieht nur das ihm gegenüberstehende Resultat des Ungeheuers, nicht jedoch dessen Ursprung als Mädchen, das von Bruder und Mutter gezeugt wurde⁵ und somit genau das gleiche Schicksal der Inzestgeburt erlitten hat, das seinen ungeborenen Töchtern und Söhnen⁶ noch bevorsteht.

Während Ödipus unbewusst damit statt gegen einen gleichwertigen Kontrahenten gegen seine eigenen Triebe kämpft, die er in der Erkenntnis der reizvollen Ursprungsseite der Sphinx als Ziel „seine[r] Suche nach Heimat und Schutz im weiblichen Raum“⁷ hätte befriedigen können, hat die ‚Immer-noch-nicht-Mörderin‘ ihren Liebestrieb aktiv in eine Art Hasstrieb verwandelt, an dessen Befriedigung allein ihr gelegen ist und der allein sie „allmächtig [...] über Leben und Tod“ (SD 85) zu herrschen motiviert. Bei aller Verwerflichkeit ihres mörderischen Planens weiß sie um die produktive und ihrem Selbstbewusstsein förderliche Wirksamkeit, ja Schönheit ihres sukzessive verfeinerten Hasses, wohingegen „Ödipus sich selbst noch fremd ist“⁸ und sich somit auch als keiner „emotionalen Einsicht in die Geschlechterdifferenz“⁹ fähig erweist, die ihm „den entscheidenden Unterschied, dass es den Menschen nur als *Mann oder Frau* gibt“¹⁰, buchstäblich ‚vor Augen geführt‘ und sein Augenlicht vor allem gerettet hätte. So aber sind ihm das Stadt-tor und die Arme seiner zukünftigen Frau geöffnet, die ihn „zur inzestuösen Rückkehr in die mütterliche Einheitswirklichkeit“¹¹ bewegt.¹² Für ihn wird die aus Mutter, Vater und

¹ Ebd., S. 104 (kursiv gesetzte Kapitelüberschrift).

² Ebd., S. 105. Vgl. hierzu Schwab, Gustav: Die Sage von Ödipus, in: ders.: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums, S. 158–172, hier S. 160; vgl. ebenso Sophokles: König Ödipus, Übersetzung und Nachwort von Kurt Steinmann, Stuttgart 1989 (zuerst griechisch: Oidípous Týrannos, geschrieben ca. 429–425 v. Chr.), S. 9, V. 130 f.

³ Funke, D.: Das Schulddilemma, S. 104.

⁴ Ebd., S. 103.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Vgl. Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie, S. 154 f., Artikel „Oidipus“, hier S. 155: Aus dem zwischen König Ödipus und seiner Mutter Iokaste geschlossenen Ehebündnis „gingen die Söhne Eteokles u[nd] Polyneikes u[nd] die Töchter Antigone u[nd] Ismene hervor“ (ebd.). Zum speziellen biologischen Verhältnis der Eheleute siehe auch Kapitel 3.3.1.1, S. 206, Anm. 4.

⁷ Funke, D.: Das Schulddilemma, S. 105.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 104.

¹⁰ Ebd., S. 105.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie, S. 154 f., Artikel „Oidipus“.



Kind gebildete „familiale Dreiheit als Strukturprinzip der Psyche“¹ zum „ödipalen Dreieck“² aus Mord am Vater, Beischlaf mit der Mutter und Selbstblendung des Sohnes, während die operierte Frau alles zwischenmenschlich Mögliche auf einen Schweinekopf projiziert. Sie verleiht dem Kadaverteil das Menschliche, das die Sphinx längst hat und das dennoch nicht einmal deren Bezwinger zu erkennen vermag. „*Streicheln, fühlen, trösten*“ (SD 138) will sie den Sohn, den sie nicht geboren, sondern am Schweinekopf erschaffen hat und der ihr nun „*anrührend die Zartheit seiner Schnauze*“ (ebd.) vorführt. Weniger Sohn als Mann ist er, wenn sie „*nicht müde [wird], seine Formen abzutasten, ihn durch die gesamte Fläche ihrer Hände zu spüren*“ (ebd.). Wie Iokaste hat also auch sie, wenn auch in etwas reduzierter Form, Mann und Sohn in einer Gestalt neben beziehungsweise vor sich liegen, mit dem Unterschied, dass sie dem Tabubruch des Inzestes Ansätze von Sodomie und Nekrophilie vorzuziehen scheint. Diese noch so fragwürdige Zärtlichkeit birgt rein äußerlich betrachtet mehr menschliche Züge als das unabwendbare, bis ins Detail vom Schicksal vorherbestimmte und auf Rätsellösung statt auf Gefühlen basierende Verhältnis von Iokaste und Ödipus. Doch noch mehr als dieser ist und bleibt der Schweinekopf Mittel zum Zweck. „*Die Gefühle, die er in ihr ausgelöst hat, [...] werden sie nicht daran hindern, weiter mit ihrem Messer an ihm herumzuschneiden [...], das durchzuführen, was sie sich vorgenommen hat*“ (SD 139). An ihm soll geübt werden, was am Arzt realisiert wird. Diese Instrumentalisierung bietet keinen Platz für „eine Verkörperung der Doppelgesichtigkeit und Ambivalenz der weiblichen Triebnatur“³, die der Sphinx vorbehalten bleibt. Doch auch wenn dieses Wesen dem Menschen insofern recht ähnlich ist, als auch dieser des Öfteren nicht vor seinen ‚tierischen‘ Entgleisungen gefeit ist, kommt der geteilte Schweinekopf der ‚Krone der Schöpfung‘ näher. „*Es gibt nur zwei Hälften*“ (SD 133), teilt ihr der Schlachter mit, denn „*das Normale ist der geteilte Kopf*“ (ebd.). Nur „*gegen Aufpreis kann er ihr auch einen intakten Kopf besorgen*“ (ebd.). Ganzheit und Intaktheit sind also nicht Standard, sondern Luxus. Wer nicht gezielt sucht oder fordert, muss sich mit zwei Hälften begnügen, sonst ‚schuldet‘ er dem Anbieter noch etwas. Funke vermag diese ‚Schuld‘ schon etymologisch „mit dem Unvollkommenen, dem Gebrochenen, dem Nicht-Identischen“⁴ gleichzusetzen und dem Menschen „allein auf Grund seines Menschseins“⁵ zuzuweisen.

¹ Funke, D.: Das Schulddilemma, S. 102.

² Ebd.

³ Ebd., S. 103.

⁴ Ebd., S. 64. Funke setzt sich hier mit „den Begriffen der alten Sprachen für Sünde und Schuld“ (ebd.) auseinander: „Im Griechischen heißt es ‚hamartia‘: das, was fehlt und was wir dem Leben schulden. Das Lateinische nennt es ‚debitum‘: das, was den Mangel anzeigt im Gegensatz zu ‚culpa‘, was die moralisch schuldhaftige Tat meint.“ (ebd.)

⁵ Ebd.

Das Symbol der zwei Hälften versinnbildlicht jedoch nicht nur die aktuelle Unvollkommenheit, sondern auch die gewaltsame Spaltung einer ehemaligen Einheit. Ist die ewige Verdammnis zu sinnloser Tätigkeit beim bereits mehrfach angesprochenen Sisyphos ein Resultat seines Aufbäumens gegen den naturgemäßen Tod, den er in Gestalt des Thanatos buchstäblich aus der Welt der Lebenden entführt¹ hat, so kann Übermut auf der anderen Seite auch durch nie endendes Verlustgefühl und damit einhergehende ewige Suche nach dem Unauffindbaren sanktioniert werden. Richtet sich der Übermut der zwar Ganzheitlichen, aber nur scheinbar Vollkommenen darüber hinaus gegen das wirklich Vollkommene, ist die Teilung der einzige Weg, Besonnenheit wiederherzustellen. Es entsteht das Phänomen des Leidens, das den „Anspruch auf Gottgleichheit“² zugunsten der weniger vermessenen, aber eben auch nicht minder aussichtslosen und dafür umso schmerzhafteren Suche nach der verlorenen Hälfte opfert. Funke spricht mit der unterdrückten Vermessenheit hier nicht Eva und Adam an, die den Baum der Erkenntnis als ‚Einstiegsdroge‘ zu ihrer ‚Sucht‘, der menschlichen und damit als unvollkommen wahrgenommenen Realität zu entfliehen, missbrauchen, sondern Wesen, die bereits in ‚nüchternem‘ Zustand ihre Existenz missdeuten. Da diese „Menschen Kugelwesen mit [...] zwei Gesichtern“³ sind, stehen ihnen von vornherein alle Perspektiven offen, sodass sie keiner verbotenen Droge bedürfen, um ihre Perspektiven zu erweitern.

Jedem Tun, ob positiver oder negativer Art, liegt ein Streben zugrunde, das durch Motivation, Leid, Langeweile oder Verführung ausgelöst werden kann. Letztere, symbolisiert durch die Schlange, lässt in Eva sogar erst das Bewusstsein aufkommen, dass es so etwas wie Erkenntnis oder Weisheit überhaupt gibt. Ihr und Adam ging es gut, bis etwas noch Besseres in Aussicht gestellt wurde. Die Kugelmenschen hingegen, deren Gleichnis vom Komödiendichter Aristophanes innerhalb des „Gastmahles“ erzählt wird, zu dem auch Platons ‚Sprachrohr‘ Sokrates geladen ist, entwickeln ihren Drang zu Höherem aus ihrer naturgegebenen „Kraft und Stärke“⁴, die nicht erst durch ein nachträglich geschaffenes, entgegengesetztes, sogenanntes ‚schwaches‘ Geschlecht zur Entfaltung kommt wie bei Adam – abgesehen davon, dass später eher er selbst ‚schwach‘ wird, indem er den Verführungskünsten Evas erliegt. Die Rechnung, Adam durch sein Gegenstück zu stärken, geht ebenso wenig auf wie beim gezüchteten Schwein und seinem daraus resultie-

¹ Vgl. Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie, S. 202 f., Artikel „Sisyphos“.

² Funke, D.: Das Schulddilemma, S. 17.

³ Ebd.

⁴ Platon: Das Gastmahl oder Von der Liebe, übertragen und eingeleitet von Kurt Hildebrandt, Stuttgart 1999 (dort zuerst 1949; zuerst griechisch: Sympósion, geschrieben ca. 380 v. Chr.) [III 172A–223D; zu dieser Ergänzung siehe Kapitel 2.2.5.2, S. 50, Anm. 2; da Hildebrandt in seiner Übersetzung die Stephanus-Kürzel nur für die Seitenanfänge und damit noch sparsamer verwendet, werden die Kürzel für die Seitenenden jeweils mithilfe der Folgeseitenanfänge ergänzt; siehe auch Kapitel 2.3.6.2, S. 109, Anm. 2], S. 56 [190A–190D].



renden Fluch, „*sich mit zusätzlichen Rippen herumzuschleppen, damit es für Menschen mehr Koteletts gibt*“ (SD 133). Der zuvor allein lebende Adam bekommt statt „*mehr Koteletts*“ (ebd.) allerdings lediglich mehr Probleme. „*Die störende Rippe, die die schmale Taille zerstört, lassen sich die Menschen bisher noch von einem Chirurgen entfernen*“ (ebd.); das Schwein und Adam hingegen erhalten diese erst im Nachhinein, sei es vom Züchter oder von Gott. Hinzugefügt sei, dass dem wehrlosen Adam zunächst im „tiefen Schlaf [...] eine seiner Rippen“¹ entfernt wird, nachdem Gott festgestellt hat: „Es ist nicht gut, daß der Mensch allein bleibt. Ich will ihm eine Hilfe machen, die ihm entspricht.“² Der Mensch bleibt somit nicht allein, freut sich – in der Erkenntnis „Das endlich ist Bein von meinem Bein / und Fleisch von meinem Fleisch“³ – darüber, dass der Verlust einer Rippe mit dem Gewinn einer Lebensgefährtin einhergeht, „bindet sich an seine Frau, und sie werden *ein* Fleisch“⁴. Schwein und Adam sind gleichermaßen dazu verurteilt, „*die störende Rippe*“ (SD 133) bis zu ihrem Lebensende bei sich zu behalten, wobei der Tod des Schweines dem Hunger des Menschen geschuldet ist, der Tod Adams hingegen dem Wissensdurst Evas, die ihren Namen bezeichnenderweise erst nach ihrer selbst verschuldeten Vertreibung aus dem Paradies erhält: „Adam nannte seine Frau Eva (Leben), denn sie wurde die Mutter aller Lebendigen“⁵, auch wenn ihre Erweckung zum Leben letztlich erst zum Todesurteil führt, das Gott gegen die gesamte Menschheit verhängt, die fortan nur noch so lange zu leben hat, „bis [sie] zurückkehr[en] zum Ackerboden; / von ihm [ist [sie] ja genommen. / Denn Staub [ist [sie], zum Staub muß[en] [sie] zurück.“⁶

Während Evas Selbstbestimmtheit von vornherein infrage gestellt wird, indem sie schon ihre Entstehung allein einer Rippe ihres späteren Weggefährten sowie Gottes Kreativität, diese entsprechend umzuformen, verdankt, leben die Kugelmenschen von Anfang an in Eintracht nicht nur untereinander, sondern auch mit Gott. Auch ist ihr Geschlecht weniger eine Frage der Reihenfolge, mithin danach, welches aus welchem entstanden ist, als eine der Zusammensetzung. Diese ermöglicht drei Varianten: männlich, weiblich und mannweiblich, wird aber erst nach der von Zeus und seinen ‚Götterkollegen‘ vollzogenen Erziehungsmaßnahme als Zusammensetzung sichtbar. Pure Langeweile ob ihrer nie zum Einsatz kommenden Kraftreserven, die ihnen „vier Hände und ebenso viele Beine und

¹ Die Bibel, S. 18, Gen/1 Mos 2,21.

² Ebd., Gen/1 Mos 2,18.

³ Ebd., S. 19, Gen/1 Mos 2,23. Zu ‚Bein‘ und ‚Rippe‘ siehe auch Kapitel 2.3.2, S. 73.

⁴ Die Bibel, S. 19, Gen/1 Mos 2,24.

⁵ Ebd., Gen/1 Mos 3,20.

⁶ Ebd., Gen/1 Mos 3,19.

zwei Gesichter auf kreisrundem Nacken“¹ bieten, treibt sie letztlich dazu, „den Himmel zu ersteigen, um die Götter anzugreifen“². Sich verführen zu lassen, egal ob von einer Schlange, wie es Eva zulässt, oder von Letzterer selbst, wie es dem schwachen Adam geschieht, wird mit der Vertreibung aus dem Paradies bestraft, wohingegen jeglicher Besonnenheit entbehrende Kühnheit zur vernunftlosen Auflehnung dem Menschsein für alle Zeiten das Kainsmal des Nicht-mehr-Kugelmensch-Seins aufdrückt. „Aufrecht auf zwei Beinen gehen“³ ist somit keinesfalls die höchst angesehene Gangart der Evolution, sondern nichts weiter als eine göttliche Gnade: „In zwei Hälften, wie man Birnen zerschneidet, um sie einzumachen, oder wie man Eier mit einem Haare zerschneidet“⁴, zerlegt, bleibt ihnen zumindest erspart, „sich auf einem Bein fortzubewegen wie beim Sackhüpfen“⁵. Infolgedessen ist Leid die dritte Stufe des Strebens, die sowohl Eva und Adam als auch die ehemaligen Kugelmenschen zu durchleben verurteilt sind: Die beiden Menschen der Genesis beginnen sich zu schämen, da sie sich buchstäblich erkennen; die drei verschiedenen Kugelmenschengeschlechter werden sich bewusst, dass sie einst aus jeweils zwei Hälften zusammengesetzt waren.

Was biblische und platonische Menschen nun gleichermaßen kennzeichnet, ist ihr Leid aufgrund des Verlorenen, besser gesagt: Sie werden sich bewusst, dass sie vor ihrem selbst verschuldeten Verlust das Gefühl des Leids überhaupt nicht kannten. Ihr nur scheinbarer Mut zur Veränderung erweist sich nun als willkürlicher *Übermut*, der ihrem Wesen nicht angemessen ist und somit notwendig zur *Vermessenheit* führt. Eva und Adam vermissen ihr ehemaliges Paradies ohne Arbeit und ohne Schmerzen, die entzweiten Kugelhälften jeweils ihre verlorene Hälfte. Ihnen ist es damit zum einen unmöglich, sich mit einer beliebigen Person zu vereinigen: Das ehemals männliche Geschlecht hat sich in zwei Männer gespalten, die sich fortan nacheinander sehnen, während das vormals weibliche zwei Frauen übrig lässt, die sich wiederfinden wollen; nicht zu vergessen die Variante der Frauen, die ihre Männer vermissen, und umgekehrt. Zum anderen bleibt ihnen auch der Zugang zu der für sie vorgesehenen, zuvor von ihnen abgespaltenen Hälfte verwehrt, selbst wenn diese auf mühsamem Wege doch noch erreicht worden ist, denn

¹ Platon: Das Gastmahl, S. 55 [189B–190A]. Zur genau gleichen Kombination aus Zahl und Gliedmaßen siehe auch Kapitel 3.2.4.2, S. 187; vgl. Paprotta, A.: Sterntaucher, S. 26.

² Platon: Das Gastmahl, S. 56 [190A–190D].

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 57 [190D–191B].

⁵ Ebd.



indem sie sich mit den Armen umschlangen und sich zusammenflochten voll Begierde zusammenzuwachsen, starben sie aus Hunger und gänzlicher Untätigkeit, weil sie nichts getrennt voneinander tun wollten. Und wenn eine der Hälften starb, die andere übrigblieb, so suchte die gebliebene wieder eine andre und verflocht sich mit ihr, ob sie nun die Hälfte eines ganzen Weibes traf – die wir jetzt ein Weib nennen – oder die eines Mannes. Und so gingen sie zugrunde.¹

Bei der Stufe des Leids als Handlungsmotors bleibt die Frau in Deitmers Roman mit ihren zwei Schweinskopfhälften stehen: Wie die entzweiten Kugelmenschen vermisst sie ihren Mann, jedoch nicht denjenigen, den sie nach wie vor haben kann – schließlich war er es, der sie auf ihr Alter angesprochen und damit ihren gesamten Leidensprozess erst eingeleitet hat –, sondern denjenigen, der ihr Herz erobert hat, damals, als sie noch keine gemeinsame Vergangenheit hatten und das Alter dementsprechend noch keine Spuren hinterlassen haben konnte. Genauso wenig wie sie diese Zeit noch einmal erleben kann, lässt sich der Mann dieser Zeit wiederfinden. Der Sehnsucht, die zu nichts führt, hat die Rachsucht, die leider zu noch weniger als nichts führt, längst den Rang abgelaufen. Um produktiv zu sein, hätte es einer Umwandlung des Leids in Motivation bedurft: Die Bewusstmachung des Mangels hätte der Frau wie dem Philosophen, der weiß, dass er wie folglich auch alle Menschen auf Erden nichts weiß, vor Augen geführt, dass das Fehlverhalten ihres Mannes nicht verschwindet, wenn sie ihn leiden lässt, weil sie leidet. Nur wenn sie ihm bewusst gemacht hätte, dass sie beide einen Mangel erleiden – sie aufgrund seiner ungerechten Kritik, er wegen seines fehlenden Einfühlungsvermögens –, hätten sie den gemeinsamen Aufstieg zur Erkenntnis der Idee des Guten wenn schon nicht erreichen, dann zumindest anstreben können. So bleiben beide blockiert, und der geteilte Schweinskopf versinnbildlicht statt der aufzuhebenden Teilung die Möglichkeit des Tötens – dessen, was ohnehin schon tot ist, weil es nicht mehr so aussieht, wie es einst aussah, und weil es nicht mehr so ist, wie es einst war: die Vergangenheit. Die Verantwortung dafür, dass auch die Zukunft stirbt, übernimmt allein die Frau.

Für ihren Sündenfall trägt auch Eva die volle Verantwortung, als sie ihren Mann nach ihrer Verführung selbst verführt, ihn gleichsam mit hineinreißt in ihre Welt des Überdresses an Glück, das sie nicht als solches wahrzunehmen vermag, bevor sie Gewissheit darüber erlangt, was dahintersteckt, und es dadurch verliert. Die gemeinsame Bestrafung des ersten Menschenpaares erfolgt dann auch besonders zu ihrem eigenen Nachteil, wenn ihr Gottesurteil lautet: „Unter Schmerzen gebierst du Kinder. / Du hast Verlangen nach deinem Mann; / er aber wird über dich herrschen.“² Die Rangfolge ist geklärt: Sie bleibt ihm fortan untergeordnet. Wenn auch schmerzhaft, so ist Eva mit ihrer

¹ Ebd.

² Die Bibel, S. 19, Gen/1 Mos 3,16.

folgenden Niederkunft zumindest das Erlebnis der Fortpflanzung vergönnt, das Deitmers ‚Anatomie-Autodidaktin‘ am Schlachthof, ausgerechnet an dem Ort, von dem aus sich am ehesten eine Verbindungslinie zum Romantitel „Scharfe Stiche“ ziehen ließe, hingegen lediglich in Form eines geteilten Schweinskopfes simuliert, den sie statt des ihrer Ehe verwehrt bleibenden Kindes „*streicheln, fühlen, trösten*“ (SD 138) möchte. „*Er rührt sie, dieser Kopf, und sie findet ihn wunderschön*“ (ebd.), wie eine Mutter ihr Kind bedingungslos schön findet, aber eben auch, wie eine Frau in Beziehung zu einem Mann tritt: „*Der Schweinekopf und sie. Ihre Hände und er verlieben sich.*“ (ebd.)¹

Die Bedingungslosigkeit, in der die in fehlgeleiteter Liebe verhaftete Frau ihr ästhetisches Urteil fällt, wird spätestens dann infrage gestellt, wenn man den Worten des Philosophen Martin Seel folgt, für den „im weitesten Sinn des Wortes all das ästhetisch ist, was so wahrgenommen wird, [...] ästhetisch relevant nur das, was diese Wahrnehmung auf Grund seiner Beschaffenheit verlohnt“². Das heißt, es bedarf zumindest einer Beziehung zwischen dem Wesen des Schweinskopfs und dem der Frau, damit dieses scheinbar bedingungslose Urteil zumindest eine Grundlage hat, um überhaupt als solches abgegeben werden zu können.

Für Erich Fromm stellt „die Mutterliebe [...] die bedingungslose Bejahung des Lebens und der Bedürfnisse des Kindes“³ dar, während „die erotische Liebe exklusiv und [...] vielleicht auch die trügerischste Form der Liebe“⁴ ist. Letzteres glaubt die in Deitmers Kriminalroman gleichermaßen um ihr Gesicht wie um ihre Ehe Betrogene in ihrem jetzigen Zustand erkannt zu haben und projiziert, um diese negative Seite dieser Art von Liebe zu verdrängen, den Beginn ihrer Beziehung auf den geteilten Schweinekopf. Die an

¹ In einem von Almuth Heuner und Reinhard Jahn (der in Kapitel 2.1.1, S. 11, Anm. 4, zunächst unter seinem Pseudonym ‚H. P. Karr‘ zitiert wird) mit Sabine Deitmer zu deren damals neu erschienenem Kriminalroman geführten Interview offenbart die Autorin bezogen auf die Art ihrer anatomischen Vorbereitung auf „Scharfe Stiche“ in mehrfacher Hinsicht (Herkunft des Präparats, von ihm ausgelöste Emotionen, Zweifel an dessen Bearbeitung) auffallend deutliche Parallelen zu den Maßnahmen, die sie später ihre Antiheldin für deren nicht minder großes ‚Projekt‘, den Mord am mit ihr verheirateten Schönheitschirurgen, buchstäblich ‚ergreifen‘ lässt: „Ich habe mir zur Recherche einen Schweinekopf besorgt, einen echten, über einen befreundeten Metzger. Und als ich den das erste Mal in den Händen gehalten hab, hätte ich am liebsten alles wieder rückgängig gemacht. Ich war überhaupt nicht darauf vorbereitet, dass mich das so berühren würde, der Kopf in meinen Händen. Ich habe ihn dann in den Kühlschrank gepackt. Es hat ein paar Tage gedauert, bis ich es geschafft habe, ihn wieder rauszunehmen und an ihm rumzuschneiden. Danach habe ich ein paar Wochen lang kein Fleisch angerührt.“ (Jahn, Reinhard/Heuner, Almuth: Interview: Sabine Deitmer, 2004, seit 22.09.2011 in: Krimiblock. Die dunkle Seite, hrsg. von Reinhard Jahn, online im Internet unter URL: <<http://krimiblog.blogspot.de/2011/09/interview-sabine-deitmer.html>> [Abruf vom 02.10.2012]).

² Seel, Martin: Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Frankfurt am Main 1997 (zuerst 1985), S. 182.

³ Fromm, E.: Die Kunst des Liebens, S. 80.

⁴ Ebd., S. 85.



„dem explosiven Erlebnis ‚sich zu verlieben‘¹ zum Ausdruck kommende Oberflächlichkeit, speziell in der Wahrnehmung der einst in den späteren Ehemann verliebten Frau, entlarvt sich in ihrer – allerdings fragend formulierten – Auffassung, „*die Seele eines Menschen spiegel[e] sich in seinem Gesicht*“ (SD 138).

Wenn es mehr Tiefe in der Erfahrung eines anderen Menschen gäbe, wenn man die Unbegrenztheit seiner Persönlichkeit erleben könnte, würde einem der andere nie so vertraut – und das Wunder der Überwindung der Schranken könnte sich jeden Tag aufs neue ereignen.²

So legt zumindest Fromm die Kurzlebigkeit der Verliebtheit und die damit einhergehende Unmöglichkeit aus, bis zur Seele des Objektes der Begierde vorzudringen, wenn man ihm nur in die Augen schaut.

Einander in die Augen zu sehen und sich gleichzeitig fortzupflanzen, bleibt – ebenso wie der Antiheldin Deitmers – den halbierten Kugelmenschen zunächst versagt, bis Zeus ein Einsehen hat und deren nach der Teilung hinten befindliche „Schamteile nach vorn“³ dreht – zu dem Zweck, dass sie nicht mehr „in die Erde wie die Zikaden“⁴, sondern „ineinander zeugten [...], damit in der Umarmung ein Mann, wenn er mit einem Weibe zusammenkommt, zeugt und Nachkommenschaft entsteht“⁵. Zum einen ist es aber gerade nicht das Umarmt- oder Umfängenwerden von einem Körper als Gesamtheit, in das sich Deitmers Negativprotagonistin fallen lassen könnte. Sie ist nicht diejenige, die den männlichen Samen beziehungsweise die Liebe eines Mannes empfängt. Zwar denkt sie noch an „*die Gefühle, die er in ihr ausgelöst hat, als sie ihn das erste Mal berührt, mit ihren Händen umfasst hat*“ (SD 139) – womit sie an der Stelle weniger ihren Mann als den erworbenen Schweinskopf meint –, doch hat sie ihre Abhängigkeit von Gefühlen zugunsten der Kontrollierbarkeit ihres eigenen Handelns aufgegeben, denn „*körperliche Anstrengung und die Konzentration auf die Arbeit an einem einzelnen separaten Körperteil saugen die Gefühle auf*“ (ebd.). Zum anderen ist die Frau insofern weiter als die Kugelmenschen, als sie die Liebe nicht länger als von einer dritten Macht, im Falle der Ku-

¹ Ebd.; statt mit Kommata setzt Fromm den erweiterten Infinitiv „sich zu verlieben“ (ebd.) mit Anführungsstrichen von „Erlebnis“ (ebd.) ab.

² Ebd., S. 86.

³ Platon: Das Gastmahl, S. 58 [191B–192A].

⁴ Ebd.

⁵ Ebd. Hinzugefügt sei hier, dass Platon beziehungsweise Aristophanes damit das Ziel der Fortpflanzung nicht stärker in den Vordergrund rückt als die damit einhergehende generelle Lustbefriedigung des Aktes, die nicht minder effektiv zwischen zwei „Frauen, die Stücke eines Weibes sind“ (ebd.) und zu „Buhlerinnen“ (ebd.) werden, oder zwei Männern, denen „wenigstens Sättigung würde aus der Vereinigung und [d]ie sich beruhigten und zum Werke wendeten“ (ebd.) – im günstigsten Falle der für sie vorgesehenen Arbeit „im Staatsleben“ (ebd., S. 59 [192A–192E]) –, erreicht werden kann. Bezeichnenderweise gilt sowohl für „alle Männer, welche ein Stück von dem gemischten Geschlecht sind“ (ebd., S. 58 [191B–192A]), als auch „die Frauen, die den Mann lieben“ (ebd.), dass ihnen „die Ehebrecher entstammen“ (ebd.).



gelmenschen von Zeus, in ihrem eigenen Falle vom Schicksal, arrangiert betrachtet, sondern im Sinne Erich Fromms erkennt,

daß *Lieben eine Kunst ist*, genauso wie *Leben eine Kunst ist*; wenn wir lernen wollen zu lieben, müssen wir genauso vorgehen, wie wir das tun würden, wenn wir irgendeine andere Kunst, zum Beispiel Musik, Malerei, das Tischlerhandwerk oder die Kunst der Medizin oder der Technik lernen wollten¹.

Die Kühle, in der sie die Liebe nun mit der Medizin in eine Reihe stellt, kontrastiert mit ihrer anfänglichen, durch Malerei geweckten „*Erinnerung an das, was bleibt, wenn das Fleisch vergeht*“ (SD 20). Jetzt hingegen ist das Fleisch das einzig noch Greifbare in ihrem Leben. Passive und „*sinnenbetörende Lust mit eingebautem Verfall [...] als Teil dieses Prozesses [...], dem nichts Lebendes entgeht*“ (SD 19), wird ersetzt durch aktive „*harte Arbeit. [...] Sie durchtrennt das letzte Stück Haut, das das Ohr am Kopf festhält*“ (SD 138 f.), statt sich wie zuvor „*die Bilder der Ausstellung ohne eine fremde Stimme im Ohr an[zu]schauen*“ (SD 19). Gemeinsam ist beiden Perioden ihres Lebens die Isolation der Ohren, die damals beim Betrachten des Kunstwerks ausgeklammert werden und heute beim Beschneiden des Schweinskopfes, „*hart und ledrig und [...] an der Peripherie des Kopfes [...], [...] noch am ehesten entbehrlich sind*“ (SD 138) – übrigens ebenso wie für die noch ungeteilten Kugelmenschen, die immerhin neben „zwei gegenübergestellten Gesichtern [...] einen Kopf und vier Ohren“² ihr Eigen nennen dürfen. Doch so wie die Kugelmenschen eines Schnittes durch ihren Körper bedürfen, um sich in ihre wiedergefundene Hälfte verlieben zu können, ist die Frau auf ihr nunmehr einziges Objekt der Begierde angewiesen, um „*seine Formen abzutasten, ihn durch die gesamte Fläche ihrer Hände zu spüren*“ (SD 138), bis „*[sich] ihre Hände und er verlieben*“ (ebd.) und „*mit ihrem ersten Schnitt [...] der Damm gebrochen [ist]*“ (SD 139). Erich Fromm zufolge fehlt uns Menschen

abgesehen von Theorie und Praxis [...] noch ein dritter Faktor [...], wenn wir Meister in einer Kunst werden wollen: Die Meisterschaft in dieser Kunst muß uns mehr als alles andere am Herzen liegen; nichts auf der Welt darf uns wichtiger sein als diese Kunst.³

Allerdings gibt sich die Frau statt Fromms gefordertem induktivem Modell eines von der Medizin auf die Liebe übertragenen Kunstbegriffs ihrem selbst geschaffenen deduktiven Entwurf hin: Nicht mehr die auf Liebe basierende Vereinigung in der Überwindung möglicher Grenzen ist das höchste all ihrer Ziele, sondern nur noch die auf medizinische Kunstfertigkeit bauende Zerstückelung in der Auflösung des von der Natur als untrennbar

¹ Fromm, E.: Die Kunst des Liebens, S. 16 f.

² Platon: Das Gastmahl, S. 55 f. [189B–190D]

³ Fromm, E.: Die Kunst des Liebens, S. 17.



Vorgesehenen: „Fest zustechen, eine Schneise schlagen und dann mit unzähligen feinen Schnitten die Schneise erweitern, sich durch Muskel- und Fettgewebe hindurch vorwärts arbeiten.“ (SD 138) Sich vom erhabenen Gefühl der Liebe in das nüchterne Handwerk der Medizin zu begeben und damit der Absonderung mehr Gewicht zu verleihen als der Vereinigung, ist ein fataler Umkehrschluss und eine Missdeutung des von Fromm geforderten Bildes eines liebenden Menschen; doch so falsch sie auch sein mag: „Die Erkenntnis erfüllt sie mit Mut und Zuversicht.“ (SD 139)

2.3.6 Tatort: Höhle der Nichtsehenden

Noch immer ist kein Mord geschehen, und doch taucht bereits der Tatort auf. Dieser „trägt im Detektivroman dazu bei, den Mordfall zu verrätseln“¹, vorzugsweise in „der überschaubaren Umgebung, dem isolierten, oft die Aura des Zufluchtsortes ausstrahlenden Raum“². Auch wenn in Ermangelung eines Mordfalls noch keine ermittelnde Instanz zum Einsatz gekommen ist und deshalb die Einordnung in das Genre des Detektivromans nach den bisherigen Ausführungen noch jeglicher Grundlage entbehrt, behauptet sich bereits die Isolation als charakteristisches Element: Bietet im eigenen Hause der angesprochene „Fitnessraum im letzten Winkel des Kellers [...] einen provisorischen Arbeitsplatz“ (SD 117), erhält die Frau als konkreten Tatort zwar nicht „das von der Welt abgeschnittene Landhaus“³, aber immerhin „eine Hütte, einsam im Wald gelegen“ (SD 150)⁴.

¹ Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 49.

² Ebd., S. 68.

³ Ebd., S. 49.

⁴ „Die Hütte“ heißt auch ein entscheidendes Kapitel in Dürrenmatts bereits häufiger hinzugezogenem zweitem Kriminalroman (vgl. Dürrenmatt, F.: Der Verdacht, S. 18–24; siehe zu diesem Werk vor allem auch Kapitel 2.2.5.2, S. 43, Anm. 2); bezeichnenderweise wird diese Art der Unterkunft dort nahezu in gleicher Weise ‚zweckentfremdet‘, und zwar als Ort einer als unumgänglich angesehenen Operation. Bei Dürrenmatt beginnt Bärlachs Freund Dr. Hungertobel, „dieses Scheusal von einem SS-Arzt [Dr. Nehle; S. M.] für Emmenberger zu halten“ (ebd., S. 19), weil er mit diesem, als beide noch Kommilitonen waren, in jener Hütte ebenfalls „einen Eingriff ohne Narkose [...], [...] eine Szene, die in der Hölle vorkommen könnte, wenn es eine gibt“ (ebd., S. 20), mit anzusehen genötigt war. Allerdings lässt sich weniger diese – letztlich ja lebensrettende – Operation (vgl. ebd., S. 23) als vielmehr die späteren „Experimente“ (ebd., S. 35; siehe auch Kapitel 2.2.5.2, S. 43, Anm. 2) im Konzentrationslager mit der „Transplantation“ (SD 209) vergleichen, mit der die Gesichtsoperierte dem Medizinprofessor „neue Ohren machen“ (SD 208) will, und zwar ebenfalls „i[m] [...] Bewusstseinszustand“ (SD 218). Eine Übereinstimmung zeigt sich zumindest in der (von Hungertobel wahrgenommenen) Bösartigkeit, in der nur zufällig „die Coniotomie das Leben rettete“ (Dürrenmatt, F.: Der Verdacht, S. 23) und mithin die Heilung des Patienten nur unwichtiges Beiwerk zur Qual ist, denn als Zeuge empfindet Hungertobel den Blick des Operierenden so, „als breche aus diesen Augen etwas Teuflisches, eine Art übermäßiger Freude, zu quälen“ (ebd.). Diese erlebt die operierende Frau in gesteigerter Form gar als „Lebensfreude“ (SD 98), einhergehend mit „Selbstsicherheit“ (ebd.), „Erfolg“ (SD 97), „Vertrauen in die eigene Kraft“ (SD 98), „Mut und Zuversicht“ (SD 139), „Entschlossenheit“ (SD 152), „Genugtuung“ (SD 178), „Stolz dar-



2.3.6.1 Dreifacher Affe, hohe Tanne – einfache Waffe, tiefe Wanne

Der Vorteil des passenden Tatortes wird um „*die perfekte Vermieterin*“ (SD 151) ergänzt. Letztere verdankt diese Bezeichnung ihrer für die Nichtqualifizierung als *Augenzeugin* maßgeblichen Blindheit, die zusammen mit der Tatsache, dass sie bezüglich der Nutzung der angemieteten Hütte „*nicht nachgefragt [hat]*“ (ebd.), das jüngst erwähnte buchstäbliche Abschneiden der (Schweins-)Ohren¹ erweitert und somit die ‚drei Affen‘ komplettiert, die „nichts (Böses) sehen, nichts (Böses) hören, nichts (Böses) sagen“². Schweigen hätte auch die zukünftige Mieterin können, hat die Diskretion der Vermieterin ihr doch alle Weichen dazu gestellt – doch gerade die Zurückhaltung scheint ihr Mittei-

über, wie viel sie gelernt hat, wie viel besser sie geworden ist“ (SD 218), und schließlich „*Macht [...]. Ihn zu quälen. Ihn zu verunstalten. Ihn zu töten.*“ (SD 219) Dürrenmatts Nehle alias Emmenberger und Deitmers Arztmörderin scheint also die Auffassung gemeinsam zu sein, dass der Weg der Qual dem Ziel des Todes übergeordnet ist. Für Emmenberger muss dieser bei seinen Opfern, wie die Beispiele des überlebenden Kommilitonen sowie des vom „Elend [s]eines Fleisches und [s]einer Seele im Konzentrationslager Stutthof, [...] einem Vernichtungslager, wie man sie nennt, in der Nähe der altehrwürdigen Stadt Danzig, der zuliebe dieser verbrecherische Krieg ausgebrochen war“ (Dürrenmatt, F.: Der Verdacht, S. 34), „nach [...] Buchenwald [...] zurückversetzt[en]“ (ebd., S. 36) Gulliver zeigen, nicht einmal eintreten (siehe speziell zum Aspekt des zufälligen Todes Kapitel 2.2.5.2, S. 43, Anm. 2; Kapitel 2.4.6, S. 140, Anm. 1). In anderer Hinsicht wird schließlich auch in Astrid Paprottas später analysiertem Roman eine ‚Hütte‘ zum Motiv des Grauens (vgl. Paprotta, A.: Sterntaucher, S. 241–251); siehe Kapitel 3.3.4.2, S. 251.

¹ Vgl. hierzu SD 138 f.; siehe Kapitel 2.3.5, S. 97.

² Richter, Günther: Kommunikation und Verantwortung. Ansichten – Einsichten – Aussichten, Berlin 2010, S. 78. Wohlgermerkt repräsentiert Richter zufolge „dieser Bestandteil der Lehre des buddhistischen Gottes Vadja [...] die fehlende Zivilcourage. Auch Wegschauen ist ein Nährboden für Einzelkämpfertum, Gerüchte und Intrigen.“ (ebd.) Während im Falle der blinden Vermieterin individuelles Kämpfen vonnöten ist, um in ihrer eigenen Welt, zu der außer ihr ‚mangels Behinderung‘ Sehende keinen Zugang haben, zu bestehen, ist gerade die vor Hass – und symbolträchtig aufgrund ihrer anoperierten „Mandelaugen“ (SD 48) – ‚Blinde‘ nicht mehr fähig, für ein allgemeines Gut zu kämpfen. Vielmehr kämpft sie für gar nichts mehr, nicht einmal mehr für sich selbst, sondern nur noch gegen die vermeintliche Ursache dessen, was sie entmenschlicht und in letzter Konsequenz von jeglicher (Mit-)Gefühlswelt isoliert hat. Glücklicherweise vermögen die ‚drei Affen‘ aus einer anderen Perspektive betrachtet durchaus Anlass zu Hoffnung zu geben. Die Theologin Sabine Gahler betont den Ursprung der *Lebensweisheit* als „Satz fernöstlicher Weisheit, dessen Befolgung dem Menschen Glück verspricht. Seit dem 16. Jahrhundert soll es in ländlichen Gegenden Japans den Brauch geben, das Symbol der drei Affen an Wegkreuzungen aufzustellen – ähnlich wie es in unserer christlichen Tradition Wegkreuze gibt. Andachtstellen auf dem Weg. Die Affen wünschen dem Reisenden auf seinem Weg, auch auf seinem Lebensweg Glück: Du sollst auf deinem Weg nichts Böses sehen, nichts Böses hören und selbst nichts Böses sagen.“ (Gahler, Sabine: Die drei Affen, in: Pfarrblatt Kath. Kirchengemeinde St. Jakobus im Ökumenischen Gemeindezentrum Kranichstein, Mai 2011, o. S. [S. 8], online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <<http://www.kircheundco.de/download/download/files/Pfarrblatt%20Jakobus%20April%202011.pdf>> [Abruf vom 14.10.2012]) Neutraler ist eine rein wörtliche Betrachtungsweise der ‚drei Affen‘. So erhielten sie gemäß dem Japanologen Peter Pörtner, als „Sinnbild [...] schon in Indien üblich, [...] in Japan [...] einen neuen Reiz, weil man [sie] mit einem Wortspiel verbinden konnte. Affe heißt auf japanisch *saru*, in Wortverbindungen oft *zaru*, was auch ‚nicht‘ bedeuten kann. Entsprechend bedeutet *kika-zaru* ‚Hör-Affe‘ oder ‚nichts hören‘, *mi-zaru* ‚Seh-Affe‘ oder ‚nichts sehen‘, und *iwa-zaru* ‚Sprech-Affe‘ oder ‚nichts sagen‘“ (Pörtner, Peter: Japan. Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur, unter Mitarbeit von Jossi Holzapfel, 4., aktualisierte Auflage, Ostfildern 2008 (zuerst Köln 1998), S. 283).



lungsbedürfnis anzuregen, und flugs „*hat sie ihr unaufgefordert einen Grund geliefert. Ihr erzählt, dass sie Ruhe braucht, um nachzudenken, ihr Leben neu zu sortieren.*“ (SD 151) So ganz gelogen ist dies nicht, denn schließlich ist dank dieser Hütte „*ihre Suche zu einem Ende gekommen*“ (SD 150), was den Aspekt eines wie auch immer gearteten Neuanfangs nahelegt.

Für diesen ist ein Ort der „*Ruhe*“ (SD 151) und gleichzeitig der Abgeschlossenheit – „*Tannen wachsen dicht am Haus und schützen es vor neugierigen Blicken*“ (ebd.)¹ – geradezu perfekt und „vermittel[t] dem Leser [...] das Wohlgefühl [...] der Atmosphäre familiärer Geborgenheit“², womit erneut ein typisches Element des Detektivromans angesprochen wäre, das „d[er] Verunsicherung des Lesers, die um so eher erreicht wird, je mehr sich dieser zuvor in Sicherheit wiegt“³, dient. Die „*Tannen [...] am Haus*“ (SD 151) ebenso wie „*ein einsames Reh*“ (ebd.) werden darüber hinaus aus ihrer gewohnten Umgebung in einen Rahmen gezwängt und funktionieren so als „*Bild über der Eckbank*“ (ebd.). Ähnlich wie „*Tannen und [...] Reh*“ (ebd.) an der Wand einem „de[r] Räume[] [...] eine weitere Qualität geben und über ihre Funktion als bloße Kulisse oder Anlaß für ein Rätsel hinausgehen“⁴, wird Jesus ans Kreuz genagelt, damit „*im Schlafzimmer [...] über den Betten [...] ein Kruzifix [hängt]*“ (SD 151). Durch das scheinbar nebenbei geäußerte Indiz der Christlichkeit und „durch die bloße Vorstellung von Gegenständen erscheint die gewohnte Umgebung plötzlich verfremdet“⁵ und erzeugt allenfalls noch eine Atmosphäre der ‚Ruhe vor dem Sturm‘. Dass die „*zwei schwere[n] Eichenbetten*“ (SD 151) unter dem Kreuz deshalb eher wie zwei schwere Eichensärge anmuten, ist nur eine Konsequenz „d[er] Darstellung eines Lebensraums, der die Spuren menschlicher Aktivität enthält [...], [...] die inneren Voraussetzungen des Mordes“⁶.

Auch die angesprochenen „*Tannen [...] am Haus*“ (SD 151) verlieren dadurch ihren beschützenden, beruhigenden Charakter, um ihn allein der Vermeidung unnötiger Zeugen zu opfern, so wie die „*drei Flaschen Kölnischwasser*“ (ebd.) ihre Daseinsberechtigung nicht länger allein auf Herstellung eines – ästhetisch motivierten – olfaktorischen Gleichgewichts gründen, sondern ebenso dem – pragmatisch ausgerichteten – Übertün-

¹ Siehe hierzu auch Kapitel 2.3.6, S. 98, Anm. 4, die sich mit Dürrenmatts „Hütte“ (vgl. Dürrenmatt, F.: *Der Verdacht*, S. 18–24) auseinandersetzt. „Föhren standen um sie herum“ (ebd., S. 21) und damit zumindest ebenfalls Nadelbäume, die zu einer anderen Jahreszeit als Weihnachtsbäume ‚umfunktioniert‘ werden können, mithin die Geburt des Erlösers Jesus Christus feiern, der sich in Deitmers Hütte als „*über den Betten häng[endes] [...] Kruzifix*“ (SD 151) ankündigt und in beiden Kriminalromanen als ‚Erlöser‘ vom quälenden Leben verwirklicht. Zur brutalen Vernichtung dieser im Gegenteil als Bedrohung empfundenen Bäume vgl. Noll, I.: *Röslein rot*, S. 130 f.; siehe hierzu Kapitel 4.2.3.2, S. 341.

² Nusser, P.: *Der Kriminalroman*, S. 50.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 51.

chen des Leichengeruches dienen können, den die Mieterin auf dem Schlachthof bereits als „den Geruch nach verbranntem Fleisch, Blut und Angstschweiß in der Nase“ (SD 131) erfährt und dem sie fortan vorzubeugen gedenkt.¹ Dennoch: „Es riecht muffig“ (SD 151) am Tatort, und zwar schon, bevor die Hütte zu einem solchen wird, und „die Bezüge der alten Plumeaus sind vergilbt“ (ebd.), was den Verdacht nahelegt, dass hier der bürgerliche ‚Muff‘ der Vergangenheit waltet, um „die Affinität der bürgerlichen Wohnungseinrichtung zu Kapitalverbrechen und Tod an[zu]deuten“².

Die Frage ist jedoch, ob diese Andeutungen als Spuren der Vergangenheit oder eher als Vorausdeutungen wahrgenommen werden. Der Leser hat hier die Wahl: Bevorzugt er mit „der Detektivliteratur das Verbrechen ‚im Rücken der Geschichte‘ [...], gilt es, den Sachverhalt dieses Verbrechens im Indizienverfahren durch charakterisierende Details“³ zu entschlüsseln. Für diese Entscheidung spräche, dass er des Mordes nicht chronologisch, sondern erst in „d[er] Physiognomie des geschehenen Verbrechens ansichtig“⁴ wird – allerdings trifft es für diesen Text nicht exakt zu, dass „die Handlung bereits geschehen ist, ehe die Geschichte beginnt“⁵. Wählt der Leser hingegen mit dem „Kriminalroman [...] die Handlung in actu“⁶, ist er mangels „charakterisierende[r] Akzente [...] der ständigen Unsicherheit [...] in seinen Verdächtigungen“⁷ ausgesetzt, damit er „sich [...] gleichsam selbst ein Bild machen“⁸ kann.

Smudas Unterscheidung zwischen Detektiv- und Kriminalroman setzt Nusser den Oberbegriff Kriminalroman mit seinen Varianten Detektivroman und Thriller entgegen.

¹ Vgl. hierzu vor allem Paprotta, A.: *Mimikry*, S. 42 f.: Die Oberkommissarin Ina Henkel sammelt „Flakons, alle Formen, Farben und Größen“ (ebd., S. 42), was nicht nur eine Leidenschaft, sondern vielmehr ein Abwehrverhalten gegenüber der Verwesung ihr als (Kriminal-)Fälle hinterlassener Todesopfer unterstreicht, deren Gerüche auf sie überzugehen drohen, wogegen sie nahezu krankhaft ankämpft. Dabei geht Paprottas Ermittlerin im Vergleich zu Deitmers Antiheldin den umgekehrten Weg. So widmet sich Ina Henkel der ‚Nachversorgung‘ statt der ‚Vorbeugung‘ olfaktorischer Zumutungen, um ihren Alltag ertragen zu können: „Sie nahm ein paar Tropfen des neuen Parfüms und verrieb sie auf den Handgelenken, bis der Blutgeruch ganz langsam verschwand. Man sollte es auf Gräber schütten. Man sollte die ganze Stadt damit besprühen, ihre Tatorte, ihre Fundorte, ihre tausend Verstecke. Sie konnte nicht aufhören, all die Flakons zu kaufen, Düfte, Aromen, die sie aus der Welt trugen, dann und wann, aus der Totenwelt in das Land der Lebenden zurück.“ (ebd., S. 43) Deitmers angehende Gattenmörderin hingegen glaubt nicht mehr an diese Rückkehr und konzentriert sich auch in dieser Hinsicht auf die Gegenrichtung, in der Düfte tarnen, statt wiedergutzumachen, und das Opfer prä mortal diskreditiert statt posthum rehabilitiert wird.

² Nusser, P.: *Der Kriminalroman*, S. 51.

³ Smuda, Manfred: *Variation und Innovation. Modelle literarischer Möglichkeiten der Prosa in der Nachfolge Edgar Allan Poes* (zuerst in: *Poetica*, Bd. 3, Heft 1/2 von 1970, S. 165–187), in: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Bd. I, S. 33–63, hier S. 50; später in: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, S. 121–141, hier S. 131.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 50; später S. 132.

⁸ Ebd., S. 50; später S. 131.



Bezogen auf Schauplatz und Requisiten ist der Abstand zwischen beiden allerdings insofern gering, als unter Umständen „wie im Detektivroman [...] Räume und Gegenstände [...] auch im Thriller zu Erkenntnisprozessen des Lesers beitragen“¹. Ob als Spuren oder als Vorausdeutungen: „Die inneren Voraussetzungen des Mordes“² sind längst gegeben und spiegeln sich in der Tatortbeschreibung wider, auch wenn die äußeren, konkreten Schnitte am Menschen nur die Projektionsfläche der inneren, abstrakten Schnittkunst an Tieren darstellen. „*Dass der schwerste Teil des Wegs noch vor ihr liegt*“ (SD 151 f.) oder gar dass „*[sie] an diesem Punkt [...] noch umkehren [könnte]*“ (SD 151), kann ihr der Leser an dieser Stelle letztlich nicht mehr glauben, sodass der Gedanke einer rechtzeitig vor der eigentlichen Tat aufkommenden Katharsis, die die Schilderung „psych[ischer] Erregungszustände im Sinn einer Schocktherapie zu befreiender Affektentladung im Zuschauer“³, besser gesagt im Leser führen lassen könnte, schnell wieder zu verwerfen ist.

¹ Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 69.

² Ebd., S. 51.

³ Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 445 f., Artikel „Katharsis“, hier S. 446. Wilpert zitiert im Zusammenhang mit der Definition dieses Tragödienelementes (vgl. ebd., S. 445) unter anderem den Ausdruck „erleichternde Entladung“ (Bernays, Jacob: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie, Breslau 1857, S. 148), mit der Jacob Bernays das von Aristoteles in dessen die Tragödie beschreibender „Poetik“ verwendete Substantiv ‚kátharsis‘ übersetzt. Der klassische Philologe selbst rechtfertigt „diese Uebersetzung [...] dadurch [...], dass sie statt der vieldeutigen und darum unklaren ‚Reinigung‘ für Katharsis ein deutsches Wort wählt, welches, wie Aristoteles selbst in der Politik gethan, die medicinische Metapher durchschimmern lässt“ (ebd.). Überhaupt ist es für Bernays fragwürdig, „die theatralische Katharsis vom moralischen oder hedonischen Gesichtspunkt aus an[z]usehen [...]; es ist ein *pathologischer* Gesichtspunkt“ (ebd., S. 141; dem Kursivdruck entspricht im Original Sperrsatz), der somit bei rechtzeitiger Betrachtung auch Deitmers Antiheldin vor der verhängnisvollen Operation hätte bewahren können: Im Gegensatz zum medizinischen Eingriff in die Physis hätte die Katharsis als „eine von Körperlichem auf Gemüthliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will“ (ebd., S. 144), mindestens zwei Menschenleben gerettet. Die Frau hätte das Hadern mit ihrem Alter nach eingehender und für kurze Zeit vielleicht sogar schmerzhafter Selbstreflexion letztlich ausgestanden und den Tod ihres Mannes weder hervorgerufen noch für ernsthaft diskutabel gehalten. In diesem Sinne ist es tatsächlich nachvollziehbarer, den Mord auf eine ‚geladene‘ als auf eine ‚ungereinigte‘ Frau zurückzuführen. Vgl. hierzu auch die Übersetzung von Manfred Fuhrmann, der das von Bernays vermiedene Substantiv gleichwohl verwendet: Somit nennt Fuhrmann „die Tragödie [...] Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine *Reinigung* von derartigen Erregungszuständen bewirkt“ (Aristoteles: Poetik, Griechisch und Deutsch, übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2010 (dort zuerst 1982; zuerst griechisch: Peri poiētikēs, geschrieben ca. 335 v. Chr.), 6. Kapitel, S. 19 [1449b25]; Hervorh. v. S. M.; die der Seitenzahl nachgestellte dreigeteilte Angabe in eckigen Klammern weist (hier in Fünfzeilenschritten, weil dazwischenliegende Zeilen nicht genau angegeben werden können) für Aristoteles’ Schriften die jeweilige Seite, Spalte und Zeile der 1831 von Immanuel Bekker herausgegebenen Ausgabe nach; vgl. Dunshirn, Alfred: Griechisch für das Philosophiestudium, Wien 2008, S. 102). In seiner Anmerkung zu dieser Übersetzung verlagert Fuhrmann dann aber ebenfalls die oberflächliche, körperliche Deutungsmöglichkeit dieses Begriffs auf die tiefgründige, seelische Ebene, auf der „Jammer und Schaudern bewirken [...], daß der Zuschauer von Erregungszuständen wie Jammer und Schaudern gereinigt, d. h. von ihrem Übermaß befreit wird“ (Fuhrmann, Manfred: Anmerkungen, in: Aristoteles: Poetik, S. 102–143, hier S. 109, Anm. 3). Aus Deitmers Text, ob als Tragödie betrachtet oder nicht, könnte man mindestens drei

Bezeichnenderweise können auf die Handlung dieses Kriminalromans bezogen die ‚drei Affen‘ gemäß ihrer buddhistischen Grundbedeutung – „nichts *Böses* sehen, nichts *Böses* hören, nichts *Böses* sagen“ (Hervorh. v. S. M.)¹, und zwar mit „Blick für das Schöne und [...] Ohr für das Gute“² und „ohne das Böse zu ignorieren“³ – nicht so treffend gedeutet werden wie in der Versinnbildlichung des häufig in ihnen wahrgenommenen „Egoismus in unserer Gesellschaft“⁴ – „nichts hören wollen vom Leid der Gesellschaft, die Augen verschließen vor dem Elend der Mitmenschen und bloß nichts sagen, damit man sich nicht den Mund verbrennt“⁵. So lässt sich auch nicht als Weisheit bezeichnen, was der rachsüchtigen Mieterin „plötzlich und für sie völlig unerwartet ein[en] Ring der Beklemmung um ihre Brust“ (SD 151) schnürt, sondern allenfalls als Angst davor, in der Ausführung ihrer Pläne zu scheitern. Die sich scheinbar ihres Gewissens bemächtigenden Skrupel entpuppen sich als die simple und lediglich an ihr Selbstbewusstsein gerichtete Frage: „Wird ihr Hass ausreichen, um an einem lebendigen Menschen mit ihren Messern zu arbeiten? An ihm das zu vollstrecken, was sie geplant hat?“ (SD 152) Doch „sie verscheucht alle ihre Fragen, verdrängt ihre Ängste, schließt die Badezimmertür hinter sich“ (ebd.) und damit den weniger hübschen als zweckmäßigen Raum – „türkis gekachelt, aber mit einer ordentlich großen Wanne“ (SD 151) –, der „die letzte Station im

Nachahmungstypen herausfiltern: Der erste verbirgt sich in der Tatsache, dass der Schönheitschirurg bei all seinen Operationen die Patientinnen gemäß dem Ebenbild seiner Frau ‚modelliert‘, bis er umgekehrt die ‚Umgestaltung‘ des Gesichtes seiner Frau an der Augenform seiner Geliebten orientiert; die zweite Art der Imitation stellt die am eigenen Leibe erlebte Operation dar, die für die Frau erst nach Absicherung durch Beobachtung eines exakt an der gleichen Stelle und auf gleiche Weise vorgenommenen Eingriffs erfolgt; als drittes Beispiel ahmt die Frau die anatomischen Schnitte ihres Mannes zuerst an Huhn und Schwein und letzten Endes an ihm als Menschen nach. Doch lediglich der zweite dieser Nachahmungstypen passt zur Tragödiendefinition des Aristoteles, und zwar insofern, als nur die ‚vorgeführte‘ Operation – durch die Konfrontation mit dem Skalpell und seinen Einsatzmöglichkeiten – dazu dient, als von außen wahrgenommener Eindruck den inneren, von Angst erzeugten Konflikt der Frau zu entschärfen, bis sie schließlich sich selbst operieren zu lassen wagt. Unglücklicherweise aber deutet sie darüber hinaus nicht nur das erste Beispiel dahingehend in Richtung Aristoteles, dass ihr Mann sich durch die vielfache Nachahmung des Gesichtes ein und derselben Frau die Befriedigung seiner „Erregungszustände[]“ (Aristoteles: Poetik, 6. Kapitel, S. 19 [1449b25]) verschafft, die er genauso gut bei ihr selbst hätte finden können, sondern auch das dritte, indem sie ernsthaft glaubt, sich von ihrem eigenen Leid, wenn sie es auf die grausamste Peinigung seines Verursachers ausweitet, ‚reinigen‘ zu können. Dabei vergisst sie nämlich, dass sie keine Zuschauerin mehr, sondern längst „Handelnde[]“ (ebd.) ist.

¹ Gahler, S.: Die drei Affen; siehe darauf bezogen ebenso Kapitel 2.3.6.1, S. 99, Anm. 2, insbesondere den Verweis auf Günther Richter, dem zufolge schon der ursprünglichen Bedeutung der Lebensweisheit die Gefahr innewohnt, „anderen Kulturen und deren Traditionen zu misstrauen“ (Richter, G.: Kommunikation und Verantwortung, S. 78), sodass man geneigt ist, in dem positiven Verhaltensmuster direkt etwas Negatives wie „fehlende Zivilcourage“ (ebd.) zu sehen.

² Gahler, S.: Die drei Affen.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.



Leben des Professors sein [wird]“ (ebd.)¹. Die Bestimmtheit in der Formulierung dieses Gedankens unterstreicht, dass sie nicht nur in der Haut des bereits toten Schweines, „in Fleisch, aus dem das Leben schon ausgezogen“ (SD 152) ist, „mit unzähligen feinen Schnitten die Schneise erweitern, sich durch Muskel- und Fettgewebe hindurch vorwärts arbeiten“ (SD 138) kann, sondern die äußeren Schnitte auf den einen, inneren, endgültigen Einschnitt im Lebensweg des Arztes zu übertragen vermag, nachdem „sie [...] ihr Messer [...] in lebendiges Fleisch gesetzt [hat]“ (SD 152).

¹ Wobei er nicht das erste Opfer darstellt, dem die Badewanne zum gleichermaßen ästhetischen wie tödlichen Verhängnis wird, denn auch die Kunst bietet zahlreiche Möglichkeiten, die Badewanne als ‚Angriffsfläche‘ darzustellen. Gemeint ist hier weniger die Verletzlichkeit des Motivs selbst, der beispielsweise „die verschmutzte Badewanne von Beuys, die eine übereifrige Putzfrau vor der Vernissage geputzt haben soll“ (Ressler, Otto Hans: *Der Wert der Kunst*, Wien/Köln/Weimar 2007, S. 14), ausgesetzt ist, als vielmehr die der darin Umkommenden: Dem von Sabine Deitmer entworfenen Wannennmotiv als Kulisse für das Erstechen eines Mannes durch weibliche Hand entspricht das künstlerische Geschick, „das Gesicht des von der Republikanerin Charlotte de Corday d’Armont (1768–1793) in der Badewanne ermordeten Revolutionärs Jean Paul Marat (1743–1793) unmittelbar nach der Bluttat nachzuformen“ (Probst, Ernst: *Superfrauen 9 – Malerei und Fotografie. Biographien berühmter Malerinnen, Fotografinnen, Bildhauerinnen, Designerinnen, Graphikerinnen, Objektkünstlerinnen*, Norderstedt 2001, S. 75). Diesen Auftrag erhielt „die berühmteste Wachsbildnerin des 18. und 19. Jahrhunderts [...] Marie Tussaud (1761–1850), geborene Grosholtz“ (ebd., S. 74), von „de[m] mit ihr befreundete[n] Maler Jacques Louis David (1748–1825)“ (ebd., S. 75), der sie gleichzeitig davon erlöste, „die Totenmasken der Geköpften direkt neben der Guillotine abzunehmen. [...] Er selbst schuf damals das berühmte Gemälde ‚Der ermordete Marat‘, das heute im ‚Musées Royaux des Beaux-Arts‘ in Brüssel aufbewahrt wird.“ (ebd.) Die Wanne als dem Arzt von seiner Mörderin oktroyierten blutigen Lebenschnitt beziehungsweise -abbruch mit der Wanne zu vergleichen, in der ein Neugeborenes vom Blut der Niederkunft gereinigt wird, lässt dieses Motiv als Spiegelung von Anfang und Ende, von Geburt und Tod, aber auch von Unschuld und Schuld interpretieren, deren Grenzen verschwimmen, denn „das gesamte Dasein gründet sich auf ein primäres Opfer, das seinerseits zu unendlichem Dank verpflichtet, indem es die unrettbare Schuld des Ursprungs, die ‚Ersünde‘, sowohl offenbarmacht wie hinwegnimmt [...], das allerdings nicht zunächst von Christus, sondern von der eigenen Mutter gebracht wurde, um ‚den Menschen‘ bzw. ‚die Welt‘, d. h. das Kind von der Schuld zu erlösen, überhaupt auf der Welt zu sein.“ (Drewermann, Eugen: *Kleriker. Psychogramm eines Ideals*, Olten/Freiburg im Breisgau 1989, S. 279) Demgegenüber betont der Theologe, Philosoph und Psychoanalytiker Eugen Drewermann „das grauenhafte Leid des göttlichen Sohnes, der als einzig Unschuldiger für ‚die Vielen‘ sich ‚hingibt‘“ (ebd., S. 280). Eva Stolpmann und Ernst Wagner schlagen für ein Unterrichtskonzept den Vergleich des gemalten „Ermordeten Marat“ „mit dem Pressefoto des toten Uwe Barschel in der Badewanne“ (Wagner, Ernst/Stolpmann, Eva: *Jacques-Louis David (1748–1825), Der Tod des Marat. 1793, 165x128cm, Öl auf Leinwand*, Kgl. Museen Brüssel. Fächerübergreifendes Unterrichtskonzept für die Oberstufe des Gymnasiums, o. J., online im Internet unter URL: <<http://www.kusem.de/konz/wag1/marat.htm>> [Abruf vom 02.10.2012]) sowie mit Michelangelos „Pietà“ – der bildlich dargestellten Abnahme Jesu vom Kreuz (vgl. ebd.) – vor, was Marat posthum eine Ehrung als christlich-unschuldiger „Märtyrer“ (ebd.) zuteilwerden ließe. Zur Ähnlichkeit von Marats Sterbe- sowie Barschels Auffindeort siehe auch Kapitel 2.4.6, S. 140, Anm. 4.



2.3.6.2 Vom blinden Affen gebissen

Statt ihre fragwürdigen Pläne letztlich doch noch weiterzuverfolgen, hätte besser auch die Frau ‚sich zum Affen gemacht‘, denn wie bei den ‚Musketieren‘ gibt es noch einen meist nicht dazugezählten vierten¹, dessen Rolle noch zu besetzen wäre. Nur manchmal taucht er auf und leistet den übrigen dreien Gesellschaft, wobei er, statt Augen, Ohren oder Mund zu bedecken, ‚mit seinen Händen den Bauch hält‘² und somit ‚nichts tun‘³ kann, mithin auch ‚nichts Böses‘⁴.

Zum ‚nicht sehenden Affen‘ hingegen wird derjenige, bei dem es die Augen sind, die hinter seinen Händen verborgen bleiben. Von Letzteren scheint ‚eine eigenartige Kraft‘ (SD 151) auszugehen und der Gesichts- durch den Tastsinn ersetzt zu werden, wenn die Vermieterin mangelnde Sehkraft durch festen Händedruck kompensiert, diesen zudem ‚wortlos‘ (ebd.) durchführt und dadurch umso intensiver auf die Mieterin überträgt, die ‚warm und fest‘ (ebd.) empfangen wird. Eine andere Möglichkeit wäre, von Werteverchiebung statt von Ersatz der Sinne zu sprechen: Da ihre Sehkraft infolge eines Überfalls zerstört ist (vgl. SD 277), bleibt ihr einerseits nichts anderes übrig, als ihre übrigen Sinne zu nutzen, um das Leben zu bewältigen. Andererseits lässt sich die ‚eigenartige Kraft‘ (SD 151) ihres stillen Händedrucks auch verstehen als vernunftbedingte Überwindung der Auffassung ‚gewisse[r] Leute [...], sie pflanzten der Seele, in der es ursprünglich kein Wissen gebe, dies Wissen ein, etwa wie wenn sie blinden Augen die Sehkraft verleihen könnten‘⁵. Das bereits mehrfach herangezogene ‚Höhlengleichnis‘ Platons soll an dieser Stelle die gegenteilige und der Vernunft statt der Tradition verhaftete Auffassung untermauern, ‚daß die Störungen der Sehkraft zweifacher Art sind und zweifacher Ursache entstammen, nämlich erstens, wenn man aus dem Licht in die Finsternis und zweitens, wenn man aus der Finsternis in das Licht versetzt wird‘⁶. Wie alle Menschen saß sie einst gefesselt vor der Schattenwand in ihrer Höhle, sehend zwar, aber nicht auf das Sehenswerte gerichtet, bevor ein Verbrecher sie ‚von dort gewaltsam durch den holperigen und steilen Aufgang aufwärts schleppte‘⁷, wo sie ‚das Licht der Sonne [...] schmerzlich empfinden und [...] völlig geblendet‘⁸ zurückbleiben musste. Trotz

¹ Gemeint ist hinsichtlich der ‚Musketiere‘ d’Artagnon, der das aus seinen Freunden Aramis, Athos und Porthos gebildete Trio zu einem Quartett bereichert; vgl. Dumas, Alexandre: Die drei Musketiere, aus dem Französischen von Herbert Bräuning, mit einem Nachwort von Christine Wolter, Berlin 2011 (dort zuerst 1955; zuerst französisch: Les Trois Mousquetaires, in: Le siècle, 1843/1844).

² Gahler, S.: Die drei Affen.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Platon: Der Staat, S. 273 [517E–518C, hier 518B–518C].

⁶ Ebd. [hier 518A]

⁷ Ebd., S. 270 [515E–516C, hier 515E].

⁸ Ebd. [hier 515E–516A]



„anhaltender Trübung des Blicks“¹ und der Zerstörung ihres Sehorgans hat sie es geschafft, die „Kunst, dieses Organ umzuwenden“², zu erlernen, um ihre Wahrnehmung fortan auf das Wesentliche lenken zu können und statt „im Bereich des Sichtbaren [...] im Bereich des Denkbaren“³ zu brillieren. Eine noch höhere Kunst ist es, dabei das irdische Dasein nicht zu verachten, sodass die ohne Vorwarnung Erblindete zurück „von der Schau des Göttlichen [...] in das menschliche Jammertal herabkommt“⁴, wo eine andere Frau ihre Hütte und nach eigener Aussage „*Ruhe braucht, um nachzudenken, ihr Leben neu zu sortieren*“ (SD 151). Da diese jedoch zu sehr dem Sichtbaren und damit Vergänglichen verhaftet bleibt, kann sie sich auch in ihrem Kunstverständnis nur für „*die Gleichzeitigkeit von Werden und Vergehen*“ (SD 19) sowie „*sinnenbetörende Lust mit eingebautem Verfall*“ (ebd.) begeistern, vermag sie in Abhängigkeit von Mode „*in ihrem neuen roten Kleid [...] Überschwang, [...] Lebensfreude, [...] Glück*“ (SD 29) zu empfinden, verfällt sie dem Jugendwahn, der seine Berechtigung daraus zieht, dass unglücklich Alternde „*mit einem gut gemachten Facelifting [...] nach Meinung der Experten zehn Jahre gewinnen*“ (SD 37) können. Einer Blinden kann all das herzlich gleichgültig sein, braucht sie sich doch nicht mehr „um die Schatten der Gerechtigkeit zu streiten oder um die Kunstgebilde, deren Schatten sie sind, und sich in einen Wettkampf einzulassen mit der Auffassung, die solche Leute über diese Dinge hegen“⁵. Sie sieht keinen Unterschied mehr zwischen einer Kunstaussstellung, die „*das Reh mit dem sanften braunen Fell, das mit abgeknickten Läufen in der Luft hängt*“ (SD 20), als „*Stilleben flämischer Meister*“ (SD 19) präsentiert, und dem Interieur einer abgelegenen Waldhütte, deren spießbürgerliches „*Bild über der Eckbank [...] Tannen und ein einsames Reh [zeigt]*“ (SD 151). Als Symbol für „junge Frau“⁶, die „scheu wie ein Reh“⁷ ist, eignet sich die lebendige Variante, während man beim Geschlechtsakt mit einer Frau gleichsam „ein Reh zu erlegen“⁸ vermag, wobei mit diesem Vorgang unter Umständen auch eine bevorstehende „Enttäuschung in der Liebe“⁹ zu konnotieren ist. Ob tot oder lebendig – für die Blinde existiert die visuelle Vorstellung dieses Rehs ohnehin nur gemäß Beschreibungen anderer, auf die sie sich nicht unbedingt verlassen kann. „Ein Reh zu sehen ermahnt, das Glück nicht

¹ Ebd., S. 271 [516C–517A, hier 516E].

² Ebd., S. 274 [518C–519B, hier 518D].

³ Ebd., S. 272 [517A–517D, hier 517C].

⁴ Ebd. [hier 517D]

⁵ Ebd., S. 273 [517D–518C, hier 517D–517E].

⁶ Flöttmann, Holger Bertrand: *Träume zeigen neue Wege. Systematik der Traumsymbole*, 4., erweiterte Auflage, Norderstedt 2010 (zuerst Stuttgart/Berlin/Köln 1998; 2., erweiterte Auflage Göttingen 2004), S. 237 f., Artikel „Reh“, hier S. 237.

⁷ Ebd.

⁸ Koch, Renate: *Träume deuten – aber richtig. Die wichtigsten Symbole und ihre Deutungen*, Hannover 2008, S. 186, Artikel „Reh“.

⁹ Ebd.

durch eigene Schuld zu zerstören“¹, wovor sie wiederum im Gegensatz zur Sehenden gefeit ist. Diese *„sieht sich vor dem Spiegel sitzen und vergeblich nach ihrem Gesicht suchen. Sie will Rache. Ohne Wenn und Aber. Ohne Mitleid für den, den ihr Hass trifft.“* (SD 152) Ohne Licht wäre es vermutlich leichter für sie, denn dann bliebe *„es [...] dunkel im Inneren der Hütte“* (SD 151) und ruhig in ihrem Inneren, frei von den störenden Zweifeln, die sie hegt, *„als sie in dem türkisfarbenen Badezimmer steht und die Wanne betrachtet“* (ebd.; nicht kursive Hervorh. v. S. M.)², den eigentlichen, endgültigen Tatort. Außerhalb der Hütte wäre die Tat noch schwieriger zu verüben gewesen, *„denn die Substanz der Luft ist so durchsichtig und fein, daß das Licht sogleich hindurchzudringen vermag und die Grenzen des Luftraumes erreicht“*³. Überhaupt orientiert sich die zukünftige Mieterin und Mörderin allzu sehr an den Augen. Hätte sie sich an die Blinde gehalten, hätte sie sie buchstäblich festgehalten, die *„ihre Hand genommen und sie wortlos gedrückt [hat]“* (SD 151), hätte sie sich von der Vernunft und vom Guten⁴ leiten lassen, wäre sie

der Lösung [...] aus den Fesseln, der Umwendung von den Schatten zu den Bildern und zum Licht, dem Anstieg aus der unterirdischen Stätte an das Sonnenlicht und dem noch nicht gleich weichenden Unvermögen, dort die Tiere, Pflanzen und das Sonnenlicht selbst anzuschauen, dafür aber das Schauen auf die göttlichen Abbilder im Wasser und auf die Schatten der wirklichen Gegenstände, aber nicht auf die Schatten von Bildern, die durch ein Licht hervorgerufen werden, das im Vergleich zu Sonne selbst nur ein Schatten ist⁵,

näher gekommen als mit *„der mandeläugigen Schwester“* (SD 44), mit der sie *„über grau gesprenkelte Treppenstufen [...] in ein Reich hinab[steigt], das von der Farbe Weiß regiert wird“* (ebd.) und in dem ansonsten *„Neonlicht [...] auf weiße Bodenfliesen*

¹ Ebd.

² Da die hier genannte Farbe, zumindest als die eines Granats, das Sternzeichen des Schützen vertritt (vgl. Gerlach, W.: Das neue Lexikon des Aberglaubens, S. 66–69, Artikel „Edelsteine“, hier S. 67), lässt sich eine gewisse Zweideutigkeit nicht ignorieren: Jemand, der mit Pfeilen auf einen Menschen schießt, ist entweder ein potenzieller Mörder – oder Amor.

³ Böhner, P./Gilson, E.: Christliche Philosophie, S. 99. An dieser Stelle wird die Auffassung des Kirchenfürsten Basilius des Großen (um 330–379; vgl. ebd., S. 96) dargelegt, dass *„das Licht [...] nach den Elementen offenbar zuerst erschaffen worden“* (ebd., S. 99; dem Kursivdruck dieses Zitats entspricht im Original Fettdruck) sei. *„Der Sonnenkörper ist nur gebildet worden, um nachträglich dem erschaffenen Licht als Träger zu dienen“* (ebd.), womit er der Sonne weniger Wert zumisst als Platon in seinem Sonnengleichnis, dessen Kernaussage, *„die Sonne verleihe dem Sichtbaren nicht nur das Vermögen, gesehen zu werden, sondern auch Werden, Wachstum und Nahrung, ohne doch selbst ein Werden zu sein“* (Platon: Der Staat, S. 263 [508D–509B, hier 509B]), Basilius somit widerspricht.

⁴ An dieser Stelle sei Antoine de Saint-Exupéry's Fuchs zitiert, der dem „Kleinen Prinzen“ seine Weisheit der Freundschaft verkündet: *„Hier mein Geheimnis. Es ist ganz einfach: Man sieht nur mit dem Herzen gut. Das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar.“* (Saint-Exupéry, Antoine de: Der kleine Prinz, mit 9 Zeichnungen des Verfassers, ins Deutsche übertragen von Grete und Josef Leitgeb, Düsseldorf ⁴⁵1992 (dort zuerst 1952; zuerst französisch: Le Petit Prince, Paris 1946), S. 57; Hervorh. v. S. M.)

⁵ Platon: Der Staat, S. 295 [532A–532E, hier 532B–532C].



[strahlt], [...] sich an weißen Wänden [bricht], das Türkis der Türrahmen der einzige Farbkleck“ (ebd.; nicht kursive Hervorh. v. S. M.) ist. Doch Letzterer hat längst mehrere ganze Flächen kontaminiert, die am Ende – vollendet im „türkisfarbenen Badezimmer“ (SD 151) – dafür vorgesehen sind, den Medizinprofessor einzuschließen und als seine letzte irdische Umgebung buchstäblich den ‚Farbton anzugeben‘.

So wie nur Sehende den Mangel an Licht wahrzunehmen vermögen, können ausschließlich Besonnene das Fernbleiben von Selbstbeherrschung erkennen. Die Mieterin glaubt, sie sei dazu in der Lage, das „völlig unerwartet“ (SD 151) auftretende Gefühl „der Beklemmung um ihre Brust“ (ebd.) zu ignorieren beziehungsweise abzulegen und gerade dadurch „über ihren Schatten zu springen“ (ebd.). In ihrem Streben nach Letzterem will sie nach der Befreiung aus ihrem Zustand als „Gefesselte von sich selbst [...] etwas anderes gesehen haben als die Schatten, die von dem Feuer auf die [...] gegenüberliegende Wand der Höhle geworfen werden“¹. Ihren für sie offensichtlichen Mangel hat sie somit durchaus diagnostiziert, allerdings ohne dessen Symptome richtig einzuordnen, sodass sie ihre einzige Heilungschance darin sieht, „sich mit doppelter Entschlossenheit [...] ihrem Hass“ (SD 152) zu verschreiben und mithin noch weiter hinabzusteigen als in das „Reich“ (SD 44) des Operationssaales, nämlich hinab ins „dunk[le] [...] Innere[] der Hütte“ (SD 151). Nur wer sich als „Philosoph [...] seines Mangels an Weisheit bewußt ist u[nd] so [...] mit andern zusammen nach der Weisheit strebt“², kann sich dem Aufstieg widmen und damit auf „die Idee des Guten [...], [...] die Urheberin alles Rechten und Schönen“³, vorbereiten. Doch die Mieterin steuert ein anderes Ziel an: „Sie will Rache“ (SD 152), und durch „die Werkzeuge ihrer Rache“ (SD 85) allein „fühlt sie sich stark“ (ebd.), denn „jetzt liegt es in ihrer Hand. [...] Sie fühlt sich allmächtig.“ (ebd.) Als fatal erweist sich dieses Gefühl der Macht gemäß Platons Idealbild eines gerechten Staatswesens, das zwar nicht von Weisen, aber Weisheit Anstrebenden geführt werden sollte, denn

wenn nicht entweder die Philosophen Könige werden in den Staaten oder die heutigen sogenannten Könige und Gewalthaber sich aufrichtig und gründlich mit Philosophie befassen und dies beides in eines zusammenfällt, politische Macht und Philosophie, und wenn nicht die vielen Naturen derer, die jetzt ausschließlich eines der beiden Ziele verfolgen, zwangsweise ausgeschlossen werden, gibt es [...] kein Ende des Unheils für die Staaten, ja [...] auch nicht für das Menschengeschlecht überhaupt⁴.

¹ Ebd., S. 268 [514A–515B, hier 515A].

² Halder, A./Müller, M.: Philosophisches Wörterbuch, S. 238 f., Artikel „Platon“, hier S. 238.

³ Platon: Der Staat, S. 272 [517A–517D, hier 517C].

⁴ Ebd., S. 213 [473C–474A, hier 473C–473E]; siehe hierzu ebenso wie zu einer geringeren Wertschätzung des Einflusses der Philosophen auch Kapitel 2.4.5, S. 136; zu einem Vergleich mit dem Platons *Entwurf* durch entsprechendes Handeln zu einem *Vorbild* gleichermaßen umgestaltenden wie verkörpernden Marc Aurel siehe Kapitel 2.4.1, S. 122, Anm. 2.

Was im Großen für den Staat gilt, sollte im Kleinen auch den Maßstab des einzelnen Menschen bilden, da „jedem von uns dieselben Grundformen und Verhaltensweisen innewohnen wie dem Staate“¹, mithin jeder sein eigenes Seelenleben in den Griff bekommen muss. Da Macht für die Frau bedeutet, Rache üben zu können, sind „Rosse und Lenker“², die Sokrates Phaidros gegenüber nach der Übersetzung von Kurt Hildebrandt als „zusammengewachsene[] Kraft eines geflügelten Gespannes und seines Lenkers“³ darstellt, bei ihr nicht im Einklang miteinander. So wie die Philosophenkönige Macht und Streben nach Weisheit miteinander vereinbaren, erleichtert das Ross „von edler Abstammung“⁴ es dem Wagenlenker zwar, sich der „innern Himmels-Wölbung“⁵ zu nähern, doch „das Roß der Schlechtigkeit drängt zur Erde und lastet mit seiner Schwere, wenn es von seinem Lenker nicht gut erzogen ist. Das legt der Seele härtestes Ringen und Mühsal auf.“⁶ Der Mieterin der Todeshütte sei zugestanden, dass auch sie diese Härte verspürt; entschuldigt ist ihre Gier nach Rache, der sie sich völlig preisgibt, dadurch allerdings keineswegs: Auch das aufsässige Pferd „d[er] Begierde muß sich der Weisung der Vernunft beugen“⁷ und als Repräsentant des Bürger- beziehungsweise Bauernstandes die Tugend der Mäßigung walten lassen⁸, ebenso wie das edle Pferd dem Krieger- beziehungsweise Wächterstand keine Schande durch Unterlassen der Tapferkeit machen darf⁹ und der Wagenlenker selbst sich stets in Weisheit üben muss¹⁰, um das „Seelengespann“ aus „d[en] drei Klassen verschiedener Naturen, die sich in ihm finden“¹¹, zusammenzuhalten, denn nur so kann er Gerechtigkeit walten lassen.¹² Im Gegensatz zur blinden Vermieterin ist ihre Mieterin zwar sehend, aber noch lange keine Seherin. Wer „göttlicher Besessenheit“¹³ anheimfällt und als delphische „Sibylle [...] durch die Seherkunst

¹ Platon: Der Staat, S. 158 [435C–436B, hier 435E].

² Platon: Phaidros oder Vom Schönen, übertragen und eingeleitet von Kurt Hildebrandt, Stuttgart 1998 (dort zuerst 1957; zuerst griechisch: Phaídros, geschrieben ca. 370/360 v. Chr.) [III 227A–279C; zu dieser Ergänzung siehe Kapitel 2.2.5.2, S. 50, Anm. 2, sowie Kapitel 2.3.5, S. 91, Anm. 4], S. 43 [245E–246D]. Im weiteren Verlauf wird für „Phaidros“ die Hildebrandt- und nicht wie zuvor die Georgii-Übersetzung zitiert (siehe hierzu auch Kapitel 2.3.3, S. 83, Anm. 6).

³ Platon: Phaidros oder Vom Schönen, Hildebrandt-Übersetzung, S. 43 [245E–246D].

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 44 [246D–247C].

⁶ Ebd.

⁷ Kunzmann, P./Burkard, F.-P./Wiedmann, F.: dtv-Atlas Philosophie, S. 43.

⁸ Vgl. Platon: Der Staat, S. 150–152 [430B–432B, hier 430D–432A].

⁹ Vgl. ebd., S. 148–150 [428E–430E, hier 429A–430C].

¹⁰ Vgl. ebd., S. 146–148 [427E–429C, hier 428A–429A].

¹¹ Ebd., S. 157 [434E–435C, hier 435B].

¹² Vgl. ebd., S. 169–174 [442B–445E, hier 442D–445B], sowie Kunzmann, P./Burkard, F.-P./Wiedmann, F.: dtv-Atlas Philosophie, S. 43.

¹³ Hildebrandt, Kurt: Einleitung, in: Platon: Phaidros oder Vom Schönen, S. 3–14, hier S. 7.



von Gott erfüllt¹ wird, darf behaupten, „daß der Rausch etwas Schönes sei, wenn er durch göttliche Schickung entsteht“². Als „Wahnsinn der Musen“³ entfaltet er sich in der Dichtkunst, um schließlich seinen Höhepunkt im Eros, in der Liebe, zu finden.⁴ Allein „jene verständige Freundschaft ohne Liebe, bestimmt von sterblicher Besonnenheit, sparsam, dürftig, zweckhaft, von der Menge als Tugend gepriesen, erzeugt Gemeinheit in der lieben Seele“⁵. Die als Seelenteil unsterbliche Besonnenheit hingegen „läßt zu vollstem Einklang zusammenstimmen die Schwächsten und die Stärksten und die Mittleren“⁶, wohingegen es im Besonnenheit zentralisierenden „Charmides“ heißt, diese Tugend sei „nur die Erkenntnis der Erkenntnis und Nichterkenntnis“⁷. Die finale Aporie dieses Auslegungsversuches durch Sokrates widerstrebt seinem Gesprächspartner Charmides so sehr, dass dieser letztlich Gewalt als einzig hilfreiches Mittel ansieht, um Sokrates zu seinem gefügigen Lehrer zu machen.⁸ Im Gegensatz zum Plan der Frau, in der angemieteten Hütte „an einem lebendigen Menschen mit ihren Messern zu arbeiten“ (SD 152), ist jener Gewaltakt jedoch als vergleichsweise harmlos anzusehen. Der Bluttausch in ihrem Inneren ist im Sinne Platons nicht auf „göttliche Schickung“⁹ zurückzuführen; „göttliche Macht“¹⁰ offenbart sich allenfalls in dem,

was einem Schöpfungsakt das Dasein verdankt. Es ist wandelbar und hat eine natürliche Neigung zur Veränderung [...]. Schon seine Existenz selbst verdankt es einer Veränderung, einem Wandel, da die göttliche Macht an Stelle des Nichtseins das Sein gesetzt hat. Zu den geschaffenen Dingen gehört auch der freie Wille des Menschen; auch er ist seinem Wesen nach wandelbar; er kann sich entscheiden, und zwar frei, für das Gute oder für das Böse. Nun hat sich der Mensch frei gegen Gott entschieden: das ist die Sünde. Die Sünde ist also das Fehlen von etwas, das sein sollte, das Fehlen der Entscheidung für Gott. Sie ist nichts Positives, nichts, was Gott geschaffen hat, sondern etwas Privatives, ein Mangel, ein wahrhaftes Nichts.¹¹

¹ Platon: Phaidros oder Vom Schönen, Hildebrandt-Übersetzung, S. 40 [243E–244D]. Zur Bedeutung der Sibyllen siehe auch Kapitel 3.3.5.2, S. 284, Anm. 1.

² Platon: Phaidros oder Vom Schönen, Hildebrandt-Übersetzung, S. 40 [243E–244D].

³ Hildebrandt, K.: Einleitung, S. 7.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Ebd., S. 8.

⁶ Platon: Der Staat, S. 152 [431C–432B, hier 432A].

⁷ Platon: Charmides (zuerst griechisch: Charmídēs, geschrieben ca. zwischen 388 und 380 v. Chr.), übersetzt von Ludwig Georgii, in: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 239–275 [II 153A–176D], hier S. 272 [174B–175A]; zur Ergänzung in den eckigen Klammern nach der Seitenzahl siehe Kapitel 2.2.5.2, S. 50, Anm. 2.

⁸ Vgl. ebd., S. 274 f. [175D–176D]

⁹ Platon: Phaidros oder Vom Schönen, Hildebrandt-Übersetzung, S. 40 [243E–244D].

¹⁰ Böhner, P./Gilson, E.: Christliche Philosophie, S. 114.

¹¹ Ebd., S. 114 f. Es handelt sich hierbei – wie bei den folgenden drei Zitaten aus diesem Buch – um die Auslegung einer auf den „h[ei]l[igen] Kirchenlehrer Gregor von Nyssa“ (ebd., S. 103) (um 335–nach 394; vgl. ebd., S. 103) zurückgehende Definition.



Dieser Mangel mutet weitaus folgenschwerer an als der Mangel an Sehkraft, dem die Blinde ausgesetzt ist. Die Sehende scheint in sich Rausch und freien Willen gleichermaßen zu exerzieren. Einerseits gibt sie sich ihrer kindlichen Freude über den Erwerb der tödlichen Messer (vgl. SD 85) und ihrem Stolz auf ihre erprobte „*Meisterschaft im Schlitzen und Zerren und Nähen*“ (SD 98) hin, andererseits wählt sie alles akribisch aus: Tatwaffe, Tathergang, Tatort. Nun fehlt nur noch die Tatzeit, aber „*am gleichen Abend legt sie den Termin für seine Entführung fest*“ (SD 152), um ihre sündhaften Gedanken und Übungen – im besten Sinne des Wortes – in die ‚Tat‘ umzusetzen, die Sünde endlich zu begehen, und zwar als Gegenleistung für das, was sie als Einziges nicht frei gewählt hat: das Tatmotiv.

Mit der Sünde hat alles Böse und alles Übel seinen Einzug in die menschliche Natur gehalten. Der Mensch hat das Bild Gottes in sich bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet, ähnlich wie wir einen Menschen nicht wiedererkennen, wenn er mit seinem Gesicht in den Schmutz gefallen ist.¹

Ihr zukünftiges Opfer hat zwar auch „*ihr Gesicht verunstaltet*“ (SD 74), darüber hinaus aber auch „*ihr Gesicht zerstört*“ (SD 152) und letztendlich sogar „*ihr Gesicht getötet und das Gesicht einer Fremden daraus gemacht*“ (SD 64), was weitaus schwerer wiegt. Auch wenn all dies keine Rechtfertigung zum Morden darstellt, sei ihr eine kleine Entschuldigung an dieser Stelle eingeräumt: Ihre Entscheidungsmöglichkeiten aufgrund ihres freien Willens sind etwas breiter gefächert als die der Blinden, für die folgender Satz ein taktloser und sarkastischer Schlag ins Gesicht sein muss:

Das Sonnenlicht ist allen Menschen gleichmäßig gegeben, alle können an ihm teilnehmen und es schauen; schließt aber jemand seine Augen, so nimmt er das Licht nicht mehr auf. Die Sonne bleibt da, aber der Mensch trennt sein Auge von den Lichtstrahlen, weil er nicht sehen will.²

Erst die Auslegung als Metapher überführt diese Worte ihres anklagenden statt verharmlosenden Charakters: Zwar hat die Sehende insofern mehr Entscheidungen als die Blinde zu treffen, als sie Lichtschalter suchen (vgl. SD 151), unangenehme Farbassoziationen wie das Türkis³ von Krankenhaus (vgl. SD 44) und Todesbadezimmer (vgl. SD 151) ertragen sowie vor „*einem Menschen, der leidet*“ (ebd.), die Augen aktiv verschließen muss, während die Blinde gar nicht erst in Versuchung gerät, all dies zu erleben. Doch hat die Sehende immer noch die physische Möglichkeit, die Alternanz und die Übergänge von Dunkelheit und Helligkeit und damit einhergehend von Schmutz und Reinheit wahrzunehmen, was ihr in Bezug auf Recht und Unrecht, Gut und Böse schon lange nicht

¹ Ebd., S. 115.

² Ebd.

³ Siehe hierzu Kapitel 2.3.6.2, S. 107, Anm. 2.



mehr gelingt – nicht einmal im Hinblick darauf, dass es zwischen diesen keine verschwimmenden Übergänge, sondern klare Grenzen gibt. Die Fortsetzung des eben zitierten metaphorischen ‚Sonnenlichtsatzes‘ verschafft letzten Endes auch diesem klare Konturen:

Alles Gute und Schöne, das dem Menschen geboten wurde, lag in seiner Macht, aber er hat aus freien Stücken das getan, was seiner Natur zuwider war; er hat sich aus eigener Überlegung von der Tugend abgewandt und ist der Versuchung zum Bösen erlegen.¹

Würde sie ihre Mieterin ein bisschen besser kennenlernen, könnte sich die Blinde in ‚moralischer Helldunkelmalerei‘ üben und von der Sehenden zumindest die Skizze eines zugegebenermaßen unzureichenden Charakterbildes anfertigen: ‚dunkle Machenschaften‘ und ‚heller Wahnsinn‘.

¹ Böhner, P./Gilson, E.: Christliche Philosophie, S. 115.



2.4 Die Tat

Die „Absicht ist die Seele der Tat“¹, was für den bisher nur *geplanten* Racheakt der Frau bedeutet, dass ihm zur Realisierung noch der buchstäbliche ‚Körper‘ fehlt, dem etwas *angetan* wird. Genauer gesagt ist natürlich der Körper bereits vorhanden, allerdings nicht in seiner speziellen Beziehung zur Tat, die ihn instrumentalisiert, um sich selbst im ‚Zusammenspiel‘ mit ihm zu definieren. Dass nicht nur ‚Spielarten‘ verbrecherischer Taten für eine negative und wertvernichtende Produktivität stehen, sondern auch optische ‚Schauspiele‘, sei es in natürlichen oder künstlerischen Prozessen, beweist Goethe, wenn er in „d[en] Farben [...] Taten des Lichts, Taten und Leiden“² sieht. Daraus ließe sich schließen, dass eine Seite immer das Nachsehen hat: entweder der Täter, der nichts Neues hervorzubringen vermag, oder das Opfer, dem die Betrachtung der aus seiner Qual entstandenen Farben, die in seinem Tod zur vollen Entfaltung gelangen, nicht mehr gestattet wird.

Nicht nur, um Goethe, der in einem weiteren, von seiner Figur des Direktors im Vorspiel zum „Ersten Teil“ des „Faust“ gesprochenen Zitat zum Thema, das diesem – nach „Motiv“ und „Plan“ dritten und für die Identifikation von Sabine Deitmers „Scharfen Stichen“ als Kriminalroman entscheidenden – Unterkapitel seinen Titel gibt, fordert: „Der Worte sind genug gewechselt, / Laßt mich auch endlich Taten sehn!“³, in seiner nachdrücklich geäußerten Bitte zu willfahren, soll nun jene von und in „Scharfen Stichen“ eindringlich als ‚körperlich‘ in Szene gesetzte und von Deitmers *Antiheldin* ohne Rücksicht auf das damit einhergehende – weniger farbliche als menschliche – „Leiden“⁴ vollzogene Tat analysiert werden.

¹ Volksmund, zit. nach: Die Sprichwörter und Sinnreden des deutschen Volkes in alter und neuer Zeit, zum erstenmal aus den Quellen geschöpft, erläutert und mit Einleitung versehen von J[osua] Eiselein, Freiburg [im Breisgau] 1840, S. 6. Der damalige „Oberbibliothekar der Universität Heidelberg“ (ebd., S. III) setzt das Sprichwort in Zusammenhang mit der lateinischen Sentenz „Quicquid agunt homines, intentio iudicat omnes“ (ebd., S. 6) – zu Deutsch etwa: „Was auch immer die Menschen tun, die Absicht beurteilt alle.“ (Übersetzung v. S. M.)

² Goethe, J. W. v.: Zur Farbenlehre, S. 315.

³ Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie erster Teil (zuerst Tübingen 1808), in: ders.: Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 3: Dramatische Dichtungen I, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, 16., überarbeitete Auflage, München 1996 (zuerst 1986), band- und textidentische Taschenbuchausgabe 1998, S. 9–145, hier S. 14 (Szene „Vorspiel auf dem Theater“, V. 214 f.).

⁴ Goethe, J. W. v.: Zur Farbenlehre, S. 315.



2.4.1 Die Fahrt ins Blaue

„*Es gibt nichts Schöneres als die Natur*“ (SD 169) lauten die Worte eines Überraschten, vor dem „*aus dem Nichts eine Frau auftaucht und ihn entführt*“ (ebd.). Zwar erscheint diese Handlung der Frau zunächst als euphemistische Verschleierung – nicht eines bevorstehenden Verbrechens, sondern eines in Aussicht gestellten sexuellen Abenteuers –, doch in Anbetracht der detaillierten Ausführung ihrer bisherigen Planungselemente auf dem Weg zum Mord ist es die buchstäbliche, konkrete Entführung als Element der Kriminalhandlung – mit der Ausnahme, dass sie keine Lösegeldforderung nach sich zieht.

Mit „*Hohenwald*“ (SD 168) erhält die Natur einen Namen, der die Frau gemäß der Sprachwissenschaftlerin Heidrun Pelz und deren Erörterung der menschlichen Fähigkeit der Benennung dazu befähigt, „Erfahrungen aus vorhergegangenen ähnlichen Situationen in die jetzige einzubringen“¹ und damit den bereits gewählten Tatort – „*eine Hütte, einsam im Wald gelegen. Die Lage geradezu ideal. Nicht zu weit von der Stadt entfernt. Und bis zu seinem Tennisplatz keine zwölf Kilometer*“ (SD 150) – mit dem nun wahrzunehmenden „*Termin für seine Entführung*“ (SD 152) und der darauf folgenden eigentlichen Tatzeit zu verbinden. Doch auch wenn der Medizinprofessor diesen Ortsnamen kennt, so durchblickt er längst nicht dessen ‚künstlich‘ inszenierte, tragische Bedeutung; ihm reicht seine eigene Faszination, die das Wort ‚Natur‘ in ihm evoziert. Diese Begeisterung ist es auch, die ihm geistig buchstäblich den Weg dorthin versperrt – „*Zeigen Sie mir den Weg*“ (SD 169), fordert er seine Beifahrerin auf – und die den Übergang von der männlichen Oberfläche des Triebhaften in die weiblichen Tiefen der perfiden Inszenierung behindert. Mehr noch, er gefällt sich gar in der Rolle des Passiven, sitzt zwar nach wie vor am Steuer, aber „*lenkt den Wagen nach ihren Anweisungen*“ (ebd.)², die wie das Repertoire einer Marionette anmuten, deren Fäden sich in beliebiger Richtung ziehen lassen:

¹ Pelz, Heidrun: *Linguistik. Eine Einführung*, Hamburg ³1998 (zuerst 1975; für die Paperback-Ausgabe 1996 neu bearbeitet und erheblich erweitert), S. 22.

² Zu dem hier genannten Gefährt siehe auch die Ausführungen des Kapitels 2.3.6.2, S. 110, zur platonischen ‚Besonnenheit‘, die sich unter anderem „der zusammengewachsenen Kraft eines geflügelten Gespannes und seines Lenkers“ (Platon: *Phaidros oder Vom Schönen*, Hildebrandt-Übersetzung, S. 43 [245E–246D]) widmen. Im geistlosen und dem widerspenstigen statt dem besonnenen Pferd gehorchenden Lenken zeigt sich die Umkehrung der geforderten Kräfteverhältnisse: Wenn schon der Wagenlenker zügellos ist und mithin seine „Bewegung von außen kommt“ (ebd., S. 42 [245C–245E]) statt „von innen aus ihm selber“ (ebd.), kann er nicht wie „das Sich-selber-Bewegende [...] als die Seele [...] ungeworden und unsterblich“ (ebd., S. 42 f. [245C–246D]) sein, wobei sich Letzteres dann ja auch etwas später bestätigen wird.

„Geradeaus. Rechts. Links. Biegen Sie an der Kreuzung da vorne ab. Folgen Sie dem Schild zum Grillplatz.“ (SD 169; nicht kursive Hervorh. v. S. M.)¹

Die Distanziertheit der Siezform, gepaart mit der dialogresistenten Sprechweise eines Navigationsgerätes, gehört zwar mit zum „*kleine[n] Spiel, das sie für ihn inszeniert*“ (ebd.) und das den reizvollen Anschein des Neuen und noch Unentschlüsselten erweckt, hemmt aber gleichzeitig den gegenseitigen Austausch, sodass äußerlich wahrnehmbare Umrisse nicht mit Leben gefüllt werden können. Während mithin für die Frau ihre eigene „*schlanke weibliche Silhouette in einem roten Kleid vor sattgrünen Tannen [...] ein sorgfältig komponiertes Bild*“ (SD 168; nicht kursive Hervorh. v. S. M.)² darstellt, das sie als Kunstliebhaberin selbst zum Motiv eines „*sinnenbetörende Lust mit eingebautem Verfall*“ (SD 19) kombinierenden Gemäldes werden lässt und das ihr „*de[n] Boden bereitet, dass sie auch sich als Teil dieses Prozesses begreift, dem nichts Lebendes entgeht*“ (ebd.), erliegt der Professor ihren natürlichen Reizen, die er als „*Naturliebhaber*“ (SD 168) nicht auf höherer Ebene ansiedeln kann. Versperrt bleibt ihm somit der Eintritt in die von Martin Seel beschriebene „*künstlerische Ästhetisierung der Natur, [...] eine Anschauung ästhetischer Phänomene, die für nichts von Bedeutung sind als das, was sie in ihrem Bestimmtwerden begrifflich unerreichbar bestimmen*“³. Dieser Verzicht auf Kontemplation im in sich selbst ruhenden Kunstwerk zugunsten einer zweckgerichteten

¹ Zusammen mit dem Schwein als Versuchsobjekt und den kulinarischen Höhepunkten der Frau auf ihrem Weg zur tödlichen ‚Filetierung‘ erzeugt das hervorgehobene Substantiv, gerade im Hinblick auf seinen üblicherweise Freizeit und Entspannung evozierenden Charakter, eine recht makabere Atmosphäre.

² Von den beiden nicht kursiv hervorgehobenen Substantiven sei hier zunächst die „*Silhouette*“ (SD 168) in ihrer mit der Entführerin korrespondierenden ‚Zweischneidigkeit‘ erläutert: Sowohl in ihrer künstlerischen Bedeutung als „*ein als Scherenschnitt in schwarzem Papier gefertigter Schattenriß, der als billigstes Mittel einer Porträtwiedergabe (im Profil) vor der Erfindung der Fotografie sehr große Bedeutung besaß*“ (Winzer, Fritz: Das rororo Sachlexikon der Bildenden Künste, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1986, Bd. 2: Lackarbeiten – Zyklisches Mauerwerk, S. 104 f., Artikel „*Silhouette*“), als auch in ihrer in den Alltag übergegangenen Assoziation als „*Umriss, der sich [dunkel] vom Hintergrund abhebt*“ (Duden. Deutsches Universalwörterbuch, S. 1545, Artikel „*Silhouette*“; Ergänzung in eckigen Klammern im Original), verbirgt sich ein Verweis auf einen Eingriff. In Bezug auf ihren symbolischen Gehalt verkörpert die Silhouette das Ergebnis eines behandelten Basismaterials: So wie das Papier zurechtgeschnitten wird, bis ein kleines Kunstwerk entstanden ist, müssen „*die Hände des Chirurgen mit präzisen Bewegungen ritzen, überflüssige Haut wegschneiden, die Haut lockern, vor- und zurückklappen*“ (SD 46 f.), bis er „*zufrieden [...] sein Werk*“ (SD 48) in Augenschein nimmt und ringsumher „*ehrfurchtsvoll gestaunt [wird]*“ (ebd.). Aber auch als Synekdoche vermag sie sich zu behaupten, wenn allein die Konturen der Frau im Hintergrund als „*schlanke weibliche Silhouette [...] das leise Quietschen der Bremsen, mit dem der Mercedes sekundenlang neben ihr hergeglitten ist, bevor er zum Stillstand kommt*“ (SD 168), verursachen und den Professor dazu verleiten, von Umrissen allein auf die Erfüllung zu schließen. Nicht minder lassen sich Schwärze des Papiers und Schattenhaftigkeit der Gestalt als personifiziertes Unheil und Vorausdeutungen auf ‚dunkle Machenschaften‘ deuten. Bezüglich der hier erwähnten Nadelbäume als zweiter Hervorhebung scheint eine Verbindungslinie von dieser Momentaufnahme zur in Kapitel 2.3.6.2, S. 106, sowie in Kapitel 2.4.3, S. 129, angesprochenen ‚unschuldigen Spießigkeit‘, in der auf dem „*Bild über der Eckbank [...] Tannen und ein einsames Reh*“ (SD 151) verewigt sind, hier nicht abwegig zu sein.

³ Seel, M.: Die Kunst der Entzweiung, S. 300.



Ausbeutung des sinnlich Stimulierenden verschafft ihm simple Entspannung und die „Freude [...], einmal nicht derjenige zu sein, der zu handeln, Entscheidungen zu treffen hat. Sich frei zu fühlen von dem, wozu er täglich in seiner Klinik gezwungen ist.“ (SD 169) Dass diese Freiheit wahrhaftig nicht mehr als ein Gefühl und damit nur scheinbar ist, beweist die offensichtliche Sprachbarriere zwischen Mann und Frau, die zugegebenermaßen weniger der passiven Hingabe des Mannes als der aktiven Vorgabe der Frau geschuldet ist: Vorgegeben ist „*der Weg der Rache*“ (SD 104), von dem sie nicht mehr abweichen kann, der Schritt für Schritt verfolgt werden muss, begleitet von einer eigens entwickelten und „*hundertmal in ihren Gedanken durchgespielt[en]*“ (SD 168) Sprache, die nur sie versteht. Damit wird sie für den nunmehr in Passivität verharrenden Professor zur neuen, unentdeckten Umwelt, von der er sich – seiner Ansicht nach im sexuellen Sinne, und zwar ganz freiwillig – überwältigen lässt, statt umgekehrt sie zu bewältigen.

Aus dem linguistischen Blickwinkel veranschaulicht Heidrun Pelz diese Schwäche als Gefahr, indem sie ‚unkonventionelle‘ Formen der Sprache personifiziert und ihnen auf diese Weise gar die Fähigkeit der Schmerzzufuhr zuschreibt: „Wo ein Lebewesen der Umwelt nicht sprachlich begegnen kann, indem es ihre Phänomene ‚auf den Begriff bringt‘, ist es ihnen als Objekt gleichsam wehrlos ausgeliefert, sie ‚tun ihm weh‘, weil es sie nicht benennen kann“¹ – oder nicht will, da es beziehungsweise er als personifiziertes ‚hohes Tier‘, als Konglomerat aus gesellschaftlicher Spitzenstellung und libidinös-animalischen Abgründen sich freiwillig dem „Wechselspiel zwischen dem Bedürfnis nach Sicherheit und dem entgegengesetzten, aber mindestens so fundamentalen Bedürfnis nach Stimulierung“² unterwirft, anhand dessen Dieter Wellershoff den Reiz der Kriminalliteratur umreißt. Der willenlose Medizinprofessor kann sich dieser gleichermaßen willkürlichen wie reizvollen Umwelt „gegenüber [...] nur – wie das Tier – reaktiv *verhalten*“³.

Mit der speziellen „Bestie Mensch“ und ihren Bedürfnissen hingegen hat es der Profiler Thomas Müller in seinem Berufsleben zu tun, das ihm oftmals „ein grundlegendes Dilemma“⁴ unter Beweis stellt:

¹ Pelz, H.: Linguistik, S. 22.

² Wellershoff, Dieter: Vorübergehende Entwirklichung. Zur Theorie des Kriminalromans (zuerst in: ders.: Literatur und Lustprinzip. Essays, Köln 1973, S. 77–138), in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, S. 499–522 (vom Herausgeber gekürzte und vom Autor durchgesehene Fassung), hier S. 500; siehe hierzu auch Kapitel 4.2.3.2, S. 345.

³ Pelz, H.: Linguistik, S. 22.

⁴ Müller, Thomas: Bestie Mensch. Tarnung. Lüge. Strategie, Reinbek bei Hamburg ⁴2006 (zuerst Salzburg 2004), S. 132.

Menschliche Bedürfnisse können wir theoretisch, aber nie empirisch beweisen. Gesagtes kann immer gelogen sein. Nur die Handlung selbst, die aus einem Bedürfnis hervorgeht, würde annähernd die Bestätigung dessen sein, was man als Bedürfnis bezeichnen könnte. Aber genau das versucht die Kriminalpsychologie ja nie zu tun: das Gesagte zu beurteilen.¹

Menschen, die miteinander in der gleichen Sprache sprechen und denselben mit ihr und ihrer Verständlichkeit verbundenen Konventionen unterliegen, könnten dem Irrtum aufsitzen, dass damit einhergehend zwingend auch in der gleichen Sprache gedacht wird. Doch „die Gedanken sind frei“², nicht nur entsprechend dem alten Volkslied, sondern

¹ Ebd.

² So lautet der Titel eines von Ernst Richter im „musicalische[n] Theil“ (Fallersleben, Hoffmann von: I. [Vorrede], in: Schlesische Volkslieder mit Melodien, aus dem Munde des Volks gesammelt und hrsg. von Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter, Leipzig 1842, S. III–VI, hier S. III) und Hoffmann von Fallersleben bezogen auf „das Uebrige“ (ebd.) bearbeiteten Volksliedes (vgl. Die Gedanken sind frei, in: Schlesische Volkslieder mit Melodien, S. 307, Lied 262). In der dritten Strophe heißt es: „Sperrt man mich gleich ein / Im finsternen Kerker, / So sind es doch nur / Vergebliche Werke“ (ebd.); und es scheint, als interpretiere die Frau in Deitmers Roman den „finsternen Kerker“ (ebd.) einerseits im Sinne Platons als ihren Körper, der ihr Bewusstsein bis dato bestimmt hat, andererseits als die „vergebliche[n] Werke“ (ebd.) ihres Ehemannes und Chirurgen, dessen operativer Eingriff ebenso wie seine mit ihr geführte Ehe ihre Freiheit immer mehr – im besten Wortsinne – ‚beschnitten‘ hat. Indem sie dem nach außen gekehrten scheinbaren Erfolg seiner Operation und seiner Funktion als Ehemann ihre innen verbleibende, unausgesprochene Gedankenstruktur entgegengesetzt, glaubt sie, freier denn je zuvor zu sein – entsprechend der in den restlichen Versen der Liedstrophe angegebenen Ursache: „Denn meine Gedanken / Zerreißen die Schranken / Und Mauern entzwei: / Die Gedanken sind frei.“ (ebd.) So wie der Text vielleicht in manchem Opfer nationalsozialistischer, kommunistischer und anderer diktatorischer Unterdrückung die eigene Überlegenheit gegenüber der Unvernunft des Täters zu untermauern vermag, beherzigt auch die Frau die dem Lied innewohnende Anregung, nicht nur an sich, sondern kraft ihrer selbst zu denken. Fatalerweise macht sie sich währenddessen bereits gedanklich zur Mörderin, mithin zur Unterdrückerin ihres Gegenübers, kehrt das zwischen Täter und Opfer klaffende Missverhältnis um, ohne es in gebotener Besonnenheit zusätzlich zu modifizieren, und schändet dabei „die Freiheit des anders Denkenden“ (Luxemburg, Rosa: Die Russische Revolution. Eine kritische Würdigung, aus dem Nachlass von Rosa Luxemburg, hrsg. und eingeleitet von Paul Levi, o. O. [Berlin-Fichtenau] 1922 (geschrieben 1918, Paul Levis Vorwort 1920), S. 109), die nach Rosa Luxemburg „all das Belebende, Heilsame und Reinigende der politischen Freiheit“ (ebd.) ausmacht. Letztere ist vor allem auch Bestandteil dessen, was nach Auffassung der entstellten Frau durch die andere Seite zerstört worden ist: ihre Ehe – wird diese doch zumindest von Aristoteles in seiner „Politik“ indirekt als „kleinste[r] Teil[er]“ (Aristoteles: Politik. Schriften zur Staatstheorie, übersetzt und hrsg. von Franz F. Schwarz, Stuttgart 2010 (dort zuerst 1989; zuerst griechisch: Politiká, geschrieben nach 335 v. Chr.), I. Buch (A), S. 80 [1253b5; zur sich der Seitenzahl anschließenden Ergänzung in eckigen Klammern siehe Kapitel 2.3.6.1, S. 102, Anm. 3]) der Staatskunst beschrieben. Politik beginnt demnach mit „d[er] Hausverwaltung“ (Aristoteles: Politik, I. Buch (A), S. 80 [1253b1]), deren Bestandteile wiederum die „Häuser[er]“ (ebd.) sind, deren kleinste Einheit eben jeweils unter anderem „Gatte und Gattin“ (ebd. [1253b5]) bilden, die man wiederum als dichteste Ausprägung einer zielführenden, im günstigsten Falle nicht nur zweckdienlichen Gemeinschaft beschreiben könnte. Für Aristoteles scheint politisches Geschick, gepaart mit von vornherein geregelten Machtverhältnissen, fester Bestandteil ehelichen Miteinanders zu sein, „man muß nämlich auch über die Frau und die Kinder herrschen“ (ebd., S. 101 [1258b35]), „denn das Männliche ist von Natur aus führungsgeeigneter als das Weibliche“ (ebd. [1259b1]). Fatalerweise hat der Mann und Schönheitschirurg der – bevor sie zu seiner Mörderin wird – von seinem Urteil abhängigen Frau aus dem naturgegebenen Führungsstatus einen künstlichen gemacht, der in vergleichbarer Manier auch sie von der ‚Naturbeherrschten‘ zur ‚Kunstfigur‘ weiter abgewertet hat. Vielleicht ist dies ein Beispiel für die von Aristoteles hinzugefügte Ausnahme, dass „es [...] irgendwo zu einem Verhältnis wider die Natur kommt“ (ebd.)



vorrangig gemäß der Freiheit, die sich, solange sie leise waltet, von Konventionen ungehört und gleichzeitig unabhängig wissen kann. Letztere müssen nicht notwendig linguistischer Natur sein, denn auch ethische Übereinkünfte beeinflussen die geäußerte nicht minder als die unausgesprochene Mitteilung. Während sprachliche Einheiten erlernt werden können, sind moralische Grundsätze nur mit Überzeugungskraft des Vermittelnden und Einsicht des Überzeugten zu verinnerlichen. Daran lässt sich der Unterschied zwischen allgemein instrumentalisierter Sprachstruktur und individuell realisierter Persönlichkeitsstruktur festmachen: Erstere liefert produktiv nutzbares Material, wohingegen Letztere allenfalls Bruchstücke, darüber hinaus versehentlich, ‚fallen lässt‘, deren Möglichkeit zur Vervollständigung unverändert in der Hand dessen liegt, der sie verloren hat. Dementsprechend kann Thomas Müller – gerade in seiner Funktion als Kriminalpsychologe – keinesfalls über sich sagen,

dass ich so denken könnte wie ein Serienmörder, nur weil ich ein paar davon getroffen und mich mit ihnen stundenlang unterhalten habe. Das ist falsch. Ich kann nicht so denken wie diese Menschen, ich kann nur deren Schuhe benutzen.¹

Deren Spuren kann er wiederum allenfalls zurückverfolgen; die Vorstellung jedoch, dass er sie gemeinsam mit dem Täter hinterlassen könnte, ist mindestens ebenso abwegig wie die Hypothese, dass der Verbrecher die Kriminalpolizei nach einer zweiten Tat zum Ergebnis des exakt gleichen Spurenbildes zu führen vermöchte oder dass der Vorsokratiker

und die Grundlage der Ehegemeinschaft ins Wanken gerät. In katholischer Auslegung endet das ‚paarweise‘ erteilte Sakrament erst mit dem Ableben eines der beiden ‚Gemeinschaftsmitglieder‘. Wenn es sich bei diesem nicht um die Ehefrau, sondern deren Mordopfer handelt, ist der Ehemann – zumal als keines natürlichen Todes sterbender – für das Ende seiner Ehe nicht ausschlaggebend, ganz im Gegensatz zu seinem überlebenden und am Schluss übermächtigen weiblichen Pendant, das mit dem Gattenmord eine gleichermaßen durch Politik wie Religion gerechtfertigte Einheit auflöst. Eine solche aktiv herbeigeführte Beendigung ist in der zweitgenannten ‚Disziplin‘ gar nicht möglich – denn „was [...] Gott verbunden hat, das darf der Mensch nicht trennen“ (Die Bibel, S. 1100, Mt 19,6) – und in der erstgenannten zumindest nicht in der Art und Weise, wie es geschieht. Allenfalls das Detail, das archaische ‚Regierungsmodell‘ des Aristoteles zu verwerfen und das Joch der rein passiven, der buchstäblichen *Leideform* unterworfenen Politik abzulegen, ist nicht nur legitim, sondern vor allem empfehlenswert. Zur Annäherung an dieses Ziel sollte es allerdings eine ganze Bandbreite anderer, subtilerer, vielleicht sogar philosophischerer Methoden als das Töten des Gegenübers geben. Nichtsdestoweniger muss man Aristoteles immerhin die seinem individuellen Eheverständnis hinzugefügte Voraussetzung zugutehalten, dass die vom Manne ‚Beherrschten‘, „die Frau und die Kinder [...], [...] als Freie“ (Aristoteles: Politik, I. Buch (A), S. 101 [1258b35]) zu behandeln sind – und zwar nicht nur in ‚Gedanken‘ (siehe Anfang dieser Anmerkung), sondern darüber hinaus sowohl in ‚Worten‘ als auch in ‚Werken‘; wiewohl diese Begriffe in genau dieser Reihenfolge im katholischen „Schuldbekennnis“ stehen (vgl. Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch, mit dem Anhang für das Erzbistum Paderborn, hrsg. von den Bischöfen Deutschlands und Österreichs und der Bistümer Bozen-Brixen und Lüttich, Stuttgart 1975, S. 369–371 [Nr. 353: „Die Feier der Gemeindemesse“, Abschnitte 3–6: „Das allgemeine Schuldbekennnis“, hier S. 369 [Abschnitt 4 zur „Form A“]), müssen sie nicht zwangsläufig der ‚Sünde‘ geschuldet sein. Mit ‚Worten‘ vermag man den ‚Gedanken‘ Gehör, mit ‚Werken‘ wiederum den ‚Worten‘ eine Gestalt zu verleihen – mithin lässt sich letzten Endes ein ganzes Leben *in Freiheit* – auch der „anders Denkenden“ (Luxemburg, R.: Die Russische Revolution, S. 109) – *gestalten*.

¹ Müller, T.: *Bestie Mensch*, S. 133.

Heraklit durch die Konjunktion ‚und‘ Affirmation und Negation miteinander zu verbinden gedächte, wenn er in einem seiner Fragmente postuliert: „In dieselben Fluten steigen wir und steigen wir nicht: wir sind und sind nicht.“¹

Zunächst einmal sind der Medizinprofessor und seine ‚navigierende‘ Beifahrerin immerhin in dasselbe Auto gestiegen. Da sie seinen animalischen Charakter längst durchschaut hat – oder *zu haben glaubt*, weil sie in Erweiterung von Müllers Arbeitsmethode zwar mittlerweile den ganzen Mann in seinen „Schuhe[n] benutzen“², gleichwohl aber noch immer nicht in ihm inkarnieren kann – und seine Triebgerichtetheit dem zuordnet, „wovon jeder Mann im Stillen träumt“ (SD 169), wird er als einer der „Gegenstände der Wirklichkeit zum Objekt, über das [sie] verfügt, das [sie] ‚aus dem Weg räumen kann‘, wenn es stört“³. Dies erweist sich als ein umso leichteres Unterfangen, wenn sie ihn allein dadurch, dass sie als „attraktive Frau in einem roten Kleid [...] an der Straße steht und nur auf ihn zu warten scheint“ (SD 168), buchstäblich – nach den Worten Wellershoffs – seine „Steuerungsfähigkeit verlieren und [...] treiben“ (Hervorh. v. S. M.)⁴ lässt. Mit fatalen Folgen, denn „am Ende droht Anarchie, ein nur vorübergehend und annäherungsweise denkbarer Zustand totalen Kontrollverlustes, in dem atomisierte Einheiten durcheinander agieren“⁵. Aber wenn er es doch selbst so will, „dass einmal eine Frau das Kommando übernimmt“ (SD 169), kann man zumindest in diesem Punkt der Frau keinen Vorwurf machen. Außerdem gehört dieser kleine Kontrollverlust des Mannes, so viel sei gewiss, wenigstens nicht zu der gemäß Sabine Deitmer ohnehin viel zu langen „Zeit, in der Frauen die Weltgestaltung den Männern überlassen“⁶.

Sich zu gestalten anzumaßen, ohne von anderen geleisteter Gestaltung Rechnung zu tragen, stellt eine gewisse Entwürdigung vonseiten des Banausen⁷ gegenüber dem unter-

¹ Herakleitos: o. T. [Fragment B 49 a], in: Die Fragmente der Vorsokratiker, Griechisch und Deutsch von Hermann Diels, erster Band, Berlin ²1906 (zuerst 1903), S. 69. Vgl. auch Fragment B 91: „Man kann nicht zweimal in denselben Fluß steigen“ (ebd., S. 75). Vielleicht zeigt dieser Satz Heraklits noch deutlicher, wie sehr und wie schnell sich die Welt allein auf natürlichem Wege ändert. Ein durch den Menschen künstlich – oder gar verbrecherisch – herbeigeführter neuer Zustand, der beispielsweise in Form einer Operation die gesundheitliche Verfassung oder in Gestalt eines Mordes die Anzahl der ‚Weltbewohner‘ ändert, besser gesagt manipuliert, müsste dies demnach erst recht bewirken, und zwar in weit aus gravierenderer und vor allem folgenreicherer Form.

² Müller, T.: *Bestie Mensch*, S. 133.

³ Pelz, H.: *Linguistik*, S. 22.

⁴ Wellershoff, D.: *Vorübergehende Entwirklichung*, S. 501. Zum kursiv gesetzten Begriff siehe auch Kapitel 2.4.1, S. 114, Anm. 2.

⁵ Wellershoff, D.: *Vorübergehende Entwirklichung*, S. 501.

⁶ Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 96.

⁷ Sein griechischer Ursprung „bánausos“ (Duden. Deutsches Universalwörterbuch, S. 244, Artikel „Banause“) verleiht diesem Wort insofern metaphorischen Charakter, als der Professor sich nicht nur als „Mensch ohne Kunstverständnis“ (ebd.), sondern auch als „Handwerker“ (ebd.) erweist, dessen Kompositumsglieder durch „die Hände des Chirurgen“ (SD 46 f.) und „sein Werk“ (SD 48) sogar nahezu wörtlich genannt werden.



schätzten Künstler dar. Ein sich zwischen beiden Seiten abspielender, dem Medizinprofessor als Banausen allerdings unbewusst bleibender Konkurrenzkampf entfaltet sich während der Fahrt „auf den einsamen Parkplatz“ (SD 177). „Das kleine Spiel, das sie für ihn inszeniert, gefällt ihm sichtlich.“ (SD 169) Von nachhaltigem Nutzen kann Letzteres ihm jedoch nur unter der entscheidenden und günstigstenfalls gar lebensrettenden Voraussetzung sein, dass – im Sinne Seels – sein „Gefallen [dar]an [...] die durch ästhetische Erfahrung gewonnene oder erneuerte Anerkennung ästhetischer Konzeptionen [beinhaltet]“¹, was unglücklicherweise nicht der Fall ist. Für ihn handelt es sich lediglich um eines jener Spiele, die

schön [sind], weil sie der Gebrauchsfunktion, die ihnen zweckhaft zugewiesen ist, ästhetisch Ausdruck geben. Für die Beurteilung dieser Schönheit ist es wesentlich, daß die jeweiligen Gegenstände ihren praktischen Zweck erfüllen und daß es eine aus praktischen Erwägungen sinnvolle Funktion ist, der sie ästhetische Sichtbarkeit verleihen.²

Kurz gesagt: Er findet seine Beifahrerin schön, weil er sich vorstellen kann, dass sie ihm sexuelle Befriedigung verschaffen wird – oder umgekehrt (das hieße, erst seine Lusternheit, einem Alkoholrausch ähnlich, ließe ihm die Frau schön erscheinen), was allerdings noch entwürdigender wäre. Schließlich ist ein hinreichendes Maß an Demütigung bereits dadurch erfüllt, dass er zumindest das *Gesicht* der Frau, dessen altersbedingte und vermeintlich ‚unästhetische‘ Hautpartien nur die „*Hand des Arztes [...] formen und ziehen*“ (SD 48) kann, als „sein Werk“ (SD 48; nicht kursive Hervorh. v. S. M.) ansieht und der Frau somit ein weiteres Stück ihrer eigenen Gestaltungskraft raubt. Hätte er der Inszenierung den Vorrang gegenüber dem Spiel gewährt, wäre die Begegnung zwischen beiden auf Augenhöhe geschehen, entsprechend dem Verhältnis zwischen Kunsterzeugendem und Kunstinterpretierendem, der laut Martin Seel das Kunstwerk insofern achtet, als „es unendlich *verspielt* ist, weil es Grazie hat, weil es von nervöser Sinnlichkeit vibriert, weil es akkurat ist und zart, verlockend und unheimlich, virtuos und vertrakt [!], weil es schwerelos ist und ihm jede Rhetorik mangelt“ (Hervorh. v. S. M.)³. Diese Sprachlosigkeit scheint mithin die einzig angemessene Verhaltensweise des Banausen gegenüber der Künstlerin darzustellen, allerdings weniger dem Aspekt geschuldet, dass an „das Kunstwerk [...] keine begriffliche Bestimmung heranreicht“⁴, als dem, dass „*beide [...] genug im Spiel mit der Lust [erfahren], um auf überflüssige Worte zu verzichten. Worte, die das*

¹ Seel, M.: Die Kunst der Entzweiung, S. 298.

² Ebd., S. 299.

³ Ebd., S. 298. Die Kursivschrift des Adjektivs betont, dass es nur diese Eigenschaft als Bestandteil des Kunstwerks ist, die vom Professor anerkannt wird, und zwar insofern, als für ihn *alles* nur ein „Spiel“ (SD 169), genauer gesagt ein „*Spiel mit der Lust*“ (SD 177) ist.

⁴ Seel, M.: Die Kunst der Entzweiung, S. 301.



Risiko bergen, die Atmosphäre zu verändern, zu beschädigen, zu zerstören.“ (SD 177) Dem Banausen sei hier zugutegehalten, dass die Inszenierung durch die Frau von vornherein auf Täuschungsbasis angelegt ist. Dementsprechend will sie den Professor ohnehin weniger „zum Verweilen bei der Erfahrung des ästhetischen Verweilens“¹ animieren als vielmehr mit einer täuschend echten Kombination aus „funktionaler Signifikanz und ästhetischer Konvenienz“² hinters Licht beziehungsweise ins Jenseits führen.

Die Verteilung weiblicher und männlicher Kriminalautoren hinsichtlich ihrer Tradition in ihrem Genre schätzt Sabine Deitmer selbst so ein, „dass Frauen [...] die Regelbrecherinnen sind, während Männer viel mehr die Regelerfüller sind“³, was sich ohne Weiteres auf die von ihr erdachte Täterin übertragen lässt: Der Mann ist als Arzt so sehr in das Regelwerk „*seiner Klinik gezwungen*“ (SD 169), dass ihm allein die Tatsache, „*dass aus dem Nichts eine Frau auftaucht und ihn entführt*“ (ebd.), Rettung verheißt. Männlich-passiver und weiblich-aktiver Regelbruch vereinigen beide scheinbar zu „*zwei Komplizen, die ein gemeinsames Ziel haben*“ (SD 177). Peter Nussers „Bezeichnungen ‚ingroup‘ und ‚outgroup‘“⁴ führen nicht nur im Hinblick auf ihre Abgrenzung voneinander, sondern auch bezüglich der jeweils zugehörigen Personenanzahl zu unterschiedlichen Ergebnissen für Detektivroman und Thriller:

Da im Thriller das Denkspiel der Fahndung in ein Handlungsspiel umgewandelt wird, entfallen als die zwingenden Voraussetzungen für den Erfolg der Denktätigkeit auch die Konstanz der Zahl der Personen und der sie von der Umwelt abgrenzende Raum. [...] Während im Detektivroman meist nur ein einzelner als Mörder fungiert, treten die *Kriminellen* im Thriller scharenweise auf.⁵

Die Perspektive der Frau präsentiert dem Leser einen Mann, der „*ihr Gesicht getötet [hat]*“ (SD 64), mithin einen – zumindest von ihr so definierten – Mörder. Aus dessen „*Blick [...] voll Begehren und Bewunderung*“ (SD 67) jedoch sieht dieses vermeintlich tote Gesicht, „*sein Werk*“ (SD 48), „*phantastisch aus*“ (SD 67). Dass er sich demzufolge keiner Schuld bewusst ist, schließt ihn nicht unbedingt aus der ‚Outgroup‘ aus, die „ihre Qualität als Gruppe [...] durch eine moralische Bewertung erhält“⁶. Unbestritten ist, dass die Frau sich, entsprechend ihrem Gesicht als Pars pro Toto, eindeutig der Opferseite zuordnet. Es bleibt somit dem Urteil des Lesers überlassen, ob der Professor moralisch gescheitert ist und deshalb als „Opfer [...] sein Schicksal vollauf verdient“⁷, daraus resultie-

¹ Ebd., S. 298.

² Ebd., S. 299.

³ Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 88.

⁴ Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 59.

⁵ Ebd., S. 59 f.

⁶ Ebd., S. 59.

⁷ Ebd.



rend Frau und Mann, wenn auch nicht zu gleichem Anteil, beide Opfer sind, oder ob es sich so „logisch, [...] klar [...] und [...] bestechend einfach“ (SD 76) verhält, wie die Frau selbst es sieht: dass nämlich,

wenn sie ihm das Gleiche antun will, was er ihr angetan hat, [...] sie ganz einfach das Gleiche tun [muss], was er gemacht hat. Ihn mit ein paar schnellen Schnitten entstellen. Ihn so zurichten, dass er sein Gesicht in keinem Spiegel mehr anschauen will. Dass ihn gruselt, wenn er sich sieht. (ebd.)

Das dem Bundesbuch der Bibel entnommene Zitat „Leben für Leben, Auge für Auge, Zahn für Zahn, Hand für Hand, Fuß für Fuß, Brandmal für Brandmal, Wunde für Wunde, Strieme für Strieme“¹ ließe sich hiermit zwar auf ‚Gesicht für Gesicht‘ erweitern, erhielte dadurch jedoch keinesfalls größere Rechtfertigung, zumindest insofern sich der Leser an dem römischen Kaiser und stoischen Philosophen² Marc Aurel und seiner „beste[n] Art, sich an jemand zu rächen [...], nicht Gleiches mit Gleichem zu vergelten“³, oder Manfred Oeming orientiert, der die Frage aufwirft, ob überhaupt „das ius talionis [...] die harte Vergeltung einer strafbaren Rechtsgüterverletzung an dem Täter durch Zufügen eines gleichartigen Übels“⁴ bedeutet. Seiner Meinung nach handelt es sich nämlich um

¹ Die Bibel, S. 84, Ex/2 Mos 21,23–25.

² Vgl. Mauersberger, Arno: Einleitung, in: Aurel, Marc: Selbstbetrachtungen, hrsg. und übertragen von Arno Mauersberger, Leipzig o. J. [1949] (zuerst griechisch: *Tà eis heautón*, geschrieben ca. zwischen 171 und 174 n. Chr.), S. V–XIX, hier S. XVI. Der Herausgeber Mauersberger nennt Marc Aurels „tapfere, sich selbst verleugnende Hingabe an die Pflicht des Tages, gerade wegen der Schatten, die auf alles Irdische fallen, [...] die eine besondere Tugend des Philosophenkaisers“ (ebd.). Doch der Römer vereinigt nicht nur die schon von Platon propagierte Einheit von Weisheit und Macht (vgl. Platon: Der Staat, S. 213 [473C–474A, hier 473C–473E]; siehe hierzu auch Kapitel 2.3.6.2, S. 108, sowie Kapitel 2.4.5, S. 136) in seiner Persönlichkeit, sondern er verkörpert darüber hinaus – anders als „die bisherigen Stoiker“ (Mauersberger, A.: Einleitung, S. XV) – die „Kraft in der Einheit von Leben und Lehre“ (ebd., S. XVII).

³ Aurel, Marc: Selbstbetrachtungen, S. 64 (VI. Buch, Selbstbetrachtung 6). Einerseits schließt die angehende Mörderin mit ihrem Plan, ihr Leiden am ‚Gesichtsverlust‘ in der Entstellung ihres Mannes und Chirurgen zu kopieren, aus, dass es sich im Sinne Marc Aurels um „die beste Art“ (ebd.) der Rache handeln könnte, andererseits strebt sie die Umsetzung ihres nahezu künstlerisch entworfenen und ausgefeilten Racheplanes in die ‚Tat‘ an und repräsentiert damit gleichsam die ‚amoralische‘ Variante der ‚Kraft in der Einheit von Leben und Lehre‘ (Mauersberger, A.: Einleitung, S. XVII), und zwar die ‚Macht in der Verschmelzung von Tod und Kunst‘. Für Marc Aurel „kann das geschriebene Wort immer nur eine Teilvorstellung von seiner wirklichen Bedeutung vermitteln, denn die eigentliche Leistung liegt ja auf einer anderen Ebene als der der literarischen Produktion“ (ebd.). Entsprechend diesem ‚Leben‘ als Vollendung des bereits kreativen Entwurfs einer ethischen Grundsätzen folgenden ‚Lebenseinstellung‘ interpretiert die Rache nehmende Frau den ‚Tod‘ als Höhepunkt der für produktiv gehaltenen ‚Todesvorstellung‘, die sich zwar an der gegebenen menschlichen Anatomie orientiert und sich ein ‚Bild‘ von ihr macht, aber nur, um Letzteres zusammen mit dem Original zu manipulieren und damit den ideenreichsten und gerade deshalb schrecklichsten aller möglichen Tode von der ‚Ebene‘ (ebd.) des künstlerisch Planbaren auf die des tatsächlich Verwirklichbaren zu übertragen.

⁴ Oeming, Manfred: „Auge um Auge, Zahn um Zahn“, in: Ruperto Carola. Forschungsmagazin der Universität Heidelberg, 55. Jg., Nr. 3 von 2003, und online im Internet unter URL: <<http://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca03-3/auge.html>> [Abruf vom 02.10.2012].

kein törichtes Prinzip der Rache, sondern ein weises Prinzip der Mäßigung von Rachegehlüsten. Es tut der Gemeinschaft gut, auf Rache, ja sogar auf Strafe zu verzichten und ‚nur‘ den gerechtem [!] Ausgleich zwischen allen Gliedern der Gesellschaft ohne Ansehen der Person und des Standes zu suchen.¹

Jedenfalls ist es die Frau, die sich mit zu den „zwei Komplizen, die ein gemeinsames Ziel haben“ (SD 177), zählt, auch wenn dieser Begriff auf ihre Perspektive und ihre persönliche Inszenierung beschränkt bleibt. Auf höherer Ebene ist es die wertfreie Inszenierung der Autorin, die dem Leser „zwei Komplizen“ (ebd.) präsentiert, damit er selbst prüfe, ob „die Qualifikationen ‚gut‘ und ‚böse‘ entsprechend der Einhaltung bzw. Verletzung der gesetzlich verankerten Normen der Gesellschaft vergeben werden“² oder nicht.

„*Er lächelt. Sie lächelt.*“ (SD 177)³ Die nonverbale Kommunikation beider, augenscheinlich auf Sympathie basierend, deutet auf ein Kennenlernen hin, das ein anschließendes Liebenlernen nicht ausschließt – offensichtlich ein Verstoß gegen eine von „S. S. Van Dine[s] [...] zwanzig Regeln [...], die für jeden ernsthaften Kriminalroman Geltung haben sollten“⁴, die aber gemäß Tzvetan Todorov „in ihrer ursprünglichen Form [...] ziemlich redundant [sind] und [...] sich in [...] acht Punkten zusammenfassen [lassen]“⁵, deren dritter lautet: „Für die Liebe ist im Kriminalroman kein Platz.“⁶

¹ Ebd.

² Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 59.

³ Das an dieser Stelle wiederholt genannte ‚Lächeln‘ als zumindest vonseiten der Frau unaufrichtig verwendetes Kommunikationselement kann hier als „Sarkasmus (griech. *sarx* = Fleisch), ‚ins Fleisch schneidender‘, beißender Hohn und Spott, höchster Grad bitterer Ironie“ (Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 808 f., Artikel „Sarkasmus“, hier S. 808; Lemma im Original fett gedruckt), gedeutet werden, und zwar in seiner Funktion als Reminiszenz des der ‚einschneidenden‘ und letztlich tödlichen Frage „*Findest du nicht [...], [...] dass Rot für eine Frau deines Alters etwas auffällig ist?*“ (SD 30) vorausgehenden Schwelgens in der „*immer wieder [...] in Zeitlupe*“ (SD 29) abgespielten Erinnerung daran, „*wie sie ihm in ihrem roten Kleid über den Kies entgegenläuft. Wie er die Autotür öffnet, sie sieht sein Lächeln. Immer wieder läuft sie ihm entgegen. Immer wieder öffnet er die Autotür und lächelt.*“ (SD 29 f.)

⁴ Todorov, Tzvetan: Typologie des Kriminalromans (zuerst französisch: Typologie du roman policier, in: Paragone Letteratura, 17. Jg., Nr. 202 vom Dezember 1966, S. 3–14; später in: ders.: Poétique de la prose, Paris 1971, S. 55–65), aus dem Französischen von Jochen Vogt, in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, S. 208–215, hier S. 212. Zu den Originalrichtschnüren für das Genre vgl. Van Dine, S. S. [d. i. Willard Huntington Wright]: Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten (zuerst amerikanisch: I Used to Be a Highbrow but Look at Me Now, in: American Magazine 106 vom September 1928; später unter dem Titel: Twenty Rules for Writing Detective Stories, in: The Art of Mystery Story, hrsg. von Howard Haycraft, New York 1946, S. 189–193), aus dem Amerikanischen von Heiner Peters, in: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, Bd. I., S. 143–147.

⁵ Todorov, T.: Typologie des Kriminalromans, S. 213.

⁶ Ebd. Etwas ausführlicher heißt die – ebenfalls dritte – Regel Van Dines: „Es darf keine Liebesgeschichte geben. Die Aufgabe besteht darin, einen Verbrecher vor die Schranken der Justiz, nicht aber ein liebes Paar vor den Traualtar zu bringen.“ (Van Dine, S. S.: Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten, S. 143)



Umberto Eco hingegen in seinem Kommentar zu Ian Flemings Bond-Romanen sieht im Verhältnis „Liebe – Tod“¹ eine der „feststehende[n] Oppositionen [...], die nur eine begrenzte Zahl von Veränderungen und Interaktionen zulassen“². So gilt „bis zum Schluß des Buches [...] nach einem *vorfixierten Code* [...]: [...] Tod schlägt Liebe“³, die gemäß Erich Fromm als „erotische Liebe [...] die trügerischste Form der Liebe“⁴ darstellt, die als „Erlebnis einer plötzlichen Intimität [...] kurzlebig“⁵ ist und die auf Basis „d[er] sexuelle[n] Begierde [...] auch durch die Angst des Alleinseins, durch den Wunsch zu erobern oder sich erobern zu lassen, durch Eitelkeit, durch den Wunsch zu verletzen oder sogar zu zerstören [...] stimuliert werden [kann]“⁶. Hierin mischen sich bei Deitmer drei weitere von Eco ermittelte Gegensatzpaare. Das erste ist nach seiner Analyse „Bond – der Böse“⁷ (in Deitmers Kriminalroman der Mann gegenüber der Frau, die ihn vernichten will). Die zweite antagonistische Konstellation bilden nach Eco „der Böse – die Frau“⁸ (nach Deitmers Darstellung ist der Mann eitel und benutzt die Frau, deren Gesicht er selbst, seinem Geschmack entsprechend, geschaffen hat, zur Befriedigung seines Egos, einerseits indem „*sein Werk*“ (SD 48) ihn zur ‚Selbstbeweihräucherung‘ veranlasst, andererseits durch die Bestätigung in der Verführung durch die Frau). Schließlich gibt es noch das dritte Kontrahentenpaar „Bond – die Frau“⁹ („*feine scharfe Stiche*“ (SD 329) in der Rückblende der Antiheldin als plötzliche Verliebtheit zweier Menschen, die der Lust aneinander erliegen). Letzteres erweist sich dann aber doch nicht „als tiefere erotische Bindung zwischen zweien, die gemeinsam eine Prüfung erdulden“¹⁰, denn die Bindung ist nur eine scheinbare, die das „*gemeinsame[] [...] Ziel [...], dem sie voll Vorfreude entgegenfahren*“ (SD 177), ad absurdum führt.

Wenn Deitmer und Fleming zeigen, „welche Freude es machen kann, ein Steuerrad zwischen den Händen zu halten“¹¹, verfolgen sie dabei überwiegend unterschiedliche Intentionen, vereinzelt aber auch gemeinsame. So stimmen sie überein in der Beschreibung

¹ Eco, Umberto: Die Erzählstrukturen bei Ian Fleming (zuerst italienisch: *Strutture narrative in Fleming*, 1964; später in: *L’analisi del racconto. Le strutture della narrativa nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, hrsg. von dems., Mailand 1969, S. 123–162), aus dem Italienischen von Karin von Hofer und Jochen Vogt, in: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Bd. I, S. 250–293, hier S. 254; später in: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, S. 181–207, hier S. 183.

² Ebd.

³ Ebd., S. 267 f.; später S. 191 (dort „fixierten“ statt „vorfixierten“, außerdem „fixierten Code“ ohne Hervorhebung).

⁴ Fromm, E.: *Die Kunst des Liebens*, S. 85.

⁵ Ebd., S. 86.

⁶ Ebd., S. 87 f.

⁷ Eco, U.: *Die Erzählstrukturen bei Ian Fleming*, S. 254; später S. 183.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 266; später S. 190.

¹¹ Ebd., S. 284; später S. 201.



einer „Geste[] [...], die jeder von uns macht, machen könnte oder machen möchte [...], weil [...] über das *déjà vu* unsere Identifikationsbereitschaft an[ge]reg[t]“¹ wird. Doch seiner eigenen Typologie entsprechend lässt Fleming lediglich als „archetypische Situation[] [...] die Reise [...] im Auto erfolgen (damit kommt eine reichhaltige Autosymbologie ins Spiel, die für unser Jahrhundert typisch ist)“², während Deitmer das „Schreiben [...] einen ganz selbstbestimmten Bereich [eröffnet], in dem [sie] die Welt selbst werten und erfinden kann“³. Bezeichnenderweise findet sie selbst nichtsdestoweniger im „Schießen auf Bond [...] solche Männermythen faszinierend“⁴, sodass sie ihre Ermittlerin Beate Stein in Ermangelung von „Frauenmythen [...] mit dem Motorrad durch einen brennenden Reifen“⁵ treibt.

„Ein mit Äther getränktes Tuch unter d[er] Nase [...] kommt so überraschend für ihn [den Medizinprofessor; S. M.], dass er es einfach mit sich geschehen lässt“ (SD 177), und liefert somit einen der für Deitmer typischen Regelbrüche seitens der Frau.⁶ „Mit diesem Staunen in den Augen, als könne er nicht begreifen, was da mit ihm geschieht“ (SD 177), ist er ähnlich weit von jeglicher Erkenntnis entfernt wie jene bereits angesprochenen Eingekerkerten, die, „wenn man [sie] [...] aufwärts schleppt[] [...], völlig geblendet [...] überhaupt nichts zu erkennen vermögen“⁷. Die Geblendeten und der Professor bleiben somit schlichte „Schaulustige[] [...]“; sie halten dafür, daß ‚das Wesen des Schönen‘ sich in vielerlei Schöнем erschöpft, und gleichen damit Träumenden“⁸. Hinzu kommt, dass er diese Masse an wesensfremder Schönheit – unter anderem das vielfach kopierte „Gesicht einer Fremden“ (SD 64) – selbst geschaffen hat. Die unerwartete Macht der Frau ist jedoch so groß und vor allem unerwartet, dass „er diese Gewaltbarkeit nicht schmerzlich empfinden und sich dagegen sträuben“⁹ kann wie die Eingekerkerten; und während diese zudem vor dem Gewaltakt bereits entfesselt worden sind, verhält es sich beim Professor und seiner Beifahrerin umgekehrt, denn diese „zurrt den Körper mit dem Sicherheitsgurt fest“ (SD 177), nachdem sie ihn betäubt hat, und erst „dann bindet sie ihm das mit Äther getränkte Tuch mit einem Schal vor dem Mund fest“ (ebd.), sodass er ihr seine böse Frage „Findest du nicht [...], [...] dass Rot für eine Frau deines Alters etwas auffällig ist?“ (SD 30) – wobei sie diese in vielerlei Hinsicht verhängnis-

¹ Ebd.

² Ebd., S. 268; später S. 191 (dort „Autosymbolik“ statt „Autosymbologie“).

³ Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 89.

⁴ Ebd., S. 88.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Platon: Der Staat, S. 270 [515E–516C, hier 515E–516A].

⁸ Schubert, Andreas: Platon: „Der Staat“. Ein einführender Kommentar, Paderborn/München/Wien/Zürich 1995, S. 88 f.; Schubert bezieht sich hier auf Platon: Der Staat, S. 216 f. [475C–476D, hier 476A–476C]

⁹ Platon: Der Staat, S. 270 [515E–516C, hier 515E].



volle Farbe diesmal zwar nicht mehr „voll Überschwang, voll Lebensfreude, voll Glück“ (SD 29) trägt, aber noch immer mit dem Ziel, „ihren Mann damit zu überraschen“ (ebd.) – nicht mehr stellen kann.¹

Im Gegensatz zu damals, dem, in welcher Hinsicht auch immer, „ganz besonderen Tag [...] vor ihrem neununddreißigsten Geburtstag“ (SD 28), ist die Überraschung diesmal perfekt; endlich reagiert der Mann so, wie sie es sich vorstellt, nämlich gar nicht mehr; denn kontrastiv zu seinen sexuellen Erwartungen ist es nicht länger in ihrem Sinne, wenn sein „Körper [...] sich regt, aufzuckt“ (SD 178); „der Kopf sackt nach vorn“ (SD 177), das bedeutet ihr Bewegung genug. Gleichzeitig „erschläfft sein Körper“ (ebd.), ebenfalls ein diametral entgegengesetztes Ergebnis zu einem, das sich ein sogenannter „Regelerfüller“² errechnet. „D[er] Regelbrecherin[]“³ hingegen kann es nur mehr recht sein, wenn zumindest „der erste Teil ihres Plans aufgegangen ist“ (SD 178), auch wenn sie im Grunde gar keine sein kann, wenn „das kleine Spiel, das sie für ihn inszeniert“ (SD 169), zwangsläufig auch ihren eigenen Regeln unterworfen ist. Eine davon lautet, den „Raum für Gefühle, wenn die Zeit für das Handeln anbricht“ (SD 178)⁴, als ‚Strafraum‘ zu betrachten, innerhalb dessen ein ‚Foul‘ strengstens geahndet wird, und zwar mit Skrupeln. Außerhalb hingegen ist ein solcher Verstoß nicht nur erwünscht, sondern geradezu vorgeschrieben. Ein erfolgreiches ‚Foul‘ gegen ihren Gegner erfordert es, „mit ihrem Messer an ihm herumzuschneiden“ (SD 139). Weniger Regel als Strategie ist es, dabei „kein unnötiges Risiko einzugehen“ (SD 178), denn „dass die Entführung geklappt hat“ (ebd.), ist zwar ein günstiger ‚Spielstand‘, aber noch längst kein ‚Endergebnis‘.⁵

2.4.2 Das Schweigen im Walde

Obwohl sich das beglückende Gefühl „der [...] strahlend weißen Mullbinden“ (SD 52) nach ihrer Gesichtsoperation niemals wieder einzustellen vermag, nachdem sie „ihr Gesicht [...] zum ersten Mal in einem Spiegel erblickt“ (SD 63) hat, setzt sich der unschul-

¹ So repräsentiert er den Affen mit den Händen vorm Mund; siehe auch Kapitel 2.3.6.1, ab S. 99.

² Plummer, P.: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“, S. 88.

³ Ebd.

⁴ Vgl. auch SD 139; hier wird bereits anhand der Probeschnitte am Schweinskopf demonstriert, inwiefern „körperliche Anstrengung und die Konzentration auf die Arbeit an einem einzelnen separaten Körperteil [...] die Gefühle auf[saugen]“ (ebd.).

⁵ Letzteres vermag sie jedoch entsprechend ihrer Doppelfunktion als ‚spielende Schiedsrichterin‘ selbst zu bestimmen – wenn sie im richtigen Moment ‚abpfeift‘, sogar zu ihren Gunsten. Zu einer früheren Verwendung der Normenmissachtung andeutenden Bildsprache des ‚Fußballs‘ siehe auch Kapitel 2.3.2, S. 80, Anm. 4.

dig-verhüllende Charakter der Farbe als „*Kappe auf de[m] Kopf [...] mit einer goldenen Sonne auf dem Schild [...], die die Sicht auf das Gesicht unmöglich macht*“ (SD 177), fort, eine synekdochische Zusammenfassung der neuen Verhältnisse: Nun „*setzt sie ihm [...] auf*“ (ebd.), wovon sie zuvor „*umwickelt ist*“ (SD 52). Die von der gefilterten Sicht „*durch die Schlitze in ihrem Verband*“ (ebd.) erzeugte „*Vorfreude auf das neue Leben*“ (SD 53) wird ersetzt durch die Anonymität als „*Teil ihres Plans*“ (SD 178), der „*keinen Raum für Gefühle*“ (ebd.) braucht; wollte sie sich vormals „*den bewundernden Blicken der Männer*“ (SD 37) aussetzen, einen bleibenden Eindruck hinterlassen, ist ihr jetziges Ziel genau das Gegenteil. „*Je schneller sie dort ankommt, desto [...] weniger Leute werden sich an einen offenen silbernen Wagen erinnern, an dessen Steuer eine Frau in einem roten Kleid sitzt*“ (SD 178); im Zeitraffer können „*Stunden [...] ausgelöscht*“ (ebd.), „*verscheucht [...], verdrängt*“ (SD 152) werden, sodass nur die Erkenntnis bleibt: „*So schnell der Moment gekommen ist, so schnell geht er wieder.*“ (ebd.) Doppelte Geschwindigkeit wird zu „*doppelter Entschlossenheit*“ (ebd.) im Kampf gegen die positiven Erinnerungen, und sobald deren Bildsequenz vorgespult wird, „*tötet die Konzentration auf das Handeln jedes Gefühl*“ (SD 178) und damit die Gefahr, „*immer wieder [...] in Zeitlupe die gleiche Szene*“ (SD 29) jenes im Nachhinein schmerzhaften letzten „*Tag[es], an dem sie froh ist, zu leben, einen wunderbaren Mann zu haben, ein schönes Heim, gesund zu sein, das Leben zu genießen*“ (ebd.), erleben zu müssen.

Der schnell und anonym zurückgelegte Weg im „*offenen silbernen Wagen*“ (SD 178) verdeutlicht die Ambivalenz „*ihres Plans*“ (ebd.): Silber „nimmt auf der Rangordnung der Edelmetalle (,Reden ist Silber, Schweigen ist Gold‘) den zweiten Platz ein [...]. Im Volksglauben galt es als dämonenabwehrendes Metall.“¹ Das ‚Reden‘ kann durch das Silber hier wohl kaum symbolisiert werden, schließlich könnten „*Worte [...] das Risiko bergen, die Atmosphäre zu verändern, zu beschädigen, zu zerstören*“ (SD 177), vor allem aber erspart ihr deren Nichtanwendung das Lügen: Dass sie den Professor überlistet, basiert nicht auf Falschaussagen, sondern auf zweideutigen Gesten, die er direkt sexuell interpretiert, ohne sich zu erkundigen, was sie mit ihm vorhat, geschweige denn ob sie ihn wirklich zu verführen gedenkt. Da er nicht nachfragt, braucht sie auch nicht (falsch) zu antworten; es existieren schlichtweg keine Worte, die „es zu bekräftigen, zu bestätigen, zuzugeben“² gilt. Als Abwehrsymbol hingegen taugt ‚Silber‘

¹ Gerlach, W.: Das neue Lexikon des Aberglaubens, S. 186, Artikel „Silber“.

² Searle, John R[ogers]: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay, übersetzt von R[enate] und R[olf] Wiggershaus, Frankfurt am Main ⁷1997 (dort zuerst 1971; zuerst amerikanisch: *Speech Acts*, Cambridge 1969), S. 230. Searle untermauert an dieser Stelle das Verständnis der „Sprechaktanalytiker“ (ebd.) vom Begriff der Wahrheit, um gleichzeitig den britischen Philosophen Peter Strawson in seine Überlegungen mit einzubeziehen, der feststelle, es sei „nur dann etwas wahr, wenn ein Kommentar, eine Bemerkung, eine Behauptung, eine Aussage oder eine Hypothese oder sonst etwas dergleichen vorausgegangen ist



durchaus: Die ‚Dämonen‘, die sie zu bekämpfen hat, sind Fragen. Da ihr argloses Opfer diese nicht stellt, richtet sie sie selbst an sich:

Was fühlt sie, als sie dort im Schuppen sitzt? Am Steuer des Mercedes, neben dem Mann, der mit ein, zwei schnellen Schnitten ihr Leben zerstört hat? Hat sie Angst, entdeckt zu werden? Angst vor dem, was vor ihr liegt? Hat sie ein Gefühl der Genugtuung verspürt? Befriedigung darüber, dass alles plangemäß verlaufen ist? (SD 178)

Indem sie ihrem Handeln und dessen Resultaten fragend gegenübersteht, zeigt sie – gemäß dem niederländischen Germanisten Henk de Berg, der Sigmund „Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft“ einen gesonderten Platz einräumt – zumindest Ansätze der Selbsterkenntnis, dass sie sich in ihrer gestörten „Persönlichkeitsentwicklung [...] allzu sehr darauf verlässt, dass das Unbewusstsein über Strategien verfügt, um mit allen psychischen Schwierigkeiten fertig zu werden“¹. Schnelligkeit und Anonymität setzt sie dabei ein als zwei Variablen der augenscheinlich

einfachsten Lösung und wehrt sich gegen alle Versuche, [sie] mit den unangenehmen Wahrheiten zu konfrontieren, die [sie] verdrängt hat. Das schadet im Allgemeinen nicht nur dem Einzelnen, sondern auch den Menschen in [ihrer] Umgebung.²

Allen voran gereicht es dem Professor zum ‚Schaden‘, der allerdings durchaus beabsichtigt ist.³ ‚Unangenehm‘ ist ihr dabei alles, was sie in „ihrem Drang nach Rache“ (SD 104) besänftigt, „auf dem Weg ihrer Rache“ (SD 98) aufhält, daran hindert, „das durchzuführen, was sie sich vorgenommen hat“ (SD 139), dazu verleiten könnte, „sich [...] rühren zu lassen von einem Menschen, der leidet“ (SD 151). Doch „das Es kann [...] zur gleichen Zeit in viele unterschiedliche Richtungen wirken. Dies ist zum Beispiel dann der Fall, wenn jemand gleichzeitig unbewusste Liebe und unbewussten Hass ge-

oder zumindest in irgendeiner Weise zur Diskussion steht: kurz, nur wenn bereits eine Proposition vorliegt“ (ebd.).

¹ Berg, Henk de: *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, aus dem Englischen von Stephan Dietrich, Tübingen/Basel 2005 (zuerst englisch: *Freud's Theory and Its Use in Literary and Cultural Studies. An Introduction*, Rochester (New York)/Woodbridge 2003), S. 60.

² Ebd.

³ Sarkastisch (siehe hierzu auch Kapitel 2.4.1, S. 123, Anm. 3) könnte man mit dem Volksmund hinzufügen: „Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen.“ (zit. nach: *Die deutschen Sprichwörter im Mittelalter*, gesammelt von Ignaz V[inzenz] Zingerle, Wien 1864, S. 128) Zingerle ordnet das geflügelte Wort zwei mittelhochdeutschen Versen zu (vgl. ebd.): „Der schadehafte erwarb ie spot: / saelden pfliehtær dem half got.“ (Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Studienausgabe, mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, übersetzt von Peter Knecht, Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin/New York 1998 (geschrieben ca. 1210), S. 293, linke Sp., V. 11 f. [289,11 f.]) Eine mögliche Übertragung ins Neuhochdeutsche lautet gemäß Peter Knecht: „Schon immer hat man mit Schaden zugleich Spott erworben; / wenn es gut ausgegangen ist, ja, dann hat Gott geholfen!“ (ebd., rechte Sp.) Weder gut auszugehen noch Hilfe von Gott zu geben scheint es hingegen für den Medizinprofessor, auf den seine zukünftige Witwe und ehemalige Patientin nicht nur massiven *Schaden* ausübt, sondern auch beißenden *Spott* niedergehen lässt (vgl. SD 208 f.).

genüber ein und derselben Person empfindet.“¹ Der „*Ring der Beklemmung um ihre Brust*“ (SD 151) beweist, dass sie nicht so ganz „*ohne Wenn und Aber*“ (SD 152) auskommt, geschweige denn „*ohne Mitleid für den, den ihr Hass trifft*“ (ebd.) und den sie vor geraumer Zeit noch „*einen wunderbaren Mann*“ (SD 29) genannt hat.

2.4.3 Messerscharfer Vogel

Nicht „*im Schlafzimmer*“ (SD 151), wo „*über den Betten [...] ein Kruzifix*“ (ebd.) angebracht ist, verbringt sie die Nacht nach der gelungenen Entführung, sondern „*im Sitzen auf der Eckbank*“ (SD 184). „*Tannen und ein einsames Reh*“ (SD 151) auf dem „*Bild über der Eckbank*“ (ebd.) als Symbole der Unschuld² ersetzen die vom Gekreuzigten demonstrierte voraussetzungslose Opferbereitschaft, die sie mit diesem nicht teilen kann. Wenn sie in ihrer Rückbesinnung zu der Selbsteinschätzung gelangt, „*in einer Position der Ohnmacht zu verharren hätte sie krank gemacht*“ (SD 104), setzt sie die christliche Selbsthingabe ausschließlich mit Passivität gleich, statt den überlegenen Charakter der Verweigerung alles Äußerlichen darin zu erkennen. Sie bevorzugt die Rolle des Pontius Pilatus, der sich im Gefühl, „*unschuldig am Blut dieses Menschen*“³ zu sein, Hände waschend aus der Affäre zieht und damit allegorisch, indem er seine Unschuld „*sinnlich in die Körperwelt versetzt*“⁴, einer Art ‚Zwangshandlung‘ anheimfällt, um – gemäß deren Definition durch den Psychologen Werner D. Fröhlich – „*das Unbehagen an den eigenen Gedanken zu bereinigen oder das Gedachte und seine Folgen unwirksam zu machen. Zu den häufigsten Zwangshandlungen gehören Waschwänge*“⁵.

„*Der Schlaf hat sie nicht erfrischt*“ (SD 184), was sie auf „*Alpträume*“ (ebd.) zurückführt. Laut Henk de Bergs Untersuchungen zu Freud

¹ Berg, H. d.: *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft*, S. 60.

² Siehe hierzu auch Kapitel 2.3.6.2, S. 106.

³ Die Bibel, S. 1113, Mt 27,24.

⁴ Wilpert, G. v.: *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 18 f., Artikel „Allegorie“, hier S. 18.

⁵ Fröhlich, W. D.: *Wörterbuch Psychologie*, S. 529, Artikel „Zwangsneurose, Zwangsstörung“. Vgl. hierzu auch Berg, H. d.: *Freuds Psychoanalyse in der Kultur- und Literaturwissenschaft*, S. 124. Hier wird die Möglichkeit angesprochen, „die obsessiven Verbote durch bestimmte ‚rituelle‘ Handlungen wie das Waschen der Hände“ (ebd.) auszugleichen, um sich selbst wie die „Neurotiker [...] Hindernisse für Handlungen, die sie im Bewusstsein verabscheuen, nach denen sie sich aber im Unbewusstsein sehnen“ (ebd.), aufzuerlegen.



sind Träume ein Kompromiss zwischen dem Ausleben und der Verdrängung von Trieben. Menschen zu töten [...] ist unmoralisch und zerstört die Opfer solcher Taten; auf der anderen Seite ist zu viel Verdrängung, zu viel Druck unter der Oberfläche auf Dauer schädlich für den Menschen.¹

Um dies zu vermeiden, lässt sie das „*Blut, das spritzt*“ (SD 184), bis an die Oberfläche der Realität des konkreten Opfers gelangen, was dadurch erleichtert wird, dass die entsprechende ‚Blutspur‘ durch „Versagen der Mechanismen der Traumarbeit“² die nicht mehr länger tabuisierten Schranken „der manifesten Traumebene“³ durchdringen kann. Diese sogenannte ‚Blutübertragung‘ aus dem geträumten in den erlebten Bereich zerstört das „Ventil für psychischen Stress“⁴ und lässt „*Schweißflecken [...] auf dem Bauch und der Brust*“ (SD 184) zurück.

‚Überträger‘ der „*von aufgeschlitzter Haut, herausquellenden Gedärmen*“ (ebd.) begleiteten Krankheit sind „*große schwarze Vögel, die sich darauf setzen und mit ihren scharfen Schnäbeln in das Fleisch hacken*“ (ebd.) und damit eine würdige Reminiszenz an Hitchcocks „Vögel“ verkörpern.

Daran erinnern[d], daß Vogel im Englischen ein alltägliches Synonym für das männliche Geschlecht ist, und ebenfalls an das Sprüchlein der Sonntagsphotographen, die den Photographierten auffordern, auf das Vögelchen zu schauen⁵,

veranschaulicht Guillerma Cabrera Infante in seiner Hommage an das Kino unter anderem, wie „Tippi [Hedren; S. M.] von Unmengen Geflügel – auch sexuell – überfallen wird“⁶. Die Vögel als Angreifer können zweierlei Ursprungs sein: Als Boten eines schlechten Gewissens mögen sie auftauchen, um den Missbrauch der aufwendigen und durchaus erfolgreichen „*Zubereitung des Huhns*“ (SD 97) als bloße Probe „*d[er] Handhabung eines Skalpells*“ (ebd.) aufzuzeigen. Hingegen können sie sich ebenso gut als personifiziertes Motiv zur Notwehr gegenüber dem Fetisch des Mannes behaupten, Individualität „*mit [...] winzigen Schnitten zu bezwingen*“ (SD 48), um sich Stimulation durch immergleiche Mandelaugen zu verschaffen und sich damit einhergehend als Geschlechtswesen mit entsprechend anwendbarem ‚bird‘⁷ zu etablieren. Dann wäre die Gegenwehr insofern gerechtfertigt, als sie lediglich „*ihm das Gleiche antun will, was er ihr angetan hat*“ (SD 76).

¹ Berg, H. d.: Freuds Psychoanalyse in der Kultur- und Literaturwissenschaft, S. 31 f.

² Ebd., S. 31.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 32.

⁵ Cabrera Infante, Guillermo: Nichts als Kino, aus dem Spanischen von Claudia Hammerschmidt und Gerhard Poppenberg, Frankfurt am Main 2001 (zuerst spanisch: Cine o Sardina, Madrid 1997), S. 231 f.

⁶ Ebd., S. 231.

⁷ Vgl. ebd., S. 231 f.

Ihrer Überzeugung „*davon, dass das Messer sie rettet*“ (SD 98), entspricht dessen Kennzeichnung als Lieblingswaffe¹ Alfred Hitchcocks: Beide verschreiben sich einer „Apotheose des Messers“², die das Mordwerkzeug zum ‚Heilsbringer‘ verklärt, indem sie das Schneidegerät – die Frau im Traum, der Regisseur im Film – metaphorisch mit Leben füllen und als „Schnabel der Vögel ein vervielfältigtes Messer“³ sein lassen. Dadurch, dass „*ihr rotes Kleid [...] Schweißflecken [...] auf dem Bauch und der Brust*“ (SD 184) aufweist, die somit Gefühls- und Herzensbereich lokalisieren, dass sie „*gierig atmet*“ (ebd.), um „*die Bilder von den schwarzen Vögeln schwächer werden*“ (ebd.) zu lassen, erbringt sie den scheinbaren Beweis dafür, „dass die bessere Gesellschaft nicht diejenige mit den besseren Menschen ist, sondern diejenige, die ihren Mitgliedern bessere Möglichkeiten bietet, das Böse in ihnen zu absorbieren“⁴. Die Betonung liegt auf ‚scheinbar‘, denn außer Luft und Schweiß wird in diesem Moment tatsächlich leider gar nichts absorbiert, erst recht nicht das Böse. Im Gegenteil: Jetzt dringt es erst wahrhaft an die Oberfläche.

2.4.4 Der letzte Blick

„*Er ist ein Ästhet, wie es sich für einen Mann seines Berufs gehört.*“ (SD 196) Man könnte meinen, die Frau mache sich hiermit selbst ein Kompliment – schließlich ist seinem Sinn für das Schöne ihr neues Gesicht entwachsen. Doch als ihre Gedanken um das Thema Ästhetik kreisen, ist sie ganz bei ihm. Aus ihrer Perspektive sieht sie Folgendes: „*Er liegt in der Badewanne, sein Kopf hängt zur Seite, die Mullbinde ist mit dem Schal vor seinem Mund verknotet.*“ (ebd.) Statt seiner Schönheit kommt hier allein das Werk der Frau zum Ausdruck, die ihn in diese Lage gebracht hat. Alles andere ist nur noch *Beiwerk*, und die abschließende Beschreibung der Farben und Werte markiert nichts weiter als die Vergänglichkeit alles Sinnlichen im Hinblick auf den Tod.

Gerade einem Menschen gegenüber, dessen „*Alter kein Grund für abnehmende Attraktivität beim anderen Geschlecht ist*“ (SD 197) und bei dem „*es sich um einen Mann mit entsprechendem gesellschaftlichem Status handelt*“ (ebd.), muss der Tod umso ungerechter erscheinen, je unabhängiger von Geld und Macht er auftritt. Dass gerade das aber seine Gerechtigkeit ausmacht, verleiht dem Tod seine Wahrnehmung als Paradoxon – erst recht, wenn ‚Mann und Frau‘ nicht zusammen am „*Tisch mit der rot-weißen Decke*“

¹ Vgl. ebd., S. 280 f., insbesondere die Anm. (ohne Nummer) auf beiden Seiten.

² Ebd., S. 281, Anm. (ohne Nummer); siehe hierzu auch Kapitel 2.3.2, S. 72.

³ Cabrera Infante, G.: Nichts als Kino, S. 281, Anm. (ohne Nummer)

⁴ Berg, H. d.: Freuds Psychoanalyse in der Kultur- und Literaturwissenschaft, S. 77.

(SD 184) (mit „Rot-Weiß das Sinnbild für *Fruchtbarkeit, Hochzeit*“¹) sitzen, sondern ‚Mann‘ allein in der Wanne mit „weißen Tennisschuhe[n]“ (SD 196), „makellos weißen Socken“ (ebd.), „bleiche[m] Fleisch zwischen Sockenende und Hosenbeinangfang“ (ebd.), „bleiche[r] helle[r] Haut“ (ebd.), „weiße[m] Hosenstoff“ – mithin der unschuldig Todgeweihte² – und ‚Frau‘ – als stumme und aus der Welt des Mannes ausgeschlossene – allein vor der Wanne im verschwitzten roten – und damit ihre Rolle als schuldbesudelte Todesbotin³ untermauernden – Kleid (vgl. SD 184).

Neben der ästhetischen Kategorie darf die pekuniäre nicht vernachlässigt werden, die ebenfalls nicht ohne Farbzusatz bleibt: „Dunkelbraunes Leder mit [...] goldenen Buchstaben“ (SD 196) ist die materielle Basis seines Gürtels und weist mit der Zweideutigkeit seiner Farbe – ebenso wie der Tod – auf Gerechtigkeit insofern hin, als selbst der braune ‚Bär, der bei den Germanen als König der Tiere galt‘⁴, nicht frei von gleichfarbigen ‚tierischen [...] Exkrementen‘⁵ gedacht werden kann. Den menschlichen lässt somit auch der ‚Herr Professor‘ (SD 208, SD 209) – wie ihn seine Frau und ehemalige Patientin jetzt mehr der Häme denn der Ehrfurcht voll anredet –, der ‚kein Gott‘ (SD 209) mehr ist, sondern ‚ein gewöhnlicher Sterblicher‘ (ebd.), „den ganz normalen Körperfunktionen ausgeliefert“ (ebd.), mit „Entleerung der Blase“ (ebd.) (hier kommt die heuchlerische Verlogenheit des ‚schnöden Mammons‘ zum Ausdruck, denn „Gold und Gelb werden häufig gleichwertig empfunden“⁶, sodass der Bezug zu „den goldenen Buchstaben“ (SD 196) des Gürtels nicht völlig abwegig scheint) und „Entleerung des Darms“ (SD 209 f.)⁷ freien Lauf. „Die Angst ums Überleben hat die Kontrolle des Kör-

¹ Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 95. Doch man beachte hier eine gleichwertige andere Farbdeutung, denn „seit vorgeschichtlicher Zeit ist Rot die Totenfarbe, die Farbe des Krieges, des Sieges. Weiß ist gleichfalls eine Totenfarbe aus dem Bereich der ‚schwarz-weißen Schicksalsgöttinnen‘. Weiß, die alte Bestattungsfarbe, kann mit der noch älteren roten Farbe kombiniert worden sein.“ (ebd., S. 103) Zu Gross’ Gegenüberstellung von Weiß und Rot siehe auch Kapitel 2.2.6, S. 54, dieser Arbeit. Fest steht, dass die Frau den Tod ihres Gesichts chronologisch vor dem Tod des daran Schuldigen wahrnimmt, worin sich ihr ganz persönlich die Reihenfolge von Rot und Weiß als sinnvoll erweist – wird doch „der Weiblichkeit die Farbe Rot (Blut), der Männlichkeit die Farbe Weiß (Samen) zugeordnet“ (ebd., S. 96; zu dieser Textstelle siehe auch Kapitel 2.2.6, S. 54).

² Vgl. Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 95 f. und S. 103.

³ Vgl. ebd., S. 103. „Die Farbe des Krieges“ (ebd.) markiert bei Deitmer sowohl die Heimtücke des unangekündigten Angriffs durch die Frau als auch deren ‚gottgleiche‘ (vgl. ebd.) Allmacht (vgl. SD 85), mit der sie das Schicksal ihres Mannes nicht nur vorherbestimmt, sondern zu seinen Ungunsten besiegelt.

⁴ Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 277.

⁵ Ebd., S. 273.

⁶ Ebd., S. 102.

⁷ Das entwürdigende Gefühl, hierbei beobachtet zu werden, kann in einem anderen Zusammenhang auch als Macht der „körperliche[n] Freizügigkeit“ (Cabrera Infante, G.: Nichts als Kino, S. 234) interpretiert werden, wie Cabrera Infante sie den „unterkühlten Hitchcockblondinen“ (ebd.) abspricht, da sie für „de[n] Magier des Suspense“ (ebd.) nicht in die Inszenierung gehörte, und der Schauspielerin Melanie Griffith, Tochter der dem „lüsternen und fast irren Hitchcock, der sie tatsächlich hinter den Kulissen vö-

pers übernommen“ (SD 210) und somit die unschuldige Inkontinenz des Säuglings wiederhergestellt, der wie der gebrochene Mann, allerdings auch ohne „*Schal vor seinem Mund*“ (SD 196), ebenfalls nur „*ein dumpfes Brabbeln*“ (SD 197) von sich geben kann. Doch während das Kind zumeist mit Fürsorge und Entfernung der Exkremente rechnen darf, ist der unzeitgemäß Inkontinente neben der Entwürdigung zusätzlich dem Hohn und der Erbarmungslosigkeit seiner ‚Aufseherin‘¹ ausgeliefert, die, emotional unbeteiligt, lediglich „*staunt, dass er nach dem stundenlangen Liegen in der Wanne, ohne Wasser und Essen, immer noch Material zum Ausscheiden hat*“ (SD 210).

Der Schal vor und das „*Handtuch hinter seinem Kopf*“ (SD 197) halten dank eines Knotens, der „die Verfassung der Ratlosigkeit, der Ausweglosigkeit und der Unmöglichkeit, zur Auflösung eines Problems zu gelangen“², sehr plastisch macht. Joachim F. Danckwardt zieht für die Interpretation eines Kunstwerkes die Psychoanalyse zurate, die ihn zu dem Ergebnis führt, anhand „de[s] inneren Aufbau[s] eines Knotens [...] de[n] aporetische[n] Knoten [...] aus [...] ineinander verschlungenen Wegen disparater Sehmodelle“³ identifizieren zu können. Die Gespaltenheit der visuellen Sinneswahrnehmung verhält sich antiproportional zur Hoffnung, das heißt, je weniger Hoffnung zum Ausdruck kommt, desto unterschiedlicher sehen Mann und Frau das ‚Kunstwerk‘ der ‚unnatürlichen‘ Lage beziehungsweise Gefangenschaft des Mannes vor seiner Operation.⁴ „*Sich aufzurichten*“ (SD 197), „*sein Kopf [...] rot [...] von [...] Anstrengung*“ (ebd.), dass er „*keucht und stöhnt und schreit*“ (ebd.), all das fungiert als Indiz der Hoff-

geln wollte“ (ebd.), ausgesetzten Tippi Hedren, zuschreibt, denn „in *Something Wild* kackt sie [Melanie Griffith; S. M.] vor der Kamera wie weiland Swifts Celia“ (ebd.).

¹ Vgl. Dürrenmatt, F.: Der Verdacht, S. 73–77 (Kapitel „Das Zimmer“): Hier tritt die Bedeutung der diensthabenden Schwester Kläri zutage, die dem in die Falle geratenen Kommissar Bärlach gefühlsmäßig unbeteiligt „ein schönes Bild für ein Sterbezimmer“ (ebd., S. 75) zugesteht und gleichzeitig unmissverständlich zum Ausdruck bringt, wie aussichtslos seine Lage trotz oder gerade im Angesicht des Kunstgenusses mit „Ritter, Tod und Teufel“ (ebd.) dort ist, denn „hier wird nur gestorben. Ausschließlich. Ich habe noch niemanden gesehen, der die Abteilung drei verlassen hätte. Und Sie *sind* auf der Abteilung drei, da läßt sich nichts dagegen machen. Jeder muß einmal sterben.“ (ebd., S. 76) Als Autorin ihres „kleine[n] Traktätchen[s]“ (ebd.) mit dem Titel „Der Tod, das Ziel und der Zweck unseres Lebenswandels. Ein praktischer Leitfaden“ (ebd.), das bezeichnenderweise in „ihrem Busen“ (ebd.) steckt und damit einen Ort weiblicher Reize entsexualisiert (ähnlich wie sich Deitmers Mörderin vor Vollzug des angekündigten Schäferstündchens aus ihrem ‚Schafspelz‘ entblättert, um den ‚Wolf‘ herauszuholen), entpuppt auch sie sich als „*allmächtig, Herr über Leben und Tod*“ (SD 85). Von der falschen Person verfasst, kann ein ‚Leitfaden‘ schnell zum ‚Leidfaden‘ werden, auf dessen letzter Seite zwar ‚das Ende mit Schrecken‘ geschrieben steht, der jedoch so langatmig geschrieben ist, dass das Lesen einen scheinbaren ‚Schrecken ohne Ende‘ zu erzeugen vermag.

² Danckwardt, Joachim F.: Paul Klees „traumhaftes“: Von der psychoanalytischen zur ästhetischen Erfahrung. Ein Beitrag zur Macht der Bilder, in: Ästhetische Erfahrungen. Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse, hrsg. von Philipp Soldt, Gießen 2007, S. 63–95, hier S. 69.

³ Ebd.

⁴ Siehe hierzu Kapitel 2.2.5.2, S. 48 (vgl. SD 49); angesprochen wird dort die Situation der Frau vor ihrer eigenen Operation, das heißt ihre Entschlossenheit nach dem beobachteten Facelifting, auch sich selbst einem solchen zu unterziehen.



nung auf Befreiung, wogegen die Frau anzukämpfen hat, denn „*sie will sich nicht durch Worte erweichen lassen, von ihrem Plan abbringen. Sie will nicht abgelenkt werden von dem, was sie sich vorgenommen hat.*“ (ebd.) Seine Hoffnung sinkt, ihre Wahrnehmung nimmt schärfere Konturen an, muss doch ihr Werk vollendet sein, bevor er stirbt. Doch „*er verdreht die Augen*“ (SD 208), droht die Besinnung zu verlieren, was sie nicht dulden kann, denn „*sie will, dass er bei vollem Bewusstsein mitbekommt, was mit seinem Gesicht geschehen wird. Dass er die gleiche Erniedrigung fühlt, die sie gefühlt hat*“ (SD 208) – und siehe da: „*Seine Blicke kleben an ihrem Mund. Seine Augen sind trüb, aber er wirkt, als ob das, was sie sagt, bei ihm noch ankommt.*“ (SD 209) Auch wenn er nicht mehr vor Hoffnung ‚brennt‘, so scheint es zumindest, „*als ob noch ein Rest von Wut in seinen Augen glimmt*“ (ebd.). Aber „*das Weiß in seinen Augäpfeln schimmert rot vor Anstrengung*“ (ebd.), ehemals farblich abgegrenzte Männlichkeit und Weiblichkeit¹ scheinen bereits ineinander zu verschwimmen, jedoch nicht als Symbiose, sondern als Selektion eines der beiden Geschlechter. Die Gespaltenheit weiblicher und männlicher Wahrnehmung und damit der geistige Sieg ist perfekt, als sein Blick ihr nur noch „*aus leeren Augen, in denen es keine Hoffnung mehr gibt*“ (SD 207), begegnet.

Dass seine Zeit abgelaufen ist, unterstreicht zusätzlich die bereits eingeleitete ‚pekuniäre Nacktheit‘, in der er Abschied von seiner Uhr von der „*Schweizer Nobelmarke*“ (SD 196) und damit auch von allem „*Geld, das er mit seinen Operationen verdient*“ (ebd.) hat, nehmen muss, denn „*sie nimmt sie ihm vom Gelenk*“ (ebd.), dessen Hände ohnehin nicht mehr operieren, geschweige denn von der Uhrzeit abhängig sein werden. Im Gegensatz zu ihrem Opfer bleibt der Frau zumindest

ein Bild, das sie heute noch häufig vor sich sieht, die kleinen grau-weiß-schwarzen Kacheln mit dem Schweinekopf darauf. Als wären die Steine ein Puzzle und der Kopf des Tieres die Vorlage, nach der die Steine plötzlich umspringen und sich zu einem Bild sortieren müssen. (SD 208)²

Es scheint, als habe das Opfer zumindest insofern seiner Peinigerin etwas voraus, als es keine Puzzleteile mehr zusammensetzen muss. „*Sein Blick gleitet zu der Tierschnauze, über [...] die runden Backen, die Augenhöhlen, in denen die Augen fehlen, und wieder*

¹ Zu den ‚Farben der Geschlechter‘ siehe auch Kapitel 2.4.4, S. 132, Anm. 1.

² Als Ergänzung zu den „*[]schwarzen Kacheln*“ (SD 208) sei erneut auf die Farbdeutung Gross’ verwiesen: „Die schwarze Farbe bedeutete einst wie heute: eine *Selbstdarstellung des eigenen Seelenzustandes*. Die Farbe Weiß ist zwar keine ‚Trauerfarbe‘, aber gleichfalls ‚Ausdruck der Trostlosigkeit‘. Selbstbe Spiegelung könnten wir aber auch als *Egoismus* deuten!“ (Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 122) Hierdurch wird unterstrichen, inwiefern die Frau nur noch aus ihrer eigenen Perspektive heraus wahrzunehmen und zu handeln vermag. Das vorangestellte Grau kann diesen ‚Egoismus‘ insofern abschwächen, als die Verbindung „Schwarz + Grau [...] ‚tiefe Traurigkeit‘ und ‚nagende[n] Kummer‘“ (ebd.) abbilden kann. Beides möchte man der Peinigerin noch nicht ganz absprechen, wenn man zu diesem Zeitpunkt noch ernsthaft beabsichtigt, mit ihr zu ‚fühlen‘.

zur Schnauze zurück“ (SD 208) – ein Beweis dafür, dass nur noch aus dem Zusammenhang Gerissenes betrachtet werden kann, wenn das vollständige Bild ohnehin keinen Sinn ergäbe. „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile.“¹ Dementsprechend ist das dem Opfer Bevorstehende unvorstellbarer als das bereits Geschehene. Fraglich bleibt vor allem, wie sich ein Mensch vor ‚Augen‘ führen soll, dass ihm ein totes Schwein zwar kein Gehör schenken, aber immerhin ‚sein Ohr leihen‘ wird – besser gesagt seine beiden.

2.4.5 Machtwechsel

Dass die Umkehr der Verhältnisse endgültig vollzogen ist, fasst die Frau in parataktischem, schnörkellosem Satzbau zusammen: „*Jetzt sind Sie mein Patient. Die Operation ist eine Herausforderung für mich, eine solche Transplantation habe ich noch nie gemacht.*“ (SD 209) Mehr Erfahrung hat sie im Gegensatz dazu mit *Kontemplation*, die sie in der Kunstausstellung hinter sich gelassen hat, in der „*sie [...] sich als Teil dieses Prozesses begreift, dem nichts Lebendes entgeht*“ (SD 19), und sich selbst gleichsam im passiven, rein rezipierenden Versinken verliert. Während die Art, sich und ihre Umwelt zu betrachten, damals noch, wie Philipp Soldt es beschreibt, durch dieses „*Prozessuale der Rezeption von Kunst [...] in [...] sich vollziehenden Verlaufsformen von Wunsch- und Abwehrstrebungen, die im Werk selbst angelegt sein sollen*“², gekennzeichnet ist, will sie diese nun in ihr eigens zu diesem Zweck geschaffenes persönliches Werk integrieren. Erst jetzt verdankt im Sinne Ekkehard Gattigs „das künstlerische Produkt [...] den Bedingungen der triebhaft wirkenden und dementsprechend konflikthaften *seelischen* Prozesse[n]“ (Hervorh. v. S. M.)³ seine Entstehung, während es vorher in Prozessen, die die Seele erst in der Rezeption betreffen, lediglich wahrgenommen wird. Das neue Selbstverständnis der Frau spiegelt sich in den drei zu Beginn dieses Abschnittes zitierten Sätzen

¹ Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, mit einer Einführung in Multimedia, mit Grafiken von David Lindroth, deutsche Fassung hrsg. von Hans-Michael Bock, übersetzt von Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben, Reinbek bei Hamburg ³2001 (dort zuerst 1980; überarbeitete und erweiterte Neuausgabe 2000; zuerst amerikanisch: *How to Read a Film*, London/New York 1977), S. 180. Der Autor gebraucht diese Formulierung im Zusammenhang mit „Hitchcocks berühmte[r] Dusch-Sequenz aus *Psycho*“ (ebd.), in der „siebzig verschiedene Aufnahmen [...] in weniger als einer Minute psychologisch zu einer fortlaufenden Erfahrung verschmolzen [werden]: einer furchteinflößenden und überzeugenden Messerattacke“ (ebd.); zu diesem Film siehe auch Kapitel 2.4.6, S. 140, Anm. 4; zum Regisseur siehe darüber hinaus Kapitel 2.4.3, S. 130, und Kapitel 2.4.4, S. 132, Anm. 7.

² Soldt, Philipp: Das Problem der ästhetischen Erfahrung zwischen Philosophie und Psychoanalyse. Eine Einführung, in: *Ästhetische Erfahrungen*, S. 7–30, hier S. 16.

³ Gattig, Ekkehard: Vom schöpferischen Akt zum kreativen Prozess, in: *Ästhetische Erfahrungen*, S. 33–61, hier S. 34. Gattig kommentiert hier „psychoanalytische Arbeiten zur Interpretation von Kunst“ (ebd.), im Besonderen die von Freud.



wider, insbesondere im steigenden Status der jeweils verwendeten ersten Person, die zunächst als Possessivpronomen in „mein Patient“ (SD 209; nicht kursive Hervorh. v. S. M.) die Besitzverhältnisse neu regelt, nach der Präposition in der „Herausforderung für mich“ (ebd.; nicht kursive Hervorh. v. S. M.) auf sich selbst referiert, um die Bedeutung für die andere Seite gänzlich verblässen zu lassen, und schließlich im Subjekt „ich“ (ebd.) kulminiert, das erstmals aktiv tätig wird. Diese innere Wende lässt die neue ‚Künstlerin‘ Karl Marx beipflichten, wenn er mit der letzten seiner „Thesen über Feuerbach“ feststellt: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*, es kömmt drauf an, sie zu *verändern*.“¹ Nicht länger geht dann laut Soldt der

ästhetische Schein, [...] der [...] eng zusammenhängt mit der Dynamisierung und Prozessualisierung psychischer Vollzüge, [...] autonom aus dem Kunstwerk hervor; sondern wird in einer intimen Auseinandersetzung eines Rezipienten mit ihm eigens hervorgebracht².

Gerade die Philosophen sind es aber, in deren Hände gemäß Platon alle Macht zu legen ist.³ Von ‚Liebe zur Weisheit‘ jedoch kann in Bezug auf die Frau in Deitmers Kriminalroman keine Rede sein, schon gar nicht von ‚platonischer‘, wenn sie, schon lange vor der Entführung des Professors, allein dadurch, dass sie das neu erworbene „*Messer in der Hand hält, sich wie Gott vorkommt. Allmächtig, Herr über Leben und Tod*“ (SD 85). Jetzt, da Letzterer beschlossene Sache ist und kurz bevorsteht, erweist sie sich endgültig als des Philosophinnenstatus unwürdig, denn wer regiert, sollte sein Ziel möglichst nicht gerade darin sehen, den Regierten „*zu quälen. Ihn zu verunstalten. Ihn zu töten.*“ (SD 219) Dieser sieht das offensichtlich genauso, denn „*als sie das erste Mal mit der Nadel durch die Schweinehaut und kurz danach durch Menschenhaut sticht, bäumt er sich auf vor Schmerz unter ihr*“ (SD 218), allerdings „*nicht mehr in de[m] Bewusstseinszustand [...], den sie sich erhofft*“ (ebd.).

¹ Marx, Karl: Thesen über Feuerbach (geschrieben 1845; nach der Veröffentlichung des Marx-Engels-Lenin-Institutes, Moskau 1932), in: Engels, Friedrich: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie, Köln 1978 (Kleine Bücherei des Marxismus-Leninismus, Nr. 8) (ohne Karl Marx' Text zuerst in: Die Neue Zeit, 4. Jg., Nr. 4 und 5 von 1886; als Buch inklusive der Thesen über Feuerbach zuerst Stuttgart 1888), S. 66–69, hier S. 69, These 11. In These 1 bereits sieht Marx als „Hauptmangel alles bisherigen Materialismus (den Feuerbachschen mit eingerechnet) [...], daß der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit nur unter der Form des *Objekts oder der Anschauung* gefaßt wird; nicht aber als *sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis*; nicht subjektiv (ebd., S. 66, These 1). Auch die jetzt zur Mörderin werdende Frau glaubt, mit ihrer Tat ihren Status als reines ‚Anschauungsobjekt‘ hinter sich lassen zu können, vergisst dabei jedoch, dass sie damit allenfalls aus einer – vorübergehend beschränkten, weil der rein subjektiven Rache verschriebenen – „*sinnlich*“ (ebd.) dominierten Perspektive agiert, keinesfalls aber eine noch als solche zu bezeichnende „*menschliche Tätigkeit*“ (ebd.) ausübt.

² Soldt, P.: Das Problem der ästhetischen Erfahrung zwischen Philosophie und Psychoanalyse, S. 17.

³ Vgl. Platon: Der Staat, S. 213 [473C–474A, hier 473C–473E]; siehe hierzu auch Kapitel 2.3.6.2, S. 108, sowie Kapitel 2.4.1, S. 122, Anm. 2.

Ihre Macht und seine Qual verlaufen proportional zueinander, und da er selbst „*sie zu einem verschandelten, gebrochenen, kraftlosen Schatten ihrer selbst gemacht [hat]*“ (SD 227), den sie stets bei vollem Bewusstsein im Spiegel sehen muss, geht das schwindende Bewusstsein des Professors mit sinkender Macht der Frau einher. Noch braucht sie ihn als Todeskandidaten statt als Toten, denn Letzterer wäre als Rezipient ihres Kunstwerkes verloren, während sich dem noch Lebenden immerhin „*ästhetische Verhältnisse auf Reiz-Reaktions-Verbindungen*“¹ projizieren lassen. „*Ästhetische Ansprüche hat sie höchstens an die sichtbare Partie vor dem Ohr*“ (SD 219), das sie in ihrem Kunstverständnis vor der ‚*ästhetischen Wende*‘ bezeichnenderweise völlig ausklammert, wenn sich ihr die Macht „*d[er] Bilder der Ausstellung ohne eine fremde Stimme im Ohr*“ (SD 19) eröffnen soll. Jetzt geht es ihr nur noch darum, Täterin statt Opfer, Affizierende statt Affizierte zu sein, sich nicht länger der „*Dynamik ästhetischer Erfahrungen [...]* von der Innenseite des Subjekts“² auszusetzen, sondern selbst in die Rolle des dynamischen Subjekts zu schlüpfen, denn ein solches „*stichelt unbeirrt weiter*“ (SD 219).

2.4.6 Tod eines Ästheten

„*Das Kleid steht dir wunderbar, Liebling*“ (SD 225), spontan und mit offenem Gesicht geäußert, wäre der Satz eines Liebenden gewesen, der objektiven Beschreibungskriterien ein einfaches Kompliment vorzieht, das „*Schönheitsklinik*“ (ebd.), „*Operationstisch*“ (ebd.) und letztlich die „*Badewanne, in der der Mann liegt, den sie operiert hat*“ (ebd.), erspart hätte. „*Nachdenklich*“ (SD 30) zu fragen: „*Findest du nicht [...], [...] dass Rot für eine Frau deines Alters etwas auffällig ist?*“ (ebd.), hat alles, was ein glücklicher Moment nicht braucht: Zweifel, Kritik, Taktlosigkeit, und zwar mit integriertem Todesurteil. Der Machtwechsel ermöglicht es nun der Frau, sich in ebenbürtigem ästhetischem Empfinden ohne Empfindsamkeit zu üben. Sonst könnte sie kaum folgende Bildbeschreibung erstellen:

Ein lebloser Männerkörper, jetzt in einem weißen Tennisdress, der über und über mit Blut vollgetropft ist. Ausdruckslose Männeraugen starren sie aus einem kreidebleichen Gesicht an, das von großen Schweineohren eingerahmt wird. (SD 225 f.; nicht kursive Hervorh. v. S. M.)³

¹ Soldt, P.: Das Problem der ästhetischen Erfahrung zwischen Philosophie und Psychoanalyse, S. 14.

² Ebd., S. 16.

³ Der in diesem Zitat hervorgehobene Begriff soll unterstreichen, dass sich daraus resultierend insgesamt mindestens zwei tote Ärzte, deren „*Ohren abstehend*“ (Dürrenmatt, F.: Der Verdacht, S. 42) sind, im Genre des Kriminalromans finden: einer, der diese schon von Geburt an hat, bei Dürrenmatt und ein an-



Die von Martin Seel angesprochene „Differenz von subjektiver Möglichkeit und objektiver Wirklichkeit“¹, in der „das wahrnehmende Subjekt [...] seine Gegenwart im schockierenden Glanz seiner unvermutet gegenwärtigen Potentialität [erfährt]“², ist somit gänzlich aufgehoben – zum einen, weil das Kunstwerk von der Betrachterin selbst in die ‚Tat‘ umgesetzt worden, potenzieller Mord mithin zum realen geworden ist, zum anderen, weil der Schock statt in ihre Seele nur noch in ihren Magen dringen kann, den statt der kreativen Mischung aus Farbgebung und Komposition „die Mischung aus Schärfe und Süße, von Fäkalien und Blut trifft“ (SD 226).

„Dass die Grenze zwischen Tod und Leben sich weit weniger exakt bestimmen lässt“ (ebd.) als die mittlerweile nicht mehr existente zwischen Betrachterin und Täterin, macht gleich mehrere Überprüfungsmethoden erforderlich. Der „Hammer“ (ebd.), dem in der Traumdeutung – der Ausführung eines detailliert entworfenen Racheplans nicht abträgliches – „konstruktives Verhalten“³ zugeordnet wird, „zerstört das Bisherige, klopft neue Gestalten aus dem Material, überträgt Energie auf es, bildet sich ein in den Stoff“⁴

derer, der diese kurz vor seinem Tod transplantiert bekommt, bei Deitmer. Beide Ohrenpaare verschaffen jemand anderem Vorteile: Während Dr. Nehles Gehörorgane seinem Kollegen Dr. Emmenberger nutzen, weil sie den seinen gleichen (zum Aspekt der Gleichheit siehe auch Kapitel 2.2.5.2, S. 46, Anm. 2), sodass Emmenberger nach Nehles Ermordung umso leichter in dessen Rolle schlüpfen kann, verschaffen die „Schweineohren“ (SD 226) des Professors seiner ehemaligen Patientin die „Genugtuung“ (SD 178) – siehe hierzu auch Kapitel 2.3.6, S. 98, Anm. 4 –, dass er fortan „keine romantischen Schwärmereien mehr provozieren“ (SD 219) kann.

¹ Seel, M.: Die Kunst der Entzweiung, S. 55.

² Ebd.

³ Vollmar, Klausbernd/Lenz, Konrad: Quickfinder Traumdeutung. Der schnellste Weg, Ihre Träume zu entschlüsseln, München 2008, S. 250.

⁴ Schödlbauer, Michael: Psyche – Logos – Lesezirkel. Ein Gespräch selbdritt mit Martin Heidegger, Würzburg 2000 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 308; zugleich Dissertation an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg 1998), S. 533, Anm. 34. Schödlbauer unterstreicht mit diesen Worten die in Nietzsches Werk „Also sprach Zarathustra“ zum Ausdruck kommende „Philosophie des Hammers“ (ebd.), die zudem den „Hammer [...] mit einer Stimmgabel“ (Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen, mit Peter Gasts Einführung und einem Nachwort von Alfred Baeumler, Stuttgart 1941 (zuerst dreiteilig Chemnitz 1883, 1884, 1885; Gesamtausgabe Leipzig 1886), S. 58) vergleicht und dadurch mit künstlerisch-musikalischem Leben füllt. Auch der Schönheitschirurg „zerstört das Bisherige“ (Schödlbauer, M.: Psyche – Logos – Lesezirkel, S. 533, Anm. 34); dass seine Frau jedoch an ihm Rache übt, liegt gerade daran, dass er während ihrer Operation nicht eine „neue Gestalt[] aus dem Material [klopft]“ (ebd.), sondern „ihr Gesicht zerstört und das einer fremden Frau daraus gemacht hat“ (SD 68) – die es also schon gibt und mit der er sie darüber hinaus betrügt –, wodurch er in seiner Frau jegliche Individualität, statt sie zu ‚veredeln‘, vollkommen auslöscht, sodass der Vergleich mit Nietzsche ‚hinkt‘ – mit einer Ausnahme: Er „überträgt Energie auf es“ (Schödlbauer, M.: Psyche – Logos – Lesezirkel, S. 533, Anm. 34), das heißt auf das menschliche ‚Material‘ in Form seiner Patientin und Ehefrau, die diese allerdings in negative umwandelt und zu seinen Ungunsten einsetzt. In diesem Zusammenhang vermag vor allem auch die Verwendung des Alternativtitels „Wie man mit dem Hammer philosophiert“ (alte Schreibung des Titels übernommen) in Nietzsches „Götzen-Dämmerung“ die Nähe zwischen geistiger und körperlicher Schlagkraft zu beleuchten, mit der Deitmers Antiheldin unter anderem dazu angehalten und darin bestärkt werden kann, „dass man gegen seine Handlungen keine Feigheit begeht! dass man sie nicht hinterdrein im Stiche lässt! – Der Gewissensbiss ist unanständig.“ (Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer

und bewirkt beim zurückbleibenden menschlichen ‚Material‘ „keinen Reflex“ (SD 226) an „d[er] sensible[n] Stelle am Knie“ (ebd.); „de[r] Spiegel“ (ebd.), der ihr nach dem Facelifting „ihre Stirn, die Augen, die Nase, den Mund“ (SD 64), die es fortan nur noch auf alten Fotos gibt, vorenthält, beantwortet die Frage der Mörderin, „ob der Atem ihn beschlägt“ (SD 226), mit einem klaren Nein. Die Schilderung des als Höhepunkt ihres Racheplans vorgesehenen Todes des Professors verliert sich in einem Nebensatz, was die Mörderin zunächst nicht wahrhaben will, wenn sie sich fragt: „Kann es sein, dass er in der Viertelstunde, in der sie sich den frischen Mundschutz geholt hat, gestorben ist?“

philosophiert (zuerst Leipzig 1889), in: ders.: Der Fall Wagner/Götzen-Dämmerung/Der Antichrist/Esse homo/Dionysos-Dithyramben/Nietzsche contra Wagner. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Neuausgabe, München 1999 (zuerst 1967–1977; 2., durchgesehene Auflage 1988), S. 55–162, hier S. 60, Kapitel I: „Sprüche und Pfeile“, Aphorismus 10) – Seine Symbolkraft entfaltet der Hammer darüber hinaus dadurch, dass vor allem dank ihm „der Donnergott Thor [...] den Germanen der beliebteste Gott“ (Die Germanen. Neues, Interessantes & Überraschendes von den Stämmen des Nordens, hrsg. von Helfried Spitra und Uwe Kersken, Bergisch Gladbach 2007, S. 112) sein darf, denn dessen „Attribut, der Hammer oder der Blitz, sollte Steine zerschlagen und felsigen Boden in fruchtbares Land verwandeln. Daher war er auch ein Gott des Fortschritts und des Wachstums [...]. Sein Hammer hatte oftmals friedliche Zwecke. So bildete der Hammerwurf ein Maß bei der Landnahme und Landzuteilung, der Hammer schlug die Marksteine in den Boden, festigte die Häuser und Wegsäulen und schlug im übertragenen Sinne Brücken zwischen den Menschen und Stämmen. Er war es, der Grenzen zog, aber auch Grenzen wieder ändern konnte. Er weihte Verträge und Ehen.“ (ebd.) Zumindest eine von diesen scheint in Anbetracht der Mordpläne einer Ehefrau gescheitert zu sein, der dieses Werkzeug nur noch dazu dient, den endgültigen Abbruch der „Brücken zwischen“ (ebd.) Leben und Tod zu bestätigen. – Die Übertragung der Wirkungsstätte vom „fruchtbare[n] Land“ (ebd.) auf anderweitig ‚fruchtbare Erträge‘ macht aus „de[m] Thorhammer ein Penisymbol [...], wie u[nter] a[nderem] der Brauch zeigt, bei Hochzeiten einen Thorshammer in den Schoß der Braut zu legen“ (Eilenstein, Harry: Die Entwicklung der indogermanischen Religionen, Norderstedt 2009, S. 198). In Deitmers Text jedoch zeigt der Hammer nicht einmal mehr „[einen Reflex“ (SD 226), geschweige denn einen Hauch von Leben, der Mann und Frau Derartiges von der symbolischen auf die reale Ebene übertragen ließe. – Vielleicht passt hier am besten der Hinweis des Philosophen Albrecht Fritzsche: „Der Mensch erlebt Technik durch die Artefakte, in denen sie ihm gegenübertritt: Werkzeuge, Maschinen und Systeme von Abläufen, die ihn durch ihre materielle und formale Anwesenheit in seinem Alltag begleiten.“ (Fritzsche, Albrecht: Schatten des Unbestimmten. Der Mensch und die Determination technischer Abläufe, Bielefeld 2009 (zugleich Dissertation am Fachbereich Gesellschafts- und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Darmstadt 2000), S. 7) Das von der Hand der Mörderin geschaffene ‚Artefakt‘ der toten Materie ihres Ehemannes, die ohne ihr Zutun und wahrscheinlich auch ohne die von ihr verwendeten Werkzeuge noch in belebtem Zustand vorhanden wäre, ist alles andere als eine ‚alltägliche Begleiterscheinung‘. Allein gemäß der technischen Interpretation Fritzsches „verhält es sich mit dem Hammer komplizierter, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Sein Wirkungsschema ist zwar einfach: Energie wird in kinetische Form gebracht und mit einem Schlag gebündelt auf einen anderen Gegenstand – nehmen wir an, es sei ein Nagel – übertragen. Die Operation, die mit dem Hammer ausgeführt wird, ist aber keineswegs einfach; das weiß man, wenn man sich schon mal richtig auf die Finger geklopft hat.“ (ebd., S. 60) Nun ist der Hammer zwar nicht die Mordwaffe der Ehefrau, sondern ein Mittel, um das tödliche Ergebnis ihrer „Operation“ (ebd.) zu bekräftigen. Dennoch vermag er die das menschliche (Hand- oder Kunst-)Werk begleitende Mischung aus Konstruktivität (vgl. Vollmar, K./Lenz, K.: Quickfinder Traumdeutung, S. 250) und Unsicherheit – denn „man kann nicht sagen, dass wir uns in der Situation, in der wir einen Hammer benutzen, wirklich zurechtfinden“ (Fritzsche, A.: Schatten des Unbestimmten, S. 60) – angemessen zu repräsentieren.



(ebd.)¹ Ihr letzter Zweifel konkurriert und kämpft mit der ihr noch allzu gegenwärtigen Sicherheit ihres Mannes, der in der nahezu parallelen Struktur seiner Frage auch sie in einem dass-Satz der indirekten Rede ‚getötet‘ hat: „,Findest du nicht [...], [...] dass Rot für eine Frau deines Alters etwas auffällig ist?““ (SD 30) Auf den zweiten Blick aber offenbart sich, dass die syntaktische Funktion der Nebensätze doch nicht völlig miteinander übereinstimmt: Während die Hauptaussage der Frau zum Tode ihres Mannes in einen Subjektsatz gekleidet ist, handelt es sich bei der unter dem Deckmantel seiner wenig kommunikativen Suggestivfrage verborgenen und buchstäblich von ihm abhängigen Äußerung des Mannes zum Alter seiner Frau um einen Objektsatz. Letztlich trägt Ersterer den Sieg des selbstbestimmten Subjekts davon, indes Letzterer die Dekadenz des ‚(Versuchs-)Objekts der Begierde‘ entlarvt.

Jetzt geht es nur noch um „den letzten Teil der Arbeit“ (SD 227): „Was sie getan hat, macht nur Sinn, wenn jeder es sehen kann“ (SD 274), denn „der Künstler bedarf einer solchen Teilnahme seiner Umgebung an seinem künstlerischen Schaffen“². In diesem Sinne wäre es auch wirklich allzu ‚schade‘, sähe sich das Publikum nicht „in Ruhe den Kopf an, an dem die Schweineohren kleben“ (SD 227). Der syntagmatischen Beziehung zwischen ‚Tod‘ und ‚Badewanne‘ steht das Paradigma aus ‚Öffentlichkeit‘ und ‚Intimität‘ gegenüber, aus dem nur letzterer Begriff in das bestehende Syntagma passt. Erst nach Änderung der „Auswahlkategorie[]“³ ‚Ort‘ von ‚Badewanne‘ in ‚Klinikvorplatz‘ ergibt sich ‚Öffentlichkeit‘ als sinnvolle Ergänzung der „Aufbaukategorie[]“⁴. Aber manchmal

¹ Die ‚roulettemäßige‘ Nebensächlichlichkeit des Todes als eines zufälligen von zwei möglichen Ergebnissen reiht sich in die Analogien zu Dürrenmatt, der in seinem „Verdacht“ Emmenbergers Patienten (zumindest den verunglückten Kommilitonen sowie Gulliver) nur auf Basis eines „Experiment[s]“ (Dürrenmatt, F.: Der Verdacht, S. 35), mithin so willkürlich, wie der ‚Patient‘ der Mörderin stirbt, überleben lässt (siehe dazu auch Kapitel 2.2.5.2, S. 43, Anm. 2; Kapitel 2.3.6, S. 98, Anm. 4).

² Gattig, E.: Vom schöpferischen Akt zum kreativen Prozess, S. 48.

³ Monaco, J.: Film verstehen, S. 179.

⁴ Ebd. Im Exkurs über „Das Verstehen des Bildes“ (ebd.; Überschrift der dort abgebildeten Graphik und der Erläuterungen darunter) wird versucht, „einige vage definierte Regeln über den Gebrauch filmischer Sprache“ (ebd., S. 176; die Hervorhebung ist im Original als Fettdruck, der in jedem Hauptkapitel für die jeweilige erste Zeile verwendet wird, wiedergegeben) aufzustellen, darunter eine aus der Semiotik entlehnte: „Wir verstehen ein Bild nicht nur als solches, sondern im Kontext in Verbindung mit Auswahlkategorien (paradigmatisch) und in Verbindung mit Aufbaukategorien (syntagmatisch). Die Auswahlkategorien sind entweder denotativ oder konnotativ, und jede Möglichkeit – deren Grenzen nie scharf umrissen sind – wird charakterisiert durch die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat.“ (ebd., S. 179) Die ‚Badewanne‘ kann in diesem Fall als „Icon“ (ebd.), bei dem ähnlich der Allegorie in der Literaturwissenschaft „der Signifikant identisch mit dem Signifikat [ist]“ (ebd.), für ‚Intimität‘ fungieren. „Am Beispiel der Dusch-Szene aus *Psycho*“ (ebd., S. 181) (1959, vgl. ebd., S. 182) wird der sogenannte „Badewannen-Dusch-Code“ (ebd., S. 182, dort als Fettdruck) zu „d[en] kulturell abgeleiteten Codes“ (ebd., S. 181) gezählt, weil „das Duschen [...] in der westlichen Kultur eine Aktivität, die Elemente von Privatsphäre, Sexualität, Reinigung, Entspannung, Offenheit und Erholung hat“ (ebd.), darstellt, der das bestialische Abschlachten (vgl. Cabrera Infante, G.: Nichts als Kino, S. 281; zu diesem Film siehe auch Kapitel 2.4.4, S. 135, Anm. 1; zu dessen Regisseur Alfred Hitchcock siehe auch Kapitel 2.4.3, S. 130 und S. 132, Anm. 7) von Marion Crane (engl. ‚Kranich‘; zur negativen Bedeutung der

geben Künstler ihr Werk eben doch nicht gern aus der Hand, sei es, dass sie sich nicht von ihm trennen können oder, wie im Falle der ‚todbildenden‘ Künstlerin, dass sie es nicht *„friedlich und freundlich [...] der Welt überlassen“* (SD 227) wollen. Noch im Angesicht seines qualvollen Todes sieht sie allein sich selbst als Opfer, das zu *„eine[m] Krüppel“* (ebd.), *„zu einem verschandelten, gebrochenen, kraftlosen Schatten ihrer selbst gemacht“* (ebd.; nicht kursive Hervorh. v. S. M.) worden ist, und zwar von jenem Mann, dessen ‚Sanktionierung‘ anscheinend noch zu milde verlaufen ist, wenn sie umgekehrt den Eindruck hat: *„Sie hat ihn gar nicht verschandelt. Er sieht mit den Ohren nicht hässlich aus. Er wirkt viel friedlicher als früher und irgendwie freundlich.“* (ebd.; nicht kursive Hervorh. v. S. M.) Gegen den Tod ist unbestritten jeder machtlos, aber nicht gegen dessen Ästhetik. Zumindest traut sich die Täterin dies zu, denn *„sie greift zu ihrem Skalpell“* (ebd.), um dem Toten ihren persönlichen Stempel, ihre Signatur¹ aufzudrücken. Erst dann macht sie ihr Werk, mit dem sie *„die Sache ordentlich beenden [muss]“*

„Vögel“ siehe ebenfalls Kapitel 2.4.3, S. 130) alias Janet Leigh entgegengesetzt wird. Dieser Code „reicht bis zu Jacques Louis Davids *Der Tod Marats* (1793) zurück, so schockierend wegen seines eindringlichen Realismus“ (Monaco, J.: Film verstehen, S. 184; siehe hierzu auch Kapitel 2.3.6.1, S. 104, Anm. 1). Ein weiterer Mord geschieht in der Wanne von „Henri-Georges Clouzots *Les Diaboliques* (1955)“ (Monaco, J.: Film verstehen, S. 182), für den Selbstmord ist sie in „Herbert Ross’ *The Last of Sheila* (1973)“ (ebd.) vorgesehen, „in Godards poetischem Meisterwerk *Pierrot le fou* (1965) entspannt sich Jean-Paul Belmondo in einer Badewanne und tauscht dabei Gedanken über den Maler Velasquez [!] mit seiner Tochter aus“ (ebd., S. 183), während Marie-France Pisier „in Jean-Charles Tacchellas *Cousin, Cousine* (1975)“ (ebd.) zum Nachdenken allein und bekleidet in der zudem „leere[n] Badewanne“ (ebd.) sitzt und Irene Papas 1979 in „Francesco Rosis *Cristo si è fermato a Eboli*“ (ebd.) den darin befindlichen Gian Maria Volonte von außen verwöhnt (vgl. ebd.), was sich in Deitmers Kriminalroman ein wenig anders gestaltet, auch wenn sich dort ebenfalls die Frau davor und der Mann darin befindet. Schließlich sei noch angemerkt, dass das unlogische Syntagma Tod – Badewanne – Öffentlichkeit (statt Intimität) zwar nicht zusammenpasst, aber vielleicht gerade deshalb die Schlagzeile von 1987 zum Tod eines schleswig-holsteinischen Ministerpräsidenten (siehe hierzu auch Kapitel 2.3.6.1, S. 104, Anm. 1), die auf die Tatsache folgte, dass „am 11. Oktober [...] ein Reporter des *Stern* Barschel tot in einer Badewanne im Genfer Hotel Beau Rivage“ (Ramge, Thomas: Die großen Politskandale. Eine andere Geschichte der Bundesrepublik, Frankfurt am Main 2003, S. 198 f.) entdeckt hatte, umso größer macht – was dafür spräche, die Realität konstruierter zu nennen als den Kriminalroman.

¹ Zur Bedeutung der persönlichen Inschrift des Mörders siehe auch Kapitel 3.4.1, S. 289; vgl. darüber hinaus Kuhn, K.: Die Signatur des Mörders; siehe hierzu Kapitel 1, S. 3. Vgl. zu diesem augenfälligen Element des Kriminalromans ebenso Schüller, Martin: Kunstblut. Düsseldorf Krimi, Köln 2010 (zuerst erschienen unter Pseudonym und intonatorisch abweichendem Titel: Krohm, Jagomir: Kunst? Blut!, Köln 2003): Nur scheinbar handelt es sich hier um „Mord als Kunst“ (ebd., S. 158). Zwar werden mehrere ‚artifiziell‘ arrangierte Leichen darüber hinaus *buchstäblich* vom jeweiligen „Künstler [...] signiert“ (ebd.), aber „sein Werk“ (ebd.) ist dabei weder vergleichbar mit dem im exakt gleichen Wortlaut wiedergegebenen Operationsergebnis des Medizinprofessors bei Sabine Deitmer (vgl. SD 48; siehe hierzu Kapitel 2.4.1, S. 120), noch entspräche „Die Signatur des Mörders“ wie in Krystyna Kuhns gleichnamigem Kriminalroman dem Urheberrecht der Konzeptkünstler: Gemäß der Intuition des Düsseldorfer Privatdetektivs Jo Kant nämlich sind „diese kleinen Jungs“ (Schüller, M.: Kunstblut, S. 193) solcher blutrünstigen Taten nicht fähig; dafür traut ihr Lehrer „Lothar van Wygan, weltbekannter Maler und Professor an der Kunstakademie Düsseldorf“ (ebd., S. 177), ihnen zu, „den Tod, den *menschlichen* Tod, zu Kunst transformieren zu“ (ebd., S. 193) können, was Martin Schüllers Ich-Erzähler Kant zu seiner lapidar resümierenden Frage veranlasst: „Ihre Schüler durften mit den Leichen spielen?“ (ebd.)



(SD 227) oder besser – mit ganzem Körper- und Verstandes-, leider nicht Vernunftfeinsatz¹ – will, „öffentlich, damit sie nicht nur für sie [die Sache; S. M.] selbst eine heilende Kraft entfaltet“ (SD 227), und zwar dort, wo ihr eigenes Leben zu Ende gegangen ist und nicht „Gott [...], Herr über Leben und Tod“ (SD 85), darüber entschieden hat, sondern ein stellvertretender „Halbgott in Weiß, der Menschen, die zu ihm kommen, mit unüberlegten schnellen Schnitten zu Krüppeln macht“ (SD 227) – beziehungsweise jetzt nicht mehr. Dafür fungiert er nun als Mahnmal, wohlgemerkt in einem anderen Verständnis von Kunst als der ärztlichen. Ihre Kunst ist und darf „alles“ (SD 18), weshalb sie nicht nur mit gutem Gewissen das „alles“ (ebd.) auslösende „rote[] Kleid“ (ebd.) anziehen kann, sondern auch ohne schlechtes Gewissen, das vor allem ihrer künstlerischen Tätigkeit eher abträglich wäre, „mit einem schnellen Schnitt [...] die Folie auf[ritzt]. Sie befreit den Kopf aus der Plastikumhüllung. Er hat den Transport gut überstanden. Die Ohren sitzen noch da, wo sie sie festgenäht hat. Sie drapiert den Kopf auf der Stufe“ (SD 274), die sie als „Ziel“ (ebd.) erreicht, nachdem sie mit ihm den zu Übungszwecken erworbenen „schwarzen Plastiksack [...], in dem der Schweinekopf [...] routinemäßig maschinell in zwei Hälften gesägt“ (SD 133)² eingehüllt war, an Kreativität übertroffen hat.

¹ Die Unterscheidung zwischen ‚Verstand‘ und ‚Vernunft‘ wird als Weiterführung von Descartes’ Auslegung getroffen, gemäß der es einen „gesunde[n] Verstand“ (Descartes, R.: Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs, S. 3; siehe hierzu auch Kapitel 2.2.7, S. 62, Anm. 1) gibt – was darauf schließen lässt, dass eine ‚kranke‘ Variante ebenso existent ist.

² Zum Erwerb des Schweinskopfes vgl. SD 130–133; siehe auch Kapitel 2.3.4, S. 84–87; zur Anatomieübung am Schweinskopf vgl. SD 137–139; siehe auch Kapitel 2.3.5, S. 87–98. Zur Verwendung des „Plastiksack[s]“ (SD 133, SD 274) im Kriminalroman vgl. darüber hinaus Noll, I.: Röslein rot, S. 130; siehe auch Kapitel 4.2.3.2, S. 342.

2.5 Das Ergebnis

Die Geschichte eines Schönheitschirurgen, dessen Endzweck es war, Schweinsohren zu bekommen, um die Entwürdigung einer Frau widerzuspiegeln, ist beendet. Es gibt einen Toten und seine Mörderin. Dass zudem eine Witwe existiert, die sich selbst zu einer solchen gemacht hat, erfährt man erst im Epilog – vorausgesetzt, man hat ausschließlich die kursiv gesetzte Geschichte der Täterin gelesen.

„Die Tat ist alles, nichts der Ruhm“¹, sagt Goethes Faust zu Mephistopheles im zweiten Teil der gleichnamigen Tragödie, in dem gemäß dem Literaturwissenschaftler Jochen Schmidt „Kultur und Natur in spannungsreicher Beziehung zueinander stehen“² – wie es auch in Deitmers Kriminalroman zum Ausdruck gekommen ist –, sodass sich im „Faust II“ unter anderem „alles, was [...] künstlerisch [...] geschieht, [...] im Spannungsfeld zwischen Natur und widernatürlicher ‚Magie‘“³ als „Chiffre eines manipulativen, geschichtlich ebenso unabweisbaren wie verhängnisvollen Verhaltens“⁴ befindet. Letzteres legen auch Deitmers Täter- und die Opferfigur an den Tag: der Chirurg in der Manipulation am naturgegebenen Körper seiner Ehefrau und umgekehrt diese in ihrer am Urheber ihrer nunmehr mangelnden Natürlichkeit verübten Rache. Deren mit eingeplante tödliche Folge, die die vermeintliche ‚Kunst‘ der Täterin letztlich doch als bloßes Tötungsinstrument mit von der ‚professionellen Vorlage‘ des Opfers kopierter Technik und ohne verborgenen Selbstzweck entlarvt, offenbart jedoch das größere ‚Verhängnis‘.

Die Täterin präsentiert der Öffentlichkeit mit der drapierten Leiche ihres Mannes etwas, was dem Absterben ihrer Selbstwahrnehmung und somit nicht ihrem Eigenwert und ihrer Kreativität entspringt. Fausts oben genannter Satz „markiert den Umschwung von dem ‚dumpf leidenschaftlichen‘ oder ‚mit Bewußtsein gesuchten‘ ‚Lebensgenuß von außen‘ zu dem ‚Tatengenuß nach außen‘“⁵; und diese Interpretation Günter Hartungs lässt sich auch auf die Mörderin übertragen, die dem ihrer Auffassung nach von ihr gewichenen, einstmals ‚genussverheißenden‘ Leben, von dem sie jetzt nichts mehr zu erwarten zu haben glaubt, nur noch ihr Verbrechen ‚hinterherwerfen‘ kann – in der Hoffnung, das Leben damit zu ‚treffen‘.

¹ Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten (vollendet 1831; erschienen posthum Tübingen 1832), in: Werke, Bd. 3: Dramatische Dichtungen I, S. 146–364, hier S. 308 (4. Akt, Szene „Hochgebirg“, V. 10188).

² Schmidt, Jochen: Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung, München ³2011 (zuerst 1999; 2., durchgesehene Auflage 2001), S. 214.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Hartung, Günter: Werkanalysen und -kritiken, Leipzig 2007, S. 177.



„In der Tat¹ erntet sie von diesem keinen „Ruhm“, denn mit ihrer „Tat“² hat sie „alles“³ erreicht, wofür sie sich noch ausersehen fühlte. Auf das, was ihrer Meinung nach für „alles“⁴ den Ausschlag gab, soll das im Folgenden kommentierte Ergebnis ihres Handelns als das letzte Unterkapitel über die Stationen ihres Verbrechens noch einmal Bezug nehmen.

2.5.1 Am Anfang war der Mann

Einer alphabetischen Ordnung entsprechend wurde der Ablauf der auf die Protagonistin bezogenen Geschehnisse durch „alles“ (SD 18)⁵ eröffnet, und dieses „alles fängt mit dem roten Kleid an“ (ebd., nicht kursive Hervorh. v. S. M.). „Alles“ (ebd.) kann aber nur jenes kleine, selbst geschaffene Universum sein, in das sich die Frau flüchtet, um „allmächtig“ (SD 85; nicht kursive Hervorh. v. S. M.), geschlechtsunabhängig „Herr über Leben und Tod“ (ebd.) sein zu können. Dort besteht ihre Kreativität allein darin, etwas Hässliches zu schaffen (vgl. SD 227), damit „jeder es sehen kann“ (SD 274). Ihre Produktivität verläuft antiproportional zum Menschsein: Je weniger menschlich, besser gesagt je unmenschlicher sie handelt, desto mehr vermag sie in ihrem Universum des ästhetischen Verbrechens hervorzubringen; und je entmenschlichter das Hervorgebrachte erscheint, umso beseelter empfindet sie ihre eigene gestaltende Kraft. Diese nutzt sie, um einen blutenden Mann mit Schweinsohren zu erschaffen – mordend. Das ist „alles“ (SD 18) – scheinbar. Denn tatsächlich gibt es noch jenes andere Universum, in dem sie ihren Mann kennen- und lieben gelernt hat und als arbeitende Dekorateurin über sich selbst sagen konnte: „Ich versuche etwas Schönes zu schaffen. [...] Erst einmal für mich. Und dann für die anderen.“ (SD 329) Das war dort „alles“ (SD 18), und besser kann man eine gesunde Lebenseinstellung nicht beschreiben.

Dass diese dann aufgegebenene Einsicht in den Epilog platziert wird, ist somit plausibel. Arzt und Ehemann können erst an dieser Stelle des Textes zu einem einzigen Menschen verschmelzen und sich dem Leser als ein und dieselbe Person offenbaren, denn nur hier liebt sie ihn als den Menschen, der beides ist, dessen chirurgische Fähigkeiten seine

¹ Goethe, J. W. v.: Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten, S. 308 (4. Akt, Szene „Hochgebirg“, V. 10188).

² Ebd.; zu diesem Substantiv siehe auch die Anfänge der Kapitel 2.4, S. 113, sowie 2.5, S. 143.

³ Goethe, J. W. v.: Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten, S. 308 (4. Akt, Szene „Hochgebirg“, V. 10188); auch SD 18 (dort kursiv); zu diesem Indefinitpronomen siehe auch die Anfänge der Kapitel 2.2.1, S. 20, sowie 2.5.1, S. 144.

⁴ Ebd. (bezogen auf alle Angaben in der vorherigen Fußnote)

⁵ Siehe den Beginn des Kapitels 2.2.1, S. 20, als Eröffnung der Mörderinnenperspektive.

Liebe ins Bild setzen und festhalten, „*alle Frauen so schön machen*“ (SD 331) kann, wie er seine Frau empfindet, der mit ihr zusammen Schönheit zum Lebensinhalt machen will, sei es als „*das schönste Haus der Stadt*“ (SD 331), „*das Schönste, was [er] [ihr] zeigen kann*“ (ebd.), oder im Bekenntnis, in ihr „*die schönste Frau, die [ihm] in [s]einem Leben begegnet ist*“ (SD 329), zu sehen. Doch umgekehrt liebt der Mann seine spätere Ehefrau nicht minder auch und gerade für ihre „*Ideen*“ (SD 329), aus denen sie ihre schöpferische Kraft zieht, und für die Art, wie sie sie in die Tat umzusetzen vermag, ob als „*Fenster mit den Federn, dem Stacheldraht, den Wolken*“ (ebd.) oder als „*Tierköpfe, die sie aus Kaninchendraht und Pappmaché selbst gefertigt hatte*“ (SD 327). Niemals hätte er zu diesem Zeitpunkt für möglich gehalten, dass Teile eines solchen Kopfes statt seiner Seele irgendwann einmal seinen Körper berühren, geschweige denn „*das Ende aller Tage*“ (SD 331) markieren würden, an dem eben doch „*der Tod [sie] scheidet*“ (ebd.).

Dieser ist letztlich nichts weiter als die logische Konsequenz des wechselseitigen Identifikationsverlustes: Der Mann beginnt, sie als „*Frau eines gewissen Alters*“ (SD 36) zu beurteilen, statt sie weiterhin bedingungslos zu bewundern, sodass die Frau sich veranlasst sieht, ihn als Schönheitschirurgen und nicht als Ehemann ‚anzuheuern‘, ihr Erscheinungsbild zu verändern, dem sie zunehmend ihre anfängliche Gestaltungskraft opfert. Da keiner von beiden dem anderen mehr das anfängliche Ideal bieten kann, vermag auch keiner mehr das Schöne zu produzieren, das innerhalb des ersten Universums verwirklicht wurde: Der Mann übt seinen Beruf nicht mehr aus, um die Schönheit seiner Frau zu vervielfältigen, sondern um umgekehrt nun ihr das Gesicht seines neuen Ideals anzuoperieren; die Frau hingegen verliert mit dem Gesicht auch die Identität, ist infolgedessen nicht mehr sie selbst und mithin auch nicht mehr fähig, für sich selbst „*etwas Schönes zu schaffen*“ (SD 329). Es bleibt nur die Flucht ins zweite Universum, in dem Entfremdung nicht mehr wehtut, sondern im Gegenteil schützt – sowohl vor ästhetischer Empfindsamkeit als auch vor moralischen Bedenken.

Verlässt man jedoch mit der Frau den Epilog dieser Geschichte, fängt „*alles*“ (SD 18) wieder von vorn an. Oder man geht mit dem Mann noch weiter zurück, und zwar in den Prolog (vgl. SD 7–11), in dem er ausnahmsweise, wenn auch recht knapp, aus seiner eigenen Perspektive schildern darf. Zumindest ist hier eine weniger rechtzeitige als wertvolle Erkenntnis verborgen, die gleichermaßen auf das erste, schöne wie auf das zweite, hässliche Universum der Frau Bezug nehmen kann, das heißt darauf, sie kennengelernt oder operiert zu haben: „*Einmal in seinem Leben macht er das Falsche. Eine einzige falsche Entscheidung. Er wird mit seinem Leben dafür bezahlen. Aber das weiß er noch nicht*“ (SD 11) – ein kleiner Trost. Tatsächlich bezieht er sich hier weder auf das



Kennenlernen noch auf die Operation, sondern schlichtweg auf die Tatsache, ihrem schönen Schein – leider allzu buchstäblich – erlegen zu sein.

2.5.2 Mehr Schwein als Sein

Als ‚Negativideal‘ wird das ‚hässliche Schwein‘ dem ‚schönen Schein‘ entgegengesetzt. Ein Ideal als – von Werner D. Fröhlich so bezeichnete – ‚Leitvorstellung (Leitbild) eigenen Handelns, die emotional getönt und als erstrebenswertes Ziel angesehen wird‘¹, verfolgen in Deitmers Roman Künstler, Arzt und Verbrecher in unterschiedlichen Ausprägungen.

Zur ersten Gruppe können die blinde Anna und der ermordete Medizinprofessor gezählt werden: Gemeinsam ist beiden, dass sie Opfer eines Verbrechens werden und ihrer Leidenschaft des Steinmeißelns frönen, allerdings in umgekehrter Reihenfolge. Anna widmet sich der bildenden Kunst, da sie aufgrund eines Säureattentats nicht mehr auf der Leinwand gestalterisch wirken kann (vgl. SD 277), der Professor hingegen „hatte die Zulassung zum Studium an der Kunsthochschule und an der medizinischen Fakultät. [...] Er hat die Medizin gewählt. Menschen zu helfen hat ihn mehr gereizt als die Kunst.“ (SD 90) Die erblindete Anna hat nicht die Wahl: Sie scheint zu wissen, dass Ideale – um erneut Fröhlichs Definition hinzuzuziehen – „meist nicht vollständig, sondern nur annäherungsweise erreicht [werden]“², und bleibt stattdessen eine „Realistin“ (SD 277), die „ihr altes Leben“ (ebd.) aufgibt und „sich sofort in ein neues []stürzt“ (ebd.). In diesem ist „Schönheit für Anna [...] nichts, das sich optisch, in einem Bild, fassen ließ“ (SD 301), sie braucht sich weder die Frage zu stellen, „wie wandelbar Schönheitsideale sind“ (SD 78), noch „zeitlosen Schönheitsnormen“ (ebd.) nachzujagen, die Professor Schneiders Kollegin Doktor Martinek bezüglich der Geometrie des Gesichtes doziert: „„Wenn Sie eine Linie zwischen Augen und Nase ziehen und von hier nach da und da, erhalten Sie jedes Mal ein gleichschenkliges Dreieck.““ (ebd.) Doch dass das eigentliche Verhängnis in diesem „jede[m] Mal“ (ebd.) verborgen liegt, erfährt nur die Verbrecherin am eigenen ‚Leib‘. Erst als sie feststellt, dass sie jener Norm zum Opfer gefallen ist, die da lautet: „Die Form dominiert[] alles“ (SD 301), beginnt sie mit der ‚Deformierung‘, der Entstellung (vgl. SD 219) des Menschen, der Schönheit in der falschen Sphäre, und zwar der des Berechenbaren, ansiedelt, denn die „plastischen Chirurgen legen Wert auf Ästhetik“ (SD 80), die für sie „Frausein“ (SD 235) bedeutet, auch wenn ihren Patienten „das

¹ Fröhlich, W. D.: Wörterbuch Psychologie, S. 249, Artikel „Ideal“.

² Ebd.

Ästhetische [...] völlig egal“ (ebd.) ist, weil sie genügend „mit dem Kampf gegen die Krankheit beschäftigt“ (ebd.) sind. Die Frau des Professors hingegen erkrankt erst, nachdem sie der formverhafteten Ästhetik anheimgefallen ist. Ihr pathologisches Verhalten zeigt sich in der Grausamkeit ihres ‚unästhetischen‘ Gegenentwurfes, und aus ihrem vom Arzt berechenbar gemachten Gesicht erwächst die Unberechenbarkeit ihres Handels, die letztlich nicht nur ihr Opfer, sondern den gesamten Kriminalroman dominiert.

„Sie sehen aus, als hätte sie die Natur geformt“ (SD 90) wäre – mit großgeschriebenem Pronomen der Höflichkeitsform – am Ende womöglich das größte Kompliment gewesen, das Deitmers Antiheldin hätte zuteilwerden können, doch bezieht sich die Ermittlerin Beate Stein mit diesen Worten nicht etwa auf die Täterin, sondern auf „die Skulpturen [...], auf die großen Steine, die wie zufällig auf dem Rasen“ (ebd.) des Krankenhauses drapiert sind und die der plastische Chirurg gemäß seiner Kollegin „mit eigenen Händen aus dem Stein geschlagen [hat]“ (ebd.). Bei einer solch ‚natürlichen‘ Schönheit wie der seines früheren Werkes hätte er es auch im Gesicht seiner Ehefrau belassen sollen, was ihm auch zukünftig sowohl Bewunderung – und zwar zusätzlich für die allein von „d[er] Natur geformt[en]“ (ebd.) Reize seiner Frau – als auch Lebenszeit – vielleicht gemeinsam mit ebendiesem „heute noch, nach fünfzehn Ehejahren“ (SD 9), von ihm geliebten Menschen – in Aussicht gestellt hätte.

Die gesamte Handlung ist, so wie das Gesicht des toten Medizinprofessors mit Schweinsohren ‚verziert‘ wird, mit Schweineallegorien durchsetzt. Zu diesen gehören das kompromittierende Bild eines Kriminalrates, dessen „Fleisch hellrosa wie das eines Ferkels“ (SD 15) erscheint, und „ein zartes rosa Ferkel, dem der Spieß durch den Leib gesteckt worden war, schwitz[end] über den Flammen“ (SD 218), ebenso wie ein leckeres „Schweineöhrchen“ (SD 248) aus der Bäckerei, schmackhaftes „Schweinemetz“ (SD 70) aus der Metzgerei, wo es auch „glibberig rosaweiß[e] [...] Sülze“ (SD 199) gibt, eine gemütliche Kneipe mit dem verheißungsvollen Namen „Pork Pie“ (SD 204) und schließlich

Dutzende rosa Ferkel, die Bocksprünge vollführen und übermütig wie junge Hunde miteinander spielen und herumtollen. [...] Sie erinnern ihn an all die Marzipanschweine, die er im Laufe der Jahre zu Silvester oder zum Geburtstag von seinen Eltern geschenkt bekommen hat. Jedes Marzipanschwein mit einem grünen Kleeblatt im Maul. (SD 9 f.)

Mag Letzteres darüber hinaus noch vierblättrig gewesen sein oder nicht – ihm selbst als bei manchen Patienten verhasstem „Schwein in einem weißen Kittel“ (SD 143) hat der ‚Artgenosse‘, zumindest in Anbetracht des Endergebnisses rechts und links am Kopf des Medizinprofessors, äußerst wenig Glück beschert. Nicht einmal ein „Kleeblatt“ (SD 10) für seinen Mund hat seine Frau in seinen letzten Stunden für ihn parat; schließlich sollte



ein Kunstwerk, das mit Schweineohren ihrer Ansicht nach repräsentativ genug ist, nicht unnötig überfrachtet werden.

Aus alledem resultierend vermag ein in der Kindheit ‚eingepflanzter‘ Aberglaube für die schönen Momente des Lebens ebenso wenig zum Maßstab zu werden wie ein schöner Tod für den Glauben an das Leben. Kriminalhauptkommissarin Beate Steins Bedarf an trauriger Desorientiertheit scheint gedeckt, wenn sie in einer kurzen Pause von ihrer Ermittlungsarbeit erkennt, „wie schön Lachen die Menschen macht“ (SD 247), und sie sich zwei berechtigte Fragen stellt: „Warum lachten sich nicht alle schön [...]. Warum liefen sie zu irgendwelchen Scharlatanen und ließen sich zu Krüppeln machen.“ (ebd.) Da es hierauf keine Antwort gibt, setzt Sabine Deitmer dahinter auch kein Fragezeichen, das irgendwelche Erwartungen wecken könnte.



3 **Sangeskunst und Kunsterziehung oder die Melodie der Folter – Astrid Paprottas „Sterntaucher“**

Anders als ‚Heilkunst‘ und ‚Kunstfehler‘ bilden die beiden Komposita ‚Sangeskunst‘ und ‚Kunsterziehung‘ keine Allianz zweier sich selbst auflösender Begriffe, sondern eine harmonische Einheit als Synthese einer künstlerischen Karriere mit unbedingter Mutterliebe. Diese wird erst durch ‚die Melodie der Folter‘ als Alternativtitel abgelöst, um damit gleichzeitig die in Astrid Paprottas „Sterntaucher“ erzählte Geschichte zum Kriminalroman zu machen. Mithin steht die Überkreuzstellung von ‚Gesang‘ und ‚Erziehung‘ hier gerade nicht für Gegensätzlichkeit, sondern für eine entscheidende Weiterentwicklung: Die von der Mutter verkörperte ‚Kunst‘ als zweites Glied des Substantivkompositums und damit als Hauptbestandteil dessen, was die produktive Seite ihres Menschseins ausmacht, wechselt ihren Stellenwert hin zum Erstglied eines anderen zusammengesetzten Hauptwortes, das ‚Kunst‘ ‚nur‘ noch als Teil von ‚Erziehung‘ versteht, jenes ‚nur‘ jedoch sogleich Lügen straft, insofern die Mutter erst durch die ihr eigene ‚Kunst‘ zu einer ‚Erziehung‘ befähigt wird, die in absolut harmonischer Verbindung zu ihren Söhnen statt in deren stellenweise ‚stakkatoartiger‘ oder gar misstönender Auflehnung mündet. Mit der Trennung von der Mutter bleiben sowohl die Kunst als auch die Erziehung fern, was für sich genommen schon problematisch genug wäre. Die eigentliche Katastrophe wird jedoch weniger durch den Wegfall von Mütterlichkeit und Musikalität beschränkt als vielmehr durch die Verhöhnung beider Begriffe beim nicht auf Liebe, sondern auf gleichermaßen körperlicher wie seelischer ‚Folter‘ gegründeten Wiedersehen der Kinder mit ihrer Mutter. Letztere ist – oder, besser gesagt, zeigt sich – für die dabei gespielte ‚Melodie‘ allerdings nicht verantwortlich, und nicht nur deshalb muss der auf „Sterntaucher“ bezogene Analyseteil diese Frauenfigur von mehreren ihrer allzu verschiedenen Seiten beleuchten.

3.1 *Der Einstieg vor dem Absturz*

Die phonetische Ähnlichkeit von ‚Einstieg‘ und ‚Einstich‘ im einführenden Kapitel zu Sabine Deitmers Kriminalroman wird im vorliegenden Abschnitt durch eine zweigeteilte Allegorie zwischen Hoffnung und Desillusionierung ersetzt: Das beim ‚Einstieg‘ in das glückliche Familien- und Künstlerleben gesteckte Ziel einer sicheren Ankunft in anhaltender Geborgenheit wird noch während des ‚Höhenfluges‘ durchkreuzt von den – will-



kürlich auftretenden oder selbst verschuldeten – unglücklichen Umständen, die zu einem vorzeitigen Abbruch und buchstäblichen ‚Niedergang‘ der einstmaligen ‚beflügelnden‘ Pläne führen und im tödlichen ‚Absturz‘ münden. Während der ‚Einstieg‘ eine aktive Handlung darstellt, für oder gegen die sich jeder willentlich entscheiden kann, ist der ‚Absturz‘ nichts weiter als ein passiv zu erleidendes Geschehnis, dem sich keiner mehr entziehen kann, sobald ‚oben‘ keine Zeit mehr zur Vorbereitung einer aktiv herbeizuführenden ‚Landung‘ bleibt. Dabei spielt es dann keine Rolle mehr, ob die Ursache für das Unglück in einem selbst zu suchen oder schlichtweg auf ‚höhere Gewalt‘ zurückzuführen ist. Überhaupt erweist es sich als ein schwieriges Unterfangen, den beteiligten Figuren eine eindeutige Schuld entweder zuzuweisen oder abzusprechen, sodass Täter- und Opferrolle mitunter austauschbar oder gar voneinander unabgrenzbar werden. Auch der Titel „Stern-taucher“ weist darauf insofern hin, als sein Namensgeber, der gleichnamige Vogel, anders als ein Flugzeug – um bei der angedeuteten Allegorie zu bleiben – keinen aktiven ‚Einstieg‘ von ‚Passagieren‘ und damit auch keinen selbst zu verantwortenden, gleichsam ‚schuldigen Absturz‘ frei wählbar macht, sondern irgendwann auf sich allein gestellt sein Leben vollendet. Da er jedoch von einer Mutter als in die Realität ihrer Kinder eingreifende und zu deren Tröstung befähigte ‚Märchenfigur‘ dargestellt wird, bedarf der „Stern-taucher“ einer tiefer gehenden und den ‚Einstieg‘ in die eigentliche Analyse seiner Handlung und Figuren erleichternden Kommentierung, die sich dem nun folgenden Überblick über biographische und literarische Stationen Astrid Paprottas anschließt.

3.1.1 Krankengeschichten realer und fiktiver Patienten

„Das Schöne am Schreiben ist das Erobern einer fremden Innenwelt“¹, schreibt die in Düren² geborene Astrid Paprotta und unterzieht damit schon den Vorgang und nicht erst

¹ Paprotta, Astrid: Astrid Paprotta, Aktualisierung von 2009, Abschnitt „Schreiben“, online im Internet unter URL: <<http://www.astrid-paprotta.de/basics.html>> [Abruf vom 02.10.2012].

² Vgl. Karr, H. P.: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren, Artikel „Paprotta, Astrid“, Aktualisierung vom 25.11.2011, online im Internet unter URL: <<http://www.krimilexikon.de/paprotta.htm>> [Abruf vom 02.10.2012] sowie Anon.: Astrid Paprotta, o. J., in: Eichborn, online im Internet unter URL: <<http://www.eichborn.de/nc/eb/eichborn/autoren/autorin-einzelansicht/autor/astrid-paprotta/>> [Abruf vom 25.02.2012; nach Verkauf des Eichborn Verlages und Übertragung seiner Namensrechte an die Kölner Bastei Lübbe GmbH & Co. KG zum 01.11.2011 mittlerweile (Stand: 03.10.2012) nicht mehr online; vgl. hierzu Anon.: Bastei Lübbe erwirbt Eichborn, den Verlag mit der Fliege, 05.12.2011, in: Bastei Lübbe, online im Internet unter URL: <<http://www.luebbe.de/Presse/Details/Id/1206118>> (Abruf vom 03.12.2012)]. Laut der nicht mehr verfügbaren Eichborn-Webseite ist nach Aussage der Autorin die „Kleinstadt in NRW“ (Anon.: Astrid Paprotta, in: Eichborn) gemeint. Vgl. ebenso Lehmer-Kerkloh, Gisela/Przybilka, Thomas: Astrid Paprotta, Befragung vom August 2006, in: Alligatorpapiere.de, online im Internet unter URL: <<http://www.alligatorpapiere.de/befragung-paprotta-astrid.html>> [Abruf vom 17.07.

das Ergebnis der schriftstellerischen Tätigkeit einer ästhetischen Beurteilung. Unverzichtbar für sie als Schöpferin ihrer Romanfiguren ist der Eigenanspruch, „besser zu verstehen, warum Menschen bestimmte Handlungen begehen. Was sie antreibt. Zu begreifen, was sie ‚sagen‘ und was sie ‚meinen‘ und wie die Außenwelt zum Alptraum im Inneren werden kann.“¹ Dieses Bestreben würde auch zur Wahl ihres Studienfaches Psychologie und der anschließenden Tätigkeit im Bereich der Psychiatrie, vielleicht auch zu ihrer Arbeit in Behörden² passen.

Ihr „Ausflug in die Horrorwelt der Werbung“³ indes hinterlässt Spuren im 1996 erschienenen, mit dem Verb in der Mitte seines Titels bereits ein von Devianz initiiertes

2010; nach einer redaktionellen Umstellung der Website im September 2011 mittlerweile (Stand: 03.10.2012) nicht mehr online; vgl. hierzu Alligatorpapiere. Krimi-News im Internet, hrsg. von Jan Karsten, Lars Schafft und Thomas Wörtche, Aktualisierung vom 03.10.2012, Abschnitt „Über Alligatorpapiere“, online im Internet unter URL: <<http://www.alligatorpapiere.de/>> (Abruf vom 03.10.2012)]. In einem Kommentar, der im Anschluss an ein auf dieser Internetseite veröffentlichtes Interview mit Astrid Paprotta zu lesen ist, wird betont, dass sie „in Düren [...] und nicht in Dublin, wie auf einigen websites immer noch irrtümlich angegeben“ (ebd.), geboren ist. Zu den Websites, die die irische Hauptstadt als Paprottas Geburtsort bezeichnen, gehört z. B. Anon.: Unsere Autoren – unsere Künstler: Astrid Paprotta, 19.05.2006, in: Mord am Hellweg III – Tatort Region, online im Internet unter URL: <<http://autorennetz-nrw.de/mah3/html/modules.php?name=News&file=article&sid=41>> [Abruf vom 02.10.2012]. Auch zu ihrem Geburtstag, geschweige denn ihrem Geburtsjahr gibt es keinesfalls eindeutige Einträge. Sofern Letzteres überhaupt genannt wird, handelt es sich entweder um 1957 (Anon.: Mimikry. Von Astrid Paprotta. Kriminalhörspiel. Programmtipp für den 10.12.2007, in: Deutschlandradio Kultur, online im Internet unter URL: <<http://www.dradio.de/dkultur/programmtipp/kriminalhoerspiel/683868/>> [Abruf vom 02.10.2012]) oder 1967 (Anon.: Tatort: ... es wird Trauer sein und Schmerz, Programmankündigung für den 15.09.2009, hrsg. von NDR Presse und Information, S. 6, online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <<http://www.ndr.de/unternehmen/presse/pressemappen/tatort344.pdf>> [Abruf vom 02.10.2012]); falls der Geburtstag 31. Mai mit angegeben ist, variieren die Jahresangaben ebenfalls zwischen 1957 (Anon.: Astrid Paprotta, Aktualisierung vom 11.06.2012, in: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, online im Internet unter URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Astrid_Paprotta> [Abruf vom 02.10.2012] – einzige gefundene Website, die die Kombination „31. Mai 1957“ (ebd.) als Geburtsdatum angibt) – und 1967 (Karr, H. P.: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren, Artikel „Paprotta, Astrid“). Der Rezensent Michael Schweizer schließlich zerstreut weitere Hoffnungen auf eine diesbezügliche Klärung, indem er einräumt, dass Astrid Paprottas „Geburtsjahr vom Verlag übrigens nicht zu erfahren ist“ (Schweizer, Michael: Begabte Vatertochter. In Astrid Paprottas „Sterntaucher“ findet Hauptkommissarin Henkel keinen Mörder, 05.07.2002, in: Mord und Ratschlag. Die Krimikolumne von Perlentaucher.de. Das Kulturmagazin, online im Internet unter URL: <<http://www.perlentaucher.de/mord-und-ratschlag/begabte-vatertochter.html>> [Abruf vom 04.10.2012]).

¹ Chernova, Alina: Interview mit Astrid Paprotta, 15.05.2006, in: Literature.de. Das Literaturportal, online im Internet unter URL: <<http://www.literaturnetz.com/content/view/6240/108/>> [Abruf vom 04.11.2006; mittlerweile (Stand: 03.10.2012) nicht mehr online]. Das Zitat entstammt Astrid Paprottas Antwort auf Alina Chernovas erste Frage ihres Interviews aus dem Jahre 2006: „Sie haben Psychologie studiert und selbst in verschiedenen psychiatrischen Einrichtungen gearbeitet. Welche Bedeutung hat das für Sie und für das Schreiben von Kriminalromanen gehabt?“ (ebd.)

² Vgl. Anon.: Astrid Paprotta, in: Perlentaucher.de. Das Kulturmagazin, Aktualisierung vom 12.01.2013, online im Internet unter URL: <<http://www.perlentaucher.de/autor/astrid-paprotta.html>> [Abruf vom 14.01.2013] sowie Kleinhorst, Willi: Krimi-Psychologin. Astrid Paprotta greift nach den Sternen. Die aus Düren stammende Autorin legt ihren zweiten Kriminalroman vor, in: Welt Online, 14.04.2002, online im Internet unter URL: <<http://www.welt.de/print-wams/article602473/Astrid-Paprotta-greift-nach-den-Sternen.html>> [Abruf vom 02.10.2012].

³ Ebd.



Spannungsgefüge andeutenden Buch „Melitta-Mann jagt Dr. Best“¹, das nach Aussage der Autorin als „Satire auf die Werbewelt einerseits und andererseits auf diese so ungeheuer hartgesottene Privatdetektivinnen in bestimmten ‚Frauenkrimis‘ (ich hasse Frauenkrimis!)“² bezeichnet werden kann. Nicht nur ihre Artikel im Journal Frankfurt innerhalb der Frankfurter Rundschau, für die sie zehn Jahre lang über reale Menschen und Ereignisse in ‚Mainhattan‘ berichtete³, sondern auch ihre Kriminalromane spielen vor der Kulisse der hessischen Metropole: „Irgendwo muss das Ganze ja spielen, dann also dort, wo ich mich auskenne. Gewöhnlich nenne ich die Stadt aber nicht“⁴, antwortete sie in einem Interview auf die Frage nach ihrem Setting und zeigt darin eine Übereinstimmung mit Sabine Deitmer, die ihre Kriminalromane in und um die ungenannte Stadt Dortmund ansiedelt.⁵ Obgleich Paprottas 1997 erschienenes Buch „Der Mond fing an zu tanzen“ noch nicht der Gattung Kriminalliteratur zuzuordnen ist⁶, weisen seine Protagonisten bereits typische Merkmale vieler in ihren späteren Krimis beschriebener gesellschaftlicher oder auch physischer Opfer auf: Der Debütroman der Autorin „spürt [...] den Abgründen, Hoffnungen und Träumen von Menschen nach, die im Zentrum der Großstadt und am Rand der Gesellschaft leben“⁷, wenn es sich auch nur um „die Jagd nach dem kleinen Glück“⁸ handelt.

¹ Vgl. Paprotta, Astrid: *Melitta-Mann jagt Dr. Best*. Ein Roman wie Schokolade, Frankfurt am Main 1996. Protagonistin ist Herta von Düren; siehe hierzu auch die Angaben zu Paprottas Geburtsort in Kapitel 3.1.1, S. 150, Anm. 2.

² Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta. Hier scheint sie mit Sabine Deitmer konform zu gehen, die in einem Interview von 1996 gesteht, sie „habe den Begriff ‚Frauenkrimi‘ von Anfang an nicht gemocht. Ein farbloses viersilbiges Wort, gleichförmig und langweilig. Dröge wie ‚Frauenfrage‘, ‚Frauenkultur‘ und ‚Frauenquote‘, nur noch zu steigern durch ‚Frauenkulturtag‘ und ‚Frauenerwerbstätigkeit‘.“ (Deitmer, Sabine: *Wie Frauen morden. Gattungsregeln und andere Vorurteile*, in: *SZ am Wochenende, Krimi spezial* vom 23.11.1996, S. 3, zit. nach: Keitel, Evelyne: *Kriminalromane von Frauen für Frauen*. Unterhaltungsliteratur aus Amerika, Darmstadt 1998, S. 27)

³ Vgl. Anon.: Am Tisch mit Astrid Paprotta, „Aldi-Köchin“, 08.08.2008, in: HR 2 Kultur. Doppel-Kopf, online im Internet unter URL: <<http://www.podcast.de/episode/815949/Am%2BTisch%2Bmit%2BAstrid%2BPaprotta%252C%2B%2522Aldi-K%25C3%25B6chin%2522>> [Abruf vom 03.10.2012]. Laut dem „Krimixperte[n], freischaffende[n] Journalist[en], Literaturkritiker und Mitglied der Jury für den Deutschen Krimipreis“ (Gohlis, Tobias: *Astrid Paprotta (*1967)*, Januar 2011, in: Goethe-Institut Lettland, online im Internet unter URL: <<http://www.goethe.de/ins/lv/rig/kul/mag/lit/kri/de7107929.htm>> [Abruf vom 03.10.2012]) Tobias Gohlis handelte es sich bei Astrid Paprottas Beiträgen um „Reportagen über den Alltag [...]. Sie schrieb über die Unterprivilegierten und Randständigen, die herablassend gerne als ‚einfache Menschen‘ bezeichnet werden – obwohl sie alles andere als einfach sind.“ (ebd.)

⁴ Lehmer-Kerkloh, G./Przybilka, T.: Astrid Paprotta, Frage „Wo würden Sie Ihr ‚Setting‘ wählen?“. Die im August 2006 Befragte ergänzt gegenüber den Fragestellern Gisela Lehmer-Kerkloh und Thomas Przybilka, dass diese ‚Aufgabe‘ – die Erwähnung „d[er] Stadt“ (ebd.) – „meistens jene, die später darüber schreiben“ (ebd.), übernehmen (gegenüber denen diese Arbeit keine Ausnahme bilden will).

⁵ Zu Deitmers mit ihrer Wahlheimat übereinstimmender Handlungskulisse siehe den Anfang des Kapitels 2.1.1, S. 10, sowie die entsprechende Anm. 1 auf S. 10.

⁶ Vgl. Paprotta, Astrid: *Der Mond fing an zu tanzen*. Roman, Frankfurt am Main 1997.

⁷ Ebd., Klappentext.

⁸ Anon.: Astrid Paprotta, in: Eichborn.

Wie schon angedeutet, spielen Ausgestoßene auch eine große Rolle in ihren Kriminalromanen, die zwei Jahre später mit „Mimikry“¹ – im Jahre 2000 für den renommierten Krimipreis Glauser² nominiert³ – eingeleitet werden. Dessen Protagonistin Ina Henkel ermittelt auch in den Nachfolgekrimis „Sterntaucher“ (2002), „Die ungeschminkte Wahrheit“ (2004)⁴ und „Die Höhle der Löwin“ (2005)⁵. Der Deutsche Krimipreis⁶, den ihr im Jahre 2005 „Die ungeschminkte Wahrheit“ einbrachte, wurde ein Jahr später, auf der CRIMINALE⁷ 2006, durch den Friedrich-Glauser-Preis für „Die Höhle der Löwin“ ergänzt.⁸

Zwei Auszeichnungen für Geschichten um ein und dieselbe Ermittlerin hielten Paprotta nicht davon ab, die Ina-Henkel-Reihe nach dem vierten Roman als beendet zu betrachten und sich in „Feuertod“ (2007) ihren Wunsch⁹ zu erfüllen, zur Abwechslung –

¹ Zu diesem Roman siehe auch Kapitel 2.3.1, S. 71, Anm. 1; Kapitel 2.3.6.1, S. 101, Anm. 1; Kapitel 3.1.3.2, S. 164, Anm. 3, sowie Kapitel 3.3.5.2, S. 272, Anm. 1.

² Zu diesem Literaturpreis siehe auch Kapitel 2.1.1, S. 10, Anm. 3.

³ Vgl. Anon.: Die Preisträger bis 2011, in: Das Syndikat, Aktualisierung vom 03.10.2012, online im Internet unter URL: <<http://www.das-syndikat.com/krimi-preise/roman/die-preistrager/>> [Abruf vom 03.10.2012].

⁴ Vgl. Paprotta, Astrid: Die ungeschminkte Wahrheit. Ein Ina-Henkel-Kriminalroman, München/Zürich 2005 (zuerst 2004).

⁵ Vgl. Paprotta, Astrid: Die Höhle der Löwin. Kriminalroman, München/Zürich 2005.

⁶ Siehe hierzu Kapitel 2.1.1, S. 12, Anm. 10.

⁷ Zu diesem ‚Krimifestival‘ siehe auch Kapitel 2.1.1, S. 10, Anm. 3.

⁸ Vgl. Karr, H. P.: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren, Artikel „Paprotta, Astrid“.

⁹ ‚Weihnachtungswünsche‘ hingegen – um eine geeignete Überleitung zu einem gänzlich anderen Genre der Autorin zu finden – könnten „All die Jahre wieder“ in Erfüllung gehen, und zwar für alle, die mithilfe der 1997 erschienenen gleichnamigen Geschichten- und Rezeptesammlung (vgl. Paprotta, Astrid/Schneider, Regina: All die Jahre wieder. So schlemmt die Welt zur Weihnachtszeit. Geschichten und Rezepte, Frankfurt am Main 1997) als Ergänzung zur ein Jahr zuvor ebenfalls als Gemeinschaftsarbeit mit Regina Schneider veröffentlichten ‚Discounterforschungslektüre‘ „Aldidente“ (vgl. Paprotta, Astrid/Schneider, Regina: Aldidente. 30 Tage preiswert schlemmen. Ein Discounter wird erforscht, Frankfurt am Main 1996) das beim Weihnachtessen gesparte Geld für andere Genüsse ausgeben können. Keinesfalls ‚in den Kochtopf geraten‘, sondern wiederum einer anderen Sachbuchgattung zugerechnet werden sollten allerdings die ‚Protagonisten‘ des gemeinsam mit Constanze Kleis verfassten ‚liebevolle[n] Porträt[s] der innigsten Freundschaft zwischen Mensch und Tier“ (Anon.: Astrid Paprotta, in: Eichborn) aus dem Jahre 2001 namens „Wau!“ (vgl. Kleis, Constanze/Paprotta, Astrid: Wau! Die wunderbare Welt von Hund und Mensch, Frankfurt am Main 2001). Eventuell könnten dann nämlich beide ‚Spezies‘ gemeinsam einen Krimi aus Paprottas Feder wenn schon nicht lesen, dann zumindest ansehen oder -hören. Den Zugang zum Gesichtssinn ermöglicht Paprotta dadurch, dass sie Drehbücher verfasste, und zwar unter anderem für einige Folgen der ZDF-Krimiserie „Soko Wismar“ (vgl. Karr, H. P.: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren, Artikel „Paprotta, Astrid“) sowie die von Friedemann Fromm inszenierten Episoden „... es wird Trauer sein und Schmerz“, ARD-Erstaussstrahlung am 15.11.2009 (vgl. Anon.: Tatort: ... es wird Trauer sein und Schmerz, Programmankündigung; siehe hierzu S. 150, Anm. 2), und „Der letzte Patient“, ARD-Erstaussstrahlung am 31.10.2010 (vgl. Anon.: Tatort: Der letzte Patient, Programmankündigung für den 31.10.2010, hrsg. von NDR Presse und Information, online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <<http://www.ndr.de/unternehmen/presse/pressemappen/tatort431.pdf>> [Abruf vom 02.10.2012]), des NDR-„Tatortes“ aus Niedersachsen mit Maria Furtwängler als Charlotte Lindholm (vgl. ebd. sowie Kirsch, Jürgen: Die Kritiker: „Tatort: ... es wird Trauer sein und Schmerz“, 13.11.2009, in: Quotenmeter.de, online im Internet unter URL: <<http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=38372&p3=>>> [Abruf vom 02.10.2012]). Redakteur Jürgen Kirsch betont in seiner auf die erste



oder gar zur ‚Ablösung‘ – „mehr Männer“¹ auftreten zu lassen. Zumindest zwei davon vermag das dort debütierende und sich aus „Potofski [...] vom LKA, Niklas von der Mordkommission“² zusammensetzende Ermittlerduo zu repräsentieren und seiner Schöpferin damit ‚tatkräftige‘ Unterstützung zu leisten, und zwar sowohl bei der Beherzigung ihres Wunsches nach erhöhter Männerquote als auch im Kampf gegen „[ver]hass[t]e Frauenkrimis“³ – oder zumindest gegen die Vordergründigkeit einer solchen Bezeichnung.

Episode bezogenen Kritik insbesondere die „Botschaft von Autorin Paprotta: Die wird am Ende erst richtig klar, ist aber während des Films durchweg präsent, wenn auch eher im Hintergrund unterschwellig gelagert. Da geht es um Neugier, Voyeurismus, Sensationsgeilheit und unterlassene Hilfestellungen. Denn bei jedem Tatort treffen die Niedersächser Ermittler auch hinter dem Absperrband auf die neugierigen Blicke von Schaulustigen, die mit ihren Handys filmen. Mehr und mehr wird dieses Szenario fester Bestandteil des Films und rückt zum Ende hin in den Vordergrund.“ (ebd.) Selbst zu ihrem Drehbuch befragt, geht Paprotta noch einen Schritt weiter und sieht auf der „Meta-Ebene [...] der Geschichte [...] die Bedeutung des Schauens und Beobachtens in unserer heutigen Mediengesellschaft. So wird ein Unglück heute erst dann als richtig real empfunden, wenn Bilder davon existieren und herumgeschickt werden.“ (Anon.: „Auf der Meta-Ebene geht es um die Bedeutung des Beobachtens in unserer heutigen Mediengesellschaft“. Gespräch mit Drehbuchautorin Astrid Paprotta, in: Anon.: Tatort: ... es wird Trauer sein und Schmerz, Programmankündigung, S. 7–9, hier S. 8) Kirsch scheint auch nach Umsetzung des Wortes in Bild noch „das Vexierspiel, der doppelte Boden, den Kriminalgeschichten bieten, diese Ahnung beim Leser zu erzeugen: da ist doch noch irgendwas“ (Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta; Teil ihrer Antwort auf die Frage „Was reizt Sie am Krimigenre?“), kurz: das, was im Sinne Paprottas den Reiz der Gattung Krimi ausmacht, aufzufallen. Auch in seinem Kommentar zur zweiten von Paprotta geschriebenen Tatort-Folge fällt Kirsch besonders die visuelle Thematik ‚ins Auge‘: So bildet das vom Mordopfer hinterlassene „Videotagebuch[...] [...] ein fast perfektes Spiegelbild zur Momentaufnahme der Lage von Charlotte [der Ermittlerin; S. M.]“ (Kirsch, Jürgen: Die Kritiker: „Tatort: Der letzte Patient“, 30.10.2010, in: Quotenmeter.de, online im Internet unter URL: <<http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=45515&p3=>> [Abruf vom 02.10.2012]). Die Brücke zwischen Lesen und Hören wiederum schlägt Paprotta zusammen mit Sabine Postel und damit einer weiteren ‚Tatort-Kommissarin‘, nämlich Inga Lürsen aus Bremen (vgl. Maurer, Susanne: Von Bella (Block) zu Hannelore (Hoger) oder: Was geschieht auf dem Weg vom Buch zum Film?, in: Frauen auf der Spur, S. 305–327, hier S. 315, sowie Anon.: Tatort Hörbücher, in: Tatort-News.com. Das Weblog zu Deutschlands erfolgreichster Krimiserie, Aktualisierung von 2012, Abschnitt „Tatort Bremen“, online im Internet unter URL: <<http://www.tatort-news.com/tatort-hoerbuecher/>> [Abruf vom 02.10.2012]), die nicht nur einige ihrer eigenen zuvor gespielten Fälle (vgl. ebd.), sondern auch Paprottas Wort in ein anderes Medium umsetzte: Dank Postels Stimme wurde aus dem Kriminalroman „Die Höhle der Löwin“ (2005) das ein Jahr später erschienene gleichnamige Hörbuch (vgl. Karr, H. P.: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren, Artikel „Paprotta, Astrid“, während „Mimikry“ im Jahre 2004 vom Hörfunkveranstalter DLR (Deutschlandradio) als Radiohörspiel adaptiert wurde, unter anderem mit den Sprecherinnen Ulrike Krumbiegel und Astrid Meyerfeldt als den Kontrahentinnen Ina Henkel und Birgit Benz (vgl. Anon.: Astrid Paprotta. Mimikry, o. J., in: HörDat, Hörspieldatenbank, hrsg. von Herbert Piechot, online im Internet unter URL: <<https://user.in-berlin.de/~hoerdat/select.php?S=0&coll=ti&a=Mimikry>> [Abruf vom 02.10.2012] sowie als PDF-Dokument unter URL: <<https://user.in-berlin.de/~hoerdat/voll.php?a=Paprotta&b=Mimikry&c=DLR>> [Abruf vom 02.10.2012]).

¹ Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta. In ihrer Antwort auf die letzte Frage Alina Chernovas nach „dem nächsten Ina-Henkel-Krimi“ (ebd.) betont Astrid Paprotta darüber hinaus, sie „halte nicht viel davon, eine Serienfigur immer und immer weiterzuschreiben, nur weil die nette Buchhändlerin sagt: ‚Da drüben ist die Ina-Henkel-Reihe‘. Manchmal sind Geschichten zu Ende erzählt.“ (ebd.)

² Paprotta, Astrid: *Feuertod*. Kriminalroman, München/Zürich 2007, S. 19.

³ Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta; siehe hierzu auch Kapitel 3.1.1, S. 152, Anm. 2.



3.1.2 Hochfliegende Titelfigur mit tiefgreifendem Wesen

„Sterntaucher“ kann sowohl den Singular als auch den Plural einer Vogelart bezeichnen und damit Einzel- wie Gemeinschaftswesen gleichermaßen veranschaulichen. Dies gilt gerade auch dann, wenn derlei Geschöpfe in ihrer Tiergestalt keine bloße Randerscheinung der Geschichte bleiben, sondern als personifizierte Fabelwesen und „als entscheidende Figuren in den Mittelpunkt“¹ rücken. Dort könnten sie somit, wie schon in Astrid Paprottas zweideutigem Titel angedeutet, den übergangslosen Austritt aus der *Vielheit* der Familienmitglieder in die *Einsamkeit* der Zurückgelassenen repräsentieren. Den gleichnamigen Kriminalroman infolgedessen der Tierdichtung zuzuordnen, kann der Autorin jedoch nicht gerecht werden. Auch wenn in Bezug auf die von Paprotta zur Sprache gebrachten Vögel „deren [...] verhüllter und unausgesprochener Bezug auf menschl[iche] Verhältnisse unverkennbar ist“², sind es nicht „primitive Eigenschaften wie Stolz, List, Habgier [...] in fester, konventionalisierter Verbindung mit bestimmten Tieren“³, sondern von einer Mutter für ihr Kind liebevoll entworfene Bilder, die eine rein menschliche und dementsprechend der Wirklichkeit verhaftete Ebene wiederum verlassen.

Der gleichermaßen gierige wie eitle und damit die Hybris des Menschen in seiner zwischen Eigenbedürfnis und Fremdwahrnehmung bestehenden Zerrissenheit verkörpernde Rabe, der auf eine Fabel Äsops zurückgeführt wird, „stahl vom offenen Fenster einen Käse“⁴, lässt sich jedoch von der erstbesten Provokation des Fuchses, dem er daraufhin „seine Stimme zeigen will“⁵, um die von seinem angeblichen Bewunderer als einziger Makel erwähnte Stummheit Lügen zu strafen, vielleicht sogar um als der beste seiner Art

¹ Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 945–947, Artikel „Tierdichtung“, hier S. 945.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Phädrus: Der Fuchs und der Rabe (zuerst lateinisch: *Vulpes et corvus*, in: ders.: *Fabulae*, I, 13, Entstehungsjahr unbekannt), in: *Aesopische Fabeln*, zusammengestellt und ins Deutsche übertragen von August Hausrath, gefolgt von einer Abhandlung: *Die Aesoplegende*, Urtext und Übertragung, München ²1944 (zuerst 1940), S. 63 (lateinischer Text: S. 62). August Hausrath, der hier die lateinische Version des Phädrus übersetzt, unterscheidet „zwei Gattungen von Fabeln, die poetischen Äsops und die verstandesmäßigen der Rhetoren. An die Vorschriften der Rhetoren halten sich auch die Fabeldichter Phädrus, der deshalb oft zu Unrecht von Lessing getadelt wird, und Fabrius. Aber das öde Schema wird ihnen oft zur Last und sie geben als Poeten der alten Weise Äsops den Vorzug. [...] Auch in der lateinischen Fabeldichtung des Mittelalters, die im wesentlichen auf Phädrus beruht, wird der Stil wieder breiter und lebendiger. Für den Ruhm Äsops ist es charakteristisch, daß der Name des Phädrus ganz verschwindet. Überall redet ‚Aesopus‘, und so bleibt es in der Folgezeit.“ (Hausrath, August: *Die Aesoplegende*, in: *Aesopische Fabeln*, S. 114–146, hier S. 142) Die gemäß der Gattung Fabel zum Ausdruck kommende Repräsentation des Menschen durch den Raben wird nicht zuletzt durch das unangebrachte Favorisieren der (Sing-)Stimme gegenüber den Grundbedürfnissen veranschaulicht, die beim Tier (Äsops/Phädrus) in der für das Überleben bestmöglichen Nahrung und beim Menschen (Paprottas) in der für das Leben angenehmsten Sozialgemeinschaft zu finden sind und die unbefriedigt bleiben müssen, wenn andere Triebe oder Süchte in den Vordergrund rücken.

⁵ Phädrus: *Der Fuchs und der Rabe*, S. 63.



dazustehen, letztlich dazu verleiten, nach Öffnen des Schnabels seine Beute direkt zu verlieren und dem Fuchs notgedrungen zu überlassen. Der Lieblingsvogel der Protagonistin Katja Kammer hingegen verfügt – sowohl die Auswahl als auch den Ort der Beute betreffend – über weitaus subtilere Fähigkeiten als jenes scheiternde gefiederte Fabelwesen, denn „der Sterntaucher holt die Sterne nicht nur von oben, der findet sie nämlich überall, am Himmel und auf der Erde und im Wasser. Darum heißt er so, Sterntaucher.“ (AP 87)¹ Nichtsdestoweniger könnte er seinen Namen ebenso gut der naturgegebenen Tatsache verdanken, dass zumindest „männliche Sterntaucher [...] an der Kehle mit einem kastanienbraunen Fleck gezeichnet [sind]“², der einem von außen aufgedrückten Stern ähnelt und das Aussehen statt der Taten beurteilt. Ein unmenschliches Phänomen zeichnet sich hierin ab, das durch den gleichförmigen im Nationalsozialismus zwangsverordneten „berüchtigte[n] gelbe[n] Stern mit der Aufschrift ‚Jude‘“³ aufs Zynischste ad absurdum geführt wird.

Dass auch in Paprottas zwar fiktiver, aber nicht weniger als einer wahren Begebenheit entlehnt vorstellbarer „Sterntaucher“-Geschichte „die schrecklichsten Sachen erzählt werden, als seien sie ganz normal“⁴, wie Avram Kokhaviv in seiner ‚Liebeserklärung‘ an Paprottas Sprache bemerkt, spricht nur für die Selbstbestimmtheit ihrer Figuren, die sie nach eigener Aussage ohne kommentierende Erklärung „einfach sprechen“⁵ lässt. Sie „möchte [...] keine Geschichte schreiben, um etwas *aufzuzeigen*, sondern nur, um etwas zu erzählen“⁶; und dabei kann es eben wie in „Sterntaucher“ vorkommen, dass ein schöner Vogel – in Form einer Tonfigur sogar als kleines Kunstwerk – zum Auslöser eines

¹ Paprotta, A.: Sterntaucher, S. 87. Wie hier bereits geschehen, werden auch im Folgenden Zitate aus diesem Roman unter Verwendung einer im Anschluss an die jeweilige Textstelle in Klammern gesetzten Kombination aus der Sigle ‚AP‘ (für die Initialen seiner Autorin) und einer arabischen Zahl (für seine entsprechende Seitenzahl) nachgewiesen. Im Anhang (Kapitel 6.2, S. 426–430) kann eine Zusammenfassung der relevanten Ereignisse dieses Kriminalromans nachgelesen werden.

² Hauenschild, Ingeborg: Lexikon jakutischer Tierbezeichnungen, Wiesbaden 2008 (Turcologica, Bd. 77), S. 47, Anm. 173.

³ Schubert, Kurt: Jüdische Geschichte, München ⁶2007 (zuerst 1995; 2., verbesserte Auflage 1996), S. 118. Diesen entwürdigenden ‚Schandfleck‘ – der zwar im Gegensatz zum Kennzeichen des erwähnten Vogels gelb (vgl. ebd.) ist, aber dennoch das von außen sichtbare Braun des Sterntaucherflecks (vgl. Hauenschild, I.: Lexikon jakutischer Tierbezeichnungen, S. 47, Anm. 173) zumindest als Farbe der inneren Gesinnung ‚geistig umnachteter Stern(um)deuter‘ übernimmt – schrieb für den deutschen Unrechtsstaat ab dem „5. September 1941 [...] die Polizeiverordnung über die Kennzeichnung der Juden“ (Schubert, K.: Jüdische Geschichte, S. 118) vor.

⁴ Kokhaviv, Avram: Eine Entdeckung. Die Sterntaucherin Astrid Paprotta, 10.02.2002, in: Kokhaviv Publications, drittletzter Abschnitt, online im Internet unter URL: <<http://www.kokhavivpublications.com/2002/newcatch/20020210.html>> [Abruf vom 05.05.2010; mittlerweile (Stand: 03.10.2012) nur noch mit Benutzernamen und Passwort zu öffnen].

⁵ Paprotta, Astrid: Es geht auch anders, aber so geht es auch, o. J., in: dies.: Astrid Paprotta, Abschnitt „Opfer, Täter“, online im Internet unter URL: <<http://www.astrid-paprotta.de/basics.html>> [Abruf vom 05.11.2006; mittlerweile (Stand: 03.10.2012) nicht mehr online].

⁶ Ebd., Abschnitt „Schreiben beschreiben“.

brutalen Mordes wird (vgl. AP 327).¹ Kokhaviv vermag die besondere Ästhetik gerade im Angesicht des alltäglichen, nicht ‚beschönigten‘, nackten paprottaschen Grauens kurz und prägnant zusammenzufassen: „In der Mordkommission erlebst du die Hölle. Die Paprotta macht daraus Literatur, weil nur die Kunst uns retten kann; sie muß es nicht aussprechen, um es uns wissen zu lassen.“²

Einen Namen für eine Kneipe zu finden, kann ebenso künstlerisch sein, wie einen Kriminalroman zu betiteln. Dies sei dem Streifenpolizisten Dorian Kammer, einem Kollegen von Paprottas Protagonistin Ina Henkel, zugutezuhalten, wenn er den „*Taubenschlag*“ (AP 51), „seine Stammkneipe“ (ebd.), in „*Sterntaucher*“ (ebd.) umbenennen will, auch wenn ihn diese ‚Kunst‘ leider nicht retten kann. Die Erinnerung an die Erklärung des Vogelnamens durch seine Mutter spiegelt sich zwar in Dorians Plänen wider, in denen statt gesammelter Sterne etwas anderes leuchtet: „Gelbes Licht sollte über schwarzen Ledersesseln brennen und die Menschen schöner machen, weil es einen warmen Glanz in ihre Augen brachte.“ (AP 52) Seine Mutter selbst jedoch kommt in seinen Plänen nicht vor. Sie arbeitet wohlgerne im „*Taubenschlag*“ (AP 51) und eben nicht im zukünftigen „*Sterntaucher*“ (ebd.). Erst „wenn die Wirtin sich endlich zu Ruhe setzte, wollte er die Kneipe übernehmen“ (AP 52).

Daraus abgeleitet schlichtweg von einem schönen Titel auf Kosten einer gescheiterten Existenz zu sprechen, kommt für Astrid Paprottas Buch nicht infrage – können bei ihr doch beide urteilsfrei nebeneinander bestehen bleiben: der schöne *Sterntaucher* und der unschöne Tod.

3.1.3 Grenzenlose Regelbrüche eines Kriminalromans

Wie „*Scharfe Stiche*“ erweist sich auch „*Sterntaucher*“ als im Wechsel zweier Perspektiven angelegte Geschichte – allerdings mit dem Unterschied, dass keine von beiden durch einen Ich-Erzähler, geschweige denn durch äußerlich abgegrenzten Kursivdruck wiedergegeben wird. Letzterer ist nur für einige hervorgehobene Stellen vorgesehen, während die Ich-Form sich allenfalls in den inneren Monologen der Polizisten Ina Henkel und Dorian Kammer findet, aus deren sich abwechselnden Blickwinkeln sonst fragmentarisch-personal erzählt wird. Die vermiedene erste Person scheint nicht zuletzt der psycholo-

¹ Siehe hierzu auch Kapitel 2.1.2, ab S. 13, über Sabine Deitmers Titel „*Scharfe Stiche*“, der gleichermaßen Motiv wie Tat bezeichnet, während mit Paprottas Titel die Gegensätzlichkeit von Schönheit und Motiv evoziert wird. Zum durch den Tonvogel angedeuteten Mord siehe Kapitel 3.2.3, S. 180.

² Kokhaviv, A.: Eine Entdeckung, viertletzter Abschnitt.



gisch-therapeutischen¹ Vorgehensweise Paprottas geschuldet, mit der sie Protagonisten, wenn sie diese selbst schildern lässt, nicht anders als Patienten behandelt – zwar mit dem Ziel, „in sie hineinzukriechen, um die Welt mit ihren Augen zu sehen“², aber eben nur auf die Dauer der Sitzung beziehungsweise des Schreibens beschränkt: „Wenn ich Pause mache, dann lasse ich sie wieder los. Sie sind nicht ‚ich‘“³, sagt die Autorin und Psychologin selbst.

Katja Kammer und ihre zwei Söhne scheinen die Handlung zu eröffnen, was sich dann jedoch als Teil der Rückblende aus der Sicht des älteren Sohnes, des Streifenpolizisten Dorian Kammer, entpuppt: Seine Erinnerungen, gepaart mit den Befragungsergebnissen der Oberkommissarin Ina Henkel, ermöglichen es, die Vergangenheit bis zur ‚Jetztzeit‘ des Kriminalromans zu rekonstruieren. Das Auffinden seines erstochenen jüngeren Bruders Robin markiert die eigentliche Ausgangshandlung, die Dorian und Ina zunächst in beruflicher Routine zusammenführt, bevor der Streifenpolizist selbst sich schließlich als Bruder und somit Teil des Opferumfelds offenbart. Nicht zuletzt die Tatsache, dass die zerstoche Leiche nahezu liebevoll in eine Decke gehüllt und zudem auf dem Friedhof abgelegt worden ist, spricht für eine Beziehungstat. Dorians Erinnerung an und Inas Suche nach der Mutter machen die Sängerin Katja Kammer zur zentralen Figur des Romans. Ihre Geschichte kann umso eindringlicher erzählt werden, je tiefer der tote Robin in Dorians Psyche eindringt. Gar als Bemächtigung seines Körpers erlebt der Polizist im Leichenschauhaus die Spaltung seiner Persönlichkeit, sodass er fortan meint und fühlt, in ihm lebe sein toter Bruder buchstäblich weiter. Diese geteilte Wahrnehmung filtert nicht nur vergangene, sondern auch gegenwärtige Situationen dergestalt, dass Dorian die Aggressionen seines toten Bruders nicht nur hört und empfindet, sondern auch ausspricht und auslebt.

3.1.3.1 *Leiden ohne Grenzen*

Der in den Mittelpunkt der Ausführungen über „Scharfe Stiche“ gesetzten Rachetat einer ‚namenlosen‘ Frau steht eine ganze Reihe von Namen und Taten im „Sterntaucher“ gegenüber, denen eine einseitige Darstellung von Verbrechen und Ermittlung ebenso wenig gerecht würde wie der von Sabine Deitmer entworfenen Figuren- und Handlungskonstellation. Nicht nur die Tatsache, dass Astrid Paprotta im Wechsel zwei personale Erzähler agieren lässt, die sich beide in gleichem Maße als Identifikationsfigur für den Leser eig-

¹ Zur dafür prädestinierenden Arbeit Paprottas im psychiatrischen Bereich siehe Kapitel 3.1.1., S. 151.

² Paprotta, A.: Es geht auch anders, aber so geht es auch, Abschnitt „Ermittler“.

³ Ebd.



nen, sondern vor allem deren Brüche im Charakter und in ihrer Vergangenheit, die ebenso ‚bruchstückhaft‘ durchleuchtet werden, erschweren es, die Thematik dieses Kriminalromans eindeutig herauszukristallisieren. Erst am Ende ist das von außen nach innen ergänzte Mosaik der erzählten Zeit komplett genug, um die auf ihm dargestellten Figuren, unter denen sich sowohl Tote als auch Täter befinden, in ihren Konturen voneinander abzugrenzen.

Allerdings verlaufen diese Grenzen nur zwischen den Figuren, während eine zusätzlich abstufoende Nuancierung jeder einzelnen, die sie entweder als Leidtragende oder als Leidbringende ausweisen könnte, ausbleibt. Das Entweder-oder wird zum Sowohl-als-auch, denn die inneren Grenzen verwischen sich gleichsam, öffnen die Übergänge vom Guten zum Bösen und bieten somit eine nur unzureichend abgesicherte Identifikationsfläche. Orientierung vermittelt allenfalls ihre Angriffsfläche, dies umso mehr, als nahezu alle Beteiligten im Besitz einer solchen sind und man dementsprechend nichts falsch machen kann, wenn man über die Rolle der Opfer spricht, statt sich mit jemandem zu identifizieren, der eventuell auch ein Täter ist. Opfersein bringt stets den Verlust von etwas Positivem mit sich, der Negatives erzeugt.

Wie groß die Macht des Schönen sein kann, wenn es zwar weggenommen worden ist, nichtsdestoweniger aber noch nachzuwirken vermag, soll nun am konkreten Beispiel von Paprottas Kriminalroman veranschaulicht werden. Eine These sei dem Folgenden vorangestellt: Das begrenzte Schöne bewirkt grenzenloses Leid. Die Abgrenzung von Gut und Böse hingegen steht für Gerechtigkeit. Wenn die Figuren diese Grenze, wie am Bild des Mosaiks beschrieben, nicht verinnerlicht haben, sieht es für die Gerechtigkeit böse aus. Letztere wiederherzustellen, kann ohnehin nur ein Traum bleiben, selbst für die Ermittler: „Wenn sie träumen, dann tatsächlich von einer besseren Welt“¹ – so sieht die Autorin die meisten fiktiven Kolleg(inn)en ihrer Oberkommissarin Ina Henkel, die ihr Heil statt im Verbessern der Welt allenfalls noch im Verdrängen ihrer Umwelt sucht, wenn „sie sich manchmal schon am frühen Morgen in ein anderes Leben träumte, um den Gedanken zu verscheuchen, daß es Tote gab“ (AP 58).

Entsprechend dem Mosaik der äußerlich abgegrenzten, aber innerlich grenzenlosen Menschen nennt Paprotta „Opfer, Täter“² in einem Atemzug und fasst sie mit den Worten zusammen: „Ich erkläre sie euch nicht. Sie sollen einfach sprechen.“³ Das Problem dabei ist nur, dass beide eben nicht „einfach sprechen“⁴, wie es in vom Erzählverhalten unabhängigen Dialogen geschieht, sondern als ihrer eigenen Wahrnehmung überlassene per-

¹ Ebd.

² Ebd., Überschrift des Abschnitts „Opfer, Täter“.

³ Ebd., Abschnitt „Opfer, Täter“.

⁴ Ebd.



sonale Erzähler sowohl für erlebte Rede als auch inneren Monolog offen sind – dergestalt, dass Worte oft einer inneren Zwiesprache entspringen, statt zum wirklichen Zwiegespräch zu werden. Doch schon Paul Watzlawick betonte zusammen mit Janet H. Beavin und Don D. Jackson, „daß man, wie immer man es auch versuchen mag, nicht *nicht* kommunizieren kann“¹. Mit diesem Satz wird ein weiteres Mal das Thema Grenzenlosigkeit angeschnitten, die neben dem Leid also auch die Sprache (die wohlgermerkt nicht auf gesprochene Worte beschränkt, sondern um nonverbale Bedeutungen erweitert ist) betrifft und mithin eine zweite These aufwirft: Das Leid kann zwar grenzenlos werden, aber niemals sprachlos machen. Wenn *im* Leid kommuniziert werden kann, sollte es nicht minder möglich sein, *über* das Leid zu sprechen, was im Folgenden geschehen soll, auch wenn die von Paprotta erzählte Geschichte den Leser in vielfachem Sinne ‚sprachlos‘ machen kann.

3.1.3.2 Am Anfang war die Figur

„*Haltung* demonstrieren, statt das Nötige den Figuren zu überlassen“², will Astrid Paprotta nicht, und da sie dementsprechend „*auktoriales Erzählen* [...], [...] diejenige Erzählsituation, in der ein überschauender, kommentierender Erzähler in die Erzählung eingreift, Vorausdeutungen gibt, Vorgeschichte nachholt“³, konsequent vermeidet, bleibt dem Leser, sofern er sich eine chronologische Biographie der Romanfiguren wünscht, nichts anderes übrig, als die Geschehnisse selbst zu einer solchen zu ordnen. Die vorhandenen zwei personalen Erzähler stehen insofern vor der gleichen Herausforderung wie der Rezipient, als ihnen „keine Einmischung, keine Erklärung [...], sondern nur radikale Subjektivität“⁴ von der jeweils anderen Seite geboten wird – der eine hat etwas erlebt, woran

¹ Watzlawick, Paul/Beavin, Janet H./Jackson, Don D.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien, Bern ¹¹2007 (dort zuerst 1969; zuerst amerikanisch: *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, Palo Alto (Kalifornien) 1967), S. 51. Die Autoren erwähnen diese Beobachtung vor allem im Zusammenhang mit oftmals jegliche Kommunikation vermeidender Schizophrenie: „Da aber selbst Unsinn, Schweigen, Absonderung, Regungslosigkeit (Haltungsschweigen) oder irgendeine andere Form der Verneinung oder Vermeidung von Kommunikation selbst eine Kommunikation ist, steht der Schizophrene vor der fast unmöglichen Aufgabe, jede Mitteilung zu vermeiden und gleichzeitig zu verneinen, daß sein Verneinen selbst eine Mitteilung ist“ (ebd., S. 52). Die doppelte Verneinung innerhalb „des schizophrenen Dilemmas“ (ebd.) steht gleichsam für die unbezwingbare Macht der Außenwahrnehmung des und durch den Menschen und mündet in „ein[em] metakommunikative[n] Axiom: *Man kann nicht nicht kommunizieren.*“ (ebd., S. 53) Zu Watzlawick siehe auch Kapitel 3.3.1.1, S. 201, Anm. 4.

² Paprotta, A.: Astrid Paprotta, Abschnitt „Was nicht geht“.

³ Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 63, Artikel „Auktoriales Erzählen“ (dieser Begriff im Original fett gedruckt).

⁴ Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta. Die Autorin gesteht in ihrer Antwort auf Alina Chernovas Frage „nach Unterschiede[n] zwischen Krimis und Thrillern“ (ebd.) die Ablehnung des ihren Büchern

er sich stoßweise und in zunächst zusammenhanglosen Bildern erinnert, die andere ist auf die Preisgabe dieser Bruchstücke angewiesen sowie auf sonstige Antworten, die entweder er oder sein Umfeld ihr anzuvertrauen gewillt sind. Dies ließe den Schluss zu, Paprotta befolge in der Art ihres Erzählens die von Helmut Heißenbüttel aufgestellten „Spielregeln des Kriminalromans“, nach denen

immer ein und dieselbe Geschichte [...] erzählt wird. Es gibt nur die eine Geschichte von der Leiche, die gefunden wird, und von der Rekonstruktion der Tat, wobei die Rekonstruktion die scheinbar willkürlich durcheinandergeworfenen Figuren der Verdächtigen immer mehr in ein bestimmtes Muster einordnet.¹

Doch ginge diese schematische Reduktion zu weit: Leichenfund und Tathergang im „Sterntaucher“ sind nicht mehr und nicht weniger als der Rahmen, der gerade nicht jenen „geschlossenen Kreis“² um die auftretenden Personen zieht, der sie im Sinne von Peter Nussers „Figuren des Detektivromans“³ nur „begrenzt, überschaubar und konstant“⁴ erscheinen lässt, sondern für komplexe Bilder verstellbar ist. Übersichtlichkeit passt nicht zu Paprottas Geschichte und schliesse ein ernsthaftes Verfolgen ihrer eigens formulierten Grundidee aus, die vielschichtiges Ziel und allumfassende Nichterfüllung in sich vereint: „Ein Mensch wird gesucht und ein Leben, die Illusion vom Leben, es geht um das Zerschneiden einer Familie und um das Zerschneiden von Träumen.“⁵ So resümiert die Autorin das, was infolgedessen nur scheinbar mit den heißenbüttelschen Regeln konform gehen kann. Deren Zuspitzung, „es komm[e] nicht auf die Rekonstruktion des Unerzählten an, sondern auf die Rekonstruktion der Spur des Unerzählten“⁶, wäre für Paprotta schließlich gar keine Herausforderung mehr, denn gemäß Kokhaviv sind Spuren ohnehin die Basis ihrer Geschichte: Sie lassen sich vom Leser von Anfang an selbst ermitteln, wenn er dem subjektiven Blick der Figuren zu folgen bereit ist und auch nicht vor Dori-ans gestörter Wahrnehmung zurückweicht, dessen „erschreckende Bemerkung vor der

oftmals aufgedruckten „Etikett[s] ‚Psycho-Thriller‘“ (ebd.), das „wohl daher [kommt], dass ich versuche, immer auch die Innenwelt der Figuren darzustellen“ (ebd.).

¹ Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans (zuerst in abweichender Fassung in: Der Monat, 16. Jg., Heft 181 vom Oktober 1963, S. 51–60; aktuelle Fassung zuerst in: ders.: Über Literatur, Olten/Freiburg im Breisgau 1966, S. 96–110), in: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, Bd. II, S. 356–371, hier S. 361; später in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, S. 111–120, hier S. 114.

² Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 38.

³ Ebd., S. 37.

⁴ Ebd., S. 38.

⁵ Paprotta, Astrid: Bücher & Texte, o. J., in: dies.: Astrid Paprotta, Abschnitt „Geht’s um was?“, online im Internet unter URL: <<http://www.astrid-paprotta.de/words/basics.html>> [Abruf vom 16.02.2003, mittlerweile (Stand: 04.10.2012) nicht mehr online].

⁶ Heißenbüttel, H.: Spielregeln des Kriminalromans, S. 362; später S. 115.



Leichenkammer, daß da eine Helga Kellermann liege, die *keine Spuren* hinterlassen habe¹ (vgl. AP 55), eben auch das scheinbar Nebensächliche in den Vordergrund rückt.

Eine Rekonstruktion wäre wörtlich übersetzt nicht mehr als ein Wiederaufbau, den Heißenbüttel hingegen damit weniger meint als „die Nacherzählung der Mordtat [...] in einem abstrakt funktionierenden Schematismus“². Diesem entspricht Paprottas Erzählweise zwar nicht, doch verwahrt sie sich ebenso gegen ‚Rekonstruktion‘ als ‚Wiederaufbau‘, der ihrer in einem Interview mit Alina Chernova geäußerten Auffassung nach in ein anderes Genre als den Kriminalroman gehört:

Der klassische ‚Thriller‘ lebt ja davon, dass ein armes Opfer sich gegen böse Mächenschaften zu wehren hat und erst in der allerletzten Minute selber alles aufklärt oder von einem guten Menschen gerettet wird – gar nicht mein Fall! Der Kriminalroman bleibt auf dem Boden der Realität, da muss es kein Happy-End geben, Täter und Opfer sind nicht so klar getrennt.³

Letzteres spräche für die Entgleisung mindestens eines der von Heißenbüttel aus jedem Krimi-, ‚Produkt‘ durch ‚Rückdivision‘ errechneten „drei Faktoren [...] Leiche, [...] Detektiv und [...] Verdächtige“⁴ – was nicht heißen darf, dass eine Instanz völlig ausgespart wird, denn jeder einzelne Nullfaktor macht das ganze Produkt zunichte: Null mal irgendetwas bleibt null, und seien die übrigen Faktoren auch noch so hoch. Paprottas ‚Produkt‘ – um es mit einer Litotes zu sagen – ist weitaus mehr als null und somit durch Gegenrechnung in drei Faktoren zerlegbar, die zugegebenermaßen nicht notwendig ganze Zahlen beziehungsweise eben „nicht so klar getrennt“⁵ sind. Wenn ihre Rechnung nun nicht ganz so glatt aufgeht wie die von Heißenbüttel erstellte, schwindet auch dessen Anspruch, „die ganze Statisterie [...] fest ins Schema eingebunden“⁶ agieren zu lassen.

So wie Schemata begrenzen, vermitteln sie auf der anderen Seite Sicherheit, eine Eigenschaft, die Paprotta vor allem für ihre gerade nicht „so fadenscheinig cool“⁷, geschweige denn „unsterblich und mit höherem Wissen, mit Omnipotenz begabt“⁸ handelnde Ermittlerin ablehnt, die überdies ein Wort wie ‚Omnipotenz‘ nie in den Mund nehmen würde. In einem Interview mit Dieter Paul Rudolph gesteht die Autorin ein, sie habe „Ina Henkel [...] am Anfang arg stammeln lassen, da sagte eine potenzielle Rezensentin mal:

¹ Kokhaviv, A.: Eine Entdeckung, sechster Abschnitt.

² Heißenbüttel, H.: Spielregeln des Kriminalromans, S. 362; später S. 115.

³ Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta; siehe hierzu auch Kapitel 3.1.3.2, S. 160, Anm. 4.

⁴ Heißenbüttel, H.: Spielregeln des Kriminalromans, S. 360; später S. 113.

⁵ Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta.

⁶ Heißenbüttel, H.: Spielregeln des Kriminalromans, S. 360; später S. 113.

⁷ Paprotta, A.: Bücher & Texte, Abschnitt „Frauenkrimi ... wie meinen?“.

⁸ Heißenbüttel, H.: Spielregeln des Kriminalromans, S. 365; später S. 116.

das geht doch nicht“¹. Und wie das geht – schließlich lässt sich schlussfolgern: Wer für seine Figur kein festes Schema hat, braucht erst recht keine unantastbare Sprache für sie; im Gegenteil darf es im Sinne Paprottas gerade nicht dazu kommen, „dass er diese Figur mittels Sprache erschlägt. Denn [...] dann schnappt die Falle zu, und die Geschichte, die man erzählen wollte, ist schief und falsch, weil die Figur eine fremde, falsche Sprache spricht“².

Für Heißenbüttels Regeln wäre dies ganz und gar unerheblich, denn für ihn sind, abgesehen von „Leiche [...] gegenüber [...] Entdecker“³, „alle anderen Figuren, die vorgeführt werden, [...] entweder Gehilfen des Detektivs [...] oder Verdächtige. Keine Person wird um ihrer selbst willen geschildert.“⁴ Genau das aber, und zwar auf jede noch so kleine Nebenfigur bezogen, muss einer Autorin am Herzen liegen, die „beim Schreiben in die Menschen reinkriechen“⁵ will und in Studium und Beruf vertiefte Psychologiekennntnisse nutzt, um „besser zu verstehen, warum Menschen bestimmte Handlungen begehen“⁶. Keiner von diesen lässt sich in einem *Regelwerk* nachschlagen. Paprotta ist auf ein solches auch gar nicht angewiesen, erst recht nicht für ihre Kriminalromane. Schließlich wollte sie schon mit ihrem Erstling „Mimikry [...] eigentlich nur die Geschichte einer Polizeibeamtin bei der Mordkommission erzählen, die nun dummerweise keine Leichen sehen kann [...]. Dann merkte ich bzw. mein Lektor merkte: das ist ein richtiger Krimi!“⁷ Wenn sich bei einer solchen „Krimiautorin aus Zufall [...] das Krimigerüst der Geschichte anpassen muss und nicht umgekehrt“⁸, tritt eine besondere Stärke zutage, und zwar die, etwas zu schaffen, ohne es unbedingt zu wollen. „Und du erntest dafür von allen Seiten Lob und Anerkennung!“⁹, ergänzt ihr Interviewer Rudolph. Zu Recht, möchte man hinzufügen, denn wer eine Seele ins Gleichgewicht zu bringen versteht, die gemäß einer einfühlsamen Buchbesprechung von Tobias Gohlis „die zerstörten,

¹ Rudolph, Dieter Paul: „Da steckste nicht drin.“ Ein Gespräch mit Astrid Paprotta, in: ders.: Die Zeichen der Vier. Astrid Paprotta und ihre Ina-Henkel-Kriminalromane, mit einer Bibliographie von Thomas Przybilka, Wuppertal 2007, S. 63–73, hier S. 64, und seit 03.07.2009 in: Krimikultur: Archiv, hrsg. von Dieter Paul Rudolph, online im Internet unter URL: <<http://krimikulturarchiv.wordpress.com/2009/07/03/%E2%80%9Eda-steckste-nicht-drin-%E2%80%9C-ein-gesprach-mit-astrid-paprotta/>> [Abruf vom 02.10.2012].

² Rudolph, D. P.: „Da steckste nicht drin“, S. 63.

³ Heißenbüttel, H.: Spielregeln des Kriminalromans, S. 360; später S. 113.

⁴ Ebd.

⁵ Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta. Zur von der Autorin zugänglich gemachten „Innenwelt der Figuren“ (ebd.) siehe auch Kapitel 3.1.3.2, S. 160, Anm. 4.

⁶ Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta; Teil der Antwort Paprottas auf Chernovas Frage nach der „Bedeutung“ (ebd.) der Psychologie als Studienfach und Arbeitsbereich der Autorin.

⁷ Rudolph, D. P.: „Da steckste nicht drin“, S. 65.

⁸ Ebd., S. 66.

⁹ Ebd.



vergammelten Menschenreste nicht mag, die sie tagtäglich untersuchen muss“¹, und die sich trotzdem „das Gespür für die Abgründe, aus denen Morde begangen werden“², bewahrt, zeugt selbst von größtem Einfühlungsvermögen³, das eine Leiche nicht ‚missbraucht‘, um sie gemäß Heißenbüttel „alles in Gang“⁴ setzen zu lassen, nur damit sie „als rekonstruierte Person [...] am Schluß des Exempels den geringsten personalen Stellenwert“⁵ einnimmt.

Die erwähnte Leiche Helga Kellermanns beispielsweise prägt sich, anscheinend auch ohne die geringste Rolle im Roman zu spielen, geschweige denn irgendeine Handlung auszulösen, in das Gehirn eines Menschen ein, der vergessen hat, wie in seinem Beisein sein eigener Bruder gestorben ist. Kokhaviv wertet diese Art der ‚Hassliebe‘ zu den

¹ Gohlis, Tobias: Manchmal ist Mord einfacher als Leben, in: To Gohlis, 2002, online im Internet unter URL: <<http://www.togohlis.de/03paprotta.htm>> [Abruf vom 23.10.2012]. Bei dieser Version von Gohlis' Text handelt es sich um ein „unredigiertes Manuskript“ (ebd.). Eine bearbeitete Fassung, in der statt von „zerstörten, vergammelten Menschenresten“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.) nur noch – mit *einem* Adjektivattribut – von „vergammelten Menschenreste[n]“ (ebd.) die Rede ist, findet sich als Veröffentlichung in: Die Zeit, 57. Jg., Nr. 18 vom 25.04.2002, und online im Internet unter URL: <http://www.zeit.de/2002/18/Manchmal_ist_Mord_einfacher_als_Leben> [Abruf vom 23.10.2012].

² Ebd.; diese Quellenangabe bezieht sich auf beide in der vorherigen Anmerkung genannten Versionen von Tobias Gohlis' Rezension.

³ Evelyne Keitel stellt in ihrer Untersuchung über „Kriminalromane von Frauen für Frauen“ über die sich ab den 1970er Jahren vor allem in Amerika abzeichnende rasante Entwicklung eines feminin geprägten Kriminalliteraturfeldes fest, dass gerade „in der weiblichen Variante [...] die Detektivfigur greifbarer, menschlicher – und wesentlich sympathischer“ (Keitel, E.: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 3) in Erscheinung tritt und dass gerade dieser gewisse Feinsinn hauptberuflich oder anderweitig motivierte Ermittlerinnen von der kühlen Verstandestätigkeit ihrer männlichen Kollegen wenn nicht unbedingt abhebt, dann aber zumindest abgrenzt. Auch wenn Paprotta ‚Frauenkrimis‘ – wohl eher als Bezeichnung denn als Genre – nach eigener Aussage „hass[t]“ (Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta; zu diesem Verb siehe auch Kapitel 3.1.1, S. 152), scheint sie in der Kreation ihrer ‚vierfachen‘ Protagonistin Ina Henkel mit Keitel insofern übereinzustimmen, als Letztere zu dem Ergebnis kommt: „Die neuen Detektivinnen machen Fehler und Erfahrungen; sie reifen. Und in jedem weiteren Roman einer Serie wird mehr Vorgeschichte enthüllt.“ (Keitel, E.: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 4) Aus dem Vorgängerroman „Mimikry“ beispielsweise wird die finale von exzessiver Gewalt geprägte Begegnung mit der Ina Henkel in ‚Stalkermanier‘ verfolgenden Serienmörderin Birgit Benz (vgl. Paprotta, A.: Mimikry, Kapitel 55, S. 336–373) als Grund für eine – neben der ohnehin begrenzten psychischen Konsistenz der jungen Oberkommissarin – weitere Einschränkung von deren Stärke implizierender Ermittlerrolle auf „Sterntaucher“ übertragen. Von den Folgen ihres – literarischen – Einsatzdebüts auch noch in Paprottas zweitem Kriminalroman gezeichnet, erwähnt hier „Ina die Verrückte mit dem Stock, in deren Gewalt sie eine Nacht lang gewesen war, und die sie schlug, immer nur schlug und nicht entkommen ließ“ (AP 108) und deretwegen sie auch danach hat „kaum noch atmen können, keine geschlossenen Türen ertragen und kein geschlossenes Fenster und schon gar kein dumpfes Geräusch, weil dumpfe Geräusche sie an die Schläge erinnerten, die niederprasselten auf ihren Kopf und ihren Körper, überall“ (AP 109). Nicht allein dadurch ist Ina Henkel sowohl – im Sinne Keitels – „greifbarer“ (Keitel, E.: Kriminalromane von Frauen für Frauen, S. 3) als auch – nach der umgesetzten Idee Paprottas – *angreifbarer* als andere Ermittlerinnen, deren Geschlecht dabei weniger eine Rolle spielt als ihre Seele.

⁴ Heißenbüttel, H.: Spielregeln des Kriminalromans, S. 360; später S. 113.

⁵ Ebd., S. 361; später S. 114.



Leichen so aus: „Kein Mensch verschwindet unter seiner Garderobe oder dem weißen Laken einfach. Sie [Paprotta; S. M.] holt ihn darunter hervor, mit wenigen Worten.“¹

Fünf von Paprotta ‚hervorgebrachte‘ und ins ‚Leben‘ gerufene Leichen sollen im Folgenden besonders gewürdigt werden, und zwar in der ‚rekonstruierten‘² Reihenfolge ihres zeitlichen Auftretens – in totem Zustand, wohlgemerkt. Dass alle fünf durch das männliche Geschlecht vertreten werden, spielt dabei eine eher untergeordnete Rolle. Wichtiger ist ihre Position in Katja Kammers Familienkonstrukt, das der simplen Struktur eines ‚Hauses vom Nikolaus‘ mit fünf Eckpunkten entspricht: Die drei oberen hätten als Katjas Lebensgefährten das Dach formen und als solches das aus den zwei unteren als Katjas Söhnen gebildete Fundament schützen sollen. Stattdessen fällt das Konstrukt wie ein Kartenhaus zusammen, was keiner der Beteiligten überleben kann – das eingestürzte Dach ebenso wenig wie das von ihm erschlagene Fundament. Was bleibt, sind lediglich die durch die Mitte des Hauses gezogenen Linien des Kreuzes als Symbol eines im Zentrum der Familie stehenden Todes.

¹ Kokhaviv, A.: Eine Entdeckung, sechster Abschnitt.

² Die einfachen Anführungsstriche sollen lediglich eine – wenn auch unabsichtliche – Bezugnahme auf Heißenbüttels Begriff der Leiche „als rekonstruierte[r] Person“ (Heißenbüttel, H.: Spielregeln des Kriminalromans, S. 361; später S. 114) ausschließen.



3.2 *Tod einer Familie*

„Es gab viel Tod in Katja Kammers Leben“ (AP 190), fasst Oberkommissarin Ina Henkel unausgesprochen das zusammen, was entscheidende Stationen der Biographie einer unbekannteren Frau markiert. Nahezu paradox mutet es an, ein Leben anhand von Toden zu beschreiben, doch steht der Verlust nahestehender Menschen bei Katja Kammer oftmals für einen Wechsel – sowohl des Wohnortes als auch der Lebenssituation. Die von Heißenbüttel typisierte Leiche als „Hebel, der der Story den Anstoß liefert“¹, unterstreicht den Aspekt der Bewegung, die gerade im Angesicht der Starrheit zum Ausdruck und letztlich auch zur Entfaltung kommt. Geo- oder besser topographische Varianz zum Zwecke der biographischen Veränderung einzusetzen, kann gleichermaßen als Neuanfang wie als Fluchtverhalten bezeichnet werden. Letzteres wäre nichts anderes als ein „Reaktionsablauf[], der sich in einer rasch einsetzenden Ortsveränderung [...] zeigt, sobald bestimmte Reize (Signale) auftreten“ (Hervorh. v. S. M.)²; Neuanfang hingegen könnte eine über dieses bloße Defensivverhalten hinausgehende buchstäbliche ‚Auseinandersetzung‘ mit dem sichtbar bleibenden und nicht durch räumlichen Entzug gemiedenen Schicksal sein, die das Weiterleben ‚in Angriff nimmt‘ und möglicherweise in einer anderen, intakten sozialen Konstellation *aktiv* umsetzt.

„Die kollektive Verdrängung des Todes bedeutet auf der Ebene des Einzelnen die Trennung von den Erfahrungen mit der Sterblichkeit“³, erklärt Michaela Diers in ihrem Streifzug durch die mittelalterliche und heutige Todesthematik „Vom Nutzen der Tränen“ eine weniger räumlich als seelisch realisierte Abwehrreaktion, die sich nach Fröhlichs Begriffsbestimmung in Form eines „Muster[s] von Gefühlen, Vorstellungen und Verhaltenstendenzen, die mit dem Innewerden psychischer Bedrohung automatisch auftreten“⁴, zu einem Abwehrmechanismus entwickelt. Die Gefahr besteht gemäß Diers darin, dass durch mangelnde Auseinandersetzung mit dem Tod „Erfahrungen fehlen [...] in dem Augenblick, da der Tod aus der Verdrängung ins Leben tritt“⁵.

‚Irgendwann ist immer das erste Mal‘ – mag dieser Satz auch noch so phrasenhaft ‚abgedroschen‘ klingen, er wird zu einer brutalen Erkenntnis, wenn dieses ‚erste Mal‘ die Begegnung mit einem toten Menschen bedeutet. Dabei muss es sich nicht um einen Angehörigen handeln: Im fortschreitenden Berufsleben eines Polizisten „verlängert[] sich

¹ Ebd., S. 360; später S. 113.

² Fröhlich, W. D.: Wörterbuch Psychologie, S. 198 f., Artikel „Fluchtverhalten“, hier S. 198.

³ Diers, Michaela: Vom Nutzen der Tränen. Über den Umgang von Leben und Tod im Mittelalter und heute, Köln 1994, S. 142.

⁴ Fröhlich, W. D.: Wörterbuch Psychologie, S. 34–36, Artikel „Abwehrmechanismus“, hier S. 34.

⁵ Diers, M.: Vom Nutzen der Tränen, S. 142.

die Liste der ‚Ersten [!] Male‘: der erste Erhängte, der erste Totschlag, die erste Obduktion¹, weiß Kriminalhauptkommissar Volker Uhl aus eigener Erfahrung zu berichten. Sein Freund „Michael hatte Glück“², als er mit seinem Sohn den Zusammenstoß mit einem Geisterfahrer überlebt und noch in der Lage ist, den anderen Autofahrer zu retten. Als er schließlich im Beisein einer Polizistin weint, sagt sie ihm statt eines Trostes: „Weinen Sie ruhig. Wir weinen hinterher – zu Hause.“³ Trotz zahlreicher Todesfälle wird in „Sterntaucher“ nur an wenigen Stellen offen geweint, und wenn, dann ebenfalls zumeist „hinterher“⁴. Das mag aber vor allem darin begründet sein, dass das Schlimmste bereits geschehen ist, wenn die Romanhandlung einsetzt, und das Leiden oftmals aus der Erinnerung an die gegenwärtige Oberfläche ‚gespült‘ wird.

3.2.1 Ein längst toter Vater

Michael heißt nun auch⁵ ‚die erste Leiche‘ in Astrid Paprottas „Sterntaucher“, und er ist als Katja Kammers „Jugendfreund“ (AP 190) der erste Angehörige, den diese verliert. Im Gegensatz zu seinem Namensvetter, dem Erzengel Michael, wirkt er eher passiv und glücklos.⁶ Er steht an der Spitze der ‚Todesliste‘, weil die nachträgliche zeitliche Ordnung der Romanhandlung sein Ableben als am weitesten zurückliegend ausweist – sieht man von Katjas verstorbenen Eltern ab, für die nicht genau festgestellt werden kann, ob sie vor oder nach Michael sterben. Entscheidend ist nur, dass auch deren Tod von einem

¹ Uhl, Volker: Wie alles begann, in: Die erste Leiche vergisst man nicht. Polizisten erzählen, hrsg. von dems., Vorwort von Dietz-Werner Steck („Kommissar Bienzle“), mit Fotos von Suzanne Eichel, München/Zürich³2005, S. 13–20, hier S. 18.

² Ebd., S. 19.

³ Ebd., S. 20.

⁴ Ebd.

⁵ Vgl. ebd., S. 19. Das ‚auch‘ bezieht sich auf Uhls kurz zuvor angesprochenen gleichnamigen Freund, der (im Gegensatz zum – den späteren Tod seiner beiden Söhne nicht mehr miterleben müssenden – ‚ersten Toten‘ Paprottas) ebenso wie sein Sohn passiv überlebt und aktiv zum Lebensretter wird.

⁶ Maja Galle, die in ihrer kunsthistorischen Dissertation „d[er] Frage nach der Stellung des Erzengels Michael in der jüngeren deutschen Geschichte und Kunst“ (Galle, Maja: Der Erzengel Michael in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, München 2002 (zugleich Dissertation an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München 2001), S. 8) nachgeht, weist „de[m] Erzengel [...] als Leitfigur des deutschen Staatsgebildes [...] Aufgaben [...] eines Glück bringenden Wahrzeichens“ (ebd., S. 150) ebenso zu wie „als Symbol der Befreiungskriege. Den Höhepunkt dieser ‚Karriere‘ bildet dabei eindeutig das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig“ (ebd.), das eine besondere „Begegnung“ zwischen dem deutschen Kaiser und der Skulptur des Michael an der Fassade“ (ebd.) her- und darstellt. Auch Paprottas Figur des Michael bleibt an der ‚Fassade‘, jedoch im negativen Sinne einer simplen Oberfläche – ist ihm doch mangels längeren Lebens und Einflusses auf seine Familie keine tiefgründige Betrachtung und erst recht keine Assoziation mit Aktivität oder gar Glück vergönnt, sodass er auch hierin keines Vergleiches zu seinem berühmten Namensvetter würdig ist, sondern nur dessen absolute Negierung verkörpert.



Scheitern zeugt, das Katjas frühere Freundin Sabine Klein gegenüber Oberkommissarin Ina Henkel mit den lakonischen Worten zu formulieren vermag: „Die Mutter hatte einen Unfall, und der Vater ist kurz nach ihr gestorben. Säuferleber.“ (AP 190) Katjas widersprüchliches Künstlerinnendasein deutet sich allerdings schon in der Todesart ihrer Mutter an: Diese verunglückt ausgerechnet in dem Wagen tödlich, den sie sich von der damals noch hohen Gage ihrer Tochter gekauft hat (vgl. ebd.).

Ob deren Erfolg in gleichem Maße für den Tod ihres damaligen Lebensgefährten verantwortlich ist, bleibt Sabine Kleins spekulativer Bemerkung überlassen, die den Grad menschlichen Scheiterns von der Messlatte der beruflichen Entwicklung abliest: „Er war Redakteur bei einer Musikzeitschrift, und sie überholt ihn praktisch, verstehen Sie? Steigt auf aus eigener Kraft, das hat er wohl nie verwunden.“ (ebd.) Einer kritischen Prüfung mag diese mehr oder weniger absichtlich geäußerte Schuldzuweisung nicht standhalten, betrachtet man Sabine Kleins vorangegangene Aussage „Er war nämlich krank“ (ebd.), die allerdings durch Wort – „also mehr hier“ (ebd.) – und Geste – „sie tippte sich gegen die Stirn“ (ebd.) – direkt abgeschwächt wird. Katja Kammers spätere Bekannte, die Anwältin Ellen Severin, hingegen stellt ohne Bezug auf Katja – „er hat sie ja kaum noch wahrgenommen“ (AP 91) – allein ‚Michas‘ Krankheit und Tod in einen ursächlichen Zusammenhang: Er war „manisch-depressiv“ (ebd.), und „später hat er sich das Leben genommen“ (ebd.). Ganz anders klingt das aus dem Munde Klaus Tillmanns, des späteren Pflegevaters von Katjas Söhnen, von dem als Einzigem Michas genaue Todesursache genannt wird: „Was hat der arme Teufel gemacht? Nimmt eine Überdosis Schlaftabletten, und das war’s. *Sie* [Katja; S. M.] hat das wohl nicht sonderlich beeindruckt. Sie ist eine verdammte Hure, wissen Sie, und jetzt ist es passiert.“ (AP 78) Was Ellen Severin als hilflose Unwissenheit über Depressionen beschreibt – „sie [Katja; S. M.] hat die Krankheit nicht verstanden“ (AP 91) –, deutet Tillmann als schlichte Gefühlskälte einem Mann gegenüber, der bezeichnenderweise als eine von wenigen Figuren im Roman keinen Nachnamen erhält. Darüber hinaus erscheint sein Vorname nur in der verkürzten Form „,Micha““ (AP 190) und muss zudem mühsam erst aus Sabine Kleins Erinnerung hervorgeholt werden (vgl. ebd.). Dass sein Träger dennoch von wesentlicher Bedeutung für „das Zerschneiden einer Familie und [...] das Zerschneiden von Träumen“¹ in diesem von der Autorin selbst so beschriebenen „Roman einer Rocksängerin“² ist, fasst am deutlichsten und als erste Erwähnung dieser Figur im Text überhaupt die von Tillmanns Frau Regine gegebene kurze Information „,Der Vater ist ja längst tot““ (AP 77) zusammen, die

¹ Paprotta, A.: Bücher & Texte, Abschnitt „Geht’s um was?“.

² Ebd.

ihm seine (allerdings nur biologisch) entscheidende Rolle für Dorian und Robin zuschreibt.

3.2.2 Ein Fotograf ohne Gesicht

Christian Bauers Tod ist vor allem in der Erinnerung Dorians weniger Bild als Ton, realisiert als „langgezogener, wimmernder Schrei, in dem er die Stimme seiner Mutter erkannte“ (AP 130). Letztere verliert mit diesem Menschen den zweiten Lebenspartner und weist ihm als in der geordneten Romanbiographie ebenfalls an zweiter Stelle stehendem Toten damit seine Bedeutung als ihre vertane zweite und letzte Chance zu, das Leid aus ihrem Leben heraushalten zu können.

Erneut ist es Sabine Klein, die an der äußerlich sichtbaren Oberfläche fremden Schicksals verweilt: Hinter der unkritischen Berufung auf ein nahezu ‚göttliches Fatum‘ scheint sie ihre aus mangelnder Empathie resultierende Machtlosigkeit verstecken zu wollen, charakterisiert allein durch das von ihr gewählte Modalverb – Christian „*mußte* sich totspritzen“ (AP 193; Hervorh. v. S. M.) und *konnte* seinem Schicksal somit gar nicht entgehen.¹ Katja Kammers Freundin aus der Vergangenheit vertritt das Motto ‚Was nicht zu begründen ist, wird begründbar gemacht‘; sie stützt sich auf die Unumgänglichkeit eines Scheiterns, anstatt nach dessen Ursachen zu suchen. Erst „zwei Monate nach seinem Tod“ (AP 193) begegnet Sabine Klein ihrer Freundin wieder, sodass die wahrgenommene Veränderung umso schlagartiger zum Ausdruck kommt: Katja „hat nicht mehr

¹ Zunächst ganz ohne Modalverben kommt Dorians nüchterne Schilderung dieses Todes vor seiner Kollegin Ina Henkel aus: „Christian ist an Drogen gestorben“, sagte er. „[...] An dem Morgen ist er ganz früh aufgestanden, hat sich was gespritzt, und dann ist er neben ihr im Bett gestorben, und sie hat es nicht gemerkt. [...]“ (AP 132) Dem wie ein gewöhnlich verbrachter Tag im mehrere Begebenheiten pflichtschuldigst – wie als Antwort auf die Frage einer erziehungsberechtigten Person – aneinanderreihenden Perfekt erzählten Ereignis schließen sich weder Kommentare eines Eigen- noch solche eines Fremdverschuldens an, was gleichermaßen als von zu vielen Traumata hervorgerufene Lethargie wie als sich in das unumgängliche Schicksal fügende Resignation aufgefasst werden könnte. Als Dorian die Mitteilung seiner ihn prägenden Kindheitserinnerungen fortsetzt, kommt zwar auch er nicht länger ohne Modalverben aus, doch drücken diese bei ihm Macht ebenso wenig aus wie Willen, sondern eher die Sinnlosigkeit des Kampfes gegen Tatsachen, die sich nicht ändern lassen: „Erst wie sie ihn wecken *wollte*, da hat sie’s gemerkt“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.) – eine routinierte Handlung, die sich jeden Morgen wiederholt, nun aber plötzlich nicht mehr das gewohnte Ergebnis erzielt –, „Meine Mutter hat gesagt, sie [die Totenträger; S. M.] *müssen* ihn zu zweit tragen, weil er schwer ist“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.) – eine unumgängliche Notwendigkeit, die dem traurigen Todesfall und seinen Begleitumständen geschuldet ist – sowie schließlich „Sie hat dann nicht mehr richtig schlafen *können*“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.) – der Tod ihres Lebensgefährten kommt willkürlich, ihr Schlaf hingegen nicht. In allen Äußerungen kommt zum Ausdruck: Keiner der Beteiligten *kann* das ändern, was akzeptiert werden *muss*, geschweige denn das, woran man vor Eintritt des Grauens niemals hat denken *wollen*.



gelacht, und was hat sie lachen können [...]. Aber das Schlimmste ist mit ihrem Gesicht passiert, es war so verändert.“ (ebd.)

Vergleicht man den Tod von Katja Kammers Lebenspartner mit dem Schicksal des grimmschen „Froschkönigs“, dessen ‚tierisches Ableben‘ durch gezielten Wurf „wider die Wand“¹ hervorgerufen wird, zeigt sich äußerst plastisch, inwiefern „Wandlung [...] sich im Wortverstande schlag-artig vollzieht“². Nur vordergründig verschreibt sich Ursula Heindrichs in dieser Erkenntnis dem Begriff der märchenhaften *Verwandlung*, denn es öffnet sich hinter der wirklichkeitsfernen Fassade der „plötzliche[n] Wandlung des Tieres zum Menschen [...] ein Geheimnis: der Tod ist die Verwandlung“³. Doch während gemäß Heindrichs das märchenhafte Phänomen der Verwandlung mit der „Qualität des Entwandeln“⁴ einhergeht, gleichsam als „gesteigerte Qualität dessen, der zuvor [...] verbannt war“⁵ und nun in die grenzenlos abgesicherte Welt derjenigen entlassen wird, die dort fest verwurzelt ‚noch heute leben, wenn sie nicht gestorben sind‘⁶, wirkt die sich dem Tod Christians anschließende Verwandlung Katjas wie der Inbegriff von Entwurzelung: „Sie kam mit den Kindern vom Land zurück und wußte nicht wohin“ (AP 193) – ganz anders als die Königstochter, deren automatisierten Endzweck ihr „ein Königssohn mit schönen freundlichen Augen“⁷ garantiert.

Zwar müsste im Hinblick auf den Begriff der ‚*Entwandlung*‘ die Ästhetik des Prinzen nicht nur als finale, sondern auch als einer Verwünschung bereits vorausgegangene Schönheit verstanden werden, die sich mithin selbst noch im „dicken häßlichen Kopf“⁸ des Frosches verbirgt. Ein dementsprechender Ansporn Katjas jedoch, aus dem ‚hässlichen‘ Drogentod Christians noch eine Perspektive für ein irgendwann schöneres Leben abzuleiten, bleibt aus. Stattdessen geht sein Tod auf sie über, angefangen bei den Augen, die Heindrichs „als Ausdruck, als Spiegel der Seele“⁹ des Erlösten auffasst. Dieser, als „der Reine, den die Dämonen vernichten wollen, geht durch den Tod hindurch und steigt gewandelt aus ihm hervor: er stirbt nicht, er lebt“¹⁰ – rein physisch betrachtet tut Katja

¹ Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 5–8, hier S. 7.

² Heindrichs, Ursula: Einführung, in: Tod und Wandel im Märchen, im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. von Ursula Heindrichs, Heinz-Albert Heindrichs und Ulrike Kammerhofer, Regensburg 1991 (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, Bd. 16), S. 7–11, hier S. 10.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Anders deutet Dieter Wellershoff diese „lakonische Schlussformel des Märchens [...] : ‚Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie heute noch.‘ Das ist also alles, was sich noch darüber sagen läßt. Man lebt, genausogut könnte man tot sein.“ (Wellershoff, D.: Vorübergehende Entwirklichung, S. 499)

⁷ Heindrichs, U.: Einführung, S. 10.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 9 f.

nichts anderes. Erstens muss auch sie einen Tod durchschreiten, wenn auch nicht ihren eigenen, sondern den ihres Lebenspartners; zweitens vollzieht sie ebenfalls eine Wandlung, wenn sie als erste Reaktion darauf den Namen des Toten schreit und ihr älterer Sohn feststellen muss: „Noch nie hatte ihre Stimme so geklungen“ (AP 130); drittens ist aber gerade diesem Schrei nicht abzusprechen, dass Dorian darin noch immer „die Stimme seiner Mutter erkannte“ (ebd.).

Katja lebt also und verlangt dies verzweifelt auch von Christian, wenn sie „den Kopf auf seine Brust []legt“ (ebd.). Ihr Sohn „sah sie aufspringen und auf ihn zulaufen“ (AP 131) – ein weiteres untrügliches ‚Lebenszeichen‘. Die Widersprüchlichkeit eines Lebens im Angesicht des Todes drückt sich aus in Dorians kindlicher Beobachtung, „daß ihre Augen trocken waren, obwohl ihre Stimme gerade so klang, als würde sie weinen“ (ebd.). Dieser in die Erinnerung gebrannte Eindruck eines ratlosen Kindes bestätigt sich in Sabine Kleins Beschreibung der Veränderungen, denen Katja nach dem Verlust ihres ‚Lebenspartners‘ ausgesetzt ist. Das unlöslich gespeicherte Bild reflektiert auch hier der sogenannte ‚Spiegel der Seele‘¹, der anders als im Märchen nicht die Schönheit des Erlösten offenbart, sondern eher Züge einer Getöteten trägt, der man nicht länger auf ‚Augenhöhe‘ begegnen kann, selbst wenn man einander gegenübersteht. Dabei geht es weniger um die ästhetische Kategorie an sich, die Katja fortan vernachlässigt, als vielmehr um ein individuelles Urteil, dem sich Katjas ‚augenscheinlicher‘ Persönlichkeitsverlust entgegensetzt. Somit sind es „nicht Falten“ (AP 193) als Zeichen vorzeitigen, grambedingten Alterns, die ihre Freundin aus glücklicheren Zeiten nun schockieren. „Es war der Ausdruck, es waren die Augen, es war nicht mehr Katjas Gesicht. Alles stumpf“ (AP 193) und im Gegensatz zu einem „Königssohn mit schönen freundlichen Augen“² nicht mehr in der Lage, Konturen vergangenen oder gar zukünftigen Glücks zu erfassen, geschweige denn im Blickkontakt mit ihrem Gegenüber Rückschlüsse darauf ziehen zu lassen. Eine für das Märchen äußerst ‚unmoralische‘ Angelegenheit, schichtet dies doch nicht zunächst eine Aneinanderreihung glücklicher Momente auf, um sie danach ruckartig auszulassen und durch die nie enden wollende Herausforderung zu ersetzen, Tod und Leid als einzigen verlässlichen Lebensinhalt zu akzeptieren.

„Das Märchen kennt keinen wirklichen Tod, seine Moral ist das Glück [...], und die Permanenz dieses Glücks ist Leben“³, erkämpft und erreicht im „Tod als Wandel“⁴, gleichsam als letzte Prüfung vor dem ewigen Bestehen, das nichts anderes ist als die end-

¹ Ebd., S. 10.

² Ebd.

³ Ebd., S. 9.

⁴ Ebd., S. 10.



lose und „glatte Wiederherstellung der vorübergehend gestörten Ordnung“¹. In Ermangelung sich daran noch anschließender Herausforderungen müssten derartige Geschichten Dieter Wellershoff zufolge der ‚Trivilliteratur‘ mit ihrem charakteristischen „Happy-End, dem ideologisch und strukturell notwendigen Schlußritual“², zugerechnet werden. Doch nicht nur das Märchen mit garantiertem Glück ‚bis ans Ende der Protagonistentage‘ verschweigt die Fortsetzung der Geschichte nach der Hochzeit oder ähnlichen Zusammenführungen. Laut Wellershoff „nimmt das Leben die Gestalt ereignisloser Wiederholung an“³, sobald es nicht mehr erzählt wird. Weniger von ewigem Glück als von sich dahinziehender Gewohnheit, die nicht unbedingt als unangenehm empfunden werden muss, ist hier die Rede. Erzählt wird dies allenfalls in pflichtbewusst geführten Tagebüchern glücklicher, unglücklicher oder glückresistenter Eheleute, die sich bis zum Ende ihrer Ehe am ‚Ende ihrer Tage‘ nicht scheiden lassen, nicht aber in einer „vom Gefängnischarakter langweiliger Situationen“⁴ freien fiktiven Geschichte.

Christians Tod leitet noch mehr ein als den sozialen Abstieg einer Frau. Bezogen auf deren Sohn bewirkt er als

sozialer Wandel [...] Entstabilisierung alter Verhaltens- und Denkformen, Verschiebung der Systemgrenzen, Löschung veralteter Informationen oder ihre Neuordnung im Anschluß an neu zuströmendes Wissen in neuen, teilweise noch hypothetischen oder utopischen Zusammenhängen⁵.

Erst viel später vermag ein weiterer „langgezogener, wimmernder Schrei“ (AP 378) seiner Mutter durch Verknüpfung mit der Erinnerung an den Tag, „als Christian starb, der Fotograf des Sternbildes“ (ebd.), Dorians verloren geglaubtes Wissen um Robins Sterben zurückzuholen – aber eben erst nachdem die Zuordnung der neueren Ereignisse zu den bislang unverarbeiteten Bildern der Vergangenheit vollzogen worden ist.

Vergleichbar ist diese Entwicklung Dorians, ausgehend von seinen Assoziationen beim Tod Christians bis zur Anwesenheit bei der Tötung seines Bruders, als Handlungsbaustein eines Kriminalromans mit den zeitgleich stattfindenden Denkprozessen innerhalb seines Lesers. Diesem stellt Wellershoff den Zuschauer gegenüber, der sich gemäß „de[m] Psychoanalytiker Michael Balint [...] angesichts der schwindelerregenden Sensationen des Jahrmarktes, der Zirkusakrobatik und des Sports“⁶ freiwillig durch „Vergnügungen eine Wiederbelebung kindlicher Trennungsängste und ihre erneute Überwin-

¹ Wellershoff, D.: Vorübergehende Entwirklichung, S. 499.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 520.

⁶ Vgl. Balint, Michael: Angstlust und Regression, Stuttgart 1960, sinngemäß zit. nach: Wellershoff, D.: Vorübergehende Entwirklichung, S. 519.

dung¹ verschafft. Dieses ganz persönliche seelische Auf und Ab als „riskanter Prozeß [...] wird [...] zunächst einmal abgeschoben in vorpraktische Bereiche wie die Theorie und die Kunst, wo er, entlastet von praktischen Risiken, probeweise durchgespielt wird“². Die ‚Krimiliebhaber‘ verlassen während dieser ‚Probe‘ die Metaebene ihrer eigenen Bedürfnisse, wobei nicht erst im Konsum, sondern schon in der Auswahl der Lektüre die „symbolische Strategie“³ des Kriminalromans entlarvt wird, in seinen Lesern „den alltäglichen Erlebnismangel auszugleichen“⁴. Schließlich erreichen sie die Grundebene des Miterlebens und Mitleidens erdachter Konflikte, die beispielsweise Dorian durchlebt, wenn er sich an die Zeit vor Christians Tod erinnert.

Die zunächst vom Standpunkt der Außenwelt vollzogene Flucht in „die Theorie und die Kunst“⁵, die dem Leser erst den Weg in die Empathie mit Romanfiguren ebnet, verläuft nahezu parallel zur ‚Erinnerungslinie‘ Dorians, deren Ausgangspunkt zwar kein Buch, aber zumindest ein anderes Kunsterzeugnis bildet. Dessen Betitelung mit „*Familienglück*“ (AP 7) vermittelt zwischen äußerer Gestaltung und innerer Bedeutung, macht Intimität gleichsam abbildbar. Bekräftigt wird dies durch die Tatsache, dass sowohl die Form – hervorgerufen durch den Fotografen Christian – als auch der Inhalt – gebildet von der Sängerin Katja und ihren beiden Söhnen – auf Künstler zurückzuführen sind, genauer gesagt allerdings auf solche, die als Familienmitglieder aus dem Leben zweier Kinder verschwinden, von denen das jüngere schon früh den Zusammenhang zwischen Kunst und Leben erkennt: Wie kann man ein Kunstwerk als „*Familienglück*“ (ebd.) verkaufen, ohne die Familie als Ganzes abzubilden? Denn „Robin [...] fehlte darauf das rechte Bein“ (ebd.), und Schuld daran trägt allein der Künstler, der „hätte merken müssen [...], daß er [Robin; S. M.] auf diesem Bild gar nicht vollständig war, also überhaupt kein richtiger Mensch“ (ebd.). Für seinen großen Bruder hingegen wird das Foto allein dadurch, dass „es so fröhlich war“ (ebd.), zum „Lieblingsbild“ (ebd.).

Es hat den Anschein, als repräsentierten bereits in diesen einleitenden Sätzen von „Sterntaucher“ zwei Söhne zwei verschiedene Konzepte von Lebenseinstellungen, die „im Extrem neurotische Realitätsverkennungen“⁶ sein können. Auch diese Feststellung Wellershoffs stützt sich auf „Balints Terminologie [...]“. Während der Philobat [Dorian, der das alte Foto trotz Mängeln favorisiert; S. M.] die Welt als freundliche Weite erlebt,

¹ Ebd.

² Wellershoff, D.: Vorübergehende Entwirklichung, S. 520.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.



erscheint dem Oknophilen [Robin, der die Unvollständigkeit des Bildes nicht ertragen kann; S. M.] alles Fremde als Abgrund“¹.

Mit zunehmender ‚Entartung‘ des jeweiligen „Menschentyp[s]“² erwartet Dorian der Abstieg eines „narzißhaften Phantasten [...], der unfähig ist, eine Beziehung einzugehen“³. Vor diesem Hintergrund erscheint gerade der von ihm ergriffene Beruf des Polizisten nicht als die Tätigkeit eines ‚Freundes und Helfers‘, sondern als einzige und letzte Möglichkeit, Macht auszuüben, indem er scheinbar das Gesetz vertritt und die Herausforderungen des Polizistenalltags dazu missbraucht, allein seine eigene Existenz zu retten. Als Strafe für den schmerzlichen Verlust des „*Familienglück[s]*“ (AP 7), den Christians Tod nach sich zieht, „schoß er Verbrecher aus dem Weg, knüppelte ihnen bei Verhören die Fresse wund und schob die Mütze tief in die Stirn“ (AP 280) – wenn auch nur in Gedanken. „Die Mütze [...] in d[er] Stirn“ (ebd.) dient nicht nur als Schutz vor dem Blick der Menschen, sondern fortan auch als Metapher für den ‚Gesichtsverlust‘ des ‚Philobaten‘ Dorian, der nur dadurch überleben zu können glaubt, dass er jegliche Beziehung meidet – würde eine solche doch bedeuten, einander auf ‚Augenhöhe‘ zu begegnen. Ein Gegenüber kann es für einen Menschen, der sich – moralisch wie physisch – dazu prädestiniert sieht, über allen anderen zu stehen, nicht geben. So muss er schließlich voller Verachtung auf seine später wiedergefundene Mutter herabsehen, die mit der auf dem Familienfoto nunmehr genauso wenig gemein hat wie mit ihm, der von sich selbst glaubt, „nicht so etwas Leeres, Totes in den Augen“ (AP 307) zu haben, und sich damit wenn nicht als erotischer, dann zumindest als moralischer ‚Narzisst‘ offenbart, der sein Ethos allein aus der Quelle seines eigenen Blickwinkels statt aus gesellschaftlichen Übereinkünften zieht.

Dorian Kammer flüchtet sich in die verklärte Welt seiner Erinnerung, die jedoch die Zeit nach Christians Tod nicht überschreiten darf. Vor jener verzweifelt ‚verbarrikadierten‘ Grenze kann er seine Mutter „tanzen sehen, in ihrem Haus im Dorf, mit Christian, dem Fotografen“ (AP 51), doch sind die ‚Barrikaden‘ viel zu brüchig, als dass sie den Eindrang quälender Erinnerungsbrocken abwehren könnten, und erst recht nicht ‚schalldicht‘: Notgedrungen hört Dorian schließlich doch wieder jene „langsame, traurige Musik“ (ebd.), „das Lied [...], das seine Mutter für den toten Fotografen schrieb“ (ebd.) und das niemals das Lieblingslied ihres Sohnes sein wird, denn es ist nicht „so fröhlich“ (AP 7) wie das Bild des Fotografen.

¹ Vgl. Balint, M.: Angstlust und Regression, sinngemäß zit. nach: Wellershoff, D.: Vorübergehende Entwirklichung, S. 520.

² Ebd.

³ Ebd.

Letztlich sind aber beide künstlerischen Werke gescheitert, zumindest was ihr jeweiliges Selbstverständnis betrifft. Als Vertreterin der musikalischen Seite komponiert die Sängerin „ein Lied ohne Worte, dessen Melodie aber so klang wie ein Totenmarsch“ (AP 51) – ihr Ziel verfehlt sie somit in jeglicher Hinsicht: Weder kann sie es singen noch die Massen damit zum Tanzen bringen. Buchstäbliche ‚Totenstille‘ herrscht gleichermaßen in ihr wie um sie herum. Katja Kammer ist zu sehr Trauernde, um noch Künstlerin zu sein. Trauer braucht die Aussicht auf Linderung, um nicht in Lethargie zu münden, doch „Kunstwille verträgt sich schlecht mit der Suche nach einem geglückten Leben“¹, folgert Norbert Heinel aus seiner Behauptung, „Kunstveranlagung erweis[e] sich resistent gegen [...] Psychosen“². Da Katja durch Christians Tod jedoch in eine solche stürzt, hebt sich diese Resistenz auf: „Ästhetisches [...] als Opposition und kritisches Korrelat zur normativen Lebenswelt“³ ist nicht mehr möglich, denn Psychose und „Totenmarsch“ (AP 51) gehen ineinander über, statt gegeneinander zu opponieren. Katja Kammers Kunst muss insofern scheitern, als sie den künstlerischen Anspruch verliert, „Humor und Melancholie einander inspirieren“⁴ zu lassen.

Dass Christians fotografisches Werk ebenfalls ein Misserfolg wird, ist der ‚Entartung‘ Robins geschuldet, der seinen Part des Oknophilen so intensiv spielt, dass er letztlich gleich einem pedantischen „Klammerparasiten [...] vor jeder Veränderung zurückscheut“⁵: Christian ähnelt als „darstellender Künstler ein[em] Kameramann, der mit selektivem Bewusstsein das Motiv abschätzt[] und auswählt[]“⁶; Robin empfindet den Blickwinkel des Fotografen hingegen weniger *abschätzend* als *abschätzig*, sodass es als eine Art trotziger Gegenreaktion verstanden werden kann, wenn er letztlich in „Christian später nur den Scheißfotografen“ (AP 131) sieht. Der Grund für diese Aburteilung ist in der auf Visualität begrenzten Wahrnehmung der eigenen Person angesiedelt, die keinen Spielraum für Abstraktion übrig lässt und letztlich dazu führt, dass Katjas jüngerer Sohn sich auf dem Foto eher als Teil seiner selbst denn als Teil des abgebildeten „*Familien-glück[s]*“ (AP 7) betrachten kann, „denn ihm fehlte darauf das rechte Bein“ (ebd.). Das darin zum Ausdruck kommende Gefühl, „nicht vollständig [...], also überhaupt kein richtiger Mensch“ (ebd.), zu sein, scheint Heinels Kritik an dem widersinnigen Anspruch zu rechtfertigen, „dass Kunst den Menschen aus ihr vertreiben solle, indem menschliche

¹ Heinel, Norbert: Philosophie des musikalischen Kunstwerks, Wien 2008, S. 31.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Wellershoff, D.: Vorübergehende Entwirklichung, S. 520.

⁶ Heinel, N.: Philosophie des musikalischen Kunstwerks, S. 30.



Inhalte aus ihr gestrichen werden“¹. Im Wortsinne liegt dies jedoch allein im ‚Auge des Betrachters‘.

Um dem Fotografen hinsichtlich seiner Motive beziehungsweise seiner Motivierung nicht unrecht zu tun, sei die etwas moderatere Deutung des Rezensenten Tobias Gohlis herangezogen: „Das abgeschnittene Bein weist auch auf eine Geschichte außerhalb des abgebildeten Ausschnitts.“² Durch seinen Tod vermag der Künstler Christian diese zwar nicht mehr zu erzählen, dafür aber umso stärker in Gang zu setzen. Die Fortsetzung der Geschichte wird in der Rückerinnerung zum Tabu, vor dem Dorian die Augen verschließen will. Doch dafür bedarf es mehr als einer „Mütze [...] in d[er] Stirn“ (AP 280): „Er mußte aufhören zu denken, aber er konnte nicht, weil die Geschichten aus seinem Kopf nicht verschwinden wollten.“ (AP 12)

Verschwunden aus seiner Erinnerung hingegen ist seltsamerweise etwas, was ihm dabei hätte helfen können: „das Gesicht des Fotografen“ (AP 7). Haften geblieben sind zum einen die Tatsache, „daß er manchmal mit ihm Fußball spielte“ (ebd.), zum anderen

der Mensch, den er auf einer Bahre liegen sah [...], der aus dem Dorf, der Fotograf. Es war so lange her, doch manchmal konnte er die Hand noch sehen, die über den Rand der Bahre herabhing, als wollte er noch einmal winken (AP 50 f.).³

Dieses ambige Motiv aus Bewegung und Erstarrung spiegelt sich in Christians letztem Kunstwerk wider: Dort verwandelt sich „de[r] Rand der Bahre“ (AP 51) in den Rahmen des Bildes, aus dem Robins Bein fällt und in dem Dorian Hand winkt. Ausgelassene Stimmung im Leben vermag mangelhafte Perfektion auf dem Bild mehr als nur zu ersetzen. Allein diese Erkenntnis kann Christian dazu bewogen haben, gerade in einem ungünstigen ‚Augenblick‘ auf den Auslöser zu drücken. Zwinkern darf selbst das strengste ‚Auge des Betrachters‘.

3.2.3 Ein seelenloses Stilleben

„Der ist weg.“ (AP 328) Ein lakonisch geäußertes Satz verkündet den dritten Tod innerhalb dieses Kriminalromans. Selbstmord und ‚goldener Schuss‘ werden abgelöst durch den ersten Mord, der überdies von keinem Einzeltäter begangen wird. Die kurze Feststellung entspringt der wörtlichen Rede und weist mindestens zwei Merkmale der Deixis auf, die mithin „nicht in allen Gebrauchskontexten eine bestimmte Entität [...], sondern [...]

¹ Ebd.

² Gohlis, T.: Manchmal ist Mord einfacher als Leben (bezogen auf beide genannten Internetquellen).

³ Zur winkenden Hand siehe auch Kapitel 3.2.3, S. 178.

vielmehr eine Variable oder ein Stellvertreter für eine bestimmte durch den Kontext [...] gegebene Entität¹ bezeichnen.

„Der“ (AP 328) bildet das Subjekt des Satzes und könnte als bestimmter Artikel definiert werden – unter der Bedingung, dass ihm ein Substantiv folgte. Die Nichtgegebenheit dieser Tatsache erlaubt Rückschlüsse auf sozialdeiktisch motivierte Bedeutungsinhalte, die durch „gewisse Realitäten der sozialen Situation, in der ein Sprechakt vorkommt, [...] determiniert werden“² und anhand deren sich im Sinne des amerikanischen Philosophen John R. Searle zeigen lässt: „Ein Sprecher kann mehr meinen, als er wirklich sagt“³, und zwar sowohl über sich selbst als auch über seine „Referenz“⁴, die vom Angesprochenen oder auch vom Leser „als abgesondert von anderen Objekten herauszugreifen und zu identifizieren“⁵ ist.

Dabei kann der Wechsel einer deutschen Wortart durchaus mit der Verweigerung der sogenannten ‚feinen englischen Art‘ einhergehen. Dies ist dann der Fall, wenn „der“ (AP 328) nicht als bestimmter Artikel ein Beziehungswort nach sich zieht, sondern auf sich allein gestellt zum „Pronomen [...] als Stellvertreter eines Substantivs (+ Artikel)“⁶ wird, und zwar „ähnlich wie die 3. Person des Personalpronomens“⁷. Der Verweis des Linguisten Stephen C. Levinson darauf, „dass es zwischen Demonstrativpronomen auf der einen Seite und den definiten Artikeln und den Pronomina der dritten Person andererseits eine enge Beziehung gibt“⁸, erhält durch die Duden-Grammatik eine chronologische Ordnung, die das Verhältnis Artikel – Pronomen umkehrt und zu dem Ergebnis führt, dass erst „aus diesem Demonstrativpronomen [...] der bestimmte Artikel [...] und das Relativpronomen“⁹ hervorgegangen sind. Genau in dieser Reihenfolge lassen sich auf die Person Steffen Kemper bezogene Benennungen zuordnen – angefangen beim demonstrativen „Der ist weg“ (AP 328; Hervorh. v. S. M.), gefolgt vom bestimmten Artikel in

¹ Levinson, Stephen C.: Pragmatik, ins Deutsche übersetzt von Ursula Fries, Tübingen ²1994 (dort zuerst 1990; zuerst englisch: Pragmatics, Cambridge 1983) (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, hrsg. von Klaus Baumgärtner, Bd. 39), S. 55.

² Fillmore, Charles J[ohn]: Santa Cruz Lectures on Deixis, 1971. Mimeo, Indiana University Linguistics Club, Bloomington 1975, S. 76, zit. nach: Levinson, S. C.: Pragmatik, S. 91.

³ Searle, J. R.: Sprechakte, S. 32.

⁴ Ebd., S. 44.

⁵ Ebd.

⁶ Gelhaus, Hermann: Die Wortarten, in: Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache, hrsg. und bearbeitet von Günther Drosdowski in Zusammenarbeit mit Gerhard Augst, Hermann Gelhaus, Helmut Gipper, Max Mangold, Horst Sitta, Hans Wellmann und Christian Winkler, 4., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim/Wien/Zürich 1984 (zuerst 1959) (Der Duden in 10 Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion: Günther Drosdowski, Wolfgang Müller, Werner Scholze-Stubenrecht, Matthias Wermke, Bd. 4), S. 88–385, hier S. 324.

⁷ Ebd.

⁸ Levinson, S. C.: Pragmatik, S. 62, Anm. 2.

⁹ Gelhaus, H.: Die Wortarten, S. 324.



Kempers Reduktion auf „das Bündel“ (AP 331; Hervorh. v. S. M.) und mündend in Dorians einen Relativsatz enthaltendem Fazit, das er von seinem und Robins Totschlagsopfer – das damit seine eigenen Schandtaten aus der Vergangenheit verschleiern will – übernimmt: „Dinge, die außer Kontrolle geraten sind, muß man begraben.“ (AP 330; Hervorh. v. S. M.)

Der chronologischen Einordnung der gleichermaßen homonymen wie polysemen ‚der, die, das‘ steht eine stilistische Einstufung gegenüber, die ebendieses Demonstrativpronomen ‚auf den letzten Platz verweist‘, sollte es ‚unhöflich [...] Personalpronomen [...], ohne dass ein Anlass zu demonstrativer Hervorhebung vorliegt‘¹, ersetzen. Noch ‚unhöflicher‘ erscheint es, von jemand Anwesendem in der dritten Person zu sprechen, was einer ‚Enkodierung der Referenz auf Personen und Größen, die weder Sprecher noch Adressaten der betreffenden Äußerung sind‘², gleichkommt. Sowohl der hierin offenbarte sozialdeiktische Faktor des Ausschlusses als Kommunikationsteilhaber als auch der pejorative Missbrauch des Demonstrativpronomens zur schlichten Benennung einer Person kommentieren hier linguistisch, was sich biologisch bereits realisiert hat: Dem Verstummen ist das Versterben vorausgegangen; ‚der ist weg‘ (AP 328; Hervorh. v. S. M.) aus der Sprachgemeinschaft und – noch etwas länger – aus der ‚Schar der Lebenden‘. Wer sich buchstäblich ‚jenseits‘³ der Sprachbarriere befindet, braucht die Schwelle zum Tod nicht mehr zu überwinden.

Diesem Bild eines Menschen, der ‚es hinter sich hat‘, entspricht die in der Erinnerung Dorians eingebrannte Momentaufnahme „Entspannt lag der Arm auf der Lehne, als würde er fernsehen“ (AP 328). In ihrer nahezu versöhnlichen Anmutung ähnelt Steffen Kempers „Arm“ (ebd.) Christian Bauers bereits erläuteter⁴ „Hand [...], die über den Rand der Bahre herabhing, als wollte er noch einmal winken“ (AP 51). Dies darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass selbst hier erneut die Nichtkommunikation Steffen Kempers betont wird: Zwar wird er in Dorians Vorstellung gleichsam ‚wiederbelebt‘, doch nicht einmal das vermag ihm mitteilbaren Charakter zu verleihen. Er sieht teilnahmslos ‚fern‘, während Christian auch im Tod noch „winken“ (ebd.) will; und wer einem zu-

¹ Duden. Richtiges und gutes Deutsch. Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle, hrsg. von der Dudenredaktion, bearbeitet von Peter Eisenberg unter Mitwirkung von Franziska Münzberg und Kathrin Kunkel-Razum, auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln, 6., vollständig überarbeitete Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2007 (zuerst Mannheim/Wien/Zürich 1965) (Der Duden in 12 Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion: Matthias Wermke, Kathrin Kunkel-Razum, Werner Scholze-Stubenrecht, Bd. 9), S. 224–226, Artikel „Demonstrativ“, hier S. 226.

² Levinson, S. C.: Pragmatik, S. 63.

³ Als ‚buchstäblich‘ wird hier das homonyme substantivische Äquivalent zur Präposition verstanden. Dieser ‚metasprachlich‘ beschriebene Übergang von einer Wortart in die nächste geht einher mit der ‚basis-sprachlich‘ auszudrückenden Transzendenz aus der Welt der Lebenden in das sogenannte ‚Jenseits‘.

⁴ Siehe hierzu Kapitel 3.2.2, S. 176.

winkt, sieht einen auch ‚an‘. In Bezug auf möglichen Augenkontakt bleibt gleichwohl anzumerken, dass es beide Männer sind, die posthum einem ‚Gesichtsverlust‘ anheimfallen: Christian, wenn sich Dorian trotz aller genannten Vorzüge dieses Menschen nicht einmal ‚an das Gesicht des Fotografen [...] erinnern‘ (AP 7) kann, ebenso wie Kemper, dem die beiden Brüder ‚nicht ins Gesicht sehen konnten‘ (AP 328) – auch wenn dies weniger mangelndem Erinnerungsvermögen als vielmehr Kempers ‚Kinn [...] auf der Brust‘ (ebd.) geschuldet ist. Mithin bleibt sein Gesicht allein durch den gesenkten Kopf verborgen, der gleichermaßen anatomisch wie symbolisch als ‚Haupt-Organ [...] Träger des Bewußtseins, des Ich [ist]‘¹, aber eben auch ‚der eigentliche Regent des Menschen‘²: Letzterer muss umso resignierter wirken, je mehr er ‚den Kopf hängen lässt‘ und damit das Scheitern der ‚Regentschaft‘ nach außen kehrt. Mögliche ‚Mitregenten‘ müssen einsehen, dass ein toter Herrscher weder die – für Christian charakteristische – ‚Hand‘ (AP 51) ihnen zu reichen noch sie in den – von Kemper ‚übrig gebliebenen‘ – ‚Arm‘ (AP 328) zu nehmen vermag.

Schließlich schwindet auch noch der letzte Hauch von Versöhnlichkeit aus Kempers Bild, dessen Atmosphäre plötzlich ganz und gar nicht mehr ‚entspannt‘ (AP 328) ist, sondern aus Dorians beeinflusstem Blickwinkel, der weniger visualisiert als identifiziert, nur noch als ‚ein Sofa, ein Arm, ein toter Lügner‘ (AP 328) erscheint. Wie sehr gerade das letzte Element dieses dreigeteilten Bildes die Sichtbarmachung des Unsichtbaren offenbart, beschreibt ein Satz Stefan Guschkers: ‚Aus der Spannung zwischen der sichtbaren Oberfläche und dem Verborgenen ergeben sich mannigfaltige (Un-)Möglichkeiten der Bedeutungszuweisung durch den jeweiligen Bildbesitzer.‘³ Bereits der Titel seiner soziologischen Dissertation stellt ‚Bilderwelt und Lebenswirklichkeit‘ einander gegenüber und legitimiert damit die aus ‚dem Verborgenen‘⁴, das heißt aus dem in der realen Vergangenheit vor Aufnahme des Bildes Erlebten, heraus erfolgende Identifikation eines Menschen als ‚Lügner[s]‘ (AP 328), der ohne Weiteres als ein solcher nicht abgebildet werden könnte – ist doch gerade er derjenige, der die Wahrheit verdeckt, statt sie zu enthüllen und damit ‚abzubilden‘. Indem er sich erinnert, ist Dorian bereits ein ‚Bildbesitzer‘⁵, der zugegebenermaßen auch über weniger ästhetische Aufnahmen einer ‚dunklen Vergangenheit‘ verfügt, die anzusehen oftmals eher Qual denn Vergnügen bereitet. In

¹ Lurker, Manfred: Kopf, in: Wörterbuch der Symbolik, S. 382 f., hier S. 382.

² Ebd.

³ Guschker, Stefan: Bilderwelt und Lebenswirklichkeit. Eine soziologische Studie über die Rolle privater Fotos für die Sinnhaftigkeit des eigenen Lebens, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien 2002 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 22, Soziologie, Bd. 373; zugleich Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 2001), S. 1.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.



diesem Sinne werden „ein Sofa, ein Arm“ (AP 328) zu den Flügeln eines Triptychons¹, in dessen Mitte „ein toter Lügner“ (AP 328) liegt und das somit statt der Leiden Christi und der Sünder das Martyrium von Opfer und Täter ausmalt.

Eher unpassend wäre es, ein solches Bild als ‚Stilleben‘ zu bezeichnen, da dessen „Darstellung [...] unbewegter Gegenstände [...] tote Tiere“² mit einschließt, aber eben keine toten Menschen. Die Art hingegen, wie Steffen Kemper zu einem solchen geworden ist, rettet zumindest ein Charakteristikum des Stillebens, nämlich das der „vom Maler bewirkten, also nicht zufälligen Anordnung“³. Kemper ist keines ‚natürlichen Todes‘ gestorben, denn die Natur selbst ist gleichsam zugrunde gegangen: an der Kunst des Arrangements, dem das Stilleben „in Frankreich [...] den Namen *nature morte*, in Italien *natura morte*“⁴ verdankt. Doch auch das „tote Tier“⁵ als Bildelement lässt sich noch identifizieren und gar als Motiv(ator) des Stillebens bezeichnen: „Es war ein kleiner Vogel aus Ton, der neben dem Aschenbecher stand, eine Schwalbe?“ (AP 327) Ihn bietet Kemper den Jungen als Versöhnungsgeschenk an – und wagt hinzuzufügen: „Das hat sie vergessen, das hab ich ihr mal geschenkt, und sie mochte es sogar“ (AP 326 f.). Die Erinnerung an die auf Liebe gründende ‚ornithologisch motivierte‘ Erziehung durch ihre Mutter wird wachgerufen und ‚energetisch‘ in das entgegengesetzte Extrem umgewandelt, den Zerstörer dieser Idylle auszulöschen und damit einhergehend jenes mörderische ‚Stilleben‘ hervorzubringen.

Am Schauplatz der Momentaufnahme entbrennt ein Streit um das ‚Urheberrecht‘, das der ‚Künstler‘ allerdings nicht für sich selbst beansprucht, sondern von sich weist, bis es auf ihn zurückgeworfen wird, um erneut an ihm abzuprallen: „Du warst es“, sagte Robin leise. „Nein, du.“ Dorian legte ihm eine Hand aufs Knie. „Du hast ihm den Schädel gespalten, das warst du.“ „Aber du hast angefangen“, flüsterte Robin.“ (AP 328) Die gegenseitig nicht akzeptierte Zuweisung von ‚Copyright‘ und Schuld mündet in Resignation: „Ist doch egal jetzt.“ (ebd.)

Nicht „egal“ (ebd.) hingegen sind die Zusammenhänge, die das Auffinden des Toten enthüllen könnte, vor allem bezogen auf dessen Kontakt „mit einem Kurzen, den Kemper weghaben wollte“ (ebd.). Die doppelte Verwendung des Adverbs „weg“ (ebd.) untermauert seine wechselnde Bedeutung für Täter und Opfer; dementsprechend ist Kemper nur deshalb tot beziehungsweise „weg“ (ebd.), weil er selbst zuvor Robin „weg-

¹ Zu diesem ‚bildhaften Ausdruck‘ siehe auch Kapitel 4.3.2, S. 380.

² Lützeler, Heinrich: Bildwörterbuch der Kunst, mit 853 Zeichnungen von Theo Siering, Bonn 1950, S. 526 f., Artikel „Stilleben“.

³ Ebd., S. 526.

⁴ Winzer, F.: Das rororo Sachlexikon der Bildenden Künste, Bd. 2: Lackarbeiten – Zyklopisches Mauerwerk, S. 112, Artikel „Stilleben“.

⁵ Lützeler, H.: Bildwörterbuch der Kunst, S. 526 f., Artikel „Stilleben“, hier S. 527.

haben“ (ebd.) wollte. Beide gefährden jeweils die Existenzgrundlage des anderen: So droht Robins Insiderwissen Kempers Folterzirkel vom Geheimitipp zur ‚öffentlichen Fleischbeschau‘ zu degradieren, während umgekehrt Kemper Robins Informantenkarriere im Wege¹ steht. Ästhetisch realisiert sich diese gegenseitige Beeinflussung in verschiedenen Bildern voneinander: Wie Dorian sind auch Robin und Kemper „Bildbesitzer“² im Sinne Guschkers; und die Kriminalhandlung will es so, dass Robins Bild als „dieser Kleine, dessen Geldgier so riesig war“ (AP 328), ‚aus dem Rahmen fällt‘, um schließlich als das eines Mörders zu erscheinen. Die Möglichkeit in Erwägung zu ziehen, dass dieser Tat eine viel längere Geschichte vorausgeht als die eines Kleinganoven, dessen pekuniäre Quelle zu versiegen droht, fordert Guschker – zumindest könnte man das so deuten, wenn man von ihm thematisierte „private Fotos“³ als Allegorie zu prägenden Kindheitserinnerungen heranzieht:

Ein Verständnis für Außenstehende ist erst dann möglich, wenn die (oft akribische) Auslegung der Motivebene in den Hintergrund gerät, und statt dessen versucht wird, biographische Kontexte zu finden, welche die Bedeutung des Fotos für den Bildbesitzer erhellen.⁴

Die Frage ist allerdings, ob „Außenstehende [...] die Bedeutung“⁵ eines Folterzirkels ermessen können, in den ein Kind gestoßen wird und aus dem allenfalls sein Körper, nicht jedoch seine Seele fliehen kann. Nach Auffassung Dorians muss es der Chef eines Folterzirkels da wesentlich leichter haben, wenn er zumindest seelisch unangreifbar ist: „Man sollte meinen, seine Seele ging irgendwohin, aber weißt du was, der hatte keine“ (AP 328) – auch wenn nicht mehr bewiesen werden kann, ob Kemper, der Robin „weghaben“ (ebd.) wollte, dies in letzter Konsequenz durch Mord zu erreichen versucht hätte. Ein drittes Mal erscheint in seinem Umfeld das bedeutungsträchtige „weg“ (ebd.), aber es

¹ Die etymologische Verwandtschaft des Substantivs ‚Weg‘ zum mit Ausnahme der Kleinschreibung homographen Adverb ‚weg‘, „ursprünglich dasselbe Wort“ (Duden. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, bearbeitet von Günther Drosdowski, nach den Regeln der neuen deutschen Rechtschreibung überarbeiteter Nachdruck der 2. Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1997 (zuerst Mannheim/Wien/Zürich 1963) (Der Duden in 12 Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion: Annette Klosa, Werner Scholze-Stubenrecht, Matthias Wermke, Bd. 7), S. 804, Artikel „Weg“), offenbart sich weniger in der Phrase ‚im Weg stehen‘ als in der Wortverknüpfung „sich auf den Weg machen, weggehen“ (ebd.) oder in seiner passiven Variante ‚aus dem Weg geräumt werden‘, wodurch Kempers Opferrolle in den Vordergrund rückt. Nicht auf die Stagnation des Todes, sondern auf die zur selben Wortfamilie gehörende ‚Bewegung‘ (vgl. ebd.) der Tat verweist also derjenige, der „weg“ (AP 328) ist. Auf Kemper bezogen, ersetzt Dorian das Wort „weg“ (ebd.) durch „hin“ (ebd.), um dem Adverb das Lexem der ‚Bewegung‘ zu nehmen und Kemper ein mögliches Weiterleben nach dessen Tod abzusprechen und damit die Möglichkeit, dass „seine Seele [...] irgendwohin“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.) wandere.

² Guschker, S.: Bilderwelt und Lebenswirklichkeit, S. 1.

³ Ebd., S. 2.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.



geht nur noch um das Verschwinden seiner Leiche, seines Körpers, dessen Seele eventuell gar nicht existiert hat. Und trotzdem scheint Kemper immerhin Persönlichkeit zu haben, denn schließlich wird ihm statt des abwertenden Demonstrativpronomens doch noch das ihm angemessenere Personalpronomen zugestanden, wenn Dorian über den toten Kemper sagt: „*Er* muß hier weg“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.), nachdem es vorher aus Robins Mund geheißen hat: „*Der* ist weg.“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.) Stilistisch gesehen, wird einer zu entfernenden Leiche also mehr Würde zuteil als einer gar nicht erst existenten Seele. Vielleicht genügt aber auch die einfache Interpretation, dass den Gebrüdern Kammer ein toter Steffen Kemper besser gefällt als ein lebendiger.

3.2.4 Ein Beigesetzter ohne Grab

Ordnet man die Ereignisse im Kriminalroman „Sterntaucher“ chronologisch, tritt Robin Kammer zwar als der vierte Mensch auf, der den physischen Tod zu erleiden hat, doch wählt die Autorin ihn als die erste Figur, die dem Leser in der Rolle des Opfers begegnet. Aus drei verschiedenen Blickwinkeln soll in diesem Teilabschnitt das mehr oder weniger emotional gefärbte Zusammentreffen mit diesem Toten geschildert werden, wobei Sinneswahrnehmungen als Abgrenzung des Lebens vom Tod zunächst im Vordergrund stehen. Oberflächlich betrachtet, handelt es sich bei den drei Personen, die in räumliche Nähe zur Leiche rücken, um deren Entdecker und zwei zu deren Fundort beordnete Polizisten, von denen jedoch einer als Bruder des Toten eine tiefer greifende Beteiligung offenbart. Mit ebendieser ‚routinefreien‘ Sicht auf die Leiche wird begonnen, bevor sich die Beobachtungen der Oberkommissarin und des Mannes, der den Toten gefunden hat, in ihrem weniger persönlichen Bezug zum Verstorbenen zu einem zweiten Unterpunkt zusammenfügen.

3.2.4.1 *Brüderlich von Herz bis Hand*

Die unmittelbare Wirklichkeit von Robins Tod rückt zunächst in den Hintergrund, um dann umso stärker betont zu werden; dementsprechend muss die scheinbare Unbeschwertheit, in der wie zur Eröffnung eines persönlichen Kennenlernens „die andere Hand berührt[]“ (AP 10) wird, in deren passiv abweisender und den Händedruck nicht erwidrender Kälte schnell in Bedrücktheit umschlagen. Dieses Aufeinandertreffen von lebender und toter Hand der Geschwister markiert im Text die erste Konfrontation mit

dem Tod, die zwar aus der Perspektive des überlebenden Bruders Dorian geschildert wird, im Laufe dessen gleichwohl nicht durchgängig subjektiv genug gefärbt ist, um daran die enge Beziehung zwischen Lebendem und Totem ermessen zu können. Die mit Zügen des Lebendigen durchsetzte Wahrnehmung schreitet fort in vermeintlicher Aktivität der nicht mehr funktionsfähigen Sinnesorgane: „Der Tote sah ihn an und guckte doch an ihm vorbei.“ (ebd.) Während der erste Teil des Satzes eine Beziehung des Opfers zu seinem Betrachter erahnen lässt, deutet das zweite Prädikat antithetisch auf deren Erlöschen hin.

Die Autorin setzt den Toten einer weiteren über das rein Physische hinaus deutbaren Gegensätzlichkeit aus, denn „er selber war kaputt, aber die Brille war noch heil“ (ebd.): Die Gegenüberstellung eines toten Menschen mit einem toten Gegenstand weist Letzterem einen höheren Status zu als seinem Besitzer, der offensichtlich keines natürlichen Todes gestorben ist, sondern ihn von außen erlitten hat. Obgleich die Brille nichts anderes als unbelebt sein kann, ist sie ihrem Zweck entsprechend in makellosem Zustand, wohingegen der Mensch Robin das Menschliche an sich – das Leben – verloren hat und nicht einmal in totem Zustand eine würdige Charakterisierung erhält: Er ist schlichtweg „kaputt“ (ebd.), was einerseits das Konnotat der Zerstörung enthält, andererseits aber auch einen Funken Menschlichkeit assoziiert, wenn man dabei an jemanden denkt, der schlichtweg ‚müde‘ ist.¹

Der Friedhof als Fundort der Leiche entrückt den Tod Robins jeglicher Natürlichkeit, liegt dieser doch „oben auf der Erde, während alle anderen darunter lagen“ (AP 10), und seine ‚Lebensachse‘ wird gleichsam ‚gespiegelt‘, wenn sein Bruder ihn zu Beginn des Erzählten dort auffindet, statt ihn am Ende dort zu beerdigen. Die der Chronologie der Ereignisse zuwiderlaufende Positionierung der Auffindesituation des toten Bruders offenbart Parallelen zu Richard Alewyns Versuch, in den 1960er Jahren die zwischen Kriminalliteratur und ihre wissenschaftliche Erforschbarkeit gezogene Grenze zu durchbrechen und damit das Genre zu rehabilitieren. Alewyns Ambitionen münden in der Behauptung, „daß der Kriminalroman sich überhaupt nicht abgrenzen läßt [...] – außer gegenüber dem Detektivroman“², was aber „nicht eine Sache des Stoffs, sondern der Form“³ sei. Er nennt „als Beispiel den ältesten und berühmtesten Kriminalfall unserer

¹ Zum Adjektiv „kaputt“ (AP 10) siehe auch Kapitel 3.3.2.2, S. 220 und S. 222, ebenso Kapitel 3.3.3, S. 228, sowie Kapitel 3.3.5.2, S. 281, wo auf ebendieses Adjektiv im Zusammenhang mit dem Ende von Katjas Kammers Karriere eingegangen wird: Als die Zeitung titelt: „Kammer kaputt“ (AP 9), wird der Abstieg der gesamten gleichnamigen Familie vorausgedeutet.

² Alewyn, R.: Anatomie des Detektivromans, S. 373; später S. 52 f. Zum Aspekt der Abgrenzung siehe vor allem auch Kapitel 4.2.4.1, S. 356.

³ Alewyn, R.: Anatomie des Detektivromans, S. 373; später S. 53.



Überlieferung¹, der „als Originalfassung der Bibelgeschichte [...] ein Kriminalroman [ist]“², während die Geschichte als Detektivroman da „beginnt, wo die andere aufgehört hat, mit dem erschlagenen Abel“³, dessen Mörder rückwirkend in „d[er] Menschheitsfamilie [...] Adam, Eva, Kain“⁴ zu suchen ist.

Die endgültige Entmenschlichung Robins erlebt der Leser gerade in Anwesenheit des zu dieser Suche beauftragten Ermittlerteams samt Spurensicherung, und zwar in jenem Augenblick, als es schließlich die Decke von der Leiche nimmt. Als „ein anderer Mensch“ (AP 15) offenbart sich Robin seinem Bruder erst hier, denn auch wenn Letzterer es ist, der den Toten „entdeckt“, so sieht er doch zunächst nur dessen Gesicht, das als Einziges „in Ordnung“ (ebd.) ist, „aber alles andere war falsch, rote Flecken, rote Spritzer, sein Blut überall [...], man sah einen Krater, der sich rot und blutig durch seine Haut fraß“ (ebd.). Die Perspektive Dorians eröffnet dem Leser zwar die Möglichkeit, zusammen mit ihm die todesbedingte Veränderung Robins wahrzunehmen, schränkt diese jedoch bereits vorher ein, indem er den zerstörten Körper als „falsch“ (ebd.) beurteilt und somit dem freigegebenen Blick den Stempel der emotionalen Beteiligung aufdrückt.

Neben dem visuellen vermag auch der Tastsinn mit dem durch Dorian gewonnenen Resultat „Die Hand war so kalt“ (AP 20) eine Beziehung zwischen Opfer und Beamtem zu offenbaren, ohne die Ebene des äußerlich Wahrnehmbaren zu verlassen. Es hat den Anschein, als wolle Dorian das sich ihm anbietende Todesbild nicht verändern, wenn er es zum einen nicht schafft, Robin „endlich die Augen zu schließen“ (AP 19) – mag es sich auch nur noch um „tote Augen“ (AP 15) handeln –, und zum anderen rein äußere Merkmale dem toten und dem lebendigen Robin gleichermaßen zuschreibt: „Sein Leben lang war er klein gewesen, und auch im Tod sah er winzig aus und dünn.“ (AP 19) Indem Dorian diese vom Tod unabhängige Unveränderlichkeit nahezu mit Unversehrtheit gleichsetzt – „bis auf das verschmierte Blut und die Löcher in seiner Haut sah Robin doch ganz anständig aus“ (AP 20) –, bekundet er nur scheinbar emotionale Neutralität, denn es sind vielmehr die äußeren Reize, die trotz ihrer Verifizierbarkeit einer Entwertung angesichts der nicht zu überbietenden Befangenheit unterliegen müssen. Seine Gedankenstruktur enthüllt dem Leser die Symbiose aus Distanz und Intimität, sodass Dorian gleichzeitig objektiv „auf die Leiche“ (AP 21) und mehr als subjektiv auf „Robins kalte, graue Haut“ (ebd.) aufmerksam machen kann.

¹ Ebd., S. 374; später S. 53.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd. Zu einem anderen Fehlverhalten innerhalb dieser biblischen Familie, bei dem eher die Strafmaßnahme als die Aufklärung des Vergehens im Mittelpunkt steht, siehe Kapitel 2.3.2, S. 80.

„Alles war anders als sonst“ (AP 15), einerseits weil das Opfer der Bruder eines der Polizisten vor Ort ist – was außer dem Leser und Dorian zu diesem Zeitpunkt noch niemand weiß –, andererseits weil es, „wie es aussieht, übertötet“ (AP 16) worden ist. Äußerlich erkennbar ist dies an den „Stichwunden“ (ebd.), die allerdings nicht Dorian, sondern die ermittelnde Beamtin Ina Henkel erwähnt – ein weiterer Hinweis darauf, dass die Passivität, die buchstäbliche ‚Leideform‘ des ‚Getötetwerdens‘, Robins sichtbare Veränderung angemessener zum Ausdruck bringt als das eher autonom und aktiv formulierte ‚Sterben‘.

„Ausgeblutet“ (ebd.) mag der finale Status eines zum Schlachthof geführten Tieres¹ sein, nicht aber der organisch intakte Zustand eines in seiner Lebensführung selbstbestimmten Menschen. Dessen ungeachtet hat der Verstorbene neben dem eher tierisch anmutenden Stadium auch das der „Leichenstarre“ (AP 17, AP 26) erreicht. Sie bewirkt zusätzlich zum Tod, der die Funktionsfähigkeit sowohl der Sinnesorgane als auch der Gliedmaßen beendet, dass „die Beine des Toten“ (AP 17) selbst von außen nur noch mühsam bewegt werden können. Somit konfrontiert der Tod nicht nur den Ablebenden, sondern auch die um ihn herum *Überlebenden* mit einer ebenso emotions- wie konditionsbezogenen Immobilität.

3.2.4.2 *Leiche über Leichen*

„Leichenstarre“ (AP 17, AP 26) ist abgesehen von ihrer physischen Umsetzung „ein häßliches Wort“ (AP 26), das zu den Ausdrücken gehört, „die normale Menschen nicht in den Mund nahmen, weil sie vielleicht Angst hatten, sie zu begreifen“ (ebd.), und den Übergang von Dorian Kammers in Ina Henkels Perspektive charakterisiert. Beiden gemeinsam ist die „kalte, graue Haut“ (AP 21, AP 30), die einerseits Dorian an seinem Bruder, andererseits Ina an einer von vielen Leichen sieht und fühlt.

Die dem Berufsalltag geschuldete Macht der Gewohnheit hält die Ermittlerin nicht davon ab, die gegenwärtig maßgebliche Leiche einem zweifachen Vergleich mit doppelter Alliteration zu unterziehen: „Der tote Junge“ (AP 30) erscheint ihr „wie ein müder *Wicht* auf *Wanderschaft* [...], zugedeckt wie ein *krankes Kind*“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.), was entweder Ina Henkels Routine infrage stellt oder aber ihre Weigerung betont, Tatsachen wie Robin Kammers „Leichenstarre“ (AP 17, AP 26) nur als nackte, äußere Wahr-

¹ Zur buchstäblichen ‚Schlachthofszene‘ des zuvor analysierten Kriminalromans von Sabine Deitmer siehe auch Kapitel 2.3.4, ab S. 85; Kapitel 2.3.5, S. 87 und S. 95, Anm. 1; vgl. SD 130–133.



heit zu betrachten.¹ Vielleicht ist es gerade die bewusste Ablehnung jeglicher ‚Gewohnheitsmacht‘, die aus Inas Eigenart spricht, ein Tertium Comparationis im Zusammenhang eines Verbrechens zu bilden, dessen unaussprechliche Folgen wie Robins ‚zerstörten Körper‘ (AP 30)² und seine ‚Leichenstarre‘ (AP 17, AP 26) sie nicht *begreifen will*, aber *aussprechen muss*. Diese Verbindung von unfreiwilliger Wahrnehmung und freiwilliger Beschreibung desselben Zustands spricht Ina Henkel zwar nicht von jedweder Angst vor dem sinnlich Wahrnehmbaren frei, beweist jedoch, dass sie sich ihr stellt, und befähigt sie schließlich entgegen ihrer Gewohnheit dazu, ‚den Getöteten nicht richtig in die Gesichter zu sehen, nur auf Wunden und Male zu achten‘ (AP 31), ‚seine hellen Augen hinter der heilgebliebenen Brille [...] auf sie gerichtet‘ (ebd.) zu lassen. Sogar ‚sein grauweißes Gesicht wollte sie berühren, weil es so ruhig war und zu seinem geschundenen Körper kaum paßte‘ (ebd.).

Im Gegensatz zu Ina Henkel zeichnen den aus ihrer Perspektive so bezeichneten ‚Leichenauffinder, dem außer der Leiche nichts aufgefallen war‘ (ebd.), weder Routine noch deren bewusste Ablehnung aus. Charakteristisch für ihn ist die Empathie in ein Tier, anhand deren er seine eigene Aufregung der seines Hundes unterordnen und gleichsam in

¹ Als ‚müder Wicht auf Wanderschaft‘ (AP 30) erweckt Robin Kammer Assoziationen mit einer literarischen Figur Adelbert von Chamisso: ‚Peter Schlemihls wundersame Geschichte‘ erzählt von einem jungen Mann, der auf seinen Wanderungen von seinem eigenen Schatten verfolgt und fortan mit unerklärlichen Phänomenen konfrontiert wird. Auch hier zieht gleich zu Beginn der Handlung ein Stück Stoff eine Verbindungslinie zwischen kultiviertem Menschen und der Natur, um deren Hindernisse für den Menschen im Wortsinne zu ‚verdecken‘: Die Gesellschaft um Peter Schlemihl ‚hätte sich gerne auf den Rasen am Abhänge des Hügels der ausgespannten Landschaft gegenüber gelagert, hätte man die Feuchtigkeit der Erde nicht gescheut‘ (Chamisso, Adelbert von: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, Anmerkungen von Dagmar Walach, Stuttgart 2002 (dort zuerst 1980; um Anmerkungen ergänzte Ausgabe 1993; zuerst Nürnberg 1814; später Leipzig/Wien 1907), S. 19). Mit dem von Schlemihls Schatten hervorgezauberten ‚reichen, golddurchwirkten türkischen Teppich‘ (ebd., S. 20) kontrastiert Robins ohne Adjektivattribut bleibende ‚Decke, die über dem Körper lag, nur über dem Körper, denn das Gesicht war frei‘ (AP 10). Ebenso divergieren Peter Schlemihls Lokalisierung ‚auf einem freien Rasenplatz‘ (Chamisso, A. v.: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, S. 21) und Robin Kammer Position ‚zwischen zwei Gräbern‘ (AP 30) und markieren damit einerseits den unterschiedlichen Kultivierungsgrad (unbearbeitete Natur versus Einteilung in Gräberfelder) und andererseits diametral entgegengesetzte Schutzmaßnahmen: Robins Lage auf statt unter der Friedhofserde wird korrigiert durch die ihn vor den Blicken der Menschen schützende Decke, während der Teppich Peters Gesellschaft vor ‚d[er] Feuchtigkeit der Erde‘ (Chamisso, A. v.: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, S. 19) bewahrt. Es hat den Anschein, als versuche sich die Erde jeweils in ihrer Funktion als vermittelnde Instanz: Chamisso nutzt sie als durch den Teppich gepolsterte Abgrenzung vor dem unter ihr Befindlichen, gleichsam vor dem Unterirdischen, den Höllenqualen, Paprotta hingegen als verwehrt Schutz vor dem Irdischen, der Oberfläche der menschlichen Qualen und damit einhergehend als Ort der letzten Ungerechtigkeit, die nur ausgesuchten Leichen einen Platz unter ihr reserviert; Robin ‚lag hier oben auf der Erde, während alle anderen darunter lagen‘ (AP 10); nicht einmal im Tod findet er den für andere selbstverständlichen Platz und bedarf einer zusätzlichen Decke, die ihn von den Toten ebenso fernhält wie von den Lebenden.

² Zu Ina Henkels Abneigung gegen die sich in getöteten Körpern spiegelnde Zerstörung siehe auch Kapitel 3.1.3.2, S. 163.

dessen Namen sagen kann: „Der Hund regt sich so auf.“ [...] „Das erlebt er ja nicht alle Tage.““ (ebd.) Doch Ina sieht beide in ihrem außergewöhnlichen Schrecken vereint: „Mensch und Tier wirkten wie Geschöpfe, die plötzlich aus ihrer Welt herauskatapultiert und irgendwo ausgesetzt worden waren, wo sie sich nicht auskannten.“ (ebd.) Die dem Mann vorher bekannte „Welt“ (ebd.) ist buchstäblich auf den Kopf gestellt worden: Sein Hund „darf nicht mit auf den Friedhof“ (AP 32), ein Verbot, das dem Hundebesitzer Orientierung verleiht, denn „das sind doch [...] Gesetze“ (ebd.), seiner Aussage nach die von Polizisten wie Ina Henkel, was diese jedoch revidiert: „Ich mache keine Gesetze.““ (ebd.)

Der Hundebesitzer respektiert jene Gesetzeslage und die damit einhergehende Einschränkung seines ansonsten vollständig in seine Lebenswelt integrierten Tieres, auch wenn es Riten gibt, die einem Hund auf einem Friedhof weitaus mehr Kompetenzen einräumen: „Die alte Bestattungsform der Leichenaussetzung (u[n]ter) a[n]derem bei Parsen, Tibetern, heute noch bei den Wedda auf Ceylon) ließen den (leichenfressenden) H[und] zum Seelengeleiter und zu einem Bild des Todes werden.“¹ Was für Robin Kammers Seelenheil gut gewesen wäre, hätte die Spurensicherung höchstwahrscheinlich weniger gefreut – für sie wäre allenfalls noch ein Spürhund akzeptabel, keinesfalls jedoch einer, der buchstäblich ‚Wunden leckt‘.² Ina Henkel traut dem Tier jedenfalls mehr zu, wenn gleich ihre gerade noch rechtzeitig geänderte Wortwahl dies zunächst nicht vermuten lässt: „Hat der was gemacht? Diese Vie... die Tiere merken doch manchmal was.““ (AP 32)

In seiner gesetzestreuen und augenscheinlich geordneten Welt hat der Mann sich mit dem Tod seiner Frau abgefunden und dadurch sowohl eine Neuorientierung als auch eine neue Aufgabe erhalten: „Die muß ich gießen“ (ebd.); wohlgemerkt ist es nicht das Grab, sondern nach wie vor seine Frau, die er zu pflegen hat. Der Tod hat ihm diese letztlich also nicht entrissen, sondern lediglich ihren ‚Wohnort‘ verlagert. Kein „Penner auf der Erde“ (ebd.), für den er Robins Leiche zunächst gehalten hat, vermag ihn aus seiner fest verankerten Welt des Gewöhnlichen zu entreißen, sondern erst „ein richtiger Mord“ (ebd.), dem „ein Mensch, ein junger Kerl“ (ebd.) zum Opfer fällt.

Die Frau des Hundebesitzers hat „die Handgriffe der Totenträger, [...] vier Hände, die sie hoben, zwei an den Schultern, zwei an den Füßen“ (AP 26), wie sie sich Ina Henkel auf „ihren eigenen Tod“ (ebd.) bezogen vorstellt, bereits hinter sich, ganz im Gegensatz zu Robin, dem noch der Weg in die Gerichtsmedizin und wieder zurück auf den

¹ Lurker, Manfred: Hund, in: Wörterbuch der Symbolik, S. 323.

² Zu Symbolgehalt und Rolle des Hundes in „Sterntaucher“ siehe auch Kapitel 3.3.1.2, S. 211.



Friedhof bevorsteht.¹ Dort mag er dann schließlich einen ausdrücklich für ihn vorgesehenen Platz erhalten und keinen „zwischen zwei Gräbern“ (AP 30) oder gar an „der Schwelle [...] zwischen Diesseits und Jenseits“², an der man noch einen Blick auf ihn werfen und dabei fragen könnte: „Wie war es möglich, so gelassen auszusehen und so grauenhaft zerfetzt zu sein?“ (AP 31)

3.2.5 Ein dreifach Erschossener

„Ich hab dreimal geschossen, vielleicht wollte ich es doch.“ (AP 397) Allein mit dieser Äußerung wirft Oberkommissarin Ina Henkel die Frage auf, ob und inwiefern sie selbst eine strafbare Handlung begangen hat. Um eine Antwort darauf zu finden, könnte sie sich selbst aus einer von Hans Werbiks „Perspektiven handlungstheoretischer Erklärungen von Straftaten“³ betrachten. Der Psychologe und „Aggressionsforscher“⁴ schlägt fünf Schritte einer Einordnung vor, die unter Umständen die Schützin Ina Henkel gegenüber ihrem Opfer Dorian Kammer in ein mehr oder weniger ‚rechtes Licht‘ rücken könnten. Den ersten Schritt einer Einordnung als „Handlung“⁵ hat sie hinter sich: Dass sie selbst „dreimal geschossen“ (AP 397) hat, weiß sie. Der zweite Schritt ist noch nicht vollzogen, denn ob ihre „Tat [...] unter einen Tatbestand des Strafgesetzes subsumiert“⁶ wird, kann sie mangels Antwort auf die darauffolgende Frage nach eventueller Vorsätzlichkeit ihres Handelns⁷ ebenso wenig einschätzen wie in der vierten Stufe analysierte „situationsbezogene Rechtfertigungsgründe“⁸, um letztlich durch die Infragestellung der Freiwilligkeit ihres Handelns auch an der fünften und letzten Hürde, die durch mögliche „schuldau-schließende Merkmale“⁹ überwunden werden könnte, vorbeizulaufen. Schließlich bleibt

¹ Die „vier Hände“ (AP 26) weisen Parallelen auf zur ursprünglichen Viererkonstellation aus Katja, Christian, Dorian und Robin, die in Kapitel 3.3.1.2 auf S. 208 angesprochen wird. Aus einer anderen Perspektive werden sie in Bezug auf Deitmers Text (siehe Kapitel 2.3.5, S. 92) zur Sprache gebracht.

² Lurker, M.: Hund, S. 323; siehe hierzu auch Kapitel 3.3.1.2, S. 211.

³ Werbik, Hans: Perspektiven handlungstheoretischer Erklärungen von Straftaten, in: Kriminalpsychologie. Grundlagen und Anwendungsbereiche, hrsg. von Friedrich Lösel, Weinheim und Basel 1983, S. 85–95, hier S. 85.

⁴ Vgl. Anon.: Prof. Dr. Hans Werbik zum 65. Geburtstag, Mediendienst FAU-Aktuell Nr. 4536 vom 20.02.2006, hrsg. von der Pressestelle der zentralen Universitätsverwaltung, Philosophische Fakultät I der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Aktualisierung vom 12.11.2007, online im Internet unter URL: <http://www.presse.uni-erlangen.de/infocenter/presse/pressemittelungen/2006/nachrichten_2006/02_06/4536geb_werbik_65.shtml> [Abruf vom 02.10.2012].

⁵ Werbik, H.: Perspektiven handlungstheoretischer Erklärungen von Straftaten, S. 85.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

anzumerken, dass sie nicht einmal Schritt eins bewusst gegangen ist, denn die Anzahl ihrer Schüsse hat nur die Mutter ihres Opfers bewusst wahrgenommen: „Sie sagt, es waren drei“ (AP 397); Katja Kammers Worte kann Ina Henkel wiedergeben, nicht aber ihre eigene Erinnerung, in die einzig das im Rahmen ihres Schussfeldes sichtbar werdende äußere Bild gebrannt ist.

Die begleitende Geräuschkulisse hingegen hat sich im Nachhinein zu einem undifferenzierbaren ‚akustischen Klumpen‘ verformt, aus dem sich keine feineren Töne mehr herausfiltern lassen, seien die Versuche dazu auch noch so ambitioniert:

Sie dachte darüber nach. Sie versuchte sich zu erinnern, wollte das Geräusch zurückholen, das Dorian tötete, es war ihr ja so vorgekommen, als hätte der laute Knall ihn zu Boden geworfen, dieser entsetzliche Lärm. Sie versuchte zu zählen, wollte einen Knall vom anderen unterscheiden, doch es gelang ihr nicht. (AP 388)

Sieht Werbik ein proportionales Verhältnis zwischen Verantwortbarkeit einer strafbaren Handlung und der nachträglichen Erinnerung an ihren „Entstehungszusammenhang und den Verlauf“¹, betont Guschker als „Problem jeder Bildinterpretation [...] die *Gleichsetzung* des Bildes oder Bildausschnittes mit der Wirklichkeit“². Daraus ließe sich ableiten, dass der potenziellen Entschuldbarkeit eines Verbrechens anhand unbewusst bleibender Elemente der Handlung die mögliche Bereicherung eines Kunstwerks gerade durch bewusst und nachhaltig Hinzugefügtes oder Verschleiertes gegenübersteht. „Eine *nachträgliche Rekonstruktion* [...] für eine befriedigende Erklärung der Handlung [...], [...] also die Übereinstimmung der Sichtweise von Akteur und Betrachter“³, entspräche einer zu sehr dem substanziell Greifbaren verhafteten Interpretation eines festgehaltenen Bildes, das sich allein in seinem „kausalen Zusammenhang zwischen etwas Realem und dem Konkreten der Aufzeichnung“⁴ ‚betrachtet‘, und vermöchte dementsprechend Ina Henkels Leiden im Zuge ihrer Erinnerung nur noch zu intensivieren, denn gerade „diese Objektivitätsunterstellung bewirkt, daß mittels Fotos wahre und konkrete Sachverhalte gemacht werden, niemals aber Verallgemeinerungen oder Negationen möglich sind“⁵.

Insbesondere eine solche Leugnung der Realität aber wünscht sich Ina Henkel, als sie das Bild des Notarztes vor Augen hat: In Inas Erinnerung bleibt er vor allem als „sanfter Mann mit einer so starken Brille, daß man seine Augen nicht sah“ (AP 387). Die Negation eines möglichen Blickwechsels zwischen ihm und ihr erleichtert ihr die Vergegenwärtigung dieser erlebten Situation, und auch ihrem Hörsinn erspart der Arzt die Be-

¹ Ebd., S. 86.

² Guschker, S.: Bilderwelt und Lebenswirklichkeit, S. 39.

³ Werbik, H.: Perspektiven handlungstheoretischer Erklärungen von Straftaten, S. 86.

⁴ Guschker, S.: Bilderwelt und Lebenswirklichkeit, S. 39.

⁵ Ebd., S. 40.



stätigung von Dorian's Tod. Dann jedoch folgt das visuelle Zeichen des unmissverständlichen Kopfschüttelns (vgl. ebd.), das ihren Verdrängungsmechanismus unterbrechen muss. Als solchen sieht Sigmund Freud die Negation gar nicht, betrachtet er sie doch im Gegenteil eher als „eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen“¹.

Ina Henkel jedoch bevorzugt einen direkteren Weg, die Qual bewusst vergegenwärtigter Erlebnisinhalte zu vermeiden. Im Sinne Guschkers nutzt sie ihr mehr oder weniger unbewusst beeinträchtigtes Erinnerungsvermögen für eine „ex-ante Inszenierung der Aufnahmen im Herstellungskontext bei der Fotohandlung“², ein gefährliches, wenn auch nicht unproduktives Unterfangen, das auf den Spuren von Freuds Ich wandelt: In ähnlicher „Identifizierungs- und Sublimierungsarbeit leistet es den Todestrieben im Es Beistand [...], gerät aber dabei in Gefahr, zum Objekt der Todestriebe zu werden und selbst umzukommen“³. Dem Bedürfnis nach ‚tödlichem Frieden‘ im Jenseits kann die Oberkommissarin nur dadurch widerstehen, dass sie die unerträgliche Ebene der gleichsam fotografisch gespeicherten Bilder transzendiert, um sie mitzunehmen in die höheren Sphären der Produktivität. Für Guschker scheint es sich dabei um das Phänomen einer nahezu heilsamen Kreativität zu handeln, denn „beim Fotografieren selbst verzerren unbewußte ästhetische Ambitionen des Fotografen die meist postulierte dokumentarische Intention zugunsten einer Harmonisierung von Zuständen“⁴. Ina Henkel kann sich ähnlich wie der Fotokünstler, der „bei abstrakten Fotos [...] ein[em] Betrachter [...] durch Ausschnitt, Kamertechnik oder Nachbearbeitung [...] lediglich Strukturen, Farben oder Linien und Flächen übrig“⁵ lässt, auf einen Bildausschnitt zu konzentrieren versuchen, um ihn unabhängig von dem ‚aus dem Rahmen gefallenem‘ Motiv der drei unaussprechlichen und damit unabbildbaren Todesschüsse zu sehen.

So schafft sie es zumindest für einen kurzen Moment, ihr buchstäbliches ‚Werk‘ nicht als Verlust eines Menschenlebens, sondern als Zuwachs zu interpretieren, auf dem ein erschossener Dorian Kammer nicht existiert; denn auf Ina Henkels ‚postproduziertem Ausschnitt‘ „stand er nicht mehr da, und die Welt vergrößerte sich ein wenig, ließ Platz für eine Wand, auf der ein Blutfleck war“ (AP 385). Es scheint gar, als überwiege in diesem Augenblick die Angst des Künstlers vor der weißen, noch immer unbemalten Wand den Abscheu der Todesschützin im Angesicht der von ihr hervorgebrachten Leiche. Viel-

¹ Freud, Sigmund: Die Verneinung (zuerst in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Bd. 11, Heft 3 von 1925, S. 217–221), in: *Das Ich und das Es*, S. 319–325, hier S. 321.

² Guschker, S.: *Bilderwelt und Lebenswirklichkeit*, S. 40.

³ Freud, S.: *Das Ich und das Es*, S. 293.

⁴ Guschker, S.: *Bilderwelt und Lebenswirklichkeit*, S. 40.

⁵ Banek, Cora/Banek, Georg: *Making of ... Kulturbilder. Wie fotografische Werke entstehen*, München 2011, S. 265.

leicht aber ist jene Angst zumindest schon einen Schritt weiter als die ‚Blindheit‘ eines ‚aus der Zeit geratenen‘ Kunstschaffenden, der in seinem visualisierten Produkt so sehr aufgeht, dass er letzten Endes nicht zu sehen vermag, wie nach den Worten der Kommunikationswissenschaftlerin Bige Ergez „die naive Auffassung, das Bild wäre ein korrektes Abbild der Realität, durch die technische Entwicklung im Bereich der digitalen Fotografie destruiert wird“¹. Gerade durch diesen produktiven Fortschritt „kristallisiert sich die ‚Wirklichkeit‘ sukzessive als ein Dilemma heraus“² – weshalb deren Begrenzung durch Raum und Zeit von Ina Henkel umso mehr zu überwinden erstrebt wird. Das obsolete Vorbild des abbildenden Künstlers wird dabei insofern auf den Kopf gestellt, als das Kunstwerk, statt durch die gegenwärtige grausame Wirklichkeit entzaubert zu werden, umgekehrt Letztere in einem gleichsam ‚progressiven Rückschritt‘ durch simple Negation entmacht.

Ein Werbefotograf muss auftragsbedingt „Falten wegretuschieren, ausdrucksstärkere Augen erzeugen, Farbkorrekturen anwenden [...] und einen geschärften Blick für Fehler oder Verbesserungsmöglichkeiten an [...] Fotos“³ – womöglich ebenso wie an darauf festgehaltenen menschlichen Objekten – walten lassen, um seinen Kundenstamm zu pflegen und möglicherweise zu erweitern, während eine Kommissarin analog zum Postproduzenten des Films notwendigerweise „mit dem Schnitt und der Mischung der verschiedenen Elemente (Bild, Ton, Musik, Geräusche, Effekte usw.) [...] die endgültige Fassung [...] her[.]stellt“⁴, und zwar nicht nur die des filmischen Kunstwerks, sondern in erster Linie ihre eigene, um den Polizistenberuf weiter ausüben zu können. Doch Ina Henkel droht zu scheitern, denn „die Welt vergrößerte sich“ (AP 385) tatsächlich nur „ein wenig“ (ebd.) und vor allem nur für den gewählten Bildausschnitt der „Wand“ (ebd.) mit „Blutfleck“ (ebd.). Überhand gewinnen andere, größere Ausschnitte, und für diese will Ina „andere Worte finden, Worte, die es besser trafen, [...] denn Dorian war nicht mehr in der Welt, und sie hatte ihn da herausgestoßen“ (AP 390).

„Die Welt im Kopf“⁵ hat Klaus Fußmann ebenso wie Ina Henkel; in dem gleichnamigen Essay aus seinem Buch „Wahn der Malerei“ allerdings beschreibt Fußmann – als Vertreter der bildenden Kunst – weniger die zwiegespaltene Welt, in der eine Frau am dort zuvor lediglich *erlebten*, nun aber zusätzlich von eigener Hand *erzeugten* Leid scheitert und die sie vielleicht aus diesem Grund unbewusst in die Fiktion einer sich unabhän-

¹ Ergez, Bige: Traum und Realität im filmischen Schaffen von Alejandro Amenábar, Norderstedt 2006, S. 8.

² Ebd.

³ Lechner, Bettina K[arena]: GIMP. Für digitale Fotografie, Webdesign und kreative Bildbearbeitung, München 2009, S. 14.

⁴ Hoffmann, Kay: Postproduction, in: Sachlexikon Film, S. 236.

⁵ Vgl. Fußmann, K.: Wahn der Malerei, S. 91–94.



gig von ihren Schüssen rot färbenden Fläche *umdeutet*, als den Vorgang, eine fiktive Welt überhaupt erst zu *erschaffen* – als hätte man in der realen nicht schon Probleme genug. Denn Fußmann gibt zu bedenken: „*Verwirrend viele Dinge* umgeben uns bereits; es werden täglich mehr, und mit jedem Teil, das wir dazuerfinden, wird die künstliche Welt größer.“¹ Er stellt mithin nicht die Frage, ob Ästhetik – sei es als wahnhaftes Zerrbild der allzu scharfen Wirklichkeitskonturen oder als objektive Tatortbeschreibung – im Rahmen des Verbrechens zum Ausdruck kommen kann, sondern sieht die Gefahr in der Kunst selbst, die nichts außerhalb ihres Dunstkreises gelten lässt und das Monopol der Weltanschauung an sich reißt: „Die Kunst selbst hat uns eine Welt geschaffen, die es gar nicht gibt. In dieser oft unsichtbaren und immer imaginären Welt, die täglich größer wird, lebt der moderne Mensch am liebsten.“²

Ob durch „Blutfleck“ (AP 385) vergrößert oder um Dorian Kammers Leben ärmer: Was bleibt, ist – unabhängig davon, zu welchem Anteil sie aus Bildern oder Taten besteht – letztlich nur „die Welt“ (ebd.). Vor dieser kann Ina Henkel nicht die Augen verschließen und damit auch nicht vor dem erschossenen Dorian. Das Sehen erscheint ihr dabei als unvermeidlicher Reflex: „Sie wußte nicht, was sie tun sollte, sah nur hin und konnte nichts hören, kein Stöhnen und keinen Schrei, es war so still, als sei nichts geschehen.“ (ebd.) Dorian Kammer hatte ihr das Hören voraus, und so vermochte ein „Schrei“ (AP 203), wenn auch nicht der des Opfers, ihn auf einen anderen Tod vorzubereiten: den „des Fotografen“ (AP 7) ohne „Gesicht“ (ebd.) – auch dies ein klarer Vorteil gegenüber Ina Henkel, denn ihr Opfer „Dorian lag auf dem Boden, auf dem Rücken, ein Bein lag krumm, das andere gerade. Mußte sich ausruhen. Guckte zur Decke hoch und bewegte sich nicht. Blutete, blutete so stark“ (AP 385), präsentiert ihr offen sein „Gesicht“ (AP 7). Sein *Todesbild* ist gespeichert, offenbar jedoch ohne das – nicht nur linguistisch betrachtete – alles vernichtende Determinans des ‚Todes‘, von dem sich das Determinatum des ‚Bildes‘ verzweifelt zu befreien versucht, um einerseits nicht in ein Kompositum gedrängt zu werden und andererseits die Bildung eines neuen Wortes zu verhindern, das sowohl die sprachliche als auch die menschliche „Welt vergrößern“ (AP 385) und gleichzeitig mit Grauen erfüllen könnte. Ebenso wie das zur Wortbildung im substantivischen Bereich erforderliche Zusammensetzen seelisch nicht zu verarbeitender Begriffsbestandteile vermeidet sie in der zitierten Beschreibung von Dorian Kammers ‚Lage‘ „auf dem Boden“ (ebd.) die zur korrekten Satzbildung unabdingbare Wiederholung des (grammatischen) Subjekts, das Ina Henkel nur im ersten Satz verwendet, während sie Dorians Namen in den folgenden nicht mehr nennen kann oder will und

¹ Ebd., S. 91. Die hier kursiv markierten Wörter sind im Original in Kapitälchen wiedergegeben. Der Autor verwendet diese jeweils für die ersten Wörter seiner Kapitelanfänge.

² Ebd.



stattdessen mit seinen Prädikaten, mit seinem Handeln beginnt, auch wenn es im Angesicht eines Toten nicht mehr als solches zu bezeichnen ist und gerade das letzte Verb durch Geminatio als besonders machtlos und ‚unmenschlich‘ entlarvt wird: „Dorian lag [...]. *Mußte sich ausruhen. Guckte [...]. Blutete, blutete* so stark.“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.) Übrig bleibt die Lüge vom ‚Ausruhen‘ (AP 385) – oder besser die falsche Annahme; und zu Inas Entschuldigung sei hinzugefügt: „Sie hatte noch nie einen Menschen sterben sehen. Sie sah sie als Tote, was ganz anders war.“ (AP 386)

Dessen ungeachtet scheint sie lernfähig, wenn sie sich selbst fragt: „Konnte es so lautlos gehen, sackte man nur zusammen ohne Schrei?“ (ebd.) Dorian hätte ihr die Frage ohnehin nicht beantworten können, denn für ihn zählte, zumindest bei ‚seinem‘ und ‚Robins‘ Totem, Steffen Kemper, weniger der Vorgang als das Ergebnis: „Stille jetzt, nur ein Stöhnen und ein paar undeutliche Worte, aber keine Lügen mehr.“ (AP 327) Letztere wünscht sich demgegenüber Ina Henkel vom Notarzt – und nicht dessen Kopfschütteln (vgl. AP 387). Zwar ist dies nicht weniger ‚still‘, aber eben auch kein Schweigen, das ihr noch Spielraum böte für die Erfüllung ihres sehnlichsten Wunsches: „Laß es gut werden, laß ihn atmen“ (ebd.). Diesen spricht sie nicht aus, ganz anders als ihre darauffolgende Erkenntnis „Ich hab ihn getötet“ (ebd.), die sie äußern muss, wenn sie die Mitbewohnenden und zuallererst sich selbst nicht länger belügen will.



3.3 *Seitenansichten einer Mutter: Dimensionierungen von Kammermusik bis Folterkammer*

Laut Astrid Paprotta ist ihr Buch „*auch* der Roman einer Rocksängerin, doch hat sie keine Legende zum Vorbild, noch nicht mal Patti Smith“ (Hervorh. v. S. M.)¹. Gleichwohl nennt die Autorin sie als eine der „Zutaten“², dank deren sie nachts noch besser schreiben kann³, und stellt dem Kriminalroman statt einer Widmung die erste Strophe von Smiths Song „About A Boy“⁴ voran. Die Frage, ob das „*auch*“⁵ in Paprottas Kurzbeschreibung ihres Romans den stärkeren Bezug zu „Roman“⁶ oder zu „Rocksängerin“⁷ herstellt, ob also die Protagonistin eher neben anderen wichtigen Handlungsträgern beziehungsweise Ereignissen (was hieße, es ginge *auch* um eine Rocksängerin) oder vorwiegend neben sich selbst und damit ihren übrigen Rollenbildern steht, die sich nicht in dem „einer Rocksängerin“⁸ erschöpfen (was bedeutete, es ginge um eine Frau, die *auch* Rocksängerin ist), unterläuft der von der Autorin favorisierte „doppelte Boden“⁹. Dieser lässt ihre Figuren gleichwohl nicht ins ‚Bodenlose‘ fallen, sondern bietet „die Möglichkeit, ‚ab-

¹ Paprotta, A.: Bücher & Texte, Abschnitt „Geht’s um was?“.

² Ebd., erster Abschnitt (o. T.).

³ Vgl. ebd.

⁴ Ausgewählt hat Astrid Paprotta dafür folgende acht Liedzeilen: „Toward another / he has gone / to breathe an air / beyond his own / toward a wisdom / beyond the shelf / toward a dream / that dreams itself“ (Smith, Patti: About A Boy, in: dies.: Gone Again, CD, Arista Records, erschienen am 18.06.1996, zit. nach: AP 5). Mit dem Song wollte Patti Smith dem Rockmusiker Kurt Cobain Tribut zollen, dem sie zwar nie persönlich, aber dennoch mit großer Aufmerksamkeit begegnete: Einerseits ließ er in ihr insofern elterliche Verzweiflung aufkommen, als er zur Zeit seines Selbstmordes vom Alter her ihr Sohn hätte sein können, andererseits rechtfertigte sie aus der Beschäftigung mit ihm den an ihn gerichteten Vorwurf, die Jugend mit ihren von ihm repräsentierten Gefühlen im Stich gelassen zu haben (vgl. Newman, Melinda: Arista’s Smith Is Back With „Gone“, in: Billboard. The International Newsweekly Of Music, Video And Home Entertainment, Bd. 108, Nr. 23 vom 8. Juni 1996, S. 1 und S. 114, hier S. 114). „Die Biografie von Kurt Cobain (1967–1994), dem Sänger, Gitarristen und Komponisten der vermutlich einflussreichsten und historisch bedeutsamsten Band der 1990er Jahre, Nirvana“ (Appen, Ralf von: „So You Want to be a Rock’n’Roll Star.“ Zur Entwicklung künstlerischer Qualitäten bei professionellen Pop- und Rockmusikern, in: Begabung und Kreativität in der populären Musik, hrsg. von Günter Kleinen, Münster 2003 (Beiträge zur Musikpsychologie, hrsg. von Klaus-Ernst Behne und Heiner Gembris, Bd. 4), S. 69–90, hier S. 75), scheint entgegengesetzt zu Dorian und Robins Entwicklung zu verlaufen: Das Fehlen eines „stabile[n] Elternhaus[es] [...] führte [...] bei Cobain zu einer [...] Flucht in die Musik“ (ebd.), während die beiden Kammer-Brüder erst nach dem Verlust der von der Mutter repräsentierten Kraft der Musik seelisch ‚Reißaus nehmen‘ und dabei gänzlich ihre Orientierung verlieren.

⁵ Paprotta, A.: Bücher & Texte, Abschnitt „Geht’s um was?“.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta; ebenso Lehmer-Kerkloh, G./Przybilka, T.: Astrid Paprotta.

weichend‘ Handelnden eine Sprache zu geben“¹, die sich weder „platt und plump auf Moral und Botschaften“² beschränken noch Letztere überhaupt vermitteln darf.

Uneingeschränktes ‚Moralverbot‘ holt den Leser aus seiner weniger „selbst“³ als vom Autor „verschuldeten Unmündigkeit“⁴ und damit aus seiner Position ‚jenseits von Gut und Böse‘ hinein in das Konglomerat aus Gut oder Böse, das er bei Bedarf selbst zu interpretieren hat. Im Sinne Zdenko Škreb ist der Leser diesen Anforderungen in seiner Wahl des Krimigenres womöglich noch nicht gewachsen, denn ‚normalerweise‘ gilt: „Das Schema des Detektivromans befriedigt das menschliche Erlösungsbedürfnis in einer für das durchschnittliche Geistesvermögen undurchschaubaren Welt des Grauens.“⁵ Dieser Nervenkitzel hat mit Paprottas Verständnis von „Angstlust“⁶ als Hoffnung, vor dem im Kriminalroman Gelesenen im eigenen Leben verschont zu bleiben⁷, insofern nichts gemeinsam, als die Autorin ihrem Leser jegliche (Er-)Lösung verweigert, und zwar sowohl in seelisch-moralischer als auch in geistig-rationaler Hinsicht. Das Konfliktpotenzial verleiht sie ihrer Geschichte nicht, um es dem „durch die überragenden Fähigkeiten des menschlichen Intellekts erschließbaren logischen Zusammenhang der Welt“⁸ direkt wieder zu opfern, sondern um es nachhaltig zu nutzen. Der Konfliktherd des Mordes „macht alles endgültiger und eindringlicher“⁹, wie sie in einer von Gisela Lehmer-Kerkloh und Thomas Przybilka durchgeführten „Befragung [...] ohne Zeugen“¹⁰ selbst sagt, und kann der Kriminalautorin somit bei diesem Unterfangen mehr als helfen.

¹ Ebd.; Teil der Antwort Paprottas auf Lehmer-Kerklohs und Przybilkas dritte „Frage: Was interessiert Sie an Kriminalliteratur?“ (ebd.)

² Paprotta, A.: Es geht auch anders, aber so geht es auch, Abschnitt „Verbotsliste“.

³ Kant, I.: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, S. 55; siehe hierzu auch Kapitel 2.2.6, S. 55, Anm. 1. Astrid Paprotta bekräftigt mithin indirekt die Aufforderung Kants nach der von jedem Menschen zu leistenden Behebung des „Mangel[s] [...] des Mutes [...], sich seiner [des Verstandes; S. M.] ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“ (ebd.) Die Autorin will den Leser ausdrücklich nicht dadurch einschränken, dass sie ihn auf dem Weg in eine gewisse Denkrichtung *leitet*, sondern ihm jenes Wagnis, eine eigene Haltung auszubilden, gerade insofern ermöglichen, als sie sich selbst in ihrer Erzählhaltung weitestmöglich Schranken setzt.

⁴ Ebd.

⁵ Škreb, Zdenko: Die neue Gattung. Zur Geschichte und Poetik des Detektivromans, in: Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans, hrsg. von Viktor Žmegač, Frankfurt am Main 1971 (Schwerpunkte Germanistik, Bd. 4), S. 35–95, hier S. 80.

⁶ Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta. Die Autorin erwähnt den Begriff „Angstlust“ (ebd.) im Zusammenhang mit der Beantwortung von Alina Chernovas drittletzter Frage, die nach einer Erklärung für „den Erfolg von Krimis“ (ebd.) angesichts dort geschilderter „menschliche[r] Grausamkeit“ (ebd.) sucht.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Škreb, Z.: Die neue Gattung, S. 80.

⁹ Lehmer-Kerkloh, G./Przybilka, T.: Astrid Paprotta. Die Befragte antwortet mit diesen Worten auf die „Frage: Mord – muss das sein?“ (ebd.) nach einem vorangestellten „Nein, aber“ (ebd.).

¹⁰ Ebd.; mit dem den Begriff des Alibis ausspielenden, protokollarisch anmutenden Nachtrag „Die Befragung erfolgte ohne Zeugen im August 2006“ (ebd.) schließt das schriftlich festgehaltene Interview.



Eindringlich ist möglicherweise auch der Widerhall, den Patti Smiths Nutzung von „Rock als Erzählweise“ – so der Untertitel von Jean-Martin Büttners Dissertation über „Sänger, Songs und triebhafte Rede“ – beim Publikum auslöst. Die Sängerin Smith ähnelt dabei weniger der Schriftstellerin Paprotta – überlässt diese doch jegliche Auslegung ihren Lesern –, sondern übernimmt ganz im Gegenteil geradezu die Aufgabe ihrer Zuhörerschaft und vereint in ihren Auftritten

Sängerin und Meta-Sängerin. Sie hat nicht nur über das Verhältnis von Wort, Musik und Sound nachgedacht, ihre Karriere hat sich entlang dieser Größen entwickelt. Sie begann als Musikjournalistin für Magazine wie Rolling Stone oder Creem. Sie verfasste Gedichte, die sie zunächst alleine, dann zu musikalischer Begleitung vortrug, die einen zunehmenden Grad von Elektrifizierung und Verzerrung erfuhr. Erst sprach sie, dann sang sie, zuletzt schrie sie.¹

Die Verbindung aus gestaltender Innen- und deutender Außensicht auf ihre Musik korrespondiert mit dem doppelten Erlebnis des Lesers, sich einerseits in die Figuren einzufühlen und sie andererseits zu charakterisieren. Zweifelsohne war es nicht der Leser, sondern die Autorin, die Katja Kammer erschaffen hat. Doch während nach Škreb's Auffassung „der Gläubige auch inmitten des widrigsten Geschehens auf die geheimen Wege der göttlichen Vorsehung vertraut“² und hierin Parallelen zum entmündigten Krimileser ziehen lässt, vertritt Paprotta in ihrer Funktion als Kriminalromanautorin eher einen deistischen „Gott [...], der zwar die Natur mit ihren Gesetzen erschuf, aber keinen weiteren Einfluß in Natur u[nd] Geschichte auf das Weltgeschehen ausübt, vor allem sich nicht übernatürlich offenbart“³, schon gar nicht als moralische Instanz aus dem ‚Off‘, die Paprotta den Figuren ihres Kriminalromans erspart: „Sie sind nicht ‚ich‘ und sie sind nicht Sprachrohr, denn was ich der Welt mitzuteilen habe, kann ich ihr auch persönlich sagen, dazu brauche ich das Schreiben nicht.“⁴

Patti Smith hingegen braucht das ‚Sprachrohr‘ ihres Gesangs, um ihre Kunst leben und sich dem Publikum gegenüber gerade nicht direkt, sondern lyrisch chiffriert äußern zu können:

¹ Büttner, Jean-Martin: *Sänger, Songs und triebhafte Rede. Rock als Erzählweise*, Basel/Frankfurt am Main 1997 (zugleich Dissertation an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich 1995), S. 271. Die Bedeutung der drei Tätigkeiten Sprechen, Singen und Schreien in ebendieser Reihenfolge als Gemeinsamkeit mit Katja Kammers Entwicklung soll an dieser Stelle noch nicht entschlüsselt werden.

² Škreb, Z.: *Die neue Gattung*, S. 80.

³ Halder, A./Müller, M.: *Philosophisches Wörterbuch*, S. 59, Artikel „Deismus“.

⁴ Paprotta, A.: *Es geht auch anders, aber so geht es auch*, Abschnitt „Ermittler“.

Diese Entwicklung von der Meta-Sprache über Lyrik, Intonation zur Inszenierung, die Abfolge Deuten – Dichten – Deklamieren – Singen – Schreien – Tönen entspricht dem halluzinativen Übergang von Schrift zu Sound, von Deuten zu Erleben, von Rezipieren zu Produzieren, vom Deuten zum Ausleben.¹

Es wird sich zeigen, inwiefern der Schritt „vom Deuten zum Ausleben“² vom Leser als Entfaltungsmöglichkeit genutzt werden kann und ob er sich überhaupt auf diese Herausforderung einlassen will, denn „bei Patti Smith bleibt beides Konflikt“³, und unter Umständen ergeht es dem Leser nicht anders. Astrid Paprotta hingegen tritt nicht als „Interpretin im doppelten Wortsinn“⁴ auf – und damit ebenso wenig die von ihr geschaffene Katja Kammer, die gleichwohl im Folgenden näher beleuchtet wird. Da sie zwar „auch [...] Rocksängerin“ (Hervorh. v. S. M.)⁵ ist, jedoch aufgrund ihrer Entwicklung und ihres Umfeldes sowie dementsprechend divergenter ‚Interpretationsmöglichkeiten‘ eben *nicht ausschließlich*, soll sie dabei von mehreren Seiten betrachtet werden. Gerade ihre mütterliche ‚Präsentationsfläche‘ soll im doppelten Wortsinne *Ansichtssache*⁶ und damit eher der Ästhetik als der Ethik⁷ verhaftet bleiben.

3.3.1 Gute Mutter und schöne Musik

Es gibt sie, die glückliche Zeit im Leben einer Mutter mit ihren zwei Söhnen – oder besser im Leben einer Sängerin, die darüber hinaus zwei Kinder in die Welt gesetzt hat, denen sie etwas vorsingen kann. Das soll nicht heißen, dass sie ihnen etwas vorgespielt hätte, wenn sie Schauspielerin gewesen wäre. Spielen lassen sich ohnehin nur Szenen, aber kein ganzes Leben, auch wenn Letzteres zu Beginn des Romans nur noch als Film im Inneren Dorian Kammers *vorgeführt* wird, statt von ihm in freier Selbstgestaltung *weitergeführt* zu werden. *Erleben* gelingt ihm gleichsam nur noch als *Erinnern*, das in ihm gespeichert und ihm so von niemandem weggenommen werden kann. Der Nachteil ist,

¹ Büttner, J.-M.: Sänger, Songs und triebhafte Rede, S. 271.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Paprotta, A.: Bücher & Texte, Abschnitt „Geht’s um was?“.

⁶ Gemeint ist die Mehrdeutigkeit von ‚Ansicht‘ als visueller (für ‚Abbildung‘ stehender) und mentaler (durch ‚Meinung‘ ersetzbarer) Betrachtung.

⁷ Diese Maßnahme soll unter anderem dazu dienen, die von der Autorin vermiedene moralische Bewertung nicht doch noch Einzug in ihre Handlung halten zu lassen – auch wenn bereits jedes einzelne Wort, das über ihren Text geschrieben wird, ihre Figuren (möglicherweise auch moralisch) bewertet. Doch erfolgt diese Interpretation weder in der Sprache Astrid Paprottas, noch kann sie wie Patti Smith Meta-sprache mit Sprache vereinigen, sondern sie vollzieht sich ausschließlich als Metasprache, die sich mit Sprache auseinandersetzt, und zwar mit der für „Sterntaucher“ gewählten.



dass den derart ‚festgehaltenen‘ Ereignissen unleugbar der Makel des Vergangenen als des – im doppelten Wortsinne – nicht ‚Wiederholbaren‘ anhaftet, geschahen sie doch ausschließlich „damals“ (AP 7). Dabei mag Dorian aus der Not des endgültigen Verlustes geborene Fähigkeit, ‚unvergessliche‘ Augenblicke zu vergegenwärtigen, noch so ausgeprägt sein: „Damals war der Fotograf der Freund ihrer Mutter, und sie lebten alle zusammen in einem Dorf mit Feldern, Wiesen und Bergen.“ (ebd.) So war das Leben – uninszeniert und ungespielt, folglich auch keine „Umsetzung des Drehbuches in Aktionen der Darsteller vor der Kamera“¹, das zu schreiben, geschweige denn auswendig zu lernen auch keine Zeit war, wenn man ein eigenes Leben führen wollte.

3.3.1.1 „Familienglück“ – Legende, die Leiden schafft

Die späteren Geschehnisse darf Dorian Kammer nicht verinnerlichen, denn sie drohen jenes „damals“ (AP 7) Erlebte Lügen zu strafen. In letzter Konsequenz gehen während dieser für Dorian gefährlichen Momente der weiterführenden Erinnerung die Erlebnisse mit seiner Mutter als Lebensmittelpunkt in Schmerzen über, anhand deren „er fühlte, wie sie ihn packte und die Treppe heruntertrug, und ihr Gesicht war ganz fremd geworden, grauer und älter, als hätte sie niemals gelacht“ (AP 131) und als hätte es niemals den ‚Schnappschuss‘ oder besser die Momentaufnahme gegeben, mit der Christian Bauer gleichsam den ‚Auslöser‘ für „Familienglück“ (AP 7) gab. Zwar ist dies der Titel, den im Rahmen einer Homestory über eine Sängerin eine „Zeitschrift über das Foto geschrieben“ (ebd.) hat und der somit eher der Sensationslust als der Sensibilisierung verpflichtet ist. Der zweite Einwand lässt sich an der Manipulation festmachen, der jedes Bild schon allein dadurch anheimfällt, dass es von außen und zudem von jemand Unbeteiligten als Ausschnitt festgehalten wird. Dennoch ist Christian als Berufsfotograf nur scheinbar nicht Teil dessen, was er abbildet: In seiner Funktion vertritt er unbestritten die Medien, die interessiert sind am Privatleben eines durch Auftritte öffentlich gewordenen Menschen. Gegen seinen Anteil am sogenannten „Familienglück“ (AP 7) spräche dessen Charakter einer Auftragsarbeit, die weniger auf Kundenzufriedenheit denn auf Selbstverwirklichung zielt. Dies jedoch wird entkräftet durch die Tatsache, dass der Kunde, um seine eigene Subjektivität auszuklammern, gerade auf den Blickwinkel des anderen angewiesen ist. Er will gar keine Neutralität, sondern eine massentaugliche Empfindsamkeit, die Anteil nimmt am Familienleben einer Prominenten.

¹ Rother, Rainer: Inszenierung, in: Sachlexikon Film, S. 160.

„Die Rolle von Gedächtnismedien [...] bei der intergenerationellen Weitergabe von Erinnerung“¹ betont Silke Horstkotte in ihrer Studie „Nachbilder“, die „auf [ihr]er Habilitationsschrift [beruht]“². Der Germanistin zufolge würde Christians Foto bereits im Akt des Arrangements zum meinungsbildenden und damit realitätsübergreifenden Erzeugnis, denn sie bemerkt: „Medien sind keine neutralen Speicher, die Daten verfügbar halten, sondern sind aktiv an der Bedeutungskonstitution der zu vermittelnden Gedächtnisinhalte beteiligt.“³

Es muss hinzugefügt werden, dass aus Paprottas Text nicht hervorgeht, ob Christian das Foto im Auftrag einer Redaktion gemacht oder erst im Nachhinein an die Öffentlichkeit weitergereicht hat. Fest steht, dass der Fotograf selbst, wenn auch hinter der Kamera, Teil der abgebildeten Familie war und sich somit ohnehin nicht von emotionaler Anteilnahme freisprechen kann. Dies ist beispielsweise auch dann der Fall, wenn ein Bild eine Katastrophe dokumentiert, die vor Betätigung des Auslösers noch gar nicht *absehbar* war.⁴ Genauso wenig vorauszusehen ist eine Familienkatastrophe, wenn man sich im Zustand des Glücks befindet. Robin Kammers im Bildausschnitt nicht festgehaltenes und dementsprechend beklagtes Bein (vgl. AP 7) dennoch als Vorausdeutung eines bevorstehenden schmerzhaften Einschnittes zu deuten, entspringt seiner ganz persönlichen Auslegung, bereits „auf diesem Bild gar nicht vollständig [...], also überhaupt kein richtiger Mensch“ (ebd.), zu sein.

Dabei kann Robin froh sein, dass seine fehlende Gliedmaße nur ‚aus dem Rahmen gefallen‘ und nicht in der namenlosen Objektinstallation des Künstlers Robert Gober aus dem Jahre 1990⁵ gelandet ist, „der mit knappen, einfach lesbaren Bildformeln wie einem verlorenen Schuh oder einem Stück Bein [...] Assoziationen an unterdrückte Themen wie Sexualität und Kriminalität auslöst“⁶. Im Umkehrschluss müsste Christians – im Unterschied zu Gobers Werk überdies betitelt – Foto, gerade wenn es Robins Bein ausblendet, diametral entgegengesetzte Vorstellungsinhalte vermitteln. Genau dies tut es auch, aber gerade das ist das Fatale: Mit dem abgetrennten Bein fehlt auf der Vorstellungsebe-

¹ Horstkotte, Silke: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln/Weimar/Wien 2009 (zugleich Habilitationsschrift am Institut für Germanistik der Universität Leipzig 2008), S. 115 f.

² Ebd., S. 7.

³ Ebd., S. 117.

⁴ In diesem Zusammenhang stellt Horstkotte fest, es sei „gerade in der postmodernen Mediengesellschaft [...] fast unmöglich geworden, sich an historisch bedeutsame Ereignisse jenseits ihrer medialen Repräsentation zu erinnern – man denke nur an die Anschläge vom 11. September 2001“ (ebd.).

⁵ Vgl. Thomas, K.: *Bis heute*, S. 325, Abbildung 186.

⁶ Ebd., S. 372.



ne der Vergangenheit das, was in der Wirklichkeitsebene umso plastischer nachgeholt wird: „Sexualität und Kriminalität“¹, und zwar beides in einem.²

Der Theologe Heinz Zahrnt illustriert in seinem Aufsatz über „Das Zweite Gebot“ den Zwiespalt „d[er] Nötigung zum Bildermachen“³, der gleichermaßen „in der Beziehung von Mensch zu Mensch [...] wie im Verhältnis zwischen Mensch und Gott“⁴ besteht:

Mache ich mir von ihm kein Bild, so bleibt unsere Beziehung rein im Abstrakten, ohne Gedenken und Erinnern, ohne lebendige gegenseitige Teilnahme. Mache ich mir dagegen von dem anderen ein Bild, so laufe ich Gefahr, ihn zu fixieren oder gar zu manipulieren, indem ich ihn auf meine Vorstellungen festlege und ihn so seiner Eigenheit und Freiheit beraube.⁵

Dabei spielt es letztlich auch keine Rolle, ob Christian jene Manipulation mit oder ohne Absicht vollzogen hat. Entscheidend ist: „Es war Dorians Lieblingsbild, weil es so fröhlich war, doch Robin konnte es nicht leiden, denn ihm fehlte darauf das rechte Bein“ (AP 7) – Zustimmung und Ablehnung werden jeweils kurz und knapp begründet, spiegeln analog zu Zahrnts Feststellung „die Spannung zwischen der Unerläßlichkeit und der Unzulänglichkeit allen menschlichen Bildermachens“⁶ wider und liefern gleichzeitig das Stimmungsbild einer glücklichen, aber keineswegs in allem einigen Familie. So repräsentieren beide Brüder jeweils eine andere Komponente medialen Einflusses, die gemäß Horstkotte durch „Materialität von Medien sowie die sozialen und kulturellen Kontexte

¹ Ebd.

² Wie um diese menschenverachtende und letztlich tödliche ‚Mixtur‘ ihrer schädigenden Wirkung zu berauben, vielleicht sogar mit einem ‚Gegenmittel‘ zu versehen, das alles Leid rückgängig macht, fährt Katja Kammer einen Teilnehmer der ‚Folterparty‘, auf der ihre Kinder vergewaltigt und seelisch zerstört werden (siehe Kapitel 3.3.4.2, S. 252–269; vgl. AP 241–251), „zum Krüppel“ (AP 234). Bezeichnenderweise sieht die bei ihren Ermittlungen im Mordfall Robin Kammer auf jenen nunmehr querschnittsgelähmten Richard Belloff stoßende Oberkommissarin Ina Henkel von diesem „zunächst die *Beine*, dann den Rollstuhl, dann den Mann“ (AP 225; Hervorh. v. S. M.), später erblickt sie an seinen „Füße[n] [...] klobige Schuhe, die zu seinem Körper paßten“ (AP 231), mit dem er „heute [...] so was [Folter, Missbrauch, Vergewaltigung etc.; S. M.] gar nicht mehr machen“ (AP 233) und ‚fühlen‘ kann, sodass er – wie Robin auf dem Kinderfoto – „gar nicht vollständig war, also überhaupt kein richtiger Mensch“ (AP 7) – Letzteres im doppelten, von körperlicher Unversehrtheit auf *Menschlichkeit* ausgedehnten Wortsinne. Wie Robin ist auch Belloff dazu ‚verurteilt‘, auf einem „Foto [...] ein[en] Ausschnitt“ (AP 233) zu betrachten, auf dem jedoch nicht „das rechte Bein [fehlte]“ (AP 7), sondern ‚das rechte Handeln‘, das die Opfer vor ihrer sowohl für einen ganzen Film als auch für ein ganzes Leben reichen körperlichen und seelischen Pein bewahrt hätte.

³ Zahrnt, Heinz: Das Zweite Gebot: Du sollst dir von Gott kein Bild machen, in: Denkanstöße ’95. Ein Lesebuch aus Philosophie, Natur- und Humanwissenschaften, hrsg. von Heidi Bohnet-von der Thüsen, München/Zürich 1994, S. 133–137, hier S. 136.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 137.

⁶ Ebd.



ihrer Produktion und Rezeption“¹ gebildet werden: Während für Robin nur das zählt, *was* er sieht, steht für Dorian im Vordergrund, *wie* er es empfindet.

Vielleicht lassen sich die beiden unterschiedlichen Präferenzen auch mit den Worten eines von François Lelord ins Leben gerufenen Psychiaters formulieren, der sich auf eine, genauer gesagt „Hectors Reise oder die Suche nach dem Glück“ begibt und bis zu seiner Rückkehr dreiundzwanzig Lektionen gelernt hat. Gleich die erste hätte ihm auch Robin erteilen können, denn sie lautet: „Vergleiche anzustellen ist ein gutes Mittel, um sich sein Glück zu vermiesen“², wohingegen die fünfte besser zu Dorians in kindlich-naiven Bildern gezeichneten Erinnerungen passt: „Manchmal bedeutet Glück, etwas nicht zu begreifen.“³

Vergleiche sind auch ein wichtiger Bestandteil der von Paul Watzlawick erstellten „Anleitung zum Unglücklichsein“, auch wenn sein Titel eher genau das Gegenteil einer „Suche nach dem Glück“ assoziiert. Watzlawicks Buch könnte man insbesondere Dorian ans Herz legen, der zwar im Gegensatz zu seinem jüngeren Bruder ein Foto zu schätzen weiß, „weil es so fröhlich war“ (AP 7), genau darin aber „*die Verherrlichung der Vergangenheit*“⁴ ausstrahlt. Das Phänomen der Ausklammerung traumatischer Erlebnisse aus der Vergangenheit holt der Autor aus dem Bereich des Pathologischen in die Sphäre des Pädagogischen, kehrt Dorians inneren Kampf – ob ironisch oder nicht – mithin zu einer leicht nachzuahmenden Maßnahme um, die einem ganz unbeschwert das Leben noch schwerer machen kann. Dies funktioniert allein dadurch, dass man das aktuelle Leben, weil es nicht mehr sein kann, was es einmal war, nicht mehr zu ertragen glaubt. Dementsprechend war es anscheinend nur so, wie es sich einst darbot, auch gut: „Mit etwas Geschick kann es auch der Anfänger fertigbringen, seine Vergangenheit durch einen Filter zu sehen, der nur das Gute und Schöne in möglichst verklärtem Licht durch-

¹ Horstkotte, S.: Nachbilder, S. 117.

² Lelord, François: Hectors Reise oder die Suche nach dem Glück, aus dem Französischen von Ralf Pannowitsch, München/Zürich 2006 (dort zuerst 2004; zuerst französisch: *Le voyage d’Hector ou la recherche du bonheur*, Paris 2002), S. 27.

³ Ebd., S. 37.

⁴ Watzlawick, Paul: *Anleitung zum Unglücklichsein*, München/Zürich ¹⁷1998 (zuerst 1983), S. 22 (kursiv gesetzte Überschrift des Abschnitts). Laut Dieter Paul Rudolph hegt Astrid Paprotta eine „Vorliebe [...] für die Gedankenwelt des Philosophen und Psychotherapeuten Paul Watzlawick“ (Rudolph, D. P.: *Die Zeichen der Vier*, S. 52). Allerdings erwähnt ihn Rudolph nicht im Zusammenhang mit der weit in die Vergangenheit hineinreichenden Absenz der Mutter, sondern im Hinblick auf die Unsichtbarkeit ihrer Gegenwart, die somit nicht in die Ermittlungstätigkeit Ina Henkels integriert zu werden vermag: „Die subjektive Wirklichkeit der Kommissarin bleibt auf die Faszination des Umfelds der Sängerin Katja Kammer fixiert, in ihr konkretisiert sich die von Watzlawick diagnostizierte Wahnhaftigkeit der Alltagsauffassungen von Wirklichkeit.“ (ebd., S. 54) Weil die „entsetzlichste Wirklichkeit der Katja Kammer von Ina Henkel nicht gesehen wird, obwohl sie ihr beständig vor Augen steht“ (ebd.), wird die Ermittlerin, ohne es zu wissen, bei ihrer gegenwärtigen Arbeit behindert, während Dorian, zumindest in Fragen des – mit seiner damals anwesenden Mutter assoziierten – Glücks mit und ‚dank‘ der Kraft seines Wahns in der Vergangenheit lebt. Zu Watzlawick siehe auch Kapitel 3.1.3.1, S. 160, Anm. 1.



läßt.“¹ In einem weiteren Schritt ließe sich Watzlawick zufolge Dorians Verhalten beziehungsweise Krankheitsbild zu einer Alltagsflucht umdeuten, die ihm im „Vorteil des Festhaltens an der Vergangenheit [...] keine Zeit läßt, sich mit der Gegenwart abzugeben“². Das Präteritum innerhalb des Satzes „Sie hatte immer viel Zeit für uns“ (AP 135), mit dem Dorian Kammer später Ina Henkels ebenfalls vergangenheitsbezogene Frage „„Welches Verhältnis hatte Robin zu eurer Mutter?““ (AP 134) beantwortet, verdeutlicht, dass für ihn das Phänomen „Zeit“ (AP 135) zwar noch ‚präsent‘ ist, aber eben ausschließlich als von der Erinnerung bereitgestelltes Abbild der Vergangenheit. Nur insofern, als sich dieses Adjektiv auf eine als ‚gegenwärtig‘ empfundene Wahrnehmung bezieht und sich den etymologischen Ursprung mit ‚Präsens‘ als Tempusform teilt, hat es etwas „mit der Gegenwart“³ zu tun. Dagegen brächte eine Deutung von ‚präsent‘ als Antonym zu ‚absent‘ viel stärker und vom rein Zeitlichen auf das Räumliche ausgedehnt zum Ausdruck, wie sehr sich Dorian dagegen wehrt, mit der sich ‚verabsentierenden‘ Mutter auch die von ihr zur Verfügung gestellte „Zeit“ (AP 135) zu verlieren, die er verzweifelt ‚präsent‘ hält, ohne „sich mit der Gegenwart abzugeben“⁴, in der er, wenn überhaupt, schließlich nur ‚unglücklich‘ zu leben vermag.⁵

In dieser Daseinsform untermauert Dorian die Worte des Philosophen Ludwig Wittgenstein: „Nur wer nicht in der Zeit, sondern in der Gegenwart lebt, ist glücklich. Für das Leben in der Gegenwart gibt es keinen Tod.“⁶ Wie um Wittgensteins These durch

¹ Watzlawick, P.: Anleitung zum Unglücklichsein, S. 22.

² Ebd., S. 23.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Die am Beispiel Lelords und Watzlawicks vollzogenen Gedankengänge mit ihren teilweise gewagten ironischen ‚Brücken‘ über psychologische ‚Abgründe‘ sollten lediglich das von der Autorin thematisierte „Zerbrechen einer Familie und [...] das Zerbrechen von Träumen“ (Paprotta, A.: Bücher & Texte, Abschnitt „Geht’s um was?“) diametraler und gleichzeitig hoffnungsvoller erscheinen lassen. Obendrein stehen sie für den Versuch, Astrid Paprotta als Befürworterin von „Vexierspiel“ (Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta; ebenso Lehmer-Kerkloh, G./Przybilka, T.: Astrid Paprotta) und „doppelte[m] Boden“ (ebd.; bezogen auf beide letztgenannten Quellen), als Schöpferin ermittelnder und anderer Figuren, „die sich irgendwie durchschlagen, notgedrungen durchs ganze Leben oder durch den Job, und die versuchen, das kleine Licht am Ende des Tunnels zu finden, dem Alltag ein bisschen Glück abzutrotzen“ (Chernova, A.: Interview mit Astrid Paprotta), sowie als Psychologin (vgl. ebd.), die „wüste Kneipen, edle Restaurants“ (Paprotta, A.: Bücher & Texte, Abschnitt „Darum ...“) auf ihre „Hitlist“ (ebd.) sowie „leidenslustige Bedenkenträger“ (ebd.) auf ihre „Shitlist“ (ebd.) setzt, ein wenig beim „Erobern einer fremden Innenwelt“ (Paprotta, A.: Astrid Paprotta, Abschnitt „Schreiben“) zu begleiten – nicht buchstäblich, denn die Autorin beantwortete Lehmer-Kerklohs und Przybilkas Frage, „für wen“ (Lehmer-Kerkloh, G./Przybilka, T.: Astrid Paprotta) sie schreibe, mit den Worten: „Für Karlheinz O. aus K. Nee, ich weiß es nicht. Kriege ich das so hin, wie ich will? Also schreibe ich erst einmal für mich. Möchten andere dem folgen? Nur zu.“ (ebd.)

⁶ Wittgenstein, Ludwig: Tagebuchaufzeichnungen vom April 1916 bis zum Januar 1917, in: Wittgenstein, ausgewählt und vorgestellt von Thomas H. Macho, München 2001 (zuerst 1996) (Philosophie jetzt!, hrsg. von Peter Sloterdijk), S. 167–189, hier S. 171 (Tagebucheintrag vom 8.7.1916, S. 170–172); v. her ders.: Tagebücher 1914–1916, in: ders.: Schriften. Tractatus logico-philosophicus. Logisch-

deren Verneinung zu bestätigen, stellt Ina Henkel auf der Suche nach Dorian und Robins verschwundener Mutter in Gedanken fest: „Es gab viel Tod in Katja Kammers Leben, die Eltern, der Geliebte, der Sohn.“ (AP 190) Mithin müsste auch für Katja Kammer gelten, dass sie nicht „in der Gegenwart“¹ lebt. Die Doppeldeutigkeit, in der „der Sohn“ (AP 190) sowohl Robin als auch Dorian bezeichnen kann, zeigt das Verschwimmen der Grenzen zwischen körperlichem und seelischem Tod. Letzteren erleidet Dorian durch sein schmerzhaftes Vermissten der „viel[en] Zeit“ (AP 135) mit seiner Mutter, aber auch durch den physischen Tod seines Bruders. Dorian's Rettung wäre ein Leben gemäß einem weiteren Leitspruch Wittgensteins: „Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt.“² Zeit als der Begrenztheit unterworfenen Maß hätte dann nämlich keinen Einfluss mehr auf Dorian's kranke Seele und hinterlasse während ihres Verrinnens ebenso wenig Schmerzen wie Robins Gefühl, „ihm fehl[je [...] das rechte Bein“ (AP 7) auf Christians Familienfoto. Doch Dorian's permanent in die Gegenwart zurückversetztes „Erlebnis liegt dem Zeitbegriff, der Annahme einer Zeit, zu Grunde“³; mithin scheint er ein anderes Modell Wittgensteins zu wählen: „Es ist die Erinnerung, wenn es eine punktartige Gegenwart gibt; oder es ist eine kontinuierliche Wahrnehmung [!] deren einer Endpunkt die Gegenwart ist und die man in einem weiteren Sinne auch Erinnerung nennen kann.“⁴ ‚Punktuell‘ sind die Momente, in denen er schlichtweg *ist*, was er *geworden* ist – sei es Polizist, Kollege oder Mann –, und die der schmerzhaften, von Wiederholung gekennzeichneten ‚Kontinuität‘ dessen, was *war* – aber auch dessen, der *er* war: Sohn, Bruder oder Kind –, eine wenn auch kaum sichtbare Grenze abstecken.

Es scheint, als habe der jüngere Bruder für sich die rein körperliche Seite der Empfindsamkeit reserviert, sodass er Mängel vorwiegend als buchstäbliche *Einschnitte* ins ‚Fleisch‘ wahrnimmt, während der Schmerz des älteren an dessen ‚Substanz‘ geht. Gottfried Wilhelm Leibniz versteht unter

philosophische Abhandlung/Tagebücher 1914–1916/Philosophische Untersuchungen, Frankfurt am Main 1960, S. 85–185 (bzw. für den oben genannten Zeitraum vom April 1916 bis zum Januar 1917: S. 163–185), hier S. 167 (Tagebucheintrag vom 8.7.1916, S. 166–168).

¹ Ebd.

² Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung (vollendet 1918; zuerst erschienen unter dem Titel: Logisch-philosophische Abhandlung, Leipzig 1921), in: ders.: Schriften. Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung/Tagebücher 1914–1916/Philosophische Untersuchungen, S. 7–83, hier S. 81; später in: Wittgenstein, ausgewählt und vorgestellt von Thomas H. Macho, S. 91–166, hier S. 165 (Satz 6.4311).

³ Wittgenstein, Ludwig: Wiener Ausgabe. Studien. Texte, Bd. 1: Philosophische Bemerkungen (geschrieben 1929/1930), hrsg. von Michael Nedo, Wien/New York 1999 (zuerst 1994), S. 26, Abschnitt 2.

⁴ Ebd. Das Ausrufezeichen weist auf das vor „deren“ (ebd.) im Original fehlende Komma hin.



d[er] *Substanz* [...] ein der Tätigkeit fähiges Wesen. Sie ist entweder einfach oder zusammengesetzt. Die *einfache Substanz* ist diejenige, welche keine Teile hat. Die *zusammengesetzte* ist die Ansammlung der einfachen Substanzen oder *Monaden*. *Monas* ist ein griechisches Wort, das Einheit heißt oder das, was eines ist. Die zusammengesetzten Dinge oder Körper sind Vielheiten; die einfachen Substanzen, das Lebendige, die Seelen, die Geister [!] sind Einheiten.¹

Robins Vorwurf an den Fotografen, auf – und damit gleichzeitig wegen – dessen Ablichtung „nicht vollständig“ (AP 7) zu sein, erscheint demzufolge zumindest vor dem buchstäblich ‚wesentlichen‘ oder ‚unzusammengesetzt substanziellen‘ Hintergrund unberechtigt, denn für Robin als lebendiges, seelenbehaftetes und geistiges Wesen ist es nur logisch, dass er wie alle „Monaden keine Teile haben, [...] weder erzeugt noch vernichtet werden“², mithin das Kriterium der Vollständigkeit für ihn gar nicht zur Debatte stehen kann. Er hat sich der Vielheit der Körperlichkeit, der Zusammensetzung verschrieben und somit angreifbar gemacht, während Dorian den Fokus darauf richtet, dass „sich [s]eine Monade [...] von einer anderen nur durch ihre inneren Eigenschaften und Tätigkeiten unterscheiden“³ kann und zusammen mit einem „*Eigenkörper* [...] dessen Affektionen gemäß [...], wie in einer Art *Zentrum*, die außer ihr sich befindenden Dinge darstellt“⁴. So vermag er die Grenze des Körperlichen zu überwinden, Irdisches und Göttliches miteinander zu verbinden und damit auch das Foto auf eine höhere Ebene zu heben, sodass nur Dorian es folgendermaßen sieht:

¹ Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Principes de la Nature et de la Grace fondés en Raison/Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade*, in: ders.: *Principes de la Nature et de la Grace fondés en Raison/Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade//Monadologie/Monadologie* [französisch–deutsch], auf Grund der kritischen Ausgabe von André Robinet (1954) und der Übersetzung von Artur Buchenau mit Einführung und Anmerkungen hrsg. von Herbert Herring, Hamburg 1956 (beide Werke auf Französisch geschrieben 1714), S. 2–25, hier S. 3. Das hier nicht eindeutig mit einem Fehlerhinweis gleichzusetzende Ausrufezeichen steht für das nach dem Substantiv „Geister“ (ebd.) höchstwahrscheinlich fehlende Komma, das stehen muss, wenn man „das Lebendige, die Seelen, die Geister“ (ebd.) als Apposition zu „d[en] einfachen Substanzen“ (ebd.) auffasst. Anderenfalls stünden die drei Begriffe gleichberechtigt innerhalb einer Aufzählung neben „d[en] einfachen Substanzen“ (ebd.), was hier keinen Sinn ergäbe, da es ja gerade darum geht, „die zusammengesetzten Dinge“ (ebd.) als „Körper“ (ebd.) und „die einfachen Substanzen“ (ebd.) als „das Lebendige, die Seelen, die Geister“ (ebd.) einander gegenüberzustellen. Allerdings gäbe es eventuell noch eine dritte Möglichkeit, die das Komma wiederum freistellte, und zwar wenn man nicht von einer Apposition, sondern von einem Neuansetzen beim Sprechen ausginge, dem gemäß alle vier Begriffe – „die einfachen Substanzen, das Lebendige, die Seelen, die Geister“ (ebd.) – völlig gleichberechtigte und austauschbare Synonyme darstellten. Es bleibt einzugestehen, dass das Komma bereits im französischen Original fehlt: „Les composés ou les corps sont des Multitudes; et les Substances simples, les Vies, les Ames, les *Esprits* sont des unités.“ (ebd., S. 2; Hervorh. v. S. M. zur Verdeutlichung des zwischen den beiden kursiv gesetzten Wörtern ausbleibenden Kommas)

² Ebd., S. 3.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 5.

Katja Kammer wollte die Sterne vom Himmel holen. Auf einem alten Foto stand sie nachts auf einer Straße und hob die Hände, als sei es leicht, sie zu fangen. Sie trug ein rotes Kleid, das schwarze Haar fiel ihr bis auf den Rücken, und sie lachte den sternenklaren Himmel an. Im Hintergrund konnte man die Kinder sehen, Dorian, wie er winkte, und Robin mit einem Teddy im Arm. (AP 7)¹

Abgesehen vom „rote[n] Kleid“ (AP 7), das mit seinem Signalcharakter bereits Sabine Deitmers „Scharfe Stiche“ und dort ebenfalls die Erinnerung des personalen Erzählers einleitet (vgl. SD 18), beginnt der Roman mit diesem ungetrübten Idyll, als veranschaulichte Leibniz daran „d[ie] Ordnung der natürlichen Dinge selbst, kraft der Harmonie, die zwischen dem Reiche der Natur und dem Reiche der Gnade, zwischen Gott als Baumeister und Gott als Monarchen seit aller Zeit prästabiliert ist“², sodass Katja wie selbstverständlich ihre körperlich festgeschriebenen Kompetenzen überschreitet, um sich unerreichbarer Himmelskörper zu bemächtigen, anders ausgedrückt „die Sterne fing, ohne sich darum zu kümmern, ob es ging“ (AP 8).

Dorians Verklärung dieses utopischen Unterfangens seiner Mutter verleiht ihr selbst göttliche Züge, ihm hingegen verschafft es „ein Erlebnis Mutter, das nicht unbedingt mit dem Erlebnis einer realen mütterlichen Frau zusammenfällt, sondern viel eher auf diese projiziert, als an ihr beobachtet wird“³ – und diese Projektionsfläche bietet nur „Die Mutter im Märchen“, so der Titel des weniger als „volkskundliche Märchenstudie“⁴ denn als

¹ Sowohl die Physiognomie als auch die soziale Stellung Katjas (als auch der phonetische Anlaut ihres Vornamens) korrespondieren mit der Mutter Tonio Krögers, des Protagonisten aus Thomas Manns gleichnamiger Novelle. Dort ist die Rede von „der Mutter Tonios [...], seiner schönen, schwarzhaarigen Mutter, die Consuelo mit Vornamen hieß und überhaupt so anders war als die übrigen Damen der Stadt“ (Mann, Thomas: Tonio Kröger (zuerst in: Neue Deutsche Rundschau, 14. Jg., Heft 2 vom Februar 1903, S. 113–151; später in: Tristan. Sechs Novellen, Berlin 1903, S. 165–264; als eigenständiges Buch zuerst Berlin 1913), in: ders.: Tonio Kröger und Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis, Frankfurt am Main ⁴⁷2011 (zuerst 1973), S. 7–73, hier S. 10). Schließlich wecken sogar Consuelos künstlerische Fähigkeiten, die mit einem besonders emotionalen Mutter-Sohn-Verhältnis einhergehen („Tonio liebte seine dunkle und feurige Mutter, die so wunderbar den Flügel und die Mandoline spielte“; ebd., S. 11), sowie deren späterer, emotionale Kälte und Zynismus nach sich ziehender Fortgang im Zusammenhang mit einem – wenn auch von Consuelo im Gegensatz zu Katja anscheinend geliebten – Mann („Tonios Mutter jedoch, seine schöne, feurige Mutter, die so wunderbar den Flügel und die Mandoline spielte und der alles ganz einerlei war, vermählte sich nach Jahresfrist aufs Neue und zwar mit einem Musiker, einem Virtuosen mit italienischem Namen, dem sie in blaue Fernen folgte. Tonio Kröger fand dies ein wenig liederlich; aber war *er* berufen, es ihr zu wehren?“; ebd., S. 25) Assoziationen an Katja Kammers Lebensführung.

² Leibniz, G. W.: Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade, S. 21/23 (dazwischen französisch).

³ Birkhäuser-Oeri, Sibylle: Die Mutter im Märchen. Deutung der Problematik des Mütterlichen und des Mutterkomplexes am Beispiel bekannter Märchen, hrsg. von Marie-Louise von Franz, Fellbach-Oeffingen ¹⁰1990 (zuerst 1977) („psychologisch gesehen“, hrsg. von Hildegund Fischle-Carl, Bd. 28/29), S. 17.

⁴ Franz, Marie-Louise von: Vorwort, in: Birkhäuser-Oeri, S.: Die Mutter im Märchen, S. 7. Die Herausgeberin und Freundin der kurz vor Fertigstellung des Buches verstorbenen Autorin widmet dieser ihr Vorwort.



psychologische Untersuchung¹ zu beschreibenden Buches von Sibylle Birkhäuser-Oeri. Anders als Leibniz spricht sie der Mutter und nicht der Monade die Attribute „psychische Bedingung und Seinsgrundlage“² zu. Auch die Divergenz zwischen Zusammengesetzt-Körperlichem und Einfach-Seelischem löst sie auf, wenn sie in „das Mutterbild [...] nicht nur die psychische, sondern auch die körperliche Grundlage der menschlichen Existenz“³ hineinzeichnet.⁴ An Katja Kammers weiterer Entwicklung scheint dieses „Geheimnis der Materie und des mit dem Körper verbundenen Unbewußten“⁵ nicht ganz unschuldig zu sein, vertritt doch „der Mutter-Archetypus [...] die Macht des Unbewußten [...] im positiven und negativen Sinn, als das Schöpferische und das Zerstörerische“⁶.

Es ist nicht der Aspekt der Mütterlichkeit, der Dorians gespeichertes Idyll schließlich doch noch trübt; schon gar nicht betrifft diese Affektion sein eigenes Verhältnis zu Katja Kammer. Unheil kündend sind die anderen und ihre Unwissenheit, die Dorians schöne Erinnerung an eine „Katja mit Robin, der noch zu klein zum Kicken war, im Gras auf einer Decke“ (AP 7) unterbricht, eingeleitet durch ein einschränkendes und dadurch umso bedrohlicheres Adverb: „*Doch* die Leute im Dorf mochten sie nicht. Sie hatten keine Ahnung, daß Katja Kammer eine berühmte Sängerin war“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.). Dorian vermag seine Mutter und ihren Beruf auf noch höherer Ebene zu idealisieren, wenn er ihre Missachtung durch die Dorfbewohner weniger an deren Unwissenheit als an deren Neid festmacht, und fügt hinzu: „Oder sie wußten es und gingen ihr deshalb aus dem Weg“ (ebd.), was sein persönliches Idyll mithin weniger trübt als vielmehr konturiert.

Fest steht: „Damals war der Fotograf der Freund ihrer Mutter, und sie lebten alle zusammen in einem Dorf mit Feldern, Wiesen und Bergen.“ (AP 7) Jenes Leben pulsiert,

¹ ‚Psychologische Untersuchung‘ ist dabei zu wenig gesagt; vielmehr bezeichnet Marie-Louise von Franz das Buch als „Niederschlag vieljähriger Erfahrungen und Auseinandersetzungen mit seelischen Fragen in eigener Analyse“ (ebd.).

² Birkhäuser-Oeri, S.: Die Mutter im Märchen, S. 17.

³ Ebd., S. 18.

⁴ Sibylle Birkhäuser-Oeri untermauert ihre These anhand der Etymologie, die „das Wort Materie [...] mit dem Wort Mater (Mutter) stammverwand“ (ebd.) in Beziehung setzt. Einen ganz anderen Blickwinkel auf mütterliche Körperlichkeit vermittelt Christiane Olivier, die Iokaste aus der ihr verbleibenden Randexistenz im Rahmen des vom Sohn dominierten Ödipuskomplexes befreit und mit deren Augen den Alltag erlebt: „Ich schlage eine beliebige Frauenzeitschrift auf und erkenne sofort die Mauern meines Gefängnisses: der Körper und seine Jugend, das Kochen und sein Gelingen, das Kind und seine Erziehung ... Ich blättere um, ich suche, ich warte ... Was denn, nichts anderes? Nein, das ist die Welt der Frau: Gefangene meines Körpers, Sklavin der Körper der anderen.“ (Olivier, Christiane: Iokastes Kinder. Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter, Deutsch von Siegfried Reinke, Düsseldorf 1987 (zuerst französisch: Les Enfants de Jocaste, Paris 1980), S. 126) Zu Ödipus und Iokaste vgl. auch Schwab, G.: Die Sage von Ödipus, ebenso Sophokles: König Ödipus, ferner Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie, S. 154 f., Artikel „Oidipus“, sowie Funke, D.: Das Schuldilemma, S. 102–107; siehe hierzu darüber hinaus Kapitel 2.3.5, S. 89.

⁵ Birkhäuser-Oeri, S.: Die Mutter im Märchen, S. 18.

⁶ Ebd.

und zwar nicht nur in anatomischer Hinsicht kraft Herzschlags, sondern vor allem in musikalischer durch ‚Taktgefühl‘, und macht Herzschrittmacher wie Metronom gleichermaßen überflüssig. Drei Mitglieder der Familie tragen den Namen Kammer; das vierte Mitglied schafft als Fotograf den sprichwörtlichen ‚Rahmen‘ für die Familie, um sie damit gleichsam ins rechte Licht zu rücken. Synästhetisch macht Christian ‚Kammer‘-Musik sichtbar und hält somit Töne fest, die sonst im Augenblick ihres Anspielens schon verklungen wären. Leibniz geht noch weiter, wenn er feststellt, akustischer und visueller Bereich als gemeinsame Vertreter

d[er] Sinnenfreuden selbst führ[t]en sich auf unklar erkannte intellektuelle Freuden zurück. Die Musik entzückt uns, obschon ihre Schönheit in nichts anderem als in der Entsprechung von Zahlen und der uns unbewußten Zählung besteht, welche die Seele an den in gewissen Intervallen zusammentreffenden Schlägen und Schwingungen der tönenden Körper vornimmt. Die Freuden, die das Auge an den Proportionen findet, sind gleicher Art, und auch die der übrigen Sinne werden von ähnlichen Dingen herühren, obwohl wir sie nicht so deutlich erklären können.¹

Theodor W. Adorno fokussiert im VI. Kapitel seiner „Einleitung in die Musiksoziologie“ sowohl „das soziale wie das metaphysische Wesen von Kammermusik“² und könnte damit einerseits – auf Paprottas Romanhandlung übertragen – nicht nur das geistige, sondern auch das räumliche Ausgeschlossenheit der Dorfbewohner von Katja Kammer auf die Willkür ihres Genius zurückführen: Diese „Rücksichtslosigkeit gegenüber breiter Wirkung, die im Prinzip solcher Privatheit eingeschlossen war, spornte an zur autonomen Entfaltung der Musik selbst kraft jenes Gehalts“³, den ihr die Einheit aus Söhnen und Lebenspartner schenkt. Andererseits scheint Adornos Auffassung von ‚Kammermusik‘ der leibnizschen Monadenlehre ebenso zu widersprechen wie beizupflichten: Ersteres, wenn er „d[em] muffig selbstgerechte[n] Wort Innerlichkeit [...] die bürgerliche Wohnung, in welcher Kammermusik durch ihr Klangvolumen wesentlich lokalisiert war“⁴, vorzieht und dadurch jegliche theoretische oder gar mathematische Interpretationsweise von Musik als „Schönheit [...] in der Entsprechung von Zahlen“⁵ ad absurdum führt. Konform mit Leibniz hingegen geht Adorno insofern, als er „d[ie] in gewissen Intervallen zusammentreffenden Schläge[] und Schwingungen der tönenden Körper“⁶ auf jenen eben noch als widersprüchlich zur „Innerlichkeit“⁷ verstandenen, nach außen abgeschot-

¹ Leibniz, G. W.: Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade, S. 23.

² Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt am Main 1975 (zuerst 1962; textidentisch mit der in Band 14 der Gesammelten Schriften Adornos erschienenen durchgesehenen Auflage), S. 112 (Kapitel VI: „Kammermusik“, S. 107–127).

³ Ebd., S. 113.

⁴ Ebd., S. 112.

⁵ Leibniz, G. W.: Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade, S. 23.

⁶ Ebd.

⁷ Adorno, T. W.: Einleitung in die Musiksoziologie, S. 112.



teten Raum überträgt: „die bürgerliche Wohnung [...]. In ihr, wie in der Kammermusik, ist kein Unterschied zwischen dem Spielenden und dem Hörenden vorgesehen“¹, sondern ein ganz neues, sozusagen als „prästabiliert“² empfundenes Verständnis von ‚Harmonielehre‘³.

Doch „schon ehe die Gattung der musikalischen Intimität voll etabliert war, hat sie zu Hause nicht mehr häuslich sich gefühlt“⁴: Es entsteht der Wunsch nach weiteren Entfaltungsmöglichkeiten, „die Vergegenwärtigung des Ganzen“⁵ bricht sich Bahn und drängt nach draußen, „transzendiert[]“⁶ das, was nicht länger als intim, sondern als dem Spießbürgertum zuliebe verheimlicht betrachtet wird. So schreibt Katja Kammer

ein Lied [...] über zwei kleine Jungs, die einen Kopfkissenbezug aus dem Fenster halten, um alles, was am Himmel war, darin zu sammeln. Der Bezug wurde schwerer und schwerer, doch als sie ihn ans Ohr hielten, hörten sie die Sterne spannende Geschichten erzählen, von der Sonne und der Erde und vom Mond. Das Lied hieß *Sandmännchen für Robin und Dorian*, und es war das letzte Lied, das Katja Kammer auf einer Bühne gesungen hatte. (AP 8)

Es hat den Anschein, als seien es die Kinder, die mit den natürlichen Gegebenheiten nicht zufrieden wären und deshalb die Grenzen des Machbaren überschreiten wollten. Vielmehr ist es jedoch die Mutter, von der sie ihrer Natürlichkeit beraubt werden: Katja organisiert buchstäblich ‚im Namen‘ ihrer Söhne die Unterhaltung eines außerhalb der Familie stehenden Publikums und zeigt insofern, als sie Robin und Dorian nur noch fiktive Adressaten ihres Liedes sein lässt, erste Anzeichen eines Missbrauchs ihrer Kinder – sei er auch zunächst nur auf deren Namen beschränkt und somit, gleichermaßen vorsichtig wie vorläufig, besser als ‚Verrat an ihren Kindern‘ zu bezeichnen.

3.3.1.2 *Hundsleben aus der Vogelperspektive*

Bereits die glückliche Zeit des Lebens in der dörflich-idyllisch verorteten Viererkonstellation aus Mutter, Lebenspartner und gleichzeitig väterlichem Freund für die zwei Söhne ist nicht als völlig ungetrübt zu betrachten. Es ist die Symbolik, die der Familie zunächst den schützenden Mantel der Zahl Vier, in „kosmische[r] Ordnung [...] Symbol der

¹ Ebd.

² Leibniz, G. W.: Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade, S. 23.

³ Zu diesem Begriff siehe auch Kapitel 3.3.2, S. 215, wo ‚Harmonie‘ als Ergebnis einer aufeinander abgestimmten Stimmenkonstellation angesprochen wird.

⁴ Adorno, T. W.: Einleitung in die Musiksoziologie, S. 113.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

Ganzheit“¹, umlegt und darüber hinaus „4 Himmelsrichtungen, Weltalter, Elemente, Temperamente“² ebenso assoziiert wie „die 4 Paradiesesströme, die Evangelistensymbole und die Balkenarme des Kreuzes Christi“³. Letzteres erfolgt allerdings schon mit Blick auf die unabdingbare Kopplung der Erlösung mit Tod. Dieser deutet sich auch schon in Dorians positiver Erinnerungsphase an, denn

immer knurrten die Hunde, wenn sie an fremden Höfen vorübergingen, die Leute hatten Schäferhunde, die alles bewachten, hängten Bilder von ihnen ans Hoftor und schrieben darunter, daß der Köter Halunken vertrieb und gefährlich war und in fünf Sekunden am Tor. Robin weinte immer, sobald er das dunkle, böse Knurren hörte, und Katja beschimpfte die Hunde und die Leute, denen sie gehörten. (AP 7 f.)

Joachim Linder, insbesondere durch „Publikationen und Editionen [...] zu den Wechselbeziehungen zwischen ‚schöner Literatur‘, Recht, Justiz und Kriminalität“⁴ bekannt, und der vorwiegend „zu theoretischen Problemen der Literaturwissenschaft und zur Literaturgeschichte“⁵ forschende Claus-Michael Ort sprechen in einem gemeinsamen Beitrag Bildern so viel Macht zu, dass mit diesen

die Institutionen der Strafverfolgung (oder der ‚Verbrechensbekämpfung‘) legitimiert und dem Verdacht entzogen werden, die ‚schmutzige Arbeit‘ des Ausgrenzens für die Gesellschaft zu leisten [...]. Das ‚Bild‘ vom bösen Delinquenten hat als notwendige Kehrseite das von der ‚guten‘ Ordnungsmacht, die bei der erfolgreichen und sinnvollen Bewältigung ihrer Aufgabe gezeigt wird. Ein Kreislauf wird inszeniert, in dem die (kriminelle) Störung immer zugleich die Ordnung (bzw. den Vorgang ihrer Herstellung) mit sich führen muß.⁶

Dies geht so weit, dass „die Ausgrenzung ganzer Kollektive Konjunktur hat“⁷ und hier im Speziellen die Abwehr einer Gruppe kunstbedingt Nichtintegrierter, die durch Abbildungen von Hunden das Gegenstück zu Christians Foto mit dem Titel „*Familienglück*“

¹ Lurker, Manfred: Vier, in: Wörterbuch der Symbolik, S. 771.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart, hrsg. von Joachim Linder und Claus-Michael Ort, in Zusammenarbeit mit Jörg Schönert und Marianne Wunsch, Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, hrsg. von Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche, Alberto Martino, Rainer Wohlfeil, Bd. 70), S. 507 (Anhangskapitel „Die Autorinnen und Autoren des Bandes“, S. 503–510).

⁵ Ebd., S. 508.

⁶ Linder, Joachim/Ort, Claus-Michael: Zur sozialen Konstruktion der Übertretung und zu ihren Repräsentationen im 20. Jahrhundert, in: Verbrechen – Justiz – Medien, S. 3–80, hier S. 5. Bezüglich des ersten (Teil-)Satzes dieses Zitates (bis zum ersten Punkt) stützen sich die beiden Autoren auf Cremer-Schäfer, Helga: Kriminalität und soziale Ungleichheit. Über die Funktion von Ideologie bei der Arbeit der Kategorisierung und Klassifikation von Menschen, in: Konstruktion der Wirklichkeit durch Kriminalität und Strafe, hrsg. von Detlev Frehsee, Gabi Löschper und Gerlinda Smaus, Baden-Baden 1997 (Interdisziplinäre Studien zu Recht und Staat, Bd. 5), S. 68–100, hier S. 75–77, sinngemäß zit. nach: Linder, J./Ort, C.-M.: Zur sozialen Konstruktion der Übertretung, S. 5.

⁷ Linder, J./Ort, C.-M.: Zur sozialen Konstruktion der Übertretung, S. 5.



(AP 7) geboten bekommen. Beide Bilder sind mit Legenden versehen: Während die Zeitschrift die Fotografierten als „*Katja Kammer und ihre kleinen Söhne*“ (ebd.) ausweist, identifizieren sich die Kinder durch ihre Angst vor den Hunden als „Halunken“ (ebd.), die als Randerscheinung der Gesellschaft fernzuhalten sind. Der falsche Rückschluss, als Vertriebener (vgl. ebd.) müsse man gleichzeitig ein Verbrecher sein, geht einher mit einer Apotheose des familiären Umfelds, außerhalb dessen sie nichts als Missbilligung und Missachtung und sich selbst mithin nicht mehr als unschuldige Kinder wahrnehmen können. Der von Linder und Ort angesprochene ‚Inszenierungskreislauf‘ mit integrierter ‚Ordnungsfunktion‘¹ findet sich personifiziert in der Mutterfigur Katja Kammer, der allumfassenden ‚Rückversicherung‘ ihrer Söhne. Damals hat sie, die ihren Kindern nicht nur mütterliche Liebe zu geben, sondern von ihrem Partner auch geschlechtliche Liebe zu empfangen vermag, noch genügend Kraft, Dorian und Robin vor dem Bösen zu bewahren, denn dass ihre Familie ausgegrenzt wird, ist nicht die Folge vermeintlicher eigener Schwäche, sondern der Beweis der Unwissenheit der anderen, die ohne „Ahnung, daß Katja Kammer eine berühmte Sängerin war“ (AP 7), die Familienharmonie in Unordnung zu versetzen suchen. An der zu diesem Zeitpunkt noch gefestigten inneren Struktur der Familie jedoch kann eine unstrukturiert von außen aufkommende Erschütterung nur stumpf abprallen. Mit dieser verbleibt seinerzeit auch die Schuld außerhalb des familiären Lebens. Dessen unendlich geglaubter ‚Kreislauf wird inszeniert‘² sowohl von Katjas musikalischer ‚Gewalt‘ als auch ihrer mütterlichen Geborgenheit, und beides ‚verspricht‘ anhaltende ‚Ordnung‘³ und ewige Unschuld. Es sind die anderen, die stören, und allein sich selbst grenzen sie dadurch aus.

An dieser Stelle vermag die Symbolik ein anderes Extrem zu unterstreichen: Die vereinigende Vier wird durch die tötende Trennung ersetzt, sobald die Kinder beginnen, ihr Glück nicht mehr in der Geborgenheit ihres Zuhauses zu suchen, sondern ihren ‚Kopfkissenbezug aus dem Fenster halten, um alles, was am Himmel war, darin zu sammeln‘ (AP 8). Noch sind sie zwar geschützt, doch der notwendige Ausbruch steht bevor. Die verächtliche Haltung der Nachbarn, deren Hunde gleichermaßen zum Schutz der Besitzer wie zur Abschreckung alles Fremden dienen, kann somit ebenso als Warnung vor jeglicher Grenzüberschreitung verstanden werden: Dementsprechend ist der

¹ Vgl. ebd.

² Ebd.

³ Ebd.

Hund [...] mythischer Kulturbringer. Weit verbreitet ist der Glaube, daß die als geisterrichtig geltenden Tiere den Tod anzukündigen vermögen; das Geheul von H[und]en [...] wird [...] als Unglücks- und Todeszeichen gedeutet. Der H[und] ist ein Tier der Schwelle, steht zwischen Diesseits und Jenseits, ist Wächter an der Unterweltpforte¹.

Die Annäherung an jene „Schwelle [...] zwischen“² Leben und Tod vollzieht sich in der immer mehr ins Zentrum rückenden Verherrlichung des Märchenhaften zugunsten der Realität, die ihnen nur mit Ablehnung begegnet. Mit ihrem Bettzeug als ‚Sternenbehälter‘ lehnen sich die Kinder buchstäblich zu weit „aus dem Fenster“ (AP 8), und ihre Mutter hat nichts Besseres zu tun, als sie auch noch innerhalb der Märchenwelt sich selbst zu überlassen, was Dorian dennoch gegenüber Ina Henkel dementiert:

„Sie hat angefangen, ein Märchen vorzulesen, und hat dann mittendrin aufgehört und uns gefragt, wie es weitergehen könnte. Da haben wir dann oft stundenlang über das Märchen geschwätzt, weil – es hätte ja so oder so ausgehen können. Gut oder böse. Sie hat uns immer geglaubt, was wir sagen. Sie war so oft unterwegs zu Konzerten, aber sie hat uns mitgenommen, wenn es ging, sie hatte immer viel Zeit für uns.“ (AP 135)

Dadurch, dass „immer“ (ebd.) einen nur für einen Ausschnitt aus der Vergangenheit, nicht jedoch in der Gegenwart fortlaufenden Zeitraum umfasst, offenbart es seine Geringfügigkeit im Angesicht so vieler ohne Katja gelebter Jahre, gegen die von Momenten des Trostes geprägte Erinnerungsfetzen dennoch anzukämpfen wagen:

Der kleine Robin, der sich die Lunge aus dem Leib schrie, weil er seinen Pingpongball nicht fand, es war so wenig. Katja sah ihn an und lachte alles weg; „Hey“, sagte sie, „schau dir mal diesen Vogel da an, der hat eben auch geweint, aber jetzt sitzt er auf dem Baum und sieht, wie schön alles ist.“ (AP 365)

Vielleicht ist jener Vogel auch ein Artgenosse der Titelfigur³ und vermag sich mit der ihr von Katja zugeschriebenen Fähigkeit in die Märchenwelt zu integrieren, die sich mit seiner Hilfe erweitern ließe: „Der Sterntaucher holt die Sterne nicht nur von oben, der findet sie nämlich überall, am Himmel und auf der Erde und im Wasser“ (AP 87). „Auf der Erde“ (ebd.) liegen mitunter jene von Katja, die „die Sterne fing, ohne sich darum zu kümmern, ob es ging“ (AP 8), verfehlten, „im Wasser“ (AP 87) hingegen die fürs Meer bestimmten und in der Kinderbadewanne gelandeten. Nicht einmal dort kann Katja sie finden, was sie nicht von ihrem nie eingelösten Versprechen abhält: „Ich hol dir das Meer, sagte sie, als sie ihn abends badete und mit beiden Händen das Wasser auf seinen Bauch plätschern ließ, ich hol dir das Meer, Robbi, ich hol dir die Sterne.“ (AP 12)

¹ Lurker, M.: Hund, S. 323 (kursiv gesetztes Lemma im Original fett gedruckt); zu einem weiteren Auftritt dieses Tieres bei Paprotta sowie zu seinem Symbolgehalt siehe Kapitel 3.2.4.2, S. 186.

² Lurker, M.: Hund, S. 323.

³ Zu Deutungsmöglichkeiten des Titels „Sterntaucher“ siehe vor allem auch Kapitel 3.1.2, ab S. 155.



Katja Kammers nicht eingehaltenes Versprechen wird zur Vorausdeutung des Todes ihrer Kinder, denn zumindest „nach altmesopotamischer Vorstellung tragen die Toten in der Unterwelt wie die V[ögel] ein Federkleid“¹. Auch die Altphilologin und Historikerin Annette Rink zieht eine Verbindungslinie zwischen Vogel und Tod, indem sie die in Ovids „Metamorphosen“ auftretenden Verwandlungen von Menschen in Vögel beschreibt und dabei ebenfalls zwei Brüder fokussiert, die durch eine Veränderung des Umfelds ins Unglück stürzen. Ihnen jedoch macht im Gegensatz zu Dorian und Robin weniger die zerstörte Realität als vielmehr eine gestörte Phantasie zu schaffen:

Zwar trauert Ceyx um seinen Bruder, der nun als Falke weiterlebt [...], kommt aber nicht auf die Idee, den Bruder unter allen Falken zu suchen und ihn in seiner Nähe zu halten. [...] Der Verwandelte ist für seine Angehörigen und Freunde „wie tot“, da er seine menschliche Gestalt verloren hat.²

Insbesondere aber ist es das in der Erinnerung verloren gehende „Gesicht“ (AP 7), das Dorian schon seinen Ziehvater Christian und damit auch das zurückliegende „*Familien-
glück*“ (ebd.) in weite Ferne rücken lässt. Katjas eigener Gesichtsverlust führt schließlich zur tödlichen Katastrophe, die allerdings nicht sie, sondern ihre Kinder als Opfer zurücklässt. Rink ergänzt ihr zuvor genanntes Beispiel eines angenommenen Todes durch das eines eintretenden und damit die Opferrolle des verwandelten Tieres durch die Täterrolle des nicht verwandelten: „Actaeon [...] wird von seinen Hunden zerrissen, nachdem ihn Diana in einen Hirsch verwandelt hat, weil sie in dem Tier ihren Herrn nicht wiedererkennen.“³

Gefährlich sind die Hunde nicht erst im Augenblick des Tötens, sondern schon allein dadurch, dass sie „den Tod anzukündigen vermögen“⁴. Bereits in der kammerschen

¹ Lurker, Manfred: Vögel, in: Wörterbuch der Symbolik, S. 773 f., hier S. 773.

² Rink, Annette: Mensch und Vogel bei römischen Naturschriftstellern und Dichtern. Untersucht insbesondere bei Plinius, Älian und Ovid, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1997 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 15: Klassische Sprachen und Literaturen, Bd. 71; zugleich Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen 1996), S. 147. Vgl. hierzu auch Die Metamorphosen des P[ublius] Ovidius Naso, erklärt von Moriz Haupt, 2 Bde., Bd. 2 (Libri VIII–XV), bearbeitet von Otto Korn, Berlin 1876 (zuerst lateinisch: P[ublii] Ovidii Nasonis Metamorphoseon, geschrieben ca. 1/3–8 n. Chr.), Liber XI, S. 112–114, V. 291–345. Die Verwandlung von Ceyx' Bruder Daedalion in einen Falken (beziehungsweise Habicht) wird von Apollo vollzogen (vgl. ebd., S. 114, V. 339–345). Ceyx selbst sowie seine Gattin Alcyone werden, statt zu sterben, von den Göttern in (den Namen der Eheleute entsprechende Eis-)Vögel verwandelt (vgl. ebd., S. 127–129, V. 674–748, insbesondere S. 129, V. 741 f.).

³ Rink, A.: Mensch und Vogel bei römischen Naturschriftstellern und Dichtern, S. 146. Vgl. hierzu auch Die Metamorphosen des P[ublius] Ovidius Naso, erklärt von Moriz Haupt, 2 Bde., Bd. 1 (Libri I–VII), 3. Ausgabe, Berlin 1862 (zuerst 1853; zuerst lateinisch: P[ublii] Ovidii Nasonis Metamorphoseon, geschrieben ca. 1/3–8 n. Chr.), Liber III, S. 101–105, V. 173–252, insbesondere S. 101 f., V. 183–199 (Actaeons Verwandlung durch Diana), sowie S. 104, V. 249 f. (Actaeons Zerfleischung durch die Hunde)

⁴ Lurker, M.: Hund, S. 323.

Dorfidylle „knurrten die Hunde [...], die alles bewachten“ (AP 7), und vermitteln damit einen kleinen Vorgeschmack auf das Leben nach dem Tod, wo sie als „Wächter an der Unterweltpforte“¹ die gleiche Aufgabe übernehmen. Wenn „die Ägypter glaubten, daß die Seele als Vogel das Grab verlassen könne“², so wird ebendieser Vorgang kurz nach Robins Tod für Dorian zu einer Gewissheit, die er nicht einmal gesucht hat, denn

niemand konnte wollen, was er nicht begriff, doch war es geschehen. Sein Bruder schlüpfte in ihn hinein, so schnell und gewandt, wie er getanzt hatte Minuten zuvor. Und er blieb, er ging nicht mehr raus, vielleicht, weil die Toten stärker als die Lebenden waren. (AP 70)

Bei den Gebrüdern Grimm verkehrt sich jenes antagonistische Verhältnis zwischen Hund und Vogel zu einer innigen Freundschaft, in der zwar ebenfalls der Vogel die Oberhand behält, hier jedoch nicht als Bezwingler des wachhabenden, sondern als Rächer des sterbenden Hundes. Grimms Märchen „Der Hund und der Sperling“ vereinigt beide Tiere nicht in gegen-, sondern in einseitiger Abhängigkeit; die Rollen sind klar verteilt und werden nicht hinterfragt: Schwach ist der von seinem Herrn vernachlässigte Hund, stark der Vogel, der ihn vorbehaltlos nicht nur fürsorglich ernährt, sondern darüber hinaus grausam rächt, indem er einen Fuhrmann, der den Hund mutwillig überfährt, zunächst in den Ruin und schließlich in den Tod treibt.³ In seiner Interpretation dieses Märchens entdeckt Franz Vonessen eine Spaltung in

zwei Teile, einen ersten, der romantisch, idyllisch, gefühlvoll und fast sentimental erscheint, und einen zweiten, der die nackte Brutalität der Vorgänge so perfekt spiegelt, daß man die Darstellung selber brutal nennen kann⁴.

Damit zeichnet sich eine weitere Parallele zu Paprottas Kriminalroman ab, wengleich in Letzterem die Idylle am Ende nur den unsichtbaren, von der Erinnerung reflektierten Unterbau für die brutale Gegenwart repräsentiert. Es hat den Anschein, als räche sich bei Paprotta das, was bei den Gebrüdern Grimm gescheitert ist: die Integration des tierischen in das menschliche Leben und umgekehrt. Vonessen bezeichnet die Protagonisten jenes Märchens als die „unbedeutendsten, ‚wertlosesten‘ Tiere[] [...], die man sich vorstellen kann“⁵, und speziell die Hunde als „nicht zu Arbeiten tauglich, es sei denn zum Wachehalten“⁶, was die Machtstellung der Hunde in „Sterntaucher“ ins Lächerliche zieht, denn

¹ Ebd.

² Lurker, M.: Vögel, S. 773.

³ Vgl. Der Hund und der Sperling, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 219–221.

⁴ Vonessen, Franz: Das Tier und die Würde des Menschen. Zu Grimms Märchen „Der Hund und der Sperling“, in: Tiere und Tiergestaltige im Märchen, im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. von Arnica Esterl und Wilhelm Solms, Regensburg 1991 (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, Bd. 15), S. 179–194, hier S. 181.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.



im Märchen „hat der Mensch sie sich förmlich versklavt“¹, während sich im Kriminalroman die Verhältnisse verkehren und die Menschen die von Hundehaltern Gejagten und von Zuhältern Versklavten sind.

Noch ist es aber nicht so weit, denn die Zeit der Dorfidylle ist auch die Phase der richtigen Rollenverteilung, in der Schwäche nicht zu Ausbeutung, sondern zu Verteidigung animiert: „Robin weinte immer, sobald er das dunkle, böse Knurren hörte, und Katja beschimpfte die Hunde und die Leute, denen sie gehörten.“ (AP 8) Am Ende jedoch versagt ihre Strategie, und keines ihrer Kinder kann mehr verteidigt werden. Beide sind tot, eines von beiden liegt bereits vor seiner Beerdigung auf dem Friedhof. Ein Hund ist zwar in der Nähe, weil sein Herrchen den Toten gefunden hat, kann Robin aber nichts mehr anhaben, ihn nicht mal anrühren, denn das Tier „darf nicht mit auf den Friedhof“ (AP 32) und ist letztlich nicht mehr als „ein träges Riesenvieh mit traurigen Augen“ (AP 31), das selbst nach dem Trost verlangt, der Dorian und Robin nach dem Verlust ihrer Idylle gänzlich versagt bleibt.

Überhaupt hat, wer getröstet wird, zuvor gelitten. Vielleicht bedarf es nur einer anderen Perspektive, um wieder lachen zu können, sei es wie jener „Vogel [...] auf dem Baum“ (AP 365), der alles von oben herab betrachtet und angeblich „sieht, wie schön alles ist“ (ebd.), oder wie die Mutter, die solche Behauptungen – ebenso ‚von oben herab‘ – aufstellt, den Blickwinkel des Vogels übernimmt und ihren Söhnen niemals auf Augenhöhe begegnen wird, da sie noch zu klein sind, als sie sie verlässt.

3.3.2 Versagende Mutter und verklingende Musik

Bevor es jedoch so weit ist, dass Katja Kammer ihre Kinder deren Dasein als ‚Strohweisen‘ überlässt, deutet sich bereits ein schleichender Verfall des nach Christians Tod verbleibenden ‚Kammer-Trios‘ an. Die reduzierte Zahl der Familienmitglieder wirft Fragen nach den Zukunftsperspektiven und den Möglichkeiten eines unerschütterlichen Familienzusammenhaltes im Angesicht des Verlustes auf.

Die Triftigkeit der in Paprottas Roman mehrfach verwendeten auditiven Markierung psychischer Wendepunkte lässt sich anhand der Gegenüberstellung zweier Definitionen des musikwissenschaftlichen Begriffes ‚Trio‘ erhärten. „Im 18. Jahrhundert [...] bezeichnet der Ausdruck *Trio* nicht die Anzahl der Spieler, sondern vielmehr die Anzahl kontra-

¹ Ebd.

punktischer Stimmen“¹, schreibt Mary Oleskiewicz in ihrem Essay über „Kammermusik und Klaviermusik“, dessen Titel unter Beweis stellen könnte, dass Paprotta der von ihr ins Leben gerufenen Familie einen ‚sprechenden Namen‘² verliehen hat. In personifizierender Anwendung auf die alleinerziehende zweifache Mutter Katja *Kammer* bliebe somit ein Funke Hoffnung, das ‚Musikstück‘ namens ‚Leben‘ unabhängig von den damit verwobenen Tücken der ‚Komposition‘ und der dafür vorgesehenen ‚Orchestergröße‘ durch eigens vollzogenes, individuelles Entgegenwirken zu meistern. Kontrastiv dazu betont Oleskiewicz, selbst Flötistin und Professorin für Musikwissenschaft³, die Bedeutung

de[s] Begriff[s] *Trio* [...] auch für die für das späte 18. und frühe 19. Jahrhundert typische begleitete Klaviersonate [...], in der das Tasteninstrument die Hauptrolle spielt und von zwei gänzlich untergeordneten Stimmen [...] begleitet wird⁴.

Für die drei *Kammers* hieße das in etwa, dass die Söhne ohne ihre berühmte Mutter zur bloßen ‚Begleitmusik‘ verklängen, die mangels eines ‚Hauptthemas‘, um das sie kreisen könnte, nicht nur um ihre Existenz, sondern vor allem um ihren Sinn fürchten müsste. Kindgemäß ist allerdings nicht ein auf Egozentrismus fußendes Verständnis von Mutterschaft als von Kindern begleitetes und mit Sinn erfülltes Leben, sondern eher der umgekehrte Weg, auf dem eine Mutter ihre Kinder auf deren eigener Sinnsuche begleitet.

Der von Sinnentleerung gekennzeichneten Ausweglosigkeit und der daraus resultierenden Verkümmern individueller Existenzen aufgrund fehlender ‚Grundmelodie‘ vermag eine an den eigenen Stärken und Fähigkeiten orientierte Wahrnehmung vorzubeugen. Untermauern könnte dies ein weiteres von Oleskiewicz kommentiertes Musikensemble: So bezieht sich „der Begriff *Quartett*, wie er von Berliner Komponisten Mitte des 18. Jahrhunderts verwendet wurde, [...] entsprechend auf ein Werk, das vier ge-

¹ Oleskiewicz, Mary: Kammermusik und Klaviermusik, in: Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog, hrsg. von Axel Fischer und Matthias Kornemann, Berlin 2009, S. 191–205, hier S. 194.

² Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.3, S. 228, wo der ‚sprechende Name‘ *Kammer* für den dreifachen Verfall hinzugezogen wird; siehe darüber hinaus Kapitel 3.3.1.1, S. 207, und Adornos dort erwähnte „Einleitung in die Musiksoziologie“, die den Begriff ‚Kammermusik‘ gleichsam ‚domestiziert‘, das heißt von der elitären und weltfremden Ebene des Bildungsbürgertums auf die familiäre Ebene bürgerlicher Gemütlichkeit und Vertrautheit zurückholt.

³ Anon.: Faculty & Staff. Mary Oleskiewicz, PhD. Associate Professor of Performing Arts, College of Liberal Arts, hrsg. vom College of Liberal Arts (CLA) at University Massachusetts Boston, Aktualisierung von 2012, online im Internet unter URL: <http://www.umb.edu/academics/cla/faculty/mary_oleskiewicz/> [Abruf vom 02.10.2012].

⁴ Oleskiewicz, M.: Kammermusik und Klaviermusik, S. 194. Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.5.2, S. 281, wo „ein lustiges Duo“ (AP 304) angesprochen wird, das dadurch gebildet wird, dass ein „dicke[r] Mann [...] in ein[em] weiße[n] Jackett“ (ebd.) Katja *Kammer*, die sonst – das heißt in ihren erfolgreichen Zeiten – selbst „am Klavier [saß], spielte und sang“ (AP 88), „auf einer altertümlichen Heimorgel“ (AP 304) begleitet. In diesem Zusammenhang ist das „Duo“ (ebd.) weniger als Bereicherung denn als personifizierter Verfall des Individuums zu interpretieren.



schriebene Stimmen erhält, aber nicht notwendigerweise vier Spieler erfordert“¹. Noch greifbarer als das nicht auf den Einzelnen fixierte Ensemble „kontradiktorischer Stimmen“² des Trios wird das von außen Vor- und Festgeschriebene, das Pensum, dem man sich wie einem ‚Fatum‘, einem ‚Götterspruch‘, dem unentrinnbaren und lebensbestimmenden Schicksal schlechthin zu beugen hat. Wie viele Menschen man dabei zu Hilfe und damit in die Gruppe nimmt, ist dann nur noch eine Frage der Delegation, der Disziplin und der Selbstbeherrschung. Der ausgleichende Charakter eines solchen Zusammenspiels garantiert eine gewisse ‚Harmonie‘³, die sich jedoch nur im Durchhalten bis zum ebenso festgeschriebenen Ende bewährt.

3.3.2.1 Der vorletzte Schrei

„Komm, hatte sie gerufen, komm [!] Robbi, komm [!] Dori, komm.“ (AP 10)⁴ Gerade aus dem Munde einer Sängerin könnten diese gehäuften Imperative Assoziationen wecken an jenes berühmte Weihnachtslied, das bereits in seinem Titel „Ihr Kinderlein kommet“⁵

¹ Oleskiewicz, M.: Kammermusik und Klaviermusik, S. 194.

² Ebd.

³ Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.1.1, S. 208: Adornos „Einleitung in die Musiksoziologie“ zeigt, inwiefern der ‚harmonische‘ Effekt darin begründet liegt, dass eine Einheit zwischen Musizierendem und Rezipient geschaffen wird.

⁴ Das zweimal ergänzte Ausrufezeichen (bei Wiederholung des Zitats nicht mehr eingefügt) verweist auf die zwei gemäß korrekter Interpunktion jeweils vor der Anrede zu setzenden Kommata, soll jedoch keinesfalls als Fehler-, sondern vielmehr als Betonungshinweis verstanden werden, denn gerade das Weglassen der Beistriche vermag am besten die Hast der orientierungs-, halt-, mittel- und glücklosen Mutter zu markieren, die mit ihren Kindern vor den Trümmern ihres eingestürzten Wertegerüsts fliehen will, das keine Regeln mehr kennt, auf denen sie einst ihr Leben aufgebaut hat.

⁵ Vgl. Schmid, Christoph von: Ihr Kinderlein kommet (geschrieben 1798), in: Von guten Mächten wunderbar geborgen. Die 100 schönsten geistlichen Lieder und Gedichte, hrsg. von Dirk Ippen, unter Mitwirkung von Albrecht Nelle und Marlene Ippen, München ²2006 (zuerst 2005), S. 140. Christoph (Daniel) von Schmid schrieb 1798 den Text zur 1794 von Johann Abraham Peter Schulz komponierten Melodie, die zuvor die Frühlingssongzeilen „Wie reizend, wie wonnig“ von Wilhelm G. Becker begleitet hatte (vgl. Ihr Kinderlein kommet [Kommentare zum Lied 43], in: Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch, im Auftrag der Evangelischen Kirche in Deutschland gemeinschaftlich mit Hans-Christian Drömann, Christian Finke, Johannes Heinrich, Helmut Kornemann, Martin Rößler, Joachim Stalman hrsg. von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys, Ausgabe in Einzelheften, Heft 3, Göttingen 2001 (Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch, Bd. 3), S. 17–20, hier S. 17). Zu den weihnachtlichen Textzeilen stellt Ulrich Parent fest: „Christoph von Schmid [...] dichtete das Lied für seine Schulkinder für den Gebrauch in Schulen und verarbeitete darin Kindheitserinnerungen an zwei Krippendarstellungen in seiner Heimatstadt Dinkelsbühl.“ (ebd., S. 17 f.) Parents Interpretation des Liedes lässt einen Vergleich mit der angesichts einer liebenden und erfolgreichen Mutter vielversprechenden Zukunft Dorians und Robins zu, die gleichwohl mit deren Tod zerfällt und von der sich der Hoffnungsgedanke der christlichen Verse abhebt: Dort bildet den „Mittelpunkt [...] die Freudenbotschaft der Menschwerdung. Einbegriffen ist aber auch das Leiden Christi, das in der Krippe beginnt und am Kreuzestod für unsere Sünd endet (Str. 5).“ (ebd., S. 19) Doch jene das Leid vom Glück nicht trennende und damit aussagekräftigste Strophe findet sich in den heutigen Gesangbüchern kaum noch – wahrscheinlich um die kindliche (Vor-)

dazu auffordert, das neugeborene Christkind zu bestaunen. Doch anders als die Aufbruchstimmung, die das Kommen des Erlösers begleitet, verheißen Katja Kammers Worte genau das Gegenteil. Obgleich einerseits die liebevoll anmutenden hellen i-Auslaute der Kosenamen ihrer Söhne im Ausruf „*Komm Robbi, komm Dori, komm*“ (AP 10, AP 131; nicht kursive Hervorh. v. S. M.), der in Dorians Erinnerung wie eine ungeliebte Platte immerzu abgespielt wird, eine ähnliche Funktion wie das Diminutivmorphem in „Ihr *Kinderlein* kommet“ (Hervorh. v. S. M.)¹ übernehmen und andererseits die jenen Imperativen zugrunde liegenden Anlässe Christus und Christian Namensvettern sind, markieren die Abweichungen im Timbre diametral entgegengesetzte Gemütsverfassungen. „Es war so still wie nie“ (AP 130) – eine Atmosphäre, die durchaus dem andächtigen Singen des Weihnachtsliedes vorausgehen könnte, die hier aber stattdessen „ein Schrei [...] auseinanderriß, ein langgezogener, wimmernder Schrei, in dem er die Stimme seiner Mutter erkannte“ (ebd.).

„Die Entwicklung musikalischer Wahrnehmungsfähigkeit“ ist Untersuchungsgegenstand der Musikwissenschaftlerin Karin Poppensieker, die ihrer Dissertation die These zugrunde legt, „daß musikalische Wahrnehmung keinen feststehenden ‚naturegegebenen‘ Regeln unterliegt, sondern einem kulturspezifischen Lernprozeß unterworfen ist“². Diesen durchleben Katjas Söhne bereits, wenn der „dreieinhalb“ (AP 18) Jahre alte Robin mit Reim und Metrum – „*Robbi, Robbi, kleine Maus, komm nach Haus*“ (ebd.) – zur Mutter zitiert wird oder sein älterer Bruder diese mit dem Ziehvater „tanzen sehen“ (AP 51) kann. „Rhythmische Muster entstehen durch Wiederholung“³, stellt Karin Poppensieker fest und scheint damit zu begründen, warum einzelne Sätze der Mutter Dorian regelmäßig und gleichsam rhythmisch anmutend Erinnerungsschübe versetzen. Doch die Musikpädagogin führt ihr Forschungsergebnis weiter aus: „Ein rhythmisches Muster ist eine Struktur, die unserer Wahrnehmung und unserem Gedächtnis als Stütze und beziehungsstiftendes Ordnungssystem dient.“⁴ Tatsächlich also widerspricht sie exakt der Selbstreflexion Dorians, der offensichtlich eher gequält als ‚gestützt‘ wird: „Zu viele Ge-

Freude auf und über die weihnachtliche Bescherung nicht durch Gewissensbisse zu trüben. Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal besticht das Weihnachtslied im Gegensatz zur Geschichte der Familie Kammer durch Unsterblichkeit, wie Martin Rößler es hinsichtlich der Symbiose von alter (frühlingshaft-tagheiler) Melodie und neuem (den Hell-Dunkel-Kontrast einer winterlich-weihnachtlichen Nacht ausdrückendem) Text formuliert: „Erst zwei Generationen später fanden die kindlichen Weihnachtsstrophen und die volksliedhaften Töne zusammen, blieben dann aber unlösbar vereint.“ (ebd.) Ähnlich ergeht es den Kammer-Brüdern, von denen der jüngere erst nach seinem Tod im Körper des älteren weiterleben (vgl. AP 69 f.) und Letzteren bis zu dessen eigenem Ableben begleiten wird (vgl. AP 379).

¹ Vgl. Schmid, C. v.: *Ihr Kinderlein kommet*, in: *Von guten Mächten wunderbar geborgen*, S. 140.

² Poppensieker, Karin: *Die Entwicklung musikalischer Wahrnehmungsfähigkeit*, Mainz/London/New York/Tokyo 1986 (Musikpädagogik, Forschung und Lehre, hrsg. von Sigrid Abel-Struth, Bd. 23; zugleich Dissertation am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 1984), S. 7.

³ Ebd., S. 66.

⁴ Ebd.



danken – warum kamen die Erinnerungen, obwohl er sie nicht wollte? Wie ungebetene Gäste lümmelten sie herum und zerstörten die Ordnung im Kopf.“ (AP 50) Poppensieker räumt ein:

Kindern fällt die Wahrnehmung metrischer Organisationsprinzipien häufig jedoch noch schwer. Ihre Wahrnehmung ist so sehr an Details melodischer, rhythmischer oder klanglicher musikalischer Gestaltung gebunden, daß es ihnen nicht gelingt, ihre Aufmerksamkeit von der Vielfalt der in der Zeit verlaufenden Ereignisse abzuwenden und auf eine periodische Gliederung zeitlicher Akzente und Zäsuren zu richten.¹

Dorian verliert sich in jenen „Details“² und personifiziert sie, wenn er sich buchstäblich von ihnen verfolgt fühlt: „Vielleicht liefen die Gedanken mit den Füßen mit, konnte das sein? Immer schneller mit dem Rhythmus der Schritte.“ (AP 51) Es hat den Anschein, als widersprächen sowohl mangelnder Wille als auch von der Norm – beziehungsweise von Werner D. Fröhlichs Definition – abweichende „Zeitperspektive“³, die „die Tatsache des Erinnerns oder Vorstellens in Abhängigkeit von der Zeit“⁴ durch Verknüpfung vergangener Erlebnisse mit dem Grad an Zuwendung und Geborgenheit ersetzt, einer Möglichkeit, ‚Zäsuren‘ zu setzen und eine neue „Stufe des konkret-operationalen Denkens“⁵ zu erklimmen. Dorian bleibt den Strukturen der Vergangenheit verhaftet, in der sein Bedarf an „melodischer, rhythmischer oder klanglicher musikalischer Gestaltung“⁶ durch seine Mutter mehr als gedeckt war. Auch wenn er in seinen Träumen eine neue räumliche Kulisse hinzudichtet, will er, statt ein ‚geordnetes‘⁷ Beziehungsleben zu führen, in Wahrheit lieber jene vergangene ‚Periode‘⁸ als behütetes Kind wiederbeleben und „nur die Augen schließen, um irgendwohin zu fliehen, wo er noch nie gewesen war, in ein schönes, duftendes, sonnendurchflutetes Land, in dem er tanzen konnte und eine schöne Frau ihm ein Schlaflied von den Sternen sang“ (AP 53) und nicht „das Lied [...], das seine Mutter für den toten Fotografen schrieb, ein Lied ohne Worte, dessen Melodie aber so klang wie ein Totenmarsch“ (AP 51). Selbst diese Erinnerung versucht Dorian zu beleben, indem er sie mit dem Tanz seiner Mutter „in ihrem Haus im Dorf, mit Christian, dem Fotografen“ (ebd.), assoziiert und dadurch zu wissen glaubt: „Auch die Toten konnten tanzen.“ (ebd.) Doch „damals wußte er nicht, daß man die Toten beweint, weil er ja dachte, sie kämen zurück“ (AP 50) – ein weiteres Indiz für „das Gefallen an Periodizität“⁹: Karin Poppen-

¹ Ebd., S. 68.

² Ebd.

³ Fröhlich, W. D.: Wörterbuch Psychologie, S. 363, Artikel „Perspektive“.

⁴ Ebd.

⁵ Poppensieker, K.: Die Entwicklung musikalischer Wahrnehmungsfähigkeit, S. 68.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. ebd., S. 66.

⁸ Vgl. ebd., S. 68.

⁹ Ebd.

sieker erwähnt dies nicht etwa in Zusammenhang mit einem ‚Totentanz‘, sondern mit „den sich ständig wiederholenden Melodiefloskeln von Kindern beim Spontangesang, die häufig mit wiegenden oder federnden Bewegungen gekoppelt sind“¹. Schließlich ist es aber auch die Musikwissenschaftlerin, die dem Phänomen der Zeit getrennte Seinsbereiche zuordnet – und damit indirekt fordert, Dorians musikalische Vergangenheit außerhalb einer am Leben orientierten Wahrnehmung anzusiedeln –, denn nach ihrer Definition gilt: „Physikalische Zeit ist *Ordnung* des Erlebten, während musikalische Zeit der *Inhalt* von Erlebnissen ist.“² Ersteres weicht vor Letzterem zurück. Die Erinnerung an „eine langsame, traurige Musik“ (AP 51) und die damit einhergehende nachträgliche Deutung des Tanzes seiner Mutter mit ihrem Lebenspartner als ‚Totentanz‘ wird in Dorians Kopf zu einer festen Größe „eines an die Zeit gebundenen dynamischen Spannungsgefüges“³, aus dem er sich nicht mehr ‚ordnend‘ zu befreien vermag. Dies ist ohnehin ein unmögliches Unterfangen, denn die „Zeit, wie sie sich in Tondauern wiederfindet, ist ja immer an Tonhöhe und Klang gebunden, ist also immer ein Bestandteil der gesamten musikalischen Gestalt und wird im Erleben als inhaltliche Einheit aufgefaßt“⁴. Das traumatische Erlebnis von Christians Tod nimmt eine eigene „musikalische[] Gestalt“⁵ an, wenn „die Stimme seiner [Dorians; S. M.] Mutter“ (AP 130), statt zu singen, „schrie“ (ebd.) und „so klang, als würde sie weinen“ (AP 131). Das liebevolle Diminutiv-i der Vornamen ihrer Söhne in „*Komm Robbi, komm Dori, komm*“ (AP 10, AP 131) wird somit zum „langgezogene[n], wimmernde[n]“ (AP 130) Interjektions-i im Namen ihres Lebenspartners in „*Chris, nein, nein, nein, Chriis*“ (ebd.), wo sich „Tonhöhe und Klang“⁶ schließlich verselbständigen, nicht ohne „sich an bösen Bildern festzukrallen“ (AP 50), die zeigen, „wie man Tote trug“ (ebd.): „Man braucht zwei Leute zum Tragen, damit einer allein ihn nicht fallen lässt“ (ebd.) – diese nüchterne Erklärung der rein äußerlichen Kräfteverhältnisse ergänzt Katja Kammer ihren Kindern gegenüber durch die Erklärung „Richtig tot [...] ist nur der, an den niemand mehr denkt“ (AP 131), vielleicht um ihnen jene „*Ordnung* des Erlebten“⁷ und damit die Rückkehr in die „physikalische Zeit“⁸ zu ermöglichen. Diese Bemühungen müssen scheitern, wenn sie gleichzeitig „wie ein Kind weint, wenn es seinem Ball hinterherrennt, der immer weiter von ihm wegekullert, bis in die Hölle hinein“

¹ Ebd.

² Ebd., S. 69.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.



(AP 50), bevor sie selbst sich letzten Endes immer weiter von ihren Söhnen entfernt. Doch noch sind diejenigen, die „anfangen zu weinen, alle drei“ (AP 131).

3.3.2.2 *Prekärer Abstieg*

Wiederum ist es eine Überschrift, die Familiendokumentation mit medialer Entblößung verwechselt. Statt „*Familienglück*“ (AP 7) lautet sie nun „*Kammer kaputt*“ (AP 9). Nahe liegt hier die Herauskristallisierung einerseits einer Alliteration, die Assoziationen weckt an eine ermordete k. u. k.¹ Regentin im Stile der erblassenden Sissi², andererseits einer Synekdoche, die hier im Wortsinne die „Wahl des *engeren* Begriffs statt des umfassenden“ (Hervorh. v. S. M.)³ veranschaulicht: Von „ihrem Haus“ (AP 7) „in einem Dorf mit Feldern, Wiesen und Bergen“ (ebd.) bleibt nicht mehr als eine schäbige ‚Kammer‘ zurück.⁴ Beide Stilmittel zeichnen sich jedoch weniger durch produktiv-schöpferischen als vielmehr durch pejorativ-zerstörerischen Charakter aus. Letzterer verbirgt sich vor allem hinter dem gleichen eher umgangssprachlichen Adjektiv „*kaputt*“ (AP 9), anhand dessen Dorian auch die Physiognomie seines toten Bruders in Worten auszumalen sucht.⁵ Sowohl bei Katja als auch bei Robin versinnbildlicht es neben der von außen zugefügten Zerstörung zudem eine innere *Lebensmüdigkeit*, eine Erschöpfung, die einerseits als Synonym für durch zu viel Anstrengung hervorgerufenes ‚*Kaputtsein*‘ steht, andererseits das Antonym zur morphologisch verwandten ‚Schöpfung‘ bildet, die mangels Anerkennung schließlich nicht mehr vollbracht wird.

Ausgerechnet jenes Lied, in dem sie kreativ ihre Kinder involviert, wird vom Publikum abgelehnt und eröffnet damit das Scheitern der – einst ihrem Talent verdankten –

¹ Zur „Katja Kammer“ (AP 7) ohnehin eigenen Alliteration, die zudem gleich die ersten zwei Wörter des Romans bildet (vgl. ebd.), siehe auch Kapitel 3.3.3, S. 228.

² Vgl. Probst, Ernst: *Superfrauen 1 – Geschichte. Biographien von Herrscherinnen, Heldinnen, Heiligen, Mätressen, Räuberinnen und Indianerinnen in Wort und Bild*, Norderstedt 2001, S. 26. Der vor allem emotionale Abstieg Katja Kammers korrespondiert darüber hinaus mit der Wandlung der durchgängig von Romy Schneider verkörperten Titelfigur von der in Ernst Marischkas Sissi-Trilogie „verkitschten Geschichte Elisabeths von Bayern, die zur Kaiserin von Österreich avancierte“ (Lexikon Filmschauspieler International, hrsg. von Hans-Michael Bock, mit Beiträgen von Rolf Aurich, Manfred Behn, Francesco Bono, Alexander Donev, Jerzy Maśnicki, Fumiko Matsuyama, Kamil Stepan, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1997 (zuerst Berlin 1995), Bd. 2: L–Z, S. 700 f., Artikel „Schneider, Romy“, hier S. 700) hin zu „Viscontis *Ludwig*“ (ebd.): Er schließlich „zerstört das romantische Sissi-Bild mit einer kalten, unnahbaren Elisabeth“ (ebd.).

³ Wilpert, G. v.: *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 913, Artikel „Synekdoche“.

⁴ Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.3, S. 228, wo der Begriff ‚Kammer‘ nicht als Synekdoche, sondern als Erweiterung seines Diminutivs aufgefasst wird.

⁵ Siehe hierzu auch Kapitel 3.2.4.1, S. 183: In den Fokus rückt dort der physische Zustand von Robins Leiche, der von seinem Bruder schlicht als „kaputt“ (AP 10) empfunden wird, aber dessen „Brille [...] noch heil“ (ebd.) ist.

sozialen nach dem der – vom toten Geliebten und Ersatzvater Christian nicht länger gegebenen – emotionalen Absicherung. „Viele Leute, die sie geliebt hatten, erinnerten sich nicht mehr an die Liebe“ (AP 8), und das Vergessen vonseiten der damals im Publikum Sitzenden, die nun den „Saal [...] halb leer“ (ebd.) lassen, steigert sich bis zur Verachtung, die ihr von der anderen Hälfte entgegenschlägt: „Viele lachten und klatschten“ (ebd.) zwar, Adressat jedoch ist nicht die Künstlerin, sondern derjenige, aus dessen Hand „die Coladose auf die Bühne flog“ (ebd.) und der damit die Masse repräsentiert. Diese macht als solche den „Saal zur Hölle“ (AP 9); und war das durch die Dose verursachte „Geräusch [...] laut und häßlich“ (AP 8), vermag die Masse es zu einem „Höllengeräusch aus Gelächter und Pfiffen, Schimpfwörtern und Flüchen“ (AP 9) zu vervielfachen. Das Verwischen der Grenzen zwischen im Liedtext thematisiertem Firmament und in „Flüchen“ (ebd.) an die Oberfläche dringender Unterwelt bricht die Macht einer Künstlerin, die über Himmelskörper und gegen ‚Höllenglärm‘ singt und dabei gleichermaßen Würde wie Selbstbeherrschung verliert. Sie gibt sich die Blöße, ihre durch „de[n] Coladosenwerfer“ (ebd.) zum Überlaufen gebrachte seelische Verletzung hinter verbaler Entgleisung zu verstecken – „komm her, du Arsch, ich kann dich nicht sehen“ (ebd.) –, um gleichzeitig ihre Machtlosigkeit dagegen zu demonstrieren. Schließlich „hob Katja Kammer oben auf der Bühne den Mittelfinger und ging. Das war ihr letzter richtiger Auftritt gewesen“ (ebd.), erinnert sich Dorian. Wenn die Kraft nicht mehr dazu reicht, Verzweiflung in Worte zu fassen, muss eine allgemein verständliche Geste herhalten, die umso mehr menschliche Schwäche preisgibt.

Gemäß Melanie Unseld, die schon im Titel ihres Buches „Man töte dieses Weib!“¹ die Vieldeutigkeit eines Frauenbildes, das nicht gefällt, aber dennoch nicht so schwach ist, dass es nicht bekämpft werden müsste, offenbart, besaß „im Karussell der Männlichkeitsideale und Weiblichkeitstypisierungen [...] ein Motiv eine besonders zentrifugale Kraft, das Motiv der Schwäche“¹. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich auf, sobald das Merkmal der Geschlechtsspezifität aus jenen Kräfteverhältnissen verschwindet und „Frauengestalten [...] entweder einer umfassenden, ästhetisierten Fragilität verfallen oder [...] – als Gegenpol zum schwächlichen Mann – besonders dominant dargestellt [werden]“². Zwar mag Katja Kammer bei „ihr[em] letzte[n] richtige[n] Auftritt“ (AP 9) versuchen, weder Zerbrechlichkeit noch Dominanz zu zeigen, doch gerade ihre gestische und somit ‚stille‘ Auflehnung gegen die Missachtung ihrer Kunst vereinigt beides, was die Willkür ihres Scheiterns beweist, zumindest aus Dorians Perspektive. Ebenso wie

¹ Unseld, Melanie: „Man töte dieses Weib!“. Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende, Stuttgart/Weimar 2001 (zugleich Dissertation am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 1999), S. 54.

² Ebd., S. 55.



Christian, Sinnbild des kammerschen Glücks, bleibt auch „der Coladosenwerfer“ (ebd.), der Katjas Ruf besudelt, „der Mann ohne Gesicht“ (ebd.). Von Letzterem bleiben „ein Kopf im Schattenlicht, Schultern, *ein Arm*“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.) im Gedächtnis haften; und anhand der Tatsache, dass jene Gliedmaße auch eine Komponente des letzten Bildes von Steffen Kemper bildet – „ein Sofa, *ein Arm*, ein toter Lügner“ (AP 328; Hervorh. v. S. M.) als ‚Todesarrangement‘¹ –, schließt Dorian den Mann aus dem Publikum in die Gruppe mit ein, die „die Schuld daran trug, daß alles so gekommen war“ (AP 9). Als Beweis dafür, dass Christian nicht zu jenen Schuldigen gehört, dient gleichsam das ‚Ende‘ des „Arm[s]“ (AP 9, AP 328): Dieser selbst bleibt im letzten Bild, das Dorian aus der Erinnerung an den Fotografen gespeichert hat, ausgespart, was Letzterem somit eine Sonderrolle zuweist: Stattdessen „konnte er [Dorian; S. M.] die Hand noch sehen, die über den Rand der Bahre herabhing, als wollte er [Christian; S. M.] noch einmal winken“ (AP 51).² Katja ist damit im Ansehen Dorians rehabilitiert, denn eine Frau, für die sowohl Glück als auch Unglück willkürliche Erscheinungsformen sind, da beide „ohne Gesicht“ (AP 9) bleiben, kann ihr Schicksal und damit auch ihr mögliches Scheitern nicht lenken. Auch Melanie Unseld stellt die These auf, dass es unter anderen Umständen hätte gut gehen können, denn sie differenziert: „Die Künstler, denen das Attribut der Schwäche anhaftet, schwanken zwischen Akzeptanz, ja Goutierung auf der einen Seite und Angst, Identitätskrise und aggressiver Gegenwehr als Kompensation auf der anderen.“³ Zufällig also ist die Schwäche stärker und macht „*Kammer kaputt*“ (AP 9), und genau dieses Ergebnis steht „nach diesem Konzert in der Zeitung“ (AP 206), nicht aber dessen Ursache, was die später gedanklich gestellte Frage Dorians „Haben sie damals in den Zeitungen über den Coladosenwerfer berichtet [...]?“ (AP 207) eindeutig beantwortet.

Im Sinne des Soziologen⁴ Peter Bescherer könnte man genauso gut der Auffassung sein, sowohl Katja Kammer als auch ihr letztes Publikum genossen die Folgen der Zerstörung:

Nicht zuletzt aufgrund der heimlichen Lust am Schäßigen und Schmutzigen und der ihnen zugeschriebenen Macht [...] sind Vorstellungen vom Pöbel und Mob, vom städtischen Elendsquartier und aktuell von „Unterschicht“ und den „Überflüssigen“ in der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung so populär.⁵

¹ Zum Bildcharakter dieses Begriffs siehe vor allem Kapitel 3.2.3, S. 178.

² Zur Lebendigkeit dieses ‚Totenbildes‘ siehe auch Kapitel 3.2.2, S. 176, sowie Kapitel 3.2.3, S. 178.

³ Unseld, M.: „Man töte dieses Weib!“, S. 55.

⁴ Vgl. Prekariat, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts, hrsg. von Robert Castel und Klaus Dörre, unter Mitarbeit von Peter Bescherer, Frankfurt am Main/New York 2009, S. 421 (Schlusskapitel „Autorinnen und Autoren“, S. 421–424).

⁵ Bescherer, Peter: Zur Einführung, in: Prekariat, Abstieg, Ausgrenzung, S. 81–83, hier S. 81.

Das einzige Detail, das Dorian hier gelten ließe, wäre die Lokalisierung, die nach der Rückkehr „aus dem Dorf“ (AP 8) nur schlechter werden kann – im Gegensatz zur damals noch verbleibenden Konstante, seiner Mutter, die nicht ‚schlecht‘ sein kann, solange sie bei ihm und seinem Bruder ist.

In Dorians Erinnerung reiht sich jenes mit „*Familienglück*“ (AP 7) betitelte Foto, als „das Sternbild überhaupt das schönste Foto von Katja Kammer“ (AP 8), dem von ihm als solches bezeichneten „Trümmerbild“ (ebd.) an: Dieses „letzte Bild [...] zeigte ein ziemliches Durcheinander in ihrem Häuschen, überall standen Koffer und zusammengesobene Möbel“ (ebd.); gleichzeitig ist es nur eine von weiteren Stationen auf dem ‚Kreuzweg‘ zum größten Opfer.

Martin Doehlemann bringt in seiner Studie über „Die Kunst des Verlierens“, die unter anderem die Frage „Ist dem sozialen Abstieg auch Positives abzugewinnen, kann er ausgeglichen werden durch innere Beziehungen?“¹ beantworten möchte, ein ähnliches Beispiel:

Auch Hans im Glück verliert Voraussetzungen eines möglichen Wohllebens: Geld als allgemeines Tauschmittel oder mögliches Startkapital, ein Reitpferd als – wie heute das Auto – ein Medium der Bequemlichkeit und Geschwindigkeit und als Statussymbol und schließlich feine Nahrungsmittel. Aber es gehen offenbar keine menschlichen Beziehungen – prototypisch die zur Mutter – verloren, und Hans gewinnt in eigener Sicht an Freiheit.²

Und so hat es auch zunächst den Anschein, als fehle es den Kindern zumindest nicht an menschlicher Zuneigung. Das sich an das dörfliche Leben „mit dem Fotografen“ (AP 12) Christian anschließende Zusammenleben „in einer Wohnung im Ostend [...] mit einem anderen Mann, an den Dorian sich kaum noch erinnern konnte [...], Steffen Kemper“ (ebd.), wird als kurze Episode in Dorians Erinnerung nahezu kommentarlos übergangen. Eine Ausnahme bildet lediglich die Erwähnung eines Bildes aus „der letzten Nacht in Kempers Wohnung“ (AP 202), als „Katja mit blutender Stirn vor ihm stand“ (ebd.). Mehr Raum, wenn auch ohne fotografische Dokumentation, beansprucht in Dorians Rückblende erst wieder das „Bahnhofsviertel [...], wo sie in zwei Hotelzimmern mit Verbindungstür wohnten, in einem ihre Mutter und in dem anderen Robin und er“ (AP 12). Mithin kommt jenem „Trümmerbild“ (AP 8) – Symbol eines Bruches, dessen Umdeutung zum *Ausbruch* scheitert – die Funktion eines ästhetischen Wendepunktes zu.

Da Dorians ‚Erinnerungsalbum‘ seine letzte ‚Seite‘ erreicht hat, fehlen fortan weitere Belege, haptisch greifbare, gemäß Silke Horstkotte untrennbar

¹ Doehlemann, Martin: *Absteiger. Die Kunst des Verlierens*, Frankfurt am Main 1996, S. 7.

² Ebd., S. 10. Vgl. hierzu auch Hans im Glück, in: *Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen*, S. 298–303.



mit Erinnerungen verwoben[e] [...] fotografische Bilder als Gedächtnisikonen, die eine bestimmte Version der Vergangenheit fixieren. Wegen ihrer unmittelbaren Evidenz eröffnen Fotos dabei stärker als schriftsprachliche Gedächtnistexte auch intuitive und affektive Zugänge zur Vergangenheit.¹

Affekte können somit zwar nicht weiter materiell fixiert werden, doch was die Fotokamera nicht festhält, ‚verewigt‘ Dorian kurzerhand mit dem zeitlich absoluten Adverb ‚immer‘: Schon in der Periode der dörflichen Idylle² muss es als ‚Allzweckwaffe‘ gegen jedwede Kritik an seiner Mutter herhalten. Dass Dorians rückwirkender Absolutheitsanspruch an Katja seine und seines Bruders Leutseligkeit mit einschließt – „sie hat uns *immer* geglaubt“ (AP 135; Hervorh. v. S. M.) –, unterstreicht nur noch deutlicher, wie stark die Symbiose der drei Kammers auf der Basis von Intuition und Emotion zumindest in der Rückschau empfunden wird. Die gleiche Vehemenz, mit der Dorian die Karriere seiner Mutter, jene Phase, als Katja noch „so oft unterwegs zu Konzerten“ (ebd.) ist, mit dem Resümee „Sie hatte *immer* viel Zeit für uns“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.) mehr als nur rechtfertigt, lässt ihn auch an den Unebenheiten feilen, die das Leben „in zwei Hotelzimmern mit Verbindungstür“ (AP 12) bergen könnte: Natürlich gibt es dort die angstvollen Momente – „manchmal war die Verbindungstür abgeschlossen und man hörte Geräusche drüben“ (ebd.) –, entscheidend sind aber auch hier die Augenblicke des Austauschs: „Ihre Mutter war *immer* herübergekommen, hatte einer von ihnen geweint“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.), und solche geistigen Momentaufnahmen sind für Dorian greifbarer als jeder Fotobeweis.

Die schwindende Präsenz der Mutter manifestiert sich allenfalls im Ersatz der teils von ihr vorgelesenen, teils von den Kindern zu „gut[em] oder bö[s]em“ (AP 135) Ende gegrübelten Märchen durch schlichten und nicht länger nur erdachten Alltag, den Dorian gleichwohl umso euphorischer als eine weitere Prosagattung interpretiert: „Tausend Geschichten konnte man am Bahnhof erleben, wenn man zur Schule ging oder heim.“ (AP 13) Wichtig ist das diesem neuen Setting zugrunde gelegte feste Personengefüge: „Das Bahnhofsviertel war der letzte Ort, an dem sie alle zusammen waren, sein Bruder und er und ihre Mutter.“ (AP 12) Hat diese zuvor mit ihren Kindern „stundenlang über das Märchen geschwätzt“ (AP 135), gibt es über jene „tausend Geschichten“ (AP 13) keinerlei Diskussion. Eine davon beschreibt in besonderem Maße die nicht abreißende Abenteuerlust der Geschwister:

Einmal hatte Robin eine Spritze gefunden und sich getraut, sie anzufassen, vorsichtig, mit einem Tempo oder mit Zeitungspapier, und die hatten sie dann ihrer Mutter gebracht, als wären sie Fernsehkommissare, die Spuren sicherten im Krimi. (ebd.)

¹ Horstkotte, S.: Nachbilder, S. 9.

² Siehe hierzu Kapitel 3.3.1.2, ab S. 208.

Katja hat bei dieser Geschichte nicht mehr „gefragt, wie es weitergehen könnte“ (AP 135) oder gar „ausgehen [...] Gut oder böse.“ (ebd.) Während sie in einer anderen Lebensphase das Vorlesen „mittendrin aufgehört [hat]“ (AP 135), um der Phantasie ihrer Kinder freien Lauf zu lassen, bricht sie diese Geschichte ruckartig ab, und zwar mit jenem „Geräusch, das er [Dorian; S. M.] das erste Mal bei ihr gehört hatte an dem Morgen, als Christian starb“ (AP 203), und mit dem Katja nun die vergangene grausame Realität zurückholt, indem sie sie gleichzeitig verdrängt – hat doch eine solche „Spritze“ (AP 13, AP 203) ihrem Lebenspartner und damit dem gemeinsamen Glück der Kammers den ‚goldenen Schuss‘ versetzt. Ebenso wenig wie den damaligen kann Dorian diesen ähnlichen „Schrei vergessen“ (AP 203), der für ihn mithin „voller Gefahr“ (ebd.) auch für die Zukunft ist: „Wirf die weg“, schrie sie, „*wirf die verdammt noch mal weg*“, und er hatte geglaubt, sie würde gleich weinen“ (ebd.), wie er sie kurz nach Christians Tod „weinen hörte, so ungestüm und zornig“ (AP 50). Als dieser starb, gab es noch einen Rest an buchstäblichen ‚Berührungspunkten‘ innerhalb der übrig gebliebenen kleinen Familie: „Katja trug Robin auf dem Arm und zog Dorian hinter sich her, und sie flogen durch das ganze Dorf, über Wiesen und Straßen, bis sie anfangen zu weinen, alle drei.“ (AP 131) Später aber bleiben ihre Gliedmaßen ohne ein Ziel und ohne die Fähigkeit, eine wie auch immer geartete Geborgenheit zu vermitteln. Der Sinn ihrer Extremitäten wird zunächst infrage gestellt: „Ihre Hände – was war mit ihren Händen? Ja, sie bewegten sich manchmal wie von selbst“ (AP 200), bevor ihre zerstörerische Wirkung zutage tritt: „Sie ließ Sachen fallen und machte viel kaputt, lief im Zimmer hin und her und zitterte, wenn sie ihn [Dorian; S. M.] umschlang.“ (ebd.) Schließlich gibt es keine tröstende Umarmung mehr, sondern nur noch „zitternde Hände und zitternde Beine“ (ebd.) und den Teufelskreis der Verkehrung von Ursache und Wirkung der „Tabletten dagegen, Tabletten, die sie nicht mochte, denn einmal warf sie eine Handvoll auf den Boden und trampelte darauf herum, nur um sich dann hinzuhocken und alles wieder einzusammeln“ (AP 201). Die Beruhigungsmittel führen einerseits zwar dazu, dass ihre Schreie immer leiser werden, andererseits aber auch zu steigender Apathie gegenüber weiteren Versuchen ihrer Söhne, die Mutter an Dorians und Robins kindlicher Welt teilhaben zu lassen. Wie die anderen „tausend Geschichten“ (AP 13) bricht sie auch diese ab, und die Vertröstung in die Zukunft erstarrt zur puren Floskel:

Die ganze Welt brachten sie nach Hause ins Hotelzimmer mit, um sie mit ihrer Mutter zu teilen, doch zu jener Zeit hatte sie nicht mehr richtig zugehört, sie sagte nur: „Dori-Süßer“, oder „Robbi-Schätzchen, erzähl mir das später, ja?“ Später hörte sie aber auch nicht zu. (ebd.)



Damals mag noch die Hoffnung überwiegen, dass die von den Kindern erlebten Geschichten über „Frauen, die beim Gehen schaukelten, was sie [Dorian und Robin; S. M.] immer nachmachen wollten“ (ebd.), oder „Leute mit blauen Lippen und roten Augen, die weggeworfene Zigarettensammelstummel einsammelten, um aus fünf Stummeln eine neue Zigarette zu machen“ (ebd.), alles in einer Umgebung voller „Scherben oder [...] Kondome“ (ebd.), einfach deshalb für ihre Mutter so uninteressant sind, weil womöglich weitaus schönere Erlebnisse vor ihnen liegen. So gesehen missdeuten sie Katjas Teilnahmslosigkeit unter Umständen als eine Ausgeglichenheit, mit der sie auch die Familie im Gleichgewicht halten kann.

Es gibt einen letzten Schrei, der ihren Kindern befiehlt: „*Hört auf, verdammt, hört auf*“, das war kurz vor jenem Tag, als sie sie verloren hatten“ (ebd.). Sobald dieser Zeitpunkt aber tatsächlich gekommen ist, hat Dorian „kein bißchen Angst [...], denn ihre [Katjas; S. M.] Stimme war leise“ (AP 203) und somit nicht mehr „voller Gefahr“ (ebd.); und noch ist dieser Moment für Dorian kein Teil seiner Erinnerung und der daraus erwachsenden Fähigkeit, im Nachhinein sowohl die der Entdeckung von Christians Leiche vorausgehende „Stille, weil ein Schrei sie auseinanderriß“ (AP 130), umso bewusster wahrzunehmen, als auch die Art der Mutter, wie sie „Robin und ihn in die Arme nahm und sagte, daß sie eine Weile bei anderen Leuten wohnen müßten“ (AP 203), als ‚Ruhe vor dem Sturm‘ zu deuten, der ihre Mutter in unerreichbare Ferne ‚weht‘, wo sie von ihr ‚nie wieder [...] Robbi und Dori genannt“ (AP 13) werden, zumindest nicht so laut, dass sie es hören könnten. Es sei denn, sie sähen ihre Mutter selbst als Teil der Phantasie, bescherte diese den Kindern zuletzt doch immerhin ihre in Dorians Rückblende anaphorisch wiederholten

tausend Geschichten [...]. Tausend Geschichten und die ganze Welt; wenn sie nachmittags am Bahnhof bei den Gleisen standen und aus den Lautsprechern hörten, wohin die Züge fuhren, dann fuhren sie in Gedanken hinterher, nach Rom, nach Dortmund und nach Istanbul. (ebd.)

Um ihrer Mutter hinterherfahren zu können und ein Ziel vor Augen zu haben, müssten sie allerdings wissen, wo oder zumindest ob sie überhaupt eingestiegen oder ob schlichtweg ‚der Zug abgefahren ist‘ – ohne dass er jemanden mitgenommen hätte, für dessen Verschwinden sie zumindest sein ‚Beförderungsmittel‘ hätten verantwortlich machen können.



3.3.3 Abwesende Mutter und keine Musik

„Der Stern am Musikhimmel ist verglüht“, und Katja Kammer verlässt ihre Position, von der aus sie sonst selbst „die Sterne vom Himmel holen“ (AP 7) konnte – oder zumindest „wollte“ (ebd.), wie es die verklarte Erinnerung ihres älteren Sohnes Dorian ausdrückt. Das zweite Modalverb nimmt der früheren Fähigkeit der Mutter die Anmaßung des von einer Berühmtheit ausgehenden „Divenhaft-Überirdischen“ und verschiebt es in die Sphäre des Unschuldig-Märchenhaften. Dort erscheinen Sterne, „als sei es leicht, sie zu fangen“ (ebd.); und Katjas zu diesem Zwecke „[er]hob[ene] [...] Hände“ (ebd.) sollen diese „Leichtigkeit“ am Beispiel einer unverdorben hoffenden Körperhaltung widerspiegeln. Doch erstens ähnelt diese Geste ebenso gut einer Abwehrhaltung und der darin zutage tretenden Resignation, die der „überfallartig“ ausgerufene Befehl „Hände hoch!“ nach sich ziehen könnte. Zweitens sind auch die am Ende eines Märchens verteilten Belohnungen nicht ohne zuvor zu bewältigende Herausforderungen vorgesehen, die alles andere als „leicht“ (ebd.) zu nennen sind.

Das „Sternenbild“ innerhalb von Dorians beseelter Rückbesinnung auf das unbeschwerte Leben mit einer Mutter, die kindliche Träume wahr werden ließ, weckt Assoziationen an Grimms Märchen „Die Sterntaler“: Dessen Protagonistin „fielen auf einmal die Sterne vom Himmel, und waren lauter harte blanke Taler“¹, aber eben erst nachdem das Mädchen sein letztes Hab und Gut, „die Kleider auf dem Leib und ein Stückchen Brot in der Hand, das ihm ein mitleidiges Herz geschenkt hatte“², ebenso barmherzig weggegeben hatte. Bei aller humanitären Größe dieser Tat erschöpft sich die Handlung dieses Märchens gemäß Werner Brettschneider in „ein[em] einfache[n] und rührende[n] menschliche[n] Ereignis, in das am Ende der Himmel selbst versöhnend und belohnend eingreift“³. Dass ebendieser „Himmel“ (AP 7) über Dorian nicht als mit dem Märchen konform gehendes glückliches Ende und als aktiv in die Handlung eingreifendes Element aufträgt, sondern nur als Rückblende vor dem in der Wirklichkeit folgenden Eintritt in die „Hölle“ (AP 9) „aufklart“, macht Paprottas Kriminalroman – dessen Titel „Sterntaucher“ darüber hinaus (abgesehen vom fehlenden bestimmten Artikel) nur in drei Buchstaben von dem der Brüder Grimm abweicht – zum „gespiegelten Märchen“: Zwar bleibt die in der Mitte gestellte unlösbar anmutende Aufgabe bestehen, doch tauschen herzerreißender Anfang und märchenhafter Schluss ihre Attribute, sodass ein glücklicher Einstieg ein kriminelles Ende nehmen muss.

¹ Die Sterntaler, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 508 f., hier S. 509.

² Ebd., S. 508.

³ Brettschneider, Werner: Die moderne deutsche Parabel. Entwicklung und Bedeutung, 2., überarbeitete Auflage, Berlin 1980 (zuerst 1971), S. 63.



Von Neuem offenbart sich der ‚sprechende Name‘¹ derjenigen Frau, die gerade dadurch, dass sie ihn an ihre Kinder weitergibt, mit ihnen zusammen im Zentrum des Kriminalfalls steht. Letzterer kreist wie die Einleitung des Märchens um den Mangel an Zugehörigkeit, vervielfacht das dadurch hervorgebrachte Leid gar insofern, als es bei den Brüdern Grimm noch darin besteht, dass „ein kleines Mädchen [...] kein *Kämmerchen* mehr hatte, darin zu wohnen“ (Hervorh. v. S. M.)², während Paprotta das – dem „Mädchen“ (Hervorh. v. S. M.)³ angepasste – Diminutivmorphem für ihren Satz „*Kammer kaputt*“ (AP 9) eliminiert.⁴ Dieser Stabreim⁵, der den Namen Katja Kammers als ursprüngliche Alliteration umkehrt, durch Aussparung des Vornamens verstümmelt sowie ihn mit- samt ihrer Karriere gleichzeitig auslöscht, mit dem darüber hinaus „kein Kämmerchen“⁶ im gleichen konsonantischen Anlaut einerseits korrespondiert, andererseits in (auf die angesprochene Spiegelung verweisender) chiasmischer Stellung des Beziehungswortes divergiert – was zudem einen positionsbedingten Wechsel vom Adjektivattribut (das in einer ‚kaputten Kammer‘ zu finden gewesen wäre) zum (nachgestellten) Prädikativum mit sich bringt –, schwebt gleichermaßen als Schlagzeile wie als ‚Damoklesschwert‘ über der Familie. Deren Elend veranschaulicht nicht nur der (im Märchen allerdings vorangestellte) Verlust – „dem [Mädchen; S. M.] war Vater und Mutter gestorben“⁷ –, sondern vor allem auch der (im Kriminalroman sukzessive Einzug haltende) Verfall – repräsentiert durch die im Dreischritt vollzogene Zerstörung von Familie, Zuhause und Persönlichkeit, allesamt als ‚Kammer‘ zu bezeichnen. Einsam sind letzten Endes sowohl das freigebige Mädchen, über das im Ausklang der Geschichte in märchenhafter Manier nur noch gesagt wird, es sei „reich für sein Lebtag“⁸ gewesen, als auch die aufgebende Mutter, die zunächst die Phantasie und dann umso ernüchternder die Kriminalität in das Leben ihrer Kinder bringt, wodurch schlussendlich jeder jeden verlieren muss. Während „sein Lebtag“⁹ für das „Sterntaler“-Mädchen wie für alle Mitglieder des Märchenpersonals womöglich ‚noch heute‘ andauert, ‚wenn sie nicht gestorben sind‘¹⁰, verheißt diese jeden zeitlichen Rahmen sprengende Phrase dem „Sterntaucher“-Ensemble nicht unbe-

¹ Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.2, S. 215.

² Die Sterntaler, S. 508.

³ Ebd.

⁴ Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.2.2, S. 220, wo ‚Kammer‘ weniger als größeres ‚Kämmerchen‘ denn als kleineres ‚Haus‘ in den Blick genommen wird.

⁵ Siehe hierzu auch den Anfang des Kapitels 3.3.2.2, S. 220, wo ebenfalls gezeigt wird, wie sich die ‚K-Alliteration‘ zu ‚solidarisieren‘ vermag – dort zwar nicht mit einer dem Märchen entlehnten Gestalt, zumindest aber mit einer medial nicht minder märchenhaft umgesetzten historischen Figur.

⁶ Die Sterntaler, S. 508.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 509.

⁹ Ebd.

¹⁰ Zu Wellershoffs Interpretation dieser Märchenformel siehe Kapitel 3.2.2, S. 170, Anm. 6.

dingt das Allerbeste. Doch da das Märchen dem ihm eigenen Aufbau entsprechend über das eigentliche Leben nach Überwindung der Qual keine Auskunft mehr gibt, scheint die am Ende des Kriminalromans verbleibende Figur, obwohl ihr eigener ‚Stern‘ längst ‚erloschen‘ ist, einem sich in der Lethargie des ewigen Goldgenusses suhlenden Mädchen überlegen zu sein. Kontrastiv zu diesem Märchenwesen und analog zum glücklichen Sisyphos¹ muss und darf sie weiterkämpfen, auch wenn es letztlich nichts bringt und jeder Versuch, die Lichter am Firmament zu erhaschen (vgl. AP 7), sie vielleicht noch weiter nach unten reißt. Noch ist sie zumindest da, und selbst auf dem sich von ihren Söhnen entfernenden Weg ist sie frei, diese Entscheidung immerhin für sich selbst zu akzeptieren.

3.3.3.1 Über die Bühne gebracht

„Daß sie auf der Bühne brennen kann“ (AP 207), führt letztlich nur dazu, dass „der Saal zu Hölle wurde“ (AP 9) – ein Indiz dafür, dass Katja Kammer wie der Jazzmusiker Lionel Hampton, dem Jean Améry ein Porträt „Im Banne des Jazz“ widmet, „den Teufel im Leib“² trägt mit „seine[m] ganzen Körper, seine[r] Stimme, seine[n] wildrollenden Augen“³. Hampton „singt, feuert zurufend an, krümmt sich, als habe er die Kolik, hebt die Arme zum Himmel, als wolle er Gott beschwören, herniederzusteigen zu seinen musizierenden Leuten“⁴, und vollführt damit die gleiche Handbewegung wie Katja, denn auch sie „hob die Hände, als sei es leicht, sie [die Sterne; S. M.] zu fangen“ (AP 7) – anscheinend begnügt sie sich indes mit den Gestirnen und lässt Gott außen vor. Ihn ersetzt sie dadurch, dass sie angesichts „d[er] tausend Arme, die sich ihr entgegenstreckten“ (AP 207), selbst Züge einer Göttin offenbart.

Diesen Begriff stellt die Psychologin Shari Thurer dem der Mutter gegenüber und kommt innerhalb ihres „Mythos Mutterschaft“ zu dem Ergebnis, dass „Göttinnen der griechischen Sage [...] keinerlei Beziehung zu einer Mutter“⁵ aufweisen: „Athene ging voll entwickelt aus der Stirn ihres Vaters hervor. Aphrodite soll dem Schaum des Meeres

¹ Zu dieser Figur der griechischen Mythologie siehe auch Kapitel 2.2.5.2, ab S. 42. Dort werden Glück und Absurdität als einander nicht ausschließende Phänomene innerhalb menschlichen Handelns betrachtet.

² Améry, Jean: Im Banne des Jazz. Bildnisse großer Jazz-Musiker, mit 20 Porträts auf Kunstdrucktafeln, Rüslikon-Zürich/Stuttgart/Wien 1961, S. 61.

³ Ebd., S. 59.

⁴ Ebd.

⁵ Thurer, Shari [L.]: Mythos Mutterschaft. Wie der Zeitgeist das Bild der guten Mutter immer wieder neu erfindet, aus dem Amerikanischen von Sabine Roth, München 1995 (zuerst amerikanisch: The Myths of Motherhood. How Culture Reinvents the Good Mother, Boston/New York 1994), S. 120.



entstammen, der die väterlichen Genitalien umgab“¹. Das fragwürdige Mutterbild setzt sich auch in der folgenden Generation fort:

Da ihre eigenen Mütter versagt hatten, brachten es auch die Göttinnen als Mütter nicht weit. Nicht einmal Artemis, die Göttin der Jagd und der Geburt, die von Gebärenden um Beistand angerufen wurde, hatte selber Kinder. Auch Athene war kinderlos, obwohl sie die Schutzpatronin der kleinen Kinder war [...]. [...] Aphrodite [...] war für die sexuelle Leidenschaft zuständig, nicht für das Ergebnis dieser Leidenschaft.²

Letztere ist in Bezug auf Katja Kammer bisher nicht zum Ausdruck gekommen; und die Tatsache, dass sie zwei Kinder zur Welt gebracht hat, entfernt sie aus der Nähe dieser griechischen Göttinnen. Wenn Dorian sich erinnert: „Sie war so oft unterwegs zu Konzerten, aber sie hat uns mitgenommen, wenn es ging“ (AP 135), zeichnet er das Bild einer Frau nach, die zu gleichen Teilen Sängerin und Mutter sein will. Deshalb ist abgesehen von der postnatalen Jungfräulichkeit auch der Vergleich mit der Vorstellung von einer ‚reformierten‘ Gottesmutter gemäß Thurer hinfällig:

In der Hochrenaissance war Maria zugleich mütterlich, sinnlich und mächtig gewesen. Die Reformation spaltete ihre Mütterlichkeit von ihrer Sinnlichkeit und ihrer Macht ab; die Mutterschaft war nur in ihrer selbstlosen, aufopfernden Form akzeptabel.³

Katjas Mutterschaft lässt sich nicht von ihrem Erfolg als Sängerin abkoppeln. Hat sie beispielsweise „über die Sterne [...] ein Lied geschrieben“ (AP 8), sind es nicht nur in ihrer Phantasie, sondern vor allem in ihrem Leben ihre „zwei kleine[n] Jungs, die einen Kopfkissenbezug aus dem Fenster halten, um alles, was am Himmel war, darin zu sammeln“ (ebd.). Und wenn es als schon inhaltsbedingt „langames Lied“ (ebd.) zu „Gelächter und Pfiffen, Schimpfwörtern und Flüchen“ (AP 9) und damit „zur Hölle“ (ebd.) führt, ist es notgedrungen „das letzte Lied, das Katja Kammer auf einer Bühne gesungen hatte“ (AP 8), und gleichzeitig „ihr letzter richtiger Auftritt“ (AP 9), und zwar eben nicht nur als Sängerin, sondern vor allem als Mutter. Aus der fatalen Gleichsetzung des Publikums mit ihren Kindern resultiert der Irrglaube, fortan keiner der beiden ‚Zielgruppen‘ mehr etwas bieten zu können.

Damit erlischt auch die letzte Gemeinsamkeit mit Lionel Hampton: Er „glaubt an den seelischen und erzieherischen Wert der Musik [...], wenn er letzthin [...] einen musikalischen Korrespondenz-Lehrgang für Kinder ins Leben rief“⁴, und er stimmt hinsichtlich seines Glaubens mit Katja Kammer überein – sie jedoch kehrt die Prioritäten um: Für

¹ Ebd., S. 120 f.

² Ebd., S. 121.

³ Ebd., S. 241.

⁴ Améry, J.: Im Banne des Jazz, S. 62.

Hampton erzieht die Musik die Seele, während für Katja die Seele für die Musik verantwortlich ist. Wenn letztlich nur noch schlechte oder zumindest als solche rezipierte Musik dabei herauskommt, hat ihre Seele ‚den Geist aufgegeben‘, und eine seelenlose Mutter möchte sie ihren Kinder nicht zumuten. Ihr Fortgang ist nur konsequent, ebenso wie ihr Abgang von der Bühne. Lionel Hampton ‚hebt die Arme zum Himmel‘¹, und nicht minder parallel als divergent dazu ‚hob Katja Kammer oben auf der Bühne den Mittelfinger und ging‘ (AP 9).

Gemäß Thurer enthüllt diese ‚oberste Gebärde der Verachtung, der ‚Stinkefinger‘‘², äußerlich sichtbar ‚d[ie] Macht des Penis. Der Phallus hat den Schoß als den Ausgangspunkt aller Schöpferkraft verdrängt und ist zum Symbol männlicher Vorherrschaft [...] geworden.‘³ Tiefer in dieser Gebärde verborgen ist aber ‚eine Betonung des rationalen Denkens, eine allmähliche Entfernung von der Natur, eine Abkehr vom Magischen zugunsten der Wissenschaft‘⁴. Damals existiert in Dorians und Robins Leben noch kein Phallus, und die ‚magischen‘ Eindrücke des Lebens mit ihrer Mutter spielen sich selbst ‚an einem Sexshop‘ (AP 14) ab: ‚Solche Läden hatten sie als Kinder am Bahnhof am liebsten gemocht. Lustige Sachen lagen da im Fenster, und ihre Mutter ließ sie immer gucken‘ (ebd.). Die Symbiose zwischen Mutter und Söhnen ist so stark, dass sie sich ohne Vorbehalte gegenseitig keine ‚rationalen‘, sondern ganz ‚natürliche‘ Fragen stellen; ebenso motiviert, wie die Mutter den Sohn fragt: ‚Dori, weißt du, wie viele Vögel es gibt?‘ (AP 247), fragt der Sohn die Mutter: ‚Mensch, sind das Schniedelchen, werden die groß?‘ (AP 14) Entsprechend ‚natürlich‘ und dennoch bar aller Möglichkeit zur Widerlegung ist die Antwort: ‚„Manchmal“, sagte Katja, „manchmal auch nicht.“‘ (ebd.) Als sie ihren Kindern das neue Umfeld beschreibt, das ‚für eine Weile nur, eine Weile‘ (AP 13) ihr neues Zuhause werden soll, ist sie weniger ungezwungen und damit auch nicht mehr ehrlich, so muss es Dorian jedenfalls im Nachhinein empfinden: ‚Sie sagte, daß diese Leute Tillmann heißen, aber sie schwindelte, als sie meinte, die wären nett.‘ (ebd.)

‚Daß sie auf der Bühne brennen kann‘ (AP 207), hat am Ende nichts mehr mit dem Feuer in ihrer Stimme zu tun, sondern mit dem ihres persönlichen Schafotts, auf dem im Mittelalter unter anderem ‚für jeden Fall männlicher Impotenz [...] eine Hexe gefoltert und verbrannt werden [konnte]‘⁵. Um im übertragenen Sinne ihren Söhnen dieses Leid zu ersparen, tritt sie ab, und ‚mit der Beförderung des Mannes vom Statisten zum Prot-

¹ Ebd., S. 59.

² Thurer, S.: Mythos Mutterschaft, S. 75.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 73.

⁵ Ebd., S. 243. Zur Hexenverbrennung siehe auch Kapitel 2.3.4, S. 85.



agonisten des Urdramas eroberte der Penis die Bühne¹. Hätte Katja Kammer im Zeitalter der Reformation gelebt, wo „die gute Mutter [...] die Madonna abzüglich ihrer Reize und ihrer Zaubermacht [war]“² und „ihre Sinnlichkeit [...] der ‚sündhaften‘ Frau übertragen [wurde], die eine Verwandte Evas war“³, hätte sie deren Part übernehmen können. Zu jener Zeit „wimmelte der Nachthimmel“⁴ nicht von Sternen, die man von dort hinunterbefördern (vgl. AP 7) oder über die man Songs oder gar ganze Konzertprogramme schreiben konnte (vgl. AP 8 f.), sondern „von alten Vetteln auf Besenstielen“⁵. Mit deren krimineller Energie hätte die Bühne für die Künstlerin womöglich frei gehalten werden können, denn diese Wesen „stahlen Penisse“⁶. Stattdessen stiehlt Katja Kammer ihren Söhnen die Kindheit, indem sie die von der Macht des Phallus gereinigte Bühne nicht durch weitere ‚beseelte‘ Auftritte besetzt hält, sondern durch ihren Weggang der Umgestaltung zum Schafott überlässt. Eine zu späte Rückkehr auf die Bühne der Kunst und der Familie bedeutet folglich nichts anderes als die dort ‚über die Bühne gehende‘ endgültige Hinrichtung als Sängerin und als Mutter.

3.3.3.2 *Absteigende Äste*

„Nie wieder hatte ihre Mutter sie Robbi und Dori genannt“ (AP 13), ebenso wenig wie sie ihnen weiterhin Vogelnamen beibringen kann. So leitet „ein kleiner schwarzer Vogel auf dem Fensterbrett“ (AP 69) die Erinnerung an die Zeit bei der Pflegefamilie Tillmann ein. Wichtig ist in diesem Zusammenhang nicht sein Gattungsname, sondern dass er „einmal kurz mit seinem gelben Schnabel gegen die Scheibe klopfte und dann weiterflog“ (ebd.). Die Lebensphase mit der Mutter war dadurch gekennzeichnet, dass Vögel weder namen- noch heimatlos blieben und mit jeder Benennung einer neuen Vogelgattung auch neues Staunen hervorgerufen wurde, das eine nachdrückliche Bekräftigung erforderte: „*Wirklich, Dori, in Afrika gibt’s bunte Raben*“ (AP 281). Heute jedoch spielt es keine Rolle mehr, ob ein Vogel wie der „Sterntaucher [...] die Sterne [...] am Himmel und auf der Erde und im Wasser“ (AP 87) aufspürt. Was zählt, ist: „Der war gut dran. Konnte machen, was er wollte, konnte fliegen“ (AP 69) und damit all das, was „in Tillmanns Haus“ (ebd.) nicht mehr geht. Aus dem dortigen „Gefängnisfenster ohne Gitter, das sich nicht richtig öffnen, sondern nur kippen ließ“ (ebd.), können die Kinder keinen

¹ Thurer, S.: Mythos Mutterschaft, S. 75.

² Ebd., S. 241.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.; zum Motiv des Besens siehe auch Kapitel 4.3.2, S. 382; vgl. Noll, I.: Röslein rot, S. 239.

⁶ Thurer, S.: Mythos Mutterschaft, S. 241.

„Kopfkissenbezug [...] halten, um alles, was am Himmel war, darin zu sammeln“ (AP 8), geschweige denn einen „sternenklaren Himmel“ (AP 7) sehen. Es hat fast den Anschein, als bekämpften die Kinder diesen, wenn sie in ihrem neuen Domizil „tagelang [...] im Winter das Licht brennen lassen“ (AP 69). Die Eintönigkeit dieser künstlichen Maßnahme gegen das natürliche Mondlicht und die Abhängigkeit von der Lichtquelle innerhalb der ungeliebten Umgebung vermag nicht wie bei für den Film aufgenommenen „Einstellungen [...] jede einzelne von den vorangehenden und folgenden in den Licht- und Farbwerten differieren [...], [...] die Anpassung für jede gesondert erfolgen“¹ zu lassen. Doch ist eine Differenzierung ohne wechselnde Farbnuancen nicht möglich. Eine fehlende Abstufung bewirkt, dass Licht wie „bei Schwarzweißfilmen im wesentlichen als Unterschied der Helligkeit erscheint“².

Auch im Leben mit den Tillmanns gibt es nur Schwarz oder Weiß, Hell oder Dunkel, hier aber nicht abhängig von den verschiedenen Stimmungen, die das Drehbuch vorschlägt, sondern allein durch den immergleichen Alltag vorgeschrieben, der keine Variation duldet: „Wenn Tillmann von der Arbeit kam, legte er sich immer gleich hin und drückte sich ein feuchtes Tuch auf den Kopf. Dann war das Wohnzimmer dunkel, und man mußte still sein.“ (AP 136) Die These, das unpersönliche Personalpronomen „man“ (ebd.) verstärke den Mangel an Individualität, lässt sich nicht aufrechterhalten, denn auch im Leben mit der leiblichen Mutter „stand *man* auf einem riesigen Feld“ (AP 7; Hervorh. v. S. M.), und „*man* konnte rennen ohne Ende, konnte die ganze Welt besiegen, wenn *man* auf einer Bank stand und nur die Bäume und die Berge größer waren als *man* selbst“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.). Mithin werden sowohl die Weite als auch die Enge, Abwechslung wie Eintönigkeit, Freiheit und Pflicht verdrängt oder, besser gesagt, ‚entpersonalisiert‘, weil beide Bilder gleichermaßen quälend an Dorians Oberfläche dringen, um das Leben in der Gegenwart zu erschweren. Kontrastiv zur damals gegebenen Möglichkeit der Bewegung – „man konnte rennen ohne Ende“ (AP 7) – deutet sich ohne jenes verallgemeinernde „man“ (ebd. und AP 136) schließlich doch ein Hauch von Rebellion gegen die Enge „bei Tillmanns im Loch“ (AP 136) an: „Dorian rannte, sobald er draußen war, weil er die hundert Meter in acht Sekunden schaffen wollte [...], weil er weg wollte von Tillmann, raus in die Welt.“ (ebd.)³ Die Dringlichkeit dieses selbst gesetzten Limits

¹ Rother, Rainer: Lichtbestimmung, in: Sachlexikon Film, S. 188 f., hier S. 188.

² Ebd.

³ Auch für den Maler Klaus Fußmann gilt: „Wir haben im Kopf eine Welt gespeichert, welche aus der Erinnerung an Kunst besteht“ (Fußmann, K.: Wahn der Malerei, S. 92; zu diesem Zitat siehe auch Kapitel 2.2.5.2, S. 41, Anm. 4), die wiederum in ihrer speziellen Ausprägung als *Sangeskunst* für die Kinder einer Musikerin untrennbar mit dieser engsten Bezugsperson und der von ihr ausgestrahlten und gleichsam verkörperten Harmonie verbunden ist. Wenn sie sich an die glückliche Zeit mit ihrer erfolgreichen Mutter und den teilweise nur für sie geschriebenen Liedern (vgl. AP 8) erinnern, müssen sie umso schmerzhafter den Verlust ihrer Familie empfinden. Am Ende jedoch ist wie als Schutz vor diesem See-



schlägt sich nieder in der Erweiterung der ganzen Zahl durch die im Grunde überflüssige Kommastelle: „acht-komma-null [!]“ (AP 136) – und eben nicht nur ungefähr acht. Die Auswahl gerade dieser Zahl lässt zahlreiche Deutungen zu: Abgesehen von der Tatsache, dass die arabische Ziffer Acht um neunzig Grad gedreht zum Symbol der Unendlichkeit wird und dadurch unter Umständen für die Weite der erstrebten und gegen die Lebensbrüche der kindlichen „Welt“ (AP 7, AP 136) kämpft, verdeutlicht gerade ihre Verwendung als ganze, gleichzeitig zunächst als (Dezimal-)Bruch angekündigte Zahl das Ziel der Kinder, die ruckartig abgebrochene Beziehung zur Mutter durch eine Ganzheitlichkeit ihrer eigenen Stärke zu überwinden und zu kompensieren.¹ Als „Zahl des glücklichen Anfangs, des Neubeginns“² verweist die Acht auch innerhalb der Numerologie auf ihren Innovationscharakter, dem wiederum „nach Buddhas Lehre [...] ein achtfacher Pfad [...] zur Erlösung vom Leiden“³ entspricht. Diesen vermag die glückliche Zeit der Dorfidylle nicht zu bieten, wo „ein schmaler Weg“ (AP 7) den Eindruck vermittelt, „als liefe man durch einen Luftballon, während er aufgeblasen wurde“ (ebd.), aber unglücklicherweise verschweigt, dass er jederzeit unangekündigt platzen kann und somit die stille Permanenz bevorstehenden Leidens allegorisiert. Die Flucht nach „draußen“ (AP 136) wird zum Kampf gegen die Zeit und die dabei erstrebte Bestzeit „acht-komma-null“ (ebd.) zum Pars pro Toto einer ganzen Woche innerhalb zweier Weltreligionen:

Am 8. Tag nach der Geburt findet die jüdische Beschneidung statt. Mit dem 8. Tage beginnt eine neue Woche, eine neue Zeit – bei den Kirchenvätern Symbol für den Tag der Auferstehung des Herrn [...] und der Neuschöpfung in der Taufe; die oktagonale Form altchristlicher Baptisterien greift bewußt diese Sinnggebung auf.⁴

lenschmerz ihre Mutter wie die von Fußmann beschriebene „Natur [...] nur geduldet; lautlos verschwindet sie, und an ihre Stelle treten Städte und Straßen. Das ist die Welt der Artefakte, an der auch die Kunst ihren Anteil hat“ (Fußmann, K.: Wahn der Malerei, S. 91) – nicht umsonst spricht man von ‚Mutter Natur‘. In seinem verzweifelten Lauf durch diese „Städte und Straßen“ (ebd.) scheint Dorian die in der Vergangenheit verschollene Familienwelt wieder ein- und damit zurückholen zu wollen.

¹ Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.1.2, S. 208, wo auf die vier glücklichen Mitglieder der Kammer-Familie, deren „kosmische Ordnung [...] Symbol der Ganzheit“ (Lurker, M.: Vier, S. 771) ist, eingegangen wird. Die Tatsache, dass das Ehepaar Tillmann zusammen mit Dorian und Robin ebenfalls ein ‚Vierergespann‘ bildet, ist weniger entscheidend – denn bei ihnen kann weder von „Ordnung“ (ebd.) noch von „Ganzheit“ (ebd.) die Rede sein –, sondern vielmehr die Entwicklung von Idylle zu Kampf, der notwendig wird, weil die Kinder „jetzt woanders wohnen, bei anderen Leuten“ (AP 13), und „nie wieder“ (ebd.) von „ihre[r] Mutter [...] Robbi und Dori genannt“ (ebd.) werden. Ihre neue und damit fremdartige Benennung geht einher mit einem verschobenen und nicht mehr selbstbezogenen Existenzgefühl, sodass die zweite Vier nicht die erste ersetzt, sondern zu ihr hinzuaddiert werden muss. Die Summe ist die „Acht, als verdoppelte Vier Zahl des Kosmos“ (Lurker, Manfred: Acht, in: Wörterbuch der Symbolik, S. 4; kursiv gesetztes Lemma im Original fett gedruckt) und damit der großen Herausforderung der zwei Brüder, diesen „Kosmos“ (ebd.), diese „ganze Welt besiegen“ (AP 7) und entsprechend dem von Dorian errechneten Minimalziel „die hundert Meter in acht Sekunden schaffen“ (AP 136) zu müssen.

² Lurker, M.: Acht, S. 4.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

Das durch das Gotteshaus verheißene ‚neue Leben‘ ist im ‚Haus der Tillmanns, das wie ein monumentaler schwarzer Grabstein dastand‘ (AP 331), bereits gestorben. Erstarrte und damit tote Zeit wird medial vorgeschrieben, und das Ritual ersetzt Innovation durch Resignation:

Jeden Abend nach den Tagesthemen streckte Frau Tillmann die Arme seitlich aus, als fange sie jetzt noch mit Gymnastik an. „So“, sagte sie, „wissen wir das auch wieder.“ Dann räumte sie alles vom Tisch und ging ins Bad, während Tillmann noch eine halbe Stunde sitzen blieb, um in den ausgeschalteten Fernseher zu starren und sich vielleicht mühsam zu erinnern, wer sie war und wie es kam, daß er mit ihr lebte. (ebd.)

Immerhin gibt es jene „halbe Stunde“ (ebd.), die im Wortsinne jedenfalls nicht von Sendeanstalten ‚vorprogrammiert‘ sein kann – denn schließlich sind Tillmanns Augen auf „den ausgeschalteten Fernseher“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.) gerichtet. Genutzt werden jene Minuten allerdings nicht: „Sich [...] mühsam zu erinnern“ (ebd.), ist kein unbewusstes Leben in der Vergangenheit, sondern der aktive Versuch, weder jetzt zu leben noch auf die Zukunft zu hoffen, der zu allem Unbill ein Versuch bleibt – um täglich aufs Neue zu scheitern.

Auch der Philosoph Bernhard Waldenfels betont die Schwächung der weder von Vergangenheit noch von Zukunft beeinflussten Wahrnehmung im Hier und Jetzt, in der das Tillmann-Ehe- und das Kammer-Geschwisterpaar ihre einzige Gemeinsamkeit buchstäblich ‚an den Tag legen‘:

Kein Zweifel, das Sehen des Auges, das in der griechischen Tradition als der vornehmste Sinn gilt und das mit Augenlicht, Augenschein oder Augenblick einen Kometschweif visueller Motive nach sich zieht, dieses Sehen ist in Verruf geraten oder hat zumindest an Glanz eingebüßt.¹

Die in den Kindern nunmehr hinterlassenen wenig ‚glanzvollen‘ Sinneseindrücke – „ein Schrank mit ein paar Sachen und ein Tisch“ (AP 136) – bieten keinen Anreiz mehr, sondern repräsentieren hinzunehmende visualisierte Schädigungen – unter anderem an ebenjenem „Tisch, der einem den Rücken verkrümmte“ (ebd.) – durch Pflicht – denn ebendort „mußte man Aufgaben machen, das war ihr Zimmer bei Tillmanns“ (ebd.). Diese Beschreibung stellt nicht etwa nur einen kleinen Ausschnitt aus „diesem fiesen, kleinen Loch“ (ebd.) dar, sondern ist Letzteres selbst. Wenn das „Sehen im engeren Sinne [...] wichtige Fragen nach den synästhetischen Zusammenhängen aufwirft“² und somit nach dem Verhältnis zwischen Sicht- und Hörbarem, so stellt sich im neuen Leben der Kinder

¹ Waldenfels, Bernhard: Das Unsichtbare dieser Welt oder: Was sich dem Blick entzieht, in: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren, hrsg. von Rudolf Bernet und Antje Kapust, München 2009, S. 11–26, hier S. 11.

² Ebd., S. 12.



die Frage, warum Dunkelheit mit zusätzlicher Stille einhergehen muss, obwohl früher der dunkle, aber umso sternenklarere Himmel Anreiz nicht nur zum Schreiben, sondern auch zum Singen von Liedern geboten hat (vgl. AP 8) – die still vorgetragen weniger effektiv sein dürften.

„Wer ein böser Junge war, mußte in den Keller, mußte in diesem kleinen, dunklen Raum auf der Pritsche liegen und darüber nachdenken, warum er böse war.“ (AP 125) Die Moral wird in diesem neuen Hause weder diskutiert noch der Möglichkeit einer in Vernunft – die in jenem ‚Müssen‘, im Zwang statt in der Anregung zum ‚Nachdenken‘ (ebd.) nicht walten kann – vollzogenen Akzeptanz des zum zivilisierten Menschen erzogenen Kindes unterzogen. Die Erlaubnis der Mutter, „ein Märchen [...] so oder so ausgehen“ (AP 135) zu lassen, „gut oder böse“ (ebd.), wird ersetzt durch schlichtes und unbegründetes Verbot: „Man durfte nicht böse sein bei Tillmann.“ (AP 125) Indem dieser sich hinreißen lässt, seine Pflegekinder, statt sie zur Einsicht zu erziehen, als uneinsichtig abzuurteilen, macht er sich „die falschesten Urteile (zu denen die synthetischen Urteile *a priori* gehören)¹ zu eigen. Gemäß Friedrich Nietzsche jedoch wird mit „d[er] Falschheit eines Urteils [...] noch kein Einwand gegen ein Urteil“² gerechtfertigt, da das „Verzichtleisten auf falsche Urteile ein Verzichtleisten auf Leben, eine Verneinung des Lebens wäre“³. Demzufolge würde die viel schwerer wiegende Konsequenz von den beiden Jungen selbst ausgelöst: vom älteren, indem er mit Betonung der körperlichen Flucht „dauernd [...] rannte, [...] weil er weg wollte von Tillmann, raus in die Welt“ (AP 136), vom jüngeren hingegen durch dessen nachdrücklich zum Ausdruck gebrachten Willen zur seelischen Flucht, auf der er „laufend geheult und nach [s]einer Mama gebrüllt“ (ebd.) hat und „um [s]ich geschlagen, wollte Frau Tillmann [ihn] trösten in diesem fiesen, kleinen Loch“ (ebd.). Dieser Ausbruchsversuch der Kinder führt in erster Linie nicht „in die Welt“ (ebd.) hinein, sondern ‚aus der Welt‘ hinaus, die im Gegensatz zur zuvor erlebten nicht mehr die Züge einer liebenden leiblichen und der damit einzig wahren Mutter trägt, sondern einer „häßliche[n] Frau“ (AP 126, AP 136). Vielleicht hätte der mit Nietzsche konform gehende Kampf gegen die eigenen Überzeugungen und die in die Erinnerung gebrannten Bilder von Glück sie retten können, auch wenn der Philosoph einräumt:

¹ Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft (zuerst Leipzig 1886), in: ders.: Jenseits von Gut und Böse und Zur Genealogie der Moral, Köln 2006 (nach der Ausgabe Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, München 1954–1956), S. 7–225, hier S. 15.

² Ebd.

³ Ebd.

Die Unwahrheit als Lebensbedingung zugestehn: das heißt freilich auf eine gefährliche Weise den gewohnten Wertgefühlen Widerstand leisten; und eine Philosophie, die das wagt, stellt sich damit allein schon jenseits von Gut und Böse.¹

Aber selbst Robins Widerstand richtet sich gerade nicht gegen seine tief in der Seele verwurzelten „gewohnten Wertgefühle“², genauso wenig wie irgendein Zugeständnis an seine neue und in der veränderten Erziehungsinstanz realisierte „Lebensbedingung“³ zum Ausdruck kommt. „Arsch, Arsch, Arsch [...], Wichser, Wichser, Wichser“ (AP 126) ist einerseits der in einprägsam derbe Worte gefasste Widerstand gegen das oktroyierte Wertesystem, andererseits eine intonierte Zwangshandlung: Dementsprechend birgt die jeweils dreifache Wiederholung des Pejorativs Anzeichen einer „Echolalie [griech. *ēchéō* ‚tönen‘, ‚erschallen‘, *lalía* ‚Geschwätz‘, ‚Rede‘]“⁴, die „in der Neurolinguistik Bezeichnung für Wiederholungen eigener Äußerungen oder der anderer Personen bei Autisten, Schizophrenen, geistig Behinderten, Aphasikern u[nd] a[nderen]“⁵ ist. Unter Ausklammerung des Morphems ‚Neuro-‘ wäre die Interpretation als Anapher mangels „mehrerer aufeinanderfolgender Verse, Strophen, Sätze oder Satzteile“⁶ ähnlich ungeeignet wie die als Epanalepse – steht doch auch diese „Wiederholung des gleichen Einzelwortes [...] am Satzanfang [...], schließlich auch am Ende des Satzes“⁷, während sich Robins Satzstruktur in simpler Beschimpfung erschöpft. Aber selbst diese ist nicht frei von einer gewissen Rhythmik, die sich in „Arsch, Arsch, Arsch“ (AP 126) daktylisch beziehungsweise im Dreivierteltakt und in „Wichser, Wichser, Wichser“ (ebd.) trochäisch beziehungsweise im dreifachen Zweivierteltakt vollzieht. Da mit dem Fortgang seiner Mutter auch die musikalische Instanz verloren gegangen ist, die vormals gemäß Karin Poppensiekers Verständnis „d[er] Beziehung von Sprache und Musik in der Wahrnehmungsentwicklung“⁸ „entweder die Aufmerksamkeit des Kindes aktivieren, seine Bereitschaft zum sozialen Austausch wecken oder umgekehrt ein Kind beruhigen“⁹ konnte, verkehren sich alle drei Faktoren ins Gegenteil – Unaufmerksamkeit, soziale Inkompetenz und Tobsuchtsanfälle

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Bußmann, Hadumod: Lexikon der Sprachwissenschaft, unter Mithilfe und mit Beiträgen von Fachkolleginnen und -kollegen, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 1990 (zuerst 1983), S. 202, Artikel „Echolalie“. Die eckigen Klammern stammen aus dem Original, der ersten kursiven Hervorhebung entspricht dort Fettdruck.

⁵ Ebd.

⁶ Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 30, Artikel „Anapher“.

⁷ Ebd., S. 241, Artikel „Epanalepse“.

⁸ Poppensieker, K.: Die Entwicklung musikalischer Wahrnehmungsfähigkeit, S. 56 (Überschrift des Kapitels 1.1).

⁹ Ebd., S. 56.



–, ohne „melodische Intonationsstrukturen der Sprache“¹ gänzlich aus der frühkindlichen Erinnerung streichen zu können.

Synästhetisch vermag Dorian die darauffolgende Bestrafung durch Freiheitsentzug im Keller als „dunkle Zeit“ (AP 126) zu bezeichnen, die im „Warten auf Licht“ (ebd.) sowohl definiert als auch bekämpft wird. Nicht nur die Sehnsucht nach Freiheit, sondern auch der Wille zur Rückkehr in den Mutterschoß zeigt sich während dieser Wartezeit, die somit ihr ursprüngliches Ziel verfehlt – war sie doch vom Ersatz-, Vater‘ ursprünglich zur ‚inneren Läuterung‘ angesetzt worden und nicht zur Wahrnehmung des Kontrastes zwischen aufhellender Erinnerung und abgedunkelter Jetztzeit.

Der von Dorian geschilderte Eindruck jedoch muss die pädagogischen Beweggründe Tillmanns gänzlich infrage stellen, sodass dessen angebliche Moralvorstellungen nichts weiter als der Deckmantel für seinen eigenen Sadismus sind. Dorian kann nicht umhin, einen Widerspruch zu erkennen zwischen der Präferenz für eine Person und deren Bestrafung. Die lautstarke Auflehnung Robins gegen den Erwachsenen wird bestraft, obwohl sie tief im Inneren gutgeheißen wird – so empfindet es zumindest der ältere Bruder in seiner kurzen Charakterisierung des Pflegevaters:

Tillmann ist ein Arschloch und am Anfang hatten wir Angst vor ihm, aber später hat Robin sich nichts mehr gefallen lassen. Wenn Tillmann gebrüllt hat, hat er zurückgebrüllt und ich glaube, Tillmann mochte das sogar. Er hat mal zu mir gesagt, Robin ist ein Kerl und du bist ein Weichei. (AP 137 f.)

Doch es ist nicht nur passives Verhalten, das Ablehnung hervorruft, genauso wenig wie es nur das häusliche Erziehungsumfeld ist, das Dorians Selbstwahrnehmung beeinflusst. Allein sein Name scheint ihm den Stempel des Nichtintegrierbaren aufzudrücken, was zusammen mit Katjas Fortgang eine Zäsur in seinem Leben bildet:

Damals lachte keiner über seinen Namen, das kam erst später, als er bei Tillmann wohnte und wieder in eine andere Schule ging, da erst sagten sie *Dorian* und näseltel dabei wie blöd, *Dorian*, das klingt aber *schwul*. (AP 201)

Allein die gespreizte Betonung bekundet ein „Spielen mit seinem [...] Namen“², ähnlich wie Goethe dies vonseiten Herders widerfährt – beide Dichter zieht Paul Fechter heran, um „d[ie] Beziehung zwischen Mensch und Namen“³ zu schildern. „Sehr ernsthaft und gekränkt“⁴, gar angegriffen wirkt Goethe, wenn er sich selbst – wie Fechter ausführt – in dritter Person zum Protagonisten seiner allegorisierenden Definition macht, die besagt,

¹ Ebd.

² Fechter, Paul: Kleines Wörterbuch für literarische Gespräche, Gütersloh 1950, S. 171.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

der Eigenname eines Menschen sei nicht wie ein Mantel, der bloß um ihn her hängt, sondern ein vollkommen passendes Kleid, ja, wie die Haut selbst ihm über und über angewachsen, an der man nicht schaben und schinden darf, ohne ihn selbst zu verletzen¹.

In letzter Konsequenz ist Dorian schon von seiner Mutter, die seinen Namen ausgesucht hat, gebrandmarkt worden, und als hätte sie dieses Brandmal als Einzige schützen können, wird es erst in ihrer Abwesenheit entdeckt und als Anomalität und schließlich auch als Amoralität scheinbar identifiziert. Er ist zum „Weichei“ (AP 138) prädestiniert, während Robin sich wehrt und Tillmann zwar beeindruckt, letztlich aber doch mit seinem Bruder im selben Verlies landet. Infolgedessen ist es gar nicht mehr möglich, wie bei ihrer Mutter über das, was „gut oder böse“ (AP 135) sein könnte, zu diskutieren, da jegliches Bild von Moral durch Willkür übertüncht wird. Mit diesem zerstörerischen ‚Pinselstrich‘ setzt sich Tillmann auf den Künstlerthron, stolz, sein eigenes Bild von Moral geschaffen zu haben. Dadurch, dass niemand darauf etwas erkennen, geschweige denn Tillmanns Moral identifizieren kann, sitzt er noch höher über dem Kellerverlies der Kinder, als sie ihn ohnehin schon wahrnehmen.

Während Tillmann beim Öffnen der Kellertür unverändert willkürlich davon ausgeht, seine Moral sei wiederhergestellt und alles „wieder gut“ (AP 126), empfinden die Kinder den Verlust in keine Maßeinheit mehr passender Lebenszeit, wenn nicht gar ihrer gesamten Kindheit: „Viele Jahre sind vergangen, als sie nach ein, zwei Stunden den Schlüssel quietschen hören im Schloß, sie sind uralte Männer und keuchen vor sich hin.“ (ebd.) In ihrer angstbedingten Wahnvorstellung hat sich das erfüllt, was Dorian von Oscar Wilde geschaffener Namensvetter beim Betrachten seines Porträts am meisten fürchtet und vorbeugend zu bekämpfen trachtet: „Jugend ist das einzige, was zu besitzen sich lohnt. Sowie ich feststelle, daß ich alt werde, bringe ich mich um.“² Robin hingegen glaubt, die Ursache der – darüber hinaus vorzeitigen – Alterung überwinden zu können, statt an sich selbst Hand anzulegen: „Ich mach den kalt [...], die Ratte bring ich um.“ (AP 126) Jene steht schließlich vor ihnen, vor fast abgewöhntem Hintergrund: „Licht, ein bißchen davon, Licht und Tillmanns rotes Gesicht“ (ebd.), und beidem zusammen ähneln „Berichte über Blinde, die sich Rot wie Trompetenklang vorstellten“³: Ein Kapitel ihrer

¹ Ebd.

² Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray*. Roman, Übersetzung und Anmerkungen von Ingrid Rein, Nachwort von Ulrich Horstmann, Stuttgart 2009 (dort zuerst 1992; zuerst englisch: *The Picture of Dorian Gray*, in: *Lippincott's Monthly Magazine*, Philadelphia, vom Juli 1890; als Buch zuerst London 1891), S. 42.

³ Gott dang, Andrea: *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915*, München/Berlin 2004 (Münchner Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 4; zugleich Habilitationsschrift an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München 2003), S. 111.



Habilitationsschrift „Vorbild Musik“ widmet Andrea Gottdang der zunächst weniger literarisch als empirisch gewonnenen Synästhesie. Erste Anzeichen für diese offenbart

seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert [...] das Interesse an Tauben, vor allem aber an Blinden und Blindgeborenen, die ihr Augenlicht wieder gewonnen hatten [...]. Aus der Beobachtung ihres Verhaltens und ihrer Fähigkeiten erhoffte sich der aufklärerische Wissensdurst Erkenntnisse über Entwicklung und Funktionsweise der sinnlichen Wahrnehmung.¹

Bevor jedoch eine „Diskussion um Doppelempfindungen und Stellvertreterschaft der Sinne“² in Gang gesetzt werden kann, erleiden die Geschwister mit dem Verlust sowohl des Sonnenlichts³ als auch des mütterlichen Gesangs einen doppelten Entzug, der sie umso schmerzlicher an die Zeit ihres „ursprünglichen, ungetrennten Zusammenspiels aller Sinne“⁴ erinnert, in der Katjas Doppelfunktion als Mutter und Sängerin bewirken konnte, „dass kleine Kinder schmatzen oder sogar an den Fingern saugen, wenn sie Musik hören“⁵.

Der Urheber der von Stille, Dunkelheit und ungeordneten Gedanken erfüllten Leidenszeit erhält, plastisch im Rückblick geschildert, „Kerkerhände mit Stahlfingern und damit schubst er sie und stößt sie vor sich her“ (AP 126). Das Körperliche, das aus dem Munde des Sokrates in Platons Dialog „Kratylos“ nicht umsonst mit ‚Gewahrsam‘, ‚Gefängnis‘ oder gar ‚Kerker‘ (allesamt Übersetzungsvarianten für das griechische ‚sōma‘, deutsch überwiegend ‚Körper‘) der ‚Seele‘⁶ gleichgesetzt wird, dringt in den Vordergrund, das Seelische muss ihm weichen. Dementsprechend ‚entseelt‘ erscheint auch Tillmanns „rotes Gesicht, in dem die braunen Augen so leblos in den Höhlen hockten wie verschrumpelte Haselnüsse“ (AP 125). Letztere haben nichts mehr gemeinsam mit den frischen Früchten am prächtigen Baum, der aus einem winzigen Haselreis wächst, das sich Aschenputtel als Einziges von ihrem Vater wünscht und auf das Grab ihrer Mutter pflanzt, und locken somit ebenso wenig einen weißen Vogel an, der erfüllte Wünsche

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Zur im platonischen „Höhlengleichnis“ erörterten Einschränkung der Lichtwahrnehmung siehe auch Kapitel 2.2.5.2, S. 50 und S. 51; Kapitel 2.3.6.2, S. 105 und S. 107; Kapitel 3.3.4.2, S. 269; Kapitel 4.3.4.1, S. 394.

⁴ Gottdang, A.: Vorbild Musik, S. 111.

⁵ Ebd. Die Kunsthistorikerin geht hier auf die Ausweitung des „zunächst vor allem in England und Frankreich“ (ebd.) aufkommenden Interesses an synästhetischen Phänomenen auf Deutschland ein, wo „Gottfried Friedrich Oesfeld [...] 1763 seine Überzeugung *Von der Aehnlichkeit der Empfindungen*“ (ebd.) und damit das erwähnte sinnliche Zusammenspiel von Säugen und Musizieren zum öffentlichen Thema macht.

⁶ Vgl. Platon: Kratylos (zuerst griechisch: Kratylos, geschrieben nach 399 v. Chr.), übersetzt von Julius Deuschle, in: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 1, S. 541–616 [I 383A–440E], hier S. 565 [400B–401A]; zur Ergänzung in eckigen Klammern im Anschluss an die Seitenzahl siehe Kapitel 2.2.5.2, S. 50, Anm. 2.; zum ‚Kerker der Seele‘ siehe ebenso Kapitel 2.3.3, S. 83.

hinabwirft.¹ Dieser und die beim Aufräumen der Küche behilflichen Tauben sind nach dem tiefenpsychologischen Deutungsansatz Hermann Bausingers zwar Bestandteile „verschiedene[r] Wirklichkeitsschichten“², doch „beide stehen [...] tatsächlich im Dienste des mütterlichen Trostwortes“³. Katja Kammer allerdings stattet den „Vogel [...] auf dem Baum“ (AP 365) weniger mit märchenhaften als mit menschlichen Zügen aus, denn „der hat eben auch geweint“ (ebd.), nicht anders als ihr trauriges Kind, dem gegenüber sie dies ‚behauptet‘, und die Mutter hat ein Gegenmittel: Sie „lachte alles weg“ (ebd.).

„Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt.“⁴ Karl Marx’ Umkehrung der hegelischen Dialektik zum dialektischen Materialismus versinnbildlicht den neuen Blickwinkel, der notgedrungen auf „diese dunkle, schwere Kellertür, zu der nur die Tillmanns einen Schlüssel haben“ (AP 126), gerichtet ist statt auf „die ganze Welt [...], wenn man auf einer Bank stand und nur die Bäume und die Berge größer waren als man selbst“ (AP 7). Die buchstäbliche *Vogelperspektive*, aus der ebendieses Tier „auf dem Baum [...] sieht, wie schön alles ist“ (AP 365), und somit als Trostpflaster einer liebenden Mutter erhalten kann⁵, wird zur ständig vor Augen gehaltenen Gefahr des Absturzes:

An der Wand stand das zweistöckige Bett, Dorian lag oben, Robin unten. Erst lag Robin oben, das hatten die Tillmanns so gewollt, weil er kleiner war und dünner, aber da jammerte er jede Nacht, daß er rausfallen würde und sterben. (AP 136)

Die Angst davor, dass Letzteres eintreten könnte, ist auch die Angst vor der nackten Realität, davor, auf dem ‚Boden‘ der Tatsachen aufzuprallen und schlagartig zu erkennen, dass allein dies Robins wahre Existenz ausmacht, die zu akzeptieren er noch nicht bereit ist. In „Sein und Zeit“ betont auch Martin Heidegger das Unfreiwillige eines jeden Daseins im Hinblick auf dessen Willkürlichkeit, Fallrichtung und Zielgerichtetheit: „In der Einheit von Geworfenheit und flüchtigem, bzw. vorlaufendem Sein zum Tode ‚hängen‘ Geburt und Tod daseinsmäßig ‚zusammen‘. Als Sorge *ist* das Dasein das ‚Zwischen‘.“⁶

¹ Vgl. Aschenputtel, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 91–98, hier S. 93.

² Bausinger, Hermann: Aschenputtel. Zum Problem der Märchensymbolik (zuerst in: Zeitschrift für Volkskunde, 52. Jg. von 1955, S. 144–155), in: Märchenforschung und Tiefenpsychologie, hrsg. von Wilhelm Laiblin, Lizenzausgabe, mit einem Vorwort von Verena Kast, Darmstadt 1997 (zuerst 1969; 5., um ein Vorwort erweiterte Auflage 1995), S. 284–298, hier S. 296.

³ Ebd.

⁴ Marx, Karl: Zur Kritik der politischen Oekonomie (zuerst Berlin 1859). Vorwort (geschrieben in London, im Januar 1859), in: ders.: Philosophische und ökonomische Schriften, hrsg. von Johannes Rohbeck und Peggy H. Breitenstein, Stuttgart 2008, S. 109–114, hier S. 111.

⁵ Siehe hierzu auch den letzten Absatz des Kapitels 3.3.1.2, S. 214.

⁶ Heidegger, Martin: Sein und Zeit, unveränderter Nachdruck der fünfzehnten, an Hand der Gesamtausgabe durchgesehenen Auflage (1979) mit den Randbemerkungen aus dem Handexemplar des Autors im Anhang, Tübingen ¹⁹2006 (zuerst erschienen als Sonderdruck aus: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Bd. VIII, hrsg. von Edmund Husserl, Halle an der Saale 1927), S. 374.



Der Beginn des Lebens wird in diesem Satz nicht nur hinsichtlich des Geborenwerdens als rein passiver und das Genus Verbi in seiner deutschen Entsprechung der ‚Leideform‘ wörtlich nehmender Vorgang ad absurdum geführt. Nicht die sichere Geborgenheit im Schoße der Mutter macht das Kindsein aus, sondern der als Angst vor dem Leben deutbare und von Geburt an bestehende Abstand zwischen ‚Wurfhöhe‘ und ‚Erdboden‘. Heideggers Verwendung der Anführungsstriche sowohl für die Bestandteile des trennbaren Verbs als auch für die substantivierte Präposition legt nahe, auch den *Zusammenhang zwischen* „Geburt und Tod“¹ buchstäblich aufzufassen, gleichsam als von den ‚Fäden‘ zweier gegeneinander kämpfender ‚Marionetten‘ hervorgerufene ‚Verwirrung‘, die dem Menschen nicht ermöglicht, sich für eine der beiden zu entscheiden – entweder für den Beginn des Lebens oder aber für dessen vorzeitiges, der Sinnlosigkeit des sich *zwischen* beiden abspielenden ‚Kampfes‘ geschuldeten Endes. Auch Dorian und Robin befinden sich bei der Pflegefamilie, die sie den Bezug zur eigenen Mutter verlieren lässt, in diesem gefährlichen Zwischenzustand.

Hoffnung als das sprichwörtlich ‚zuletzt sterbende‘² Phänomen lässt die Geschwister anfangs „bei jedem Klingeln [...] zur Tür []laufen, weil sie dachten, jetzt käme Katja und nähme sie wieder mit“ (AP 138). Zur Hoffnung gesellen sich Selbstvorwürfe – „was meinst du, Robbi, haben wir sie vielleicht beleidigt?“ (ebd.) –, Beanstandungen nicht erfüllter Verheißungen – „wir quengelten nach unserer Mutter, die uns versprochen hatte, die Sterne vom Himmel zu holen und zum Leuchten zu bringen in ihrer Hand“ (ebd.) –, bis die Zuversicht schließlich doch (ver-)endet und die liebende Mutter, die „Weihnachtsfeste hindurch und Geburtstage, [...] ganze Jahre lang“ (ebd.) fernbleibt, eben keine solche mehr ist, belegt im abschließenden Urteil Robins: „Die Sau kommt nicht mehr“ (ebd.), ähnlich prägnant und semantisch aufgeladen wie das als „Jagdsignal[] [...] auf Waldhörnern [...] [ge]blasen[e] [...] ‚Die Sau ist tot!‘“³ – und wie dieses eher nicht als

¹ Ebd.

² Das deutsche Sprichwort ‚Die Hoffnung stirbt zuletzt‘ ist vermutlich die Entsprechung des lateinischen „*Dum spiro, spero*“ (Bartels, K.: *Veni vidi vici*, S. 68, Artikel „*Dum spiro, spero*“) – wörtlich übersetzt: „Solange ich atme, hoffe ich.“ (ebd.) Klaus Bartels erwähnt als möglichen Ursprung „des Wortspiels“ (ebd.) unter anderem „Cicero, Briefe an Atticus 9, 10, 3: *Ut aegrotō, dum anima est, spes esse dicitur, sic ego, quoad Pompeius in Italia fuit, sperare non destiti*, ‚Wie man sagt, daß ein Kranker, solange er Atem hat, Hoffnung hat, so habe ich, solange Pompeius noch in Italien stand, zu hoffen nicht aufgehört.“ (ebd.) Infrage käme aber auch „der bei Seneca, Briefe an Lucilius 70, 6, angeführte Ausspruch eines menschenunwürdig eingekerkerten Rhodiens: *Omnia ... homini, dum vivit, speranda sunt*, ‚Alles ... ist für einen Menschen, solange er lebt, noch zu erhoffen.“ (ebd.) Entgegen diesen antiken Verheißungen weicht die Hoffnung der Geschwister auf die Rückkehr ihrer Mutter dann aber doch nicht erst dem Tod, sondern bereits lange vor diesem einer emotionalen Lethargie.

³ Wolf, Christa: *Sommerstück*, Frankfurt am Main 1989 (zuerst Ost-Berlin/Weimar 1989), S. 182. Wolf baut das musikalische Brauchtum der Jagdkultur in ihre Erzählung weniger in unmissverständlich abwertender denn in authentifizierender und gleichzeitig kontrastierender Weise ein: So bildet das eindringlich vorgetragene Signal als „Höhepunkt des Festes“ (ebd.) gleichsam den auditiven Gegenpol zu

kunstvoll gestaltetes Musikstück zu bezeichnen. Beide Sätze unterliegen schließlich in ihren – gleichwohl existenten – „musikalische[n] Strukturen Bedeutungselemente[n], also

der sich darum herumrankenden kollektiven Sinn- und Hoffnungslosigkeit in der mecklenburgischen DDR. Gleichwohl ist „Sommerstück“ zu Beginn im Gegensatz zu „Sterntaucher“, wo eine Familie mit dem Wegzug aus dem idyllischen „Dorf mit Feldern, Wiesen und Bergen“ (AP 7) das vollkommene „*Familienglück*“ (ebd.) samt daran gekoppelter Gesangskarriere des Familienoberhauptes hinter sich lässt, durch den umgekehrten Versuch etlicher Familien gekennzeichnet, anhand des Zuzugs ins Dorf und des inneren Zusammenhalts auf dem Lande von außen wirkende Blockaden innerhalb der Persönlichkeitsentwicklung zu überwinden. Helfen kann dabei die kollektive Daseinserleichterung, Ästhetik eher als Anschauungs- denn als Anbetungsobjekt zu interpretieren, denn von dem, was man anbetet, kann man womöglich ebenso abhängig werden, wie es Dorian und Robin in der Gegenwart ihrer Mutter von deren Liebe und Zuneigung, in deren Abwesenheit zunächst von der Sehnsucht nach ihr und später schließlich vom Hass auf sie sind. Während Astrid Paprotta das erzählende Ich und damit jeglichen Direktkontakt und -austausch ‚protagonistischer Erkenntnisse‘ mit dem Lesepublikum meidet (siehe hierzu Kapitel 3.3, S. 196), ‚verkriecht‘ sich Christa Wolf erzählerisch gar in die erste Person *Plural*, aus der heraus man damit konfrontiert wird, wie „*wir* begannen gewahr zu werden, welchen Preis der zahlt, der auf Schönheit angewiesen ist: Er ist dem Gräßlichen ausgeliefert“ (Wolf, C.: Sommerstück, S. 11; Hervorh. v. S. M.). Katja Kammers Söhne sind es gerade dadurch, dass sie sich dessen weder bewusst werden noch gegenseitig darüber austauschen können – nicht einmal mit dem Leser, es sei denn, er merkt auch unabhängig von der (grammatikalischen) Person, dass er angesprochen wird. Ein unmissverständlicher und auf derselben Ebene vollzogener Austausch kann nur zwischen mehreren für die geschilderte Handlung verantwortlichen Personen stattfinden, sei es auf der Bühne oder im Buch. Zumindest schreibt Christa Wolf über die Schwierigkeit, den Rezipienten in die Geschehnisse zu integrieren: „Auf einmal – habt ihr es auch so empfunden? – bewegten wir uns in der hellen Stube auf einer Bühne, und an den Fenstern, hinter den blühenden Geranien, drückte sich ein schweigender unbestechlicher Zuschauer die Nase platt. Böseartig war er nicht, er war nicht einmal spöttisch oder ablehnend. Er war nur da. Wie konnten wir ihm vorwerfen, daß er alles verdarb? Daß wir das Spiel abbrechen mußten? Daß er unsere Verkleidungs- und Verstellungskünste als das durchschaute, was sie waren, letzte Barrieren gegen die Einsicht, daß es dahinter für uns nichts gab. Wir machten uns natürlich nicht lächerlich, indem wir über dieses Nichts ein Wort verloren. Ganz im Gegenteil, wir verstiegen uns noch einmal in träumerische Pläne. Gemeinsam ein Buch schreiben. Worüber? Ein Kriminalfall, natürlich, heute und hier. Sechs Anfänge wurden auf der Stelle entworfen. Ein zugkräftiger Name für den kollektiven Autor gefunden, zu dem jeder eine Silbe oder einen Buchstaben seines Namen [!] beisteuerte – wie früher die alten Meister, die ihren eigenen Namen hinter den ihrer Werkstatt stellten.“ (ebd., S. 189 f.) Zur Hoffnungslosigkeit innerhalb menschlichen Handelns, die auch „Scharfe Stiche“ – wo sie von einer kunstinteressierten Mörderin bekämpft wird – und „Röslein rot“ – wo sie von der ermittelnden Künstlerin als Bild- und Lebensinhalt akzeptiert wird – jeweils in Form eines „Kriminalfall[s]“ (ebd., S. 190) offenbaren, gehört auch die Vergänglichkeit. Während diese sich in Deitmers Text vor allem auf die äußere Schönheit bezieht, ergänzt Paprottas „Sterntaucher“ den Endlichkeitsfaktor einer einst vielversprechenden Musikkarriere. Christa Wolfs symbolische Illustration der in allen Daseinsformen vorherrschenden Kurzlebigkeit ähnelt am ehesten der Nolls Roman einleitenden Bildbeschreibung der nach unten weisenden Rosenknospe (vgl. Noll, I.: Röslein rot, S. 7) und wäre unter Umständen auch dem ‚Seelenheil‘ der Negativprotagonistinnen Deitmers und Paprottas nicht abträglich: „Es ist nicht wichtig. Altern ist, übrigens, auch, daß du dich immer öfter zu dir sagen hörst: Es ist nicht wichtig. Es ist jetzt tief in der Nacht. Drei von den sieben Rosen in dem grünen Krug zeigen fast unmerkliche Anzeichen von Verfall. Irgendwann, während ich die ganze Zeit neben ihnen saß, hat sich, unbemerkt von mir, entschieden, daß sie nicht aufblühen, sondern verwelken werden. Irgend etwas im Verhalten oder in der Zusammensetzung ihrer Säfte ist umgekippt. Sie kippen um.“ (Wolf, C.: Sommerstück, S. 215) Eine Umdeutung des Unvermeidlichen als ‚Entscheidung‘ des Schicksals vermag dem passiven Charakter des Ausgesetztseins zwar keine Wendung zur Selbstbestimmtheit anzubieten, zumindest aber die Erleichterung, die für das Leben folgenschwerste Entscheidung – nämlich die seiner irdischen Beendigung – nicht selbst fällen zu müssen.



eine[r] *potentielle[n] semantische[n] Valenz* bereits vor ihrem Gebrauch und Eintritt in den Kommunikationsprozess“¹.

Darüber hinaus repräsentiert Robins unteres Bett als „materielle Wirklichkeit [...] die einzig echte und entscheidende Realität, alles Ideenhafte dagegen, Sitte also, Sittlichkeit, Recht, Religion, Kultur, sind nur Folgeerscheinungen der Materie“², so fasst Johannes Hirschberger die Perspektive eines laut Eigendefinition „umgestülpten Hegelianer[s]“³ namens Marx zusammen. Dorian versucht, seine wieder nach oben verlagerte Position zu nutzen, sich nicht anmerken zu lassen, dass seine wie Hegels „Welt auf den Kopf gestellt“⁴ worden ist, und der Gefahr des Absturzes durch eigens aufgestellte Laufrekorde (vgl. AP 136) gegenzusteuern.

Gemäß Nietzsche wäre dies ein Versuch, Resignation durch Akzeptanz der Überlebensstrategie zu ersetzen, dass „der Grundglaube der Metaphysiker [...] *an die Gegensätze der Werte*“⁵ und damit eventuelle „Vordergrunds-Schätzungen [...], nur vorläufige Perspektiven [...] von unten hinauf, Frosch-Perspektiven gleichsam, um einen Ausdruck zu borgen, der den Malern geläufig ist“⁶, aufgegeben beziehungsweise wie die Seinslehre Hegels „auf den Kopf gestellt“⁷ werden – mit dem nicht unerheblichen, womöglich als Kollateralschaden abgetanen Nebeneffekt, dass nun, statt wie zuvor der ‚Frosch‘, die Moral ‚am Boden liegt‘ – und mit ihm die Äste, auf denen einst ein Vogel saß (vgl. AP 365) und um die sich jetzt nicht einmal mehr ihr Baum kümmert. Er ist entwurzelt; und selbst wenn die Äste zu ihren Wurzeln zurückfänden, so könnten sie niemals wieder mit dem Baum verwachsen, denn sie sind abgebrochen.

3.3.4 Entartete Mutter und Foltermusik

„Mir passiert nix“, sagte Robin“ (AP 238), und sein älterer Bruder versucht, diese Selbstsicherheit anhand der Frage „Wie alt war er, zwölf?“ (ebd.) auf die kindliche ‚Unschuld‘ zurückzuführen. In mehrfacher Hinsicht und samt all seinen Konnotationen wird dieser Begriff in „Sterntaucher“ bis an die Grenze des Erträglichen ‚ausgeschlachtet‘: So wird jene ‚Unschuld‘ (zwei Jungen bei ihrer Geburt) mitgegeben, (von Sadisten densel-

¹ Kunz Pfeiffer, Beatrice: Verzaubertes Hören. Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache als Zeichen gottesdienstlicher Polyphonie, Berlin 2009, S. 110.

² Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie, 2 Bde., Bd. II: Neuzeit und Gegenwart, Sonderausgabe der 13. Auflage, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1991 (zuerst 1976), S. 472.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Nietzsche, F.: Jenseits von Gut und Böse, S. 13.

⁶ Ebd.

⁷ Hirschberger, J.: Geschichte der Philosophie, Bd. II: Neuzeit und Gegenwart, S. 472.

ben Kindern) geraubt, (von deren Mutter) beteuert, (in allen Beteiligten kraft Gesetzes zunächst) vermutet und letztlich (sowohl der kriminellen als auch der ermittelnden Instanz) abgesprochen. Im folgenden Abschnitt geht es um die Gegenüberstellung der ersten beiden Bedeutungen, des Gebens und des Raubens der ‚Unschuld‘, die in ihrer Gegensätzlichkeit umso grausamer anmuten, je mehr Anteil die Figur der Mutter daran hat. Wenn das Leid der Kinder nicht im Tod, sondern in der Rückkehr ihrer Mutter seinen Höhepunkt findet, werden menschliche Basisbegriffe und damit einhergehend existenzielle Bedeutungsinhalte in ihr Gegenteil verkehrt, sodass sie einer entsprechenden ‚Nihilisierung‘ ihrer sicht-, hör- und anderweitig ermittelbaren ästhetischen Elemente ausgesetzt sind. Die Erläuterung der nicht nur zwischen Mutter und Kindern entwerteten Verhältnisse soll sich jedoch unverändert am *Kriminalroman* Paprottas und nicht etwa an einer Art ‚*Antibildungsroman*‘ mit simpler Verneinung eines positiv produktiven Entwicklungspotenzials seiner Figuren orientieren, denn letzten Endes übertrifft die Dimension der Verbrechen die der Charakterschwäche ihrer Verursacher bei Weitem.

3.3.4.1 Muttersprachlos

Die von Dorian in seinem jüngeren Bruder vermutete ‚Unschuld‘ scheint bereits dann nicht mehr vorhanden zu sein, wenn Robins Gestus Auflehnung nicht nur zu Verteidigungs-, sondern vor allem auch zu Provokationszwecken andeutet: „Er hockte auf der Fensterbank und stieß mit dem Absatz seiner schweren Stiefel gegen die Wand, weil er wußte, daß die Wand darunter litt.“ (AP 238) Dorian ergänzt sogleich, dass diese Worte nicht der Sprache der Kinder entstammen, die sie im Wortsinne als *Muttersprache* erlernt haben, sondern erst während der Zeit bei den Pflegeeltern internalisiert worden sind:

Frau Tillmann, wenn sie durchs Haus fegte, redete so, für Frau Tillmann litten alle toten Dinge, wenn man darin lebte, litten der Teppichboden und die Tapeten und überhaupt alle Möbel aus Holz, gegen die sie manchmal traten. (ebd.)¹

Der Gegenüberstellung von Natur- und Kunstsprache ist das Begriffspaar natürliche und künstliche Sprache vorzuziehen, weil hierdurch deutlicher zum Ausdruck gebracht wird, wie weit sich das künstlich Geschaffene der neuen ‚Familie‘ auf Kosten der Natürlichkeit der Symbiose mit der Mutter ausgebreitet hat. Katjas Fähigkeit, Ideen zu vergegenständlichen, und ihr damit einhergehender Wille, „die Sterne vom Himmel holen“ (AP 7) zu können, werden durch Frau Tillmanns Vorliebe, Gegenstände zu idealisieren, ins genaue Gegenteil verkehrt. In gleichem Maße wandelt sich auch die Gewichtung von Leben und

¹ Zur unangemessenen Aufwertung des Gegenständlichen siehe auch Kapitel 3.3.4.2, S. 253.



Tod. Das Unbelebte wird vom Lebendigen an seiner Entfaltung gehindert, dementsprechend „litten alle toten Dinge, wenn man darin lebte“ (AP 238). Ohne Zweifel personifiziert Frau Tillmann das Inventar ihres Hauses. Infrage steht allerdings, ob sie es dadurch gleichzeitig zu allegorisieren vermag.

Gero von Wilpert zufolge „bedeutet“ die A[llegorie] nicht das Gemeinte, sondern ‚ist‘ es selbst, sinnlich in die Körperwelt versetzt, oft als Personifikation: Alter als Greis, Liebe als Amor; Justitia, Fortuna, Frau Welt usw.¹, und Gerhard Kurz pflichtet ihm zunächst bei: „Seit dem 18. Jahrhundert verstand und versteht man unter Allegorie vorzugsweise die Personifikation, z. B. die Gerechtigkeit, dargestellt als Frau mit dem Attribut der Waage und der Binde vor den Augen.“² Dann allerdings wendet er ein: „Die Statue der Gerechtigkeit z. B. ist keine allegorische Personifikation. Sie bedeutet einfach Gerechtigkeit, nicht sich selbst als weibliche Gestalt.“³ Folgt man dieser Einschränkung, könnte Dorian seine Umgebung unter Umständen leichter ertragen, indem er für sich selbst feststellt, dass, selbst wenn der von Frau Tillmann so geschätzte Hausrat von den Kindern beschädigt wird, dies noch längst kein Zeichen menschlicher Verrohung ist. Versehrtheit von Gegenständen wäre dann nämlich nicht mit der von Menschen gleichzusetzen, sondern stellte nur deren warnende Vorstufe dar. Dieses Erziehungsmodell tadelt das Kleine, weil es auf höherer Ebene zu groß ist, um es noch in den ‚Griff‘ bekommen zu können. Dorian jedoch versteht die tillmannsche Sprache und Umgebung so, dass man allein dadurch, dass „man darin lebte“ (AP 238), Leid hervorruft. Mithin ist die Gegenständlichkeit des Hausinventars das einzig mögliche Leben, das Dorian und Robin somit auch nur falsch führen können. In dieser Auslegung verweist die Personifizierung der Dinge nicht nur, sondern führt im Wortsinne direkt vor ‚Augen‘, wie verwerflich und menschenverachtend die Geschwister sich verhalten: Ihre Welt der phantastischen Vorstellungen ist mit dem Weggang ihrer Mutter gestorben; übrig geblieben ist die Allegorie einer direkt präsentierten Welt, die durch „Teppichboden und [...] Tapeten“ (ebd.) begrenzt ist. Wer darin etwas beschädigt, zerstört einen Teil der Welt, fügt ihr buchstäbliches ‚Leid‘ zu und verliert somit seine Daseinsberechtigung.

Robin durchbricht die ihm gesetzten Grenzen, indem er sie ignoriert. Er glaubt, einen Rückweg zur Mutter zu kennen, auch wenn fraglich ist, ob er zu ihr als Erziehungsinstanz zurückgelangen möchte. Nicht verklärt, sondern abgebrüht berichtet er seinem Bruder von „ein[em] Schuppen am Riederwald“ (ebd.). Dorthin wurde ein Bekannter „am Bahnhof [...] eingeladen, alles streng geheim“ (ebd.), sodass Letzterer nur preisgibt,

¹ Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 18 f., Artikel „Allegorie“, hier S. 18.

² Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol, 5. durchgesehene Auflage, Göttingen 2004 (zuerst 1982), S. 60.

³ Ebd., S. 63.

„die Tussi, die da rummacht, wär 'ne ehemalige Sängerin und hieß Katja“ (ebd.). Die Worte entstammen der gleichen Sprache, in der Robin bereits zuvor geäußert hat: „Die Sau kommt nicht mehr“ (AP 138), sodass ein wirklicher Rückweg zu Katja Kammer nur von Dorian noch für ansatzweise möglich gehalten wird, wenn er, unverändert verklärt, darauf beharrt, „wenn das unsere Mutter wär, dann wär die ja hier, hier in der Stadt, dann würde sie doch kommen“ (AP 238 f.). Um sich nicht nur die Würde seiner Mutter, sondern auch die Augen seines Bruders als „Fenster zur [...] Seele“¹ zu bewahren, weicht er auf die Wahrnehmung von Robins Brille aus, die ihm als Reflektor fremden Lichts erscheint und ‚augenscheinliche‘ Verderbtheit als buchstäblich ‚äußere Erscheinung‘ entlarvt:

In Robins Brillengläsern tanzte das Deckenlicht, und jetzt, Jahre später, konnte Dorian sie plötzlich wieder sehen, Gläser, die funkelten. Da war kein richtiges Gefühl in ihm, als Robin das erzählte, oder hatte er es vergessen? Kein Gefühl, nur etwas, das sich aufpumpfte in ihm wie ein Luftballon. (AP 238)

Vielleicht verliert Dorian seine letzten Illusionen bereits in diesem Moment, wo er den „Luftballon“ (ebd.) als Allegorie eines schlichten Behälters für ‚heiße Luft‘ identifiziert, der ihm einst als Symbol der Freiheit und des Glücks, empfunden beim Lauf „durch einen Luftballon, während er aufgeblasen wurde“ (AP 7), und damit als „auf etwas Höheres verweisende[r] Vorgang oder Gegenstand“² erschien. Schon länger als Dorian illusionsfrei, glaubt der jüngere Bruder, gleichzeitig der klügere zu sein, und bekräftigt diesen Vorsprung nicht nur mit „Bah, du Arsch“ (AP 239) und „Du blöder Depp“ (ebd.), sondern durch den festen Entschluss, Katja – nicht vermissend als Mutter, sondern verachtend als „Sau“ (AP 138) und „Tussi“ (AP 238) – an ihrer neuen ‚Wirkungsstätte‘ aufzusuchen, was er mit Mut gleichsetzt. Indem er diesen für sich allein beansprucht, will er sich weniger vor seinem Bruder profilieren als ihn doch noch für seinen Plan gewinnen: „„Wenn du zu feige bist, laß es. Mir passiert nix.““ (AP 239) Aus diesen Worten spricht zwar Leichtsinn, aber eher der eines abgestumpften als der eines unschuldigen Kindes. Doch nichts anderes will der ältere in seinem jüngeren Bruder sehen, auch wenn dieser annimmt, ihn durch Machtdemonstration und Überzeugungskraft zu seinem Komplizen gemacht zu haben. Allein in der Erinnerung festigt Dorian seine Position, indem er die

¹ Lurker, M.: Auge, S. 59. In dieser verkürzten (und eigentlich verfälschenden) Form wird dieses Zitat zur Mischform aus „Fenster zur Welt und zugleich Spiegel der Seele“ (ebd.). Das „Fenster zur [...] Seele“ (ebd.) vermag im Gegensatz zum „Fenster zur Welt“ (ebd.), die als ‚nackte‘ Realität für die Gebrüder Kammer unerträglich geworden ist, Dorian die Welt mit Robins ‚abgeklärten‘ und emotional ‚abgestumpften‘, wenn nicht gar ‚abgestorbenen‘ Augen sehen zu lassen. Was anfangs als Empathie für den jüngeren Bruder auszulegen ist, wird später zur Psychopathie einer gespaltenen Persönlichkeit (vgl. AP 69), die weder im vorgehaltenen „Spiegel“ (Lurker, M.: Auge, S. 59) noch durchs „Fenster“ (ebd.) ansatzweise erkennbar wird. Siehe hierzu auch Kapitel 3.2.2, S. 170, und Kapitel 4.2.4.1, S. 351.

² Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 908 f., Artikel „Symbol“, hier S. 908.



Rollenverteilung der Geschwister umkehrt: „Grimmig entschlossen der eine, skeptisch der andere, der eigentlich nur mitging, um den kleinen Bruder, der unbedingt Detektiv spielen wollte, zu beschützen.“ (ebd.)

Dabei ist es der Kleine, der den Großen mit in die Gefahrenzone reißt und somit beide zu Opfern macht. So gesehen ist der „Detektiv“ (ebd.) tatsächlich nur ‚gespielt‘ und zusammen mit seinem ‚Beschützer‘ (vgl. ebd.) im Sinne Bertolt Brechts involviert in das „Vergnügen aus der Art, wie der Kriminalromanschreiber uns zu vernünftigen Urteilen bringt, indem er uns zwingt, unsere Vorurteile aufzugeben“¹. Obwohl beide Brüder sich, ähnlich wie auch die von Brecht definierten Leser von Kriminalromanen, zunächst von und zu „Vorurteile[n] provozieren“² lassen, wollen sie sich gleichzeitig von ihnen befreien: der „Detektiv“ (AP 239) vom Stereotyp einer „Sau“ (AP 138, AP 239), die ihren ‚Wurf‘ „hat [...] loswerden wollen“ (AP 239), der ‚Beschützer‘ von dem einer „Mutter“ (AP 238), die ihre Kinder „holen [...] kommen würde“ (AP 239). Zu diesem Zeitpunkt können sie noch nicht wissen, dass beide Bilder nichts weiter als Schimären und dass weder philosophisch noch visuell ästhetische Phänomene verlässlich sind, wenn sie in die Handlung eines Kriminalromans gekleidet sind; und deren Urheber „führt uns irre durch seine *Charakterschilderungen*“³. So werden Dorian und Robin nicht nur Opfer ihrer Arglosigkeit, sondern auch der ihnen von außen buchstäblich ‚*zugeschriebenen*‘ Willkür, die sich niemals ankündigt:

Tausendmal gewarnt (nämlich durch die Lektüre von tausend Kriminalromanen), vergessen wir wieder, daß nur Motiv und Gelegenheit entscheiden. Es sind lediglich die gesellschaftlichen Umstände, die das Verbrechen ermöglichen oder nötig machen: Sie vergewaltigen den Charakter, *so wie* sie ihn gebildet haben. (Hervorh. v. S. M.)⁴

¹ Brecht, Bertolt: Über die Popularität des Kriminalromans (zuerst in: ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden, hrsg. von Elisabeth Hauptmann, Bd. 19: Schriften zur Literatur und Kunst 2, Frankfurt am Main 1967, S. 450–457), in: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, Bd. II, S. 315–321, hier S. 319; später in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, S. 33–37, hier S. 36.

² Ebd., S. 320; später S. 36.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 36; spätere Ausgabe. Interessanterweise wird nur in der letztgenannten Version das – bei dieser Zitierung hervorgehobene – „so wie“ (ebd.) getrennt geschrieben, während in der ersten Ausgabe „sowie“ (ebd., S. 320; frühere Version) zusammengeschrieben wird. Einerseits könnte die Änderung in die Getrennschreibung als Korrektur eines für einen solchen gehaltenen orthographischen Fehlers aufgefasst werden. Andererseits ist die frühere Zusammenschreibung durchaus als gerechtfertigt auslegbar, sieht man ‚sowie‘ als zu ‚sobald‘ analoge Konjunktion an, die dem Satz eine zusätzliche zeitliche Komponente verschaffte und ihm dadurch einen völlig anderen Sinn verliehe: „Sie vergewaltigen den Charakter, *sowie* sie ihn gebildet haben“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.) bedeutete, dass der „Charakter“ (ebd.) direkt im Anschluss an seine ‚Hervorbringung‘ dem sozialen Umfeld unterworfen wird, während die zweite Variante mit dem Adverb „so“ (ebd., S. 36; spätere Ausgabe) und der Vergleichspartikel „wie“ (ebd.) nichts anderes heißt, als dass die ‚Vergewaltigung‘ und die ‚Bildung‘ des „Charakter[s]“ (ebd.) auf den-

Erneut stellt sich die Frage, ob eine reine oder eine „allegorische Personifikation“¹ vorliegt. Ging es zuvor noch um das ‚Leiden‘ von Gegenständen (vgl. AP 238), muss nun über die ‚Vergewaltigung‘ von Persönlichkeiten verhandelt werden, vor allem aber darüber, ob dieser Vorgang reines Symbol bleibt oder gar „sinnlich in die Körperwelt versetzt“² wird. Zweifelsohne spielt die Antwort diesmal eine weitaus größere Rolle.

3.3.4.2 *Missbrauchte Elemente*

Der Tag des Aufbruchs ist gekennzeichnet durch das Zusammenspiel der sogenannten ‚vier Elemente‘³. Dorian eröffnet die Reihe durch „das *Feuer* in seinem Kopf“ (AP 240; Hervorh. v. S. M.), das in der Erinnerung an jenen Tag die Erkenntnis endgültiger Zerstörung markiert: Im Nachhinein erscheint ihm die Äußerung Robins „Mir passiert nix“ (AP 238, AP 239) als „heiseres Krächzen“ (AP 240), und der Geistesblitz „loderte [...] so hell, daß er ihren Sinn wieder verstand“ (ebd.). *Wasser* hat die *Erde* benetzt und sie zu „matschigem Gelände“ (ebd.) gemacht, und offenbar hält auch die *Luft* mit ihrer Macht nicht ‚hinterm Berg‘, mischt sogar das gerade genannte Element mit auf und weist die Geschwister in ihre Schranken, denn „ein heftiger Wind blies ihnen Nieselregen ins Gesicht, und sie gingen geduckt wie Diebe auf der Flucht“ (ebd.). Aber immerhin werden sie noch angetrieben, ähnlich wie es der Vorsokratiker Empedokles für die Elemente untereinander annimmt: Den Grundstoffen, von denen die Naturphilosophen jeweils einen als Grundstoff allen Lebens hervorheben, „stellt Empedokles die Kraft an die Seite. Die Ursubstanzen müssen ja irgendwie in Bewegung kommen. Das geschehe durch zwei Urkräfte, durch die Liebe und den Haß“⁴, resümiert Johannes Hirschberger und zitiert den Vorsokratiker: „Bald vereinigt sich alles zu einem in Liebe, bald auch trennen sich die

selben Urheber, nämlich „die gesellschaftlichen Umstände“ (ebd.), zurückzuführen sind. Die erste Variante stärkt die Gesellschaft und schwächt die Delinquenten, die gar nicht erst die Gelegenheit dazu erhalten, sich zu entfalten, sondern direkt nach ihrer Entstehung der ‚Vergewaltigung‘ durch die Gesellschaft und ihre „Umstände“ (ebd.) anheimfallen – was für Dorians und Robins Geschichte leider wörtlich zu nehmen ist.

¹ Kurz, G.: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 63.

² Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 18 f., Artikel „Allegorie“, hier S. 18.

³ Siehe hierzu auch Kapitel 2.2.7, S. 60, wo erwähnt wird, inwiefern Liebe und Hass die Beweglichkeit der ‚vier Elemente‘ gewährleisten (siehe dazu wiederum auch Kapitel 3.3.4.2, S. 249); zur Übertragung dieses Gegensatzpaares auf die Widersprüchlichkeit der Mutter sowohl bezüglich ihres Wesens als auch ihrer Wahrnehmung durch ihre Kinder siehe vor allem Kapitel 2.2.7, S. 60, Anm. 4.

⁴ Hirschberger, J.: Geschichte der Philosophie, Bd. I: Altertum und Mittelalter, S. 40; vgl. hierzu auch Kunzmann, P./Burkard, F.-P./Wiedmann, F.: dtv-Atlas Philosophie, S. 31; aus deren Buch wird zuvor ebenfalls zum Thema ‚Beweglichkeit der Elemente‘ zitiert, allerdings in einem anderen Zusammenhang; siehe dazu Kapitel 2.2.7, S. 60.



einzelnen Dinge im Hasse des Streites“¹. Übertrügen die Brüder die Lehre des Empedokles auf ihr eigenes Leben, so ertrügen sie Letzteres im günstigsten Falle etwas unbeschwerter – und zwar gemäß

d[en] vier großen Weltperioden [...]. In der ersten [...] herrscht nur die Liebe; alles ist eins, es gibt keine Besonderungen. In der zweiten Periode mischt sich der Streit ein; die Einheit wird gesprengt, die Elemente werden getrennt, und die Vielheit wird immer größer. [...] Schließlich obsiegt der Streit, und es gibt nur noch Verschiedenes ohne jede Einheit: dritte Weltperiode. Dann aber, in der vierten Periode, setzt die Liebe wieder ein, und wenn sie sich am Ende durchgesetzt hat, gibt es nur wieder Einheit und Harmonie.²

Demnach besteht noch ein Rest Hoffnung, eine positive Entdeckung zu machen, zumindest für den älteren Bruder, der mit einer Rückkehr der Mutter und damit der ‚Liebe‘ rechnet, und so verharret sein Blick, statt „auf matschigem Gelände“ (AP 240), dem ‚Boden‘ der Tatsachen, zunächst auf dem Himmel: „Es war dunkel, und er suchte die Sterne, doch sah er nur einen Zipfel vom Mond.“ (ebd.) Erscheint Letzterer „in zahlreichen älteren Mythologien [...] männlich; als Stammvater und/oder Heilbringer“³, so eifert Dorian offenbar eher den „vom Mutterrecht beeinflusste[n] Kulturen“⁴ nach, denn diese „projizieren in den Mond ein weibliches Wesen, die Urmutter oder Jungfraumutter, die einem Sohn (Sonne) oder zweien (Hellmond und Dunkelmond) das Leben schenkt“⁵. Deren Rollen sind bereits verteilt. Um ein Einzelkind und damit die Sonne hätte sich buchstäblich die Erde, die Welt gedreht; handelt es sich hingegen um zwei Brüder, erhält „der Hellmond als Gottessohn solaren Charakter [...], der Dunkelmond wird zum irdischen Stammvater, zum Tölpel oder zum göttlichen Widersacher“⁶. Im Hinblick darauf, dass – laut seinem jüngeren Bruder – Dorian ein „blöder Depp“ (AP 239) ist, passt zu ihm zwar eher der Charakter des von der Sonne unberührten Mondes; doch letzten Endes ist gerade er nicht der Sohn, der sich wie Robin ständig widersetzt – sei es gegen die Bilder der

¹ Empedokles: o. T. [Fragment 17], zit. nach: Hirschberger, J.: Geschichte der Philosophie, Bd. I: Altertum und Mittelalter, S. 40. In Hermann Diels' Übersetzung lautet das (durch den Anfang des Fragmentes ergänzte) Zitat: „Ein Doppeltes will ich verkünden. Bald wächst nämlich ein einziges Sein aus Mehrere[m] zusammen, bald scheidet es sich auch wieder, aus Einem Mehreres zu sein. Wie nun der sterblichen Dinge Entstehung doppelt ist, so ist auch ihre Abnahme doppelt. Denn die Vereinigung aller Dinge zeugt und zerstört die eine, die andere, eben herangewachsen, fliegt wieder auseinander, wenn sich *die Elemente* trennen. Und dieser beständige Wechsel hört nimmer auf: bald vereinigt sich alles zu Einem in Liebe, bald auch trennen sich wieder die einzelnen Dinge im Hasse des Streites.“ (Empedokles: o. T. [Fragment 17], in: Die Fragmente der Vorsokratiker, S. 177–179, hier S. 177 f.) Zur Alternanz der Elemente siehe auch Kapitel 2.2.7, S. 59, wo die Farbe Blau als Merkmal dreier Elemente erwähnt wird, in denen sie die Phänomene Vereinigung und Trennung andeutet (vgl. Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 215).

² Hirschberger, J.: Geschichte der Philosophie, Bd. I: Altertum und Mittelalter, S. 40.

³ Lurker, Manfred: Mondgottheiten, in: Wörterbuch der Symbolik, S. 475 f., hier S. 475.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

Vergangenheit oder gegen die erzwungene Umgebung der Gegenwart –, sondern derjenige, der unverändert von seinen Erinnerungen an das mütterliche Sonnenlicht¹ zehrt, um damit auch die Hoffnung auf dessen zukünftige ‚Ausstrahlung‘ zu nähren.

Kurz bevor sie die berüchtigte Hütte² erreichen, registriert der ältere Bruder „die Kleingärten [...], ein paar abgezäunte Stückchen Erde, die Dorian an die Felder im Dorf erinnerten, an denen sie mit Christian und ihrer Mutter vorbeispaziert waren“ (AP 240), und es hat den Anschein, als ‚zäune‘ er auf diese Weise auch die Erinnerung an diese glückliche Zeit ein, damit sie ihm als geschlossene Einheit keiner mehr fortnehme. Diese Gefahr geht von seinem jüngeren Bruder aus, wenn dieser sich erneut als derjenige offenbart, der seine Mutter aus seinem Gedächtnis gestrichen hat, denn „die traurigen, kleinen Felder hier würdigte Robin keines Blickes“ (ebd.). Dorian sieht ihn als „Fahnder“ (ebd.), „undercover durch Nacht und Nebel schleichend, alles besiegend, den Wind und den Regen und die Kälte auf der Haut“ (AP 240 f.), und eventuell auch „in dem Leer- raum zwischen den Figuren als entspannter Darsteller der ratio“³, wie Siegfried Kracauer den „Detektiv“ im gleichnamigen Abschnitt seines Buches „Der Detektiv-Roman“ charakterisiert. Unberührbar erscheint auch Robin als „Unperson – denn drastischer als durch die Identifizierung der Figur mit dem sich absolut setzenden Prinzip kann der Spannungsschwund zwischen der Welt und ihrer Bedingung ästhetisch nicht wohl erwiesen werden“⁴. Kracauer spricht von Verbrechen und Verfolgung als „Scheinwelt [...] und [...] Erlösungstat des Detektivs in der Auflösung des aus ihr gewordenen Etwas, das sie, gewiß nicht um der Legalität willen, zu sich zurückzunehmen trachtet“⁵, sondern um der Demonstration seiner ‚Übersinnlichkeit‘ willen.

Allerdings kann Dorian seinem Bruder diese unerschütterliche Selbsteinschätzung erst im Rückblick zuschreiben, „da der Detektivroman erst nach dem Mord einsetzt, d. h.

¹ Das Licht der Sonne bedarf der Gewöhnung, will man von ihm nicht geblendet werden; zu jener Gefahr vgl. Platon: Der Staat, S. 270 [515E–516C, hier 515E]; siehe hierzu auch Kapitel 2.3.6.2, S. 105.

² Zur Bedeutung der ‚Hütte‘ sowohl bei Deitmer als auch bei Dürrenmatt siehe Kapitel 2.3.6, S. 98, Anm. 4. Allerdings mutete es nahezu zynisch an, die in den anderen beiden Kriminalromanen in einer derartigen Unterkunft durchgeführten ‚Operationen‘ mit dem hier bevorstehenden ‚Eingriff‘ in die Körper der Brüder zu vergleichen – wenngleich die anderen Figuren in abweichendem Zusammenhang ebenso als Opfer zu bezeichnen sind.

³ Kracauer, Siegfried: Detektiv (Auszug aus: ders.: Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat, geschrieben 1922–1925; erschienen zuerst in: ders.: Schriften, Bd. 1, Frankfurt am Main 1971, S. 103–204, hier S. 138–149), in: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, Bd. II, S. 343–356, hier S. 345; später in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, S. 25–32, hier S. 26.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.



der eigentliche Tathergang Vergangenheit ist, die es noch zu rekonstruieren gilt“¹. Diese Feststellung der Germanistin Gabriela Holzmann, die anhand ihrer Dissertation über „Schaulust und Verbrechen“ veranschaulicht, wie neue technische und mediale Errungenschaften die einst lediglich literarisch verwirklichte Kriminalhandlung auch im Rückblick beeinflussen können, setzt voraus, dass jene unfassbare Tat mit dem Fortgang der Mutter gleichgesetzt wird, der vor allem von deren jüngerem Sohn nach Jahren ‚verwischter Spuren‘ endlich geklärt zu werden verspricht. Natürlich gilt dies nur für den Fall, dass man den „Gewaltakt selbst nicht zur Klimax der Narration werden“² lässt; und Dorian vermittelt dem Rezipienten diesen Eindruck, indem er Robin den Status als „Detektiv“ (AP 239) in innerer Zwiesprache zugesteht. Nach dem Tod seines jüngeren Bruders glaubt er, dessen Seele verinnerlicht zu haben (vgl. AP 69), und verarbeitet die vergangenen Geschehnisse, indem er sich mit Robin über gemeinsame Erfahrungen austauscht, als sei dieser noch am Leben. In diesen Dialogen erhält auch der Leser die Gelegenheit, den toten Robin auszublenden und ihn gerade in dieser Situation vor der Hütte als den Verfolger zu erleben, dem nichts etwas anhaben kann: „Nicht mehr um ihrer selbst willen ist also die blutige Delinquenz im Detektivroman von Bedeutung, sondern um einen Prozeß jenseits der Gewalttat zu mobilisieren.“³ Zwar untersteht die Anwendbarkeit von Holzmanns Feststellung auf den Roman „Sterntaucher“ der Voraussetzung, ihn genau dieser epischen ‚Subgattung‘ zuzuordnen, doch lässt Paprotta diese Eingrenzung ohnehin nicht zu⁴, weil sie es vorzieht, ihren Figuren den nötigen Freiraum zu lassen, die in ihnen jeweils vorherrschende psychische Struktur entweder offenzulegen oder zu verbergen. Ihren Lesern überlässt die Autorin damit gleichzeitig auch das Verfolgen individueller Handlungsstränge, die jeder für sich – wie Dorian’s Erinnerungswelten – als „abgezäunte Stückchen“ (AP 240) und teilweise als allein dem Seelenleben der Agierenden entsprungen wahrgenommen werden können.

In der Hütte „brennt Licht“ (AP 241), und in Anbetracht der paprottaschen Genrefreiheit kann der Gedanke Dorian’s, dass es ihn und seinen Bruder im Austreten „zwischen den Ritzen der Jalousien [...] verschlingen“ (ebd.) könnte, als Vorausdeutung auf weitaus Unvorstellbareres, womöglich auch auf Monströses fungieren, das die ihm Begegnenden tatsächlich zu „verschlingen“ (ebd.) vermag. „Dass es sich beim Zusammentreffen von Mensch und Monstern durchaus um Kontaktsituationen handelt, die konkret

¹ Holzmann, Gabriela: Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850–1950), Stuttgart 2001 (zugleich Dissertation am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin 2000), S. 249.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Zu den ‚verwischten‘ Konturen der Figuren Paprottas siehe vor allem auch Kapitel 3.1.3.1, S. 159.

sind“¹, beschreiben Gunther Gebhard, Oliver Geisler und Steffen Schröter in der „Einleitung“ der von ihnen herausgegebenen kulturwissenschaftlichen Studie „Von Monstern und Menschen“, und so wird das in Paprottas Text ‚monströs‘ angedeutete, dem Licht zugeschriebene „Verschlingen“ (AP 241) abgelöst durch reales, scheinbar menschliches ‚Schlingen‘ fremder Arme um Dorians Körper. Fast zärtlich mutet der Griff an „in dem Moment, als ihn jemand umarmte. Es war kein harter Griff.“ (ebd.) Ähnlich ambivalent wie die Mischung aus Angst und Zärtlichkeit erscheinen „dominant [...] für die Konstellation von Mensch und Monster [...] zwei Reaktionsmuster: Abscheu, Furcht und Angst auf der einen Seite, Faszination und Neugier auf der anderen“². Die Resignation löst derartige Wissbegierde nicht nur ab, sondern vollkommen auf: „Man hat uns umzingelt“ (AP 241), und mit diesen Worten mag so mancher an Verbrechern registrierte Größenwahn in die Realität zurückgeholt werden – mit dem Unterschied, dass die Brüder, wenn auch nur kurzfristig, zur ‚ermittelnden‘ Instanz gehörten, bevor nun erst die Verbrecher kommen, nicht maskiert, aber dennoch in der – sich noch als ‚Rudiment‘ einer Detektion abzeichnenden – Wahrnehmung Dorians getarnt, und zwar als „Männer, die du auf der Straße siehst, ohne dir etwas zu denken“ (ebd.).

Nach der Erinnerung „an die Felder im Dorf“ (AP 240) ereilt Dorian ein zweites Déjà-vu-Erlebnis: Die Tatsache, dass die vernommene „Stimme schon einmal Bengelchen gesagt“ (AP 242) hat, versetzt ihn ein Stück weit zurück in die Vergangenheit, ohne aber die vollständige Identifikation Steffen Kempers, bei dem die drei Kammers nach Christian Bauers Tod gelebt haben, zuzulassen. Die akustische Reminiszenz wird umso deutlicher, als der andere Mann Robin als „der Stumme [...] packte“ (ebd.), sodass der Junge vollkommen orientierungslos „vor Wut mit den Beinen gestrampelt“ (ebd.) hat. Sein älterer Bruder erwähnt noch einmal das Element der ‚Erde‘, die letztlich dazu geführt hat, dass Robins „Stiefel [...] hin“ (ebd.) sind und als Pars pro Toto verdeutlichen, dass der in ihm steckende Mensch von der Erde ‚verschlungen‘ wird, statt aus ihr zu erstehen, denn die Zerstörung rührt her „von dem Matsch, durch den wir gelaufen sind, und Frau Tillmann würde sagen, sie haben gelitten. Sie litten und starben, deine Stiefel, und als wir drin waren im Haus, da waren sie längst tot.“ (ebd.) Die gegenständliche Welt Frau Tillmanns³ rückt erneut in den Vordergrund, um den Schmerz des Lebendigen zu überdecken. So schwinden auch in der Jetztzeit des sich Erinnernden die letzten Statisten eines zuvor noch von Leben gekennzeichneten Umfeldes: „Die Kinder vor seinem Fens-

¹ Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen: Einleitung, in: Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive, hrsg. von Gunther Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter, Bielefeld 2009, S. 9–30, hier S. 10.

² Ebd., S. 10 f.

³ Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.4.1, S. 245, wo aus Dorians Sicht beschrieben wird, inwieweit das Leben für den ‚Tod‘ der „toten Dinge“ (AP 238) verantwortlich ist.



ter spielten nicht mehr. Kein Lachen mehr und keine Rufe, denn jetzt waren alle Zwerge daheim“ (AP 242) – ein versteckter Hinweis auf den Tod der Schönheit, als sei er einem Märchen der Brüder Grimm entnommen: „Die Zwerglein, wie sie abends nach Hause kamen, fanden Sneewittchen auf der Erde liegen, und es ging kein Atem mehr aus seinem Mund, und es war tot.“¹ Es ist ausgerechnet die Heimkehr, die zur Entdeckung einer Toten führt, die Katja Kammer erstaunlich ähnlich sieht, trägt diese doch – entsprechend dem sterbenden „Töchterlein, [...] so weiß wie Schnee, so rot wie Blut, und so schwarzhaarig wie Ebenholz“² – „ein rotes Kleid, das schwarze Haar fiel ihr bis auf den Rücken, und sie lachte den sternenklaren Himmel an“ (AP 7). Doch Katja ist nicht die Tochter, sondern die Mutter, und, wie auch J. F. Grant Duff in seinem „Versuch einer psychoanalytischen Deutung“ dieses Märchens zusammenfassend feststellt, „die gute Mutter stirbt und wird durch die böse ersetzt“³. Vielleicht glauben Dorian und Robin dessen ungeachtet zum einen an die Wiedergeburt des Reinen und Guten in der Tochter, die als Schneewittchen „in einer Hütte außerhalb [...] eingesperrt“⁴ ist, zum anderen daran, dass sie diesen Ort der Gefangenschaft nun aufgespürt haben und dort als „die Zwerge mit Schneewittchen gemeinsame Sache gegen die Stiefmutter [machen]“⁵ sowie ihre ‚wiedergeborene‘ Mutter befreien können.

Ein Rest an ästhetischem Empfinden verbleibt in Dorian, wenn er, „in einen schönen Raum geführt [...], [...] keine finsternen Gestalten [...], nur vier Männer, von denen einer ihm Sekt reichte und Käsehäppchen“ (AP 243)⁶, vorfindet, die mithin eine ähnliche beruhigende ‚Alltäglichkeit‘ ausstrahlen wie die ersten beiden, die gemäß Dorians Vorstellung womöglich „am Käsestand bei Hertie [...] den teuersten Käse kaufen und vielleicht noch ein Glas Wein dazu trinken“ (AP 241). Die Geschwister werden getrennt, denn „sie hatten Robin nicht geholt“ (AP 243). Noch erlaubt das Ambiente, untermalt von „Vivaldi [...] aus den Lautsprechern“ (AP 244), zu dem „Kerzen brannten“ (ebd.), Rückschlüsse auf eine sanfte, ja geradezu „langweilige“ (ebd.) und einschläfernde Atmosphäre, bis die Requisiten ihrer gewohnten Dekorationsfunktion entrissen werden und die Statisten Dorian „eine Kerze [...] in den Arsch ramnten, eine angezündete Kerze, aber die ging ja aus“ (ebd.), stellt der Gepeinigte fest, dem zunächst scheinbar gleichzeitig

¹ Sneewittchen, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 190–200, hier S. 198.

² Ebd., S. 190.

³ Grant Duff, J. F.: Schneewittchen. Versuch einer psychoanalytischen Deutung (zuerst in: *Imago. Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendungen*, Bd. 20, Heft 1 von 1934, S. 95–103), in: *Märchenforschung und Tiefenpsychologie*, S. 88–99, hier S. 89.

⁴ Ebd., S. 93.

⁵ Ebd., S. 95.

⁶ Zur Deplatziertheit dieses Verköstigungsangebotes siehe auch Kapitel 2.2.5.2, S. 40 (vgl. SD 47 f.).

auch die Rolle des außenstehenden Zuschauers zugemutet wird, die er nicht frei von Kritik spielt, vor allem was logische, aber scheinbar nebensächliche Details betrifft:

Robbi, die konnte nicht brennen, darum tat es auch nur am Anfang so weh, als sie noch brannte, aber dann ging sie aus, als sie tiefer drin war, da konnte sie nicht mehr brennen, was sie doch hätten wissen müssen, aber sie versuchten es immer wieder, wollten, daß die Kerze brannte, aber das konnte sie ja nicht, verdammt noch mal, Robbi, die ging doch immer wieder aus (ebd.).

Nicht nur in der quälenden Erinnerung, die er anhand dieser Zwiesprache mit seinem jüngeren Bruder preisgibt und aus der zunächst nicht ganz klar wird, ob er selbst oder sein Bruder misshandelt wird, offenbart Dorian seine Persönlichkeitsspaltung¹. Auch im

¹ Vgl. zu diesem und zu vielen anderen für das Handlungsgerüst von „Sterntaucher“ entscheidenden Motiven Krausser, Helmut: Schmerznovelle, Reinbek bei Hamburg ⁴2011 (zuerst 2001): Ein „auf [...] sexuelle[] Aberration“ (ebd., S. 11) spezialisierter Arzt gerät in den Bann einer seit dem (beziehungsweise seit dem Augenblick unmittelbar vor dem, mithin entweder vom Opfer selbst oder von ihr oder von dem abgespaltenen Teil ihrer Psyche verschuldeten) Verbrennungstod ihres Ehemannes (vgl. ebd., S. 129) an einer dissoziativen Identitätsstörung, genauer gesagt der willkürlichen Bemächtigung ihres Ich-Bewusstseins durch ihren toten Mann leidenden Frau, die Assoziationen sowohl an die Opfer als auch an die ‚Rächer‘ in Paprottas Kriminalroman erweckt. Insbesondere die dortige Folterkammerszene, in der Dorian und Robin der mit sexualisierter Gewalt über sie verfügenden Masse ausgesetzt sind, erinnert an Johannas und Ralfs im Laufe ihrer Ehe im Keller eingerichteten „Partyraum“ (ebd., S. 71), in dem der Ehemann von ihm ‚rekrutierte‘ „Leute von der Straße“ (ebd., S. 72) zum für Rezipierende wie Partizipierende gleichermaßen offenen Massengeschlechtsakt mit seiner in ‚Bondage-Marnier‘ in einem „Gestell aus Edelstahl“ (ebd., S. 71) mit „fünf lederne[n] Riemen [...] horizontal an allen Vieren auf[ge]häng[t]en“ (ebd., S. 72) und „an Händen und Füßen gefesselt[en]“ (ebd.) Frau – laut deren Aussage allerdings „nie [...] gegen [ihr]en Willen“ (ebd.) – animiert. Auch zweckentfremdete ‚Hilfsmittel‘ ähneln einander in beiden Texten: Während Dorian mit einer Kerze penetriert wird (vgl. AP 244), werden Johanna von „Ralf [...] oft spitze Gegenstände [...] eingeführt“ (Krausser, H.: Schmerznovelle, S. 38). Bemüht sich Dorian als der Gefolterte darum, „langsam zu atmen, damit der Schmerz verging, der überall in seinem Körper war, sich von den Armen bis herunter in die Füße zog und dumpf in seinem Schädel klopfte“ (AP 243), spürt der mit Johanna, von deren sexueller Besessenheit angesteckt, koitierende Ich-Erzähler, wie „[s]ein Nacken schmerzte, und die Schmerzimpulse strahlten über die Wirbelsäule in den ganzen Körper, schossen an den Beinen herab in die Füße“ (Krausser, H.: Schmerznovelle, S. 74) – die Lokalisierung des Schmerzes stimmt also, ganz im Gegensatz zu seiner willentlichen Zulassung, in beiden Fällen nahezu überein. Auch das Hundemotiv findet sich sowohl bei Paprotta als auch bei Krausser: Die Ablehnung der Kammer-Familie äußern die Dorfbewohner „durch Schäferhunde, die alles bewachten“ (AP 7), doch „Katja beschimpfte die Hunde und die Leute, denen sie gehörten“ (AP 8); und als wollte Johanna Palm sie dabei unterstützen, hat sie unter der Identität ihres Mannes – „Ralf hat Hunde gehaßt“ (Krausser, H.: Schmerznovelle, S. 114) – eine „Industriellengattin [...] auf offener Straße angesprungen [...] und ihres Hündchens beraubt“ (ebd., S. 110) und dieses „in den See geschmissen“ (ebd.). Ebenso wird der Mutterfigur, einerseits in ihrer Absenz, andererseits in ihrer Verhasstheit, von beiden Autoren eine gewichtige Rolle zugeteilt: Nach ihrer Rückkehr nennt Robin Kammer seine Mutter, die ihn und seinen älteren Bruder als Kinder verließ (vgl. AP 203), nur noch „DUMME SAU“ (AP 377), „FOTZE“ (AP 378), „HURE“ (ebd.) und „Schlampe“ (AP 404), wohingegen Ralf Palms Mutter von ihm allein durch seinen Tod entfernt ist und dessen ungeachtet, als er sich wieder einmal des Körpers und des Ich-Bewusstseins seiner Frau Johanna bemächtigt, am Ende eines seiner ‚postmortalen‘ Briefe mit erniedrigenden und fäkalisierenden Interrogativ- und Imperativformen belegt wird: „Dann stirb, geh hin, Du wirst an Verstopfung krepieren, stirb von mir aus, woran Du gerade Lust hast, [...] stirb, Du blöde alte Kuh, dann wirst Du wissen, wovon ich all die Jahre an Dich, Geschöpf aus Stein, hingeredet habe. Wofür hast Du denn je gelebt? Mich geboren zu haben? War das alles? Ist das ein hinreichender Grund? Ist das das Testament, auf das Du Dich berufst? Dann sei auf Dich geschissen, als



Moment des ihm zugefügten Leids scheint er sich selbst aus dem Geschehen auszublenden und es objektiv zu schildern. Wäre zudem dieser Textstelle nicht die unmissverständliche Lokalisierung der ‚Lichtquelle‘ vorausgegangen, könnte Letztere durchaus als Symbol für ‚Mutterliebe‘ dienen, die ausgerechnet in dem Moment ‚erlischt‘, als sie am ‚tiefsten‘ empfunden wird. So jedoch bleibt dem Leser nichts anderes übrig, als die bereits zuvor auftretenden seelischen Schmerzen der Verlassenheit der Kinder nur noch im Schatten ihrer körperlichen und keinesfalls weniger seelischen Misshandlung zu gewahren.

Am älteren Bruder schließlich erschöpft sich auch der letzte Symbolgehalt der ‚Kerze‘, und zwar in dem Moment, wo „sie heißes Wachs auf seinen Bauch tröpfeln ließen“ (AP 244) und somit das „Sinnbild für die Geburt Christi aus der Jungfrau Maria, [...] von der jungfräulichen Biene bereitet“¹, mehr als nur entweihen. Dorian's Misshand-

hätten alle Engel des Himmels noch ein Arschloch, verrecke im Dünnschiff tausender Putten, ertrinke darin, Du verwehrlose Mutter, Du kleinmütterige Karikatur eines gebärenden Scheusals!“ (Krausser, H.: Schmerznovelle, S. 102 f.) „Geh sterben“ (AP 305, AP 370, AP 371), wird auch Katja Kammer aufgefordert – einmal laut von ihrem am Ende nicht mehr als solches zu bezeichnenden „Publikum“ (AP 305), mehrere weitere Male gedanklich von ihrem älteren Sohn (vgl. AP 370, AP 371). Noch entwürdigender erscheint die Friedhofsszene, in der Johanna in der Rolle ihres Mannes auf das Grab seiner Mutter uriniert (vgl. Krausser, H.: Schmerznovelle, S. 92), bevor sie ebendort unter ihrer eigenen Identität mit dem Ich-Erzähler koitiert (vgl. ebd., S. 93 f.). In „Sterntaucher“ hingegen erzeugt das Friedhofsmotiv eine eher versöhnliche Wirkung, wenn Katja Kammer ihren erstochenen Sohn, von seinem Blut gereinigt (vgl. AP 404), an diesem Ort ablegt und zudeckt (vgl. AP 10), bis er „wieder wie ein kleiner Junge ausgesehen [hat]“ (AP 405). Die Art seines Sterbens ähnelt der Johannes, die allerdings entweder selbst ‚Hand anlegt‘, um ihren nur psychisch vorhandenen Ehemann physisch zu töten, oder umgekehrt von seiner Identität erstochen wird oder aber – sei es in Notwehr, im auf ihn übertragenen Wahn oder aus Versehen – vom Ich-Erzähler, denn die deutschen Imperfektformen lassen angesichts der Aussparung des Personalpronomens keine eindeutige Zuordnung zur dritten oder zur ersten Person Singular zu: „Ich schrie vor Schmerz so laut, daß ich Ralf Palms letzte Worte kaum verstand. Ich glaube, er sagte schlicht *auf Wiedersehen*. Und *lachte*. *Setzte* das Messer an Johannes Kehlkopf und *stach* zu. *Trieb* es mit einem gewaltigen Stoß quer durch den ganzen Hals, bis es am Nacken heraustrat. Binnen Sekunden schwamm das Schlafzimmer in Blut.“ (Krausser, H.: Schmerznovelle, S. 139; Hervorh. der Verbformen v. S. M., „*auf Wiedersehen*“ im Original) Auch wer Robin getötet hat, bleibt trotz Geständnisses der Mutter (vgl. AP 404) am Ende ungeklärt, denn auch Dorian glaubt, sich an seine Tat zu erinnern, wenn er zu seinem in sich ‚aufgenommenen‘ Bruder sagt: „Ich glaub, ich hab dich getötet, aber ich weiß nicht, warum.“ (AP 342) Letztlich führt die dissoziative Identitätsstörung zum Tod beider an ihr erkrankten Personen. Bevor es bei Johanna Palm so weit ist, zeigt sie kurz „das rote Kleid“ (Krausser, H.: Schmerznovelle, S. 131), das ihr der Ich-Erzähler vor dem letzten gemeinsamen Koitus „mit einem einzigen Ruck [zerriß]“ (ebd.) und das bereits gleichermaßen Sabine Deitmers Antiheldin (vgl. SD 18) wie Katja Kammer (vgl. AP 7) vor dem – mehr oder weniger selbst verschuldeten – Untergang ihrer Idylle getragen haben. Im Gegensatz zu Katja Kammers offensichtlichem künstlerischem ‚Absturz‘ bleibt bei Johanna Palm auch deren kreative Seite völlig ungewiss. Auch wenn sie behauptet, lediglich jenes (vom Ich-Erzähler als solches wahrgenommene) „Gekrakel eines Vorschulkindes [...] neben [...] d[er] feine[n] Zeichnung einer Hummel, in ihrer Anatomie und den Nuancen ihrer Färbung verblüffend detailreich“ (Krausser, H.: Schmerznovelle, S. 25), hervorgebracht zu haben, was sie mit der Erklärung „Mein Mann hat sie gemalt. Er ist ein Künstler. Ich kritzle nur sinnlos drum herum“ (ebd., S. 26) bekräftigt, steht nicht eindeutig fest, ob sie nicht doch ‚selbst‘ – sei es aus ihrer eigenen oder aus der von ihrem verstorbenen Mann gesteuerten Ich-Identität heraus – den Stift geführt hat (vgl. ebd., S. 105).

¹ Lurker, Manfred: Kerze, in: Wörterbuch der Symbolik, S. 368.

lung lässt allenfalls noch Gedanken an eine Art „Eiserne Jungfrau“¹ zu, die der Germanist Sven Kramer in seiner Habilitationsschrift als Folterrequisit der kafkaschen Erzählung „In der Strafkolonie“ erwähnt:

¹ Kramer, Sven: Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis ‚nach Auschwitz‘, München 2004 (zugleich Habilitationsschrift am Fachbereich Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Hamburg 2001), S. 337. Auch Krausser erwähnt eine für sadomasochistische Praktiken konstruierte „Vorrichtung [...], einer schwebenden Jungfrau ähnlich, mit dem Kopf nach unten, schwerelos, die Haare lang und blondiert, ihr Gesicht nicht zu erkennen“ (Krausser, H.: Schmerznovelle, S. 72). Zur gleichermaßen abbild- wie bebildbaren Struktur der Folter, die anhand kompositorischer Elemente einerseits aus Philosophie, Kunst oder Literatur, andererseits auf solider Basis dokumentativ angeordneter Zeugnisse auf eine ästhetische, womöglich über den rein prosaischen Bereich hinausgehende Ebene verlagert zu werden vermag, vgl. Marter – Martyrium. Ethische und ästhetische Dimensionen der Folter, hrsg. von Volker C. Dörr, Jürgen Nelles und Hans-Joachim Pieper, Bonn 2009. Dass Dorian und Robin hinter der Schwelle der Folterhütte in eine nahezu unfassbare Domäne geraten, ist nicht allein der Grausamkeit der ihnen dort zugefügten Verletzungen an Körper und Seele geschuldet, sondern gemäß den Worten Hans-Joachim Piepers vor allem der Selbstverständlichkeit, nach ihrer Neudefinition als „*Mensch[en]-als-Objekt* [...] gerade in [ihr]em Menschsein zum zweckdienlichen Mittel verdinglicht [zu] werden“ (Pieper, Hans-Joachim: Die Wahrheit ans Licht! Philosophische Aspekte des Folterproblems, in: Marter – Martyrium, S. 13–33, hier S. 16). Jürgen Nelles hingegen (zumindest ließe es sich rein linguistisch so interpretieren) betont weniger den ‚synchronen Sprachzustand‘ gleichsam überdimensionaler zwischenmenschlicher Paradoxien, die zwar einer ‚Sprachfamilie‘, aber verschiedenen ‚Genera Verbi‘ angehören, sodass die Aktiven nur zum Foltern, die Passiven hingegen zum reinen Gefoltertwerden vorgesehen sind, als vielmehr die ‚diachrone Sprachentwicklung‘, während deren ein ‚Verständigungsdetail‘ das andere ablöst. Bereits der Titel von Nelles’ Beitrag „Das Ende der Folter und der Anfang der Kriminalgeschichte“ weist darauf hin, dass die Sprache der Folter von der Sprache der Verbrechensaufklärung abgelöst wird. Hierin lassen sich „gewissermaßen gegenläufige Bewegungen erkennen: Die Geschichte der Folter – als staatlich legitimes Instrument der Strafverfolgung und Wahrheitsermittlung – endet in der Epoche, in der die Geschichte der Kriminalliteratur ihren Anfang nimmt: am Ausgang des 18. Jahrhunderts“ (Nelles, Jürgen: Das Ende der Folter und der Anfang der Kriminalgeschichte, in: Marter – Martyrium, S. 177–206, hier S. 177). Dass soziologischer gleichsam mit lexikologischem Wandel einhergeht, zeigt Nelles, wenn er als „‚Aufklärungsprozesse‘ [...] eine[] ‚literarische[] Ermittlung‘ und eine[] im ursprünglichen Wortsinne ‚peinliche[] Befragung‘ (also ein[] Pein, Schmerzen bereitende[s] Verhör) [...], was im Klartext die Erpressung eines Geständnisses mittels der Tortur meint“ (ebd.), einander gegenüberstellt. Da Dorians und Robins Folter jedoch kein Mittel zu einem ‚höherwertigen‘ Zweck ist, sondern um ihrer selbst willen ausgeübt wird, ähnelt sie eher einer bizarren, weder ethischen noch ästhetischen Maßstäben ausgesetzten ‚Kunstform‘, die alle Werte, inklusive des Gebrauchswertes, ausklammert. In vergleichbarer Weise ‚erschöpft‘ sich ‚schöpferische‘ Gestaltungskraft in Feridun Zaimoglus „German Amok“ gleich zu Beginn in „d[er] Kunstfotze [...]: ein[em] ennuyante[n] Warzenmädchen, mittelgroß und mittelmäßig, in diesem Moment bis auf eine Perücke in Hauchrosa völlig nackt und deswegen für die älteren Herrschaften im Publikum eine Augenweide“ (Zaimoglu, Feridun: German Amok. Roman, Frankfurt am Main ²2009 (zuerst Köln 2002), S. 9; erster Buchstabe des Zitats im Original als Initial fett und vergrößert gedruckt), die in einer an den Adressatenkreis gerichteten Interpretation ihrer selbst das – entweder scheinbar oder offensichtlich oder ‚scheinbar offensichtlich‘ – inszenierte Geständnis formuliert, „viel lieber [...] Nasenflügel aufschlitzen, Darmschlingen herausreißen, und den Haufen, der hier zur Kunstbegutachtung zusammengeströmt ist, einfach nur massakrieren“ (ebd.) zu wollen, als sich als „Hauptact“ (ebd., S. 10) einer Performance zu begreifen, zu der sich „das Kunstvideo eines persischen Exilanten, der mit seiner Zwangsausbürgerung nicht einverstanden ist und nun alle Welt davon überzeugen will, was für ein freches Frettchen er doch sei“ (ebd.), indem er einen „Transvestit[en] seine Protest-Onanie“ (ebd.) vollführen lässt, sowie „ein überdimensioniertes Plüschtier im eigenen Saft“ (ebd., S. 12) gesellen: „Ein Monster-Teddybär liegt auf dem Rücken in einer roten Lache“ (ebd.) aus „echte[m] Schafsblut“ (ebd.) und verkörpert „die Traumata [ihr]er [der Künstlerin; S. M.] Kindheit“ (ebd., S. 14). Den „Abschluß [ihr]es Ritus“ (ebd., S. 20) bildet ein Manifest der Negierung, mit dessen Erklärung sich das ‚sprechende Aus-



Auch die sexuellen Zwischentöne des ‚Jungfernkusses‘, jenes als todbringend vorgestellten Umfaßtwerdens durch den Apparat, gleichsam wie durch eine überdimensionale vagina dentata, passen in das von Kafka geöffnete Assoziationsfeld der Erzählung¹.

Das Bild der ‚Jungfrau‘ als Mahnmal der geraubten ‚Unschuld‘ setzt sich fort in den Wundmalen des ‚Gekreuzigten‘, die seine Peiniger nicht durch Nägel auf ihm hinterlassen, sondern indem „sie [...] Zigaretten ausdrückten, zuerst auf seinen Armen und dann auf seinem Bauch“ (AP 244)², untermalt durch

das Geräusch, das er nun auf seiner Haut hörte, ja, er konnte es hören, noch bevor er die Peitsche spürte, so ein Schußgeräusch, so ein hartes, kurzes Knallen, bevor ein anderer Laut hinzukam, etwas Langgezogenes, Gemeines, so wie streunende Katzen kreischten in der Nacht (AP 245).³

stellungsstück‘ selbst auszulöschen scheint: „Ich erkläre meine Kunst für null und nichtig, ich entziehe meinem Kunstwerk das Recht auf Exhibition und erkläre es zum Brennmaterial. Es sind alle Anwesenden eingeladen, Scheite ans Schafott abzulegen. Ihr dürft zündeln, habt keine Angst, macht einfach mit und habt Spaß!!!“ (ebd.) Auch Paprottas ‚Folterkammer‘ ist ein Ort, an dem das Publikum allein zum ‚Spaßhaben‘ und ‚Mitmachen‘ – unter anderem ebenfalls mit „Brennmaterial“ (ebd.), nämlich „eine[r] Kerze [...] i[m] [...] Arsch [...], eine[r] angezündete[n] Kerze“ (AP 244) – aufgefordert ist, an dem jedoch Kindheitstraumata, statt schlichtweg ‚verbrannt‘ zu werden, ganz im Gegenteil erst erzeugt werden. Während Zaimoglus „Kunstfotze“ (Zaimoglu, F.: German Amok, S. 9) ihre *gesamte* Inszenierung ‚exhibitionell entrechtet‘, um ihr den Status als Kunstwerk schließlich gänzlich zu versagen, verlieren bei Paprotta lediglich die ‚Ausstellungsstücke‘, die Kinder, ihr Recht, (als) solche (unantastbar) zu sein. Folter und Kunst gehen in diesem Verständnis dennoch – zumindest formal – ‚Hand in Hand‘: Sie erfüllen keinen Zweck, dienen keinerlei ‚Aufklärung‘ (Nelles, J.: Das Ende der Folter und der Anfang der Kriminalgeschichte, S. 178) und tragen die Macht zur Entwertung in sich. Auf dem Weg von Zaimoglu zu Paprotta wird eine (selbst) inszenierte „Kunstfotze“ (Zaimoglu, F.: German Amok, S. 9) zu einer (von einem ihrer Söhne zu einer solchen) degradierten „FOTZE“ (AP 378), die sich selbst – nach wie vor oder zumindest wieder – lieber als seine und seines Bruders Mutter sehen und verstehen will.

¹ Kramer, S.: Die Folter in der Literatur, S. 338. Vgl. hierzu Kafka, Franz: In der Strafkolonie (zuerst Leipzig 1919), in: ders.: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, hrsg. von Roger Hermes, limitierte Sonderausgabe, Frankfurt am Main 1999 (Textgrundlage dieses Bandes: ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hrsg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit, Frankfurt am Main 1982 ff.), S. 164–198.

² In etwas abgeschwächter Form und wahrscheinlich eher weniger sadistischem Folterdrang geschuldet findet auch diese Tätigkeit bei Helmut Krausser (siehe hierzu Kapitel 3.3.4.2, S. 255, Anm. 1) Erwähnung: Sein Ich-Erzähler veranschaulicht anhand dieses von ihm als nahezu künstlerisch-kreativ empfundenen ‚Aktes‘ die besondere Verbundenheit – vielleicht sogar Vertrautheit – mit Johanna: „In der linken Hand hielt ich den noch glühenden Stummel der Zigarette. Hätte ihn gern in ihrer offenen Handfläche ausgedrückt, und hätte ich um Erlaubnis dazu gefragt, weiß Gott, ich glaube, sie wäre einverstanden gewesen. Hinterher läßt sich so etwas nicht mehr leicht beweisen, aber – sie hätte ja gesagt und mir die Hand gegeben. Ja. Ja!“ (Krausser, H.: Schmerznovelle, S. 28) Paprottas ‚grausam‘-faktisches Präteritum, gepaart mit der Perspektive des seinen Missbrauch gleichermaßen erlebenden wie beobachtenden Jungen, steht Kraussers milderndem Konjunktiv gegenüber, der durch die anschließende doppelte Bejahung den Anschein erweckt, ‚gewaltsam‘ – zumindest geistig – in die Realität ‚eingehämmert‘ zu werden.

³ Vor Dorians plastischer Schilderung seiner physischen Wahrnehmung der Peitsche wird Letztere als ‚greifbares‘ Detail einer glücklichen Kindheitserinnerung fokussiert, mit dem „der Zirkusdirektor die Löwen bändigte“ (AP 244), ohne dabei deren Würde verletzen zu können, denn sie blieben „schöne Tiere [...], die Löwen, stolz und stark. Der Direktor knallte die Peitsche auf den Boden, während sie im Kreis um ihn herum standen“ (AP 245). Ganz anders verhält es sich mit Franz Kafkas „hinfällige[r],

Dorian muss eingestehen, dass derartig „Gemeines“ (AP 245) von ihm selbst hervorgebracht worden ist – als handle es sich seinerseits um eine Sünde. Die zuvor noch verschleierte Selbstwahrnehmung als Opfer wird nun vollkommen offengelegt: „Er wollte nicht schreien, aber er mußte.“ (ebd.)

Kramer erwähnt auch dieses Phänomen im Zusammenhang mit Kafkas Erzählwerk, diesmal anhand eines Beispiels aus dem Romanfragment „Der Proceß“: Hier wird der willkürlich verurteilte Josef K. selbst Zeuge der amtlich verordneten Folter an zwei ‚Delinquenten‘¹ und belehrt Franz, den jüngeren von ihnen, sein Schreien, das „nicht von einem Menschen, sondern von einem gemarterten Instrument zu stammen [schien]“², zu

lungensüchtige[r] Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd“ (Kafka, Franz: Auf der Galerie (zuerst in: ders.: Ein Landarzt. Kleine Erzählungen, München/Leipzig 1919, S. 34–38), in: ders.: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, S. 251 f., hier S. 251), zumindest im ersten, rein konjunktivisch formulierten Teil seiner Erzählung „Auf der Galerie“, in dem seine Protagonistin „vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde“ (ebd.) – wenn es sich denn wirklich so zutrüge und eventuell sogar „dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte“ (ebd.). Doch straft der indikativische zweite Teil alles bisher Gesagte Lügen, sodass umgekehrt „der Direktor [...] in Tierhaltung ihr entgegenatmet [...]; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann“ (ebd.). Allerdings wird damit gleichzeitig das mögliche Verhalten des Galeriebesuchers verworfen, der unter den erstgenannten widrigen Umständen „Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters“ (ebd.) gerufen hätte, ebenso wenig wie dies für Dorian diejenigen tun, die ihn entweder mit lüsternen Blicken oder gar im schlimmsten – und ‚indikativischsten‘ – Sinne des Wortes ‚durchbohren‘. Kafkas Orchester hingegen bleibt für Dorian erhalten, wengleich lediglich in Form von „Vivaldi [...] aus den Lautsprechern“ (AP 244). Dass der missbrauchte Junge „glaubte, daß er der Welt nicht mehr ins Gesicht sehen könnte, wenn es hier zu Ende war“ (AP 245), mag auf den ersten ‚Blick‘ der hoffnungs- und aussichtslosen „graue[n] Zukunft“ (Kafka, F.: Auf der Galerie, S. 251) der kranken, gequälten „Kunstreiterin“ (ebd.) entsprechen. Dennoch sucht sich Dorian in seinem überbordenden Leid eine Nische, die ihm eine wenn auch noch so kleine Perspektive eröffnet, aus der heraus er die „Männer [...] bestrafen würde eines Tages, wenn die Zeit so weit war“ (AP 245), um wenn nicht seine, dann zumindest die Würde seiner in der Erinnerung noch nicht ganz ‚verblassten‘ „Löwen, stolz und stark“ (ebd.), wiederherzustellen (zum psychischen Kampf zwischen Vergangenheit und Zukunft siehe auch Kapitel 3.3.4.2., S. 263).

¹ Vgl. Kafka, Franz: Der Proceß. Roman, in der Fassung der Handschrift, limitierte Sonderausgabe, Frankfurt am Main 1999 (Textgrundlage dieses Bandes: ders.: ‚Der Proceß‘. Kritische Ausgabe, hrsg. von Malcolm Pasley, Frankfurt am Main 1990; zuerst hrsg. von Max Brod, Berlin 1925), S. 87–94 (Kapitel „Der Prügler“).

² Ebd., S. 91. Dem „gemarterten Instrument“ (ebd.) entspricht die als Untermalung des Folterprozesses missbrauchte und vom Folteropfer Dorian verzerrt wahrgenommene Musik von „Vivaldi [...] aus den Lautsprechern, Streicher, langweilige Musik“ (AP 244). Während sich Franz durch seinen Schrei selbst ‚entblößt‘, vermag die klassische Musik die von ihr ‚begleiteten‘ verbrecherischen Geschehnisse von außen zusätzlich zu verhöhnern. Doch kann die Geräuschkulisse auch für sich stehen und die Konfrontation mit dem Leid literarischer Figuren ‚sinnlich reduzieren‘: Als Beispiel hierfür bringt Volker C. Dörr vor, dass der Enthauptungstod von „Schillers ‚Maria Stuart‘ [...] nicht gezeigt wird, sondern nur erzählt [...], dass derjenige, der das berichtet, was der Zuschauer nicht sieht, es selbst nicht sieht – sondern nur hört“ (Dörr, Volker C.: Constantia – (Mit-)Leiden – Erhabenheit. Martyrien im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Marter – Martyrium, S. 147–175, hier S. 147). Vgl. hierzu auch Schiller, Friedrich: Maria Stuart. Ein Trauerspiel (zuerst Tübingen 1801), in: Schillers ausgewählte Werke, Bd. 5: Maria Stuart/Die Jungfrau von Orleans, S. 1–170, hier S. 162: Der an seiner Liebe zu Maria scheiternde Graf von Leicester „muß [...] anhören, was [ihm] anzuschauen graut“ (ebd.), denn er sitzt fest zwischen zwei Durchgängen, da er weder (psychisch) den Hinrichtungsraum betreten noch (physisch) durch eine



beenden, statt ihm nachdrücklicher beizustehen und es nicht bei einem schwachen Bestechungsversuch¹ gegenüber dem Prügler zu belassen. Auch nachdem er sich dem Anblick des Bestraften entzogen hat, ist er der Auffassung, Franz „hätte nicht schreien dürfen“² – und infolgedessen nicht den Verlust seiner Selbstbeherrschung demonstrieren. Jener von Kafka geschaffene „Gemarterte unterbricht durch den Schrei den Ablauf einer Veranstaltung, der K. entgegenfiebert“³, nämlich seinen eigenen Prozess voranzubringen und die Ungerechtigkeit zu beweisen, die ihm selbst durch die beiden Wächter widerfahren ist und nun durch unvermeidliches, aber nicht ausreichend starkes Mitleid mit seinen gezüchtigten Peinigern ersetzt wird – Opfer und (Mit-)Täter vereinigen sich also in allen beteiligten Personen⁴ –, während Dorian's Martyrium durch die Kraft seiner Stimmbänder

andere – verriegelte – Tür der für ihn unerträglichen Situation entfliehen kann. Mit den im buchstäblichen ‚Zwiespalt‘ hervorgebrachten Worten „Der Schemel wird / Gerückt – Sie kniet aufs Kissen – legt das Haupt –“ (ebd.) beendet Leicester seinen Monolog beziehungsweise „bricht [...] seinen Ohrenzeugenbericht ab“ (Dörr, V. C.: Constantia – (Mit-)Leiden – Erhabenheit, S. 148), lässt ihn in seiner Verzweiflung also nicht einmal mehr für sich selbst zu. Im Unterschied dazu lässt Dorian seine eigene brutale Rektalpenetration in einer Erinnerungsrückblende Revue passieren und das Lesepublikum damit einhergehend an dem teilhaben, was er, sowohl als Ohren- wie auch als Augen-, vor allem jedoch als ‚Körper‘-Zeuge, hat miterleben müssen – auch wenn die als abwechslungslos wahrgenommene Musik zusammen mit der noch weiter zurückreichenden Erinnerung an mit der Peitsche gebändigte Zirkuslöwen (vgl. AP 244) das ebenso klingende, in das Leben der Kinder einbrechende Böse abzuwehren versucht und nach dem Verstummen Vivaldis ähnlich wie das von Dörr so genannte „Ende der doppelten phonetischen Vermittlung der gesprochenen Verbalisierung von Gehörtem“ (Dörr, V. C.: Constantia – (Mit-)Leiden – Erhabenheit, S. 148) den Leser dessen für eine empathische Rezeption unabdingbarer Bereitschaft überlässt, das ‚Unaussprechliche‘ gleichwohl als voraussetzungslos gegeben zu akzeptieren. Die nun erfolgende Aussparung des zuvor jenseits allen Vorstellungsvermögens perzipierten Tastsinns, die Katja Kammers Erstgeborenen zum ‚lediglich‘ audiovisuellen Zeugen der Vergewaltigung seines jüngeren Bruders ‚reduziert‘, scheint die – körperlich vom geschriebenen Wort ohnehin unversehrt – Leserschaft auch vor der Beanspruchung ihres Gesichtssinns, genauer gesagt vor der Konfrontation mit dem in der bildlichen Umsetzung explizit geschilderter ‚Vorgänge‘ sichtbar werdenden bewahren zu wollen: Dorian vereinnahmt gleichsam einerseits die volle physische und psychische Belastung seiner Beobachtungen, andererseits Robins Seele – und glaubt, Letzterer ebenso wie dem Leser ein Nachempfinden des Verbrechens ersparen zu können, wenn er es in der eigenen Erinnerung und in einem – an des Grafen von Leicester Verstummen (vgl. ebd. sowie Schiller, F.: Maria Stuart, S. 162) ‚anklingenden‘ – Anakoluth versteckt und verschließt: „Bei mir hat er [der stumme ‚Folterparteilnehmer‘; S. M.] nur zugesehen, aber dich hat er dann – ja, Robbi, ich weiß.“ (AP 246) Als dann zu allem Unbill auch noch die gemeinsame Mutter ausgerechnet zu dem Zeitpunkt und an dem Ort, zu und an dem gerade das Leben ihrer Kinder endgültig zerstört worden ist, in ebendieses zurückkehrt, ist es Dorian selbst, der das Einwirken auf einen seiner Sinne, und zwar auf sein Hörempfinden, vermisst, das zu Beginn der Tortur durch „die Musik [...] Vivaldi[s]“ (AP 248) geschah, die nicht nur „zum Befummeln [gehörte]“ (ebd.), sondern vor allem auch zum ‚Nicht-wahrhaben-Wollen‘ des von diesen Tönen ‚Begleiteten‘.

¹ Vgl. Kafka, F.: Der Proceß, S. 89 f. Dieser Versuch wird von K. jovial mit seiner Gnade gleichgesetzt, die er vor seinem und der Geprügelten Recht ergehen lässt und in der er behauptet: „Wenn ich gewollt hätte, daß diese zwei bestraft werden, würde ich sie doch jetzt nicht loskaufen wollen“ (ebd., S. 90).

² Kramer, S.: Die Folter in der Literatur, S. 347. Vgl. dazu Kafka, F.: Der Proceß, S. 92.

³ Kramer, S.: Die Folter in der Literatur, S. 347.

⁴ Sowohl die Initiale ‚K.‘ des Protagonisten als auch der Vorname ‚Franz‘ des bestraften Wächters stehen in Analogie zum Autornamen, was den Anreiz dazu erhöht, sich mit den Figuren Franz Kafkas einer Verwischung der Grenzen zwischen rechtem und unrechtem Handeln ausgesetzt zu sehen und damit

weder Abbruch erleidet noch durch eventuelles physisches oder subtil verbales ‚Zurückschlagen‘ geschwächt wird. Um seine eigene Qual zu verdrängen, müsste Dorian seinerseits – im Sinne Josef K.s – dem Leid Dritter beiwohnen, um es unter Berücksichtigung der als Schuld interpretierten Schwäche des Gepeinigten gleichzeitig zu rechtfertigen und damit indirekt zu verhöhnen, und da böte sich allenfalls das seines kleinen Bruders Robin an. Und tatsächlich wird Dorian vom Opfer zum Zuschauer ‚befördert‘¹, damit er mit ansehen kann, wie „der Stumme“ (AP 246), der wiederum bei Dorian „nur zugesehen [hat]“ (ebd.), mit Robin das macht, was Dorian selbst in innerer Zwiesprache nicht aussprechen kann. Es bleibt die Abfolge „Hosenträger um den Hals, Knoten rein, zugezogen, [...] gehechelt und geweint“ (ebd.), und Dorian ist weit entfernt von der „aktive[n] Begünstigung der Folter“², wie sie Kramer zufolge von Josef K. ausgeht – zumal er Robins Bruder ist. Vielmehr wird genau diese Tatsache durch die Peiniger verhöhnt:

Später, als sie dich losbanden, haben sie dich auf mich draufgelegt, als wären wir zwei Schwuchteln, was sie auch ziemlich komisch fanden, denn ihr Lachen war im Raum, ihr dumpfes, heiseres Lachen, bevor die Musik verklang. (AP 246)

Offensichtlich ist dieser Akt allem anderen als Empathie in die besondere Symbiose der Brüder geschuldet. Hartmut Kasten widmet dem Phänomen „Geschwister“ sein gleichnamiges Buch, in dem er unter anderem die Vergangenheit zweier derartig miteinander verwobener Charaktere als Kriterium für die Beliebtheit ihrer Thematisierung herausarbeitet:

In der schöngestigen Literatur, in den Medien und in der Öffentlichkeit wurden und werden Geschwister am häufigsten als Paar, als Zweierbeziehung behandelt. Dies muß wohl darauf zurückgeführt werden, daß es meist besonders auffällige Merkmale an zwei Geschwistern sind, für die wir uns interessieren und über die wir mehr wissen wollen: Wie kam es zu den mutmaßlichen erotischen Verstrickungen? Wo liegen die Wurzeln für abgrundtiefe Ablehnung, Eifersucht oder Rivalität? Wodurch entstehen Nähe, Vertrauen und Fürsorglichkeit? Wieso ähneln manche Geschwisterbeziehungen Eltern-Kind-Beziehungen und warum verhalten sich andere Geschwister wie Liebespaare oder Ehepartner oder auch wie gleichberechtigte Freunde?³

Die Antworten auf all diese Fragen ermöglicht uns allein Dorians Perspektive, dessen „Zweierbeziehung“⁴ zu Robin zunächst durch den gemeinsamen Verlust der Mutter, dann

einhergehend die Möglichkeiten zur Identifizierung ebenso wie die zur Schuldzuweisung gleichberechtigt zwischen den Figuren aufzuteilen.

¹ Zum umgekehrten Fall siehe Kapitel 2.2.5, 2.2.6 und 2.2.7: Deitmers Antiheldin wird erst dann operiert (siehe Kapitel 2.2.6, S. 53) und infolgedessen – zumindest in ihrer Selbstwahrnehmung – zum ‚Opfer‘ (siehe Kapitel 2.2.7, S. 61), *nachdem* sie einer anderen Operation als Zuschauerin beigewohnt hat (siehe Kapitel 2.2.5.2, S. 52).

² Kramer, S.: Die Folter in der Literatur, S. 347.

³ Kasten, Hartmut: Geschwister. Vorbilder, Rivalen, Vertraute, Berlin/Heidelberg 1994, S. 3.

⁴ Ebd.



durch das Foltertrauma und schließlich durch Seelenverschmelzung gekennzeichnet ist; „auffällige Merkmale“¹ sind zurückbleibende ähnliche Verletzungen im Bereich des Anus, die „erotischen Verstrickungen“² werden ihnen, begleitet durch „dumpfes, heiseres Lachen“ (AP 246) der Vergewaltiger, unterstellt, „abgrundtiefe Ablehnung“³ geht aus den diametral entgegengesetzten Charakterisierungen der Mutter hervor, liebevolle „Fürsorglichkeit“⁴ gibt es für Robin erst, wenn er tot ist, „Eltern-Kind-Beziehungen“⁵ finden nicht statt, da Dorian seine Erinnerungen an die Mutter mit Robin nicht teilen kann, „gleichberechtigte Freunde“⁶ können sie aus ebendiesem Grund nicht werden; die gemeinsamen Erfahrungen in der Folterhütte machen sie allenfalls zu Mitgliedern desselben zum Schweigen verpflichtenden ‚Geheimbundes‘.

All dies interessiert die Peiniger nicht. Während Dorian sich im Zuge seiner Vergewaltigung Bilder aus der Vergangenheit holt – so zum Beispiel Zirkusbesuche mit seiner Mutter, bei denen keine Verbrecher, sondern Clowns lachen (vgl. AP 244) und Löwen statt seiner ausgepeitscht werden (vgl. AP 245) –, verewigen die Vergewaltiger ihre Bilder auf technischem Wege, um Dorian dadurch zusätzlich zu quälen. Sie schaffen es, „daß er den Faden verlor“ (ebd.) und damit die rettende Anbindung an schöne Familienerlebnisse, denn

er hörte die Kamera klicken und er hörte das Surren über die Musik hinweg. Sie fotografierten ihn und filmten ihn, und er glaubte, daß er der Welt nicht mehr ins Gesicht sehen könnte, wenn es hier zu Ende war. (ebd.)⁷

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Die Frage eines „Ende[s] der Folter“ (Nelles, J.: Das Ende der Folter und der Anfang der Kriminalgeschichte, S. 177 (Teil der im Original fett gedruckten Überschrift; kursive Hervorh. v. S. M.)), der sich Jürgen Nelles in literaturgeschichtlicher Hinsicht widmet (siehe hierzu Kapitel 3.3.4.2, S. 257, Anm. 1), stellt sich dem Richter Konrad Schüttauf nicht. Zwar „wird Folter offiziell weltweit durch eine Fülle eindeutiger – man könnte sagen: beschwörender – verfassungsrechtlicher Normen und völkerrechtlicher Verträge verboten und geächtet. Gleichwohl bleibt sie ein fast omnipräsentes Phänomen“ (Schüttauf, Konrad: Grausamkeit – eine anthropologische Konstante?, in: Marter – Martyrium, S. 85–100, hier S. 85). Deshalb wird bei ihm die Frage nach dem von Dorian in Erwägung gezogenen „Ende“ (AP 245) durch die nach einer Erklärung „für die Unausrottbarkeit von Folter“ (Schüttauf, K.: Grausamkeit – eine anthropologische Konstante?, S. 85) und für ihren Fortbestand in den kleinsten Gliedern der gegenwärtigen Gesellschaft, nämlich in den (teilweise vollkommen ‚unberechenbaren‘) Individuen, ersetzt: „Könnte es sein, dass etwas im Menschen liegt, dass [!] ihn zum Foltern (vielleicht sogar zum Gefoltert-Werden) hinzieht, etwas Triebhaftes, eine Lusterwartung, die wir nicht wahrhaben wollen und – aus guten Gründen höherer Humanität – um so [!] stärker abwehren müssen, je unzweifelhafter wir sie untergründig als wirksam erleben?“ (ebd.) In „Sterntaucher“ hingegen richtet sich diese Frage nur noch an die aktiv Folternden, während sie für die in der buchstäblichen *Leideform* Gefolterten bereits beantwortet ist: Ihre Mutter ist es, die sie durch ihr jahrelanges Fernbleiben zur Folterkammer „hinzieht“ (ebd.), und „abwehren“ (ebd.) lässt sich das Geschehene nicht mehr, abgesehen davon, dass der Auslöser für die

„Das Surren der Kamera“ (AP 246) macht auch vor Robin nicht halt, und während die Betätigung des Auslösers für die einen nachhaltige ‚befriedigende‘ Bilder produziert, so hält sie den anderen ‚vor Augen‘, wie ganz kurze Augenblicke ein ganz langes Leben zerstören können – und erst dadurch entstehen hier jene „besonders auffällige[n] Merkmale an zwei Geschwistern [...], für die wir uns interessieren“¹.

In seiner Dissertation über „Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte“ greift Horst Conrad ebenfalls die verstörende Entwicklung von „d[er] Enge der Familie zum Geschehensraum“² auf. Allerdings beschreibt er den umgekehrten, freiwillig eingeschlagenen Weg aus dem Vertrauten heraus als Versuch, gerade anhand „d[er] Durchbrechung allererster Tabus [...] der engen Welt des Familialen zu entkommen“³, während die Kammer-Geschwister⁴ die ‚Folterkammer‘ zwar freiwillig aufsuchen, jedoch lediglich um sie von außen zu betrachten und nicht um in den Räumlichkeiten selbst in die dort praktizierten sexuellen Abgründe verstrickt zu werden. Dennoch widerfährt ihnen genau das, und die Verdrängungsmechanismen stehen hinter dem realen Grauen zurück. Da Dorian sich im Laufe des Martyriums mit Bildern aus der Vergangenheit nicht mehr retten kann, weicht er auf solche der Zukunft aus: Diese zeigen „Männer, die er bestrafen würde eines Tages, wenn die Zeit soweit war“ (AP 245).

Schließlich liegen die Brüder übereinander „auf dem Boden“ (AP 246), der von „Schuhspitzen“ (ebd.) dominiert wird, es sind „glänzende Spitzen, und dann diese blöden Dinger, diese Stöckelschuhe einer Frau“ (ebd.), die er zunächst nicht als Katja Kammer enttarnen kann, handelt es sich doch um „Tippeldinger mit steilen Absätzen, wie Nutten sie tragen, bloß die“ (ebd.) – und keine Mutter. Ebenso wenig dürfte diese auffallen durch ihre nahezu beiläufig erwähnte

Suche nach einer verlorenen Mutter weniger in „eine[r] Lusterwartung“ (ebd.) als in quälender Unge-
wissheit, vielleicht sogar Sehnsucht liegt, die wiederum eher ‚tiefgründig‘ als „untergründig“ (ebd.) ist.
Darin, dass die ‚Aktiven‘ nicht nach einer Erklärung, die ‚Passiven‘ indes nicht nach ihrem Einverständnis gefragt werden, liegt die eigentliche Tragik.

¹ Kasten, H.: *Geschwister*, S. 3.

² Conrad, Horst: *Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte*, Düsseldorf 1974 (Literatur in der Gesellschaft, hrsg. von Klaus Günther Just, Leo Kreutzer und Jochen Vogt, Bd. 21; zugleich Dissertation an der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum 1973), S. 34.

³ Ebd.

⁴ Der Familienname der Geschwister erhält durch Conrads Uminterpretation „d[er] Enge der Familie zum Geschehensraum“ (ebd.) eine neue Nuance, die die Kargheit einer ‚Kammer‘ durch deren Abgeschlossenheit von den allgemein zugänglichen ‚Räumen‘ der Gesellschaft ersetzt, sodass nicht mehr die prekäre Lage einer verarmenden, sondern der Tabubruch einer brutal sexualisierten Familie im Vordergrund steht.



Frauenstimme [...]: [...] Eine schleppende, rauhe Stimme war das, die vielleicht einer Drogensüchtigen gehörte, doch lag ein merkwürdiger Klang darin, der ihn einen Moment lang glauben ließ, sie hätte noch etwas anderes gesagt, *Dori, weißt du, wie viele Vögel es gibt?* (AP 247)

Zumindest gibt es einen, der „in der christlichen Kunst [...] die Entsündigung der Welt“¹ verheißt, während „in der spanischen Literatur [...] der alte S[chuh] das Zeichen ehelicher Treue und Keuschheit, das Anziehen des neuen S[chuh]s die Bereitschaft zu sexueller Verbindung mit dessen Geber“² signalisiert – erst recht natürlich bei Prostituierten. Die verweigerte Identifizierung der Mutter geht konform mit deren Sonderstatus im Film, den Annette Brauerhoch in ihrer Gegenüberstellung „Die gute und die böse Mutter“ aufgreift:

Sobald mit der Mutter eine weibliche Gestalt die Filmszene betritt, die nicht nach den herrschenden Funktionsweisen des Films sexualisiert werden darf, treten für den Film Probleme auf, die sich in seiner ästhetischen Gestaltung niederschlagen. So wird die Ästhetik des Films zum Symptom für gesellschaftliche Verdrängungen im Verhältnis zur Mutter.³

Letztere tritt als Leben schenkendes und dadurch die größte natürliche Bindung schaffendes Wesen gar nicht mehr in Erscheinung, wenn man sie als „Nutte [...], [...] Komplizin, [...] Schlampe“ (AP 248) sieht. Genau diese als Verschleierung des einstmaligen Schutzes der Familie offenbar werdende Umbenennung vermag die vertraute Erinnerung zumindest so lange zu verbannen, bis sie ebenso wie die von Conrad beschriebene „Schilderung labyrinthischer Irrwege und die synonyme Verwirrung genormter familialer Beziehungen das Gefühl der Unentrinnbarkeit, der Gebundenheit an eine Welt voller Tabus, an Schicksal und Leidenschaft verstärkt“⁴. Bei Conrad jedoch bleibt das Kriminelle buchstäblich ‚in der Familie‘, die es als einzige Instanz auch wieder ausmerzen könnte, statt es auf der Suche nach Wiedergutmachung in die Welt zu tragen:

Die im Schauerroman beschriebenen oder angedeuteten Sexualdelikte erhalten ihre spezifische Bedeutung erst als Missetat gegen die tabuisierte Welt des Familialen und werden nicht in erster Linie als Verletzung allgemeiner ethischer Normen gewertet; Blutschande ist kein mit besonderem, morbide Geschmack breit geschildertes Verbrechen, sondern nur bis ins äußerste gesteigertes Familienvergehen.⁵

¹ Lurker, M.: Vögel, S. 774.

² Lurker, Manfred: Schuh, in: Wörterbuch der Symbolik, S. 636 f., hier S. 636.

³ Brauerhoch, Annette: Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror, Marburg 1996, S. 8.

⁴ Conrad, H.: Die literarische Angst, S. 34.

⁵ Ebd., S. 35.

Kontrastiv „zum Symptom für gesellschaftliche Verdrängungen“¹, das gemäß Brauerhoch die geschlechtliche Darstellung der Mutterfigur erschwert, richtet laut Conrad gerade

die Methode, den Leser [...] lediglich rein informativ über die wahren Verwandtschaftsverhältnisse aufzuklären und dabei auf eine weitschweifige Ausmalung der Inzesterotik zu verzichten, [...] seine Aufmerksamkeit eingehender auf den Extrakt des Inzestmotivs, auf die Familienkatastrophe².

Da die damit nichtsdestoweniger einhergehende „Leidenschaft“³ bei Paprotta jedoch das Moment der immer noch von den Familienmitgliedern selbst mehr oder minder empfundenen und ausgelebten Lust einbüßt und zu etwas, was unfreiwilliges ‚Leiden schafft‘, verballhornt wird, mutiert das intrafamiliäre Vergehen zum ‚extraordinären‘ Verbrechen, das von außen gesühnt und daher sowohl explizit rekonstruiert als auch in letzter Konsequenz erzählt werden muss. Den Leidensdruck mindern kann im Laufe des zugefügten Unrechts nur eine Verleugnung des schuldigen Familienmitglieds, die dessen Reputation gar nicht erst zur Debatte stellt, statt sie, wie es die Verachtung tut, zumindest in der Negation des guten Ansehens zu berücksichtigen.

Auch ihre frappierende Ähnlichkeit mit ‚Schneewittchen‘ kann den Ruf der Mutter nicht wiederherstellen: „Schwarz war sie, schwarz und weiß, mit bleicher Haut und aufgestecktem dunklen Haar“ (AP 248), aber weil Dorian kein zum vollständigen Farbspektrum fehlendes „rotes Kleid“ (AP 7) wahrnimmt, sondern lediglich „dunkle Strümpfe“ (AP 247), sieht sie eben eher „aus [...] wie die Hexe aus dem Märchenbuch“ (ebd.)⁴ – und in deren Gestalt hat die böse Stiefmutter ‚Schneewittchen‘ am Ende sogar umgebracht.⁵ Womöglich leuchtet Dorian das fehlende Rot aus den Bildern seiner zukünftigen Rache entgegen, für die sich jene unerkannte Frau mit ihren auffälligen Schuhen wappnet, denn auch „im Märchen muß die Königin ihre Füße in rotglühende Schuhe stecken und tanzen bis sie stirbt“⁶ – auch wenn Dorian sie zunächst einfach „wegblinzeln wollte“ (AP 248). Während seiner Qualen hingegen ergreift er genau entgegengesetzte Maßnahmen: „Alles hatte er sich eingepägt, weil er so viel wie möglich sehen wollte, um den Schmerz nicht so stark zu spüren“ (AP 245), darunter auch – ‚Schneewittchens‘ Signal-

¹ Brauerhoch, A.: Die gute und die böse Mutter, S. 8.

² Conrad, H.: Die literarische Angst, S. 35 f.

³ Ebd., S. 34.

⁴ Ähnliche an Katja Kammer wahrgenommene Farben, zu denen sich allerdings in einer Aufnahme aus der Kindheit ihrer Söhne zusätzlich das auffällige Rot ihres Lippenstiftes (vgl. AP 86) ‚gesellt‘, wecken bei Ina Henkel kontrastiv entgegengesetzte Erinnerungen, und zwar an „d[ie] Prinzessin aus ihrem alten Märchenbuch“ (ebd.). Zu den mit Dorian und Robins Mutter assoziierten Märchenfiguren siehe auch Kapitel 3.4.2, S. 298.

⁵ Vgl. Sneewittchen, S. 198.

⁶ Grant Duff, J. F.: Schneewittchen, S. 99.



farben entsprechend – „weiße Wände, schwarze Möbel, rote Kissen“ (ebd.), mithin weniger die Farben eines Märchenwesens als die des Wirklichkeitsrahmens, innerhalb dessen Dorian Schutz sucht, obwohl er lieber ‚aus ihm fiele‘.

Dieser Versuch, seine Schmerzempfindlichkeit durch Konzentration auf das Sichtbare auszugleichen, lässt sich anhand einer These aus Waltraud Woellers „Illustrierter Geschichte der Kriminalliteratur“ untermauern. Die habilitierte Volkskundlerin führt die von den Konsumenten dieses Genres ausgehende freiwillige „Beschäftigung mit dem Abgründigen, dem Verbrechen, ja meist dem Mord“¹ darauf zurück, „ein ganzheitliches Bild der Welt gewinnen, [...] alle Möglichkeiten und Emotionen kennenlernen“² zu wollen. Die Welt, in die Dorians und Robins Mutter sie hineingeboren hat, wird durch den neuen Blickwinkel der Erlebnisse in der ‚Folterkammer‘ zu einem solchen Gesamtbild ergänzt – mit dem Unterschied, dass es für die Literaturrezipienten ihrem Wunsch entsprechend „vielleicht nur im Spiel, sicher möglichst ohne Existenzgefährdung“³, stattfindet, während Dorian hier den real empfundenen Schmerz ausklammern muss, um nicht vollkommen zugrunde zu gehen. Die für den Leser belanglos erscheinende Ästhetik der Raumgestaltung ist für das Missbrauchsoffer das einzig lebenserhaltende Moment, und erst wenn auch der Rezipient Kulisse und Requisiten als solche erkennt, vollführt er den Schritt vom „auf Werte verzichtende[n], gedankenlose[n] Literaturkonsum“⁴, mit dem Woeller wohlgermerkt nicht das Lesen von Kriminalromanen definiert, zur Wahrnehmung „intellektuelle[r] Spannung“⁵. Wenn jedoch deren Reiz und „Spannung [...] aus dem Entzählen, dem Spiel des Verstandes, der Entdeckerfreude“⁶ zu ziehen sind, schließt Woeller damit noch nicht die Empathie und das Einfühlungsvermögen der Konsumenten ein – schon gar nicht, wenn sie diese Lust am Nervenkitzel dem Menschen „bereits als Kind“⁷ zuschreibt. Ein gesundes Rechtsbewusstsein kann erst in den Mittelpunkt gerückt werden, wenn die innerhalb der Kindheit mitunter als Realität verstandene mythische Ebene der Märchen und Sagen, die „de[n] Lauf der Gerechtigkeit, das Verhängen der Strafe den Göttern, dem Schicksal oder den Erinnyen überlassen“⁸, dadurch abgelöst wird, dass „der Mensch [...] das Böse verfolgt und Gerechtigkeit übt“⁹. Doch weder sind Dorian und Robin von ihrer Mutter behutsam aus der ihnen von ihr so oft geschaffenen Märchenwelt hinausgeführt worden, noch sind sie in der freien und objektiven Position eines Lesers,

¹ Woeller, Waltraud: Illustrierte Geschichte der Kriminalliteratur, Frankfurt am Main 1985, S. 7.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

der beim Betreten der fiktiven Ebene über das beruhigende Gefühl verfügt, jederzeit in seine persönliche Realität zurückkehren zu können. Erst recht fehlt ihnen die Hoffnung auf Rettung durch eine buchstäblich ‚menschliche‘ Instanz.

Dass der Zustand der Missbrauchten allein im Hinblick auf ihr Alter unfreiwillig, aber eben nicht ‚im Spiel‘¹ und noch weniger ‚ohne Existenzgefährdung‘² herbeigeführt worden sein muss, markiert auch die auditive Erinnerung Dorian. ‚Eine Frauenstimme sagte: ‚Das ist doch ein Kind.‘‘ (AP 247) Der unbestimmte Artikel schützt beide Seiten: Es handelt sich um eine undefinierbare Frau, die irgendein ‚Kind‘ (ebd.) wahrzunehmen glaubt; identifiziert werden erwachsene und heranwachsende Person, Erstere mit Geschlechtsangabe, Letztere neutral. Umgekehrt lässt ‚ein Kind‘ (ebd.) Rückschlüsse auf eine Beziehung zu, wenngleich ein Buchstabe zum erlösenden Possessivpronomen ‚mein‘ fehlt, während ‚eine Frau‘ (ebd.) nicht einmal das zulässt, denn die Verbindungslinie zwischen ihr und Dorian kann nur durch das gänzlich neue Wort ‚Mutter‘ geschaffen werden – ganz zu schweigen von der Koseform ‚Mama‘ (ebd.), die jene biologische durch eine emotionale Bedeutungseinheit ergänzt. Diese äußert beziehungsweise ‚flüstert[]‘ (ebd.) ausgerechnet der jüngere Bruder, der zuvor von seiner Mutter nur noch als ‚Sau‘ (AP 138, AP 239) gesprochen hat. Als wenn sie es sich nicht eingestehen wollte, stellt Katja die Frage ‚Hörst du das?‘ (AP 247), die sie sich sogleich selbst beantwortet: Mittlerweile hört sie sogar mehrere ‚Kinder‘ (ebd.), von denen eines ‚DORIAN, DORIAN‘ (AP 248) wimmert. Am Namen des älteren erkennt sie das jüngere Kind; und wie als Zeichen für die Symbiose der zurückgelassenen Kinder empfindet der ältere Sohn ‚ihren Finger auf Robins Narbe [...], [...] obwohl Dorian sie selber nicht spürte, [...] als sei ihre Berührung leicht und kühl‘ (AP 249) – was auch auf die spätere Persönlichkeitsspaltung vorausdeutet. Noch kurz zuvor stellt Dorian sich selbst die Frage: ‚Würde sie treten? Das machten sie doch hier, treten, treten, paß auf, Robbi, paß auf.‘ (AP 248) Neben der erwarteten Gewalt ‚vermisst‘ er auch die akustische Untermalung: ‚Wo blieb die Musik? Da gehörte doch Vivaldi her, zum Befummeln. Doch es blieb still.‘ (ebd.) Eventuell sind während der Folter die ‚Vier Jahreszeiten‘ gespielt worden, die in Dorian's Erinnerung als Assoziationen einer einst glücklichen Viererkonstellation³ oder ‚andere[r] Vierergruppen (Lebensalter [...]) [...] die Zeit verkörpern‘⁴. Dass ‚die geläufigsten Attribute [...] BLUMEN und junge Tiere [...] den Frühling‘⁵ und damit das Neuerwachen der Zeit

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.1.2, S. 208.

⁴ Vignau-Wilberg, Thea: Jahreszeiten, in: Wörterbuch der Symbolik, S. 343.

⁵ Ebd.



symbolisieren, zeigt auch ein von Andrea Gottdang angesprochenes Kunstwerk Arnold Böcklins: Auf dem Gemälde

Flora, die Blumen weckend [...] verbinden sich Musik und Natur im Bild, denn es sind Harfentöne, die die Natur zum Leben erwecken, ein Prozess, dessen Stadien Böcklin durch Kinder symbolisierte. Der Blick der harfenden Flora ruht auf zwei schlafenden Kindern, den letzten beiden, die ihr Spiel noch wecken muss. Ein eben erwachtes, schon sitzendes Kind schaut staunend vor sich hin¹.

Auch „Dorian richtete sich auf“ (AP 247), und Katja „sah mit leerem Blick auf sie hinab“ (ebd.), woraufhin erst das ‚Staunen‘ einsetzt: das der Mutter bei der Identifizierung von „Robins Narbe“ (AP 249), das des älteren Sohnes bei der Erinnerung an die Worte seiner Mutter: „Eine Narbe [...] ist etwas, das die Haut sich merkt. Dann zeigt sie ihr ganzes Leben lang, wo ihr etwas weh getan hat.“ (ebd.) Im Hinblick darauf, dass ihre Mutter ihnen mehr „weh getan“ (ebd.) hat als jeder andere Mensch, wirkt ihr Trost im Nachhinein ebenso verwirrend wie die Titelfigur des angesprochenen Gemäldes, „denn Flora hält die Harfe, wohl aus kompositorischen Gründen, falsch herum“². An Katja hingegen wirkt nichts mehr ‚kompositorisch‘, sondern „sie schwankte. Sie machte ein paar unbeholfene Schritte und drehte sich ziellos im Raum.“ (AP 249) Die Orientierungslosigkeit mag durch die Musik entbehrende Stille hervorgerufen sein, die Katja erkennen lässt, dass sie ihren Doppelstatus als berühmte Sängerin und geliebte Mutter nur deshalb eingebüßt hat, weil sie das Scheitern in der ersten Rolle auch auf ihre zweite hat übergreifen lassen.

In seinem zwei Künste vereinigenden Buch „Malerei und Musik“ betont auch Franzsepp Würtenberger das Verblässen der einen Leidenschaft durch die Dominanz der anderen:

Die Musik meldete plötzlich Herrschaftsansprüche an, die sie vorher niemals gefordert hatte. Sie schwang sich zu einer Urmacht empor, der sich alle übrigen Künste beugen mußten. Seitdem wurde die Malerei ihrerseits fast unabwendbar gezwungen, den Versuch zu wagen, mit den außerordentlichen Wirkungen auf die Seele des Menschen, die nur der Musik zugesprochen wurden, zu konkurrieren.³

Dass die visuelle der erst später in den Vordergrund rückenden akustischen Wahrnehmung vorangeht, stellt auch Annette Brauerhoch fest. Sie fokussiert

¹ Gottdang, A.: Vorbild Musik, S. 311.

² Ebd.

³ Würtenberger, Franzsepp: Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander – dargestellt nach den Quellen im Zeitraum von Leonardo da Vinci bis John Cage, Frankfurt am Main 1979, S. 13.

das Gesicht der Mutter, das [...] eine „Urleinwand“ darstellt, da sich auf ihm Bedeutungen spiegeln, die nicht völlig der eigenen Projektion unterworfen sind [...]. Das Kind wird vom Blick der Mutter ebenso wenig nur aufgenommen wie der Zuschauer im Kino vom Film. Beide erlauben nicht nur problemlose Verschmelzung, sondern blicken zurück und erzeugen Konfrontation: „gute“ und „böse“.¹

Durch jenen ‚Blick zurück‘ sind Katjas ‚Augen [...] größer geworden, als sie ihn nun ansah, und sie wuchsen immer weiter, als kämen sie aus den Höhlen heraus‘ (AP 248). Umgekehrt scheint Dorian in ihr Gesichtsfeld einzudringen. ‚Platos Höhle und der Kino-raum repräsentieren [...] beide die mütterliche Gebärmutter, und stehen für den Wunsch, in sie zurückzukehren‘², so Brauerhoch. Die erlittene Qual vermittelt dem niedergeworfenen Dorian das Gefühl, er sei ‚mit dem Boden längst verwachsen, [...] Teil der Erde geworden, ausgegraben, freigelegt und nun bestaunt‘ (AP 247). Obwohl er sich dagegen wehrt, seine Mutter zu erkennen, weckt er in seiner engen Verbundenheit mit ‚Mutter Erde‘ Assoziationen an die Rückkehr in den Mutterschoß, auch wenn er eher an ‚Totenerde‘ oder gar ‚Dreck‘ zu denken scheint. Ebenso befindet sich Katja auf einer ‚Zeitreise‘, die gleichermaßen unmöglich wie unentbehrlich für sie ist, denn ‚sie kniete sich hin, kniete neben Robin nieder. Lange, sehr lange blickte sie auf sein Gesicht, als müßte sie all seine Wunden zählen, all seine Schmerzen ausmessen von Anbeginn an‘ (AP 248). Diese ‚Wunden‘ (ebd.) sind nicht nur den Augenblicken der Misshandlung, sondern vor allem den Jahren der Missachtung geschuldet. Die Mutter merkt irgendwann, dass sie sich nicht in eine Zahl pressen lassen.

3.3.5 Geächtete Mutter und Katzenmusik

Dass das Wiedersehen mit der Mutter keine Familienvereinigung zur Folge haben wird, unterstreichen Dorians in jenem Moment nach der erlebten und beobachteten Folter gedachte, wenn auch nicht ausgesprochene Worte: ‚Laß ihn los, [...] das ist mein Bruder, laß ihn in Ruhe, du Schlampe, jetzt ist genug.‘ (AP 249) Doch die Mutter vermeidet nun jene jahrelang von ihr praktizierte Distanz, um die entbehrte mütterliche zumindest durch körperliche Nähe zu ersetzen. Ihr wörtlich zu nehmendes ‚Comeback‘, das am falschen Ort und mit fragwürdiger Motivation vollzogen wird, muss im Hinblick auf die einstige Symbiose aus musikalischer und familiärer Harmonie in jeder dieser beiden ‚Disziplinen‘ scheitern.

¹ Brauerhoch, A.: Die gute und die böse Mutter, S. 197.

² Ebd., S. 39. Zur Rückkehr in die ‚platonische Höhle‘ siehe auch Kapitel 2.2.5.2, S. 52.



3.3.5.1 Die Hybris der Vertriebenen

Obgleich die Entzauberung des einstigen Familienoberhauptes zur Vollendung gelangt ist, wird ihr der Status einer kalten Verbrecherin vorenthalten. Vielmehr neutralisiert ihr älterer Sohn sie als im Raum Anwesende, die sich selbst nicht mehr einzuordnen weiß:

Die Frau ließ seinen Bruder nicht in Ruhe. Sie guckte ihn so lange an, bis Robin sich verkrampfte, bis er den Kopf wegdrehte und die Augen schloß, dann stand sie auf. Sie schwankte. Sie machte ein paar unbeholfene Schritte und drehte sich ziellos im Raum. (AP 249)

Katja Kammer wird mechanisch wie eine Aufziehpuppe in ihren Bewegungen geschildert, wohingegen ihr ‚Chef‘ in Dorian persönliche Assoziationen erweckt – was ihm umso leichter zu fallen scheint, hat er doch schon zuvor den Part des Bösen übernommen, „der immer Bengelchen zu ihm sagte und dessen Wohnung sie wie Flüchtlinge verlassen mußten“ (ebd.). Déjà-vu-artig leitet jener „Mann [...] mit Locken“ (ebd.) anhand des knappen, aber unmissverständlichen Befehls „Geh“ (ebd.) – dem die spätere Verdreifachung zu „Geh, geh, geh“ (ebd.) anaphorischen Nachdruck verleiht – eine zweite „*Verreibung aus dem Paradies*“¹ ein, wenngleich die ‚Folterkammer‘ ein solches eher für die Kunden als für die ehemalige Sängerin ist, die nun ihrerseits „die aufgezeigte Grenze überschreitet“², von der Dieter Funke im Zusammenhang mit Evas an die Menschheit vererbter Sünde der Hybris³ spricht. Letztere wird durch Katja plötzlich infrage gestellt und an ihrer Ausbreitung gehindert, indem eine Mutter am Ort des Bösen ihre Kinder wiedertrifft, an dem zuvor noch deren Folter angeordnet worden ist, und zwar von demselben Mann, der jene Mutter bezahlt.

Die Entweihung ihres kriminellen Arbeitsumfelds durch Emotionalität korrespondiert zwar mit der Missachtung der im Paradies gebotenen Annehmlichkeiten durch Wahl der verbotenen Frucht insofern, als eine Sanktionierung des abweichenden Verhaltens durch die Machtinstanz einen Erkenntnisprozess nach sich zieht. Weder Eva noch Katja können länger jenseits von Gut und Böse leben, da sie des Unterschiedes beider Seiten gewahr werden, und bei beiden ist der Auslöser ihre jeweilige Schwäche, die Eva der Verführung durch die Schlange und Katja ihrem Mutterinstinkt erliegen lässt. Der nach der Bestrafung zurückbleibende Schmerz jedoch ist bei Katja unvergleichlich größer als bei Eva: Für Letztere bedeutet die neu gewonnene Urteilsfähigkeit nicht nur, Gut und Böse, sondern auch sich und Adam voneinander unterscheiden zu können, und zwar im Sinne Funkes als „Voraussetzung, dass beide sich als fremd gegenüberstehen, sich als

¹ Funke, D.: Das Schulddilemma, S. 132 (Teil der kursiv gesetzten Abschnittsüberschrift).

² Ebd., S. 133.

³ Zum biblischen Sündenfall mit anschließender Sanktionierung siehe auch Kapitel 2.2.7, S. 61, Anm. 1; Kapitel 2.3.5, S. 94, sowie Kapitel 4.2.4, S. 350.

anderen erleben und so miteinander in Kommunikation treten und ‚eins‘ werden können“¹. Auch Katja kann sich erst nach ihrer Vertreibung emanzipieren, und trotz der Schwere ihres Fehlverhaltens scheint sie moralisch eher gefestigt als Eva, deren allein rationaler Erfolg auf der Hybris beruht, während Katja vor dieser endgültig kapituliert. Sie bleibt in jeglicher Hinsicht erfolglos, doch gerade darin gewinnt sie an Substanz: Die leere Ästhetik einer entrückten und dadurch konturlosen Diva wird ersetzt durch eine differenzierte Angriffsfläche, die erst nach dem Absturz in ihren Feinheiten sichtbar wird. Eva ist noch nicht so weit, denn ihre

Scham als Affekt, der das Gewährwerden des Getrenntseins begleitet, wird noch nicht erlebt, was als Hinweis darauf verstanden werden kann, dass die Differenzierung noch nicht so weit fortgeschritten ist, dass sie affektive Spuren hinterlässt².

Katja hingegen weiß, dass sie sich schämen sollte, und tut es auch. Es hilft ihr dabei, ihre Kinder zu verstehen, wenn sie ihnen in Zukunft begegnet. Die neue Fremdheit, die Eva kommunikativ überwinden kann, ist für Katja erst das Ergebnis eines vorherigen Mangels an Kommunikation – und außer diesem Ergebnis kann sie nichts mehr erreichen.

3.3.5.2 Rückfahrt ohne Wiederkehr

Während der Rückfahrt vom Ort des Missbrauchs reden die Geschwister über das Geschehene miteinander, jedoch nur „ein bißchen [...]“, nur in der U-Bahn, aber dann eine lange Zeit nicht mehr“ (AP 252). Das Gespräch offenbart eine Scham, die mit dem kurz zuvor erwähnten „Gewährwerden des Getrenntseins“³ weniger gemein hat als mit dem Eingeständnis einer Vereinigung, das beide Brüder völlig entgegengesetzt vollziehen. Zwar unterscheidet sich „die Tussi“ (AP 252), wie Robin Katja nunmehr nennt, nicht wesentlich von „diese[r] Schlampe“ (ebd.) als Dorians Variante, doch schafft es Robin, die Gleichsetzung mit der Frau, die ihn und seinen Bruder verlassen hat, zum Abschluss zu bringen. Was er leugnet, ist allein die Tatsache, dass er nach der Folterprozedur „Mama gerufen“ (AP 253) hat, nicht aber die Identifikation als seine Mutter an sich. Sein älterer Bruder hingegen hält ihm ebendiesen Ausruf vor Augen, während er seinerseits bestreitet, es habe sich um ihre Mutter gehandelt. Da Robin dies aber weiterhin behauptet, kann er für Dorian nichts weiter als ein „kleiner Lügner“ (AP 252) sein, auch wenn Letzterer realistisch genug ist, „an den Namen“ (ebd.) der Geschwister festzumachen, dass ihre Mutter gar nicht umhinkonnte, ihre Kinder wiederzuerkennen.

¹ Funke, D.: Das Schulddilemma, S. 133.

² Ebd.

³ Ebd.



Nach der Rückkehr wird Robin krank, was in seinem älteren Bruder einen weiteren Erinnerungsschub auslöst: Weniger mütterlich als fraulich mutet das Bild der Mutter an, das Dorian hinsichtlich ihrer damaligen Maßnahmen gegen Robins Fieber zeichnet: „Sie drückte ihre Lippen auf seine Stirn und wiegte ihn langsam hin und her.“ (AP 253) Dass Dorian ausgerechnet dabei „der Name der Schuhe, dieser *Nuttenschuhe* [...], auf denen die Schlampe vor seinen Augen hin- und hergetippelt war“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.)¹, in den Sinn kommt – „Pumps hießen sie, einfach Pumps, so kurz und blöd, daß es zum Lachen war“ (AP 253)² –, unterstreicht die symbolisierte „Bereitschaft zu sexueller Verbindung“³, die Dorian im Erwachsenenalter keine Erfüllung bringen wird. Bis in die Gegenwart verfolgen ihn „die hochhackigen Nuttenschuhe [...], aus denen schwarze Netzstrümpfe wuchsen und die auf dem Boden zu detonieren schienen mit ihrem harten, hellen Geräusch“ (AP 278). Den Widerspruch zwischen dem unverarbeiteten Kindheits-trauma mit einhergehender Leugnung der Tatsache, dass seine Mutter nicht unerheblich daran beteiligt ist, und der unbewussten Suche nach ebendieser Frau offenbart allein seine Körperhaltung: „Er wollte sie [...] nicht sehen und hielt dennoch den Blick aufs Pflaster gerichtet wie ein schnüffelnder Hund.“ (ebd.) Erneut zeigt sich dieses Tier in seiner Vieldeutigkeit sowohl als vorausdeutendes „Bild des Todes“⁴ wie auch „als Symbol der Treue“⁵. Letzterem entspricht zumindest die Entscheidung Dorians, sich erneut auf den Weg zu ebenjener Frau zu machen, die er zwar als seine Mutter anzuerkennen sich unverändert weigert, die aber dennoch einen unvermeidlichen Sog auf ihn ausübt.

Es ist, als wiederhole Dorian unfreiwillig die von Freud im frühesten Kindesalter angesiedelte ‚anale Phase‘, durch die „ihm immer noch der Hintern brannte“ (AP 280). Doch alles wurde ihm von außen angetan, statt als innerer Lernprozess stattzufinden; wie

¹ Exakt das gleiche Wort für eine Fußbekleidung verwendet Paprotta in ihrem ersten Kriminalroman „Mimikry“: Die Serienmörderin Birgit Benz entdeckt nach anfänglicher Faszination von der ermittelnden Oberkommissarin Ina Henkel deren Schwächen und beurteilt deren *Auftreten* in finaler Desillusionierung nur mehr als „Herumgetrampel[] mit ihren *Nuttenschuhen*“ (Paprotta, A.: *Mimikry*, S. 336; Hervorh. v. S. M.). Somit markiert dieser Begriff sowohl dort als auch im Nachfolgeroman „Sterntaucher“ das plötzliche Umschlagen von *Hoch-* in *Verachtung*.

² Wie um dieser Art Schuhe ihre ‚Unschuld‘ zurückzugeben, ordnet Helmut Krausser sie in seiner „Schmerznovelle“ gerade nicht der verrohten und übersexualisierten Welt Johanna Palms zu, sondern deren ‚öffentlichkeitstauglichem‘ Kleidungsstil. Der Einwand des Ich-Erzählers, ob „die Pumps, gestern im Club, [...] nicht auch weiß gewesen [seien]“ (Krausser, H.: *Schmerznovelle*, S. 73), weist der Schuhsorte gegenüber ihrer dem Anschein nach willkürlich und undifferenziert wählbaren Farbe einen eigenen, größeren Einflussbereich zu, dem die vorgebliche ‚Farbe der Unschuld‘ nichts entgegenzusetzen ‚weiß‘, wenn gemäß Johannas Erklärung „weiße Lackstiefeletten für eine nackte, gefesselte Frau das einzig passende Schuhwerk seien. Sie zöge sonst nie Lackstiefeletten an, schon gar nicht weiße, besitze aber noch ein Paar, exklusiv für das Gerät [für sadomasochistische Praktiken; S. M.]. Man könne von rituellen Schuhen sprechen.“ (ebd.)

³ Lurker, M.: *Schuh*, S. 636.

⁴ Lurker, M.: *Hund*, S. 323; siehe hierzu auch Kapitel 3.2.4.2, S. 187, sowie Kapitel 3.3.1.2, S. 211.

⁵ Ebd.

sein jüngerer Bruder vermag er seine eigenen Erfahrungen nicht nach und nach, sondern nur schlagartig und zudem gleichzeitig zu erfahren. Die Folter vereinigt anale und phallische Phase nicht als Entwicklungsprozess, sondern als Gewaltakt, der den anderen uneingeschränkte Befriedigung verschafft, statt ein Bewusstsein für die Notwendigkeit der Sublimierung zu schaffen. Die von Freud zur Sprache gebrachte „Überwindung des Lustprinzips [...] durch das Realitätsprinzip“¹ geht bei den Kammer-Geschwistern einen völlig entgegengesetzten und darüber hinaus keinesfalls moralisch gefestigten Weg. Ebenso wenig wie für Dorian und Robin „die *Kunst* [...] eine Versöhnung der beiden Prinzipien“² herbeiführen kann, erscheint ihnen als

Künstler [...] ein Mensch, welcher sich von der Realität abwendet, weil er sich mit dem von ihr zunächst geforderten Verzicht auf Triebbefriedigung nicht befreunden kann und seine erotischen und ehrgeizigen Wünsche im Phantasieleben gewähren läßt³.

Den beiden Jungen wird gar nicht erst die Gelegenheit gegeben, ihre eigene Triebstruktur kennenzulernen, sondern die anderer ohne Vorbereitung und in brutalster Weise aufgezungen. Infolgedessen kann man nicht von Sublimierung sprechen, wenn Dorian seinen verborgenen Gefühlen in der Äußerung seines Berufswunsches Ausdruck verleihen will. So zerstreut er die Bedenken seines Pflegevaters, als Polizist zu wenig zu verdienen, mit der schlichten Behauptung, den Beruf ausüben zu wollen, „weil’s [...] Spaß macht“ (AP 280) – und nicht etwa, um Menschen zu helfen. Wie jener „Spaß“ (ebd.) aussieht, illustriert er anhand des folgenden Bildes:

Er saß in der Schule und stellte sich die Uniform vor mit der Waffe im Holster und dem schönen, schlanken Knüppel, den sie zogen. Er hockte in seinem Zimmer und überlegte, wie man schoß, mit einer Hand, mit beiden? Zwei Tage lang schoß er Verbrecher aus dem Weg, knüppelte ihnen bei Verhören die Fresse wund und schob die Mütze tief in die Stirn. (ebd.)⁴

¹ Freud, Sigmund: Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens (zuerst in: Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, Bd. 3, Heft 1 von 1911, S. 1–8), in: ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, S. 29–38, hier S. 36.

² Ebd.

³ Ebd., S. 36 f.

⁴ Die brutalen Phantasien Dorian’s weisen biographische Parallelen zur „psychotischen Energie, Brutalität und Getriebenheit“ (Dietze, Gabriele: *Hardboiled Woman*. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman, Hamburg 1997, S. 175) auf, mit denen sich gemäß der Literaturwissenschaftlerin Gabriele Dietze der Protagonist in mehreren von Andrew Vachss’ Kriminalromanen beschreiben lässt, denn auch die Detektivfigur „Burke ist [...] ein geschlagenes und vernachlässigtes Kind und Überlebender eines Traumas“ (ebd., S. 176). Dietze erwähnt dieses Beispiel vor allem, um die der Emanzipation der Frau, jetzt „selbst wehrhaft genug, um Schutz oder Rettung zu erheischen“ (ebd.), geschuldete Verlagerung von weiblicher auf „kindliche Unschuld“ (ebd.) im amerikanischen Kriminalroman und in seinen ‚hartgesottene‘ männlichen und aus ähnlichem Grund später zunehmend weiblichen Ermittlerfiguren zu unterstreichen. „Die logisch letzte Rückzugslinie, die den Ritter noch mit einem Kampfauftrag versorgen kann“ (ebd.), ist der Kindesmissbrauch, der laut Dietze als Bezeichnung erst „in den Achtzigern [...]“



Nicht auf höherer, sondern auf gleicher Ebene vollzieht sich jene Ersatzhandlung, in der die der Realität entstammenden „zwei Männer mit Masken über ihm, die ihn schlugen und verbrannten“ (AP 245), durch die phantasierte Ästhetik von Schuss- und Schlagwaffe¹, die zusätzlich mit der Alliteration eines „schönen, schlanken“ (AP 280) Phallus versehen wird, noch plastischer erscheinen. Da sich jedoch sadistische Neigungen schwerlich in den Ehrenkodex eines Polizisten integrieren lassen, scheitert er im Gegensatz zum Künstler. Dieser

findet [...] den Rückweg aus dieser Phantasiewelt zur Realität, indem er dank besonderer Begabungen seine Phantasien zu einer neuen Art von Wirklichkeiten gestaltet, die von den Menschen als wertvolle Abbilder der Realität zur Geltung zugelassen werden².

Umgekehrt und damit ebenso unkonventionell wie inakzeptabel kriminalisiert Dorian die erdachten Grausamkeiten im Moment ihrer Verwirklichung. Seinem Wunsch gemäß könnte nur der Künstler „der Held, König, Schöpfer, Liebling [...] werden [...], ohne den gewaltigen Umweg über die wirkliche Veränderung der Außenwelt einzuschlagen“³. Genau das aber tun Dorian und Robin im Wortsinne, wenn sie aus Rache und damit aus purer ‚Lust‘ Jahre später einen indirekt an der Folter Beteiligten namens Steffen Kemper töten⁴, um unbewusst auch die ‚äußere Welt‘ zu modifizieren, die ab dem Zeitpunkt um ein Opfer und zwei Mörder ‚reicher‘ sein wird.

Lange bevor es zu jenem gemeinschaftlich begangenen Mord kommt, fährt Dorian heimlich und allein die Strecke Richtung Folterkammer ab, doch „schaffte er es nur bis zur U-Bahnstation“ (AP 280 f.). Die Erinnerung an die zerstörte Kindheit wird durch die Gegenüberstellung zweier Adjektive markiert, deren Unterschied der ältere dem jüngeren Bruder nachträglich in Gedanken erklärt:

eindeutig sexualisiert“ (ebd., S. 180) verstanden wird. Wie Burkes ist auch Dorians „Hauptantagonist [...] der Kinderschänder, das Symbol der Vernichtung der Unschuld“ (ebd., S. 176), allerdings bleibt Katja Kammers älterer Sohn dem Trauma seiner eigenen verlorenen „Unschuld“ (ebd.) verhaftet, statt sie wie Burkes als „Held auf einem Ein-Mann-Kreuzzug mit einer *Search and destroy*-Mission zur Vernichtung von Kinderschändern“ (ebd., S. 178) zumindest stellvertretend zu überwinden. Nach dem Tod seines jüngeren Bruders und dessen Reinkarnation in Dorians Körper wird der Streifenpolizist ohnehin nicht einmal mehr seinen Lebensalltag, geschweige denn die Zeit seines Alleinseins mit sich selbst als ‚ein Mann‘ zu bewältigen vermögen.

¹ Auch Sabine Deitmers Antiheldin erliegt zuvor der besonderen Ausstrahlung der berührbaren Waffe sowie dem Glauben, dadurch stark zu werden; siehe hierzu vor allem Kapitel 2.3.2, S. 71–80.

² Freud, S.: Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens, S. 37.

³ Ebd.

⁴ Zu Kempers Ermordung siehe vor allem Kapitel 3.2.3, S. 176–182.

Oberirdisch, Robbi, das war das Wort, das du früher nie auf die Reihe kriegtest. In dieser gottverlassenen Gegend fuhr die U-Bahn oberirdisch, doch du hast das jahrelang verwechselt und überirdisch gesagt, als käme sie aus dem Himmel, bevor sie runter in die Hölle fuhr. Am Riederwald fährt die U-Bahn oberirdisch, hörst du? Aber jetzt brauchst du das auch nicht mehr zu wissen. (AP 281 f.)

Noch einmal also lässt Dorian die rational nicht erklärbaren Phänomene der Vergangenheit Revue passieren: Von rein fiktivem Charakter sind demnach nicht nur die Liedtexte Katja Kammers, in denen „zwei kleine Jungs [...] alles, was am Himmel war, [...] sammeln“ (AP 8) konnten, sondern letztlich auch ein Leben ohne Leid, denn der ihnen widerfahrene Missbrauch ist nicht mehr rückgängig zu machen und für die Geschwister zur Lebenswirklichkeit geworden. So gesehen gibt es keine „überirdisch[e]“ (AP 281) Fahrt vom Himmel in die Hölle und damit keinen Absturz mehr, sondern nur noch „oberirdisch[e]“ (ebd.) Strecken einer „gottverlassenen Gegend“ (ebd.), die abwechselnd an Himmel und Hölle vorbeiführen, einerseits zu schnell, als dass deren Unterschiede erkannt werden könnten, andererseits geeignet für eine Flucht in Lethargie, in der diese gar keine Rolle mehr spielen.

Eine Spur Interesse jedoch steckt noch in Dorian, wenn er die langsamere Fahrt mit dem Rad vorzieht, das allgemein ein „Symbol der Bewegung, des Sonnenweges durch Raum und Zeit und des Lebenslaufes“¹ darstellt, religiös gedeutet hingegen genau umgekehrt² mit seiner „Nabe [...] das göttliche Zentrum, um das sich die ganze Welt dreht“³, oder ein weiteres Mal „in den 4 Rädern der Ezechiel-Vision [...] die 4 Elemente oder die 4 Jahreszeiten“⁴; und „im Buddhismus gibt es das Rad der Lehre [...] und das Lebensrad [...], in dem die verschiedenen erlösungsbedürftigen Daseinsformen von den Dämonen bis zu den Göttern abgebildet sind“⁵. Beides vereinigt sich in Dorians Bild von Katja Kammer – vergöttert als Mutter, die ihre Kinder in die wahr werdende Märchenwelt entführt, verteufelt als ‚Nutte‘, die sie, wenn auch unwissentlich, in die ‚tatsächliche‘ und gerade dadurch unvorstellbare Wirklichkeit sexualisierter Gewalt entlässt.

Auch gemäß Estela V. Welldon schließen die beiden Rollen einander nicht aus. Die Psychotherapeutin überträgt die laut Freud vom Kind zu durchlebende ‚anale Phase‘ ins

¹ Lurker, Manfred: Rad, in: Wörterbuch der Symbolik, S. 583 f., hier S. 583.

² Hier offenbart das aus der kopernikanischen ‚Wende‘ (Blome, Hans-Joachim/Zaun, Harald: Der Urknall. Anfang und Zukunft des Universums, mit 7 Abbildungen, 2., aktualisierte Auflage, München 2007 (zuerst 2004), S. 18) resultierende ‚heliozentrische Weltbild‘ (ebd., S. 19) seinen tief verborgenen religiösen Charakter, der in besessener Suche nach ketzerischen Elementen und geblendet von der Glut ‚de[s] Scheiterhaufen[s]‘ (ebd.) so lange unentdeckt blieb. Christlich ist somit eine Welt, die in Bewegung bleibt, statt sich ausschließlich von anderen umkreisen zu lassen.

³ Lurker, M.: Rad, S. 584.

⁴ Ebd.; zu den ‚vier Elementen‘ siehe auch Kapitel 2.2.7, S. 60, sowie Kapitel 3.3.4.2, S. 249; zur Erwähnung des Komponisten der ‚Vier Jahreszeiten‘ bei Paprotta siehe Kapitel 3.3.4.2, S. 267.

⁵ Lurker, M.: Rad, S. 584.



Erwachsenenalter, wo sie allerdings eher im ‚übertragenen‘ Sinne zu verstehen ist. Es geht um das Verhältnis des Mannes zu der von ihm frequentierten Prostituierten, das „zuweilen unbewußt eine frühe Mutter-Sohn-Beziehung neu beleben“¹ kann. Äußerungen beider Seiten belegen laut Welldon, dass Sexualität und Emotionalität dabei als ebenso gleichberechtigte wie fakultative Komponenten nebeneinanderstehen. Zwei wichtige Unterschiede zum Verhältnis zwischen Katja und ihren Söhnen in der ‚Folterkammer‘ müssen angeführt werden. Der erste ist der pekuniäre, der die Basis für ein Zustandekommen eines Hure-Freier-Verhältnisses bildet: „Geld spielt [...] immer eine Rolle. Ein eindeutiger Vertrag wird abgeschlossen: Die Frau nennt den Preis, den der Mann für die zu produzierenden ‚Waren‘ zu zahlen hat.“² Abgesehen davon, dass Dorian und Robin allein aufgrund ihrer Minderjährigkeit ohne Zustimmung einer erziehungsberechtigten Person zu keinerlei Vertragsabschluss berechtigt sind, werden sie persönlich zur ‚Ware‘ – die sich logischerweise nicht selbst bezahlen kann. Doch entscheidend ist zum Zweiten, dass Katja nicht die imaginäre, sondern die reale Mutter ist, sodass eine geschlechtliche Interaktion den phantasierten in den praktizierten und somit kriminalisierten Inzest abgleiten lässt. Auf anderer Ebene hingegen können sich die Fähigkeiten von Mutter und Prostituierte durchaus überschneiden, und zwar als Bezugsperson, „die bei diesen Transaktionen, die symbolisch mit der Analität, der Beherrschung des Schließmuskels und daher mit dem Fluß der Emotionalität des Mannes assoziiert werden, die Oberhand behält“³ – vorausgesetzt, man versteht den Begriff ‚Transaktionen‘ weniger ökonomisch als psychologisch.

Die für die Empfindung der erkauften als mütterlich-angeborene Liebe notwendige Spaltung vollzieht auch Dorian. Doch im Gegensatz zum Freier gliedert er einerseits Raum und Zeit dabei aus, wenn seine Mutter allein in der Vergangenheit und im Familienkreis statt in der Gegenwart des Folterzirkels wahrgenommen wird, andererseits sich selbst, wenn Katja „zart und weich mit ihm selbst“ (AP 281), aber „hart und gewöhnlich mit diesen Männern sprach“ (ebd.), sodass sein erneuter Weg zur ‚Folterkammer‘ „überhaupt keinen Sinn ergab. Irgendwo da drüben war das Haus, doch er schaffte es nicht näher heran.“ (ebd.) Die in diesem Haus – unter einem Himmel, der „nur einen Zipfel vom Mond“ (AP 240) preisgibt – erlebten Geschehnisse nämlich haben nichts gemein-

¹ Welldon, Estela V.: *Perversionen der Frau*, aus dem Englischen übersetzt von Detlev Rybotycky, um ein aktuelles Vorwort von Sophinette Becker ergänzte Neuauflage, Gießen 2003 (deutsch zuerst unter dem Titel: *Mutter, Madonna, Hure. Verherrlichung und Erniedrigung der Mutter und der Frau*, Waiblingen 1992 („psychologisch gesehen“, Bd. 50); zuerst englisch: *Mother, Madonna, Whore. The Idealization and Denigration of Motherhood*, London 1988) (Reihe „Beiträge zur Sexualforschung“. Organ der Deutschen Gesellschaft für Sexualforschung, hrsg. von Martin Dannecker, Gunter Schmidt und Volkmar Sigusch, Bd. 82), S. 146.

² Ebd.

³ Ebd.

sam mit der Idylle in „ihrem Haus“ (AP 7), über dem sich sogar „die Sterne vom Himmel holen“ (ebd.) lassen. Wenn Dorian seinem verstorbenen und in ihm als zweites Ich weiterlebenden Bruder später die Frage stellt: „Erinnerst du dich an die U-Bahnstation?“ (AP 280), scheint seine Erinnerung den sich jenem Haltepunkt anschließenden Fußmarsch zum Tatort und damit diesen selbst aussparen zu wollen. Dementsprechend fokussiert Dorian die

damals nur im Dunkeln gesehen[e] [...] überdachte Bank, auf der manchmal Penner sitzen, um sich vor dem Regen zu schützen und sich der Illusion hinzugeben, sie hätten ein Dach über dem Kopf. Fast genüßlich hören sie dem Regen zu, während sie den Kopf ein wenig vorstrecken wie Leute, die aus dem Fenster gucken. Was glaubst du, was die alles machen in Gedanken? Halten Hausputz, holen die Post rein, kochen sich was Warmes, sind zu Hause, bis der Regen nachläßt oder einer kommt, der sie verjagt. (ebd.)

Die detaillierte Beschreibung des buchstäblich eher als Durchgangsstation denn als dauerhafter Aufenthaltsort gedachten Wartehäuschens wirkt wie ein nachträglicher Appell, dort zu verharren, wo ein noch so primitives „Dach über dem Kopf“ (ebd.) zumindest Witterungsschutz bietet, statt weiterzugehen bis zu jener Folterhütte, in der alles zerstört worden ist, was innerhalb jeder noch so alltäglichen – und Alltäglichkeit ist das, wonach sich Dorian in seiner Schilderung dieses den Obdachlosen zugeschriebenen Bedürfnisses nach einem ganz normalen Tagesablauf am meisten zu sehnen scheint – Begegnung schon geschützt worden wäre: das schlichte Gefühl, ein Mensch zu sein. Hätte Dorian diese Aufforderung schon damals vernommen und wäre er ihr zudem nachgekommen, hätte er unter Umständen die Frau, die mit ihrer „Sporttasche“ (AP 282) den Anschein erweckt, sich in ebendiesem U-Bahn-Häuschen einquartiert zu haben, wirklich als seine Mutter erkennen können. So jedoch kommt er nicht umhin, in ihr, wenn auch „kleiner geworden ohne ihre Nuttenschuhe, [...] ganz allein und von ihren Komplizen verlassen, die Frau der Folterer, die Schlampe aus dem Schuppen“ (ebd.), wo sich Dorian und Robin zusammen mit und dennoch ungeschützt von ihr aufgehalten haben, zu sehen. Trotz der Weigerung, sie als seine Mutter in sein Bewusstsein zu lassen, fühlt er sich zu ihr hingezogen, vielleicht in dem Solidaritätsgefühl, das vom Schicksal Benachteiligte miteinander verbindet. Als offenbare sie sich ihm gegenüber wenn schon nicht als Mutter, dann zumindest als die Sängerin, die sie einst war, bevor sie ihre Kinder verlassen hat, „formten ihre Lippen ein Wort, das er als seinen Namen erkannte“ (AP 282); doch verhehlt die nahezu poetische Schilderung nicht das dem Künstlerdasein inhärente Scheitern mangels Publikums, lässt mithin nicht unerwähnt, dass „sie ihn anstarrte wie eine Schiffbrüchige, die nach Jahren einen Menschen sieht“ (ebd.). Bildete zuvor vor allem die Phantasie, gewonnen aus Assoziationen der Erinnerung, den Gegenpol zu einer realen



Auseinandersetzung mit der Umwelt, so ist es nun die Imitation, die sich der Identifikation entgegenstellt und anhand deren er die wiedergefundene Mutter trotz eines der individuellsten Merkmale verleugnet: „Vielleicht maßte diese Schlampe sich an, die Stimme seiner Mutter zu imitieren, weil sie Katja einmal auf der Bühne sah und selbst so unbedeutend war in ihrem schwarzen, schmutzigen Nichts?“ (AP 283) Weder das Phantastische noch das Imitat sind als ‚echt‘ zu bezeichnen, und ersetzt man die zwei Begriffe durch ‚Täuschung‘ und ‚Fälschung‘, wird deutlich, dass beide gleichermaßen sogar Antonyme dieses bedeutungsreichen Adjektivs darstellen.

Schon Jahre zuvor gab es einen Moment, in dem ihm die Stimme seiner Mutter fremd erschien. Doch auch wenn damals ihr Aufschrei beim Auffinden ihres toten Lebensgefährten anders klingt als das Timbre ihres Gesangs (vgl. AP 130), so ist dieser Jammerlaut immer noch der Einzigartigkeit der mütterlichen Stimme zuzuordnen und dient als ihr Identifikationsmerkmal, das sogar äußere Stimmungsfaktoren an Bedeutung zu übertreffen vermag, und zwar insofern, als der kleine Dorian „sah, daß ihre Augen trocken waren, obwohl ihre Stimme gerade so klang, als würde sie weinen“ (AP 131). Somit ist Katja Kammers Stimme gleichermaßen Pars pro Toto einer erfolgreichen Sängerin wie einer verletzlichen und dadurch umso menschlicheren Frau; und beide Eigenschaften sind ihrer Intonation – und damit der Intonierenden selbst – nach Dorians Empfinden abhandengekommen. Übrig bleiben kann nur das Imitat, das jede Wertschätzung unmöglich macht.

„Sprache und Körperlichkeit sind die beiden Unterscheidungsmerkmale, die den Fremden am deutlichsten zu identifizieren erlauben“¹, schreibt Rudolf Stichweh in seinem Aufsatz „Der Körper des Fremden“, einem der Beiträge, die Michael Hagner als Herausgeber zum Buch „Der falsche Körper“ vereint und als Verfasser durch seinen eigenen Text „Monstrositäten haben eine Geschichte“ ergänzt. Die dort aufgestellte Behauptung, man vermöge in der „Moderne [...] Menschen, die keinerlei körperliche Abweichungen aufweisen, zu Monstren umzudeuten“², wird von Stichweh anhand eines populären Vorbildes gestützt:

Selbst der Körper Christi am Kreuz konnte in einer riskanten Formulierung als monströs erfahren werden, weil an ihm unwahrscheinliche Kombinationen beobachtbar sind: tiefer Fall und Exaltation, Erniedrigung und Erhöhung, Schändlichkeit und äußerster Ruhm.³

¹ Stichweh, Rudolf: Der Körper des Fremden, in: Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten, hrsg. von Michael Hagner, Göttingen 1995, S. 174–186, hier S. 174.

² Hagner, Michael: Monstrositäten haben eine Geschichte, in: Der falsche Körper, S. 7–20, hier S. 7.

³ Stichweh, R.: Der Körper des Fremden, S. 178.

Ohne blasphemisch werden zu wollen, kann man sagen, dass auch Katja Kammer all diese Extreme, wenn auch in umgekehrter Reihenfolge, in sich vereinigt, die zwar keine Kreuzigung, zumindest aber eine vergleichbare Aburteilung nach sich ziehen. Im Gegensatz zu Jesus fehlt Katja jedoch der messianische Charakter, den sie als Mutter womöglich gar nicht haben kann, denn es ist fraglich, wie man als Erlöser der Menschheit auftreten soll, wenn zu dieser auch eigene Kinder gehören, die entweder ohne Mutter zurückbleiben oder mit ihr zusammen untergehen müssen. Dorian und Robin erleben beides. Das eigentlich Monströse aber ist, dass sich in Katja Kammer nicht nur die Rollen von Mutter und Hure vereinigen, sondern auch die von Täterin und Opfer, sodass Dorian zwischen Hass und Mitleid schwankt, wenn er Katja als „steif und blöd wie eine Schwachsinnige [...], entsprungen, entflohen, die Tasche mit dem Nötigsten dabei, um im Bahnhof zu pennen oder warm auf den Lüftungsschlitzen in den Eingängen der Kaufhäuser“ (AP 283), und umgekehrt „sie ihn wie ein Bild betrachtete, das sie nicht verstand“ (AP 284). Dorian zieht diese Parallele wahrscheinlich gerade nicht in dem Bewusstsein, dass sie die Identität seiner Mutter beweist: Sie kennt den Namen ihres Sohnes, den sie ihm offensichtlich nach Oscar Wildes Titelfigur gegeben hat – womöglich weil sie fasziniert war von dem Jungen, der so jung bleiben wollte wie sein Porträt.¹ Da sie ‚ihren eigenen Dorian‘ jedoch erst nach einer jahrelangen Unterbrechung wieder sieht, kann sie sein „Bild“ (AP 284) wahrhaftig nicht verstehen, da es nicht übergangslos gealtert ist, und zwar in physiognomischer ebenso wie in emotionaler Hinsicht. Dies muss sie im Wortsinne *sprachlos* machen, wodurch sie wiederum Dorian fremd erscheint, der sie nicht einmal duzt. Stichweh stellt fest: „Man kann sich mit dem Fremden nicht verständigen, aber dennoch ist Warentausch möglich“² – wie bei jener blutleeren Hure, die Dorian in ihr sieht. Von dieser kann man zwar kein Gespräch, dafür aber eine unmissverständliche Dienstleistung erhalten.

Ein weiterer Vergleich wird von Stichweh gezogen: „In vielen Fällen ist der Fremde [...], wie dies für amerikanische Indianer behauptet wurde, eine Art Papagei *ohne eigene Sprache*, der europäische Sprachen imitiert“³. Im Gegensatz zu vielen Artgenossen je-

¹ Vgl. Wilde, O.: Das Bildnis des Dorian Gray, S. 41; siehe hierzu auch das Ende des Kapitels 3.4.2, S. 303. Höchstwahrscheinlich hat Katja Kammer dabei nicht bedacht, dass Dorian Grays Leidenschaft gleichzeitig sein Unglück bedeutet, das in der – fatalerweise für richtig und vor allem lebensbestimmend gehaltenen – Erkenntnis verborgen liegt: „Wie traurig das ist! Ich werde alt werden und häßlich und abstoßend. Dieses Bild dagegen wird immer jung bleiben.“ (ebd.) Dieses Bewusstsein könnte sie dazu veranlassen, nicht nur in sich, sondern zusätzlich in dem für ihren ersten Sohn gewählten Vornamen die Schuld daran zu suchen, dass Dorians einzig schönes Bild das des Vergangenen ist, mit dem die äußerst ‚unschöne‘ Gegenwart nicht mithalten vermag. Zur – nicht eindeutig geklärten – Motivierung der Namensgebung siehe aber auch Kapitel 3.3.5.2, S. 283, Anm. 7.

² Stichweh, R.: Der Körper des Fremden, S. 174.

³ Ebd.



doch, deren faszinierende Eigenschaften eine ornithologiebegeisterte Katja Kammer ihren Söhnen vermitteln will, ist ausgerechnet für den sprechenden Vogel in Dorians Erinnerung kein Platz. Zu sehr denkt er an einen solchen, der andere menschliche Züge aufweist – an einen unbenannt bleibenden, schlichtweg „*diesen* Vogel da [...], der hat eben auch geweint, aber jetzt sitzt er auf dem Baum und sieht, wie schön alles ist“ (AP 365; Hervorh. v. S. M.). Es hätte genauso gut sein können, dass das *sprachlose* Tier „auf Dorian herunterglotzte wie auf einen Wurm“ (AP 283), der – in welcher Form auch immer – noch verfüttert werden kann. Genau diesen Blickwinkel aber nimmt „diese Frau“ (AP 249) ein, die für Dorians Empfinden nicht das sein kann, was sie einst war: seine Mutter. In einem anderen Sinne bleibt sie wie der Vogel ohne Sprache, zumindest ohne eine solche, die der Verständigung diene und damit eine Daseinsberechtigung hätte: „Sie bewegte die Lippen, doch keiner hörte, was sie sagte, sie formte Worte, die niemand verstand.“ (ebd.)¹

Die Erklärung der Sprachlosigkeit zwischen Mutter und Sohn findet Dorian ebenfalls in seiner Erinnerung: „Du hast die Wörter in dir eingesperrt und findest den Schlüssel nicht mehr“ (AP 284), hat Katja einst bei Dorian diagnostiziert – heute weist sie selbst Symptome dafür auf. „Wörter“ (ebd.) als Pluralform einer kontextfrei definierten sprachlichen Einheit, die als „minimale freie Form [...] strukturell stabil ist und selbständig verwendet werden kann“², betont den Mangel eines größeren Zusammenhangs, den nur der Plural ‚Worte‘ im Sinne einer mit Leben gefüllten persönlichen Mitteilung herstellen könnte. Doch die Seelenlosigkeit gestammelter Laute, die auch das Ende ihrer künstlerischen, auf gesungenen ‚Worten‘ basierenden Karriere eingeleitet hat, scheint letztlich einer körperlichen Mangelercheinung geschuldet zu sein, durch die Katja am Ende erfolglos „probierte, ob die Wörter es bis auf ihre Zunge schafften“ (AP 284).

Das ‚Bröckeln‘ ihrer damals erfolgreich zur Schau getragenen Fassade als Sängerin vermag ihr Sohn synästhetisch auf ihren neuen Wohnort zu übertragen, der Sprach- und Perspektivlosigkeit gleichermaßen sichtbar macht: Er sieht seine Mutter beziehungsweise die sich in seiner Wahrnehmung lediglich als solche ausgebende Frau „in einem Drecksbau [...] verschwinden, auf dem in abbröckelnder Schrift *Hotel Sylvia* stand, so ein Bumshotel, das sie aufsaugte wie eine Kehrrmaschine den Dreck“ (AP 284 f.), „in dem die Huren hausten und an kalten Tagen die Penner und Säufer ein Zimmer fanden“ (AP 303), kurz: „der richtige Ort für sie“ (ebd.), die er „eines Abends [...] in dem Mo-

¹ Zu einem sehr ähnlichen Zitat aus „Sterntaucher“ vgl. AP 79, wo eine technisch erzwungene Sprachlosigkeit die ‚Form‘ der Lippen betont; siehe hierzu Kapitel 3.4.1, S. 291.

² Schaefer, Burkhard: Wort, in: Metzler Lexikon Sprache, hrsg. von Helmut Glück, mit 70 Abbildungen, davon 17 Karten, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2000 (zuerst 1993), S. 792 f., hier S. 792.

ment, da das Laternenlicht so zaghaft aufzuflammen begann, als hätte es eine große Scheu, diesen ganzen Dreck hier zu beleuchten“ (ebd.), erneut aufsucht. Alles an ihr kommt nur in seinem Kontrast zur Vergangenheit zum Vorschein, der gegenüber „ihr Haar [...] nicht länger hochgesteckt“ (ebd.) ist, „sie nur noch ein jämmerliches Luder war, das auch die Riederwald-Schläger nicht länger in ihrer Mitte duldeten, nicht einmal die“ (ebd.), fügt er gedanklich an. In Abgrenzung zu seiner noch immer nicht als solche akzeptierten Mutter, die ebendiese Identität und damit auch ihre Mündigkeit verloren hat, betont Dorian seine durch Volljährigkeit frisch erworbene Macht, die ihm „das Recht dazu“ (ebd.) verleiht, „mit einem Mädchen [...] eine Bar“ (ebd.) aufzusuchen, ohne wie noch kurz zuvor von einem „Schlägertyp [...] abgewiesen“ (ebd.) zu werden. Doch diesmal ist kein „Mädchen“ (ebd.) bei ihm, das er einlädt, sondern er muss „für das Programm“ (AP 304) bezahlen, das selbst inklusive eines Bieres seine „zwanzig Mark [...] nicht wert“ (ebd.) ist, schon gar nicht, wenn ausgerechnet „die Riederwald-Frau die Bühne betrat“ (ebd.), „nur eine dunkle Fläche, die sich in den Raum hineinschob wie ein frisch geteeter Abschnitt auf einer ramponierten Straße“ (ebd.), mit der „etwas Schwarzes“ (ebd.), was sie trägt, schwimmen muss. Konturen hingegen erhält Dorians Erinnerung an „richtige Bühnen [...], blankgeputzte Höhen, auf denen seine Mutter im Scheinwerferlicht stand, diesem rotierenden Feuerball, glühend von all den Menschen da unten“ (ebd.), die sie nicht nur räumlich überragte. Mit jener Frau, die „versuchte zu singen“ (ebd.), kontrastiert allenfalls „der dicke Mann, der hinter ihr auf einer altertümlichen Heimorgel zu spielen begann, sich in ein weißes Jackett gearbeitet hatte, das zwei Nummern zu klein für ihn war. Sie waren ein lustiges Duo“ (ebd.), das eine Katja Kammer allein schon dadurch, dass sie sich immer selbst auf dem Klavier begleitet hat, niemals hätte bilden können.¹ Allein auf der Bühne ist „die Riederwald-Frau“ (AP 304) auf ganz andere Art und Weise: „Mit jedem Lied wurde sie leiser und sang bald nur für sich allein, weil sie wohl wußte, daß sie dem Publikum nicht gefiel.“ (AP 305) Dorian wurde als Kind bereits Zeuge eines solchen Misserfolges auf der Bühne – mit dem Unterschied, dass er sich damals, als Sohn und Inspirationsquelle der Komponistin und Interpretin, vom Publikum, das sich in „diesem Höllengeräusch aus Gelächter und Pfiffen, Schimpfwörtern und Flüchen“ (AP 9) erging, distanzierte und die Aburteilung seiner Mutter, mit *Stabreim* für immer ‚eingehämmert‘ sowohl in seinem Bewusstsein als auch „in der Zeitung [...]: *Kammer kaputt*“ (ebd.), als Lüge empfand, wohingegen er dieser Schlagzeile nun, wo er „am Abgrund [...] in ein Loch voller Ratten, [...] Schwäche und Verfall“ (AP 305) sieht, beipflichten müsste. Misslungen ist nur der Auftritt „d[er] Riederwald-

¹ Zum „Duo“ (AP 304) siehe auch Kapitel 3.3.2, S. 214, wo die verschiedenen quantitativen und qualitativen Möglichkeiten, ein ‚Trio‘ oder ‚Quartett‘ zu realisieren, einander gegenübergestellt werden.



Frau“ (AP 304), nicht aber der seiner Mutter. Missachtet hingegen werden beide. Vielleicht sind für Dorian nicht einmal ihre „Hänger“ (AP 305) das Schlimmste, sondern die Augenblicke ihrer „Schwäche“ (ebd.), mit der sie wirkt „wie ein Kind, das sich verlaufen hat und nun wartet, bis einer kommt, der es an die Hand nimmt und fortbringt von hier“ (ebd.). Dass sie das Weggehen von der Bühne einst ganz allein schaffte, zeigt „ihr letzter richtiger Auftritt“ (AP 9) als Katja Kammer – und nicht nur das: Damals „hob Katja Kammer oben auf der Bühne den Mittelfinger und ging“ (ebd.), heute jedoch „hob sie manchmal eine Hand, als wollte sie sich an etwas erinnern, das ihr im selben Moment schon wieder entglitt“ (AP 305), eine Geste, die trotz ihrer Ähnlichkeit nicht zur Identifikation seiner Mutter reicht. Während die schon in idyllisch verbrachter Kindheit verborgene Angst ihrer Söhne vor den Hunden der Dorfbewohner, die nicht (zu schätzen) wussten, „daß Katja Kammer eine berühmte Sängerin war“ (AP 7), noch von ebendieser bekämpft wurde – denn „Katja beschimpfte die Hunde und die Leute, denen sie gehörten“ (AP 8) –, erstarrt sie nun zum „Baum, gegen den ein Rudel Hunde pißte. Sie schnüffelten, die Hunde, die Männer im Raum, und betatschten sie mit ihren Pfoten, doch tat sie so, als merke sie es nicht oder als sei das ganz normal“ (AP 304 f.). Mangelnde Gegenwehr bedeutet hier nicht unbedingt Feigheit, sondern eher Resignation im Hinblick darauf, dass Auflehnung allenfalls noch sie selbst, aber keinesfalls mehr ihre Kinder schützen könnte. Erneut spielen Dorians Gedanken mit einer Synästhesie, anhand deren umgekehrt er der scheiternden Sängerin wenn schon keine Achtung, dann zumindest einen gewissen Schutz entgegenbringt, den ihr das Sichtbare vor dem Hörbaren gewähren kann: Dementsprechend „krallte ihr Blick sich an den nikotinzerfressenen Wänden fest, wo keine Worte standen“ (AP 305). Doch der von ihr erweckte Anschein, in ihr seien „die Wörter [...] eingesperrt“ (AP 284), bedeutet noch längst nicht, dass sie vor den von außen auf sie einströmenden und im Befehlston geäußerten gefeit ist: „Schleich dich“, schrie einer, „geh sterben.““ (AP 305) Für Dorian selbst ist seit der Zeit in der ‚Folterkammer‘ „Leben [...] dieser Rest, den sie ihm gelassen hatten“ (AP 247), und zumindest das innere ‚Sterben‘ nicht mehr weit entfernt. Dort im Riederwald nimmt er die jetzt Ausgebuhte noch als „Komplizin, [...] schwarz und weiß, mit bleicher Haut und aufgestecktem dunklen Haar, eine Schlampe“ (AP 248), deren „Stöckelschuhe [...] mit steilen Absätzen, wie Nutten sie tragen“ (AP 246), „glänzende Spitzen“ (ebd.) aufweisen, wahr, die als ‚femme fatale [...] ihre Nähe zum Tod [...] grausam provoziert durch eine berückend-gefährliche oder eine krankhaft-übersteigerte Sinnlichkeit“¹. Im kläglichen Scheitern auf der Bühne hingegen betrifft der Tod sie selbst und verwandelt sie in eine ‚femme

¹ Unseld, M.: „Man töte dieses Weib!“, S. 162.

*fragile*¹. Gemäß Melanie Unseld, deren Titel „Man töte dieses Weib!“ eher die kalte ‚Folterhexe‘ als die zerbrechliche Sängerin zu eliminieren anreizt, vollzöge sich damit der Wechsel vom Dämonischen ins Ideale. Beide sind Formen einer „Traumwelt, in die sich der Künstler vor der Realität flüchten kann“²: Der starken Frau vermag er sich als Sklave zu unterwerfen, die schwache wiederum als Held zu erretten. Bei Dorian hingegen, dem Erstere Angst macht, während Letztere allenfalls sein Mitleid erregt, funktioniert dies nicht, und weder für ihn noch für Katja gilt das, was „dem Schöpfer [...] die völlige Abkehr von der Realität“³ ermöglicht und von ihm inszeniert für beide Seiten befriedigend verläuft,

sowohl für den Mann, der das Grauenhaft-Sinnliche goutieren kann, ohne in eigentliche Gefahr zu geraten, als auch für die Frau, die sich aufgrund der ästhetischen Distanz nicht mit dem Außenseiterstatus dieser Frauengestalten identifizieren muß⁴.

Nicht nur ihr Verwandtschaftsgrad, sondern vor allem ihre psychische Konstitution verhindert dies. Katja übernimmt als „ein [...] zentrales Definitionsmerkmal der *femme fatale* [...] ihre Vielgestaltigkeit“⁵, überträgt jedoch die damit einhergehenden „Namen aus der Geschichte, aus mythologischen oder literarischen Quellen“⁶ auf ihren Sohn, um ihm den Wert zurückzugeben, den sie so lange verkannt hat und durch den sie ihren eigenen Wertverlust nun wettzumachen versucht: So erklärt sie der Barfrau, der Name ihres Sohnes stamme „vom Volk der Dorer“ (AP 306)⁷ ab. Was sie selbst wert ist, teilt der Namensträger ihr mit dem Hinweis „Sie sind ganz schön im Arsch“ (AP 308) und indem er ihr „ein Fünfmärkstück [...] vor die Füße“ (ebd.) wirft, mit, während ihre Entschuldigungen und Erklärungsversuche des jahrelangen Stillschweigens – „ich wollte nicht anrufen, nur um zu sagen, daß es nicht geht. Und ihr hattet doch ein neues Leben, ihr –“ (ebd.) –

¹ Ebd., S. 163.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Es scheint, als wolle Katja Kammer dadurch, dass sie den Namen ihres älteren Sohnes auf die Dor(i)er zurückführt, die als „altgriech[ischer] Stamm [...] im Verlauf der Dorischen Wanderung aus Nordgriechen[and] über die Landschaft *Doris* nach S[üden] vorstieß[en] u[nd] den Peloponnes (außer Achaia u[nd] Arkadien), die südl[ichen] Kykladen, Kreta, Rhodos u[nd] die S[üd]-JW[est]-Küste Kleinasiens besetzte[n]“ (Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie, S. 63, Artikel „Dorier“), verhehlen, dass er eigentlich aus Oscar Wildes „Bildnis des Dorian Gray“ stammt, der lieber freiwillig aus dem Leben scheiden als „alt werde[n]“ (Wilde, O.: Das Bildnis des Dorian Gray, S. 42) will. Die Änderung des Namensvorbildes lässt vermuten, dass sie Dorian vor dem Schicksal seines berühmten literarischen Namensvetters schützen und ihn stattdessen mit dem Mut seiner griechischen ‚Vorkämpfer‘ ausstatten will. Damit steht sie jedoch ziemlich allein da, denn sowohl die Barfrau, die der Muttersprache des Autors Wilde entsprechend Dorians Namen für „englisch“ (AP 306) hält, als auch der Namensträger selbst, der ihr „nick[en]“ (ebd.) zustimmt, scheinen an den Jungen zu denken, der auf ewig ein solcher zu bleiben gedenkt. Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.5.2, S. 279, Anm. 1.



ebenso unbeantwortet an ihm abprallen „wie der absterbende Ton eines schlecht gestimmten Instrumentes“ (ebd.). Genau so „hing ihre Stimme in der Luft, ein hilfloser Laut, den er von den Wracks kannte, die ihm manchmal auf der Straße begegneten“ (ebd.), aber nicht von seiner Mutter, die ihm einst erklärte: „Tot sein heißt, man geht woandershin.“ (AP 309) In diesem Sinne muss eine gescheiterte Sängerin, die neben ihm an der Bar steht und glaubt, mit ihm „woandershin gehen“ (ebd.) zu können, in Dorians Verständnis den gemeinsamen Tod, den erweiterten Selbstmord vorschlagen. Und da eine gute Mutter so etwas nicht tun würde, erscheint die später in innerer Zwiesprache an seinen toten Bruder gerichtete Frage „Und zu dieser Frau, Robbi, hast du Mama gesagt?“ (AP 285) völlig berechtigt.

Auch wenn eine rhetorische Frage keine Antwort erwartet, fehlen Dorian dafür ‚buchstäblich‘ die ‚Worte‘, die schon längst „ab[ge]bröckel[t]“ (AP 284) sind wie die Fassade dieser Frau und einige Zeit später auch die Buchstaben ihres Namens. Dann wird sie sich nicht mehr ‚Katja Kammer‘, sondern ‚Billa Hufnagel‘ schreiben, angeborener erster Vorname in Kurzform samt angeheiratetem zweitem Nachnamen (vgl. AP 375). In den Zeitungen, die einst über „eine berühmte Sängerin“ (AP 7) schrieben, wird er nicht zu lesen sein, denn er ist nur der Name ihres Schlagzeugers (vgl. AP 375), der immer nur im Hintergrund zu sehen und zu hören war – wie auch in seiner Ehe mit ihr. Zwar gehört ihm eine Kneipe, doch an der Theke, die nun endgültig die Bühne ersetzt und an der nun das Leben spielt, steht seine Frau, deren vollständigen Namen nur sie selbst und das Amt kennen: „*Hufnagel, Sybille Katja, geb. Kammer*“ (ebd.)¹.

¹ Beide Vornamen vermögen das Schicksal von Dorians und Robins Mutter zu personifizieren. Zu ihrem ersten, in der Zeit der Gesangskarriere verborgenen Namen, der gemäß seinem griechischen Ursprung ‚y‘ und ‚i‘ vertauschen müsste, siehe auch Kapitel 2.3.6.2, S. 109, wo die Eigenschaften einer Sibylle von Delphi – die nicht etwa als Kombination aus Vor- und adeligem Nachnamen, sondern aus Beruf(ung) und Wirkungsstätte zu verstehen ist – erwähnt werden. Klaus Schmech vereint in seiner Kommentierung dieses Vornamens mythologische und linguistische Bedeutsamkeit: „Bei den wahrsage-süchtigen Griechen [...] etablierten sich die Sibyllen neben den weit verbreiteten Orakeln als wichtige Säule der damals florierenden Zukunftsdeuter-Branche. Später ließen sich auch die Römer von den Sibyllen in ihren Bann ziehen. Die Menschen der Antike stellten sich unter einer Sibylle ein materiell nicht fassbares, altersloses, weibliches Wesen vor. Meist residierten die Sibyllen in Höhlen, doch in der Vorstellung ihrer Anhänger waren sie nicht an Ort oder Zeit gebunden. Zu den Kunden der Sibyllen des Altertums sollen auch Könige und römische Kaiser gehört haben. [...] Die Übersetzung des Namens lautet ‚die Geheimnisvolle‘ oder ‚die Rätselhafte‘. In den Duden hat es das Wort ‚sibyllinisch‘ geschafft. Es gilt als das einzige Adjektiv der deutschen Sprache, das von einem weiblichen Vornamen abgeleitet ist.“ (Schmech, Klaus: *Das trojanische Pferd. Klassische Mythen erklärt*, Planegg/München 2007, S. 94 f.) Auch ihre Namensträgerin aus „Sterntaucher“ scheint „nicht an Ort oder Zeit gebunden“ (ebd., S. 94) – interpretiert sie doch beide Phänomene um: Den mit ihren Kindern geteilten Ort als Sitz der Familie gibt sie auf, wohingegen sie die gemeinsame Zeit mit ihnen ohne die Periode der Vernachlässigung und Folter ihrer Kinder nahtlos fortzusetzen trachtet. „Materiell nicht fassbar[]“ (ebd.) ist sie am Ende durch den Entzug ihrer gleichermaßen kreativen wie ‚materiellen‘ Lebensgrundlage, der Musik, „Kunden“ (ebd.) hat sie nicht mehr als Prostituierte, sondern allenfalls noch, spärlich gesät, in der heruntergekommenen Kneipe ihres Mannes. „Ein kleiner Gang führte am Tresen vorbei, dunkel und eng“

Erst am Ende des Kriminalromans kann man sicher sein, dass sie zwei Söhne hat. Beide sterben – zunächst der jüngere durch die Hand entweder seiner Mutter¹ oder seines

(AP 383), zu ihrer persönlichen „Höhle[]“ (Schmeh, K.: Das trojanische Pferd, S. 94) – man beachte die phonetische Nähe zur ‚Hölle‘ und die lexikalische zur ‚Kammer‘ –, in der sie, die zu längst vergangenen, glücklicheren Zeiten ihre mehr als unglückliche Zukunft ‚im Traum‘ nicht hätte voraussagen können, fast von ihrem älteren Sohn erschossen worden wäre (vgl. AP 384 f.) – hätte nicht ihre ‚Namensvetterin‘ Ina Henkel sie rechtzeitig ‚gerettet‘. Sowohl ‚Katja‘ als auch ‚Ina‘ leiten sich als Varianten von ‚Katharina‘ ab (vgl. Nitsch, Cornelia: Alte Vornamen neu entdeckt, München 2007, S. 71 f.). Eine ihrer bekanntesten Vertreterinnen ist die heilige Katharina von Alexandrien, die bis zu ihrem gewaltsamen, auf grausamste Folter folgenden „Tode durch das Schwert“ (Melchers, Erna/Melchers, Hans: Das große Buch der Heiligen. Geschichte und Legende im Jahreslauf, Bearbeitung Carlo Melchers, München ⁶1983 (zuerst 1978), S. 766) beharrlich am christlichen Glauben festhielt. Der Legende nach „ließ der Kaiser sie nackt ausziehen und mit Ruten schlagen und danach in einen finsternen Kerker sperren“ (ebd., S. 765), worin sie eine deutliche Parallele zum Schicksal der Kinder Sybille Katja Kammers aufweist, die mit ihrem Namen doppelt für das Leid ihrer beiden Söhne zu büßen scheint. Dass Ina Henkel ihren Vornamen ebenfalls der berühmten Märtyrerin verdankt, untermauert möglicherweise die starke emotionale Verbundenheit der Ermittlerin mit der zentralen Figur ihres aktuellen Kriminalfalls. Auch wenn die deutsche Übersetzung des – nicht direkt erkennbar – von ihnen geteilten Vornamens „die allzeit Reine“ (ebd., S. 763) lautet, bleibt am Ende mehr als fraglich, ob Katja und Ina sich von einer (Mit-) Schuld an Dorian's Tod *reinwaschen* können, ganz zu schweigen vom Schicksal Robins, den zumindest Ina allerdings niemals kennengelernt hat. Fest steht, dass Dorian mit seiner Mutter Sybille Katja die im Namen enthaltene Bezeichnung „alterslos[]“ (Schmeh, K.: Das trojanische Pferd, S. 94) insofern teilt, als auch sein auf Oscar Wilde zurückgehender Namensgeber Dorian Gray das Alter negiert (vgl. Wilde, O.: Das Bildnis des Dorian Gray, S. 41; siehe hierzu außerdem das Ende des Kapitels 3.4.2, S. 303, sowie Kapitel 3.3.5.2, S. 279, Anm. 1, und S. 283, Anm. 7). Doch während Letzterer es willentlich ablehnt, wird es Dorian Kammer ungefragt genommen. Am Ende mag Sybille Katja alles, einschließlich ihres Alters und der damit zusammenhängenden Versäumnisse und Verfehlungen, verneinen: Es kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie immerhin noch *Hufnagel* heißt und damit noch auf einen Rest sich im Namen andeutenden Glücks hoffen könnte. Doch wäre sie tatsächlich abergläubisch, käme ihr selbst hier eine ernüchternde Erkenntnis ‚ins Gehege‘: „Ein Hufeisen bringt nur Glück, wenn es [...] zufällig gefunden wurde. [...] Es soll, angenagelt oder aufgehängt, vor Naturkatastrophen, Krankheiten, Bränden und bösen Geistern schützen.“ (Gerlach, W.: Das neue Lexikon des Aberglaubens, S. 119 f., Artikel „Hufeisen“, hier S. 119) Zwar hat sie mit dem ‚Hufnagel‘ einen das Glück festigenden Bestandteil des ‚Hufeisens‘ gefunden, aber weder ist dieser Fund als *zufällig* zu bezeichnen – schließlich handelt es sich um den Schlagzeuger aus ihrer erfolgreicheren Vergangenheit (vgl. AP 375), der ihr am Ende nicht zum Glück gereicht, sondern allenfalls als der aussichtslosen Lage geschuldeter, *bewusst* gewählter ‚Notnagel‘ herhält –, noch sind ihre individuellen Probleme im Symptomrepertoire enthalten, in dem sich das Glück eines Hufeisens samt Nagel entfalten könnte.

¹ Die bis zum Schluss der Romanhandlung von „Sterntaucher“ nicht eindeutig geklärte Frage, ob die Mutter ihren jüngeren Sohn in Notwehr erstochen hat, unterscheidet sich sowohl hinsichtlich der Motivlage als auch bezogen auf das Mutter-Kind-Verhältnis gravierend von der Ratlosigkeit, die der Düsseldorfer Kriminalhauptkommissar Stephan Harbort in seinem Buch „Wenn Frauen morden“ angesichts „d[er] Vorstellung, dass die Mutter, der man sein Leben verdankt, dieses auch böswillig auslöschen kann, dass sie sich an wimmernden und wehrlosen kleinen Menschenwesen vergreift und sie qualvoll tötet“ (Harbort, Stephan: Wenn Frauen morden. Spektakuläre Kriminalfälle, München/Zürich 2010 (zuerst unter dem Titel: Wenn Frauen morden. Spektakuläre Fälle – vom Gattenmord bis zur Serientötung, Frankfurt am Main 2008), S. 9), aufzeichnet. Die Frage nach der eigentlichen Täterschaft weicht vor dem Beweggrund zurück. Bereits dieser „widerspricht unseren Erwartungen und unserer Lebenserfahrung so deutlich und erschüttert unser Urvertrauen in mütterliches Handeln so heftig, dass das Bedürfnis nach Aufklärung besonders groß ist. Wer sind diese Mütter? Warum tun sie das? Und was kann getan werden, damit es nicht immer wieder dazu kommt?“ (ebd.) Katja Kammers Geschichte reicht weiter zurück als bis zum Tod ihrer Kinder. Ihre Schuld ist zuallererst innerhalb der Vernachlässigung und des Missbrauchs beider Söhne zu suchen, womöglich aber auch dort nicht zu finden – ersetzt man den Begriff der Schuld durch den des ‚Schicksals‘.



Bruders¹, zuletzt der ältere durch drei Kugeln einer Kriminaloberkommissarin, die nicht lesen kann, was irgendwo in der Vergangenheit ihres Opfers steht: „LIEBER DORI, mit Kreide auf eine große Tafel gemalt, sein Geburtstagsgruß. Seine Mutter hatte noch ein Gedicht darunter geschrieben, an das er sich nicht mehr erinnern konnte“ (AP 11). Mit Kreide Geschriebenes ist dafür prädestiniert, weggewischt zu werden.

¹ Zumindest für den Rezensenten Michael Schweizer bildete diese Option die bevorzugte Variante, höbe sie doch nicht nur die Verwirrung durch die Mörder-Opfer-, sondern gleichzeitig die noch viel tiefgreifendere Verstörung der Mutter-Sohn-Beziehung auf. Die Möglichkeit des Brudermordes erscheint Schweizer zudem realistischer, wenngleich „Katja Kammer, von Ina endlich erkannt, behauptet, sie habe Robin getötet, weil er vor Bosheit nicht mehr er selbst gewesen sei. Einiges spricht aber dafür, dass ein Geisteskranker das Messer geführt hat, und das ist Katja eindeutig nicht. Deckt sie den wahren Täter, über seinen Tod hinaus? Das wäre Liebe und ein grauenhafter, versöhnlicher Schluss.“ (Schweizer, M.: *Begabte Vatertochter*) Ungeachtet der von Schweizer nicht verhehlten Ambivalenz dieses finalen ‚Ausgleiches‘ stellt sich die ‚weiterbohrende‘ Frage nach der Sinnhaftigkeit einer Versöhnung, wenn zumindest das irdische Dasein keine Person mehr bereithält, die überlebt hätte, geschweige denn mit der sich zu versöhnen überhaupt möglich wäre.



3.4 *Festgehalten im Bild*

Was in Dorian Kammers Erinnerung abgespeichert ist, muss seine Kollegin Ina Henkel anderweitig in Erfahrung bringen. Das Fernbleiben von Katja Kammer betrifft sowohl Dorian, der seine Mutter im Unterbewusstsein sucht, als auch Ina, die ebendiese in Verbindung mit dem Mord an deren zweitem Sohn, Dorians Bruder, aufspüren muss. Beide könnten sich ihre Suche sparen, denn während Dorian Katja Kammer in der Kneipenwirtin Billa Hufnagel längst wiedergetroffen, jedoch nicht als seine Mutter akzeptiert hat, begegnet auch Ina ihr im Zuge der Ermittlungen recht früh, ohne allerdings die Zusammenhänge zu sehen. Gelegenheit, diese herzustellen, bietet ihr unter anderem „eine verschlossene Kassette unterm Schrank“ (AP 78) der Tillmanns, Dorians und Robins Pflegeeltern. Darin werden „zwei Videobänder“ (ebd.) aufbewahrt, auf denen Katja Kammer jeweils in einer anderen Rolle zu sehen ist.

3.4.1 **Mitschnitte einschneidender Erlebnisse**

„Ein tanzender Sonnenstrahl fiel auf ein Messer, das eine Brustwarze durchschnitt.“ (AP 78) Wie nah Schönheit und Grauen beieinanderliegen, beweist das Schockerlebnis, dem man in der Kürze dieser Aussage ausgesetzt ist. Betrachtet man das zweite „ein“ (ebd.) dieses Satzes als dessen Mitte, bleiben jeweils gleich viele Wörter für eine Idylle und deren unmittelbar erfolgende Demaskierung. Die einführende Behutsamkeit ist zu kurz, um als ästhetische Momentaufnahme erlebt werden zu können. Schneller als beim ‚Schere-Stein-Papier‘-Spiel gehen Harmlosigkeit und Gefahr ineinander über, nahezu gleichzeitig nimmt man wahr, wie das „Messer“ (ebd.) als Zentrum zunächst vom „Sonnenstrahl“ (ebd.) berührt wird, bevor es in einer „Brustwarze“ (ebd.) selbst aktiv sein Ziel findet.

Ein Innehalten ist weder möglich noch empfehlenswert. Es bedarf keines filmischen ‚Schnittes‘, um von einer Szene in die nächste geführt zu werden, reißt doch der tatsächliche, buchstäbliche Schnitt eine viel größere Kluft zwischen die allzeit präsente, natürliche Schönheit des Sonnenlichtes und das kurzfristig stimulierende, künstliche Arrangement der Folter. Gerade der Charakter eines Kunstwerks verleiht der Szenerie die Möglichkeit, geistig abstrahiert empfunden zu werden, um damit einer physischen Belastung vorzubeugen. Ina Henkel geht sogar noch weiter, denn sie „konzentrierte sich auf die technischen Details. Grobkörniges Bild, unbeholfener Wechsel zwischen Totale und Zoom“ (ebd.). Gerade dadurch vermag sie sich vor jedweder Kontemplation zu schützen.



„Kultur ist geduldig. Technik ist ungeduldig. Ungeduld ist der Stempel und das Stigma dieser Zeit“¹, sagt der Rechtsphilosoph Gustav Radbruch, und während seine Worte womöglich eher pessimistisch die Schnelllebigkeit der maschinell vereinfachten Welt ansprechen, die den Blick am Schönen, am Wesentlichen, am individuell Geschaffenen wie ein Zug vorbeifahren lässt, deutet die Oberkommissarin sie insofern um, als ein ‚geduldiges‘ Verharren ihrer Augen am ‚Kunstwerk‘ der Folterszene im schlimmsten Falle die bereits vollzogene intellektuelle Abstraktion des Sichtbaren auf ihre eigene Person übergreifen lassen könnte, um sie letztlich zum miterlebenden Teil des Geschehens und gleichzeitig mitgefangenen Bildelement zu degradieren, das jenen physischen Schmerz der Gefolterten mitempfinden muss. Dementsprechend wäre das ‚ungeduldige‘, rein technische Vorbeiziehen am zur Schau gestellten Verbrechen im positiven Sinne eher als ‚Schutzmechanismus‘ zu bewerten, der die Betrachterin auf gesundem Abstand hält.

Von anderen – ebenso mitunter ‚berauschenden‘ – Kunstwerken kann gemäß Sven Kramer eine ähnliche Gefahr ausgehen. Er geht sogar so weit, den Sadismus dem Künstler selbst zuzuschreiben. Im konkreten Fall ist das Kunstwerk nicht in Bildern, sondern in Worten arrangiert: „Die Idee, mit der Literatur foltern zu können, hält für manche Schriftsteller eine Verführung bereit, die sich aus dem verbreiteten Wunsch ergibt, dem Geschriebenen möge unmittelbare Wirksamkeit zukommen.“² Auch Kramer spricht das mit Machtverlust einhergehende Verhängnis der Verschmelzung mit der Tat an, im Laufe dessen zwar „der Gefolterte sich das Widerstehen vorgenommen haben könnte, der Körperschmerz aber diesen rationalen Entschluß unterläuft“³. Infolgedessen wäre der kulturelle, in den Bann des Autors gezogene Mensch einerseits empfindsamer als der unerreichbare Techniker, andererseits aber eben auch leidender. Die Machtversessenheit mancher Schriftsteller, nicht nur im übertragenen Sinn zu ‚fesseln‘, sondern „den Empfänger überwältigen, beherrschen zu können und ihm unmittelbar und gänzlich die eigene Weltsicht einzuprägen“⁴, führt Kramer ad absurdum, indem er strikt „die Wirkungen der Literatur und des physisch induzierten Schmerzes [...] qualitativ voneinander unterschied-

¹ Radbruch, Gustav: Aphorismus 467 (Auszug aus: ders.: Aphorismen – Über die Geduld, in: Philosophie und Recht, Festschrift zum 70. Geburtstag von Carl August Emge, hrsg. von Ulrich Klug, Wiesbaden 1960, S. 51 f.), in: ders.: Aphorismen zur Rechtsweisheit, gesammelt, eingeleitet und hrsg. von Arthur Kaufmann, Göttingen 1963, S. 101. Der Begriff „Stigma“ (ebd.) kann in Übertragung auf die von Ina Henkel betrachtete Folterszene durchaus wörtlich genommen, das heißt als buchstäbliches ‚Wundmal‘ interpretiert werden, das, in degradiertem Kulturverständnis, umso ‚geduldiger‘, weil quälend ‚künstlich‘ – und nicht *künstlerisch*, da sonst das Leiden sublimiert und nicht dokumentiert worden wäre – in die Länge gezogen, ertragen werden muss.

² Kramer, S.: Die Folter in der Literatur, S. 361.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 362.

den¹ wissen will, und seien die Ambitionen des Schriftstellers, „eine waffenanaloge, eine Messerwirkung“² ausüben zu können, auch noch so ausgeprägt. In diesem Zusammenhang ist Kafkas „Strafkolonie“ erneut³ ein Paradebeispiel für Kramers Verständnis von schriftlich realisierter Folter, denn hier „führt die Wirkung der Schrift über den Schmerz; sie trifft, indem sie buchstäblich verletzt“⁴ – und Kramers Satz selbst schon verführt dazu, jedes seiner Wörter ‚auf die Goldwaage zu legen‘: „Buchstäblich verletzt“⁵ ist man wahrhaft durch Buchstaben, durch die der Exekutor „die Inschrift im Körper vollzieht“⁶, und zwar mit „zweierlei Nadeln [...]. Die lange schreibt [...], und die kurze spritzt Wasser aus, um das Blut abzuwaschen und die Schrift immer klar zu erhalten.“⁷ Ähnliches vollzieht sich am Körper der Protagonistin des Foltervideos – nur dass bei ihr als ‚Schreibwerkzeug‘ „Messerspitzen in ihre Haut eindringen. Sie zogen eine Spur über ihren Körper hinweg, ritzen ein Muster von den Brüsten über den Bauch bis zu den Beinen.“ (AP 78) Paprotta ersetzt Kafkas eingeritztes Schriftbild mithin durch ein schlichtes „Muster“ (ebd.), das dennoch nicht die auch in diesem zum Ausdruck kommende Bedeutung verhehlen kann. Die Kafka häufig zugeschriebene Verschmelzung des Erzählers mit dem Autor, der gemäß sich nicht erst der Lesende, sondern bereits der Schreibende als Leidender offenbart, zeigt sich indirekt auch in Kramers Hinweis, dass sich „Kafka [...] in Briefen, Tage- und Notizbüchern [...] die Auffassung von dieser schmerzhaft treffenden Kraft der Schrift zu eigen zu machen scheint“⁸.

Paprotta hingegen beschreibt in ihrem Interview mit Dieter Paul Rudolph, wie „das Schreiben für den Schreibenden spannend wird“⁹. Als Autorin klammert sie ihre eigene Person aus der von ihr geschaffenen Qual aus, und gerade auf „Sterntaucher“ bezogen räumt sie ein, dass nicht sie selbst, sondern einige ihrer Leser, die sagen: „Mag ich, ist

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Siehe die Erwähnung dieser Erzählung Kafkas im Zusammenhang mit der Folterszene der penetrierten und ausgepeitschten Kinder, Kapitel 3.3.4.2, S. 257.

⁴ Kramer, S.: Die Folter in der Literatur, S. 360.

⁵ Ebd.

⁶ Kafka, F.: In der Strafkolonie, S. 173.

⁷ Ebd.

⁸ Kramer, S.: Die Folter in der Literatur, S. 360. Dass dieser Schmerz für ihn auch mit starker Zuneigung einhergehen kann, beweist Kafka, wenn er in seinen – die Qual des Schreibens und Fühlens allein in dieser Bezeichnung vereinigenden – *Liebesbrief* an seine Freundin Milena Jesenská den Satz eingliedert: „Liebe ist, daß Du mir das Messer bist, mit dem ich in mir wühle.“ (Kafka, Franz: Briefe an Milena, erweiterte und neu geordnete Ausgabe, hrsg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt am Main ¹⁴2011 (dort zuerst 1983; zuerst hrsg. von Willy Haas, New York 1952), S. 263). Von den Herausgebern wurden in eckigen Klammern Ort und Zeit des Schreibens ergänzt: „Prag, 14. September 1920“ (ebd.). Ebendieses Liebes-Messer-Zitat macht Krystyna Kuhn in ihrem Kriminalroman über seinen Verfasser zur „Widmung“ (Kuhn, K.: Die Signatur des Mörders, S. 233) zweier von seinem ‚Interpreten‘ an dessen Opfer verschenkter Kafka-Bücher und ergänzt es gewissermaßen durch „Die Signatur des Mörders“ – die den emotionalen durch letalen Schmerz besiegelt.

⁹ Rudolph, D. P.: „Da steckste nicht drin“, S. 68.



gut, will ich ja zu Ende lesen, kann aber nicht mehr“¹, oder sogar Kritiker, die das Buch „nicht haben rezensieren wollen, weil es sie verstört hätte“², es sind, die unter der von ihr geschaffenen Fiktion leiden und dieses Leid wiederum auf die Autorin übertragen, die schließlich gestehen muss: „Es verstört mich selber, aus verschiedenen Gründen, wenn ich lange Briefe von mir Unbekannten kriege, die das Thema aufnehmen und mir ihr ganzes Leben schildern, niemand kann da angemessen reagieren.“³ Auch wenn sie sich von ihren Figuren distanziert und betont, mit ihnen nichts gemeinsam zu haben – „wir hätten uns nichts zu sagen“⁴ –, scheint sie die Identifikation des Lesers mit den Leidenden nicht verhindern zu können und die von Kramer so bezeichnete Neigung „manche[r] Autoren zu Omnipotenzphantasien“⁵ nicht nötig zu haben. Vielmehr ist sie eine Autorin, die ungewollt ‚mächtig‘ wird und ohne zur Schau getragene ‚Leidenschaft Leiden schafft‘.

Vor einem solchen Gefühl will sich auch die Oberkommissarin Ina Henkel schützen. Das Sichten des Videos ist Teil ihrer Ermittlungsarbeit und dient einzig und allein dazu, einen Hinweis auf Katja Kammer zu entdecken. Mit dieser jedoch hat die gefolterte Frau nichts zu tun. Rein technisch gesehen ist der Film von schlechter Qualität: „schlechte Ausleuchtung, kein Ton, aufgenommen womöglich mit versteckter Kamera“ (AP 78) – doch gerade darin entlarvt sich der Sinngehalt des Zitates von Radbruch⁶: Gerade weil hier dem rezeptiven Blickwinkel nicht etwa ein Kunstwerk ausgesetzt wird, das beispielsweise durch „die Sorgfalt und den Ideenreichtum, mit denen der Film noir sein Bildmaterial behandelt“⁷, gekennzeichnet ist, sondern das wahre Leben, in dessen Ver-

¹ Ebd., S. 66.

² Ebd.

³ Ebd., S. 66 f.

⁴ Ebd., S. 67.

⁵ Kramer, S.: Die Folter in der Literatur, S. 362.

⁶ Vgl. Radbruch, G.: Aphorismus 467, S. 101.

⁷ Werner, Paul: Film noir und Neo-Noir, überarbeitete und erweiterte Ausgabe, München 2000 (zuerst unter dem Titel: Film noir. Die Schattenspiele der „schwarzen Serie“, Frankfurt am Main 1985), S. 95. Wie in Katja Kammers Foltervideo „ein Sonnenstrahl [...] auf ein Messer“ (AP 78) trifft, so richten im Film noir „fast unmerkliche Spotlichter [...] den Blick auf Gegenstände, die mit besonderer Bedeutung aufgeladen werden“ (Werner, P.: Film noir und Neo-Noir, S. 96). Im Gegensatz zum Amateurvideoband, dessen abgebildetes Grauen an keine Tageszeit gebunden zu sein scheint, werden „die Stories des Film noir [...] zu einem sehr großen Teil nachts angesiedelt. Es scheint, als ob die Autoren und Regisseure die Handlung erst auf den Tag verlegten, wenn es keine andere Möglichkeit gab.“ (ebd.) Paul Werner entlarvt die scheinbare Dominanz der Dunkelheit (vgl. ebd.) als in die Defensive gedrängte Instanz: „Die Szenen bei Tag sind im Film noir meist ausgeleuchtet, als ob sie nachts spielten. Die Vorhänge sind zugezogen oder die Jalousien heruntergelassen, und ein paar niedrig hängende Lampen sind angeknipst. Die Jalousie, die das bisschen Licht nur in schmalen Streifen hereinlässt und ein bizarres Schattenmuster an die Wand malt, ist der Schutzschild der Personen gegen die Realität der Außenwelt und des Alltags [...]. Wie Vampire scheinen sie das Tageslicht zu scheuen.“ (ebd., S. 97) Während auf Katja Kammers Videokassette die zerstörerische Wirkung des Lichts in dessen Verschmelzung mit dem Messer zu einer gleißenden, buchstäblich ‚herausstechenden‘ Einheit entfaltet wird, die dem weiblichen

lauf die Technik schließlich auch den Menschen instrumentalisiert, ist der Blick darauf so unerträglich, mithin ‚ungeduldig‘ – wenn nicht für sadistische Voyeure und Akteure, dann zumindest für Ina Henkel, die als zivilisiertes, kultiviertes Wesen nicht umhinkann, eben nicht nur „die technischen Details“ (AP 78) zu betrachten: Ihr zeigt die gequälte Frau „hohlwangig ihr Gesicht, mit tiefen Falten um den Mund herum, die sie älter machten, als sie vermutlich war. Tränen liefen über ihre Wangen. Sie war jung und litt für ein Menschenleben und darüber hinaus.“ (AP 79) Ina Henkel geht über die objektive Beschreibung des Sichtbaren hinaus und erliegt ihrer Eigeninterpretation, die im Augenblick der Betrachtung eine ganze menschliche Existenz und nicht nur eine Momentaufnahme wahrnimmt. Um sich ein eigenes, vollständiges ‚Bild‘ zu machen, ergänzt sie auch die Sinneseindrücke, die technisch zwar nicht zur Verfügung stehen, die Ina aber dennoch als bewiesene Fakten auslegt: „Ihr Mund war weit geöffnet, und sie schrie. Es war sicher, daß sie schrie, denn ihr Mund formte Worte.“ (AP 78 f.)¹ Bereits zu Beginn fasst die Perspektive der Oberkommissarin das Versagen der Technik im Angesicht des menschlichen Leids in die kurzen Worte: „Sie war gefesselt und schrie ohne Ton.“ (AP 78) Letzten Endes ist jene Frau stärker als der Delinquent Kafkas, der schließlich vor dem Foltermechanismus kapitulieren muss, denn „der Mann hat keine Kraft zum Schreien mehr“².

Hinzu kommt, dass eine kafkaeske Anordnung der Figuren und Requisiten künstlicher erscheint als das erschreckend real nicht nur wirkende, sondern dokumentierende Szenario „eine[r] Frau auf einem Möbelstück, das aussah wie ein Gynäkologenstuhl.

Opfer als einziger der gefilmten Personen ihre Menschlichkeit belässt, in der „ihr Gesicht [...] deutlich zu erkennen“ (AP 78) ist und „Tränen [...] für ein Menschenleben und darüber hinaus“ (AP 79) preisgeben vermag, ist in Filmen des „durch Kriegs- und Nachkriegsdesillusion und durch das Trauma des Kalten Krieges“ (Werner, P.: Film noir und Neo-Noir, S. 9) inspirierten Genres häufig zu sehen, wie „das Gesicht einer Frau, selbst das des Stars, dem grellen Licht eines Spots ausgesetzt ist, das ihm nichts vom Glamour und zarten Schmelz der Weichzeichneraufnahmen früherer Filme lässt, sondern es hart und grob zeigt“ (ebd., S. 96).

¹ Auch Katja Kammers Mund „formte Worte“ (AP 79, AP 249) – aus einem anderen Grund ebenso erfolglos; siehe hierzu Kapitel 3.3.5.2, S. 280. Sowohl das in seiner Qual gefilmte weibliche Folteropfer als auch die in Dorians Erinnerung festgebrannte Folterassistentin – seine Mutter – bleiben ungehört (vgl. AP 249) und überlassen es dem Betrachter, inwiefern er Teilnahmslosigkeit oder Schmerz von ihren Lippen abzulesen vermag. Die Synästhesie „[ge]formte[r] Worte“ (AP 79, AP 249) verschiebt die Wahrnehmungsebene. Daraus entwickelt sich in Dorians Psyche zu deren scheinbarem Nutzen ein weitverzweigter Verdrängungsmechanismus als unbewusste Überlebensstrategie, die durch die Schwächung aller Sinne erleichtert wird. Im Gegensatz dazu bedeutet der Verlust der auditiven Ebene für Ina Henkel ein einengendes Hindernis auf dem Wege ihrer Ermittlungsarbeit, das sie aktiv durch Schärfung der bedienten Sinne statt durch unproduktives Verharren bei den ‚unangesprochenen‘ Sinnen bewältigen muss.

² Kafka, F.: In der Strafkolonie, S. 176. So zumindest sieht es der Offizier – in seinem vor dem Reisenden gehaltenen Monolog über die Funktionsweise der präsentierten Folter- und Hinrichtungsmaschine – für den verurteilten Soldaten vor, dem jedoch am Ende Gnade vor nicht vorhandenem Recht gewährt wird, nachdem dem Offizier die Loyalität des Reisenden versagt worden ist (vgl. ebd., S. 189). Doch nicht einmal an seiner eigenen Person gelingt dem nun zur Autoexekution bereiten Offizier das geplante Verfahren, denn „die Egge schrieb nicht, sie stach nur, [...] das war ja keine Folter, wie sie der Offizier erreichen wollte, das war unmittelbarer Mord“ (ebd., S. 195).



Schemenhaft die Gesichter der Männer über ihr, doch ihr Gesicht war deutlich zu erkennen.“ (AP 78) Es hat den Anschein, als seien es diese scharf sichtbaren Konturen, dank deren Ina Henkel die Gequälte nicht aufgibt, während die verwischten Gesichter der Täter auf verlorene Wesen hindeuten, die im Wortsinne nicht zu ‚fassen‘ und letzten Endes auch nicht mehr zu ‚retten‘ sind, über deren Existenz nachzudenken somit vergebens ist.

Was hingegen an der gequälten Frau insbesondere vorherrscht, sind ihre Einzelmerkmale, die umso beängstigender wirken, je weniger sie in einem Gesamtzusammenhang stehen und damit zur Identifikation der Frau beitragen. Am Beispiel des Films „Dr. Mabuse, der Spieler“ veranschaulicht auch Gabriela Holzmann das mit der Fokussierung des Einzelnen einhergehende Schreckensmoment:

Da sich im isolierten Fragment die natürlichen Maßstabsverhältnisse auflösen und das Detail nicht mehr auf ein Ganzes rückzubeziehen ist, entsteht der Eindruck des Monströsen. Teile des Körpers (Arme, Mund, Augen) führen eine Art Eigenexistenz und scheinen sich von einem sie kontrollierenden Bewußtsein emanzipiert zu haben. Nicht mehr Mabuse als ein autonomes, selbstbestimmtes Subjekt spricht, sondern sein Mund als eigenständiges Körperteil formt Worte, die aus seinem Inneren hervorkommen – so als spräche „es“ aus ihm, wie auch der Gewaltimpuls aus den Tiefen seines Unbewußten emporsteigt.¹

Holzmann bedient sich des gleichen sprachlichen Ausdrucks wie Paprotta, um die Verzerrung des ‚Mitteilungsbedürfnisses‘ darzustellen: Auch Mabuse „formt Worte“² und zeigt ebenso wie die mangels technischer Perfektion stumm Leidende, wie weit sich grundlegende menschliche Fähigkeiten von ihrer Zweckbestimmtheit entfernen können.

¹ Holzmann, G.: Schaulust und Verbrechen, S. 287. Vgl. hierzu auch Jacques, Norbert: Dr. Mabuse, der Spieler. Roman, Berlin 1922 (zuerst 1921/22 als Fortsetzungsroman in der Berliner Illustrierten Zeitung). Der gleichnamige deutsche Stummfilm entstand im Jahre 1922 nach dem Jacques' Roman adaptierenden Drehbuch von Thea von Harbou und Fritz Lang, der zudem Regie führte (vgl. Siebenpfeiffer, Hania: „Böse Lust“. Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik, Köln 2005 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 38; zugleich Dissertation am Institut für deutsche und niederländische Philologie der Freien Universität Berlin 2002), S. 291, Anm. 177). „Der erste Verbrecher des Films mit Allmachtsphantasien und einem ominösen, fast schwammigen, weil undurchsichtigen Drang, ‚die Welt‘ zu beherrschen“ (Behrens, Ulrich: Geschichte im Film – Film in der Geschichte. Kleiner Streifzug durch die Filmgeschichte, Norderstedt 2009, S. 112 f.), wurde von Rudolf Klein-Rogge verkörpert (vgl. ebd., S. 118). Hania Siebenpfeiffers Fazit ihrer Erörterung der Frage „nach den geschlechtsspezifischen Konstruktionen des kriminellen Menschen in der Weimarer Republik“ (Siebenpfeiffer, H.: „Böse Lust“, S. 249) zufolge ist „d[er] kriminelle[n] Frau – im Gegensatz zum kriminellen Mann – [...] eine zweifache Außenseiterposition zuzuschreiben“ (ibd., S. 250), wenn sie „sowohl aus der Rechtsordnung als auch aus der ‚natürlichen‘ Ordnung ihres ‚Geschlechtscharakters‘“ (ibd.) fällt. Für Katja Kammer lässt sich diese Zuordnung nur in Bezug auf das missachtete „Gebot der Mütterlichkeit“ (ibd.), nicht jedoch auf einen Prozess „der Homosexualisierung, Hysterisierung und Virilisierung“ (ibd.) aufrechterhalten. Was jedoch auf die Klientel des von ihr bedienten ‚Folterzirkels‘ ebenso zutrifft wie auf Dr. Mabuse, wenn auch in unterschiedlich zu interpretierender Monstrosität, ist Siebenpfeiffers Resümee des in seiner „Triebhaftigkeit [...] entweder kreatürlich oder maschinell operierende[n] Täter[s]“ (ibd.), dessen männliche „Delinquenz [...] nicht dem Verstoß, sondern der Übersteigerung seiner ‚(Geschlechts-)Natur‘ geschuldet ist“ (ibd.).

² Holzmann, G.: Schaulust und Verbrechen, S. 287.

Während Mabuses seelenloses Sprechen zum Pars pro Toto seiner gesamten Unmenschlichkeit wird, vermag die Gefolterte – so unproduktiv es auch sein mag – zumindest noch seelisch zu leiden und zu empfinden, wie klein sie im Angesicht der überdimensional grausamen Ausweglosigkeit ist. Doch das selektive Festhalten dieser unmittelbaren Realität des Traumas mit der Kamera zerstört für die weitaus längere – das heißt „ein Menschenleben oder darüber hinaus“ (AP 79) dauernde – posttraumatische Existenz der Frau auch noch deren letzten menschlichen ‚Vorzug‘ des im verzweifelt geschrienen Wort offenbarten Seelenschmerzes. Es scheint, als dürfe die Frau ihr Schicksal nicht einmal mehr erleiden – zumal wenn gerade ihre Sprache als das Einzige, womit sie sich vielleicht noch wehren zu können glaubt, für den Film (in bizarrer Analogie zu Fritz Langs Stummfilm) nicht mit aufgezeichnet wird und zum tonlosen ‚Ratespiel‘ mutiert, dem nichts Menschliches mehr anhaftet. Im Unterschied zum ‚universellen Verbrecher‘ Mause verbirgt sich das Monströse der gequälten Frau nicht in ihrem eigenen Genius, sondern in der Projektion universeller Gewalt auf ihre Angriffsfläche, die Gewalt als Massenphänomen entlarvt – gemäß der kulturwissenschaftlichen Studie „Von Monstern und Menschen“ ein bereits realisiertes gesellschaftliches Phänomen vor allem der

Abgründe des 20. Jahrhunderts [...]: Die große, singuläre Figur des Monsters wird aufgelöst, stattdessen verbreitet sich die Monstrosität gewissermaßen über die gesamte Bevölkerung. Mit dem Triebkonzept ist jeder ein potenzielles Monster. Ablesbar bzw. sichtbar ist die Monstrosität nicht mehr am Körper, sondern vielmehr an den Handlungen bzw. Taten des Einzelnen; und diese selbst sind nicht monströs, sondern amoralisch; das Monströse liegt im Kern des Individuums, in seiner ‚inneren Natur‘ eingeschlossen.¹

In ihrer Erzählweise scheint Paprotta jedoch die Individualität des Verbrechers buchstäblich in den Hintergrund zu rücken, um einerseits Platz für die vollständige Ausleuchtung des Opfers zu schaffen und andererseits Letzterem dadurch irgendwann seine Würde zurückgeben zu können, auf die sich zu „konzentrier[en]“ (AP 78) eher lohnt als „auf die technischen Details“ (ebd.). In Bezug auf diese bewusste Konfrontation mit der untrennbaren Leid-Würde-Problematik könnte eine Feststellung Lukas Germanns auch die Ermittlungsmethode Ina Henkels bekräftigen: „Indem wir uns den Schrecknissen des Lebens, der Gesellschaft, der Natur zuwenden, lernen wir, ihrem Blick standzuhalten, sie zu verstehen und schließlich zu überwinden.“² Dass dieses Konzept von der Oberkommissarin jedoch eher als Belastung denn als Berufung, oftmals sogar als Anmaßung empfunden wird, enthüllen ihre Gedanken, in denen sie ihre Machtlosigkeit angesichts der Unberechenbarkeit des in immer neuen Gestaltungsformen realisierten Leids zusammenfasst:

¹ Gebhard, G./Geisler, O./Schröter, S.: Einleitung, in: Von Monstern und Menschen, S. 20.

² Germann, Lukas: Die Monstrosität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik, in: Von Monstern und Menschen, S. 153–172, hier S. 160.



„Man wußte ja nie, was man zu sehen bekam, und dann blickte sie auf verdrehte Körper, zerstörtes Fleisch und verzerrte Gesichter und glaubte, sie hätte nicht das Recht, das alles zu sehen.“ (AP 58) Diese Selbstzweifel in der Reflexion der eigenen Rolle angesichts von Verbrechen und Leid stehen für einen einfühlsamen und gleichzeitig verantwortungsbewussten Ermittlertypus mit dem an sich selbst gestellten Anspruch, „nachzudenken und uns zum Gesehenen in eine Beziehung zu setzen, in der wir Stellung beziehen oder zumindest gezwungen sind, Realitäten zur Kenntnis zu nehmen, vor denen wir geneigt sind, die Augen zu verschließen“¹ – auch wenn Germann mit diesen Worten eher den Rezipienten „filmischer Gewaltdarstellungen ein starkes aufklärerisches Credo“² vor Augen führen will als einer Ermittlerin, die ihre Stellung zwar kraft ihres Amtes zumindest offiziell schon längst bezogen hat, die gleichwohl bei jedem Verbrechen aufs Neue des nach allen Seiten standhaft offenen Blicks bedarf. Somit geht sie weiter als der von den realen Bildern aufgeklärte Betrachter, wenn sie anschließend umgekehrt das als Bild hinterlassene wirkliche Verbrechen aufzuklären versucht.

Leider auch in anderer Hinsicht unterstreicht die Tatsache, dass das dem Opfer zugefügte Leid nicht zu verleugnen ist, den ‚Wert‘ dieses Videos: „Teuer war das und begehrt, denn nur das Echte war gefragt, nicht das Gespielte“ (AP 78) – ein weiteres Indiz für den Verfall des künstlerisch Ausdrückbaren im Angesicht des technisch Möglichen. Obwohl jedoch die Qual in ihrer Darstellung schon plastisch und somit pervers genug ist, weigert sich Ina Henkel, der Realität auch noch den letzten Rest an Humanität abzusprechen. Im Gegensatz zu ihrer außerhalb des Geschehens befindlichen Schöpferin³ bestreitet die Oberkommissarin die Existenz von „*snuff movies*, nur gedreht zu dem Zweck, echte Menschen echte Tode sterben zu lassen [...], kein Mensch hatte so etwas wirklich gesehen“ (AP 79). Als könnte Ina die Zeit zurückdrehen und das Opfer innerhalb der aufgezeichneten Vergangenheit retten, scheint sie den weiteren Verlauf des Films zunächst als noch nach allen Seiten hin offenstehendes Leben anzusehen. Tatsächlich jedoch betont sie ihre eigene Machtlosigkeit im Hinblick auf das Unvorstellbare, das durch jedes Verbrechen aufs Neue grausame Wahrheit wird. Fast wirkt es dann doch wie Resignation, wenn sie sich dem Blick auf das Leid der anderen zwar aussetzt, gleichzeitig aber stets noch etwas Schlimmeres im Auge hat, auf das sie notgedrungen wartet: „Sie wollte wis-

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Vgl. Rudolph, D. P.: „Da steckste nicht drin“, S. 67 f. Die auf die Protagonistin Ina Henkel bezogene und im von Dieter Paul Rudolph geführten Interview von deren Erfinderin selbst gestellte Frage „Wie schützt sie sich, wie redet sie, was passiert in ihrem Kopf?“ (ebd., S. 67) beantwortet Astrid Paprotta anhand eigens gesammelter „Erfahrungen, die ich bei meiner Arbeit in der Psychiatrie gemacht habe“ (ebd.), sowie ihr zugetragener „Informationen von Polizisten über Gewaltzirkel und sogenannte snuff videos“ (ebd., S. 67 f.).

sen, ob die Frau auf dem Video sterben würde und ob sie das jetzt zu sehen bekämen“ (ebd.).

Das Blickfeld wird erweitert; und in dem Moment, da der Dilettantismus der Filmproduktion dazu führt, dass „das Bild zitterte, als die Kamera im Raum umherzuwandern begann“ (ebd.), scheint er eine Symbiose mit der Angst der Protagonistin einzugehen. Letztere wird vorübergehend ausgeblendet und durch „das eingefrorene Bild [...] eine[r] Frau im Abendkleid, die an der Wand lehnte“ (ebd.), ersetzt. Dorians und Robins Pflegevater Klaus Tillmann „hielt das Band an“ (ebd.), nimmt dadurch zwar die Bewegung aus der Szene, nicht aber den Schrecken, der vor allem auch als Standbild funktioniert und sich an diesem umso deutlicher ablesen lässt, je länger sich der Blick daran heftet: „Langes, dunkles Haar konnte man erkennen, [...] und ihr Gesicht lag im Schatten.“ (ebd.) Es liegt nahe, von einer Hell-Dunkel-Metaphorik zu sprechen, die einer im Bild ‚erstarrten‘ Frau den Stempel der passiven und im ‚Schatten‘¹ ihrer verbrecherischen Auftraggeber stehenden Mittäterin² aufdrückt, während dem gequälten Opfer der Status der morali-

¹ Gemäß Paul Werners Film-noir-Analyse „ist der Schatten [...] Bote des Schicksals, das dem Helden dräut“ (Werner, P.: Film noir und Neo-Noir, S. 102), so gesehen wäre Katja Kammers dortige Position eine Vorausdeutung auf ihren eigenen Untergang. Gleichwohl betont Werner aber auch, „dass die Dunkelheit für den Helden Schutz bedeutet“ (ebd.) – für die ehemals erfolgreiche Sängerin vielleicht der vor ihrem schlechten Gewissen und einer daraus möglicherweise erwachsenden Selbstreflexion. „Insgesamt bedeutet im Film noir Dunkelheit nicht nur Verborgenheit – gleich im doppelten Sinne, Verborgenheit *der* Gefahr und Verborgenheit *vor* der Gefahr – und damit Anwesenheit (im Dunkeln), sondern auch Abwesenheit (von Personen, von Dingen, nicht zuletzt von Licht). Dunkelheit und Licht sind somit dialektisches Ausdrucksmittel zweier besonderer Spannungsverhältnisse: zum einen der Spannung zwischen der Lust des Verbergens und der Furcht vor dem Verborgenen, zum anderen der Spannung zwischen der Erkenntnisangst und dem Wissensdrang.“ (ebd., S. 103) Aus Katja Kammers Perspektive ist sie selbst die größte Gefahr für ihre Kinder, weshalb sie zu deren und ihrem eigenen Schutz (vor dem Wissen umeinander und vor den Konsequenzen eines klaren Blicks auf die jeweilige Person, die bei ihr Sehnsucht nach den Kindern, bei diesen hingegen Hass auf ihre einstmalige geliebte Mutter entfachen könnten) im ‚Schatten‘ zu bleiben gedenkt. Doch handelt es sich bei Katja Kammer weniger um „die Ambivalenz der Femme fatale, die aus gleichzeitiger Anziehung (Erscheinung) und Abstoßung (Wesen) resultiert“ (ebd., S. 53), als letzten Endes zumindest ansatzweise um ein – allerdings völlig undurchsichtig bleibendes – „bad good Girl“ (ebd., S. 143), das in abgeschwächter Form zwar „Doppelbödigkeit, widersprüchliche Charaktereigenschaften“ (ebd.), aber keineswegs „Allmacht über die Männer“ (ebd.) hat. Am Ende gilt für sie weder, dass „sie [...] *gut aus[sieht], [...] aber böse [ist]*“ (ebd.), noch, dass sie „*böse [erscheint], [...] aber gut [ist]*“ (ebd.). Allein im Hinblick darauf, dass „der Typus der Frau als Opfer [...] geringere Ausdrucksmöglichkeiten [bietet]“ (ebd.), wird auch er dem – allerdings keineswegs nur positiv – ‚vielseitigen‘ Menschen Katja Kammer nicht gerecht.

² Ein weiterer deutscher Kriminalroman beschäftigt sich mit dem ‚Schatten‘ der an Folter beteiligten Mutter. Marina Heibs „Weißes Licht“ positioniert diese Figur allerdings hinter die Kamera, von wo aus der ‚Schatten‘ der Mutter ebenso gut buchstäblich auf die im Film festgehaltenen Geschehnisse fallen könnte: Wie in „Sterntaucher“ sind es auch bei Heib zwei Brüder, hier darüber hinaus Zwillinge, die während ihres sexuellen Missbrauchs, gepaart mit Folter, gefilmt werden. Heib vermag die ohnehin schockierenden Details dadurch zu vermehren, dass bei ihr die Kinder gerade mal „sechs Jahre alt“ (Heib, Marina: Weißes Licht. Kriminalroman, München/Zürich 2006 (später unter dem Titel: Der Bestatter, München/Zürich 2011), S. 263) sind, die Eltern die an ihren Söhnen von unbekanntem „Männern“ (ebd.) vollzogene sexuelle Gewalt im Keller organisieren und inszenieren und der Erinnerungsfetzen „Mama hat einen Film gemacht“ (ebd.) dem Elternhaus auch den letzten Anschein von elterlicher Geborgenheit und



schen Reinheit zukommt, sodass „ihr Gesicht [...] deutlich zu erkennen“ (AP 78) und damit einhergehend ‚gewahrt‘ bleibt. Diese Rollenverteilung entspräche der ‚Schwarz-Weiß-Malerei‘ des grimmschen Märchens ‚Frau Holle‘, wo auf der einen Seite ‚ein gewaltiger Goldregen‘¹ das anständige und fleißige Mädchen erstrahlen lässt und auf der anderen Seite über der Amoral der Trägheit ‚ein großer Kessel voll Pech ausgeschüttet‘² wird. Die Statuierung eines derart ‚schwarzen‘ Exempels vollzieht sich auch an der ‚dunklen‘ Frau ‚an der Wand‘ (AP 79), als habe sie sich buchstäblich an diese gestellt, um ihrer Hinrichtung zu harren. Gabriela Holzmann bringt Licht und Schatten als dramaturgische Elemente ins Spiel, die beispielsweise in Raymond Chandlers Kriminalromanen die Figuren weniger in ihrer psychischen Konstitution ‚beleuchten‘ als vielmehr von außen beeinträchtigen: „Der Protagonist erlebt dabei den Lichtstrahl einer Lampe als gezielte Blendung, als ein Moment physischer Folter.“³ So gesehen ‚erlösche‘ bei Paprotta der moralisch ‚erhellende‘ Faktor des Lichtkegels auf Kosten einer zusätzlichen Folter der von ihm eingekreisten Frau, die mithin unter einem doppelten Sadismus litte: einerseits unter dem von den ‚Statisten‘ ‚über ihr‘ (AP 78) zugefügten körperlichen Martyri-

Wohlbehütetheit nimmt. Das enttarnte Grauen mündet darin, dass einer der Brüder an „verfickte[] Pflügeeltern in Holland“ (ebd., S. 274) verkauft und zur finalen Selbsteinschätzung „Ich kenne nichts anderes als ficken und gefickt werden“ (ebd.) veranlasst wird. Schließlich schlägt der „zehn Minuten älter[e]“ (ebd., S. 263) Wilhelm selbst eine beispiellose Karriere als skrupelloser Kinderhändler ein, während sein Bruder Karl die geschundenen Opfer tötet. Dem Vorwurf Wilhelms „Und du? Ein komplett Irrer! Jammerst über das schlimme Schicksal der Kinder, aber erwürgst das Frischfleisch reihenweise“ (ebd., S. 247) setzt Karl entgegen: „Ich rette ihre Seelen. Solange sie noch nicht erwachsen sind. Und Monster werden, wie wir es geworden sind.“ (ebd., S. 275) Doch auch bei Heib offenbart die Mutter zumindest ansatzweise Züge einer mitfühlenden ‚Erziehungsberechtigten‘, die mit ihrer eigenen Rolle innerhalb der zerbrechenden Familie nicht zurechtzukommen scheint: „Sie weint und hält Karli fest. Sie spricht zum ersten Mal ein Gebet, so wie Karli es aus dem Kindergarten kennt. Sie sagt, daß Willi nicht wiederkommt. Nie wieder.“ (ebd., S. 263) Katja Kammer zeigt ihre emotionale Beteiligung am ihre Familie sowohl auf der Täter- als auch auf der Opferseite betreffenden Verbrechen im Anschluss an die Folterung, die ihre Söhne – zugegebenermaßen von ihr zunächst unerkannt – durch Fremde zu erleiden haben: „Sie kniete sich hin, kniete neben Robin nieder. Lange, sehr lange blickte sie auf sein Gesicht, als müßte sie all seine Wunden zählen, all seine Schmerzen ausmessen von Anbeginn an. Robin hielt still, als sie die Hand ausstreckte und langsam sein Haar zurückstrich, zögernd fast, als dürfe sie nicht.“ (AP 248) Hingegen bleibt Heibs Mutterfigur an der Oberfläche der Familienkatastrophe verhaftet, ohne einen ausführlicheren Einblick in eine wie bei Katja zumindest noch in Grundzügen erkennbare seelische Tiefenstruktur erkennen zu lassen: „Alles tut weh. Dann kommt die Mutter herein. Sie zieht das Bettlaken wieder zurück, zieht dem Jungen den Schlüpfer mit den Elefanten herunter und reibt stumm seinen geröteten kleinen Pimmel und den blutenden Anus mit Wundsalbe ein.“ (Heib, M.: *Weißes Licht*, S. 8) Sie handelt ‚kurz und bündig‘, ergreift medizinische Maßnahmen, wo psychologische wirksamer gewesen wären. Zudem scheint sie etwas im Entwicklungsstadium Befindliches beseitigen zu wollen, bevor es dauerhaft sichtbar bleibt wie eine Stelle „auf Robins Schläfe, [...] wo er seine Narbe hatte, als kleines Kind war er gefallen. Dorian konnte sich noch genau erinnern, wie ihre Mutter ihnen das erklärt hatte; ‚Eine Narbe‘, hatte sie gesagt, ‚ist etwas, das die Haut sich merkt. Dann zeigt sie ihr ganzes Leben lang, wo ihr etwas weh getan hat.““ (AP 248 f.) Zwar legt Katja im Anschluss an die Folter nicht die sprichwörtliche schützende ‚Hand‘ darauf, zumindest aber „einen Finger“ (AP 248).

¹ Frau Holle, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 102–104, hier S. 103.

² Ebd., S. 104.

³ Holzmann, G.: *Schaulust und Verbrechen*, S. 226.

um, andererseits unter der vom Regisseur gleichzeitig angeordneten ‚Scharfeinstellung‘. Doch die Effekte auf Chandlers Protagonisten ließen sich auch auf Ina Henkel als Zuschauerin des Foltervideos übertragen:

Das gleißend helle Licht läßt ihm nicht nur seine Umgebung fremd, kalt und unwirklich erscheinen, sondern es zwingt ihn auch, seinen Blick abzuwenden vor dem, was er nicht sehen soll, wenn eine derartige Blendung nicht bereits eine Form der Bestrafung darstellt, weil er etwas gesehen hat, was nicht für seine Augen bestimmt war.¹

Letzteres mag Ina vorübergehend denken, wenn sie an ihrem ‚Recht, das alles zu sehen‘ (AP 58), zweifelt – um dem Blick darauf dann schließlich doch standzuhalten. Nur so kann er auf ebenjenes *Standbild* gelenkt werden, das Tillmann mit den Worten ‚Das ist die Kammer‘ (AP 79) kommentiert.

Ohne Kenntnis der Vorgeschichte einer Leiche desselben Namens und angesichts der dominanten Schattierung des Filmausschnittes könnte diese Aussage statt als Personen- auch als Ortsbeschreibung aufgefasst werden. Der angesprochene Verfall von ‚Kammermusik‘² zu ‚Folterkammer‘³ konzentriert sich gleichermaßen buchstäblich wie metaphorisch in der ‚Dunkelkammer‘⁴, mit der Holzmann das ‚künstliche Dunkel [...] der Lichtspielhäuser [...], also schlicht eine technische Notwendigkeit des Projektionsvorgangs‘⁵, bezeichnet, aber eben auch nach dem Vorbild, ‚wie Poes Protagonisten und deren Nachfolger ihre Arbeitszimmer abdunkeln, um ihre Phantasietätigkeit anzuregen, [...] den suggestiven Erlebnisraum, in dem die Filmbilder ihre hypnotische Wirkung entfalten können‘⁶. In Ina Henkels Fall jedoch geht die Suggestion von Tillmanns Kommentar aus, der jene ‚abgedunkelte‘ Frau als Dorian und Robins Mutter identifiziert und damit statt ‚eine[r] Steigerung der Illusionswirkung‘⁷ die Realität umso brutaler wiederherstellt, um gleichsam die Illusion einer zweifachen Mutter und ‚berühmten Sängerin‘ (AP 19), wie Dorian sie ihr bei der Identifizierung der Leiche seines Bruders vermittelt hat, und damit das Verwirrspiel eines proportionalen Licht-Moral-Verhältnisses endgültig zu zerstören. Licht und Schatten werden von der Metaebene auf den Boden der ‚nackten Tatsachen‘ zurückgeholt, sodass sie, wie Kramer es für Kafkas ‚Literatur, die physisch schmerzauslösend wirkte‘⁸, beschreibt, schlichtweg Qual und Kälte verursachen.

Beide könnten todbringend wirken, doch ‚die Frau auf dem Video starb nicht‘ (AP 83), wie die Ermittlerin schließlich in Gedanken feststellt. Der Satz gilt für beide

¹ Ebd.

² Zur Deutung dieses Kompositums siehe Kapitel 3.3.1.1, S. 207, sowie Kapitel 3.3.2, S. 215.

³ Zu den Geschehnissen in ‚diese[r] Bude‘ (AP 241) siehe vor allem Kapitel 3.3.4.2, S. 252–269.

⁴ Holzmann, G.: Schaulust und Verbrechen, S. 187.

⁵ Ebd., S. 186.

⁶ Ebd., S. 187.

⁷ Ebd.

⁸ Kramer, S.: Die Folter in der Literatur, S. 361.



weiblichen Figuren des Foltervideos ebenso wie der Hinweis darauf, dass der „Körper noch am Leben“ (ebd.) ist – auch wenn Ina dabei an das Opfer denkt, das „Blut“ (ebd.), „Tränen“ (ebd.) „und bewegte [...] Lippen“ (ebd.) preisgibt, und nicht an die Mittäterin, deren „Züge wie erstarrt“ (ebd.) sind und die damit eher als die andere Frau einer Toten gleicht. Beiden gemeinsam ist die völlige Isolation von ihrer Umwelt: Bei der ‚Beleuchteten‘ ist die tonlose Sprache, bei der ‚Abgedunkelten‘ der „träge [...] Blick“ (ebd.) die sendende Instanz, die „ins Leere“ (ebd.) führt und damit ohne Empfänger bleibt – es sei denn, man weist diese Rolle einer Oberkommissarin zu, die als Rezipientin zu diesem Zeitpunkt nicht mehr tun kann, als auf „de[m] Ausdruck, den die Kriminaltechniker von dieser Aufnahme gemacht hatten, [...] die Spitze ihres Bleistifts über dem Maskengesicht kreisen“ (AP 84) zu lassen. Nach ihrer Rolle als Zuschauerin sendet Ina Henkel nun selbst einen Impuls, der aber ebenso wenig empfangen werden kann, denn die von ihr kurz in Erwägung gezogene Möglichkeit, dass man in „leblose Augen [...] den Bleistift bohren könnte“ (ebd.), kann keine Sensoren reizen, wenn sie auf einem bloßen Bild verwirklicht wird.

3.4.2 Bewegte Bilder aus glücklichen Tagen

„War sie das? Die Frau an der Wand?“ (AP 86) – Ina Henkel muss sich diese Frage stellen, weil die Protagonistin des zweiten Videos, das die Oberkommissarin im Polizeipräsidium sichtet, durch besondere Verwandlungskunst besticht. Für die Kriminaltechnik ist es eine kurze Routinearbeit, festzustellen, „daß die junge Frau darauf mit jener im Abendkleid identisch war“ (AP 85); abermals erweist sich mithin die Technik gegenüber der Kultur als ‚ungeduldiger‘¹ – schließlich bedarf es einiger Mühe, aus „den Jahren, die dazwischen lagen“ (AP 86), den gleichermaßen sozialen wie kulturellen Verfall der Frau nachzuzeichnen, während ihre äußeren Identitätsmerkmale durch das weiße Feld jenseits der Oberflächenschablone begrenzt sind. Innerhalb Letzterer hingegen ist Platz für die Begriffe der Tiefenstruktur, im sozialen Bereich für ihre Rolle als Mutter: „Der kleine Robin hatte seine Ärmchen um ihren Hals geschlungen“ (ebd.), im kulturellen indes für den Status einer kommunikativ erklärenden Mutter: „[...] Aber den allertollsten Vogel, den kann ich dir zeigen, das ist der Sterntaucher.‘ [...] Sie blätterte in dem Buch.“ (ebd.) Jener kulturelle Aspekt, gepaart mit den auf diesen Bildern vorherrschenden Signalfarben, ist es letztlich auch, der in der betrachtenden Oberkommissarin Assoziationen an „schwarzes Haar, weiße Haut und rotgeschminkte Lippen wie bei der Prinzessin aus ih-

¹ Vgl. Radbruch, G.: Aphorismus 467, S. 101.

rem alten Märchenbuch“ (ebd.) weckt. „Die Hexe aus dem Märchenbuch“ (AP 247) wiederum ist sie für Dorian in der Folterkammer¹, womit bewiesen wäre, dass „identisch“ (AP 85) ein weit gefasster Begriff ist.

Die Tonspur geht einher mit Spuren des Lebens, die auf dem zuvor betrachteten Foltervideo mit seinem ‚stummen Schrei‘ (vgl. AP 78) fehlen und auf dem Familienvideo mit dem ‚Kinderlachen, noch bevor das Bild erschien‘ (AP 85), umso deutlicher in den Vordergrund treten. Die chronologisch vertauschte Reihenfolge der Filmrezeption ‚betont‘ den Rückschritt, besser gesagt den Verfall der Katja Kammer, wobei der menschliche Faktor untrennbar mit dem qualitativen verbunden ist. Gerade der fehlende Ton des Jahre später gedrehten Folterfilms vermag die Sprachlosigkeit angesichts des Identitätsverlustes zu untermalen – offensichtlich zwar nicht im technischen Sinne, denn da ist Katjas ‚Identität‘ belegt (vgl. AP 85), dafür aber umso mehr im Hinblick auf Einbußen im kulturellen Miteinander.

In ihrer Erzählung „Alles“² aus dem Zyklus „Das dreißigste Jahr“ fasst Ingeborg Bachmann – ebenfalls am Beispiel des Abbruchs einer einstmals vom Kind gekennzeichneten Welt – die im positiven wie negativen Sinne durch Sprache zum Ausdruck kommende ‚Allmächtigkeit‘ in Worte, die sie dem Vater eines tödlich verunglückten Sohnes in den Mund legt:

Früher hatte ich gedacht, ihn die Welt lehren zu müssen. Seit den stummen Zwiesprachen mit ihm war ich irregeworden und anders belehrt. Hatte ich es, zum Beispiel, nicht in der Hand, ihm die Benennung der Dinge zu verschweigen, ihm den Gebrauch der Gegenstände nicht zu lehren? Er war der erste Mensch. Mit ihm fing alles an.³

¹ Siehe hierzu die Farbreduktion in der Folterkammerszene, Kapitel 3.3.4.2, S. 265, wo Dorian bezüglich seiner nicht (an-)erkannten Mutter nur zwei Farben erwähnt: „Schwarz war sie, schwarz und weiß, mit bleicher Haut und aufgestecktem dunklen Haar“ (AP 248), wobei die erste Farbe noch weiter ausgeführt wird, denn die „Schlampe, die er wegblinzeln wollte“ (ebd.), hat „schwarze Beine, [...] trug dunkle Strümpfe und sah wie eine Witwe aus“ (AP 247). Das Fernbleiben von Rot als ‚Farbe der Liebe‘ (vgl. Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 95) spricht für sich – siehe hierzu aber ebenso Kapitel 2.4.4, S. 132, Anm. 1, wo Gross für eine Rotdeutung in Richtung Tod (vgl. Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 103) hinzugezogen wird. Wenn Dorian also an seiner Mutter kein Rot erkennt, *hält* er sie womöglich weder für liebend oder geliebt noch für tödlich oder gar tot, wäre doch beides gleichermaßen schmerzlich für ihn. Er *hält* sie sozusagen überhaupt nicht mehr, so wie sie ihn und seinen Bruder in all den Jahren nicht mehr im Arm gehalten hat.

² Das für Bachmann titelgebende Indefinitpronomen spielt auch für Sabine Deitmers „Scharfe Stiche“ eine entscheidende Rolle, denn „alles fängt mit dem roten Kleid an“ (SD 18; Hervorh. v. S. M), unter anderem beginnt damit aber auch die Analyse des Mordmotivs bei Deitmer; siehe dazu Kapitel 2.2.1, S. 20; siehe darüber hinaus (gegen Ende der Deitmer-Analyse) Kapitel 2.5.1, S. 144.

³ Bachmann, Ingeborg: Alles (zuerst in: dies.: Das dreißigste Jahr, München 1961), in: dies.: Sämtliche Erzählungen, München/Zürich ³1998 (zuerst 1978), S. 138–158, hier S. 143 (Zweiter Teil: Das dreißigste Jahr, S. 83–263).



Ein solcher ‚Anfang‘ liegt nun im Videorekorder eines Kommissariats, das mit der Rekonstruktion der verlorenen Sprache betraut ist, die Katja Kammer einst ihre Söhne gelehrt hat und die ihr jüngerer Sohn anfangs nur unvollständig übernimmt: Für Robin heißt es „Walbe“ (AP 85), „Ötewalbe“ (ebd.), „Filäng“ (ebd.), „Ilitz“ (ebd.), „Umpf“ (ebd.) und nicht „Schwalbe“ (ebd.), „Rötelschwalbe“ (ebd.), „Fitislaubsänger“ (ebd.), „Kanariengirlitz“ (ebd.), „Tüpfelsumpfhuhn“ (ebd.), wie seine Mutter es ihm vorspricht. Allein dieser Akt, Worte ‚in den Mund zu legen‘, kann gemäß Bachmanns Ich-Erzähler das Kind ‚vergiften‘, da es unter Umständen einer ganz anderen Ausdrucksmöglichkeit bedurft hätte. Schlagartig wird sich der Vater dieses zu spät erkannten und dadurch umso gravierenderen Fehlers bewusst:

Und ich wußte plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück. Alles war eine Frage, ob ich das Kind bewahren konnte vor unserer Sprache, bis es eine neue begründet hatte und eine neue Zeit einleiten konnte.¹

Letzteres konnte weder der Vater des toten Jungen noch die Mutter der von ihr verlassenen Söhne. Beide haben den Kindern buchstäblich etwas ‚vorgemacht‘, insbesondere Katja, die gerade dadurch, dass sie Dorian und Robin die Welt der Vögel näherbringen wollte, Erinnerungsmomente schafft, die am Ende den Tod bringen, denn „es war ein kleiner Vogel aus Ton, der neben dem Aschenbecher stand, eine Schwalbe? Dorian schlug ihn vom Tisch, und er flog in Robins Richtung“ (AP 327), woraufhin die Brüder Steffen Kemper, den Folterchef und Zuhälter ihrer Mutter, gemeinsam erschlagen. „Er geriet uns nach“², stellt Bachmanns Ich-Erzähler schon recht früh fest, wohingegen Katja Kammer sich im Entwicklungsstadium ihrer Kinder dieser Erkenntnis durch Fortgang entzieht.

Unfreiwillige Komik, die in diesem Falle jedoch gleichzeitig eine unheilvolle Vorausdeutung enthält, erzeugt Ina Henkels Resümee „,Sie hat’s mit Vögeln““ (AP 87). Sie erkennt die Zweideutigkeit ihrer Aussage erst nach dem anzüglichen Kommentar ihres Kollegen Stocker, obwohl das vorherige Video ihr dieselbe Frau bereits als an sexueller Folter nicht Unbeteiligte entlarvt hat. Hinzu kommt, dass Stockers Frage „,Mit den Kindern?““ (ebd.) die Pervertierung kindlicher Unschuld auf den Punkt bringt. Vielleicht um ein Stück dieser Unschuld wiederzugewinnen, stellt Katjas älterer Sohn ihr gedanklich eine nicht zweideutige Frage. Er hätte das gespaltene Bild von Katja Kammer als einerseits singender Mutter und andererseits Triebtäter bewirtender Folterchefin mit der Frage

¹ Ebd.

² Ebd., S. 144.

„Was wusste sie von Vögeln?“¹ ins Lächerliche ziehen können, entscheidet sich jedoch für die sanftere Methode, gerade mit ästhetischen, unverdorbenen Mitteln zu fragen: „Was wußte sie von bunten Raben?“ (AP 373), um ihr mit der Sprache der Unschuld ebendiese abzusprechen.

Die verglichen mit dem zuvor untersuchten Video gestiegene Aussagekraft dieses – wohlgemerkt älteren – Films beruht unter anderem auf der Entwicklung, der Holzmann ein eigenes Kapitel widmet: „Akustische Spurensicherung im Kriminalroman der 30er Jahre“² wird dadurch ermöglicht, dass neben die „bis Anfang des 20. Jahrhunderts noch ausschließlich bildliche[n] Identifizierungssysteme [...] die menschliche Stimme als Erkennungsmerkmal“³ tritt. Mit gesteigertem künstlerischem ‚Feinschliff‘ zur Unterhaltung des Publikums scheint eine erhöhte technische ‚Raffinesse‘ zur Bewältigung des Arbeitsalltags einherzugehen, gerade wenn

mit Erfindung und Verbreitung der akustischen Medien nicht nur die verbrecherische Phantasie im Krimi zu immer raffinierteren Manipulationen und Täuschungen ange-regt wird, sondern auch die Kriminalisten den akustischen Wahrnehmungsbereich entdecken und in Folge die erkennungsdienstliche Perspektive modifizieren⁴.

Einem daraus einseitig ableitbaren ausschließlich produktiven Fortschritt trotz das am Ende verbleibende Gleichgewicht zwischen gegeneinander abzuwägenden Vor- und Nachteilen: Förderlich ist die ergänzende Stimme einer Mutter und ihrer Kinder für die Aufklärung des Falls, eventuell aber hinderlich in dem Moment auf dem „Bildschirm, wo Katja Kammer jetzt allein zu sehen war, in einem halbdunklen Raum [...]. Sie saß am Klavier, spielte und sang vor sich hin, und ihre Stimme klang nach Tränen und Rauch.“ (AP 88) Die Ermittlerin verliert den nötigen Abstand zum Geschehen und zur zentralen Figur innerhalb des aufzuklärenden Verbrechens, „weil es wie eine vage Erinnerung war, sie zu sehen“ (AP 89), kein „Trugbild“ (ebd.), sondern „eher ein Tasten im Dunkeln, ein Spaziergang im Nebel, wenn man einem zaghaften Sonnenstrahl zusah, wie er anfang, die Welt neu zu malen“ (ebd.). Sie wird zurückversetzt in ihre eigene Vergangenheit, in der es noch keine Toten gab, sondern eine sowohl Pseudonym und bürgerlichen Namen als auch Künstler- und Menschsein in sich vereinigende Sängerin „Sunny-Sigrid“ (AP 114), die ihr auf der Damentoilette begegnet und sie nach einer „Nachtapotheke“ (AP 113) fragt, obwohl Ina Henkel „noch nicht mal eine Tagesapotheke“ (AP 114) kennt. Immer-

¹ Hier muss hinzugefügt werden, dass die in die zweite Person Singular des Präsens umformulierte Frage „Was weißt du denn von Vögeln?“ (AP 377) Katja Kammer von Dorian wenig später, nämlich kurz bevor er sie mit der Waffe bedroht, schließlich doch noch gestellt wird – allerdings ebenfalls nicht ausgesprochen, sondern erneut nur in Gedanken formuliert.

² Holzmann, G.: Schaulust und Verbrechen, S. 144.

³ Ebd.

⁴ Ebd.



hin kann die damals fünfzehnjährige (vgl. AP 112) Ina ihrem Musikidol mit „Butzbach [...] die nächstgrößere City“ (AP 114) nennen. Dauerhaft prägt sich in die spätere Oberkommissarin die Reaktion der Sängerin „in Ledermini, [...] mit einer Röhrenstimme, die ihr Herz verschlang, [...] jeden Ton und jede Silbe aus Inas Träumen geklaut [hatte]“ (AP 112), ein: „Sunny hielt einen Lippenstift zwischen zwei Fingern, den sie kurz fixierte wie eine Fliege auf einem Stück Kuchen, bevor sie ihn ins Waschbecken warf. Sie ging und ließ ihn da liegen und murmelte noch: ‚Gute Nacht.‘“ (ebd.) Ina Henkel hat den Lippenstift behalten, nimmt ihn vielleicht mit in ihre Träume, indem sie ihn ausgerechnet „auf der Fensterbank im Schlafzimmer“ (AP 89) gegen den Willen ihres Lebensgefährten – „Tommy wollte den alten Lippenstift wegwerfen“ (ebd.) – wie ihren ‚Augapfel‘ hütet, und meint ihn gar auf den Lippen der Sängerin Katja Kammer wiederzuentdecken (vgl. ebd.), ebenso wie Letztere für den unverändert begeisterten Fan Ina Henkel Sunnys Künstlerexistenz zumindest innerlich weitergelebt zu haben scheint: „Nicht daß sie Sunny wirklich ähnelte – die Kammer war schwarzhaarig und Sunny war blond [...] – doch auf der Bühne waren sie fast gleich.“ (AP 112) Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den beiden Sängerinnen besteht darin, dass Ina Henkel auch von Katja Kammer am Ende etwas zurückbehält – was sie allerdings lieber wieder abgäbe: das Bewusstsein, ihr nach dem Verlust ihres jüngeren Sohnes Robin, dessen Name im Englischen nichts anderes als ‚Rotkehlchen‘¹ bedeutet, auch den älteren genommen zu haben, mit dessen Namen sie

¹ Vgl. Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, mit Abhandlung und Anmerkungen, hrsg. von [Johann] Ludwig Uhland [und Franz Pfeiffer], 2 Bde., Bd. 2: Abhandlung, Stuttgart 1866, S. 84; später auch: Uhland, [Johann] Ludwig: Aus der Abhandlung über „alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder“, Reproduktion des Originals in neuer Rechtschreibung, Paderborn 2012, S. 45. Uhland rückt in seiner Untersuchung „eine[s] nordschottischen Volksliede[s] das Rotkehlchen (*Robin Readbreast*)“ (ebd. – bezogen auf beide Quellen –, S. 84 [1866] bzw. S. 45 [2012]) in den Vordergrund, um dessen prahlerisches Gehabe bei der lauten Verkündung seines Testaments und seiner ‚prachtvollen‘ Hinterlassenschaften zu betonen, die allesamt in seinen Körperteilen bestehen (vgl. ebd. – bezogen auf beide Quellen –, S. 84 f. [1866] bzw. S. 45 f. [2012]). Mit dem Lebensende hat vor allem auch das Rotkehlchen in Grimms „Märchen von der Unke“ zu tun: Der „Totenvogel [...] sammelte Zweiglein und Blätter zu einem Totenkranz“ (Märchen von der Unke, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 377–379, hier S. 379) für ein Kind, das aus Gram über den von seiner Mutter verschuldeten Tod der mit ihm befreundeten Unke selbst stirbt (vgl. ebd.). Auch die Biologin Angela Krämer weist auf diese beiden Todesbezüge des Rotkehlchens hin (vgl. Krämer, Angela: Tierboten. Was uns Begegnungen mit Tieren sagen. Mythologie, Spiritualität, Träume. Mit 100 heimischen Tieren, Illustrationen von Grit Schwerdtfeger, München 2005, S. 279–281). Schließlich erwähnt auch die im Zentrum des folgenden Analyseteils stehende Autorin Ingrid Noll diesen Vogel und seine nicht unbedingt positiv märchenhafte Aura, und zwar in ihrem Kriminalroman „Die Apothekerin“ (1994). Dort vermag er die Ich-Erzählerin Hella Moormann buchstäblich in eine Art ‚Totenstarre‘ zu versetzen, vielleicht weil sie seinen symbolträchtigen Charakter kennt: „Ein zutrauliches Rotkehlchen ließ sich direkt neben mir nieder. Ich blieb regungslos. Es sah mich mit seinen schwarzen Augen aufmerksam an. Als Kind hatte mich das Märchen von ‚Jorinde und Joringel‘ tief beeindruckt – Hunderte von Nachtigallen sind in Wahrheit verzauberte Mädchen. Seither weiß ich, daß Vögel Tiere wie andere auch sind, aber ebenso Boten unserer Seele. In unendlich vielen Liedern, Gedichten und Märchen kommt ein Vogel als Symbol dunkler oder guter Mächte vor, als Überbringer von Nachrichten, als Vorzeichen für Tod und Unheil oder Hoffnung und neue Liebe.“

wie als Vorausdeutung seines durch sie verursachten Todes von Anfang an weniger zu- recht kommt als mit dem seines Bruders, zu dessen Leiche sie gemeinsam beordert werden: „Sie hatte auch nicht gewußt, daß einer Dorian heißen konnte [...]. Dabei war der Name seines Bruders doch sehr schön, Robin.“ (AP 27) Bezeichnenderweise beginnt Ina Henkels Mordfall mit dem Tod Robins, der mithin ihre Tätigkeit als Ermittlerin rechtfertigt, wohingegen diese Position am Ende ebenso fragwürdig wird wie der Name Dorians, und zwar indem sie Letzteren mit drei Schüssen niederstreckt (vgl. AP 388, AP 397). Robins Name klingt womöglich nach Abschluss des Falls in Ina Henkels Ohren immer noch „schön[er]“ (AP 27) als der seines Bruders Dorian, ist es doch dessen Tod, der auf ihrem Gewissen lastet, gerade weil sie jetzt weiß, „daß einer Dorian heißen konnte“ (ebd.) – und nach dem Willen seiner Mutter auch sollte. Letztlich trug er diesen Vornamen tatsächlich – vielleicht nach Oscar Wildes jungem Protagonisten, der sich beim Anblick seines Porträts verzweifelt wünscht: „Wäre ich es doch, der ewig jung bliebe, und wäre es das Bildnis, das alterte!“¹ Dorian Kammer bleibt weder jung, noch altert er; und was er sich gewünscht hätte, bleibt ungewiss.

(Noll, Ingrid: *Die Apothekerin*. Roman, Zürich 1996 (zuerst 1994), S. 185; vgl. hierzu auch Jorinde und Joringel, in: *Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen*, S. 264–267) Im Falle seines ‚Namensvetters‘ Robin Kammer hat er sich wohl „für Tod“ (Noll, I.: *Die Apothekerin*, S. 185) entschieden. Ein angenehmeres Schicksal wäre ihm vielleicht durch eine abweichende Namensdeutung verheißen worden, die ihn als „englische Form von Robert“ (Nitsch, C.: *Alte Vornamen neu entdeckt*, S. 202) verstünde, sodass ihm der Sinngehalt von „Ruhm und glänzend[er]“ (ebd.) Zukunft zugutekäme.

¹ Wilde, O.: *Das Bildnis des Dorian Gray*, S. 41.



4 Malkunst und Kunstverstand oder die Ikonographie der Untat – Ingrid Nolls „Röslein rot“

Bilden ‚Sangeskunst‘ und ‚Kunsterziehung‘ insofern eine untrennbare Einheit, als musikalische und familiäre Harmonie in völlig gleichberechtigtem Zusammenspiel gemeinsam ertönen und verklingen, ist ein weiteres mögliches Prinzip der Verbindung zweier Begriffe miteinander die Weiterentwicklung des einen aus dem anderen: So stellt der Begriff ‚Malkunst‘ den theoretischen Unterbau für den in der Praxis angewandten ‚Kunstverstand‘ dar. Dass ‚Kunst‘ im ersten Kompositum das Determinatum, im zweiten jedoch das Determinans ist, beweist ihre Wandelbarkeit von der in verschiedene *Kunstrichtungen*, hier in die Malerei, lenkbaren Fähigkeit zu einer dem Verstand dienlichen und jederzeit abrufbaren Methode, mit der sich gar ein Verbrechen aufklären lässt. Während bei Sabine Deitmer die Rache ein Gesicht erhält und bei Astrid Paprotta die Folter musikalisch begleitet wird, beide vorangegangenen Kriminalromane mithin wie selbstverständlich das Schöne nicht als mächtige Entgegen-, sondern als schlichte Fortsetzung des Bösen zu verstehen ermöglichen, geht Ingrid Nolls Text so weit, das Verbrechen aus der Ästhetik bildender Kunst ablesbar zu machen. Statt wie „Scharfe Stiche“ und „Sterntaucher“ die Kunst als schönen Schein völlig zur Disposition zu stellen, nutzt „Röslein rot“ sie auf einer Metaebene als unheil kündende Allegorie, die im – unabhängig von der Bedeutung seiner Bildelemente – harmonischen Kunstwerk in Gestalt eines jeweils kapitelbildenden Stilllebens ein sich darin abzeichnendes perfides Verbrechen zu entlarven vermag. Dementsprechend sind solcherart malerisch-kriminelle ‚Leseproben‘ als durchaus repräsentativ für ‚aus dem Rahmen fallende‘ und damit in die Realität des Betrachters hinübergleitende Ereignisse und Handlungen anzusehen. Derlei ‚ästhetische Invasionen‘ stellen eine erweiterte Lesart der allen drei ausgewählten Kriminalromanen gemeinsamen ‚ästhetischen Kollisionen‘ und gleichzeitig einen Ausweg aus dem bloßen Hintergrunddasein des schönen Scheins dar. Diese und weitere alternative Gegenmaßnahmen und -entwürfe wider das sonst allzu starke Verbrechen aufzuzeigen, ist das Ziel der nun folgenden Analyse des sowohl formal als auch inhaltlich gleichermaßen als Kriminal- wie als Stilllebenroman zu bezeichnenden Buches „Röslein rot“ von Ingrid Noll.



4.1 *Der Einstieg vor dem Ausstieg*

Die Reihenfolge der in dieser Teilkapitelüberschrift gegenübergestellten Antonyme ‚Einstieg‘ und ‚Ausstieg‘ markiert ein unspektakuläres Verhalten auf dem Weg zu einem bestimmten Ziel. Bildlich gesprochen steigt man in ein ‚Transportmittel‘ ein, um jenen Weg nicht selbständig zurücklegen zu müssen, und am oder zumindest möglichst nahe dem Ziel wieder aus. Im übertragenen Sinne folgt auf den Ausstieg nicht unbedingt das Ziel, sondern zunächst womöglich eine anhaltende Leere, die das Ende eines allzu ereignisreichen und anstrengenden Daseins repräsentiert. Oder aber der gelungene Ausstieg selbst ist das Ziel und das alte Leben umso verachtenswerter: Dann könnte auch der Einstieg auf einen größeren, abstrakten Zusammenhang verweisen und den ersten Schritt in etwas Neues und Unbekanntes allegorisieren, das sich unter Umständen (noch) gar nicht definieren lässt. Es kommt vorerst einfach nur darauf an, dass es für das Ende des Althergebrachten steht. Da Ingrid Nolls Kriminalroman „Röslein rot“ diese Bedingung erfüllt, eignet sich der Begriff ‚Einstieg‘ nicht nur für die Charakterisierung seiner Protagonistin, die innerhalb der Handlung ihren Lebensschwerpunkt zu ändern beginnt und damit den Weg zum ‚Ausstieg‘ aus der von ihr erwarteten Lebensführung beschreitet, sondern auch für einen Abriss von Leben und Werk seiner Autorin sowie für eine kurze Anmerkung zur nur scheinbar weniger kriminell als poetisch motivierten Betitelung ihres hier behandelten Textes.

4.1.1 **Wer Geschichten eine Grube gräbt**

„Frau Noll, wenn Sie hier in Ihrem schönen Garten jemanden verschwinden lassen wollten, z. B. einen unliebsamen Reporter, wie würden Sie das anstellen, ohne dass jemand etwas merkt?“¹, eröffnet Hanno Gerwin im Jahre 2000 sein Interview mit der Kriminalromanautorin. Als sei diese Frage zu unliterarisch, birgt die Antwort eine nicht minder ironische Drohung:

¹ Gerwin, Hanno: Ingrid Noll. Die erfolgreichste Krimiautorin Deutschlands, o. J. [laut der online mittlerweile (Stand: 03.10.2012) nicht mehr verfügbaren Internetseite <<http://www.erba.de/kan/ge-Noll.htm>> (Abruf vom 26.01.2011) mit leicht abweichendem Text wurde das Interview im Jahre 2000 geführt], in: Gerwin trifft. Was Menschen glauben, Aktualisierung von 2012, online im Internet unter URL: <<http://gerwin.de/de/interview.php?id=97>> [Abruf vom 03.10.2012].



Sie fallen gleich mit der Tür ins Haus! Unter diesem Rasen hier liegen eigentlich gar keine Leichen. Doch! Wenn ich ganz ehrlich sein soll, zwei Hunde sind hier begraben, aber noch kein einziger Mensch. Sie wären der erste.¹

Auch wenn Ingrid Noll hiermit tatsächlich die letzte Ruhestätte ihrer Haustiere lokalisiert, unterstreicht die Doppeldeutigkeit der Redewendung „Da liegt der Hund begraben“², die einerseits auf etwas Langweiliges³, andererseits sowohl auf ein schwieriges Unterfangen⁴ als auch auf „de[n] springende[n] Punkt“⁵ verweist, die Vorliebe der Autorin für ebensolche zunächst unauffällig-unspektakulär anmutenden Frauenfiguren, die sich erst im Laufe der Kriminalhandlung als gefährliche oder zumindest tonangebende Protagonistinnen entpuppen. Diese wandeln sich gemäß Helga Arends Untersuchung über eine „Nette alte Dame mit Leiche im Keller“ vor allem „durch die Morde, die sie verüben, zu Personen, die aktiv ihr Schicksal steuern und dadurch eine Macht über andere gewinnen, die ebenso ungewöhnlich wie unerwartet ist“⁶.

Ingrid Nolls Schicksal als Kriminalromanautorin hätte bereits viel früher beginnen oder besser besiegelt werden können, eventuell sogar schon im Teenageralter, wo sie sich ihrer Texte noch schämte. Diese Zeit führt erneut in einen nollischen Garten, jedoch statt in ihren gegenwärtigen „am Hang an der badischen Bergstraße“⁷ in den elterlichen, wo

¹ Ebd.

² Zit. nach: Dornseiff, Franz: Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen, 8., völlig neu bearbeitete und mit einem vollständigen alphabetischen Zugriffsregister versehene Auflage von Uwe Quasthoff, mit einer lexikographisch-historischen Einführung und einer ausgewählten Bibliographie zur Lexikographie und Onomasiologie von Herbert Ernst Wiegand, Berlin 2004 (zuerst 1934), S. 71, Artikel 5.10, „Das Wesentliche“. Ebenso zit. nach: Krumm, Michael: Wo liegt der Hund begraben? Wie die Tiere in die deutsche Sprache kamen, Stuttgart 2010, S. 38. Den Urgrund für „de[n] verborgene[n] Kern, de[n] Sinn, das Entscheidende einer Sache“ (ebd.) bietet Krumm zufolge unter anderem im „17. Jahrhundert der schwarze ‚Schatzhüterhund‘ als Bewacher von Vergrabenen [...], je nach Sage entweder der Teufel oder der Geist des geizigen Heimlichtuers“ (ebd.); oder ‚das geflügelte Wort‘ leitet sich weniger animalisch als numerisch ab vom ‚althochdeutschen ‚hunda‘ [...], das Hundert und übertragen Beute oder Schatz bedeutet. Folglich wäre der Hund dort be-, wo der Schatz vergraben ist.“ (ebd.) Eine Mischform dieser Deutungen könnte den ‚Ehrgeiz‘ versinnbildlichen, mit dem die spätere Autorin ihren ‚Wortschatz‘ nicht nur zu nutzen, sondern an die Öffentlichkeit zu bringen schafft.

³ Vgl. Anon.: Da ist/liegt der Hund begraben, o. J., in: Redensarten-Index. Wörterbuch für Redensarten, Redewendungen, idiomatische Ausdrücke, feste Wortverbindungen, online im Internet unter URL: <[http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~~Dort%20ist%20%2F%20liegt%20der%20Hund%20begraben&bool=relevanz&suchspalte\[\]=rart_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~~Dort%20ist%20%2F%20liegt%20der%20Hund%20begraben&bool=relevanz&suchspalte[]=rart_ou)> [Abruf vom 02.10.2012]. Laut der dort angegebenen zweiten Bedeutung ist an dem Ort, auf den sich dieser Ausdruck bezieht, „nichts los“ (ebd.) – erst recht nicht „der Hund“ (ebd.), der womöglich sogar buchstäblich „dort begraben“ (ebd.) ist. Während sich vor einem ‚losgelassenen Hund‘ Ängstige von dieser Tatsache eher beruhigt als gelangweilt sein mögen, wird sich zumindest eine erwachsene Ingrid Noll bemühen, beide dieser Effekte in und mit ihren ‚unvergrabenen‘ Texten zu vermeiden.

⁴ Vgl. Dornseiff, F.: Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen, S. 156 f., Artikel 9.53, „Schwierig“, hier S. 156.

⁵ Ebd., S. 71, Artikel 5.10, „Das Wesentliche“.

⁶ Arend, Helga: Nette alte Dame mit Leiche im Keller: Ingrid Nolls Kriminalromane als Unterrichtsthe-ma, in: Frauen auf der Spur, S. 273–286, hier S. 275.

⁷ Gerwin, H.: Ingrid Noll. Die erfolgreichste Krimiautorin Deutschlands.

sie weder Hunde- noch Menschenleichen, sondern ihre ersten literarischen ‚Ergüsse‘ vergrub.¹ Dies geschah kurz vor dem Wegzug aus dem chinesischen Nanjing, wo Ingrid Noll nach ihrer Geburt „am 29. September 1935 in Schanghai als Tochter eines Arztes [...] mit drei Geschwistern [...] auf[wuchs]“².

Im Gründungsjahr der Bundesrepublik Deutschland erfolgt der Umzug in das damals noch selbständige, zwanzig Jahre später jedoch in deren erste Hauptstadt eingegliederte Bad Godesberg. Dem Abitur an „ein[em] katholische[n] Mädchengymnasium“³ schließt sich ein Germanistik- und Kunstgeschichtsstudium an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn an, das nach Ingrid Nolls Hochzeit mit dem Arzt Dr. Peter Gullatz durch Mitarbeit in seiner Praxis sowie die Erziehung und Versorgung des gemeinsamen Nachwuchses abgelöst wird.⁴ Schließlich sind alle drei⁵ ‚Sprösslinge‘ „aus dem Haus“⁶ und damit einhergehend die tagtäglichen Beeinträchtigungen eines mindes-

¹ „Heimlich [...] geschrieben“ (Große Holtforth, Roland/Voigt, Mathias: Interview mit Ingrid Noll, o. J., in: Weltbild.de, online im Internet unter URL: <<http://www.weltbild.de/3/13801853-1/buch/rabenbrueder.html>> [Abruf vom 02.10.2012]) waren ihre Geschichten ein frühes und völlig uneitles Selbstverständnis des Autoredaseins, das seine Vollendung in der gänzlichen Vorenthaltung des literarisch Geschaffenen findet, wie es eine reifere Ingrid Noll in einem Interview mit Roland Große Holtforth und Mathias Voigt beschreibt: „Ich habe tatsächlich meine Geschichten im Garten verbuddelt, bevor wir nach Deutschland gezogen sind. Erst habe ich sie in Schnipsel gerissen und dann vergraben, weil ich fürchtete, dass meine Werke, die ich in kleine Vokabelheftchen geschrieben und gut versteckt hatte, meinen Eltern beim Einpacken in die Hände fallen könnten. Schreiben ist eine sehr private Sache, und ich wollte einfach nicht, dass das irgend jemand [!] liest. Zum Schreiben, finde ich, gehört auch eine gewisse Schüchternheit, an die Öffentlichkeit zu treten. Für mich war natürlich meine Familie schon das Publikum.“ (ebd.) Doch nicht einmal dessen Kritik wagte sie sich auszusetzen, geschweige denn es zu unterhalten, wenn sie ihm mögliche Beweise ihres Talents – buchstäblich ‚unter der Oberfläche‘ verborgen – vorenthielt.

² Koithan, Ute/Schmitz, Helen/Sieber, Tanja/Sonntag, Ralf/Lösche, Ralf-Peter: Aspekte. Mittelstufe Deutsch. Lehr- und Arbeitsbuch 3, Teil 2. Niveau C 1, Berlin/München 2010, S. 36 (Kapitel „Porträt Ingrid Noll“). Nolls „Eltern waren als junges Ehepaar nach China ausgewandert“ (ebd.).

³ Ebd.

⁴ Vgl. ebd. Dies ist weniger als Bruch im Lebenslauf denn als Sieg eines von zwei bereits in jungen Jahren vorgezeichneten und miteinander „konkurrierenden Lebensentwürfen: als Mutter und als Schriftstellerin“ (Höpfner, Marc: Ich habe einen Traum, in: Die Zeit, 58. Jg., Nr. 6 vom 30.01.2003, und online im Internet unter URL: <http://www.zeit.de/2003/06/Traum_2fNoll/komplettansicht> [Abruf vom 02.10.2012]) zu verstehen, wollte – oder sollte – Noll doch damals schon wie unter dem Einfluss einer vorzeitig abgeschlossenen „Hypothek [...] Kinder kriegen und eine gute Köchin sein, eine perfekte Hausfrau, wie man es von mir erwartet. Ich verinnerliche diesen Wunsch meiner Eltern, weil ich sie liebe.“ (ebd.) Vor weiteren quälenden Entscheidungen wird sie durch „die Heirat [ge]rettet [...]. Ich bekomme in dreieinhalb Jahren drei Kinder.“ (ebd.) Es handelt sich dabei um „zwei Söhne und eine Tochter“ (Koithan, U./Schmitz, H./Sieber, T./Sonntag, R./Lösche, R.-P.: Aspekte, S. 36). Einer der männlichen Nachkommen ist Philip (vgl. Anon.: Biber Gullatz, Aktualisierung von 2012, in: Internet Movie Database (IMDb), Abschnitt „Born“, online im Internet unter URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0347780/>> [Abruf vom 02.10.2012]), der spätere „Film- und Theaterkomponist Biber Gullatz“ (Anon.: Das Leben der Ingrid Noll, in: Welt Online, 19.11.2007, online im Internet unter URL: <http://www.welt.de/welt_print/article1376982/Das_Leben_der_Ingrid_Noll.html> [Abruf vom 02.10.2012]).

⁵ Vgl. Höpfner, M.: Ich habe einen Traum.

⁶ Koithan, U./Schmitz, H./Sieber, T./Sonntag, R./Lösche, R.-P.: Aspekte, S. 36.



tens dreifachen¹ Mangels ausgeglichen – hatte ihre Mutter doch zuvor „nur wenig *Zeit* und *Ruhe* zum Lesen und Schreiben, vor allem kein eigenes *Zimmer*“ (Hervorh. v. S. M.)², wie sie in einem Interview mit dem Magazin ihres „Lieblingsverlag[s]“³ gesteht. Dieser „reagierte prompt und positiv“⁴ auf ihr erstes eingeschicktes Manuskript mit dem von ihr zunächst vergebenen Titel „Rosis Wandertage“⁵, für den sie direkt den Alternativtitel „Schuhgröße 41“⁶ parat hat. Keiner von beiden⁷ wird genommen – im Gegensatz zu dem ‚übrigen‘ Text⁸, der im Jahre 1991 als „Der Hahn ist tot“⁹ erscheint.

¹ Die dreifache Kursivschrift innerhalb des folgenden Zitats zeigt, dass die Zahl der Dinge, die Noll bis dato zum Schreiben fehlten, sich aus rein profanen Dingen zusammensetzt und nur zufällig mit der Zahl ihrer Kinder übereinstimmt – schließlich wird das Leben mit Letzteren von ihrer Mutter nicht als bloße Entbehrung, sondern gleichwohl als Bereicherung empfunden (vgl. Höpfner, M.: Ich habe einen Traum).

² Kampa, Daniel: Ein Interview mit Ingrid Noll. Ich werde mich bemühen, wenigstens schlappe hundert zu werden, in: Diogenes Magazin, 2. Jg., Nr. 5 vom Herbst 2010, S. 4–10, hier S. 5, und online im Internet als PDF-Dokument mit dem Titel „diogenes_magazin_nr_5.pdf“ auswählbar unter URL: <<http://www.diogenes.ch/leser/diogenesmagazin/index>> [Abruf vom 05.10.2012].

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd., S. 6. Der von Ingrid Noll selbst vergebene Titel ist dem auf dieser Seite des Magazins abgebildeten „Begleitbrief zum Manuskript von ‚Der Hahn ist tot‘“ (ebd.) entnommen.

⁶ Ebd.

⁷ Als habe man bei Diogenes beides auf die Situation der Verfasserin persönlich bezogen, wird ihr das eigene, bereits in Kauf genommene ‚Vagabundieren‘ und ‚Klinkenputzen [...] erspar[t]‘ (ebd., S. 5) – damit einhergehend auch das von ihrer ‚Größe‘ abhängige ‚Schuhwerk‘.

⁸ Die Zusage des Verlags vermag sie darüber hinaus insofern an ihren pflichtergebenen ersten ‚Lebensentwurf‘ zu erinnern, als sie auch diesmal etwas ihr selbst Entstammendem ‚zärtlich‘ verbunden ist. Zumindest als sie von ihrer Kollegin Nikola Hahn in einem Interview gefragt wird: „Können Sie sich noch an Ihre Gefühle erinnern, als Sie Ihr erstes gedrucktes Buch in der Hand hielten?“ (Hahn, Nikola: Interview mit Ingrid Noll, in: IGdA-aktuell. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik, 25. Jg., Nr. 1 von 2001, und online im Internet unter URL: <<http://www.nikola-hahn.de/nollint.htm>> [Abruf vom 03.10.2012]), zeugt Ingrid Nolls Antwort von einer derartigen Gemütsbewegung: „Mein erster gedruckter Roman lag in meinen Armen wie ein neugeborenes Kind. Es war ein unbeschreibliches Gefühl, dass mein Kinderwunsch noch jenseits der Wechseljahre in Erfüllung gegangen war. Ich schleppte mein Baby tagelang mit mir herum und stellte es abends auf den Nachttisch, damit mein erster Blick am nächsten Morgen wohlgefällig darauf ruhen konnte.“ (ebd.) Der endgültige Titel ihres Erstlingswerks enthält makabrerweise nicht nur das Adjektiv, das den Benachteiligten jeder Kriminalhandlung notwendig zukommt, sondern auch den in diesem Zusammenhang wenig schmeichelhaften Namen ihrer Interviewerin: „Der *Hahn* ist *tot*“ (Hervorh. v. S. M.). Dessen ungeachtet schwingt in dem Letzterer gegenüber emotional vorgebrachten Geständnis weniger das Ausschalten von Konkurrenz als vielmehr der Stolz auf etwas Selbstgeschaffenes mit, nicht minder jedoch die Erlösung von der Qual einer nie in die Tat umgesetzten Möglichkeit – schließlich wird sie, wie sie in einem von Marc Höpfner aufgezeichneten und niedergeschriebenen Bekenntnis schildert, von jenem „zweite[n] Traum [...] verfolgt [...] bis zu meinem 55. Lebensjahr, bis zu dem Tag, an dem mein erstes Buch veröffentlicht wird. Dann lässt er mich in Ruhe.“ (Höpfner, M.: Ich habe einen Traum) Aus diesem Blickwinkel betrachtet wirkt der Titel ihres Debütromans – „Der Hahn ist tot“ – wie ein Befreiungsschlag sowohl gegen die Lautstärke als auch gegen den vorgegebenen Tagesrhythmus eines allzu selbstbewussten Tiers, dessen ‚Gekrächze‘ sie von nun an nicht mehr ertragen muss, weil sie weiterhin dagegen anschreibt.

⁹ Vgl. Noll, Ingrid: *Der Hahn ist tot*. Roman, Zürich 1993 (zuerst 1991). Im Jahre 1999 kreuzen sich die beruflichen Wege von Mutter und Sohn, als Biber Gullatz die gleichnamige Verfilmung ihres Romandebüts musikalisch untermalt. Hermine Huntgeburth inszeniert aus beidem fürs Fernsehen eine gemäß einer Kritik von Dieter Wunderlich „makabre, rabenschwarze und sehr vergnügliche Kriminalgroteske mit gut gesetzten Pointen und einer überzeugenden Besetzung“ (Wunderlich, Dieter: Hermine Huntgeburth:

Zwei Jahre nach ihrem ersten Bestseller setzt sich Ingrid Nolls Erfolg mit ihrem zweiten Kriminalroman „Die Häupter meiner Lieben“ (1993) – der seine Mörderinnen zwar jünger, aber nicht minder selbstverständlich agieren lässt¹ – fort, den das Syndikat² im darauffolgenden Jahr mit dem Friedrich-Glauser-Preis³ auszeichnet, elf Jahre bevor ebendiese „Autorengruppe deutschsprachige Kriminalliteratur“⁴ ihr den Ehren-Glauser verleiht.⁵ Hella Moormann heißt die titelgebende „Apothekerin“ (1994)⁶, Rosemarie Hirte deren Bettnachbarin im Krankenhaus. Noll baut die Protagonistin ihres ersten Kriminalromans in ihr neues Buch als neutrale Instanz ein, mit deren Hilfe sich Hella als Ich-Erzählerin nicht nur gegenüber dem Lesepublikum, sondern darüber hinaus im Beisein einer konkreten (Neben-)Figur ihre von moralischen Brüchen durchzogene Lebensge-

Der Hahn ist tot, 2005, in: ders.: Buchtipps & Filmtipps, online im Internet unter URL: <http://www.dieterwunderlich.de/Huntgeburth_hahn.htm#com> [Abruf vom 03.10.2012]), zu der Gisela Schneeberger in der Hauptrolle der ebenso jungfräulichen wie unbekümmerten Mörderin Rosemarie Hirte auf ihrem individuellen Weg zur Liebe gehört (vgl. ebd.).

¹ Vgl. Noll, Ingrid: Die Häupter meiner Lieben. Roman, Zürich 1994 (zuerst 1993). Im Kino verkörpern Christiane Paul, Heike Makatsch und Andrea Eckert 1999 unter der Regie von Hans-Günther Bücking mit „Männer[n] [...] als störende[n] Randfiguren“ (Scheel, Olaf: [Filmkritik:] Die Häupter meiner Lieben, 24.07.1999, in: Paderkino.de, online im Internet unter URL: <http://www.paderkino.de/kritiken/99/die_haeupter_meiner_lieben.html> [Abruf vom 30.10.2012]) die von Noll ins literarische Leben gerufene ‚letale Allianz‘ aus den Jugendfreundinnen Cora als „dominante[m] Part“ (ebd.), Maja als „ausführende[m] Organ“ (ebd.) sowie ihrer ebenso mörderischen, „staubtrocken cool[en]“ (ebd.) italienischen Haushälterin Anna. Auch hier zeichnet Biber Gullatz verantwortlich für die auditive Bereicherung eines visuell umgesetzten Buches seiner Mutter.

² Siehe hierzu Kapitel 2.1.1, S. 10, Anm. 3.

³ Vgl. Karr, H. P.: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren, Artikel „Noll, Ingrid“, Aktualisierung vom 28.06.2010, online im Internet unter URL: <<http://www.krimilexikon.de/noll.htm>> [Abruf vom 03.10.2012].

⁴ Anon.: Syndikat, siehe Kapitel 2.1.1, S. 10, Anm. 3.

⁵ Vgl. Anon.: Ingrid Noll, in: Das Syndikat, Aktualisierung vom 02.10.2012, online im Internet unter URL: <http://www.das-syndikat.com/das-syndikat/die-mitglieder/autorensseite/?auth_id=154> [Abruf vom 03.10.2012].

⁶ Vgl. Noll, I.: Die Apothekerin; zu diesem Roman siehe auch Kapitel 3.4.2, S. 302, Anm. 1. Diesen Namen behält „Die Apothekerin“ im Kinofilm von 1997, in dem Katja Riemann die Titelrolle übernimmt (Wunderlich, Dieter: Rainer Kaufmann: Die Apothekerin, 2002/2006, in: Wunderlich, Dieter: Buchtipps & Filmtipps, online im Internet unter URL: <http://www.dieterwunderlich.de/Kaufmann_apothekerin.htm#cont> [Abruf vom 03.10.2012]) und somit – unter Anleitung des Regisseurs Rainer Kaufmann – vor der Kamera zur Beihelferin eines Tötungsdeliktes werden darf, bei dessen Entstehung wie bei der Verfilmung von Nolls Romandebüt deren engstes familiäres Umfeld erneut eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt. In einem auf die Neuerscheinung des Romans Bezug nehmenden Spiegel-Interview gesteht die Autorin auf die Frage, nach welcher „feinmechanische[n]“ (Anon.: „Ich bin ein großer Angsthase“. Interview mit der Schriftstellerin Ingrid Noll über den ganz normalen Mord, in: Der Spiegel, 48. Jg., Nr. 31 vom 01.08.1994, S. 154, und online im Internet unter URL: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13684047.html>> [Abruf vom 03.10.2012] sowie als PDF-Dokument unter URL: <<http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=13684047&aref=image017/SP1994/031/SP199403101540154.pdf&thumb=false>> [Abruf vom 03.10.2012]) Idee ein von ihr in die Handlung eingebauter „Erbschleicher eine winzige Giftpille in die Zahnprothese seines Großvaters [bohrt]“ (ebd.), die ärztliche Phantasie ihres Ehemannes Peter Gullatz dazu bemüht zu haben, ihr „mal einen richtig feinen Mord [zu] basteln“ (ebd.).



schichte von der Seele reden kann.¹ Mit der Handlung von „Kalt ist der Abendhauch“ (1996) erzählt Ingrid Noll erstmals über mehrere Jahrzehnte hinweg, die die Wirren während und jenseits des Zweiten Weltkrieges mit einbeziehen.² Wie im Vorgängerroman flicht die Autorin auch hier eine ehemalige mörderische Protagonistin³ als Randfigur ein.

„Röslein rot“ (1998) bietet dem Krimipublikum die Verknüpfung von künstlerischen mit detektivischen Gestaltungsmöglichkeiten, die sich teilweise von Bildinterpretationen herleiten, was unter Umständen eine Inszenierung in bewegten Bildern erschwert. Dies mag unter anderem auch damit zusammenhängen, dass nach Nolls eigener Einschätzung ihre Protagonistin Annerose „zu zaghaft für ein Verbrechen“⁴ ist – vielleicht weil Letztere in Kunst nicht nur zu versinken, sondern sich später auch selbst zu verwirklichen vermag. Die Autorin „hält sich [...] erstaunlich zurück“⁵, so ihre Rezensentin Angela Gatterburg – zumindest in puncto Anzahl der Mordopfer. Dementsprechend scheint die Entwicklung von passivem Kunstgenuss zu aktiver Kunsttätigkeit mit dem verlagerten Schwerpunkt vom rücksichtslosen Vergnügen am uneingeschränkten Morden in Nolls früheren Kriminalromanen auf die zentrierte Wahrnehmung der „auf raffinierte Art“⁶ vollzogenen Detektions- und Rache-tätigkeit in „Röslein rot“ einherzugehen. Dies ist jedoch eher als gesteigerte Sublimierung denn als verringerte Verwerflichkeit der Agierenden zu verstehen, denn hier gilt unverändert – wie es Roger Willemsen für Nolls Werke

¹ Durch diesen Kunstgriff gelingt es Noll, den Lesern ihres Debütromans einen Wissensvorsprung vor der aktuellen Protagonistin zu verschaffen, damit einhergehend die Monstrosität ihres abweichenden Verhaltens angesichts der nicht minder schweren Schuld einer Randfigur zu relativieren und die Noll eigene Selbstverständlichkeit der von ihr erdichteten Verbrechen scheinbar unauffälliger Menschen allgegenwärtig zu machen.

² Vgl. Noll, Ingrid: *Kalt ist der Abendhauch*. Roman, Zürich 1998 (zuerst 1996). Darüber hinaus macht dieser große Zeitraum bei der im Jahre 2000 – erneut von Rainer Kaufmann – realisierten Kinoadaption von Nolls Roman einen Wechsel der Hauptdarstellerinnen von Fritzi Haberlandt zu Gisela Trowe erforderlich (vgl. Wunderlich, Dieter: *Rainer Kaufmann: Kalt ist der Abendhauch*, 2003, in: Wunderlich, Dieter: *Buchtipps & Filmtipps*, online im Internet unter URL: <http://www.dieterwunderlich.de/Kaufmann_abendhauch.htm#cont> [Abruf vom 03.10.2012]).

³ Diesmal handelt es sich um Cora aus dem preisgekrönten Roman „Die Häupter meiner Lieben“, die der Ich-Erzählerin im Gegensatz zu Rosemarie Hirte als ‚narrativem Publikum‘ der „Apothekerin“ nicht aus Zufall, sondern vor dem familiären Hintergrund ihrer Eigenschaft als Enkelin begegnet, nachdem sie von ihrer Großmutter, der sie „als kleines Mädchen [...] das Gefühl der eigenen Wiedergeburt“ (Noll, I.: *Kalt ist der Abendhauch*, S. 43) vermittelt, „lange nicht mehr gesehen“ (ebd.) worden ist. Erst gegen Ende des Romans offenbart sich Coras auch hier nicht unbeträchtliche Rolle – wenn auch diesmal nicht als Mörderin, sondern als Mitwisserin und Vertuscherin eines Kapitalverbrechens.

⁴ Zit. nach: Gatterburg, Angela: *Charmanter Wonnegraus*. In „Röslein rot“, dem neuen Krimi der Erfolgsautorin Ingrid Noll, rechnet eine Frau lustvoll mit ihrem Mann ab, in: *Der Spiegel*, 52. Jg., Nr. 33 vom 10.08.1998, S. 164 f., hier S. 164, und online im Internet unter URL: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-7960316.html>> [Abruf vom 03.10.2012] sowie als PDF-Dokument unter URL: <<http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=7960316&aref=image017/SP1998/033/SP199803301640165.pdf&thumb=false>> [Abruf vom 03.10.2012].

⁵ Gatterburg, A.: *Charmanter Wonnegraus*, S. 164.

⁶ Ebd.

schlechthin diagnostiziert: „Die Sühne [...] spielt keine Rolle.“¹ Dass auch diese „freche Geschichte [...] Tempo und eine ungewöhnliche erzählerische Leichtigkeit“² bietet, wie Gatterburg resümiert, wird durch das stille Zusammenspiel von Kunst und Verbrechen eher bestätigt als widerlegt.

Drei Jahre später veröffentlicht Noll erstmals eine komplette Fortsetzungsgeschichte: Im Gegensatz zur in „Kalt ist der Abendhauch“ allein zurückgekehrten Cora aus Nolls zweitem Kriminalroman übernehmen „Selige Witwen“ (2001) das komplette Protagonistenpärchen Maja und Cora samt ihrem leichengepflasterten Lebensweg.³ Die „Rabenbrüder“ (2003) verkörpern allein durch ihr männliches Geschlecht zwar ähnlich fehlgeleitete und schwache Charakterbilder, werden jedoch nicht auf die alleinige Perspektive einer diesmal fehlenden Ich-Erzählerin reduziert. Der Tabubruch Nolls besteht hier weniger im Identifikationspotenzial selbstverständlich agierender Mörderinnen als vielmehr im von einer Mutter verschuldeten Inzest mit ihrem Sohn, der zu ihrem Mörder wird.⁴ Das von Noll oftmals hervorgerufene Schmunzeln angesichts eines unerwarteten Befreiungsschlages wird allein durch die abweichende Erzählweise womöglich gehemmt. Die Unbeschwertheit ist im darauffolgenden Roman über eine im reiferen Alter gegründete und die einengenden Konventionen der Jugend endgültig hinter sich lassende Frauenwohnge-
meinschaft gemäß seinem Titel wieder ganz „Ladylike“ (2006).⁵ Mit „Kuckuckskind“

¹ Willemsen, Roger: „Es ist amoralisch, was ich mache“. Warum machen Sie das?, in: Die Zeit, 64. Jg., Nr. 14 vom 23.06.2009, und online im Internet unter URL: <<http://www.zeit.de/2009/14/Willemsen-Noll-14>> [Abruf vom 03.10.2012]; siehe hierzu auch Kapitel 4.2.4.1, S. 360, Anm. 8.

² Gatterburg, A.: Charmanter Wonnegraus, S. 164.

³ Vgl. Noll, Ingrid: Selige Witwen. Roman, Zürich 2002 (zuerst 2001).

⁴ Vgl. Noll, Ingrid: Rabenbrüder. Roman, Zürich 2005 (zuerst 2003).

⁵ Vgl. Noll, Ingrid: Ladylike. Roman, Zürich 2007 (zuerst 2006). Die ‚Beschwingtheit‘ des Alters lässt es zu, den Roman vier Jahre später als „Komödie“ (Anon.: Ingrid Noll: Verfilmung von *Ladylike* im ZDF, Programmankündigung für den 29.11.2010, in: Diogenes, online im Internet unter URL: <<http://www.diogenes.ch/leser/aktuell/news/577>> [Abruf vom 03.10.2012]; Hervorh. v. S. M.) im Fernsehen auszu-
strahlen, in der die Darstellerin von Nolls erster Mörderin Rosemarie Hirte, Gisela Schneeberger, diesmal unter der Regie von Vanessa Jopp, erneut das männliche Geschlecht dezimieren darf, während Monica Bleibtreu die Rolle ihrer Alters-WG-Mitbewohnerin und einer mehrfach scheiternden Selbstmörderin spielt (vgl. Tittelbach, Rainer: Fernsehfilm „Ladylike – Jetzt erst recht!“. Monica Bleibtreu & Gisela Schneeberger: Es ohne Männer noch mal krachen lassen, Programmankündigung für den 29.11.2010, in: Tittelbach.tv. Der Fernsehfilm-Beobachter, online im Internet unter URL: <<http://www.tittelbach.tv/programm/fernsehfilm/artikel-1138.html>> [Abruf vom 03.10.2012], sowie Wunderlich, Dieter: Vanessa Jopp: Ladylike. Jetzt erst recht!, 2010, in: ders.: Buchtipps & Filmtipps, online im Internet unter URL: <<http://www.dieterwunderlich.de/Jopp-ladylike.htm#handlung>> [Abruf vom 03.10.2012]). Allerdings erhält der gleichnamige Film den dem Alter wie der Moral gleichermaßen trotzen-
den Untertitel „Jetzt erst recht!“ (vgl. ebd.; bezogen auf beide letztgenannten Quellen). Bezeichnenderweise trägt diesen Untertitel – zumindest in der deutschen Übersetzung – bereits ausgerechnet John McTiernans Actionthriller „Die Hard 3 – With a Vengeance“ von 1995 mit Bruce Willis in der Hauptrolle (vgl. Meiritz, Thorsten: Stirb langsam – Jetzt erst recht. Kritik, 18.06.2007, in: Moviereporter.de, online im Internet unter URL: <<http://www.moviereporter.de/filme/stirb-langsam-jetzt-erst-recht>> [Abruf vom 03.10.2012]), ganz zu schweigen vom deutschen Haupttitel, der allerdings für keines von Ingrid Nolls literarischen Opfern gilt:



(2008)¹ erscheint ein laut Peter Mohr „mehr psychologisches Familiendrama als Kriminalroman, wenngleich es am Ende auch zwei Tote gibt“². Die dem Korrektiv des Lehrermilieus entgegengesetzte Eruption von „Lebenskrise und [...] Stimmungskapriolen der knapp vierzigjährigen Frau, die sich so sehr ein Kind gewünscht hat, schildert die 72-jährige Ingrid Noll äußerst authentisch“³. Nicht minder glaubwürdig, zumal in der Realität vorgelebt, ist die in „Ehrenwort“ (2010) zum Ausdruck kommende Symbiose der Generationen⁴: „Max pflegt seinen Großvater nach dessen Sturz mit Pudding gesund“⁵, während die Schriftstellerin ihrer eigenen „Mutter, die nach dem Krankenhausaufenthalt das Essen verweigerte, [...] wohl mit der Pudding-Kur das Leben gerettet“⁶ hat. „Eine

Statt „Stirb langsam“ (vgl. ebd.) vertritt sie eher das Motto ‚kurz und bündig‘ – auch wenn dem schnellen Mord durchaus ‚langsam‘ aufgestaute Rachegefühle vorausgehen können.

¹ Vgl. Noll, Ingrid: *Kuckuckskind*. Roman, Zürich 2010 (zuerst 2008).

² Mohr, Peter: Eifersucht unter Kolleginnen. Über Ingrid Nolls Roman „Kuckuckskind“, 19.06.2008, in: Rezensionenforum Literaturkritik.de, online im Internet unter URL: <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12053> [Abruf vom 03.10.2012].

³ Ebd.

⁴ Vgl. Noll, Ingrid: *Ehrenwort*. Roman, Zürich 2010.

⁵ Kampa, D.: Ein Interview mit Ingrid Noll, S. 9.

⁶ Ebd. Den Generationskonflikt hingegen erlebt Ingrid Noll nur in der von ihr hervorgebrachten Fiktion: Dort „versuchen die Eltern von Max, den Großvater mit rabiaten Methoden loszuwerden, zum Beispiel mit der Stolpermethode“ (ebd.), auf deren Anwendung als Mordvariante für ihren Roman sie nach eigenem lakonischem Bekunden dadurch kam, dass sich „hinfällig [...] von hinfallen“ (ebd.) herleitet, indes die Krimiautorin, indem sie ihre Mutter „16 Jahre lang zu Hause gepflegt“ (ebd., S. 7) hat und ihr mit dem „Respekt, wie sie sich ohne Jammern in ihr Schicksal fügte, [...] und [...] Dankbarkeit und Zuneigung“ (ebd., S. 8) begegnet ist, ihre eigene Rolle innerhalb der ‚Zwischengeneration‘ weitaus friedlicher ausfüllt. Dies entspricht ihrer in einem Gespräch mit Roger Willemsen geäußerten Erfahrung, sie habe „von den Menschen, die sich gerne mit Morden befassen, [...] gelernt, dass sie alle friedlich sind und so ihren Dampf ablassen“ (Willemsen, R.: „Es ist amoralisch, was ich mache“). Andererseits schöpft ein solches von Negativem stimuliertes positives Gemüt womöglich Kraft zum Weitermachen, auch wenn die Autorin auf Willemsens Kommentar „Ihre Mutter hat Ihre Großmutter bis zum 105. Lebensjahr gepflegt. Sie haben Ihre Mutter bis zum 106. Lebensjahr gepflegt ...“ (ebd.) entgegnet: „Jetzt erwartet man, dass ich 107 werde. Aber den Gefallen tue ich Ihnen nicht.“ (ebd.) Am Ende eines Interviews mit Christian Rohm stellt sie anderes in Aussicht: „107 werde ich wahrscheinlich wohl oder übel. (lacht) Aber ob ich da noch schreibe, weiß ich natürlich nicht. In meinem Alter stellt man ja keine langfristigen Prognosen mehr auf. Aber solange es mir Freude macht, schreibe ich natürlich weiter. Und wenn der Kopf versagt, dann lasse ich es eben bleiben. (lacht)“ (Rohm, Christian: ... und dann hetze ich sie alle aufeinander. Ingrid Noll über die Entstehung von Kriminalgeschichten, das Schreiben an sich, Verfilmungen von Romanstoffen und den Verlauf ihrer Autoren-Karriere, 08.02.2009, in: Planet Interview, online im Internet unter URL: <<http://planet-interview.de/ingrid-noll.html>> [Abruf vom 03.10.2012]). Auch Anne Linsel erwähnt Nolls Bekenntnis, „daß sie aus purem Vergnügen schreibe. Es fließt kein Blut in ihren Geschichten. Lust- und Sexualmorde und andere Schrecklichkeiten kommen bei ihr nicht vor. Sie könne nicht einmal eine Mausefalle aufstellen, sagt sie.“ (Linsel, Anne: Mordsgedanken sind frei, in: *Die Zeit*, 50. Jg., Nr. 40 vom 29.09.1995, und online im Internet unter URL: <http://www.zeit.de/1995/40/Mordsgedanken_sind_frei> [Abruf vom 03.10.2012]) Dennoch wird ihr eine „Frage [...] in Interviews am häufigsten gestellt“ (Kampa, D.: Ein Interview mit Ingrid Noll, S. 6): „Ob mein Mann noch lebt ...“ (ebd.) Hingegen fragt „sonderbarerweise nie“ (ebd.) jemand danach, „welche Mordversuche er bereits unternommen hat“ (ebd.); siehe hierzu auch Kapitel 4.1.1, S. 309, Anm. 6: Statt ihn an seiner Frau zu begehen, belässt Peter Gullatz es lieber beim gedanklichen Konstrukt eines Mordes, deren literarische Umsetzung Ingrid Noll selbst vollziehen muss – mit allen Konsequenzen.

betagte Mutter“¹ bestimmt zunächst auch das Leben der Protagonistin aus Nolls zwei Jahre später erscheinendem Buch, in dem „erstaunliche Familiengeheimnisse“² und vermeintliches Familienidyll aufeinandertreffen und Letzteres – nicht nur einer gemeinsamen Kreuzfahrt geschuldet – „Über Bord“ (2012) gehen muss.³ Neben den (Kriminal-) Romanen der Trägerin der „Verdienstmedaille des Landes Baden-Württemberg“⁴ soll ihr „putzig gereimtes Epos“⁵ und mit eigenen Illustrationen versehenes⁶ Kinderbuch „Der Schweinepascha. In 15 Bildern“ (1996)⁷ ebenso wenig unerwähnt bleiben wie ihre Erzählbände „Stich für Stich. Schlimme Geschichten“ (1997)⁸, „Die Sekretärin. Drei Rache Geschichten“ (2000)⁹ sowie „Falsche Zungen. Gesammelte Geschichten“ (2004)¹⁰.

Bis heute lebt Ingrid Noll, die es nicht nur „männermordend [...] zur erfolgreichsten deutschen Krimiautorin gebracht [hat]“¹¹ und deren Bücher teilweise „in 26 Sprachen übersetzt“¹² worden sind, „im beschaulichen Weinheim an der Bergstraße“¹³, wo sie „viel Licht, einen bequemen Stuhl, einen tadellosen Bildschirm und nicht zu viele Unterbrechungen“¹⁴ zur Einhaltung ihrer „Schreibrituale“¹⁵ benötigt. In einem stimmigen Umfeld kann sie umso wirksamer das Leben ihrer erdichteten Figuren, sei es unterhalb ihrer ‚unbeschränkten‘ Angriffsfläche oder bei Bedarf gar in ungemütlicher Dunkelheit, nicht nur unter-, sondern gleich ganz abrechnen.

¹ Anon.: Ingrid Noll. *Über Bord*, 2012, in: Diogenes, online im Internet unter URL: <<http://www.diogenes.ch/leser/neuheiten/hardcover/alle/9783257068320/buch>> [Abruf vom 03.10.2012].

² Ebd.

³ Vgl. Noll, Ingrid: *Über Bord*. Roman, Zürich 2012.

⁴ Anon.: Ingrid Noll, erstellt von der Diogenes-Presseabteilung im März 2012, in: Fränkisches Krimifestival Weißenburg, Ankündigung für den 13. bis 16. September 2012, Abschnitt „Auszeichnungen“, online im Internet unter URL: <<http://www.fraenkisches-krimifestival.de/autoren/noll/>> [Abruf vom 03.10.2012]. Mit dieser Auszeichnung ehrte sie im Jahre 2002 der damalige Ministerpräsident Erwin Teufel (vgl. ebd.).

⁵ Anon.: Ingrid Noll und ihr Schweinepascha, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. Rhein-Main-Zeitung, 7. Jg., Nr. 12 vom 24.03.1996, S. 26, und online im Internet unter URL: <<http://www.seiten.faz-archiv.de/fas/19960324/f19960324csnoll-100.html>> [Abruf vom 03.10.2012].

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Noll, Ingrid: *Der Schweinepascha. In 15 Bildern*, Zürich 1996.

⁸ Vgl. Noll, Ingrid: *Stich für Stich. Schlimme Geschichten*, Zürich 1997.

⁹ Vgl. Noll, Ingrid: *Die Sekretärin. Drei Rache Geschichten*, Zürich 2000.

¹⁰ Vgl. Noll; Ingrid: *Falsche Zungen. Gesammelte Geschichten*, Zürich 2004.

¹¹ Anon.: Mit Mord zum Erfolg: Krimiautorin Noll wird 75, 28.09.2010, in: Ad hoc news, online im Internet unter URL: <<http://www.ad-hoc-news.de/mit-mord-zum-erfolg-krimiautorin-noll-wird-75--/de/News/21628929>> [Abruf vom 03.10.2012].

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Kampa D.: Ein Interview mit Ingrid Noll, S. 7.

¹⁵ Ebd.



4.1.2 Auszug eines kriminellen Gedichtes hält Einzug in Krimtitel

Den Titel „Röslein rot“ verbindet mit demjenigen, den Sabine Deitmer für ihren Kriminalroman verwendet, nicht nur die Alliteration, sondern auch die inhaltliche Tatsache, dass ein „Röslein“ durchaus „Scharfe Stiche“ beibringen kann. Eben solche sind auch das Thema eines 225 Jahre vor Nolls Roman erschienenen Gedichtes von Johann Wolfgang von Goethe, das deren Titel mit Voranstellung der zweifachen Wiederholung des ersten Wortes als Refrain verwendet.¹ Dem von Franz Schubert im Jahre 1815 vertonten² „Heidenröslein“, das weder die Androhung noch die Durchführung des Stechens vor dem Pflücken durch einen Jüngling bewahren kann, setzt Ingrid Noll die namensverwandte „Annerose“ (IN 13)³ entgegen, die sich subtiler als durch rohe Gewalt zu rächen vermag. „Röslein“ (IN 13) als von ihrer ersten Liebe verliehenen „Kosenamen“ (ebd.) lehnt sie früh ab, weil ihr die „leicht verkappte Vergewaltigungsszene“ (ebd.) aus Goethes Gedicht zugetragen wird, die sie ähnlich abstößt wie die Erklärung ihres Freundes, besagte Anrede als „Kurzform für ‚Neuröslein‘“ (ebd.) zu verwenden. „Die schönste aller Blumen ist die Rose“ (IN 261) – es ist eher dieses ästhetische Empfinden, das den Charakter der Protagonistin unterstreicht. Genauso aber verwendet die Autorin die Rose auch als handlungsauslösendes Motiv. Zunächst wirkt nicht, wie Nusser es für den Detektivroman feststellt, „der *Mord* [...] als Anlaß für die Tätigkeit der Detektion“⁴, sondern eine mehrfach für den Ehemann der Protagonistin hinterlassene „rote Rose“ (IN 39), die eine

¹ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: Heidenröslein (geschrieben ca. 1771 in Straßburg; erschienen zuerst anonym unter dem Titel: Fabelliedchen, in: Herder, Johann Gottfried: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter, Hamburg 1773, S. 57; Text nach dem Druck in: Goethe's Schriften, 8 Bde., Bd. 8, Leipzig 1789, S. 105 f.), in: ders.: Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 1: Gedichte und Epen I, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, 16., durchgesehene Auflage, München 1996 (zuerst 1981), band- und textidentische Taschenbuchausgabe 1998, S. 78.

² Vgl. Böhm, Richard: Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert, Wien/Köln/Weimar 2006 (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, hrsg. von Hartmut Krones, Bd. 3), S. 28.

³ Noll, I.: Röslein rot, S. 13. Wie hier bereits geschehen, werden auch im Folgenden Zitate aus diesem Roman unter Verwendung einer im Anschluss an die jeweilige Textstelle in Klammern gesetzten Kombination aus der Sigle ‚IN‘ (für die Initialen seiner Autorin) und einer arabischen Zahl (für seine entsprechende Seitenzahl) nachgewiesen. Eine Zusammenfassung der wichtigsten Geschehnisse dieses Kriminalromans findet sich im Anhang (Kapitel 6.3, S. 431–434). Im Gegensatz zu Rosemarie Hirte, der Protagonistin aus Ingrid Nolls Debütroman „Der Hahn ist tot“, die von den meisten ihrer Bekannten nur „Rosi“ (Noll, I.: Der Hahn ist tot, S. 66) genannt wird und damit die ‚Rose‘ als ersten Bestandteil ihres zusammengesetzten Vornamens beibehält – bis sie sich entsprechend ihrem neuen ‚mordsmäßig leichten‘ Lebensgefühl ab der Bekanntschaft mit ihrem Schwarm (siehe hierzu auch Kapitel 4.1.1, S. 308, Anm. 9) von diesem nur mit ihrem zweiten Vornamen „Thyra“ (Noll, I.: Der Hahn ist tot, S. 66) anreden lässt –, wird Annerose vor allem von ihrem Ehemann, der „nie Blumen [kaufte], weder Sträuße noch Topfpflanzen“ (IN 53), ebenfalls zumeist mit dem ersten Glied ihres Namenskompositums angesprochen und benannt, um das zweite, von der Blume der Liebenden hergeleitete hingegen gänzlich auszusparen: „Anne hält mich jetzt für einen Mörder.“ (IN 262)

⁴ Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 26.



ganz neue Seite der Ich-Erzählerin zutage fördert: Sie beginnt zu ermitteln – schließlich ist die Blume, noch dazu in dieser Farbe, kein alltägliches Symbol.

Der klassische Philologe Herbert Jennings Rose macht seinem Namen alle Ehre, wenn er die in der griechischen Mythologie erzählte Entstehungsgeschichte dieser zum Symbol der Liebe schlechthin werdenden Blumengattung anspricht. Laut einer

Fassung der Sage traf Aphrodite den Adonis, als er jagte, und verliebte sich wegen seiner Schönheit in ihn. [...] Sie bat ihn, vorsichtig zu sein, doch er bestand darauf zu jagen und wurde dabei von einem Eber getötet [...]. Aus Adonis' Blut wuchs die Rose hervor [...]. Die Rosen, die einst alle weiß gewesen waren, wurden durch das Blut der Aphrodite rot, die sich an einem Dorn gestochen hatte, als sie herbeieilte, um dem sterbenden Adonis beizustehen.¹

Zunächst überführt Annerose – wohlgermerkt anfangs völlig unblutig, bis nach Imkes selbstmörderischem Versuch, „sich mit einer Rasierklinge die Pulsadern aufzuschneiden“ (IN 99), das Blut doch noch fließt – die in Liebe entbrannte anonyme Verehrerin, bevor sie auch in einem anderen Zusammenhang Nachforschungen anstellt. Wenngleich ihr im Gegensatz zum „Heidenröslein“ keine tödliche Gewalt zugefügt wird, *besticht* Annerose durch ihren *Scharfsinn* bei der Aufklärung des Mordes an jemand anderem. „Obwohl rote Rosen eine verhängnisvolle Rolle in [ihr]em Leben spiel[en]“ (IN 7) und sich gar in ihrem Namen widerspiegeln, lässt sie sich weder von bunten Blumen noch von grau(sam)en Kontrahent(inn)en (aus-)stechen.

¹ Rose, Herbert Jennings: Griechische Mythologie. Ein Handbuch, aus dem Englischen übertragen von Anna Elisabeth Berve-Glauning, München ²2007 (dort zuerst 1969; 1. Auflage in der Beck'schen Reihe 2003; zuerst englisch: A Handbook of Greek Mythology, London 1928), S. 122.



4.2 *Stilleben und stiller Tod*

Jedem der zwanzig Kapitel des Kriminalromans wird ein entsprechendes Stilleben mit integrierendem Charakter gewidmet, das heißt, unheil kündende Alpträume der Ich-Erzählerin Annerose werden einerseits „in d[er] Betrachtung eines Gemäldes“ (IN 19) verdrängt, andererseits mutieren die darauf dargestellten Gegenstände zu einer Allegorie des Geschehens innerhalb der Kriminalhandlung und erzeugen eine Bild-im-Bild-Verschachtelung. Kunst ist mithin Teil und Träger der Handlung in einem, ebenso wie die jeweiligen Kapitelüberschriften die Essenz sowohl der Stilleben als auch der wechselnden Lebensumstände markieren. Dass es jeweils die Beschreibung eines Stillebens ist, die in jedes einzelne Kapitel des Romans „Röslein rot“ einführt, widerspricht nicht seiner Bezeichnung als Kriminalroman – schließlich gehen auch Ausdrucks- und Inhaltsebene des Kunstgattungsbegriffs auseinander. Gemäß dem Kunsthistoriker Eberhard König „[ist] die germanische Wortprägung *stilleven* [...] älter als die romanische *nature morte*, die heute sinnleich benutzt wird“¹, und – wie er als Erklärung der nur vordergründigen Widersprüchlichkeit der Kompositumsglieder ergänzt –

paradoxerweise ist [...] bei *Stilleben* der Bildgegenstand, der in diesem Sinne von *Leben* leibhaftig vor Augen steht, nicht notwendigerweise lebendig. *Leben* bedeutet deshalb keinesfalls das Gegenteil von *Tod*. Die Verbindung mit *still*, also unbeweglich, schafft damit nur scheinbar ein Oxymoron, weil die beiden Wortbestandteile auf unterschiedlichen Sinnebenen angesiedelt sind, was übrigens schon Vorenkamp gesehen hat: *leven* charakterisiert das Malverfahren, während allein das Adjektiv *still* auf den dargestellten Gegenstand hinweist.²

Kunst und Literatur gehen insofern konform, als sich der Tod innerhalb des Kriminalromans „Röslein rot“ wie ein Objekt des Stillebens zwar als „unbeweglich, aber im Lebensraum des Malers real vorhanden“³ offenbart – wobei dieser ‚Maler‘ für den Schöpfer der ‚malerischen‘ Idylle steht, in die das menschliche Opfer gebettet wird.

Das nun folgende erste Unterkapitel beschreibt, wie Ingrid Nolls Protagonistin Stillstand und Produktivität, genauer gesagt Tod und Malerei miteinander zu verbinden oder gar in Einklang zu bringen beginnt. Dieser Kommentierung einer durch mangelnde Wertschätzung gekennzeichneten Kindheit schließt sich eine dreigeteilte Analyse verschiedener von Pflanzen, Tieren oder Menschen dominierter Stillebenarrangements und ihrer

¹ König, Eberhard: *Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit*, in: *Stilleben*, hrsg. von Eberhard König und Christiane Schön, Berlin 1996 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Bd. 5), S. 13–92, hier S. 23.

² Ebd.; König zitiert hier sinngemäß: Vorenkamp, Alphonsus Petrus Antonius: *Bijdrage tot de geschiedenis van het hollandsch stilleven in de zeventiende eeuw*, Dissertation, Leiden 1933, S. 9.

³ König, E.: *Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit*, S. 24.

Übertragbarkeit auf die Figuren- und Ereigniskonstellationen im Leben der Ich-Erzählerin an.

4.2.1 Bettruhe vor dem Sturm

Weniger malerisch als tragisch ist die Idylle, in die das chronologisch zweite ‚Opfer‘ des Romans buchstäblich ‚gebettet‘ wird: Dies ist bezogen auf Ingrid Nolls Roman durchaus wörtlich zu nehmen, zieht sich doch jenes Bett als Ort für Krankheit und unmittelbar darauf folgenden Tod sowie als dessen Pars pro Toto durch die gesamte Handlung. Dem Vater der Ich-Erzählerin¹ ist dieser schicksalhafte Bestimmungsort ab der Geburt seiner Tochter beschieden, sodass die Protagonistin durch ihre bloße Existenz das zweite Opfer innerhalb der Geschichte nach sich zieht, wobei sie ihr eigenes Leben und damit die Möglichkeit, die Geschehnisse des Romans erzählen zu können, indirekt dem ersten Toten der Romanhandlung verdankt: Ihr als kleiner Junge tödlich verunglückter Bruder Malte krönte und sicherte einst das Liebesglück von Mutter und Vater, der seine erste Frau samt gemeinsamer Tochter dafür zurückließ. „Er hatte sich ein Leben lang einen Sohn gewünscht“ (IN 15), verlor ihn dann auf tragische Weise, bevor er hoffte, den Verlust durch einen weiteren Sohn kompensieren zu können.

Nach dem frühen Unfalltod des kleinen Bruders wird „das Ersatzkind ein Mädchen“ (ebd.) und macht seinen Vater dadurch „krank“ (ebd.), „bettlägerig und leidend“ (ebd.). Doch nicht etwa resigniert oder vorwurfsvoll, sondern nahezu abgeklärt klingt die Einschätzung, die Annerose in ihrer Rolle als Ich-Erzählerin sich selbst zuteilwerden lässt. Wenn nach deren Geburt ihr Vater zum Pflegefall wird, vereinigen sich wiederum seine nur scheinbar widersprüchlichen Rollen der Autorität und der Abhängigkeit „fünfzehn Jahre lang, bis zu seinem Tod“ (IN 9), im Bett, das nicht nur das Schlafzimmer der Eltern, sondern vor allem die gesamte Jugend der Protagonistin vereinnahmt. Wie ein Rahmen zieht es sich darüber hinaus um die gesamte Romanhandlung, eröffnet von einer hilflosen Halbweise, die den Tod des Vaters im Krankenhausbett durch den Bezug der heimischen Ehebetthälfte im Wortsinne ‚überdeckt‘, geschlossen von einer unabsichtlich,

¹ Eine weitere Ich-Erzählerin Nolls beginnt ihre Geschichte mit der Offenlegung eines gestörten Vater-Tochter-Verhältnisses. In ihrer historischen Kriminalkurzgeschichte „Das weiße Hemd der Hure“ lässt die Autorin „die uneheliche Tochter einer Prostituierten“ (Noll, Ingrid: *Das weiße Hemd der Hure*, in: Maler, Mörder, Mythos. Geschichten zu Caravaggio, hrsg. von Jean-Hubert Martin, Bert Antonius Kaufmann und dem museum kunst palast, Düsseldorf, Ostfildern 2006, S. 6–15, hier S. 6) davon berichten, wie ihre Vergangenheit – im Gegensatz zu ihrer Zukunft, die nach dem Wunsch der Mutter darin besteht, deren beruflichem Vorbild zu folgen – dem Zufall überlassen bleibt, und zwar dem, von „eine[m] gewissen Pater Vincenzo [...], der zur besagten Zeit ein Priesterseminar besuchte“ (ebd.), als Freier im Rom des 16. Jahrhunderts gezeugt worden zu sein.



dafür umso wirksamer zur Ermittlerin werdenden Frau, die ihren Bekannten als das letzte Opfer von „Röslein rot“ in seinem Bett auffindet.

Wenn sie dem Vater schon keinen Ersatz für den Sohn zu bieten vermag, ist es nur logisch, dass sie – in der Schlafstatt ihres schließlich „verstorbenen Erzeugers“ (IN 9) – der Mutter zuliebe den Ehemann vertritt. Als sei dies nicht genug, muss nun auch der pflegerische Part der Mutter, die einst ihren offiziellen Beruf der Krankenschwester zur privaten Berufung einer treu und pflichtbewusst ergebenden Ehefrau umgedeutet hat, von der Tochter übernommen werden: So fühlt sich diese mittlerweile dafür verantwortlich, „Schwindelanfälle, Kopfschmerzen, panische Attacken, Alpträume“ (ebd.) ihrer Mutter zu lindern. Allerdings schwächt Annerose diesen Altruismus als Flucht „in sein Bett, an die Seite meiner Mutter“ (ebd.) ab, die „seitdem [...] ein krankes und ein gesundes Bett“ (ebd.) besitzt. Die in Eberhard Königs Definition eines Stillebens verneinte Gleichsetzung von Leben als „Gegenteil von *Tod*“¹ wird hierin insofern bestätigt, als zumindest der potenzielle und stets vor Augen geführte drohende Tod bereits die ‚Blüte ihres Lebens‘, ihre Kindheit, umfasst.

Annerose schafft die Abnabelung erst mit ihrem – nicht nur studienbedingten – Auszug; doch die Tatsache, im elterlichen Schlafzimmer statt auf Rosen auf die ‚Neurose‘ ihrer speziellen Familienkonstellation gebettet worden zu sein, hinterlässt in ihr das Bewusstsein,

daß mir Sex keinen Spaß machte [...], daß ich keinen Mann im Bett erblicken konnte, ohne daß sich das Bild meines kranken Vaters einstellte. Ödipus hin oder her, die Vorstellung, mit meinem Papa zu schlafen, war für mich unerträglich (IN 31).²

Sigmund Freud selbst scheint indirekt Anneroses vorgeburtliche Konfrontation mit dem Tod ihres Bruders sowie das ab ihrer Geburt sich ausbreitende Leid ihres Vaters, der mit ihr ‚nur‘ eine *Tochter* erhält, anzusprechen. Nur logisch wäre es also für dieses Mädchen, um Freuds Worte zu verwenden, den „*Todestrieb*, dem die Aufgabe gestellt ist, das organische Lebende in den leblosen Zustand zurückzuführen“³, dem Sexualtrieb vorzuziehen, der als „Eros das Ziel verfolgt, das Leben durch immer weitergreifende Zusammenfassung der in Partikel zersprengten lebenden Substanz zu komplizieren, natürlich es dabei zu erhalten“⁴. Wie eine Rechtfertigung wirkt die abschwächende Bemerkung Anneroses, den ‚Verschleiß‘ an Männern nicht als den „eine[r] besonders triebhafte[n] Frau“ (IN 31) zu interpretieren, sondern als verzweifelteres Experiment eines flügge gewordenen Men-

¹ König, E.: *Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit*, S. 23.

² Zum Mythos des Ödipus vgl. Schwab, G.: *Die Sage von Ödipus*, ferner Sophokles: *König Ödipus*; siehe hierzu auch Kapitel 2.3.5, S. 89, sowie Kapitel 3.3.1.1, S. 206, Anm. 4.

³ Freud, S.: *Das Ich und das Es*, S. 278.

⁴ Ebd.

schen, der Liebe als „Spaß“ (ebd.) und nicht als notwendiges Übel erfahren möchte. Ihre Mutter hingegen scheint den entgegengesetzten Weg einzuschlagen, indem sie dafür sorgt, dass jenes sowohl von ihrem verstorbenen Mann als auch von ihrer entflohenen Tochter zurückgelassene „zweite Bett von Braun-, Schwarz- und Eisbären besiedelt“ (IN 14) wird. Gegen die Rückkehr in die Kindheit spricht allenfalls, dass die Existenz dieser „Grislys, Pandas und Koalas, brummenden Kragen- und Waschbären“ (ebd.) weniger auf infantilen Spieltrieb als auf „einen Teddybär-Bastelkurs“ (ebd.) zurückzuführen ist, der einen sublimierenden Künstlercharakter sowie den „Ehrgeiz, weitere Zotteltiere zu erzeugen“ (ebd.), ins Leben ruft. Gegen den ohnehin in weite Ferne gerückten Eros scheint sie damit eher zu kämpfen als gegen den in der Betthälfte neben ihrem kranken Mann allgegenwärtigen Thanatos – ein Grund mehr, dem gut gemeinten Rat ihrer Tochter entgegenzuwirken, „das gesunde Bett abzuschaffen und nur noch im kranken zu schlafen, da es doch komfortabler sei“ (ebd.), und Letzteres lieber mit ihren kleinen Kunstwerken zu bevölkern, wenn sie sie nicht gerade im Kreise ihrer noch verbliebenen Familienmitglieder verschenkt.

Dass die Mutter ihre Kunst erst nach dem aus Selbstschutzgründen vollzogenen Auszug ihrer Tochter erlernt, korrespondiert mit dem „Durchbruch“ (IN 31), zu dem der Ich-Erzählerin mit dem Architekten „Reinhard [...] die Schlüsselfigur“ (ebd.) ihres Lebens verhilft, und zwar nicht nur in sexueller Hinsicht, weil er ihr zeigt, dass man „auf einem Baugerüst“ (ebd.) das in Liebe wettzumachen vermag, was im väterlichen Bett nur Leiden genannt werden konnte: Auch in der Tochter entwickelt sich die Kunst durch Zufall zu einer Leidenschaft, ungeachtet der Tatsache, dass sie – wie die Flucht Anneroses aus ihrem Elternhaus – nur durch „einen Rettungsversuch“ (IN 25) eingeleitet wird. Diesen unternimmt sie zur Rekonstruktion der „Hinterglasmalerei“ (ebd.) „eine[r] Wanduhr mit bemaltem Zifferblatt, deren Glas einen Sprung aufwies“ (ebd.) und die ihr Mann „vom Flohmarkt“ (ebd.) mitgebracht hat, um seine Frau in ihrem liebevollen Bemühen um eine „bäuerlich“ (IN 24) anmutende Einrichtung des neu bezogenen „Fachwerkhaus[es] mit bäuerlichem Garten“ (ebd.) zu unterstützen. Annerose selbst deutet dieses Verhalten nicht nur als „Blindheit von frisch Verliebten“ (ebd.), sondern als Echo einer perfekten Symbiose: „Was mein neues Hobby anging, so sollte es sich durchaus in Reinhard's Traum von der heilen Welt einfügen.“ (ebd.) Die Interpretation als „Hobby“ (ebd.) ebenso wie das mit ‚Fügsamkeit‘ verwandte Verb allerdings lassen Annerose gerade da etwas zu sehr ‚tiefstapeln‘, wo ihr höhere Anerkennung gebührt: in ihrem Kunstverständnis.



4.2.2 Die Reinheit des Pflanzlichen

Das erste und zugleich titelgebende Kapitel „Röslein rot“ wird von Daniel Seghers’ Stillleben „Vase mit Blumen“ (vgl. IN StL 1)¹ bestimmt, auf dem das von König angesprochene lebendige „Malverfahren“² scheinbar nur „auf das helle Kolorit der Blüten“ (IN 7) angewandt worden ist. Doch vielmehr benötigt der Blumenstrauß gerade zur Versinnbildlichung des Lebens und der Gewichtigkeit der „Ausnahme [...] die einzige Knospe unter den Blumen: Geknickt wendet sich das Röslein nach unten, gerade so, als wollte es sich verschämt in der untersten Ecke verkriechen.“ (ebd.)

Gerade wenn Annerose – mehr oder weniger schicksalsergeben – den Blick auf die Welt wagt, in die sie als „Ersatzkind“ (IN 15) für einen Toten hineingeboren worden ist, erkennt sie für sich selbst: „Obwohl rote Rosen eine verhängnisvolle Rolle in meinem Leben spielen, ist diese Knospe mein Liebling.“ (IN 7) Es hat zum einen den Anschein, als reize sie vor allem das angedeutete Scheitern des Schönen, das wie die ganze „Blume zum Welken verurteilt ist“ (ebd.). Zum anderen verhüllt der Anblick einer noch geschlossenen Blume die zukünftige Nichtachtung ihrer Entfaltungsmöglichkeiten, eventuell um Annerose vor Augen zu führen, dass es ein Stadium der Hoffnung gibt, bevor – oder sogar nachdem – ihre „Kindheit zerstört“ (IN 15) worden ist.

Der religiöse Vergleich mit dem von Geburt an zum Tode verurteilten Menschen, dessen Lebensbewältigung mit der bei ihm selbst zu beginnenden Nächstenliebe zu leisten ist, liegt ebenso nahe wie die von den mannigfachen Farben und Formen der Blumen zu den variantenreichen Geschlechterdifferenzen der Menschen zu ziehende Linie. In ihrer Dissertation über „Sünde und Gnade in der Feministischen Theologie“ schlägt Lucia Scherzberg vor:

Beide Geschlechter müssen zur Überwindung von Unterdrückung eine neue Ganzheit verwirklichen [...]. Männer müssen sich verstärkt an der „Beziehungsarbeit“ beteiligen, die bisher Aufgabe der Frauen war; Frauen müßten Selbstliebe und einen gesunden Narzißmus nachholen, d. h. in der Entwicklung zu einer Einzelnen, zum Subjekt, fortschreiten.³

¹ Laut dem Stilleben-Lesezeichen (im Folgenden, wie hier bereits geschehen, zitiert als ‚IN StL‘ plus Nummer des jeweiligen Stillebens – und gleichzeitig des von ihm ‚visualisierten‘ Kapitels), das dem Roman „Röslein rot“ beiliegt, ist das Gemälde „vor 1637“ (IN StL 1) entstanden.

² König, E.: Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit, S. 23.

³ Scherzberg, Lucia: Sünde und Gnade in der Feministischen Theologie, Mainz 1991 (zugleich Dissertation an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster 1990), S. 46.



Eine noch größere Herausforderung stellt die Wertschätzung des eigenen Geschlechts dar – im Falle der Ich-Erzählerin vor allem hinsichtlich der vor Augen geführten Niederlage angesichts dessen, was man nicht geworden ist: ein Junge.

Zu allem Überfluss eröffnet weniger die daraus resultierende weibliche Form als vielmehr die Etymologie ihres Vornamens ein nicht geschlossenes, sondern widersprüchliches Wortfeld, das Ästhetik und Moral nicht zu vereinen vermag, und verlangt seiner Trägerin eine stete Rechtfertigung ab: „Mein erster Freund hatte den vielversprechenden Namen Gerd Triebhaber. Er nannte mich ‚Röslein‘, weil er den Namen ‚Annerose‘ für unzumutbar hielt.“ (IN 13) Monika Reif-Hülser fordert,

in Zeiten des Übergangs und der radikalen Verunsicherung bezüglich aller Geltungen und Wertvorstellungen [...] sprachliche Konventionen zu entwickeln, die es erlauben, Identität als Seinskategorie zu verstehen, deren Selbst-Bestimmung sich verändern, nach innen und außen erneut konzeptualisieren muss, die es dem Subjekt aber ermöglicht, sich dennoch als kontinuierlich zu erfahren¹.

In der Aberkennung beziehungsweise respektlosen Verniedlichung ihres Namens, der darüber hinaus nicht die Blume, sondern ihre angebliche psychische Krankheit – ihr abgewertetes „Neuröslein“ (IN 13) – zugrunde gelegt wird, verbirgt sich die ihr in die Wiege gelegte Abweichung von bedingungslosem Eigenwert ihrer menschlichen Existenz. Der anfängliche Stolz, der scheinbar „lieblichen Weise ‚Sah ein Knab‘ ein Röslein stehn“ diesen Kosenamen verdanken“ (ebd.)² zu können, wird ihr nicht nur durch den ebenfalls namensbedingt herabgewürdigten „Triebhaber“ (IN 13) genommen, sondern auch von der ihr zugetragenen desillusionierenden Interpretation, „daß Goethe eine nur leicht verkappte Vergewaltigungsszene geschildert habe“ (ebd.). Auch Dagmar Schmauks zählt dieses Lied zu den

in der abendländischen Literatur [...] zahlreiche[n] Gedichte[n] über Vergewaltigung und Lustmord. Die darin beschriebenen Taten sind zwar im Laufe der Zeit nicht brutaler geworden, ihre Darstellung jedoch wurde immer unverhüllter. Goethe in seinem „Heideröslein“ [!] bedient sich der Metapher des Blumenpflückens, während moderne Autoren auf solche Beschönigungen verzichten. Zugleich haben sich die Motive der Taten gewandelt.³

¹ Reif-Hülser, Monika: Die Spannung zwischen Anpassung und Differenz in Umbruchphasen gesellschaftlicher Systeme. Theoretische und literarische Annäherungen, in: Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur, hrsg. von Ana-Maria Pălimariu und Elisabeth Berger, Konstanz 2010 (Jassyer Beiträge zur Germanistik, Bd. 3), S. 17–43, hier S. 23.

² Der von der Ich-Erzählerin genannte Titel „der lieblichen Weise“ (IN 13) ist der erste Vers des „Heidenrösleins“ (vgl. Goethe, J. W. v.: Heidenröslein, V. 1).

³ Schmauks, Dagmar: Blutrote Rosen – Sexualdelikte im Spiegel der Lyrik, in: Sex Crime Art. Erkundungen in Grenzbereichen, hrsg. von Franziska Lamott, Bonn 2010, S. 79–108, hier S. 79. Das Ausrufezeichen verweist auf den Originaltitel „Heidenröslein“ (Hervorh. v. S. M.); im Folgenden wird diese Titelabweichung nicht mehr angemerkt.



Zweifelsohne kann Vergewaltigung ihrer Ausübung noch so viele Motive voranstellen – letztlich lassen sie sich auch mit variierenden Namen wie ‚Entehrung‘, ‚Entjungferung‘ oder simpler ‚Entladung‘ doch noch allesamt derselben Motivgruppe zuordnen: Machtmissbrauch und augenblicklicher Befriedigung. Schmauks spricht der geäußerten Entrüstung des „Röslein[s] auf der Heiden“¹, das dem plumpen und nicht einmal Annäherungsversuch zu nennenden Machtgehabe eines (Lust-)„Knabe[n]“² des Wortlautes „Ich breche dich“³ die im reinen Reim ebenso schlichte wie treffsichere ‚Retourkutsche‘ „Ich steche dich“⁴ entgegenschleudert, jegliche Wirksamkeit ab und unterstellt dem Blümlein gar, dass es „sich [...] vergeblich auf seine eigene Kraft verlässt“⁵. Letztlich setzen aber sowohl Angreifer als auch Verteidigerin ihre Drohung in die Tat um, denn auch wenn „der wilde Knabe brach“⁶ und die Rose nur in ihrer Hilflosigkeit – „mußt’ es eben leiden“⁷ – charakterisiert wird, bleibt festzuhalten: „Röslein wehrte sich und stach“⁸.

Statt einer Notwehrhandlung favorisiert die Semiologin⁹ die verbale Variante: In dieser „appelliert [...] das Blümlein erfolgreich an das Mitleid und die Großmut des Ich-Erzählers, sodass anstelle von Schändung und Deklassierung eine Eheschließung und nachfolgende legitime Vermehrung tritt“¹⁰. Perfekt versinnbildlicht sieht sie die für alle Beteiligten friedlichste Lösung in dem vom selben Autor stammenden „Gedicht ‚Gefunden‘ als klare[m] Gegenentwurf zum ‚Heideröslein““¹¹. Doch schon allein das Täterprofil ist weicher gezeichnet, dessen Träger zudem – wie Annerose – in der Ich-Form auftritt und um seine Identifikation durch den Leser wirbt. Er kehrt seine Gefühle nach außen, indem er nicht kompromisslos handelnder Täter wie im „Heidenröslein“ ist, wo die kurze Ankündigung „Ich breche dich“¹² die Tat unmittelbar auf sich folgen lässt. In „Gefunden“ steht der Wunsch – im Präteritum „Ich wollt es brechen“¹³ geäußert darüber hinaus als gegenwärtig entkräftet aufzufassen – und nicht der Trieb nach der Rose im Vordergrund und ist dabei noch lenkbar, sodass der Ich-Erzähler sie lediglich verpflanzt, statt sie ohne Wenn und Aber im Wortsinne ‚auf‘- beziehungsweise letztlich sogar *auszureißen*,

¹ Goethe, J. W. v.: Heidenröslein, V. 2, V. 7, V. 9, V. 14, V. 16, V. 21.

² Ebd., V. 8.

³ Ebd.

⁴ Ebd., V. 10.

⁵ Schmauks, D.: Blutrote Rosen, S. 91.

⁶ Goethe, J. W. v.: Heidenröslein, V. 15.

⁷ Ebd., V. 19.

⁸ Ebd., V. 17.

⁹ Vgl. Sex Crime Art, S. 191 (Kapitel „Autorinnen und Autoren“, S. 190 f.).

¹⁰ Schmauks, D.: Blutrote Rosen, S. 91.

¹¹ Ebd.

¹² Goethe, J. W. v.: Heidenröslein, V. 8.

¹³ Goethe, Johann Wolfgang von: Gefunden (geschrieben 1813 für Christiane Vulpius; erschienen Stuttgart/Tübingen 1815), in: ders.: Werke, Bd. 1: Gedichte und Epen I, S. 254 f., hier S. 255.

wie es der kindisch-ignorante ‚Knabe‘ mit dem zwar nicht gänzlich passiven, aber letztlich doch in der buchstäblichen ‚Leideform‘ erscheinenden ‚Röslein‘ tut.

„Daß die Blume zum Welken verurteilt ist“ (IN 7), ist naturgegeben, aber Annerose erkennt es an einer einzelnen Rose auf einem Kunstwerk. Das Unnatürliche, vielleicht sogar Unerhörte zeigt sich darin, dass sich „hinter prächtigeren Schwestern [...] die einzige Knospe unter den Blumen [...] nach unten“ (ebd.) neigt – infolgedessen noch bevor sie aufgehen konnte. Hinzu kommt, dass sie – offensichtlich von Menschenhand – „geknickt“ (ebd.) worden ist und bezeichnenderweise dieses Partizip eines Vorgangspassivs auf dem Weg einer immer mehr verblassenden Metapher schließlich die gängige Zustandsbeschreibung eines seelisch angegriffenen Menschen erreicht hat. Wie Goethes „Heidenröslein“ ist auch dieser Knospe etwas angetan worden, allerdings ist ihr Vorteil, dass sie der Natur nur entliehen, nicht aber entrissen worden ist.

Der polnische Dramatiker Zbigniew Herbert erzählt in seinem Essay „Der Tulpen bitterer Duft“ aus seinem Buch „Stilleben mit Kandare“ gleichsam zur Veranschaulichung

der sprichwörtlichen Blumenliebe der Niederländer [...] eine alte Anekdote: Eine Dame wandte sich an einen Künstler mit der Bitte, ihr einen Strauß aus seltenen Blumen zu malen, denn sie könne es sich nicht leisten, solche Blumen zu kaufen. Auf diese Weise soll eine bisher unbekannte Thematik in der Malerei entstanden sein.¹

Blumen kaufen zu können, setzt jedoch schon einen Schritt voraus: Sie müssen als – wenn auch noch so kleines – Sinnbild der zu kulturellen Zwecken ausgebeuteten Natur, die allen frei zugänglich ist, aus ebendieser entfernt worden sein, um zur erwerbbaaren Ware zu werden. Doch „waren manche Blumen [...] aus Gemälden der Zeit um 1600 [...] zu kostspielig, um abgeschnitten zu werden“², sodass Kunst in diesem Fall den Schritt der Zerstörung der Natur ausgelassen hat, um sich direkt der einfachen Nachahmung der Natur zu widmen. Hingegen kann dieses Überspringen eines dem Kunstwerk vorangehenden Schrittes durch eine nachfolgende Ebene ersetzt werden, indem über Malerei geschrieben wird. Diese Ebene ist wiederum in sich gegliedert, wenn von „Bildgedichten [...] über Blumenstilleben“³ die Rede ist, die nicht einer simplen Kopie der Natur huldigen, wie sie sich beispielsweise in der weder Jahreszeiten noch Wetterbedingungen ausklammernden ersten Ebene der Landschaftsmalerei andeutet, sondern ihrer Verede-

¹ Herbert, Zbigniew: *Stilleben mit Kandare. Skizzen und Apokryphen*, aus dem Polnischen von Klaus Stemmler, Frankfurt am Main 1994 (zuerst polnisch: *Martwa natura z wędzidłem*, Breslau 1993), S. 56.

² König, Eberhard/Küster, Bärbel/Schön, Christiane/Vöhringer, Christian: *Hauptthemen in den Quellentexten*, in: *Stilleben*, hrsg. von Eberhard König und Christiane Schön, S. 107–255, Unterkapitel „Stilleben gegen die Absenz der realen Dinge“, S. 127–133, hier S. 131.

³ Ebd.



lung, der zweiten Ebene, in der allein das arrangierte, der Natur entrückte Stilleben „gemalte Blumen gegen die Absenz“¹ von Pflanzen im Wechselspiel der Zeit² ankämpfen lässt. Von den Stillebenmalern thematisiert „der holländische Dichter Jan Vos (1610–1667) [...] Willem van Aelst (1625/26–nicht vor 1683), der den Frühling im Winter erscheinen läßt“³, sowie den Ingrid Nolls Roman eröffnenden „Pater Daniel Seghers (1590–1661)“⁴. Die Bildgedichte legen dar: Der erstgenannte Maler „übertrifft sogar die Natur, die sonst alle Maler beschämt. In raffiniertem Spiel von echt und falsch fordert der Dichter Aurora auf, ihre eigenen Rosen gegen die besser gemachten vom Maler einzutauschen“⁵, beim zweiten „kommt [...] als weiteres Argument der Überlegenheit von Malerei hinzu, daß sie es ermöglicht, Blumen auch außerhalb ihrer natürlichen Umgebung in Innenräumen verfügbar zu machen“⁶. So wie jenes – wehrlose oder in Selbstverteidigung geübte, natürliche oder jederzeit verfügbar gemachte – Opfer möchte die Protagonistin fortan „nicht mehr [...] heißen“ (IN 13). Ein bevorstehender, wenn auch zunächst nur innerlich fruchtender Aufstand zeichnet sich ab, dem der – *stichhaltiger* betrachtete – Name „Röslein“ (ebd.) keine Steine in den Weg gelegt hätte.

Mit dem jungen ‚Rosenbrecher‘ teilt Annerose den kindlichen Leichtsinn, in dem auch sie einst ‚Unrecht‘ hat walten lassen: „geöffnete Honiggläser im Garten für die Bienen verteilt, Vaters Bier ausgetrunken, mit Hausaufgaben Handel getrieben, Geld aus dem mütterlichen Portemonnaie genommen, häufig auch gelogen“ (IN 8) – doch all dies geschah nicht aus Ignoranz, sondern im Gegenteil in der Gier „nach Strafe, nach Zorn, nach heftigen Gefühlen meiner Eltern, aber dazu waren beide nicht fähig“ (IN 9).

Tatsächlich hält ein wirklich erfülltes Gefühlsleben erst mit der Ehe Einzug in ihr Leben: Während Anneroses Heirat mit Reinhard samt ‚legitimen‘ Kindern Lara und Jost scheinbar ein Musterbeispiel für die Überwindung eines kindlichen Traumas darstellt, gesteht „Röslein“ (IN 13), sie führe „im Schlaf ein zweites Dasein“ (IN 19), in dem sie „Peinlichkeiten, Demütigungen, Liebesverlust, Erwischtwerden, häufig sogar Todesangst beherrschen“ (ebd.) – und unbewusst äußert sie damit häufig vertretene Motive für die extremste aller Gegenwehren: den Mord. Doch nicht sie ist es, die einen solchen schließlich in wachem Zustand verübt, sondern ihre Freundin Silvia. Deren Motiv scheint mit

¹ Ebd.

² Zur künstlerisch arrangierten Gleichzeitigkeit des vom Jahreszeitenwechsel unabhängigen Blühens siehe auch Kapitel 2.2.1, S. 22; auch Sabine Deitmer konzipiert ihre Antiheldin als Anhängerin von „*Stilleben flämischer Meister*“ (SD 19), die fasziniert ist von der auf natürlichem Wege verhinderten, von der Kunst jedoch ermöglichten Sichtbarwerdung von „*Blütensträuße[n], in denen Blumen vereinigt sind, wie es sie in der Realität nicht zusammen gibt, weil sie alle zu unterschiedlichen Zeiten blühen*“ (ebd.).

³ König, E./Küster, B./Schön, C./Vöhringer, C.: Hauptthemen in den Quellentexten, S. 131.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

Anneroses zahlreichen nicht mithalten zu können – zumindest wenn sich Letztere zu der lakonischen Feststellung hinreißen lässt, es sei für eine Frau „nach vierzehnjähriger Ehe [...] wohl normal“ (IN 29), wenn sie „sich in der Zwischenzeit in ihren Reitlehrer verliebt“ (ebd.) – und sei es nur als Reflex darauf, „daß ihr [Silvias; S. M.] gutaussehender Udo nichts anbrennen ließ“ (ebd.).

Bis sich die wahrhaft „verhängnisvolle Rolle“ (IN 7) von Goethes mehrfach gewählter Protagonistin auch in Anneroses Ehealltag abzeichnet, muss erst der Tag kommen, an dem sie „an Reinhardts Geländewagen eine rote Rose“ (IN 39) gewahrt, die, um ein weiteres Mal Nussers Worte zu benutzen, den „Anlaß für die Tätigkeit der Detektion“¹ bildet. Allerdings folgt Letztere entgegen dem gängigen Schema des Detektivromans nicht „de[m] Mord [...] als Rätsel“², ebenso wenig wie sie ihn einleitet. Vielmehr erscheint Anneroses Argwohn, der sie immer weiter in die Intimsphäre ihres Mannes dringen lässt, als Gegenentwurf zu einem Mord, dem kein Versuch vorangeht, den Indizien von Doppelleben und Vorlieben des Opfers auf die Spur zu kommen. Die spätere Mörderin Silvia spielt zu diesem Zeitpunkt eine noch nicht ernst zu nehmende Rolle, auch wenn in Anneroses Gedankenspielen für kurze Zeit in Erwägung gezogen wird, Silvia könnte für den Rosengruß ‚verantwortlich zeichnen‘ und sich eventuell „als zarte Anspielung auf den Namen Annerose [...] am Ende [...] einen Scherz erlaubt“ (IN 39) haben.

Die Hinterlegung der Rose wird zur montäglichen ‚Serientat‘, offenbart mithin eine wiederkehrende und somit vorhersehbare Tatzeit, die von der ermittelnden Ehefrau schließlich als „Rosenmontag“³ (IN 43) bezeichnet wird. Der anfangs vermutete „Scherz“

¹ Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 26. Der Bezug auf eine Blume, allerdings keine Rose, als Auslöser ist auch für Zbigniew Herberts Essay „Der Tulpen bitterer Duft“ von entscheidender Bedeutung: „Denn alles begann ganz unschuldig mit einer Pflanze, einer Blume, mit der Tulpe, die – man kann sich das nur schwer vorstellen – eine kollektive und ungezügelter Leidenschaft entfesselte.“ (Herbert, Z.: Stilleben mit Kandare, S. 55) Er betrachtet sie als eröffnendes Moment der „Geschichte einer der menschlichen Irrsinnigkeiten“ (ebd.) und betont ausdrücklich: „Es gibt darin keine Feuersbrunst, die eine große Stadt am Fluß verzehrt, keinen Massenmord an Wehrlosen und keine vom Morgenlicht übergossene weite Ebene, wo bewaffnete Reiter auf andere Reiter treffen, damit sich am Ende des Tages, nach einer mörderischen Schlacht herausstellt, welcher der beiden Anführer einen bescheidenen Platz in der Geschichte, ein Denkmal aus Bronze oder – bei minderem Glück – einen Straßennamen im Armenviertel verdient hat. Unser Drama ist bescheiden, wenig pathetisch und weit entfernt von den berühmten Blutbädern der Geschichte“ (ebd.) – nicht so Ingrid Nolls ‚Geschichte‘, die zumindest einen – wenn auch nicht blutigen, dafür aber umso heimtückischeren – Mord aufzuweisen hat.

² Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 26.

³ Damit folgt der ausgewählte ‚Tattag‘ auf den für zahlreiche historische Ereignisse sowie mehrere Kinofilme titelgebenden „Blutigen Sonntag“: In Italien entstand im Jahre 1990 unter der Regie von Ricky Tognazzi, der dafür 1991 auf der Berlinale mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet wurde, der Film „Ultra“, der in Deutschland auch den Alternativtitel „Blutiger Sonntag“ trug und sich mit tödlicher Gewalt im Hooliganmilieu auseinandersetzt (Anon.: Filmlexikon, Artikel „Ultra“, o. J., in: Zweitausendeins.de, online im Internet unter URL: <<http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?wert=48226&sucheNach=titel>> [Abruf vom 03.10.2012]). Der von Paul Greengrass inszenierte britisch-irische Film



(IN 39) entpuppt sich als – wenn auch nicht ‚blutiger‘ – Ernst, als der die Liebeserklä-

„Bloody Sunday“ hingegen behält seinen englischen Titel auch in der deutschen Bearbeitung bei und nimmt als einer der Sieger der Berlinale 2002 den Goldenen Bären (Anon.: Bloody Sunday, 16.09.2008, in: Arte, online im Internet unter URL: <<http://www.arte.tv/de/arte/1097902.html>> [Abruf vom 03.10.2012]) mit nach Hause. „Das Unscheinbare überrollt den Zuschauer in karger Schönheit. Perfekt ausgeleuchtete Bilder, natürlich keine extradiegetische Musik und keine reißerische Identifikation mit den Opfern“ (Stählin, Jakob: If you’ll walk away, I’ll walk away, Artikel zum Filmstart der deutschen Synchronfassung von „Bloody Sunday“ am 13.11.2008, in: Schnitt Online. Das Filmmagazin im Internet, online im Internet unter URL: <<http://www.schnitt.de/202,3597,01>> [Abruf vom 03.10.2012]) sieht die Kritik Jakob Stählins beim Preisträger, und auch Ingrid Nolls Sprache weigert sich, ihre Ästhetik des Scheiterns woanders als in sich selbst zu suchen. Ihre Worte, mit denen sie gleich zu Beginn sagt: „Ein Blättchen rollt sich schüchtern auf, aber das geneigte Köpfchen zeigt, daß die Blume zum Welken verurteilt ist“ (IN 7), entfalten ihre Wirkung ebenso autonom wie Greengrass’ Bilder, die, so gut es geht, abbilden, was nicht zu kommentieren, geschweige denn mit anderen künstlerischen Mitteln auszudrücken ist: die vergangene Realität. Allein diese fügt „1972 [...] de[n] 30. Januar [...] als ‚Bloody Sunday‘ in die Geschichte des Nordirland-Konflikts ein. Bei dem Versuch, in Derry einen Protestmarsch von Katholiken aufzulösen, schießen britische Soldaten in die Menge. 13 Menschen werden getötet, mehr als ein Dutzend verletzt.“ (Wolfrum, Edgar/Arendes, Cord: Globale Geschichte des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 2007 (Grundkurs Geschichte, hrsg. von Michael Erbe), S. 193) In gewisser Weise unterstützen die Mitglieder der irischen Rockband U2 die von Stählin angesprochene Vermeidung „reißerische[r] Identifikation“ (Stählin, J.: If you’ll walk away, I’ll walk away), allerdings gerade anhand und nicht etwa trotz ihrer Musik, und „stellen sich in [...] ihrem berühmtesten Lied über den Nordirland-Konflikt, ‚Sunday Bloody Sunday‘, nicht auf eine bestimmte Seite. Letzterer Song ist, wie Bono in seiner Vorrede bei Konzerten zu sagen pflegte, ‚kein Widerstandslied‘.“ (McClinton-Temple, Jennifer/Myers, Abigail: U2, Feminismus und Fürsorgemoral (zuerst amerikanisch: U2, feminism, and ethics of care), in: Die Philosophie bei U2, hrsg. von Mark A. Wrathall, Übersetzung aus dem Amerikanischen von Stefan Pannor, Weinheim 2009 (zuerst amerikanisch: U2 and Philosophy. How to Decipher an Atomic Band, Chicago/La Salle (Illinois) 2006 (Popular Culture and Philosophy, Bd. 21)), S. 139–152, hier S. 148) In Russland ist es „Zar Nikolaus II., der am so genannten ‚Blutigen Sonntag‘, dem 22. Januar 1905, friedliche Demonstranten vor dem Winterpalast in St. Petersburg durch das Militär beschießen ließ“ (Karcher, Simon: Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich, Würzburg 2006 (Der neue Brecht, hrsg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim, Bd. 2), S. 270) und somit den Ruhetag der Woche für immer mit dem ‚Lebenssaft‘ als Synekdoche des farblich markierten, ins Auge fallenden menschlichen Leids versieht. Die durch Imkes ritualisiert abgegebene Rose symbolisierte krankhafte Liebe weckt außerdem Assoziationen mit einem Tag, der im Gegensatz zum Sonntag zwar nicht in der Woche, dafür aber im Kalender fest verankert ist. Das gleiche Adjektivattribut vermag ihn möglicherweise noch stärker zu dämonisieren, und dementsprechend gehört der 1981 von George Mihalka inszenierte kanadische Film von 1981 mit dem Titel „Blutiger Valentinstag“ dem Genre des Horrorthrillers an. In diesem werden eine weit zurückliegende Bergbaukatastrophe und der aktuell beunruhigende Vorgang, als „grässliches Geschenk in einer Bonbonniere [...] ein herausgeschnittenes menschliches Herz“ (Prefetzky, Silvan: Blutiger Valentinstag (1981). Eine Inhaltsangabe, 06.02.2002, in: Online-Filmdatenbank. OFDb.de, online im Internet unter URL: <<http://www.ofdb.de/plot/252,21014,Blutiger-Valentinstag>> [Abruf vom 03.10.2012]) zu verschicken, durch das gemeinsame Datum des 14. Februars miteinander verwoben. Der Film nimmt das wörtlich, was Ingrid Noll subtiler andeutet: Bei ihr ‚reißt‘ beispielsweise unerfüllte oder missachtete Liebe einem eben nur sprichwörtlich ‚das Herz heraus‘. Was Letztere eigentlich tut, ist viel schlimmer und muss umso härter bestraft werden – wobei Nolls Horror durch die Selbstverständlichkeit, in der er erzählt wird, zum einen nicht so blutig ist, zum anderen jedoch umso schockierendere Nachwirkungen haben kann, wenn man den Schrecken, der in schöne Bilder gekleidet ist, erst ‚entblättert‘ hat. Wenig zu tun jedoch haben sowohl Mihalkas als auch Nolls ‚Schocker‘ damit, dass darüber hinaus „das ‚Massaker am Valentinstag‘ [...] de[n] blutige[n] Höhepunkt der Gangsterkriege während der sog[enannten] Prohibition [...] 1929“ (Beier, Brigitte/Birnstein, Uwe/Gehlhoff, Beatrix/Schütt, Ernst Christian: Neue Chronik der Weltgeschichte, aktualisierte Neuausgabe, München/Gütersloh 2007 (zuerst 2000; erweiterte, überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe 2005), S. 606) bildete und als „Sieger der Bandenkriege [...] Al Capone“ (ebd.) hervorbrachte.

rung der schließlich vom Angehimmelten selbst „Ertappte[n]“ (IN 60) zu verstehen ist, die nicht nur durch die Entdeckung und die damit zukünftige Überflüssigkeit weiterer Ermittlungen, sondern vor allem in Form einer „artig“ (ebd.) und per Handschlag mit den vertrauenerweckenden Worten „Ich bin die Imke“ (ebd.) vollzogenen persönlichen Vorstellung aus dem Verdächtigen- in den Familienkreis katapultiert wird. Die *Liebeswaffe* Imkes ist entzaubert, sobald das Mädchen Reinhard gegenüber die Wahnhaf-tigkeit ihrer Rosengeschenke als simple „Antwort auf seine Zeichen“ (IN 61) umdeutet und auf die bohrende Frage der ‚Ermittlerin‘ Annerose – „Warum stecken Sie meinem Mann nachts Rosen an den Scheibenwischer?“ (IN 60) – die Gegenfrage stellt, „ob das denn etwas Verbotenes oder Böses sei“ (IN 61), und das „mit ungespielter Naivität“ (ebd.), womit auch der Verdacht des Kalkuliert-Rituellen ihrer Tat enthärtet wäre.

Vielleicht ob ihrer Undurchschaubarkeit versucht schon Charles Baudelaire, sogenannte „Verdammte Frauen“ in dem gleichnamigen Gedicht seiner „Blumen des Bösen“ in Gruppen einzuteilen, um ihre Motive zu entlarven:

Die einen, deren Herzen voll Vertraulichkeit,
Gehn, wo die Bäche plaudern, in den tiefen Hain,
Enträtseln dort die Liebe scheuer Kinderzeit
Und kerben tief das Holz der jungen Bäumchen ein.¹

Diese Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff betont die kindliche Unschuld der ersten Verliebtheit, die als von Letzterer hinterlassene Kerbe am Baumstamm nach Jahren entweder wiederentdeckt oder im Gegensatz zu früher jetzt endlich entschlüsselt wird. Vielleicht glaubt Imke, ihrem Angebeteten das zunächst unkommentierte Zeichen der Rose als Ansporn hinterlassen zu müssen, damit auch er ein lange in ihm verborgenes Gefühl letztlich doch noch an die Oberfläche holt. Die andere Deutung rückt das Spielerische als Rätselaufgabe und den zu erobernden Charakter einer neuen Liebe in den Vordergrund, die dadurch erst eingeleitet und als produktiv und auf gegenseitigen aktiven Austausch gründend offenbart werden kann.

In einer früheren ins Deutsche übertragenen Fassung von Terese Robinson sind besagte vier Verse – formal und inhaltlich abweichend – folgendermaßen wiedergegeben:

¹ Baudelaire, Charles: Verdammte Frauen (zuerst französisch: Femmes damnées), in: ders.: Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen, Französisch/Deutsch, [durchgehend revidierte] Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff, Anmerkungen von Horst Hina, Nachwort und Zeittafel von Kurt Kloocke, Stuttgart 2011 (dort zuerst 1980; zuerst französisch: Les Fleurs du Mal, Paris 1857), französisch S. 328/330, deutsch S. 329/331, hier S. 329. Im Vergleich zur Ausgabe mit der Übersetzung von Terese Robinson (siehe folgende Anmerkung) fehlt hier der erste Teil des Gedichtes, der mit „Delphine und Hippolyte“ untertitelt ist.



Die einen gehn, berauscht von Heimlichkeit,
 Am Waldrand, wo der Bach raunt durch die Träume,
 Und ritzen wie in erster Liebe Zeit
 Geheime Zeichen in die jungen Bäume.¹

Es scheint, als werde die infantile Motiviertheit und gleichzeitige Verspieltheit der von der Frau nahezu *künstlerisch* in die Wege geleiteten Zuneigung hier durch eine wahnhaft- und der Vernunft abträgliche Flucht vor der nüchternen Wirklichkeit in den vorübergehenden ‚Rausch‘ *künstlich* hervorgerufen und auf unbedingte Erwidern angelegter Gefühle, die zur Erkenntnis der Liebeszeichen zwingen, ersetzt. Eine Spuren beider Übersetzungen aufweisende, von außen beobachtete ‚Unzurechnungsfähigkeit‘ einer gleichermaßen kindlich-unschuldig wie bemutternd-überlegen agierenden Imke, die laut einem Liebesbrief auf „Teenager-Briefpapier [...] mit rosa Röschen“ (IN 65), unterzeichnet von einer sich selbst so nennenden „*kleinen Biene*“ (IN 66), ihren angeblich von „*der Tiefe [s]eines großen Gefühls [...] überforder[te]n [...] petit prince*“ (IN 65 f.)² als „*einzig [...] wahrhaft versteh[en] und [ihm] helfen*“ (IN 65) zu können glaubt, macht ihrer nur scheinbaren Konkurrentin bewusst, dass diese Reinhard „von dem Verdacht einer heimlichen Liebschaft freisprechen mußte“ (IN 62) – und Imke vom Status einer „Delinquentin“ (IN 60). Mit der „glatte[n] Wiederherstellung der vorübergehend gestörten Ordnung“³ ist Anneroses „Vorübergehende Entwirklichung“⁴ zu einem ‚Ende ohne Schrecken‘ gekommen, nachdem dieser Zustand sie selbst zuvor in den Wahn und sogar vor das Bürofenster⁵ ihres Mannes getrieben hat, wo ein harmloses „Zwergrosenstöck-

¹ Baudelaire, Charles: Verdammte Frauen. Delphine und Hippolyte (zuerst französisch: Femmes damnées), in: ders.: Ausgewählte Werke. Die Blumen des Bösen, ins Deutsche übertragen von Terese Robinson, hrsg. von Franz Blei, München 1925 (zuerst französisch: Les Fleurs du Mal, Paris 1857), S. 235–242, hier S. 241 (Teil II, der im Gegensatz zu Teil I (S. 235–240) allein den Titel „Verdammte Frauen“ ohne die Untertitelung mit „Delphine und Hippolyte“ trägt, umfasst die Seiten 241 f.).

² Zu Saint-Exupéry's französischer Vorlage dieser literarischen Figur, die – als nur scheinbar infantile – lernt, der inneren Sicht auf die Dinge mehr zu vertrauen als dem biologisch bereitgestellten Sehorgan, siehe Kapitel 2.3.6.2, S. 107, Anm. 4.

³ Wellershoff, D.: Vorübergehende Entwirklichung, S. 499.

⁴ Ebd. (Titel des Aufsatzes)

⁵ Hier liegt ein Vergleich mit einem von Zbigniew Herbert geradezu hochgepriesenen Stilleben nahe: „Im Haager Museum Mauritshuis befindet sich das Bild *Blumenstrauß vor gewölbtem Fenster* von dem großartigen Blumenmaler Ambrosius Bosschaert dem Älteren. Dieses Bild hat mich immer mit einer Art Unruhe erfüllt, obwohl ich mir nicht darüber im klaren war, daß die Ursache dieser Unruhe nicht das malerische Thema sein konnte. Denn was kann so lindern, so idyllisch sein wie ein ausgesuchter Strauß von Rosen, Dahlien, Iris und Orchideen vor dem Hintergrund des Himmels und einer fernen Gebirgslandschaft, die im Blau verfließt?“ (Herbert, Z.: Stilleben mit Kandare, S. 58) Herberts Begeisterung ob der Blumenpracht vor der Weite des Firmaments scheint wie die Perspektive des Gemäldes exakt gespiegelt in Anneroses rasender Eifersucht, die im Blick von unten nach oben sowie von außen nach innen durch das Bürofenster ihres Mannes auf das „Zwergrosenstöckchen auf dem Fensterbrett“ (IN 53) aufbrandet. Die Weite des Himmels wird durch die Engstirnigkeit des (zunächst) falschen Verdachts ersetzt. Bezeichnenderweise bildet ebenjener von Herbert favorisierte Maler das Thema des 17. Kapitels der Autorin („Vergißmeinnicht“, IN 219–232), das in vielerlei Hinsicht Klarheit schafft: Sowohl der

chen“ (IN 53), nichts weiter als ein Kundengeschenk (vgl. IN 57), von ihr genauso fälschlich auf Imke bezogen wird, wie Letztere die Blume auf der Fensterbank „als Antwort“ (IN 62) Reinhardts missinterpretiert und ihre eigene Person in seiner Bemerkung „Das Mädchen ist eine Perle!“ (IN 63), mit der er lediglich seine Putzfrau weiterempfehlen wollte, wiederfindet, woraufhin sie ihm prompt ein solches Schmuckstück schenkt. „Die büßende Magdalena“ auf dem zwischen 1640 und 1645 entstandenen Stilleben von Georges de la Tour (vgl. IN StL 4, IN 44)¹ spiegelt sich trotz ihres wie selbstverständlich vorgebrachten Geständnisses nicht in Imke wider. Wie Annerose auf dem Gemälde erkennt, „zeigt sie [Magdalena; S. M.] ergeben ihre Reue und Bußbereitschaft“ (IN 44), während das schwärmende Mädchen nicht einmal ansatzweise erkennt, „daß man Perlen nicht vor die Säue werfen soll“ (ebd.) – auch wenn dieses Gebot nicht nur gemäß künstlerischer Auffassung Anneroses „schon damals“ (ebd.) galt und heute noch immer nicht aus der Mode gekommen ist.

Verdacht auf den Betrug durch ihren Mann als auch der auf Udos Ermordung durch Silvia haben sich bestätigt; ihre Beziehung mit Reinhard liegt in Scherben, Udo hingegen im Grab. Annerose steht kurz davor, ihr Leben neu zu ordnen, und der „Blumenkorb“ von Ambrosius Bosschaert dem Älteren aus dem Jahre 1614 (vgl. IN StL 17) scheint sie darin zu bestärken: Sein Gemälde zeigt „in einem zierlich geflochtenen Körbchen [...] die schönsten Gartenblumen [...]. Ganz am Rand und im Hintergrund stecken ein paar bescheidene Vergißmeinnicht, unauffällig und blaß-blau, aber mit vielen winzigen Blüten als liebevolle Erinnerung an Treue und Beständigkeit.“ (IN 224) Parallel dazu sieht die Ich-Erzählerin ihr altes Leben mehr und mehr hinter dem Horizont verschwinden: „Das Vergißmeinnicht ist eine Blume für Scheidende [...], und es gilt jetzt für mich, Abschied zu nehmen. Ein Leben als Ehefrau an Reinhardts Seite war unmöglich geworden.“ (ebd.) Während sie das Ende ihrer Ehe in Kauf nimmt, erscheint ihr jenes „blaue Blümchen [...] damals so aktuell wie heute“ (ebd.), und sie mutmaßt in „diese[m] fein gemalte[n] Bild eine Auftragsarbeit, denn es gab damals Sammler und Botaniker, die ihre Züchtungen für alle Ewigkeit konservieren wollten“ (ebd.) – ein weiteres Indiz für die angesprochenen Bestrebungen, das natürlich Wertvolle künstl(er)i(s)ch zu verewigen.

¹ Titel und Motiv teilt sich dieses Werk mit einem ebenfalls in einen Noll-Text integrierten Gemälde: „Das weiße Hemd der Hure“ – bereits diese Überschrift schlägt eine Brücke zur Sünderin – lässt die Ich-Erzählerin berichtend ‚nachzeichnen‘, wie „Michelangelo Meresi, [...] man nannte ihn nur nach dem Dorf, aus dem er stammte – Caravaggio“ (Noll, I.: Das weiße Hemd der Hure, S. 7), ihre „rothaarige Freundin Giulia“ (ebd.), die „auf Befehl ihres Zuhälters [...] ihr Neugeborenes ertränkt [hatte], worauf sie für Wochen in Schwermut versank“ (ebd.), allein deshalb als „Modell für seine ‚Büßende Magdalena‘“ (ebd.) auswählt, weil „er ihre magdalenenhafte Stimmung an der schlaffen Haltung, dem trüben Blick, dem unendlich müden Ausdruck“ (ebd.) festmacht – und nicht an ihrer „Angst vor Entdeckung und Bestrafung oder gar späteren Höllenqualen, die sie völlig verstörte“ (ebd.), von der er aber nichts wissen kann. Noll ‚überantwortet‘ ihm diese Sünderin als „die erste Frau, die Caravaggio malen wollte, denn zuvor hatten ihm ausnahmslos Knaben und Männer Modell gestanden“ (ebd.), wohingegen seine Flexibilität bezüglich der körperlich-sinnlich motivierten *Objektauswahl* laut Schilderung der Ich-Erzählerin durchaus schon vorher ausgeprägt war: Seinem ihm vorausseilenden Ruf zufolge „treibe er es mit Männern und Frauen, Mädchen und Knaben, vielleicht sogar mit Tieren“ (ebd.) – dank Letzteren eine nicht ganz unpassende Überleitung zum folgenden Unterkapitel dieser Arbeit.



4.2.3 Durch die Blume in die grausame Welt der Tiere

Die Zweiteilung dieses Kapitels über von tierischen Motiven geprägte Stilleben beruht auf der Entwicklung von überwiegend schädlichen, unscheinbaren, passiven oder gar toten Tieren im ersten Unterkapitel hin zu mächtigen, farbenfrohen, aktiven, lebendigen Lebewesen, die für wirksame Veränderungen und (Um-)Brüche stehen. Letztere werden darüber hinaus nicht nur in der inhaltlich-ideellen, sondern auch in der äußerlich-materiellen Gestaltung der Kunstwerke und der familiären Verhältnisse sichtbar, sodass beispielsweise der ‚Scherbenhaufen‘ einer Ehe sowohl ‚bildlich‘ als auch buchstäblich zu verstehen ist. Im Hinblick darauf, dass sich zu den tierischen nach wie vor pflanzliche Bestandteile gesellen – die im vorherigen Abschnitt gesondert analysiert wurden –, soll der Titel dieses Kapitels der Botanik eine Art Übergangsfunktion zuschreiben, an der die Tierwelt ihr eigentliches Machtgefüge etablieren kann.

4.2.3.1 *Verscheucht sei, was da kreucht und fleucht*

„Das Kätzchen ist das einzige Tier, das nicht für eine Mahlzeit vorgesehen ist, sondern selbst fressen möchte; es ist allerdings kein heimlicher Dieb, sondern plant keck einen frontalen Raubüberfall.“ (IN 59) Dass ausgerechnet die Katze dem Platz, an dem die Objekte ihrer Begierde drapiert sind, seinen Namen gibt, entspricht der Würdelosigkeit ihrer maßlosen Gier, denn wer an ihm sitzen muss, hat dies entweder seinem schlechten Benehmen oder seinem niederen Rang zu verdanken: „Politiker sitzen an ihm manchmal, Kinder häufiger und Katzen selten. Wohl fühlt man sich jedenfalls nicht, am Katzentisch“¹; und in ihrer Einleitung zum einstigen „Wort der Woche“ erstellt Hanna Grimm weniger eine Rangordnung als eine willkürliche Gruppenzuordnung, der alle anheimfallen können. Da das „Küchenstilleben“ von Jeremias van Winghe jedoch bereits 1615 entstanden ist (vgl. IN StL 5), muss das abgebildete ‚Raubtier‘ die mit dem im selben Jahrhundert² aufkommenden Begriff verbundenen Deutungen durchlaufen, zunächst als „scherzhafte Bezeichnung für den Fußboden, dann für kleinere, abseits stehende Tische, an die auch Katzen reichen konnten“³. Um die Vertreterin dieser Gattung als das einzig überlebende Tier herum ist die „eßbare Menagerie [...] nicht mehr in lebendigem Zustand“ (IN 58), was einerseits das tageszeitlich bedingte „volle[] Mittagslicht“ (ebd.),

¹ Grimm, Hanna: Katzentisch, in: Deutsche Welle. Wort der Woche, 21.09.2009, online im Internet unter URL: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4495827,00.html>> [Abruf vom 03.10.2012].

² Vgl. ebd.

³ Ebd.

andererseits „die souveräne Beherrschung der Perspektive, die gestochen gezeichneten Ovale, das sichere Raumgefühl, die Erfassung der Helligkeitswerte und der freie Umgang mit Reflexen“¹, die der Kunsthistoriker Claus Grimm diesem Stilleben zuweist, akzentuieren. Die Gleichgültigkeit der Katze angesichts des Ausschlusses von der offiziellen Tafelrunde wird in Hanna Grimms Schlusssatz auf den Punkt gebracht, denn „am Katzentisch möchte niemand gern sitzen – außer vielleicht die Katzen selbst“².

In dieses selbst gewählte Abseits manövriert sich auch die buchstäblich ‚wahnsinnig vernarrte‘ Imke, wenn sie in einem Liebesbrief Reinhards Vorwürfe ob ihrer Nachstellungen als „Angst vor der Tiefe [s]eines großen Gefühls“ (IN 65) auslegt, mit der er sie „aus Rücksichtnahme nicht [...] überfordern will[.]“ (ebd.). Als Annerose ihre Freundin Lucie besucht, kann diese anhand eines psychotherapeutischen Buches aus ihrem Bestand Imkes „Liebeswahn“ (IN 67) als „Krankheit“ (ebd.) bloßlegen, mit der man ebenso einen Umgang erlernen muss, „wie [...] das fleißige Bauernmädchen [...] kein Auge von der hungrigen Katze lassen [darf]“ (IN 59). Die von der unter Aufsicht stehenden dunklen Katze augenscheinlich nicht länger ausgehende „Farbe und Bedrohlichkeit bringt ein riesiger roter Hummer ins Bild, umgeben von rötlichen Krebsen“ (IN 58), der mit diesen zusammen von der „wie ein ländliches Märchenkind“ (IN 59) anmutenden Magd in „blutige[r] Metzelerarbeit“ (ebd.) bereits unschädlich gemacht wurde. Dennoch bleiben tote wie lebende Tiere gleichermaßen unberechenbar wie mehrdeutig: Die Gliederfüßer bieten, zumindest vor dem Einsetzen der Totenstarre, gemäß der Fotografin Almut Adler „seitwärts gehend [...] eine Anspielung auf die Verrücktheit der Welt“³, und die noch schwerer zu durchschauende „Katze [...] symbolisiert meist Negatives, Hexentiere, Aberglaube als böses Omen, aber auch [...] Freiheit und Eigenständigkeit“⁴. Beides ist Imke: ‚verrückt‘ nach Reinhard, frei im Bekunden ihrer Gefühle, die das drohende Unheil des Treuebruchs nicht nur ankündigen, sondern wahr werden lassen. Zunächst jedoch lässt jenes mysteriöse Tier auf nicht minder perfide Weise – aber eher aus physischen denn aus psychischen Gründen – Anneroses „Augen [...] tränen; die Katzenhaare hafteten in allen Ritzen und machten mir den Aufenthalt bei meiner Freundin unerträglich“ (IN 67).

¹ Grimm, Claus: Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart/Zürich 21993 (zuerst 1988), S. 200.

² Grimm, H.: Katzentisch.

³ Adler, Almut: Stilleben meisterlich fotografieren. Dinge sehen, komponieren, zum Leben erwecken, München 2010, S. 31.

⁴ Ebd.



Leichter sind sowohl Liebeskrankheit als auch Katzenhaarallergie zu bekämpfen, wenn man ihren ‚Erreger‘ identifiziert hat.¹

¹ Vgl. Simenon, Georges: *Die Katze*, aus dem Französischen von Angela von Hagen, Neuausgabe, Zürich 2000 (dort zuerst 1985; überarbeitete Übersetzung für die Neuausgabe 2000; deutsch zuerst unter dem Titel: *Der Kater*, München 1971; zuerst französisch: *Le chat*, Paris 1967). Simenons Psychothriller, der ohne seinen berühmten Kommissar Maigret auskommen muss, verkehrt den – in diesem Fall für ein Eheleben – bedrohlichen Charakter dieses Haustieres in die Opferrolle. Nachdem Marguerite, eifersüchtig auf die uneingeschränkte Liebe ihres Mannes Emile zu seiner Katze, deren Tod verursacht hat, ergänzt ein zweites Tier die nunmehr auf Hass (vgl. ebd., S. 188) und Rache (vgl. ebd., S. 191) gegründete Gemeinschaft: Das von Emile verursachte Leiden des Papageien seiner Frau, der für die fehlende Kommunikation zwischen den Eheleuten büßen muss, wird im Gegensatz zur Tötung des Katers, der lediglich in seiner Auffindsituation, und zwar als „steif und verkrümmt“ (ebd., S. 63) und mit „offenen Augen“ (ebd.) sowie umringt von seinen letzten Körperflüssigkeiten – „getrocknete[m] Speichel, [...] grünliche[m] Erbrochene[m]“ (ebd.) –, beschrieben wird, langsam und sehr plastisch geschildert: „Er [...] riß ihm eine Schwanzfeder aus, die längste, sie war leuchtend rot. Es war nicht einfach, er hätte nicht gedacht, daß die Federn so fest im Fleisch steckten. Er riß zwei aus, drei, vier ... [...] Fünf ... [...] Sechs ... Es kamen kleinere und weichere Federn, die er büschelweise ausreißen konnte. Über seine Hände und aus dem Hinterteil des Vogels floß Blut.“ (ebd., S. 87) Wenn im weiteren Verlauf auch dieses Tier ins Zentrum eines ‚Stilllebenkapitels‘ von Ingrid Noll rückt, versinnbildlicht es die Lust (vgl. IN StL 12; siehe hierzu Kapitel 4.2.3.1, S. 340), die in Marguerites und Emiles Ehe ebenso ausbleibt (vgl. Simenon, G.: *Die Katze*, S. 58, S. 70, S. 96) wie nach dem Tod des zweiten Tieres die von diesem repräsentierte Sprache, die sich fortan auf schriftliche Botschaften – des Öfteren in Form sich abwechselnd in den Worten „DIE KATZE“ (ebd., S. 12) und „DER PAPAGEI“ (ebd.) erschöpfender Vorwürfe – beschränkt. Das langsame Sterben des Papageien und dessen längere, von Marguerites Besuchen in der Praxis begleitete Behandlung durch einen Tierarzt (vgl. ebd., S. 118) mündet in der bizarren Ausstopfung des äußerlich wiederhergestellten Tieres – es „hatte alle seine Federn, und die Schwanzfedern leuchteten farbiger denn je“ (ebd., S. 128) – und wird somit auch nach dessen Tod weiterhin vor Augen geführt. Emiles Gewissensbisse (vgl. ebd., S. 90) sind gepaart mit Todesangst vor jenem Verbrechen, das auch für den Kriminalroman „Röslein rot“ (vgl. IN 215) vorgesehen ist: „Marguerite hatte ihren Hauptfeind bereits abgeschafft, die Katze [...]. Warum sollte sie sich nicht eines Tages auf die gleiche Weise von ihrem Mann befreien? Die meisten Giftmorde, das hatte er in der Zeitung gelesen, wurden von Frauen verübt. In dem Artikel stand weiter, daß vermutlich zehnmal mehr solcher Morde begangen werden, als je entdeckt werden, denn die Hausärzte schreiben, wenn es sich um einen Kranken oder Alten handelt, den Totenschein aus, ohne genauer hinzusehen.“ (Simenon, G.: *Die Katze*, S. 125) Im Falle des Opfers in Nolls Roman gilt dies auch für den „noch viel zu jung[en]“ (IN 187) Udo, dem „unser eigener Hausarzt, zu dem ich seit Jahren volles Vertrauen hatte, [...] einen natürlichen Tod bestätigt“ (IN 198). Bei Simenon steht zunächst der irreparable Schaden der Ehe im Vordergrund, bis auch die Ehefrau selbst an Emiles eisigem und unerbittlichem Schweigen zugrunde geht und – wie ihr ‚tierisches Opfer‘ – schließlich stirbt (vgl. Simenon, G.: *Die Katze*, S. 195–198). Letzten Endes hat sich die – wenn auch tote – Katze mithin doch noch als „böses Omen“ (Adler, A.: *Stillleben meisterlich fotografieren*, S. 31) bewährt, auch wenn Emile durch seinen Zusammenbruch im Angesicht seiner verstorbenen Frau am Schluss zumindest seine Gefühlskälte überwindet (vgl. Simenon, G.: *Die Katze*, S. 196–198). In der gleichnamigen Verfilmung von Pierre Granier-Deferre aus dem Jahre 1971 wurde das „ohne Alternative“ (Anon.: *Diese Woche im Fernsehen*, in: *Der Spiegel*, 34. Jg., Nr. 51 vom 15.12.1980, S. 191 f., hier S. 192, Abschnitt „Freitag, 19.12.“, und online im Internet unter URL: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14337228.html>> [Abruf vom 03.10.2012] sowie als PDF-Dokument unter URL: <<http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=14337228&aref=image036/2006/06/16/cq-sp198005101920192.pdf&thumb=false>> [Abruf vom 03.10.2012]) scheiternde Ehepaar von Simone Signoret und Jean Gabin als „Idealbesetzung“ (ebd.) verkörpert. Im Jahre 2006 (vgl. Bartetzko, Dieter: *Die Verstandesspielerin. Zur Darstellungskunst der Hannelore Hoger*, in: *Grimme. 48. Grimme-Preis 2012. Jury-Einblicke. Die Preise. Die Inhalte. Begründungen. Porträts. Trends. Hintergrund. Die Künstler*, hrsg. vom Grimme Institut, 2012, S. 114–117, hier S. 116, online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <[Dieses Werk ist copyrightgeschützt und darf in keiner Form vervielfältigt werden noch an Dritte weitergegeben werden.
Es gilt nur für den persönlichen Gebrauch.](http://www.grimme-</p>
</div>
<div data-bbox=)

Ein weiterer prächtiger „Blumenstrauß“ ziert das gleichnamige Stilleben von Roelant Savery aus dem Jahre 1612 (vgl. IN StL 6). Im Gegensatz zur einführenden „Vase mit Blumen“ (vgl. IN StL 1) jedoch ist das hier Dargestellte nicht als ‚rein pflanzlicher Augenschmaus‘, sondern als ‚raffinierte‘ Vermengung mit tierischen Ingredienzien ‚anzusehen‘. Unterhalb, nicht jedoch im Schatten des Blumenbouquets verbergen sich ‚bedeutungsschwangere‘ Tierchen, die der Blick des Malers preisgibt. Für Saverys Betrachterin Erika Gemar-Koeltzsch ‚bleiben neben den Neutraltönen stets die primären Grundfarben Rot, Gelb und Blau bestimmend‘¹ – wie in Nolls Roman die problemlos dahinter identifizierbaren ‚Grundprobleme‘ Liebe, Eifersucht und Treue, die einem bunten „Blumenstrauß“ entsprechend schnell durcheinandergeraten können. Claus Grimm präzisiert die Farbgebung gar als „kräftige Trias Rot–Gelb–Blau der drei bekrönenden Blumen“² und evoziert damit noch deutlicher das nicht nur für Liebesgeschichten, sondern vor allem für Kriminalromane so oft entworfene Dreiecksverhältnis, an dem sich der Spannungsbogen orientiert. Neben diesem entnimmt Noll auch die von Grimm ermittelte „Allegorie vergänglicher Schönheit“³, so wie sie entsprechend seinem Blick auf „die Mittelachse des Bildes Blüten [...], die sich wie mit einem geöffneten Auge dem Betrachter gegenüberstellen“⁴, wahrnimmt, um sie darüber hinaus zu personifizieren: „Weit geöffnete Blumenaugen schauen uns an, die in ihrer verletzlichen Arglosigkeit an die weltfremde Naivität einer Unschuld vom Lande erinnern.“ (IN 71) Letztere wird in der Mitte des Bouquets durch „weiße Narzissen“ (ebd.) als das entsprechende farbliche und durch Imke als das fleischgewordene Pendant reflektiert, während die ‚Treue‘ in Form des blauen „abgefallene[n] Stiefmütterchen[s]“ (ebd.) und damit am Ende des Romans die ‚Halbwertszeit‘ mehrerer Ehen buchstäblich am ‚Boden‘ liegt. Auf ebendiesem gesellen sich ihm „eine pelzige Honigbiene, eine Smaragdeidechse, [...] eine Heuschrecke [...] und am Ende ein

institut.de/html/fileadmin/user_upload/48grimme_web_1.pdf> [Abruf vom 03.10.2012]) realisierte Kaspar Heidelberg eine deutsche Verfilmung mit Hannelore Hoger und Götz George als – auch in ihren Rollennamen eingedeutsches – Ehepaar Margret und Siegmar (vgl. Wydra, Thilo: Erst stirbt die Katze, dann ... Kammerspiel, in: Tagesspiegel Online, 23.07.2008, online im Internet unter URL: <<http://www.tagesspiegel.de/medien/kammerspiel-erst-stirbt-die-katze-dann-/1284870.html>> [Abruf vom 03.10.2012]). Dieter Bartetzko veranschaulicht, „was Hannelore Hogers Ausstrahlung mit der Simone Signoret gemeinsam hat: Gleich dieser scheint sie oft wie von Panzerglas umgeben, das jedoch nicht immer verbirgt, was in ihr lodert. Was Wunder, dass Hannelore Hoger 2006 im deutschen Fernsehen in der Neuverfilmung von George Simenons ‚Die Katze‘ in jener Rolle brillierte, mit der die Signoret bei der Berlinale 1971 den Silbernen Bären errang.“ (Bartetzko, D.: Die Verstandesspielerin, S. 116) Auch die von Ingrid Noll beschriebene Katze gibt preis, „was in ihr lodert“ (ebd.). Doch – weniger subtil als beide Darstellerinnen – „verbirgt“ (ebd.) sie generell nichts, denn sie „ist [...] kein heimlicher Dieb, sondern plant keck einen frontalen Raubüberfall“ (IN 59; Hervorh. v. S. M.).

¹ Gemar-Koeltzsch, Erika: Luca Bild-Lexikon. Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert, hrsg. von Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz, 3 Bde., Lingen 1995, Bd. 1: Texte und Farbtafeln, S. 79.

² Grimm, C.: Stilleben, S. 32.

³ Ebd.

⁴ Ebd.



mir liebes Mäuslein“ (ebd.), wie Annerose ihre Sicht auf den unteren Bildrand empfindsam beschreibt, zu. Auf derselben Ebene ist das Blumengefäß platziert, das in seiner geflochtenen Musterung eher einem Korb denn einer Vase ähnelt; nichtsdestoweniger wirkt auch dieser „zu klein, um nach den Gesetzen der Statik der Blumenfülle Stand zu bieten“¹, wie es Gemar-Koeltzsch generell für „das frühe holländische Bouquet [...] in einem Gefäß aus Porzellan, Glas oder Ton“² feststellt. Zudem präsentiert sich gemäß ihren Untersuchungen gerade im

Arrangement von Schnittblumen in einem Korb [...] besonders augenscheinlich die Verbindung der zwei unterschiedlichen Aspekte in der Bildperspektive, der erhöhten Daraufrsicht – auf die Tischfläche – und mit einer Ansicht in Augenhöhe – auf das Bukett oder das Gesteck³.

Dass Ingrid Noll dieses Gemälde ihrem Kapitel „Bienenstich“ zuordnet, dessen Betitelung in ihrer Zweideutigkeit bereits die Gefahr des blutsaugende Insekten anlockenden Süßen andeutet, unterstreicht geradezu Gemar-Koeltzschs herausgearbeitete „Zweiheit der Sicht [...] angesichts des Beiwerkes des Blumenstillebens“⁴, zu dem die Kunsthistorikerin auch die integrierte Tierwelt zählt. Ob diese sich nun hinterlistig von unten hinaufkriechend oder von oben hineinfliegend der Blumenpracht nähert, spielt keine Rolle, denn ohnehin sind sie als ganze Gruppe der Eindringlinge „Insekten, Käfer, Fliegen, Würmer, Eidechsen [...] Sinnbilder des Teufels, der Sünde, der Vernichtung, des Bösen“⁵, mit dem man jederzeit rechnen muss, jedoch ohne dass man dauerhaft auf es zählen kann, denn „aus Fäulnis geboren“⁶, zeichnen sich zumindest die Eintagsfliegen ohnehin durch „Kurzlebigkeit“⁷ aus – was nicht heißt, dass sie sich nicht trotzdem als nachhaltig verabscheuenswürdig im Wortsinne ‚entlarven‘.

„Den Gipfel der Geschmacklosigkeit“ (IN 77) entdeckt Annerose allerdings nicht kraft ihres Gesichts-, sondern ihres Gehörsinns, außerdem – als handle es sich um eine synästhetische Erweiterung ihrer vorausdeutenden Wahrnehmungen – nicht auf dem *Stilleben*, sondern im *lauten* Vorlesen von Imkes Liebesbriefen durch den Adressaten beim Abendessen im Freundeskreis. Der Öffentlichkeit wird „mit sichtbarem Stolz“ (ebd.) preisgegeben, was die abwesende Imke und die anwesende Annerose gleichermaßen verletzen muss. Statt des Liebeswahns ihrer bisher noch platonischen Konkurrentin verurteilt die Ich-Erzählerin die Verlachung der Krankheit durch den der „Bestätigung, Bewunde-

¹ Gemar-Koeltzsch, E.: Luca Bild-Lexikon, Bd. 1, S. 27.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Adler, A.: *Stilleben* meisterlich fotografieren, S. 30.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

rung, Verehrung“ (IN 76) Unwürdigen; und vielleicht erwächst gerade aus ihrer Wut die ungewöhnliche Solidarität einer reifen Frau mit einer der ‚Anrührung‘ fähigen ‚Unberührten‘: „Dieses Mädchen [...] hassen“ (IN 83) kann sie ebenso wenig wie durch „mütterlich-warmes Gefühl [...] beschützen“ (ebd.). Sie ist nicht einmal ihre ‚Stiefmutter‘, auch wenn eine solche sich zumindest als Diminutiv im Namen der aus der Pracht des „Blumenstraußes“ (vgl. IN StL 6) entweder ausgerissenen oder einfach nur „abgefallene[n]“ (IN 71) Blüte widerspiegelt, die sich nun am Boden gegen die Kleintierwelt behaupten muss, in die auch Franz Kafkas Protagonist Gregor Samsa „eines Morgens aus unruhigen Träumen“¹ hineingeführt wird. Das ‚Stiefmütterchen‘ hat ihm voraus, dass es den Blick von außen auf die unheil kündenden ‚Todesboten‘² wahrnehmen kann, während Samsa „auf seinem panzerartig harten Rücken [...], wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch“³ ebenso als Teil seiner selbst erblickt wie „seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine [...] hilflos vor den Augen“⁴. Andererseits wandert Samsas Blick von sich selbst auf „das Bild, das er vor kurzem aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht hatte“⁵ und das in Form eines Porträts einer unerreichbaren „Dame [...] mit [...] Pelzhut und [...] Pelzboa [...] und [...] Pelzmuff“⁶ gleichsam als Mahnmal seiner Aussichtslosigkeit über ihm prangt. Somit befindet er sich jenseits des Stiefmütterchens, das eine eigene Perspektive bietet, indem es selbst Teil eines Gemäldes ist, auf dem es die vorübergehende „Schönheit natürlicher Frühlingskinder“ (IN 71) mitgestaltet.

Aus der Gemeinschaft des Straußes entrissen, bleibt es zwar Vorbote jener Jahreszeit, in der es bevorzugt gesät wird⁷, muss jedoch Platz machen für Reinhardts ‚zweiten Frühling‘: Jetzt auf einmal erwacht Anneroses „stets so müder Mann [...] mit sichtlichem Wohlgefallen“ (IN 74) und offenbart, wenn er die von den Ergüssen seiner glühenden Verehrerin „pralle Brieftasche in böser Erregung immer wieder glattstrich“ (IN 75), „eine mir bis dahin nicht bewußt gewordene Gabe, durch seine männlich-kraftigen Hände eine erotische Botschaft auszudrücken“ (ebd.). Als analysiere sie ein Kunstwerk, das Interpre-

¹ Kafka, Franz: Die Verwandlung (geschrieben 1912; erschienen zuerst in: Die Weißen Blätter. Eine Monatsschrift, 2. Jg., Heft 10 vom Oktober 1915, S. 1177–1230), in: ders.: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, S. 96–161, hier S. 96.

² Vgl. Adler, A.: Stilleben meisterlich fotografieren, S. 30.

³ Kafka, F.: Die Verwandlung, S. 96.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Fleuchaus, Elisabeth: Gartenblumen pflegen. Schritt für Schritt zu üppiger Blütenpracht, München 2008, S. 120. Die Autorin, „Staudengärtnerin und Gartenbautechnikerin“ (ebd., S. 128), aber auch „als Gartencoach tätig“ (ebd.), empfiehlt in ihrem Kalender zur „Blumenpflege rund ums Jahr“ (ebd., S. 120) den März als „beste Pflanzzeit für vorgetriebene Stiefmütterchen“ (ebd.).



tationen in alle Richtungen zulässt, schafft Annerose es, „mit Imkes Augen zu sehen“ (ebd.), und zwar jene zunächst alles andere als ernst genommene „geheime Botschaft [...] in einer subtilen, zarten Form, die einer besonders feinfühligem Art der Wahrnehmung bedurfte“ (ebd.). Das hieße, dass die Ich-Erzählerin jemanden „beschützen“ (IN 83) möchte, von dem sie selbst etwas gelernt hat. Vielleicht will sie als erfahrene Mutter mit dem Status einer Stiefmutter aber auch nur der entsprechenden Blume näherkommen, deren personifizierenden Namen der Alternativmediziner Bruno Vonarburg anschaulich – dabei jedoch weder zu ‚blumig‘ noch zu ‚stiefmütterlich‘ – erklärt:

Wenn man die Blüten von der Rückseite betrachtet, erkennen wir, daß die beiden mittleren Blumenblättchen klein und mit zwei Farben geschmückt sind. Sie besitzen je ein Kelchblatt als Stütze – das sind die stolzen Töchter. Zwei weitere Blumenblättchen sind einfarbig und haben zusammen nur ein Kelchblatt zu ihrem Sitze, das sind die bescheidenen Stiefkinder. Das große Blumenblatt in der Mitte ist die Stiefmutter, die im buntenfarbenen Kleiderschmuck einhergeht. Ihre zwei eigenen Töchter schmückt und kleidet sie standesgemäß und gibt jeder einen besonderen Stuhl. Die beiden Stiefkinder aber müssen sich mit einfachem Gewand und gemeinschaftlichem Sitz begnügen.¹

Letzteres ist für Imke unglücklicherweise nicht hinreichend. Sie vergisst dabei leider, dass Annerose weder die grausame Stiefmutter aus dem Märchen ist, die den angeheirateten Kindern keine eigene Entfaltungsmöglichkeit gönnt, noch eine Konkurrentin, die es auszustecken gilt, sondern die Ehefrau, die ihren eigenen, augenblicklich selbst geteilten „Sitz“² an der Seite ihres Mannes vor schädlichen Umwelteinflüssen³ so lange schützen

¹ Vonarburg, Bruno: *Homöotank. Farbiger Arzneipflanzenführer der klassischen Homöopathie*, 4 Bde., Bd. 1: *Zauberhafter Frühling*, Stuttgart 2005 (zuerst 1996), S. 113.

² Ebd.

³ Bezieht man sich mit ‚schädlichen Einflüssen‘ auf ‚Krankheiten‘, lassen sich die von Vonarburg vorgeschlagenen Anwendungsgebiete des Stiefmütterchens anbringen: „Viola tricolor ist in der Homöopathie bei juckenden Kinderausschlägen, meistens auf dem behaarten Kopf, im Gesicht oder hinter den Ohren indiziert.“ (ebd., S. 114) Eines der „Leitsymptome“ (ebd.) wäre ein hilfreiches Indiz für Jeremias van Winghes zuvor angesprochenes „Küchenstilleben“ (vgl. IN StL 5) mit seinem zu bändigenden ‚Raubtier‘ gewesen: „Auffallend ist, daß der *Urin der Kinder nach Katzenharn* riecht“ (Vonarburg, B.: *Zauberhafter Frühling*, S. 114) – etwas, was notgedrungen auch die sich allzu freiheitlich-gierig gebärdende ‚Naschkatze‘ hinterlässt. Eine reizvolle Beute wäre für sie sicherlich das unter Saverys „Blumenstrauß“ (vgl. IN StL 6) hockende Tierchen, das Annerose als „ein mir liebes Mäuslein“ (IN 71) hervorhebt, während „eine vergiftete Maus“ (IN 20) wie diejenigen, von denen sie als Kind mehrere „gefangen und so lange im Puppenwagen gepflegt und spazierengefahren hatte, bis ich sie ohne schlechtes Gewissen beerdigen konnte“ (ebd.), dem Kätzchen wohl schlechter bekommen wäre. Gut verträglich hingegen wäre gemäß Vonarburg abermals das Stiefmütterchen gewesen, wahrscheinlich jedoch weniger für die Katze als für Annerose, und zwar als Mittel gegen ihre ebenfalls bis in die Kindheit zurückreichenden „Angsträume“ (IN 23) – allerdings schlägt der Alternativmediziner sein „homöopathisches Stiefkind“ (Vonarburg, B.: *Zauberhafter Frühling*, S. 114) lediglich für die besagte „Viola-tricolor-Konstitution“ (ebd.) vor, in der das sogenannte „*Ekzem im Kindesalter*“ (ebd.) mit „Gedankenfluß abends im Bett, einstürmende[n] Gedanken, Phantasien“ (ebd.) einhergeht. Derartig betroffene Kinder „sind reich an Ideen und Einfällen [...] und besitzen einen klaren Geist. [...] Letztlich zeigt sich ungezügelter Streitsüchtigkeit und Ungehorsam. Auffallend ist eine ungewisse Angst [...] oder Furcht vor der Zukunft.“ (ebd.) – In

muss, bis schließlich ohnehin die gesamte Blume wie auf Saverys Stilleben in die Tiefe fällt. Was dort an Getier um sie ‚kreucht und fleucht‘, macht Anneroses kassandrische Visionen fast wahr: Nur knapp entrinnt Imke dem suizidalen Tod, den Reinhard in Umdeutung ihrer menschlichen Empfindungen als tierisches Verlangen provoziert, was er seiner Frau gegenüber ebenso unmenschlich verbalisiert. Doch statt des ihm hörigen Mädchens wertet er dabei eher sich selbst ab, wenn er Mut als Antonym von Treue, einmalige Befriedigung als Synonym unendlicher Liebe und die Morphologie des ihn ausreichend definierenden Begriffes ‚Geschlecht‘ als Zusammensetzung aus einem modifizierenden Präfix ‚ge-‘ und einem charakterisierenden Adjektiv ‚schlecht‘ versteht. Nur so lässt sich seine ‚Rechtfertigung‘ erklären: „„Andere Männer hätten das schon längst getan“, sagte Reinhard grob, „nur ich war immer zu feige. Einmal tüchtig durchgevögelt, und so ein Gänschen ist kuriert.““ (IN 96) Von der „subtilen, zarten Form“ (IN 75) seiner Signale ist offensichtlich nicht allzu viel übrig geblieben; dafür sei ihm zugutezuhalten, dass er damit einen treffenden Übergang zum folgenden ‚tierischen‘ Stilleben schafft.

Christoffel van den Berghe malte 1624 sein „Stilleben mit toten Vögeln“ (vgl. IN StL 7)¹, das vom Betrachter aus gesehen ausgerechnet links, wo der Herzschlag über die Lebens-

Theodor Storms gleichnamiger literarischer Verwertung und Verarbeitung der „Viola tricolor“ hingegen bricht diese Angst umgekehrt in der den – botanisch-personifizierenden – lateinischen Titel seiner Novelle bildenden Stiefmutter Ines aus, wenn ihre kleine Stieftochter, die Halbweise Nesi, ihr zunächst lediglich die Anrede „Mama; aber nicht Mutter“ (Storm, Theodor: *Viola tricolor* (zuerst in: Westermanns Monatshefte, Bd. 35 vom März 1874, S. 561–576), in: ders.: *Erzählungen*, hrsg. von Rüdiger Frommholz, Stuttgart 1988, S. 207–239, hier S. 212) zuzugestehen vermag, bevor ihr Mann seiner zweiten Frau am Ende gerade mit dem Satz „Auch Ines ist für mich nur einmal und niemals wieder auf der Welt“ (ebd., S. 238) zeigt, wie sich gerade in einer anderen Benennung eine eigenständige und ganz neu(artige) Liebe widerspiegeln kann. – Als Kind, dem, anders als Nesi, die Schicksalsfügung den Status einer Halbweise erst für die Adoleszenz und den eines Stiefkindes überhaupt nicht bereithält, vereint auch Annerose in sich die in Anlehnung an Vonarburgs Klassifikation Stärke und Schwäche gleichermaßen assoziierenden Symptome, indes ohne dass sie erkannt werden: „Bei diesen Taten verspürte ich stets große Angst und noch größere Lust. Eigentlich wollte ich irgendwann ertappt werden und vor Schreck maßlos schreien. Aber es war alles vergeblich, auch am nächsten Tag wurden die Spuren meiner nächtlichen Ausschweifungen nie wahrgenommen. Ich gab auf.“ (IN 21) Obwohl „in einem kranken Bett aufgewachsen“ (IN 13), ist sie niemals jemandem begegnet, der ihre eigene Krankheit, ihr eigentliches „Ekzem“ (Vonarburg, B.: *Zauberhafter Frühling*, S. 114) diagnostiziert hätte: mangelndes Interesse seitens ihrer Außenwelt. Ihre Selbstheilung treibt sie dadurch voran, dass sie aus eigenem Antrieb ihr Interesse auf etwas richtet: die künstlerische Betätigung. Erst als Imke den zur Gewohnheit gewordenen familiären Hintergrund infrage stellen lässt, wird Anneroses Ermittlerdrang geweckt, um schließlich in den Vordergrund zu rücken und vorübergehend ihr Leben zu bestimmen, was Nolls Geschichte letztlich zum ganz eigentümlichen Kriminalroman macht.

¹ Auch wenn nur die deutsche Übersetzung dieses Bildtitels diese – zwar nicht vollständig homographe, jedoch zumindest homophone – Zweideutigkeit hervorbringt, soll sie nicht unerwähnt bleiben: Man trenne adjektivisches und verbales Kompositumsglied des ersten Wortes voneinander, ergänze danach ein Komma, vertausche daraufhin Klein- und Großschreibung der letzten beiden Wörter, und schon eröffnet sich ein Motto, nach dem ein Nekrophiler ebenso leben könnte wie Anneroses Ehemann – zumindest nach der Art, wie er sein Geständnis formuliert und vorgetragen hat. ‚Still leben‘ lässt es sich in der



dauer entscheidet, auf das Ergebnis menschlichen Eingriffs weist, den der Maler als Kunstgriff nutzt: Stagnation und Schwerkraft führen dazu, dass unten liegt, was oben blühen oder fliegen sollte. Was an der fetten Jagdbeute Stolz und Anerkennung hervorrufen könnte, wird nach den Worten Claus Grimms mit den schwachen „Farben des bunten Gefieders [...] heruntergestimmt“¹; was den festlichen Rahmen unterstreichen könnte, wird mit den dafür „üblicherweise zu erwartenden Gegenstände[n] auf einer Prunkanrichte [...] in den Hintergrund gerückt“²; und schließlich wird „d[en] erlegten Tiere[n] [...] auf d[er] Präsentationsplatte [...] die abgebrochene Rosenblüte als mahnendes *Vanitas*-Symbol hinzugesetzt“ (Hervorh. v. S. M.)³. Drei ähnlich verwerfliche, wenn auch nicht gleichzusetzende Bedeutungen vereinigen sich in dem lateinischen Substantiv, das sich gleichermaßen mit „Lüge“⁴ wie mit „Eitelkeit“⁵ oder „Dummheit“⁶ übersetzen lässt, und sie scheinen allesamt weniger der nach ihrem blühenden Gegenstück benannten Annerose, die gleichwohl ein Faible für das „geknickt[e] [...] Röslein“ (IN 7) und deren damit eher „schüchtern“ (ebd.) als stolz gefristetes Dasein hat, als vielmehr ihrem Gatten als persönliche „Präsentationsplatte“⁷ vor Augen gehalten zu werden. Vielleicht kann noch deutlicher der Begriff der ‚*Scheinheiligkeit*‘ die Beschaffenheit seines Wesens als vorgeblich nahezu göttlich verehrungswürdige Lichtgestalt ausdrücken, das durch Anneroses ‚Ermittlungs‘- und ‚Fragetechnik‘ schnell als bloße ‚Luftspiegelung‘ offengelegt werden kann. Die ganze „Leere und Nichtigkeit des Erdenlebens“⁸ jedoch, die Fritz Winzer als Hauptaugenmerk des „*Vanitas-Stilleben[s]*“⁹ herausgreift, fasst Reinhard ‚höchstpersönlich‘ in seinem in Selbstmitleid vorgetragenen Plädoyer für willkürliches Handeln zusammen: „Im Grunde ist es doch ganz egal, wie ich mich verhalte, die Strafe kriege ich so oder so.“ (IN 96)

Der in den nicht nur räumlichen Vordergrund des Stillebens gerückte Tod in Form der alle anderen Bildelemente beherrschenden Jagdtrophäe setzt Reinhard in Anbetracht

Familie allerdings fortan nicht mehr. Da Imke letztlich ihren Selbstmordversuch überlebt hat, soll der zweite Teil des möglichen Mottos hier auch nicht ausformuliert werden.

¹ Grimm, C.: *Stilleben*, S. 97.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Stowasser, J[oseph] M[aria]/Petschenig, M./Skutsch, F.: *Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*, auf der Grundlage der Bearbeitung 1979 von R. Pichl, H. Reitterer, E. Sattmann, J. Semmler, K. Smolak, W. Winkler, neu bearbeitet von Alexander Christ, Heiner Eichner, Fritz Fassler et al., Gesamtedition: Fritz Lošek, München/Oldenburg 1998 (zuerst Prag/Wien/Leipzig 1894), S. 538, Eintrag „*vanitas*“.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Grimm, C.: *Stilleben*, S. 97.

⁸ Winzer, F.: *Das rororo Sachlexikon der Bildenden Künste*, Bd. 2: *Lackarbeiten–Zyklopisches Mauerwerk*, S. 132 f., Artikel „*Vanitas-Stilleben*“, hier S. 133.

⁹ Ebd., S. 132 (dem Kursivdruck des Zitats entspricht im Original das fett gedruckte Lemma).

seines Verhaltens gewissermaßen dem Verdacht aus, ja bezichtigt ihn geradezu des Vergehens, sich – um buchstäblich im ‚Bilde‘ zu bleiben – mit fremden ‚Federn‘ zu schmücken: Er war niemals der Jäger, sondern stets der Gejagte; und selbst in ihrer schriftlich festgehaltenen Schwärmerei hat ihm Imke bereits vor dem unrühmlichen, gar ihren Selbstmordversuch nach sich ziehenden Geschlechtsakt vor Augen geführt, für „*wie verlassen [...] in der unendlichen Wüste des Universums*“ (IN 77) sie ihn hält und wie sehr ihr „*kleiner Prinz*“ (ebd.) der Rettung durch die ihm offensichtlich nachstellende ‚Jägerin‘ bedarf, die ihn wenn schon nicht durch den Wald, dann zumindest an dem aus „*der Oase meines Herzens erblüh[enden] [...] Rosenstrauch*“ (ebd.) entlangzugeleiten vermag. Weil ihr Schwarm jedoch ihre Sprache öffentlich verlacht und selbst eine andere spricht, in der die ‚Liebe‘ als Bestandteil des ‚Liebesaktes‘ nicht als isolierbare oder gar bedeutungstragende Einheit zu verstehen ist, sondern – so wie aus hedonistischer Sicht der sinnverwandte ‚One-Night-Stand‘ definitionsgemäß nur einmal stattfindet – linguistisch betrachtet „nur einmal als Stamm bzw. Kompositionsglied auftritt“¹. So beschreibt Hartmut Günther die Erscheinungsweise des ‚unikalen Morphems‘, dem er entsprechend seinem „Beispiel [...] *him-* in *Himbeere*“² die Synonyme „blockiertes Morphem, Pseudomorphem, Quasimorphem, Himbeermorphem“³ zuweist. Für die ‚Liebe‘ im ‚Liebesakt‘ wäre „Pseudomorphem“⁴ nach Reinhardts Definition wohl die treffendste Bezeichnung, ist doch gemäß dem griechischen ‚pseúdein‘ das erste, durchaus bedeutungstragende Morphem ein eindeutiger Hinweis darauf, was Imkes „*kleiner Prinz*“ (IN 77) sowohl ihr als auch seiner Frau mit falsch verstandener ‚Liebe‘ antut: „(be)lügen, treulos sein, betrügen, täuschen“⁵. ‚Liebe‘ war in der Begegnung zwischen Imke und Reinhard mithin ebenso wenig zu finden wie ein ‚Schorn‘ im ‚Schornstein“⁶, in dem das Trugbild nun gänzlich ‚verrauchen‘ kann. Wenn Anneroses Ehemann unbewusst Imkes reine, wenn auch krankhafte Gefühle tötet, zeichnet er der zu diesem Zeitpunkt noch nicht als solche erkennbaren Kriminalgeschichte die Skizze einer später spiegelverkehrt, das heißt von einer Betrogenen an ihrem Betrüger, vollzogenen Tat. Beide weiblichen Handlungsweisen sind gemäß Petra Perrier nicht als Überlebensstrategien zu empfehlen, denn „der

¹ Günther, Hartmut: Unikales Morphem, in: Metzler Lexikon Sprache, S. 759.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Gemoll, Wilhelm: Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch, durchgesehen und erweitert von Karl Vretska, mit einer Einführung in die Sprachgeschichte von Heinz Kronasser, München/Wien 1997 (Nachdruck der 9. Auflage von 1965; zuerst Wien/Leipzig 1908), S. 813, Eintrag „pseúdo“.

⁶ Günther, H.: Unikales Morphem, S. 759.



Rückzug in eine männerlose Gesellschaft schützt ebenso wenig wie der in die Idylle“¹.
Wie Imke – auch wenn sie zumindest physisch die Romanhandlung überlebt –

fallen die weiblichen Opfer häufig auf ihre Täter herein und lassen sich von ihnen verführen. Unrealistische Männlichkeitsbilder von Märchenprinzen, die Suche nach Schutz und Verständnis, das Unterschätzen von Gewaltbereitschaft so wie [!] oberflächliches Geltungsbedürfnis machen sie zu einer leichten Beute.²

Doch ausgerechnet diese erlegte ‚Jagdbeute‘ ist ‚Diätassistentin‘ (IN 63) und scheint allein dadurch ungeeignet, die auf Stilleben illustrierte Üppigkeit zu repräsentieren. Sie ist wie bei van den Berghe mit dem Prunk in den Hintergrund gerückt. Man könnte ihr ein gesünderes Selbstbewusstsein empfehlen, das sie nicht erlegt auf dem Tisch zurücklässt, sondern ihr der Kraft der ‚Symbole der Seele und der Auferstehung‘³ entsprechend, die von Vögeln vieler Stilleben ausgeht, Hoffnung auf den Neuanfang vermittelt.

Scheinbar versprüht diese dann schließlich ein wahrhaft bunter Vogel auf Gabriele Salcis ‚Stilleben mit Kristallgläsern, Violine, Früchtekorb und Blumen‘ aus dem Jahre 1716 (vgl. IN StL 12). Noll benennt das Tier im Titel ihres Kapitels ‚Papageienkrankheit‘ und verheißt mit dem zweiten Kompositumsglied nichts Gutes, wobei sich jene ‚Krankheit‘ in unerlaubter Begierde abzeichnet, denn – wie die Autorin die beunruhigende Komponente des Gemäldes wiedergibt – ‚der Papagei schielt begehrlisch nach der aufgebrochenen Feige, die er mit der Krallen festgeklemmt und genießerisch angepickt hat‘ (IN 153). Abgesehen von der vulgären Konnotation dieser Frucht und darüber hinaus der Art, in welchem Zustand sie präsentiert wird⁴, ist die erneute Darstellung einer Eroberung ein deutlich negativ markiertes Indiz für Freiheitsberaubung.

¹ Perrier, Petra: Verbrechen als Spiegel männlicher Bedrohung. Exemplarische Untersuchung zum deutschen Frauenkrimi, in: Verbrechen und Gesellschaft im Spiegel von Literatur und Kunst, hrsg. von Véronique Liard, München 2010, S. 205–219, hier S. 218.

² Ebd. Ergänzung zum (nicht unbedingt als Fehlerhinweis zu verstehenden) Ausrufezeichen: Zwar müsste nach gängiger Lesart ‚sowie‘ hier als (Glieder einer Aufzählung verknüpfende) Konjunktion zusammengeschrieben werden, doch analog zu ‚ebenso wie‘ könnte es genauso gut als Kombination aus dem Adverb ‚so‘ und der Vergleichspartikel ‚wie‘ aufgefasst werden.

³ Adler, A.: Stilleben meisterlich fotografieren, S. 31.

⁴ Wie bei der Pflaume und beim Pfirsich kann auch bei der Feige nicht über ihre Ähnlichkeit mit einer Vulva hinweggesehen werden. Auch der Duden benennt sowohl ‚Feige‘ als auch ‚Pflaume‘ als Synonyme für die ‚äußere[n] weibliche[n] Geschlechtsorgane‘ (Duden. Deutsches Universalwörterbuch, S. 1877, Artikel ‚Vulva‘. Vgl. auch ebd., S. 560, Artikel ‚Feige‘, sowie ebd., S. 1279, Artikel ‚Pflaume‘). Die sprachliche Verwendung dieser beiden Früchte wird in diesem Zusammenhang zwar nicht als ‚vulgär‘ und somit nicht als ‚auf abstoßende Weise derb u[nd] gewöhnlich, ordinär‘ (ebd., S. 1876 f., Artikel ‚vulgär‘, hier S. 1877) angegeben, haften bleibt aber dennoch zumindest das Kernadjektiv ‚derb‘ (ebd., S. 560, Artikel ‚Feige‘, sowie ebd., S. 1279, Artikel ‚Pflaume‘) – vielleicht weil die äußeren Gemeinsamkeiten mit der Frucht zu ‚offensichtlich‘ sind und damit als ‚schamlos‘ empfunden zu werden nahelegen. Margarethe Schmidt versteht unter ‚de[m] Feigenbaum [...] ein altes Kulturgewächs‘ (Schmidt, Margarethe: Warum ein Apfel, Eva? Die Bildsprache von Baum, Frucht und Blume. Unter Mitarbeit von Monika Heffels, Regensburg 2000, S. 58) und betont die herausragende, wenn auch

4.2.3.2 Bruchstückhafte Restaurierung

Allem Anschein nach ist es nicht nur der Ehebruch, der Annerose und Reinhard auseinanderbringt. Vielmehr provoziert der eigenmächtige, buchstäbliche ‚Abbruch‘ von Reinhard’s „geliebte[n] Tännchen“ (IN 130) durch seine Ehefrau, die jene Bäume als Bedrohung ihrer „Rosenstöcke [...] bereits als Setzlinge gehaßt“ (ebd.) hat, den ‚Glasbruch‘, den ihre noch nicht abgeschlossene generationenübergreifende Hinterglasbildmontage durch Reinhard zu erleiden hat. Zwar räumt Annerose allein durch die Art, wie sie die Beseitigung der von ihrer ‚Gartenumgestaltung‘ verbleibenden Spuren in Worte kleidet, ihr deviant erscheinendes Verhalten ein:

Wie tote Soldaten, die auf ein eilig ausgehobenes Massengrab warteten, lagen die Tännchen am Boden. Sie mußten verschwinden. Ich fühlte mich wie eine Verbrecherin, als ich, in ein graues Regencap gehüllt, die kleineren Zweige mit der Rosenschere abtrennte und in einen Plastiksack stopfte. Den Rumpf und die großen Extremitäten mußte ich mit der Axt zerkleinern. Es war eine Tätigkeit, die mich den ganzen Morgen über ins Schwitzen brachte. Ich schaffte es aber, noch vor dem Mittagessen alle Säcke im Kofferraum des Autos zu verstauen. Später wollte ich sie zur Kompostieranlage fahren. (ebd.)

hier – umgekehrt – der Scham vorbeugende Stellung von dessen Frucht im „*Alte[n] Testament*: Nur die Feige ist namentlich genannt als Baum, der im Paradies stand. Mit Feigenblättern bedecken Adam und Eva ihre Blößen, nachdem sie vom Baum der Erkenntnis gegessen haben (1 Mose 3,7)“ (ebd.). Während hier noch vorwiegend die chlorophyllartigen Anhängsel der Früchte von Belang erscheinen, ergänzt die Autorin, dass „unter dem Feigenbaum sicher wohnen, d. h. Schatten und Nahrung haben, [...] im Buch der Könige [...] Frieden und Auskommen zu finden (1 Kön 5,5)“ (ebd.) bedeutet und „ein Feigenpflaster [...] de[n] todkranken Hiskia von seinem Geschwür befreit und wieder gesund (2 Kön 20,7)“ (ebd.) macht. Die positiven Effekte der Feige dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Frucht wie alles Irdische auch der Vergänglichkeit ausgesetzt ist, die unter Umständen von Menschen- oder gar Gotteshand beschleunigt werden kann. So heißt es gemäß Schmidt im „*Neue[n] Testament*: Der Feigenbaum, der keine Früchte zeitigt und von Jesus verdammt wird, verdorrt (Mt 21,18–21). Was dem Baum geschieht, soll dem Volk Israel zur Warnung dienen.“ (ebd., S. 59) Obgleich die Austrocknung des Obstbaumes nicht direkt auf Salcis Stilleben übertragen werden kann – schließlich muss das Gewächs mindestens die *eine* Frucht getragen haben, die menschliches Einwirken aus dem natürlichen in das domestizierte Umfeld befördert hat –, ist die dargestellte Feige allein dadurch, dass jemand sie „aufgebrochen[]“ (IN 153), folglich ihrer natürlichen ‚Unschuld‘ beraubt und dem Blick der ‚lüsternen‘ Umgebung ausgeliefert hat, mit einem irreparablen Makel behaftet. Ob ihr darauffolgendes Schicksal letztlich darin besiegelt ist, vom Papageien (zu diesem Vogel siehe auch Kapitel 4.2.3.1, S. 332, Anm. 1) bis zur Unkenntlichkeit weiter „angepickt“ (IN 153) oder alternativ buchstäblich liegen gelassen zu werden, ist insofern irrelevant, als sie entweder gänzlich verschwindet oder stattdessen, da sie nun mal bereits ‚beschädigt‘ worden ist, an der Luft völlig austrocknet. Hat man den Anfang erst einmal gemacht und ist zur ‚Tat‘ „aufgebrochen[]“ (ebd.), kann man sich nur noch überlegen, ob man das Opfer wahlweise von deren endgültigem Vollzug verschont und einem fortan erschwerten Weiterleben überlässt oder vorzugsweise radikal, mithin samt der Stelle, an der besagte Frucht von ihrem Ursprung ‚abgepflückt‘ worden ist, vernichtet. Der Fortlauf der Romanhandlung wird zeigen, ob er einen ‚Feigenmord‘ oder gar einen ‚feigen Mord‘ bereit- und damit die Option offenhält, ihn als Kriminalroman lesen und verstehen zu können. Auch einem allzu routinemäßig an frühzeitige und anschließend nicht mehr zu übertreffende Spannungsbögen gewöhnten Krimipublikum also kann „der Feigenbaum [...] zur Warnung dienen“ (Schmidt, M.: *Warum ein Apfel, Eva?*, S. 59), denn wer zu schnell angespannt ist, empfindet die darauffolgende Ernüchterung auf ihrem Weg zum Ende der ‚Mord(s)geschichte‘ womöglich als ‚tödlich‘ langsam.



Doch erst Reinhard's kleiner Racheakt – oder besser der seinem ‚Wutausbruch‘ geschuldete Reflex – verweist auf die höhere Ebene einer nicht nur dem Überleben des Menschen, sondern dem scheinbar wertvolleren kulturellen Leben geopfertem Natur. Die Ich-Erzählerin rechtfertigt ihre Tat indirekt mit dem Einwurf, ihr Mann habe die „Tännchen [...] vor ein paar Jahren aus dem Wald entwendet“ (ebd.), sich also selbst eines Vergehens schuldig gemacht. Gleichwohl verschwindet jener Diebstahl ‚hinter dem Horizont‘ einer Kulisse, die einer geradezu (un-)menschlich anmutenden, detailgenauen Schilderung eines brutalen Tathergangs Raum gibt. Die Selbsteinschätzung als „Verbrecherin“ (ebd.) trägt dazu ebenso bei wie die scheinbar personifizierende, tatsächlich aber den zwischen Mensch und Baum bestehenden Umrissähnlichkeiten nachempfundene Beschreibung von „Rumpf und [...] Extremitäten“ (ebd.) der ‚Opfer‘. Hinzu kommt die mit vielen Leichen aus Nachrichtenrealität oder Romanfiktion assoziierte Lagerung im „Plastiksack“ (ebd.) und „im Kofferraum des Autos“ (ebd.).¹ In Anbetracht dessen, dass sie um die Leidenschaft ihres Mannes für die jahrelang und mit Herzblut gehegten Tannen weiß, muss es wie nahezu sadistisches ‚Übertöten‘ im Rahmen eines Kriegs-, Horror-, Slasher-² oder gar Splatterfilms³ wirken, wenn Annerose sie bis ins Mark zerstückelt. Daran können weder das „Schwitzen“ (IN 130) – als Gefühlsregung – noch der Wunsch nach Entsorgung – als Hinweis darauf, dass sie ihrem Mann den Anblick des ‚Schlachtfeldes‘ ersparen will – noch etwas ändern. Annerose hat Hand angelegt an die Natur oder zumindest an eine, die Reinhard für sich geschaffen hat. Er hingegen hat mit dem Stehlen der Bäume „aus dem Wald“ (ebd.) erst das Töten der Tannen im Garten durch seine Frau ermöglicht.⁴ Letzten Endes bleibt an beiden Eheleuten die Schuld am fremdbestimmten Scheitern der Schöpfung haften. Solange die beiden nicht darüber reden und ihren Alltag nicht wieder in den Griff bekommen, können sie lediglich wie aus „den Begriffen *Stille-*

¹ Vgl. hierzu auch SD 272–274 und den dort beschriebenen Transport der verschandelten Leiche des Chirurgen im Plastiksack. Der Sadismus der Mörderin erschöpft sich bei Deitmer nicht in der Entsorgung des Toten, sondern setzt sich mit dessen Drapierung vor seinem Arbeitsplatz fort (siehe hierzu Kapitel 2.4.6, S. 142), während Anneroses Zerstörungswut im Zerschneiden der Tannen versiegt, bevor sie deren Überreste vor dem Blick der Öffentlichkeit, vor allem dem ihres Mannes, fernzuhalten gedenkt.

² Die Theaterwissenschaftlerin Sonja Heinrichs summiert unter dem Begriff „Slasherfilm [...] alle Filme, die sich mit der Dezimierung von Gruppen, gern Teenagern, durch Stich- und Hieb Waffen beschäftigen, worauf auch die Übersetzung Schlitzerfilm hinweist“ (Heinrichs, Sonja: *Erschreckende Augenblicke. Die Dramaturgie des Psychothrillers*, München 2011 (Münchener Universitätschriften Theaterwissenschaft, hrsg. von Michael Gissenwehler und Jürgen Schläder, Bd. 18; zugleich Dissertation an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München 2010), S. 52, Anm. 147).

³ Splatterfilme definiert Heinrichs als „Werke [...], die ihren Schwerpunkt auf den Akt des Verletzens legen. Als Amalgamierung von *to splash* und *to spatter*, was beides ‚spritzen‘ bedeutet, entwickelte sich ab den 1970ern diese gewalttätige Form des Horrorfilms.“ (ebd.)

⁴ Vgl. hierzu auch SD 151, wo es im Wald belassene und auf einem Gemälde verewigte „Tannen“ (ebd.) sind, die den Tatort markieren und bereits zuvor ankündigen; zur näheren Erläuterung siehe auch Kapitel 2.3.6.1, S. 100; Kapitel 2.3.6.2, S. 106, sowie Kapitel 2.4.3, S. 129.

ben und *nature morte* [...] eine Ahnung von *stillem Leben* und *toter Natur*¹ ableiten, die gemäß Eberhard König allerdings „künstlich gebildet sind und nicht aus der Erfahrung der Welt, sondern der Kunst stammen“². Infolgedessen kann Anneroses teilweise fluchtartiges Versinken in Stillebenkunst die unfreiwillige Sprachlosigkeit angesichts der gegenseitigen Verletzungen in der Ehe nicht aufheben, sondern allenfalls durch eine gewollte, zu ihrem Selbstzweck erschaffene Stille ersetzen, die nicht natürlich sein kann, gerade weil sie es nicht will. Ihr Mann hingegen findet es nur allzu ‚natürlich‘, dagegen anzugehen und die scheinbar ehefeindliche Kunst zu zerstören, was für diese in ihrem Selbstverständnis nicht vorgesehen ist, während sich die Natur gerade an ihrem Gegenteil, ihrer kulturellen Bearbeitung, messen lässt. Somit kann sie auch in der Kunst höchstens *abgebildet*, aber niemals *gebildet*, geschweige denn als solche hingenommen werden.

Nicht einmal auf ihrem künstlerischen Abbild darf sich die Natur in der Wahrhaftigkeit der ihr eigenen Vergänglichkeit entfalten, wenn eine Malerin sich in den Kopf gesetzt hat, die natürliche Endgerichtetheit des Menschen zugunsten einer Zeitlosigkeit in der Gemeinschaft der Lebenden mit den Toten preiszugeben. Gleichwohl ist das Kunstwerk selbst, sofern es schädlichen äußeren Reizen ausgesetzt ist, ebenso wenig zeitlos, und während sich gemäß Anneroses Sohn „die Scherben des Familienbildes wie ein Puzzle [...] kleben“ (IN 132) lassen, erträgt seine Mutter „keine gekitteten Brüche, die immer wieder an das Unglück erinnerten“ (ebd.). Vergangenheit und Gegenwart verkehren sich, wenn Jost personifizierend feststellt: „Lara und ich sind kaputt, aber die Oma und der fremde Junge sind noch fast ganz“ (ebd.) – obwohl es ebenjener ist, den Annerose nie kennenlernen durfte, wohingegen ihre Kinder glücklicherweise nicht „kaputt“ (ebd.) sind, allerdings als der einzige Bestandteil ihrer Ehe. Als wollte sie sich aus Angst vor weiteren Verlusten an dieses ‚Überbleibsel‘ klammern, entsorgt sie „die Kinderscherven“ (ebd.) nicht. Durch die mutwillige Zerstörung bleibt der Künstlerin nichts weiter als die gespeicherte

Vision [...] ein[es] Gemälde[s] [...], auf dem je zwei Großmütter und Großväter in leichten Korbesseln saßen, umgeben von diversen Onkeln und Tanten, Ellens und meiner Mutter, unserem Vater, uns selbst, meinem verstorbenen kleinen Bruder Malte, Reinhard und unseren Kindern. Der Einfall meiner Schwester war genial. (IN 48)

Ihre Halbschwester Ellen hat darüber hinaus die Idee, Annerose mit deren Kindern Lara und Jost auf die italienische Insel Ischia einzuladen, wo erneut „eine Glasscherbe“ (IN 156) ihr Unwesen treibt. Zwar ist es diesmal nur eine einzige und der von ihr verur-

¹ König, E.: *Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit*, S. 21.

² Ebd.



sachte Schmerz weniger seelischer als körperlicher Natur, dennoch ist er ‚tiefgreifend‘ genug, um der Linderung zu bedürfen. „Ein Mann mittleren Alters [...], der sich artig als Rüdiger Pentmann vorstellte“ (ebd.), vermag diese sowohl durch einen „Verbandskasten“ (ebd.) als auch durch spielerische Ablenkung in Anneroses „beim Anblick des eigenen Blutes [...] bleich“ (ebd.) werdendem Sohn am Strand herbeizuführen. Seine Mutter kann sich somit weiterhin vom Meer inspirieren lassen. Arglos überlässt sie ihre Kinder dem Fremden und „malte [...] zufrieden weiter, ohne zu ahnen, daß er in den nächsten Tagen ein anderes Spiel beginnen würde“ (ebd.) und Jost mit der Feststellung, dass er – auf dem zerbrochenen Hinterglasbild – „kaputt“ (IN 132) sei, fast eine Vorausdeutung geäußert hat.

Aus jenem „Spiel“ (IN 156) wird glücklicherweise kein Ernst, auch wenn sich immer deutlicher abzeichnet, dass Rüdiger „nicht wie ein Junggeselle auf Brautschau“ (IN 158) und nicht wie Salcis „Papagei [...] begehrllich nach der aufgebrochenen Feige [schielt]“ (IN 153).¹ Vor Anneroses Augen eröffnet sich ein Szenario, das sie künstlerisch betrachtet wohl eher mit dem impressionistischen Blick sähe, um einem nur „flüchtigen Augenblick [...] rasche Bewegung [...] mit kleinen Tupfen und Pinselstrichen“² aufzumalen. Doch erreichte auch jene Stilepoche, dass scheinbar verwischte Szenen „mit dem Spiel von Licht und Farbe [...] im Auge des Abstand haltenden Betrachters wieder zu einer Einheit verschmolzen“³. Allerdings scheint eher eine – sowohl im Kunstverständnis als auch im Wortsinne – ‚realistische‘ und somit „an der Wirklichkeit orientierte künstlerische Darstellungsweise, deren konsequenteste Form der Naturalismus ist“⁴, Anneroses Blick zu schärfen. Infolgedessen kann sie sich nicht davor schützen, dass ihr jener „Naturalismus das komplexe Erscheinungsbild der Wirklichkeit bis ins Detail abbildet“⁵ und sie mit ansehen muss, was ihrer Vorliebe für Stilleben zuwiderläuft und gleichzeitig erklärt, warum diese „in Frankreich [...] *nature morte*, in Italien *natura morta*“⁶ heißen. Ihr Auge jedoch kann nicht leugnen, dass die ihm dargebotene Natur und mit ihr auch alle abgebildeten Personen leben. Gleichwohl kann nur eine von ihnen das Arrangement und die mit ihr einhergehende Stille des Augenblicks genießen, die Annerose ihrerseits sonst lediglich im Betrachten und Deuten gemalter Stilleben findet. Gemeinsam ist ihr und Rüdiger die erstrebte Alltagsflucht, die Letzterem einen seltenen, weil verbotenen Moment beschert und für die andere das böse Erwachen bedeutet: „Rüdiger

¹ Siehe hierzu auch Kapitel 4.2.3.1, S. 340.

² Winzer, F.: Das rororo Sachlexikon der Bildenden Künste, Bd. 1: Abakus–Kymation, S. 125–127, Artikel „Impressionismus“, hier S. 125/127 (dazwischen Abbildung).

³ Ebd., S. 127.

⁴ Ebd., Bd. 2: Lackarbeiten–Zyklopisches Mauerwerk, S. 75, Artikel „Realismus“.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 112, Artikel „Stilleben“.

hielt Josts Fuß in der Hand und untersuchte die gut verheilte Wunde. Behutsam strich er über das braune Beinchen und sah Jost mit so großer Zärtlichkeit in die Augen, daß der Junge verlegen wurde und sich losriß.“ (IN 161) Die sprichwörtliche Wahrheit, die aus dem Mund von Kindern kommt, wird von der Tochter lakonisch eröffnet: „Er mag Jungs viel mehr als Mädchen“ (ebd.) – und von der Mutter buchstäblich am eigenen ‚Leibe‘ erfahren. Voraus geht jener weniger prickelnden Berührung das Bewusstsein einer ungerichteten Ausgangslage: Untreue

wurde [...] meinem Ehemann daheim [...] so leichtgemacht, während ich bei aller Mühe leer ausging [...]. Ich startete einen weiteren Versuch und ließ mir den Rücken einreiben; er gehorchte ebenso willig und freundlich, wie es meine Schwester tat, aber ich wußte, daß man auch anders einölen kann. (IN 160 f.)

Gerade indem Rüdiger „gehorchte“ (IN 161), unterstreicht er, dass „die Freude an meinem hübschen Sohn, gleichzeitig aber auch die Trauer über das absolute Tabu“ (IN 162) eben nicht den Tabubruch nach sich ziehen, den die liebevolle Wundversorgung nach der „Glasscherbe“ (IN 156) im Fuß des Kindes bereits angedeutet und den Reinhard auf weniger moralisch als juristisch unbedenkliche Weise im Ehebruch vollzogen hat. Die Integration eines Menschen in die Gesellschaft wäre durch den ausgeführten Missbrauch und die daraus erwachsende Notwendigkeit der Täterbestrafung aufgehoben worden. Der ‚realistische‘ Blick der Ich-Erzählerin verwehrt dem Leser jene Ermittlungstätigkeit, die gemäß Nusser „der *Mord* [...] im Detektivroman als Rätsel“¹ ins Leben ruft. Der Kriminalromanleser und Rüdiger Pentmann teilen die Verstrickung in das von Wellershoff angesprochene „Wechselspiel zwischen dem Bedürfnis nach Sicherheit und dem entgegengesetzten, aber mindestens so fundamentalen Bedürfnis nach Stimulierung“².

„Röslein rot“ zögert zu diesem Zeitpunkt noch jegliches kriminelle ‚Kribbeln‘ hinaus; jedenfalls zeichnen sich bisher weder Rüdiger noch Annerose als „Figuren des Detektivromans“³ ab, Letztere höchstens als von Eifersucht getriebene private Ermittlerin, während Ersterer sich ‚enthält‘ – sexuell, kriminell und individuell. Wie Thomas Manns Protagonist Gustav Aschenbach erschöpft er sich im bloßen Betrachten eines schönen Knaben am Meer⁴, jedoch ohne den „Tod in Venedig“, geschweige denn den auf Ischia

¹ Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 26.

² Wellershoff, D.: Vorübergehende Entwirklichung, S. 500; siehe hierzu auch Kapitel 2.4.1., S. 116.

³ Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 37.

⁴ Vgl. Mann, Thomas: Der Tod in Venedig (geschrieben 1911; erschienen zuerst München 1912), in: ders.: Ausgewählte Erzählungen, Berlin/Frankfurt am Main 1948 (zuerst Stockholm 1939), S. 75–130, hier S. 97: Der Ort, an dem Aschenbach in und an der Person des polnischen Jungen Tadzio „das Haupt des Eros, vom gelblichen Schmelze parischen Marmors, mit feinen und ernsten Brauen, Schläfen und Ohr vom rechtwinklig einspringenden Geringel des Haares dunkel und weich bedeckt“ (ebd.), im Blick festhält, erblasst in seiner Schönheit gerade durch die Anwesenheit des Jünglings und wird ästhetisch gleichsam durch Letzteren ersetzt, sodass der alternde Schriftsteller zu der emotional bestimmten Er-



zu erleiden¹, sodass es, abgesehen von der Absenz eines Mordopfers, nicht einmal ein durch Krankheit dahingerafftes und damit auch keine „größere[] Zahl der um das Opfer Versammelten und daher Verdächtigen“² gibt.

So leicht wie die von Wellershoff beschriebenen Figuren der Trivilliteratur macht Rüdiger es dem Leser dennoch nicht, denn deren „Geschichte kassiert ihre Scheinprobleme und verschwindet zum guten Schluß in einem Nullzustand“³, indes Anneroses Urlaubsbekanntschaft nach eigenem Geständnis die Ausweg- und gleichzeitig Endlosigkeit seiner jeglichem Glücksgefühl zuwiderlaufenden Hemmnisse vor der Mutter seines Schwarms offenbart – nicht ohne zumindest ihr einen Hoffnungsschimmer zu vermitteln: „„Annerose, wir sind beide unzufrieden, weil wir aus unterschiedlichen Gründen verzichten müssen. Sicher wirst du eher Glück haben, denn ich muß bis ans Ende meiner Tage gegen meine Sehnsucht ankämpfen.““ (IN 162 f.) Da dies alles andere als trivial ist, muss die Geschichte weitererzählt werden, denn auch wenn bisher schon einige Menschen ‚auf der Strecke geblieben‘ sind, gibt es noch immer weder Opfer noch Täter.

Fest steht, dass zumindest dieser kurze *Ausbruch* aus dem Alltag vorüber ist – nicht ohne Aussicht auf den ‚alltäglichen Wahnsinn‘, der unmittelbar darauf folgt. So löst der Vater ihrer Kinder und reale Ehebrecher den nur imaginären Verführer ihres Sohnes übergangslos ab, und weder der eine noch der andere haben Anneroses Gunst vollkommen verspielt, ließe sie sich von ihnen doch wohl sonst kaum einen ‚Freundschaftsdienst‘ erweisen: „Rüdiger brachte uns an den Flughafen nach Neapel, Reinhard würde uns in Frankfurt abholen.“ (IN 164) Die Alliteration ihrer Vornamen verbindet die beiden nur scheinbar miteinander. Reinhardts offensichtliche Eifersucht im Angesicht der Tatsache, dass Rüdiger auffällig oft sowohl in Bemerkungen der Kinder als auch auf den Urlaubsfotos in Erscheinung tritt und infolgedessen als Anneroses „Kurschatten“ (IN 166) tituiert wird, veranlasst diese zu einer Abschwächung der Geschehnisse, die genau das Gegenteil bewirkt. Für Annerose zählen Fakten oder besser Taten, die ihre Urlaubsbekanntschaft jedoch nicht begangen hat. In der Selbsteinschätzung ihres Urteilsvermögens geht sie so weit, dass sie in der Nähe eines Pädophilen nicht einmal Angst um ihren eigenen

kenntnis gelangt: „Wahrhaftig, erwarteten mich nicht Meer und Strand, ich bliebe hier, solange du bleibst!“ (ebd.)

¹ Vgl. ebd., S. 130: Die der Anmut des Knaben unterliegende Ästhetik des Meeres untermalt nicht nur den letzten Ort, sondern auch den letzten Augenblick im Leben Aschenbachs; dominiert wird beides hingegen allein von „de[m] bleiche[n] und liebliche[n] Psychagog[en] dort draußen“ (ebd.), der wie zum Abschied noch einmal den Anschein erweckt, als „lächle“ (ebd.) und „winke“ (ebd.) er, und dem der Schriftsteller im selben Moment „zu folgen“ (ebd.) glaubt, als Letzterer stirbt.

² Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 37.

³ Wellershoff, D.: Vorübergehende Entwirklichung, S. 499.

Sohn hat¹, weil gemäß ihrer Auffassungsgabe „sich Rüdiger niemals eines Vergehens schuldig machen würde“ (IN 166) – wobei hier noch unklar ist, wo sie die Grenze zwischen dem noch als *Vergehen* oder bereits als *Verbrechen* zu Bezeichnenden zu ziehen gedenkt. Ihren Mann zumindest vermag sie nicht zu überzeugen; stattdessen ‚bröckelt‘ sein Bild von ihr, bis es schließlich jede „Spur von Mutterinstinkt und gesundem Menschenverstand“ (IN 167) verloren hat.

Die überdies als „Schafskopf“ (ebd.) Beschimpfte schafft es, sich unangreifbar zu machen, indem sie sich in das aus der Zeit von etwa 1600 bis 1610 stammende – anonym gemalte – „Küchenstilleben mit einer Darstellung von Christus in Emmaus“ (vgl. IN StL 13)² vertieft und in dem das Gemälde beherrschenden „abgetrennte[n] Schafskopf [...] mit seinen geöffneten Augen und seinem schmerzlich verzogenen Maul [...] eher ein Symbol des Leidens denn der Dummheit“ (IN 167) sieht. Außerdem heißt es schon im deutschen Alternativtitel zu Agatha Christies „Mord im Spiegel“: „Dummheit ist gefährlich“³. Das darf natürlich nicht im Umkehrschluss bedeuten, dass eine leidende Annerose vorher dumm gewesen sein muss. Im Gegenteil hat sie bereits im Bereich ihrer Ehe logische Schlüsse gezogen, bevor sie später auch eine Freundschaft zugunsten einer effektiven, wenn auch nicht offiziellen Ermittlungstätigkeit⁴ infrage stellen wird.

¹ Vgl. hierzu AP 246–249: Paprottas Kriminalroman betont gerade die Unsicherheit einer Mutter, die mit ansehen muss, wie ihre beiden Söhne von den Tätern, denen sie assistiert, schwerst misshandelt und gefoltert werden; siehe hierzu auch Kapitel 3.3.4.2, S. 263–269.

² Zur durch die zahlreichen Zutaten eines üppigen Mahls in den Hintergrund des Bildes gedrängten neutestamentarischen Szene vgl. Die Bibel, S. 1180, Lk 24,13–35: Nach seiner Wiederauferstehung begegnet Jesus „zwei von den Jüngern auf dem Weg in ein Dorf namens Emmaus, das sechzig Stadien von Jerusalem entfernt ist. [...] Doch sie waren wie mit Blindheit geschlagen, so daß sie ihn nicht erkannten.“ (ebd., Lk 24,13–16). Wie einem Fremden erzählen sie ihm von Jesu Kreuzigung (vgl. ebd., Lk 24,20) und von der bis zum „heut[igen] [...] dritte[n] Tag“ (ebd., Lk 24,21) ausbleibenden Erfüllung der Verheißungen. Jesus hingegen fragt sie, warum sie an den Prophezeiungen und der dem Einzug ins Reich Gottes dienenden Leidenspflicht des Erlösers zweifeln (vgl. ebd., Lk 24,25 f.), „und [...] legte ihnen dar, ausgehend von Mose und allen Propheten, was in der gesamten Schrift über ihn geschrieben steht“ (ebd., Lk 24,27). In Emmaus angekommen, folgt Jesus der Einladung seiner Jünger. „Und als er mit ihnen bei Tisch war, nahm er das Brot, sprach den Lobpreis, brach das Brot und gab es ihnen. Da gingen ihnen die Augen auf, und sie erkannten ihn; dann sahen sie ihn nicht mehr.“ (ebd., Lk 24,30 f.)

³ Vgl. Christie, Agatha: Mord im Spiegel oder Dummheit ist gefährlich. Roman, Neuübertragung von Ursula Gail, ungekürzte und neu übersetzte Ausgabe der 1964 unter dem Titel „Dummheit ist gefährlich“ erfolgten Taschenbuch-Erstveröffentlichung, Bern/München ²1981 (zuerst englisch: *The Mirror Crack'd from Side to Side*, London 1962). Bezeichnenderweise trägt der Miss-Marple-Kriminalroman, der 1980 mit Angela Lansbury und Elizabeth Taylor in den Rollen von Ermittlerin und Mörderin verfilmt wurde (vgl. ebd., Klappentext, sowie Anon.: Filmlexikon, Artikel „Mord im Spiegel“, o. J., in: [Zweitausendeins.de](http://www.zweitausendeins.de), online im Internet unter URL: <<http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?wert=31165&sucheNach=titel>> [Abruf vom 03.12.2012]), im englischen Original den Titel „*The Mirror Crack'd from Side to Side*“ (vgl. Christie, A.: Mord im Spiegel, S. 4, Angaben zu Neuübersetzung und -auflage), in dem sich Anneroses zerbrochenes Hinterglasbild nahezu perfekt ‚widerspiegelt‘. Zu Christies „Mord im Spiegel“ sowie zur Bedeutung und Herkunft des englischen Originaltitels siehe auch Kapitel 4.3.4.1, S. 398, Anm. 1.

⁴ Wenn Jürgen Nelles in seiner literaturwissenschaftlichen Betrachtung zum Themenkomplex „Marter – Martyrium“ an mehreren Beispielen belegt und beschreibt, inwiefern „die Entstehung der Kriminalge-



Als wäre Mord bunter als Ehebruch, verschoben sich in ihrer Wahrnehmung auf jenem „Küchenbild eines anonymen Meisters“ (IN 167) die Kontraste und damit die Werte dessen, was vorher wichtig war und jetzt buchstäblich in den Hintergrund rückt. Wenn Annerose nun schon in ihrer Ehe ‚keinen Blumentopf mehr gewinnen‘ kann, so erwächst in ihr umso mehr der Anspruch, diesen Rückschlag in einer neuen ‚Disziplin‘ wettzumachen, die als Erstes einer neuen, freien Sicht bedarf, die weniger symbolträchtig und stimmungsabhängig als vielmehr haptisch und visuell greifbar ist. Claus Grimm stellt in seiner Bildbeschreibung die unübersehbaren „symbolischen Bezüge (Fisch als Christushinweis, Brot, Schmetterling, abgepflückte Blumen und Früchte, Betonung der vier Elemente) [...] der Durchmodellierung der Oberflächen“¹ gegenüber.² Seine Beobachtung, dass „die Brote in ihrer Farbabstufung, die glänzenden Schuppen des Fisches oder das Farbenspiel auf den spiegelnden Metallgefäßen [...] Stillebengegenstände erstmals [...] gesteigerter ästhetischer Aufmerksamkeit“³ unterziehen, korrespondiert mit dem Blick der Ich-Erzählerin auf einen weltoffenen, vielleicht sogar ‚wertneutralen‘ und dadurch ideologisch ‚unverdorbenen‘ Künstler, der seine Arbeit lieber aus seinen eigenen Händen als aus den Köpfen der Ikonographen hervorgebracht weiß. So kann er sich auf den Nachweis seines *Handwerks* statt auf irgendwelche Hinweise seines *Kunstwerks* konzentrieren: „Ganz im Hintergrund spielt sich die biblische Szene ab, denn der unbekannte Maler wollte seine Kunst lieber an den satten Farben und Kontrasten des Kücheninventars als an moralisierenden Inhalten beweisen.“ (IN 167) Letztgenanntes Verb ist durchaus wörtlich zu nehmen, damit die ‚Kunst‘ der Detektion keinen bloßen Indizienprozess mit dem zweifelhaften Beigeschmack eines nicht aus der Welt geschafften Zweifels, geschweige denn die Abhaltung eines auf persönlicher Antipathie *fußenden Scherbengerichts*⁴ nach sich zieht.

schichte als literarischer Gattung [...] die Abschaffung der Folter als gesetzlich vorgesehener Maßnahme zur Aufklärung von Verbrechen und zur Überführung von Verdächtigen vorauszusetzen [scheint]“ (Nelles, J.: Das Ende der Folter und der Anfang der Kriminalgeschichte, S. 178), weist er dem noch in der Entwicklung begriffenen Genre darüber hinaus die noch weiter reichende Entfaltungs- und Gestaltungskraft zu, „weitgehend ohne personale Ermittlungsinstanzen aus[z]ukommen oder [...] solche nur eine untergeordnete Rolle spielen“ (ebd., S. 201) zu lassen. Diese – scheinbare – *Vernachlässigung* einer amtlich beauftragten Institution mutiert in Ingrid Nolls Kriminalromanen gleichsam zu einem Spezifikum, das einerseits mit neu etablierter Täter(innen)perspektive (vgl. dazu vor allem ihren Erstling: Noll, I.: Der Hahn ist tot), andererseits (wie hier in „Röslein rot“) durch die Nachempffindbarkeit von Figuren, denen ein ausgeklügelter ‚Vergeltungsplan‘ mehr nutzt als die polizeiliche und gerichtlich auferlegte Sanktionierung der Delinquent(inn)en (vgl. IN 264–267), ‚unverbrauchte‘ Identifikationsobjekte zu schaffen vermag.

¹ Grimm, C.: Stilleben, S. 90.

² Zu den vier Urstoffen der Antike siehe vor allem Kapitel 2.2.7, S. 60, sowie Kapitel 3.3.4.2, S. 249.

³ Grimm, C.: Stilleben, S. 90.

⁴ Das kleine Wortspiel soll die gleichermaßen bedeutungsschwangere wie folgenschwere „Glasscherbe“ (IN 156; Hervorh. v. S. M.) im *Fuß* des Jungen in Erinnerung rufen.

4.2.4 Der animalische Mensch als Kunstfehler

Zu sündigen ist eine Neigung des Menschen und keine Fähigkeit des Tieres. Eine Neigung ist lenkbar, eine Fähigkeit erlernbar, wenn das Grundgerüst stimmt. So wie dem Tier jedweder moralische Unterbau fehlt, entbehrt der Mensch der Anmaßung, die Sünde als Fähigkeit betrachten zu können. Auch wenn er sich nicht für eine der beiden christlichen Prädestinationslehren entscheidet, um seinen möglichen charakterlichen Neigungswinkel entweder am Grad des Bösen oder an dem des Guten messen zu lassen, kann seine Lebenslinie nicht als Parallele zu einem vorgezeichneten Weg verlaufen. Die sprichwörtliche ‚Schwäche des Fleisches‘¹ ist ein Grund dafür. ‚Fleischeslust‘ – gleichzeitig der Titel des Kapitels, in dem sich ‚Röslein rot‘ zum Kriminalroman wandelt – beschreibt es noch anschaulicher.

Eine ‚Küchenszene‘ von 1613 (vgl. IN StL 14), in der ‚Jeremias van Winghe [...] wie viele seiner Kollegen den Küchentisch im Gasthaus mit guten Gaben‘ (IN 180) bestückt, ‚untermalt‘ den schwindenden Einfluss der Lenkung im Angesicht der Ablenkung, dem sowohl Annerose selbst als auch ihr Ehemann sowie ihre Freundin ausgesetzt sind. Auf dem – nichtsdestoweniger als ‚Stilleben‘ zu bezeichnenden – Gemälde ‚dominiert das Fleisch in allen Variationen: das gerupfte cremefarbene Huhn, die rosa Lammkeule und die Küchenmagd, deren cremig-rosa Teint beide Farben wieder aufgreift‘ (ebd.). Abgesehen vom toten, rohen Fleisch repräsentiert Rosa geradezu das lebendige Schwein, während es sich darüber hinaus als Mischfarbe aus dem Rot des weiblichen Blutes und dem Weiß des männlichen Spermias zu einer Einheit zusammenfügen lässt.²

Doch die katholisch prädestinierte ‚Bereitschaft zum Sündenfall‘ (IN 181) durch ‚das barocke Paar‘ (ebd.) als menschlichen Bestandteil des Bildes ist nichts im Vergleich

¹ Im Matthäus-Evangelium sagt Jesus in Getsemani (vgl. Die Bibel, S. 1110, Mt 26,36), kurz vor seiner Auslieferung aufgrund des Verrates durch Judas Iskariot (vgl. ebd., S. 1111, Mt 26,47–56), zu Petrus, als dieser und die zwei weiteren Jünger Jakobus und Johannes, ‚die beiden Söhne des Zebedäus‘ (ebd., S. 1110 f., Mt 26,37), trotz Jesu Bitte, mit ihm während seines Gebetes Wache zu halten, eingeschlafen sind (vgl. ebd., S. 1111, Mt 26,38–40): ‚Konntet ihr nicht einmal eine Stunde mit mir wachen? Wacht und betet, damit ihr nicht in Versuchung geratet. Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.‘ (ebd., Mt 26,40 f.)

² Vgl. Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 96 und S. 269; siehe hierzu auch Kapitel 2.2.6, S. 54. Zu dem ganz speziellen Aspekt der Farbe Rosa, eine mannigfache Konnotation mit verschiedensten Arten von Schweinen zu erfahren, siehe Kapitel 2.5.2, S. 147 (vgl. vor allem SD 9 f., SD 15 und SD 199); ebenfalls hierzu, aber auch zu den anderen Gesichtspunkten dieses ‚Farbgemischs‘ siehe Kapitel 4.3.4.2, S. 403, Anm. 3. Etwas abgemildert werden die Gedanken an ‚Blut‘, ‚Sperma‘ und ‚Schweine‘ zwar durch die ‚blaßrosa Edelrosen‘ (IN 261), die in Kapitel 4.3.4.2 auf S. 403 zur Sprache kommen. Doch sind diese nur ‚scheinbar unscheinbar‘, denn auch hinter ihrer arglosen und bescheidenen Fassade eines getrüben und geschwächten Rotes verbirgt sich die Vorstellung von Blut, das allerdings weniger im Zusammenhang mit ihrer Farbe als vielmehr an den Händen der sie Berührenden oder gar Pflückenden eine Rolle spielt und zur Strafe fließen muss, wenn nicht von vornherein ‚die bösen Stacheln [...] ein allzu forsches Hinlangen unmöglich machen‘ (IN 261).



zu seinem tierischen Pendant, das als „das eigentlich Unanständige [...] das Huhn“ (ebd.) darstellt und das eher durch Passivität denn durch aktiv steuernde Verführungskunst besticht, wenn es „auf dem Rücken liegend, die Schenkel hochgestreckt, [...] sein aufgeschlitztes Hinterteil schamlos“ (ebd.) hinhaltend auf jemand anderen wartet, dem es die Ausübung der eigentlichen Sünde überlassen kann.¹ Wenn Annerose von „Fleisch in allen Variationen“ (IN 180) spricht, durchmischt sie lebendes und totes ebenso wie menschliches und tierisches ‚Fleisch‘ – was auf diesem Stillleben ein und dasselbe ist, ordnet es doch den Tod eindeutig den zerlegten Tieren und das Leben den erregten Menschen zu. Da jedoch Tote nicht sündigen und Tiere zumindest in der Genesis des Alten Testaments dem Menschen unterworfen sind², ist die ‚frivole‘ Drapierung eines Huhns weder dessen eigene noch seines menschlichen Schlächters Sünde. Anneroses Interpretation gemäß „beweist der verstohlene Griff eines kleinen Knaben nach einem rotwangigen Apfel die Parallele zum Paradiesgarten“ (IN 181).

Für den französischen Religionssoziologen Robert Hertz beteiligt sich – wie jeder Mensch – notwendigerweise auch der kleine Junge „allein aufgrund des Faktums seiner Geburt und durch seine Leiblichkeit [...] an der Verdorbenheit Adams [...]: An die Sünde gebunden, ist er zum Tode verurteilt.“³ Die Frage, warum er als vorausgehendes Kettenglied der Schuldfrage ausgerechnet Eva ausspart, gesellt sich neben die in Margarethe Schmidts Buch „Warum ein Apfel, Eva?“ nicht nur im Titel angedeutete, sondern im Eingangssatz ausgeführte Frage: „Warum nur hält Eva auf unzähligen Darstellungen der christlichen Kunst einen Apfel in der Hand? Die Frucht wird in der Sündenfallgeschichte nirgends erwähnt.“⁴ Eine einleuchtende Erklärung ist „die Lautgleichheit im Lateinischen von *malum* = der Apfel und *malum* = das Böse [...] ebenso [...] wie die in der Exegese des Sündenfalls von den Kirchenvätern abgewertete sinnliche Liebe“⁵, der die mittelalter-

¹ Siehe hierzu auch Kapitel 2.3.2, S. 73–80; vgl. SD 97 f.: Die dort beschriebene Huhnsezierung illustriert statt der Fleisches- eher die Mordlust.

² Vgl. Die Bibel, S. 17, Gen/1 Mos 1,28. Gottes Segen schließt sich direkt die ausdrückliche Erlaubnis – die mit einem Befehl gleichzusetzen ist – an, frei über seine Schöpfung zu verfügen und sie gar zu vergrößern: „Seid fruchtbar, und vermehrt euch, bevölkert die Erde, unterwerft sie euch, und herrscht über die Fische des Meeres, über die Vögel des Himmels und über alle Tiere, die sich auf dem Land regen.“ (ebd.) Siehe hierzu auch Kapitel 2.3.2, S. 79.

³ Hertz, Robert: Sünde und Sühne in primitiven Gesellschaften (zuerst französisch: *Le péché et l'expiation dans les sociétés primitives*, in: *Revue de l'histoire des religions. Annales du Musée Guimet*, Paris, 43. Jg., Bd. 86 von 1922, S. 5–54), in: ders.: *Das Sakrale, die Sünde und der Tod. Religions-, kultur- und wissenssoziologische Untersuchungen*, hrsg. von Stephan Moebius und Christian Papilloud, Konstanz 2007, S. 219–278 (S. 273–278 Konklusion von Marcel Mauss), hier S. 219.

⁴ Schmidt, M.: *Warum ein Apfel, Eva?*, S. 7.

⁵ Ebd., S. 48. Zu ergänzen ist noch, dass keine exakte lautliche Übereinstimmung zwischen beiden Substantiven besteht, sondern die ‚Apfel‘-Variante *mālum* mit gedehntem *ā* gesprochen wird, während dieser Vokal im ‚bösen‘ *malum* kurz und unmarkiert bleibt.

liche Entwicklung „de[s] Apfel[s] selbst [...] zum Sinnbild des Sinnenreizes und der Verführung, zum Symbol der Erbsünde schlechthin“¹ vorausgeht.

4.2.4.1 *Auge und Zahn um Leben und Tod*

Verführung und Tod mutieren innerhalb des vorliegenden Teilkapitels von bloßer ikonographischer Spekulation zum in vielerlei Hinsicht illegitimen Spektakel. Als solle die Sicht auf die Handlung geschärft werden, leitet eine „Lesebrille“ (IN 182) den Wechsel von einer Geschichte über unerfüllte Liebe und Triebe in einen anhand einer Leiche identifizierbaren Kriminalroman ein. Die Tatsache, dass Anneroses Freundin Silvia vor ihrer Abfahrt zu ihrer „Mutter in Rhede“ (ebd.) zu Hause ihre Sehhilfe zusammen mit ihrer „Töchter [...] Zahnspangen liegengelassen“ (ebd.) hat, wirkt wie eine Allegorie des vorgetauschten Vergessens, „bei der einzelne Wörter ihre eigent[liche] Bedeutung wahren und die Auflösung erleichtern („Schlüsselwörter“)², und zwar insofern, als zwar im Wortsinne diese beiden Gegenstände Annerose an den Fundort einer Leiche führen, im übertragenen Sinne jedoch eine Möglichkeit einräumen, die das darüber hinaus „Gemeinte [...] sinnlich in die Körperwelt versetzt“³. So offenbart die Brille als Korrektiv gegen mangelnde Sehkraft des Auges ihre übergeordnete Rolle als ‚schärfendes‘ Element, das die Sicht durch „Fenster zur Welt und zugleich Spiegel der Seele“⁴ erleichtert, während die Spange mit den Zähnen nicht nur das „Symbol der Lebenskraft“⁵, sondern gleichzeitig das „Bild der Aggressivität, der Bedrohung [...] in ihrem furchterregenden Aspekt“⁶ ‚geraderückt‘. In vielerlei Hinsicht enthüllt Silvia in der allegorisierenden Wirkung besonders dieses Gegenstandes ihren Annerose diametral entgegengesetzten Charakter. Scheinbar flüchten sich zwar beide in eine die durch Gattenbetrug gestörte Ehe kompensierende Leidenschaft – Silvia widmet „ihre Liebe [...] seit vielen Jahren den Pferden“ (IN 23), während Annerose sich dem Betrachten und Betreiben von Kunst gleichermaßen hingibt –, tatsächlich jedoch kann sich nur die Malerin retten, indes die Pferdenärrin ‚auf dem falschen Ritt‘ ist, wenn sie das Manko nicht nur kompensiert, sondern zusätzlich

¹ Ebd.; zur ‚Erbsünde‘ siehe auch Kapitel 2.2.7, S. 61, Anm. 1; Kapitel 2.3.5, S. 94; Kapitel 3.3.5.1, S. 270.

² Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 18 f., Artikel „Allegorie“, hier S. 18. Wilpert bezeichnet diese spezielle, nicht erst mühsam zu ‚erschließende‘, konkrete Verwendung einer „bildhaft belebte[n] Darstellung eines abstrakten Begriffes oder klaren Gedankenganges“ (ebd.) als „gemischte[] A[llegorie]“ (ebd.), der „die das Gemeinte total ersetzende, der Auflösung bedürftige reine A[llegorie]“ (ebd.) gegenübersteht.

³ Ebd.

⁴ Lurker, M.: Auge, S. 59.

⁵ Lurker, Manfred: Zähne, in: Wörterbuch der Symbolik, S. 822.

⁶ Ebd.



‚liquidiert‘. Gerade weil Silvia nicht zwischen privatem und kreativem Glück zu unterscheiden vermag, gerät auch die Allegorie des ‚Zahnkorrektivs‘ in einen völlig neuen Zusammenhang: „Die Korrelation von Genitalsphäre und oralem Bereich führt zur Vorstellung von der *vagina dentata*, der mit Z[ähne]n besetzten Vagina, die dem Mann zur tödlichen Gefahr wird“¹. Udo erliegt einer ähnlich tödlichen Mischung, bestehend aus seiner Untreue und Silvias Rache. In der Nähe des Toten sammeln sich Synekdochen beider ‚Zutaten‘: Während „auf Udos Ablage [...] Tropfen und [...] eine Flasche mit Grapefruitsaft“ (IN 185) den beigebrachten Tod repräsentieren, verkörpert „auf dem flauschigen Bettvorleger [...] ein sogenanntes Herrenmagazin mit aufgeklapptem Faltblatt“ (ebd.) die von den ehelichen Pflichten abweichende Form der Liebe. Konsumiert hat beides ein Mann, den daraufhin der Tod ereilte und auf seine Unterlage, in Gestalt des Bettes das sinnbildliche Zentrum des Ehebruchs, zurückgeworfen hat. Wie ein versteckter Hinweis auf mangelnde Beteiligung der Frau, der die andere Betthälfte gehört, liegen spiegelverkehrt zum tödlichen Medikamentencocktail „auf Silvias Nachttisch [...] tatsächlich ihre Lesebrille“ (ebd.) und darüber hinaus „Taschentücher“ (ebd.) – beides vonnöten, wenn einem nach den Tränendrüsen auch noch die Augen geöffnet werden sollen. Obschon es umgekehrt schmerzfreier gewesen wäre, hat sich die betrogene Ehefrau stattdessen zu einer weiteren Öffnung entschlossen, um die Reihenfolge doch noch zu ändern. Sie durchstößt ihre persönliche Grenze, hinter der sie bedenkenlos tun kann, was die Rachsucht ihr mangels Eigeninitiative einflüstern muss: töten. Anneroses Kreativität hätte dies womöglich verhindern können, denn wenn eine mordlustige Silvia sprichwörtlich ihre ‚Zähne zeigt‘, „können sie sexuelle Störungen, künstlerische Sterilität und berufliches Versagen andeuten“².

Steril ist es nicht bei der Kunstliebhaberin Annerose, auch wenn sie einräumt, dass „ein Stilleben eigentlich nur leblose oder unbewegte Gegenstände beinhalten soll“ (IN 20); umso keimfreier wirkt es bei der ehemaligen „Einrichtungsfachberaterin für Edelküchen“ (IN 37) Silvia, vor allem in ihrer eigenen, denn dort „glänzt es [...] vor lauter Hightech“ (ebd.), wahrscheinlich gerade weil sie keine „leidenschaftliche Köchin geworden“ (ebd.) ist. Zwar gesteht Annerose ein: „Silvia hatte alles, was ich nicht hatte“ (IN 36 f.), aber eben nicht das „Interesse an meinen Hinterglasbildern“ (IN 36), die wiederum Udo als „der einzige [...] wohlwollend betrachtete“ (ebd.). Anneroses „Herz spielte verrückt“ (IN 185), allerdings nicht, weil sie Udo „ohne seine Schürzenjäger-Attitüde hätte [...] ganz gut leiden können“ (IN 36) oder weil sie ihn „witzig und intelligent“ (ebd.) fand, sondern weil ihre „Hand die Kälte seiner Stirn spürte“ (IN 184) und sie

¹ Ebd. Zum kursiv gesetzten Ausdruck vgl. auch Kramer, S.: Die Folter in der Literatur, S. 338; zum entsprechenden Zitat siehe Kapitel 3.3.4.2, S. 258.

² Lurker, M.: Zähne, S. 822.

„noch vor wenigen Tagen [...] dieser Mann zu einem Treffen überreden woll[te]“ (IN 185). Ohne zu wissen, dass diese Tatsache keinen unbeträchtlichen Anteil an seinem Tod hat, aber nicht minder ohne ihre Kunst aus den Augen lassen zu können, muss sie sich eingestehen: „Unpassenderweise vermißte ich meinen Skizzenblock.“ (ebd.) Doch selbst wenn sie diesen bei sich hätte und jene reale, verhängnisvolle Flasche im Bild festhalten könnte, bliebe die Annerose ‚übermannende‘¹ Unsicherheit bestehen, zumindest wenn man dem Blick der Kunsthistorikerin Bettina Baumgärtel folgt – sieht diese doch „gemaltes Glas [...] an der Schnittstelle zwischen raffinierter Augentäuschung und Immaterialisierung des Gegenstandes. An ihm lässt sich der Grad von Illusion und Wirklichkeit im Bild am besten ablesen.“² Gerade Anneroses Gedankengang lässt vermuten, dass sie sich unzureichend ausgerüstet fühlt, um einer solchen Irreführung vorzubeugen, und beweist gleichzeitig, dass Stilleben für Annerose buchstäblich ‚lebensbestimmend‘ sind, denn „im Abmalen *nach* dem Leben liegt der Sinn des Begriffs *Stilleben*“ (erste Hervorh. v. S. M., zweite im Original)³ – wobei Eberhard Königs Worte im Sinne der Kriminalhandlung umgedeutet werden könnten, wenn man ‚nach‘ hier nicht als kausale, sondern als temporale Präposition verstünde. Für ein Zusammenspiel zwischen Silvia, Udo und Annerose wäre die Erklärung, dass „das Kunstwort *Stilleben* [...] aus dem Lebenszusammenhang genommene Objekte, die allein zum Zwecke des Abmalens arrangiert sind“⁴, in den Blick nimmt, durchaus plausibel: Silvia „arrangiert“⁵ den Leichnam,

¹ Die Kursivierung des vom ‚Mann‘ dominierten Wortteils soll hervorheben, dass die sich schrittweise weiterentwickelnde und in der Kreativität erreichte Loslösung von der Dominanz ihres Ehemannes, der seine Vorstellung von gemeinsamem *Leben* seinen eigenen Plänen unterordnet, eine vorläufige Unterbrechung erfährt, in der Annerose mangels ihres Arbeitsmaterials und der kontemplativen Gedanken, die sonst mit ihrer künstlerischen Schaffenskraft einhergehen, vorübergehend von der Erstarrtheit (im Angesicht) eines *toten* Mannes beherrscht wird. Zwei der größten Mysterien der Menschheit, das *Leben* und der *Tod*, haften zwei *Männern* an, die sich darüber hinaus gemeinsam mit ihr in der Intimsphäre eines Schlafzimmers befinden. Annerose wird von der (hier mehr oder weniger zufällig) männlich geprägten Realität in diesem Augenblick insofern eingeholt, als Letztere – vorübergehend – kreativer erscheint als jede noch so produktive Umsetzung der Ideen einer Künstlerin.

² Baumgärtel, Bettina: Von Reflexen und (Selbst-)Reflexionen des Künstlers im Glas, in: *Zerbrechliche Schönheit. Glas im Blick der Kunst*, hrsg. vom museum kunst palast, Düsseldorf, Ostfildern 2008, S. 22–39, hier S. 22. Die Autorin „hat Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und an der Freien Universität Berlin studiert und 1987 mit einer Dissertation zu ‚Angelika Kauffmann (1741–1807). Bedingungen weiblicher Kreativität in der Malerei des 18. Jahrhundert [!]‘ promoviert“ (Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation, hrsg. von Eva Labouvie, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 441 (Kapitel „Zu den Autorinnen und Autoren“, S. 441–450)), mithin in der auf das von Annerose, zumindest was deren Kenntnisse über Stilleben betrifft, favorisierte und deren eigene „weibliche[] Kreativität“ (ebd.) – sei es in künstlerischer oder ermittlungstechnischer Hinsicht – in Gang setzende Barock folgenden Epoche des Klassizismus (vgl. ebd.). Im Jahre 2000 übernahm Baumgärtel die Leitung der Düsseldorfer Gemäldesammlung des Museums Kunstpalast (vgl. ebd.).

³ König, E.: *Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit*, S. 24.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.



den es in ihrem und Anneroses „Lebenszusammenhang“¹ nun wirklich gibt, exakt so, dass Letztere ihn finden muss; Udo seinerseits wird eher ‚aus dem Leben *gerissen*‘ als ‚aus dem Lebenszusammenhang *genommen*[]‘ (Hervorh. v. S. M.)²; abgeschwächt wiederum wird die ganze Szenerie durch den „Zweck[] des Abmalens“³, der Silvias Mittel des Mordes ‚heiligt‘; und gerade indem Annerose aus allem ein ‚lebensechtes‘ Stilleben schafft, beweist sie, dass ihr ‚Modell‘ eines wahrhaft ‚unnatürlichen‘ Todes gestorben ist.

Ob Annerose mehr Künstlerin als Mensch ist, lässt ihr Gedanke „*Unpassenderweise* vermißte ich meinen Skizzenblock“ (IN 185; Hervorh. v. S. M.) insofern offen, als dieser Satz entweder bedeuten kann, dass sie es ‚unpassend‘ findet, gerade in einer solchen Situation ans Zeichnen zu denken, oder aber, dass sie just in diesem Augenblick so dringend wie nie zuvor ihres Zeichenmaterials bedürfte. Eine weitere, moralisch entlastende Erklärung wäre die Wandlung Anneroses von der beobachtenden Kunstrezipientin und -produzentin zur ‚ins kalte Wasser geworfenen‘ Detektivin, zu deren wichtigsten Aufgaben „Beobachtung, Verhör, Beratung, [...] Kräfte der Wahrnehmung und gedanklicher Kombination [zu] entfalten“⁴ gehören und die darüber hinaus zeichnen kann, was sich ihr auf dem Weg „von außen in einen geschlossenen Kreis von Figuren“⁵, im konkreten Falle in das Haus von mutmaßlicher Täterin und offensichtlichem Opfer, darbietet.

Ebenso wie die von Silvia ‚vorgeschobenen‘ vergessenen Utensilien zur Zahn- und Augenkorrektur nur den Vorwand liefern, auf ihren toten Mann zu stoßen, könnten im Nachhinein die im Roman bisher vorherrschenden ästhetisierenden Elemente der Leidenschaft für vergangene Kunstepochen, ältere Männer oder kleine Jungen als Ablenkungsmanöver für das im Zentrum stehende Verbrechen wirken. Vielmehr sollten sie allesamt gleichwertig nebeneinander betrachtet werden, schon um die von Günter Waldmann angesprochene Gefahr zu vermeiden, dass „im harmlosen Gewande der Befriedigung einfacher Unterhaltungsbedürfnisse [...] der Kriminalroman [...] eine Fluchtwelt, die von der bedrängenden Wirklichkeit ablenkt und den Impuls, sie zu verändern, abschwächt“⁶, hofähig macht. Gerade die bei Noll zum Ausdruck kommende Erklärung des Unheils anhand von Stilleben, die in die jeweiligen Kapitel von „Röslein rot“ einführen, untermauert die Gleichzeitigkeit und damit einhergehende Einheit von Ästhetik und Verbrechen.

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 43.

⁵ Ebd., S. 44.

⁶ Waldmann, Günter: Kriminalroman – Anti-Kriminalroman. Dürrenmatts Requiem auf den Kriminalroman und die Anti-Aufklärung (Kapitel 2 und 3 zunächst als eigenständiger Text unter dem Titel: Requiem auf die Vernunft: Dürrenmatts christlicher Kriminalroman, in: Pädagogische Provinz, 15. Jg., 1961, S. 376–384), in: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, Bd. I, S. 206–227, hier S. 210.

Keines dieser beiden Elemente erlaubt die Flucht vor dem anderen, sondern bleibt dem Anspruch der gegenseitigen Abhängigkeit voneinander verhaftet, sodass die von Waldmann angesprochene „bedrängende[] Wirklichkeit“¹, die bei der Lektüre speziell dieser Literaturgattung vernachlässigt wird, von der Zwischenebene eines ästhetischen Korrektivs überlagert wird, das sich auf die Realitätsebene übertragen und somit den Leser einem neuen „Impuls, sie zu verändern“², freiwillig folgen lässt, bevor Letzterer überhaupt ausgelöst wurde. Die Malerei gehört in diesem Roman zur Kriminalhandlung, geht gleichsam in ihr auf und erlaubt keine Abtrennung von den Geschehnissen, mit denen sie verwoben ist. Ingrid Noll ignoriert und überwindet damit den Gegensatz zwischen bildender und schreibender Kunst, auf dem Richard Alewyn in den 1960er Jahren ausgerechnet sein ‚Plädoyer‘ für eine populäre³ und dennoch ernst zu nehmende Literaturgattung aufbaut: Dass nach „Lessing [...] Dichtung, im Gegensatz zur Malerei, [...] nicht als Nebeneinander im Raum, sondern als Nacheinander in der Zeit“⁴ zu verstehen ist, geht Alewyn nicht weit genug. Er will vor Augen führen, inwieweit als „ästhetische[s] Muster [...] unbewußt doch immer noch die Malerei“⁵ dient und wie wichtig gerade für „Literaturkritiker und Literaturhistoriker“⁶ das Bewusstsein ist,

daß die Phasen einer Erzählung sich nicht gleichzeitig enthüllen, sondern in einer geplanten Reihenfolge [...]. Nun gibt es zwar viele Bücher, die man liest, um sie gelesen zu haben. Aber zumindest Detektivromane gehören nicht dazu.⁷

Alewyn hat als Literaturwissenschaftler nicht nur mit seinem Essay über die „Anatomie des Detektivromans“ erreicht, dass es längst kein Sakrileg mehr ist, öffentlich und ernsthaft über etwas zu reden und zu schreiben, was zuvor als Trivilliteratur abgetan und in den privaten Bereich verbannt wurde. Mit seiner rein paradigmatischen Anschauungsweise der nach außen präsentierten, aufeinanderfolgenden Ereignisse, die sich konsequenterweise jeweils unabhängig von ihren ‚Begleiterscheinungen‘ wie der psychischen Konstitution der Handelnden oder der metaphorischen Kommentierung des weiter reichenden Erzählkontextes selbst genügen, mag er wiederum bei all den Lesern ‚Anstoß erregen‘⁸, die einem solch durchstrukturierten Plan zuwiderhandeln und sich nicht den

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Vgl. Alewyn, R.: Anatomie des Detektivromans, S. 372; später S. 52. Speziell zu diesem Adjektiv siehe auch Kapitel 2.2.5.2, S. 49, Anm. 4, sowie Kapitel 4.2.4.1, S. 355, Anm. 8.

⁴ Alewyn, R.: Anatomie des Detektivromans, S. 375; später S. 54.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 376; später S. 54.

⁷ Ebd.

⁸ Dieses Funktionsverbgefüge steht hier in Analogie zum Adjektiv „anstößig“ (ebd., S. 372; später S. 52), mit dem gemäß Alewyn die damalige Gesellschaft „Popularität“ (ebd.) und „Thema“ (ebd.) der Detektivromangattung charakterisiert und das gleichzeitig für den ‚Anstoß‘ steht, der Alewyn dazu bewegt, ihr



syntagmatisch miteinander verwobenen Möglichkeiten verschließen, ästhetische Momente von Kunst und Literatur nebeneinander und darüber hinaus gleichermaßen räumlich wie zeitlich wahrzunehmen, überraschenderweise sogar – oder, besser gesagt, gerade – in Kriminalromanen. Dabei geht es nicht nur um die der Text- und Bildinterpretation gemeinsame formale Betrachtungsweise, die es überhaupt erst ermöglicht, „Milieus, Charaktere, Konflikte, Probleme, Stil, [...] eine zentrale Situation und [...] die sogenannte *Erzählperspektive* [...] nebeneinander“ (Hervorh. v. S. M.)¹ in Augenschein zu nehmen. Vielmehr rückt die Frage in den Vordergrund, inwiefern die künstlerischen Aspekte des Kriminalromans von rein gestalterischen zu inhaltlichen Elementen beförderbar sind, ohne dabei die Literaturgattung ihres Themas zu ‚berauben‘. Dies würde die Ästhetik vor der ‚Anmaßung‘ bewahren, entweder auf die Anschauung beschränkt zu bleiben oder als Anschauungsobjekt das Verbrechen als gemeinhin vorherrschendes Thema zu verdrängen, und ihr im Gegenzug die Fähigkeit verleihen, die Kriminalhandlung mehr oder weniger gleichberechtigt zu ergänzen. Durch die damit vollzogene ‚Aufweichung‘ der Trennungslinie, die sowohl zwischen diesen beiden Untersuchungsgegenständen als auch zwischen Unterhaltungsliteratur und Literaturwissenschaft gezogen wird, kristallisieren sich gleich zwei Gemeinsamkeiten zu Alewyns damals bahnbrechender Verteidigung des Kriminalromans als gleichermaßen erforschbarer wie unabgrenzbarer² Gattung heraus, die den sich andeutenden Widerspruch zu Alewyns chronologisch-analytischer Herangehensweise zu dämpfen vermögen.³

dessen ungeachtet die verdiente wissenschaftliche Erörterung zuteilwerden zu lassen; siehe hierzu auch Kapitel 2.2.5.2, S. 49, Anm. 4.

¹ Alewyn, R.: *Anatomie des Detektivromans*, S. 376; später S. 54. Die Kursivschrift soll hier hervorheben, dass für die bildende Kunst selbstverständlich nur der zweite Bestandteil des Kompositums – als räumlich und damit wörtlich aufgefasster ‚Blickwinkel‘ – gilt.

² Vgl. ebd., S. 373; später S. 52 f. Siehe hierzu auch Alewyns Beispiel des biblischen Brudermords, das in Kapitel 3.2.4.1 dieser Arbeit auf S. 183 hinzugezogen und mit dem bereits die Unmöglichkeit der Grenzziehung zwischen Kriminalroman und anderen Gattungen – mit Ausnahme des formal von ihm zu unterscheidenden Detektivromans – angesprochen wird.

³ Innerhalb dieser Arbeit wird der Aspekt der zeitlichen Anordnung der im Roman geschilderten Geschehnisse für die Gattungsbestimmung nicht berücksichtigt, sodass auch die letzte von Alewyn zur Sprache gebrachte Grenze (siehe hierzu auch Kapitel 3.2.4.1, S. 183) verschwindet, und zwar die zwischen Kriminal- und Detektivroman: Letzterer wird mithin nicht im Sinne Alewyns als künstlerische Modifikation des Kriminalromans verstanden und büßt somit einen Teil seiner formal zum Ausdruck kommenden Macht ein, mit der er nach Alewyns Definition den Kriminalroman umzugestalten vermag. Die einem Bericht gleichkommende reale Chronologie, mit der Alewyn dem Kriminalroman den Stempel einer unverwechselbaren ‚Originalfassung‘ (Alewyn, R.: *Anatomie des Detektivromans*, S. 374; später S. 53) aufdrückt, verliert sich in der für diese Untersuchung bevorzugten Flexibilität eines möglichst freien Blickwinkels, der den Detektivroman nicht jenseits des Kriminalromans sieht, sondern als einen seiner Unterbegriffe. Durch einen solchen wird der Kriminalroman nicht seiner ‚Originalität‘ beraubt, sondern erhält in Form eines Rätselkrimis eine *Zusatz-* statt einer *Ersatz-*variante.

Indem Ingrid Noll einen anderen Weg aufzeichnet, auf dem es nicht – wie Günter Waldmann es für „die Ordnungswelt des Kriminalromans“¹ darlegt – „um Jagd geht [...], genauer: um Menschenjagd, legitimiert durch die vorsichtshalber unbefragte Bösartigkeit der Gejagten“², ersetzt sie das Entweder-oder der menschlichen Sublimierungsmöglichkeiten durch ein Sowohl-als-auch der gleichermaßen fremdbestimmten wie selbst zu steuernden Herausforderungen. So entwirft sie als zwischenzeitliche Projektionsfläche der Ich-Erzählerin eine später zur eiskalten Mörderin werdende Silvia, die in Annerose einerseits durch „Edelküchen“ (IN 37), „Hightech“ (ebd.) und „ein Fläschchen Sekt zum Frühstück“ (ebd.) sowie den damit einhergehenden sicheren Platz „in Schickimicki-Kreisen“ (ebd.), andererseits durch „die Intensität ihrer Gefühle, ihr mädchenhaftes Erröten, das Glitzern ihrer Augen und die Spekulationen, die sie über die Gefühle des viel jüngeren Reitlehrers anstellte“ (IN 29), „Neid und Eifersucht“ (IN 37) zu wecken vermag. Ihr gegenüber platziert Noll eine an den Ehealltag der „braven Hausfrauen“ (IN 29) gewöhnte Annerose, die sich bei allem Bewusstsein der „Pflicht, meinen Mann in seinem Beruf und in seiner Eigenschaft als Familienernährer zu unterstützen“ (IN 28), sowie trotz ihres abgeklärten Humors, mit dem sie darüber witzelt, bei bestimmten Bedürfnissen mangels „Gelegenheit zu einem Flirt [...] den amtlichen Gasableser oder den Schornsteinfeger ins Bett locken“ (IN 29) zu müssen, in vielerlei Hinsicht als feinsinnige Frau erweist. Aus dieser Eigenschaft zieht sie die am Stilleben geübte Liebe zum Detail, die ihr beispielsweise ermöglicht, „auf dem Vanitas-Gemälde eines unbekanntenen Meisters aus der Werkstatt von Pieter Claesz“ (IN 126; vgl. IN StL 10)³ zusammen mit dem von ihr empathisch verinnerlichten „Maler [...] die vergrößernde Wirkung und die Lichtbündelung mit der ästhetischen Freude an einem vollendet schönen Gegenstand“ (IN 127) und mit „d[er] Zerbrechlichkeit des Glases [...] die zeitliche Begrenztheit allen Seins, [...] die Vergänglichkeit von Liebe und Glück“ (ebd.) nachzuempfinden.

Den ambivalenten Charakter dieses Stoffes lässt Bettina Baumgärtel ebenfalls nicht unerwähnt: „Das gemalte Glas innerhalb eines Stillebens repräsentiert vielleicht am unmittelbarsten jenes Phänomen der Darstellung des Nichtdarstellbaren und stellt damit eine der größten Herausforderungen an die Kunst des Malens dar.“⁴ Durch ein derartiges Paradoxon kann Annerose nicht abgeschreckt werden, sind über sie selbst doch schon mehrere ‚unverständliche‘ Ereignisse hereingebrochen und geheimnisvolle Familienzusammenhänge offenbar geworden, die sie ungeachtet dessen in den Bereich des ‚Dar-

¹ Waldmann, G: Kriminalroman – Anti-Kriminalroman, S. 209.

² Ebd.

³ Im Unterschied zum Maler ist zumindest das Entstehungsjahr der „Vanitas mit Glaskugel“ angegeben: 1634 (vgl. IN StL 10).

⁴ Baumgärtel, B.: Von Reflexen und (Selbst-)Reflexionen des Künstlers im Glas, S. 22.



stellbaren‘ sowohl in der Rezeption fremder als auch in der Konzeption eigener Werke zu überführen vermag. Umgekehrt hat ihr die physikalisch untermauerte Brennbarkeit des Glases (vgl. IN 134) bereits bewiesen, dass sie es ebenso als zweckentfremdetes und gerade darin folgeschweres Element ihrer persönlichen Rache (vgl. IN 135) im ‚Rahmen‘ ihrer eigenen, zerstörten Lebenswirklichkeit zu nutzen weiß.

Nun steht sie am Bett eines Toten und nutzt übergangslos auch hier ihre Fähigkeit, ihren Kunstgeist sprechen und eine detailgenaue, von der Grausamkeit des Realen nicht erschütterte Bildbeschreibung erstellen zu lassen:

Auf Udos Ablage, die ich nur ungern anpeilte, vereinten sich Sachbücher, Sprays, Tropfen und Salben, eine Flasche mit Grapefruitsaft, ein Teelöffel, Hustenbonbons, ein Wecker, Ohrenstöpsel und ein winziges Radio zu einem einzigartigen Stilleben. (IN 185)

Ob das ‚Kunstwerk‘ deshalb als „einzigartig[]“ (ebd.) empfunden wird, weil es mit den dargestellten Gegenständen alle fünf Sinne anspricht oder weil der ausgerechnet hier an den Bildrand gedrängte Mensch mit den als starr platziert wahrgenommenen Accessoires völlig verschmilzt, bleibt offen. Jedenfalls gilt gemäß Eberhard König: „*Still* und *tot* sind [...] in der Dingwelt weitgehend synonym, weil bei Büchern, Lauten, Uhren, Gläsern und Töpfen ohnehin kaum zu streiten ist, ob es sich um tote oder stille Gegenstände handelt. Auf das *Unbewegliche* allein kommt es an.“¹ Da Letzteres zweifelsohne gegeben ist, bedarf es keiner Ausnahmeregelung wie gemäß der Ich-Erzählerin für „die kleinen Nager auf meinem zweiten Lieblingsbild“ (IN 20) – Ludovico di Susios „Früchte, Zuckerwerk, Mandeln, Nüsse und drei Mäuse“ aus dem Jahre 1619 (vgl. IN StL 2) –, die sogar „ganz leise huschen [...] und mausen, was das Zeug hält“ (IN 20), und somit eindeutig der Norm widersprechen, nach der „ein Stilleben eigentlich nur leblose oder unbewegte Gegenstände beinhalten soll“ (ebd.). Udos Tod sichert Anneroses Kunstverständnis mithin ab, um in der Realität eine allerdings beträchtliche Unsicherheit zu schaffen.

Simone Orzechowski interpretiert diese Konstanz von Merkmalen einer in sich ruhenden Persönlichkeit gerade auch im Rahmen von Grenzerfahrungen wie Betrug in der Ehe oder Udos plötzlichem Tod als ein Beispiel für

¹ König, E.: *Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit*, S. 25.

die Ingrid Noll ganz eigene Art, Mord mit identifikationsträchtigen Einzelschicksalen zu verbinden [...]. Mord ist darin ein gemeinsamer Nenner und wird auf originelle Weise eingesetzt, da er keiner gewöhnlichen moralischen Bewertung unterliegt, sondern lediglich als gerechtfertigtes (!) Mittel zum gutgeheißenen Zweck der aktiven Selbstverwirklichung der weiblichen Figuren in der heutigen Gesellschaft dient.¹

Die Literaturwissenschaftlerin resümiert aus dieser neu registrierten Rolle des Verbrechens eine „Verbindung von Unterhaltung und Erfahrungserweiterung“² und lindert durch Letztere eine von ihrem Kollegen Günter Waldmann im Kriminalroman diagnostizierte Gefahr. Für ihn nämlich steht dort auf der einen Seite zwar ebenfalls „d[ie] Befriedigung einfacher Unterhaltungsbedürfnisse“³, und auch seinem Verständnis nach „leistet der Kriminalroman sehr viel mehr“⁴. Doch setzt Waldmann ‚Leistung‘ hier im negativen Sinne insofern mit ‚schädlicher Einflussnahme‘ gleich, als sich in diesem Genre die in der wahren Lebenswelt seiner Leserschaft

durch Versagungen und Triebverzicht aufgestauten Aggressionen ersatzweise entladen: Durch Flucht aus der schlechten Wirklichkeit, durch Einübung ihrer manipulativen Verhaltensschemata in ihrem fiktionalen Doppelbild, durch ersatzweise Entladung von den durch sie erzeugten Aggressionen wird diese schlechte Wirklichkeit bestätigt und befestigt: affirmiert.⁵

Während Waldmann unter jenem „fiktionalen Doppelbild“⁶ allein das psychologische Hilfsmittel eines nahezu sadistisch veranlagten Menschen versteht, das ihm wenigstens in der – noch dazu vom Krimiautor vorgegebenen und nicht etwa selbst erdachten – Phantasie ermöglicht, sich am Leid anderer zu ergötzen, herrscht in Orzechowskis Analyse das ästhetische Moment vor: So beschränkt sie das „Doppelbild“⁷ auf den Rahmen des Kriminalromans, innerhalb dessen es sich bereits so weit entfaltet, dass es der Übertragung in die Realität nicht mehr bedarf. Indem die von Nolls Ich-Erzählerin thematisierten Stillleben nicht nur Charakterzüge, sondern auch gleichermaßen erahnte wie eintretende Geschehnisse buchstäblich ‚untermalen‘, können sie dem Leser – statt bloßer Ersatzbefriedigung – „Erfahrungserweiterung“⁸ und gleichzeitig auch die Motivation verschaffen, aus dem eigenen ästhetischen Empfinden sowohl in Muße- als auch in Stresssituationen einen Nutzen zu ziehen, der etwas Neues erzeugt, statt etwas Unerledigtes in die Fiktion zu

¹ Orzechowski, Simone: Pragmatisch, praktisch, gut: der unkonventionelle, amoralische Mord in Ingrid Nolls Romanen, in: Verbrechen und Gesellschaft im Spiegel von Literatur und Kunst, S. 221–234, hier S. 232 f.

² Ebd., S. 233.

³ Waldmann, G.: Kriminalroman – Anti-Kriminalroman, S. 210.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd; zum Begriff der ‚Entladung‘ siehe auch Kapitel 2.3.6.1, S. 102, Anm. 3, wo Jacob Bernays’ Verwendung dieses Substantivs als Übersetzung der aristotelischen ‚kátharsis‘ zur Sprache kommt.

⁶ Waldmann, G.: Kriminalroman – Anti-Kriminalroman, S. 210.

⁷ Ebd.

⁸ Orzechowski, S.: Pragmatisch, praktisch, gut, S. 233.



verschieben. Womöglich sieht Waldmann gerade in Letzterem die größte Gefahr, bleibt doch in seinem ‚schöngeistigen‘ Verständnis „der Kriminalroman [...] ein problematisches, vielleicht gefährliches Produkt unserer Bewußtseins-Industrie; und es drängt sich auf, nach literarischen Alternativen zu suchen“¹.

Für Helga Arend hingegen bietet der bei Ingrid Noll zum Ausdruck kommende lebensbereichernde Aspekt der Literaturgattung sogar ein ausgesuchtes Mittel, Gefahren einerseits der emotionalen Verrohung, andererseits der eingeschränkten Weltsicht einer Leserschaft, die „Frauen [...] in erster Linie als Opfer“² betrachtet, vorzubeugen. Nicht vorrangig im Freizeitvergnügen von Krimiliebhabern, gemäß Orzechowski bei Noll schon am „nicht abbrechenden Erfolg ihrer Werke“³ ableitbar, sondern vor allem als „Thematik im Unterricht der Mittel- und Oberstufe“⁴ zeichnet sich der Nutzen von Nolls Büchern ab, wenn deren „Spiel mit den Klischees [...] die Schülerinnen und Schüler bewusster an geschlechtsspezifische Zuordnungen herangehen und sie eigene Systematisierungen hinterfragen lassen“⁵ kann. Die Essenz eines solcherart erarbeiteten und nicht nur durchgelesenen ‚Lebensentwurfes‘ könnte lauten: „Die Klischees werden in Frage gestellt, und die Leserinnen und Leser werden augenzwinkernd dazu gebracht, eigene Vorurteile zu revidieren.“⁶

Stephan Harbort betont aus einem anderen Blickwinkel ebenfalls, dass mit von Frauen begangenen Morden

grundlegende gesellschaftliche Erwartungen verletzt werden. [...] Denn Tötungskriminalität ist vornehmlich Männersache [...]. Männliche Gewalt ist der gesellschaftlich akzeptierte Maßstab für Normverletzungen und Unterdrückung, die tötende Frau hingegen ist der verstörende und betörende Gegenentwurf. Einerseits büßt der Mann seine Dominanz ein, andererseits macht gerade dieser Tabubruch Mörderinnen besonders anziehend.⁷

Im Gegensatz zum Kriminalisten Harbort, dessen Schilderungen weiblicher Täterschaft allesamt auf wahren Begebenheiten beruhen und damit die beruhigende Distanz eines Rezipienten im Sinne des Abstands des Romanlesers von einem rein fiktiven Geschehen Lügen strafen, scheint sich hinter der Formulierung der Germanistin Arend ein versteckter Hinweis darauf zu verbergen, dass die immer wieder zutage tretende Amoral⁸ der

¹ Waldmann, G.: Kriminalroman – Anti-Kriminalroman, S. 210.

² Arend, H.: Nette alte Dame mit Leiche im Keller, S. 273.

³ Orzechowski, S.: Pragmatisch, praktisch, gut, S. 232.

⁴ Arend, H.: Nette alte Dame mit Leiche im Keller, S. 275.

⁵ Ebd., S. 284.

⁶ Ebd.

⁷ Harbort, S.: Wenn Frauen morden, S. 7.

⁸ Ingrid Noll überträgt den ihren Romanfiguren zugeschriebenen Mangel an ethischer Gesinnung auf sich selbst, wenn sie ihrem Interviewer Roger Willemsen gegenüber einräumt: „Es ist amoralisch, was ich mache, das gebe ich zu.“ (Willemsen, R.: „Es ist amoralisch, was ich mache“; siehe hierzu auch Kapitel

Romanhandlung nicht allzu ernst, sondern als Anreiz genommen werden sollte, der eigenen Lebenseinstellung einen neuen ‚Anstrich zu verpassen‘. Dieser sollte allerdings weniger einem vorgezeichneten ‚Verhaltensmuster‘ als bevorzugt der Phantasie entspringen. Wenn Harbort die besondere Fassungslosigkeit gegenüber dem ‚weiblichen Verbrechen‘ in Worte zu fassen sucht, bedient er sich bezeichnenderweise desselben Begriffs – der laut ihm jedoch Antworten auf die selbst in der Realität ungeklärten wahrhaften Hintergründe der Tat zu geben vermag, statt ein gesamtes fiktives Geschehnis an sich zu konstruieren. So sagt er über das Verbrechen, das nicht der produktiven ‚Feder‘ eines Autors – welchen Geschlechts auch immer – entstammt, sondern den destruktiven ‚Händen‘ einer Frau: „Der besondere Schauer wird auch durch die *Fantasie* hergestellt, die Leerstellen solcher Verbrechen wollen ausgefüllt werden. Die Täterin wird darum zunächst entweiblicht, dann entmenschlicht.“ (Hervorh. v. S. M.)¹ In gewissem Sinne nutzt auch Annerose ihr Vorstellungsvermögen oder besser ihre Fähigkeit zur kunstvoll hervorgerufenen Imagination als Erklärungshilfe für auf den ersten ‚Blick‘ nicht nachvollziehbare, weil dem bloßen Auge nicht zugängliche Hintergründe. So mutet ihr dann auch nahezu ‚phantastisch‘ die ästhetische Erweiterung des ‚Nachtisch-Stillebens‘ (vgl. IN 185) zu bewegten Bildern an, die sich in ihrem Kopf abspulen und den Schrecken von Erinnerung und Gegenwart verschmelzen lassen: „Das Ehebett meiner Freunde stand wie eine Theaterbühne vor mir. Was mochten sich hier für Dramen abgespielt haben?“ (ebd.), fragt sich eine Frau, in der als Kind das Schuldgefühl hochgezüchtet worden ist, allein durch ihr Dasein ihren Vater an „das kranke Bett“ (IN 11, IN 19) zu fesseln², und gleichzeitig das Pflichtgefühl, es nach dem Tod des Vaters selbst zu belegen (vgl. IN 9), um zumindest den seelischen Tod der zurückbleibenden Mutter zu verhindern.

Die Gemeinsamkeit zwischen gemaltem Zustand und inszeniertem Vorgang offenbart sich in der für einen Toten vorgesehenen Projektionsfläche: In Anneroses Kindheitsjahren hielt ihr als „Bild auf dem Nachtisch [...] ein blondgelockter Engel mit verträumten Blauaugen“ (IN 15 f.) stets vor Augen, dass dessen Träume ebenso wenig Anspruch auf Erfüllung haben wie die Pläne eines Vaters, der „die Zukunft des Stammhalters [...] genau vorherbestimmt“ (IN 16). Das abrupte Ende einer in die Zukunft gerichteten Lebenseinstellung projiziert sich vor Anneroses Augen nun statt auf den engelsgleichen, aber auch als lebendig festgehaltenen Anblick ihres toten Bruders auf die zurückgelassene Starrheit eines aktiv gewordenen ‚Todesengels‘. Annerose charakterisiert ihre Freun-

4.1.1, S. 310) Auch Simone Orzechowski erwähnt diese Bemerkung, mit der Noll Willemsens – vielleicht als Frage gedachte – Feststellung „Die Sühne spielt in Ihren Texten keine Rolle“ (ebd.) bekräftigt (vgl. Orzechowski, S.: Pragmatisch, praktisch, gut, S. 233, Anm. 55).

¹ Harbort, S.: Wenn Frauen morden, S. 8.

² Siehe hierzu Kapitel 4.2.1, S. 317–319.



din und später von ihr überführte Gattenmörderin Silvia als beherrscht „von lustvollen Erlebnissen im Traum, bei denen sie nicht sicher ist, ob sie ihr tatsächlich einen echten Höhepunkt bescheren, so daß sie für die nächsten Tage befriedigt ist“ (IN 19). Wie ein Traum erscheinen Silvia womöglich auch die scheinbar positiven Konsequenzen ihrer Tat, die lediglich eine unerträgliche Aneinanderreihung schlecht verträglicher „Dramen“ (IN 185) beendet.

4.2.4.2 *Dem Ihnen gibt's die Seine im Schlaf*

Normalerweise sind Träume ein dem Schlaf beigegebenes Phänomen. Silvias Mann könnte diese noch haben, wenn das Bild, das sich Annerose beim Betreten des Schlafzimmers eröffnet – „Udo lag friedlich schlafend im Ehebett“ (IN 184) – der Wahrheit entspräche. Reinhard bewertet dieses Bild im Nachhinein nicht nach seinem Wahrheitsgehalt, sondern allein nach seiner Wirkungskraft, die die Täuschung nicht entschuldigt, sondern rechtfertigt: „Du hast doch auch gedacht, daß er bloß schläft“, argumentierte er, „ein absolut friedliches Bild. Die meisten Angehörigen wollen in Ruhe Abschied nehmen, das geht zu Hause besser als in einer Leichenhalle!“ (IN 188 f.) Sein Argument, das gewohnte Umfeld als Linderung des ungewohnten Umstandes zu verwenden, muss umso befremdlicher wirken, als gerade die vorgebliche häusliche Idylle den Schrecken des Todes erhöht, wenn er einen Menschen ebendort ereilt – ganz zu schweigen davon, wenn sich Gewalt oder gar Heimtücke dazugesellt, und erst gar nicht zu reden von einer dahinter verborgenen nahestehenden Person. Zumindest bis zur Aufklärung der Tat muss diese in Silvia gesehen werden, auch wenn sie dem Toten in Wirklichkeit weniger verbunden ist als sein tatsächlicher Tod mit seinem scheinbaren Schlaf. Nicht ohne Grund bezeichnet Hesiod Letzteren als „den Bruder des Todes“¹, was zusammen mit der Tatsache, dass

¹ Hesiod: Theogonie. Vom Ursprung der Götter, Griechisch/Deutsch, übersetzt und hrsg. von Otto Schönberger, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 2011 (dort zuerst 1999; zuerst griechisch: Theogonía, geschrieben ca. 700 v. Chr.), S. 59, V. 756. Der griechische Dichter zeichnet ein äußerst düsteres und negativ behaftetes Bild der Brüder „Hypnos (*Schlaf*) und Thanatos (*Tod*), Kinder der finsternen Nacht und schreckliche Götter; nie erblickt sie der leuchtende Helios mit seinen Strahlen, wenn er am Himmel emporsteigt oder vom Himmel herabkommt“ (ebd., V. 758–761). Diese Hoffnungslosigkeit kommt in Homers „Ilias“ keineswegs zum Ausdruck, wenn dort die Rede ist von den „raschen Geleitern [...] Schlaf und Tod, den Zwillingsbrüdern“ (Homer: Ilias, Übersetzung, Nachwort und Register von Roland Hampe, Stuttgart 2012 (dort zuerst 1979; zuerst griechisch: Iliás, Entstehungszeit ungeklärt, evtl. ca. 750 v. Chr.), S. 343, V. 671 f.). Abgesehen von der symbiotischeren Verbindung, die Zwillingsgeschwistern gegenüber normalen eigen ist, scheinen sie bei Homer darüber hinaus den Sterbenden durch ihre Anwesenheit sanft auf die Überfahrt ans „jenseitige“ Ufer vorzubereiten, während bei Hesiod das Bild der Abwesenheit alles in welcher Form auch immer ‚Erhellenden‘ – worin durchaus ein vernunftbetontes Bewusstsein bezüglich der Zeit nach dem Tod eingeschlossen sein kann – betont wird; zu Licht und Sonne siehe auch deren platonische Auslegung, die in dieser Arbeit vor allem an folgenden Stellen

für Arthur Schopenhauer „jedes zu Bette gehen und Einschlafen ein kleiner Tod“¹ ist, die – einer personifizierten ‚Unschuld‘ gleichkommende – Amalgamierung ‚des kleinen

angesprochen wird: Kapitel 2.2.5.2, S. 50 und S. 51; Kapitel 2.3.6.2, S. 105 und S. 107; Kapitel 3.3.3.2, S. 240, sowie Kapitel 4.3.4.1, S. 394.

¹ Schopenhauer, Arthur: *Die Kunst, alt zu werden oder Senilia* (geschrieben 1852–1860), hrsg. von Franco Volpi, München 2009, S. 126, Fragment 292. Im Gegensatz zu Schopenhauers handschriftlichem Nachlassfragment, das zumindest dem Beginn des Lebens etwas Positives insofern abgewinnen kann, als „jeder Tag [...] ein kleines Leben [ist], – jedes Erwachen und Aufstehen eine kleine Geburt, jeder frische Morgen eine kleine Jugend“ (ebd.), ähnelt der in Schopenhauers „Aphorismen zur Lebensweisheit“ veranschaulichte weniger motivierende Start in die irdische Existenz, der sich in der täglichen „Unbequemlichkeit und Schwierigkeit des Aufstehens als [...] Geburtsschmerzen“ (Schopenhauer, Arthur: *Aphorismen zur Lebensweisheit*, hrsg. von Arthur Hübscher, Stuttgart 2011 (dort zuerst 1949; durchgesehene Ausgabe 1991; zuerst in: ders.: *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften*, Berlin 1851, Bd. 1, S. 297–465), S. 164) wiederholt, sowohl der Unbezwingbarkeit des im selben Werk beschriebenen „tägliche[n] Tod[es]“ (ebd.) als auch der des in Schopenhauers Fragment angesprochenen Rhythmus, „jede[m] [...] Einschlafen ein[en] kleine[n] Tod“ (Schopenhauer, A.: *Die Kunst, alt zu werden*, S. 126, Fragment 292) beizugesellen. Letzterer ist – womöglich, entsprechend einer optimistischen Lebenseinstellung, bedauerlicherweise – nicht mit einer in Kapitel 4.2.4.2 auf S. 367 erwähnten ähnlichen ‚Erstarrtheit‘ zu verwechseln. Den umgekehrten und zugleich zukunftsorientierteren Vergleich des Todes mit dem Schläfe zieht Schopenhauer in seinem (Haupt-)Werk: „Der tiefe Schlaf ist vom Tode, in welchen er oft, z. B. beim Erfrieren, ganz stetig übergeht, für die Gegenwart seiner Dauer gar nicht verschieden, sondern nur für die Zukunft, nämlich in Hinsicht auf das Erwachen. Der Tod ist ein Schlaf, in welchem die Individualität vergessen wird: alles andere erwacht wieder, oder vielmehr ist wach geblieben.“ (Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält, Leipzig 1819, 4. Buch: *Der Welt als Wille zweite Betrachtung: Bei erreichter Selbsterkenntnis Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben*, S. 397 f.) Der Aspekt der Hoffnung verbirgt sich möglicherweise zum einen in der Tatsache, dass ein Schlafender noch viele Tage des Erwachens vor sich hat, zum anderen darin, dass ein Toter alle Unterschiede, die die Menschen in Angstvolle und Bedenkenlose unterteilt, und damit auch die Angst vor dem eigenen Tod nicht mehr wahrnimmt, obwohl sein Wesen weiterhin existiert. In seinen „Kleinen naturwissenschaftlichen Schriften“ verteilt Aristoteles Schlaf und Tod jeweils auf gesonderte Kapitel, statt sie miteinander in Einklang bringen zu wollen. Schopenhauers zuletzt angesprochene ‚Zukunftsorientiertheit‘ des Schlafes wiederum ist auch ein Thema in Aristoteles’ Definition von Schlaf, allerdings nur innerhalb seines Kapitels „Über Traumdeutung“ (vgl. Aristoteles: *Über Traumdeutung* (zuerst griechisch: *Peri tês kath’ hýpnon mantikês*; später lateinisch: *De divinatione per somnum*), in: ders.: *Kleine naturwissenschaftliche Schriften (Parva naturalia)*, übersetzt und hrsg. von Eugen Dönt, Stuttgart 2010 (dort zuerst 1997), S. 130–136 [462b–464b; zu der alternativ für die jeweilige Seitenzahl stehenden Ergänzung in eckigen Klammern siehe Kapitel 2.3.6.1, S. 102, Anm. 3; dort allerdings sind die Kürzel im Gegensatz zu hier dreiteilig, weil zusätzlich die Zeilen mit angegeben werden]). Hier spricht er von der ‚Fähigkeit‘, bestimmte Ereignisse im Traum vorherzusehen, und kritisiert sie gleichzeitig als einen Mangel, der aus „de[m] Geist solcher Leute [...] eine völlig leere Wüstenei“ (ebd., S. 135 [464a]) macht: „Der Grund dafür, daß einige zur Ekstase neigende Leute die Gabe der Voraussicht haben, liegt darin, daß ihre eigenen Bewegungen sie nicht hemmen, sondern sie mit fortgerissen werden. Daher nehmen sie besonders deutlich äußere Einflüsse wahr.“ (ebd.) Ingrid Nolls Protagonistin, die in Stillebenmotiven Unheil vorauszu sehen glaubt, mag diese Interpretation weniger gefallen. Etwas ‚versöhnlicher‘ klingt Aristoteles’ Erklärung, „der Grund dafür, daß manche Menschen aktuelle Träume und besonders Bekannte die Gabe der Voraussicht bezüglich Bekannter haben, liegt[e] darin, daß besonders Bekannte um einander [!] bekümmert sind“ (ebd.) – auch wenn selbst eine solcherart offenbarte ‚Unbewusstseinsnäheste Liebe‘ gemäß Aristoteles „nicht intelligent“ (ebd.) zu sein scheint. Nach Ansicht des griechischen Philosophen dient jedenfalls der Schlaf an und für sich, und zwar gerade indem er durch die „Hemmung des Zentralorgans [...] dazu führt, daß es funktionsuntüchtig wird“ (Aristoteles: *Über Schlafen und Wachen* (zuerst griechisch: *Peri hýpnou kai egrêgôrseôs*; später lateinisch: *De somno et vigilia*), in: ders.: *Kleine naturwissenschaftliche Schriften*, S. 101–115 [453b–458a], hier S. 115 [458a]), dem „Zweck der Erhaltung des Lebewesens; denn Ruhe hat Erhaltung zur Folge“ (ebd.) – und



Bruders des Todes¹ nahelegt. Da der Wille zur Nachahmung vorgelebter größerer Komplexe in den kleineren Geschwistern womöglich des Öfteren aufkeimt, müsste der Tod für den Schlafenden geradezu vorbildlich sein. Unglücklicherweise ist er dies in Udos (Todes-)Fall nur für eine allzu wache Person, die statt ihres eigenen Todes den ihres Erblassers herbeisehnt.

Philipp Osten, der sich der Schlafthematik als „Mediziner und Wissenschaftstheoretiker“² annimmt, „verfeinert“ in einem von Joachim Scholl geleiteten Radiofeuilleton-Gespräch „über die Kultur des Schlafens“³ die spezielle Symbiose beider Arten von Bewusstlosigkeit beziehungsweise Bewusstseinsausschaltung unter Hinzuziehung des Naturheilkundearztes und Homöopathen⁴, Dramatikers⁵ und (Kultur-)Politikers⁶ Friedrich

zumindest in der Hinsicht keinerlei Ähnlichkeit mit dem Tode, als dessen ‚Bruder‘ er nach Aristoteles’ ausbleibender ‚Ahnenforschung‘ nicht identifiziert werden kann. Beide finden sich wieder vereint im Titel des Debütromans von Robert Schneider: ‚Schlafes Bruder‘ ist dort vor allem im Text zu Johann Sebastian Bachs Choral aus seiner Kantate ‚Ich will den Kreuzstab gerne tragen‘ (vgl. Keuchen, Marion: Die ‚Opferung Isaaks‘ im 20. Jahrhundert auf der Theaterbühne. Auslegungsimpulse im Blick auf ‚Abrahams Zelt‘ (Theater Musentümpel – Andersonn) und ‚Gottesvergiftung‘ (Choralgraphisches Theater Heidelberg – Grasmück), Münster 2004 (Altes Testament und Moderne, Bd. 19; zugleich Dissertation an der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn 2002), S. 129) vertreten, mit dem das als gleichermaßen besonders wie sonderbar empfundene Musikgenie Elias an der Orgel eine ganze Dorfgemeinde anzurühren und der die von den homerischen Gebrüdern ausgehende Sanftmut wiederherzustellen vermag: ‚KÖMM, O TOD DU SCHLAFES BRUDER, / KÖMM UND FÜHRE MICH NUR FORT; / LÖSE MEINES SCHIFFLEINS RUDER, / BRINGE MICH AN SICHERN PORT! / ES MAG, WER DA WILL, DICH SCHEUEN, / DU KANNST MICH VIEL MEHR ERFREUEN; / DENN DURCH DICH KÖMM ICH HEREIN / ZU DEM SCHÖNSTEN JESULEIN.‘ (Franck, Johann (1653): Du, o schönes Weltgebäude, 6. Strophe, zit. nach: Schneider, Robert: Schlafes Bruder, einmalige Sonderausgabe, Leipzig 1998 (zuerst 1992), S. 173; zum Text des Chorals vgl. auch Keuchen, M.: Die ‚Opferung Isaaks‘ im 20. Jahrhundert auf der Theaterbühne, S. 129, Anm. 365) Letztlich herrscht von den beiden abstrakten ‚Brüdern‘ für Elias im von ihm ergelten ‚Choral aber [...] der Tod‘ (Schneider, R.: Schlafes Bruder, S. 175) vor.

¹ Zu ebendieser Mischung beider angesprochenen Zitate siehe auch die übernächste Anmerkung.

² Scholl, Joachim: Der kleine Bruder des Todes. Wissenschaftshistoriker über die Kultur des Schlafens. Philipp Osten im Gespräch mit Joachim Scholl, 05.10.2010, in: Deutschlandradio Kultur, online im Internet unter URL: <<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1288693/>> [Abruf vom 03.10.2012].

³ ‚Der kleine Bruder des Todes‘ bildet nicht nur den Titel, sondern auch das Eingangszitat von Joachim Scholls Interview, mit dem der Autor, ‚Journalist und Literaturkritiker‘ (Anon.: Autoren- und Künstler-suche, o. J., in: Gerstenberg, online im Internet unter URL: <<http://www.gerstenberg-verlag.de/index.php?id=autorendetail&adrzif=2234>> [Abruf vom 03.10.2012]) den Schwerpunkt nicht auf die – wie bei Udo zum Ausdruck kommende – nahezu übergangslose Ähnlichkeit zwischen Schlaf und Tod legt, sondern auf die durch medizinische Erkenntnisse bereicherte ‚Kultur des Schlafens‘ (Scholl, J.: Der kleine Bruder des Todes, Teil des Untertitels). Dabei ordnet er die in dieser Arbeit jüngst erwähnte Amalgamierung aus Hesiods und Schopenhauers Zitat allein Letzterem zu.

⁴ Vgl. Rueß, Susanne: Stuttgarter jüdische Ärzte während des Nationalsozialismus, Würzburg 2009 (zugleich Dissertation an der Medizinischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen 2009), S. 350. Im Jahre 1913 erfolgte Wolfs medizinische Promotion ‚an der Universität Bonn‘ (ebd., S. 316).

⁵ Vgl. Haarmann, Hermann: Nachwort, in: Wolf, Friedrich: Professor Mamlock. Ein Schauspiel, Stuttgart 2009 (geschrieben 1933 in der Schweiz und in Frankreich; als Buch erschienen zuerst unter dem Titel: Doktor Mamlocks Ausweg. Tragödie der westlichen Demokratie, Zürich 1935), S. 103–121, hier S. 105.

⁶ Der Autor des ‚1933 in der Schweiz und in Frankreich‘ (Wolf, F.: Professor Mamlock, S. 4) entstandenen Schauspiels über einen mit dem Verfasser Wolf die jüdische Religion und die medizinische Profession teilenden Selbstmörders in ‚d[en] ersten Monate[n] der deutschen Diktatur‘ (Haarmann, H.: Nach-

Wolf. Dieser greift in seinem Werk „Die Natur als Arzt und Helfer“ eine Strophe aus Nikolaus Lenaus Gedicht „Savonarola“ auf, in der es heißt: „Was sie dem Schlaf an Stunden stahlen, / Das treibt für ihn sein Bruder ein, / Das müssen sie dem Tod bezahlen, / So bleibt es bei der Sippschaft fein.“¹ Wolf formuliert diese Verse in seine medizinische Schlussfolgerung „Diebstahl am *Schlaf* ist Raubbau am Hirn!“² um. Abgesehen davon, dass Udo nicht nur der Schlaf inklusive seiner Träume, sondern das gesamte Leben gestohlen wurde, erwähnt Osten den Spruch als eine von zwei möglichen Antworten auf Scholls Frage nach einem Verständnis von Schlaf als „Kultur oder [...] wirklich körperlich-medizinische[r], organische[r] Notwendigkeit“³. Dann beleuchtet er auch den kulturellen Aspekt der Frage, der seine Berechtigung dadurch erhält,

dass ja Zivilisation eigentlich nichts anderes ist als der Versuch, den Einbruch der Natur in das menschliche Leben zu verhindern. Wenn man sich das so vorstellt, ist natürlich der Tod der brutalste Eingriff in das menschliche Leben, der Schlaf etwas, was sich immer wieder wiederholt, aber selbstverständlich auch etwas, von dem wir übermannt werden, so kann man das ja auch sagen.⁴

Bei Udo sind ‚Eingreifen‘ und ‚Übermannen‘ dergestalt ineinander übergegangen, dass die im gleichberechtigten Zusammenspiel mit dem – in Menschengestalt in Erscheinung tretenden – Tod gebildete und durch den zusätzlichen ‚Verwandtschaftsgrad‘ physiognomisch ähnlich realisierte Personifizierung des Schlafes in nahezu ‚beschaulicher‘ Manner durch eine Euphemisierung des Todes abgelöst wird: Infolgedessen ist Udos Schlaf nicht mehr nur ‚de[r] Bruder des Todes‘⁵, sondern vor allem ‚das Bild des Todes‘⁶ – das

wort, S. 108) trat 1928 der KPD bei (vgl. ebd., S. 103) und offenbarte im selben Jahr vor allem in seiner „programmatische[n] Schrift *Kunst ist Waffe* [...] jene Maximen einer kämpferischen, revolutionären Kunst und Dramatik, die für Wolf zeitlebens Richtschnur blieben für die schriftstellerische Arbeit“ (ebd., S. 106). Von 1950 bis 1951 war er der erste „*Chef der diplomatischen Mission*“ (Bringmann, Tobias C.: *Handbuch der Diplomatie 1815–1963. Auswärtige Missionschefs in Deutschland und deutsche Missionschefs im Ausland von Metternich bis Adenauer*, München 2001, S. 173) der DDR in der polnischen Hauptstadt Warschau (vgl. ebd.).

¹ Lenau, Nikolaus: *Savonarola*. Ein Gedicht (zuerst Stuttgart/Tübingen 1837), in: ders.: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Helmut Brandt und Gerhard Kosellek, 7 Bde., Bd. 4: *Versepen 2. Savonarola/Die Albigenser/Don Juan/Helena*, Wien 2004, S. 5–152, hier S. 66, V. 1601–1604 (Kapitel „Tubal“).

² Wolf, Friedrich: *Die Natur als Arzt und Helfer*. Das neue naturärztliche Hausbuch, fotomechanischer Nachdruck nach dem Original von 1928, mit einem Vorwort von Eberhard Günther, Halle an der Saale/Leipzig 2003, S. 146.

³ Scholl, J.: *Der kleine Bruder des Todes*.

⁴ Ebd.

⁵ Hesiod: *Theogonie*, S. 59, V. 756.

⁶ Markus Tullius Cicero's *Tuskul[anische] Untersuchungen an M. Brutus*, in fünf Büchern, deutsch und lateinisch, von Xaver Weinzierl, Lehrer der griechisch- und lateinischen Literatur, München 1806 (zuerst lateinisch: *Marci Tullii Ciceronis Tusculanae quaestiones [auch: disputationes] ad M[arcum] [Iunium] Brutum*, geschrieben 45 v. Chr.), Buch I: *Von der Verachtung des Todes (De contemnenda morte)*, Abschnitt 38, S. 115. Cicero stellt dem endgültigen Abbruch des Lebens die jederzeit rückgängig zu machende und damit beruhigende Unterbrechung des Wachzustands gegenüber, die auf die Lebenszeit um-



alles andere ist als ein für die Trauer einer zurückbleibenden Witwe angemessenes „absolut friedliches Bild“ (IN 189). Ohnehin ist dies nur die Interpretation durch Reinhard, die ihre Berechtigung allein dadurch verliert, dass er das ihm und seiner Frau dargebotene Bild einer aufgefundenen Leiche gleich zweimal verfälscht: zum einen, wenn er ‚taktvoll‘, wie es Annerose wohlwollend empfindet, die von Udo zu Lebzeiten favorisierte pornographische „Zeitschrift verschwinden“ (IN 187) lässt, zum anderen, wenn er der Witwe ‚zuliebe‘ eine Grapefruitsaftflasche entsorgt (vgl. IN 190), die in ihrem durch Manipulation herbeigeführten Verschwinden dank Anneroses Liebe zum künstlerischen Detail schnell als nachträglich eingebauter ‚Fehler‘ in jenem nun nicht mehr vollständigen „einzigartigen Stilleben“ (IN 185) des Todes erkannt wird. Ein leicht zu enttarnender Fälscher war buchstäblich ‚am Werk‘.

Zumindest die Unterschlagung jenes Magazins kann Annerose noch als eher wohlwollenden Eingriff auslegen, der Udo posthum in ein besseres Licht rücken soll. Hingegen geht ihrer Meinung nach mit der Entfernung der Saftflasche „Reinhard [...] in seinem Taktgefühl zu weit [...], wenn er Silvia nicht an Udos nächtliches Gluckern, über das sie sich einmal beschwert hatte, erinnern wollte“ (IN 190). Als die wachsenden Zweifel an der Rolle ihres Mannes als Witwentröster Annerose schließlich zum Belauschen eines Gespräches zwischen Silvia und ihm verleiten, erfährt sie, dass sie selbst mittlerweile den Status einer Verdächtigten erreicht hat, und zwar gleich in doppelter Hinsicht: Udos Tod wird als physiologische Folge des Ehebruchs mit ihr ausgelegt. Im Gegensatz zu ihrem fotografischen Gedächtnis bei der visuellen Detailanalyse jedoch vermag die auditive Wahrnehmung noch keine Manipulation der Wahrheit zu dechiffrieren. Hinzu kommt, dass sie nun selbst in den Sog einer Inszenierung gerät und in der ungewollten Rolle der Protagonistin ins Zentrum der vom Publikum geäußerten Kritik gerückt wird. Problematisch ist, dass sie als beschuldigte Ehebrecherin die Regie zunächst nicht der Witwe, sondern dem Opfer zuschreibt, der „sich mit erfundenen Abenteuern gebrüstet“ (IN 193) zu haben scheint. Entspräche von der auf doppelter Ebene vollzogenen Imagination, die in

gerechnet und aneinandergereiht vom Tode nicht allzu weit entfernt scheint: „Manche suchen das Bild des Todes zu mildern, und vergleichen ihn mit dem Schläfe. Wer wünschte wohl neunzig Jahre zu leben, und dann, wenn er sechzig verlebt hätte, die übrigen fortzuschlafen?“ (ebd.) In Grimms Märchen „Dornröschen“ wird das gleiche Verb verwendet, um den Schrecken des Lebensendes, noch dazu den eines allzu frühen, abzuschwächen. Den Fluch der dreizehnten Fee, nach dem „die Königstochter [...] sich in ihrem fünfzehnten Jahr an einer Spindel stechen und tot hinfallen [soll]“ (Dornröschen, S. 181), kann „die zwölfte [...] nicht aufheben, sondern nur [...] *mildern*“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.): Das Mädchen „soll [...] kein Tod [...], sondern ein hundertjähriger tiefer Schlaf“ (ebd.) übermannen. Dass Letzterer, der mit ihr zusammen auch ihre solidarisch mit ihr verbundene unmittelbare Umgebung erstarren lässt, nicht minder gefährlich ist, beweist der Tod „viele[r] Königssöhne“ (ebd., S. 182), denen die Dornenhecke um das Mädchen herum zum buchstäblichen *Verhängnis* wird. Auch der märchenhafte Glaube, ein simpler Kuss könne den Schlaf besiegen, muss der zufälligen ‚Tatsache‘ weichen, dass im Moment der Ankunft des vermeintlichen ‚Retters‘ „gerade die hundert Jahre verflossen“ (ebd., S. 183) sind und das gesamte Leben ohnehin wieder „erwach[t]“ (ebd.) – allein deshalb, weil die Zeit es so wollte.

einem ersten Schritt Udos Anpreisen und in einem zweiten das von Udo Angepriesene phantasiert, zumindest die zweite – mithin die Inhaltsebene – der Wahrheit, wäre Annerose dafür verantwortlich, dass sich der friedliche Ausdruck auf dem Gesicht des toten Udo nicht vom Schlaf als ‚dem kleinen Bruder des Todes‘, sondern vom Beischlaf mit ‚dem kleinen Tod‘ als Endresultat abmalt. Bezeichnenderweise wird ausgerechnet aus medizinisch-neurologischer Sicht Annerose insofern die Absolution erteilt, als der physiologischen Macht der Liebe eine weitaus einflussreichere psychologische mit unvergleichlich größerer Durchschlagskraft gegenübersteht – zumindest gemäß den Neurologen Gereon Heuft und Hartmut Radebold sowie dem Gerontologen Andreas Kruse:

Die Assoziation von Orgasmus und Todesgefahr hängt vermutlich mit dem intensiven Erleben während eines Orgasmus zusammen, dessen passagere Grenzerfahrung die Franzosen in dem Begriff „La petite morte [!]“ (der kleine Tod – gemeint ist der Orgasmus) charakterisiert haben. Die wenigen verfügbaren Fallberichte legen eher die Hypothese nahe, dass Männer im mittleren Lebensalter in von ihnen selber als „illegal“ erlebten, schuldhaft verarbeiteten außerehelichen Beziehungen gefährdeter sein könnten.¹

So weit, jene möglichen Gefahren auf die Ermordung durch die betrogene Ehefrau auszudehnen, geht womöglich nur die angstbestimmte Vorstellungskraft reuiger Sünder. Ob Udo einer davon war, spielt keine Rolle mehr, denn Silvia wollte nach seiner Sünde die Reue erst gar nicht mehr miterleben. Mit Annerose eint Udo die Erstarrung im Angesicht einer Leidenschaft: Der kleine Fehler, der sich in das soeben zitierte Beispiel eingeschlichen hat, unterstreicht unbewusst diese besondere Verbindung zwischen den beiden des Ehebruchs Verdächtigten gerade dadurch, dass er das jeweils zweite Wort in Udos körperlich erlebtem ‚petite morte‘² und Anneroses geistig wie real durchlebter ‚nature morte‘ wortartwechselunabhängig homonymisiert – abgesehen von der damit einhergehenden Homophonie mit dem deutschen ‚Mord‘, der sich mithin schon rein linguistisch betrachtet immer mehr abzeichnet.

¹ Heuft, Gereon/Kruse, Andreas/Radebold, Hartmut: Lehrbuch der Gerontopsychosomatik und Alterspsychotherapie, 50 Abbildungen und 15 Tabellen, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, München 2006 (zuerst 2000), S. 169. Ergänzung zum Ausrufezeichen: ‚Morte‘ ist im Französischen lediglich die weibliche Form des Adjektivs ‚mort‘ (deutsch ‚tot‘), während ‚der Tod‘ mit ‚la mort‘ (als feminines Substantiv ohne ‚e‘ am Wortende) übersetzt wird. So bezeichnet ‚la nature morte‘ ‚die tote Natur‘ beziehungsweise ‚das Stillleben‘ und ‚la petite mort‘ ‚den kleinen Tod‘ beziehungsweise ‚den Orgasmus‘. Darüber hinaus verstärken womöglich die Tatsache, dass das französische Adjektiv ‚petit‘ im Gegensatz zum derselben Wortartklasse angehörenden ‚mort‘ als Attribut dem Beziehungswort vorangestellt wird, und die daraus resultierende Endstellung sowohl von ‚(la nature) morte‘ (Adjektiv) als auch von ‚(la petite) mort‘ (Substantiv) die Neigung, das abschließende Wort beide Male gleich zu schreiben. Bei späterer Zitierung der französischen Phrase wird dies nicht mehr angemerkt. Zur Deutungsdivergenz „de[s] kleine[n] Tod[es]“ (ebd.) siehe auch Kapitel 4.2.4.2, S. 363, Anm. 1.

² Heuft, G./Kruse, A./Radebold, H.: Lehrbuch der Gerontopsychosomatik und Alterspsychotherapie, S. 169.



Eher soziologisch denn sexuell versteht der Wirtschaftswissenschaftler und Mathematiker Gunter Dueck jenen „petite morte“¹, wenn er ihn statt auf den Höhepunkt der Sexual- auf den Tiefpunkt der Erwerbstätigkeit bezieht:

Wir hatten Angst vor dem Tod, weil er so unverhofft, schwarzverhüllt mit Sense, uns zunickt und holt. Wir haben heute Angst, dass uns nun unverhofft eine Leistungsbeurteilung dahinrafft. Es wäre wie ein plötzlicher kleiner Tod. Der große Tod ist verschiden. Der kleine Tod ist ausscheiden. Nach dem großen Tod, so hoffen wir, weint jemand um uns. Nach dem kleinen Tod, so müssen wir erleben, weint niemand.²

Ebenso wenig scheint jemand um Udo eine Träne zu vergießen – nicht einmal „nach [sein]em großen Tod“³. Er hätte womöglich eher nach Duecks Modell eine Chance zum Überleben gehabt als nach dem der antiken Philosophie, propagierten doch deren Vertreter nach Auffassung des Ökonomen die „Tugend als *Endziel* [...]“. Ich sage: Man fange dort an. Die alten Philosophen stotterten ja fast, wenn sie erklären sollten, was denn das Ziel der Tugend sein sollte! Riecht Tugend ganz oben denn nicht nach Selbstzweck?“⁴ Hätte Udo zumindest seine Ehe auf Tugend aufgebaut, statt Letztere als Höhepunkt seiner Existenz zu betrachten, dem anderweitige, vorläufig als wichtiger empfundene ‚Höhepunkte‘ vorausgingen, hätte er unter Umständen mehr Zeit eingeräumt bekommen, um die Spitze von Duecks Pyramide zu erreichen und damit gar „Vorbild, Würde“⁵ zu verkörpern. Letztlich kann aber nicht eindeutig geklärt werden, ob jene Umkehr von Fundament und Überbau beziehungsweise überhaupt Ansätze untugendhaften Verständnisses von Liebesleben nicht nur im Rahmen von Silvias ehelichem ‚Zerrbild‘ gesehen werden. Durch ihre Verdächtigungen, die aus ihrer von blinder Eifersucht geprägten Perspektive umso stärkere Konturen erhalten, wird aus schlichter „sexuelle[r] Frustration [...] ein Leitmotiv [...]“. Immer *schien* Udo hinter jungen Mädchen herzujagen, während sie zu kurz kam.“ (IN 263; Hervorh. v. S. M.) Als ihr „Leitmotiv“ (ebd.) dann immer hartnäckiger *durchscheint* und die überhandnehmende homophone Variante seines Determinans⁶ den psychischen Druck zunehmend nuanciert, wird es in letzter Konsequenz zum *Tatmotiv*.

Das Ergebnis der schließlich ausgeführten Tat, den Tod ihres Mannes, vermag Silvia ebenso wenig zu realisieren wie sein Leben, was nicht so sehr an der Fassungslosigkeit über ihre eigene Verwerflichkeit liegt wie an der Unmöglichkeit, den Tod an sich in

¹ Ebd.

² Dueck, Gunter: *Supramanie. Vom Pflichtmenschen zum Score-Man*, 2., um ein Nachwort ergänzte Auflage, Berlin/Heidelberg/New York 2006 (zuerst 2004), S. 325.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 34.

⁵ Ebd. (Schaubild)

⁶ Siehe hierzu das in Kapitel 2.2.5.2 auf S. 47 erwähnte ‚*Leidmotiv*‘.



Worte, geschweige denn in ein Bild zu fassen. In seiner „Ästhetik des Todes“ rät der Germanist Christiaan L. Hart Nibbrig generell davon ab,

den letzten Moment in literarischer Inszenierung festschreiben zu wollen [...]. Noch war jemand da, schon ist er weg, und in seinem Wegsein da, ganz, wie sonst nie. Der Tod ist der Meißel der Totalität. Der Schein einer zur Rundung sich krümmenden Deadline – nicht kappend, quer zur Lebenslinie, sondern eins damit – blendet weg, daß der Film gerissen, Zukunft aufgebraucht und bis auf den letzten Tropfen vergangen ist, als ließe das Leben sich nur vom Ende her ganz machen: Sinngebung, noch einmal, als Darstellungsproblem. Die Schwierigkeit also, den Schlußstrich zu ziehen. Was aber steht darunter und wer soll die Rechnung dessen bezahlen, der weg ist?¹

Wenn Silvia Letztere nun umso lieber begleicht, als sie nach Udos Ableben ohnehin alles leichter entrichten zu können glaubt, stellt sich ihr jene Frage eher nicht. Was sie hingegen mit Hart Nibbrig teilen könnte, ist die Nichtwahrnehmung des ‚Filmrisses‘ und des Teils, von dem dieser abgerissen ist – mit dem Unterschied, dass sie selbst es ist, die dem noch Lebendigen buchstäblich „den letzten Tropfen“² bereitstellt, bevor sie dessen Wirkung, laut Hart Nibbrig „den entscheidenden Moment, uneinholbar durch Darstellung, [...] verpaßt“³. Dies hätte sie mithin auch, wenn sie bei Eintritt des Todes ihres Mannes nicht auf Reisen gewesen wäre.

¹ Hart Nibbrig, Christiaan L[ucas]: *Ästhetik des Todes*, mit zahlreichen Abbildungen, Frankfurt am Main/Leipzig 1995 (zuerst unter dem Titel: *Ästhetik der letzten Dinge*, Frankfurt am Main 1989), S. 10. Den in diesem Zitat kursiv gesetzten Buchstaben entsprechen im Original Kapitälchen, die Hart Nibbrig jeweils für seine Kapitelanfänge verwendet.

² Ebd.

³ Ebd.



4.3 *Verschwunden – von oder mit der Bildfläche?*

Die im Titel des vorliegenden Unterkapitels formulierte Frage spielt auf die zunehmende Ermittlungstätigkeit der einstmals überwiegend künstlerisch produktiven Ich-Erzählerin an und räumt der realen Darstellung und den Umständen des Todes einer Person im Umfeld der Protagonistin entsprechend größeren Raum ein. Da die Entwicklung einer schon früh fremdbestimmten Frau zur autodidaktischen Stillebendeuterin und -malerin durch deren ungeahnte detektivische Kompetenz nicht aufgelöst, sondern ergänzt wird, stellt sich die Frage, ob der Realität gewordene Schrecken eines ausgelöschten Lebens nicht zumindest durch dessen künstlerische Deutbarkeit gemildert werden kann. Ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen malerisch und real gestaltbaren menschlichen Verfehlungen beließe der Ich-Erzählerin ihre eigene, bildlich bearbeitbare ‚Fläche‘, mit der zusammen sich das Mordopfer nach seinem Tod mithin nicht auflöst und auf der dem Mordopfer der Raum gewährt wird, den ihm die begrenzte, weil hasserfüllte Weltanschauung seiner Mörderin abspricht, von deren sprichwörtlicher ‚Bildfläche‘ es allerdings ‚verschwindet‘. Ob die Macht des in „Röslein rot“ ‚ins Werk gesetzten‘ Todes eher in den Händen einer von ethischen oder einer von ästhetischen Maßstäben Befreiten liegen, ist eine der Hauptfragen, deren Beantwortung sich dieser Analyseteil widmen soll.

4.3.1 **‚Verschiedene‘ Männer in der Horizontalen**

Dass Lara ihrer Mutter Annerose die Frage „Wie sah denn der tote Udo aus?“ [...] mit wohligem Gruseln“ (IN 194) stellt, könnte als Pietätlosigkeit ausgelegt werden, und ähnlich wie die Tochter giert auch der Sohn Jost danach, von den Erzählungen der Mutter, die die Physiognomie des Todes aus nächster Nähe miterlebt hat, „nichts zu verpassen“ (ebd.). Doch obgleich sich Ingrid Noll bei ihrem Kriminalroman dafür entschieden hat, ihn aus der Perspektive ihrer Ich-Erzählerin nicht nur erzählen, sondern vor allem zu einem solchen formen zu lassen, befindet sich Annerose weder an der Grenze zur Extradiegeese, von der aus sie sich selbst als Erzählerin in die Handlung würfe und damit austauschbar machte, noch spannt sie einen Bogen zur Metadiegeese einer Binnenhandlung, die ihre Kinder mit der blutrünstigen Geschichte eines Mordes an einem Vater zweier Töchter in ihrem Alter konfrontierte.¹ So erstickt sie gleich auf zwei Ebenen die Sensationslust ihrer Kinder im Keim.

¹ Zur Diegeese und zu ihren Differenzierungen vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung, aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hrsg. von Jochen Vogt, München ²1998 (dort zuerst

1994; Kapitel I (S. 9–192: Diskurs der Erzählung, Ein methodologischer Versuch) zuerst französisch: *Discours du récit*, in: ders.: *Figures III*, Paris 1972, S. 65–282; Kapitel II (S. 193–298: Neuer Diskurs der Erzählung) zuerst französisch: *Nouveau discours du récit*, Paris 1983), S. 151–188 (Unterkapitel „Stimme“). Genette identifiziert als gleichermaßen paradigmatisch wie syntagmatisch austauschbare Realisationen der Diegese „vier fundamentale[] Erzählertypen [...]: [...] *extradiegetisch-heterodiegetisch* [...], Erzähler erster Stufe, der eine Geschichte erzählt, in der er nicht vorkommt; *extradiegetisch-homodiegetisch* [...], Erzähler erster Stufe, der seine eigene Geschichte erzählt; [...] *intradiegetisch-heterodiegetisch* [...], Erzähler[] zweiter Stufe, d[er] Geschichten erzählt, in denen [er] im allgemeinen nicht vorkommt; [...] *intradiegetisch-homodiegetisch* [...], Erzähler zweiter Stufe, der seine eigene Geschichte erzählt“ (ebd., S. 178). Annerose, die als von Noll entworfene Ich-Erzählerin durchaus „[ihr]e eigene Geschichte“ (ebd.) erzählt, offenbart sich vor ihren Kindern als der letztgenannte Typus, denn diese wissen, dass sie den toten Udo gefunden hat, und können sie mit ihm auf diese Weise derselben Szeneinheit zuordnen. Alles, was sie noch tun kann, um ihre Kinder vor der ihr selbst zu diesem Zeitpunkt lediglich anhand eines vagen Verdachts vorgezeichneten schrecklichen Realität eines Mordes im Freundeskreis zu schützen, ist, „[ihr]e eigene Geschichte“ (ebd.), deren Rahmen von „d[er] narrative[n] Instanz einer zweiten (metadiegetischen) Erzählung“ (ebd., S. 163) gebildet wird, durch ‚ihre eigene Version der Geschichte‘ zu ersetzen. Dank seiner nun angemessen modifizierten Form kann ihr Erlebnisbericht alle Anzeichen eines unnatürlichen Todes und somit auch Anneroses Protagonistinnenstatus, den sie durch ihre wachsenden Zweifel und beginnenden ermittelnden Tätigkeiten erringt, ausblenden, sodass sie zumindest ihren neugierigen Kindern gegenüber die Bürde „eine[r] autodiegetische[n] Erzählung, in der der Erzähler-Held [...] sein Privileg auf die narrative Funktion [...] hütet“ (ebd., S. 177), abgeben kann, indem sie die dem äußeren Anschein nach durchaus plausible Aussage „Er ist im Schlaf gestorben“ (IN 194) zu ihrem zwar unverändert homo-, aber eben nicht zusätzlich noch autodiegetischen Schlusssatz macht. Zumindest unterscheidet dieser sich diametral vom schablonenhaften ‚märchenhaften‘ Ende mit jener nichtssagenden, letztlich alles offenlassenden Feststellung, die ihre Figuren für den Fall, dass sie ‚nicht gestorben sind‘, weiterleben lässt. Gleichwohl fiele Annerose die Entscheidung für ein angemessenes ‚Erzählverhalten‘ womöglich erheblich leichter, wenn sich die Erkenntnisse Max Lüthi noch in ihren und ihrer Kinder Alltag integrieren ließen – könnte sie doch dann wie auch der Schweizer Märchenforscher „vom Kinde wissen [...], daß es immer und immer wieder die gleiche Geschichte hören will, und man muß sie ihm mit den gleichen Worten erzählen“ (Lüthi, Max: So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen, Göttingen ³1989 (zuerst 1969), S. 24. Vielleicht fällt es Nolls Ich-Erzählerin aber auch allein deshalb schwer, noch als Märchenerzählerin aufzutreten, weil sie als kreative Künstlerin jedwede Form von Schablonen ablehnen muss und damit auch solche, die dafür sorgen, dass im Märchen „nicht freie, sondern streng gebundene Phantasie waltet“ (ebd.). Lüthi indes betont den für Jung und Alt aus diesem Hilfsmittel zu ziehenden Nutzen: „Nur durch Wiederholung werden Fertigkeiten eingeübt. Und von gleicher Bedeutung wie für das Tun ist die Wiederholung für das Erkennen. In gewisser Art ist jedes Erkennen ein Wiedererkennen. Die Freude des Kindes beim Wiedererkennen eines schon einmal Gesehenen oder Gehörten bezeugt es. Und ein Drittes: Wiederholung bedeutet Nachahmung.“ (ebd., S. 26) Da eine Schablone in ihrer festen Form dennoch allzeit offen für ihren Einsatz in einem neuen Umfeld ist, bietet sie beste Voraussetzungen für ein nahezu ‚märchenhaftes‘ Ergebnis: „Die Variation vermählt sich mit der Wiederholung. Gesetz und Reichtum, Bindung und Freiheit prägen das Gesicht des Märchens; sie machen es zu einem Modell des menschlichen Daseins, ja des lebendigen Seins überhaupt.“ (ebd., S. 27; der Kursivschrift innerhalb dieses und des folgenden Zitats entspricht im Original Sperrsatz) Annerose hingegen teilt mit dem Märchen aktuell vor allem „die Neigung, alles *optisch scharf sichtbar* zu machen“ (ebd.), in diesem speziellen Fall das Verbrechen – allerdings nicht, um es daraufhin mehrfach ‚nachzuahmen‘, sondern um es einmalig ‚aufzuklären‘, mitsamt seinen Hintergründen. Solche kennt das Volksmärchen nicht: „Nur die Handlung wird gegeben, das Seelische wird nicht dargestellt. Deshalb wirken auch die scheinbar grausamen Strafen nicht wirklich grausig. Die sie erleiden, sind Figuren, nicht lebendige Menschen, und ihre Qualen werden so wenig ausgemalt wie alles andere im Märchen.“ (ebd., S. 33) Eine weder farb- noch gefühlsresistente Künstlerin und Ermittlerin jedoch malt (sich) sowohl weiße Flächen als auch menschliches Leid, in welcher ‚Form‘ auch immer, aus – wenn möglich, ohne ihren Kindern von Letzterem zu erzählen.



Mit der Feststellung, „daß die fiktiven Gattungen der Medien stets in einem ästhetischen Konkurrenzverhältnis zur Realität stehen, auf die sie sich mimetisch beziehen“¹, beweisen Peter Gendolla und Carsten Zelle bereits in der Einleitung einer von ihnen herausgegebenen Aufsatzsammlung, warum deren Titel „Schönheit und Schrecken“ weniger als antagonistisches denn als nahezu synonymes Begriffspaar aufzufassen ist. Zunächst vermag die Berechtigung beider Interpretationen zu erklären, warum einer Mutter das Verschweigen des Schreckens vor ihren Kindern zweierlei Dienst erweist: Zum einen – in der Auffassung, die zwei Begriffe widersprächen einander – schützt sie ihre Schutzbefohlenen instinktiv vor dem Bösen, das die heile Welt einer unbeschwerten Kindheit (zer-)stören könnte. Zum anderen – wenn sie die wachsende Annäherung beider Phänomene aneinander registriert – versucht sie, der zunehmenden Verrohung ihrer Kinder entgegenzuwirken, indem sie ihnen jegliches Medium vorenthält, das die Lust fördern könnte, sich am Leid anderer zu berauschen oder gar zu weiden. Hinzu kommt, dass die Tragik von Udos Tod nicht in spannungsgeladene – vom eigenen Menschsein jedoch letztlich weit entfernte – Fiktion gebettet ist, sondern einer unmittelbaren Grauen erregenden Realität entspringt, die sich zu allem Unbill in ihrem unmittelbaren Umfeld abspielt hat. Gendolla und Zelle ziehen um ihr der Wirklichkeitsebene ebenso wie dem erdichteten Bereich verhaftetes Begriffspaar den zeitlichen Rahmen

de[s] Terror[s] der Französischen Revolution [...]. Äußerstenfalls die damals noch neue Form des Schauerromans mochte da noch mithalten. Für jemanden, der alle Schrecken kannte, wurde es ebenso schwer, Romane zu schreiben, wie es langweilig wurde, sie zu lesen. Denn es gab niemanden, der in vier oder fünf Jahren nicht mehr Unglück ertragen hatte, als der berühmteste Romancier des Jahrhunderts darzustellen vermocht hätte. Infolgedessen mußte der Schriftsteller die Hölle und die Chimären zu Hilfe nehmen, um interessante Stoffe zu finden.²

Glücklicherweise gibt es diesen „Wettstreit zwischen der Wirklichkeit und den Künsten“³ im Leben von Anneroses Kindern nicht, abgesehen davon, dass sie offensichtlich in ihrem verhältnismäßig kurzen Leben bisher noch nicht so sehr gelitten haben wie unterdrückte Freiheitskämpfer. Vielmehr zeichnet sich eine Umkehrung des Stimulationsverhältnisses zwischen erlebter Familienstreitidylle und erdichteter Verbrechensfiktion ab, und so scheint die kindlich-unschuldig vorgetragene Bitte „Dürfen wir zu Udos Beerdigung?“ (IN 195) das Weltbild einer zuvor nach dem Aussehen einer Leiche gefragten Erziehungsberechtigten wieder geradezurücken. Für Anneroses an der Stillebenkunst

¹ Gendolla, Peter/Zelle, Carsten: Einleitung, in: Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien, hrsg. von Peter Gendolla und Carsten Zelle, Heidelberg 1990 (Reihe Siegen, Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 72), S. 7–12, hier S. 7.

² Ebd.

³ Ebd.

geschulte Lebensklugheit wirkt es eher wie eine Bestätigung denn wie eine Missbilligung, als der Vater ihrer Kinder mit seiner Belehrung „Ein Begräbnis ist nicht dafür gedacht, kindliche Neugier zu befriedigen“ (IN 215) von Neuem nicht die Ansicht seiner Frau zu teilen gewillt ist, die diesmal eher pädagogischen Wert darin sieht, ihre Tochter den trauernden Halbwaisen als nunmehr „schon großes Mädchen [...] zur Seite stehen“ (ebd.) und die „krankheitsbedingt unpässliche“¹ Annerose gar „vertreten“ (IN 215) zu lassen.

Von diesen Anzeichen der Reife und der Überwindung infantilen Unterhaltungsdranges jedoch bleibt nicht mehr allzu viel übrig, als „Lara merkte [...], daß es nichts Langweiligeres als eine Beerdigung gibt; eine gewisse Befangenheit hielt sie davon ab, mit Korinna und Nora zu tuscheln, die ihr plötzlich sehr fremd und erwachsen vorkamen“ (IN 217). Der Versuch, die kindliche Neugier auf den Tod eines entfernten Bekannten in reife Anteilnahme am Verlust eines nahen Angehörigen umzudeuten, ist gescheitert – vielleicht weil Anneroses Fähigkeit zur Kontemplation in Kunst und damit auch in die Feinheiten der Umwelt fälschlicherweise auf ihre Tochter übertragen worden ist, die einer solchen Erstarrtheit der Sinneseindrücke weder während der auf sie einwirkenden Realität einer Beerdigung noch angesichts der aufgemalten Fiktion eines Gemäldes gewachsen ist. Lara erkennt die Grenze, jenseits deren sie ein zuvor gebannt herbeigesehntes Ereignis plötzlich nicht mehr ertragen kann: „Wenn es vorbei ist, komme ich nicht mit zum Totenschmaus“ (ebd.) – die angesprochene Mutter hingegen nimmt weniger Anstoß an der Verweigerung dieses Rituals als an dessen Benennung oder zumindest daran, dafür ausgerechnet „dieses Wort aufgeschnappt“ (ebd.) zu haben. Womöglich klingt es ihr für die nüchterne Wirklichkeit einerseits zu spektakulär, während es andererseits unangemessene Erwartungen evoziert, die sich allenfalls als „Herausforderung für einen Künstler“ (IN 208) eignen. In dem nur ihr eigenen Gespür für diese springen ihr „auf einem Bild von Cristoforo Munari [...] gleich drei verschiedene Gläser – ein hauchzarter Krug mit hellrotem Wein, ein zerbrechliches Stielglas und eine Karaffe mit klarem Wasser“ (ebd.; vgl. IN StL 16)² – entgegen, und sie allein vermag im Blick durch „de[n] funkeln-

¹ Vgl. IN 213: Annerose täuscht eine Magenverstimmung infolge des getrunkenen Saftrestes aus Silvias Flasche vor, um ihren Mann als möglichen (Mit-)Täter auf die Probe zu stellen. Tatsächlich hat sie die „im Keller sichergestellt[e]“ (IN 208) Beweisflasche durch eine „frisch gekaufte, aber weitgehend geleerte Flasche mit Grapefruitsaft“ (IN 205) ausgetauscht, die sie vor Reinhardts Augen demonstrativ ihren Kindern vor- und anschließend sich selbst „an den Mund“ (IN 206) setzt. Die wie befürchtet ausbrechende „Schimpfkanonade“ – „Wie kann man so verantwortungslos sein und den Inhalt des Mülleimers auf den Esstisch stellen! Willst du deine eigenen Kinder umbringen?“ (ebd.) – klingt – trotz ihrer einleuchtenden Begründung – für Annerose nicht plausibel genug, um nicht wie die eines Ertappten, der wirkliche Todesangst um seine Kinder hat, zu erscheinen. „Mit heuchlerischen Worten, es Silvia nicht antun zu können, daß ausgerechnet ich fehle“ (IN 216), nimmt Annerose schließlich doch noch an Udos Beerdigung teil – allerdings nicht um dort Beistand leisten, sondern um „beobachten“ (ebd.) zu können.

² Munari malte sein „Geschirrstilleben“ zwischen 1690 und 1700 (vgl. IN StL 16).



de[n] Rosé im Glas und zwei rote Blumen [...] von verhalten köchelndem Temperament“ (IN 208) und auf „violette und gelbliche Feigen auf einem Silberteller“ (ebd.) notfalls auch von einem „Totenschmaus“ (IN 217) zu sprechen – nicht aber ihre Tochter, wenn sie ein schlichtweg unzumutbares Beerdigungessen meint. Annerose hat die Zusammensetzung ihrer Stilleben so sehr verinnerlicht, dass sich die Konsequenzen von Udos Tod in ähnlicher Form allein in der Wachsamkeit ihres Auges bündeln – ohne sich noch anderweitig entfalten zu können. Die sprachliche und künstlerische Abgrenzung von ihrer Tochter dient einzig dazu, ebendiese Grenzen sichtbar und überwindbar zu machen, und ist nicht so gravierend wie die zu den Personen, die durch einen Toten neue Perspektiven gewinnen und somit ihren Blick auf Grenzen richten, deren Bewältigung den Bereich von Moral oder gar Justiz überschreitet. Nur im umgekehrten Blick aus der sicheren und gefestigten Integrität in den Abgrund der Skrupellosigkeit entwickelt die Ich-Erzählerin ein Empfinden dafür, wie moralisch bedenklicher Ehebruch und juristisch zu verurteilender Mord plötzlich buchstäblich ‚Hand in Hand gehen‘. Annerose nimmt es in einem Moment, wie er verräterischer nicht sein könnte, in der Äußerung gleich zweier Sinnesreize auf einmal wahr. Der erste enthüllt ihr

in d[er] lange[n] Reihe der Kondolierenden [...], die an der Witwe vorbeidefiliierten [...], daß Silvia Reinhard ganz besonders anschaute. Sie reichte mir eine eiskalte Hand und blickte dabei so feindselig an mir vorbei, daß ich Zahnweh bekam. (IN 218)

Dieser zweite Reiz indes dürfte – erst recht für eine mit Feinsinn und -geist ‚gesegnete‘ Kunstliebhaberin und -produzentin, deren interpretierte und geschaffene Werke nicht nur den Gesichtssinn berühren – nicht schmerzhafter sein als der erste, auch wenn ‚Zahnweh‘ (ebd.) bedrohlich die Umkehrung des für die zuvor angesprochene ‚Lebenskraft‘¹ stehenden Pars pro Toto vollzieht. Immerhin deutet der hier lokalisierte Schmerz gleichzeitig sowohl eine Entmachtung unberechenbar ‚tödliche[r] Gefahr‘² als auch eine Aufhebung ‚künstlerische[r] Sterilität‘³ an, um so Anneroses von Kunst zu Detektion erweiterte Kreativität zu entfachen und gleichzeitig ihr Partnerschaftsglück neu zu ‚strukturieren‘. Darüber hinaus vermag die schmerzhafteste Erkenntnis der Ich-Erzählerin in die Vergangenheit zurückzureichen und von dort eine unbewusst abgespeicherte und dieselbe Person betreffende Erfahrung hervorzuholen, die von Anneroses Gefühl, Silvia habe bereits angesichts der – *scheinbar*, wie man am Ende des Romans weiß – ‚unerwarteten Todesnachricht‘ (IN 188) ‚seltsam kühl [...] reagiert‘ (ebd.), eine Parallele zur mangelnden Temperatur der ihr entgegengestreckten ‚eiskalte[n] Hand‘ (IN 218) ziehen lässt.

¹ Lurker, M.: Zähne, S. 822; siehe hierzu auch Kapitel 4.2.4.1, S. 351.

² Lurker, M.: Zähne, S. 822.

³ Ebd.

Der Tag der Beerdigung stellt sowohl Mutter Annerose als auch Tochter Lara zum einen vor eine besondere Herausforderung, zum anderen aber auch auf eine Ebene, selbst wenn Annerose das bezweifeln mag. Gemeinsam ist beiden das Gefühl des Unwohlseins, nicht jedoch der dafür verantwortliche Gemütszustand. Annerose erleidet den Schmerz, während Lara der Langeweile anheimfällt; und letztlich können beide Gefühle sich gegenseitig nicht nur *auslösen*, sondern ebenso gut *auslöschen*, wie es auch Carsten Zelle schildert:

Hinsichtlich der Schreckenslust können also zwei Tendenzen zusammengefaßt werden. Erstens sind gerade die schrecklichen oder schmerzhaften Ereignisse der Wirklichkeit reizvoll, vertreibt die Anteilnahme an ihnen doch immerhin das Übel der Langeweile. Zweitens ist die Darstellung schrecklicher Geschehnisse in der Kunst in besonderem Maße angenehm, da der Rezipient von allen schmerzlichen Empfindungen, die in der Wirklichkeit mit solchen Ereignissen verbunden wären, entlastet ist, und er daher nur das reine Vergnügen der Affekterregung genießt.¹

Da allerdings Mutter und Tochter innerhalb dieses Romans nicht auf derselben Ebene miteinander agieren und „die [...] Ereignisse der Wirklichkeit“² ebenso wenig austauschen wie die „Geschehnisse in der Kunst“³, erliegen sie zwar innerhalb ihrer eigenen Persönlichkeit je nach ‚Empfindlichkeit‘ eher dem einen oder dem anderen, womöglich ‚kleineren‘ ‚Übel‘⁴; gegenseitig jedoch können sie sich weder ‚d[ie] Langeweile‘⁵ vertreiben noch den Schmerz stillen.

Anneroses Halbschwester Ellen schafft Letzteres mit ihrem Auftrag, als Geburtstagsgeschenk für deren Freundin „aus ganz bestimmten Gegenständen ein ‚Persönlichkeits-Stilleben‘“ (IN 220) anzufertigen, der die Ich-Erzählerin ihrem „heimliche[n] Traum, eigenes Geld zu verdienen“ (ebd.), näherbringt und damit „de[n] Anfang eines erfüllteren Lebens“ (ebd.) markiert. Die Fähigkeit, einen solch deutlichen Schritt in die selbstbestimmte, durch eigene Hand erworbene Daseinsberechtigung zu gehen, die sich endgültig vom Status einer vom Vater ausgehenden Zeugung als „Ersatzkind“ (IN 15) emanzipiert, traut sie sich zwar als Auftragskünstlerin zu. Noch nicht allzu sicher im Hinblick auf eine mögliche Berufung jedoch kann sie sich fühlen, wenn sie „wie ein Detektiv [...] der Wahrheit auf die Spur gekommen“ (IN 219) ist und nicht weiß, wozu sie als „Stilleben [...] ein Sammelsurium aus der Apotheke“ (ebd.) „nachträglich von Udos

¹ Zelle, Carsten: Über den Grund des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts (mit einem bibliographischen Anhang), in: Schönheit und Schrecken, S. 55–91, hier S. 75.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.



Nachttisch angefertigt hatte“ (ebd.), das – neben „Tropfen, Salben, Sprays – keine einzige Pillenpackung“ (ebd.) in das dargestellte Ensemble integriert.

Im Gegensatz zu dem von Ellen bestellten Geschenk und dem von Ambrosius Boscchaert dem Älteren 1614 gemalten „Blumenkorb“ (vgl. IN StL 17) ist die auf den Notizblock übertragene ‚Spurensicherung‘ am Totenbett keine „Auftragsarbeit“ (IN 224), mit der „Sammler und Botaniker [...] ihre Züchtungen für alle Ewigkeit konservieren wollten“ (ebd.), folglich auch kein „Stilleben nach speziellen Wünschen“ (ebd.). Mit einem solchen hat die Medikamentenskizze allerdings gemeinsam, dass ihr Schöpfer keine komplizierte Entscheidung treffen muss „wie ein junger Mensch, der zum ersten Mal Pinsel und Farben ergreift, eine Leinwand aufbaut und spätestens dann vor der unausweichlichen Frage steht, was er malen soll“¹. Der bereits erwähnte Maler Klaus Fußmann zeigt diese menschliche und „gleichsam reale Seite der Kunst“², die auch seine eigene „Kunst [...] viel bescheidener und beschränkter“³ sein lässt, damit er „d[er] Aufgabe [...], aus der gesamten ihn umgebenden Wirklichkeit das auszuwählen, was für seine Kunst gerade richtig ist“⁴, gewachsen ist. Für die neue Rolle der Ich-Erzählerin als Ermittlerin sind dies die Gegenstände an Udos Bett, weil allein sie Annerose „der Wahrheit auf die Spur“ (IN 219) bringen. Da sie aber nur auf dieses Ergebnis zielen und eben nicht „um sich kreisend [...] vor allem das Problem der Form, der Komposition, der Farbe und die unsichere eigene Identität“⁵ fokussieren, bleiben sie bloße „Skizze“ (IN 219), ein schlichtes Mittel zum höherwertigen Zweck, ein Entwurf, der seine Berechtigung dadurch verliert, dass auf ihn keine Endfassung folgt, von der Fußmann – bereits bei buchstäblich aller Bescheidenheit – sagen könnte, sie sei als „Bild [...] gelungen [...], wenn darin einige Aspekte aus der unendlichen Vielfalt des Sichtbaren zum Stillstand gekommen sind, und [...] einsehbar werden für jedermann“⁶. Annerose hingegen kann trotz des geradezu beängstigenden „Stillstand[es]“⁷ des in ihrer Zeichnung Erfassten ihre Gesichtspunkte nicht mit allen teilen – erstens, weil nur drei weitere Personen die Anordnung des zum Fundort einer Leiche gewordenen Schlafzimmers kennen und damit überhaupt etwas anfangen könnten, zweitens, weil ebendiese drei Menschen nach Anneroses Auffassung von jedweder objektiven Einsicht weit entfernt sind: Udo, zumal er tot ist und aus dem Bett zwangsläufig einen anderen Blickwinkel hätte, Silvia, da sie ohnehin alles selbst arrangiert hat und dementsprechend nichts daraus zu entziffern braucht, und schließlich

¹ Fußmann, K.: *Wahn der Malerei*, S. 197.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd., S. 198.

⁵ Ebd., S. 197.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

Reinhard, der infolge seiner eigenen Verstrickung in Silvias Intrigen das vom Tatort dargebotene Originalbild durch Entfernung mehrerer Gegenstände nachträglich verfälscht. Letzten Endes bleibt die Skizzenzeichnerin mit ihrem Blick auf das Wesentliche völlig auf sich allein gestellt und ihrer nahezu verzweifelten Frage „Was sollte ich mit meinen Erkenntnissen anfangen?“ (IN 219) überlassen.

Der Denkprozess, der diesen empirischen Ergebnissen vorausgeht, bleibt allein der Klärung eines von ihr nicht in die Wege geleiteten Sachverhaltes vorbehalten, wohingegen die vorweggenommene Freude auf einen Neubeginn als monetär entgeltene Kunstschaffende das Bewusstsein eines modifizierbaren Eigenwertes mit einschließt. Als private Ermittlerin ohne von außen zugewiesene Funktion, geschweige denn Legitimation versucht sie, die Vorgeschichte eines Todes zu rekonstruieren, als zukünftig offiziell verpflichtete Künstlerin beabsichtigt sie, die Geschichte eines Lebens in jedes ihrer in Auftrag gegebenen Kunstwerke einzubauen.

Der berufliche und emotionale Neustart spiegelt sich auch in Claus Grimms Beobachtungen zu Bosschaerts Stilleben wider – wird doch

wie in einigen anderen Kompositionen [...] in diesem Bild eine Tulpenzüchtung hervorgehoben, über die rechts im Vordergrund ein Schmetterling steigt (ein Tier, das positive Assoziationen weckt, wie ‚Seele‘ oder ‚zweites Leben, nach der Raupenexistenz‘). Eine verwandte Blume ist in aufgeblühtem Zustand links im Mittelgrund zu sehen.¹

So verwundert es nicht, dass sich nach dem „frohen Mutes“ (IN 220) vollzogenen ‚Anstieg‘ ihrer guten Laune und dem ‚Ausstieg‘ aus dem ‚Kokon‘ ihres ‚bloßen‘ Ehe- und Hausfrauendaseins eine Art ‚Seelenverwandte‘ plötzlich ausgerechnet dann wieder ganz in Anneroses Nähe aufhält, als diese „ein paar Vergißmeinnicht“ (ebd.) gepflückt in ihrer Hand hält. Voller Tatendrang und Bereitschaft für ihr neues Leben will die Künstlerin „sofort einige Exemplare pressen, um sie dann als Vorübung für das geplante Gemälde abzumalen“ (ebd.). Befinden sich auf besagtem Stilleben noch „ganz am Rand und im Hintergrund [...] ein paar bescheidene Vergißmeinnicht, unauffällig und blaßblau, aber mit vielen winzigen Blüten als liebevolle Erinnerung an Treue und Beständigkeit“ (IN 224), wünscht sich die Auftraggeberin für ihr „Persönlichkeits-Stilleben“ (IN 220) als eines von mehreren „nostalgische[n] Dinge[n] [...] ein getrocknetes Vergißmeinnicht“ (ebd.), als sollte es in dieser Form die von Klaus Fußmann beschriebene „unsichere eigene Identität“² der Kunst durch die konservierende Bearbeitung eines der Abbildungsgegenstände, „die einen Bezug zu ihrer Besitzerin hatten“ (IN 220), in eine gefestigte umgestalten.

¹ Grimm, C.: Stilleben, S. 113.

² Fußmann, K.: Wahn der Malerei, S. 197.



Auch wenn es seltsam anmutet, dass ausgerechnet eine rückwärts gewandte und nahezu egoistisch klingende Aufforderung – ‚vergiss mein beziehungsweise mich nicht‘ –, die fast schon einer Drohung gleichkommt – ‚falls du mich doch vergessen solltest, werde ich dir im Alptraum erscheinen‘ –, den Blick nach vorn richten und den Mut für Neues einläuten soll, zeigt die erneute Begegnung mit Imke, inwiefern zumindest Anneroses weiterführende Erklärung, bei der Blume handle es sich um „eine Blume für Scheidende“ (IN 224), deren innovative Symbolkraft zu unterstreichen vermag. „Heute würde man ‚Vergißmichnicht‘ sagen“ (ebd.), und der „alte[] Genitiv“ (ebd.), mit dessen Hilfe Anneroses Vater seiner kleinen Tochter eröffnet, „er sei des Lebens müde“ (IN 18), damit sie anderen Kindern voraushat, „des Genitivs [...] bereits mit fünf Jahren mächtig“ (ebd.)¹ zu sein, kann als ‚Fallbeispiel‘ der Zugehörigkeit nicht mehr erhalten. Was von dieser ‚Macht‘ der Sprache² übrig bleibt, ist ein im Nachhinein beängstigendes besitzanzeigendes Moment des Kasus und seines glühendsten Verfechters, eines Vaters, bei dessen Tod die Tochter sich eingesteht, sie sei „erleichtert, ohne allerdings zu ahnen, daß er postum einen negativen Einfluß auf meine künftigen Liebeserlebnisse ausüben sollte“ (IN 18). Zu diesen gehört unglücklicherweise auch ihre Ehe mit einem Mann, der – jeglichem beständig blau wie die Treue blühenden Vergissmeinnicht mit umso unbeständigerer Kasusreaktion zum Trotz – sich selbst am meisten leidtut, wenn er aus lauter Verzweiflung darüber, dass ihm ständig „Treulosigkeit vorgeworfen“ (IN 96) wird, diese nicht nur in die Tat umsetzt, sondern auch noch als einem krankhaft verliebten Mädchen angediehene Wohltat nach dem Motto „Einmal tüchtig durchgevögelt, und so ein Gäschen ist kuriert“ (ebd.) anpreist. Ungeachtet dessen, dass sich jene ‚Kur‘ des „Gäschen[s]“ (ebd.) aus

¹ Die (Gelehrten-)Sprache als scheiterndes Bindeglied zwischen Vater und Tochter wird auch in Nolls Kurzgeschichte „Das weiße Hemd der Hure“ zumindest angeschnitten: Die Ich-Erzählerin berichtet, „mehrmals habe [sie] [s]ich tief verschleiert in die Kirche Santa Maria del Popolo geschlichen, bloß um [ihr]en vermeintlichen Vater prüfend anzuschauen; sein Latein konnte [sie] sowieso nicht verstehen“ (Noll, I.: Das weiße Hemd der Hure, S. 6). Den mangelnden sprachlichen Zugang scheint sie durch betonte Gemeinsamkeiten auf der rein äußerlichen Ebene kompensieren zu wollen, die sie aber nicht über die an dieser Oberfläche verharrende Barriere verschiedener Charaktere und Erfahrungshorizonte hinwegtäuschen können: „Ja, ich sah ihm durchaus ähnlich: von ihm habe ich das ovale Gesicht, die flinken mandelförmigen Augen, den kleinen, aber vollen Mund, die vergleichsweise großen Ohren. Auch seine langen Finger habe ich geerbt, obwohl meine Hände viel kräftiger sind als die seinen. Doch mein Erzeuger musste wahrscheinlich keine Wassereimer schleppen oder betrunkene Soldaten aus dem Bett zerren, sondern konnte studieren und lesen, Musik hören und mit Gleichgesinnten philosophieren.“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.; vgl. hierzu die bei Sabine Deitmer nicht vom Vater vererbte, sondern als Kopie vom Vorbild „d[er] Krankenschwester mit den Mandelaugen“ (SD 48) anoperierte Gesichtspartie) Im Gegensatz zu ihm kann sich Anneroses Vater bezüglich einer ähnlichen Abgerücktheit von den ‚weltlichen Dingen‘ nicht mit Unwissenheit von der Existenz seiner Tochter herausreden. Ihre Mutter erklärt es damit, „daß er oft unter Beruhigungsmitteln gestanden hatte, wodurch er wahrscheinlich eine gewisse Distanz zu den banalen Realitäten des Alltags bekam. Die reale Banalität war ich“ (IN 17), fasst Annerose ernüchtert zusammen.

² Siehe hierzu vor allem auch Kapitel 3.4.2, S. 299, wo die Macht der Sprache anhand von Bachmanns Erzählung „Alles“ angesprochen wird.

einem Selbstmordversuch (vgl. IN 95) und anschließender „Therapie“ (IN 221) zusammensetzt, steht dieselbe zuvor unschuldig zu lieben glaubende Imke nun tatsächlich „in aufgeblühtem Zustand“¹ vor ihrer einstigen Nebenbuhlerin. Zwar wirkt dieses ‚Aufblühen‘ eher wie ein Beugen, wenn sie die für sie nahezu tödlichen Geschehnisse in ihrem Selbsteingeständnis – „Ich weiß jetzt, daß ich ihn nicht liebe und er mich auch nicht. Wahrscheinlich war ich ein bißchen krank“ (IN 221) – allein ihrer eigenen Schwäche und nicht der eines seinen Sexual- und Selbstbestätigungstrieben folgenden Mannes zuschreibt. Hier lässt sich eine Parallele zwischen Lara und Imke ziehen: Anneroses Empfinden nach scheint für ihre Tochter der Tod – symbolisiert durch Udos Beerdigung – ‚pädagogisch wertvoller‘ zu sein als die Liebe, die sie ihrer Tochter hingegen noch nicht zutraut. Die Tatsache, dass Annerose selbst „in ihrem [Laras; S. M.] Alter solche Gefühle verdrängt hatte“ (IN 41), und der bloße Anschein, „noch sehr kindlich“ (ebd.) zu wirken, genügen ihr damals, sie weder als „verliebt“ (ebd.) noch als Adressatin eines Rosen und Herzen hinterlassenden Verehrers in Erwägung zu ziehen. Dessen ungeachtet spricht Annerose ihrer Tochter die nötige Reife zu, den Halbweisen Trost zu spenden, ähnlich wie auch Imke erst im Angesicht des – sie allerdings nach ihrem Suizidversuch fast selbst ereilenden – Todes und nicht ihrer – im Nachhinein als eingebildet ausgelegten – Liebe ihre Mündigkeit erwirbt.

4.3.2 Wird sie abserviert, wird er observiert

Dass Imke, von Annerose „mißbilligend“ (IN 221) registriert, offenbar noch immer Reinhardts Nähe sucht, scheint der neu erworbenen Reife seiner blutjungen Verehrerin ebenso zu widersprechen wie die von Letzterer damals gezogene fatale Schlussfolgerung, unerfüllte Liebe sei mit Tod gleichzusetzen, die auf dem naiven Grundsatz fußt, das Leben bestehe allein aus Liebe. Im Gegensatz zu ihrem früher fehlgeleiteten Antrieb jedoch steuert Imke die Wege zu ihrem einstigen Schwarm fortan selbst, indem sie ihnen das objektive Ziel unterlegt, zu „wissen, was er wirklich für ein Mensch ist“ (ebd.). Dass sie ihn zu diesem Zweck „beschattet“ (ebd.), stellt sie mit der in Ehebruch- und Todesfall ermittelnden Annerose auf eine Stufe, auch wenn diese, kurz bevor sie den mit Imke vollzogenen Betrug ihres Ehemannes aufdeckt, zusätzlich noch das mit der inoffiziell arrangierten Aktion, Reinhardts „Arbeitsstätte einen detektivischen Besuch abzustatten“ (IN 94), einhergehende „prickelnde Gefühl“ (ebd.) wahrhaft zu genießen scheint. Entscheidend ist einerseits, dass auch Imkes Beschattung einen außerehelichen Beischlaf

¹ Grimm, C.: *Stilleben*, S. 113.



Reinhards offenlegt. Andererseits entpuppt sich diesmal Silvia als dafür Auserwählte, sodass Witwe und Ehebrecher in einen völlig neuen Zusammenhang geraten, mit dem Annerose ihren möglicherweise doppelt schuldigen Gatten konfrontiert – allerdings nicht in gesprochener, sondern nur in gedachter Form: „Du betrügst mich mit Silvia und hast ihr geholfen, Udo umzubringen.“ (IN 225)

Wie beim Triptychon¹ eines Martyriums klappt sie die Tür zu einer dritten Darstellung einer ‚Bettragödie‘ auf. Nachdem „das kranke Bett“ (IN 10) ihrer Kindheit Annerose früh vor Augen geführt hat, dass der Tod die Macht ihres Vaters eher fördert als beendet, und sich vor ihren Augen „das Ehebett meiner Freunde [...] wie eine Theaterbühne [...] für Dramen“ (IN 185) eröffnet hat, die allesamt mit dem Tod des männlichen Hauptparts enden, reift nun in der Ich-Erzählerin die absurde Vorstellung, „mit einem Mörder das Bett zu teilen, mit ihm die Mahlzeiten einzunehmen und ihn mit den Kindern spielen zu lassen“ (IN 225). Der Tod, der sich zuvor schon durch zwei Betten gezogen und dort sowohl ihren Vater als auch den Mann ihrer Freundin ereilt hat, droht auf sie selbst überzugreifen, hat in ihren Angstträumen gar bereits Einzug in ihr eigenes Schlafzimmer gehalten – wenn auch nicht in der passiven Ausdrucksform eines Verstorbenen, sondern in der möglichen aktiven Ausprägung eines Mordenden, dessen ansonsten eher unspektakuläre familiäre Funktion das Grauen umso plastischer in Erscheinung bringt.

Auch der Historiker Hartmut Boockmann beschreibt ein solches dreigeteiltes alltägliches Schreckensbild, das allerdings aus dem ohnehin ‚finsternen‘ Mittelalter stammt:

Ein Regensburger Triptychon eröffnet den Blick ins Innere eines Hauses. Links oben erblickt man Truhe und Wandschrank, daneben eine Frau vor dem Spiegel. Darunter sieht man in einem Bett ein Paar und auf einem Tisch ein Trinkgefäß.²

Der Schrecken verbirgt sich dabei mehr in den ‚christlich‘ vorgezeichneten Folgen des Abgebildeten als in der Darstellung an sich, doch übertragen auf Nolls Roman ließe das Inventar die Herstellung mehrerer inhaltlicher Bezüge zu: Die Menschen in der Schlafstatt können Anneroses Eltern, Freunde oder sie mit Reinhard gleichermaßen sein, während in der „Truhe“³ sowohl ihr toter Vater als auch der ermordete Udo sowie zukünftig unter Umständen sie selbst unterzubringen sind. Auch an Udos ‚Totenbett‘ (vgl. IN 185) sieht Annerose „auf einem Tisch ein Trinkgefäß“⁴, das ausgerechnet der Mann, mit dem sie selbst „das Bett zu teilen“ (IN 225) hat, aus dem Blickfeld entfernt. Der „Wand-

¹ Zu dieser Metapher siehe auch Kapitel 3.2.3, S. 180, wo die Dreiteilung von Steffen Kempers ‚Totenbild‘ beschrieben wird.

² Boockmann, Hartmut: Die Stadt im späten Mittelalter, mit 521 Abbildungen, 3., durchgesehene Auflage, München 1994 (zuerst 1986), S. 64.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

schränk¹ bietet Anneroses Nebenbuhlerin Silvia den angemessenen Platz zum Versteck vor der Ehefrau, die besser „vor dem Spiegel“² stehen bleibt, als den Schrank zu öffnen. So kann sie sich auf sich selbst besinnen, um „de[n] Anfang eines erfüllteren Lebens“ (IN 220) in Angriff zu nehmen und Bilder aus sich selbst heraus zu gestalten, statt sich die „Dramen“ (IN 185) anderer Leute einzuverleiben. Annerose jedoch kommt nicht umhin, die größeren Zusammenhänge, in die ihre eigene Existenz geraten ist, mit einzubeziehen in ihr ‚Weltbild‘, das sich sukzessive als Fälschung erweist. Das Zusammenspiel von Kunst und Verbrechen weist Annerose die Rollen von Künstlerin und Ermittlerin zunächst zu gleichen Anteilen zu, bevor sie sich auf einen Part spezialisieren kann. Letztlich will sie sich lieber der Kunst hingeben und mit deren Erkenntnissen auch ihre investigative Tätigkeit untermauern. Auch Boockmann betont den Aspekt der Gesamtschau, um einerseits die zwei Ebenen Darstellung und Deutung, andererseits Abbildung des Einzelnen und Einbettung in das allumfassende Konzept, in das sich jenes zuerst wahrgenommene Bild lediglich als mosaikartiger Baustein³ einfügt, zu integrieren, denn erst

das ganze Bildprogramm [...] offenbart den Sinn dieses Interieurs. Es warnt vor Habsucht, Eitelkeit, Unzucht und Trunksucht, aber vermittelt wird dieser Sinn augenscheinlich durch die Abbildung von einem Stück Wirklichkeit oder doch jedenfalls durch so etwas wie eine Bildformel für das Innere eines städtischen Hauses.⁴

Bis auf die „Trunksucht“⁵ erlebt Annerose an ihren Mitmenschen alle von diesem Triptychon gebrandmarkten Untugenden: Die „Unzucht“⁶ ihres Mannes mit ihrer Freundin entlarvt beider „Eitelkeit“⁷ – denn sie glauben, Bestätigung durch sexuellen Erfolg zu finden – sowie zumindest bei Silvia die „Habsucht“⁸, wenn auch als kleineren Nebeneffekt zur entscheidenderen Rachsucht. Die letztgenannte der vier im Bilde angeprangerten Süchte hingegen wird durch den Giftmord ins Gegenteil verkehrt.

„Im Bilde“ ist – zumindest was ihre Ehe betrifft – nun vor allem die Ich-Erzählerin, und Imkes Beobachtungen erklären Annerose endgültig den Sinn „d[er] winzigen Blümchen in meiner Hand“ (IN 221), von denen jede einzelne als „Blume für Scheidende“ (IN 224) scheinbar „Treueschwüre [...] in vielfältiger Weise symbolisieren mußte“ (IN 223), tatsächlich aber dazu auffordert, „Abschied zu nehmen“ (IN 224), wenn in letzter Konsequenz nunmehr „ein Leben als Ehefrau an Reinhard's Seite [...] unmöglich“ (ebd.) ist. Dennoch muss das ‚Bild‘ ihres Mannes zumindest in juristischer Hinsicht wie-

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Zum Mosaik siehe auch Kapitel 3.1.3.1, S. 159.

⁴ Boockmann, H.: Die Stadt im späten Mittelalter, S. 64.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

der ‚geradegerückt‘ werden, bevor es ganz aus dem ihre Familie zusammenhaltenden ‚Rahmen‘ fällt¹ und schließlich als Bild eines Mörders vor den Blicken seiner Kinder verborgen werden muss.

Zunächst jedoch scheint sie mit der Wiederherstellung ihres eigenen Rufes ausgelastet zu sein – bezeichnet ihre Tochter sie doch eines Tages nach einem Gespräch mit Silvias Tochter Korinna unter Tränen als „Hure“ (IN 235), die „mit Udo gebumst“ (ebd.) und „den Papa betrogen“ (ebd.) habe. Doch statt sich in die Defensive zu begeben, konfrontiert Annerose Silvia mit deren Lügengeflecht und bleibt ihrer offensiven Ermittlerrolle treu, „verhörte Silvia wie eine Delinquentin, [...] beschwor sie leidenschaftlich“ (IN 238), bringt die Flasche „Grapefruitsaft“ (ebd.) zur Sprache, verschweigt jedoch, dass sie darin durch einen Pharmakologen, ihren Jugendfreund Gerd Triebhaber, längst „eine hohe Konzentration eines Digitalis-Präparats“ (IN 215) hat nachweisen lassen.² Als Silvia vorschlägt, Annerose solle ihr „im Keller [...] den Saft [...] zeigen“ (IN 239), gewährt die ‚Gastgeberin‘ der scheinbar Durstigen „auf der steilen Treppe den Vortritt“ (ebd.) und stößt ihr „ein[en] Besenstiel zwischen die Füße“ (ebd.)³. Mit dem gängigen Fortbewegungsmittel einer Hexe, noch dazu im Untergeschoss des Hauses angewandt, weckt sie einerseits Assoziationen an das Kinderspiel „Hex im Keller“⁴, andererseits bildet sie ein diametrales Gegenbild zur Hexe in Goethes „Faust“, den gemäß Albrecht Webers Untersuchungen „Mephisto [...] zunächst in ‚Auerbachs Keller‘, dann in die ‚He-

¹ Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.1.1, S. 199–204, wo anhand einer Fotografie beschrieben wird, inwiefern eine unvollständig abgebildete Person eine Familienkatastrophe vorauszudeuten vermag.

² Bevor sie scheinheilig um „ein Glas Pampelmusensaft“ (IN 238) bittet, verschmäht sie Silvias Kaffee, zu dem diese ihr „taktloserweise auch noch Milch hinstellte“ (IN 237), obgleich sie von dem weit in Anneroses Kindheitstrauma zurückreichenden Ekel ihrer ehemaligen Freundin „vor Milch“ (IN 13) wissen müsste. Der stehen gelassene Kaffee bildet auch eine Szene in Alfred Döblins (von ihm als solcher bezeichnetem) Bericht „Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord“ und wird von Elli Link, einer der Titelfiguren, ihrer Schwiegermutter, der Mutter ihres später innerhalb eines auf zwei Monate ausgedehnten, schleichenden Giftmordexzesses (vgl. Döblin, Alfred: Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord, Frankfurt am Main 1971 (unveränderter Nachdruck der in der Reihe „Außenseiter der Gesellschaft. Die Verbrechen der Gegenwart“ erschienenen Erstausgabe Berlin 1924), S. 51–57) verendenden Opfers, serviert: „Die Mutter, sie hatte ein schlechtes Gewissen, fürchtete sich vor der Schwiegertochter. Einmal trank sie eine Tasse Kaffee, die ihr Elli gab. Ihr kam vor, als ob der Kaffee einen beißenden scharfen Geruch hatte. Und als sie ihn vorsichtig mit der Zunge abschmeckte, brannte er unangenehm. Sie fuhr gegen die Schwiegertochter heraus: du willst mich vergiften! Elli kostete selbst den Kaffee, zuckte mit der Achsel: bei mir kannst du hundert Jahre alt werden.“ (ebd., S. 16) Wie bei Noll wird auch bei Döblin keine Frau, sondern ein Ehemann zum Mordopfer. Übrig bleiben bei ihm jedoch zwei Freundinnen, die einander lieben und selbst ein Paar bilden, und keine sowohl auf der Verbrechens- als auch auf der Liebesebene gegeneinander agierenden Ehefrauen.

³ Zum Besenmotiv siehe auch Kapitel 3.3.3.1, S. 232.

⁴ Vgl. Schier-Oberdorffer, Uta: Hex im Keller. Ein überliefertes Kinderspiel im deutschen und englischen Sprachbereich, mit einem bibliographischen Überblick zur Kinderspielforschung, Münster/New York/München/Berlin 1985 (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 3; zugleich Dissertation am Institut für deutsche und vergleichende Volkskunde der Ludwig-Maximilians-Universität München 1983), S. 219.

xenküche‘ und schließlich auf den Blocksberg ‚schleppt‘¹. Ähnlich wie bei Silvias verzweifelten Versuchen, Udos Vernachlässigungen der ehelichen Pflichten in „mädchenhafte[m] Erröten [...] und [...] Spekulationen, die sie über die Gefühle des viel jüngeren Reitlehrers anstellte“ (IN 29), zu kompensieren, ist

auch in der Hexenküche [...] eine neue Zeit angebrochen, in der dennoch der alte Traum der Jugend, also ewigen Lebens, geträumt, experimentiert und praktiziert wird, wenn auch in kleinen Dosierungen. [...] Die Hexe warnt vor der sofortigen, tödlichen Wirkung des Gifts.²

An ebendiesem Ergebnis ist Silvia hingegen äußerst interessiert, sodass sie es schweigend und ohne Hinweis auf die ‚Nebenwirkungen‘ verabreicht. Es bleibt festzuhalten, dass sie das ‚Handwerkszeug‘ – sowohl für die Fortbewegung als auch die Braukunst – einer Hexe zweckentfremdet, um damit zu stoßen, statt zu reiten, und zu vergiften, statt zu verzaubern. Infolgedessen mutet das von ihr vermittelte Bild einer bösen Hexe letztlich weniger schablonenhaft an als das des märchenhaften Originals.

Ebenfalls kein Original wird das „Bild [...] mit den Sonnenblumen“ (IN 241) vor Silvias und Udos Safe sein, zumindest für den Fall, dass es die Signatur von van Gogh trägt. Imke berichtet Annerose davon, wie Silvia und Reinhard es gemeinsam „abgehängt“ (ebd.) haben. Bezeichnenderweise dient hier ein Kunstwerk allein zur Tarnung eines dahinter verborgenen größeren – wohlgemerkt pekuniären – Wertes. Eine ganz andere Missachtung des diesem Gemälde zuschreibbaren Wertes thematisiert Karen Gloy in ihrer These, beim

gegenwärtigen florierenden Kunst- und Antiquitätenhandel [...] geh[e] es nicht, zumindest nicht primär, um den Sinngehalt und die Aussagekraft von Kunstwerken, auch nicht um die Förderung von Künstlern, mit Ausnahme einiger prominenter, auf die sich das Geschmacksurteil und die Mode festgelegt haben und die sowieso nicht der Förderung bedürfen. Hier geht es ausschließlich um die Vermarktung von Kunstobjekten, deren Wert sich allein nach äußeren Kriterien wie Name und Alter bemißt. Wie sonst wäre erklärlich, daß die *Sonnenblumen* van Goghs heute Höchstpreise erzielen, während der Künstler verarmt lebte und aus dem Leben schied.³

¹ Weber, Albrecht: Goethes „Faust“. Noch und wieder? Phänomene – Probleme – Perspektiven, Würzburg 2005, S. 134; vgl. hierzu Goethe, J. W. v.: Faust. Der Tragödie erster Teil, S. 67–75 (Szene „Auerbachs Keller in Leipzig“, V. 2073–2336), S. 75–84 (Szene „Hexenküche“, V. 2337–2604); S. 121–132 (Szene „Walpurgisnacht“, V. 3835–4222); siehe ferner Kapitel 4.3.4.1, S. 402, Anm. 1.

² Weber, A.: Goethes „Faust“, S. 134.

³ Gloy, Karen: ‚Kultur‘ versus naturwissenschaftlich-technologische Welt. Ein Tableau, in: Im Spannungsfeld zweier Kulturen. Eine Auseinandersetzung zwischen Geistes- und Naturwissenschaft, Kunst und Technik, hrsg. von ders., Würzburg 2002, S. 9–29, hier S. 15. Auch Mark-Oliver Carl geht in seiner Dissertation über „(Un-)Stimmigkeiten bei Ulrich Plenzdorf“ auf die Zweckentfremdung dieses Gemäldes ein. Edgar Wibeau, die Titelfigur aus Plenzdorfs Buch „Die neuen Leiden des jungen W.“, „mag [...] Künstler wie van Gogh“ (Carl, Mark-Oliver: (Un-)Stimmigkeiten bei Ulrich Plenzdorf. Analyse intertextueller Wiederaufnahmen in „kein runter kein fern“, „Die Legende von Paul und Paula“, „Zeit



Als übertrage er dieses dem Ende zugewandte Lebensmodell eines Künstlers auf das von diesem ins Bild Gesetzte, verleiht Günter Brucher beispielsweise „d[em] Prinzip von Werden und Vergehen“¹, das van Goghs „14 [15] Sonnenblumen in einer Vase“² zugrunde liegt, so viel Entfaltungskraft, dass

die in verschiedenen Verwelkungsstadien befindlichen Sonnenblumen [...] darauf in höchst unterschiedlicher Weise reagieren und, obwohl dem Ende entgegensehend, weiterhin ein gleichsam menschliches Verhalten an den Tag legen, indem sie sich konkurrierend, allein gelassen oder sich verbündend in die Ängste und Freuden des Lebens verstricken³.

Nichts anderes als ein solches der Not geschuldetes ‚Bündnis‘ gehen Annerose und Imke ein, wenn es darum geht, den Blick nach vorn oder bei Bedarf auch „durchs Fenster“ (IN 241) zu richten – beide nicht länger aus enttäuschter Liebe, sondern um sich ein neues ‚Bild‘ von ihren Nächsten zu machen, von denen ihnen keiner weisungsfrei sagt, „was er wirklich für ein Mensch ist“ (IN 221). Wenn weder der gesunde Menschen- noch der oftmals, aber nicht immer heilsame Kunstverstand darüber Aufschluss geben, bleibt kein probateres Mittel als die Detektionstätigkeit übrig, die zwar kein ästhetisches Wohlgefühl und noch weniger ein erfülltes Liebesleben hinterlassen kann; betrachtet man das Verfol-

der Wölfe“, „Karla“ und „Die neuen Leiden des jungen W.“, Frankfurt am Main 2008 (zugleich Dissertation am Institut für Germanistik der Universität Kassel 2007), S. 247), dessen Werke jedoch „werden [...] ihm zuwider, wenn sie allzu erfolgreich sind [...], wenn sie von zu vielen Leuten konsumiert werden, die keine echte, tiefe Beziehung zum Bild haben“ (ebd., S. 248). „Wer keine emotionale Beziehung zur Kunst hat [...], der missbraucht sie schändlich, wenn er sie zur Verkleidung weißer Wände [...] benutzt“ (ebd.; vgl. hierzu Plenzdorf, Ulrich: *Die neuen Leiden des jungen W.*, Frankfurt am Main ⁵⁶2013 (dort zuerst 1976; zuerst in: *Sinn und Form*, 24. Jg., Heft 2 vom März 1972, S. 254–310; als Buch zuerst Rostock 1973), S. 79). Zwar maßt sich der durch einen Stromschlag (vgl. ebd., S. 7, S. 145) zum ‚posthumen Ich-Erzähler‘ werdende Edgar kein Urteil über „Malerei und Kunst und diese[s] Zeug“ (ebd., S. 45) an – gesteht er sich doch selbst ein, „daß ich nicht malen konnte [...], aber ich hatte es hervorragend drauf, so zu tun, als wenn ich könnte“ (ebd.) –, allerdings veranlasst ihn nicht nur seine Position als Nebenbuhler von Charlies Verlobtem Dieter dazu, in dessen „Bude“ (ebd., S. 78) beim „Stubendurchgang“ (ebd., S. 79) Dieters „miese[n] Druck von Old Goghs Sonnenblumen“ (ebd.) allein deshalb zu verabscheuen, weil das „Bild anfängt, auf jedem blöden Klo rumzuhängen“ (ebd.).

¹ Brucher, Günter: *Stillebenmalerei von Chardin bis Picasso. Tote Dinge werden lebendig*, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 130.

² Vgl. ebd., S. 129 (die im Titel des Bildes vorgenommene Ergänzung in eckigen Klammern findet sich bereits bei Brucher). „Im August 1888 malt van Gogh vier Sonnenblumensträuße (drei davon kopiert er nach seinem psychischen Zusammenbruch im Januar 1889), die vor allem das für Gauguin bestimmte Schlafzimmer schmücken sollen. [...] Seine Schaffensbedingungen und maltechnischen Intentionen betreffend, schreibt er: ‚Ich arbeite jeden Morgen von Sonnenaufgang an. Denn die Blumen verwelken schnell, und das Ganze muss in einem Zug gemalt werden. [...] Jetzt bin ich beim vierten Sonnenblumenbild. Dieses vierte ist ein Strauß von vierzehn Blumen [genau genommen sind es fünfzehn] gegen gelben Hintergrund, wie ein Stilleben mit Quitten und Zitronen, das ich früher mal gemacht habe. [...]““ (ebd.). Die hier in einfache Anführungsstriche gesetzten Worte Vincent van Goghs zitiert Günter Brucher aus den Briefen 526 und 527 des Malers an dessen Bruder Theo van Gogh; die innerhalb der zitierten Worte van Goghs vorgenommenen Ergänzungen in eckigen Klammern, bis auf die letzte vor dem schließenden einfachen Anführungszeichen, hat bereits Brucher beim Zitieren vorgenommen.

³ Ebd., S. 130.

gen einer Fährte jedoch als Hauptkriterium eines Kriminalromans, in dem am Ende nach der Schlussfolgerung Dorothy L. Sayers' „kein Teil des ‚Problems‘ ‚gelöst‘ worden ist, *außer dem, der als Problem gestellt wurde*“¹, sichert man sich Hans Daiber und seinem Essay „Nachahmung der Vorsehung“ zufolge aber zumindest „die Wiederherstellung des Rechts und die Bestrafung des Schuldigen. Es handelt sich dabei nicht nur um private Harmonie, sondern um Harmonisierung der Welt, Wiederherstellung der Geborgenheit.“²

Doch zur Zeit von Luis Meléndez' „Stilleben mit Melone und Birnen“ (vgl. IN StL 18)

um 1770 war es modern geworden, auf die allegorischen Inhalte weitgehend zu verzichten und nur noch die Ästhetik der Dinge sprechen zu lassen. Die an weibliche Formen erinnernde Birne wird in aller Harmlosigkeit und ohne Anzüglichkeit eingesetzt, die vielen Kerne der Melone – ein altes Fruchtbarkeitssymbol – bleiben unsichtbar. (IN 234)

So muss die Betrachterin dieses Bildes einsehen, dass es entgegen Daibers Vorschlag, alles ‚wiederherzustellen‘ und ausgerechnet die Menschen *wieder* in ihr Leben zu lassen,

¹ Sayers, Dorothy L[eigh]: Homo Creator. Eine trinitarische Exegese des künstlerischen Schaffens, aus dem Englischen übertragen von Lore Zimmermann, Düsseldorf 1953 (zuerst englisch: The Mind of the Maker, London 1942), S. 209. Hans Daiber zitiert die englische Schriftstellerin nach einer leicht abweichenden Übersetzung, in der es heißt, „daß nur ein ‚Problem‘ gelöst wurde, das zwecks Lösung aufgebaut worden ist“ (zit. nach: Daiber, Hans: Nachahmung der Vorsehung (zuerst in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 23. Jg., Heft 257, Nr. 9 vom September 1969, S. 856–866), in: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, Bd. II, S. 421–436, hier S. 432). In dieser Form scheint das Zitat noch eher an die dem Leser von Kriminalliteratur zugetraute Kombinationsgabe zu appellieren, als stelle der Krimiautor in Aussicht, sich mit dem Rezipienten auf eine Stufe zu stellen, wenn Letzterer ihm die Ehre erweist, den Lösungsweg nach dem vorgezeichneten Verfassermuster nachzuzeichnen. Die Übersetzung von Lore Zimmermann hingegen vermag besonders die Nichtigkeit der bloßen ‚Problemübernahme‘ zu betonen, die keine Konsequenzen aus ‚des Rätsels Lösung‘ zieht. So bliebe am Ende allein das Gefühl: „Der Kampf ist vorbei und erledigt, und wir können nun mit Recht, wenn wir wollen, zur Mitternacht ohne Kummer aufhören. Das Problem vermittelt uns diesen Eindruck, da es zu diesem Ziel angelegt worden ist.“ (Sayers, D. L.: Homo Creator, S. 226 f.) Im Gegensatz zum allein lösungsorientierten Rezipienten verhält es sich beim Autor von Detektivliteratur so, dass er in Gestalt eines „Künstler[s] das Leben nicht als ein zu lösendes Problem sieht, sondern als ein Medium seiner schöpferischen Tätigkeit. Er wird gebeten, die Angelegenheit des einfachen Mannes für diesen zu regeln; aber er weiß sehr wohl, daß Schöpfung nichts ‚regelt‘.“ (ebd., S. 208 f.) Fest steht: „*Das Detektivproblem hat einen endgültigen Schluß*“ (ebd., S. 226), doch heißt das gerade nicht, dass die Zeit danach nur von der Suche nach weiteren nicht autonom gestellten ‚Herausforderungen‘ bestimmt sein soll, sondern davon, die am „*Schluß*“ (ebd.) präsentierte und im besten Falle mit der vom Leser errechneten übereinstimmende Lösung „auf[zu]greifen und sie [zu] gebrauchen, um etwas *Neues daraus zu schaffen*“ (ebd., S. 212 f.). Dabei liefert im günstigsten Fall als entscheidende Kraft „d[ie] Integrität [...] die Idee des Buches, die den Mechanismus für das Detektivproblem betreibt, [...] und gleichzeitig ein Thema, das den Mikrokosmos des Buches mit dem Makrokosmos des Universums verbindet“ (ebd., S. 211). Ein Scheitern bei der Umsetzung dieser Verknüpfung in einer pazifistisch orientierten Weltpolitik resultiert insbesondere aus der falschen Annahme, dass „dieses Ziel [...] erreicht werden könnte, weil wir Frieden und Sicherheit als ein Problem ansehen, das gelöst werden kann, und nicht als ein Werk, das geschaffen werden muß“ (ebd., S. 227 f.). Zu Sayers' ‚Lösungsproblematik‘ siehe auch Kapitel 4.3.4.2, S. 405, Anm. 1.

² Daiber, H.: Nachahmung der Vorsehung, S. 433.



die ihr vor geraumer Zeit ein Gefühl wie Geborgenheit zunächst vermittelt, es dann aber durch Täuschung verspielt haben, keine *Wiederholung* (was in diesem Fall buchstäblich so viel wie ‚Zurückholung‘ wäre) des Urzustands von Ehe und Freundschaft geben kann. Ohnehin hat sie zu diesem Zeitpunkt längst eingesehen, dass sie ihr Leben nicht mehr von dem Schein einer künstlichen Welt bestimmen lassen darf, sondern es in die eigene, künstlerische Hand nehmen muss, weil auch ihre Kunst für sich spricht und keiner Erklärung bedarf, wenn sie mit „tausend Mark“ (IN 220) und mehr entgolten wird, genauso wenig wie zukünftige Fehler in ihrem ‚Handwerk‘, denn auch „die Schönheit der Natur ist nicht makellos – keine einzige Birne ist ohne Schadstelle“ (IN 234). Aufpassen ist – auch wenn man dann immer noch ‚drum herumessen‘ kann – trotzdem angebracht bei allem, was „vom Baum gefallen, wurmstichig, madig“ (ebd.), „von außen gerade noch appetitlich, aber im Gehäuse faulig-verdorben“ (ebd.) ist. Hinter Letzterem ließe sich durchaus die Allegorie herauslesen, das Böse allein „im Gehäuse“ (ebd.) zu lassen, statt es mit dem noch Genießbaren zusammen wegzuwerfen, mithin die Überbleibsel des Verbrechens so zu nutzen, dass man selbst keinen Schaden davonträgt. Dies scheint insofern nicht unbedingt mit der juristisch angemessenen „Bestrafung des Schuldigen“¹ einhergehen zu müssen, als uns diese von Ingrid Noll entsprechend ihrem ganz speziellen Umgang mit dem Verbrechen auch² in „Röslein rot“ vorenthalten wird.

4.3.3 Nach Beimischung Beihilfe durch Beiwohnung

Eine Art Vergeltung, jedoch lediglich als theoretische Forderung, erwähnt die Ich-Erzählerin in ihrer gedanklich vorgetragenen Überzeugung, das, was Silvia getan hat, „reich[]e ja wohl für die Todesstrafe. Oder meinetwegen lebenslänglich“ (IN 244). Die Abmilderung des Urteils entspringt allein der Großmut der selbsternannten Richterin, die ihr eigenes Recht nicht ‚ohne Ansehung der Person‘, nämlich Silvia als „einer entfernten Verwandten von“ (IN 21) ihr, spricht. Wie den Leichenfund seziert Annerose auch die Urteilsbegründung „nachträglich“ (IN 219), um Widersprüche aufzudecken. Während dies in Udos Fall gelingt, weil die später erstellte Skizze jene vom Tatort entfernte Saftflasche als Korrektiv der manipulierten Auffindesituation wiederauftauchen lässt, werden sämtliche möglichen Entschuldigungsgründe, die sich nach ihrer Abwägung mit Silvias Tat als völlig unverhältnismäßig erweisen, ausgeräumt. Was im ersten Fall als „Stilleben“ (ebd.) gelingt, ist im zweiten Fall scheinbar nicht mehr als eine schriftliche Auflistung

¹ Ebd.

² Siehe hierzu Kapitel 4.1.1, S. 308–313, wo ihre anderen Kriminalromane erwähnt werden, in denen das Verbrechen zumeist ebenfalls ungesühnt (zur ‚Sühne‘ siehe auch Kapitel 4.1.1, S. 311) bleibt.

der vier elementaren¹ Tatbestände: „1. S. hat Udo umgebracht / 2. S. hat mir Reinhard weggenommen / 3. S. hat herumposaunt, ich hätte es mit Udo getrieben / 4. S. hat mich zu Fall gebracht“ (IN 244). Tatsächlich aber deuten die Fokussierung auf ein und dieselbe Täterin mittels Anaphorisierung „S. hat“ (ebd.), die mit dem resultatorientierten Perfekt darüber hinaus die Unumkehrbarkeit des Schuldigwerdens untermauert, sowie der rahmende Charakter der ersten und vierten Erkenntnis nicht minder auf Stilsicherheit. Die ‚außen‘ formulierten Vorwürfe weisen als die schwereren, mit physischer Gewalt vollzogenen Aktionen sowohl syntaktische – mit den Akkusativobjekten „Udo“ (ebd.) und „mich“ (ebd.) auch grammatikalische ‚Direktheit‘ anzeigende – als auch rhetorische – anhand der Epipher „umgebracht“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.) und „zu Fall gebracht“ (ebd.; Hervorh. v. S. M.) ebenso ein ‚Hervorbringen‘ verborgener menschlicher Abgründe assoziierende – Übereinstimmungen auf. „[Ge]schmiert[] [...] in ein halbvolles Rechenheft“ (ebd.) aus den Schultensilien ihres Sohnes statt auf ein eigenständiges Blatt Papier oder gar eine Leinwand verlieren die Sätze nichts von ihrer Autonomie und Nachhaltigkeit, sondern legen, eingebettet in das für mathematische Lösungen vorgesehene Umfeld², gar eine Vereinbarkeit individueller Ästhetik mit Allgemeingültigkeit erstrebendem Kalkül nahe, wie es die ermittelnde Künstlerin Annerose vorlebt. Die hier vorübergehend zur Anwendung kommende im Tempus der vollendeten Gegenwart *geschriebene* statt im ‚zeitlosen‘ Stilleben *gemalte* Bestandsaufnahme scheint zwar leichter der von Klaus Fußmann angesprochenen Herausforderung gewachsen zu sein, „Aspekte aus der unendlichen Vielfalt des Sichtbaren zum Stillstand []kommen“³ zu lassen; gleichwohl verwendet

die Kunst [...] ihre eigenen Metaphern und kann mit dieser Zeichensprache sogar in jenes Dunkel vordringen, in das die Worte nicht mehr folgen können. [...] Trotz der vielen Imponderabilien bleibt die Malerei das Medium, durch das sich der Mensch in seiner Komplexheit ausdrücken kann.⁴

In ihren Gedanken zum „Stilleben mit Schachbrett“, dessen Entstehungsjahr unbekannt ist (vgl. IN StL 19), lässt die Ich-Erzählerin „de[n] französische[n] Barockmaler Lubin Baugin [...] von den fünf Sinnen“ (IN 245) sprechen, die analog zu ihren Eintragungen „in ein halbvolles Rechenheft“ (IN 244) durch „den kalkulierenden Verstand als ebenfalls dazugehörig“ (IN 245) ergänzt werden. Dieser kann für ihre Beobachtungen ähnlich richtungsweisend sein wie als „graphische[r] Blickfang [...] ein schwarz-weißes Schachbrett,

¹ Siehe hierzu Kapitel 4.2.3.2, S. 348, Anm. 2.

² Zum entsprechend seiner Anwendung karierten Heft vgl. IN StL 19 und IN 245 f., siehe insbesondere auch Kapitel 4.3.3, S. 388, Anm. 5.

³ Fußmann, K.: Wahn der Malerei, S. 197.

⁴ Ebd., S. 143.



dessen exakte Geometrie mit der Unregelmäßigkeit von Blumen, Brötchen und faltigem Beutel kontrastiert“ (ebd.). Auch Ulrich Schulz-Buschhaus bekräftigt in seinem Essay über den sizilianischen Krimiautor „Leonardo Sciascia oder die Beunruhigung des Kriminalromanlesers“, wie der Kampf

d[er] rechte[n] Vernunft gegen das Unvernünftige und Absurde [...] durch die Entlarvung des geheimnisumgebenen Verbrechers einerseits das Böse unschädlich [m]acht, andererseits und mit ungleich stärkerem Nachdruck ein Rätsel [l]öst, welches die Welt bis dahin zu einer Erscheinung von ängstigender Sinnlosigkeit verfremdet hatte. Je weiter dabei die Verfremdung getrieben war, umso weiter strahlt auch der schließliche Triumph der Ratio, vor dem ohne Rest verschwindet, was vorher unverständlich und problematisch schien.¹

Die zu tilgende „Verfremdung“² der menschlichen Lebensumstände als Herausforderung der letztlich siegreichen „Ratio“³ und damit die vernünftige Lösung als Ende des vom Kriminalroman entworfenen Abbildes eines Verbrechens und seiner Begleitumstände wirkt weniger radikal, berücksichtigt man die von Mihai Nadin, einem in Ästhetik promovierten Informatiker, Elektrotechniker und Philosophen⁴, betonte Abhängigkeit der Definition dieser Geistesfähigkeit von ihrem Wirkungskreis: So ist für ihn

Ratio, also Vernunft, [...] in der Kunstwirklichkeit etwas anderes als in der wissenschaftlichen Realität. Etymologisch verweist der Begriff auf Maß und Harmonie, und in diesem Zusammenhang ist auch zu beobachten, daß im Bereich der künstlerischen Praxis die Ratio versinnlicht, in jenem aber der exakten Wissenschaften das Sinnliche der Vernunft unterworfen wird.⁵

¹ Schulz-Buschhaus, Ulrich: Leonardo Sciascia oder die Beunruhigung des Kriminalromanlesers, in: Zur Aktualität des Kriminalromans. Berichte, Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur, hrsg. von Erhard Schütz, München 1978, S. 142–154, hier S. 142.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Vgl. Nadin, Mihai: Dr. Mihai Nadin, Aktualisierung von 2004, Rubrik „Education“, online im Internet unter URL: <<http://www.nadin.name>> [Abruf vom 03.10.2012].

⁵ Nadin, Mihai: Die Kunst der Kunst. Elemente einer Metaästhetik, Stuttgart/Zürich 1991, S. 26. Zur „Harmonie“ (ebd.) im Zusammenhang mit ‚ausgleichender Gerechtigkeit‘, die das rechte „Maß“ (ebd.) wiederherstellt, vgl. auch Daiber, H.: Nachahmung der Vorsehung, S. 433; siehe hierzu Kapitel 4.3.2, S. 385. Gyburg Radke-Uhlmann hingegen veranschaulicht am Beispiel eines Neuplatonikers und seiner Deutung des platonischen Liniengleichnisses – in dem sich die Linie, auf der „zwei ungleiche Abschnitte [...], von denen der eine den Bereich des Sichtbaren, der andere den des Denkbaren darstellt“ (Platon: Der Staat, S. 264 [509B–510A, hier 509D]), entlanglaufen, wiederum jeweils in Abbilder und Originalgegenstände sowie in fachwissenschaftliche und dialektische Gegenstände gliedern lässt, die folglich der insgesamt vier Erkenntnismittel Wahrscheinlichkeit (Vermuten) und Glaube (Meinen) sowie Verstandesgewissheit (Nachdenken) und Vernunfteseinsicht (Erkennen) bedürfen (vgl. ebd., S. 264–267 [509B–511E, hier 509D–511E]) – den umgekehrten Weg, der von der Ratio zu den Bildern führt: „Proklos beschreibt die Akte der diskursiven Ratio selbst als Bildproduktion, als einen Vollzug mittels von Bildern. Wie in einem Spiegel entwerfe die Ratio ihre geometrischen Erkenntnisse im Vorstellungsvermögen.“ (Radke-Uhlmann, Gyburg: Phantasia als Organon. Anschauung und Phantasia in der platonischen Wissenschaftstheorie am Beispiel der Geometrie, in: Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte, hrsg. von Gyburg Radke-Uhlmann und Arbogast

Mithin verlässt die Ästhetik in dem Augenblick, in dem sie aus der Vernunftperspektive betrachtet und dadurch in „Kategorien“¹ zersplittert wird, die künstlerisch erzeugte Welt, während „die Idealität der Vorstellungen über das Kunstwerk [...] ihrerseits von der Konkretheit des Kunstgegenstandes verneint und im Sinn wiedergefunden wird“². Das heißt, was den Sinn der Kunstfiktion ausmacht, kann mit Vernunft nicht erfasst werden, und umgekehrt ist der reelle Vernunftbegriff nicht ins Kunstprodukt integrierbar.³ So ist auch die Ich-Erzählerin der Überzeugung: „Nur der rätselhafte sechste Sinn, der allen anderen Sinnen überlegen scheint, konnte nicht durch den Pinselstrich des Malers Gestalt annehmen.“ (IN 245) Ob sie unter diesem ‚Unbenennbar-Unmalbaren‘ die am Ende ihres

Schmitt, Berlin/Boston 2011 (Colloquia Raurica, Bd. 11), S. 153–179, hier S. 164) Indem das von Annerose für das von einem Ende kündende Kapitel ‚Schachmatt‘ gewählte ‚schwarz-weiße[] Schachbrett [...] exakte Geometrie‘ (IN 245) aufweist, lässt es sich dem vorletzten der vier endgültig gegliederten Abschnitte von Platons Linie zuweisen. Auch laut der Ich-Erzählerin ‚symbolisiert das Schachbrett den kalkulierenden Verstand‘ (ebd.) und erzeugt damit ein Sinnbild, wobei der allzu statisch wirkende tropische Begriff des Symbols hier genauso gut durch ‚stille‘ Allegorie der sich der Aufklärung und Überführung nähernden Kriminalhandlung ersetzt werden könnte, ‚still‘ gerade nicht wegen seiner erstarrten Darstellungsform innerhalb des Stillebens, sondern aufgrund der zur aktiven Handlung des kombinierenden Schachspiels auffordernden abwartenden Stille, in der es exakt dort neben die ‚den fünf Sinnen‘ (ebd.) zugetanen Gegenstände – ‚die Laute [...] fürs Gehör, de[n] Wein für den Geschmack, die Nelke für den Geruchssinn, die Spielkarten fürs Auge, das buckelige Brot für den Tastsinn‘ (ebd.) – des nach der ersten Teilung entstehenden ‚vorstellbaren‘ Linienabschnitts platziert ist, dessen weitere Gliederung in Original und Abbild hier nicht vorgenommen zu werden braucht, da man ohnehin ‚im Bilde‘ bleibt und es nicht als ‚ästhetische[] Kategorie[]‘ (Nadin, M.: Die Kunst der Kunst, S. 26) von außen betrachtet. Zur Stille als besonderer Herausforderung des Schachspielers vgl. auch Zweig, Stefan: Schachnovelle, Frankfurt am Main 1990 (dort zuerst 1974; zuerst Buenos Aires 1942; später Stockholm 1943; geschrieben 1938–1941 im brasilianischen Exil); hier hindert der Entzug sämtlicher äußerer Reize während seiner Isolationshaft den vom Ich-Erzähler der Rahmenhandlung zum Ich-Erzähler der Binnenhandlung gemachten Dr. B. (zur Rangordnung der Erzählebenen siehe auch Kapitel 4.3.1, S. 370, Anm. 1) nicht daran, auf dem mithilfe seines karierten Betttuches provisorisch erstellten Schachbrett (vgl. Zweig, S.: Schachnovelle, S. 62) die kompliziertesten Züge einzustudieren.

¹ Nadin, M.: Die Kunst der Kunst, S. 26.

² Ebd.

³ Siehe hierzu auch Kapitel 3.3.4.2, S. 257, sowie Kapitel 3.4.1, S. 289, wo jeweils als Beispiel für (von Sven Kramer ‚diagnostizierte‘) ‚Folter in der Literatur‘ Kafkas ‚Strafkolonie‘ erwähnt wird. Vgl. ebenso Gendolla, Peter: ‚Der übrige Körper ist für Verzierungen bestimmt‘. Über die Kunst der Einschreibung und den Sinn der Nachricht (Raymond Roussel, Franz Kafka, Rainald Goetz), in: Schönheit und Schrecken, S. 145–166, hier S. 159: Am Beispiel von Kafkas Erzählung wird auch dort die Unmittelbarkeit der Folter beschrieben; in diesem Zusammenhang ist jedoch vor allem der Zusammenfall der beiden Ebenen erdichtete und erlebte Realität hervorzuheben, die allerdings von der beide umfassenden dritten Ebene, und zwar der Beschreibung des von der dem Körper buchstäblich zugefügten ‚Beschreibung‘ Betroffenen, eingerahmt werden. Die ästhetischen Urteile also lassen sich hier nicht nur von außen, sondern auch und gerade innerhalb der Fiktion fällen: ‚Wäre es nur gekonnte Nachahmung, Abbildung einer äußerlichen Form, Wiederholung einer Gestalt auf einer anderen Fläche, so wäre es bloßer Schein, Fiktion, beliebige Simulation. Es ist aber die schmerzhaft-schöne Integration des Körpers und der Bedeutung, die ihn zum Leuchten bringt, gleich wieder verlöschen läßt, eine ekstatisch-sinnlose Produktion des Sinns in der empfindlichen Fläche, die nicht festgehalten werden kann und nichts festhalten soll.‘ (ebd.) Sinn und Sinnlichkeit werden zu ein und demselben, und die Verschmelzung mit der rationalen Ebene erzeugt die besonders perfide Grausamkeit – angesichts deren das für Gendollas Überschrift verwendete Kafka-Zitat (vgl. dazu Kafka, F.: In der Strafkolonie, S. 175) umso stärkeren, ‚buchstäblichen‘ und ‚einschneidenderen Tiefsinn‘ erhält.



Bildkommentars nahezu versöhnlich den „geniale[n] Schachspieler[n], die nach rein mathematisch-logischen Kriterien ihren Kontrahenten regelmäßig mattsetzen“ (IN 245 f.), gegenübergestellten versteht, „die dank übersinnlicher Fähigkeiten die Schwäche des Gegenspielers erfühlen“ (IN 246), bleibt fraglich, wenn sie ergänzt, sie „könn[t]en aber mit ihrer Einfühlungsgabe keinen Computer beeindrucken“ (ebd.).¹

Dass zumindest ihr Mann kein Spiel mit ihr treibt, sondern selbst als ‚Schachfigur‘ den erdachten Zügen oder noch schlimmer als ‚Marionette‘ den gesponnenen Fäden Silvias erliegt, beweist seine nahezu kindlich-unschuldige Verteidigungsreplik, mit der er Anneroses Vorwurf, als Beihelfer eines heimtückischen Mordes „den vergifteten Saft heimlich von Udos Nachttisch genommen und in unseren Mülleimer geworfen“ (IN 248) zu haben, von sich weist. Zwar hat er tatsächlich im Auftrag der Witwe gehandelt, doch hat sie ihm als „plausiblen Grund“ (ebd.) dafür nicht die Vertuschung ihrer Straftat, sondern die Vermeidung „unnötige[r] Komplikationen“ (ebd.) für den Totenschein des untersuchenden Arztes genannt. Auch für die Art von ‚Dienst‘, die er Silvia kraft seines erneuten Ehebruchs erwiesen hat, liegt eine passende, noch unreifer formulierte Erklärung bereit, die gleichzeitig all seine Handlungen und Bedürfnisse als schlichte Reaktionen auf äußere Rechtfertigungsgründe bloßlegt. So hätte sein durchaus einem tätigen ‚Akt‘ gleichkommender zweiter im Roman erwähnter außerehelicher Beischlaf, noch dazu mit einer Frau, die aus Sicht des Sexualpartners „nicht mein Typ“ (IN 249) ist, niemals stattgefunden, „wenn du [Annerose; S. M.] nicht mit Udo gevögelt hättest“ (ebd.) – parallel zum doppelten Ehebruch auch der zweite Konditionalsatz, anhand dessen er sein Tun zur Notwendigkeit und sich selbst vom eigenständig denkenden Menschen zum befehlsabhängigen ‚Roboter‘ umdeutet, gereicht ihm doch zuvor schon die der Empörung Anneroses ob seines einmaligen ‚Ausrutschers‘ mit Imke entgegengeworfene Replik – „Hättest du mich nicht immer beschuldigt! So etwas bringt einen Mann erst auf Ideen!“ (IN 96) – zur Legitimierung. Die seiner Frau als kreativer, von ihm in anderen Zusammenhängen allerdings nie in dieser Eigenschaft und Fertigkeit gesehener Künstlerin durchaus gerecht werdende Charakterisierung als Ideengeberin wirkt dabei fast wie ein Kompliment. Dass die Bedingtheit zumindest seines zweiten, mit Silvia vollzogenen geschlechtlichen Handelns darüber hinaus auf Unwahrheit fußt, vermag ihn umso mehr der Marionettenhaftigkeit zu überführen, dank deren eine Kapitalverbrecherin nach ihrem

¹ Oder aber es ist im Gegenteil gerade eine Bekräftigung der Eigenschaft, die es als ‚vernünftig‘ über allem stehende, „allen anderen Sinnen überlegen[e]“ (IN 245) nicht nötig hat, im Bereich der „rein mathematisch-logischen Kriterien“ (IN 245 f.) der ‚bloßen‘ Verstandesgewissheit (vgl. Platon: Der Staat, S. 267 [511C–511E, hier 511D]) zu agieren, geschweige denn sich von diesen beurteilen zu lassen.

Mord- auch mit ihrem Sexualopfer gleichermaßen sprichwörtlich wie buchstäblich ‚ein leichtes Spiel‘ hat.¹

4.3.4 Verblichener Erblasser hinterlässt Erbleichende

Die drei Überlebenden der für Udo tödlich gewordenen Intrige innerhalb der von Silvia – im Mord an Udo – aufgelösten und daraufhin – durch den Beischlaf mit Reinhard und die erdachte Liaison zwischen Annerose und Udo – weiter durcheinandergewirbelten Viererkonstellations² sitzen schließlich zusammen im Wohnzimmer eines der ehemaligen Pärchen, und zwar ganz gemütlich bei „Bier und Kartoffelchips“ (IN 254). Gegeben ist mit hin eine äußerst heimelig anmutende Atmosphäre, die gemäß Ulrich Schulz-Buschhaus „de[n] Kriminalroman [...] wie eine ängstliche Spielform [...] das Feld seines Spiels auf einen möglichst schmalen Realitätsausschnitt beschränken“³ lässt. Die „im Wohnzimmer“ (IN 254) als einem solcher „Räume befriedeter Ordnung“⁴ – entsprechend der

¹ Letztlich scheinen umgekehrt ihm sowohl Annerose als auch Silvia einen Dienst zu erweisen: seine Frau, weil sie ihm durch ihren eigenen scheinbaren Betrug das schlechte Gewissen erspart, deren ehemalige Freundin gleich auf doppelte Weise, weil sie ihm einerseits dabei hilft, sowohl auf physische als auch auf psychische Weise Druck abzubauen, und andererseits ermöglicht, vor seiner Frau als das eigentliche, wenn auch nur sexuelle Opfer dazustehen. So hat er gleich in zweifacher Ausführung das, was er im Sinne Valerie Solanas', der Beinahe-Mörderin Andy Warhols, auch dringend nötig hat: „Sündenböcke, auf die er seine Fehler und Unzulänglichkeiten projiziert und an denen er seine Frustration darüber abreagiert, daß er keine Frau ist“ (Solanas, Valerie: Manifest der Gesellschaft zur Vernichtung der Männer. SCUM, aus dem Amerikanischen von Nils Lindquist, Reinbek bei Hamburg 1983 (deutsch zuerst Darmstadt 1969; zuerst amerikanisch: SCUM Manifesto. Society for Cutting up Men, Selbstveröffentlichung 1967, Verlagsveröffentlichung New York 1968), S. 47). Letzteres wäre er unter Umständen deshalb gern, weil er dann ein weniger schwermütiges Leben hätte, wie auch Anneroses andere Freundin Lucie findet, wenn sie auf Anneroses Frage „Welchen Sinn hat unsere Ehe, wenn ich ihm nur nach dem Mund rede? Er sagt mir schließlich auch, was ihm mißfällt“ (IN 88) antwortet: „Wir Frauen können das eher vertragen [...], [...] aber doch keine männliche Mimose! Das Rezept meiner eigenen Ehe war, daß ich immer nachgab.“ (ebd.) Annerose jedoch findet diese Einstellung „schrecklich“ (ebd.) und kann nicht umhin, sich selbst als „seine ebenbürtige Partnerin“ (ebd.) zu sehen, was gemäß Solanas wiederum eher einem Abstieg, wenn nicht gar einer Beleidigung gleichkäme, denn „feige wie sie sind, projizieren die meisten Männer ihre fundamentale Schwäche auf die Frauen, dichten ihnen weibliche Schwäche an und glauben, sie selbst würden über die Kraft der Frau verfügen“ (Solanas, V.: Manifest der Gesellschaft zur Vernichtung der Männer, S. 46).

² Vgl. hierzu auch Goethe, Johann Wolfgang von: Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman (zuerst Tübingen 1809), in: ders.: Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 6: Romane und Novellen I, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, kommentiert von Erich Trunz und Benno von Wiese, 14., überarbeitete Auflage, München 1996 (zuerst 1981), band- und textidentische Taschenbuchausgabe 1998, S. 242–490. Auch der Partnertausch innerhalb der Viererkonstellation in Goethes „Wahlverwandtschaften“ endet, allerdings erst im Anschluss an seinen Vollzug, für eine der Beteiligten, nämlich Ottilie, tödlich (vgl. ebd., S. 484).

³ Schulz-Buschhaus, U.: Leonardo Sciascia oder die Beunruhigung des Kriminalromanlesers, S. 143.

⁴ Ebd. Schulz-Buschhaus registriert in der Verwendung dieser Örtlichkeiten „weniger eine bewußt konservative, die Bewahrung ‚heiliger Welt‘ erträumende Ideologie der Autoren [...] als vielmehr eine struk-



dort normalerweise herrschenden gemütlichen Ungezwungenheit „ungefragt“ (IN 254) – gereichte Verpflegungsration bietet Silvia als Gastgeberin und Mörderin allerdings nur dem von ihr als Beihelfer und Beischläfer missbrauchten Ehemann Anneroses an, nicht hingegen Letzterer als ihrem ermittelnden Gegenpart und Beinahe-Opfer, zu dem sie laut ihrer Angreiferin allein durch deren Missgeschick geworden ist, „aus Versehen an den Besen gestoßen“ (ebd.) zu sein, wobei ‚versehentlich‘ „die Flucht ergriffen“ (ebd.) zu haben nach Auslegung des Opfers durchaus einem Paradoxon nahekommt. So folgt dann auch direkt im Anschluss die durch simple Verschiebung der Verantwortung vollzogene Verhöhnung der gefallenen Annerose, die „selber schuld“ (IN 255) sei an ihren „blauen Flecken“ (IN 254) – die auf den ‚Dritten im Bunde‘ „gebührend wirkten“ (ebd.) und somit seine Positionsverschiebung vom sexuellen Opfer Silvias zum aktiven Verteidiger Anneroses herbeiführen –, sowie deren Titulierung als „arrogantes Biest“ (IN 255) und „Flittchen“ (ebd.), das Silvia „Udo gestohlen“ habe (ebd.). Reinhard's Rolle wächst nun weiter, indem sie sich immer mehr der seiner Frau als ermittelnden vierten Mitglieds angleicht, und verlangt, „Annes Romanze mit Udo [zu] beweisen“ (ebd.). Als die Stillebenliebhaberin, die zuvor noch durch Imke erfahren hat, dass Silvia gemeinsam mit Reinhard als freie Fläche hinter jenem berühmten Gemälde den anschließend von ihnen nicht zu öffnenden Tresor zum Vorschein gebracht hat (vgl. IN 241), dessen Code „wie unter Hypnose sagte“ (IN 255), droht Reinhard in ihren Gedanken hingegen gerade den Beweis ihres Verhältnisses mit dem Toten und nicht den des Intrigenspiels von Udos Witwe zu erkennen. Doch dem *Abhängen* von van Goghs „Sonnenblumen“, womöglich denjenigen, die in einem ihrer „Verwelkungsstadien [...] dem Ende entgegensehend“¹ auf der Leinwand zu sterben ankündigen, entspricht das *Abhängen* des herzkranken Udo von seinem Hausarzt, dessen Telefonnummer gleichzeitig „das Geheimfach offen“ (IN 256) vor den dreien erscheinen lässt und durch den Annerose erklären kann, dass dem richtigen Ergebnis nicht immer ein Zutragen von außen, sondern zuweilen auch eine im Inneren stattfindende Kombiniergabe vorausgehen kann.

turelle Notwendigkeit des insgesamt zum Konservativen neigenden Romantyps. Denn: damit die Welt des Romans zunächst fiktiv verrätselt, darauf mit überraschender Wendung enträtselt und restauriert werden kann, muß sie in der Spanne zwischen Verrätselung und Enträtselung vor jedem Einfluß von Geschichte bewahrt bleiben. Sie wird sozusagen stillgelegt, um in einem geschichtslosen Raum die pure Sukzession physisch-materieller Täuschung und physisch-materieller Aufklärung zu ermöglichen.“ (ebd.) Zu diesem Zeitpunkt allerdings ist nur noch Reinhard zu täuschen. Doch die Tatsache, dass allein er noch durch das ihm dann auch als Einzigem zur gesteigerten Wahrnehmung der Gemütlichkeit der Wohnzimmeratmosphäre unterbreitete Angebot von Getränk und Knabbereien zu bestechen ist, betont nur umso mehr, wie groß die Unterschiede „in der Spanne zwischen Verrätselung und Enträtselung“ (ebd.) bei ihm als Unwissendem und Annerose als Aufklärerin sind. Obgleich der Mann die größere ‚Spannweite‘ vorzuweisen hat, vermag die Frau mit dem stärkeren Anteil an ‚Spannkraft‘ aufzuwarten, und zwar sowohl Silvia, die ‚Spannung‘ erzeugt, als auch Annerose, die sie nachempfindbar macht.

¹ Brucher, G.: Stillebenmalerei von Chardin bis Picasso, S. 130.



4.3.4.1 *Wer den Spott hat, braucht für den Schaden nicht zu sorgen*

„Ein paar Hundertmarkscheine, ein Ehering und ein Terminkalender“ (IN 256) sind alles, was zutage gefördert wird. Dass Reinhard Letzteren „eisern an sich preßte“ (ebd.), verdeutlicht weniger den pekuniären als den ermittlungstechnischen Wert, der letztlich den herbeigesehnten Beweis für die Unschuld seiner Frau liefern kann. Unter Bezugnahme auf das homonyme französische Substantiv ‚trésor‘, das im Deutschen mit ‚Schatz‘ übersetzt wird, ließe sich die Metonymie „Gefäß [...] für Inhalt“¹ erzeugen, die Reinhard's Klammerung an den Gegenstand als Vorwegnahme der eigentlichen Aufklärung deutete und damit die Erlösung von der Qual der Ungewissheit und der gegenseitigen, möglicherweise falschen Verdächtigungen verheiße. Obschon er noch nicht weiß, was in dem Buch geschrieben steht, liegt es in seiner Hand, einerseits im Wortsinne, um es damit aufzuschlagen, andererseits sprichwörtlich, um nach seinem Ermessen zu handeln und somit die ihm richtig erscheinenden Verbindungslinien zwischen den drei verbliebenen Figuren zu ziehen beziehungsweise zwischen den drei im Tresor eingeschlossenen Gegenständen, als sei von diesen jeder einzelne je einer Figur zugeordnet. Gemäß Georg Simmels „Philosophie des Geldes“ jedenfalls erhalten sie ihren tieferen Sinn erst nach Erscheinen dieser Verbindungslinien. Ohne diese bleiben sie

substanzielle Wesen für sich, aber ihre Bedeutung für uns haben sie nur als Sichtbarkeit eines Verhältnisses, das in loserer oder engerer Weise an sie gebunden ist. So ist der Ehering, aber auch jeder Brief, jedes Pfand [...] Symbol oder Träger einer sittlichen oder intellektuellen, einer juristischen oder politischen Beziehung zwischen Menschen².

Erschwerend hinzu kommt die Anfangs- und Endpunkt vermissen lassende Kreisform des Ringes, der infolgedessen auch keine festen Anknüpfungspunkte für jene zu ziehenden Linien bietet. Daraus, dass er unter Verschluss gehalten und nach dem Abstreifen vom für ihn vorgesehenen Ringfinger aus dem alltäglichen Leben entfernt worden ist, könnte man darüber hinaus im ungünstigsten Falle den durch Annerose motivierten Ausbruch Udos aus seiner Ehe mit Silvia ablesen, was die Folgeschwere der Aufdeckung seiner Kalendereinträge nicht unbeträchtlich erhöhte. Günstigstenfalls hingegen verbirgt sich dahinter der Glaube, mit dem Ring auch die Ehe vorübergehend ruhen zu lassen, um sie irgendwann wieder aus ihrer ‚Versenkung‘ zu befreien. Das mit den beiden Gegenständen zusammen eingeschlossene Geld könnte die – von Simmel formulierte – „Sichtbarkeit eines Verhältnisses“³ auch in einem anderen Bedeutungszusammenhang unter-

¹ Wilpert, G. v.: Sachwörterbuch der Literatur, S. 570 f., Artikel „Metonymie“, hier S. 571.

² Simmel, Georg: Philosophie des Geldes, hrsg. von Alexander Ulfig, Reprint der Ausgabe von 1920, Lizenzausgabe, Köln 2001 (zuerst Berlin 1900), S. 98.

³ Ebd.



mauern, der die im Ring versinnbildlichte Stabilität einer Beziehung einerseits auf Profit der empfangenden, andererseits auf finanzielle Absicherung oder schlichte Großzügigkeit durch den gebenden Partner zurückführt. Derart aufschlussreich aber scheint das unpersönliche Bargeld dafür nicht zu sein, offenbart es doch weder Entlastungs- noch Abgründe und der offene Tresor „weder Gold, Silber und Diamanten noch Wertpapiere oder Fotos von nackten Mädchen“ (IN 256), die ähnlich wie Imkes „vier Rosen“ (IN 40) oder ihr „rotes Pappherz mit der goldenen Inschrift: I. L. D. – Ich liebe dich“ (IN 41) ein „Schlüsselerlebnis“ (IN 31, Titel des 3. Kapitels) hätten auslösen können. Mit Anneroses anfänglicher Ernüchterung angesichts der spärlichen Ausbeute der eigens hergeleiteten Tresorkombination¹ korrespondiert die von ihr „bewunder[t]e [...] Trompe-l’œil-Technik, bei der dem Betrachter alles mögliche als zum Greifen nah vorgespiegelt wird“ (IN 36), nur scheinbar. Im Gegensatz zur „Briefwand“ aus dem Jahre 1703 von Evert Collier (vgl. IN StL 3) und seinem dort abgebildeten „Schlüssel“ (IN 36), der den Eindruck erweckt, im Ensemble aus „Briefe[n] mit aufgebrochenem rotem oder schwarzem Siegel und zerflederte[n] Broschüren [...] ständig benutzt und wieder zurückgetan“ (ebd.) zu werden, wirkt der schwer zugängliche Tresorinhalt zunächst desillusionierend, weil er nichts Neues zu offenbaren scheint, bevor der dazugehörige Terminkalender die Lösung des tödlichen Rätsels erneut in ‚greifbare‘ Nähe rückt. Nicht nur in ihren Effekten also unterscheiden sich die Ermittlungs- und die „Trompe-l’œil-Technik“ (ebd.) voneinander, sondern vor allem auch in der Schrittfolge ihrer Ergebnisse: Während Annerose in ihrer Wirklichkeit nicht akzeptiert, dass eine angestrebte und augenscheinlich bereits nahezu errungene Lösung eine Desillusionierung nach sich zieht, und somit voller Motivation den Weg bis zur endgültigen Klärung weiterverfolgen kann, bleibt dem Künstler nichts anderes übrig, als es nach der Entlarvung seiner Täuschung letztlich dem Betrachter zu überlassen, mit dieser Illusion entweder im Kunstwerk zu verweilen oder sie aus dem Blickwinkel der Realität als das eigentliche Merkmal der Kunst anzusehen.²

Ebenso wie das nicht geöffnete Buch hätte schon der verschlossen bleibende Tresor gleichsam alle Möglichkeiten *offengelassen*. Noch freier wäre jemand, der nur das davorhängende „Bild [...] mit den Sonnenblumen“ (IN 241), nicht aber den dahinter verborgenen Safe kannte, weil er dann buchstäblich dort ‚nichts zu suchen gehabt‘ hätte. *Andeutungen*, seien es auch nur bildhafte, machen den Menschen unfrei, gieren sie doch gera-

¹ Nicht unwichtig ist hierbei die Doppeldeutigkeit von ‚kombinierter Kombination‘, die die Kunst des Krimirätsels und die Stärke der für dessen Auflösung von der Autorin eingesetzten ermittelnden Instanz einander gegenüberstellt.

² Vgl. Nadin, M.: Die Kunst der Kunst, S. 26.

dezu nach ihrer Beseitigung durch *Deutung*¹. Selbst wenn auf jenem Gemälde keine der sinnlichen Welt entnommenen und das der Realität des Menschen sehr nahe „Prinzip von Werden und Vergehen“² repräsentierenden verwelkenden Blumen abgebildet wären, bliebe der Deutungsdrang erhalten. Während Gerd Egloff darauf verweist, wie „in den Regelkatalogen eines Ronald Knox oder S. S. Van Dine [...] bei der Konstruktion eines Detektivromans [...] alles Übernatürliche, was den rein rationalen Deduktionsprozeß des Detektivs stören könnte“³, untersagt wird, verbirgt sich beispielsweise gemäß der durchaus weltlichen Rückschau des spanischen Malers Salvador Dalí hinter den surrealistischen Elementen seiner „schmelzenden Uhren [...] die Inspiration zum Motiv der Aufweichung der Uhr bei einem Abendessen mit Freunden [...], als er über einen liegen gebliebenen Camembert meditierte, der zerfloss und seine Form verlor“⁴. Es spricht nichts dagegen, dieses äußerst sinnliche Bild nicht nur als Inspirationsquelle, sondern auf dem umgekehrten Weg auch als Deutungsziel zu sehen, dem gemäß zwar nicht alles, was aus der Form gerät, ‚Käse‘ ist, das jedoch dem Betrachter vor Augen führen kann, wie sehr sein Alltag vom Fluss der Zeit ‚unterspült‘ wird. Udo hat diesen zwar bereits hinter sich, jedoch nicht ohne zuvor noch ein Stück gegen jenen ‚Strom geschwommen‘ zu sein. Nur scheinbar nämlich gibt der mysteriöse „Terminkalender [...] Auskunft über Udos Liebesleben“ (IN 256). In Anbetracht dessen, dass „die ersten Monate [...] rasch durchgeblättert“ (IN 257) und der profanen Zweckmäßigkeit dieses Buches entsprechend „geschäftliche, gelegentlich auch private Termine eingetragen“ (ebd.) sind, muss es umso befremdlicher wirken, wenn plötzlich aller Planbarkeit seines Lebens zum Trotz die Worte „HEUTE MIT ANNE IM BETT. GLÜCKLICH WIE NOCH NIE IM LEBEN“ (ebd.) einen nachträglichen Kommentar zu etwas nicht so einfach ‚Abzuhakendem‘ hinzufügen. Statt den Tag wie jeden anderen vergangenen einfach durchzustreichen, verleiht ihm Udo so viel Kraft, dass er anhand seiner Bedeutung, seiner Visualisierung durch Versalien⁵ sowie seiner stichwortartigen Formulierung ohnehin alle zuvor vermerkten entwertet. Die sich durch mangelnde Steigerungsfähigkeit definierende Stagnation des Glückes hat bereits Goethes

¹ Siehe hierzu die bisher gezogenen Parallelen zum platonischen „Höhlengleichnis“ (Kapitel 2.2.5.2, S. 50 und S. 51; Kapitel 2.3.6.2, S. 105 und S. 107; Kapitel 3.3.3.2, S. 240; Kapitel 3.3.4.2, S. 269), das die Qual des Aufstiegs zum Zwecke der endgültigen Deutung der Schattenbilder allegorisiert.

² Brucher, G.: Stilllebenmalerei von Chardin bis Picasso, S. 130.

³ Egloff, Gerd: Mordrätsel oder Widerspiegelung der Gesellschaft? Bemerkungen über die Forschung zur Kriminalliteratur, in: Zur Aktualität des Kriminalromans, S. 58–75, hier S. 65.

⁴ Dickel, Hans: Salvador Dalís Komödie. Ein Sonderfall in der Geschichte der Dante-Illustrationen, in: Salvador Dalí. Facetten eines Jahrhundertkünstlers, hrsg. von Lisa Puyplat, Adrian La Salvia und Herbert Heinzelmann, Würzburg 2005, S. 159–174, hier S. 169.

⁵ Zwar könnte es auch sein, dass Ingrid Noll die Versalien nur verwendet, um schriftlich Geäußertes von Mündlichem zu unterscheiden; die Tatsache jedoch, dass Imkes Liebesbrief an Reinhard kursiv gesetzt wird (vgl. IN 65 f.), legt nahe, dass Udo bewusst – entweder um auf diese Weise seinen Worten Nachdruck zu verleihen oder zumindest weil er es so gewohnt ist – in Versalien geschrieben hat.



Faust kurz vor seinem Tode in Worte gefasst. Allem Anschein nach wird er zum Opfer der von ihm eigens formulierten Vereinbarung mit Mephisto: „Werd’ ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zugrunde gehn!“¹ Als Letzteres ihm tatsächlich widerfährt, bleibt er laut Bruno Hillebrand nichtsdestoweniger „der eigentliche Gewinner [...], auch wenn er die Wette scheinbar verliert. Kasuistisch rettet er sich mit Konjunktiven.“² Im Gegensatz zu Udo, dessen zwei bedeutungsträchtige Phrasen jeglichen Prädikats entbehren, entscheidet sich Faust für die Möglichkeitsform, die ihm das wirkliche Scheitern im bedingungslosen Indikativ erspart: „Zum Augenblicke dürft’ ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön!“³ Das Mögliche als Antizipation der Erfüllung legt er in seine letzten Worte: „Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß’ ich jetzt den höchsten Augenblick.“⁴ Hillebrand zollt sowohl der Macht einzelner Wörter als auch der gesamten daraus geformten „poetischen Bildwelt“⁵ Goethes insofern Respekt, als er einerseits sezierend hervorhebt: „Faustens letztes Wort ist Augenblick, bezeichnenderweise reimt es sich auf Glück“⁶, andererseits „stoßen [...] Augenblick und Ewigkeit [...] dicht aufeinander“⁷, um auf etwas Übergeordnetes zu verweisen, dem auch der Autor selbst anheimgegeben ist, denn „vieles transzendiert ihm [Goethe; S. M.] jetzt im wahren Sinne des Wortes“⁸ – schließlich wurde das Drama „kurz vor des Autors Tod geschrieben“⁹.

Der Täuschung des Teufels scheint auf der Ebene des Kriminalromans die „Fälschung“ (IN 258) zu entsprechen, die Annerose in Udos Eintrag erkennt, wenngleich die

¹ Goethe, J. W. v.: *Faust. Der Tragödie erster Teil*, S. 57 (Szene „Studierzimmer“, V. 1699–1702).

² Hillebrand, Bruno: *Was denn ist Kunst? Essays zur Dichtung im Zeitalter des Individualismus*, Göttingen 2001, S. 43.

³ Goethe, J. W. v.: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten*, S. 348 (5. Akt, Szene „Großer Vorhof des Palasts“, V. 11581 f.).

⁴ Ebd. (V. 11585 f.) Zum umgekehrten Machtverhältnis beider Modi untereinander vgl. auch Kafka, F.: *Auf der Galerie*; siehe hierzu Kapitel 3.3.4.2, S. 258, Anm. 3. Während Kafkas ohnehin schon „hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin“ (Kafka, F.: *Auf der Galerie*, S. 251) durch „die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft“ (ebd.) im Konjunktiv misshandelt und letztlich gänzlich entkräftet wird, im Indikativ hingegen als „schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt“ (ebd.), „ihre Kunstfertigkeit“ (ebd.) unter Beweis stellt und „ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will“ (ebd., S. 252), setzt Goethes sterbender Faust sein „Vorgefühl von solchem hohen Glück“ (Goethe, J. W. v.: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten*, S. 348 (5. Akt, Szene „Großer Vorhof des Palasts“, V. 11585)) in den Konjunktiv, um (seinen letzten, äußerst lebenswerten) „Augenblick und Ewigkeit [...] dicht aufeinander“ (Hillebrand, B.: *Was denn ist Kunst?*, S. 43) folgen zu lassen. Für ihn gilt schließlich, nach ganz eigen(willig)er, dem Teufel verschleierter Interpretation der Tempus- und Modusfunktion und dadurch insgeheim gegen diesen gewonnener Wette: „Hoffnung scheint auf im Schnittpunkt von Zeit. Unvermittelt springt sie heraus aus dem zeitlichen Kontinuum. Ewigkeit bricht ein in die Zeit und schafft erfüllte Gegenwart.“ (ebd., S. 44)

⁵ Hillebrand, B.: *Was denn ist Kunst?*, S. 43.

⁶ Ebd., S. 41.

⁷ Ebd., S. 43.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 41.

Realität des Schriftbildes dem entgegensteht: „Es gab nichts daran zu rütteln, jeder Buchstabe war klar zu lesen: mein Name in Udos Terminkalender.“ (IN 257) Im Ausschlussverfahren kann sie zumindest sich selbst als den ‚Teufel‘ außen vor lassen. Bezeichnenderweise passt sich Silvia hingegen dessen Milieu zumindest in ihrer Wortwahl an, wenn sie ohne Umschweife¹ behauptet: „Es ist Udos Schrift, dafür lege ich die Hand ins Feuer“ (IN 258) – wobei es sich womöglich gar nicht um ihre eigene ‚Hand‘ handelt, was sie in ein umso teuflischeres Licht rückt. Nach Identifizierung des ‚Teufels‘ bleibt nur noch die Art der Täuschung zu klären, mit der das unumstrittene physische Opfer ganz im Sinne Fausts zumindest den spirituellen Sieg davonträgt und das schafft, was der Maler Klaus Fußmann in aller Bescheidenheit als sein eigenes kleines künstlerisches Ziel betrachtet, sieht er doch „ein Bild schon als gelungen an, wenn darin einige Aspekte aus der unendlichen Vielfalt des Sichtbaren zum Stillstand gekommen sind“².

Annerose ist es schließlich, die nicht nur Silvias Tat, sondern darüber hinaus Udos ‚Kunstgriff‘ enthüllt. Die lebenslang präsente Bedeutung ihrer traumatischen ‚Bettgeschichten‘ klammert ausgerechnet das von Udo als „GLÜCKLICH“ (IN 257) beschriebene Tête-à-Tête aus – eben weil es nicht der Wahrheit entspricht. Dass sie gerade dieser Realitätsversuch im Besonderen reizt, muss sie sich ihrer Vorliebe für das phantasievoll im Bild Arrangierte entsprechend selbst eingestehen: „Obwohl seine Behauptung frei erfunden war, gefiel mir seine diesbezügliche Zufriedenheit ausnehmend gut.“ (IN 259) Zum wirklichen ‚Kunstwerk‘ wird sein aus dem Rahmen seiner ansonsten „langweilige[n] Notizen“ (ebd.) fallender Kalendereintrag allerdings erst, als er ihn in den größeren, ironischen Zusammenhang bettet, der ihm Gelegenheit bietet, mit der Rezipientin seiner ‚Kunst‘ direkt ins – äußerlich wiederum durch Versalien ‚untermalte‘ – Gespräch zu kommen. Aus dem stichwortartig notierten Glück ohne Verben wird eine direkte Anrede in der zweiten Person Singular, die einem ‚Du‘ als Anspielung auf dessen Eifersucht auf „JEDES BARBUSIGE COVERGIRL [...] ENDLICH DIE NACKTE WAHRHEIT“ (IN 260) präsentiert. Diese wird für Annerose als falsche Adressatin seiner in Sarkasmus verpackten Anklage zur ‚nackten Leinwand‘ ‚weggewischter‘ Phantasien, auf der das von ihr zuvor noch garantierte Liebesglück als Silvias Wahnvorstellung umgedeutet wird, „IN ALLEN DEINEN [Silvias; S. M.] FREUNDINNEN MEINE [Udos; S. M.] HEIMLICHE GELIEBTE ZU SEHEN“ (ebd.). Was als ironische Zuspitzung gemeint war, wird zum makabren Todesurteil: „MEIN BERUF DIENT MIR NUR ALS ALIBI, DENN ICH MACHE DEN GANZEN TAG NICHTS ANDERES, ALS FRAUEN FLACHZULEGEN“ (ebd.). Die Urteilstvollstreckerin missversteht die in ihr nachhallenden – zumindest was diesen Kalendereintrag betrifft – letzten Worte als

¹ Um die Belastbarkeit der linguistischen ‚Goldwaage‘ nicht überzustrapazieren, sei die etymologische Beziehung dieses Substantivs zum ‚Schweif‘ des Teufels hier nur ganz am Rande erwähnt.

² Fußmann, K.: Wahn der Malerei, S. 197; siehe dazu auch Kapitel 2.2.1, S. 22; Kapitel 4.2.2, S. 324.



Udos ‚letzten Willen‘, mit dem jedoch nicht sein Nachlass verwaltet, sondern sein Ableben als von ihm eben nicht anders ‚gewollt‘ interpretiert wird. Sie ‚verfehlt‘ (ebd.) die Ironie der Worte in ihrer schnellen ‚Reaktion‘ (ebd.) darauf, erweist sich dabei als ‚dumm genug, im ersten Moment ‚Na also!‘ zu kreischen‘ (ebd.) und damit einhergehend ihre Tat gleichermaßen zu rechtfertigen wie als solche zu erkennen zu geben.¹ Ihre

¹ Siehe hierzu auch Kapitel 4.2.3.2, S. 347, Anm. 3, die Erwähnung des Alternativtitels ‚Dummheit ist gefährlich‘ zu Agatha Christies Kriminalroman ‚Mord im Spiegel‘. In ‚Röslein rot‘ ist es allerdings weniger das Opfer als letztlich die Täterin, der unbesonnenes und unvernünftiges Verhalten zum Verhängnis wird. Bei Christie folgt der – auf ‚die lächelnde Madonna von Bellini‘ (Christie, A.: Mord im Spiegel, S. 249), ‚die mit leicht zurückgebeugtem Kopf den Jesusknaben in ihren Armen anlächelte‘ (ebd.), ‚das Gemälde, das Bild einer lachenden glücklichen Mutter, die ein fröhliches Kind in den Armen hält‘ (ebd., S. 251), gerichtete – starre Blick der Schauspielerin Marina Gregg im Augenblick der Erkenntnis, wer sie vor Jahren während ihrer Schwangerschaft mit Röteln angesteckt hat und damit die Schuld an der geistigen Behinderung ihres später geborenen Kindes trägt (vgl. ebd., S. 253), auf den plumpen und gleichzeitig detaillierten Redefluss jener auf das Wiedersehen stolzen Heather Badcock (vgl. ebd.) und ähnelt gemäß den Schilderungen einer Zeugin dem Gesicht der ‚Lady of Shalott‘ im gleichnamigen ‚Gedicht [...] von Lord Tennyson‘ (ebd., S. 251), über das Miss Marple am Ende des Romans sagt, dass sie es ‚als junges Mädchen sehr geliebt habe‘ (ebd.), und aus dem sie – indirekt den englischen Titel des Kriminalromans rechtfertigend – zitiert: ‚Der Spiegel bekam einen Sprung, von einer Seite zur andern. ‚Ich bin verdammt!‘ rief Lady of Shalott‘ (ebd.; im englischen Original: „The mirror crack’d from side to side; / ‘The curse is come upon me,’ cried / The Lady of Shalott.“ (Tennyson, Alfred Lord: *The Lady of Shalott* (erste Fassung zuerst in: ders.: *Poems*, London 1833; zweite, hier verwendete Fassung zuerst in: ders.: *Poems. In Two Volumes*, London 1842), in: *English Poetry. An Anthology*, hrsg. von Raimund Borgmeier und Michael Hanke, Stuttgart 2011, S. 161–168, hier S. 166, V. 115–117)). Nicht nur das literarische Leitmotiv, sondern auch der Vergleich einerseits zwischen den Äußerungen der Lady im Gedicht und der Mörderin in ‚Röslein rot‘, andererseits zwischen deren und Heather Badcocks Dummheit offenbart eine gewisse Spiegelbildlichkeit, in der Christies sich in naiver Wortgewalt ergehende Opferfigur zu Nolls mit blindem Stumpfsinn gepaarte Gewalt im Wortsinne anwendender Täterfigur reflektiert wird. Ferner spiegelt sich das von Silvia bewusst verabreichte (vgl. IN 215) im von Heather unwissend geschluckten Gift (vgl. Christie, A.: Mord im Spiegel, S. 70). Doch als entscheidend erweist sich schließlich die Spiegelung von der ‚verdammten‘ Lady zur ‚verkannten‘ Künstlerin. Bleibt von Ersterer neben einem ‚durchweg‘ gesprungenen Spiegel (vgl. ebd., S. 251; vgl. ebenso Tennyson, A. L.: *The Lady of Shalott*, S. 166, V. 115) am Ende sowohl von Tennysons Gedicht als auch von Christies Kriminalroman auf ihrem ‚liebliche[n] Gesicht‘ (Christie, A.: Mord im Spiegel, S. 258) als Geschenk ‚Gott[es] in seiner Gnade [...] Schönheit‘ (ebd.; dieses und das vorherige Zitat im englischen Original: „He [Lancelot; S. M.] said, ‘She has a lovely face; / God in his mercy lend her grace, / The Lady of Shalott.’“ (Tennyson, A. L.: *The Lady of Shalott*, S. 168, V. 169–171)), so erreicht Nolls Protagonistin außer ‚d[en] Scherben des Familienbildes‘ (IN 132) am Schluss das Ziel, ihre künstlerische Begabung konsequent anzuwenden, um ‚Perspektive und Proportionen, Überschneidungen und Lichteinfall zur eigenen Zufriedenheit darzustellen‘ (IN 268). Sie ist *klug* genug, nicht nur zu wissen, sondern auch zu entscheiden – letztlich sogar herzustellen –, was schön ist. Scheinbar nebenbei (tatsächlich jedoch in Wechselwirkung mit ihrer Stillebenpassion) klärt sie ein Verbrechen auf und ähnelt unter anderem auch in ihrer Fähigkeit, den tot aufgefundenen Udo als Teil eines durch dessen Umgebung vervollständigten ‚einzigartigen Stilleben[s]‘ (IN 185) zu betrachten, insofern einer ebenso wenig offiziell eingesetzten Ermittlerin Miss Marple, als auch diese am Ende einem toten Menschen die Ehre erweist, ihn mit den Mitteln der Ästhetik und nicht unter dem Eindruck des Schreckens des Todes zu beschreiben. Letzteren interpretiert Miss Marple darüber hinaus als ‚de[n] einzige[n] Ausweg, den sie [Marina Gregg als Mörderin; S. M.] noch hatte‘ (Christie, A.: Mord im Spiegel, S. 258), sowie – noch gesteigert – als ‚ein großes Glück‘ (ebd.), das nahezu bildhaft verklärt wird: Wie die gleichermaßen von ihrer Seelenpein wie von ihrer Schuld und der untrennbar damit verknüpften – offiziellen – Todesstrafe befreite Schauspielerin ‚mußte Lady of Shalott in ihrem Boot gelegen haben, [...] als sie nach Camelot gebracht wurde‘ (ebd.; im englischen Original: „A gleaming shape she floated by, / Dead-pale between the hou-

Dummheit besteht vor allem darin, sich von Udos „sprachlichen Erscheinungen, die in einem Text den Eindruck erwecken, daß der Autor den darzustellenden Sachverhalt ohne das Bemühen um Objektivität abbildet“¹, blenden zu lassen. Die der zu entschlüsselnden „Stilistik der Ironie“² inhärente Erwartungshaltung verbirgt sich für Marika Müller insofern in der Wechselwirkung von Äußerung und Erwidern, als „ironisch zu sein bedeutet, subjektiv und bewertend zu sein, und zwar in solchem Maße, daß der Rezipient seinerseits zu einer Stellungnahme herausgefordert ist“³. Doch seine eigene Frau ist dieser Herausforderung in keiner Hinsicht gewachsen, ganz einfach weil sie Udos Ironie wörtlich nimmt und daher als subjektiv auffasst. Sie glaubt, in seinem unumwunden geäußerten Polygamiegeständnis die Wiedergabe seiner Perspektive zu sehen, aus der er es sich erlauben kann, ohne Rücksicht auf Verluste dem außerehelichen Beischlaf zu frönen, obgleich es lediglich eine objektive Schilderung ihrer eigenen krankhaften Eifersucht verhüllt.

So wie damals ausschließlich Udo Anneroses „Hinterglasbilder[] [...] wohlwollend betrachtete“ (IN 36), ist nun sie die Einzige, die seine Ironie als seine persönliche kleine Kunst versteht, obwohl oder gerade weil sie nicht deren richtige Rezipientin ist und das schmückende Beiwerk, mit dem diese rhetorische Figur einen anderen Wahrheitsgehalt evoziert als den nur augenscheinlich in Worte gefassten, schlichtweg als „solche[n] Quatsch“ (IN 260) bezeichnet, der ungeachtet seiner Nichtigkeit letztlich „den armen Udo umgebracht“ (ebd.) hat. Es ist seine spätere Mörderin Silvia, der er sagen will: „DAS HAT JA LANGE GEDAUERT, BIS DU DEN SAFE GEKNACKT HAST“ (IN 259). Überhaupt nichts aber hat sie entgegen seinen Erwartungen „GEKNACKT“ (ebd.) – weder seinen Tresor noch seinen ironischen Sprachcode – und somit nicht einmal die Grundvoraussetzung für die ästhetische Kommunikation erfüllt, wie es Annerose und Udo allein durch die Akzeptanz der künstlerischen Existenz des anderen tun, während Reinhard die Kunst seiner Frau „schon lange im Wege [steht]“ (IN 131) und Silvia ihrerseits in Bezug auf ihren Mann nicht einmal „ahnte, was er [...] eigentlich trieb“ (IN 29). Als erste Person jedoch liest die von Udo dafür nicht auserkorene Annerose seine als Anrede formulierten Sätze,

ses high, / Silent into Camelot.” (Tennyson, A. L.: *The Lady of Shalott*, S. 167, V. 156–158)). Im Gegensatz zu Annerose jedoch fehlt Miss Marple – zumindest in diesem Kriminalroman – die verbale Konfrontation mit der Mörderin, sodass deren „Schönheit“ (Christie, A.: *Mord im Spiegel*, S. 258) in der Phantasie der Ermittlerin erhalten bleiben kann, während Silvia mit ihren in blinder Wut geschrienem Worten fortan nur noch als „die dumme Gans“ (IN 260) angesehen wird, die „den armen Udo umgebracht“ (ebd.) hat.

¹ Müller, Marika: *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*, Würzburg 1995 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 142; zugleich Dissertation an der Philosophischen Fakultät II der Universität des Saarlandes 1994), S. 135.

² Ebd.

³ Ebd.



für deren Verständnis er Silvia „ETWAS MEHR INTELLIGENZ ZUGETRAUT [HÄTTE]“ (IN 259). Ein wenig davon muss er seiner Frau immerhin noch „ZUGETRAUT“ (ebd.) haben, wenn er davon ausgegangen ist, dass sie überhaupt irgendwann seinem letztlich banalen Geheimnis auf die Spur kommen würde – wohlgermerkt zumindest noch zu seinen Lebzeiten und nicht über den weitaus umständlicheren Weg seiner Ermordung. Ein ausreichendes Maß an lebensrettender, wenn auch für Udo zu spät kommender „INTELLIGENZ“ (ebd.) wiederum bringt Annerose mit – zumindest als emotionale Variante¹, die aus der Eigenart Udos, die Telefonnummer seines Hausarztes nach dessen Bekunden „häufig und zu unmöglichen Zeiten“ (IN 256) zu wählen, auf deren gleichzeitige Verwendung als Tresorkombination schließt. Zwar handelt es sich dabei auch um einen kognitiven Prozess, der deduktiv Erkenntnisse überträgt, doch überwiegt hier das emotionale Verfahren, das ähnlich analytisch den Bedeutungsgrad von Bezugspersonen zu ermitteln vermag – in diesem Fall ausgerechnet den des Arztes, der dem Toten schlichte „Herzrhythmusstörungen“ (IN 260) bescheinigt hat. Ebendiese Diagnose ist es auch, die Silvia „im Bemühen, ihren Fauxpas wieder auszubügeln“ (ebd.), heranzieht, nachdem sie sich zuvor noch durch ihr spontan geäußertes Urteil „Er hat’s verdient!“ (ebd.), dessen „Worte einem Geständnis gleichkamen“ (ebd.), ins Abseits unangemessener Selbstjustiz manövriert hat. Dies hält sie nicht davon ab, in Richtung ihres unwissenden Beihelfers Reinhard zu wettern und die Dummheit ihrer gesamten Tat durch seine Faulheit bei der Entsorgung der verhängnisvollen Saftflasche zu kaschieren, die statt im „öffentlichen Container“ (ebd.) in seinem und damit auch Anneroses Hausmüll gelandet ist – „wo doch jeder weiß, daß Anne einen Tick mit der Mülltrennung hat“ (ebd.). Gar nicht so „dumm“ (ebd.) wie von Annerose angenommen meint Silvia zu sein, wenn sie auf diese letzte verzweifelte Weise das Verhältnis dumme Mörderin – kluge Ermittlerin ebenso umkehrt wie ihre eigene Abhängigkeit von dem Beweisvernichter Reinhard, dem sie auf einmal etwas „angeordnet“ (ebd.) zu haben behauptet, worum sie ihn zuvor noch „bat“ (IN 248). Der letzte ‚Respekt‘ vor ihrer damaligen Durchtriebenheit ist insofern erloschen, als auch „ihr trotziger Einwurf: ‚Ihr könnt mir nichts beweisen!‘ [...] kein taktisches Meisterstück“

¹ Gemeint ist hier als Gegenstück zur kognitiven die emotionale Intelligenz. Auf deren Träger bezogen fasst Bernhard Schneider in seiner Informatikdissertation zusammen: „Die emotionale Intelligenz verleiht einem Individuum [...] die Fähigkeit, eigene Emotionen zu erkennen und zu kategorisieren, zu überwachen und zu regulieren“ (Schneider, Bernhard: Die Simulation menschlichen Panikverhaltens. Ein Agenten-basierter Ansatz, Wiesbaden 2011 (zugleich Dissertation an der Fakultät für Informatik der Universität der Bundeswehr München 2010), S. 97). Diesbezüglich repräsentiert Silvia, weil sie all dieser Fähigkeiten zumindest in ihrem Handeln Udo gegenüber entbehrt, das scheiternde Beispiel einer Mörderin, indes Annerose in ihrem künstlerisch geschulten Empathieverhalten bereits einen Schritt weiter ist und „den emotionalen Zustand anderer Individuen deuten und entsprechend darauf reagieren [kann]“ (ebd.).

(IN 261) mehr darstellt und bereits durch das erste vorgegaukelte ‚Ass im Ärmel‘¹ Anneroses, „noch nach Monaten [...] eine derart hohe Digoxin-Konzentration im Körper nachweisen“ (IN 262)² zu können, im Keim erstickt wird. Mit der nachgesetzten Beto-

¹ Im vorherigen Kapitel bringt Noll das „Stilleben mit Schachbrett“ (vgl. IN StL 19) beziehungsweise „von den fünf Sinnen“ (IN 245) zur Sprache, auf dem die abgebildeten „Spielkarten fürs Auge“ (ebd.) stehen. Bei genauerem Hinsehen erkennt man auf der obenauf liegenden Karte einen Kreuz-Buben, der im Skatspiel als „der höchste Trumpf“ (Wienke, Gunda: Ich kann Skat spielen!, in: Axen, Jennifer/Phillips, Leigh: Alles, was du kannst, kann ich viel besser. Frauen machen Männersachen, aus dem Englischen von Petra Trinkaus, Bergisch Gladbach 2007 (zuerst amerikanisch: Anything You Can Do I Can Do Better, San Francisco (Kalifornien) 2006), S. 26–33, hier S. 29) gilt. Parallel zu den von Peter Nusser für den Thriller ermittelten und die „häufiger[e]“ (Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 57) von dessen beiden Varianten – deren erste „aus einer einheitlichen Figurenperspektive [...] erzählt“ (ebd.) würde – bildenden „zwei linear geführte[n] Handlungen, die an die ingroup bzw. outgroup gebunden sind“ (ebd.), jedoch als „Handlungsspiel“ (ebd., S. 59) nicht entsprechend der dem Detektivroman als „Denkspiel“ (ebd.) zugrunde gelegten „zwingenden Voraussetzung[] für den Erfolg der Denktätigkeit auch die Konstanz der Zahl der Personen“ (ebd.; siehe hierzu auch Kapitel 2.4.1, S. 121) garantieren können, dafür aber deren zunächst unkalkulierbare Erhöhung durch andere „überschaubare[] Grenzen“ (Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 59) samt „eine[r] moralische[n] Bewertung“ (ebd.) sowie „größere Möglichkeiten zur Psychologisierung der Figuren als der Detektivroman“ (ebd.) wettzumachen vermögen, führt auch beim Skatspiel ein Überschuss an Teilnehmern zu einer Umverteilung, die das Gleichgewicht wiederherstellt, denn „gespielt wird mindestens zu dritt. Spielt man mit vier Personen, muss jeweils der Kartengeber aussetzen (‚sitzen‘)“. (Wienke, G.: Ich kann Skat spielen!, S. 26) Eher als ‚liegend‘ ist die Position des in „Röslein rot“ (aus dem Leben) ausscheidenden Opfers Udo zu beschreiben, in dessen Haus sich gegen Ende des Romans die drei verbliebenen ‚Mitspieler‘ aufhalten. Sind neben dem Ermordeten als passivem Handlungsauslöser des Kriminal-, genauer gesagt wiederum des Detektivromans (vgl. Nusser, P.: Der Kriminalroman, S. 26) – das heißt als demjenigen, dem die den ursprünglichen, moralisch ‚unbefleckten‘ Zustand manipulierende aktive Tötung *angetan wird* – beziehungsweise dem passiven Vierten beim Skatspiel als „Kartengeber“ (Wienke, G.: Ich kann Skat spielen!, S. 26) auch noch die Buben aus dem Spiel ausgeschieden, angeführt von demjenigen mit dem Kreuz (das darüber hinaus die Macht des Todes allegorisieren könnte beziehungsweise die überlegene Rolle einer Ermittlerin, die Annerose von Udos Tod an zu bekleiden beginnt), gefolgt von dem als Ehe- und ‚Herzensbrecher‘ nicht länger als ‚Trumpf‘ zu bezeichnenden Reinhard, der vom ‚bösen‘ immer mehr zum bedeutungslosen ‚schwachen Buben‘ mutiert, kommt als höchster der „weiteren Trümpfe“ (ebd., S. 29) endlich das „Ass“ (ebd.) einer der beiden übrig bleibenden Frauen zum Einsatz, das Annerose nun prompt aus dem ‚Ärmel‘ schüttelt, um damit das ganze tödliche Spiel der anderen Frau ins Wanken zu bringen.

² Zu den beiden Herzglykosiden Digoxin und Digitoxin vgl. Reichl, Franz-Xaver: Taschenatlas der Toxikologie. Substanzen, Wirkungen, Umwelt, 145 Farbtafeln von Ruth Hammelehle, 2., aktualisierte Auflage, Stuttgart 2002 (zuerst 1997), S. 72: „Die aus den verschiedenen Stammpflanzen des Fingerhuts (*Digitalis purpurea und lanata [...]*) extrahierten Glykoside [...] werden [...] bei Herzinsuffizienz angewandt. [...] Zu den lebensbedrohlichen Vergiftungssymptomen zählen die Herzarrhythmien, die sich je nach Ausgangszustand des Vergifteten (herzgesund bzw. -krank) in *bradykarden* [verlangsamte Herztätigkeit aufweisenden; S. M.] Formen (Sinusbradykardie, AV-Block, Tod durch Asystolie) bzw. *tachykarden* [beschleunigte Herztätigkeit zeigenden; S. M.] Rhythmusstörungen (ventrikulären Tachyarrhythmien, Vorhofextrasystolen, Tod durch Kammerflimmern) manifestieren können [...]. [...] Die optimale Digoxin-(Digitoxin-)Konzentration im Plasma liegt bei 0,8–1,4 (10–30) ng/ml. Beim Überschreiten der therapeutischen Dosis um das 1,5- bis 3fache ist mit toxischen Symptomen zu rechnen. Über 2,0 ng/ml Digoxin (30–40 ng/ml Digitoxin) ist ein in den toxischen Bereich übergehenden [!] Plasmaspiegel. Bei 6,3 ng/ml Digoxin kommt es zu Kammerflimmern“ (ebd.), an dem vermutlich Udo gemäß seinem Hausarzt letztlich verstorben ist (vgl. IN 187 f.). Weitere Unterschiede zwischen den beiden Digitalis-Extrakten bestehen in ihrer jeweiligen ‚Ausschöpf- und Ausscheidbarkeit‘: „Digoxinpräparate haben eine Bioverfügbarkeit von 50–90 %, die Bioverfügbarkeit von Digitoxin liegt hingegen bei fast 100 %. Digoxin hat bei normaler Nierenfunktion eine Halbwertszeit für die Elimination von 40–45 h, für Digitoxin liegt die Halbwertszeit unabhängig von der Nierenfunktion bei 7–9 Tagen.“ (Hoppe, U[ta] C./



nung von Silvias ‚Fehler‘, sich unvoreilhafterweise nicht „für eine Feuerbestattung entsch[ie]den“ (IN 262) zu haben – was wörtlich seziert im Widerspruch zu Silvias kurz zuvor verwendeter Allegorie steht, für die Authentizität von „Udos Schrift [...] die Hand ins Feuer“ (IN 258) zu legen¹ –, modifiziert Annerose darüber hinaus die Tat durch theoretisch eingewobene alternative Handlungsabläufe. Somit übernimmt sie als unbeauftragte Ermittlerin die „de[m] perfekte[n] Mord“² – gestützt auf „die These [...], es sei unmöglich, einen Mord zu beweisen, wenn der Täter kein Motiv habe und die Tatwaffe nicht gefunden werde“³ – angemessene Intelligenz, der die tatsächliche Mörderin nicht gerecht wird. Womöglich müsste diese dennoch nicht ihre letzte Hoffnung auf anerkannte Raffinesse ‚begraben‘, wäre sie mit dem von Jörg von Uthmann in seiner „Kleinen Kulturgeschichte des Mordes“ geschilderten Fall der des zwölfwachen Giftmordes – der den an ihrem Ehemann mit einschließt und zumindest dadurch Silvias Tat ähnelt – be-

Erdmann, Erland: Chronische Herzinsuffizienz, in: Klinische Kardiologie. Krankheiten des Herzens, des Kreislaufs und der herznahen Gefäße, hrsg. von Erland Erdmann, Heidelberg ⁸2011 (zuerst hrsg. von Gerhard Riecker 1975), S. 123–180, hier S. 161) Es sei denn, vor deren Ablauf erfolgt eine Kremation – die bei ihrer Methode der ‚Eliminierung‘ ohnehin über eine ‚Halbierung‘ der Substanz hinausginge. Doch mit dem Giftmord schien für Silvia hinsichtlich ihres Gatten das gebotene Maß an Vernichtung erfüllt. Was allerdings die dadurch eventuell ausgebliebene Vernichtung an Beweismitteln betrifft, so bleibt der nicht ganz uneigennützig agierenden ‚Ermittlerin‘ Annerose, auch wenn ihr „selbst nicht klar [war], ob sich bei einer Exhumierung und nachträglichen Obduktion das Gift noch feststellen ließ“ (IN 262), zumindest noch ein Hauch Hoffnung auf Überführung ihrer zur Nebenbuhlerin und Mörderin mutierten Freundin.

¹ Außerdem werden hier Assoziationen an Silvias Giftmischkunst und die Zweckentfremdung ihres Besessens (vgl. IN 239) geweckt, den eine Hexe in Ausübung ihres Amtes ebenso wenig zum Kehren verwendet wie Silvia, als sie Annerose die Treppe hinunterstößt (vgl. ebd.), und mit dem sie das Umfeld der „Hexenküche“ (vgl. Goethe, J. W. v.: Faust. Der Tragödie erster Teil, S. 75–84 (Szene „Hexenküche“, V. 2337–2604)) aus Goethes „Faust“ in Richtung des von ihr umtanzten Feuers der „Walpurgisnacht“ (vgl. Goethe, J. W. v.: Faust. Der Tragödie erster Teil, S. 121–132 (Szene „Walpurgisnacht“, V. 3835–4222)) verlassen kann (zu beiden genannten „Faust“-Szenen siehe auch Kapitel 4.3.2, S. 382) – was indirekt auch auf die Erweiterung des Wirkungskreises Silvias von Udos Vergiftung aus Eifersucht und Geldgier auf Anneroses Sturz zur Vertuschung der Straftat verweist. Ausgerechnet letztere Geschädigte selbst, die darüber hinaus die mörderischen Zusammenhänge durchschaut, wird von ihrem Mann in seiner rhetorischen Frage „Oder bist du eine Hexe und kannst Gift vertragen, das einen Ochsen umhaut?“ (IN 250) mit jenem dämonischen Wesen verglichen, das sie zu bekämpfen sucht. Doch beweist Anneroses Antwort „Es war gar nicht die bewußte Flasche. Ich wollte wissen, ob du mich kaltblütig sterben lassen würdest!“ (ebd.), dass sie allenfalls die List, nicht aber die Bösartigkeit einer Hexe, wie es Silvia tut, verkörpert.

² Uthmann, J. v.: Killer, Krimis, Kommissare, S. 122.

³ Ebd. Uthmann illustriert das Phänomen der unaufklärbaren Tat mit dem die oben genannte Behauptung aufstellenden „Giovanni Scattone und Salvatore Ferraro [...], zwei junge[n] Dozenten, die ein rechtsphilosophisches Seminar leiteten“ (ebd.) – „Thema [...]: der perfekte Mord“ (ebd.) – und die mutmaßlich „am 9. Mai 1997 [...] die Studentin Marta Russo auf dem belebten Campus der römischen Universität La Sapienza aus heiterem Himmel erschossen“ (ebd.). Für den Fall, dass sie die Täter waren, kamen sie ihrem Seminarthema insofern recht nah, als dessen Folge ein „sechs Jahre“ (ebd.) währender Prozess war und das abschließende „Urteil [...] ein Kompromiß, der niemanden befriedigte: Scattone wurde zu fünf Jahren und zwei Monaten Gefängnis verurteilt, Ferraro als Gehilfe zu vier Jahren und zwei Monaten. Beiden wurde die Untersuchungshaft auf die Strafe angerechnet: Ferraro konnte das Gefängnis sofort verlassen, Scattone brauchte nur ein Jahr abzusitzen.“ (ebd., S. 123)

schuldigten Französin Marie Besnard vertraut, bei deren fast zehnjährigem Prozess¹ schließlich erreicht wird, „die Beweisaufnahme auf ein Gebiet zu schieben, auf dem unter den Wissenschaftlern Unsicherheit herrschte – die Möglichkeit, daß das Gift über die Mikroben der Friedhofserde in die Leichen gelangt war“².

4.3.4.2 *Nach Inventur geschlossen*

Was folgt, ist nach Reinhardts ‚Drohung‘, „den Rest [s]eines Lebens [...] zufrieden im Kloster [zu] verbringen“ (IN 262), „Silvia[s] [...] steinerweichende[] Beichte“ (ebd.), untermauert durch „die ganze Tristesse eines freudlosen Ehelebens [...], durch das sich sexuelle Frustration von Anfang an wie ein Leitmotiv hindurchzog“ (IN 262 f.). Wenn als „Leitmotiv“ (IN 263) für das abschließende Kapitel dieses Kriminalromans „Rachel Ruysch [...] in ihrem kleinen Blumengebinde einen Zweig mit blaßrosa Edelrosen in den Mittelpunkt []stellt“ (IN 261), wird man aus der Perspektive einer „Malerin, deren duftiges Gemälde auf das Jahr 1695 datiert ist“ (ebd.; vgl. IN StL 20), entweder Zeuge einer ‚verblässenden‘ Liebe³ oder einer einstmals ‚blassen‘ Frau, auf die sich am Ende aller Blicke fokussieren. Gemäß Erika Gemar-Koeltzsch illuminiert der „Lichtakzent [...] nicht nur den Blumenstrauß, der an dieser Stelle die größten und wertvollsten Blumen aufweist, sondern das ganze Bild erhält durch ihn sein kompositorisches Zentrum“⁴. Auch wenn die Ich-Erzählerin betont, die Künstlerin habe „sehr präzise [...] die bösen Stacheln gemalt, die ein allzu forsches Hinlangen unmöglich machen“ (IN 261), und damit unterstreicht, wie ‚dornig‘ und schmerzhaft Anneroses eigener, ebenso „präzise“ (ebd.) zurückgelegter Weg von der Gelegenheitsmalerin über die Privatermittlerin bis hin zur Berufskünstlerin war, der sie am Ende immerhin ihre Ehe gekostet hat, zeigt Gemar-

¹ Vgl. ebd., S. 156 f.; der Mordprozess zog sich von Anfang 1952 bis Ende 1961 hin und endete mit einem Freispruch „aus Mangel an Beweisen“ (ebd., S. 158).

² Ebd., S. 157. Die ihr zugeschriebenen zwölf Opfer starben allesamt durch Arsen (vgl. ebd.). Am Ende scheint Marie Besnard sich selbst als Dreizehnte in deren Unglück einreihen zu wollen, denn „als sie 1980 starb, hinterließ sie ihren Körper denjenigen, die auch ihre Verwandtschaft seziert hatten – den Gerichtsmedizinern“ (ebd., S. 158).

³ Vgl. Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 96, wo der Autor Rot und Weiß den beiden Geschlechtern zuordnet; siehe hierzu auch Kapitel 2.2.6, S. 54. Aus der Tatsache, dass Rosa als Mischfarbe aus Rot und Weiß hervorgeht, lässt sich schließen, dass ein zu starker Helligkeitsgrad des durch die Mischung ohnehin bereits abgeschwächten weiblichen roten Farbtons auf einen zu großen Anteil an Weiß und damit an Männlichem zurückzuführen ist. Zur Farbe Rosa vgl. auch Gross, R.: Warum die Liebe rot ist, S. 269; siehe vor allem zum Aspekt der ‚Verunreinigung‘ des Grundfarbtons auch Kapitel 2.2.6, S. 55, Anm. 3, sowie Kapitel 4.2.4, S. 349 (Rot und Weiß als Verbindung von Frauenblut mit Männersperma). Zur Konnotation von ‚Rosa‘ mit ‚Schwein‘ siehe auch Kapitel 2.5.2, S. 147 (vgl. hier insbesondere SD 9 f. und SD 15), sowie Kapitel 4.2.4, S. 349, Anm. 2.

⁴ Gemar-Koeltzsch, E.: Luca Bild-Lexikon, Bd. 3: Künstlerlexikon L–Z, S. 848.



Koeltzschs Bildbeschreibung, dass letztlich die Ästhetik der Gestaltung nicht nur Details des schönen Gegenstandes, sondern diesen selbst als Mittelpunkt ‚ins rechte Licht zu rücken‘ vermag. Weder ist das Licht in die Dunkelheit gebettet, noch können die Dornen dem Blumenstrauß etwas anhaben. Statt das Schöne zu trüben, verleiht ihm das Dunkle als Kontrast erst seine Konturen, während die Dornen betonen, dass die Gefahr nur von der Natur, nicht aber von der Kunst ausgeht, dass die Pracht des künstlerischen Arrangements zwar nicht mit gierigen Händen, dafür aber mit neugierigen Augen ‚greifbar‘ wird. Wie um dennoch die Verbindung zur plastischen Realität zu erhalten, „nutzt [...] Rachel Ruysch eine Art bildnerischer Collagetechnik, indem sie statt gemalter Schmetterlinge Teile lebender Falter ihren Bouquets einfügt“¹. Schon seine ikonographische Bedeutung und Sonderstellung „unter den zahlreichen Tierdarstellungen in der sefardischen Sepulkralkultur“² verweist auf die Übergangsfunktion dieses Tieres, wird es doch laut einem Aufsatz des Linguisten, Romanisten, Orientalisten und Balkanologen Michael Studemund-Havély

von Juden und Christen gleichermaßen als Symbol für die Seele („Seelenbegleiter“) und als ein sich wandelnder Lebensabschnitt verstanden [...]. Bei den aschkenasischen Juden symbolisiert der Schmetterling seit dem 19. Jahrhundert die Unsterblichkeit der Seele und ihre Befreiung aus dem Körper.³

Annerose macht sich die Symbolkraft dieses Tieres insofern zunutze, als auch sie nach der „Befreiung“⁴ von den dem „Körper“⁵ auferlegten ‚ehelichen Pflichten‘ samt seiner Angreifbarkeit durch außerehelichen Beischlaf einen neuen „Lebensabschnitt“⁶ als selbstbestimmte Künstlerin in Angriff nimmt, nicht ohne mit ihren eigenen von der Natur mitgegebenen Widerspenstigkeiten zu kokettieren:

Da ich meine eigenen Stilleben in Zukunft mit einer winzigen Rose signieren werde, darf ich beim Malen natürlich niemals die Dornen vergessen. Röslein nannte mich mein allererster Liebhaber und bedachte dabei wohl kaum meine stachelige und wehrhafte Seite (IN 261),

die erst nach dem Erwachen aus ihrem ‚Dornröschenschlaf‘ freigelegt wird.⁷ Im Gegensatz zu ihrem zu Rezeption und Konzeption von Stilleben gleichermaßen fähigen künst-

¹ Ebd.

² Studemund-Havély, Michael: Grenzenlos und globalisiert. Sefardische Grabkunst in der Alten und der Neuen Welt, in: Jüdische Friedhöfe. Kultstätte, Erinnerungsort, Denkmal, hrsg. von Claudia Theune und Tina Walzer, Wien/Köln/Weimar 2011, S. 131–167, hier S. 144.

³ Ebd., S. 146.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Dornröschen, S. 183. Siehe hierzu, von der ‚zauberhaften‘ Fiktion übertragen auf Anneroses ‚zauberhafte‘ Realität, auch Kapitel 4.2.2, S. 321: Zu jener passiven Zeit der teilweise sprichwörtlich ‚ver-

lerischen Talent bleibt ihr Bezug zum Todesfall einseitig – zunächst im positiven Sinne, weil sie den Mord nicht begehen muss, um ihn zu rekonstruieren, allerdings nicht ohne den negativen Beigeschmack eines letztlich weniger auf ausgleichende Gerechtigkeit denn auf ihre Selbstentfaltung bedachten Verhaltens, das ein Verbrechen aufklärt, ohne es zur Anzeige zu bringen. Doch im Hinblick darauf, dass dies nicht aus sentimentalischen Skrupeln oder aus anderweitigen altruistischen Ambitionen gegenüber einer „demselben Urgroßvater“ (IN 273) entstammenden Verwandten geschieht, sondern in Erwartung eines eher für Annerose lukrativen „Haustausch[es]“ (IN 264), der auf nichts anderem als Erpressung basiert, muss Letztere auch sich selbst den Makel einer Verbrecherin aufdrücken lassen. Moralisch verhält sich ihre Funktion als Ermittlerin infolgedessen nicht komplementär zu der ohnehin vor sämtlichen Wertmaßstäben gefeierten Rolle als Malerin; allenfalls ästhetisch vermag ihr Kunstverstand die Wahrnehmung von Unstimmigkeiten innerhalb eines Bildkonzeptes von der Stilleben- auf die Lebensebene zu übertragen: So sieht sie in der „Vase mit Blumen“ von Daniel Seghers (vgl. IN StL 1): „Jede führt ein Eigenleben“ (IN 7), erfasst mit geübtem Auge die Summe der Pflanzen ebenso wie ihre einzelnen Summanden, bis sie zu dem Schluss kommt, dass es sich dank eines „geknickt [...] nach unten“ (ebd.) geneigten Subtrahenden in Form einer „einzig[e] Knospe unter den Blumen“ (ebd.) tatsächlich um eine Differenz handelt. In der Kunst kann sie ignorieren, was ihr in der Mathematik zu schaffen macht, wo sie generell „nur addieren und nicht subtrahieren“ (IN 14) und beim Tanken „den Anblick des gefräßigen Geldanzeigers nicht“ (IN 13 f.) ertragen kann, vielleicht gerade weil sie stets „addieren“ (IN 14) zu müssen glaubt.¹ Wie um dagegen anzukämpfen, entwickelt sie in ihrem Alltag eine aus-

schlafenen‘ Momente der Selbstverwirklichung passt die von ihrem „erste[n] Freund [...] Gerd Triebhaber“ (IN 13) vollzogene Verballhornung ihres von ihm als „unzumutbar“ (ebd.) empfundenen „Namen[s] ‚Annerose‘“ (ebd.) zumal in ihrer Auslegung als „Kurzform für ‚Neuröslein‘“ (ebd.).

¹ Dass die Ich-Erzählerin auch in dieser Hinsicht einen ‚sprechenden Namen‘ trägt, könnte ein Beispiel nahelegen, das Dorothy L. Sayers im Zusammenhang mit den von ihr entwickelten „Kennzeichen des Detektivproblems“ (Sayers, D. L.: *Homo Creator*, S. 231; siehe hierzu auch Kapitel 4.3.2, S. 385, Anm. 1) und deren Übertragung auf die Lebenswirklichkeit nennt: „Um uns davon zu überzeugen, daß wir das Leben ‚lösen‘ können, brauchen wir es nur mit Begriffen zu bestimmen, die eine Lösung zulassen. Wenn wir dies nicht tun, so ist nicht nur die Lösung, sondern das Problem selbst unverständlich. Nehmen wir als Beispiel eine Rose. Wie soll man vorgehen, um eine Rose zu lösen? Man kann Rosen züchten, sie riechen, pflücken und tragen, zu Parfum verarbeiten oder die Blätter im Glas aufheben, man kann sie malen oder ein Gedicht über sie schreiben; dieses alles sind schöpferische Tätigkeiten. Aber kann man Rosen ‚lösen‘? Hat dieser Ausdruck irgendeinen Sinn? Nur dann, wenn man die Rose vorher mit Begriffen definiert, welche die Antwort bereits voraussetzen.“ (Sayers, D. L.: *Homo Creator*, S. 231 f.) In einem einzigen Satz aus dem Beginn von „Röslein rot“ vermag die Protagonistin all das auszudrücken, was auch Sayers mit ihrer Ablehnung eines unkreativen, lebensbestimmenden Lösungsweges zu sagen scheint: „Obwohl rote Rosen eine verhängnisvolle Rolle in meinem Leben spielen, ist diese Knospe mein Liebling.“ (IN 7) Das unverhüllte Zugeständnis, dass ihr die Blume (in Form der Liebesbotschaft Imkes, vgl. IN 39) Unglück bringt und somit kein ‚Patentrezept‘ für ein friedliches Leben (siehe hierzu ebenfalls Kapitel 4.3.2, S. 385, Anm. 1) bietet, tut ihrer Zuneigung zu deren „geknickt[er] [...] Knospe“ (IN 7) als Inbegriff des zum Scheitern bestimmten Starts in das Leben keinen



geprägte Neigung zur Loslösung des Einzelnen, sodass ihr „Tick mit der Mülltrennung“ (IN 260) die verhängnisvolle „Flasche mit Grapefruitsaft“ (IN 185) gar als doppelten Fehler im System offenbart: Erstens liegt sie nicht in Silvias, sondern in Anneroses „Mülltonne“ (IN 190), zweitens ist Letztere wiederum nicht für „Glasmüll“ (ebd.) vorgesehen. Erst als Annerose den Flascheninhalt als Beweisstück hat analysieren und auf ihrer „Skizze [...] von Udos Nachttisch“ (IN 219) als Korrektiv der fehlenden „Pillenpackung“ (ebd.) hat einfügen können, ist die Differenz wieder ausgeglichen und die quälende Subtraktion rückgängig gemacht.

Dem Opfer hingegen bleibt jedwede noch so geringe ‚Abstandssumme‘ für den Verzicht auf Wiedergutmachung verwehrt. Als Toter wäre Udo der Einzige, der eine angemessene ‚Entschädigung‘ aushandeln könnte; die Überlebenden hingegen haben noch kein Mitspracherecht für diesen Daseinsbereich erworben. Gegen diese allgegenwärtige Ungerechtigkeit hülfe letztlich nur der allgemeine „Tod [...] als Stabilisator von Lebensunterschieden“¹, eine Funktion, mit der das Lebensende „als Instrument sozialer Kontrolle“² herabgestuft würde, von Christiaan L. Hart Nibbrig „als Jedermann-Syndrom“³ be-

Abbruch. So wie laut Sayers „der Parfumhändler [...], der Gärtner, die Frau und der Maler, die mit der Rose selbst beschäftigt sind und nicht mit ihrer Lösung, [...] der Welt neue Offenbarungen der Rose geben und sich dadurch gegenseitig die Rose in der Kraft des Geistes mitteilen [können]“ (Sayers, D. L.: *Homo Creator*, S. 232), weiß auch Annerose womöglich, dass sie deshalb Subtraktionen meidet, weil deren Ergebnis niemals ein ‚Produkt‘ als ‚Lösung‘ in Aussicht stellt und ein Leben voller ‚Differenzen‘ ihrer Kreativität und darin vollzogenen Produktivität nicht förderlich ist. Analog zu Sayers’ Feststellung, „das Wissen des Künstlers um seine eigene schöpferische Natur [sei] oft unbewußt; er geh[e] den geheimnisvollen Weg des Lebens in seltsamer Unschuld“ (ebd., S. 234), ist auch Annerose gleichsam ‚entschuldigt‘, wenn sie mit ihrer Leidenschaft im doppelten Wortsinne nicht ‚gerechnet‘ hat: „Ich vergaß mich selbst und mein Los als geplagte Ehefrau und Mutter, ich vergaß auch gelegentlich, daß es Zeit zum Kochen war.“ (IN 27) Indem sie die „zu Beginn [ihr]er Malbegeisterung benutzte[n] [...] Vorlagen aus einem Kunstband über Motivbilder“ (ebd.) dadurch ersetzt, „frei zu malen“ (ebd.), stimmt sie erst recht mit Sayers’ Forderung überein, „d[as] Material [jeines Buches [...]] [zu] gebrauchen, um etwas *Neues daraus zu schaffen*“ (Sayers, D. L.: *Homo Creator*, S. 212 f.).

¹ Hart Nibbrig, C. L.: *Ästhetik des Todes*, S. 18.

² Ebd.

³ Ebd. Vgl. hierzu Hofmannsthal, Hugo von: *Jedermann*. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes, erneuert von Hugo von Hofmannsthal, Berlin ¹⁶1913 (zuerst 1911). Jedermanns pekuniärer Besitz, sein ‚Mammon‘, der ihn zu Lebzeiten – aus der falschen, und zwar der materiellen Perspektive betrachtet – von seinen Mitmenschen unterschied, entlarvt sich kurz vor Jedermanns Tod als dessen Lebenslüge, in der er glaubte, Mammon sei ihm „zu Diensten in Haus und Gassen“ (ebd., S. 81) gewesen. Gleichwohl entblößt Letzterer, als er offenbart, dass er nicht Jedermanns „leibeigener Knecht und Sklav“ (ebd.) ist, umgekehrt seinen vermeintlichen und dementsprechend wenig respektvoll betrachteten Besitzer als „Hampelmann“ (ebd.), den Mammon „alleinig [...] nasführen“ konnte, weil Jedermann zumindest in dieser Interpretation des Lebens und seines Wertemaßstabs nach Mammons Worten nur noch als „Laff, [...] ungebrannter Narr, Erznarr“ (ebd.) zu bezeichnen ist. Am Ende wird dem ehemaligen ‚Narren‘ dank seines ‚Glaubens‘ vor Augen geführt: Er „tritt vor den Richter nackt und bloß / Und seine Werke allein, / Die werden ihm Beistand und Fürsprech sein“ (ebd., S. 107). Das, was er aus seinem Leben gemacht hat, kann ihm auch im Tod keiner mehr nehmen. Am ‚schnöden Mammon‘ hingegen können sich die Überlebenden ‚gütlich tun‘ – wenn sie wie einst Jedermann dem ‚Wahn‘ verfallen sind, Mammon sei das eigentliche ‚Gut‘ auf Erden, das einen auch nach dem Ableben mit Ruhm erfülle. Mithin hat sich, wer sich von seinem Mammon nicht ‚knechten‘ (vgl. ebd., S. 81) lässt, bereits zu Lebzeiten in ein ver-

zeichnet. Befällt dies die Überlebenden, wird der Gegenpart des Todes neu besetzt; das Leben tritt in den Hintergrund und macht Platz für etwas, was den Tod unvergleichlich stärker herausfordert: die Krankheit. Gerade weil diese ihm als Vollendung ‚entgegenfiebert‘, weiß er nicht, wie er solch hehrem Anspruch gerecht werden kann, was ihn letztlich schwächt. Stark ist er nur im Kampf gegen das Leben, das seine Vollendung in sich sucht und dabei keine Unterbrechung von außen, geschweige denn von ‚jenseits‘ duldet. Für Hart Nibbrig bedeutet „über Tod zu reden – die größte, über-menschliche Übertragungsleistung“¹, vielleicht weil der Mensch durch seine Sprache den Tod ins Leben zu holen vermag und dadurch das für gewöhnlich umgekehrt agierende Machtgefüge ad absurdum führt. Letztlich bleiben die Worte dieser Sprache nur

Metaphern, die der Tod erzwingt [...]. Sie haben einen Erfahrungsbereich zu erschließen, der nur zugänglich ist wie die imaginären Zahlen, ohne Rekurs zunächst auf eine teilbar-mittelbare gemeinsame Wirklichkeit zwischen Text, Leser und Autor. Auf der ästhetischen Spritztour ins out zählen nur die Darstellungsmittel. Unge-
wiß, ob sie gedeckt sind durchs Darzustellende oder nicht.²

Somit kann eine von „imaginären Zahlen“³ durchsetzte Rechnung gerade in der realen Welt der reellen⁴ Möglichkeiten letztlich nicht aufgehen, auch wenn Annerose das Er-

nünftigeres Wertesystem begeben, oder er ist dem „Jedermann-Syndrom“ (Hart Nibbrig, C. L.: Ästhetik des Todes, S. 18) – wie Udo auch – längst erlegen.

¹ Hart Nibbrig, C. L.: Ästhetik des Todes, S. 18.

² Ebd., S. 18 f.

³ Ebd., S. 18.

⁴ In diesem ‚Wortspiel‘ wird die ‚reelle Umsetzbarkeit‘ vor allem deshalb in die – redundant ausgedrückt – ‚reale Wirklichkeit‘ integriert, damit der Gegensatz nicht nur zwischen *Realität* und Fiktion, sondern darüber hinaus zwischen *reellen* und imaginären Zahlen deutlich wird: „Eine Zahl, die rational oder irrational ist, wird reelle Zahl genannt [...]. Reelle Zahlen können addiert, subtrahiert, multipliziert und dividiert (ausgenommen durch 0) werden, das Ergebnis ist stets eine reelle Zahl.“ (Hoffmann, Manfred: *Mathematik. Formeln, Regeln und Merksätze*. Mit vielen Beispielen, München 2010, S. 125) Für ein anderes Ergebnis bedarf es einer Erweiterung des ‚Zahlenspektrums‘: „Vermutlich erfand Gerolamo Cardano (1501–76) imaginäre Zahlen – Zahlen, deren Quadrate negative reelle Zahlen sind. [...] Komplexe Zahlen entstehen, wenn man reelle und imaginäre Zahlen verknüpft. [...] Heutzutage finden komplexe Zahlen in vielen Bereichen der Naturwissenschaften Anwendung, wie z. B. in der Wechselstromlehre, bei Beschreibungen von Kreisbewegungen und in der Schwingungslehre.“ (Motzer, Wolfgang: *Update Mathematik*, München 2010, S. 76) Mithin kann auch eine ‚negative Imitation‘ Einzug in die Lebenswirklichkeit halten, oder anders ausgedrückt: „Imaginäre Zahlen waren einst künstliche Zahlen. Aber die Mathematiker erkannten schnell, dass es sie auch in der realen Welt gibt.“ (Forseth, Krystle Rose/Burger, Christopher/Gilman, Michelle Rose/Rumsey, Deborah/Ryan, Mark: *Grundlagen der Analysis für Dummies*, Übersetzung aus dem Amerikanischen von Judith Mur, Fachkorrektur von Patrick Kühnel, Weinheim 2010 (zuerst amerikanisch: *Pre-Calculus For Dummies*, Indianapolis (Indiana) 2008), S. 30) Mit einer zusätzlichen Wert(schätz)ung lässt sich festhalten: „Imaginäre Zahlen sind für die reale Welt genau so wichtig wie reelle Zahlen, aber ihre Anwendungen sind hinter sehr komplizierten Konzepten verborgen, wie etwa Chaostheorie oder Quantenmechanik.“ (ebd., S. 261) Anneroses eigenes – weniger künstliches als vielmehr künstlerisches – Konzept hingegen ist nicht derartig kompliziert, dass es ihre *Imagination* zu verbergen sucht, sondern es genügt, Letztere als *Phantasie* zu interpretieren, die Anteil an der *Realität* gleichermaßen hat wie gewinnt. Das ‚Chaos‘ ist dabei höchstensfalls als der künstlerischen Entfaltung entgegengesetzte Herausforderung des nach wie vor zu *praktizierenden*



gebnis trotz Subtraktionsschwäche (vgl. IN 14) doch noch ermittelt hat. Wer aber ein Ergebnis nicht allgemein einsehbar macht, nützt keinem außer sich selbst damit. Da ein solches Verhalten weder moralisch noch ermittlungstechnisch vertretbar ist, kann sich Annerose am Ende ‚nur‘ noch als Künstlerin betätigen, wenn auch in einer ‚neue[n] Villa‘ (IN 270) mit ‚Wintergarten als Atelier‘ (ebd.). Wie auch der Mörderin Silvia lässt Annerose ‚den Spinnen im Haus freie Bahn [...], Reinhard hat das nie geduldet. Die zarten Netze, die mich umgeben, schützen und behüten mich‘ (ebd.) – nicht minder als die Tatsache, dass sie ‚beim Notar [...] [i]eine Niederschrift über Udos Todesursache hinterlegte‘ (IN 266). Dies dürfte sie gut schlafen lassen, schließlich hat sie sich ‚endlich ein eigenes Bett gekauft, ein gesundes, wie ich es in der Sprache meiner Mutter nenne‘ (IN 270).

Auf den Handlungsaufbau bezogen fügt sich ‚Röslein rot‘ dem ersten Anschein nach in das von Andreas Blödorn zusammengefasste Genrekonzepit ein, verbirgt sich doch in ähnlicher Form hinter

dem häufig als ‚*Rätselroman*‘ bezeichneten Krimi der klassischen Periode des ‚Golden Age‘, dessen bekannteste Vertreterin Agatha Christie ist, [...] ein dreischrittiges Denkmodell [...], das einen idyllischen Ausgangszustand der Ordnung und des Friedens durch eine vorübergehende Ordnungsstörung in Frage gestellt sah, diese Störung aber durch die Aufklärung der Motive und des Tathergangs und der Überführung (Besiegung) des Täters schließlich beseitigte. Damit konnte der Zustand der gesellschaftlichen Ordnung am Ende gänzlich wiederhergestellt werden.¹

Der ‚Dreischritt‘ stimmt bei Noll insofern, als die anfängliche Idylle – allerdings durch Rückblicke in eine noch immer nicht gänzlich überwundene traumatische Kindheit bereits nicht als makellos vermittelbar – durch Ehebruch und Mord unterbrochen wird, bevor sie am Ende ‚wiederhergestellt‘² ist, notabene jedoch nicht in ihrem Originalzustand und erst recht nicht ‚der gesellschaftlichen Ordnung‘³ entsprechend, abgesehen davon, dass die Rolle des Opfers per definitionem nicht wieder in ihr Gegenteil verkehrt werden kann. Doch selbst bei Berücksichtigung dieser für den Kriminalroman nahezu existenziellen Ausnahme, die das Opfer zumindest im Hinblick auf seine Physis notwendigerweise aus der Schlussidylle ausklammert, lässt ‚Röslein rot‘ gemäß ‚den relevanten Strukturmerkmalen das Figurentableau mit seiner funktionalen Gliederung in Opfer, Tä-

Lebensalltags von Bedeutung. Sich hingegen der Aufgabe zu verschreiben, eine bloße ‚*Theorie des Chaos*‘ aufzustellen, kann für Anneroses ‚*Imaginationskunst*‘ kein angemessenes Ziel darstellen und sollte Verfechtern der ‚*imaginären Zahlenkunst*‘ vorbehalten bleiben.

¹ Blödorn, Andreas: Gestörte Ordnungen. Erzählstrategien im deutschen Kriminalroman der 80er und 90er Jahre, in: All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien, hrsg. von Hans Kraus, Kiel 2001 (Literatur- und medienwissenschaftliche Studien, Bd. 2), S. 212–233, hier S. 214.

² Ebd.

³ Ebd.

ter, Verdächtige, Helfer usw.¹ zwar nicht völlig vermissen, aber auch nicht wohlgeordnet wiederfinden. Zum Preis des Existenzverlusts erhält allenfalls eine ‚geordnete Insolvenz‘ das Personengerüst noch aufrecht: Udo als ‚Opfer‘² konnte nur noch ‚ordnungsgemäß‘ beigesetzt werden, Silvia als seine Mörderin übernimmt statt der Verantwortung für ihre Tat „einen großen maroden Bauernhof in Schleswig-Holstein“ (IN 267), bleibt ihren beiden Töchtern zugegebenermaßen als – wohlgemerkt den Vater ermordet habende – Mutter erhalten, „Verdächtige“³ gab es außer ihr ohnehin nicht, mit kurzzeitiger Ausnahme von Reinhard, der zum „Helfer“⁴ nur in Arglosigkeit wird, während er am Ende zwar im selben Haus wie zuvor, jedoch ohne Annerose wohnt. Der Status einer von ihm mehrfach betrogenen Ehefrau motiviert diese zum Ausbruch und buchstäblichen Richtungswandel, sodass sie nicht ihn von ihrer Nebenbuhlerin zurückholt, sondern als günstigere Alternative deren trautes Heim dem ‚aufgewärmten‘ trauten Eheglück vorzieht. Zumindest in passivem und aktivem Kunstgenuss aber lässt die zwischenzeitliche Ermittlerin und finale Erpresserin Kontinuität walten. Da Annerose in dem durch eher ‚unkonventionellen‘ Tausch erworbenen Mordhaus zwar „den Wintergarten als Atelier“ (IN 270) nutzen kann, dessen ungeachtet jedoch „viele große Räume besitz[t], die [sie] gar nicht alle bewohnen kann“ (ebd.), bezieht letztlich Imke als ehemaliges psychisches „Opfer“⁵ das „Schlafzimmer“ (IN 270), in dem Udo der physische Tod ereilt hat. Der Schluss legt den Eindruck nahe, dass Noll nicht nur das von Blödorn erwähnte „dreischrittige[] Denkmodell“⁶ abwandelt, sondern auch eine ebenso überkommene Redewendung, die einem neuen ‚Krimimuster‘ entsprechend eher lauten müsste: ‚Lieber ein Ende ohne Schrecken als ein Schrecken mit Ende.‘

Gewonnen hat am Ende neben „der korrekten Müllsortierung“ (IN 271), deren „Wichtigkeit“ (ebd.) Reinhard allerdings erst seine neue Freundin Martina, wie er Architektin, „durch resolute Belehrung“ (ebd.) und nicht mehr deren Vorgängerin Annerose in ihrem Umweltbewusstsein vermitteln kann, allein die Kunst, weil nur sie über den ganzen Kriminalroman hinweg omnipräsent bleibt – unter anderem auch als ‚nachgezeichnetes‘ und dadurch ‚ermittelbares‘ Verbrechen – und deshalb keiner Neuordnung bedarf. Wäre Udo ohne Fremdeinwirkung gestorben, hätte sich die Kunst mit sich selbst begnügen müssen und dadurch ihre äußere, aber weniger von ihrer inneren Stärke eingebüßt. „Als letztes Indiz für die Nichtbeherrschbarkeit von Natur ist auch der sogenannte ‚natür-

¹ Ebd.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.



liche‘ Tod ein Störenfried¹, schreibt Hart Nibbrig. Im Umkehrschluss müsste der ‚künstl(er)i(s)che‘ willkommen sein, denn schließlich kann man im Gegensatz zur Natur, wie Annerose des Öfteren unter Beweis stellt, Kunst durchaus ‚beherrschen‘ und sogar zu seiner persönlichen ‚Schwäche‘ machen. Die Frage, ob auf dadurch entstandenen Stilleben wie im ersten Kapitel als ‚einzige Knospe [...] geknickt [...] das Röslein nach unten‘ (IN 7) weist oder wie im letzten als ‚blaßrosa Edelrose[] in den Mittelpunkt gestellt‘ (IN 261) wird, rahmt den Charakter einer Ich-Erzählerin, die schwach genug ist, unter ihrem Namen zu leiden, und ausreichend stark, dessen zweitem Bestandteil ohne Scham zu huldigen: ‚Die schönste aller Blumen ist die Rose.‘ (IN 261) Immerhin konnte sie ihn sich im Gegensatz zu ihren Bildern nicht aussuchen – was nicht heißen soll, dass die mit ihm geleistete Unterschrift am Ende und am Rande eines jeden ihrer Schaffensprozesse nicht eine würdige Verschmelzung von Name und Werk besiegeln könnte.

¹ Hart Nibbrig, C. L.: Ästhetik des Todes, S. 18.



5 Schluss

Eine malerische Kulisse, eine angenehme Hintergrundmusik oder ein stilvoller Rahmen vermögen noch keine spannende Handlung zu bestimmen, erst recht nicht die eines Kriminalromans. Was sie aber umso mehr zu erreichen in der Lage sind, ist ein Gleichgewicht zwischen verschiedenen Handlungsschwerpunkten. Zwei davon sind Ästhetik und Verbrechen, Ersteres aufgrund der hier gewonnenen Erkenntnisse, Letzteres der dafür gewählten Literaturgattung entsprechend. Stagnierende ästhetische Elemente, die in eine andere Geschichte eingeflochten möglicherweise rein dekorativen Charakter anzunehmen gedroht hätten, werden in den drei analysierten Romanen zu einer progressiven elementaren Ästhetik, die im Vergleich zum aktiven Verbrechen zwar noch immer dem passiven Bereich verhaftet bleibt, sich dort jedoch eher im Vorgangs- denn im Zustandspassiv ausdrückt. Das heißt, es geschieht etwas mit den schönen Dingen, wenn sie wie in den besprochenen Texten nicht einfach nur gegeben sind, sondern bewegt werden und dadurch das Gesamtbild der erzählten Geschichte verändern. So verweben sich schöne und schreckliche Ereignisse mit- und ineinander, bis schließlich nicht mehr erkennbar ist, ob die Handlungsfäden zwischen Ästhetik und Verbrechen verbindend oder einschnürend wirken, ob sich beide folglich gegenseitig eher fördern oder behindern. Das Ziel dieser Arbeit war eine Offenlegung und damit einhergehende Nachzeichnung des jeweiligen ‚Fadenverlaufs‘, die eine möglichst objektive Darstellung und Abwägung beider Elemente ebenso in die Wege leitet wie die Beantwortung der Frage, ob die Ästhetik stark genug ist, um das Verbrechen abzuschwächen, oder der Versuchung erliegt, sich von Letzterem umgestalten oder gar definieren zu lassen. Ein Kompromiss zwischen beiden wäre die unauflösbare Ambiguität zwischen einer kunstvollen Kriminal- und einer spannungsgeladenen Erbauungshandlung.

Gemeinsam ist allen drei Texten, dass sie den Leser nicht nur unmenschlichen Figuren, sondern darüber hinaus deren Einbettung in entmoralisierte Kunstwelten aussetzen. Die Hin- und Hergerissenheit zwischen den Verurteilungs- und Rechtfertigungsperspektiven läuft Gefahr, in eine völlige Perspektivlosigkeit abzugleiten. In der Analyse wurde dargelegt, inwiefern der besondere Reiz der ausgewählten Kriminalromane nicht darin liegt, diese Gefahr zu beheben, sondern sich daran misst, wie leicht sie sich überhaupt aufdecken lässt. Auf diese Weise lernt der Rezipient im günstigsten Falle, wie er der Gefahr allein dadurch begegnen kann, dass er seine Unentschiedenheit aufgibt und das Entweder-oder durch ein Sowohl-als-auch ersetzt. Zudem eröffnet sich so dem Leser eine



ganz neue, gleichsam seine eigene Perspektive, die weder ihn selbst *ver-* noch seine Erwartungshaltung *zerstört*.

Die Untersuchung von Sabine Deitmers Kriminalroman „Scharfe Stiche“ zeigte, inwiefern die beiden angesprochenen Handlungsschwerpunkte sich dem Genre entsprechend in einem buchstäblich so verstandenen Gleichgewicht ‚einpendeln‘ lassen: Die größtmögliche Ästhetik, mit der ein Schönheitschirurg seine eigene Ehefrau zu versehen glaubt, wird mit der unvorstellbarsten Grausamkeit aufgewogen, die seine Patientin an ihm zum ‚Ausgleich‘ begeht. Um die Verwerflichkeit der Täterin nicht allein unter dem Gesichtspunkt der Schuld und der daraus resultierenden Ahndung des Verbrechens zu betrachten, gleichzeitig jedoch ebenso wenig abzustumpfen und die Fasziniertheit von der Mörderin als Empathie sowie die dabei zum Ausdruck kommende Instrumentalisierung des Opfers als Apathie zu missdeuten, steht dem Rezipienten die Möglichkeit offen, Ästhetik und Verbrechen ausschließlich in ihrem Kräfteverhältnis als zu- beziehungsweise abnehmende Phänomene zu beleuchten, was auch eine Intention der Analyse war.

Die Rache der Frau für den Verlust ihrer Individualität, der ihr stets im eigenen Spiegelbild entgegenblickt, realisiert sich als Übernahme der Handgriffe ihres Ehemannes, mit denen er sie dem Vorbild seiner Geliebten und Operationsschwester angeglichen hat. Folglich zieht sich das Dilemma der Kopie durch die gesamte Handlung, indem es sowohl die passive Schönheit in ihrer schablonenhaften und dadurch unproduktiven Verlagerung auf ein zweites und dadurch nicht mehr einzigartiges Gesicht als auch die aktive Operationskunst in ihrer laienhaften und gleichzeitig weniger dem hippokratischen Eid als dem sadistischen Wahn verpflichteten Nachahmung schädigt. Das antiproportionale Verhältnis der chirurgisch zugefügten Entwertung der Frau durch ihren Arzt und Ehemann zur autodidaktisch angeeigneten und in den ihrem Mann angenähten Schweinsohren realisierten Entmenschlichung des ‚Gesichtsmörders‘ durch sein ‚Opfer‘ täuscht einen scheinbaren Gewinn an Produktivität und Selbstbestimmtheit der eigentlichen Mörderin vor, der tatsächlich nichts weiter als ein Verlust ihrer eigenen Menschlichkeit und ihres künstlerischen Feinsinns ist. Die Basis ihres Handelns bildet, wie bereits in der Einleitung beschrieben, jene Grenzlinie zwischen damaliger Integrität und heutiger Krudeltät in Vereinigung mit den Rahmenlinien ihres verbleibenden, ästhetisch umgedeuteten Lebensinhaltes der ‚produktiven‘ Rache.

Motiv, Plan, Tat und Ergebnis sind die vier Pfeiler, die dieses Fundament in eine weitere Dimension hinübergeleiten. Obwohl die Aufklärung des Verbrechens als schützendes Dach über dem ohne Rücksicht auf die Konsequenzen errichteten Konstrukt schlussendlich verhindert, dass die schädliche Energie der Verbrecherin ungesühnt entweichen kann, wurde die Perspektive der ermittelnden Instanz in der Analyse von Deit-



mers Roman ausgespart, um die Sicht auf jene kriminellen Pfeiler nicht zu versperren. Letztere gewährten so einerseits einen besseren Blick auf ihre Konsistenz, während sich andererseits deren eventuell kontaminierende Elemente herausfiltern ließen.

Das Motiv setzt die grenzüberschreitende Tat einer bis dahin unbescholtenen, glücklich verheirateten und kunstbegeisterten Frau in Gang. Es gliedert sich wiederum in viele einzelne Erkenntnisse, die im Wechselspiel zwischen Hoffnung und Ernüchterung schließlich in Verzweiflung und daraus erwachsender grenzenloser Rachsucht münden. Das finale Fehlverhalten der Täterin nimmt ihren Ausgang in mangelndem Selbstbewusstsein, das zu überhöhter Wertschätzung der Meinung anderer führt. Entsprechend dem ihr von außen vermittelten Fehlschluss, die für die Menschheit überlebenswichtige Urbarmachung der Natur sei ein Indiz für die Schädlichkeit alles Natürlichen, vertraut die Frau nicht länger dem naturgegebenen Ist-Zustand ihrer Schönheit, sondern begreift sich nur noch als dem biologischen Zersetzungsprozess anheimfallenden Organismus. Die Motivanalyse dokumentierte, inwiefern die vorübergehende Hoffnung der Protagonistin, der körperlichen Degeneration gegensteuern zu können, auf der kompromisslosen Spaltung der Welt in Natur und Kultur sowie dem Irrglauben basiert, sich analog zu ihrer Begeisterung für Malerei für einen der beiden Bereiche entscheiden zu können. Unter anderem anhand der Farbdeutung wurde versucht, die an einer anderen Patientin durchgeführte Schönheitsoperation, bei der die Protagonistin als Einstimmung auf ihren eigenen Eingriff hospitiert, in Beziehung zur Kunst zu setzen und als künstlichen und vom Menschsein entfremdeten Akt zu entlarven. Tatsächlich erweist sich die Zuschauende analog zum absurden Menschen des „Mythos des Sisyphos“ von Albert Camus als innerlich ihrem Schicksal überlegene Frau. Dennoch begnügt sie sich nicht mit ihrem eigenen Urteil, sodass sie sich in die Hände des Chirurgen, ihres Ehemannes, begibt. Was folgt, ist der Übergang in die absolute Selbstverneinung im Angesicht der verlorenen Individualität. Obgleich sie sich im Spiegel nicht mehr erkennt, bliebe ihr gegen Ende der Motivbeschreibung noch die Möglichkeit, mithilfe von Kants „Kritik der reinen Vernunft“ ihre erschütternden Erfahrungswerte auszuklammern und keine Vergleiche zu Vergangenen zu ziehen. Statt jedoch ‚rein‘ und ‚vernünftig‘ zu bleiben und ihre inneren ästhetischen Werte an die Oberfläche zu holen, beginnt sie, für sich selbst den Begriff der Ästhetik basierend auf einem detailliert entworfenen Racheakt völlig neu zu definieren.

So bildet die Planung des Verbrechens den nächsten Pfeiler ihres unmenschlichen ‚Bauwerkes‘, das jedwede Ähnlichkeit mit einem menschlichen ‚Kunstwerk‘ vermissen lässt, denn dazu ist es zu mechanisch kalkuliert. Die Analyse ihres Racheplans ähnelt einem Lebensentwurf; doch ihre folgenden Recherchen zielen statt auf eine mögliche Erwerbstätigkeit auf die Erkundung der Freizeitgestaltung ihres Mannes und Chirurgen;



ferner erlernt sie für ihre Zukunft nicht etwa einen neuen Beruf, sondern autodidaktisch das Sezieren von Fleisch, als das sie auch den Körper dieses Mannes betrachtet. Auf dessen ‚handgreifliche‘ Bearbeitung bereitet sie sich anhand eines Versuchsobjektes, eines Schweines, vor. Sowohl biblische als auch philosophische Gleichnisse – der Adam und Eva ereilende Verlust der einstmaligen paradiesischen Zustände ebenso wie die in Platons „Symposion“ thematisierten Kugelmenschen, die sich erst spät ihrer verlorenen Hälfte bewusst werden – ließen sich hinzuziehen, anhand deren sich die Psyche der Protagonistin als gespalten zwischen der Sehnsucht nach Vervollkommnung und Erfüllung sowie der Klage gegen Verstümmelung und Entbehrung offenbart. Freuds Unterscheidung zwischen Realitäts- und Lustprinzip und die Art, wie die Frau Letzteres zur Norm erhebt beziehungsweise durch Ersteres ersetzt, markierten die in ihr fortschreitende Ausschaltung allen ethischen und ästhetischen Empfindens. Ihre dennoch zutage tretenden Zweifel am Sinn ihres Vorhabens ließen sich an der Untersuchung ihrer zwei infrage kommenden Tatorte veranschaulichen: Der eigene Keller ist ihr zu vertraut, während die hinter hohen Tannen versteckte und von einer Blinden angemietete Waldhütte für den Verdrängungsmechanismus der Antiheldin prädestiniert zu sein scheint. Ähnlich ergeht es ihr mit der vorübergehenden Unterbrechung ihrer Unmenschlichkeit durch nahezu zärtliche Berührungen, die sie dem als Vorlage für den Eingriff am Kopf ihres Mannes erworbenen tierischen Kadaver zuteilwerden lässt.

Erst durch die Tat vermag sich die Protagonistin vom Zustand der im Schein einer glücklichen Ehe Lebenden in den einer ‚Scheinheiligen‘ zu überführen, die ihrem Ehemann, ihrem späteren Opfer, ein Liebesabenteuer ankündigt, das sich als tödliche Falle entpuppt. Das Beispiel des platonischen Höhlengleichnisses eignete sich zur Veranschaulichung des Verhältnisses zwischen den arglos Unaufgeklärten und denen, die um die Täuschungen ihrer sogenannten Welt wissen. Es wurde dargestellt, mit welchen Mitteln es der Protagonistin gelingt, sich von der ersten in die zweite und umgekehrt ihr Opfer in die erste Position zu befördern und seinen vorgetäuschten Unfehlbarkeitsstatus ad absurdum zu führen. Es ist nicht länger er, der kritiklos vergöttert wird, sondern ihre Waffe, mit der sie ihn zu entstellen und dem Diesseits zu entrücken vermag. Die Attraktivität seiner Macht als Arzt unterliegt den sexuellen Reizen seiner Frau, die ihn gleichsam besinnungslos macht. Die Analyse ihrer Tat lieferte unter anderem einen Vergleich mit Alfred Hitchcocks Vorliebe für das Messer als Mordwaffe und die grausame Ästhetik seiner Filme. Am Ende zählt nur noch die Darstellung des Schreckens und nicht mehr die Wiedergabe psychischen Empfindens. Der verblutende Ehemann wird zur realisierten Ästhetik des angreifbaren Menschen, und anhand der auf die sichtbaren Folgen der Tat angewandten Farbsymbolik zeichnete sich erneut die Verkehrung konventionalisierter weibli-

cher und männlicher Bewertungskriterien ab. Die Kommentierung der Tat schloss mit dem Selbstbewusstsein, das der künstlerisch tätige Mensch aus der Rezeption seines Werkes durch das Publikum zieht. Nicht der Tod ihres Mannes und Arztes ist das Entscheidende, sondern die Kenntnisnahme und Begutachtung seiner clownesk verzerrten Leiche durch die überlebende Umwelt.

Der Versuch, Deitmers Kriminalroman einer vorwiegend ästhetischen Deutung zu unterziehen, klang mit der Zusammenfassung des Ergebnisses aus, das der Mord hinterlässt. Ohne das im Gesicht eines Schönheitschirurgen vollzogene Annähen von Schweinsohren als Verhöhnung ihres einstmals angesehenen und geliebten Mannes zu verstehen, bleibt sie als überführte und bemitleidete Täterin zurück. Allein die Perspektive der Ermittlerin Beate Stein vermag dem Leser am Ende das Scheitern einer von blinder Rache gezeichneten Ästhetik vor Augen zu führen, doch beschränkte sich die Analyse gerade deshalb auf das aus dem Blickwinkel der Täterin vermittelte bizarre Schönheitsideal.

Auch Astrid Paprottas „Sterntaucher“ birgt das eigentliche Ideal in der Rückblende aus der Perspektive des gegenwärtigen Unglückszustands, weist es jedoch anders als Sabine Deitmers Buch der Harmonie innerhalb einer Künstlerfamilie und nicht der buchstäblich oberflächlichen Selbstwahrnehmung der körperlichen Attraktivität zu. Zwar erhält auch bei Paprotta der objektiv fassbare Bestandteil der Ästhetik insofern seinen eigenen Geltungsbereich, als die Zerstörung des Idylls sich an der De(kon)struktion einer Sängerin und Liedermacherin orientiert. Die aus dem Verfall von Deitmers Antiheldin resultierende Gegenbewegung in Richtung einer künstlerisch gerechtfertigten Deformierung der schädigenden Machtinstanz wird in „Sterntaucher“ allerdings durch den Stillstand im Angesicht eines von außen wirkenden Abstiegs ersetzt. Dem antiproportionalen Kräfteverhältnis zwischen sinkender Schönheit und steigender Grausamkeit bei Deitmer steht in Paprottas Roman der proportionale Entwertungsgrad von musikalischer Kreativität und mütterlicher Zuwendung gegenüber. Hingegen ist die Brutalität des Verbrechens in „Sterntaucher“ nicht der scheinbar ausgleichenden Gegenmaßnahme inhärent, sondern wird dem längst schon durch Ignoranz herbeigeführten Leid noch hinzugefügt. Beide Ausprägungen des Schmerzes verschuldet die selbst bereits in jeglicher Beziehung de(kon)struierte ehemalige Repräsentantin allumfassender ästhetischer Harmonie: durch ihr bewusstes Fernbleiben innerhalb der Familie den Sehnsuchtsschmerz ihrer Kinder, deren körperlich-seelische Folterqualen indes durch ihre unbewusste Anwesenheit im Kreise der sadistischen Sexualverbrecher.

Bevor sich die Analyse dem gleichermaßen sukzessiven wie exzessiven, vor allem aber vielschichtigen Untergang der im doppelten Wortsinne zu interpretierenden Harmo-



nie zuwandte, wurden die dafür nicht unerheblich mitverantwortlichen Todesfälle, zusammengesetzt sowohl aus Analepsen als auch aus der eigentlichen Zeit der Erzählung, eingehender kommentiert. Als Eckpunkte der Handlungschronologie konnten sie die Wendepunkte im Leben der separierten und vor allem dadurch scheiternden Romanfiguren buchstäblich personifizieren.

Die aufgrund seiner im Text nur beiläufigen Erwähnung eher kurz gehaltene Beschreibung des früh Selbstmord begehenden leiblichen Vaters der zwei Jungen eröffnete die chronologisch angeordnete Passage über die innerhalb des Romans – sei es im Laufe der Handlung oder in Rückblenden – versterbenden Menschen, die in Beziehung zur verfallenden Familie stehen und allesamt Vertreter des männlichen Geschlechts sind.

Der für die anfängliche Unbeschwertheit der familiären Atmosphäre wichtige Lebensgefährte der Mutter und die eigentliche Vaterfigur für beide Söhne wurde im nächsten Abschnitt nur als Toter und damit das folgende Unglück Einleitender in den Vordergrund gerückt. Unvollkommenheit als maßgeblicher Aspekt dieses Abschnittes prägt einerseits die Zeit nach dem Drogentod dieses von allen Beteiligten geliebten Menschen, andererseits ist sie auf einem Bild, das der als Fotograf arbeitende Ersatzvater von der Familie geschossen hat, im nur ausschnittweise zu sehenden jüngeren Sohn versinnbildlicht. Dem Foto wurde die Erinnerung des älteren Sohnes an den Anblick des auf einer Bahre hinausgetragenen toten Familienmitglieds gegenübergestellt. Das mit diesem schwindende Glück wurde zudem einem Vergleich mit dem im Märchen stets auftretenden Wandel und dem daraus resultierenden Neuanfang unterzogen, der allerdings in Paprottas Text kein glückliches Ende verheißt.

Alles andere als Harmonie beherrscht den in der folgenden Passage beschriebenen und chronologisch als erster Mord innerhalb dieses Kriminalromans fungierenden Tod des für den endgültigen Absturz der Familie verantwortlichen neuen ‚Bekanntens‘ der Mutter. Linguistisch geprägt war hier zunächst die Analyse der verächtlichen Sprache der drei Figuren – der zwei Söhne und ihres späteren Mordopfers –, bevor dessen gewaltsamer, hautnah und verstörend geschilderter Tod in seiner Starrheit mit der Stillebenkunst sowie dem im vorherigen Abschnitt erwähnten Anblick des toten Fotografen verglichen wurde.

Es folgte die – aufgrund der aus unterschiedlichen Perspektiven vollzogenen Darstellung – zweigeteilte Ausführung zur Auffindesituation des jüngeren Sohnes, mit dessen Leiche sein als Polizist arbeitender Bruder allem Anschein nach allein aus beruflichen Gründen konfrontiert wird. Auch diese Passage beschränkte sich auf die statische Nachzeichnung des Todes und sparte die familiären Hintergründe aus. Zudem umfasste sie die einem Rätselkrimi eigene Ausgangssituation, die Opfer und Ermittler zusammen-



führt. In diesem speziellen Fall jedoch ist ein Angehöriger gleichzeitig ein Mitglied der ermittelnden Instanz.

Deren Protagonistin ist die – auch in drei weiteren Romanen Paprottas agierende – Oberkommissarin Ina Henkel. Der letzte der auf die Toten beschränkten Abschnitte behandelte die von ihr auf ihren Kollegen – den älteren Sohn der verschwundenen Sängerin – abgegebenen Schüsse, und ähnlich wie bei der von Deitmer akribisch veranschaulichten Ermordung des Ehemannes wurden hier Elemente der Filmanalyse hinzugezogen, die die Macht, Grausamkeit und Unerschütterlichkeit mithilfe der Kamera oder der Erinnerung festgehaltener Bilder unterstrichen.

Den fünf Abschnitten über die Toten des Romans schlossen sich fünf Stationen des Verhältnisses zur Mutter an. Genau entgegengesetzt zu den von Deitmer beschriebenen Stufen einer vom körperlichen Verfall entsetzten Frau auf dem Weg zum ausdrucksstärksten und aufwendigst inszenierten Verbrechen verläuft die Entwicklung für Paprottas ebenfalls gleichzeitig als Opfer und Täter zu bezeichnende Figuren in Richtung eines zunehmenden seelischen Verfalls, an dessen Ende sich eine – vom jüngeren Sohn – verachtete oder – von dessen älterem Bruder – verneinte Mutter befindet.

Am Anfang stand die Darstellung der glücklichen Familie, die in jeder Hinsicht von Harmonie gekennzeichnet ist, und zwar sowohl im Hinblick auf das Zwischenmenschliche als auch bezogen auf die Qualität der mütterlichen Sangeskunst. Die ausgewogenen Verhältnisse wurden mit Beispielen aus der bildenden Kunst ebenso untermalt wie mit Leibniz' Monadenlehre. Aber auch aus der Märchenforschung stammende oder von Adorno entwickelte musiksoziologische Aspekte beschrieben die Zusammenhänge von Kunst und Harmonie.

Daran anschließend wurden die sich aus dem Tod des Ersatzvaters ergebenden verheerenden Folgen für die Familie erläutert: Die von Trauer zermürbte Mutter kann ihr Publikum nicht mehr begeistern, und die malerische Umgebung ihres Hauses muss einem heruntergekommenen Wohnviertel weichen. Während der Abstieg zum Prekariat eine vor allem soziologische Beleuchtung erfuhr, stellten musikpädagogische Gesichtspunkte einen Zusammenhang zwischen künstlerischer und menschlicher Zuwendung her, die mit dem Weggang der Mutter gänzlich abhandenkommt.

Die Analyse des Verfalls veranschaulichte zunächst die insbesondere der mangelnden Akzeptanz durch Publikum und Umwelt geschuldete zunehmende Vulgarität der Mutter, die fortan auch ihre Kinder in Sprache und Tat ‚verrohen‘ lässt. Es folgte eine auf den Erinnerungen des älteren Sohnes basierende Chronologie der unaufhaltsamen Entsozialisierung der Jungen als Zusammenspiel der dauerhaften Trennung von der leiblichen Mutter mit der Unterbringung in einer lieblosen Pflegefamilie. Unter anderem die Be-



zugnahme auf Nietzsches und Marx' Interpretationen einer ‚umgestülpten‘ und somit nicht länger auf einem von Moralvorstellungen durchsetzten Fundament errichteten Gesellschaft lieferte ein Erklärungsmodell für die außerhalb des mütterlichen Konglomerats aus Ethik und Ästhetik aufkommende emotionale Kälte.

Das in den Rückblicken des älteren Sohnes plastisch geschilderte Wiedersehen mit der Mutter an einem Treffpunkt für sadomasochistische Sexualakte mit aus der Gesellschaft verstoßenen Menschen bildet die Klimax und das eigentlich kriminelle Element des Romans. Die in der Darstellung der einstmals behüteten Kindheit vermittelten ästhetischen Elemente werden hier endgültig in ihr Gegenteil verkehrt: Das Ansprechen der Sinne durch Kunst und Musik erfährt einen Wandel zum Ergötzen am Leid sexuell missbrauchter.

Als fünftes Stadium der Mutter-Kind-Beziehung wurde das Scheitern der Versöhnung beleuchtet. Der Versuch der Wiederannäherung ist auf der mütterlichen Seite belastet durch Scham, gepaart mit Selbstverachtung, vonseiten der Kinder durch vom jüngeren Sohn ausgehende brutal nach außen gekehrte Verachtung und durch die im Unterbewusstsein verankerte Unfähigkeit des älteren Sohnes, seine ästhetisch wie ethisch verwahrloste Mutter wiederzuerkennen.

Die letzte Passage zu Paprottas Kriminalroman stellte die Aufklärungsarbeit der Kommissarin in den Vordergrund, jedoch weniger durch Fokussierung auf die objektiven, ermittlungstechnischen als vielmehr auf die subjektiven, visuell und psychisch verstörenden Details. Die sprichwörtliche ‚Macht der Bilder‘ beteiligt die Polizistin am Verbrechen so sehr, dass ihre Tätigkeit über das Maß einer Rekonstruktion der Geschehnisse hinausgeht und ihre eigene seelische De(kon)struktion einleitet.

Bilder und Ermittlerin treffen auch in Ingrid Nolls Buch „Röslein rot“ aufeinander, stehen hier aber in einem gänzlich anderen Verhältnis zueinander. Entbrennt die Leidenschaft der offiziell mit einem Mordfall betrauten Oberkommissarin in „Sterntaucher“ für eine in Bildern festgehaltene Frau, so stellen bei Noll die Bilder selbst die Passion dar, die das Leben einer Frau bestimmt. Darüber hinaus liefern sie ihr Vorausdeutungen auf bevorstehendes Unheil, während Paprotta die Bilder als Zeugnisse einer scharf in Glück und Verhängnis gespaltenen Existenz verwendet, die es im Nachhinein zusammensetzen gilt. Gemeinsam ist beiden Romanen, dass sie Bilder auch als materielle und existenzsichernde Grundlage thematisieren: Ina Henkel ist auf die Nutzung von Fotos und Filmen angewiesen, um Menschen zu erforschen, aufzuspüren und gegebenenfalls dingfest zu machen, Annerose hingegen vermag ihre Leidenschaft für Stillleben in eigene Produktionen dieses Genres zu erweitern. Entscheidend für die Kriminalhandlung von „Röslein rot“ allerdings ist der Nutzen sowohl des bildlichen Vorstellungs- als auch des



ikonographischen Interpretationsvermögens für die daraus erwachsende und darauf aufbauende Detektionsfähigkeit von Nolls Ich-Erzählerin.

Deren Vergangenheit ist kontrastiv zu der von Deitmers und Paprottas Antiheldinnen die eigentliche Katastrophe, die Anneroses Existenz gleichermaßen infrage stellt wie bedroht. Kunst ist nicht wie in den beiden zuvor analysierten Kriminalromanen ein hauptsächlich zerbrechliches Gut beziehungsweise die Verkörperung der absoluten Schönheit, die mit der Zeit nur schlechter werden und verfallen kann, sondern ist gleichzusetzen mit Sinnstiftung und buchstäblicher Lebensrettung. Nolls Protagonistin vermag die Malerei Einzug in ihren Alltag halten zu lassen und somit der Dämonisierung vorzubeugen, die durch eine Abtrennung des Kunstsinns von der Selbstwahrnehmung eingeleitet wird, wenn damit die Abhängigkeit des Selbstbewusstseins vom Fremdurteil der Umwelt einhergeht.

Der Universalität und Allgegenwart von Kunst im Leben der Ich-Erzählerin entsprechend wurde eine dreigeteilte, das heißt in pflanzliche, tierische und schließlich menschliche Existenzen, mithin in alle vorstellbaren Lebensformen gegliederte Analyse der Stilleben vorgenommen, die Noll für ihre einzelnen Kapitel auswählt und die ihre Protagonistin zum Zwecke der Allegorisierung prägnanter Stationen ihres Werdegangs auslegt. Ließen sich in „Sterntaucher“ gravierende Veränderungen im Leben Katja Kammers und ihrer Kinder anhand von Todesfällen innerhalb der jeweiligen Familienstruktur festmachen, sind es in „Röslein rot“ Brüche sowohl abstrakten als auch konkreten Typs, die für Annerose eine jeweilige Neugestaltung ihres Daseinsbereiches unumgänglich machen, wenn sie ihre Persönlichkeit und damit ihre Fähigkeiten auszuschöpfen denkt. Es beginnt damit, dass sie angesichts der Herleitung ihres Kosenamens aus dem vertonten Gedicht „Heidenröslein“ auf diesen verzichtet, weil in Goethes Versen die gewaltsame Bemächtigung einer Rose durch einen männlichen Heranwachsenden geschildert wird. Die Untersuchung rekonstruierte, wie sich dieser pflückende Abbruch innerhalb der Lyrik zum in der Realität vollzogenen Ehebruch steigert, eingeleitet durch mehrere Rosen, die eine zunächst anonyme Verehrerin für Anneroses Gatten hinterlässt, und gekrönt von einem Rausch der Zerstörung, in dem die betrogene Ehefrau die lange gehegten Tannen des Untreuen und dieser wiederum ihr als ‚anachronistische Familienzusammenführung‘ geplantes Kunstprojekt vernichtet. Zwischen die Kommentierungen dieser Brüche wurde die Entwicklung der Ich-Erzählerin zur ‚Privatermittlerin‘ in eigener Sache eingeflochten, bevor der Fund der Leiche des Mannes ihrer Freundin Silvia am Ende dieses Unterkapitels Anneroses Detektionstätigkeit in eine ganz andere, der Gattung der Kriminalliteratur gerecht werdende Richtung lenkt.



Die Analyse setzte sich mit dem Schwerpunkt der von der Macht der Bilder inszenierten Todesdarstellungen und -konsequenzen fort und rückte die Ich-Erzählerin in ihrer Funktion als inoffiziell ermittelnde Instanz in den Vordergrund. Aspekte wie das freundschaftliche Verhältnis zu Opfer und Witwe, deren später offenbartes Verhältnis mit Anneroses Ehemann, der zusätzlich gegen beide gehegte Verdacht des gemeinschaftlich begangenen und als natürlicher Tod vorgetäuschten Mordes sowie der neue Pakt mit der vom Liebeswahn geheilten ersten Nebenbuhlerin fügen mangelnden polizeilichen Befugnissen ein Höchstmaß an Befangenheit hinzu, was der Aufklärung des Verbrechens keinen Abbruch tut. Die Auswertungen legten dar, inwiefern der Kunstverstand und die Ikonographiekenntnisse der in die Wirren des Mordes involvierten ‚Ermittlerin‘ sowohl zu den entscheidenden Erkenntnisschritten als auch zu einem Neuarrangement von Anneroses und aller Beteiligten Leben beitragen. Gleichwohl ließen sich dabei Elemente eines Rätselkrimis herausstellen, der am Ende Ermittler und Verdächtige am Tatort versammelt, um Ordnung zu schaffen beziehungsweise die alte Ordnung, leicht abgewandelt, wiederherzustellen – auch wenn die Buße für das Verbrechen durch das Aussparen einer offiziell eingesetzten Detektionsinstanz lediglich im Rahmen des familiären Umfelds vollzogen wird.

Den drei analysierten Kriminalromanen ist gemeinsam, dass sie Ästhetik und Verbrechen – statt sie als untrennbare Einheit darzustellen, deren Bestandteile sich gegenseitig definieren – wie Komplementärfarben erscheinen lassen, die miteinander gemischt zwar Grau(en) ergeben, vor dem Verlust ihrer Individualität jedoch, dem sie innerhalb der sie vernichtenden Farbkomposition ausgesetzt wären, weitaus schöner wirken und damit betonen, dass die Ästhetik nicht im, sondern vor – beziehungsweise im zuletzt untersuchten Text darüber hinaus in Wechselwirkung mit und sogar nach – dem Verbrechen existiert.

Im Gegensatz zu Ingrid Noll haben sowohl Sabine Deitmer als auch Astrid Paprotta die Umgebung ihrer Protagonistinnen mit ästhetischen Komponenten angereichert, ohne sie damit auszufüllen – es sei denn, man zählt dazu auch die zur Sprache gebrachten Leidensmomente. Dies wäre insofern legitim, als allem, was sich der Natur mit dem Ziel ihrer Umgestaltung bemächtigt, zumindest im Kern ein kultureller Charakter zukommt.

Wenn Deitmers negative Hauptfigur ihren Ehemann zu Tode operiert, zerstört sie die natürliche und gleichzeitig eine institutionelle Ordnung, um damit ihr inneres Dasein zu erleichtern – ein Effekt, der zumindest vorübergehend durch befriedigte Rachegelüste hervorgerufen werden könnte. Dass jedoch dem Tod ihres Mannes das Annähen von Schweinsohren vorausgeht, entlarvt einen weiteren Grund dafür, der Natur ‚ins Handwerk zu pfuschen‘: ein sichtbares Zeichen zu setzen. Die Frau weist die Welt darauf hin, dass sie ‚Hand anlegen‘ musste, um Kunstwerke nicht länger nur zu konsumieren, son-

dern selbst eines zu produzieren. In diesem Sinne ist die ‚Umgestaltung‘ ihres Mannes ihr persönlicher Weg, die Ästhetik vom bloßen Beiwerk ihres Lebens zu deren Erfüllung zu befördern.

Paprottas Antiheldin geht den umgekehrten Weg: Sie ist zu Beginn eine produktive Künstlerin, die zwar auch gegen den ‚natürlichen‘ Strom schwimmt, dabei aber eine Kultur entwickelt, die nicht nur ihr eigenes Dasein, sondern vor allem das ihrer Kinder und ihrer Fans erleichtert – oder besser bereichert. Erst als die familiäre Idylle zerbricht, geht auch die Ästhetik und daraus resultierend der pekuniäre Erfolg ihrer Kunst verloren, wovon sie ihre Kinder schützen will, indem sie sie preisgibt. Wie für die Arztfrau stirbt auch für die Sängerin alles, was sie geliebt hat, und beide tragen daran Schuld. Auch wenn Paprotta moralisierendes Schreiben vermeidet, bleibt bei ihr am Ende zumindest das Gefühl, dass Kunst nur im Angesicht von Glück möglich ist, während Deitmer aus dem schlimmstmöglichen Unglück einer Frau die größtmögliche künstlerische Schaffenskraft zieht.

Nolls Ich-Erzählerin ist dem von ästhetischen Details ausgehenden Unheil allenfalls insofern ausgesetzt, als sie es vorausdeutend im künstlerischen Arrangement von Stilleben zu sehen vermag. Nur scheinbar betrifft das eintretende Böse auch ihr eigenes Leben: Der ihr widerfahrende Betrug in Ehe und Freundschaft wird kompensiert durch künstlerische Produktivität, die sie von der rein unterstützenden Tätigkeit für das berufliche Fortkommen ihres Mannes befreit, und ermittlungstechnischen Erfolg, dank dessen sie ihre Freundin des Gattenmordes überführt – und am Ende gar deren Haus erwirbt, um es zum Platz eigens geschaffener Kunst und einer völlig neu strukturierten Familie umzugestalten.

Die Reihenfolge der Analyse der Kriminalromane „Scharfe Stiche“, „Sterntaucher“ und „Röslein rot“ zeigte eine zunehmende Festigung des Standpunktes der von den schönen Künsten geprägten Protagonistinnen. Sabine Deitmers Antiheldin kann Kunst nur so lange genießen, wie der von ihr dargestellte Verfall nicht Einzug in ihre Lebenswirklichkeit hält. Als es schließlich doch dazu kommt, bestraft sie den daran vermeintlich Schuldigen mit der Entartung und völligen Entwertung seiner eigenen ‚Kunst‘ und schließlich der aktiv gestalteten Vernichtung seines und in seelischer Hinsicht auch ihres Lebens. Die Ästhetik ist bei ihr im Verbrechen untergegangen. Astrid Paprottas Vertreterin der Gesangskunst wiederum vermag diese nur so lange auszuüben, wie von der musikalischen die familiäre Harmonie repräsentiert werden kann. Auch sie lässt den Verfall ihr Leben bestimmen, sucht für ihn jedoch keinen Schuldigen, sondern will ihn durch den Ausbruch aus ihrer Mutterrolle zumindest ihren Kindern ersparen, wodurch sie genau das Gegenteil bewirkt. Ihr wird der Dreischritt von der Ästhetik über die Resignation bis hin zum passiv



verschuldeten Verbrechen zum Verhängnis. Ingrid Nolls Ich-Erzählerin ist als einzige der drei Protagonistinnen vollkommen immun gegen die Verzweiflung im Angesicht des Verfalls, da sie ihn mit ihrer eigenen irdischen Existenz aussöhnend und mithilfe der Ikonographie vorausdeutend in ihren Lebensalltag integriert und auf diese Weise zur konstanten Oberfläche umdeutet, in der sich ein umso leichter aufzuklärendes Verbrechen widerspiegelt. Die künstlerische Tätigkeit der Laienermittlerin verhindert ein Verharren im Bereich des Oberflächlichen und eröffnet ihr und den Betrachtern ihrer Werke den Blick auch auf die vor dem Verfall gefeierten Vorzüge eines schönen Lebens. So lässt sie die Ästhetik im Kampf sowohl gegen den grauen Alltag als auch gegen das Grauen des Alltags den klaren Sieg davontragen.

Letztendlich hängt die Fähigkeit, das ganze Leben aus dem jeweils angemessenen Blickwinkel zu betrachten, von der Standfestigkeit ab. Diese kann zumindest so stark sein, dass sie ein Verlassen des verantwortbaren Blickfeldes und die Gefahr einer Kollision mit dem plötzlich emporschnellenden Verbrechen vermeidet. Die Abgründe, die das Leben bereithält, verkommen so zu ungenutzten weißen Flächen, in die niemand mehr hineinfällt. Der Mensch hingegen vermag den Status eines ‚unbeschriebenen Blattes‘ auch ohne das Böse zu verlassen, das als Ersatz für das Gute, vielleicht in Form eines ‚Kunstmordes‘, nur auf einem anderen – buchstäblich – beschriebenen Blatt erlaubt ist. Schöner jedoch wird es dort auch nicht. Zumindest erwecken die darauf überprüften Beispiele nicht den Eindruck. Umgekehrt ist manches Schöne nicht dafür vorgesehen, geschrieben zu werden.



ANHANG

6 Die Kriminalromane und ihre Handlungen

Im Folgenden sollen die wichtigsten Geschehnisse der drei im Vordergrund dieser Arbeit stehenden Kriminalromane zusammengefasst werden. Die Handlung wird dabei chronologisch geordnet erzählt, um die in den analysierten Texten oftmals enthaltenen ‚Versatzstücke‘ rückblickender Erinnerungen zu einer biographischen Darstellung der wichtigsten Charaktere zusammenfügen zu können. Während Sabine Deitmer den Wechsel zwischen gegenwärtiger ‚Ermittlungszeit‘ und vergangener ‚Verbrechensentwicklungszeit‘ äußerlich markiert und Letztere komplett kursiv setzt, wählt Astrid Paprotta zwei Erzählperspektiven, die regelmäßig von Kapitel zu Kapitel wechseln; Ingrid Noll hingegen wendet, unterstützt durch die in jedes ihrer Kapitel einführenden Stilleben, sowohl Rückblenden als auch Vorausdeutungen an. Um „Scharfe Stiche“ inhaltlich zusammenzufassen, muss eine Neuordnung der Ereignisse von Tatmotiv bis -aufklärung erfolgen; in „Sterntaucher“ soll die aus Dorian Kammers Erinnerung und Ina Henkels Ermittlung erschlossene Vergangenheit vor allem auch als mutmaßlicher Auslöser der geschilderten feindseligen Einstellungen erzählt werden; und der abschließende Erfolg der Ich-Erzählerin als Künstlerin und Ermittlerin in „Röslein rot“ ist nicht denkbar ohne die Überwindung ihres Kindheitstraumas, das zwar nicht als wichtiger, aber eindeutig als früher einzustufen ist.

6.1 Sabine Deitmers „Scharfe Stiche“

Im von innen nach außen geworfenen Blick durchs Schaufenster lernt eine Dekorateurin den plastischen Chirurgen Professor Schneider kennen, der ihr ebenso schnell einen Heiratsantrag wie das Kompliment macht, sie fortan als ästhetischen Maßstab für seine künftigen Schönheitsoperationen zu nehmen. In jedem der folgenden glücklichen Ehejahre feiert er mit seiner Frau in deren Geburtstag hinein, bis sie ihn im Gegenzug am Abend vor ihrem neununddreißigsten in einem neuen roten Kleid überraschen will. Als er ihr die dadurch beabsichtigte Jugendlichkeit abspricht, drängt sich statt erhöhter Schönheit das wachsende Alter, mit dem die steigende Zahl ihrer Geburtstage einhergeht, in ihr Bewusstsein. Von der Idee, dieser Tatsache durch ein Facelifting Einhalt zu gebieten, ist sie fortan geradezu besessen. Ihr Mann jedoch ist dagegen, kann sie aber zumindest dazu



überreden, zuvor in seiner Klinik einer von ihm durchgeführten Gesichtsstraffung als Zuschauerin beizuwohnen. Die Hospitation bestärkt sie in ihrem Beschluss nur noch. So operiert der Medizinprofessor schließlich auch seine Ehefrau, die mit dem Ergebnis nur so lange zufrieden ist, bis sie es im Spiegel sieht. Dort erkennt sie statt ihres Gesichtes die Mandelaugen der Operationsschwester und damit, dass eine andere Frau ihr den Rang als Schablone für die Patientinnen ihres Mannes abgelaufen hat. Dass diese zudem seine Geliebte ist, erfährt sie, als sie ihn observiert, um seine außerhäuslichen Gewohnheiten zu erforschen und ihn damit für ihren Vergeltungsschlag greifbarer zu machen. Nur durch Letzteren glaubt sie ihren buchstäblichen ‚Gesichtsverlust‘, der sie stärker entwürdigt als jeder sexuelle Betrug, kompensieren zu können.

Von ihren Rachegeleüsten mittlerweile besessener als zuvor von ihren Alterskomplexen, richtet sie ihr gesamtes zukünftiges Handeln nur noch auf Nachahmung aus: Sie will das Handwerk ihres Mannes zumindest so weit erlernen, dass sie ihn entstellen und in letzter Konsequenz töten kann. Dementsprechend kann dies nur mit dem gleichen Operationsbesteck geschehen, mit dem ihr Mann auch Hand an sie angelegt hat. Anfänglich erprobt sie das Werkzeug an essbarem Fleisch, was in produktiven Kochexzessen mündet, bevor sie sich an einen Schweinskopf wagt. Dieser bringt sie letztlich auf den Gedanken, dessen Ohren für die Entstellung ihres Mannes zu verwenden. Als Tatort mietet sie die Waldhütte einer blinden Frau, in die sie, gekleidet in das zum Auslöser ihres Jugendwahns gewordene rote Kleid, den Arzt mit der Aussicht auf ein sexuelles Abenteuer lockt. Noch vor der Ankunft betäubt sie ihn in seinem Wagen, fesselt ihn, verfrachtet ihn in die Badewanne, wartet, bis die Betäubung nachlässt, schneidet ihm seine Ohren ab und näht ihm die des Schweines an. Als er schließlich qualvoll verblutet ist, lädt sie ihn vor dem Eingang seiner Klinik in einem Müllsack ab, in den sie ein Loch für den Schweinsohrenkopf schneidet, um der Öffentlichkeit ihr Werk zu präsentieren.

Dorthin wird Kriminalhauptkommissarin Beate Stein gerufen, die aus der Ich-Perspektive die Ermittlungsgeschichte erzählt. Ihre Recherchen konzentrieren sich schnell auf das berufliche Umfeld des Toten, das zunächst fünf Hauptverdächtige hervorbringt: Kollegin Doktor Martinek, die dank Schneiders Tod zur Klinikchefin aufsteigt, sowie vier unzufriedene Patienten – eine Frau, deren Brust sich nach der Vergrößerung entzündet hat, ein Mann, dessen Haare nach einer Transplantation in die falsche Richtung wachsen, eine Frau, zu deren aufgespritzten Lippen auch eine schiefe gehört, und schließlich eine Brustkrebspatientin, die aufgrund einer Silikonvergiftung im Rollstuhl sitzen muss. Beates nach einem Säureattentat blinde Freundin Anna, die das verschwundene Cabrio des Professors nach der Vermietung ihrer Waldhütte an eine unbekannte Frau am Mercedesstern ertastet hat, führt Beate zum gründlich gereinigten Tatort und kann nach-

einander anhand des Händedrucks alle bisher verdächtigten Frauen als Täterinnen ausschließen. Den entscheidenden Hinweis zur Überführung der Täterin gibt Beates Schülerpraktikantin Bianca Mattutat, der beim Sichten der Fotos, die Schneiders Patienten jeweils vor und nach ihrer Operation zeigen, auffällt, dass alle gesichtsoperierten Frauen die gleichen eigentümlichen Augen aufweisen. Unter diesen entdeckt Beate letztlich auch die Ehefrau des Professors, die sie im letzten Moment davon abhalten kann, vom selben Fernsehturm zu springen, auf dem ihr der Schönheitschirurg damals als Liebesgeständnis versprochen hat, mit ihren Augen die Gesichter aller von ihm zu operierenden Frauen zu versehen.



6.2 *Astrid Paprottas „Sterntaucher“*

Im Alter von sechzehn Jahren verlässt Sybille Katja Kammer ihr Elternhaus, um zu ihrem Freund Micha zu ziehen. Dieser besitzt ein Klavier, auf dem sie autodidaktisch zu spielen lernt. Ihre Kreativität zeigt sie in der Komposition eigener Lieder, deren poetische Texte, untermalt mit einer Mischung aus Jazz und Rock, sie innerhalb einer nicht unbedingt am Massengeschmack orientierten Musikszene schnell populär machen, während die Karriere ihres manisch-depressiven Partners, des Vaters ihrer beiden Söhne, stagniert. Robin, vier Jahre jünger als sein Bruder Dorian, kann der Musikredakteur nicht mehr kennenlernen, denn kurz vor Katjas zweiter Niederkunft münden seine Depressionen im Selbstmord durch Schlaftabletten. Auch ihre Eltern sterben eines eher ungewöhnlichen Todes: Katjas Mutter ereilt er im von der erfolgsbedingt zeitweise reichen Tochter geschenkten Wagen, der unter eine S-Bahn gerät, während den Vater die vom Alkohol zerfressene Leber dahinrafft.

Mit dem Fotografen Christian Bauer, den die Sängerin bei einem Interview kennenlernt, wagt sie den Neuanfang, aus dem schließlich eine Liebesbeziehung erwächst. Idyllisch ist fortan nicht nur das dörfliche Umfeld des neuen Zuhauses, sondern vor allem die bürgerlich-familiäre Atmosphäre, in der die Kinder den neuen Partner der Mutter wie einen Vater lieben. Doch auch dieses Glück ist nur von kurzer Dauer, denn Christians Drogensucht führt dazu, dass er eines Morgens tot neben Katja im gemeinsamen Bett liegt und damit den Beginn ihres eigenen Verfalls einleitet. Ein erfolg-, mittel- und orientierungsloses Vagabundendasein ist eine Zwischenstation im Leben Katjas und ihrer Söhne, bis sie mit diesen zum vorbestraften Steffen Kemper zieht, der ihr Gewalt und den Kindern Gleichgültigkeit entgegenbringt.

Körperlich und seelisch angeschlagen ergreift sie mit Dorian und Robin die Flucht, bezieht vorübergehend ein schäbiges Bahnhofshotel und scheitert schließlich auch musikalisch, was durch ihre Tablettensucht nur noch beschleunigt wird. Ihr Entschluss zum Entzug in einer Klinik veranlasst sie dazu, ihre inzwischen zehn- und sechsjährigen Söhne beim ihr aus der Musikbranche bekannten Geschäftsmann Klaus Tillmann und seiner Frau Regine unterzubringen, die vom Jugendamt zu Dorians und Robins Pflegeeltern erklärt werden. Ihr Versprechen, die Kinder eines Tages zurückzuholen, hält Katja nicht. Stattdessen bricht sie ihre Therapie ab und landet erneut bei Steffen Kemper, der ihr ausreichend Geld und Pillen in Aussicht stellt, wenn sie für ihn arbeitet. Die geforderte Tätigkeit entpuppt sich als Befriedigung perverser Gelüste von Männern, für die Kemper in einer abgelegenen Waldhütte sogenannte Folterpartys organisiert, auf denen weibliche Opfer mit brutalsten Misshandlungen gequält und dabei gefilmt werden. Nach längerer

vorbereitender Beschäftigung als Folteropfer wird Katja von Kemper schließlich ‚befördert‘, und zwar zu seiner persönlichen ‚Assistentin‘, die nunmehr als ‚Unberührbare‘ die Gäste ausschließlich logistisch bedient und dementsprechend auch auf den Sexvideos allenfalls im Hintergrund agiert.

Inzwischen verleben ihre Söhne eine unglückliche Kindheit bei den Tillmanns. Anders als der eher stille Dorian wird Robin zunehmend aggressiver und knüpft zwielichtige Kontakte im Bahnhofsmilieu, wo er schließlich erfährt, dass eine Frau namens Katja Kammer Partys organisiert, für die möglichst ausgemergelte und sozial abgestiegene Opfer gesucht werden. Der mittlerweile Zwölfjährige überredet seinen sechzehnjährigen Bruder, den Ort jener Veranstaltungen aufzusuchen. Beim Versuch, das Geschehen durchs Fenster zu verfolgen, werden sie von Kemper, der die beiden Jungen nicht erkennt, und seinem Kollegen überrascht und im Schuppen eingesperrt, bevor sie selbst vor der Kamera zu Vergewaltigungsopfern werden. Als Robin unter Schmerzen Dorians Namen ruft, erkennt ihre dort anwesende Mutter den jüngeren Sohn an einer Narbe, woraufhin Kemper die Kinder aus ihrer Gefangenschaft frei- und Katja aus ihren Diensten entlässt. Bevor sie endgültig von ihm weggeht, kann sie noch zwei der Foltervideos an sich nehmen, um durch ein Druckmittel eventuellen Nachstellungen Kempers vorzubeugen. Richard Belloff, einen aktiven Teilnehmer an den Folterpartys, fährt sie zum Krüppel. In einem heruntergekommenen Hotel findet sie Unterschlupf, in einer abgewirtschafteten Bar Arbeit, zunächst als Sängerin und mangels comebacktauglicher Stimme und Fangemeinde schließlich als Putzfrau.

Vier Jahre vergehen, in denen die Jungen weder mit anderen noch untereinander über die Geschehnisse sprechen. Dorian hat in der Zwischenzeit Abitur gemacht sowie eine Ausbildung zum Polizisten begonnen; Robin hingegen baut seine zwielichtigen Kontakte weiter aus und nutzt sie, um Kunden, die unterm Ladentisch Kempers Foltervideos kaufen, mit lukrativen Informationen über den Drehort, der sich mittlerweile nicht mehr in jener Waldhütte befindet, zu versorgen und ihnen damit zu ermöglichen, selbst vor der Kamera zu agieren und sich dabei lieber von Trieben als von einem Drehbuch steuern zu lassen. Kemper kommt ihm auf die Schliche und will ihn als Konkurrenten loswerden. Um dies zu verhindern, bittet Robin seinen großen Bruder, ihn zu Kemper zu begleiten und auf diesen in Polizistenuniform und mit Schlagstock (Ein-)Druck auszuüben. Unterdessen hat Dorian bereits mehrfach seine Mutter wiedergetroffen, ohne sie jedoch als solche sehen beziehungsweise anerkennen zu können, denn Katja Kammer ist für ihn nach wie vor die berühmte Sängerin, die ihre Kinder mit Liebe überschüttet hat, und nicht das verkommene Wesen, dessen Sangeskünste er nur verächtlich aburteilen kann.



Mit Robin sucht er Kemper in dessen Wohnung auf. Der einstige Partner und ‚Chef‘ ihrer Mutter beteuert, die Kinder in der Hütte vor ihrer Vergewaltigung nicht erkannt und ihre Mutter wirklich gemocht zu haben. Nahezu gefühlvoll mutet sein Versuch an, die Mutter vor den Kindern zu verteidigen, die im Stillen stets deren Geburtstage begangen habe. Dorian beginnt, mit seinem Polizeischlagstock Kempers Wohnungseinrichtung zu zertrümmern, und als dieser ihnen schließlich einen Tonvogel überreicht, den er Katja geschenkt hat, verliert Dorian vollends die Beherrschung und drischt auf ihn ein, bevor er den Knüppel an Robin übergibt, der Kemper schließlich den tödlichen Schlag versetzt. Seine Leiche vergraben sie in der Nähe der einstigen Folterwerkstatt, und fast nebenbei erwähnt Dorian dies vor seiner Mutter, die ihm daraufhin hilft, das Blut und die Spuren in Kempers Wohnung zu beseitigen.

Sie heiratet Karl Hufnagel alias Charly, den ehemaligen Schlagzeuger ihrer Band, der sie schon damals beehrte und den sie nach wie vor nicht liebt. Ein Dach über dem Kopf und die Arbeit als Wirtin in seiner Kneipe reichen ihr als Grund für die Eheschließung. Zusätzlich zu ihrem Mädchennamen legt sie auch ihren seit ihrer Künstlerkarriere vorwiegend verwendeten zweiten Vornamen ab, um sich fortan nur noch Billa Hufnagel zu nennen.

Während Dorian ihr bei jedem seiner Besuche in der Kneipe mit einer Mischung aus Nichtachtung und Mitleid entgegentritt, die unverändert ihre Rolle als seine Mutter ausklammert, spricht aus Robins Verhalten ihr gegenüber der blanke Hass, der gerade im Erkennen seiner Mutter geschürt wird. Er entwendet ihre Foltervideos, um nun statt Kemper sie erpressen und ohne Unterlass demütigen zu können, was sie stillschweigend hinnimmt, froh, ihre Kinder zumindest sehen zu können. Aus Angst, Robins Verachtung könne sich auch auf seinen Bruder übertragen, gibt sie den jüngeren Sohn zugunsten des älteren auf, als sie Robin während eines seiner Tobsuchtsanfälle im Beisein Dorians ersticht, um wenigstens diesen für sich zu retten. Robins Leiche legt sie auf dem Friedhof ab und deckt sie zu.

Ausgerechnet sein Bruder wird zum Leichenfundort gerufen, und die mit den Ermittlungen betraute Oberkommissarin Ina Henkel legt sein Trauma allein als Folge des Verlusts eines Angehörigen aus, ohne zu wissen, dass es in seiner frühesten Kindheit anzusiedeln ist. Die Ermittlungsarbeit wird von der Suche nach seiner und Robins Mutter beherrscht, und bei den Pflegeeltern stößt sie auf das von Robin gestohlene Foltervideo, das Katja Kammer im Hintergrund zeigt.

Als Ina sie auch auf einem zweiten Videoband sieht, das Katja bei den Tillmanns für ihre Kinder hinterlegt hat, verfällt die Kommissarin in eine nahezu leidenschaftliche Faszination von der Musikerin und Mutter, die sie an eine Begegnung mit der in Jugend-

jahren von ihr verehrten Sängerin Sunny erinnert. In der gequälten Frau, die im Vordergrund des ersten Videos zu sehen ist, erkennt der Informant ‚Madame‘, ein sich prostituierender Transvestit, seine Kollegin Geli, die sich an Steffen Kempers Vornamen und seine Assistentin erinnern kann, und bringt Ina zudem auf die Spur des für Foltervideos schwärmenden Finanzbeamten Dirk Lippert, der sich kurz vor Inas Ankunft erhängt. Unter seinen Bändern finden sie eine Aufnahme mit Robin und auf seiner Computerfestplatte die verschlüsselte Adresse von Oliver Thiele, der für Kempers Folterpartys Kunden in Pornoshops akquiriert hat. Zwar weiß er, dass dessen Assistentin Katja heißt, an den Vornamen Robin hingegen kann er sich nicht erinnern.

Bei der Verfolgung des aufgrund seiner Persönlichkeitsspaltung immer verdächtiger wirkenden Dorian, der unter anderem die Klatschkolumnistin Heike Petersen verletzt, weil sie in ihrem Zeitungsbericht über seinen ermordeten Bruder die Mutter nicht ihrem einstigen Ruhm entsprechend gewürdigt hat, beobachtet Ina, wie er das von ihm und Robin geschaufelte Grab Kempers mit einem Kreuz versieht, und zieht daraus den falschen Schluss, Dorian habe seine Mutter getötet und hier vergraben. Die Obduktion und eine Vorstrafenakte können Kempers ausgegrabene Leiche identifizieren. Dorian, der die Stimme seines Bruders in sich hört, lügt dementsprechend nicht, wenn er angibt, Robin habe ihn zu Kempers Grab geführt. Bruchstückhaft erwähnt er vor Ina und ihrem Kollegen Kissel die Begegnung Robins mit einer Frau im Folderschuppen, sagt hier aber ebenso wenig die Unwahrheit, wenn er diese nicht als seine Mutter bezeichnet, womit er das Rätsel um ihr Verschwinden hätte lösen können, was ihm aber nicht möglich ist, da seine Psyche sich unverändert weigert, sie als die Katja Kammer seiner Kindheit zu akzeptieren.

Erst das Booklet einer von Ina erworbenen CD mit Musik von Katja Kammer bringt die Kommissarin auf den dort ausgewiesenen Schlagzeuger Karl ‚Charly‘ Hufnagel, der laut Standesamt Sybille Katja, geborene Kammer, geheiratet hat. Da Katjas frühere Freundin Sabine Klein bestätigt, dass Katja einst den verhassten und verhunzten ersten Vornamen abgelegt hat, weiß Ina nun, dass sie die leidenschaftlich gesuchte Sängerin mit Billa Hufnagel, der von ihr im Zuge der Ermittlungen des Öfteren befragten Wirtin von Dorian's Stammkneipe, längst gefunden hat. Als sie dort eintrifft, hält Dorian seiner Mutter die Pistole in den Mund und reagiert nicht auf Inas Aufforderungen, Katja loszulassen. Mit drei Schüssen, die eine Notwehrhandlung infrage stellen, tötet sie ihren Kollegen.

Unbeantwortet bleibt am Ende ebenfalls die Frage, ob in Wahrheit möglicherweise Dorian statt seiner Mutter Robin erstochen hat und Katja ihn durch ihr abschließendes



Geständnis zumindest posthum schützen und damit, wenn auch verspätet, Buße für ihn und seinen Bruder tun will.

6.3 Ingrid Nolls „Röslein rot“

Annerose verliert früh ihren Vater, den sie ihr ganzes Leben nur als Pflegefall erlebt. Ihre Mutter ist dessen zweite Ehefrau und jünger als seine Tochter aus erster Ehe, ihre Halbschwester Ellen. Der zweiten Ehe entstammt neben Annerose auch ihr Bruder Malte, den sie jedoch nie kennenlernt, weil er als einjähriges Kleinkind von seinem und ihrem Vater durch eine Verkettung tragischer Umstände überfahren worden ist. Die wahre Todesursache erfährt Annerose allerdings erst im Laufe des eigentlichen Romangeschehens. Sie wird direkt nach Maltes Tod gezeugt und immer wieder mit der Enttäuschung des von ihrer Geburt an bettlägerigen Vaters konfrontiert, ‚nur‘ ein Mädchen geworden zu sein. Nach dessen Tod muss sie in seinem Bett neben ihrer Mutter schlafen, bis sie das Haus zum Biologiestudium verlässt. Sie schließt es nicht ab, sondern schlägt sich mit Nebentätigkeiten durch, bis sie den Architekten Reinhard heiratet, mit dem sie die Kinder Lara und Jost bekommt und ein eigenes Häuschen erwirbt, das Annerose mit liebevoll ausgesuchtem Inventar ausstattet. Als ihr Mann dies durch eine alte Wanduhr ergänzt, malt sie deren zerstörtes Hinterglasbild ab und entwickelt daraus eine künstlerische Passion, die von ihr zwar nur für den Eigen- oder Freundesbedarf ausgeübt, gleichwohl aber fortan als Erfüllung erlebt wird. Diese beeinträchtigt ihr Mann, indem er seine eigene in beruflicher Selbständigkeit sucht und dafür die sekretarielle Unterstützung durch seine Frau voraussetzt. Als Konsequenz zeichnet sich eine zunehmende eheliche Entfremdung ebenso ab wie eine abnehmende Vereinbarkeit der Kunst mit Anneroses Alltag. Einzug in diesen hält hingegen eine einundzwanzigjährige Frau namens Imke, die Reinhard nachstellt, ihn mit Rosen und anderen Liebesbotschaften überhäuft und von der Erwidern ihrer Gefühle ähnlich überzeugt ist wie Annerose vom ehelichen Betrug. Mit diesem rechtfertigt sie ihre neu entstehende Detektionstätigkeit, die zwar die Schuld ihres Mannes zunächst nicht bestätigt, letztlich aber umso stärker hervorruft, entschuldigt Reinhard mit ihrer unbegründeten Eifersucht doch den außerehelichen Beischlaf mit Imke und den daraus resultierenden Selbstmordversuch einer in Panik geratenden psychotischen Jungfrau.

Zwar bleibt Annerose mit ihrem Mann im gemeinsamen Haushalt, beruflich hingegen trennen sich fortan ihre Wege. Die von ihr nicht länger geleistete Unterstützung im Büro übernimmt Birgit, mit der Reinhard damals gemeinsam Architektur studiert hat und die er nun nach vielen Jahren auf einem von Anneroses Freundin Lucie initiierten Abendessen wiedertrifft. Die Entfremdung zwischen den Eheleuten erreicht einen ersten Höhepunkt, als Annerose, um ihre Rosenstöcke zu schützen, die von ihrem Mann jahrelang gehegten Tannen zerhackt und aus dem Garten entfernt, woraufhin er ihr bereits weit fortgeschrittenes Hinterglasbild, das lebende und tote Familienmitglieder gleicher-



maßen zusammenführt, in einen Scherbenhaufen verwandelt. Die von Birgit ohnehin neu entflammte Eifersucht treibt Annerose dazu, ein buchstäbliches Feuer zu entfachen: Bevor sie gemeinsam mit ihren Kindern einer Einladung von Anneroses Halbschwester Ellen zu einem Urlaub auf der italienischen Insel Ischia folgt, platziert sie eine von Birgit als Begrüßungsgeschenk mitgebrachte Glaskugel so in Reinhard's Bürofenster, dass im Zusammenspiel von Sonnenlicht und in Spiritus getränkten Servietten die Wahrscheinlichkeit eines Brandes steigt. Ihre diesbezüglichen Gewissenbisse werden durch die Möglichkeit eines Urlaubsflirts gemildert, der sich statt auf sie jedoch auf ihren Sohn fokussiert, auch wenn Rüdiger sich mit der irdischen Unerfüllbarkeit seiner Triebe abgefunden hat und auch an Jost keinerlei sexuelle Handlungen vollzieht. Der ihm und Annerose gemeinsame Verzicht auf uneingeschränktes Glück solidarisiert die beiden gar miteinander. Ebenso wenig wie Anneroses Sohn nimmt das Büro ihres Mannes Schaden, weil Reinhard die Gefahr, die er der Unachtsamkeit seiner Putzfrau zuschreibt, rechtzeitig erkennt. Die eheliche Entzweiung hingegen schreitet nach Anneroses Rückkehr fort, nicht zuletzt aufgrund ihrer Bedenkenlosigkeit im Angesicht eines mit ihren Kindern spielenden „platonische[n] Päderast[en]“ (IN 163), mit dessen sexuellen Neigungen sie sich vor Reinhard's Eifersucht zu schützen sucht, was sie jedoch in der Achtung ihres Mannes auf einen Tiefpunkt sinken lässt.

Silvia, Anneroses Cousine zweiten Grades, die nach ihrem Zuzug den zwischen Annerose und Lucie bestehenden „Freundschaftsbund“ (IN 21) komplettiert, fühlt sich von ihrem Mann Udo gleichermaßen vernachlässigt wie betrogen und verbringt immer mehr Zeit mit Reinhard, den sie ohne Anneroses Wissen in den Reitverein mitnimmt, wo er direkt vom Pferd fällt und sich verletzt. Als ihm Silvia und Udo einen Krankenbesuch abstatten, macht Letzterer Annerose nicht zum ersten Mal Avancen, denen sie jedoch wie auch zuvor widersteht, wenngleich er ihr als Einziger eine gewisse Bewunderung für ihre Kunst entgegenbringt. Während eines Aufenthaltes bei ihrer Mutter bittet Silvia eines Tages am Telefon Annerose und Reinhard, in ihrem Haus nach ihrer Lesebrille und den Zahnsparren ihrer Töchter Nora und Korinna zu suchen; beides habe sie vergessen und könne Udo zu Hause nicht erreichen, damit er ihr die Sachen nachschicke. Neben dem Gewünschten finden die beiden zudem in Udos Bett dessen Leiche, woraufhin der herbeigerufene Hausarzt Tod durch Herzrhythmusstörungen diagnostiziert.

In ihrem Hausmüll entdeckt Annerose kurz darauf eine angebrochene Grapefruit-saftflasche, die sie dank ihres fotografischen Gedächtnisses dem Leichenfundort zuordnen kann. Dass Reinhard diese entsorgt hat, weckt ihr Misstrauen ihm und Silvia gegenüber, denen sie ein gemeinsames Mordkomplott zutraut, während Silvia das Gerücht verbreitet, ihr verstorbener Mann habe sie mit Annerose betrogen. Die bis dato neutrale drit-



te Freundin Lucie gesteht ihr eines Tages, dass eines ihrer Kinder von Anneroses Jugendliebe Gerd Triebhaber gezeugt worden sei, der mittlerweile als Pharmakologe arbeite. Annerose beauftragt ihn mit der Untersuchung der Saftflasche, und noch vor Udos Beerdigung steht fest, dass der Flüssigkeit eine Überdosis seines Herzmittelwirkstoffes Digitalis beigemischt worden ist.

Kurz nachdem Annerose von ihrer Halbschwester Ellen ihren ersten offiziellen Auftrag für ein „Persönlichkeits-Stilleben“ (IN 220) erhält, trifft sie vor ihrer Haustür auf Imke, die sich mittlerweile in therapeutischer Behandlung befindet. Um endgültige Gewissheit über Reinhards Gefühle ihr gegenüber zu erlangen, hat sie ihn erneut über eine längere Zeit hinweg verfolgt und im Reitverein in einer eindeutigen Situation mit Silvia beobachtet.

Derweil verstrickt Letztere auch ihre Tochter Korinna in das Lügengeflecht um das angebliche Liebesverhältnis zwischen deren totem Vater und Annerose, sodass es nicht lange dauert, bis wiederum deren Tochter Lara mit den Vorwürfen konfrontiert wird. Damit der Aufhetzung der Kinder für Annerose das erträgliche Maß an Perfidie überschritten ist, eilt sie zu Silvia, um sowohl die tatsächlichen und vorgeblichen Verhältnisse mit den jeweiligen Ehemännern beider Freundinnen klarzustellen als auch einen versteckten Hinweis auf den vergifteten Saft zu hinterlassen. Ihr eigenes Verhältnis mit Reinhard erklärt Silvia als „Lastenausgleich“ (IN 238) des vermeintlichen Betrugs durch Freundin und Ehemann, den sie beweisen zu können vorgibt, während sie Anneroses vorgetäuschten Durst auf bestimmt im Haushalt vorhandenen Grapefruitsaft und ihren Vorschlag, diesen im Keller zu suchen, mit einem Annerose die Kellertreppe hinabstoßenden Besenstiel quittiert und ihre ehemalige Freundin verletzt zurücklässt.

Um mehr über die weiterhin vermutete Verschwörung zwischen Silvia und Reinhard zu erfahren, nimmt Annerose zum ersten Mal gezielt mit Imke Kontakt auf. Dieser ist es auf einer ihrer Beschattungstouren gelungen, die beiden durch Silvias Fensterscheibe bei ihrem vergeblichen Versuch zu beobachten, Udos Tresor zu öffnen. Annerose bricht das Schweigen gegenüber ihrem Mann und konfrontiert ihn mit dem gegen Silvia und ihn gehegten Verdacht. Zumindest den Argwohn wider seine eigene Person vermag er auszuräumen, indem er erklärt, bei der Entsorgung der Saftflasche habe es sich lediglich um einen harmlosen Gefallen Silvia gegenüber gehandelt, der habe vermeiden sollen, mit dem von Udo stets zum Pillenauflösen verwendeten Saft die Untersuchung durch den Hausarzt unnötig zu verkomplizieren.

Mit dem Ziel, die Entgleisungen der Viererkonstellation endgültig wieder in die rechte Bahn zu lenken, sucht Annerose gemeinsam mit ihrem Mann Silvia in deren Haus auf. Letztere behauptet, der Beweis für Udos Betrug mit Annerose verberge sich in sei-



nem Tagebuch. Annerose folgert aus der ihr von Udos Hausarzt zugetragenen Häufigkeit der Anrufe seines Patienten die entsprechende Telefonnummer als Nummernkombination seines Tresors, in dem sich tatsächlich ein Terminkalender mit einem Eintrag über ein gelungenes Schäferstündchen mit Annerose findet. Einige Seiten weiter hinten jedoch wird dieser als makabrer Scherz zur Kurierung der krankhaften Eifersucht mitsamt einhergehendem Kontrollwahn seiner Frau entlarvt. Anneroses Entsetzen angesichts eines sich daraus abzeichnenden nachgerade ‚lachhaften‘ Mordmotivs veranlasst Silvia zur Entgegnung „„Er hat’s verdient!““ (IN 260) und damit zu einem indirekten Tatgeständnis.

Zum Mord als zentralem Verbrechen gesellen sich am Ende der Handlung insofern zwei kleinere namens Erpressung und Vertuschung einer Straftat hinzu, als sich die verbleibenden drei Personen ganz ohne Polizei auf die Beendigung von Ehe und außerehelichem Verhältnis sowie auf einen Häusertausch zwischen Silvia und Annerose einigen. Letzterer wird dahingehend modifiziert, dass Silvia den Erwerb eines verfallenen Bauernhofes vorzieht, während Reinhard da wohnen bleibt, wo er zuvor gelebt hat – nur eben nicht mehr in familiärer Eintracht mit Annerose und den Kindern, denn die drei beziehen das Haus einer Mörderin und ihres Opfers, in dem darüber hinaus genügend Platz sowohl für die Mietunterkunft einer ehemals psychotischen Romantikerin als auch für das Atelier einer einstmals eigenbedarfsorientierten Künstlerin verbleibt. Während die eine sich – wohlgemerkt nicht als künftige Mieterin in Anneroses Haus, sondern als deren Nachfolgerin in der Ehe – bereits als Imke vorgestellt hat, will die andere nicht mehr mit dem von ihrem Jugendfreund verliehenen Diminutiv benannt werden, obgleich es gleichzeitig die Verkleinerungsform ihrer Lieblingsblume darstellt: ‚Röslein‘ – ‚rot‘ zu werden braucht es am Ende nicht mehr, höchstens aus Scham davor, unter Zuhilfenahme von Erpressung eine Mörderin zu decken.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Literarische Texte

- Aesopische Fabeln, zusammengestellt und ins Deutsche übertragen von August Hausrath, gefolgt von einer Abhandlung: Die Aesoplegende, Urtext und Übertragung, München²1944 (zuerst 1940).
- Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, mit Abhandlung und Anmerkungen, hrsg. von [Johann] Ludwig Uhland [und Franz Pfeiffer], 2 Bde., Bd. 2: Abhandlung, Stuttgart 1866.
- Aschenputtel, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 91–98.
- Assmann, Michael: Editorisches Nachwort, in: Platon: Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 885–901.
- Bachmann, Ingeborg: Alles (zuerst in: dies.: Das dreißigste Jahr, München 1961), in: dies.: Sämtliche Erzählungen, S. 138–158.
- Sämtliche Erzählungen, München/Zürich³1998 (zuerst 1978) (Zweiter Teil: Das dreißigste Jahr, S. 83–263).
- Baudelaire, Charles: Ausgewählte Werke. Die Blumen des Bösen, ins Deutsche übertragen von Terese Robinson, hrsg. von Franz Blei, München 1925 (zuerst französisch: Les Fleurs du Mal, Paris 1857).
- Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen, Französisch/Deutsch, [durchgehend revidierte] Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff, Anmerkungen von Horst Hina, Nachwort und Zeittafel von Kurt Kloocke, Stuttgart 2011 (dort zuerst 1980; zuerst französisch: Les Fleurs du Mal, Paris 1857).
- Verdammte Frauen. Delphine und Hippolyte (zuerst französisch: Femmes damnées), in: ders.: Ausgewählte Werke. Die Blumen des Bösen, S. 235–242.
- Verdammte Frauen (zuerst französisch: Femmes damnées), in: ders.: Les Fleurs du Mal/Die Blumen des Bösen, Übersetzung von Monika Fahrenbach-Wachendorff, französisch S. 328/330, deutsch S. 329/331.
- Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Gesamtausgabe, Psalmen und Neues Testament, ökumenischer Text, hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen, für die Psalmen und das Neue Testament auch im Auftrag des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland und der Deutschen Bibelgesellschaft (Evangelisches Bibelwerk), Stuttgart³1985 (zuerst 1980).
- Biermann, Pieke: Potsdamer Ableben. Roman, Berlin 1987.
- Busch, Wilhelm: Hernach (zuerst München 1908), in: ders.: Werke, Bd. IV, S. 337–391.
- Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Friedrich Bohne, 4 Bde., Bd. IV, Wiesbaden/Berlin o. J. [1960] (zuerst Hamburg 1959).



- Chamisso, Adelbert von: Peter Schlemihls wundersame Geschichte, Anmerkungen von Dagmar Walach, Stuttgart 2002 (dort zuerst 1980; um Anmerkungen ergänzte Ausgabe 1993; zuerst Nürnberg 1814; später Leipzig/Wien 1907).
- Chaplet, Anne: Sauberer Abgang. Roman, München 2006.
- Christie, Agatha: Mord im Spiegel oder Dummheit ist gefährlich. Roman, Neuübertragung von Ursula Gail, ungekürzte und neu übersetzte Ausgabe der 1964 unter dem Titel „Dummheit ist gefährlich“ erfolgten Taschenbuch-Erstveröffentlichung, Bern/München ²1981 (zuerst englisch: *The Mirror Crack'd from Side to Side*, London 1962).
- Und dann gabs keines mehr. Roman, aus dem Englischen neu übersetzt von Sabine Deitmer, Frankfurt am Main ⁵2006 (deutsch zuerst: *Letztes Weekend*, Bern 1944; später: *Zehn kleine Negerlein*, Bern/München/Wien 1958; zuerst englisch: *Ten Little Niggers or The Last Weekend*, London 1939; amerikanisch: *And Then There Were None*, New York 1940).
- Deitmer, Sabine: Auch brave Mädchen tun's. Mordgeschichten, Frankfurt am Main 1990.
- Bye-bye, Bruno. Wie Frauen morden, Frankfurt am Main 1988.
- Dominante Damen, Frankfurt am Main 1994.
- Kalte Küsse, Frankfurt am Main 1993.
- Mordgeschichten. Bye-bye, Bruno. Auch brave Mädchen tun's, Frankfurt am Main 1992.
- Neonnächte. Kriminalroman, Frankfurt am Main 1995.
- Perfekte Pläne, Frankfurt am Main 2007.
- Scharfe Stiche. Kriminalroman, Frankfurt am Main 2007 (zuerst 2004) [zit.: ‚SD‘ + Seitenzahl].
- Die schönsten Männer der Stadt. Balzgeschichten, Frankfurt am Main 1997.
- Döblin, Alfred: Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord, Frankfurt am Main 1971 (unveränderter Nachdruck der in der Reihe „Außenseiter der Gesellschaft. Die Verbrechen der Gegenwart“ erschienenen Erstausgabe Berlin 1924).
- Dorn, Thea: Die Brut. Roman, München 2004.
- Dornröschen, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 180–184.
- Dumas, Alexandre: Die drei Musketiere, aus dem Französischen von Herbert Bräuning, mit einem Nachwort von Christine Wolter, Berlin 2011 (dort zuerst 1955; zuerst französisch: *Les Trois Mousquetaires*, in: *Le siècle*, 1843/1844).
- Dürrenmatt, Friedrich: Der Richter und sein Henker. Roman, Zürich 1985 (zuerst Bern 1950/51 als achteiliger Fortsetzungsroman im Schweizerischen Beobachter; als Buch zuerst Einsiedeln 1952).
- Der Verdacht. Roman, Zürich 1985 (zuerst Bern 1951/1952 als Fortsetzungsroman im Schweizerischen Beobachter; als Buch zuerst Einsiedeln 1953).

- Fallersleben, Hoffmann von: I. [Vorrede], in: Schlesische Volkslieder mit Melodien, S. III–VI.
- Förg, Nicola: Hundsleben. Oberbayern Krimi, Köln 2008.
- Frau Holle, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 102–104.
- Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 5–8.
- Gercke, Doris: Tod in Marseille. Ein Bella-Block-Roman, Hamburg 2010.
- Weinschröter, du mußt hängen. Krimi, Hamburg 1988.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie erster Teil (zuerst Tübingen 1808), in: ders.: Werke, Bd. 3: Dramatische Dichtungen I, S. 9–145.
- Faust. Der Tragödie zweiter Teil in fünf Akten (vollendet 1831; erschienen posthum Tübingen 1832), in: ders.: Werke, Bd. 3: Dramatische Dichtungen I, S. 146–364.
- Gefunden (geschrieben 1813 für Christiane Vulpius; erschienen Stuttgart/Tübingen 1815), in: ders.: Werke, Bd. 1: Gedichte und Epen I, S. 254 f.
- Heidenröslein (geschrieben ca. 1771 in Straßburg; erschienen zuerst anonym unter dem Titel: Fabelliedchen, in: Herder, Johann Gottfried: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter, Hamburg 1773, S. 57; Text nach dem Druck in: Goethe's Schriften, 8 Bde., Bd. 8, Leipzig 1789, S. 105 f.), in: ders.: Werke, Bd. 1: Gedichte und Epen I, S. 78.
- Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman (zuerst Tübingen 1809), in: ders.: Werke, Bd. 6: Romane und Novellen I, S. 242–490.
- Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 1: Gedichte und Epen I, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, 16., durchgesehene Auflage, München 1996 (zuerst 1981), band- und textidentische Taschenbuchausgabe 1998.
- Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 3: Dramatische Dichtungen I, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, 16., überarbeitete Auflage, München 1996 (zuerst 1986), band- und textidentische Taschenbuchausgabe 1998.
- Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 6: Romane und Novellen I, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, kommentiert von Erich Trunz und Benno von Wiese, 14., überarbeitete Auflage, München 1996 (zuerst 1981), band- und textidentische Taschenbuchausgabe 1998.
- Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd. 13: Naturwissenschaftliche Schriften I, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller, mit einem Essay von Carl Friedrich von Weizsäcker, 11., durchgesehene Auflage, München 1994 (zuerst 1981), band- und textidentische Taschenbuchausgabe 1998.
- Zur Farbenlehre (zuerst Tübingen 1810), in: ders.: Werke, Bd. 13: Naturwissenschaftliche Schriften I, S. 314–536.



- Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch, mit dem Anhang für das Erzbistum Paderborn, hrsg. von den Bischöfen Deutschlands und Österreichs und der Bistümer Bozen-Brixen und Lüttich, Stuttgart 1975.
- Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm, Gesamtausgabe, Ausgabe mit 132 Holzschnitten von Ludwig Richter, Erlangen o. J. [1980] (zuerst Berlin 1812).
- Haarmann, Hermann: Nachwort, in: Wolf, Friedrich: Professor Mamlock, S. 103–121.
- Hammesfahr, Petra: Die Lüge. Roman, Reinbek bei Hamburg 2003.
- Hans im Glück, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 298–303.
- Hausrath, August: Die Aesoplegende, in: Aesopische Fabeln, S. 114–146.
- Heib, Marina: Weißes Licht. Kriminalroman, München/Zürich 2006 (später unter dem Titel: Der Bestatter, München/Zürich ²2011).
- Henninger, Bernd: Herausgeber und Übersetzer. Ein bio-bibliographischer Bericht, in: Platon: Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 865–884.
- Hesiod: Theogonie. Vom Ursprung der Götter, Griechisch/Deutsch, übersetzt und hrsg. von Otto Schönberger, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 2011 (dort zuerst 1999; zuerst griechisch: Theogonía, geschrieben ca. 700 v. Chr.).
- Hildebrandt, Kurt: Einleitung, in: Platon: Phaidros oder Vom Schönen, S. 3–14.
- Hofmannsthal, Hugo von: Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes, erneuert von Hugo von Hofmannsthal, Berlin ¹⁶1913 (zuerst 1911).
- Homer: Ilias, Übersetzung, Nachwort und Register von Roland Hampe, Stuttgart 2012 (dort zuerst 1979; zuerst griechisch: Iliás, Entstehungszeit ungeklärt, evtl. ca. 750 v. Chr.).
- Der Hund und der Sperling, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 219–221.
- Jacques, Norbert: Dr. Mabuse, der Spieler. Roman, Berlin 1922 (zuerst 1921/22 als Fortsetzungsroman in der Berliner Illustrierten Zeitung).
- Jorinde und Joringel, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 264–267.
- Kafka, Franz: Auf der Galerie (zuerst in: ders.: Ein Landarzt. Kleine Erzählungen, München/Leipzig 1919, S. 34–38), in: ders.: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, S. 251 f.
- Briefe an Milena, erweiterte und neu geordnete Ausgabe, hrsg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt am Main ¹⁴2011 (dort zuerst 1983; zuerst hrsg. von Willy Haas, New York 1952).
- Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, hrsg. von Roger Hermes, limitierte Sonderausgabe, Frankfurt am Main 1999 (Textgrundlage dieses Bandes: ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, hrsg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit, Frankfurt am Main 1982 ff.).
- In der Strafkolonie (zuerst Leipzig 1919), in: ders.: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, S. 164–198.

- Der Proceß. Roman, in der Fassung der Handschrift, limitierte Sonderausgabe, Frankfurt am Main 1999 (Textgrundlage dieses Bandes: ders.: Der Proceß. Kritische Ausgabe, hrsg. von Malcolm Pasley, Frankfurt am Main 1990; zuerst hrsg. von Max Brod, Berlin 1925).
 - Die Verwandlung (geschrieben 1912; erschienen zuerst in: Die Weißen Blätter. Eine Monatsschrift, 2. Jg., Heft 10 vom Oktober 1915, S. 1177–1230), in: ders.: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa, S. 96–161.
- Kampmann, Renate: Die Macht der Bilder. Roman, Zürich 2001.
- Krausser, Helmut: Schmerznovelle, Reinbek bei Hamburg ⁴2011 (zuerst 2001).
- Kuhn, Krystyna: Die Signatur des Mörders. Roman, München 2008.
- Lelord, François: Hectors Reise oder die Suche nach dem Glück, aus dem Französischen von Ralf Pannowitsch, München/Zürich 2006 (dort zuerst 2004; zuerst französisch: Le voyage d’Hector ou la recherche du bonheur, Paris 2002).
- Lenau, Nikolaus: Savonarola. Ein Gedicht (zuerst Stuttgart/Tübingen 1837), in: ders.: Werke und Briefe, Bd. 4: Versepen 2. Savonarola/Die Albigenser/Don Juan/Helena, S. 5–152.
- Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Helmut Brandt und Gerhard Kosellek, 7 Bde., Bd. 4: Versepen 2. Savonarola/Die Albigenser/Don Juan/Helena, Wien 2004.
- Maler, Mörder, Mythos. Geschichten zu Caravaggio, hrsg. von Jean-Hubert Martin, Bert Antonius Kaufmann und dem museum kunst palast, Düsseldorf, Ostfildern 2006.
- Mann, Thomas: Ausgewählte Erzählungen, Berlin/Frankfurt am Main 1948 (zuerst Stockholm 1939).
- Der Tod in Venedig (geschrieben 1911; erschienen zuerst München 1912), in: ders.: Ausgewählte Erzählungen, S. 75–130.
 - Tonio Kröger (zuerst in: Neue Deutsche Rundschau, 14. Jg., Heft 2 vom Februar 1903, S. 113–151; später in: Tristan. Sechs Novellen, Berlin 1903, S. 165–264; als eigenständiges Buch zuerst Berlin 1913), in: ders.: Tonio Kröger und Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis, S. 7–73.
 - Tonio Kröger und Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis, Frankfurt am Main ⁴⁷2011 (zuerst 1973).
- Märchen von der Unke, in: Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen, S. 377–379.
- Die Metamorphosen des P[ublius] Ovidius Naso, erklärt von Moriz Haupt, 2 Bde., Bd. 1 (Libri I–VII), 3. Ausgabe, Berlin 1862 (zuerst 1853; zuerst lateinisch: P[ublīi] Ovidii Nasonis Metamorphoseon, geschrieben ca. 1/3–8 n. Chr.).
- Die Metamorphosen des P[ublius] Ovidius Naso, erklärt von Moriz Haupt, 2 Bde., Bd. 2 (Libri VIII–XV), bearbeitet von Otto Korn, Berlin 1876 (zuerst lateinisch: P[ublīi] Ovidii Nasonis Metamorphoseon, geschrieben ca. 1/3–8 n. Chr.).
- Mischke, Susanne: Liebeslänglich. Kriminalroman, München 2008 (zuerst 2006).



- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen, mit Peter Gasts Einführung und einem Nachwort von Alfred Baeumler, Stuttgart 1941 (zuerst dreiteilig Chemnitz 1883, 1884, 1885; Gesamtausgabe Leipzig 1886).
- Noll, Ingrid: Die Apothekerin. Roman, Zürich 1996 (zuerst 1994).
- Ehrenwort. Roman, Zürich 2010.
 - Falsche Zungen. Gesammelte Geschichten, Zürich 2004.
 - Der Hahn ist tot. Roman, Zürich 1993 (zuerst 1991).
 - Die Häupter meiner Lieben. Roman, Zürich 1994 (zuerst 1993).
 - Kalt ist der Abendhauch. Roman, Zürich 1998 (zuerst 1996).
 - Kuckuckskind. Roman, Zürich 2010 (zuerst 2008).
 - Ladylike. Roman, Zürich 2007 (zuerst 2006).
 - Rabenbrüder. Roman, Zürich 2005 (zuerst 2003).
 - Röslein rot. Roman, Zürich 2000 (zuerst 1998) [zit.: ‚IN‘ + Seitenzahl; beiliegendes Stilleben-Lesezeichen zit.: ‚IN StL‘ + Stillebennummer].
 - Der Schweinepascha. In 15 Bildern, Zürich 1996.
 - Die Sekretärin. Drei Rache Geschichten, Zürich 2000.
 - Selige Witwen. Roman, Zürich 2002 (zuerst 2001).
 - Stich für Stich. Schlimme Geschichten, Zürich 1997.
 - Über Bord. Roman, Zürich 2012.
 - Das weiße Hemd der Hure, in: Maler, Mörder, Mythos, S. 6–15.
- Oelker, Petra: Tod auf dem Jakobsweg. Kriminalroman, Reinbek bei Hamburg 2007.
- Paprotta, Astrid: Feuertod. Kriminalroman, München/Zürich 2007.
- Die Höhle der Löwin. Kriminalroman, München/Zürich 2005.
 - Melitta-Mann jagt Dr. Best. Ein Roman wie Schokolade, Frankfurt am Main 1996.
 - Mimikry. Roman, Frankfurt am Main ²2001 (zuerst 1999).
 - Der Mond fing an zu tanzen. Roman, Frankfurt am Main 1997.
 - Sterntaucher. Roman, Frankfurt am Main 2002 [zit.: ‚AP‘ + Seitenzahl].
 - Die ungeschminkte Wahrheit. Ein Ina-Henkel-Kriminalroman, München/Zürich 2005 (zuerst 2004).
- Phädrus: Der Fuchs und der Rabe (zuerst lateinisch: *Vulpes et corvus*, in: ders.: *Fabulae*, I, 13, Entstehungsjahr unbekannt), in: *Aesopische Fabeln*, S. 63 (lateinischer Text: S. 62).
- Platon: Charmides (zuerst griechisch: *Charmídēs*, geschrieben ca. zwischen 388 und 380 v. Chr.), übersetzt von Ludwig Georgii, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 239–275 [II 153A–176D].

- Das Gastmahl oder Von der Liebe, übertragen und eingeleitet von Kurt Hildebrandt, Stuttgart 1999 (dort zuerst 1949; zuerst griechisch: *Sympósion*, geschrieben ca. 380 v. Chr.) [III 172A–223D].
 - Kratylos (zuerst griechisch: *Kratýlos*, geschrieben nach 399 v. Chr.), übersetzt von Julius Deuschle, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 541–616 [I 383A–440E].
 - Phaidros (zuerst griechisch: *Phaídros*, geschrieben ca. 370/360 v. Chr.), übersetzt von Ludwig Georgii, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 409–481 [III 227A–279C].
 - Phaidros oder Vom Schönen, übertragen und eingeleitet von Kurt Hildebrandt, Stuttgart 1998 (dort zuerst 1957; zuerst griechisch: *Phaídros*, geschrieben ca. 370/360 v. Chr.) [III 227A–279C].
 - *Sämtliche Werke*, 3 Bde., hrsg. von Erich Loewenthal, mit einem bibliographischen Bericht von Bernd Henninger und einem editorischen Nachwort von Michael Assmann, 8., durchgesehene Auflage der Berliner Ausgabe von 1940, Heidelberg 1982 [I 2A–III 416A].
 - *Der Staat. Über das Gerechte*, übersetzt und erläutert von Otto Apelt, durchgesehen und mit ausführlicher Literaturübersicht, Anmerkungen und Registern versehen von Karl Bormann, Einleitung von Paul Wilpert, 11., erneut durchgesehene Auflage, Hamburg 1989 (dort zuerst 1870; zuerst griechisch: *Politeía*, geschrieben ca. 370 v. Chr.) (Philosophische Bibliothek, Bd. 80) [II 327A–621D].
- Plenzdorf, Ulrich: *Die neuen Leiden des jungen W.*, Frankfurt am Main ⁵⁶2013 (dort zuerst 1976; zuerst in: *Sinn und Form*, 24. Jg., Heft 2 vom März 1972, S. 254–310; als Buch zuerst Rostock 1973).
- Rodrian, Irene: *Tod in St. Pauli. Kriminalroman*, München 1967.
- Saint-Exupéry, Antoine de: *Der kleine Prinz*, mit 9 Zeichnungen des Verfassers, ins Deutsche übertragen von Grete und Josef Leitgeb, Düsseldorf ⁴⁵1992 (dort zuerst 1952; zuerst französisch: *Le Petit Prince*, Paris 1946).
- Schillers ausgewählte Werke [mit Vor- und Nachworten bzw. Erläuterungen von Karl Goedeke], 6 Bde., Stuttgart 1867.
- Schiller, Friedrich: *Maria Stuart. Ein Trauerspiel* (zuerst Tübingen 1801), in: *Schillers ausgewählte Werke*, Bd. 5: *Maria Stuart/Die Jungfrau von Orleans*, S. 1–170.
- *Die Piccolomini. In fünf Aufzügen*, in: *Schillers ausgewählte Werke*, Bd. 4: *Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht* (zuerst Tübingen 1800), S. 57–172.
- Schlesische Volkslieder mit Melodien, aus dem Munde des Volks gesammelt und hrsg. von Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter, Leipzig 1842.
- Schmid, Christoph von: *Ihr Kinderlein kommet* (geschrieben 1798), in: *Von guten Mächten wunderbar geborgen*, S. 140.
- Schneider, Robert: *Schlafes Bruder*, einmalige Sonderausgabe, Leipzig 1998 (zuerst 1992).



- Schüller, Martin: *Kunstblut*. Düsseldorf Krimi, Köln 2010 (zuerst erschienen unter Pseudonym und intonatorisch abweichendem Titel: Krohm, Jagomir: *Kunst? Blut!*, Köln 2003).
- Schwab, Gustav: *Die Sagen Trojas*, in: ders.: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, S. 189–376.
- *Die Sage von Ödipus*, in: ders.: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, S. 158–172.
- *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*, ausgewählt und bearbeitet von Hans Friedrich Blunck, Bayreuth⁹ 1986 (zuerst 1974).
- Simenon, Georges: *Die Katze*, aus dem Französischen von Angela von Hagen, Neuausgabe, Zürich 2000 (dort zuerst 1985; überarbeitete Übersetzung für die Neuausgabe 2000; deutsch zuerst unter dem Titel: *Der Kater*, München 1971; zuerst französisch: *Le chat*, Paris 1967).
- Sneewittchen, in: *Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen*, S. 190–200.
- Solanas, Valerie: *Manifest der Gesellschaft zur Vernichtung der Männer. SCUM*, aus dem Amerikanischen von Nils Lindquist, Reinbek bei Hamburg 1983 (deutsch zuerst Darmstadt 1969; zuerst amerikanisch: *SCUM Manifesto. Society for Cutting up Men*, Selbstveröffentlichung 1967, Verlagsveröffentlichung New York 1968).
- Sophokles: *König Ödipus*, Übersetzung und Nachwort von Kurt Steinmann, Stuttgart 1989 (zuerst griechisch: *Oidípous Týrannos*, geschrieben ca. 429–425 v. Chr.).
- Die Sterntaler*, in: *Grimms Märchen. Kinder- und Hausmärchen*, S. 508 f.
- Storm, Theodor: *Viola tricolor* (zuerst in: *Westermanns Monatshefte*, Bd. 35 vom März 1874, S. 561–576), in: ders.: *Erzählungen*, hrsg. von Rüdiger Frommholz, Stuttgart 1988, S. 207–239.
- Tennyson, Alfred Lord: *The Lady of Shalott* (erste Fassung zuerst in: ders.: *Poems*, London 1833; zweite, hier verwendete Fassung zuerst in: ders.: *Poems. In Two Volumes*, London 1842), in: *English Poetry. An Anthology*, hrsg. von Raimund Borgmeier und Michael Hanke, Stuttgart 2011, S. 161–168.
- Von guten Mächten wunderbar geborgen. Die 100 schönsten geistlichen Lieder und Gedichte*, hrsg. von Dirk Ippen, unter Mitwirkung von Albrecht Nelle und Marlene Ippen, München² 2006 (zuerst 2005).
- Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray*. Roman, Übersetzung und Anmerkungen von Ingrid Rein, Nachwort von Ulrich Horstmann, Stuttgart 2009 (dort zuerst 1992; zuerst englisch: *The Picture of Dorian Gray*, in: *Lippincott's Monthly Magazine*, Philadelphia, vom Juli 1890; als Buch zuerst London 1891).
- Wolf, Christa: *Sommerstück*, Frankfurt am Main 1989 (zuerst Ost-Berlin/Weimar 1989).
- Wolf, Friedrich: *Professor Mamlock*. Ein Schauspiel, Stuttgart 2009 (geschrieben 1933 in der Schweiz und in Frankreich; als Buch erschienen zuerst unter dem Titel: *Doktor Mamlocks Ausweg. Tragödie der westlichen Demokratie*, Zürich 1935).

Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe, mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, übersetzt von Peter Knecht, Einführung zum Text von Bernd Schirok, Berlin/New York 1998 (geschrieben ca. 1210).

Zaimoglu, Feridun: German Amok. Roman, Frankfurt am Main ²2009 (zuerst Köln 2002).

Zweig, Stefan: Schachnovelle, Frankfurt am Main 1990 (dort zuerst 1974; zuerst Buenos Aires 1942; später Stockholm 1943; geschrieben 1938–1941 im brasilianischen Exil).



7.2 *Forschungsliteratur*

- Adler, Almut: *Stilleben meisterlich fotografieren. Dinge sehen, komponieren, zum Leben erwecken*, München 2010.
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main ²1973 (zuerst 1970).
- *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1975 (zuerst 1962; textidentisch mit der in Band 14 der Gesammelten Schriften Adornos erschienenen durchgesehenen Auflage).
- Alewyn, Richard: *Anatomie des Detektivromans* (gekürzte Fassung zunächst in: *Die Zeit*, 23. Jg., Nr. 47 vom 22.11.1968 und Nr. 48 vom 29.11.1968, je S. LIT 10 f.), in: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Bd. II, S. 372–404; später in: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, S. 52–72.
- All-Gemeinwissen. *Kulturelle Kommunikation in populären Medien*, hrsg. von Hans Krahl, Kiel 2001 (*Literatur- und medienwissenschaftliche Studien*, Bd. 2).
- Améry, Jean: *Im Banne des Jazz. Bildnisse großer Jazz-Musiker, mit 20 Porträts auf Kunstdrucktafeln*, Rüslikon-Zürich/Stuttgart/Wien 1961.
- Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*, hrsg. von Gyburg Radke-Uhlmann und Arbogast Schmitt, Berlin/Boston 2011 (*Colloquia Raurica*, Bd. 11).
- Appen, Ralf von: „So You Want to be a Rock’n’Roll Star.“ *Zur Entwicklung künstlerischer Qualitäten bei professionellen Pop- und Rockmusikern*, in: *Begabung und Kreativität in der populären Musik*, S. 69–90.
- Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, hrsg. von Axel Fischer und Matthias Kornemann, Berlin 2009.
- Arend, Helga: *Nette alte Dame mit Leiche im Keller: Ingrid Nolls Kriminalromane als Unterrichtsthema*, in: *Frauen auf der Spur*, S. 273–286.
- Aristoteles: *Kleine naturwissenschaftliche Schriften (Parva naturalia)*, übersetzt und hrsg. von Eugen Dönt, Stuttgart 2010 (dort zuerst 1997).
- *Poetik, Griechisch und Deutsch*, übersetzt und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2010 (dort zuerst 1982; zuerst griechisch: *Perì poiētikês*, geschrieben ca. 335 v. Chr.).
- *Politik. Schriften zur Staatstheorie*, übersetzt und hrsg. von Franz F. Schwarz, Stuttgart 2010 (dort zuerst 1989; zuerst griechisch: *Politiká*, geschrieben nach 335 v. Chr.).
- *Über die Farben, erläutert durch eine Übersicht der Farbenlehre der Alten von Carl Prantl*, München 1849, Neudruck: Aalen 1978 (zuerst griechisch: *Perì chrōmátōn*; Autorschaft des Aristoteles umstritten).

- Über Schlafen und Wachen (zuerst griechisch: *Peri hýpnou kai egrêgórseôs*; später lateinisch: *De somno et vigilia*), in: ders.: *Kleine naturwissenschaftliche Schriften*, S. 101–115.
- Über Traumdeutung (zuerst griechisch: *Peri tês kath' hýpnon mantikês*; später lateinisch: *De divinatione per somnum*), in: ders.: *Kleine naturwissenschaftliche Schriften*, S. 130–136.
- Ästhetische Erfahrungen. Neue Wege zur Psychoanalyse künstlerischer Prozesse, hrsg. von Philipp Soldt, Gießen 2007.
- Aurel, Marc: *Selbstbetrachtungen*, hrsg. und übertragen von Arno Mauersberger, Leipzig o. J. [1949] (zuerst griechisch: *Tà eis heautón*, geschrieben ca. zwischen 171 und 174 n. Chr.).
- Axen, Jennifer/Phillips, Leigh: *Alles, was du kannst, kann ich viel besser. Frauen machen Männersachen*, aus dem Englischen von Petra Trinkaus, Bergisch Gladbach 2007 (zuerst amerikanisch: *Anything You Can Do I Can Do Better*, San Francisco (Kalifornien) 2006).
- Ballhausen, Thomas: *Auge, Körper, Kamera. Mit Peeping Tom im (freudianischen) Schreckensarchiv*, in: *Horror und Ästhetik*, S. 11–29.
- Banek, Cora/Banek, Georg: *Making of ... Kulturbilder. Wie fotografische Werke entstehen*, München 2011.
- Bartels, Klaus: *Veni vidi vici. Geflügelte Worte aus dem Griechischen und Lateinischen*, ausgewählt und erläutert von Klaus Bartels, München¹⁰2008 (zuerst Zürich 1966; dort 7., grundlegend erneuerte und wesentlich erweiterte Auflage 1989).
- Batman und andere himmlische Kreaturen. Nochmal 30 Filmcharaktere und ihre psychischen Störungen, hrsg. von Heidi Möller und Stephan Doering, Berlin/Heidelberg 2010.
- Baumgärtel, Bettina: *Von Reflexen und (Selbst-)Reflexionen des Künstlers im Glas*, in: *Zerbrechliche Schönheit*, S. 22–39.
- Bausinger, Hermann: *Aschenputtel. Zum Problem der Märchensymbolik* (zuerst in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 52. Jg. von 1955, S. 144–155), in: *Märchenforschung und Tiefenpsychologie*, S. 284–298.
- Begabung und Kreativität in der populären Musik, hrsg. von Günter Kleinen, Münster 2003 (Beiträge zur Musikpsychologie, hrsg. von Klaus-Ernst Behne und Heiner Gembris, Bd. 4).
- Behrens, Ulrich: *Geschichte im Film – Film in der Geschichte. Kleiner Streifzug durch die Filmgeschichte*, Norderstedt 2009.
- Beier, Brigitte/Birnstein, Uwe/Gehlhoff, Beatrix/Schütt, Ernst Christian: *Neue Chronik der Weltgeschichte*, aktualisierte Neuausgabe, München/Gütersloh 2007 (zuerst 2000; erweiterte, überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe 2005).



- Berg, Henk de: *Freuds Psychoanalyse in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Eine Einführung*, aus dem Englischen von Stephan Dietrich, Tübingen/Basel 2005 (zuerst englisch: *Freud's Theory and Its Use in Literary and Cultural Studies. An Introduction*, Rochester (New York)/Woodbridge 2003).
- Bernays, Jacob: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau 1857.
- Bescherer, Peter: Zur Einführung, in: *Prekariat, Abstieg, Ausgrenzung*, S. 81–83.
- Birkhäuser-Oeri, Sibylle: *Die Mutter im Märchen. Deutung der Problematik des Mütterlichen und des Mutterkomplexes am Beispiel bekannter Märchen*, hrsg. von Marie-Louise von Franz, Fellbach-Oeffingen ¹⁰1990 (zuerst 1977) („psychologisch gesehen“, hrsg. von Hildegund Fischle-Carl, Bd. 28/29).
- Blödorn, Andreas: *Gestörte Ordnungen. Erzählstrategien im deutschen Kriminalroman der 80er und 90er Jahre*, in: *All-Gemeinwissen*, S. 212–233.
- Blome, Hans-Joachim/Zaun, Harald: *Der Urknall. Anfang und Zukunft des Universums*, mit 7 Abbildungen, 2., aktualisierte Auflage, München 2007 (zuerst 2004).
- Böhm, Richard: *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, Wien/Köln/Weimar 2006 (*Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, hrsg. von Hartmut Krones, Bd. 3).
- Böhner, Philotheus/Gilson, Etienne: *Christliche Philosophie. Von ihren Anfängen bis Nikolaus von Cues*, Paderborn ³1954 (zuerst 1937).
- Boockmann, Hartmut: *Die Stadt im späten Mittelalter*, mit 521 Abbildungen, 3., durchgesehene Auflage, München 1994 (zuerst 1986).
- Brauerhoch, Annette: *Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror*, Marburg 1996.
- Brecht, Bertolt: *Über die Popularität des Kriminalromans* (geschrieben ca. 1938–1940; erschienen zuerst in: *ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden*, hrsg. von Elisabeth Hauptmann, Bd. 19: *Schriften zur Literatur und Kunst 2*, Frankfurt am Main 1967, S. 450–457), in: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Bd. II, S. 315–321; später in: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, S. 33–37.
- Brettschneider, Werner: *Die moderne deutsche Parabel. Entwicklung und Bedeutung*, 2., überarbeitete Auflage, Berlin 1980 (zuerst 1971).
- Bringmann, Tobias C.: *Handbuch der Diplomatie 1815–1963. Auswärtige Missionschefs in Deutschland und deutsche Missionschefs im Ausland von Metternich bis Adenauer*, München 2001.
- Brucher, Günter: *Stillebenmalerei von Chardin bis Picasso. Tote Dinge werden lebendig*, Wien/Köln/Weimar 2006.
- Bußmann, Hadumod: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, unter Mithilfe und mit Beiträgen von Fachkolleginnen und -kollegen, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 1990 (zuerst 1983).

- Büttner, Jean-Martin: Sänger, Songs und triebhafte Rede. Rock als Erzählweise, Basel/Frankfurt am Main 1997 (zugleich Dissertation an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich 1995).
- Cabrera Infante, Guillermo: Nichts als Kino, aus dem Spanischen von Claudia Hammer-schmidt und Gerhard Poppenberg, Frankfurt am Main 2001 (zuerst spanisch: Cine o Sardina, Madrid 1997).
- Camus, Albert: Der Mythos des Sisyphos, Deutsch und mit einem Nachwort von Vincent von Wroblewsky, Reinbek bei Hamburg ⁵2003 (dort zuerst 1999; zuerst französisch: Le Mythe de Sisyphe, Paris 1942).
- Carl, Mark-Oliver: (Un-)Stimmigkeiten bei Ulrich Plenzdorf. Analyse intertextueller Wiederaufnahmen in „kein runter kein fern“, „Die Legende von Paul und Paula“, „Zeit der Wölfe“, „Karla“ und „Die neuen Leiden des jungen W.“, Frankfurt am Main 2008 (zugleich Dissertation am Institut für Germanistik der Universität Kassel 2007).
- Cassirer, Ernst: Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien, Darmstadt ⁶1994 (dort zuerst 1961; zuerst Göteborg 1942).
- Conrad, Horst: Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte, Düsseldorf 1974 (Literatur in der Gesellschaft, hrsg. von Klaus Günther Just, Leo Kreutzer und Jochen Vogt, Bd. 21; zugleich Dissertation an der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum 1973).
- Daiber, Hans: Nachahmung der Vorsehung (zuerst in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 23. Jg., Heft 257, Nr. 9 vom September 1969, S. 856–866), in: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, Bd. II, S. 421–436.
- Danckwardt, Joachim F.: Paul Klees „traumhaftes“: Von der psychoanalytischen zur ästhetischen Erfahrung. Ein Beitrag zur Macht der Bilder, in: Ästhetische Erfahrungen, S. 63–95.
- Deitmer, Sabine: Anna, Bella & Co.: Der Erfolg der deutschen Krimifrauen, in: Frauen auf der Spur, S. 239–253.
- Denkanstöße ’95, hrsg. von Heidi Bohnet-von der Thüsen, München/Zürich 1994.
- Descartes, René: Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Wahrheitsforschung, ins Deutsche übertragen von Kuno Fischer, erneuert und mit einem Nachwort versehen von Hermann Glockner, Stuttgart 1984 (dort zuerst 1961; zuerst französisch: Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, Leiden 1637).
- Die deutschen Sprichwörter im Mittelalter, gesammelt von Ignaz V[inzenz] Zingerle, Wien 1864.
- Dickel, Hans: Salvador Dalıs Komödie. Ein Sonderfall in der Geschichte der Dante-Illustrationen, in: Salvador Dalı, S. 159–174.
- Diers, Michaela: Vom Nutzen der Tränen. Über den Umgang von Leben und Tod im Mittelalter und heute, Köln 1994.



- Dietze, Gabriele: *Hardboiled Woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman*, Hamburg 1997.
- Doehlemann, Martin: *Absteiger. Die Kunst des Verlierens*, Frankfurt am Main 1996.
- Dornseiff, Franz: *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen*, 8., völlig neu bearbeitete und mit einem vollständigen alphabetischen Zugriffsregister versehene Auflage von Uwe Quasthoff, mit einer lexikographisch-historischen Einführung und einer ausgewählten Bibliographie zur Lexikographie und Onomasiologie von Herbert Ernst Wiegand, Berlin 2004 (zuerst 1934).
- Dörr, Volker C.: *Constantia – (Mit-)Leiden – Erhabenheit. Martyrien im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Marter – Martyrium*, S. 147–175.
- Drewermann, Eugen: *Kleriker. Psychogramm eines Ideals*, Olten/Freiburg im Breisgau 1989.
- Duden. *Deutsches Universalwörterbuch*, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion: Kathrin Kunkel-Razum, Werner Scholze-Stubenrecht, Matthias Wermke, 6., überarbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2007 (zuerst Mannheim/Wien/Zürich 1983).
- Duden. *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Günther Drosdowski, nach den Regeln der neuen deutschen Rechtschreibung überarbeiteter Nachdruck der 2. Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1997 (zuerst Mannheim/Wien/Zürich 1963) (Der Duden in 12 Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion: Annette Klosa, Werner Scholze-Stubenrecht, Matthias Wermke, Bd. 7).
- Duden. *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*, hrsg. und bearbeitet von Günther Drosdowski, in Zusammenarbeit mit Gerhard Augst, Hermann Gelhaus, Helmut Gipper, Max Mangold, Horst Sitta, Hans Wellmann und Christian Winkler, 4., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim/Wien/Zürich 1984 (zuerst 1959) (Der Duden in 10 Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion: Günther Drosdowski, Wolfgang Müller, Werner Scholze-Stubenrecht, Matthias Wermke, Bd. 4).
- Duden. *Richtiges und gutes Deutsch. Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle*, hrsg. von der Dudenredaktion, bearbeitet von Peter Eisenberg, unter Mitwirkung von Franziska Münzberg und Kathrin Kunkel-Razum, auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln, 6., vollständig überarbeitete Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 2007 (zuerst Mannheim/Wien/Zürich 1965) (Der Duden in 12 Bänden. Das Standardwerk zur deutschen Sprache, hrsg. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion: Matthias Wermke, Kathrin Kunkel-Razum, Werner Scholze-Stubenrecht, Bd. 9).
- Dueck, Gunter: *Supramanie. Vom Pflichtmenschen zum Score-Man*, 2., um ein Nachwort ergänzte Auflage, Berlin/Heidelberg/New York 2006 (zuerst 2004).
- Dunshirn, Alfred: *Griechisch für das Philosophiestudium*, Wien 2008.

- Eco, Umberto: Die Erzählstrukturen bei Ian Fleming (zuerst italienisch: *Strutture narrative in Fleming*, 1964; später in: *L'analisi del racconto. Le strutture della narritività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, hrsg. von dems., Mailand 1969, S. 123–162), aus dem Italienischen von Karin von Hofer und Jochen Vogt, in: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Bd. I, S. 250–293; später in: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, hrsg. von Jochen Vogt, München 1998, S. 181–207.
- Egloff, Gerd: Mordrätsel oder Widerspiegelung der Gesellschaft? Bemerkungen über die Forschung zur Kriminalliteratur, in: *Zur Aktualität des Kriminalromans*, S. 58–75.
- Eilenstein, Harry: *Die Entwicklung der indogermanischen Religionen*, Norderstedt 2009.
- Empedokles: o. T. [Fragment 17], in: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, S. 177–179.
- Engels, Friedrich: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie, Köln 1978 (Kleine Bücherei des Marxismus-Leninismus, Nr. 8) (ohne Karl Marx' Text zuerst in: *Die Neue Zeit*, 4. Jg., Nr. 4 und 5 von 1886; als Buch inklusive der Thesen über Feuerbach von Karl Marx zuerst Stuttgart 1888).
- Ergez, Bige: *Traum und Realität im filmischen Schaffen von Alejandro Amenábar*, Norderstedt 2006.
- Die erste Leiche vergisst man nicht. Polizisten erzählen*, hrsg. von Volker Uhl, Vorwort von Dietz-Werner Steck („Kommissar Bienzle“), mit Fotos von Suzanne Eichel, München/Zürich ³2005.
- Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, hrsg. von Michael Hagner, Göttingen 1995.
- Fechter, Paul: *Kleines Wörterbuch für literarische Gespräche*, Gütersloh 1950.
- Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur*, hrsg. von Ana-Maria Pălimariu und Elisabeth Berger, Konstanz 2010 (Jassyer Beiträge zur Germanistik, Bd. 3).
- Fleuchaus, Elisabeth: *Gartenblumen pflegen. Schritt für Schritt zu üppiger Blütenpracht*, München 2008.
- Flöttmann, Holger Bertrand: *Träume zeigen neue Wege. Systematik der Traumsymbole*, 4., erweiterte Auflage, Norderstedt 2010 (zuerst Stuttgart/Berlin/Köln 1998; 2., erweiterte Auflage Göttingen 2004).
- Forseth, Krystle Rose/Burger, Christopher/Gilman, Michelle Rose/Rumsey, Deborah/Ryan, Mark: *Grundlagen der Analysis für Dummies*, Übersetzung aus dem Amerikanischen von Judith Mur, Fachkorrektur von Patrick Kühnel, Weinheim 2010 (zuerst amerikanisch: *Pre-Calculus For Dummies*, Indianapolis (Indiana) 2008).
- Die Fragmente der Vorsokratiker, Griechisch und Deutsch* von Hermann Diels, erster Band, Berlin ²1906 (zuerst 1903).
- Franz, Marie-Louise von: *Die Visionen des Niklaus von Flüe*, Einsiedeln ⁵1998 (zuerst 1980).
- Vorwort, in: Birkhäuser-Oeri, Sibylle: *Die Mutter im Märchen*, S. 7.



- Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA, hrsg. von Carmen Birkle, Sabina Matter-Seibel und Patricia Plummer, unter Mitarbeit von Barbara Hedderich, Tübingen 2001 (Frauen-/Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz, hrsg. von Renate von Bardeleben, Bd. 3).
- Freud, Sigmund: Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens (zuerst in: Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, Bd. 3, Heft 1 von 1911, S. 1–8), in: ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, S. 29–38.
- Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, Einleitung von Alex Holder, Frankfurt am Main ¹¹2005 (zuerst 1992).
- Das Ich und das Es (zuerst Leipzig/Wien/Zürich 1923), in: ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, S. 251–295.
- Triebe und Tribschicksale (zuerst in: Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse, 3. Jg., Heft 2 von 1915, S. 84–100), in: ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, S. 79–101.
- Die Verdrängung (zuerst in: Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse, 3. Jg., Heft 3 von 1915, S. 129–138), in: ders.: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, S. 103–116.
- Die Verneinung (zuerst in: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, Bd. 11, Heft 3 von 1925, S. 217–221), in: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften, S. 319–325.
- Fritzsche, Albrecht: Schatten des Unbestimmten. Der Mensch und die Determination technischer Abläufe, Bielefeld 2009 (zugleich Dissertation am Fachbereich Gesellschafts- und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Darmstadt 2000).
- Fröhlich, Werner D.: Wörterbuch Psychologie, 25., überarbeitete und erweiterte Auflage, München 2005 (zuerst 1968).
- Fromm, Erich: Die Kunst des Liebens, Frankfurt am Main ⁵⁰1996 (zuerst 1956).
- Funke, Dieter: Das Schuldilemma. Wege zu einem versöhnten Leben, Göttingen 2000.
- Fußmann, Klaus: Wahn der Malerei, München 2009 (zuerst 2005).
- Galle, Maja: Der Erzengel Michael in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, München 2002 (zugleich Dissertation an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München 2001).
- Gattig, Ekkehard: Vom schöpferischen Akt zum kreativen Prozess, in: Ästhetische Erfahrungen, S. 33–61.
- Gebhard, Gunther/Geisler, Oliver/Schröter, Steffen: Einleitung, in: Von Monstern und Menschen, S. 9–30.
- Gehlen, Arnold: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt, Berlin ²1941 (zuerst 1940).
- Gelhaus, Hermann: Die Wortarten, in: Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache, S. 88–385.

- Gemar-Koeltzsch, Erika: Luca Bild-Lexikon. Holländische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert, hrsg. von Klaus Ertz und Christa Nitze-Ertz, 3 Bde., Lingen 1995, Bd. 1: Texte und Farbtafeln, Bd. 3: Künstlerlexikon L–Z.
- Gemoll, Wilhelm: Griechisch-Deutsches Schul- und Handwörterbuch, durchgesehen und erweitert von Karl Vretska, mit einer Einführung in die Sprachgeschichte von Heinz Kronasser, München/Wien 1997 (Nachdruck der 9. Auflage von 1965; zuerst Wien/Leipzig 1908).
- Gendolla, Peter: „Der übrige Körper ist für Verzierungen bestimmt“. Über die Kunst der Einschreibung und den Sinn der Nachricht (Raymond Roussel, Franz Kafka, Rainald Goetz), in: Schönheit und Schrecken, S. 145–166.
- Gendolla, Peter/Zelle, Carsten: Einleitung, in: Schönheit und Schrecken, S. 7–12.
- Genette, Gérard: Die Erzählung, aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hrsg. von Jochen Vogt, München 1998 (dort zuerst 1994; Kapitel I (S. 9–192: Diskurs der Erzählung. Ein methodologischer Versuch) zuerst französisch: Discours du récit, in: ders.: Figures III, Paris 1972, S. 65–282; Kapitel II (S. 193–298: Neuer Diskurs der Erzählung) zuerst französisch: Nouveau discours du récit, Paris 1983).
- Gerber, Richard: Verbrechensdichtung und Kriminalroman (zuerst in abweichender Fassung in: Neue Deutsche Hefte, 13. Jg., Heft 111, Nr. 3 von 1966, S. 101–117), in: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, Bd. II, S. 404–420; später in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, S. 73–83.
- Gerlach, Walter: Das neue Lexikon des Aberglaubens, Frankfurt am Main 1998.
- Die Germanen. Neues, Interessantes & Überraschendes von den Stämmen des Nordens, hrsg. von Helfried Spitra und Uwe Kersken, Bergisch Gladbach 2007.
- Germann, Lukas: Die Monstrosität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik, in: Von Monstern und Menschen, S. 153–172.
- Gloy, Karen: ‚Kultur‘ versus naturwissenschaftlich-technologische Welt. Ein Tableau, in: Im Spannungsfeld zweier Kulturen, S. 9–29.
- Gott dang, Andrea: Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915, München/Berlin 2004 (Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 4; zugleich Habilitationsschrift an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München 2003).
- Grant Duff, J. F.: Schneewittchen. Versuch einer psychoanalytischen Deutung (zuerst in: Imago. Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendungen, Bd. 20, Heft 1 von 1934, S. 95–103), in: Märchenforschung und Tiefenpsychologie, S. 88–99.
- Grimm, Claus: Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister, Stuttgart/Zürich 1993 (zuerst 1988).
- Gross, Rudolf: Warum die Liebe rot ist. Farbsymbolik im Wandel der Jahrtausende, Düsseldorf/Wien 1981.



- Guggenberger, Bernd: Einfach schön. Schönheit als soziale Macht, Hamburg 1995.
- Günther, Hartmut: Unikales Morphem, in: Metzler Lexikon Sprache, S. 759.
- Guschker, Stefan: Bilderwelt und Lebenswirklichkeit. Eine soziologische Studie über die Rolle privater Fotos für die Sinnhaftigkeit des eigenen Lebens, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien 2002 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 22, Soziologie, Bd. 373; zugleich Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 2001).
- Hagner, Michael: Monstrositäten haben eine Geschichte, in: *Der falsche Körper*, S. 7–20.
- Halder, Alois/Müller, Max: Philosophisches Wörterbuch, erweiterte Neuauflage, Neubearbeitung des unter Mitarbeit von Hans Brockard, Severin Müller und Wolfgang Welsch herausgegebenen Kleinen Philosophischen Wörterbuchs, Freiburg im Breisgau ³1997 (zuerst 1988).
- Harbort, Stephan: Wenn Frauen morden. Spektakuläre Kriminalfälle, München/Zürich 2010 (zuerst unter dem Titel: Wenn Frauen morden. Spektakuläre Fälle – vom Gattenmord bis zur Serientötung, Frankfurt am Main 2008).
- Hart Nibbrig, Christiaan L[ucas]: Ästhetik des Todes, mit zahlreichen Abbildungen, Frankfurt am Main/Leipzig 1995 (zuerst unter dem Titel: Ästhetik der letzten Dinge, Frankfurt am Main 1989).
- Hartmann, Britta/Wulf, Hans J.: Montage, in: Sachlexikon Film, S. 200–203.
- Hartung, Günter: Werkanalysen und -kritiken, Leipzig 2007.
- Hauenschild, Ingeborg: Lexikon jakutischer Tierbezeichnungen, Wiesbaden 2008 (Turcologica, Bd. 77).
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit, unveränderter Nachdruck der fünfzehnten, an Hand der Gesamtausgabe durchgesehenen Auflage (1979) mit den Randbemerkungen aus dem Handexemplar des Autors im Anhang, Tübingen ¹⁹2006 (zuerst erschienen als Sonderdruck aus: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Bd. VIII, hrsg. von Edmund Husserl, Halle an der Saale 1927).
- Heindrichs, Ursula: Einführung, in: Tod und Wandel im Märchen, S. 7–11.
- Heinel, Norbert: Philosophie des musikalischen Kunstwerks, Wien 2008.
- Heinrichs, Sonja: Erschreckende Augenblicke. Die Dramaturgie des Psychothrillers, München 2011 (Münchener Universitätsschriften Theaterwissenschaft, Bd. 18, hrsg. von Michael Gissenwehler und Jürgen Schläder; zugleich Dissertation an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München 2010).
- Heißenbüttel, Helmut: Spielregeln des Kriminalromans (zuerst in abweichender Fassung in: Der Monat, 16. Jg., Heft 181 vom Oktober 1963, S. 51–60; aktuelle Fassung zuerst in: ders.: Über Literatur, Olten/Freiburg im Breisgau 1966, S. 96–110), in: Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung, Bd. II, S. 356–371; später in: Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte, S. 111–120.
- Herakleitos: o. T. [Fragment B 49 a], in: Die Fragmente der Vorsokratiker, S. 69.

- Herbert, Zbigniew: *Stilleben mit Kandare. Skizzen und Apokryphen, aus dem Polnischen von Klaus Stemmler*, Frankfurt am Main 1994 (zuerst polnisch: *Martwa natura z wędzidłem*, Breslau 1993).
- Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie. Götter, Helden, Ereignisse, Schauplätze, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien ⁵1999 (zuerst 1981).
- Hertz, Robert: *Das Sakrale, die Sünde und der Tod. Religions-, kultur- und wissenssoziologische Untersuchungen*, hrsg. von Stephan Moebius und Christian Papilloud, Konstanz 2007.
- *Sünde und Sühne in primitiven Gesellschaften* (zuerst französisch: *Le péché et l'expiation dans les sociétés primitives*, in: *Revue de l'histoire des religions. Annales du Musée Guimet*, Paris, 43. Jg., Bd. 86 von 1922, S. 5–54), in: ders.: *Das Sakrale, die Sünde und der Tod*, S. 219–278 (S. 273–278 Konklusion von Marcel Mauss).
- Heuft, Gereon/Kruse, Andreas/Radebold, Hartmut: *Lehrbuch der Gerontopsychosomatik und Alterspsychotherapie, 50 Abbildungen und 15 Tabellen, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage*, München 2006 (zuerst 2000).
- Hillebrand, Bruno: *Was denn ist Kunst? Essays zur Dichtung im Zeitalter des Individualismus*, Göttingen 2001.
- Hirsch, Mathias: *Aber ich musste es tun ... Sadomasochismus (ICD-10: F 65.5). Peeping Tom – Mark Lewis (Karlheinz Böhm)*, in: *Batman und andere himmlische Kreaturen*, S. 385–399.
- Hirschberger, Johannes: *Geschichte der Philosophie, 2 Bde., Bd. I: Altertum und Mittelalter*, Sonderausgabe der 14. Auflage, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1991 (zuerst 1976).
- *Geschichte der Philosophie, 2 Bde., Bd. II: Neuzeit und Gegenwart*, Sonderausgabe der 13. Auflage, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1991 (zuerst 1976).
- Hoffmann, Kay: *Postproduction*, in: *Sachlexikon Film*, S. 236.
- Hoffmann, Manfred: *Mathematik. Formeln, Regeln und Merksätze. Mit vielen Beispielen*, München 2010.
- Holländer, Eugen: *Die Medizin in der klassischen Malerei*, Stuttgart 1903.
- Holzmann, Gabriela: *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850–1950)*, Stuttgart 2001 (zugleich Dissertation am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin 2000).
- Hoppe, U[ta] C./Erdmann, Erland: *Chronische Herzinsuffizienz*, in: *Klinische Kardiologie*, S. 123–180.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, limitierte Jubiläumsedition*, Frankfurt am Main 2002 (dort zuerst 1969; zuerst New York 1944).
- Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche*, hrsg. von Claudio Biedermann und Christian Stiegler, Konstanz 2008.



- Horstkotte, Silke: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln/Weimar/Wien 2009 (zugleich Habilitationsschrift am Institut für Germanistik der Universität Leipzig 2008).
- Im Spannungsfeld zweier Kulturen. Eine Auseinandersetzung zwischen Geistes- und Naturwissenschaft, Kunst und Technik*, hrsg. von Karen Gloy, Würzburg 2002.
- Jüdische Friedhöfe. Kultstätte, Erinnerungsort, Denkmal*, hrsg. von Claudia Theune und Tina Walzer, Wien/Köln/Weimar 2011.
- Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (zuerst in: *Berlinische Monatsschrift*, 2. Jg., Nr. 4 vom Dezember 1784), in: ders.: *Was ist Aufklärung?*, S. 55–61.
- *Kritik der reinen Vernunft*, nach der ersten (Riga 1781) und zweiten (Riga 1787) Original-Ausgabe hrsg. von Raymund Schmidt (von ihm hrsg. zuerst 1926), 3., mit einer Bibliographie von Heiner Klemme erweiterte Auflage, Hamburg 1990 (dort zuerst 1868) (Philosophische Bibliothek, Bd. 37 a).
- *Was ist Aufklärung? Aufsätze zur Geschichte und Philosophie*, hrsg. und eingeleitet von Jürgen Zehbe, Göttingen 1967.
- Karcher, Simon: *Sachlichkeit und elegischer Ton. Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich*, Würzburg 2006 (Der neue Brecht, hrsg. von Jan Knopf und Jürgen Hillesheim, Bd. 2).
- Kasten, Hartmut: *Geschwister. Vorbilder, Rivalen, Vertraute*, Berlin/Heidelberg 1994.
- Keitel, Evelyne: *Kriminalromane von Frauen für Frauen. Unterhaltungsliteratur aus Amerika*, Darmstadt 1998.
- Keuchen, Marion: *Die „Opferung Isaaks“ im 20. Jahrhundert auf der Theaterbühne. Auslegungsimpulse im Blick auf „Abrahams Zelt“ (Theater Musentümpel – Andersonn) und „Gottesvergiftung“ (Choralgraphisches Theater Heidelberg – Grasmück)*, Münster 2004 (Altes Testament und Moderne, Bd. 19; zugleich Dissertation an der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn 2002).
- Kleis, Constanze/Paprotta, Astrid: *Wau! Die wunderbare Welt von Hund und Mensch*, Frankfurt am Main 2001.
- Klinische Kardiologie. Krankheiten des Herzens, des Kreislaufs und der herznahen Gefäße*, hrsg. von Erland Erdmann, Heidelberg ⁸2011 (zuerst hrsg. von Gerhard Riecker 1975).
- Koch, Renate: *Träume deuten – aber richtig. Die wichtigsten Symbole und ihre Deutungen*, Hannover 2008.
- Koerber, Martin: *Schnitt*, in: *Sachlexikon Film*, S. 261.
- Koithan, Ute/Schmitz, Helen/Sieber, Tanja/Sonntag, Ralf/Lösche, Ralf-Peter: *Aspekte. Mittelstufe Deutsch. Lehr- und Arbeitsbuch 3, Teil 2. Niveau C 1*, Berlin/München 2010.
- König, Eberhard: *Stilleben zwischen Begriff und künstlerischer Wirklichkeit*, in: *Stilleben*, hrsg. von Eberhard König und Christiane Schön, S. 13–92.

- König, Eberhard/Küster, Bärbel/Schön, Christiane/Vöhringer, Christian: Hauptthemen in den Quellentexten, in: *Stilleben*, hrsg. von Eberhard König und Christiane Schön, S. 107–255.
- Körper, Esther-Beate: Zahlensymbolik bei Paul Gerhardt als Ausdruck einer kosmischen Ordnungsvorstellung, in: „Mach in mir deinem Geiste Raum“, S. 125–136.
- Kracauer, Siegfried: Detektiv (Auszug aus: ders.: *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat*, geschrieben 1922–1925; erschienen zuerst in: ders.: *Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1971, S. 103–204, hier S. 138–149), in: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Bd. II, S. 343–356; später in: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, S. 25–32.
- Kramer, Sven: *Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis ‚nach Auschwitz‘*, München 2004 (zugleich Habilitationsschrift am Fachbereich Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Hamburg 2001).
- Krämer, Angela: *Tierboten. Was uns Begegnungen mit Tieren sagen. Mythologie, Spiritualität, Träume. Mit 100 heimischen Tieren, Illustrationen von Grit Schwerdtfeger*, München 2005.
- Kriminalpsychologie. Grundlagen und Anwendungsbereiche*, hrsg. von Friedrich Lösel, Weinheim/Basel 1983.
- Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, hrsg. von Jochen Vogt, München 1998.
- Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, hrsg. von Jochen Vogt, 2 Bde., München 1971.
- Krumm, Michael: *Wo liegt der Hund begraben? Wie die Tiere in die deutsche Sprache kamen*, Stuttgart 2010.
- Krywalski, Diether: *Knauers Lexikon der Weltliteratur. Autoren – Werke – Sachbegriffe*, Augsburg 1999 (zuerst München 1992).
- Kunz Pfeiffer, Beatrice: *Verzaubertes Hören. Das Zusammenwirken von Musik- und Wortsprache als Zeichen gottesdienstlicher Polyphonie*, Berlin 2009.
- Kunzmann, Peter/Burkard, Franz-Peter/Wiedmann, Franz: *dtv-Atlas Philosophie*, mit 115 Abbildungsseiten in Farbe, graphische Gestaltung der Abbildungen Axel Weiß, München⁸ 1999 (zuerst 1991; 7., überarbeitete und erweiterte Auflage 1998).
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*, 5. durchgesehene Auflage, Göttingen 2004 (zuerst 1982).
- Lamnek, Siegfried: *Theorien abweichenden Verhaltens. Eine Einführung für Soziologen, Psychologen, Pädagogen, Juristen, Politologen, Kommunikationswissenschaftler und Sozialarbeiter*, München⁷ 1999 (zuerst 1979).
- Lautenbach, Ernst: *Lexikon Sinn-Sprüche. Lebensweisheiten – Quellennachweise*, München 2009.
- Lechner, Bettina K[arena]: *GIMP. Für digitale Fotografie, Webdesign und kreative Bildbearbeitung*, München 2009.



- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Principes de la Nature et de la Grace fondés en Raison/Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade*, in: ders.: *Principes de la Nature et de la Grace fondés en Raison/Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade//Monadologie/Monadologie*, S. 2–25.
- *Principes de la Nature et de la Grace fondés en Raison/Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade//Monadologie/Monadologie* [französisch–deutsch], auf Grund der kritischen Ausgabe von André Robinet (1954) und der Übersetzung von Artur Buchenau mit Einführung und Anmerkungen hrsg. von Herbert Herring, Hamburg 1956 (beide Werke auf Französisch geschrieben 1714).
- Levinson, Stephen C.: *Pragmatik*, ins Deutsche übersetzt von Ursula Fries, Tübingen ²1994 (dort zuerst 1990; zuerst englisch: *Pragmatics*, Cambridge 1983) (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, hrsg. von Klaus Baumgärtner, Bd. 39).
- Lexikon Filmschauspieler International, hrsg. von Hans-Michael Bock, mit Beiträgen von Rolf Aurich, Manfred Behn, Francesco Bono, Alexander Donev, Jerzy Maśnicki, Fumiko Matsuyama, Kamil Stepan, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1997 (zuerst Berlin 1995), Bd. 2: L–Z.
- Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch, im Auftrag der Evangelischen Kirche in Deutschland gemeinschaftlich mit Hans-Christian Drömann, Christian Finke, Johannes Heinrich, Helmut Kornemann, Martin Rößler, Joachim Stalman hrsg. von Gerhard Hahn und Jürgen Henkys, Ausgabe in Einzelheften, Heft 3, Göttingen 2001 (Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch, Bd. 3).
- Lurker, Manfred: *Acht*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 4.
- *Auge*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 59 f.
- *Hund*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 323.
- *Kerze*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 368.
- *Kopf*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 382 f.
- *Merkur*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 461 f.
- *Mondgottheiten*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 475 f.
- *Rad*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 583 f.
- *Schuh*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 636 f.
- *Vier*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 771.
- *Vögel*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 773 f.
- *Zähne*, in: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 822.
- Lüthi, Max: *So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen*, Göttingen ³1989 (zuerst 1969).
- Lützel, Heinrich: *Bildwörterbuch der Kunst*, mit 853 Zeichnungen von Theo Siering, Bonn 1950.

- Luxemburg, Rosa: Die Russische Revolution. Eine kritische Würdigung, aus dem Nachlass von Rosa Luxemburg, hrsg. und eingeleitet von Paul Levi, o. O. [Berlin-Fichtenau] 1922 (geschrieben 1918, Paul Levis Vorwort 1920).
- „Mach in mir deinem Geiste Raum“. Poesie und Spiritualität bei Paul Gerhardt, hrsg. von Winfried Böttler, Berlin 2009 (Beiträge der Paul-Gerhardt-Gesellschaft, Bd. 5).
- Märchenforschung und Tiefenpsychologie, hrsg. von Wilhelm Laiblin, Lizenzausgabe, mit einem Vorwort von Verena Kast, Darmstadt 1997 (zuerst 1969; 5., um ein Vorwort erweiterte Auflage 1995).
- Markus Tullius Cicero's Tuskul[anische] Untersuchungen an M. Brutus, in fünf Büchern, deutsch und lateinisch, von Xaver Weinzierl, Lehrer der griechisch- und lateinischen Literatur, München 1806 (zuerst lateinisch: Marci Tullii Ciceronis Tusculanae quaestiones [auch: disputationes] ad M[arcum] [Iunium] Brutum, geschrieben 45 v. Chr.), Buch I: Von der Verachtung des Todes (De contemnenda morte).
- Marter – Martyrium. Ethische und ästhetische Dimensionen der Folter, hrsg. von Volker C. Dörr, Jürgen Nelles und Hans-Joachim Pieper, Bonn 2009.
- Marx, Karl: Philosophische und ökonomische Schriften, hrsg. von Johannes Rohbeck und Peggy H. Breitenstein, Stuttgart 2008.
- Thesen über Feuerbach (geschrieben 1845; nach der Veröffentlichung des Marx-Engels-Lenin-Institutes, Moskau 1932), in: Engels, Friedrich: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie, S. 66–69.
 - Zur Kritik der politischen Oekonomie (zuerst Berlin 1859). Vorwort (geschrieben in London, im Januar 1859), in: ders.: Philosophische und ökonomische Schriften, S. 109–114.
- Mauersberger, Arno: Einleitung, in: Aurel, Marc: Selbstbetrachtungen, S. V–XIX.
- Maurer, Susanne: Von Bella (Block) zu Hannelore (Hoger) oder: Was geschieht auf dem Weg vom Buch zum Film?, in: Frauen auf der Spur, S. 305–327.
- McClinton-Temple, Jennifer/Myers, Abigail: U2, Feminismus und Fürsorgemoral (zuerst amerikanisch: U2, feminism, and ethics of care), in: Die Philosophie bei U2, S. 139–152.
- Melchers, Erna/Melchers, Hans: Das große Buch der Heiligen. Geschichte und Legende im Jahreslauf, Bearbeitung Carlo Melchers, München ⁶1983 (zuerst 1978).
- Metzler Lexikon Sprache, hrsg. von Helmut Glück, mit 70 Abbildungen, davon 17 Karten, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2000 (zuerst 1993).
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, mit einer Einführung in Multimedia, mit Grafiken von David Lindroth, deutsche Fassung hrsg. von Hans-Michael Bock, übersetzt von Brigitte Westermeier und Robert Wohlleben, Reinbek bei Hamburg ³2001 (dort zuerst 1980; überarbeitete und erweiterte Neuausgabe 2000; zuerst amerikanisch: How to Read a Film, London/New York 1977).
- Motzer, Wolfgang: Update Mathematik, München 2010.



- Müller, Marika: Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt, Würzburg 1995 (Epistematika: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 142; zugleich Dissertation an der Philosophischen Fakultät II der Universität des Saarlandes 1994).
- Müller, Thomas: Bestie Mensch. Tarnung. Lüge. Strategie, Reinbek bei Hamburg ⁴2006 (zuerst Salzburg 2004).
- Nadin, Mihai: Die Kunst der Kunst. Elemente einer Metaästhetik, Stuttgart/Zürich 1991.
- Nelles, Jürgen: Das Ende der Folter und der Anfang der Kriminalgeschichte, in: Marter – Martyrium, S. 177–206.
- Newman, Melinda: Arista's Smith Is Back With „Gone“, in: Billboard. The International Newsweekly Of Music, Video And Home Entertainment, Bd. 108, Nr. 23 vom 8. Juni 1996, S. 1 und S. 114.
- Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner/Götzen-Dämmerung/Der Antichrist/Ecce homo/Dionysos-Dithyramben/Nietzsche contra Wagner. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Neuausgabe, München 1999 (zuerst 1967–1977; 2., durchgesehene Auflage 1988).
- Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert (zuerst Leipzig 1889), in: ders.: Der Fall Wagner/Götzen-Dämmerung/Der Antichrist/Ecce homo/Dionysos-Dithyramben/Nietzsche contra Wagner, S. 55–162.
- Jenseits von Gut und Böse und Zur Genealogie der Moral, Köln 2006 (nach der Ausgabe Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, München 1954–1956).
- Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft (zuerst Leipzig 1886), in: ders.: Jenseits von Gut und Böse und Zur Genealogie der Moral, S. 7–225.
- Nitsch, Cornelia: Alte Vornamen neu entdeckt, München 2007.
- Nusser, Peter: Der Kriminalroman, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 1992 (zuerst 1980).
- Oleskiewicz, Mary: Kammermusik und Klaviermusik, in: Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin, S. 191–205.
- Olivier, Christiane: Iokastes Kinder. Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter, Deutsch von Siegfried Reinke, Düsseldorf 1987 (zuerst französisch: Les Enfants de Jocaste, Paris 1980).
- Orzechowski, Simone: Pragmatisch, praktisch, gut: der unkonventionelle, amoralische Mord in Ingrid Nolls Romanen, in: Verbrechen und Gesellschaft im Spiegel von Literatur und Kunst, S. 221–234.
- Paprotta, Astrid/Schneider, Regina: Aldidente. 30 Tage preiswert schlemmen. Ein Disco-Unter wird erforscht, Frankfurt am Main 1996.
- All die Jahre wieder. So schlemmt die Welt zur Weihnachtszeit. Geschichten und Rezepte, Frankfurt am Main 1997.
- Pelz, Heidrun: Linguistik. Eine Einführung, Hamburg ³1998 (zuerst 1975; für die Paperback-Ausgabe 1996 neu bearbeitet und erheblich erweitert).

- Perrier, Petra: Verbrechen als Spiegel männlicher Bedrohung. Exemplarische Untersuchung zum deutschen Frauenkrimi, in: Verbrechen und Gesellschaft im Spiegel von Literatur und Kunst, S. 205–219.
- Die Philosophie bei U2, hrsg. von Mark A. Wrathall, Übersetzung aus dem Amerikanischen von Stefan Pannor, Weinheim 2009 (zuerst amerikanisch: U2 and Philosophy. How to Decipher an Atomic Band, Chicago/La Salle (Illinois) 2006 (Popular Culture and Philosophy, Bd. 21)).
- Piek, Bertrand: Kritik der (Un-)Vernunft. Daseinsfragen und Aberglauben, Norderstedt 2006.
- Pieper, Hans-Joachim: Die Wahrheit ans Licht! Philosophische Aspekte des Folterproblems, in: Marter – Martyrium, S. 13–33.
- Plummer, Patricia: „Die Blutspur fängt in frühester Jugend an“: Interview mit Sabine Deitmer, in: Frauen auf der Spur, S. 87–99.
- Poppensieker, Karin: Die Entwicklung musikalischer Wahrnehmungsfähigkeit, Mainz/London/New York/Tokyo 1986 (Musikpädagogik, Forschung und Lehre, hrsg. von Sigrid Abel-Struth, Bd. 23; zugleich Dissertation am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 1984).
- Pörtner, Peter: Japan. Von Buddhas Lächeln zum Design – Eine Reise durch 2500 Jahre japanischer Kunst und Kultur, unter Mitarbeit von Jossi Holzapfel, 4., aktualisierte Auflage, Ostfildern 2008 (zuerst Köln 1998).
- Prantl, Carl [auch: Karl] [von]: Uebersicht der Farbenlehre der Alten, in: Aristoteles: Über die Farben, S. 25–159.
- Prekariat, Abstieg, Ausgrenzung. Die soziale Frage am Beginn des 21. Jahrhunderts, hrsg. von Robert Castel und Klaus Dörre, unter Mitarbeit von Peter Bescherer, Frankfurt am Main/New York 2009.
- Probst, Ernst: Superfrauen 1 – Geschichte. Biographien von Herrscherinnen, Heldinnen, Heiligen, Mätressen, Räuberinnen und Indianerinnen in Wort und Bild, Norderstedt 2001.
- Superfrauen 9 – Malerei und Fotografie. Biographien berühmter Malerinnen, Fotografinnen, Bildhauerinnen, Designerinnen, Graphikerinnen, Objektkünstlerinnen, Norderstedt 2001.
- Radbruch, Gustav: Aphorismen zur Rechtsweisheit, gesammelt, eingeleitet und hrsg. von Arthur Kaufmann, Göttingen 1963.
- Aphorismus 467 (Auszug aus: ders.: Aphorismen – Über die Geduld, in: Philosophie und Recht, Festschrift zum 70. Geburtstag von Carl August Emge, hrsg. von Ulrich Klug, Wiesbaden 1960, S. 51 f.), in: ders.: Aphorismen zur Rechtsweisheit, S. 101.
- Rademacher, Hans/Toeplitz, Otto: Von Zahlen und Figuren. Proben mathematischen Denkens für Liebhaber der Mathematik, Berlin ²1933, Reprint: Berlin/Heidelberg/New York/Barcelona/Hongkong/London/Mailand/Paris/Singapur/Tokio 2000 (zuerst 1930).



- Radke-Uhlmann, Gyburg: Phantasia als Organon. Anschauung und Phantasie in der platonischen Wissenschaftstheorie am Beispiel der Geometrie, in: *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur*, S. 153–179.
- Ramge, Thomas: *Die großen Polit-Skandale. Eine andere Geschichte der Bundesrepublik*, Frankfurt am Main 2003.
- Reichl, Franz-Xaver: *Taschenatlas der Toxikologie. Substanzen, Wirkungen, Umwelt, 145 Farbtafeln von Ruth Hammelehle, 2., aktualisierte Auflage*, Stuttgart 2002 (zuerst 1997).
- Reif-Hülser, Monika: Die Spannung zwischen Anpassung und Differenz in Umbruchphasen gesellschaftlicher Systeme. Theoretische und literarische Annäherungen, in: *Die fiktive Frau*, S. 17–43.
- Ressler, Otto Hans: *Der Wert der Kunst*, Wien/Köln/Weimar 2007.
- Richter, Günther: *Kommunikation und Verantwortung. Ansichten – Einsichten – Ausichten*, Berlin 2010.
- Riedweg, Christoph: *Pythagoras. Leben, Lehre, Nachwirkung. Eine Einführung, mit 3 Abbildungen im Text und einer Karte, 2., überarbeitete Auflage*, München 2007 (zuerst 2002).
- Rink, Annette: *Mensch und Vogel bei römischen Naturschriftstellern und Dichtern. Untersucht insbesondere bei Plinius, Älian und Ovid*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1997 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 15: Klassische Sprachen und Literaturen, Bd. 71; zugleich Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen 1996).
- Rose, Herbert Jennings: *Griechische Mythologie. Ein Handbuch, aus dem Englischen übertragen von Anna Elisabeth Berve-Glauning*, München 2007 (dort zuerst 1969; 1. Auflage in der Beck'schen Reihe 2003; zuerst englisch: *A Handbook of Greek Mythology*, London 1928).
- Rother, Rainer: *Inszenierung*, in: *Sachlexikon Film*, S. 160.
- *Lichtbestimmung*, in: *Sachlexikon Film*, S. 188 f.
- Rudolph, Dieter Paul: „Da steckste nicht drin.“ Ein Gespräch mit Astrid Paprotta, in: *ders.: Die Zeichen der Vier*, S. 63–73.
- *Die Zeichen der Vier. Astrid Paprotta und ihre Ina-Henkel-Kriminalromane, mit einer Bibliographie von Thomas Przybilka*, Wuppertal 2007.
- Rueß, Susanne: *Stuttgarter jüdische Ärzte während des Nationalsozialismus*, Würzburg 2009 (zugleich Dissertation an der Medizinischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen 2009).
- Sachlexikon Film*, hrsg. von Rainer Rother, Reinbek bei Hamburg 1997.
- Salvador Dalí. *Facetten eines Jahrhundertkünstlers*, hrsg. von Lisa Puyplat, Adrian La Salvia und Herbert Heinzemann, Würzburg 2005.
- Sayers, Dorothy L[eigh]: *Homo Creator. Eine trinitarische Exegese des künstlerischen Schaffens, aus dem Englischen übertragen von Lore Zimmermann*, Düsseldorf 1953 (zuerst englisch: *The Mind of the Maker*, London 1942).

- Schaeder, Burkhard: Wort, in: Metzler Lexikon Sprache, S. 792 f.
- Schaefer, Matthias: Wörterbuch der Ökologie, Heidelberg ⁵2012 (zuerst von Wolfgang Tischler, Jena 1975).
- Scherzberg, Lucia: Sünde und Gnade in der Feministischen Theologie, Mainz 1991 (zugleich Dissertation an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster 1990).
- Schier-Oberdorffer, Uta: Hex im Keller. Ein überliefertes Kinderspiel im deutschen und englischen Sprachbereich, mit einem bibliographischen Überblick zur Kinderspiel-forschung, Münster/New York/München/Berlin 1985 (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 3; zugleich Dissertation am Institut für deutsche und vergleichende Volkskunde der Ludwig-Maximilians-Universität München 1983).
- Schmauks, Dagmar: Blutrote Rosen – Sexualdelikte im Spiegel der Lyrik, in: Sex Crime Art, S. 79–108.
- Schmeh, Klaus: Das trojanische Pferd. Klassische Mythen erklärt, Planegg/München 2007.
- Schmidt, Jochen: Goethes Faust. Erster und Zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung, München ³2011 (zuerst 1999; 2., durchgesehene Auflage 2001).
- Schmidt, Margarethe: Warum ein Apfel, Eva? Die Bildsprache von Baum, Frucht und Blume. Unter Mitarbeit von Monika Heffels, Regensburg 2000.
- Schneider, Bernhard: Die Simulation menschlichen Panikverhaltens. Ein Agenten-basierter Ansatz, Wiesbaden 2011 (zugleich Dissertation an der Fakultät für Infor-matik der Universität der Bundeswehr München 2010).
- Schödlbauer, Michael: Psyche – Logos – Lesezirkel. Ein Gespräch selbdrift mit Martin Heidegger, Würzburg 2000 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 308; zu-gleich Dissertation an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Ham-burg 1998).
- Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien, hrsg. von Peter Gendolla und Carsten Zelle, Heidelberg 1990 (Reihe Siegen, Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 72).
- Schopenhauer, Arthur: Aphorismen zur Lebensweisheit, hrsg. von Arthur Hübscher, Stuttgart 2011 (dort zuerst 1949; durchgesehene Ausgabe 1991; zuerst in: ders.: Par-erga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften, Berlin 1851, Bd. 1, S. 297–465).
- Die Kunst, alt zu werden (geschrieben 1852–1860), hrsg. von Franco Volpi, Mün-chen 2009.
- Die Welt als Wille und Vorstellung, vier Bücher, nebst einem Anhang, der die Kri-tik der Kantischen Philosophie enthält, Leipzig 1819, 4. Buch: Der Welt als Wille zweite Betrachtung: Bei erreichter Selbsterkenntnis Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben.
- Schroeter, Kai-Uwe: Zur Mitte des Universums. Von der Größe Gottes und der Schönheit des Weltalls, Norderstedt 2006.



- Schubert, Andreas: Platon: „Der Staat“. Ein einführender Kommentar, Paderborn/München/Wien/Zürich 1995.
- Schubert, Kurt: Jüdische Geschichte, München ⁶2007 (zuerst 1995; 2., verbesserte Auflage 1996).
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Leonardo Sciascia oder die Beunruhigung des Kriminalromanlesers, in: Zur Aktualität des Kriminalromans, S. 142–154.
- Schüttauf, Konrad: Grausamkeit – eine anthropologische Konstante?, in: Marter – Martyrium, S. 85–100.
- Schwester und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation, hrsg. von Eva Labouvie, Köln/Weimar/Wien 2009.
- Searle, John R[ogers]: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay, übersetzt von R[enate] und R[olf] Wiggershaus, Frankfurt am Main ⁷1997 (dort zuerst 1971; zuerst amerikanisch: *Speech Acts*, Cambridge 1969).
- Seel, Martin: Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Frankfurt am Main 1997 (zuerst 1985).
- Sex Crime Art. Erkundungen in Grenzbereichen, hrsg. von Franziska Lamott, Bonn 2010.
- Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren, hrsg. von Rudolf Bernet und Antje Kapust, München 2009.
- Siebenpfeiffer, Hania: „Böse Lust“. Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik, Köln 2005 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 38; zugleich Dissertation am Institut für deutsche und niederländische Philologie der Freien Universität Berlin 2002).
- Simmel, Georg: Philosophie des Geldes, hrsg. von Alexander Ulfig, Reprint der Ausgabe von 1920, Köln 2001 (zuerst Berlin 1900).
- Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays, mit einem Vorwort von Jürgen Habermas, Neuausgabe, Berlin 1998 (dort zuerst 1983; zuerst Potsdam 1923).
- Škreb, Zdenko: Die neue Gattung. Zur Geschichte und Poetik des Detektivromans, in: Der wohltemperierte Mord, S. 35–95.
- Smuda, Manfred: Variation und Innovation. Modelle literarischer Möglichkeiten der Prosa in der Nachfolge Edgar Allan Poes (zuerst in: *Poetica*, Bd. 3, Heft 1/2 von 1970, S. 165–187), in: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Bd. I, S. 33–63; später in: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, S. 121–141.
- Sofsky, Wolfgang: Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg, Frankfurt am Main ²2002.
- Soldt, Philipp: Das Problem der ästhetischen Erfahrung zwischen Philosophie und Psychoanalyse. Eine Einführung, in: *Ästhetische Erfahrungen*, S. 7–30.

- Die Sprichwörter und Sinnreden des deutschen Volkes in alter und neuer Zeit, zum erstenmal aus den Quellen geschöpft, erläutert und mit Einleitung versehen von J[osua] Eiselein, Freiburg [im Breisgau] 1840.
- Stichweh, Rudolf: Der Körper des Fremden, in: *Der falsche Körper*, S. 174–186.
- Stilleben, hrsg. von Eberhard König und Christiane Schön, Berlin 1996 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Bd. 5).
- Stowasser, J[oseph] M[aria]/Petschenig, M./Skutsch, F.: Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch, auf der Grundlage der Bearbeitung 1979 von R. Pichl, H. Reitterer, E. Sattmann, J. Semmler, K. Smolak, W. Winkler, neu bearbeitet von Alexander Christ, Heiner Eichner, Fritz Fassler et al., Gesamtedaktion: Fritz Lošek, München/Oldenburg 1998 (zuerst Prag/Wien/Leipzig 1894).
- Studemund-Havély, Michael: Grenzenlos und globalisiert. Sefardische Grabkunst in der Alten und der Neuen Welt, in: *Jüdische Friedhöfe*, S. 131–167.
- Thomas, Karin: Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, mit 327 Abbildungen, davon 74 in Farbe, 9. erweiterte und überarbeitete Auflage, Köln 1994 (zuerst 1971).
- Thurer, Shari [L.]: Mythos Mutterschaft. Wie der Zeitgeist das Bild der guten Mutter immer wieder neu erfindet, aus dem Amerikanischen von Sabine Roth, München 1995 (zuerst amerikanisch: *The Myths of Motherhood. How Culture Reinvents the Good Mother*, Boston/New York 1994).
- Tiere und Tiergestaltige im Märchen, im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. von Arnica Esterl und Wilhelm Solms, Regensburg 1991 (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, Bd. 15).
- Tod und Wandel im Märchen, im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. von Ursula Heindrichs, Heinz-Albert Heindrichs und Ulrike Kammerhofer, Regensburg 1991 (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft, Bd. 16).
- Todorov, Tzvetan: Typologie des Kriminalromans (zuerst französisch: *Typologie du roman policier*, in: *Paragone Letteratura*, 17. Jg., Nr. 202 vom Dezember 1966, S. 3–14; später in: ders.: *Poétique de la prose*, Paris 1971, S. 55–65), aus dem Französischen von Jochen Vogt, in: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, S. 208–215.
- Uhl, Volker: Wie alles begann, in: *Die erste Leiche vergisst man nicht*, S. 13–20.
- Uhland, [Johann] Ludwig: Aus der Abhandlung über „alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder“, Reproduktion des Originals in neuer Rechtschreibung, Paderborn 2012 (zuerst Stuttgart 1866).
- Unsel, Melanie: „Man töte dieses Weib!“. Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende, Stuttgart/Weimar 2001 (zugleich Dissertation am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 1999).
- Uthmann, Jörg von: *Killer, Krimis, Kommissare. Kleine Kulturgeschichte des Mordes*, München 2006.

- Van Dine, S. S. [d. i. Willard Huntington Wright]: Zwanzig Regeln für das Schreiben von Detektivgeschichten (zuerst amerikanisch: *I Used to Be a Highbrow but Look at Me Now*, in: *American Magazine* 106 vom September 1928; später unter dem Titel: *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, in: *The Art of Mystery Story*, hrsg. von Howard Haycraft, New York 1946, S. 189–193), aus dem Amerikanischen von Heiner Peters, in: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Bd. I., S. 143–147.
- Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart, hrsg. von Joachim Linder und Claus-Michael Ort, in Zusammenarbeit mit Jörg Schönert und Marianne Wunsch, Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, hrsg. von Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Lange-wiesche, Alberto Martino, Rainer Wohlfeil, Bd. 70).
- Verbrechen und Gesellschaft im Spiegel von Literatur und Kunst, hrsg. von Véronique Liard, München 2010.
- Vignau-Wilberg, Thea: Jahreszeiten, in: *Wörterbuch der Symbolik*, S. 343.
- Vollmar, Klausbernd/Lenz, Konrad: *Quickfinder Traumdeutung. Der schnellste Weg, Ihre Träume zu entschlüsseln*, München 2008.
- Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive, hrsg. von Gunther Gebhard, Oliver Geisler, Steffen Schröter, Bielefeld 2009.
- Vonarburg, Bruno: *Homöotanik. Farbiger Arzneipflanzenführer der klassischen Homöopathie*, 4 Bde., Bd. 1: *Zauberhafter Frühling*, Stuttgart 2005 (zuerst 1996).
- Vonessen, Franz: *Das Tier und die Würde des Menschen. Zu Grimms Märchen „Der Hund und der Sperling“*, in: *Tiere und Tiergestaltige im Märchen*, S. 179–194.
- Waldenfels, Bernhard: *Das Unsichtbare dieser Welt oder: Was sich dem Blick entzieht*, in: *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, S. 11–26.
- Waldmann, Günter: *Kriminalroman – Anti-Kriminalroman. Dürrenmatts Requiem auf den Kriminalroman und die Anti-Aufklärung (Kapitel 2 und 3 zunächst als eigenständiger Text unter dem Titel: Requiem auf die Vernunft: Dürrenmatts christlicher Kriminalroman, in: Pädagogische Provinz, 15. Jg., 1961, S. 376–384)*, in: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*, Bd. I, S. 206–227.
- Watzlawick, Paul: *Anleitung zum Unglücklichsein*, München/Zürich 1998 (zuerst 1983).
- Watzlawick, Paul/Beavin, Janet H./Jackson, Don D.: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern 2007 (dort zuerst 1969; zuerst amerikanisch: *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, Palo Alto (Kalifornien) 1967).
- Weber, Albrecht: *Goethes „Faust“. Noch und wieder? Phänomene – Probleme – Perspektiven*, Würzburg 2005.

- Welldon, Estela V.: *Perversionen der Frau*, aus dem Englischen übersetzt von Detlev Rybotycky, um ein aktuelles Vorwort von Sophinette Becker ergänzte Neuauflage, Gießen 2003 (deutsch zuerst unter dem Titel: *Mutter, Madonna, Hure. Verherrlichung und Erniedrigung der Mutter und der Frau*, Waiblingen 1992 („psychologisch gesehen“, Bd. 50); zuerst englisch: *Mother, Madonna, Whore. The Idealization and Denigration of Motherhood*, London 1988) (Reihe „Beiträge zur Sexualforschung“. Organ der Deutschen Gesellschaft für Sexualforschung, hrsg. von Martin Dannecker, Gunter Schmidt und Volkmar Sigusch, Bd. 82).
- Wellershoff, Dieter: *Vorübergehende Entwirklichung. Zur Theorie des Kriminalromans* (zuerst in: ders.: *Literatur und Lustprinzip. Essays*, Köln 1973, S. 77–138), in: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, S. 499–522 (vom Herausgeber gekürzte und vom Autor durchgesehene Fassung).
- Werbik, Hans: *Perspektiven handlungstheoretischer Erklärungen von Straftaten*, in: *Kriminalpsychologie*, S. 85–95.
- Werner, Paul: *Film noir und Neo-Noir*, überarbeitete und erweiterte Ausgabe, München 2000 (zuerst unter dem Titel: *Film noir. Die Schattenspiele der „schwarzen Serie“*, Frankfurt am Main 1985).
- Wienke, Gunda: *Ich kann Skat spielen!*, in: Axen, Jennifer/Phillips, Leigh: *Alles, was du kannst, kann ich viel besser*, S. 26–33.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 7., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart 1989 (zuerst 1955).
- Winzer, Fritz: *Das rororo Sachlexikon der Bildenden Künste*, 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1986, Bd. 1: *Abakus – Kymation*, Bd. 2: *Lackarbeiten – Zyklisches Mauerwerk*.
- Wittgenstein, ausgewählt und vorgestellt von Thomas H. Macho, München 2001 (zuerst 1996) (*Philosophie jetzt!*, hrsg. von Peter Sloterdijk).
- Wittgenstein, Ludwig: *Schriften. Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung* (zuerst Leipzig 1921)/*Tagebücher 1914–1916/Philosophische Untersuchungen* (zuerst Frankfurt am Main 1953), Frankfurt am Main 1960.
- *Tagebuchaufzeichnungen vom April 1916 bis zum Januar 1917*, in: Wittgenstein, ausgewählt und vorgestellt von Thomas H. Macho, S. 167–189.
 - *Tagebücher 1914–1916*, in: ders.: *Schriften. Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung/Tagebücher 1914–1916/Philosophische Untersuchungen*, S. 85–185.
 - *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung* (vollendet 1918; zuerst erschienen unter dem Titel: *Logisch-philosophische Abhandlung*, Leipzig 1921), in: ders.: *Schriften. Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung/Tagebücher 1914–1916/Philosophische Untersuchungen*, S. 7–83; später in: Wittgenstein, ausgewählt und vorgestellt von Thomas H. Macho, S. 91–166.
 - *Wiener Ausgabe. Studien. Texte*, Bd. 1: *Philosophische Bemerkungen* (geschrieben 1929/1930), hrsg. von Michael Nedo, Wien/New York 1999 (zuerst 1994).



- Woeller, Waltraud: Illustrierte Geschichte der Kriminalliteratur, Frankfurt am Main 1985.
- Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans, hrsg. von Viktor Žmegač, Frankfurt am Main 1971 (Schwerpunkte Germanistik, Bd. 4).
- Wolf, Friedrich: Die Natur als Arzt und Helfer. Das neue naturärztliche Hausbuch, foto-mechanischer Nachdruck nach dem Original von 1928, mit einem Vorwort von Eberhard Günther, Halle an der Saale/Leipzig 2003.
- Wolfrum, Edgar/Arendes, Cord: Globale Geschichte des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 2007 (Grundkurs Geschichte, hrsg. von Michael Erbe).
- Wörterbuch der Symbolik, unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hrsg. von Manfred Lurker, 4., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 1988 (zuerst 1979).
- Wucherpennig, Ansgar: Heracleon Philologus. Gnostische Johannesexegese im zweiten Jahrhundert, Tübingen 2002 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, Bd. 142; zugleich Dissertation an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2001).
- Würtenberger, Franzsepp: Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander – dargestellt nach den Quellen im Zeitraum von Leonardo da Vinci bis John Cage, Frankfurt am Main 1979.
- Wüst, Hans Werner: Zitate und Sprichwörter, München 2010.
- Zahrnt, Heinz: Das Zweite Gebot: Du sollst dir von Gott kein Bild machen, in: Denkanstöße '95, S. 133–137.
- Zelle, Carsten: Über den Grund des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts (mit einem bibliographischen Anhang), in: Schönheit und Schrecken, S. 55–91.
- Zerbrechliche Schönheit. Glas im Blick der Kunst, hrsg. vom museum kunst palast, Düsseldorf, Ostfildern 2008.
- Zur Aktualität des Kriminalromans. Berichte, Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur, hrsg. von Erhard Schütz, München 1978.



7.3 Internetquellen

- Alligatorpapiere. Krimi-News im Internet, hrsg. von Jan Karsten, Lars Schafft und Thomas Wörtche, Aktualisierung vom 03.10.2012, online im Internet unter URL: <<http://www.alligatorpapiere.de/>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Anon.: Am Tisch mit Astrid Paprotta, „Aldi-Köchin“, 08.08.2008, in: HR 2 Kultur. Doppel-Kopf, online im Internet unter URL: <<http://www.podcast.de/episode/815949/Am%2BTisch%2Bmit%2BAstrid%2BPaprotta%252C%2B%2522Aldi-K%25C3%25B6chin%2522>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Astrid Paprotta, o. J., in: Eichborn, online im Internet unter URL: <<http://www.eichborn.de/nc/eb/eichborn/autoren/autorin-einzelansicht/autor/astrid-paprotta/>> [Abruf vom 25.02.2012; nach Verkauf des Eichborn Verlages und Übertragung seiner Namensrechte an die Kölner Bastei Lübbe GmbH & Co. KG zum 01.11.2011 mittlerweile (Stand: 03.12.2012) nicht mehr online].
- Astrid Paprotta, in: Perlentaucher.de. Das Kulturmagazin, Aktualisierung vom 12.01.2013, online im Internet unter URL: <<http://www.perlentaucher.de/autor/astrid-paprotta.html>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Astrid Paprotta, Aktualisierung vom 11.06.2012, in: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, online im Internet unter URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Astrid_Paprotta> [Abruf vom 02.10.2012].
- Astrid Paprotta. Mimikry, o. J., in: HörDat, Hörspieldatenbank, hrsg. von Herbert Piechot, online im Internet unter URL: <<https://user.in-berlin.de/~hoerdat/select.php?S=0&col1=ti&a=Mimikry>> [Abruf vom 02.10.2012] sowie als PDF-Dokument unter URL: <<https://user.in-berlin.de/~hoerdat/voll.php?a=Paprotta&b=Mimikry&c=DLR>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Autoren- und Künstlersuche, o. J., in: Gerstenberg, online im Internet unter URL: <<http://www.gerstenberg-verlag.de/index.php?id=autorendetail&adrzif=2234>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Bastei Lübbe erwirbt Eichborn, den Verlag mit der Fliege, 05.12.2011, in: Bastei Lübbe, online im Internet unter URL: <<http://www.luebbe.de/Presse/Details/Id/1206118>> [Abruf vom 03.12.2012].
- Biber Gullatz, Aktualisierung von 2012, in: Internet Movie Database (IMDb), Abschnitt „Born“, online im Internet unter URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0347780/>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Bloody Sunday, 16.09.2008, in: Arte, online im Internet unter URL: <<http://www.arte.tv/de/arte/1097902.html>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Da ist/liegt der Hund begraben, o. J., in: Redensarten-Index. Wörterbuch für Redensarten, Redewendungen, idiomatische Ausdrücke, feste Wortverbindungen, online im Internet unter URL: <[http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~~Dort%20ist%20%2F%20liegt%20der%20Hund%20begraben&bool=relevanz&suchspalte\[\]=rart_ou](http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~~Dort%20ist%20%2F%20liegt%20der%20Hund%20begraben&bool=relevanz&suchspalte[]=rart_ou)> [Abruf vom 02.10.2012].



- Diese Woche im Fernsehen, in: Der Spiegel, 34. Jg., Nr. 51 vom 15.12.1980, S. 191 f., hier S. 192, Abschnitt „Freitag, 19.12.“, und online im Internet unter URL: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14337228.html>> (Abruf vom 03.10.2012] sowie als PDF-Dokument unter URL: <<http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=14337228&aref=image036/2006/06/16/cq-sp198005101920192.pdf&thumb=false>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Ehrenglauser, in: Das Syndikat, Aktualisierung vom 02.10.2012, online im Internet unter URL: <<http://www.das-syndikat.com/krimi-preise/ehrenglauser/>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Faculty & Staff. Mary Oleskiewicz, PhD. Associate Professor of Performing Arts, College of Liberal Arts, hrsg. vom College of Liberal Arts (CLA) at University Massachusetts Boston, Aktualisierung von 2012, online im Internet unter URL: <http://www.umb.edu/academics/cla/faculty/mary_oleskiewicz/> [Abruf vom 02.10.2012].
- Filmlexikon, Artikel „Mord im Spiegel“, o. J., in: Zweitausendeins.de, online im Internet unter URL: <<http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?wert=31165&sucheNach=titel>> [Abruf vom 03.12.2012].
- Filmlexikon, Artikel „Ultra“, o. J., in: Zweitausendeins.de, online im Internet unter URL: <<http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?wert=48226&sucheNach=titel>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Friedrich-Glauser-Preis, in: Das Syndikat, Aktualisierung vom 01.10.2012, online im Internet unter URL: <<http://www.das-syndikat.com/krimi-preise/glauser-preis/>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Friedrich-Glauser-Preise 2008. Ehrenglauser, Presse-Info vom 20.02.2008, hrsg. von der Jury des Syndikats, online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <http://www.das-syndikat.com/wp-content/uploads/pdf/2008-ehrenglauser_pm-2.pdf> [Abruf vom 02.10.2012].
- „Ich bin ein großer Angsthase“. Interview mit der Schriftstellerin Ingrid Noll über den ganz normalen Mord, in: Der Spiegel, 48. Jg., Nr. 31 vom 01.08.1994, S. 154, und online im Internet unter URL: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13684047.html>> [Abruf vom 03.10.2012] sowie als PDF-Dokument unter URL: <<http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=13684047&aref=image017/SP1994/031/SP199403101540154.pdf&thumb=false>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Ingrid Noll, erstellt von der Diogenes-Presseabteilung im März 2012, in: Fränkisches Krimifestival Weißenburg, Ankündigung für den 13. bis 16. September 2012, Abschnitt „Auszeichnungen“, online im Internet unter URL: <<http://www.fraenkisches-krimifestival.de/autoren/noll/>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Ingrid Noll, in: Das Syndikat, Aktualisierung vom 02.10.2012, online im Internet unter URL: <http://www.das-syndikat.com/das-syndikat/die-mitglieder/autorensseite/?auth_id=154> [Abruf vom 03.10.2012].
- Ingrid Noll. *Über Bord*, 2012, in: Diogenes, online im Internet unter URL: <<http://www.diogenes.ch/leser/neuheiten/hardcover/alle/9783257068320/buch>> [Abruf vom 03.10.2012].

- Ingrid Noll und ihr Schweinepascha, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung. Rhein-Main-Zeitung, 7. Jg., Nr. 12 vom 24.03.1996, S. 26, und online im Internet unter URL: <<http://www.seiten.faz-archiv.de/fas/19960324/f19960324csnoll-100.html>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Ingrid Noll: Verfilmung von *Ladylike* im ZDF, Programmankündigung für den 29.11.2010, in: Diogenes, online im Internet unter URL: <<http://www.diogenes.ch/leser/aktuell/news/577>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Die Kommissarinnen. Ausstellungsankündigung für den Zeitraum vom 22. Oktober 2004 bis zum 8. März 2005, hrsg. vom Filmmuseum Berlin. Fernsehmuseum. Deutsche Kinemathek, online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <http://osiris22.pi-consult.de/userdata/1_7/p_72/library/data/pressemappe_4.pdf> [Abruf vom 02.10.2012].
- Krimiautoren fiebern Criminale entgegen. Vier Österreicher unter den Nominierten für den begehrten Glauser- und Martin-Preis – Wien erstmals Schauplatz des größten deutschsprachigen Krimiautoren-Treffens, OTS-Originaltext Presseausendung, 21.02.2008, in: APA-OTS-Portal für multimediale Presseausendungen, online im Internet unter URL: <http://www.ots.at/presseausendung/OTS_20080221_OTS_0177/krimiautoren-fiebern-criminale-entgegen> [Abruf vom 02.10.2012].
- Krimi-Preise der Autoren, in: Das Syndikat, Aktualisierung vom 01.10.2012, online im Internet unter URL: <<http://www.das-syndikat.com/krimi-preise/>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Das Leben der Ingrid Noll, in: Welt Online, 19.11.2007, online im Internet unter URL: <http://www.welt.de/welt_print/article1376982/Das_Leben_der_Ingrid_Noll.html> [Abruf vom 02.10.2012].
- Mimikry. Von Astrid Paprotta. Kriminalhörspiel. Programmtipp für den 10.12.2007, in: Deutschlandradio Kultur, online im Internet unter URL: <<http://www.dradio.de/dkultur/programmtipp/kriminalhoerspiel/683868/>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Mit Mord zum Erfolg: Krimiautorin Noll wird 75, 28.09.2010, in: Ad hoc news, online im Internet unter URL: <<http://www.ad-hoc-news.de/mit-mord-zum-erfolg-krimiautorin-noll-wird-75--/de/News/21628929>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Mitgliederliste/Werkverzeichnis „1a Leichen“ – Autorinnen D, Stand: 09.08.2012, in: Mörderische Schwestern, Aktualisierung vom 27.09.2012, Artikel „Sabine Deitmer“, online im Internet unter URL: <http://www.moerderische-schwestern.eu/wer_wir_sind/mitglieder_d.html#Sabine_Deitmer> [Abruf vom 02.10.2012].
- Die Preisträger bis 2011, in: Das Syndikat, Aktualisierung vom 03.10.2012, online im Internet unter URL: <<http://www.das-syndikat.com/krimi-preise/roman/die-preistrager/>> [Abruf vom 03.10.2012].



- Prof. Dr. Hans Werbik zum 65. Geburtstag, Mediendienst FAU-Aktuell Nr. 4536 vom 20.02.2006, hrsg. von der Pressestelle der zentralen Universitätsverwaltung, Philosophische Fakultät I der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Aktualisierung vom 12.11.2007, online im Internet unter URL: <http://www.presse.uni-erlangen.de/infocenter/presse/pressemitteilungen/2006/nachrichten_2006/02_06/4536geb_werbik_65.shtml> [Abruf vom 02.10.2012].
- Rosa Roth, in: Fernsehserien.de, Aktualisierung von 2012, online im Internet unter URL: <<http://www.fernsehserien.de/rosa-roth>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Sabine Deitmer, in: Krimi-Couch.de, Ausgabe 09 von 2012, online im Internet unter URL: <<http://www.krimi-couch.de/krimis/sabine-deitmer.html>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Sabine Deitmer, in: Perlentaucher.de. Das Kulturmagazin, Aktualisierung vom 12.01.2013, online im Internet unter URL: <<http://www.perlentaucher.de/autor/sabine-deitmer.html>> [Abruf vom 14.01.2013].
- Syndikat. Die Autorengruppe deutschsprachige Kriminalliteratur, in: Das Syndikat, Aktualisierung vom 01.10.2012, online im Internet unter URL: <<http://www.das-syndikat.com/das-syndikat/>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Tatort: ... es wird Trauer sein und Schmerz, Programmankündigung für den 15.09.2009, hrsg. von NDR Presse und Information, online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <<http://www.ndr.de/unternehmen/presse/pressemappen/tatort344.pdf>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Tatort Hörbücher, in: Tatort-News.com. Das Weblog zu Deutschlands erfolgreichster Krimiserie, Aktualisierung von 2012, Abschnitt „Tatort Bremen“, online im Internet unter URL: <<http://www.tatort-news.com/tatort-hoerbuecher/>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Tatort: Der letzte Patient, Programmankündigung für den 31.10.2010, hrsg. von NDR Presse und Information, online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <<http://www.ndr.de/unternehmen/presse/pressemappen/tatort431.pdf>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Und dann gab's keines mehr/Zehn kleine Negerlein. Agatha Christie, in: Krimi-Couch.de, Ausgabe 09 von 2012, online im Internet unter URL: <<http://www.krimi-couch.de/krimis/agatha-christie-zehn-kleine-negerlein.html>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Unsere Autoren – unsere Künstler: Astrid Paprotta, 19.05.2006, in: Mord am Hellweg III – Tatort Region, online im Internet unter URL: <<http://autorennetz-nrw.de/mah3/html/modules.php?name=News&file=article&sid=41>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Wer wir sind. Geschichte, in: Mörderische Schwestern, Aktualisierung vom 27.09.2012, Abschnitt „Sisters in Crime German Chapter 1996 bis 2006“, online im Internet unter URL: <http://www.moerderische-schwestern.eu/wer_wir_sind/sinc_deutsch_entwicklung.html> [Abruf vom 02.10.2012].

- Bartetzko, Dieter: Die Verstandesspielerin. Zur Darstellungskunst der Hannelore Hoyer, in: Grimme. 48. Grimme-Preis 2012. Jury-Einblicke. Die Preise. Die Inhalte. Begründungen. Porträts. Trends. Hintergrund. Die Künstler, hrsg. vom Grimme Institut, 2012, S. 114–117, hier S. 116, online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <http://www.grimme-institut.de/html/fileadmin/user_upload/48grimme_web_1.pdf> [Abruf vom 03.10.2012].
- Bolduan, Viola: Statt „Agathe“ – drei Autoren. Seit 2006 gibt es keinen Frauenkrimipreis. Von 2009 an Stipendiaten, in: Hidden, Henny: Frauenkrimis.net. Für Krimiliebhaberinnen und Krimiliebhaber, Rubrik „Mitra Devi und Tatjana Kruse werden Krimi-Stipendiatinnen in Wiesbaden“, 19.03.2009, online im Internet unter URL: <<http://www.frauenkrimis.net/?p=347>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Borgeest, Bernhard: Entstellt in Bangkok, in: Focus. Das moderne Nachrichtenmagazin, 9. Jg., Nr. 38 vom 15.09.2001, und online im Internet unter URL: <http://www.focus.de/panorama/reportage/reportage-entstellt-in-bangkok_aid_191624.html> [Abruf vom 02.10.2012].
- Chernova, Alina: Interview mit Astrid Paprotta, 15.05.2006, in: Literature.de. Das Literaturportal, online im Internet unter URL: <<http://www.literaturnetz.com/content/view/6240/108/>> [Abruf vom 04.11.2006; mittlerweile (Stand: 03.10.2012) nicht mehr online].
- Engel-Wojahn, Erika: Vorfriede, schönste Freude, o. J., in: Liederschatz. Kulturell wertvolles Liedgut, zusammengestellt von Ronny und Hans Jürgen Herbst, Rubrik „Weihnachtslieder“, online im Internet unter URL: <<http://enominopatris.com/deutschtum/musik/index2.htm>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Gahler, Sabine: Die drei Affen, in: Pfarrblatt Kath. Kirchengemeinde St. Jakobus im Ökumenischen Gemeindezentrum Kranichstein, Mai 2011, o. S. [S. 8], online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <<http://www.kircheundco.de/download/files/Pfarrblatt%20Jakobus%20April%202011.pdf>> [Abruf vom 14.10.2012].
- Gatterburg, Angela: Charmanter Wonnegraus. In „Röslein rot“, dem neuen Krimi der Erfolgsautorin Ingrid Noll, rechnet eine Frau lustvoll mit ihrem Mann ab, in: Der Spiegel, 52. Jg., Nr. 33 vom 10.08.1998, S. 164 f., und online im Internet unter URL: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-7960316.html>> [Abruf vom 03.10.2012] sowie als PDF-Dokument unter URL: <<http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=7960316&aref=image017/SP1998/033/SP199803301640165.pdf&thumb=false>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Gerwin, Hanno: Ingrid Noll. Die erfolgreichste Krimiautorin Deutschlands, o. J. [laut der online mittlerweile (Stand: 03.10.2012) nicht mehr verfügbaren Internetseite <<http://www.erba.de/kan/ge-Noll.htm>> (Abruf vom 26.01.2011) mit leicht abweichendem Text wurde das Interview im Jahre 2000 geführt], in: Gerwin trifft. Was Menschen glauben, Aktualisierung von 2012, online im Internet unter URL: <<http://gerwin.de/de/interview.php?id=97>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Gohlis, Tobias: Astrid Paprotta (*1967), Januar 2011, in: Goethe-Institut Lettland, online im Internet unter URL: <<http://www.goethe.de/ins/lv/rig/kul/mag/lit/kri/de7107929.htm>> [Abruf vom 03.10.2012].



- Manchmal ist Mord einfacher als Leben, in: To Gohlis, 2002, online im Internet unter URL: <<http://www.togohlis.de/03paprotta.htm>> [Abruf vom 23.10.2012]; auch (leicht abgewandelt) in: Die Zeit, 57. Jg., Nr. 18 vom 25.04.2002, und online im Internet unter URL: <http://www.zeit.de/2002/18/Manchmal_ist_Mord_einfacher_als_Leben> [Abruf vom 23.10.2012].
- Grimm, Hanna: Katzentisch, in: Deutsche Welle. Wort der Woche, 21.09.2009, online im Internet unter URL: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4495827,00.html>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Große Holtforth, Roland/Voigt, Mathias: Interview mit Ingrid Noll, o. J., in: Weltbild.de, online im Internet unter URL: <<http://www.weltbild.de/3/13801853-1/buch/rabenbrueder.html>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Hahn, Nikola: Interview mit Ingrid Noll, in: IGdA-aktuell. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik, 25. Jg., Nr. 1 von 2001, und online im Internet unter URL: <<http://www.nikola-hahn.de/nollint.htm>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Hanfeld, Michael: Hannelore Hoger als „Bella Block“. Am liebsten würde sie die Verbrechen verhindern, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 58. Jg., Nr. 12 vom 14.01.2006, S. 45, und online im Internet unter URL: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/hannelorer-hoger-als-bella-block-am-liebsten-wuerde-sie-die-verbrechen-verhindern-1304349.html>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Hellmann, Ralf: Gesichtsproportionen, Aktualisierung von 2009, in: ders.: Online-Zeichenkurs, online im Internet unter URL: <http://zeichnen.gemutlichkeit.de/Portraitkurs/Portrait_Zeichenkurs/Gesicht_Proportionsregeln/Gesichtsproportionen.php> [Abruf vom 02.10.2012].
- Höpfner, Marc: Ich habe einen Traum, in: Die Zeit, 58. Jg., Nr. 6 vom 30.01.2003, und online im Internet unter URL: <http://www.zeit.de/2003/06/Traum_2fNoll/komplettansicht> [Abruf vom 02.10.2012].
- Jahn, Reinhard: Zur Geschichte des Deutschen Krimi Preises, in: Deutscher Krimipreis, Aktualisierung vom 02.10.2012, online im Internet unter URL: <<http://www.krimilexikon.de/dkp/geschichte.html>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Jahn, Reinhard/Heuner, Almuth: Interview: Sabine Deitmer, 2004, seit 22.09.2011 in: Krimiblock. Die dunkle Seite, hrsg. von Reinhard Jahn, online im Internet unter URL: <<http://krimiblog.blogspot.de/2011/09/interview-sabine-deitmer.html>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Kampa, Daniel: Ein Interview mit Ingrid Noll. Ich werde mich bemühen, wenigstens schlappe hundert zu werden, in: Diogenes Magazin, 2. Jg., Nr. 5 vom Herbst 2010, S. 4–10, und online im Internet als PDF-Dokument mit dem Titel „diogenes_magazin_nr_5.pdf“ auswählbar unter URL: <<http://www.diogenes.ch/leser/diogenesmagazin/index>> [Abruf vom 05.10.2012].
- Karr, H[anns] P[eter] [d. i. Reinhard Jahn]: Lexikon der deutschen Krimi-Autoren. Seit 1986 im Dienste des Verbrechens, Internet-Edition, Artikel „Deitmer, Sabine“, Aktualisierung vom 22.09.2011, online im Internet unter URL: <<http://www.krimilexikon.de/deitmer.htm>> [Abruf vom 02.10.2012].

- Lexikon der deutschen Krimi-Autoren. Seit 1986 im Dienste des Verbrechens, Internet-Edition, Artikel „Noll, Ingrid“, Aktualisierung vom 28.06.2010, online im Internet unter URL: <<http://www.krimilexikon.de/noll.htm>> [Abruf vom 03.10.2012].
 - Lexikon der deutschen Krimi-Autoren. Seit 1986 im Dienste des Verbrechens, Internet-Edition, Artikel „Paprotta, Astrid“, Aktualisierung vom 25.11.2011, online im Internet unter URL: <<http://www.krimilexikon.de/paprotta.htm>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Kaufmann, Werner: Rudolf Gross 90 Jahre. Die Innere Medizin vorgebracht, in: Deutsches Ärzteblatt, 104. Jg., Nr. 39 vom 28.09.2007, S. A2667, und online im Internet unter URL: <<http://www.aerzteblatt.de/archiv/57053>> [Abruf vom 02.10.2012] sowie als PDF-Dokument unter URL: <<http://www.aerzteblatt.de/pdf.asp?id=57053>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Kirsch, Jürgen: Die Kritiker: „Tatort: ... es wird Trauer sein und Schmerz“, 13.11.2009, in: Quotenmeter.de, online im Internet unter URL: <<http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=38372&p3=>>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Die Kritiker: „Tatort: Der letzte Patient“, 30.10.2010, in: Quotenmeter.de, online im Internet unter URL: <<http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=45515&p3=>>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Kleinhorst, Willi: Krimi-Psychologin. Astrid Paprotta greift nach den Sternen. Die aus Düren stammende Autorin legt ihren zweiten Kriminalroman vor, in: Welt Online, 14.04.2002, online im Internet unter URL: <<http://www.welt.de/print-wams/article602473/Astrid-Paprotta-greift-nach-den-Sternen.html>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Kokhaviv, Avram: Eine Entdeckung. Die Sterntaucherin Astrid Paprotta, 10.02.2002, in: Kokhaviv Publications, online im Internet unter URL: <<http://www.kokhavivpublications.com/2002/newcatch/20020210.html>> [Abruf vom 05.05.2010; mittlerweile (Stand: 03.10.2012) nur noch mit Benutzernamen und Passwort zu öffnen].
- Korinth, Katja: Gestatten: Marple, Jane Marple, in: Agatha Christie. Wie in einem Spinnennetz, Forum Theater, Nr. 73 vom März 2011, S. 14 f., hier S. 14, online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <http://www.forumtheater.de/forum_theater__wie_in_einem_spinnennetz.pdf> [Abruf vom 02.10.2012].
- Kröhnke, Gesine: Agatha Christie, 09.02.2012, in: Bühne Lengenfeld. Wir spielen für Sie ... Da waren's nur noch 9. Ein Krimiklassiker von Agatha Christie, online im Internet unter URL: <<http://buehnelengenfeld.at/portal/unsere-blogs/wissenswertes-rund-ums-theater/41-agatha-christie>> [Abruf vom 10.10.2012].
- Lehmer-Kerkloh, Gisela/Przybilka, Thomas: Astrid Paprotta, Befragung vom August 2006, in: Alligatorpapiere.de, online im Internet unter URL: <<http://www.alligatorpapiere.de/befragung-paprotta-astrid.html>> [Abruf vom 17.07.2010; nach einer redaktionellen Umstellung der Website im September 2011 mittlerweile (Stand: 03.10.2012) nicht mehr online].
- Linsel, Anne: Mordsgedanken sind frei, in: Die Zeit, 50. Jg., Nr. 40 vom 29.09.1995, und online im Internet unter URL: <http://www.zeit.de/1995/40/Mordsgedanken_sind_frei> [Abruf vom 03.10.2012].



- Meiritz, Thorsten: *Stirb langsam – Jetzt erst recht*. Kritik, 18.06.2007, in: *Moviereporter.de*, online im Internet unter URL: <<http://www.moviereporter.de/filme/stirb-langsam-jetzt-erst-recht>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Mohr, Peter: *Eifersucht unter Kolleginnen*. Über Ingrid Nolls Roman „Kuckuckskind“, 19.06.2008, in: *Rezensionsforum Literaturkritik.de*, online im Internet unter URL: <http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12053> [Abruf vom 03.10.2012].
- Nadin, Mihai: Dr. Mihai Nadin, Aktualisierung von 2004, Rubrik „Education“, online im Internet unter URL: <<http://www.nadin.name>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Nahl, Astrid van: *Agatha Christie zum 120. Geburtstag am 15. September 2010*, Juli 2010, S. 22, online im Internet als PDF-Dokument unter URL: <http://www.alliteratus.com/pdf/aut_christie.pdf> [Abruf vom 02.10.2012].
- Oeming, Manfred: „Auge um Auge, Zahn um Zahn“, in: *Ruperto Carola. Forschungsmagazin der Universität Heidelberg*, 55. Jg., Nr. 3 von 2003, und online im Internet unter URL: <<http://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca03-3/auge.html>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Paprotta, Astrid: *Astrid Paprotta*, Aktualisierung von 2009, online im Internet unter URL: <<http://www.astrid-paprotta.de/basics.html>> [Abruf vom 02.10.2012].
- *Bücher & Texte*, o. J., in: dies.: *Astrid Paprotta*, online im Internet unter URL: <<http://www.astrid-paprotta.de/words/basics.html>> [Abruf vom 16.02.2003, mittlerweile (Stand: 04.10.2012) nicht mehr online].
- *Es geht auch anders, aber so geht es auch*, o. J., in: dies.: *Astrid Paprotta*, online im Internet unter URL: <<http://www.astrid-paprotta.de/basics.html>> [Abruf vom 05.11.2006; mittlerweile (Stand: 03.10.2012) nicht mehr online].
- Prefetzky, Silvan: *Blutiger Valentinstag* (1981). Eine Inhaltsangabe, 06.02.2002, in: *Online-Filmdatenbank. OFDb.de*, online im Internet unter URL: <<http://www.ofdb.de/plot/252,21014,Blutiger-Valentinstag>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Reufsteck, Michael/Niggemeier, Stefan: *Fernsehlexikon*, Artikel „Rosa Roth“, 07.03.2007, online im Internet unter URL: <<http://www.fernsehlexikon.de/search/rosa+roth/>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Rohm, Christian: ... und dann hetze ich sie alle aufeinander. Ingrid Noll über die Entstehung von Kriminalgeschichten, das Schreiben an sich, Verfilmungen von Romanstoffen und den Verlauf ihrer Autoren-Karriere, 08.02.2009, in: *Planet Interview*, online im Internet unter URL: <<http://planet-interview.de/ingrid-noll.html>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Rudolph, Dieter Paul: „Da steckste nicht drin.“ Ein Gespräch mit Astrid Paprotta, in: dies.: *Die Zeichen der Vier*. Astrid Paprotta und ihre Ina-Henkel-Kriminalromane, mit einer Bibliographie von Thomas Przybilka, Wuppertal 2007, S. 63–73, und seit 03.07.2009 in: *Krimikultur: Archiv*, hrsg. von Dieter Paul Rudolph, online im Internet unter URL: <<http://krimikulturarchiv.wordpress.com/2009/07/03/%E2%80%99Eda-steckste-nicht-drin-%E2%80%9C-ein-gesprach-mit-astrid-paprotta/>> [Abruf vom 02.10.2012].

- Scheel, Olaf: [Filmkritik:] Die Häupter meiner Lieben, 24.07.1999, in: Paderkino.de, online im Internet unter URL: <http://www.paderkino.de/kritiken/99/die_haeupter_meiner_lieben.html> [Abruf vom 30.10.2012].
- Scholl, Joachim: Der kleine Bruder des Todes. Wissenschaftshistoriker über die Kultur des Schlafens. Philipp Osten im Gespräch mit Joachim Scholl, 05.10.2010, in: Deutschlandradio Kultur, online im Internet unter URL: <<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1288693/>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Schweizer, Michael: Begabte Vätertochter. In Astrid Paprottas „Sterntaucher“ findet Hauptkommissarin Henkel keinen Mörder, 05.07.2002, in: Mord und Ratschlag. Die Krimikolumne von Perlentaucher.de. Das Kulturmagazin, online im Internet unter URL: <<http://www.perlentaucher.de/mord-und-ratschlag/begabte-vaertochter.html>> [Abruf vom 04.10.2012].
- Stählin, Jakob: If you'll walk away, I'll walk away, Artikel zum Filmstart der deutschen Synchronfassung von „Bloody Sunday“ am 13.11.2008, in: Schnitt Online. Das Filmmagazin im Internet, online im Internet unter URL: <<http://www.schnitt.de/202,3597,01>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Tittelbach, Rainer: Fernsehfilm „Ladylike – Jetzt erst recht!“. Monica Bleibtreu & Gisela Schneeberger: Es ohne Männer noch mal krachen lassen, Programmankündigung für den 29.11.2010, in: Tittelbach.tv. Der Fernsehfilm-Beobachter, online im Internet unter URL: <<http://www.tittelbach.tv/programm/fernsehfilm/artikel-1138.html>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Wagner, Ernst/Stolpmann, Eva: Jacques-Louis David (1748–1825), Der Tod des Marat. 1793, 165x128cm, Öl auf Leinwand, Kgl. Museen Brüssel. Fächerübergreifendes Unterrichtskonzept für die Oberstufe des Gymnasiums, o. J., online im Internet unter URL: <<http://www.kusem.de/konz/wag1/marat.htm>> [Abruf vom 02.10.2012].
- Willemsen, Roger: „Es ist amoralisch, was ich mache“. Warum machen Sie das?, in: Die Zeit, 64. Jg., Nr. 14 vom 23.06.2009, und online im Internet unter URL: <<http://www.zeit.de/2009/14/Willemsen-Noll-14>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Wunderlich, Dieter: Hermine Huntgeburth: Der Hahn ist tot, 2005, in: ders.: Buchtipps & Filmtipps, online im Internet unter URL: <http://www.dieterwunderlich.de/Huntgeburth_hahn.htm#com> [Abruf vom 03.10.2012].
- Rainer Kaufmann: Die Apothekerin, 2002/2006, in: Wunderlich, Dieter: Buchtipps & Filmtipps, online im Internet unter URL: <http://www.dieterwunderlich.de/Kaufmann_apothekerin.htm#cont> [Abruf vom 03.10.2012].
- Rainer Kaufmann: Kalt ist der Abendhauch, 2003, in: Wunderlich, Dieter: Buchtipps & Filmtipps, online im Internet unter URL: <http://www.dieterwunderlich.de/Kaufmann_abendhauch.htm#cont> [Abruf vom 03.10.2012].
- Vanessa Jopp: Ladylike. Jetzt erst recht!, 2010, in: ders.: Buchtipps & Filmtipps, online im Internet unter URL: <<http://www.dieterwunderlich.de/Jopp-ladylike.htm#handlung>> [Abruf vom 03.10.2012].
- Wydra, Thilo: Erst stirbt die Katze, dann ... Kammerspiel, in: Tagesspiegel Online, 23.07.2008, online im Internet unter URL: <<http://www.tagesspiegel.de/medien/kammerspiel-erst-stirbt-die-katze-dann-/1284870.html>> [Abruf vom 03.10.2012].

8 Namensregister

A

Abel (*Bibel*) · 80, 184
 Abel-Struth, Sigrid · 217, 459
 Abraham (*Bibel*) · 75, 364, 454
 Actaeon (*Mythologie*) · 212
 Adam (*Bibel*) · 61, 74, 78, 79, 80, 91, 92, 93, 184, 270, 341, 350, 414
 Adenauer, Konrad · 365, 446
 Adler, Almut · 331, 332, 334, 335, 340, 444
 Adonis (*Mythologie*) · 315
 Adorno, Gretel · 36, 444
 Adorno, Theodor W. · 28, 29, 30, 31, 36, 41, 207, 208, 215, 216, 417, 444, 453
 Aelst, Willem van · 324
 Aesop · *siehe unter* Äsop
 Aktaion · *siehe unter* Actaeon
 Alcyone (*Mythologie, Gattin des Ceyx*) · 212
 Alewyn, Richard · 49, 80, 183, 355, 356, 444
 Alexandros von Aphrodisias · 77
 Älian · 212, 460
 Alighieri, Dante · *siehe unter* Dante Alighieri
 Alkyone · *siehe unter* Alcyone
 Amenábar, Alejandro · 191, 449
 Améry, Jean · 229, 230, 444
 Antigone (*Mythologie*) · 89
 Apelt, Otto · 50, 441
 Aphrodite (*Mythologie*) · 76, 229, 230, 315
 Apollo (*Mythologie*) · 212
 Apollon · *siehe unter* Apollo
 Appen, Ralf von · 194, 444
 Arend, Helga · 306, 360, 444
 Arendes, Cord · 326, 466
 Aristophanes · 91, 96
 Aristoteles · 37, 77, 102, 103, 117, 118, 363, 364, 444, 445, 446, 459
 Artemis (*Mythologie*) · 230
 Aschenbach, Gustav (*T. Mann*) · 345, 346
 Aschenputtel (*Märchen*) · 240, 241, 435, 445
 Äsop · 155, 435, 438, 440
 Assmann, Michael · 50, 435, 441
 Athene (*Mythologie*) · 76, 229, 230
 Atticus · 242
 Augst, Gerhard · 177, 448
 Augustinus · 59
 Aurel, Marc · 108, 122, 445, 457
 Aurich, Rolf · 220, 456
 Aurora (*Mythologie*) · 324
 Axen, Jennifer · 401, 445, 465

B

Bach, Johann Sebastian · 364
 Bachmann, Ingeborg · 299, 300, 378, 435
 Baeumler, Alfred · 138, 440
 Balint, Michael · 172, 173, 174
 Ballhausen, Thomas · 33, 34, 445
 Banek, Cora · 190, 445
 Banek, Georg · 190, 445
 Bardeleben, Renate von · 10, 450
 Bärlach, Kommissar (*Dürrenmatt*) · 43, 98, 133
 Barschel, Uwe · 104, 141
 Bartels, Klaus · 17, 242, 445
 Bartetzko, Dieter · 332, 333, 471
 Basilius der Große · 107
 Baudelaire, Charles · 7, 327, 328, 435
 Baugin, Lubin · 387
 Bäumer, Marie · 12
 Baumgärtel, Bettina · 353, 357, 445
 Baumgärtner, Klaus · 177, 456
 Bausinger, Hermann · 241, 445
 Beavin, Janet H. · 160, 464
 Becker, Sophinette · 276, 465
 Becker, Wilhelm G. · 216
 Behn, Manfred · 220, 456
 Behne, Klaus-Ernst · 194, 445
 Behrens, Ulrich · 292, 445
 Beier, Brigitte · 326, 445
 Bekker, Immanuel · 102
 Bella Block · *siehe unter* Block, Bella
 Bellini, Giovanni · 398
 Belmondo, Jean-Paul · 141
 Benn, Gottfried · 326, 454
 Berben, Iris · 16
 Berg, Henk de · 128, 129, 130, 131, 446
 Berger, Elisabeth · 321, 449
 Berghe, Christoffel van den · 337, 340
 Bernays, Jacob · 102, 359, 446
 Bernet, Rudolf · 235, 462
 Berve-Glauning, Anna Elisabeth · 315, 460
 Bescherer, Peter · 222, 446, 459
 Besnard, Marie · 403
 Beuys, Joseph · 104
 Biedermann, Claudio · 33, 453
 Biermann, Pieke · 2, 435
 Birkhäuser-Oeri, Sibylle · 205, 206, 446, 449
 Birkle, Carmen · 10, 450
 Birnstein, Uwe · 326, 445
 Blei, Franz · 328, 435
 Bleibtreu, Monica · 311, 475

Block, Bella (*Gercke*) · 3, 16, 154, 437, 457, 472
 Blödorn, Andreas · 408, 409, 446
 Blome, Hans-Joachim · 275, 446
 Blunck, Hans Friedrich · 76, 442
 Bock, Hans-Michael · 135, 220, 456, 457
 Böcklin, Arnold · 268
 Böhm, Karlheinz · 33, 34, 453
 Böhm, Richard · 314, 446
 Bohne, Friedrich · 85, 435
 Böhner, Philotheus · 59, 107, 110, 112, 446
 Bohnet-von der Thüsen, Heidi · 200, 447
 Bolduan, Viola · 13, 471
 Bond, James (*Fleming*) · 15, 124, 125
 Bono (*U2*) · 326
 Bono, Francesco · 220, 456
 Boockmann, Hartmut · 380, 381, 446
 Borgeest, Bernhard · 46, 471
 Borgmeier, Raimund · 398, 442
 Bormann, Karl · 50, 441
 Born, Jürgen · 258, 289, 438
 Bosschaert, Ambrosius, der Ältere · 328, 329, 376, 377
 Böttler, Winfried · 76, 457
 Brandt, Helmut · 365, 439
 Brauerhoch, Annette · 264, 265, 268, 269, 446
 Bräuning, Herbert · 105, 436
 Brecht, Bertolt · 248, 326, 446, 454
 Breitenstein, Peggy H. · 241, 457
 Brettschneider, Werner · 227, 446
 Bringmann, Tobias C. · 365, 446
 Brockard, Hans · 21, 452
 Brod, Max · 259, 439
 Brucher, Günter · 384, 392, 395, 446
 Brutus, Marcus Iunius · 365, 457
 Buchenau, Artur · 204, 456
 Bücking, Hans-Günther · 309
 Buddha · 99, 103, 234, 275, 459
 Buonarroti, Michelangelo · *siehe unter*
 Michelangelo
 Burger, Christopher · 407, 449
 Burkard, Franz-Peter · 60, 77, 109, 249, 455
 Busch, Wilhelm · 85, 435
 Bußmann, Hadumod · 237, 446
 Büttner, Jean-Martin · 196, 197, 447

C

Cabrera Infante, Guillermo · 130, 131, 132, 140, 447
 Cage, John · 268, 466
 Camus, Albert · 42, 43, 45, 56, 58, 68, 69, 413, 447
 Capone, Al · 326

Caravaggio, Michelangelo Merisi da · 317, 329, 439
 Cardano, Gerolamo · 407
 Carl, Mark-Oliver · 383, 447
 Cassirer, Ernst · 26, 447
 Castel, Robert · 222, 459
 Ceyx (*Mythologie*) · 212
 Chamisso, Adelbert von · 186, 436
 Chandler, Raymond · 12, 296, 297
 Chaplet, Anne · 2, 436
 Chardin, Jean-Siméon · 384, 392, 395, 446
 Charmides · 110, 440
 Chernova, Alina · 151, 152, 154, 160, 162, 163, 164, 194, 195, 202, 471
 Christ, Alexander · 338, 463
 Christie, Agatha · 11, 17, 347, 398, 399, 408, 436, 470, 473, 474
 Christus · *siehe unter* Jesus Christus
 Cicero, Marcus Tullius · 242, 365, 457
 Claesz, Pieter · 357
 Clouzot, Henri-Georges · 141
 Cobain, Kurt · 194
 Colli, Giorgio · 139, 458
 Collier, Evert · 394
 Conrad, Horst · 263, 264, 265, 447
 Corday d'Armont, Marie-Anne Charlotte de · 104
 Cremer-Schäfer, Helga · 209

D

Daedalion (*Mythologie*) · 212
 Daiber, Hans · 385, 388, 447
 Daidalion · *siehe unter* Daedalion
 Dalí, Salvador · 3, 395, 447, 460
 Danckwardt, Joachim F. · 133, 447
 Dannecker, Martin · 276, 465
 Dante Alighieri · 395, 447
 David, Jacques Louis · 104, 141, 475
 Deitmer, Sabine
 Biographie und Werk · 10–13
 Kriminalroman „Scharfe Stiche“ · 5, 9–148, 412–415, 423–425, 436
 Sonstige Erwähnungen · 149, 152, 157, 158, 185, 188, 205, 243, 251, 254, 256, 261, 274, 299, 304, 314, 324, 342, 349, 350, 378, 403, 436, 447, 459, 469, 470, 472
 Descartes, René · 61, 62, 63, 64, 66, 142, 447
 Deuschle, Julius · 240, 441
 Devi, Mitra · 13, 471
 Diana (*Mythologie*) · 212
 Dickel, Hans · 395, 447
 Diels, Hermann · 119, 250, 449
 Diers, Michaela · 166, 447
 Dietrich, Stephan · 128, 446

Dietze, Gabriele · 273, 448
 Dionysos (*Mythologie*) · 139, 458
 Dix, Otto · 3
 Döblin, Alfred · 382, 436
 Doehlemann, Martin · 223, 448
 Doering, Stephan · 34, 445
 Donev, Alexander · 220, 456
 Dönt, Eugen · 363, 444
 Dorian Gray · *siehe unter* Gray, Dorian
 Dorn, Thea · 3, 436
 Dornröschen (*Märchen*) · 55, 56, 57, 366, 404, 436
 Dornseiff, Franz · 306, 448
 Dörr, Volker C. · 257, 259, 260, 448, 457
 Dörre, Klaus · 222, 459
 Dr. Mabuse (*N. Jacques*) · 292, 293, 438
 Drewermann, Eugen · 104, 448
 Drömann, Hans-Christian · 216, 456
 Drosdowski, Günther · 177, 181, 448
 Dudley, Robert, 1. Earl of Leicester · *siehe unter* Leicester, Graf von
 Dueck, Gunter · 368, 448
 Dumas, Alexandre, der Ältere · 105, 436
 Dunshirn, Alfred · 102, 448
 Dürrenmatt, Friedrich · 43, 46, 98, 99, 100, 133, 137, 140, 251, 354, 436, 464

E

Eckert, Andrea · 309
 Eco, Umberto · 124, 449
 Egloff, Gerd · 395, 449
 Eichel, Suzanne · 167, 449
 Eichner, Heiner · 338, 463
 Eilenstein, Harry · 139, 449
 Eiselein, J[osua] · 113, 463
 Eisenberg, Peter · 178, 448
 Elisabeth von Österreich-Ungarn · *siehe unter* Sissi
 Emge, Carl August · 288, 459
 Empedokles · 60, 249, 250, 449
 Engels, Friedrich · 136, 449, 457
 Engel-Wojahn, Erika · 57, 471
 Erbe, Michael · 326, 466
 Erdmann, Erland · 402, 453, 454
 Ergez, Bige · 191, 449
 Eros (*Mythologie*) · 110, 319, 345
 Ertz, Klaus · 333, 451
 Erzengel Michael · *siehe unter* Michael
 Esterl, Arnica · 213, 463
 Estienne, Henri · *siehe unter* Stephanus, Henricus
 Eteokles (*Mythologie*) · 89
 Euklid · 76

Eva (*Bibel*) · 61, 73, 74, 78, 79, 80, 82, 91, 92, 93, 94, 184, 232, 270, 271, 340, 341, 350, 414, 461
 Ezechiel · 275

F

Fabrius · 155
 Fahrenbach-Wachendorff, Monika · 327, 435
 Fallersleben, [August Heinrich] Hoffmann von · 117, 437, 441
 Fassler, Fritz · 338, 463
 Faust (*Goethe*) · 113, 143, 144, 382, 383, 396, 397, 402, 437, 461, 464
 Fechter, Paul · 238, 449
 Ferraro, Salvatore · 402
 Feuerbach, Ludwig · 136, 449, 457
 Fillmore, Charles J[ohn] · 177
 Finke, Christian · 216, 456
 Fischer, Axel · 215, 444
 Fischer, Kuno · 61, 447
 Fischle-Carl, Hildegund · 205, 446
 Fleming, Ian · 15, 124, 125, 449
 Fleuchaus, Elisabeth · 335, 449
 Flora (*Mythologie*) · 268
 Flöttmann, Holger Bertrand · 106, 449
 Flüe, Niklaus von · 76, 449
 Förg, Nicola · 3, 437
 Forseth, Krystle Rose · 407, 449
 Franck, Johann · 364
 Franz, Marie-Louise von · 76, 205, 206, 446, 449
 Frau Holle (*Märchen*) · 296, 437
 Frehsee, Detlev · 209
 Freud, Sigmund · 7, 65, 82, 83, 84, 128, 129, 130, 131, 135, 190, 272, 273, 274, 275, 318, 414, 446, 450
 Fries, Ursula · 177, 456
 Fritzsche, Albrecht · 139, 450
 Fröhlich, Werner D. · 49, 55, 129, 146, 166, 218, 450
 Fromm, Erich · 29, 95, 96, 97, 98, 124, 450
 Fromm, Friedemann · 153
 Frommholz, Rüdiger · 337, 442
 Froschkönig (*Märchen*) · 170, 437
 Frühwald, Wolfgang · 209, 464
 Fuhrmann, Manfred · 102, 444
 Funke, Dieter · 88, 89, 90, 91, 206, 270, 271, 450
 Furtwängler, Maria · 153
 Fußmann, Klaus · 41, 191, 192, 233, 234, 376, 377, 387, 397, 450

G

Gabin, Jean · 332
 Gahler, Sabine · 99, 103, 105, 471
 Gail, Ursula · 347, 436
 Galle, Maja · 167, 450
 Gast, Peter · 138, 440
 Gatterburg, Angela · 310, 311, 471
 Gattig, Ekkehard · 135, 140, 450
 Gauguin, Paul · 384
 Gebhard, Gunther · 253, 293, 450, 464
 Gehlen, Arnold · 28, 32, 33, 34, 36, 38, 42, 450
 Gehlhoff, Beatrix · 326, 445
 Geisler, Oliver · 253, 293, 450, 464
 Gelhaus, Hermann · 177, 448, 450
 Gemar-Koeltzsch, Erika · 333, 334, 403, 404, 451
 Gembris, Heiner · 194, 445
 Gemoll, Wilhelm · 339, 451
 Gendolla, Peter · 372, 389, 451, 461
 Genette, Gérard · 370, 371, 451
 George, Götz · 333
 Georgii, Ludwig · 83, 85, 109, 110, 440, 441
 Gerber, Richard · 47, 451
 Gercke, Doris · 3, 16, 437
 Gerhardt, Paul · 76, 455, 457
 Gerlach, Walter · 85, 107, 127, 285, 451
 Germann, Lukas · 293, 294, 451
 Gerwin, Hanno · 305, 306, 471
 Gilman, Michelle Rose · 407, 449
 Gilson, Etienne · 59, 107, 110, 112, 446
 Gipper, Helmut · 177, 448
 Gissenwehler, Michael · 342, 452
 Glauser, Friedrich · 10, 13, 153, 309, 468, 469
 Glockner, Hermann · 61, 447
 Gloy, Karen · 383, 451, 454
 Glück, Helmut · 280, 457
 Gober, Robert · 199
 Godard, Jean-Luc · 141
 Goedeke, Karl · 77, 441
 Goethe, Johann Wolfgang von · 38, 113, 143, 144, 152, 238, 314, 321, 322, 323, 325, 382, 383, 391, 395, 396, 402, 419, 437, 461, 464, 471
 Goetz, Rainald · 389, 451
 Gogh, Theo van (*Kunsthändler, Vincents Bruder*) · 384
 Gogh, Vincent van · 383, 384, 392
 Gohlis, Tobias · 152, 163, 164, 176, 471, 472
 Gott dang, Andrea · 239, 240, 268, 451
 Gottesmutter · *siehe unter Maria*
 Granier-Deferre, Pierre · 332
 Grant Duff, J. F. · 254, 265, 451
 Gray, Dorian (*Wilde*) · 239, 279, 283, 285, 303, 442

Greengrass, Paul · 325, 326
 Gregor Samsa · *siehe unter Samsa, Gregor*
 Gregor von Nyssa · 110
 Griffith, Melanie · 132, 133
 Grimm, Claus · 331, 333, 338, 348, 377, 379, 451
 Grimm, Hanna · 330, 331, 472
 Grimm, Jacob und Wilhelm · 55, 170, 213, 223, 227, 228, 241, 254, 296, 302, 303, 366, 435, 436, 437, 438, 439, 442, 464
 Grimme, Adolf · 332, 333, 471
 Grosholtz, Marie · *siehe unter Tussaud, Marie*
 Gross, Rudolf · 35, 36, 37, 45, 48, 54, 55, 59, 60, 61, 63, 86, 132, 134, 250, 299, 349, 403, 451, 473
 Große Holtforth, Roland · 307, 472
 Guggenberger, Bernd · 44, 55, 56, 452
 Gullatz, Biber [Philip] · 307, 308, 309, 467
 Gullatz, Peter · 307, 309, 312
 Günther, Eberhard · 365, 466
 Günther, Hartmut · 339, 452
 Guschker, Stefan · 179, 181, 189, 190, 452
 Gustav Aschenbach · *siehe unter Aschenbach, Gustav*

H

Haarmann, Hermann · 364, 438
 Haas, Willy · 289, 438
 Haberlandt, Fritzi · 310
 Habermas, Jürgen · 22, 462
 Hagen, Angela von · 332, 442
 Hagner, Michael · 278, 449, 452
 Hahn, Gerhard · 216, 456
 Hahn, Nikola · 308, 472
 Halder, Alois · 21, 25, 27, 29, 39, 41, 48, 50, 52, 108, 196, 452
 Halkyone · *siehe unter Alcyone*
 Hammelehle, Ruth · 401, 460
 Hammerschmidt, Claudia · 130, 447
 Hammesfahr, Petra · 3, 438
 Hampe, Roland · 362, 438
 Hampton, Lionel · 229, 230, 231
 Hanfeld, Michael · 16, 472
 Hanke, Michael · 398, 442
 Hans im Glück (*Märchen*) · 223, 438
 Harbort, Stephan · 285, 360, 361, 452
 Harbou, Thea von · 292
 Hart Nibbrig, Christiaan L[ucas] · 369, 406, 407, 410, 452
 Hartmann, Britta · 14, 452
 Hartung, Günter · 143, 452
 Hauenschild, Ingeborg · 156, 452
 Haupt, Moriz · 212, 439
 Hauptmann, Elisabeth · 248, 446



Hausrath, August · 155, 435, 438
 Haycraft, Howard · 123, 464
 Hedderich, Barbara · 10, 450
 Hedren, Tippi · 130, 133
 Heffels, Monika · 340, 461
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich · 241, 244
 Heib, Marina · 295, 296, 438
 Heidegger, Martin · 138, 241, 242, 452, 461
 Heidelbach, Kaspar · 333
 Heindricks, Heinz-Albert · 170, 463
 Heindricks, Ursula · 170, 452, 463
 Heinel, Norbert · 175, 452
 Heinrich, der eiserne · *siehe unter* Froschkönig
 Heinrich, Johannes · 216, 456
 Heinrichs, Sonja · 342, 452
 Heinzelmännchen, Herbert · 395, 460
 Heißenbüttel, Helmut · 161, 162, 163, 164, 165, 166, 452
 Helios (*Mythologie*) · 362
 Hellmann, Ralf · 46, 472
 Henkys, Jürgen · 216, 456
 Henninger, Bernd · 50, 83, 438, 441
 Hera (*Mythologie*) · 76
 Herakleitos · 119, 452
 Heraklit · *siehe unter* Herakleitos
 Herbert, Zbigniew · 323, 325, 328, 453
 Herbst, Hans Jürgen · 57, 471
 Herbst, Ronny · 57, 471
 Herder, Johann Gottfried · 238, 314, 437
 Hermes (*Mythologie*) · 77, 78
 Hermes, Roger · 258, 438
 Herring, Herbert · 204, 456
 Hertz, Robert · 350, 453
 Hesiod · 362, 364, 365, 438
 Heuft, Gereon · 367, 453
 Heuner, Almuth · 95, 472
 Hidden, Henny · 13, 471
 Hildebrandt, Kurt · 83, 91, 109, 110, 114, 438, 441
 Hillebrand, Bruno · 396, 453
 Hillesheim, Jürgen · 326, 454
 Hina, Horst · 327, 435
 Hirsch, Mathias · 34, 453
 Hirschberger, Johannes · 60, 244, 249, 250, 453
 Hiskia (*Bibel*) · 341
 Hitchcock, Alfred · 130, 131, 132, 135, 140, 414
 Hofer, Karin von · 124, 449
 Hoffmann [von Fallersleben], August Heinrich · *siehe unter* Fallersleben, [August Heinrich]
 Hoffmann von
 Hoffmann, Kay · 191, 453
 Hoffmann, Manfred · 407, 453
 Hofmannsthal, Hugo von · 406, 438
 Hoyer, Hannelore · 16, 154, 332, 333, 457, 471, 472
 Holder, Alex · 82, 450

Holländer, Eugen · 49, 453
 Holle · *siehe unter* Frau Holle
 Holzapfel, Jossi · 99, 459
 Holzmann, Gabriela · 252, 292, 296, 297, 301, 453
 Homer · 362, 364, 438
 Höpfner, Marc · 307, 308, 472
 Hoppe, U[ta] C. · 401, 453
 Horkheimer, Max · 28, 29, 30, 31, 453
 Horstkotte, Silke · 199, 200, 201, 223, 224, 454
 Horstmann, Ulrich · 239, 442
 Hübscher, Arthur · 363, 461
 Huemer, Peter Ily · 12
 Huntgeburth, Hermine · 308, 309, 475
 Huntington Wright, Willard · *siehe unter* Van Dine, S. S.
 Husserl, Edmund · 241, 452
 Hypnos (*Mythologie*) · 362

I

Iokaste (*Mythologie*) · 89, 90, 206, 458
 Ippen, Dirk · 216, 442
 Ippen, Marlene · 216, 442
 Isaak (*Bibel*) · 75, 364, 454
 Ismene (*Mythologie*) · 89
 Izzo, Jean-Claude · 3

J

Jackson, Don D. · 160, 464
 Jacques, Norbert · 292, 438
 Jäger, Georg · 209, 464
 Jahn, Reinhard (*siehe auch unter* Karr, H[anns] P[eter]) · 11, 12, 95, 472
 Jakobus der Ältere (*Bibel, Apostel*) · 349
 James Bond · *siehe unter* Bond, James
 Jeanne d'Arc · *siehe unter* Johanna von Orléans
 Jedermann (*Hofmannsthal*) · 406, 407, 438
 Jesenská, Milena · 289, 438
 Jesus Christus · 76, 100, 104, 180, 217, 256, 278, 279, 341, 347, 348, 349, 364, 398
 Johanna von Orléans · 259, 441
 Johannes (*Bibel, Apostel*) · 349
 Johannes (*Evangelist*) · 76, 466
 Jopp, Vanessa · 311, 475
 Jorinde und Joringel (*Märchen*) · 302, 303, 438
 Josef K. · *siehe unter* K., Josef
 Judas Iskariot (*Bibel, Apostel*) · 349
 Jung, C[arl] G[ustav] · 76
 Jungfrau [Johanna] von Orléans · *siehe unter* Johanna von Orléans
 Jungfrau Maria · *siehe unter* Maria
 Just, Klaus Günther · 263, 447

K

K., Josef (*Kafka*) · 259, 260, 261
 Kafka, Franz · 3, 7, 257, 258, 259, 260, 289,
 291, 297, 335, 389, 396, 438, 439, 451
 Kain (*Bibel*) · 80, 93, 184
 Kammerhofer, Ulrike · 170, 463
 Kampa, Daniel · 308, 312, 313, 472
 Kampmann, Renate · 3, 439
 Kant, Immanuel · 55, 62, 63, 64, 195, 363, 413,
 454, 461
 Kapust, Antje · 235, 462
 Karcher, Simon · 326, 454
 Karr, H[anns] P[eter] (*siehe auch unter Jahn,*
 Reinhard) · 11, 12, 13, 17, 95, 150, 151, 153,
 154, 309, 472
 Karsten, Jan · 151, 467
 Kast, Verena · 241, 457
 Kasten, Hartmut · 261, 263, 454
 Katharina von Alexandrien · 285
 Kauffmann, Angelika · 353
 Kaufmann, Arthur · 288, 459
 Kaufmann, Bert Antonius · 317, 439
 Kaufmann, Rainer · 309, 310, 475
 Kaufmann, Werner · 37, 473
 Keitel, Evelyne · 152, 164, 454
 Kersken, Uwe · 139, 451
 Keuchen, Marion · 364, 454
 Keyx · *siehe unter Ceyx*
 Kirsch, Jürgen · 153, 154, 473
 Klee, Paul · 133, 447
 Kleinen, Günter · 194, 445
 Kleinhorst, Willi · 151, 473
 Klein-Rogge, Rudolf · 292
 Kleis, Constanze · 153, 454
 Klemme, Heiner · 62, 454
 Kloocke, Kurt · 327, 435
 Klosa, Annette · 181, 448
 Klug, Ulrich · 288, 459
 Knecht, Peter · 128, 443
 Knop, Andreas · 370, 451
 Knopf, Jan · 326, 454
 Knox, Ronald · 395
 Koch, Renate · 106, 454
 Koerber, Martin · 14, 454
 Koithan, Ute · 307, 454
 Kokhaviv, Avram · 156, 157, 161, 162, 164,
 165, 473
 König, Eberhard · 316, 318, 320, 323, 324, 343,
 353, 358, 454, 455, 463
 Kopernikus, Nikolaus · 275
 Körber, Esther-Beate · 76, 455
 Korinth, Katja · 17, 473
 Korn, Otto · 212, 439
 Kornemann, Helmut · 216, 456

Kornemann, Matthias · 215, 444
 Kosellek, Gerhard · 365, 439
 Kracauer, Siegfried · 251, 455
 Krah, Hans · 408, 444
 Krämer, Angela · 302, 455
 Kramer, Sven · 257, 258, 259, 260, 261, 288,
 289, 290, 297, 352, 389, 455
 Kratylos · 240, 441
 Krausser, Helmut · 255, 256, 257, 258, 272, 439
 Kreutzer, Leo · 263, 447
 Kröger, Tonio (*T. Mann*) · 205, 439
 Krohm, Jagomir · *siehe unter Schüller, Martin*
 Kröhnke, Gesine · 17, 473
 Kronasser, Heinz · 339, 451
 Krones, Hartmut · 314, 446
 Krumbiegel, Ulrike · 154
 Krumm, Michael · 306, 455
 Kruse, Andreas · 367, 453
 Kruse, Tatjana · 13, 471
 Krywalski, Diether · 43, 455
 Kuhn, Dorothea · 38, 437
 Kuhn, Krystyna · 3, 141, 289, 439
 Kühnel, Patrick · 407, 449
 Kunkel-Razum, Kathrin · 13, 178, 448
 Kunz Pfeiffer, Beatrice · 244, 455
 Kunzmann, Peter · 60, 77, 109, 249, 455
 Kurz, Gerhard · 246, 249, 455
 Küster, Bärbel · 323, 324, 455

L

La Salvia, Adrian · 395, 460
 Labouvie, Eva · 353, 462
 Lachmann, Karl · 128, 443
 Laiblin, Wilhelm · 241, 457
 Lamnek, Siegfried · 65, 455
 Lamott, Franziska · 321, 462
 Lang, Fritz · 292, 293
 Langewiesche, Dieter · 209, 464
 Lansbury, Angela · 347
 Lechner, Bettina K[arena] · 191, 455
 Lehmer-Kerkloh, Gisela · 150, 152, 194, 195,
 202, 473
 Leibniz, Gottfried Wilhelm · 203, 204, 205, 206,
 207, 208, 417, 456
 Leicester, Graf von · 259, 260
 Leigh, Janet · 141
 Leitgeb, Grete · 107, 441
 Leitgeb, Josef · 107, 441
 Lelord, François · 201, 202, 439
 Lenau, Nikolaus · 365, 439
 Lenin, Wladimir Iljitsch · 136, 449, 457
 Lenz, Konrad · 138, 139, 464
 Lessing, Gotthold Ephraim · 155, 355
 Levi, Paul · 117, 457



Levinson, Stephen C. · 177, 178, 456
 Liard, Véronique · 340, 464
 Linder, Joachim · 209, 210, 464
 Lindquist, Nils · 391, 442
 Lindroth, David · 135, 457
 Linsel, Anne · 312, 473
 Loewenthal, Erich · 50, 441
 Lösche, Ralf-Peter · 307, 454
 Löschper, Gabi · 209
 Lošek, Fritz · 338, 463
 Lösel, Friedrich · 188, 455
 Lucilius · 242
 Ludwig II. von Bayern · 220
 Lukas (*Evangelist*) · 71, 347
 Lurker, Manfred · 60, 77, 179, 187, 188, 209,
 211, 212, 213, 234, 247, 250, 256, 264, 272,
 275, 351, 352, 374, 456, 466
 Lüthi, Max · 371, 456
 Lützel, Heinrich · 180, 456
 Luxemburg, Rosa · 117, 118, 457

M

Mabuse · *siehe unter* Dr. Mabuse
 Macho, Thomas H. · 202, 203, 465
 Madonna (*Bibel*) · *siehe unter* Maria
 Magdalena · *siehe unter* Maria Magdalena
 Maigret, Kommissar (*Simenon*) · 332
 Makatsch, Heike · 309
 Mangold, Max · 177, 448
 Mann, Thomas · 205, 345, 439
 Marat, Jean Paul · 104, 141, 475
 Maria (*Bibel, Mutter Jesu*) · 59, 230, 232, 256,
 276, 398, 465
 Maria Magdalena (*Bibel*) · 329
 Maria Stuart · *siehe unter* Stuart, Maria
 Marischka, Ernst · 220
 Mark Aurel · *siehe unter* Aurel, Marc
 Markus Tullius Cicero · *siehe unter* Cicero,
 Marcus Tullius
 Marple, [Miss] Jane (*Christie*) · 17, 347, 398,
 399, 473
 Martin, Hansjörg · 10
 Martin, Jean-Hubert · 317, 439
 Martino, Alberto · 209, 464
 Marx, Karl · 136, 241, 244, 418, 449, 457
 Maśnicki, Jerzy · 220, 456
 Matsuyama, Fumiko · 220, 456
 Matter-Seibel, Sabina · 10, 450
 Matthäus (*Evangelist*) · 118, 129, 349
 Mauersberger, Arno · 122, 445, 457
 Maurer, Susanne · 154, 457
 Mauss, Marcel · 350, 453
 McClinton-Temple, Jennifer · 326, 457
 McTiernan, John · 311

Meiritz, Thorsten · 311, 474
 Melchers, Carlo · 285, 457
 Melchers, Erna · 285, 457
 Melchers, Hans · 285, 457
 Meléndez, Luis [Eugenio/Egidio] · 385
 Mephisto (*Goethe*) · 143, 382, 396
 Mephistopheles · *siehe unter* Mephisto
 Merisi [da Caravaggio], Michelangelo · *siehe*
unter Caravaggio
 Merkur (*Mythologie*) · 57, 77, 78, 456
 Metternich, Klemens Wenzel Lothar von · 365,
 446
 Meyerfeldt, Astrid · 154
 Michael (*Bibel, Erzengel*) · 167, 450
 Michelangelo [Buonarroti] · 104
 Mihalka, George · 326
 Mischke, Susanne · 3, 439
 Miss Marple · *siehe unter* Marple, [Miss] Jane
 Moebius, Stephan · 350, 453
 Mohr, Peter · 312, 474
 Möller, Heidi · 34, 445
 Monaco, James · 135, 140, 141, 457
 Montinari, Mazzino · 139, 458
 Mörderische Schwestern (*Autorinnengruppe*) ·
 10, 11, 469, 470
 Mose (*Bibel*) · 61, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80,
 81, 82, 92, 94, 122, 341, 347, 350
 Moses · *siehe unter* Mose
 Motzer, Wolfgang · 407, 457
 Müller, Marika · 399, 458
 Müller, Max · 21, 25, 27, 29, 39, 41, 48, 50, 52,
 108, 196, 452
 Müller, Michael · 289, 438
 Müller, Severin · 21, 452
 Müller, Thomas · 116, 118, 119, 458
 Müller, Wolfgang · 177, 448
 Munari, Cristoforo · 373
 Münzberg, Franziska · 178, 448
 Mur, Judith · 407, 449
 Myers, Abigail · 326, 457

N

Nadin, Mihai · 388, 389, 394, 458, 474
 Nahl, Astrid van · 17, 474
 Naumilkat, Hans · 58
 Nedo, Michael · 203, 465
 Nelle, Albrecht · 216, 442
 Nelles, Jürgen · 257, 258, 262, 347, 348, 457,
 458
 Neumann, Gerhard · 258, 438
 Newman, Melinda · 194, 458
 Nietzsche, Friedrich · 138, 139, 236, 244, 418,
 440, 458
 Niggemeier, Stefan · 16, 474

Nikolaus II. · 326
 Nikolaus von Cues · 59, 446
 Nirvana (*Band*) · 194
 Nitsch, Cornelia · 285, 303, 458
 Nitze-Ertz, Christa · 333, 451
 Noll, Ingrid
 Biographie und Werk · 305–313
 Kriminalroman „Röslein rot“ · 7 f., 304–410,
 418–420, 431–434, 440
 Sonstige Erwähnungen · 100, 142, 232, 243,
 302, 303, 440, 444, 458, 468, 469, 471,
 472, 473, 474, 475
 Nusser, Peter · 18, 48, 98, 100, 101, 102, 121,
 123, 161, 314, 325, 345, 346, 354, 401, 458

O

Ödipus (*Mythologie*) · 89, 90, 206, 318, 442
 Oelker, Petra · 3, 440
 Oeming, Manfred · 122, 474
 Oesfeld, Gotthold Friedrich · 240
 Oidipus · *siehe unter* Ödipus
 Oleskiewicz, Mary · 215, 216, 458, 468
 Olivier, Christiane · 206, 458
 Orléans, Johanna von · *siehe unter* Johanna von
 Orléans
 Ort, Claus-Michael · 209, 210, 464
 Orzechowski, Simone · 358, 359, 360, 361, 458
 Osten, Philipp · 364, 365, 475
 Ovid · 212, 439, 460
 Ovidius Naso, Publius · *siehe unter* Ovid

P

Pälimariu, Ana-Maria · 321, 449
 Pannor, Stefan · 326, 459
 Pannowitsch, Ralf · 201, 439
 Papas, Irene · 141
 Papilloud, Christian · 350, 453
 Paprotta, Astrid
 Biographie und Werk · 150–154
 Kriminalroman „Sterntaucher“ · 5–7, 149–
 303, 415–418, 426–430, 440
 Sonstige Erwähnungen · 34, 40, 60, 71, 93,
 99, 101, 304, 347, 440, 454, 458, 460, 467,
 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475
 Parent, Ulrich · 216
 Paris (*Mythologie, Königsson*) · 76
 Parzival (*Wolfram*) · 128, 443
 Pasley, Malcolm · 258, 259, 438, 439
 Paul, Christiane · 309
 Pelz, Heidrun · 114, 116, 119, 458
 Perrier, Petra · 339, 340, 459
 Peter Schlemihl · *siehe unter* Schlemihl, Peter

Peters, Heiner · 123, 464
 Petrus (*Bibel, Apostel*) · 349
 Petschenig, M. · 338, 463
 Pfeiffer, Franz · 302, 435
 Phädrus · 155, 440
 Phaidros · 83, 85, 109, 110, 114, 438, 441
 Phillips, Leigh · 401, 445, 465
 Picasso, Pablo · 384, 392, 395, 446
 Piccolomini, Octavio · 77, 441
 Pichl, R. · 338, 463
 Piechot, Herbert · 154, 467
 Piek, Bertrand · 76, 459
 Pieper, Hans-Joachim · 257, 457, 459
 Pilatus, Pontius (*Bibel*) · 129
 Pisier, Marie-France · 141
 Plato · *siehe unter* Platon
 Platon · 50, 51, 83, 85, 91, 93, 96, 97, 105, 107,
 108, 109, 110, 114, 117, 122, 125, 136, 240,
 251, 269, 362, 388, 389, 390, 395, 414, 435,
 438, 440, 441, 460, 462
 Plautus · 17
 Plenzdorf, Ulrich · 383, 384, 441, 447
 Plinius · 212, 460
 Plummer, Patricia · 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17,
 119, 121, 125, 126, 450, 459
 Poe, Edgar Allan · 101, 462
 Polyneikes (*Mythologie*) · 89
 Pompeius Magnus, Gnaeus · 242
 Pontius Pilatus · *siehe unter* Pilatus, Pontius
 Poppenberg, Gerhard · 130, 447
 Poppensieker, Karin · 217, 218, 219, 237, 459
 Pörtner, Peter · 99, 459
 Postel, Sabine · 154
 Powell, Michael · 34
 Prantl, Carl [von] · 37, 444, 459
 Prantl, Karl [von] · *siehe unter* Prantl, Carl [von]
 Prefetzky, Silvan · 326, 474
 Probst, Ernst · 104, 220, 459
 Proklos · 388
 Przybilka, Thomas · 150, 152, 163, 194, 195,
 202, 460, 473, 474
 Puyplat, Lisa · 395, 460
 Pythagoras von Samos · 76, 77, 460

Q

Quasthoff, Uwe · 306, 448

R

Radbruch, Gustav · 288, 290, 298, 459
 Radebold, Hartmut · 367, 453
 Rademacher, Hans · 76, 459
 Radke-Uhlmann, Gyburg · 388, 444, 460



Ramge, Thomas · 141, 460
 Reichl, Franz-Xaver · 401, 460
 Reif-Hülser, Monika · 321, 460
 Rein, Ingrid · 239, 442
 Reinke, Siegfried · 206, 458
 Reitterer, H. · 338, 463
 Ressler, Otto Hans · 104, 460
 Reufsteck, Michael · 16, 474
 Richter, Ernst · 117, 441
 Richter, Günther · 99, 103, 460
 Richter, Ludwig · 55, 438
 Riecker, Gerhard · 402, 454
 Riedweg, Christoph · 77, 460
 Riemann, Katja · 309
 Rink, Annette · 212, 460
 Robinet, André · 204, 456
 Robinson, Terese · 327, 328, 435
 Rodrian, Irene · 3, 441
 Rohbeck, Johannes · 241, 457
 Rohm, Christian · 312, 474
 Rose, Herbert Jennings · 315, 460
 Rosi, Francesco · 141
 Ross, Herbert · 141
 Rößler, Martin · 216, 217, 456
 Roth, Sabine · 229, 463
 Rother, Rainer · 14, 198, 233, 460
 Roussel, Raymond · 389, 451
 Rudolph, Dieter Paul · 162, 163, 201, 289, 294,
 460, 474
 Rueß, Susanne · 364, 460
 Rumsey, Deborah · 407, 449
 Russo, Marta · 402
 Ruysch, Rachel · 403, 404
 Ryan, Mark · 407, 449
 Rybotycky, Detlev · 276, 465

S

Saint-Exupéry, Antoine de · 107, 328, 441
 Salci, Gabriele · 340, 341, 344
 Samsa, Gregor (*Kafka*) · 335
 Sattmann, E. · 338, 463
 Savery, Roelant · 333, 336, 337
 Sayers, Dorothy L[eigh] · 385, 405, 406, 460
 Scattone, Giovanni · 402
 Schaefer, Burkhard · 280, 461
 Schaefer, Matthias · 71, 461
 Schafft, Lars · 151, 467
 Scheel, Olaf · 309, 475
 Schenkel, Carl · 12
 Scherzberg, Lucia · 320, 461
 Schier-Oberdorffer, Uta · 382, 461
 Schillemeit, Jost · 258, 438
 Schiller, Friedrich · 77, 259, 260, 441
 Schindler, Paula · 35

Schirok, Bernd · 128, 443
 Schläder, Jürgen · 342, 452
 Schlechta, Karl · 236, 458
 Schlemihl, Peter (*Chamisso*) · 186, 436
 Schmauks, Dagmar · 321, 322, 461
 Schmeh, Klaus · 284, 285, 461
 Schmid, Christoph [Daniel] von · 216, 217, 441
 Schmidt, Gunter · 276, 465
 Schmidt, Jochen · 143, 461
 Schmidt, Margarethe · 340, 341, 350, 461
 Schmidt, Raymund · 62, 454
 Schmitt, Arbogast · 389, 444
 Schmitz, Helen · 307, 454
 Schneeberger, Gisela · 309, 311, 475
 Schneewittchen (*Märchen*) · 254, 265, 442, 451
 Schneider, Bernhard · 400, 461
 Schneider, Regina · 153, 458
 Schneider, Robert · 364, 441
 Schneider, Romy · 220
 Schödlbauer, Michael · 138, 461
 Scholl, Joachim · 364, 365, 475
 Scholze-Stubenrecht, Werner · 13, 177, 178,
 181, 448
 Schön, Christiane · 316, 323, 324, 454, 455, 463
 Schönberger, Otto · 362, 438
 Schönert, Jörg · 209, 464
 Schopenhauer, Arthur · 363, 364, 461
 Schroeter, Kai-Uwe · 76, 461
 Schröter, Steffen · 253, 293, 450, 464
 Schubert, Andreas · 125, 462
 Schubert, Franz · 314, 446
 Schubert, Kurt · 156, 462
 Schüller, Martin · 141, 442
 Schulz, Johann Abraham Peter · 216
 Schulz-Buschhaus, Ulrich · 388, 391, 462
 Schütt, Ernst Christian · 326, 445
 Schüttauf, Konrad · 262, 462
 Schütz, Erhard · 388, 466
 Schwab, Gustav · 76, 89, 206, 318, 442
 Schwarz, Franz F. · 117, 444
 Schweizer, Michael · 151, 286, 475
 Schwerdtfeger, Grit · 302, 455
 Sciascia, Leonardo · 388, 391, 462
 Scorsese, Martin · 34
 Searle, John R[ogers] · 127, 177, 462
 Seel, Martin · 95, 115, 120, 138, 462
 Seghers, Anna · 3
 Seghers, Daniel · 320, 324, 405
 Semmler, J. · 338, 463
 Seneca · 242
 Seni, Giovanni Battista · 77
 Siebenpfeiffer, Hania · 292, 462
 Sieber, Tanja · 307, 454
 Siering, Theo · 180, 456
 Signoret, Simone · 332, 333
 Sigusch, Volkmar · 276, 465

Simenon, Georges · 332, 333, 442
 Simmel, Georg · 22, 23, 27, 28, 38, 78, 393, 462
 Simon Petrus · *siehe unter* Petrus
 Sissi · 220
 Sisters in Crime (*Kriminetzwerk*) · 10
 Sisters in Crime German Chapter
 (*Autorinnengruppe*) · *siehe unter*
 Mörderische Schwestern
 Sisyphos (*Mythologie*) · 42, 43, 45, 56, 57, 58,
 68, 69, 70, 91, 229, 413, 447
 Sisyphus · *siehe unter* Sisyphos
 Sitta, Horst · 177, 448
 Škreb, Zdenko · 195, 196, 462
 Skutsch, F. · 338, 463
 Sloterdijk, Peter · 202, 465
 Smaus, Gerlinda · 209
 Smith, Patti · 194, 196, 197, 458
 Smolak, K. · 338, 463
 Smuda, Manfred · 101, 462
 Sneewittchen · *siehe unter* Schneewittchen
 Sofsky, Wolfgang · 29, 69, 70, 71, 462
 Sokrates · 91, 109, 110, 240
 Solanas, Valerie · 391, 442
 Soldt, Philipp · 133, 135, 136, 137, 445, 462
 Solms, Wilhelm · 213, 463
 Sonntag, Ralf · 307, 454
 Sophokles · 89, 206, 318, 442
 Sphinx (*Mythologie*) · 89, 90
 Spitra, Helfried · 139, 451
 Stählin, Jakob · 326, 475
 Stalman, Joachim · 216, 456
 Steck, Dietz-Werner · 167, 449
 Steinmann, Kurt · 89, 442
 Stemmler, Klaus · 323, 453
 Stepan, Kamil · 220, 456
 Stephanus, Henricus · 50, 51, 91
 Stichweh, Rudolf · 278, 279, 463
 Stiegler, Christian · 33, 453
 Stolpmann, Eva · 104, 475
 Storm, Theodor · 337, 442
 Stowasser, J[oseph] M[aria] · 338, 463
 Strawson, Peter · 127
 Stuart, Maria · 259, 260, 441
 Studemund-Havély, Michael · 404, 463
 Susio, Ludovico di · 358
 Swift, Jonathan · 133
 Syndikat (*Autorengruppe*) · 10, 13, 153, 309,
 468, 469, 470

T

Tacchella, Jean-Charles · 141
 Tazio (*T. Mann*) · 345
 Taylor, Elizabeth · 347
 Tennyson, Alfred Lord · 398, 399, 442

Teufel, Erwin · 313
 Thanatos (*Mythologie*) · 91, 319, 362
 Theune, Claudia · 404, 454
 Thomas, Karin · 39, 199, 463
 Thor (*Mythologie*) · 139
 Thurer, Shari [L.] · 229, 230, 231, 232, 463
 Tiedemann, Rolf · 36, 444
 Tischler, Wolfgang · 71, 461
 Tittelbach, Rainer · 311, 475
 Todorov, Tzvetan · 123, 463
 Toeplitz, Otto · 76, 459
 Tognazzi, Ricky · 325
 Tonio Kröger · *siehe unter* Kröger, Tonio
 Tour, Georges de la · 329
 Trinkaus, Petra · 401, 445
 Trowe, Gisela · 310
 Trunz, Erich · 113, 314, 391, 437
 Tussaud, Marie, geb. Grosholtz · 104

U

U2 (*Band*) · 326, 457, 459
 Uhl, Volker · 167, 449, 463
 Umland, [Johann] Ludwig · 302, 435, 463
 Ulfig, Alexander · 393, 462
 Unseld, Melanie · 221, 222, 282, 283, 463
 Uthmann, Jörg von · 17, 402, 463

V

Vachss, Andrew · 273
 Vadjra (*Mythologie*) · 99
 Van Dine, S. S. · 123, 395, 464
 Velasquez, Velásquez · *siehe unter* Velázquez
 Velázquez, Diego [Rodríguez de Silva y] · 141
 Venus (*Mythologie*) · 76, 77
 Vignau-Wilberg, Thea · 267, 464
 Vinci, Leonardo da · 268, 466
 Visconti, Luchino · 220
 Vivaldi, Antonio · 254, 259, 260, 267
 Vogt, Jochen · 47, 123, 124, 263, 370, 447, 449,
 451, 455, 463
 Vöhringer, Christian · 323, 324, 455
 Voigt, Mathias · 307, 472
 Vollmar, Klausbernd · 138, 139, 464
 Volonte, Gian Maria · 141
 Volpi, Franco · 363, 461
 Vonarburg, Bruno · 336, 337, 464
 Vonessen, Franz · 213, 464
 Vorenkamp, Alphonsus Petrus Antonius · 316
 Vos, Jan · 324
 Vretska, Karl · 339, 451
 Vulpius, Christiane · 322, 437

W

- Wagner, Ernst · 104, 475
 Wagner, Richard · 139, 458
 Walach, Dagmar · 186, 436
 Waldenfels, Bernhard · 235, 464
 Waldmann, Günter · 354, 355, 357, 359, 360, 464
 Wallenstein, Albrecht Eusebius Wenzel von · 77, 441
 Walzer, Tina · 404, 454
 Wankmüller, Rike · 38, 437
 Warhol, Andy · 391
 Watzlawick, Paul · 160, 201, 202, 464
 Weber, Albrecht · 382, 383, 464
 Weinzierl, Xaver · 365, 457
 Weiß, Axel · 60, 455
 Weizsäcker, Carl Friedrich von · 38, 437
 Welldon, Estela V. · 275, 276, 465
 Wellershoff, Dieter · 116, 119, 170, 172, 173, 174, 175, 228, 328, 345, 346, 465
 Wellmann, Hans · 177, 448
 Welsch, Wolfgang · 21, 452
 Werbik, Hans · 188, 189, 465, 470
 Wermke, Matthias · 13, 177, 178, 181, 448
 Werner, Paul · 290, 291, 295, 465
 Westermeier, Brigitte · 135, 457
 Wiedmann, Franz · 60, 77, 109, 249, 455
 Wiegand, Herbert Ernst · 306, 448
 Wienke, Gunda · 401, 465
 Wiese, Benno von · 391, 437
 Wiggershaus, R[enate] · 127, 462
 Wiggershaus, R[olf] · 127, 462
 Wilde, Oscar · 239, 279, 283, 285, 303, 442
 Willemsen, Roger · 310, 311, 312, 360, 361, 475
 Willis, Bruce · 311
 Wilpert, Gero von · 12, 47, 53, 75, 79, 87, 102, 123, 129, 155, 160, 220, 237, 246, 247, 249, 351, 393, 465
 Wilpert, Paul · 50, 441
 Winghe, Jeremias van · 330, 336, 349
 Winkler, Christian · 177, 448
 Winkler, W. · 338, 463
 Winzer, Fritz · 115, 180, 338, 344, 465
 Wittgenstein, Ludwig · 202, 203, 465
 Woeller, Waltraud · 266, 466
 Wohlfeil, Rainer · 209, 464
 Wohlleben, Robert · 135, 457
 Wolf, Christa · 242, 243, 442
 Wolf, Friedrich · 364, 365, 438, 442, 466
 Wolfram von Eschenbach · 128, 443
 Wolfrum, Edgar · 326, 466
 Wolter, Christine · 105, 436
 Wörtche, Thomas · 151, 467
 Wrathall, Mark A. · 326, 459
 Wroblewsky, Vincent von · 42, 447
 Wucherpfennig, Ansgar · 76, 466
 Wulf, Hans J. · 14, 452
 Wunderlich, Dieter · 308, 309, 310, 311, 475
 Wünsch, Marianne · 209, 464
 Würtenberger, Franzsepp · 268, 466
 Wüst, Hans Werner · 57, 466
 Wydra, Thilo · 333, 475

Z

- Zahrnt, Heinz · 200, 466
 Zaimoglu, Feridun · 257, 258, 443
 Zarathustra · 138, 440
 Zaun, Harald · 275, 446
 Zebedäus (*Bibel*) · 349
 Zehbe, Jürgen · 55, 454
 Zelle, Carsten · 372, 375, 451, 461, 466
 Zeus (*Mythologie*) · 92, 96, 97
 Zimmermann, Lore · 385, 460
 Zingerle, Ignaz V[incenz] · 128, 447
 Žmegač, Viktor · 195, 466
 Zweig, Stefan · 389, 443



