

„Das Koordinatensystem der Vorstellungskraft“.

**Fritz Rudolf Fries´ trojanische Text-Pferde und das
Spanische als Katalysator**

INAUGURAL - DISSERTATION

in der Fakultät Sprach- und Literaturwissenschaften
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von

Carolina de León Schillgalies

aus

Garachico, Teneriffa, Spanien

Bamberg, den 26. Juli 2006

Tag der mündlichen Prüfung: 18. Dezember 2006

Dekan: Universitätsprofessor Dr. Christoph Houswitschka

Erstgutachter: Universitätsprofessor Dr. Heinz Gockel

Zweitgutachter: Universitätsprofessor Dr. Gerhard Penzkofer

INHALTSVERZEICHNIS

SIGLENVERZEICHNIS.....	V
-------------------------------	----------

Einleitung.....	1
------------------------	----------

Fritz Rudolf Fries, sein Leben und Werk – eine Einführung.....	1
--	---

„WOZU schreibst du uns das alles?“ – Vorgehensweise.....	8
--	---

I. Teil: Analyse der auf die Werkthematiken integrativ wirkenden spanischen

Elemente.....	15
----------------------	-----------

A. <i>Septembersong</i> und <i>Der Weg nach Oobliadooh</i>	15
--	----

Die Protagonisten Rudolf Ferrer, Peter Arlecq und Klaus Paasch.....	15
---	----

Das Spanische im Roman <i>Septembersong</i>	25
---	----

Das Spanische im Roman <i>Der Weg nach Oobliadooh</i>	30
---	----

B. <i>Das Luft-Schiff</i> und <i>Die Väter im Kino</i>	45
--	----

Der Protagonist Franz Xaver Stannebein.....	45
---	----

Rekurse auf die spanische Literatur.....	50
--	----

Darstellung Spaniens und der spanischen Geschichte.....	61
---	----

Chicos ‚Koordinatensystem der Vorstellungskraft‘.....	76
---	----

C. <i>Alexanders neue Welten</i>	77
--	----

Retards ‚Koordinatensystem der Vorstellungskraft‘.....	77
--	----

‚Die Mühen und Leiden‘ des Berlinguer – Adaptation des <i>Persiles</i> -Romans.....	81
---	----

Der Protagonist O.K. Berlinguer – dargestellt als Don Juan.....	89
---	----

D. Zwischenfazit: Fries´ ‚Koordinatensystem der Vorstellungskraft‘.....	111
---	-----

II. Teil: Die system- und gesellschaftskritischen Inhalte der DDR-Romane.....	113
A. <i>Septembersong</i> und <i>Der Weg nach Oobliadooh</i>	113
Der kritische Protagonist Rudolf Ferrer.....	113
Die kritischen Protagonisten Peter Arlecq und Klaus Paasch.....	118
B. <i>Das Luft-Schiff</i>	132
Die labyrinthische Schreibstrategie und das Spanische als ‚Katalysator‘.....	132
Der ‚wahre Protagonist‘ Chico Jonas.....	136
C. <i>Alexanders neue Welten</i>	147
Die labyrinthische Schreibstrategie und das Spanische als ‚Katalysator‘.....	147
Der ‚wahre Protagonist‘ Dr. Alexander Retard.....	150
D. <i>Die Väter im Kino</i>	175
Die labyrinthische Schreibstrategie und das Spanische als ‚Katalysator‘.....	175
Fries´ ‚Nachtrag‘ zum ‚wahren Protagonisten‘ Chico Jonas.....	177
Fries´ Schaffensentwicklung.....	199
Die DDR-Romane und die Konzeption der trojanischen Text-Pferde.....	199
<i>Die Väter im Kino</i> und die Nachwende-Romane – ein Ausblick.....	217
 Zusammenfassung.....	 231
 BIBLIOGRAPHIE.....	 VII

SIGLENVERZEICHNIS

- A.** *Alexanders neue Welten*
- Ls.** *Das Luft-Schiff*
- Oo.** *Der Weg nach Oobliadooh*
- N.** *Die Nonnen von Bratislava*
- V.** *Die Väter im Kino*
- H.** *Hesekiels Maschine*
- Se.** *Seestücke*
- Ss.** *Septembersong*

Auf die grammatikalisch korrekte Deklination der fremdsprachlichen Termini wird, wie in der wissenschaftlichen Literatur üblich, verzichtet. Zitate aus FRIES' Œuvre werden bei häufiger Nennung innerhalb eines Kapitels ohne erneute bibliographische Angaben angeführt.

Einleitung

Fritz Rudolf Fries, sein Leben und Werk – eine Einführung

Der Autor FRITZ RUDOLF FRIES gilt nicht grundlos als schwer verständlich, denn bei der Rezeption seines Œuvres drängt sich unwillkürlich jene Frage auf, die zu Beginn des Romans *Das Luft-Schiff* aufgeworfen wird: „WOZU schreibst du uns das alles?“ (Ls. S.13). Dieser Missmut wird nicht durch die Thematik der einzelnen Werke ausgelöst sondern durch den äußerst aufwendigen Schreibstil des Autors. Insbesondere seine Romane weisen eine derart komplizierte Diktion auf, dass ungeduldige Leser schnell irritiert reagieren und nur wenige „die Verwirr-Lektüre bis zur letzten Seite durchhalten“.¹ Vor diesem Hintergrund ist es nachvollziehbar, dass FRIES nicht zu den viel gelesenen Literaten der deutschen Gegenwartsliteratur zählt.

Dass die verhältnismäßig geringe Publikumswirksamkeit und die vergleichsweise kleine Leserschaft mit der Unbekanntheit des Autors einhergehen, kann indes nicht behauptet werden. FRIES ist ein berühmter Schriftsteller. Seine Werke werden hochgeschätzt und zum „Weltniveau“² gerechnet – zumindest von denen, die sie lesen und verstehen. Auch das Interesse der Medien an der Person des Autors reißt, wie ein Blick auf dessen Biographie zeigen soll, nicht ab.

FRIES' Lebensgeschichte³ besteht, um noch einmal aus dem *Luft-Schiff*-Roman zu zitieren, „aus lauter Abschweifungen, Nebenflüssen und darauf die Wolken der Imagination“ (Ls. S.260), deren Wirkung seine literarischen Produktionen widerspiegeln:

Der 1935 in Bilbao, Spanien, geborene Autor lebt seit seinem sechsten Lebensjahr in Deutschland, ohne den emotionalen Bezug zu seinem Geburtsland zu verlieren. Er betrachtet Leipzig, die Stadt in der sich seine Familie im Winter 1942 niederlässt, zwar

¹ BRANDT 11.10.1983.

² SCHÜTTE 12.10.1983.

³ Die folgenden Angaben zu FRIES' Vita stammen aus seiner 2002 erschienen Autobiographie *Diogenes auf der Parkbank* (FRIES 2002), seinen 1996 publizierten Tagebüchern *Im Jahr des Hahns* (FRIES 1996) sowie aus privaten, unveröffentlichten Gesprächen mit dem Schriftsteller.

als Heimat, doch Spanien bleibt für ihn unvergessen. Dies verdankt er seiner spanischen Großmutter, die nach ihrem Umzug großen Wert darauf legt, dass ihre Angehörigen untereinander auf Spanisch kommunizieren, die spanischen Traditionen und Bräuche weiterhin pflegen. „Zum unsichtbaren Gepäck, das sie aus Bilbao nach Leipzig-Leutzsch mitbringt“, so schildert der Schriftsteller in seiner Autobiographie, „gehört ihre spanische Gesinnung“⁴, und sie lässt in der Familienwohnung einen ‚spanischen Mikrokosmos‘ entstehen. FRIES wächst infolgedessen in einem Umfeld auf, das von den unterschiedlichen Einflüssen der deutschen und spanischen Kultur geprägt ist.

1953 beginnt er Philologie zu studieren und beschließt während des Studiums, eine „Karriere als angesehener Schriftsteller“⁵ einzuschlagen. Da sich 1957 für seinen ersten Roman *Septembersong* kein Verleger finden lässt, schließt FRIES vorerst sein Romanistikstudium ab und nimmt eine Assistentenstelle an der Berliner Akademie der Wissenschaften an. Den unveröffentlichten Erstling vergisst er indes nicht und arbeitet das Werk zu jenem Roman um, der später zum „dienstältesten Nichtbuch der DDR“⁶ wird.

Als FRIES sich 1965 um die Publikation von *Der Weg nach Oobliadooh* bemüht, findet in der DDR eine kulturpolitische Entwicklung statt, die die Einheitspartei SED nicht gutheißen kann. Renommiertere Schriftsteller setzen sich zusehends gegen die „Instrumentalisierung der Literatur durch die Politik“⁷ zur Wehr. Sie „lösen sich von der didaktischen Aufgabe der Bestätigung des politischen Offizialdiskurses“⁸, sehen die Richtlinien des sozialistischen Realismus‘ und des Bitterfelder Weges nicht länger als verbindlich an. Stattdessen gehen die Literaten in ihren Werken auf ungelöste Probleme und Konflikte ein, eignen sich überdies einen souveräneren Umgang mit den stilistischen Mitteln der Moderne an. Mitte der 60er Jahre sieht sich die SED dazu veranlasst, diese beginnende Abweichung von dem vorgegebenen kulturpolitischen Programm zu unterbinden.⁹ Auch der Mitteldeutsche Verlag, an den FRIES sein

⁴ Fries 2002, S.18.

⁵ FRIES 1997, S.132.

⁶ Schoeller 01.12.1989.

⁷ RÜTHER 1991, S.38.

⁸ EMMERICH 1994, S.180.

⁹ DOMDEY 1997, S.206ff; EMMERICH 1997a, S.129ff; GROTH 1994, S.59ff; RÜTHER 1991, S.86ff.

Manuskript übersendet, gerät in Zugzwang und lehnt, um seine Position als Leitverlag der sozialistischen Gegenwartsliteratur nicht unnötig zu gefährden, eine Publikation von *Der Weg nach Oobliadooh* ab.¹⁰ Während in der DDR die kulturpolitische Situation im Dezember 1965 eskaliert und es beim elften Plenum des ZKs zur „vielleicht massivsten und folgenreichsten Strafaktion der SED gegen Schriftsteller“¹¹ kommt, nimmt in der BRD der Suhrkamp Verlag besagtes Werk in sein Programm auf. FRIES wird nun dazu gedrängt, die bevorstehende Veröffentlichung zu verhindern, doch er ist weder fähig noch gewillt, sein Manuskript zurückzuziehen. *Der Weg nach Oobliadooh* erscheint daher 1966 in Westdeutschland und wird, da der Roman nicht dem offiziell propagierten Kunstkonzept entspricht, „euphorisch als Hauptwerk einer genau wahrnehmenden, messerscharf kritischen DDR-Literatur begrüßt“.¹² Der Urheber dieser „literarischen Überraschung ersten Rangs“¹³ verliert zur gleichen Zeit seine Anstellung an der Berliner Akademie, seine Gesuche auf Aufnahme in den Schriftstellerverband werden abgelehnt, und auch als Nachwortautor und Übersetzer ist er fortan nicht mehr gefragt.

In den kommenden Jahren versucht FRIES vergebens, sich in der DDR zu rehabilitieren. Er veröffentlicht die Werke *Der Fernsehkrieg* und *Seestücke*, die von den ostdeutschen Rezensenten nicht beachtet und von den Literaturkritikern der BRD als „Pflichtübungen in der sozialistisch-realistischen Schreibweise“¹⁴ abgetan werden. Der Literat wird sich nun bewusst, dass das Echo von *Der Weg nach Oobliadooh* ihm in beiden Teilen Deutschlands nachgeht. „Für die DDR“, so erklärt er rückblickend, „blieb ich der suspektere Autor jenes ersten Buches; der Westen maß alle meine weiteren Veröffentlichungen an ihm.“¹⁵

Erst 1974 versucht FRIES erneut, einen Roman zu publizieren, und dieses Unterfangen wird in der DDR durch die veränderten Rahmenbedingungen der Literaturproduktion

¹⁰ BARCK, LANGERMANN, LOKATIS 1997, S.22ff.

¹¹ EMMERICH 1997b, S.118.

¹² FINK 18.05.1990.

¹³ SCHONAUER 18.06.1966.

¹⁴ WALLMANN 29.12.1974.

¹⁵ GRAMBOW 1991a, S.889.

und –rezeption begünstigt. Mit dem Amtsantritt HONECKERS und der damit verbundenen Beendigung der „repressiven Machtpolitik von Ulbricht und seinem Politbüro“¹⁶ beginnt 1971 eine Zeit der vorsichtigen Liberalisierung. Der als verbindlich geltende sozialistische Realismus wird zwar nicht offiziell aufgegeben, doch die Doktrin verliert ihre politische Ausrichtung und wird in ihrem ideologischen Anspruch konturloser.¹⁷ Die Schriftsteller erhalten nun „(mit Vorbehalt) eine vage Generallizenz“¹⁸, die Vielfalt an Themen und Stilmitteln wird ausdrücklich begrüßt und die Kunst gewinnt an Autonomie.¹⁹

Trotz dieser von der Kulturpolitik zugestandenen Souveränität wagt FRIES es nicht, den verhinderten Debütroman abermals einzureichen. Auch hält er das Manuskript seines dritten Romans *Verlegung eines mittleren Reiches* zurück und beschließt stattdessen, *Das Luft-Schiff* zu veröffentlichen. Dieses Werk fügt sich, da „die Phantasie des Schriftstellers und das phantastische Element noch niemals vorher so hoch geschätzt worden sind wie in diesen Jahren“²⁰, gut in die Literaturlandschaft der DDR ein.²¹ Mit dem Erscheinen des Romans beim Rostocker Hinstorff Verlag ist FRIES' Rehabilitation abgeschlossen, und er wird noch im selben Jahr in den Schriftstellerverband aufgenommen. Die Zeitschrift *Neue deutsche Literatur* druckt sodann eine Rezension sowie ein Gespräch des Autors mit einigen Literaturkritikern ab.²² FRIES erhält dergestalt erstmalig „Gelegenheit, an einer exponierten Stelle der DDR-Öffentlichkeit seine Literaturauffassung darzustellen“²³, und diese ihm eingeräumte Möglichkeit besitzt geradezu Signalfunktion. Schließlich unterstreicht die Tatsache, dass das Werk beim neuen Leitverlag der ostdeutschen Gegenwartsliteratur erscheint²⁴, seine Position als anerkannter Schriftsteller der DDR. In der BRD wiederum erkennen Rezensenten

¹⁶ EMMERICH 1997a, S.182.

¹⁷ RÜTHER 1991, S.45f.

¹⁸ EMMERICH 1997a, S.246.

¹⁹ EMMERICH 1997a, S.240ff; RÜTHER 1991, S.133ff; ZIPSER 1995, S.13ff.

²⁰ ALBRECHT 1979b, S.72.

²¹ HILLICH 1981, S.143.

²² Siehe LIERSCH 1975; LIERSCH, NOWOJSKI, PLAVIUS 1975.

²³ BÖTTIGER 1985, S.9.

²⁴ BARCK, LANGERMANN, LOKATIS 1997, S.251.

bei der Lektüre des Romans, dass FRIES „zu den nicht sehr zahlreichen Erzählern der DDR gehört, die um ihrer literarischen Statur willen beachtet“²⁵ werden sollten.

Zwei Jahre nach Erscheinen des *Luft-Schiff*-Romans bricht in der DDR das „mühsam austarierte Gleichgewicht zwischen Tabulockerung und Aufrechterhaltung der staatlichen Ordnung auf literarischem Terrain“²⁶ zusammen. Die SED ist nicht länger bereit, Werke zu tolerieren, in denen fundamentale Probleme der DDR offen thematisiert werden, und beschließt daher die Rückkehr zur früheren Kulturpolitik.²⁷ Diese Rücknahme der parteilichen Konzessionsbereitschaft wirkt sich allerdings auf FRIES nicht negativ aus, denn er strebt die Publikation seiner nächsten Werke erst an, als sich die kulturpolitische Situation wieder etwas entspannt hat. Anfang der 80er Jahre erscheinen alsdann die Romane *Alexanders neue Welten* und *Verlegung eines mittleren Reiches*, die in Ost- und Westdeutschland wohlwollend rezensiert werden.²⁸ Zeitgleich beginnt die DEFA²⁹ mit der Verfilmung von *Das Luft-Schiff*, und FRIES, der an der Treatmenterstellung beteiligt ist³⁰, entscheidet sich nach Abschluss der Dreharbeiten, eine Fortsetzung dieses Werkes zu verfassen.

Als er den zweiten Teil des *Luft-Schiffs* fertig gestellt und an seine Verleger übersandt hat, tritt die Wende ein. *Die Väter im Kino* ist daher einer der ersten Romane, der im wiedervereinigten Deutschland erscheint, und dem Autor gelingt mit besagtem Werk der bruchlose Übergang in die Nach-Wende-Zeit. Die Rezensenten sind sich einig, dass FRIES trotz des politischen Umbruchs nicht umbewertet werden muss, da er kein Literat ist, der die DDR repräsentiert oder legitimiert hat. Er wird aufgrund dessen aus der Debatte „um die Verführbarkeit des Geistes und die Vereinnahmung der Schriftsteller durch das DDR-System“³¹ ausgeklammert.³² Bei diesem schnell eskalierenden

²⁵ BLÖCKER 04.01.1975.

²⁶ EMMERICH 1997a, S.252.

²⁷ DIETRICH 1998, S.111ff; EMMERICH 1997a, S.252ff; RÜTHER 1991, S.172ff.

²⁸ Zu *Alexanders neue Welten* siehe bspw. EBERT 21.08.1983; KRÄTTLI 20.12.1983; ROSE 26./27.05.1984; ZENKE 20.02.1984. Zu *Verlegung eines mittleren Reiches* siehe bspw. WITTSTOCK 12.01.1985; LEWIN 03.03.1985; LILIENTHAL 06./07.04.1985.

²⁹ Die DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft) ist das volkseigene Filmstudio der DDR mit Sitz in Potsdam-Babelsberg gewesen.

³⁰ Siehe FRIES; SIMON 1983.

³¹ BREMER 2002, S.15.

Literaturstreit³³ gewinnt FRIES den Eindruck, dass „die alten Zensoren aus der Hauptverwaltung Literatur gegen die vielen Zensoren in den Zeitungsredaktionen ausgetauscht“³⁴ worden sind. Er verteidigt daher öffentlich die angegriffenen Autoren, stellt seine Sicht der politischen Ereignisse in zwei Artikeln, einem Interview³⁵ und in dem 1994 erschienen Roman *Die Nonnen von Bratislava* dar.

Ein Jahr später wird im Zuge der Diskussion über die Koexistenz oder den Zusammenschluss der deutschen PEN-Clubs FRIES' Beschäftigung beim Ministerium für Staatssicherheit (MfS) erstmalig öffentlich erwähnt.³⁶ Die Gerüchte verstärken sich 1996, als sich der Autor in den publizierten Tagebüchern zu seinen Kontakten zum MfS äußert.³⁷ Anfang April desselben Jahres wird sodann im *Spiegel* über FRIES' Tätigkeit als Inoffizieller Mitarbeiter berichtet.³⁸ Die eigentliche Polemik im „Fall Fries“³⁹ bricht allerdings erst aus, nachdem auch der *Focus* einen im Stil des Sensationsjournalismus' verfassten Artikel veröffentlicht.⁴⁰ LIERSCH und AREND fordern daraufhin einen differenzierteren Umgang mit dem belastenden Aktenmaterial, während zeitgleich weitere Darstellungen zu FRIES' Werdegang als IM ‚Pedro Hagen‘ publiziert werden.⁴¹ Der Autor wiederum möchte sich, wie er sagt, „nicht gerne vorführen lassen in diesem neudeutschen zoologischen Garten.“⁴² Er „reagiert uneinsichtig und trotzig und befindet sich mit einem Schlag im Abseits.“⁴³ Die Verleihung des ihm 1995 zuerkannten Hörspielpreises der Kriegsblinden wird abgesagt, die Akademie der Künste fordert seinen Rücktritt, und er verlässt sowohl die Akademie als auch das PEN-Zentrum Ost.

³² BRUNS 1992, S.5.

³³ Vgl. die Zusammenstellung der wichtigsten Artikel, die im Zuge des Literaturstreits erschienen sind, bei ANZ 1991. Siehe auch ALTER, MONTEATH 1996; WITTEK 1997.

³⁴ FRIES 1990b, S.34.

³⁵ Siehe FRIES 1990b; FRIES 1990a; FRIES 1993; BRANDT 5.10.1990.

³⁶ Siehe WALTHER 28.04.1995.

³⁷ Siehe FRIES 1996, S.100ff.

³⁸ Siehe O.V. 08.04.1996.

³⁹ BÖTTIGER 28.02.2002.

⁴⁰ Siehe BAUER 22.04.1996.

⁴¹ Siehe LIERSCH 26.04.1996; AREND 03.05.1996 sowie WALTHER 27.04.1996; CORINO 25.04.1996; CORINO 04./05.05.1996.

⁴² BÖTTIGER 24.04.1996.

⁴³ BÖTTIGER 29.08.2004.

Am Ende des Jahres ebbt die Berichterstattung über FRIES' „Verstrickungen mit der Stasi“⁴⁴ zwar ab. Doch der Schriftsteller, der „auf dem besten Weg war, zu einem Repräsentant dessen zu werden, was von der DDR blieb“⁴⁵, hat sich mit seinem Verhalten selbst „als großer Geheimtipp verabschiedet.“⁴⁶

In den Folgejahren bemüht er sich, seinen Ruf als angesehener Literat wieder herzustellen, publiziert 1997 den Erstling *Septembersong* und zwei Jahre später seinen achten Roman *Der Roncalli-Effekt*. Als er 2002 mit einer Autobiographie an die Öffentlichkeit tritt, kommt die Diskussion um seine Vergangenheit als IM erneut auf. Ihm wird vorgeworfen, dass er mit *Diogenes auf der Parkbank* „versucht zu retten, was noch zu retten ist“⁴⁷, nicht „radikal ehrlich und detailtreu erzählt“.⁴⁸ BÖTTIGER hingegen setzt sich für den Autor ein und gibt zu verstehen, dass „Fries' falsche Haltung seiner Stasi-Mitarbeit gegenüber ihm viele Sympathien kostet“⁴⁹, seine Bücher aber gelesen werden sollten. Auch RICHTER erklärt in einem Artikel: „Daß der moralisch desavouierte Schriftsteller an künstlerischer Substanz eingebüßt hätte, läßt sich allerdings nicht behaupten.“⁵⁰

Trotz dieser Betonung von FRIES' schriftstellerischer Befähigung wird *Hesekiels Maschine* 2004 „nicht von einem der führenden belletristischen Verlage“⁵¹ publiziert, und RICHTER mutmaßt diesbezüglich:

„Wäre Fries in seinen deutschen demokratischen Jahren nicht der Versuchung erlegen, mit dem Teufel in Gestalt der Staatssicherheit zu frühstücken – sein Roman würde vermutlich in einem Verlag erscheinen, der seiner literarischen Qualität angemessen ist.“⁵²

⁴⁴ O.V. 08.04.1996.

⁴⁵ RICHTER 13.06.2002.

⁴⁶ BÖTTIGER 28.02.2002.

⁴⁷ SPRECKELSEN 21.03.2002.

⁴⁸ KURZKE 30.04.2002.

⁴⁹ BÖTTIGER 28.02.2002.

⁵⁰ RICHTER 13.06.2002.

⁵¹ BÖTTIGER 29.08.2004.

⁵² RICHTER 10.01.2005.

2005 veröffentlicht der Autor seinen vorerst letzten Roman *Blaubarts Besitz*, und HINCK konstatiert: „Lange nicht mehr hat Fries sich so locker und ressentimentlos, so befreit auch, von den Flügeln der Fantasie davontragen lassen.“⁵³

„WOZU schreibst du uns das alles?“ – Vorgehensweise

Der dargestellte Werdegang des FRITZ RUDOLF FRIES gleicht zwar einem „Lehrstück für das Verhältnis von Ästhetik, Moral und Medien“⁵⁴, und eine unter diesem Aspekt durchgeführte Werkanalyse könnte sicherlich zu interessanten Ergebnissen führen. Dennoch wird in der vorliegenden Arbeit weitgehend auf eine Koppelung von Leben und Werk verzichtet, wenngleich selbst der Autor explizit zu verstehen gibt:

„Der Fluch des Schriftstellers ist es, alles umsetzen zu wollen, was ihm geschieht, was ihm begegnet, was ihm erzählt wird. Und noch nie habe ich dabei meine Vorlagen in der Wirklichkeit, meinen nächsten Freund, meine liebste Frau, geschont.“⁵⁵

Dass FRIES eigene Erfahrungen in die Werke einbringt, sei es seine „doppelte, deutsche und spanische Herkunft“⁵⁶ oder seine „Verstrickungen mit der Stasi“⁵⁷, ist unbestreitbar. Die auf den ersten Blick bereits erkennbare, starke autobiographische Prägung des FRIESSchen Œuvres ist aber nicht Gegenstand dieser Untersuchung. Um zu verhindern, dass die Vita des Autors, wie während des Literaturstreits üblich, in den „Rang eines literarischen Bewertungsmaßstabs“⁵⁸ rückt, wird die Lebensgeschichte des Literaten nur marginal miteinbezogen.⁵⁹ Dergestalt soll gewährleistet werden, dass nicht der Schriftsteller FRIES sondern die textimmanente Analyse seiner zu DDR-Zeiten verfassten Romane im Mittelpunkt der Dissertation steht.

⁵³ HINCK 16.02.2006.

⁵⁴ BÖTTIGER 28.02.2002.

⁵⁵ FRIES 2002, S.14.

⁵⁶ ÁLVAREZ DE TOLEDO 1987, S.167.

⁵⁷ O.V. 08.04.1996.

⁵⁸ DIETRICH 1998, S.11.

⁵⁹ Aus diesem Grund geht die Arbeit, obschon die betreffenden Akten zu FRITZ RUDOLF FRIES vorliegen, nicht auf die Frage ein, inwiefern FRIES' Kollaboration mit dem MfS seine literarische Produktion beeinflusst hat. Stattdessen wird von der Prämisse ausgegangen, dass auch ein Inoffizieller Mitarbeiter in der DDR keine absolute Immunität genossen hat und folglich bei der Konzeption seiner Werke auf die zu durchlaufende Zensur Rücksicht nehmen musste. Bezüglich FRIES' Kontakten zum MfS siehe WALTHER 1996, S.315ff. Zur literarischen Verarbeitung dieser Kontakte siehe HAASE 2001, S.22ff.

Der Forschungsansatz der im ersten Themenkomplex dargelegten Untersuchung lässt sich mit folgender, von BRUNS getroffener Feststellung umschreiben:

„Die Schwierigkeit und der Gewinn bei der Fries-Lektüre liegen darin, die scheinbar paradoxe Gleichzeitigkeit von DDR-Bezogenheit und ‚in zwei Kulturen leben‘ nachzuvollziehen.“⁶⁰

Diese „befremdende Kombination“⁶¹ ist darauf zurückzuführen, dass der in Deutschland ansässige Schriftsteller berufsbedingt unter dem Einfluss der lateinamerikanischen und spanischen Literatur steht. FRIES ist seit Jahrzehnten als Übersetzer, Nachwortautor und Herausgeber tätig. Der Ritterepos *Amadís de Gaula*, DELIBES´ Roman *Cinco horas con Mario* und Theaterstücke von GARCÍA LORCA, CALDERÓN DE LA BARCA und BUERO VALLEJO sind u.a. von ihm ins Deutsche übertragen worden. Er hat Epiloge zu Werken von Literaten wie CERVANTES, CLARÍN und LEZAMA LIMA verfasst, den Schelmenroman *Lazarillo de Tormes* sowie eine Auswahl aus bspw. BORGES, NERUDAS und QUEVEDOS Œuvre ediert.⁶² Für seine Biographie über LOPE DE VEGA erhielt er 1979 den Heinrich-Mann-Preis, und in der DDR stand er „im Ruf, der ‚Spanier vom Dienst‘ zu sein“.⁶³ Darüber hinaus ist er 1987 in den Orden der Königin Isabel aufgenommen worden, da er, so formuliert es der Laudator, „zur Verbreitung der spanischen Literatur und Kultur beiträgt.“⁶⁴

Die langjährige Tätigkeit als Hispanist wirkt sich entscheidend auf FRIES´ literarische Produktion aus, denn als „Schriftsteller schöpft er aus einem Fundus, wie ihn nicht viele seiner Zunftkollegen aufweisen können.“⁶⁵ In fast allen seinen Werken ist der spanische Einfluss deutlich erkennbar. Diese „überall eingestreuten Bildungsreminiszenzen“⁶⁶ an die spanische Sprache, Literatur, Kultur und Geschichte erschweren das Textverständnis wiederum derart, dass sich einige Rezensenten „nahezu überfordert fühlen von so vielen

⁶⁰ BRUNS 07.12.1990.

⁶¹ BRUNS 1992, S.6.

⁶² Die in diesem Kontext genannten Werke sind im Anhang verzeichnet.

⁶³ FRIES 2002, S.173.

⁶⁴ ÁLVAREZ DE TOLEDO 1987, S.167.

⁶⁵ BRANDT 19.05.1995.

⁶⁶ VORMWEG 10.1966.

Weisheitsbrocken.“⁶⁷ SCHÜTTE bspw. konstatiert, dass der Autor an der „fachidiotischen Berufskrankheit einer allseits gebildeten Intellektuellen-Persönlichkeit“⁶⁸ leidet, und EBERT bemerkt:

„Bildung ist eine gute und erstrebenswerte Sache. Wenn aber das epische Schiff, derart mit Bildungsballast versehen, unter das Niveau eines möglichen Lesevergnügens sinkt, wird für mich die Methode bedenklich.“⁶⁹

Angesichts der Fülle an „rätselhaften Anspielungen und unverständlichen spanischen Satzketten“⁷⁰ geraten Literaturkritiker und –wissenschaftler schnell in Erklärungsnot. Dies ist, laut ALBRECHT, darauf zurückzuführen, dass Germanisten bei dem Versuch, „einem derart belesenen Mann wie Fries in die romanistischen Bereiche zu folgen und dabei zu stichfesten Urteilen zu gelangen“, auf „fast unlösbare Schwierigkeiten“⁷¹ stoßen. Die weit verbreitete und argumentativ nicht belegte These, der Autor verfasse Schelmenromane, ist nur eine Folge dieser ‚germanistischen Bemühungen‘, den äußerst komplizierten Duktus der Werke zu explizieren.⁷² Auch die Tatsache, dass bis auf SENFTS Forschungsbeitrag lediglich punktuelle Untersuchungen zum Spanischen in FRIES´ Œuvre auffindbar sind, lässt sich dergestalt begründen.⁷³

Die in die Romane eingeflochtenen spanischen Motive bestimmen aber, so ALBRECHT, „die Stellung des Friesschen Schaffens in unserer Literatur zweifellos mit“. Da „es nicht

⁶⁷ BRANDT 04.10.1994.

⁶⁸ SCHÜTTE 12.10.1983.

⁶⁹ EBERT 21.08.1983.

⁷⁰ GERSTENBERG 1992, S.31.

⁷¹ ALBRECHT 1979b, S.69.

⁷² In Rezensionen und Lexika wird wiederholt darauf hingewiesen, dass FRIES´ Werke Schelmenromane seien, und in einigen Artikeln wird eine Parallele zu CERVANTES gezogen, der de facto keinen pikaresken Roman verfasst hat. BRUNS, der als Erster FRIES´ Œuvre unter diesem Aspekt analysiert hat, erklärt: „Es zeigt sich, daß die Hypothese mit dem literaturwissenschaftlichen Terminus (welcher Ausrichtung auch immer) nichts zu tun hat. Das Schelmentum wird ausschließlich als Schlagwort verwendet, um die ostwestpolitische Relevanz des DDR-Autors zu erhöhen. Allenfalls erklärlich ist ein umgangssprachlicher Gebrauch des Wortes ‚Schelm‘ im Sinne des sich den Konventionen nicht beugenden, sympathischen Spitzbuben.“ Der Analyse des Pikaresken in FRIES´ Werken haben sich auch BELLIN 1994, GEBAUER 2003, GUILLET 1997, NAUSE 2003 und SCHULTES 2004/2005 in ihren Arbeiten gewidmet. Zusammenfassend kann diesbezüglich, gemäß BRUNS, festgestellt werden, „dass die Nähe zur pikaresken Tradition auf den ersten Blick stupend ist, eine Zuordnung bei näherem Hinsehen einschlägigen Gattungskriterien aber nicht standhält.“ BRUNS 1992, S.23 bzw. 42.

⁷³ Siehe SENFT 1988. Bezüglich der Romane *Das Luft-Schiff* und *Die Nonnen von Bratislava* siehe RODIEK 1984, S.155ff bzw. GEBAUER 2003, S.251ff; HAASE 2001, S.56ff; RICHTER 1996, S.45ff; RICHTER 2000, S.62ff.

fraglich ist, daß ihre Analyse zu wertvollen, im Grunde unentbehrlichen Aufschlüssen führt⁷⁴, liegt der Schwerpunkt des ersten Themenkomplexes auf der Untersuchung der spanischen Elemente. Die germanistische Perspektive durch die Hispanistische ergänzend, werden in diesem Teilbereich der Dissertation die DDR-Romane⁷⁵ *Septembersong*, *Der Weg nach Oobliadooh*, *Das Luft-Schiff*, *Alexanders neue Welten* und *Die Väter im Kino* unter formal-ästhetischen und inhaltlichen Gesichtspunkten analysiert.⁷⁶ Die einzelnen Werkthematiken sollen dergestalt erfasst und die verschiedenen Rekurse auf das Spanische untersucht, ursächlich erklärt und funktional gedeutet werden. Ziel der Analyse ist zu bestätigen, dass „jemand der allen Anspielungen und Zitaten nachgeht und sich Assoziationen hingibt“, nicht dasselbe „Buch liest, wie jemand, der aus Unkenntnis oder Überdruß darauf verzichtet.“⁷⁷

Diese von GERSTENBERG aufgestellte These ließe sich zwar bereits durch die Erklärung der integrativ auf die Werkthematiken wirkenden spanischen Motive belegen. Die Frage, weshalb der Autor Romane mit einem solch ausgeprägten intertextuellen und –kulturellen Bezugssystem verfasst, kann jedoch derart nur unzureichend beantwortet werden. Auf diese Problematik geht selbst SENFT nicht ein, obgleich er zu dem Schluss gelangt, dass dem Spanischen in FRIES' Œuvre nur eine Komplementärfunktion zukommt. Er stellt diesbezüglich in seiner Arbeit lediglich fest, dass der „wachsende literarische Anspielungsreichtum zu einer zunehmend schwierigeren Chiffrierung der Texte führt.“⁷⁸ Auch BRUNS konstatiert die „verschlüsselte Schreibweise“ des Schriftstellers, doch er beschränkt sich auf die Aussage, die Werke besäßen „Verweischarakter auf reale, auch politische Zustände“.⁷⁹ RICHTER wiederum spricht in diesem Kontext von der

⁷⁴ ALBRECHT 1979b, S.69.

⁷⁵ Der Terminus ‚DDR-Roman‘ wird in dieser Arbeit wertfrei zur Bezeichnung der auf dem staatlichen Territorium der DDR verfassten Romane verwendet.

⁷⁶ Da der Roman *Verlegung eines mittleren Reiches* keine spanischen Elemente aufweist, ist dieses Werk in die vorliegende Untersuchung nicht miteinbezogen worden.

⁷⁷ GERSTENBERG 1992, S.34.

⁷⁸ SENFT 1988, S.390.

⁷⁹ BRUNS 1991, S.165f.

„Ahnung eines unerschöpflichen Gewebes von Texten, die sich als nur teilweise entschlüsselbare Andeutungen hinter dem eigentlichen Text verbergen, beziehungsweise von diesem ‚überschrieben‘ werden. Nicht zuletzt bleibt der Verdacht auf eine Art Botschaft.“⁸⁰

Die Annahme, dass FRIES ein „phantastischer, subversiver Erzähler“⁸¹ ist und seine „Poetik der Anspielung“⁸² zur Kodierung der eigentlichen Textaussage dient, wird ebenfalls innerhalb der Literaturkritik vertreten. So bemerkt SCHÜTTE, der Autor sei „ein gebranntes Kind“, das nach der West-Publikation des Debütromans „nicht mehr so gerne öffentlich mit dem Feuer spielt, wenngleich es das Zündeln nicht gelassen hat.“⁸³ Und SOLDAT erklärt, man müsse die Werke als „geistreiche Vexierbilder“ betrachten, die „zur lustvollen Entschlüsselung einladen“, da die „Konterbande anders nicht transportiert werden kann.“⁸⁴

Zu derartigen Mutmaßungen werden Rezensenten und Wissenschaftler in gewisser Weise durch FRIES verleitet, dessen Aussagen in Interviews und Artikeln oftmals wie subtile Fingerzeige wirken. Kommentare wie „es muss ja nicht alles auf dem Papier stehen, was der Autor meint und zu sagen hat“⁸⁵ oder „Lesen ist Erkennen, und Erkennen führt zu einer Haltung“⁸⁶ sind in der Tat als Hinweise interpretierbar. Der Autor, der sich zu DDR-Zeiten offenbar nicht eindeutig zu den unterstellten „geheimen Inhalten“⁸⁷ seiner Romane äußern will bzw. kann, wird nach der Wende in seinen Formulierungen etwas präziser:

„Ach, wie viele Möglichkeiten bot doch das *ancien régime* zur Subtilität, zur poetischen Metapher und zum Untertauchen. Wir waren stolz auf unsere durchgeschmuggelten Kassiber in diesem deutschen Land, das traditionsgemäß so eindeutig langweilig war. Ein Mann, ein Wort. Aber hatten wir nicht zu Verbündeten die großen Schriftgelehrten

⁸⁰ RICHTER 1996, S.2.

⁸¹ EMMERICH 1997a, S.288.

⁸² GEBAUER 2003, S.247.

⁸³ SCHÜTTE 12.10.1983.

⁸⁴ SOLDAT 19.09.1994.

⁸⁵ ALBRECHT 1979a, S.53.

⁸⁶ HAMMER 25.10.1987.

⁸⁷ BOEHLICH 14.04.1984.

auf der anderen Seite des Ufers, die herauszupräparieren verstanden, was der Autor eigentlich sagen wollte?“⁸⁸

Dass FRIES in seinen Werken „das Eigentliche ausspart und doch den Finger auf die eiternden Wunden einer todkranken Gesellschaft legt“⁸⁹, ist indes noch nicht bewiesen worden. Aus dem Grund widmet sich der zweite Themenkomplex dieser Arbeit der Behauptung, der Autor zähle zu den „raffiniertesten Protagonisten in der DDR-typischen Kunst des Zwischen-den-Zeilen-Schreibens“. Von den im ‚romanistischen‘ Teilbereich der Dissertation dargestellten Werkthematiken ausgehend, wird nun WOLTERS These, FRIES sei der „Schöpfer unzähliger trojanischer Text-Pferde“⁹⁰, kritisch hinterfragt.

Bei der Analyse der DDR-Romane wird allerdings evident, dass der Schriftsteller erst nach dem Verbot des Debütromans „von der Schere im Kopf Gebrauch gemacht“⁹¹ hat. Das Werk *Der Weg nach Oobliadooh*, das thematisch an den Erstling *Septembersong* anknüpft, besitzt daher, so sind sich Literaturkritiker und -wissenschaftler einig, eine ausgeprägte systemkritische Komponente. Bei der Lektüre dieses Werkes hat man, laut ZEHM, „geradezu das Gefühl, als sei hier einer, der sich ganz bewußt um Kopf und Kragen schreiben will.“⁹² Obgleich die in besagtem Roman inhärente Gesellschafts- und Ideologiekritik bereits mehrfach angesprochen und untersucht worden ist, erweist sich eine erneute Analyse des kritischen Gehalts als notwendig. Denn auf die vorhandenen journalistischen Beiträge kann nur bedingt zurückgegriffen werden, da in der BRD der 60er Jahre „eine einseitige politische Kritik die Rezeption der DDR-Literatur dominierte.“⁹³ Hinzu kommt, dass in dem Maße, in dem FRIES an Popularität und Anerkennung gewann, in der DDR auch die Versuche zunahmen, seinen verhinderten Debütroman ideologiekonform (um-) zu interpretieren.⁹⁴ Bei der Untersuchung dieses

⁸⁸ FRIES 1990a, S.54.

⁸⁹ REICHELTE 09.03.1990.

⁹⁰ WOLTER 19.10.1992. Im Folgenden wird WOLTERS Formulierung ‚trojanische Text-Pferde‘ zur Bezeichnung von FRIES´ Romankonzept als unmarkiertes Zitat verwendet.

⁹¹ WICHNER, WIESNER 1991, S.9.

⁹² ZEHM 28.04.1966.

⁹³ SKARE 1999, S.19. Siehe bspw. SCHLICHTING 08.05.1966; SEUREN 22.08.1966; ZEHM 28.04.1966.

⁹⁴ Siehe bspw. ALBRECHT 1979a; ALBRECHT 1979b; GRAMBOW 1984; GRAMBOW 1987; GRAMBOW 1991b; HAASE, GEERDTS, KÜHNE 1976.

Werkes muss folglich von der existenten Fachliteratur weitgehend ‚abstrahiert‘ werden.⁹⁵

Die Analyse von *Septembersong* wiederum lässt sich nicht durch einschlägige Forschungsbeiträge stützen. Genauso verhält es sich mit den Werken *Das Luft-Schiff*, *Alexanders neue Welten* und *Die Väter im Kino*, die unter Berücksichtigung der Zensur entstanden und dementsprechend trojanische Text-Pferde sein könnten. FRIES´ impliziter Aufforderung Folge zu leisten und „herauszupräparieren, was der Autor eigentlich sagen wollte“⁹⁶, ist somit Ziel des zweiten Themenkomplexes.

Nach der Darlegung der gesellschafts- und systemkritischen Textaussagen der einzelnen Romane werden die beiden Teilbereiche dieser Arbeit thematisch miteinander verknüpft. Anhand einer chronologischen Darstellung von FRIES´ Schaffensentwicklung wird nun aufgezeigt, wie der Autor seinen individuellen Stil sukzessive ‚verkompliziert‘ und das Konzept einer „labyrinthischen Schreibstrategie“⁹⁷ entwickelt. Die Frage, weshalb FRIES in seinen DDR-Romanen auf die spanische Sprache, Literatur, Kultur und Geschichte rekurriert, wird dergestalt abschließend geklärt. Um den Werkzusammenhang zu komplettieren, wird sodann in Form eines Ausblicks kurz auf jene Romane eingegangen, die nach der Wiedervereinigung entstanden sind.

⁹⁵ Von dieser Einschränkung ausgenommen sind Forschungsbeiträge, die in den letzten Jahren publiziert worden sind, wie bspw. BOLLN 2005.

⁹⁶ FRIES 1990a, S.54.

⁹⁷ BRUNS 1992, S.6.

I. Teil: Analyse der auf die Werkthematiken integrativ wirkenden spanischen Elemente

A. *Septembersong und Der Weg nach Oobliadooh*

Die Protagonisten Rudolf Ferrer, Peter Arlecq und Klaus Paasch

Der Erstling *Septembersong* und der Debütroman *Der Weg nach Oobliadooh* beschreiben das exzentrisch anmutende Leben junger Männer im Leipzig der 50er Jahre. Die Protagonisten beider Werke befinden sich in einer ausgesprochen problematischen und konfliktbehafteten Lebenssituation, denn sie sehen sich nicht in der Lage, den staatlichen und gesellschaftlichen Erwartungen zu entsprechen. Sie lehnen sich daher gegen jegliche Form der Vereinnahmung auf, und mit ihrem Aufbegehren manövrieren sie sich in eine Außenseiterposition⁹⁸. Ihr geradezu ostentativer Nonkonformismus ist, so wird bei genauerer Betrachtung evident, Ausdruck einer schwerwiegenden Existenzkrise.

Am markantesten ist ihre Unfähigkeit, sich in die gesellschaftlich vorgegebenen Strukturen zu integrieren, bei der Figur des Klaus Paasch ausgeprägt. „Es kotzt mich an“ (Oo. S.41) ist sein erster Satz im Roman *Der Weg nach Oobliadooh* und plakativer Ausdruck seiner grundsätzlichen Lebenshaltung.⁹⁹ Der Protagonist ist mit sich selbst und seinem Dasein unzufrieden. Zur Ausübung eines verhassten Berufs genötigt¹⁰⁰ und zur Heirat einer ungeliebten Frau gedrängt¹⁰¹, sieht er sich mit einer Zukunft konfrontiert, die nicht seinen Vorstellungen entspricht. Dennoch kämpft Paasch nicht um sein persönliches Lebensglück. Er verharrt stattdessen in Resignation und

⁹⁸ Die Beweggründe der Protagonisten für ihre grundsätzliche Distanzierung von Staat und Gesellschaft werden im zweiten Themenkomplex, S.113ff, erläutert.

⁹⁹ BARCK, LANGERMANN, LOKATIS 1997, S.266.

¹⁰⁰ Paasch wäre „lieber Kustos geworden, Stadtarchivar, vielleicht Archäologe“ (Oo. S.265) oder Historiker (Oo. S.124). Er könnte sich auch vorstellen, seinen Lebensunterhalt durch Rasenmähen zu verdienen (Oo. 270f).

¹⁰¹ Wie Paaschs indifferentes Verhalten (Oo. S.38, 46, 126, 129f, 232) und seine Reaktion sowohl auf die Schwangerschaft (Oo. S.51, 59, 219, 220) als auch auf Brigittes Selbstmordversuch (Oo. S.154f) demonstrieren, hegt der Protagonist keine positiven Gefühle für diese Frau.

Verzweiflung, versucht, die ihn erdrückende Wirklichkeit aus seinem Bewusstsein zu verdrängen. Mit Jazzmusik, dieser „wunderbaren Droge, um das Land im Fluge zu verlassen“¹⁰², gelingt es ihm vorübergehend, „sich selbst, Name, Stand, Berufs- und Familiensinn, in der erhebenden Wirkung der Musik“ (Oo. S.52) aufzulösen.

Im Verlauf des Romans erweist sich diese Evasionsmöglichkeit jedoch als unzureichend. Mit der erzwungenen Integration in die Gesellschaft und der Übernahme der beruflichen und familiären Verantwortung vermag es die Musik nicht mehr, Paasch von seinem unglücklichen Leben abzulenken¹⁰³. In seiner Verzweiflung greift er nun immer häufiger auf das Mittel zurück, das er bereits zu Studienzeiten entdeckt hat, um den bedrückenden Alltag kurzfristig zu vergessen. Er sucht Zuflucht im Alkohol, und aus seiner studentischen „Neigung“ (Oo. S.124) wird schnell ein ernstzunehmendes Suchtproblem. Als Paasch am Ende des Romans mit einem „unnormale hohen Alkoholspiegel im Blut“ (Oo. S.280) in die Psychiatrie eingeliefert wird, ist er ein gebrochener Mann, der sich in Gedanken bereits seinen Tod als Alkoholiker ausgemalt hat¹⁰⁴.

Im Gegensatz zu Paasch scheitert der unbedingte Anspruch auf Selbstsein bei Peter Arlecq nicht an äußeren Umständen, die eine Realisierung der eigenen Vorstellungen und Wünsche unmöglich machen. Nicht die konfliktreiche Gegenwart und die mangelnde Alltagsbewältigung sind die Ursachen für Arlecqs ungestilltes Bedürfnis nach Selbstverwirklichung. Vielmehr resultiert seine Unzufriedenheit mit sich selbst und seiner aktuellen Lebenssituation aus einer tiefen Sinn- und Identitätskrise, die in der frühen Kindheit ausgelöst worden ist:

Der in Spanien geborene Protagonist erfährt als kleiner Junge von dem bevorstehenden Umzug nach Deutschland, als er sieht, wie die Einrichtung „in sich zusammengeklappt in Holzkisten versenkt wird, die anfangs noch zwischen den Möbeln stehen, bis sie alles

¹⁰² FRIES 1990a, S.54.

¹⁰³ „Musik füllte das fremde Haus, legte nicht gerade das Dach ab, die Zeiten waren vorbei“ (Oo. S.221).

¹⁰⁴ Paaschs erfundene Geschichte über Herrn Faulwetter, der als „notorischer Trinker“ (Oo. S.278) in einer geschlossenen Anstalt stirbt, ist „ein Stück nach dem Leben“ (Oo. S.272) und Ausdruck der Lebenssituation dieses Protagonisten. BÖTTIGER 1985, S.40; GREINER 1986b, S.163f.

verschluckt haben“. Beim Anblick der Auflösung der Wohnung empfindet das Kind tiefe Verwirrung und Verzweiflung. Ohne einen für ihn ersichtlichen Grund wird es aus seiner gewohnten Umgebung gerissen und von dem Ort entfernt, an dem es sich sicher und geborgen fühlt. Dieses traumatische Ereignis in der frühen Kindheit löst bei Arlecq den „Drang, behaust zu sein“, aus. Seine nun folgende Reise nach Deutschland ist aus diesem Grund für den Jungen mehr als nur ein Umzug in ein ihm fremdes Land. Es ist die Suche nach einem neuen „Gehäuse“, nach einer neuen festen und schützenden Hülle.

Wie essentiell dieses kindliche Bedürfnis nach Schutz und Nestwärme ist, zeigen Arlecqs Erinnerungen. Er teilt, während er über sein autobiographisches Romanprojekt nachdenkt, die Reise nach Leipzig in räumliche Etappen ein und beschreibt, wie er als Kind bei jedem Raumwechsel das verlorene Gefühl der Geborgenheit zu reaktivieren versucht hat.

Die letzte bei Großmutter und Tante verbrachte Nacht in Spanien empfindet der kleine Junge als schmerzlich, sodass die erste Station nach Verlassen des Zuhauses nicht als „Übergang in neue Räume“ gewertet werden kann. Erst nach Antritt der Reise stellt sich im Zug wieder das beruhigende Gefühl von Sicherheit ein. Im Abteil und auf dem Gang fühlt er sich erneut geborgen, obwohl ihm die Umgebung fremd ist und er es als „unermeßlich traurig“ empfindet, nachts aus dem Schlaf gerissen zu werden. Der Grund für Arlecqs zurückgewonnenes kindliches Behagen ist die unmittelbare Nähe seiner Mutter, die „mit ihrer sehr zerbrechlichen Hand die seine hält“. Der Glaube, in der Eisenbahn „das neue Gehäuse gefunden zu haben“, „erweist sich allerdings als trügerisch“ (Oo. S.65ff), denn auch den Zug muss das Kind verlassen.

Arlecqs Suche nach einem neuen Zuhause endet mit der Ankunft in Leipzig. Dort findet er einen Ort, an dem er sich „wie gesichert vor sich selbst und vor seiner Umwelt“ (Oo. S.70) fühlen kann. Sein neues Gehäuse ist jedoch nicht die Wohnung der Familie sondern ein Krankenhaus, in das der Junge eingeliefert wird. Im Hospital hat er „für Monate seine eigene Vorstellung von Geborgenheit“ (Oo. S.70), denn die Krankenschwester Erika kümmert sich mit liebevoller Zuwendung um ihn. Dieser Klinikaufenthalt, den Arlecq trotz der schweren Operation in positiver Erinnerung behalten hat, stellt für die kindliche Psyche eine zusätzliche Belastung dar. Denn mit der Entlassung aus dem Krankenhaus wird der Junge erneut aus der ihm vertrauten

Umgebung gerissen, und wieder erweist sich sein Glaube, sicher in seinem Gehäuse zu sein, als Illusion.

Als Arlecq nach monatelangen Aufenthalt das Hospital verlässt und in die Leipziger Wohnung gebracht wird, hat er den Eindruck, dass die Umzugskisten „ihren Inhalt auf der Reise bössartig verwandelt haben“. Die aus dem spanischen Haushalt stammenden Einrichtungsgegenstände suggerieren ihm nicht die vertraute Umgebung. Vielmehr wirkt die neue Wohnung auf ihn fremd und feindselig, denn er hat das Gefühl, die bekannten Gegenstände würden „nun fremd zwischen dem neuen Mobiliar lauern“ (Oo. S.72). Seine aus der Zeit in Spanien stammende Gewissheit, in der elterlichen Wohnung und bei der Mutter sicher zu sein, stellt sich in der Leipziger Bleibe nicht ein. Stattdessen sieht sich das Kind mit der Notwendigkeit konfrontiert, sich in der fremden Wohnung und in dem fremden Land einleben zu müssen.

Zusätzlich zu diesen Eingewöhnungsschwierigkeiten ereilt den Jungen bereits kurze Zeit später der nächste Schicksalsschlag: Sein Vater fällt im Zweiten Weltkrieg. Dieser Unglücksfall wirkt auf Arlecq traumatisierend, denn mit dem Tod des Vaters verliert das Kind seine einzige noch verbleibende Bezugsperson. Betrachtet man Arlecqs ‚emotionale Odyssee‘ seit der Abreise aus Spanien, fällt auf, dass sein „Drang, behauptet zu sein“, neben der räumlichen Komponente des schützenden Gehäuses auch eine personale Dimension enthält. Ob das Kind sich in einem Raum wohl fühlt und diesen als neues Heim akzeptieren kann, ist maßgeblich von den Menschen in seiner Umgebung abhängig.

In Spanien und während der Zugfahrt kann der Junge kindliches Behagen empfinden, weil seine Mutter ihm das Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit vermittelt. Ihre bloße Nähe, das Halten seiner Hand, reicht aus, damit er sich behütet und zufrieden fühlt. Zu Beginn der Reise kann somit der Verlust des räumlichen Gehäuses durch die personale Dimension, durch die emotionale Anbindung an die Mutter, kompensiert werden. Dieser affektive Ausgleichsmechanismus funktioniert mit der Ankunft in Deutschland indes nicht mehr. Arlecq erinnert sich noch genau an sein Eintreffen in Saarbrücken während des Krieges. Die bleibenden Eindrücke dieser nächtlichen Ankunft sind jedoch nicht der einsetzende Fliegeralarm und die heulenden Sirenen. Viel prägender und folgenschwerer ist die Erinnerung, dass während des Marsches durch die dunkle Stadt

„auch die kürzeste der Erzählungen seiner Mutter keinen Platz im Kegel der Taschenlampe“ gefunden hat. Das Unvermögen der Mutter, ihren Sohn mit einer Geschichte von der als bedrohlich empfundenen Finsternis abzulenken, beeinflusst Arlecqs psychische Entwicklung nachhaltig. Die Erfahrung, dass seine wichtigste Bezugsperson in einer Notsituation nicht für ihn da ist, zerstört das kindliche Vertrauen in die Mutter vollends. Mit den erschütternden Ereignissen jener Nacht endet Arlecqs ausgeprägte „Hingebung zum Mütterlichen“ (Oo.S.68f) abrupt. Der Junge verliert damit nach der räumlichen Dimension auch die emotionale Komponente seines Gehäuses¹⁰⁵.

Ohne sichernde Hülle und ohne schützende Mutter versucht Arlecq in seiner Verzweiflung, erst in der Großmutter, dann in der Krankenschwester Erika und schließlich in der Klinikpatientin Ruth eine neue Bezugsperson zu finden. Letztendlich erweist sich allerdings sein Vater als beständigste Alternative. Obgleich dieser seinen Sohn nur bei Fronturlaub besuchen kann, gewährleistet das bloße Wissen um die Existenz der neuen Bezugsperson dem Jungen den dringend benötigten emotionalen Halt – ein Halt, der mit dem unerwarteten Tod des Vaters plötzlich verschwindet.

Dieser Verlust wirkt nicht nur auf das Kind destabilisierend¹⁰⁶. Der Schmerz und der Schock über den Tod des Vaters klingen auch in den Überlegungen des erwachsenen Arlecq an¹⁰⁷:

„Arlecq zitierte nach seinem Großvater seinen Vater, als gälte es einen Geist anzurufen; denn Arlecqs Vater gab seine Gebeine zur Ausgestaltung eines Schlachtfeldes, düngte damit einen friedlichen ukrainischen oder italienischen oder serbo-kroatischen Acker.

¹⁰⁵ Das Vertrauensverhältnis des Protagonisten zu seiner Mutter ist nach besagtem Ereignis gestört. Die bis zu diesem Zeitpunkt wichtigste Person im Leben des Jungen findet in den Kindheitserinnerungen nun kaum noch Erwähnung. Selbst im Krankenhaus scheint der kleine Arlecq seine Mutter nicht mehr zu benötigen (Oo. S.70). Auch der erwachsene Protagonist betrachtet seine Mutter nicht als Vertrauens- und Bezugsperson, der er sich in einer seelischen Notlage anvertrauen könnte (Oo. S.81f). Die Mutter spielt, so konstatiert SENFT, im Leben der Hauptfigur eine sehr untergeordnete Rolle. SENFT 1988, S.42.

¹⁰⁶ Arlecqs Reaktion beim Erhalt der Todesnachricht zeigt deutlich den tief empfundenen Schmerz und die Verzweiflung des kleinen Jungen: „Seine Mutter kommt vom Einkaufen und hat den Postboten verpaßt. Der hat den Brief der Nachbarin übergeben, die keine halbe Stunde später auch schon die aus der Tageszeitung ausgeschnittene Karte des italienischen Frontabschnitts bringt. Arlecq besieht sich die Karte, reißt dann das [nationalsozialistische] Fahnentuch vom Besenstiel, nimmt auch das [nationalsozialistische] Flötenliederbuch, wickelt Karte und Buch ins Fahnentuch, wirft alles in den Ofen“ (Oo. S.75f).

¹⁰⁷ In diesem Roman wird die Außensicht des Erzählers durch Arlecqs Figurenoptik ergänzt, sodass die Denkprozesse und Assoziationen des Protagonisten direkt in die Darstellung miteinbezogen werden. Der Leser erhält dergestalt tiefe Einblicke in das Seelenleben dieser Hauptfigur. GRAMBOW 1991b, S.133.

Wahrscheinlich doch einen italienischen, was Arlecq vor allem mit dem deutschen Drang nach Süden erklärte“ (Oo. S.18).

Dieser abfällige Umgang mit den väterlichen Todesumständen, Arlecqs zynische Kommentare und seine despektierliche Haltung zum Gedenken seines Vaters¹⁰⁸ erweisen sich bei genauerer Betrachtung als reiner Schutzmechanismus. Arlecq versteckt seine wahren Gefühle hinter makabren Sarkasmen, weil es ihm auch als Erwachsener unmöglich ist, den Tod des Vaters zu akzeptieren. Der Schmerz über den plötzlichen Verlust ist selbst nach all den Jahren so latent, dass er sich diesen nicht eingestehen kann. Nur einmal zeigt er, ausgelöst durch eine spontane Erinnerung, seine wahren Empfindungen für den Vater und revidiert dabei seine bissige Überlegung zu dessen „Drang nach Süden“ (Oo. S.18):

„Hätte sein Vater ihm damals die Brombeeren pflücken können, vielleicht daß er seine Italiensehnsucht mit einer Marmeladenfabrik kompensiert hätte ...“ (Oo. S.19).

Ebenso wie Arlecqs Unvermögen zu trauern, zeugt auch die kindliche Naivität dieses Gedankens von dem unverwundenen Schock, den der Protagonist als Kind beim Erhalt der Todesnachricht erlitten haben muss.

Die Erfahrung, sich innerhalb kürzester Zeit der gesamten kindlichen Existenz und Sicherheit beraubt zu sehen, hat sich auf die Psyche des kleinen Arlecq hochgradig destabilisierend ausgewirkt. Für das Kind ist der Verlust seines räumlichen und emotionalen Gehäuses zu einer schwerwiegenden seelischen Belastung geworden, deren Folgen sich in der Romangegenwart in Form der gravierenden Sinn- und Identitätskrise zeigen.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Arlecq verspürt mehrfach den makabren Drang, sich die Todesumstände und den Leichnam seines Vaters vorzustellen. Siehe Oo. S.76, 120.

¹⁰⁹ SENFT führt als Ursachen für Arlecqs ausgeprägte Identitätskrise zwar den Umzug aus Spanien und den Verlust des Vaters an, berücksichtigt aber nicht die große Bedeutung der Bezugspersonen. So werden die Rolle der Mutter und die nachhaltige Beeinträchtigung der Mutter-Kind-Beziehung nicht thematisiert. Auch der Einfluss des Vaters wird auf seine Funktion als politisches Vorbild reduziert. Vgl. SENFT 1988, S.65, 71f.

Unter einer ähnlich ausgeprägten Existenzkrise leidet auch die erzählende Hauptfigur des Romans *Septembersong*:

„Ich war zu schwach, um meine besonderen Eigenschaften mit Erfolg anzuwenden. Ich ließ mich gerne verführen, durch Dinge und Menschen, auch durch Ansichten. Ständig mit irgendeinem Thema beschäftigt, wußte ich nicht, was ich mit den wenigen Jahrzehnten, die man auf Erden zu verbringen hat, anfangen sollte. Woher nahmen andere den Willen, sich zu bewegen, zu sprechen, zu handeln? Ich hatte nicht das Vermögen eines Millionärssohns, Geld, um auf großem Fuß zu leben, war nicht da. Und ein Durchschnittsleben zu führen, ein dumpfes Leben nach der Norm, Ehe und Beruf, achtstündiger Alltag mit Feierabend in Filzpantoffeln, dazu war ich nicht bescheiden genug. Was also blieb? Hoffnung auf die Zukunft, Glaube an Erfolg, morgen? Oder Eitelkeit, jugendlicher Optimismus, der einen pfeifen und singen ließ, weil man zu bequem war zum nachdenken?“ (Ss. S.14).

Rudolf Ferrer berichtet ehrlich und zwanglos von seinem aktuellen Gemütszustand, lässt den Leser teilhaben an seinem Seelenleben, an den Ereignissen, die ihn aufwühlen und bewegen. Seine Darstellungen beziehen sich allerdings fast ausnahmslos auf die Gegenwart, denn im Gegensatz zu Arlecq beschäftigt er sich ungern mit der eigenen Vergangenheit. Er blendet diese eher aus, als dass er tiefe Einblicke in sein bisheriges Leben gewährt. Nur manchmal wird er durch spontane Eindrücke und Assoziationen an vergangene Ereignisse erinnert, die er sodann beiläufig in seine Ausführungen einfließen lässt.

Anhand der in *Septembersong* nur marginal thematisierten Kindheitserinnerungen kann rekonstruiert werden, dass der Protagonist zwar in Deutschland aufgewachsen, in diesem Land aber nicht geboren ist. Er muss, da er bereits während seiner Schulzeit in Leipzig gelebt hat¹¹⁰, seine Heimat in der frühen Kindheit verlassen haben, und dieser Umzug hat sich negativ auf seine psychische Entwicklung ausgewirkt.

Ferrer, der ursprünglich aus Spanien stammt¹¹¹, fällt es, obschon er den Großteil seines Lebens in Leipzig verbracht hat, sichtlich schwer, in Deutschland heimisch zu werden. Er sieht sich nicht im Stande, ein „familiäres Verhältnis“ (Ss. S.7) aufzubauen, denn er fühlt sich nach wie vor seiner spanischen Heimat verbunden:

¹¹⁰ Siehe Ss. S.46, 60f.

¹¹¹ Da Ferrer einen spanischen Nachnamen trägt und der spanischen Sprache mächtig ist, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass sein Geburtsland Spanien sein muss. Auch wird in *Septembersong* erwähnt, er und die Spanierin Marylu hätten „irgendwann die gleiche Bekanntschaft gehabt mit den meeresblauen Städten“ (Ss. S.8) seiner Kindheit.

„[Leipzig] hatte mich nicht hervorgebracht, ich war ihr ein Fremder, der für ihre Traditionen und Altertümer, Museen und Kirchen bestenfalls das Interesse eines Touristen aufbrachte. In einem anderen, mir vertrauten Land gab es andere Städte, meerblaue, wo man auf den Straßen sang und in den Kirchen betete, beides mit der gleichen Inbrunst“ (Ss. S.7f).

Obgleich Ferrer keine konkrete Vorstellung von seinem „vertrauten Land“ mehr besitzt und seine Erinnerungen infolgedessen mit geradezu klischeehaften Stereotypen anreichert, stellen für ihn die „meerblauen Städte“ (Ss. S.8) Spaniens die eigentliche Heimat dar. Es ist ihm aus diesem Grund nicht möglich, ein Zugehörigkeitsgefühl zu Leipzig zu entwickeln. Er hält beharrlich an seinem verlorenen Geburtsland fest, dessen bloße Erinnerung bei ihm positive Empfindungen auslöst:

„Jeden Morgen besah ich vom Bett aus das Bild an der Wand, seine weichen ineinandergehenden Farben, Sommerfarben einer südlichen Hafenstadt. [...] Ein starkes Blau dominierte, in das der weiße Klecks eines Segels gesetzt war wie eine Wolke, die vorüberzog. Es war gut, das Bild lange anzusehen, nur das Bild, während die Zeit voranging, die monotone Uhrzeit“ (Ss. S.17).

Das morgendliche Ritual der Bildbetrachtung sowie das Unvermögen, in Leipzig ein unbeschwertes, erfülltes Leben zu führen, lassen erahnen, wie sehr die Hauptfigur unter dem frühen Verlust der Heimat leidet. Die Vermutung ist daher nahe liegend, dass der Umzug nach Deutschland Ferrers gravierende Existenzkrise ausgelöst hat.

Die Erfahrung, das „vertrauten Land“ gegen den eigenen Willen verlassen zu müssen, hat sich, so kann rekonstruiert werden, destabilisierend auf die Psyche des Protagonisten ausgewirkt, denn dieser betrachtet den Wegzug aus Spanien als das Ende seiner glücklichen Kindheit. Aus seinen Ausführungen geht hervor, dass er mit den „meerblauen Städten“, an die er sich kaum erinnern kann, ausschließlich positive Gefühle verbindet, während er seine Kinderzeit in Leipzig als ausgesprochen trostlos in Erinnerung behalten hat.

Ferrer, der nach der Auswanderung von einem bezeichnenderweise namenlos bleibenden Vormund aufgezogen wird, wächst in einem lieblosen Ambiente auf. Bereits als kleiner Junge ist er auf sich allein gestellt, und wenngleich er sich in der Schule

damit arrangieren kann¹¹², leidet er sehr unter der fehlenden heimischen Wärme und Geborgenheit:

„Niemand las mir vor, ich hatte niemanden, und so erfand ich mir einen Vorleser, eine Frau, die wie die Mütter anderer Kinder war, dazu erfand ich Geschichten, die wert waren, vorgelesen zu werden“ (Ss. S.26).

Ferrers Eindruck, in Deutschland eine sehr unglückliche und freudlose Kindheit verbracht zu haben, lässt sich maßgeblich auf diesen tief empfundenen Mangel an Zuneigung und Nähe zurückführen. Sein kindliches Bedürfnis nach Geborgenheit und Liebe ist nicht gestillt worden. Weder seine Eltern, zu deren Verbleib er sich nicht äußert, noch sein älterer Bruder¹¹³ oder der Vormund haben ihm das dringend benötigte Gefühl der Sicherheit, Fürsorge und Zuwendung vermittelt. Sein Kommentar, „noch niemals hatte jemand Sorge um mich gehabt“ (Ss. S.81), drückt aus, wie einsam, unbehütet und ungeliebt er in Leipzig aufgewachsen ist.

Um dieses Defizit an Liebe emotional ausgleichen zu können, erfindet der kleine Ferrer nicht nur einen Vorleser, der in seiner Phantasie den Platz der Mutter einnimmt. Er projiziert außerdem, so kann rekonstruiert werden, seine Sehnsüchte auf das Land, aus dem offenbar seine Eltern stammen und das damit das letzte Bindeglied zu ihnen darstellt. Trotz der frühen Trennung von den Eltern ist Ferrers Urvertrauen in sie ungebrochen. Er ist überzeugt, dass sie die schmerzlich vermissten, liebevollen Bezugspersonen in seinem Leben sind. Zwar kann er sich an sie und an die mit ihnen verbrachte Zeit nicht mehr erinnern, doch er kennt den Ort dieser glücklichen Kinderzeit: Spanien. Dieses Land wird daher für das einsame und unglückliche Kind zum Surrogat. Es stilisiert Spanien zu seinem „vertrauten Land“ (Ss. S.7), zu dem Ort,

¹¹² „Mir kamen alle Demütigungen in den Sinn, denen ich in der Schulzeit ausgesetzt gewesen war, Demütigungen, die einen ein Leben lang verfolgen können, wenn man nicht beizeiten lernt, die Hände tief in die Taschen zu stecken und unbekümmert Soldaten wie Oberlehrern ins Gesicht zu lachen“ (Ss. S.24).

¹¹³ Ferrers Beziehung zu seinem Bruder Ferdinand wirkt ausgesprochen belastet und konfliktreich. Seine Äußerungen zeugen von unbändigem Zorn, von Wut, Verachtung und Ablehnung, die er seinem Bruder entgegenbringt, ohne allerdings die Gründe für solch negative Gefühle zu nennen: „<<Verdammt, wie ich ihn hasse>>, sagte ich und sprach die Wahrheit“ (Ss. S.10); „Mein Gesicht glich auf fatale Weise dem meines Bruders; die Verwandtschaft war nicht zu verkennen“ (Ss. S.99); „Lis Delauney kam in Begleitung meines Bruders. In Gedanken zückte ich einen Revolver und schoß ihm ein Loch in seinen schönen grauen Mantel“ (Ss. S.127).

an den es sich in seiner Phantasie flüchten kann, wenn ihm die Realität zu trist und trostlos erscheint.

Besagter in der Kindheit entwickelter Kompensationsmechanismus wirkt selbst beim erwachsenen Ferrer fort und erklärt seine intensiven Heimatgefühle für Spanien und seine Abneigung gegenüber Deutschland als neues Zuhause. Gleichzeitig zeigt diese fortwährende affektive Anbindung an das Geburtsland aber auch, dass der Protagonist nach wie vor an einem deutlichen Mangel an Liebe und Geborgenheit leidet. Diesen versucht er auszugleichen, indem er beharrlich an seinem Zugehörigkeitsgefühl zu Spanien festhält und zudem Literatur als Evasionsmöglichkeit betrachtet:

„Die Räume der Buch- und Zeitschriftenausstellung glichen einem aufgeschlagenen Bilderbuch. Man fühlte sich sofort geborgen in diesen Räumen. Die eigenen Ängste waren aufgehoben, die Welt war erklärt worden in den Büchern, es gab Anleitungen und Maximen, die Wirklichkeit war zerschnitten und nach Belieben der Autoren neu zusammengesetzt worden. Solange man sich an die Bücher hielt, mußte es einen Weg geben“ (Ss. S.44).

Das „geordnete Chaos der Welt zwischen Büchereinbänden“ sowie das damit verbundene Gefühl der „Sicherheit und Stille“ (Ss. S.91) halten jedoch nur während der Lektüre an. Ferrer ist sich dessen durchaus bewusst und weiß, dass er auf diesem Wege den Mangel an zwischenmenschlicher Nähe nicht kompensieren kann. Er empfindet daher sein Dasein als freud- und sinnlos – bis Marylu in sein Leben tritt.

Als Ferrer die Spanierin Marylu kennen lernt, glaubt er, mit ihr die Person gefunden zu haben, die Stabilität, Sicherheit und Lebensfreude in sein tristes Dasein bringt. Mit Beginn ihrer Liebesbeziehung ist er überzeugt, auf sein imaginiertes Spanien und auf die beruhigende Wirkung der Literatur verzichten zu können, denn nun vermittelt ihm die geliebte Frau das Gefühl der Liebe, Zuwendung und Geborgenheit. An ihrer Seite verbirgt sich die Realität hinter „bunten Fensterscheiben“ (Ss. S.31). Er muss sich nicht mehr in seine Phantasie zurückziehen, um das „Chaos der Welt“ (Ss. S.91) zu ertragen¹¹⁴. Beflügelt von der Gewissheit, endlich glücklich und unbeschwert sein zu können, nimmt Ferrer die ihm ansonsten erdrückend erscheinende Wirklichkeit als

¹¹⁴ „Später wurde dann jedes Einschlafen ein Sterben, ein Versinken ohne die Gewißheit, daß man den Morgen erlebte. Die Minuten des Einschlafens kamen einem Ertrinken gleich, gegen das man sich wehren mußte. Nur eine Nacht war anders gewesen, die Nacht mit Marylu“ (Ss. S.61).

„Märchenstimmung“ (Ss. S.64) wahr. Marylu wird für ihn zu seiner „Prinzessin“ (Ss. S.5), er vergöttert sie, betet sie an¹¹⁵.

Das Spanische im Roman *Septembersong*

In seiner Verliebtheit wird Ferrer von seiner „Poetensensibilität“ (Ss. S.69) und der „Angewohnheit, Verse zu zitieren“, dazu verleitet, in seiner „andalusischen Prinzessin“ literarische Reminiszenzen an FEDERICO GARCÍA LORCA zu entdecken. Der Duft ihres Parfüms erinnert ihn an das Gedicht *Romance Sonámbulo*, und ihren Gemütszustand deutet er, aufgrund ihrer südspanischen Abstammung, als die „Melancholie der Zigeuner“ (Ss. S.5ff) aus dem Werk *Romancero Gitano*¹¹⁶.

Da Ferrer grundsätzlich dazu neigt, die erlebte Realität mit Gelesenem zu verbinden¹¹⁷, ist es nicht verwunderlich, dass er sich im Falle Marylus dazu verleiten lässt, einen Zusammenhang zwischen der geliebten Frau und spanischen Gedichten herzustellen. Dabei scheint diese Andalusierin, die zudem den charakteristischen Dialekt der Provinz spricht, geradezu prädestiniert zu sein für einen Vergleich mit dem *Romancero Gitano*. Besagter Romanzenzyklus wird von GARCÍA LORCA nicht nur als „poema de Andalucía“¹¹⁸ bezeichnet, sondern gilt darüber hinaus auch als sein andalusisches Werk per excellence.¹¹⁹ Der *Romancero Gitano* ist, laut Angaben des Autors,

„el retablo de Andalucía, con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista y la nota celeste de los niños desnudos de Córdoba que burlan a san Rafael. Un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve.“¹²⁰

¹¹⁵ Siehe Ss. S.81f.

¹¹⁶ Ebenso wie GARCÍA LORCA, der in den spanischen Zigeunern das Aristokratischste und Repräsentativste Andalusiens sieht (GARCÍA LORCA 1997, S.179), verwendet auch FRIES das Wort ‚Zigeuner‘ „in aller Unbefangenheit, ja mit bewundernder Wertschätzung“ (HARIG 10.10.1997). Diese meliorative Verwendung des Begriffs wird in der vorliegenden Arbeit übernommen.

¹¹⁷ Siehe Ss. S.7, 11, 45f, 111, 113.

¹¹⁸ GARCÍA LORCA 1997, S.179. [‚Gedicht Andalusiens‘].

¹¹⁹ JOSEPHS, CABALLERO 2001, S.13f.

¹²⁰ GARCÍA LORCA 1997, S.179. [‚Das Werk ist die Bühne Andalusiens, mit Zigeunern, Pferden, Erzengeln, Planeten, mit dem jüdischen Hauch, mit dem römischen Hauch, mit Flüssen, mit Verbrechen, mit der vulgären Nuance des Schmuggler und mit der himmlischen Nuance der nackten

GARCÍA LORCA widmet sich in dem Werk vornehmlich den spanischen Zigeunern, ihrem Leben voller Leidenschaft, Pein und Tod. Die tragischen Schicksale dieser Figuren bilden die Grundmotive der Romanzensammlung, deren Gedichte durchsetzt sind von Leid und Unglück.¹²¹ Angesichts der traurigen Thematik ist es nahe liegend, dass Marylus Traurigkeit Ferrer an die „Melancholie der Zigeuner aus den Gedichten von García Lorca“ (Ss. S.5) erinnert.

Im Gegensatz zu diesem thematisch motivierten Verweis bezieht sich der Auszug aus dem *Romance Sonámbulo* nicht auf den Inhalt des Gedichtes, denn dieses beschreibt die mysteriösen Todesumstände einer Zigeunerin, die der Verzauberung des Vollmonds erliegt und ertrinkt. Vielmehr löst Ferrers Gedanke, Marylus Lavendelparfüm sei ein „grüner Duft“ (Ss. S.17), die Erinnerung an diese Romanze aus, die mit den Versen beginnt: „Grün, wie ich dich liebe, Grün. Grüner Wind. Und grüne Zweige. Barke auf des Meeres Wasser, *verde que te quiero, verde...*“ (Ss. S.17)¹²².

Um diese literarischen Reminiszenzen verstehen zu können, sind entsprechende Kenntnisse notwendig. Zwar wird GARCÍA LORCA im Roman namentlich erwähnt¹²³, doch das Werk, auf das angespielt und aus dem zitiert wird, bleibt ungenannt. Einem unwissenden Leser, dem der *Romancero Gitano* nicht geläufig ist, fällt es infolgedessen schwer, Ferrers Verweis auf die „Melancholie der Zigeuner“ zu deuten. Ähnlich verhält es sich auch mit dem aus besagtem Zyklus stammenden Gedicht *Romance Sonámbulo*, das zwar auch auf Deutsch, aber ohne Angaben zu Autor und Werk zitiert wird. Da es sich bei diesem Zitat um einen Auszug aus einer der bekanntesten Romanzen GARCÍA LORCAS handelt¹²⁴, ist eine bibliographische Information für den literarisch versierten Rezipienten nicht notwendig. Der unkundige Leser hingegen erfährt erst fünfundzwanzig Seiten später, dass die Ausführungen zu Marylus Parfüm einem Gedicht GARCÍA LORCAS entnommen sind, dessen Titel jedoch nicht angegeben wird.

Kinder von Córdoba, die San Rafael verspotten. Ein Werk, in dem das sichtbare Andalusien kaum erscheint, jedoch das nichtsehbare Andalusien zum Ausdruck kommt“].

¹²¹ CORREA 1970, S.39.

¹²² Im Original heißt es: „Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas. / El barco sobre la mar“ GARCÍA LORCA 1954, S.356.

¹²³ Siehe Ss. S.5, 42.

¹²⁴ CORREA 1970, S.49.

Ferrers literarische Assoziationen verstärken, vorausgesetzt der Rezipient ist mit der verwendeten Romanzensammlung vertraut, die mit Lektürebeginn sogleich ausgelöste Leseimpression, Marylus Besonderheit sei ihre spanische Herkunft. Besagter spontaner Eindruck wird maßgeblich durch den Ich-Erzähler induziert, der im einleitenden Kapitel sogleich die andalusische Abstammung seiner Geliebten betont und auf ihr „maurisches Blut“ (Ss. S.5) hinweist. Mit diesem kurzen historischen Hinweis gibt er dem kundigen Leser zu verstehen, dass Marylus Ahnen aus Al-Andalus stammen und somit aus jenem islamischen Reich, das sich zwischen dem 8. und dem 15. Jahrhundert auch über das Territorium des heutigen Andalusiens erstreckte¹²⁵. Da Marylus Familie folglich seit Generationen in Südspanien ansässig ist, kann sie als ‚authentische‘ Spanierin bezeichnet werden, deren andalusische Herkunft durch die Verweise auf GARCÍA LORCAS Gedichte zusätzlich unterstrichen wird.

Diese exponierten Verweise auf Marylus Besonderheit lenken die Aufmerksamkeit des Lesers mit Beginn des Romans sogleich auf die spanischen Motive. Der Rezipient fühlt sich aufgrund der ungewöhnlichen Einleitung geradezu aufgefordert, dem Spanischen in diesem Werk besondere Beachtung zu schenken. Im Verlauf der Lektüre fallen ihm daher nicht nur die markierten Zitate aus dem *Romance Sonámbulo* auf. Er entdeckt darüber hinaus weitere, nicht derart auffällige spanische Anspielungen, die jedoch nicht auf die Spanierin Marylu verweisen sondern auf Rudolf Ferrer.

Das Interesse für die Beziehung des Protagonisten zu seinem Geburtsland, welches er nie explizit namentlich erwähnt, wird maßgeblich durch die im Roman eingeflochtenen spanischsprachigen Textpassagen geweckt. Ferrer bspw. drückt seine Gefühle für die geliebte Frau auf Spanisch aus:

„Täglich einmal dachte ich an sie und kam mir vor wie einer jener Mönche des Mittelalters, der beim Angelusläuten sein Gebet für die heilige Jungfrau sprach. Heute

¹²⁵ Für weiterführende Informationen zur Geschichte Al-Andalus´ siehe CHEJNE 1999, S.13ff; TUÑÓN DE LARA, VALDEÓN BARUQUE, DOMÍNGUEZ ORTIZ 1999, 73ff.

verhinderte das Telefongespräch meine tägliche Devotion (Marylu adoro y en Marylu creo y a Marylu amo)“ (Ss. S.81f).¹²⁶

Auch Marylu teilt sich in der nach Leipzig gesendeten Postkarte auf ihrer Muttersprache mit¹²⁷. Neben diesen unübersetzten Gefühlsäußerungen, die nur einem kundigen Leser verständlich sind, werden im Erstling mehrere Gespräche zwischen dem Protagonisten und den Brüdern Pinto dargestellt¹²⁸. Diese eigentlich auf Spanisch erfolgenden Unterhaltungen, die jeweils mit spanischen Redewendungen oder Sätzen beginnen und auch im Sprachduktus spanische Ausdrücke enthalten, werden auf Deutsch wiedergegeben. Der Erzähler übersetzt für den deutschsprachigen Leser die spanischen Passagen sinngemäß und teilt ihm dergestalt mit, was die drei Messebesucher, die mit dem „Akzent der Zigeuner aus Andalusien“ (Ss. S.29) sprechen, in ihrer Muttersprache äußern. Besagte deutsch-spanische Konversationen, die weder für den Romanverlauf noch für die Werkproblematik bedeutsam sind¹²⁹, dienen ausschließlich der Darstellung und Betonung von Ferrers exzellentem Spanisch. Seine im Leipzig der 50er Jahre ungewöhnlichen Fremdsprachenkenntnisse¹³⁰ erregen die Neugierde des Lesers und dessen Aufmerksamkeit wird dadurch geschickt auf weitere, weniger markante Anspielungen gelenkt.

So erinnert der Nachname der Hauptfigur bei genauerer Betrachtung und entsprechenden Geschichtskennntnissen an den Pädagogen FRANCISCO FERRER GUARDIA, der 1909 als angeblicher Verantwortlicher für den als ‚semana trágica‘¹³¹

¹²⁶ [„Marylu verehere ich, und an Marylu glaube ich, und Marylu liebe ich“].

¹²⁷ „*Escribo estas lineas a bordo de la Seine y mi amor va con las nubes en dirección tuya. Un abrazo. Marylu*“ (Ss. S.90). [„Ich schreibe diese Zeilen, während ich über die Seine fahre, und meine Liebe schwebt mit den Wolken in deine Richtung. Ich umarme dich. Marylu“].

¹²⁸ Siehe Ss. S.29f, 37f, 65f, 106, 108.

¹²⁹ Die Inhalte dieser Dialoge sind im Gesamtkontext des Romans von sekundärer Bedeutung, da sie entweder oberflächliche Themen behandeln oder Ferrers Anstellungsverhältnis als Messedolmetscher darstellen.

¹³⁰ „<<Hombre>>, sagte der eine, <<aquí estamos. Esto tiene que ser donde hay que enseñar toda la papelera que llevamos.>> Das wurde mit schneller Zunge gesprochen, zum Erstaunen der Einheimischen, die es vielleicht nicht als Sprache anzunehmen bereit waren, was da gesprochen wurde. [...] <<no es muy entretenido, caballeros – nicht sehr unterhaltsam, mit den Händen sprechen zu müssen>>, sagte ich und mischte mich ins Gespräch, was die Neugierde der Einheimischen verstärkte“ (Ss. S.29).

¹³¹ [„tragische Woche“]. Für weiterführende Informationen zur ‚semana trágica‘ siehe CARASA SOTO, MARCOS DEL OLMO, MARTÍNEZ FERNÁNDEZ 1991, S.29ff; SECO SERRANO 1995, S.143ff; TUÑÓN DE LARA 2000a, S.194ff.

bekanntem Generalstreik in Barcelona hingerichtet wurde. Da diese Exekution internationale Proteste auslöste und FERRER, wie FRIES im Nachwort anmerkt, seitdem als „spanischer Anarchist“¹³² bekannt ist, drängen sich beim Lesen dieses Nachnamens sofort Assoziationen mit Spanien auf. Auch Ferrers Vorliebe für die spanische Literatur und Kunst, seine Kenntnisse der Geschichte Spaniens sowie sein Hispanistikstudium erweisen sich vor diesem Hintergrund als ‚versteckte Hinweise‘¹³³.

Die in den Roman *Septembersong* eingeflochtenen spanischen Elemente dienen folglich der gezielten Induzierung des Leserinteresses. Die eingebauten Verweise auf die spanische Sprache, Literatur, Kultur und Geschichte bewirken, dass der aufmerksame Leser den Eindruck gewinnt, das Spanische sei nicht nur Marylus sondern auch Ferrers Besonderheit. Mit der Entdeckung dieses Charakteristikums setzt beim Rezipienten zeitgleich auch die Neugierde für die Herkunft der Hauptfigur ein.

Dieses beginnende Interesse an der Lebensgeschichte des Protagonisten wird sodann maßgeblich durch Ferrers auffallende Zurückhaltung und seine ungewöhnliche Fixierung auf die Gegenwart geschürt. Angesichts dieser merkwürdig anmutenden Befangenheit drängt sich dem Leser unwillkürlich die Frage auf, weshalb der Ich-Erzähler derart bemüht ist, die Vergangenheit auszuklammern. Bei der nun einsetzenden Beschäftigung mit Ferrers nur marginal thematisierten Erinnerungen an die eigene Kinderzeit, stößt der Rezipient alsdann, quasi unbeabsichtigt, auf die in der frühen Kindheit liegenden Ursachen für Ferrers schwerwiegende Existenzkrise. Die in *Septembersong* dargestellte Thematik eines äußerst problematischen Selbstfindungsprozesses gewinnt dergestalt eine zusätzliche Tiefendimension, und der emotionale Zugang des Lesers zum Protagonisten dieses Werkes ist geebnet. Die in den Roman gezielt eingesetzten spanischen Elemente fungieren somit als ‚Katalysator‘, denn sie führen eine intensivere Beschäftigung mit dem dargelegten Schicksal der Hauptfigur herbei.

¹³² FRIES 1997, S.133.

¹³³ Siehe Ss. S.5, 17, 31, 35, 42, 46f, 64, 90.

Das Spanische im Roman *Der Weg nach Oobliadooh*

Zu Beginn des Romans *Der Weg nach Oobliadooh* befindet sich Arlecq in einer ähnlichen Lebenssituation wie der Protagonist aus *Septembersong*, als dieser seine große Liebe Marylu kennen lernt. Genauso wie die „andalusische Prinzessin“ (Ss. S.8) Ferrer (vorübergehend) ein „Leben weltlicher Sorglosigkeit“ (Ss. S.33) ermöglicht, wird auch für Arlecq die Liebe einer Frau zum Ausweg aus seiner „privaten Misere“¹³⁴, aus seiner tiefempfundenen Identitätskrise.

Abgeklärt und desillusioniert glaubt Arlecq, im „ewig Weiblichen“ das Einzige in der Welt der Banalitäten und der Lügen entdeckt zu haben, „an das man sich noch halten könnte“ (Oo. S.99). Die Macht der Liebe wird zu seiner letzten Hoffnung, und diese scheint sich zu erfüllen, als er der Spanierin Isabel begegnet. Diese „Fremde im fremden Land, leicht und willig in ihrer Zigeunermelancholie“ (Oo. S.20), fasziniert Arlecq, und er verliebt sich in sie, geht mit ihr eine Beziehung ein. An ihrer Seite fühlt er sich geliebt und geborgen, kann unbeschwert, selbstsicher und glücklich sein. „Isabel rettet ihn“ (Oo. S.15) vor sich selbst, vor seinem Unmut und seinen quälenden Selbstzweifeln. Sie vermittelt ihm das Gefühl der „erfüllten Liebe“ und wirkt damit positiv auf sein aufgewühltes Seelenleben und sein zerrüttetes Selbstgefühl.

Für den Protagonisten ist Isabel eine „ungewöhnliche Geliebte“ (Oo. S.19f), denn ihre Faszination und Anziehungskraft geht von ihrem fremden Wesen, von ihrer spanischen Herkunft, aus, die Arlecq wiederum an seine glückliche Kindheit in Spanien erinnert. Diese gemeinsame spanische Herkunft spielt in Arlecqs und Isabels Liebesbeziehung eine fundamentale Rolle.

Die Bedeutung des Spanischen in dieser Liebesgeschichte wird dem Leser im einleitenden Kapitel bereits durch den Einsatz der spanischen Sprache nahe gebracht. Im *Südlichen Vorspiel* unterhalten sich Arlecq und Isabel in ihrer Muttersprache miteinander, lenken dadurch sogleich die Aufmerksamkeit auf sich. Die unübersetzten spanischen Passagen vermitteln, unabhängig von ihrem Verständnis, schnell den Eindruck, dass diese Fremdsprache die Liebenden miteinander verbindet. Die

¹³⁴ FRIES 1985b, S.96.

Verwendung der spanischen Sprache erzeugt eine „Aura der Exklusivität“¹³⁵ und Intimität, hebt die beiden von ihrer deutschen Umgebung ab und gestaltet damit das Spanische zur Besonderheit dieser Beziehung. Genauso wie die Mädchen in der Milch-Bar ihre Neugierde nicht zähmen können, „als sie Isabels schnellen Zigeunerrhythmus hören“ (Oo. S.30)¹³⁶, wird auch das Interesse des Lesers auf dieses ungewöhnliche Paar gelenkt¹³⁷.

Die spontane Leseimpression, das Spanische sei das Besondere dieser Figuren, wird zudem durch die Dialoginhalte der beiden verstärkt. Arlecq und Isabel unterhalten sich im Verlauf des ersten Kapitels über das spanische Weihnachtsfest, die Zweite Republik, den Bürgerkrieg sowie über die Inquisition. Ihre Gespräche kreisen fast ausschließlich um spanische Themen, sodass das Spanische auch hier als markantestes Merkmal der Liebenden in Erscheinung tritt.

Um diese Besonderheit der Liebesbeziehung erkennen zu können, ist weder das sprachliche noch das inhaltliche Verständnis der spanischen Passagen zwingend notwendig. Die Außergewöhnlichkeit erschließt sich bereits durch den spontanen Leseindruck, der nicht verstärkt wird, wenn man Isabels saloppe Redewendungen¹³⁸ oder etwa das Gespräch über die PASIONARIA und die Sierra de Guadarrama versteht.

Während das Spanische als besonderes Charakteristikum der Liebenden folglich unmittelbar mit Romanbeginn offensichtlich wird, ist die Bedeutung der verwendeten Spaniensymbolik im einleitenden Kapitel jedoch noch nicht ersichtlich. Erst die Lektüre der Kapitel *Arlecq, historisch* und *Noch einmal im gestern* ermöglicht es dem Leser,

¹³⁵ SENFT 1988, S. 87.

¹³⁶ Mit dem Begriff „Zigeunerrhythmus“ (Oo. S.30) wird auf den andalusischen Dialekt angespielt, der dem „Akzent der Zigeuner in Andalusien“ (Ss. S.29) entspricht.

¹³⁷ Die Relevanz dieses Einsatzes des Spanischen wird durch den kurzen Vergleich mit einem weiteren, ebenfalls in dieser Sprache geführten Gespräch deutlich: Im Kapitel *Die Werft* spricht Arlecq in seiner Funktion als Dolmetscher mit einem bolivianischen Staatsgast, der, wie ausdrücklich erwähnt wird, keinerlei Deutschkenntnisse besitzt (Oo. S.242f, 247). Da diese eigentlich auf Spanisch erfolgte Unterhaltung ausschließlich in deutscher Sprache wiedergegeben wird, muss dem expliziten Gebrauch des Spanischen im einleitenden Kapitel eine besondere Funktion zukommen.

¹³⁸ Isabels Verwendung der Muttersprache ist hier auf einige Alltagssprachliche Redewendungen beschränkt, mit denen sie ihren Übermut („chico“ [„Junge“] (Oo. S.13); „qué va“ [„nie im Leben“] (Oo.S.15)) und ihre Betroffenheit („Qué mal agüero“ [„welch schlechtes Omen“] (Oo. S.29)) ausdrückt. SENFT 1988, S.80.

durch die Einblicke in das Seelenleben der Hauptfigur, im Nachhinein die psychologischen Implikationen des Spanischen zu erkennen.¹³⁹

Aus den retrospektiven Kapiteln geht hervor, dass der Protagonist nicht nur Liebe für Isabel empfindet, sondern mit ihr auch ganz andere, teilweise unbewusste Hoffnungen und Erwartungen assoziiert. Diese Frau weckt bei Arlecq, der den Großteil seines Lebens in Deutschland verbracht hat und kaum konkrete Erinnerungen an seine Heimat besitzt¹⁴⁰, ein Zugehörigkeitsgefühl zu Spanien. Da dem Protagonisten eine Integration in die DDR-Gesellschaft schwer fällt, ist er, als Isabel ihn an seine spanische Herkunft erinnert, geradezu beseelt von dieser wiederentdeckten Verbindung zu seinem Geburtsland. Gleichzeitig meint er, in Isabels Liebe auch das schmerzlich vermisste Gefühl der kindlichen Geborgenheit und Sicherheit wieder gefunden zu haben¹⁴¹. Sein seit dem Umzug existentes Verlangen, sein unbedingtes Bedürfnis nach mütterlicher Wärme, Fürsorge und Zuwendung wird nun erfüllt¹⁴². Mit Beginn der Liebesbeziehung kann Arlecq sich „an der Seite Isabels wieder mehr im Reiche der Mütter fühlen“ (Oo. S.20), denn sie lässt seine längst verloren geglaubte, glückliche Vergangenheit wieder aufleben.

Die durch Isabel ausgelösten Emotionen und Erinnerungen an die unbeschwerte, sorglose Kinderzeit beeinflussen Arlecqs Gefühle für diese Frau indes massiv. Er liebt sie zwar, begehrt sie auch, doch primär verbindet er mit ihr seine verlorene Heimat. Die aufrichtige Liebe zu ihr wird durch diese eminente Verbindung zu Spanien getrübt. Seine Gefühle für Isabel beinhalten eine rein egoistische Funktion, denn Arlecq

¹³⁹ SENFT 1988, S.66.

¹⁴⁰ Im Verlauf des Romans entsteht der Eindruck, dass Arlecq sich nur noch sehr vage an die auf der Iberischen Halbinsel verbrachte Zeit erinnern kann. Er entsinnt sich zwar bspw. einer Seilbahnfahrt, die er als kleiner Junge mit seinem Vater in Spanien unternommen hat (Oo. S.18f), doch bei der Konzeption seines autobiographischen Romans klammert er die ersten Jahre seiner Kindheit vollständig aus (Oo. S.65ff).

¹⁴¹ „Dann verwechselt er Isabel mit einer früheren, sehr viel früheren Zeit. Seine Mutter, oder war es das Dienstmädchen, sagte, vor Hunden, die an der Leine gingen, brauche man sich nicht zu fürchten. Auch auf Isabels Brüste konnte man das Gesicht legen“ (Oo. S.13).

¹⁴² Dieser Eindruck des Protagonisten wird durch Isabels Verhalten und die Gefühle, die sie ihm entgegenbringt, hervorgerufen: „Isabel in ihrer unverletzten Schlankheit fürchtet sich vor dem Mütterlichen, was verständlich ist. Ein wenig aber gibt sie doch davon in ihrer Liebe zu Arlecq“ (Oo. S.20).

versucht durch diese Liebesbeziehung, sein ideelles Spanien und die damit verbundenen positiven Empfindungen zu reaktivieren.¹⁴³

Die eingangs konstatierte Verbesserung von Arlecqs Gemütszustand, sein wiederhergestelltes Selbstwertgefühl und Selbstvertrauen verdankt der Protagonist tatsächlich Isabel, doch es ist nicht ihre Liebe, die diese Verwandlung hervorruft. „Isabel rettet ihn“ (Oo. S.15), indem sie ihm die Möglichkeit bietet, sich seiner spanischen Identität bewusst zu werden. Sie verschafft ihm dadurch einen „Ausweg aus seiner Biographie“ (Oo. S.89), aus seiner Identitätskrise.¹⁴⁴

Bei diesem einsetzenden Selbstfindungsprozess ist, neben Isabels Einfluss, auch die Imagination des Protagonisten von zentraler Bedeutung. Arlecq besitzt eine „leicht erregbare Fantasie“ (Oo. S.190), selbst im alltäglichen Leben „wirft er über alles, was er sieht, hört, schmeckt, das Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“. Diese Fähigkeit, die Realität in Gedanken verändern zu können, wird zur treibenden Kraft, als Arlecq sich seiner spanischen Vergangenheit bewusst wird. Bestrebt, sich eine neue spanische Persönlichkeit zu erschaffen, setzt er seine Phantasie nun gezielt ein, um imaginative „Verbindungslinien“ (Oo. S.25f) zu seinem Geburtsland aufzubauen. Unter Zuhilfenahme seiner Kenntnisse der spanischen Literatur, Kultur und Geschichte lässt er in Gedanken seine verlorene Heimat wieder aufleben.¹⁴⁵ Er verwandelt Isabels Zimmer in das maurische Reich Al-Andalus¹⁴⁶ und zieht auch bei einem gemeinsamen Essen „Quer- und Direktverbindungen“ (Oo. S.38) zu Spanien¹⁴⁷.

Seine Bemühungen, die unmittelbare Gegenwart seinem Spanienideal anzupassen, beschränken sich jedoch nicht nur auf die deutsche Umgebung, sondern schließen auch

¹⁴³ SENFT 1988, S. 67ff.

¹⁴⁴ BRUNS 1992, S. 84f.

¹⁴⁵ SENFT 1988, S. 81ff.

¹⁴⁶ „Hier zwischen den Korbsesseln Frau Cecilias war Al-Andalus“ (Oo. S.13). In Arlecqs Phantasie ist dieses historische Reich für ihn gleichbedeutend mit dem aktuellen Spanien. Seine Assoziation mit Al-Andalus ist lediglich auf Isabels andalusische Herkunft zurückzuführen.

¹⁴⁷ „Weißwein lockt mit der trügerischen Kühle eines glatten Meers in den Gläsern. Sandfarbenedes Brot vertritt den Strand. Auch der Himmel über der Stadt ist der gleiche Himmel des Mittags wie über dem Meer“ (Oo. S.22). Da sowohl Isabel (Oo. S.13) als auch der Protagonist an einer „Meeresküste“ (Oo. S.66) geboren wurden, Arlecq zudem mit Isabels Gestalt das Meer assoziiert (Oo. S.11), liegt die Schlussfolgerung nahe, dass Strand und Meer für Arlecq Spanien symbolisieren.

Isabel mit ein. Selbst bei der geliebten Frau versucht der Protagonist, Verbindungslinien zu seinem Heimatland herzustellen, scheint bei ihrem Anblick ausschließlich ihre spanische Herkunft, ihre andalusischen Wesensmerkmale, wahrzunehmen. Für ihn wird das Spanische an Isabel zu ihrer Besonderheit, zu ihrem spezifischen Charakteristikum, das es im Sinne seiner Spanienevozierung zu akzentuieren gilt. Er betrachtet sie mit seinem „bibliophilen Blick“ und sucht nach Bezügen zu Frauenfiguren aus der spanischen Literatur. In Gedanken beginnt er, inspiriert durch diese literarischen Assoziationen und Vergleiche, Isabel zum Idealbild einer Spanierin zu stilisieren.

Die Idealisierung der Geliebten setzt mit der bewussten Veränderung ihres Vornamens ein. Dem Protagonisten erscheint es unpassend, die geliebte Frau „Maria Dolores“ zu nennen, denn er verbindet mit diesem Namen einen auf ihn anrühlich wirkenden Bolero. Arlecqs negativer Eindruck des Boleros *María Dolores* von GARCÍA MORCILLO und MORCILLO UCEDA wird durch folgende Liedzeile generiert: „Maria Dolores te mueves mejor que las olas“¹⁴⁸. Er lehnt demnach nicht das gesamte Musikstück ab, sondern empfindet lediglich den Kommentar zu María Dolores´ graziler, wellengleicher Körpersprache als unschicklich. Da er der Meinung ist, der „Refrain des Liedes gehe ihr nach wie ein schlechter Ruf“, beschließt er, sie stattdessen nach einem Gedicht von LUIS DE GÓNGORA „Isabel“ zu nennen.

Er kann sich dabei allerdings nicht am Inhalt der Romanze orientiert haben, denn diese beschreibt die unglückliche Liebe der weinenden und eifersüchtigen Isabel, die sich von ihrem Geliebten vernachlässigt und ungerecht behandelt fühlt.¹⁴⁹ Arlecq folgt bei der Gedichtsauswahl eher einer spontanen Eingebung und lässt sich von den ihm plötzlich einfallenden Versen inspirieren: „Las flores del romero niña Isabel hoy son flores azules mañana seran miel“ (Oo. S.11)¹⁵⁰. Diese willkürliche Vorgehensweise bei der Namenswahl erweckt den Eindruck, dass die Entscheidung für GÓNGORAS Gedicht weder inhaltlich noch rein ästhetisch motiviert ist. Vielmehr scheint es, als sei das Renommee des Autors ausschlaggebend gewesen. Anscheinend empfindet Arlecq den

¹⁴⁸ [„María Dolores du bewegst dich besser als die Wellen“].

¹⁴⁹ Siehe GÓNGORA 1998, S. 173ff.

¹⁵⁰ [„Die Blumen des Rosmarins, Mädchen Isabel, sind heute blaue Blumen, morgen werden sie Honig sein“].

Namen aus einem Gedicht des berühmten GÓNGORA als weitaus angemessener für seine große Liebe als den aus einem Bolero.

Auch bei der Betrachtung der Geliebten ist der Protagonist um eine literarische Überhöhung bemüht. Er lässt sich zu einem Vergleich mit der Figur aus GARCÍA LORCAS *Romance de la pena negra* hinreißen: „Sie war so schön wie Soledad Montoya“ (Oo. S.13). Folgt man dieser Assoziation, so ist Isabels Haut kupferfarben und ihre Brüste, die ihn zur Stilisierung inspirieren, sind „Amboßhörner, / die vom Ruß des Rauchs gebeizt, / seufzen runde, dunkle Lieder.“¹⁵¹

Die Schönheit dieser Gestalt GARCÍA LORCAS, auf die Arlecq mit seinem Verweis abzielt, steht jedoch nicht im Mittelpunkt der Romanze. In diesem Gedicht wird stattdessen das unsägliche Liebesleiden der Soledad Montoya beschrieben, die desillusioniert am Morgengrauen feststellen muss, dass ihr Geliebter nicht erschienen ist. Verzweifelt über dieses Fernbleiben weint sie bittere Tränen, wird sich ihrer immensen Einsamkeit bewusst. Die im Verlauf der Nacht beginnenden Liebesqualen wandeln sich, wie der Titel bereits andeutet, im Morgengrauen zur „schwarzen Pein“¹⁵², welche sich auch in Soledad Montoyas äußeren Erscheinung niederschlägt. Ihr eingangs kupferfarbener, attraktiver Körper und auch ihre Kleidung verändern sich, wechseln ihre Farben und werden ebenso schwarz wie die Liebesqualen der Soledad Montoya.¹⁵³

Das durch den Verlust der Schönheit symbolisierte tragische Schicksal dieser Frauengestalt scheint jedoch von Arlecq bei der Wahl des Gedichtes nicht bedacht worden zu sein. Seine Entscheidung für dieses Werk erweckt eher den Eindruck, dass er, ähnlich wie bei GÓNGORA, auch hier nicht den Inhalt der Romanze sondern deren Verfasser berücksichtigt hat. GARCÍA LORCA, der zu den bedeutsamsten Literaten Spaniens zählt¹⁵⁴, und sein Œuvre, das bekannt ist für die andalusischen, volkstümlichen Motive¹⁵⁵, eignen sich hervorragend zur Stilisierung der Geliebten. Der kurze Verweis auf das Gedicht *Romance de la pena negra* genügt, um nicht nur Isabels spanisches Aussehen zu akzentuieren. Gleichzeitig entsteht durch die suggerierte

¹⁵¹ GARCÍA LORCA 1982, S.160. Im Original heißt es: „Cobre amarillo, su carne, / Yunque ahumados sus pechos, / gimen canciones redondas.“ GARCÍA LORCA 1954, S.362.

¹⁵² GARCÍA LORCA 1982, S.160.

¹⁵³ CORREA 1970, S.57ff.

¹⁵⁴ JOSEPHS, CABALLERO 2001, S.13.

¹⁵⁵ ZULETA 1971, S.175; JOSEPHS, CABALLERO 2001, S.15ff.

Ähnlichkeit mit Soledad Montoya auch eine Verbindungslinie zum renommierten GARCÍA LORCA und zu seiner im *Romancero Gitano* offenkundigen Hinwendung zum Spanisch-Volkstümlichen.

Der Protagonist betrachtet indes nicht nur Isabel im Kontext von GARCÍA LORCAS *Romancero Gitano* sondern auch sich selbst. Als er den Namen einer spanischen Sherry-Marke liest, erinnert er sich sogleich an das Gedicht *Romance de la Guardia Civil Española*. Dieser spontanen Assoziation folgend, zitiert er den betreffenden Vers in der deutschen Übersetzung und nimmt dabei eine Änderung vor: „Mit drei Perserfürsten geht hinterher Pedro Arlecq“¹⁵⁶.

Diese hier vorgenommene Modifikation des Figurennamens ist keine Spielerei des literaturaffinen Protagonisten. Vielmehr verbirgt sich hinter diesem scheinbar kleinen Eingriff in den Originaltext ein geschickt inszenierter Identitätstausch. Arlecq stellt hier bewusst seinen eigenen Namen in die fiktive Umgebung des *Romancero Gitano*, nimmt stattdessen den Eigennamen der literarischen Figur an und wird dadurch gleichsam zu einer anderen Person, zu „Pedro Domecq“ (Oo. S.14).¹⁵⁷

Diese neue Persönlichkeit ermöglicht es dem Protagonisten der eigenen Realität und Identität zu entfliehen und verhilft ihm außerdem zu einem ausgeprägteren spanischen Selbstbewusstsein. Als Pedro Domecq kann sich Arlecq als ein fester Bestandteil der Figurenwelt des berühmten GARCÍA LORCA fühlen. Unabhängig von dem verwendeten Gedicht¹⁵⁸ erhält er all jene spanischen Attribute, die man mit den Gestalten dieses Poeten verbindet. Sein Zugehörigkeitsgefühl zu Spanien wird dadurch bestärkt und legitimiert, sodass der Protagonist meint, auf diesem Wege zu einem ‚authentischen‘ Spanier zu werden.

Arlecqs Bemühungen, literarische Vorbilder zu finden, mit denen er seine Heimat evozieren, sich selbst und die geliebte Frau zu spanischen Idealbildern stilisieren kann,

¹⁵⁶ Im Original heißt es: „Detrás va Pedro Domecq / con tres sultanes de Persia.“ GARCÍA LORCA 1954, S.381; „Mit drei Perserfürsten geht / hinterher Pedro Domecq.“ GARCÍA LORCA 1982, S.178.

¹⁵⁷ SENFT 1988, S. 85.

¹⁵⁸ Der Inhalt dieser Romanze kann für Arlecqs Identitätstausch nicht relevant sein, denn dieses Gedicht handelt von den Grausamkeiten der spanischen Guardia Civil gegenüber den Zigeunern. Siehe CORREA 1970, S.69f; ZULETA 1971, S.235f.

fallen aufgrund ihrer Willkürlichkeit und Unbedachtsamkeit auf. Er wählt die Romanzen nicht sorgfältig aus, verwendet für seine Idealisierung thematisch gänzlich ungeeignete Gedichte, zitiert mitunter falsch oder ohne ersichtlichen Grund¹⁵⁹. Diese forcierten literarischen Adaptionen zeugen von Arlecqs unbedingtem Wunsch, sich seiner spanischen Vergangenheit zu vergewissern. Isabel hat ihm einen „Ausweg aus seiner Biographie“ (Oo. S.89) aufgezeigt, doch er kann dieses neue „bessere Selbst“ (Oo. S.20) nur mittels seiner Phantasie finden.

Seine permanenten Bemühungen, literarische Quer- und Direktverbindungen zu knüpfen, sind verzweifelte Versuche der Reaktivierung und Legitimierung seiner wiederentdeckten spanischen Persönlichkeit. Im Gegensatz zu Isabel, die „alles mit sich führt, was sie verließ, andere Städte und Flüsse, Meersalz und Muscheln“ (Oo. S.16), besitzt Arlecq nur diffuse Erinnerungen an seine Kindheit in Spanien. Er benötigt infolgedessen seinen „bibliophilen Blick“, seine Kenntnisse der spanischen Literatur, Kultur und Geschichte. Er muss, „über alles, was er sieht, hört, schmeckt, das Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“ werfen, um sich die verlorene Heimat vorstellen und sich selbst eine spanische Identität erschaffen zu können.

Bei dem Versuch, eine neue, literarisch inspirierte Persönlichkeit zu kreieren, muss der Protagonist allerdings feststellen, dass er seine angenommene Identität als Pedro Domecq nicht permanent aufrechterhalten kann. Er sieht schnell ein, dass er sich bei seiner Selbstfindung nicht in GARCÍA LORCAS fiktive Figur verwandeln und in Phantasiewelten flüchten darf, da er sonst „als Phantom neben Isabel stehen“ (Oo. S.16) würde.

Trotz dieser Erkenntnis, die ihn dazu zwingt, den eigenen Namen wieder anzunehmen und sich seiner Selbst bewusst zu werden, bricht er die Stilisierung der geliebten Maria

¹⁵⁹ GARCÍA LORCAS Romanze *San Gabriel* wird von Arlecq nicht nur ungenau zitiert, sie steht auch in keinem erkennbaren Zusammenhang zum aktuellen Romangeschehen: „Hier war Al-Andalus, das durch einen illegitimen Beischlaf an die Afrikaner gekommen war. **Asunción** de los Reyes, sagte Arlecq, gut gelaunt und schlecht gekleidet, öffnet ihre Tür dem Stern, der daherkam auf der Straße“ (Oo. S.13). Im Original heißt es: „**Anunciación** de los Reyes, / bien lunada y mal vestida, / abre la puerta al lucero / que por la calle venía.“ (García Lorca 1954, S.369, im Original nicht hervorgehoben). Außerdem weist SENFT darauf hin, dass auch das mehrfach angeführte Gedicht *Romance del rey moro que perdió Alhama* von der Originalfassung abweicht. SENFT 1988, S.83.

Dolores nicht ab. Stattdessen idealisiert Arlecq sie im Verlauf der Liebesbeziehung weiterhin, bis er sie letztendlich nicht mehr als reale Person wahrnehmen kann:

„über ihren Augen siehst du alles an ihr die schulterlangen Haare die Gestalt nur in impressionistischen Umrissen vielleicht noch ein Goya-Bild es flirrt es flimmert nirgend Kontur aber große Augen wie gesonderte Lebewesen mit Wimpern bewehrt die beim Küssen an Spinnen denken lassen die dir sanft übers Gesicht streichen“ (Oo. S.12f).

Nicht nur diese Beschreibung sondern auch Arlecqs Reaktion auf die Ankündigung von Isabels Besuch, sein spontaner Impuls *Die Habanera* zu pfeifen (Oo. S.112), veranschaulicht das Ausmaß der vorgenommenen Idealisierung. Obgleich der Protagonist in Isabel schon früher die Züge einer spanischen Zigeunerin gesehen hat, nimmt seine Verklärung mit den Gedanken an GEORGES BIZETS Oper *Carmen* nun stereotype Formen an.

Mit dieser geknüpften Verbindungslinie wird letztlich die Unmöglichkeit der Liebesbeziehung evident. Arlecqs Liebe zu Isabel ist zum Scheitern verurteilt, sie kann in der Realität nicht mehr bestehen, da der Protagonist die Geliebte nicht mehr als Individuum wahrnimmt. Für ihn heißt Maria Dolores nicht nur nach GÓNGORA „Isabel“ (Oo. S.11), sie ist im Verlauf ihrer Liebesbeziehung auch zu Isabel geworden – zu einer „Kunstfigur“¹⁶⁰, die ebenso wie BIZETS Titelheldin den prototypischen Idealvorstellungen einer Spanierin entspricht¹⁶¹.

Den Implikationen dieses komplexen „Koordinatensystems der Vorstellungskraft“ zu folgen, fällt bei einer oberflächlichen Lektüre des einleitenden Kapitels schwer. Der Leser fühlt sich schnell wie Isabel, die aus Unwissenheit Arlecqs literarische Anspielungen als „Unsinn“ abtut, ihn als „Schwindler“ und „Phantast“ (Oo. S.13f, 23) bezeichnet. Obgleich der Rezipient zu Romanbeginn über den „bibliophilen Blick“ des Protagonisten, über seine Angewohnheit, Wirklichkeit und Phantasie zu verknüpfen,

¹⁶⁰ BÖTTIGER 1985, S.44.

¹⁶¹ In der Oper *Carmen* wird ein sehr plastisches Bild von Spanien präsentiert (MCCLARY 1992, S.51), das jedoch nicht dem authentischen Andalusien entspricht (JOSEPHS, CABALLERO 2001, S.19). In dieser stereotypen, „spanisch erscheinenden Atmosphäre“ (DEAN 1988, S.306) wirkt die Titelheldin Carmen schnell wie das Idealbild einer Spanierin.

informiert wird, erweist sich dieses Wissen um Arlecqs bildhaftes Denken als bald als unzureichend.

Das erschwerte Verständnis lässt sich darauf zurückführen, dass der Protagonist seine Verbindungslinien immer spontan knüpft und diese sodann übergangslos artikuliert. Seine Äußerungen mit den vielen Quer- und Direktverbindungen zu Spanien wirken dadurch auf den unkundigen Leser schnell verwirrend und unzusammenhängend, zumal auch der Erzähler keine zusätzlichen Erklärungen anbietet.

Insbesondere die literarischen Assoziationen und Verweise, die im Selbstfindungsprozess der Hauptfigur von zentraler Bedeutung sind, werden gänzlich unerklärt der Interpretation des Lesers überlassen. Ohne erläuternde Worte, ohne Übersetzung oder gar Angaben zu Werk und Autor wird GÓNGORAS Gedicht, aus dem immerhin der neue Name der Geliebten stammt, wiedergegeben. Auch bei dem in der Originalsprache zitierten Gedicht *Romance del rey moro que perdió Alhama*¹⁶² erfährt der Rezipient lediglich und erst bei der dritten Erwähnung, dass diese Romanze von der „Klage des maurischen Königs um sein Reich“ (Oo. S.25) handelt.

Selbst die äußerst bedeutsamen Assoziationen mit dem *Romancero Gitano* werden ohne expliziten Verweis auf GARCÍA LORCA und den Titel des verwendeten Werkes angeführt. Gänzlich unmarkiert und in deutscher Sprache wiedergegeben, lassen sich Arlecqs Aussagen nur schwerlich als Zitate GARCÍA LORCAS auslegen, zumal sich der Ursprung der Textstellen nur durch zwei ‚versteckte Hinweise‘ ermitteln lässt: Bei Arlecqs Identitätstausch mit dem fiktiven Pedro Domecq erwähnt der Erzähler, dass der Protagonist „den Romancero aus der Jackentasche“ (Oo. S.14) zieht und aus diesem vorliest. Diese Andeutung ist durchaus als vage zu bezeichnen, denn selbst durch das Verständnis des sofort auffallenden spanischen Wortes lässt sich der Hinweis nicht interpretieren. Zwar gibt das Fremdwort Aufschluss darüber, dass es sich bei dem Buch um eine Romanzensammlung handelt, doch nur über den Figurennamen kann man, bei Kenntnis des entsprechenden Gedichtes, auf GARCÍA LORCA schließen. Ähnlich verhält es sich auch mit der Anspielung, Soledad Montoya sei „eine Schwester des im Barranco verscharften Dichters“ (Oo. S.13). Auch in diesem Fall besitzt der spanische Begriff für

¹⁶² Siehe Oo. S.23, 24, 25.

‚Schlucht‘ durchaus Signalfunktion, garantiert jedoch nicht das Verständnis. Nur der Leser, der mit GARCÍA LORCAS Biographie vertraut ist und demzufolge weiß, dass der im August 1936 ermordete Dichter wahrscheinlich in der Schlucht von Viznar getötet wurde¹⁶³, kann den Hinweis deuten; vorausgesetzt er lässt sich durch die erwähnte Verwandtschaftsbeziehung nicht irritieren.

Der im Kontext der GARCÍA LORCA-Anspielungen festgestellte Einsatz der spanischen Begriffe als Signalwörter lässt sich verallgemeinert auf den generellen Gebrauch dieser Sprache übertragen. Dem Spanischen kommt im einleitenden Kapitel eine Schlüsselfunktion zu, die eine geradezu ‚katalytische‘ Wirkung besitzt.

Der von Arlecq und Isabel gesprochene „Zigeunerrhythmus“ (Oo. S.30) lenkt mit Romanbeginn die Aufmerksamkeit des Lesers sofort auf das vorgestellte Liebespaar und lässt gleichzeitig das Spanische als ihre Besonderheit erscheinen. Diese Induzierung der Neugierde wirkt bei dem spanischkundigen Leser besonders intensiv, da dieser die privaten Unterhaltungen der Liebenden verstehen kann. Zu seinem Amusement ist er, im Gegensatz zu den Mädchen in der Milch-Bar, in der Lage, den in der deutschen Umgebung exklusiv und intim erscheinenden Gesprächen zu folgen. Seine Aufmerksamkeit verlagert sich dadurch unwillkürlich auf diese Konversationen, und er beginnt, den deutsch-spanischen Dialogen besondere Beachtung zu schenken.

Ist einmal das Interesse an den spanischen Textpassagen geweckt, fallen auch die eigenartig anmutenden Bemerkungen des Protagonisten auf. Der Leser, verwundert über solch sonderbare Kommentare, erinnert sich an Arlecqs eingangs erwähnten „bibliophilen Blick“ und bemerkt, dass all diese skurril anmutenden Äußerungen Anspielungen auf die spanische Literatur und Geschichte sind.

Der Zugang zu Arlecq und dem „Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“ ist damit geebnet, und der Leser befindet sich nun in einer privilegierten Position. Ähnlich wie der Gebrauch der Muttersprache die Verliebten miteinander verbindet und ein Gefühl der Exklusivität und Intimität erzeugt, wird durch die Einsicht in die „Arlecqschen Denkkonzeptionen“ (Oo. S.58) eine intensive Beziehung zwischen Hauptfigur und Rezipient aufgebaut. Der von Isabel unverstandene Protagonist findet im

¹⁶³ Siehe GIBSON 1998, S.659ff.

spanischkundigen, aufmerksamen Leser einen ‚Verbündeten‘, der seine Gedanken und Gefühle nachvollziehen und verstehen kann. Dieses hervorgerufene Rezeptionsverhalten wirkt über das einleitende Kapitel hinaus, fördert die Auseinandersetzung und Identifikation mit der Figur des Arlecq.

Die Intensivierung des Interesses und Mitgefühls wird neben dem Verständnis der ‚Arlecqschen Denkkonzeptionen‘ auch durch die Antizipation des tragischen Verlaufs der Liebesbeziehung generiert. Im einleitenden Kapitel wird die glückliche Liebe zwischen dem Protagonisten und der Spanierin Isabel beschrieben. ‚Soviel Glück ist mit ihnen am Beginn ihrer Geschichte‘, das es geradezu ernüchternd wirkt, sogleich vom traurigen Ende dieser noch zu schildernden Liebesgeschichte zu erfahren. Während in der Romangegenwart die Verliebten ‚das Glück des Augenblicks‘ genießen, weiß der Leser bereits, dass Arlecqs ‚erfüllte Liebe‘ (Oo. S.16ff) tragisch endet, da Isabel aufgrund einer Schwangerschaft einen anderen Mann heiraten wird. Das dargestellte Glück des Liebespaares wird daher für den Rezipienten überschattet von einem Gefühl der Anteilnahme und des Bedauerns. Diese im einleitenden Kapitel mitschwingende Tragik wird durch mehrere Andeutungen¹⁶⁴ und insbesondere durch Arlecqs Kommentare verstärkt. Der Protagonist spielt des Öfteren, wenngleich gänzlich unbeabsichtigt, auf das Scheitern seiner großen Liebe an. Er prophezeit Isabel ihre später tatsächlich eintretende Schwangerschaft (Oo. S.132), und auch seine geknüpften Verbindungslinien verweisen mehrfach auf den traurigen Ausgang der Liebesgeschichte.

Der ihm bevorstehende Liebeskummer klingt bereits in dem ausgewählten Gedicht von GÓNGORA an. Als Arlecq, bestrebt die Geliebte zu idealisieren und zu ‚hispanisieren‘, ihre Umbenennung beschließt, lehnt er ironischerweise das Lied ab, das für sein Vorhaben geradezu prädestiniert scheint. Anstatt das Musikstück beizubehalten, in dem nicht nur die Liebe zu María Dolores besungen sondern auch das Spanische an ihr gerühmt wird¹⁶⁵, wählt er GÓNGORAS Romanze. Er entscheidet sich damit für ein Gedicht, das im Gegensatz zum verschmähten Bolero nicht die Liebe preist, sondern

¹⁶⁴ Siehe Oo. S.17, 30f, 39. Auch Isabels mehrfach erwähnte Untreue (Oo. 12, 24, 36, 88f) vermittelt dem Leser schnell den Eindruck, dass diese Beziehung keine Zukunft haben kann.

¹⁶⁵ Siehe GARCÍA MORCILLO, MORCILLO UCEDA 1949.

inadäquaterweise das Liebesleiden thematisiert. Entgegen der Absichten des Protagonisten wirkt somit diese Namensänderung auf den kundigen Leser nicht idealisierend und verschönernd. Vielmehr scheint es, als sei die spontane Assoziation mit Schmerzen, die der Name „Maria Dolores“ unwillkürlich hervorruft¹⁶⁶, durch die Umbenennung in „Isabel“ (Oo. S.11) intensiviert und als Liebesqualen spezifiziert worden.

Auch der getroffene Vergleich der geliebten Frau mit der Figur aus GARCÍA LORCAS *Romance de la pena negra* weckt unheilvolle Vorahnungen. Arlecq wählt das Gedicht zwar nur aus, um Isabels Schönheit und ihr spanisches Aussehen zu betonen, doch der kundige Leser verbindet unverzüglich mit der angesprochenen äußeren Ähnlichkeit die „schwarze Pein“¹⁶⁷ der Soledad Montoya. Die in der Romanze beschriebenen unsäglichen Liebesqualen und die große Einsamkeit wirken infolgedessen wie ein Verweis auf die zukünftigen Ereignisse.

Diese erzeugte Vorahnung wird zusätzlich verstärkt, als Arlecq in Gedanken aus Isabel „Chopins große dresdner Liebe Maria Wodzińska macht“ (Oo. S.21)¹⁶⁸. Der naive und unüberlegte Vergleich wirkt, kennt man die Biographie des Komponisten, geradezu wie ein schlechtes Omen. Sogleich an CHOPINS unglückliche Liebe zu dieser Frau erinnert¹⁶⁹, befürchtet man unwillkürlich, dass auch Arlecq beim Verlust der Geliebten in eine tiefe Lebenskrise stürzen könnte.

Die aufkommende Besorgnis wird durch das Wissen um Isabels große Bedeutung für Arlecq noch verstärkt, denn diese Frau verkörpert für den Protagonisten letztendlich sein ganz persönliches Spanien¹⁷⁰. Vor diesem Hintergrund liest sich Arlecqs Gedanke,

¹⁶⁶ Diese Assoziation lässt sich auf die wörtliche Bedeutung des Vornamens María Dolores zurückführen, der wortgetreu mit ‚María Schmerzen‘ zu übersetzen ist.

¹⁶⁷ GARCÍA LORCA 1982, S.160.

¹⁶⁸ Besagter ‚nicht-spanischer‘ Verweis wird im Folgenden im Sinne einer zusätzlichen Betonung von Arlecqs unbewussten Antizipationen kurz erläutert.

¹⁶⁹ Die Liebesbeziehung zwischen FRÉDÉRIC CHOPIN und MARIA WODZIŃSKA beginnt im September 1835, als der Komponist WODZIŃSKAS Familie in Dresden besucht. Ein Jahr später findet in Böhmen ihre heimliche Verlobung statt, die jedoch 1837 von WODZIŃSKA auf Drängen der Eltern aufgelöst wird. Die Nachricht der Annullierung und die endgültige Trennung lösen bei CHOPIN einen emotionalen Schock aus. Voller Trauer und tiefer Bestürzung bündelt er ihre Briefe zu einem Päckchen und versieht es mit den Worten „Moja biéda“ [‚mein Elend‘]. JANSEN 1999, S.80ff; RUGGIERI 1994, S.103ff.

¹⁷⁰ „Ich [Isabel], wo ich für die Spanische Republik stehe“ (Oo. S.14); „Die Farben der Republik sollte sie tragen“ (Oo. S.17).

Isabels Zimmer sei „Al-Andalus, das durch einen illegitimen Beischlaf an die Afrikaner gekommen war“, wie eine Vorwegnahme der künftigen Ereignisse. Der ahnungslose Arlecq spielt mit diesem historisch unpräzisen Kommentar¹⁷¹ auf eine, in Romanzenform überlieferte Legende der maurischen Eroberung Hispaniens an¹⁷². Der Sage nach wird die Invasion der Mauren von dem Grafen Don Julián eingeleitet, der sich für die Schändung seiner Tochter durch den Westgotenkönig Don Rodrigo rächen möchte. Um die Entehrung Florindas, die in den Romanzen als La Cava geführt wird, zu vergelten, stiftet er Tarik, Herrscher von Tanger und Stadthalter von Muza, zur Eroberung des Königsreichs von Toledo an und führt damit den Untergang des Westgotenreichs herbei.¹⁷³ Bei der Lektüre des Kommentars scheint es infolgedessen geradezu, als beschwöre der Protagonist sein eigenes Schicksal herauf. Denn, wie der Leser bereits weiß, wird Arlecq sein ganz persönliches Spanien durch Isabels „illegitimen Beischlaf“ (Oo. S.13) genauso verlieren wie der Westgotenkönig sein Imperium.

Auch die Tatsache, dass der Protagonist mehrfach Auszüge aus dem *Romance del rey moro que perdió Alhama*¹⁷⁴ vorträgt, wirkt in diesem Kontext wie ein antizipierter Ausdruck seiner künftigen Gefühle. Im Übermut seines Liebesglücks zitiert Arlecq das Gedicht, in dem die ‚Reconquista‘, die Zurückeroberung der maurischen Gebiete durch die christlichen Nachkommen der Westgoten, thematisiert wird.¹⁷⁵ Er deklamiert leichthin die „Klage des maurischen Königs um sein Reich“ (Oo. S.25), ohne zu ahnen, dass auch ihm der Verlust seines fiktiven Spaniens bevorsteht.

Die unbewussten Verweise des Protagonisten auf das Ende seiner großen Liebe und die inhärente Tragik seines „Koordinatensystems“ intensivieren somit das Interesse und Mitgefühl für Arlecq. Die bereits mit Verständnis der „Arlecqschen Denkkonzeptionen“

¹⁷¹ Mit dem Terminus ‚Al-Andalus‘ wird das von Mauren im 8. Jahrhundert eroberte Gebiet der Iberischen Halbinsel bezeichnet. Da Arlecq sich mit seinem Kommentar auf ebendiese Eroberung bezieht, ist der Terminus falsch gewählt, da das islamische Reich Al-Andalus zu diesem Zeitpunkt noch nicht existierte. Siehe CHEJNE 1999, S.13ff; TUÑÓN DE LARA, VALDEÓN BARUQUE, DOMÍNGUEZ ORTIZ 1999, 73ff.

¹⁷² Siehe O.V. 1987a-d.

¹⁷³ LÉVI-PROVENÇAL 1995, S.8ff;

¹⁷⁴ Siehe O.V. 1987e, S.87ff.

¹⁷⁵ MARTÍNEZ INIESTA 05.06.2003.

abgebaute Distanz zur Hauptfigur wird beim Erkennen der tragischen Vorwegnahmen durch die Anteilnahme für Arlecqs bevorstehendes Schicksal ergänzt. Seine ungewollten Antizipationen auf den unheilvollen Ausgang der Liebesbeziehung schüren die Sorge des Lesers und damit auch die Neugierde für den Romanverlauf. Dem Autor gelingt es dergestalt, den Rezipienten unmittelbar nach Romanbeginn für die vorgestellte Werkthematik und -problematik zu begeistern, er animiert ihn geradezu zum Weiterlesen.

Der Einsatz spanischer Elemente zur Induzierung und Förderung des Leseinteresses erinnert an das Werk *Septembersong*. FRIES setzt in seinem Erstling das Spanische bewusst als ‚Katalysator‘ ein, um die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Gründe für Ferrers ausgeprägte Existenzkrise zu lenken. Bei der Konzeption des Debütromans *Der Weg nach Oobliadooh* behält er diese Funktionalisierung bei, verfeinert sie und baut sie weiter aus. Die Rekurse auf die spanische Sprache, Literatur, Kultur und Geschichte eröffnen dem Leser, genauso wie im Erstling, einen direkten Zugang zum Protagonisten und zur allgemeinen Werkthematik, intensivieren sein Interesse und Mitgefühl für das geschilderte Schicksal des Peter Arlecq.

Die vertiefte Rezeption beider Werke, die FRIES mittels der ‚katalytischen Wirkung‘ des Spanischen zu induzieren sucht, setzt allerdings einen aufmerksamen Rezipienten voraus. Dieser darf die eingeflochtenen Verweise und den Einsatz der spanischen Sprache nicht als „rätselhafte Anspielungen und unverständliche Satzketten“¹⁷⁶ einschätzen und überlesen. Er muss sich um das Verständnis dieser „manieristisch anmutenden“¹⁷⁷ Textpassagen bemühen, denn ansonsten verlieren sowohl die Hauptfiguren Ferrer und Arlecq als auch die Romane an Tiefendimension.

Auf diesen Einsatz des Spanischen als ‚Katalysator‘ scheint FRIES bei der Konzeption seiner nächsten drei DDR-Romane verzichtet zu haben. Bei der Lektüre der Werke *Das Luft-Schiff*, *Alexanders neue Welten* und *Die Väter im Kino* entsteht, gemäß SENFT,

¹⁷⁶ GERSTENBERG 1992, S.31.

¹⁷⁷ SCHÜTTE 12.10.1983.

vielmehr der Eindruck, den spanischen Elemente käme ausschließlich eine Komplementärfunktion zu.¹⁷⁸

B. *Das Luft-Schiff und Die Väter im Kino*

Der Protagonist Franz Xaver Stannebein

Der Roman *Das Luft-Schiff* beginnt mit den einleitenden Worten des fiktiven Autors und Erzählers Chico Jonas, der sein Vorhaben folgendermaßen beschreibt: „Das was hier erzählt werden soll, das wird eine Biographie. Die meines Großvaters, der ein Erfinder von Flugapparaten war“ (Ls. S.11). Voller Sympathie und Anteilnahme, gleichzeitig auch mit kritischer Distanz, zeichnet Chico in den Werken *Das Luft-Schiff* und *Die Väter im Kino* die Lebensgeschichte des Franz Xaver Stannebein nach. Um eine möglichst authentische Darstellung bemüht, setzt er sich mit den überlieferten Daten auseinander und diskutiert Stannebeins Werdegang mit seiner Mutter, den Kindern bzw. Hiob. Bei der Beschäftigung mit der Vita des Großvaters bemerkt er, dass dessen Leben von einem Traum geprägt ist – von dem Traum, ein berühmter Erfinder von Luftschiffen zu werden.

Als Stannebein in jungen Jahren zwei aufsteigende Heißluftballons erblickt, beschließt er, sich fortan der Aviatik zu widmen. Er engagiert sich im örtlichen Luftfahrtverein, setzt sich mit dem aktuellen Forschungsstand auseinander und entwickelt das Konzept eines Rotorflugzeugs. Um an das nötige Kapital für die Umsetzung seiner Entwürfe zu gelangen, übernimmt er als junger Mann die Auslandsvertretung deutscher Maschinen, verlässt seine Heimatstadt Leipzig und zieht nach Bilbao. Im Spanien des ausgehenden 19. Jahrhunderts wird er zu einem angesehenen Vertreter deutscher Patente, heiratet die Spanierin Matilde und gründet eine Familie. In den ersten Jahren seines beruflichen und privaten Erfolges scheint es zunächst, als habe Stannebein seinen Jugendtraum aufgegeben. Tatsächlich widmet er sich für einige Zeit seinem bürgerlichen Beruf, der Frau und den vier Kindern, bevor er heimlich beginnt, die Pläne für das Windmühlenluftschiff zu entwerfen. Über Jahre träumt er von einer Existenz als

¹⁷⁸ SENFT 1988, S.393.

ernsthafter Forscher, malt sich aus, wie er mit seiner Erfindung an die Öffentlichkeit tritt und als Genie gefeiert wird. Gewillt, sich als Erfinder zu profilieren, entscheidet er sich schließlich, Spanien und die Familie zu verlassen, um die „Berufung, die ihn lockt, zu ergreifen“ (Ls. S.53). Mitten im Ersten Weltkrieg reist er nach Deutschland und versucht, seine Luftschiffpläne zu verkaufen. Bei dieser Geschäftsverhandlung wird bereits augenfällig, dass Stannebein in seinem Erfindervahn jegliches Realitätsprinzip und Verantwortungsbewusstsein zu verlieren beginnt. „Ohne Bedenken“ (Ls. S.33) bietet er den unerprobten Flugapparat als bewährte Konstruktion an, zeigt keine Skrupel, sein „zum Wohle der Menschheit“ (Ls. S.155) erdachtes Luftschiff einer diktatorischen Militärregierung zu überlassen. Als der Versuch, die Pläne zu verkaufen, scheitert, lässt sich Stannebein von diesem Misserfolg nicht entmutigen. Er konzentriert sich stattdessen auf die Perfektionierung seiner Entwürfe und verliert dabei zusehends den Kontakt zur Außenwelt.

Diese Fokussierung auf die Pläne und der damit einhergehende progressive Realitätsverlust führen in den 30er Jahren dazu, dass der Protagonist zum Spielball politischer Interessen wird. Die NSDAP entscheidet sich, Stannebeins offensichtliche Weltentrücktheit gezielt auszunutzen, um in Spanien einen geheimen Flugplatz zu errichten. Wie von den deutschen Faschisten erwartet, durchschaut der realitätsferne Erfinder die eigentlichen Beweggründe der Sponsoren nicht, sondern reagiert mit Begeisterung auf ihr Angebot, Rollbahn und Luftschiff zu finanzieren. Verführt von der Vorstellung, sich als Forscher zu verwirklichen, ignoriert er die aufkommenden Zweifel. Anstatt seine Förderer auf den vertikalen Antrieb des Luftschiffs hinzuweisen, der den Rollfeldbau überflüssig werden lässt, unterzeichnet er blindlings den Vertrag. Als einige Monate später das Geld für die Konstruktion des Luftschiffs ausbleibt, seine Freunde ihn zudem vor den Investoren warnen, kommen ihm zwar Bedenken, doch er hält verbissen an seinem Vorhaben fest. Kurz nach Ausbruch des Bürgerkrieges klärt ihn sodann sein Schüler Sorigueta schonungslos über die wahren Hintergründe der großzügigen Förderung auf:

„Ihre Geldgeber, Don Paco, haben Sie von Anfang an hintergangen. Sie haben diesen Krieg gemeint, als sie die Rollbahn wollten. An Ihre Erfindungen haben sie dabei nicht im Traum gedacht. Dieser Krieg geht also ebenso gegen Ihre Pläne oder Phantasmagorien, [...] wie gegen uns, das Volk.“ (Ls. S.383).

Stannebein zeigt aber keine Einsicht, bemüht sich nicht, die bevorstehende Landung der deutschen Bomber zu verhindern. Selbst als er Zeuge des Kampfes um sein Rollfeld wird, sieht er von einer Intervention ab, denkt lediglich an die Rettung seiner Luftschiffpläne. Die Notwendigkeit der sofortigen Sicherstellung der Entwürfe treibt ihn letztendlich auch dazu, in den Bürgerkrieg einzugreifen. Er dringt in das provisorische Gefängnis der Nationalisten ein, rettet Sorigueta und anderen Republikanern das Leben, um auf diesem Wege den Tresorschlüssel zurückzuerhalten, den sein Schüler bei sich führt.

Mit der spektakulären Befreiung der Kriegsgefangenen wird Stannebeins egozentrische Lebenseinstellung evident. Sein gesamtes Agieren ist nur auf die Verwirklichung des Traumes ausgerichtet. Er ist derart darauf fixiert, sich als Erfinder zu profilieren, dass er die Realität nur im Kontext seiner Vision wahrnimmt. Die weit reichenden Konsequenzen dieser eingeschränkten Wahrnehmung werden im Roman *Die Väter im Kino* aufgezeigt:

„in diesem Krieg wird zum erstenmal in der Geschichte der Menschheit der Krieg von oben geführt, Bomben fallen auf eine unentschlossene Zivilbevölkerung, auf Bauern, die zum Markt in die Stadt gekommen sind“ (V. S.71).

An diesen verheerenden Bombenangriffen der faschistischen Luftwaffe ist Stannebein nicht mitverantwortlich, weil er blindlings auf das Angebot der NSDAP eingeht. Seine Mitschuld liegt vielmehr darin begründet, dass er bewusst die eigenen Zweifel und die Warnungen seiner Freunde ignoriert. Selbst als der Betrug offensichtlich ist, weigert er sich standhaft, sein Fehlverhalten einzugestehen, versucht nicht, das sich ankündigende Unglück abzuwenden. Stannebein träumt zwar von einer Existenz als berühmter Erfinder, doch er ist offensichtlich nicht bereit, die ethische Verantwortung eines jeden Forschers zu übernehmen. Seine Haltung hinsichtlich der unerwarteten Folgen des Vertragsabschlusses gleicht daher, so bezeichnet es der fiktive Autor und Erzähler, einem „Schulbeispiel falschen Bewußtseins“ (Ls. S.318).

Chico gibt jedoch auch zu bedenken, dass der „fantasiekranke“ (V. S.36) Protagonist nicht gänzlich dafür verurteilt werden sollte, dass er unbeirrt an die Realisierbarkeit seines Traumes glaubt. Bei der Darstellung Stannebeins lediglich die „Nachtseite des

Erfinders“ (Ls. S.386) zu beleuchten und ihn als realitätsfernen, egozentrischen Phantasten darzustellen, erscheint ihm zu einseitig und ungerecht. Ohne das „moralische Versagen“¹⁷⁹ des Großvaters zu leugnen oder zu beschönigen, versucht er daher, in seiner Biographie auch die „Tragik des erfolglosen Erfinders“ (V. S.338) zu beschreiben.

Diese in der rekonstruierten Lebensgeschichte mitschwingende Tragik liegt insbesondere darin begründet, dass der „Träumer“ (V. S.125) Stannebein tatsächlich ein „Genie“ (Ls. S.275) gewesen ist. Entgegen aller Erwartungen besitzt er, wie einige seiner allerdings unpatentierten Entwürfe beweisen, durchaus eine Begabung als Forscher. Neben dem in der Arena eingesetzten Mörser, der fabriziert und verkauft wird, stammen bekannte Erfindungen, wie der Fahrstuhl oder die „rollenden Bürgerwege“ (Ls. S.179f), ursprünglich von ihm. Selbst sein von allen belächeltes Windmühlenluftschiff ist, wenngleich technisch veraltet, durchaus funktionsfähig¹⁸⁰.

Stannebeins erfinderisches Potential wird aber nicht entdeckt, sein unbedingter Wunsch, als Forscher anerkannt zu werden, bleibt unerfüllt. Stattdessen sieht er sich dem Gelächter und dem Spott seiner Mitmenschen ausgesetzt, die befremdet und amüsiert auf ihn reagieren. Ihr Verhalten bewirkt, dass er sich über die Jahre in die Defensive gedrängt fühlt und das Bedürfnis entwickelt, sein verkanntes Talent zu beweisen. Getrieben von dem Wunsch, seine Fähigkeiten zu demonstrieren, vertieft er sich in seine Entwürfe, verliert darüber den Bezug zur Realität und wird in den spanischen Bürgerkrieg verwickelt.

Diese Beteiligung am Kriegsgeschehen wirkt, obschon sie moralisch unentschuldig ist, überaus tragisch, denn Stannebein wird gänzlich unbeabsichtigt in den Bürgerkrieg involviert. Als die NSDAP ihm die Finanzierung des Luftschiffs anbietet, ist er überzeugt, endlich am Ziel seiner Träume zu sein. In seiner Freude interpretiert er das großzügige Angebot als die lang ersehnte Würdigung und Förderung seines erfinderischen Talents, zweifelt daher nicht an den lauterer Absichten seiner Gönner. Die entfachte Euphorie und sein fortgeschrittener Realitätsverlust verleiten ihn dazu,

¹⁷⁹ SENFT 1988, S.147.

¹⁸⁰ „Im Grunde, sagt Hiob, war der Mann tatsächlich genial. Wir haben seine Idee von einem Fachmann nachprüfen lassen, und er hat das Prinzip bestätigt“ (V. S.338).

sich eine ruhmreiche Karriere als Erfinder vorzustellen¹⁸¹ und darüber die aufkommenden Zweifel zu ignorieren. Bis zum Ausbruch des Bürgerkrieges ist er davon überzeugt, dass der Bau des Rollfelds seiner Erfindung, der ST1, dienen soll. Als die Landung einer fremden Maschine angekündigt wird und Sorigueta ihn über die wahren Beweggründe der Sponsoren aufklärt, muss Stannebein mit Entsetzen feststellen, dass er in seiner Gutgläubigkeit schamlos ausgenutzt worden ist. Die plötzliche Erkenntnis, dass sein Luftschiff nicht konstruiert wird, paralyisiert ihn, macht es ihm unmöglich, sich mit den Folgen des Rollfeldbaus auseinanderzusetzen. All seiner Hoffnungen beraubt, kann er die Konsequenzen seiner unbesonnenen Kollaboration mit den Faschisten nicht abschätzen. Seine Gedanken kreisen ausschließlich um seinen Lebenstraum, der sich nun nicht mehr realisieren lässt. Von der ausgemalten Zukunft als Erfinder bleiben ihm nur die Luftschiffpläne – und diese gilt es zu retten, denn „sein Lebenswerk ist sonst so gut wie nicht gewesen“ (Ls. S.389).

Vor diesem Hintergrund gleicht der nachgezeichnete Werdegang zwar einem verzweifelten Kampf um Selbstverwirklichung, doch Stannebein als harmlosen „Träumer“ (V. S.218) zu betrachten, fällt angesichts seines irrationalen und verantwortungslosen Verhaltens schwer. Der Protagonist wirkt vielmehr wie ein „Wahnsinniger, der eine Weile frei herumläuft, bis er mit seinem Luftschiff sich selbst und die Familie ins Verderben reißt“ (V. S.15). Dass besagter Flugapparat die Menschen „vom Ort ihrer Leiden und Kriege entfernen“ und folglich dem „Wohle der Menschheit“ (Ls. S.155) dienen soll, darf indes nicht unbeachtet bleiben. Um zu verhindern, dass Stannebeins altruistische Absichten angesichts der schwerwiegenden Konsequenzen seines Erfinderverwahns gänzlich in Vergessenheit geraten, bedient sich der

¹⁸¹ „Mein Großvater sieht die Mächtigen in ihre Limousinen springen, die druckfrische Zeitung in der Hand, die kalte Zigarre im Mund, die ist ihnen beim Lesen ausgegangen, der Wagen fährt an, aber schon ist es eine Karawane, die Polizei stoppt den allgemeinen Verkehr und verfügt freie Fahrt, nur die Chauffeure möchten die Sache vermiesen. Herr Direktor erlauben mir die Bemerkung, sagt der Chauffeur, daß es sich, will ich mal sagen, um keine sehr noble Ecke handelt hinterm Bahnhof... Der Direktor winkt ab. Es ist klar, daß so ein armes Genie nicht im Kaiserhof logiert“ (Ls. S.275).

fiktive Autor und Erzähler eines Kunstgriffs: Er baut eine Parallele zu MIGUEL DE CERVANTES' Hauptfigur Don Quijote de la Mancha auf.¹⁸²

Rekurse auf die spanische Literatur

In dem Roman *Das Luft-Schiff* wird die Verbindung zwischen dem Protagonisten Stannebein und der Hauptfigur aus *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* sehr subtil geknüpft. Ohne den Autor oder den Titel des Werkes explizit zu nennen, suggeriert Chico dem Leser Stannebeins Ähnlichkeit mit Don Quijote, indem er diesen als „Erfinder vom armen Geiste, Ritter unerobeter Höhen“ (Ls. S.322) bezeichnet¹⁸³.

Die Darstellung von Stannebein als „Ritter der Luft“ (Ls. S.261) löst angesichts des Erfinderwahns der Hauptfigur bereits eine vage Assoziation mit dem „Ritter von der traurigen Gestalt“¹⁸⁴ aus. Dieser erste Eindruck wird durch die Beschreibung der „berühmten Inspektion von Stannebeins Bibliothek“ zusätzlich geschürt. Die entschlossene Suche der Geschäftspartner Lewin und Schütte nach „gefährlichen Schriften“ (Ls. S.212ff) in der Villa Matilde erinnert an die bekannte Bibliotheksszene aus dem *Quijote*¹⁸⁵:

Nachdem der Protagonist Alonso Quejana von seiner ersten Ausfahrt zurückgekehrt ist, versuchen seine besorgten Freunde, ihn von seinem Irrglauben, ein fahrender Ritter zu sein, abzubringen. Überzeugt, dass die Bücher die „Anstifter des Unheils“¹⁸⁶ sind, unterziehen der Dorfpfarrer und der Barbier, gemeinsam mit der Haushälterin und der Nichte, Quejanas Bibliothek einer strengen Inspektion und beschließen, insbesondere die Ritterromane zu verbrennen.

Auch Lewin und Schütte im Roman *Das Luft-Schiff* sind sich sicher, dass der „Kern des Bösen, der Anfang der Verführung“, in der Hausbibliothek der Villa Matilde zu suchen

¹⁸² SENFT 1988, S.152.

¹⁸³ Erst im Fortsetzungsroman finden sich zwei direkte Verweise auf CERVANTES' Roman: „Stannebein, der die Bombenflugzeuge narrt und vom Kurs abbringt, indem er sie scheinbar angreift und verfolgt. Don Quijote vor den Windmühlen, brummt Hiob“ (V. S.154); „Ist Stannebein ein Don Quijote unserer Zeit?“ (V. S.346).

¹⁸⁴ CERVANTES 1980, S.162.

¹⁸⁵ Vgl. Ls. S.212ff und CERVANTES 2001, S.129ff.

¹⁸⁶ CERVANTES 1980, S.53.

ist. Ihrer Ansicht nach verleitet die Literatur Stannebein dazu, dass „er Weib und Kinder und Vaterland vergißt“, geradezu besessen ist von seinem „Spleen“ (Ls. S.212ff), ein begabter Erfinder zu sein. Um ihrem Geschäftspartner und Freund zu helfen, entschließen sie sich daher, jene Bücher zu entfernen, die Stannebein „den Verstand kosten“ (Ls. S.335). Nachdem sie alle Gedichtsbände aussortiert haben, beginnt Lewin, gezielt nach Werken zu suchen, die Stannebeins „Erfinderlaunen angefacht“ (Ls. S.135) haben könnten. Da er JULES VERNE als „rekordsüchtig, meschugge im höchsten Grad“ einschätzt, empfiehlt er zuallererst, alle „fantastischen Reiseberichte“ dieses Autors zu beseitigen. Er verurteilt die Romane *Die Reise um die Welt in achtzig Tagen* und *Reise von der Erde bis zum Mond* aufgrund ihres „irrealen“ Inhalts, bezeichnet sie als „Drama in den Lüften, Fantasien“. Als er seine Suche nach „gefährlichen Schriften“ fortsetzt, stößt er auf einen Roman von JEAN PAUL, auf den die bei VERNE angewandten Kriterien ebenfalls zutreffen. Das Werk *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* wird jedoch ironischerweise von Lewin aus dem „päpstlichen Index“ genommen. Angetan von der formalen Schönheit verschont er dieses Buch, obgleich ihm bei der Lektüre durchaus bewusst wird, dass die „gefährliche Literatur die schöne Literatur“ (Ls. S.214ff) ist.

Diese inkonsequente Entscheidung erinnert an die Vorgehensweise von Quejanas Freunden, die sich zwar bemühen, alle bedenklichen Werke zu entfernen, dabei aber einige „Unheilstifter“¹⁸⁷ geflissentlich übersehen. Bei der Auswahl der zu verschonenden Bücher argumentiert der Pfarrer ähnlich wie Lewin. Er rettet bspw. den ‚schädlichen‘ Ritterroman *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco* vor der Verbrennung, da dieses Werk „un tesoro de contento y una mina de pasatiempos“¹⁸⁸ ist. Besagter Roman, der laut der Aussage des Pfarrers „ein Schatz von Vergnügen und eine Fundgrube von Zeitvertreib“¹⁸⁹ ist, wird auch im *Luft-Schiff* von der Bücherzensur ausgenommen. Doña Matilde setzt sich vehement dafür ein, dass der katalanische

¹⁸⁷ CERVANTES 1980, S.54.

¹⁸⁸ CERVANTES 2001, S.134.

¹⁸⁹ CERVANTES 1980, S.58.

Ritterroman nicht abgeschafft wird. Auch verbietet sie, in Analogie zum *Quijote*¹⁹⁰, den Verkauf des Werkes *Amadís de Gaula*.

Mit dieser literarischen Adaptation von CERVANTES' sechstem Kapitel gelingt es dem fiktiven Autor, eine Verbindung zwischen seinem Protagonisten und der Figur des Don Quijote herzustellen. Im Verlauf des Romans *Das Luft-Schiff* baut er diese Parallele weiter aus. Er verweist wiederholt auf den großen Einfluss, den die Literatur auf Stannebein ausübt¹⁹¹, und spielt damit auf Quejanas Verrücktheit an, die durch die übermäßige Lektüre von Ritterromanen verursacht wird¹⁹².

Auch stellt er dem Protagonisten einen Freund und Begleiter zur Seite, der, zumindest auf den ersten Blick, eine gewisse Ähnlichkeit mit Don Quijotes Schildknappen aufweist. In dem Werk *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote del la Mancha* wirkt die Figur des Bauern Sancho Panza anfänglich wie eine Antipode zum Protagonisten Alonso Quejana. Sancho zeichnet sich zu Beginn des Romans durch seinen Pragmatismus und seinen ungetrübten Realitätssinn aus, steht damit in deutlichen Kontrast zu dem in einer ritterlichen Wahnwelt lebenden Don Quijote.¹⁹³ Diese Ausgangssituation und die binäre Figurenkonstellation übernimmt Chico bei seiner Rekonstruktion der großväterlichen Biographie. Inspiriert von dem Vorbild des Knappen Sancho Panza präsentiert er Gabriel Sorigueta als weltliches Pendant zu Stannebein, beschreibt ihn als den „zweiten Mann“ (Ls. S.228):

„Sorigueta macht sich unentbehrlich. Sammelt aus Jahrbüchern, Fachzeitschriften die laufenden aeronautischen Erfindungen [...]. Er will keine andere Bezahlung, als die eine Vergünstigung, im Haus bleiben zu dürfen, und er macht sich nützlich dafür. [...] Aber weshalb wurde er von Don Paco ins Vertrauen gezogen? Sorigueta nahm Stannebeins

¹⁹⁰ „digo, pues, que éste y *Amadís de Gaula* queden libres de fuego.“ CERVANTES 2001, S.134. [„Ich tue sonach den Anspruch, daß dieses und *Amadís von Gallien* des Feuers ledig bleiben.“ CERVANTES 1980, S.57].

¹⁹¹ Siehe Ls. S.20, 81f, 260.

¹⁹² „él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio.“ CERVANTES 2001, S.100. [„Schließlich versenkte er sich so tief in seine Bücher, daß ihm die Nächte vom Zwielficht bis zum Zwielficht und die Tage von der Dämmerung bis zur Dämmerung über dem Lesen hingingen; und so, vom wenigen Schlafen und vom vielen Lesen, trocknete ihm das Hirn so aus, daß er zuletzt den Verstand verlor.“ CERVANTES 1980, S.23].

¹⁹³ BASANTA 1981, S.77.

Belehrungen auf wie ein Schüler, und dann diskutierte er mit ihm wie von gleich zu gleich. Stannebein ließ es sich gefallen, er brauchte jemanden zum Fachsimpeln, ein Erfinder kann nicht alles in den eigenen Bauch spinnen“ (Ls. S.113).

In Analogie zu CERVANTES´ zweitem Protagonisten wird Sorigueta als treuer Weggefährte dargestellt, der zwar äußerst skeptisch auf Stannebeins Erfindervahn reagiert, doch immer bereit ist, seinem Freund zu helfen. Mit seinem Pragmatismus und seinem realistischen Weltbild bildet er den Gegenpol zu „dem fantasierenden, die Realien des Lebens vergessenden Stannebein“ (Ls. S.214)¹⁹⁴.

Diesen Gegensatz hebt der Erzähler im *Luft-Schiff* geschickt hervor, indem er eine weitere Szene aus dem *Quijote* adaptiert.¹⁹⁵ In der von Chico ausgewählten Textpassage wird eine Unterhaltung zwischen Don Quijote und seinem Knappen wiedergegeben. Als Sancho von seinem Auftrag, Dulcinea del Toboso einen Brief zu überbringen, zurückkehrt, fordert ihn der Ritter auf, seine Eindrücke von der Dame zu schildern. Um eine möglichst realistische Darstellung bemüht, verzichtet Sancho darauf, den Erwartungen seines Herren zu entsprechen, beschreibt Don Quijotes Minneherrin daher nicht als „reina de la hermosura“¹⁹⁶, als „Königin der Schönheit“. Er berichtet stattdessen von seiner Begegnung mit der Bäuerin Aldonza Lorenzo, die er, laut seinen Ausführungen, im Hof bei der Arbeit angetroffen hat. Unverfroren erwähnt er, dass sie „schwitzte und schier triefte“, erklärt damit das in ihrer Gegenwart verspürte „gewisse männliche Gerüchlein“.¹⁹⁷ Ähnlich vorlaut und taktlos verhält sich auch Sorigueta, als Stannebein ihn bittet, von seinem Besuch bei der Witwe Judith Anzenbach zu erzählen. Da Sorigueta Stannebeins Stilisierung dieser Frau zur „idealen Geliebten“ missbilligt,

¹⁹⁴ Chico beschränkt sich bei der Adaptation darauf, Sanchos Realitätssinn auf die Figur des Sorigueta zu übertragen und verzichtet, im Gegensatz zu CERVANTES, auf eine komplexe und vielschichtige Darstellung. Er setzt Sorigueta lediglich als Kontrapunkt zu Stannebein ein, lässt ihn keine Entwicklung durchlaufen. Während Sorigueta als statische Figur konzipiert ist, zeichnet sich CERVANTES´ Protagonist insbesondere durch seine Verwandlung aus. Sancho steht lediglich zu Beginn des *Quijote* im deutlichen Kontrast zum verrückten Protagonisten. Im Romanverlauf verändert sich seine Wahrnehmung und lässt ihn vorübergehend eine Metaposition zwischen der Realität und Don Quijotes Fiktion einnehmen. Gegen Werkende hat sich Sanchos Realitätssinn derart gewandelt, dass er zuletzt genauso verrückt ist wie sein Herr. (ALONSO 1984, S.313ff; PIÑERO DÍAZ 1981, S.545ff). Diese Veränderung, die maßgeblich zur Lebendigkeit des Romans beiträgt, wird im *Luft-Schiff* nicht übernommen. Chico verweist lediglich kurz auf Stannebeins Einfluss (Ls. S.229), doch dieser bleibt für Sorigueta ohne nachhaltige Konsequenzen.

¹⁹⁵ SENFT 1988, S.155. Vgl. Ls. S.264ff und CERVANTES 2001, S.378ff.

¹⁹⁶ CERVANTES 2001, S.378.

¹⁹⁷ CERVANTES 1980, S.307, 309.

beschließt er, in seinen Ausführungen nicht länger „Rücksicht auf diesen neuen Fantasiausbruch seines älteren Freundes“ zu nehmen. Schonungslos konfrontiert er Stannebein mit seinen Eindrücken, erwähnt frech, die Witwe sei „etwas dick“ (Ls. S.264f), und beschreibt ausführlich, wie er sie angetroffen hat:

„Sie wusch Bettlaken, und es stank nach Lauge. [...] Sie hörte, als ich kam, keineswegs zu waschen auf. Sie schlug und presste das Bettzeug immer wieder ins trübe Wasser, daß mir Hören und Sehen vergingen. [...] Was hatte sie an? [fragte Stannebein.] Eine Schürze, sagte Sorigueta, ein Kleid mit aufgekremelten Ärmeln, die Haare fielen ihr ins Gesicht, und sie wischte sie mit der nassen Hand weg, wovon sie nicht besser, sondern naß wurden und strähnig herabhängen“ (Ls. S.265f).

Stannebein reagiert auf Soriguetas Ausführungen genauso wie Don Quijote auf den Bericht seines Knappen. Beide Protagonisten sind derart von ihrer Wahrnehmung der geliebten Frau überzeugt, dass sie sich nicht von der realistischen Darstellung des jeweiligen Freundes irritieren lassen. Sie beharren vielmehr auf ihrem persönlichen Bild der Geliebten, versuchen, die wirklichkeitsnahen Aussagen gemäß der eigenen Vorstellung umzuinterpretieren.

Mit diesem identischen Verhalten, das die verzerrte Realitätswahrnehmung der beiden Figuren deutlich hervorhebt, schafft der fiktive Autor und Erzähler einen weiteren Berührungspunkt zwischen Stannebein und Don Quijote. Im Verlauf des Romans *Das Luft-Schiff* wird damit der Eindruck vermittelt, dass eine Verbindung zwischen dem „unglücklichen Erfinder“ (V. S.10) und dem „Ritter von der traurigen Gestalt“¹⁹⁸ besteht.

Diese gezielt generierte Leseimpression wird maßgeblich durch spontane Assoziationen genährt, die bei der Lektüre der aus dem *Quijote* adaptierten Passagen ausgelöst werden. Auf den ersten Blick scheint es, als bestünde in der Tat Ähnlichkeit zwischen der Figur des Stannebein und dem Protagonisten aus CERVANTES´ Roman. Don Quijotes bekannteste Charakteristika, seine Verrücktheit und seine idealisierte Weltsicht¹⁹⁹, treffen auch auf die „fantasiekranke“ (V. S.36) Hauptfigur aus dem *Luft-Schiff* und dem

¹⁹⁸ CERVANTES 1980, S.162.

¹⁹⁹ WILLIS 1984, S.326.

Fortsetzungsroman zu, sodass bei der Lektüre eine Parallele zwischen den beiden Figuren entsteht.

Bei genauer Betrachtung fällt indes auf, dass sich die berühmten Wesensmerkmale von CERVANTES' Figur nicht bruchlos auf Stannebein übertragen lassen.²⁰⁰ Den Protagonisten als einen „Don Quijote unserer Zeit“ (V. S.346) zu betrachten, erweist sich als schwierig, da sich die beiden Figuren zu sehr in ihrer Handlungsweise voneinander unterscheiden. Alonso Quejana bildet sich aufgrund der übermäßigen Lektüre von Ritterromanen ein, zum fahrenden Ritter berufen zu sein. Entschlossen, dieser Berufung zu folgen, verwandelt er sich in Don Quijote de la Mancha und beschließt, dem Ritterideal entsprechend, auszuziehen, um die Welt zu verbessern. Auch Stannebein sieht sich angesichts des „unvollkommenen Zustands der Welt“ (Ls. S.238) dazu veranlasst, seine Begabung als Erfinder gezielt „zum Wohle der Menschheit“ (Ls. S.155) einzusetzen. Sein Wunsch, die Menschen von ihren „irdischen Nöten“ (Ls. S.318) zu befreien, erinnert durchaus an die idealistischen Absichten des Don Quijote. Die Umsetzung seines altruistischen Vorhabens unterscheidet ihn jedoch von CERVANTES' Hauptfigur.

Im Gegensatz zu Don Quijote ist Stannebein nicht davon überzeugt, dass er die Missstände auf der Erde bekämpfen und die Lebensverhältnisse verbessern kann. Vielmehr glaubt er, dass die Welt nicht mehr zu retten ist, sucht daher nach einer Alternative. Da er das „Land der Gerechtigkeit hoch oben in den Wolken“ (Ls. S.395) wähnt, betrachtet er es als seine Aufgabe, einen Flugapparat zu entwickeln, der

„in der Luft ankern kann wie ein neuer Planet, und der ein Refugium der Auserlesenen in Notzeiten, eine rettende Insel ist, indes unten die geschäftige Welt von Krieg und Pestilenz überzogen [wird]“ (Ls. S.284).

Stannebeins noble Absicht und sein altruistisches Engagement beschränken sich letztlich auf die Konzeption dieses Luftschiffs. Er träumt lediglich davon, wie er mit seiner Erfindung die „Menschheit ihrer Laster, Schwächen und Gemeinheiten“ enthebt, indem er sie „vom Ort ihrer Leiden und Kriege“ (Ls. S.155) entfernt. Überzeugt von seiner Vision eines „fliegenden Paradies“ (Ls. S.183), fühlt er sich nicht dazu

²⁰⁰ BÖTTIGER 1985, S.194.

verpflichtet, in das Zeitgeschehen einzugreifen, um die Zustände auf der Erde zu verändern. Während Don Quijote ausreitet und sich im Glauben, man benötige seine Hilfe, in Gefahren stürzt, bleibt Stannebein am Schreibtisch sitzen, perfektioniert seine Pläne und wartet darauf, dass er eines Tages als Erfinder entdeckt wird. Diese abwartende Haltung unterscheidet ihn von CERVANTES´ Protagonisten, der mit unermüdlichem Tatendrang versucht, die Welt im Alleingang zu verbessern.²⁰¹

Mit dieser Abweichung von der Vorlage wird ersichtlich, dass Stannebein nicht als ‚moderner‘ Don Quijote präsentiert werden soll. Die ‚offenen Nahtstellen‘²⁰², die bei einem direkten Vergleich der beiden Figuren augenfällig werden, resultieren daraus, dass Chico gar keine Analogie herstellen will. Vielmehr nutzt er CERVANTES´ Roman, um seine Darstellung des Großvaters zu ergänzen. Die Verweise auf den *Quijote*, auf die Figurenkonstellation und auf die Motive sollen spontane Assoziationen mit dem ‚Ritter von der traurigen Gestalt‘²⁰³ auslösen. Obgleich Stannebeins Handeln nicht mit dem des Don Quijote vergleichbar ist, sein Wahn andere Ursachen hat, sich anders äußert und entwickelt, erkennt der Leser dank der Verweise die bestehende Ähnlichkeit zwischen den Figuren. Die sich im Romanverlauf herauskristallisierenden Unterschiede verhindern daher nicht, dass der Rezipient den verrückten Erfinder in Gedanken mit dem verrückten Ritter assoziiert. Die empfundene Sympathie und Faszination für Don Quijote, für diesen ‚loco siempre bueno y simpático‘²⁰⁴, überträgt sich dergestalt auf den anderen Protagonisten. Stannebein erweckt dadurch zwar nicht den Eindruck, wie CERVANTES´ Figur ein ‚wahrhaft großer Mann, vielleicht der beste Mensch, der uns je begegnet ist‘²⁰⁵, zu sein. Die suggerierte Ähnlichkeit mit Don Quijote bewirkt jedoch, dass auch er, trotz seiner Weltfremdheit und Verantwortungslosigkeit, wie ein liebenswerter und sympathischer Kauz erscheint. Der Protagonist aus dem *Luft-Schiff* erfährt somit dank der Verweise eine deutliche Aufwertung.²⁰⁶ Er wird, in Analogie zu Don Quijote, in das Licht eines phantasierenden Erfinders gerückt, der zwar mit seinem

²⁰¹ LIERSCH 1975, S.128ff.

²⁰² BÖTTIGER 1985, S.194.

²⁰³ CERVANTES 1980, S.162.

²⁰⁴ BARRIGA CASALINI 1983, S.58f. [‚ein stets guter und sympathischer Verrückter‘].

²⁰⁵ BYRON 1984, S.458.

²⁰⁶ SENFT 1988, S.152.

Bestreben, die Menschheit zu retten, mehr Schaden als Wohltaten anrichtet, letztendlich aber in guter Absicht handelt.

Der fiktive Autor und Erzähler rekurriert im *Luft-Schiff* nicht nur auf die spanische Literatur, um die Hauptfigur zu charakterisieren und aufzuwerten. Er greift auch auf literarische Stoffe zurück, um Stannebeins Intervention im spanischen Bürgerkrieg eindrucksvoll und dramatisch zu gestalten.

Bei der Beschreibung der spektakulären Befreiung der Kriegsgefangenen geht Chico insbesondere auf die Ereignisse ein, die sich unmittelbar vor dem Angriff zugetragen haben. Als Stannebein, besessen von dem Gedanken, seinen Tresorschlüssel zu bergen, in das provisorische Gefängnis der Nationalisten eindringt, verschanzt er sich vorerst in der Präsidentenloge. Er wartet auf eine günstige Gelegenheit für seinen Angriff, versucht in der Zwischenzeit, „seine Erregung abzulenken“ (Ls. S.390f), indem er sich einen Stierkampf vorstellt. In seiner Phantasie füllt sich die zum Gefängnis umfunktionierte Arena mit Zuschauern, die gebannt darauf warten, dass er sein Amt als Präsident waltet und die Corrida eröffnet. Gänzlich von dem imaginierten Stierkampf fasziniert, beginnt er, sich ausschließlich auf den Ablauf der Stierspiele zu konzentrieren und verliert darüber den Bezug zur Realität. Als er seine Jugendliebe Johanna auf der gegenüberliegenden Tribüne erblickt, beschließt er ergriffen, zusätzlich die Rolle des Matadors zu übernehmen. Die Vorstellung, seiner Geliebten einen „Stier zu weihen“ (Ls. S.396), versetzt ihn derartig in Aufruhr, dass er, noch gänzlich in seiner Phantasiewelt verstrickt, zum realen Angriff übergeht und die Gefangenen befreit.

Der imaginierte Stierkampf inspiriert und animiert den Protagonisten folglich zu seiner tollkühnen Rettungsaktion. Die von Stannebein deutlich wahrgenommene Stimmung, diese intensive und emotionsgeladene Atmosphäre in der Arena, versucht Chico aufzufangen und in seiner mit „großer Sachkenntnis elaborierten“²⁰⁷ Darstellung auszudrücken. Er möchte den Leser an Stannebeins phantastischem Erlebnis teilhaben lassen und führt ihn daher behutsam an die Stierkampf-Thematik heran:

²⁰⁷ RODIEK 1984, S.161.

„Der Stier hat kurze oder lange Hörner, die nadelspitz auslaufen. Der Mann in der Arena hat einen Degen mit Kreuzgriff. Der Stier folgt dem Tuch, das der Mann ihm hinhält, das Tuch löst etwas in ihm aus, das stärker als sein Wille ist. [...] Der Mann gibt sich federleicht, er tanzt in seinen Escarpins wie ein Pelele, stellt sich auf die Zehenspitzen, wenn der Stier kommt, daß es aussieht, als verspötte er ihn. Dann stößt er ihm den Degen zwischen die Schulterblätter. [...] Der Stier stirbt, noch ehe er seine Hörner in das Tuch stoßen kann, mit dem in der Mann genarrt hat. Manchmal stirbt auch der Mann. Der Stier hat ihn berührt, mit einer seitlichen Wendung des Kopfes, eine Liebkosung, die tödlich ist, der Mann fällt, der Stier schlitzt ihm die wattierten Hosen und Ärmel auf und bohrt ihm das Horn in die Seite, ehe die Helfer zur Stelle sind und den Stier weglocken, damit ein anderer Matador ihn erledigt. Der Mann wird auf eine Bahre gelegt und in Eile weggetragen. Die Militärkapelle, die das Spiel eröffnet hat, spielt einen Paso doble [...] und übertönt die Sirene des Krankenwagens. Der Mann stirbt unter einer Wolke von Jod und Chloroform. *Am Nachmittag um fünf Uhr genau*“ (Ls. S.386f).

Um die Gefahr, in die sich der Torero beim Kampf mit dem Stier begibt, zusätzlich zu betonen, lässt Chico seine Beschreibung mit einem Zitat aus GARCÍA LORCAS *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* ausklingen. Die im Roman kursiv hervorgehobene Zeitangabe besitzt für den Leser, der mit dem Werk des Poeten vertraut ist, Signalfunktion, denn sie löst spontane Assoziationen mit dem im Gedicht beklagten Tod eines Stierkämpfers aus.

Der im *Luft-Schiff* verwendete Vers leitet in GARCÍA LORCAS Elegie die Beschreibung der dramatischen Geschehnisse in der Stierkampfarena ein, zieht sich sodann wie ein Leitmotiv durch den ersten Teil des Werkes. Unaufhörlich wird in *La cogida y la muerte* die Zeile „a las cinco de la tarde“²⁰⁸ wiederholt. Sie unterbricht permanent die Darstellung und lässt den Eindruck einer Momentaufnahme entstehen.²⁰⁹ Die fortwährende Wiedergabe der Uhrzeit wirkt bei der Beschreibung des tragischen Augenblicks, an dem der Stier den Matador todbringend verletzt, daher geradezu wie die schreckliche Verkündung des Todeszeitpunkts. Die gesamte Tragik und Dramatik des beschriebenen, schicksalhaften Ereignisses in der Arena wird durch diese eine Gedichtszeile transportiert, die sich bei der Lektüre der Elegie daher unweigerlich einprägt.²¹⁰

²⁰⁸ GARCÍA LORCA 1954, S.463.

²⁰⁹ CORREA 1970, S.149.

²¹⁰ GARCÍA LORCA, F. 1990, S.206ff.

Diese symbolträchtige Bedeutung des Verses, der sich im Verlauf des Poems zur Klimax „a las cinco en punto de la tarde“²¹¹ steigert, wird im *Luft-Schiff* geschickt ausgenutzt. Mit der eingefügten Zeitangabe „am Nachmittag um fünf Uhr genau“ (Ls. S.387) gelingt es dem fiktiven Autor und Erzähler, den Leser unvermittelt an die in GARCÍA LORCAS Gedicht so eindrucksvoll dargestellte Trauer zu erinnern. Das in der Elegie eindringlich beschriebene, unermessliche Leid überträgt sich unwillkürlich auf Chicos Darstellung der tragisch verlaufenden Corrida und ermöglicht dem Rezipienten einen gefühlsbetonten Einstieg in die Stierkampf-Thematik.

Gleichzeitig bringen die im Schlusskapitel des *Luft-Schiff*-Romans gezielt generierten Assoziationen mit dem Klagelied von GARCÍA LORCA dem Leser auch die Faszination der ‚corrida de toros‘ näher. Der fiktive Autor und Erzähler ist sich bewusst, dass der Reiz der Stierspiele mit „rationalen Überlegungen kaum erreichbar“ ist und versucht daher nicht, Stannebeins Begeisterung zu erklären. Er setzt stattdessen auf die nachhaltige Wirkung von GARCÍA LORCAS Elegie und übergibt das Wort an den Protagonisten. Stannebein, der ein enthusiastischer „aficionado“²¹² des Stierkampfes ist, führt sodann seine „Passion“ auf den kathartischen Effekt der Corrida zurück, umschreibt die Stierspiele als „Spiegelbild des menschlichen Lebens: Tod und Leben“. Dieser knappe Verweis auf den Todeskampf zwischen Mensch und Tier erinnert den Leser erneut an das Gedicht von GARCÍA LORCA, führt ihm abermals die möglichen tragischen Folgen eines jeden Stierkampfes vor Augen. Die detaillierte Darstellung der imaginierten Corrida erhält damit eine zusätzliche emotionale ‚Metaebene‘. Das eindrucksvoll wiedergegebene Ambiente in der Arena verbindet sich dank dieser indirekten Verknüpfung in den Gedanken des Lesers mit den von GARCÍA LORCA beschriebenen Gefühlen der Trauer und des Leids. Der Rezipient beginnt auf diesem Wege langsam zu realisieren, dass die dargestellte emotionsgeladene, bacchantische Atmosphäre darauf zurückzuführen ist, dass es sich bei dem Stierkampf um einen Kampf um „Tod und Leben“ (Ls. S.384ff) handelt. Diese direkte Konfrontation mit dem Tod stellt, so erkennt er nun, die Faszination der ‚corrida de toros‘ dar.

²¹¹ GARCÍA LORCA 1954, S.464.

²¹² [„passionierter Liebhaber“ (Ls. S.385)].

Mit dieser hergestellten Verbindung zwischen Chicos sachlicher Beschreibung und GARCÍA LORCAS gefühlsbetonter Schilderung wird dem Leser im *Luft-Schiff* folglich der emotionale Zugang zur Hauptfigur geebnet. Der Rezipient kann dergestalt Stannebeins Passion für die Stierspiele verstehen, dessen Erregung und Begeisterung nachvollziehen. Er begreift nun, wie die bloße Vorstellung eines Stierkampfes den Protagonisten zusehends in Ekstase versetzt und realisiert, dass letztendlich dieser rauschhafte Zustand Stannebein dazu verleitet, seinen „kühnen Handstreich“ (Ls. S.396) auszuführen.

Dieser Nachvollzug von Stannebeins Gemütsverfassung wird im *Luft-Schiff* gezielt initiiert, um den Leser emotional auf die Befreiung der Kriegsgefangenen vorzubereiten. Chico nutzt die im Darstellungsverlauf aufkommende Atmosphäre der Corrida und das generierte Interesse am Schicksal des Toreros geschickt aus, indem er kurz vor Romanende die Stierkampf-Handlung unvermittelt in die Realität verlagert:

„Stannebein wird diesen Stier Johanna weihen. Er schaut hinüber, sie sitzt noch da, unbeweglich. [...] *Hombre de bríos!* Musik, Musik! Der Matador tritt vor, Stannebein verbeugt sich vor Stannebein und seinen Damen in der Präsidentenloge. Er gibt das Zeichen. Auf in den Kampf! Jeanne Larrousse wird später in ihrer Zeitung vom kühnen Handstreich eines Patrioten schreiben, der sieben Milicianos aus der Stierkampfarena befreit hat“ (Ls. S.396).

Dieses plötzliche Umkippen der Handlungsebene kommt einem Überraschungsmoment gleich. Der gänzlich von Stannebeins phantastischer Vision eingenommene Leser geht eigentlich davon aus, dass auch der noch zu schildernde Höhepunkt der Corrida als Bestandteil des fiktiven Stierkampfes dargestellt wird. Wider Erwarten bricht Chico jedoch an dieser Stelle die Beschreibung des imaginierten Schauspiels ab, lässt keinen fiktiven Matador auftreten. Stattdessen erscheint nun Stannebein in der Rolle des couragierten Toreros, der allen Gefahren zum Trotz „selber einen Kampf inszeniert“ (Ls. S.385).

Mittels der unverhofften Überlagerung von Stierkampf-Fiktion und Bürgerkriegsrealität wird somit die Aufmerksamkeit des Lesers unvermittelt auf den Protagonisten gelenkt. Die im Verlauf des Schlusskapitels sukzessive aufgebaute Spannung überträgt sich nun auf das reale Geschehen im provisorischen Gefängnis, entlädt sich geradezu während

der Lektüre des spektakulären Angriffs. Der überraschte Leser, der eigentlich mit dem Auftritt des Matadors gerechnet hat, verfolgt gebannt Stannebeins waghalsige Intervention, reagiert mit Respekt und Anerkennung auf den „kühnen Handstreich“.

Um diesen Eindruck zusätzlich zu verstärken, greift der fiktive Autor und Erzähler erneut auf GARCÍA LORCAS Elegie zurück und lässt die Ereignisse in der Stierkampfarena „*am Nachmittag um fünf Uhr genau*“ (Ls. S.397) stattfinden. Diese Wiederaufnahme des Anfangszitats, diese erneute Anspielung auf den tragischen Tod von IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS, unterstreicht die Kühnheit und Tapferkeit der Hauptfigur. Stannebein, der im Werkverlauf zusehends negativ aufgefallen ist, wirkt nun, unmittelbar am Ende des Romans, wie der „Held der Arena“ (V. S.73).

Diese im Schlusskapitel generierte Aufwertung der Hauptfigur wird zudem durch die im Romanverlauf eingebauten Verweise auf den „Ritter von der traurigen Gestalt“²¹³ unterstützt. Stannebein, der in der Loge sitzend sich einem Tagtraum hingibt und gänzlich in seine Phantasiewelt versunken zum Angriff übergeht, erinnert unwillkürlich an CERVANTES´ Protagonisten. Ohne dass explizit auf die bestehende Ähnlichkeit hingewiesen wird, scheint es, als gleiche Stannebeins „kühner Handstreich“ einem Abenteuer des Don Quijote. Der phantasierende Erfinder wird infolgedessen bei seiner spektakulären Rettungsaktion geradezu von der ‚Aura‘ des verrückten Ritters umgeben. Unmittelbar am Romanende entsteht dergestalt der Eindruck, dass der verrückte Erfinder, genauso wie der legendäre Ritter, ein „Fantast“ ist, „der in die Zeitgeschichte gerät und dabei seine Schrauben verliert“ (Ls. S.305). Diese geschickt induzierte Leseimpression rundet das im Werkverlauf angelegte positive Bild von Franz Xaver Stannebein ab, und der Rezipient wird geschickt dazu verleitet, die Lektüre mit einem Lächeln zu beenden.

Darstellung Spaniens und der spanischen Geschichte

Der Erzähler lässt in die rekonstruierte Biographie des unglücklichen Erfinders auch eine Beschreibung jenes „Landes im Südwesten der Landkarte“ (Ls. S.331) einfließen,

²¹³ CERVANTES 1980, S.162.

in das Stannebein Ende des 19. Jahrhunderts auswandert. Obschon Chico im *Luft-Schiff* auf präzise geographische Angaben verzichtet²¹⁴, gelingt es ihm, ein aussagekräftiges Bild von Spanien und der baskischen „Randprovinz“ (Ls. S.121) zu entwerfen. Mittels kurzer, eindrucksvoller Passagen beschreibt er die „maisgrünen, sanft gewellten Berge“ (Ls. S.244) Nordspaniens und die Hafenstadt Bilbao:

„Elf Kilometer weit schiebt sich das Meerwasser in die Stadt und vermischt sich mit dem Fluß, der von den Bergen kommt. Flache Schleppkähne decken den Fluß zu und bringen Kohle und noch mehr Kohle. Die Stadt liegt in einem tiefen Kessel, über dem sich Wolken ballen und mit dem Rauch vermengen, was einen dicken Regen ergibt, der an allen Tagen des Jahrs vom Himmel fällt, so daß Straßen und Plätze schwarz wie der Fluß glänzen“ (Ls. S.125).

Die „Leute im Süden“ (Ls. S.52) stellt er als „freundliche, gutmütige Lebenskünstler“, als „gute Esser und Trinker an Feiertagen“ (Ls. S.384) dar, die sich durch ihr „starkes Familiengefühl“ (Ls. S.109) und die „Tugend des Zeitlassens“ (Ls. S.332) auszeichnen. Auch betont er die umgängliche und fremdenfreundliche Wesensart der Spanier, erklärt dergestalt Stannebeins schnelle Integration.

Um seine Darstellung plastisch und anschaulich zu gestalten, verweist er auf kulturelle und religiöse Traditionen²¹⁵ sowie auf „alte Sitten und Bräuche“ (Ls. S.121) wie bspw. das „baskische Nationalspiel Pelota“ (Ls. S.242) oder der Stierkampf. Darüber hinaus nennt er Straßen, Stadtviertel und Geschäfte beim Namen, verwendet gezielt sowohl spanische als auch baskische Ausdrücke und Redewendungen²¹⁶. Diese meist unübersetzten, fremdsprachlichen Passagen, deren Verständnis für den Romanverlauf nicht zwingend notwendig ist, dienen ausschließlich der Kreierung von Ambiente. Chico möchte mit der in die Biographie eingeflochtenen, prägnanten Darstellung Spaniens einen Eindruck von den Lebensumständen des Protagonisten vermitteln. Das

²¹⁴ Im *Luft-Schiff* präferiert Chico zur geographischen Situierung die äußerst vage Formulierung ‚Süden‘ und gibt lediglich an, dass Stannebeins nicht näher definierter Aufenthaltsort am Golf von Biskaya (Ls. S.19) liegt. Im Fortsetzungsroman drückt er sich zwar präziser aus, doch in diesem Werk werden hauptsächlich Stannebeins in Deutschland verbrachte Jahre behandelt, sodass *Die Väter im Kino* kaum Verweise auf die Iberische Halbinsel enthält.

²¹⁵ Siehe Ls. S.122, 205, 333, 350f, 387, 393; V. S.113, 223, 318.

²¹⁶ Der Gebrauch der baskischen Sprache ist auf die „Koseform Polonchu“ (Ls. S.123) sowie auf die Wörter „arrera beti“ [‚immer vorwärts‘] und „shaguchu“ [‚Mäuschen‘] (Ls. S.122, 146) beschränkt. Die spanische Sprache hingegen wird wiederholt eingesetzt: Neben den oft verwendeten Anredeformen ‚Doña‘ und ‚Don‘, vereinzelt Wörtern und Sätzen, fallen insbesondere die spanischen Fachtermini bei der Beschreibung des Stierkampfes auf (Ls. S.386ff).

Lokalkolorit der nordspanischen Provinz Baskenland ergänzt er sodann durch die Einbettung der rekonstruierten Vita in den geschichtlichen Kontext Europas.

Im Verlauf der beiden Romane skizziert Chico einen groben historischen Hintergrund und lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers dergestalt auf jene Ereignisse, die zu Stannebeins Lebzeiten das politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Klima geprägt haben. Bei der Beschreibung der Jahre, die der Protagonist und seine Familie auf der Iberischen Halbinsel verbringen, lässt er unentwegt geschichtliche Andeutungen einfließen. Er umreißt mit seinen historischen Hinweisen eine Zeitspanne, die den Untergang der Monarchie unter ALFONSO XIII., die Zweite Republik, den spanischen Bürgerkrieg und die Diktatur von FRANCISCO FRANCO umfasst.

Die geschichtliche Darstellung Spaniens beginnt mit der Einreise der Hauptfigur in dieses Land:

„Da also mein Großvater in den Süden reist, kommt er aus einem aufstrebenden Imperium in ein niedergehendes. Denn die Industrie des Landes ist so, nachdem es die letzte Kolonie, die Perle der Antillen, jenseits des Meeres verloren hat, daß wir sie ruhig mit der von Montenegro oder der in der Herzegowina vergleichen können. Wer denken kann im Land, will weg von den alten Träumen aus der Zeit, da in diesem Imperium die Sonne nicht untergehen konnte; wer denken kann, wendet sich Europa zu“ (Ls. S.106f).

Stannebeins Ankunft in Spanien lässt sich anhand dieser Passage datieren, da in dem Auszug auf den Verlust der letzten Überseekolonien angespielt wird. Im Februar 1895 verstärken sich in Kuba die Autonomiebestrebungen, die einen Monat später auf Puerto Rico und die Philippinen übergreifen. Den eingesetzten spanischen Truppen gelingt es über Jahre nicht, die Insurrektion zu zerschlagen. Als die USA aufgrund wirtschaftlicher Interessen beschließt, die Aufständischen zu unterstützen, eskaliert der Konflikt. Die Explosion des im Hafen von Havanna stationierten nordamerikanischen Panzerkreuzers *Maine* löst im Februar 1898 den Krieg um Kuba aus, der mit der verheerenden Niederlage Spaniens endet. Im Dezember desselben Jahres verzichtet Spanien mit dem Frieden von Paris auf seine letzten Überseebesitzungen. Kuba wird die Unabhängigkeit garantiert, Puerto Rico und die Philippinen gehen in den Machtbereich der USA über.

Mit dem Verlust der lateinamerikanischen Besitztümer ist der Untergang des einst mächtigsten Imperiums der Welt, in dem die „Sonne nicht untergehen konnte“²¹⁷, besiegelt. Spaniens Kolonialherrschaft ist nun endgültig beendet und das ‚Desaster von 1898‘ löst auf der Iberischen Halbinsel eine tiefe Krise aus. Politiker und Intellektuelle beginnen, sich mit dem bisherigen politischen System der Restauration²¹⁸ auseinanderzusetzen, kritisieren die staatlichen Institutionen und fordern eine grundlegende Erneuerung des Königreichs. Das pessimistische Klima, das in Spanien nach dem ‚Desastre del 98‘ herrscht, bewirkt in den folgenden Jahren den Zusammenbruch des gesamten Restaurationssystems.²¹⁹ Von dieser Umbruchstimmung und der einsetzenden ‚Europäisierung des Landes‘ (Ls. S.107) profitiert Stannebein, als er nach Spanien übersiedelt²²⁰.

Stannebeins Aufenthalt in Spanien fällt mit der Regierungszeit von ALFONSO XIII. zusammen, der am 17. Mai 1902 als König eingesetzt wird. Bei der Darstellung der Biographie des Großvaters geht Chico des Öfteren auf die Herrschaft dieses neuen Monarchen ein, thematisiert im *Luft-Schiff* diejenigen historischen Ereignisse, die für die damalige Zeit von Bedeutung sind. Mehrfach spielt er auf die Neutralität Spaniens

²¹⁷ Dieses Zitat spielt auf die Besitztümer der spanischen Krone im 16. Jahrhundert an. Das unter CARLOS V. entstandene und zur europäischen Großmacht avancierte Königreich wird unter FELIPE II. zum größten Imperium der Geschichte, dessen Besitzungen sich über alle zu dem Zeitpunkt bekannten Kontinente erstrecken. TUÑÓN DE LARA, VALDEÓN BARUQUE, DOMÍNGUEZ ORTIZ 1999, S.237ff; GÓNZALEZ ANTÓN 2002, S.253ff.

²¹⁸ Die 1875 mit der Krönung von ALFONSO XII. beginnende Restaurationsära zeichnet sich nach dem frühen Tod des Monarchen (25.11.1885) durch einen künstlichen Regierungsmechanismus aus, bei dem sich die führenden Parteien bei der Machtausübung abwechseln. Dieses System garantiert die politische Kontinuität und die Sicherung der Monarchie während der Regentschaft der Königin MARÍA CRISTINA, die den minderjährigen Thronfolger ALFONSO XIII. bis 1902 vertritt. TUÑÓN DE LARA, VALDEÓN BARUQUE, DOMÍNGUEZ ORTIZ 1999, S.475ff.

²¹⁹ BALFOUR 1997, S.21ff; TUÑÓN DE LARA, VALDEÓN BARUQUE, DOMÍNGUEZ ORTIZ 1999, S.517ff; TUÑÓN DE LARA 2000a, S.76ff.

²²⁰ „wer denken kann, wendet sich Europa zu, Frankreich und oben im Norden England, und noch weiter als Frankreich dieses Land, aus dem Stannebein kommt und die Maschinen, die gut sind für die *Europäisierung* des Landes. [Stannebein hat] Listen mitbekommen derjenigen Firmen und Privatleute, die am Handel mit dem Süden interessiert sind. Er wird herumgefahren sein im Land, er wird die Kataloge und Abbildungen der Maschinen für den Bergbau, für Transport und Straßenbau gezeigt haben, und er hat die Provision kassiert, wenn das Geschäft perfekt war, und hat Geld so in ziemlicher Menge das erste Mal in seinem Leben verdient“ (Ls. S.107).

im Ersten Weltkrieg an²²¹, berichtet von der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Lage des Landes²²² und verweist wiederholt auf das „marokkanische Abenteuer“ (Ls. S.134). Dieser im Roman am häufigsten erwähnte Konflikt in Spanisch-Marokko lässt sich als Konsequenz des ‚Desasters von 1898‘ erklären. Der Verlust der Überseekolonien verleitet Politiker und Militärs zu Beginn des 20. Jahrhunderts dazu, sich der imperialistischen Stoßrichtung der anderen europäischen Staaten im Mittelmeerraum und in Afrika anzuschließen. Auf der internationalen Konferenz von Algeciras wird im Januar 1906 der Anspruch Spaniens auf ein Territorium in Nordafrika bestätigt und der spanischen Nation die Rif-Region Marokkos zugeteilt. Das zugesprochene Gebiet erweist sich jedoch schnell als problematisch. Bereits wenige Monate nach dem Abkommen sieht sich die Regierung aufgrund der Angriffe der Rifkabylen auf die spanische Bergwerksgesellschaft erstmalig gezwungen, militärisch zu intervenieren. Diese nicht zu bewältigenden Konflikte mit den Marokkanern werden im *Luft-Schiff* von Stannebein erwähnt, der den König auf die prekäre Lage hinweist: „Majestät haben Sorgen, Nordafrika, die Rifkabylen“ (Ls. S.164). In den folgenden Jahren verschärft sich die Situation in der Rif-Region. Spanien wird nun in einen verlustreichen Kolonialkrieg verwickelt, auf dessen Konsequenzen ebenfalls im Roman hingewiesen wird: „Achttausend Tote, das hat’s gekostet, das marokkanische Abenteuer“ (Ls. S.138).

Als eine weitere Folge der Marokko-Politik des konservativen Regierungschefs ANTONIO MAURA wird im *Luft-Schiff* die ‚semana trágica de Barcelona‘ genannt. Mit dem Stichwort „Blutwoche“ (Ls. S.137) spielt Chico auf die Ereignisse im Sommer 1909 an. Am 26. Juli wird in Barcelona der Generalstreik ausgerufen, um gegen die Verschiffung von über 40.000 Reservisten, die in der Rif-Region eingesetzt werden sollen, zu protestieren. Da die Arbeiterklasse hinter dem geführten Krieg private Bereicherungsinteressen vermutet und keine nationale Notwendigkeit zur Intervention in Afrika erkennen kann, greift die Antikriegsdemonstration schnell auf andere katalanische Städte über. Eine ‚tragische Woche‘ lang versucht die Regierung, den sich

²²¹ Neben vereinzelten Hinweisen auf die Neutralität Spaniens (Ls. S.26, 43, 161f, 168, 200) erwähnt Chico auf S.48 auch den Wirtschaftsaufschwung, den das Land durch den Ersten Weltkrieg erfährt.

²²² Siehe Ls. S.108, 130ff, 162.

ausbreitenden Streik zu beenden. In den Straßen von Barcelona kommt es zu Auseinandersetzungen zwischen den Demonstranten und der Staatsgewalt, bis das Militär den Aufstand blutig niederschlägt. Die nun einsetzenden Repressalien lösen wegen ihrer Härte und Intoleranz internationale Proteste aus. Insbesondere die Hinrichtung von FRANCISCO FERRER GUARDIA, der als Verantwortlicher für den Streik zum Tode verurteilt wird, obschon seine Beteiligung nicht bewiesen ist, erregt die Weltöffentlichkeit. Der allgemeinen Empörung wird im *Luft-Schiff* durch die Figur der Hausangestellten Felipa Ausdruck verliehen, die in ihrer aufgebrachten Rede auch auf die wahren Hintergründe des Generalstreiks hinweist:

„Francisco Ferrer musste sterben [...]. Füsiliert haben sie ihn [...]. Aber weißt du auch, fragt Felipa, warum sie ihn an die Wand gestellt haben? Weil sie einen Sündenbock brauchten für ihre verpfuschte Politik. Achttausend Tote, das hat's gekostet, das marokkanische Abenteuer. Und nun suchen sie, wem sie die in die Schuhe schieben können. [...] Und wen finden sie? Ferrer, der schon immer dagegen war, und stellen ihn an die Wand. Aber was ist, wenn wir alle dagegen sind? [...] Was wird, wenn wir alle es anders haben wollen, andere Zustände als jetzt, keine Pfaffen, keine Armut, keine Ungerechtigkeit? [...] Brot für alle! Frieden für alle! sagt Felipa, das ist mal eine vernünftige Politik, die von unten nach oben gemacht wird“ (Ls. S.137f).

Die von Felipa formulierte generelle Unzufriedenheit mit der konservativen Staatsführung wird durch den kurz vor der Jahrhundertwende einsetzenden Verfall des spanischen Regierungssystems hervorgerufen. Seit dem ‚Desaster von 1898‘ ist das in der Restaurationsära eingeführte Regierungsprinzip der alternierenden Machtausübung zusehends in die Krise geraten. Die im *Luft-Schiff* erwähnte Ermordung von CÁNOVAS DEL CASTILLO²²³ am 8. August 1897 und MATEO SAGASTAS Tod im Januar 1903 bewirken, dass die beiden Parteien der Restauration ihre Führung verlieren. Da sowohl der ‚Partido Liberal Conservador‘ als auch der ‚Partido Liberal Funcionista‘ daraufhin zerfallen, sich zudem weitere politische Formationen bilden, ist die im Pardo-Pakt 1885 vereinbarte friedliche und konfliktarme Koexistenz der beiden dynastischen Parteien nun nicht mehr gegeben. Stattdessen formiert sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts der gesamte linke Flügel zur Opposition. Sozialdemokraten, Anarchisten und

²²³ Diese kurze Erwähnung des tödlichen Anschlags auf CÁNOVAS DEL CASTILLO (Ls. S.160) wirkt eigenwillig, da Chico als Attentäter fälschlicherweise „den Anarchisten Bakunin“ (Ls. S.156) anführt und nicht MICHELE ANGIOLILLO.

Arbeiterorganisationen protestieren im Parlament und auf der Straße vehement gegen die Politik der regierenden Konservativen.²²⁴ Auch Felipa kritisiert diese Staatsführung, wenn sie eine „vernünftige Politik, die von unten nach oben gemacht wird“ (Ls. S.138), verlangt. Sie spielt damit auf die als „revolución desde arriba“²²⁵ bezeichnete Reform des politischen Systems an, die MAURA mit seinem Amtsantritt als Regierungschef 1904 einleitet.

Diese eingeführten Erneuerungen und die betriebene Sozialpolitik entsprechen jedoch nicht den Erwartungen und Bedürfnissen der Arbeiterklasse. Die sich im Juli 1909 zugetragen Ereignisse in Katalonien sind Ausdruck der latenten Unzufriedenheit und des Missmuts der arbeitenden Bevölkerung. Der Kolonialkrieg in Marokko erweist sich vor diesem Hintergrund nur als Auslöser des Generalstreiks, der sich letztendlich gegen die Regierung des Konservativen MAURA richtet.²²⁶ Dieser geschichtliche Zusammenhang wird in dem Roman kurz angerissen:

„Das marokkanische Abenteuer [...] hat sich der König ganz alleine ausgedacht, damit das neutrale Land auch einmal seinen Krieg hat und die Leute abgelenkt werden vom Parteienstreit“ (Ls. S.134).

In den folgenden Jahren verschärfen sich, wie im Roman dargestellt²²⁷, zusehends die gesellschaftspolitischen Konflikte, führen 1923 zum Staatsstreich des Generals PRIMO DE RIVERA. Die über sechs Jahre währende, in Absprache mit König ALFONSO XIII. errichtete Militärdiktatur wird im *Luft-Schiff* indes nicht thematisiert.²²⁸ Chico überspringt diese Etappe der spanischen Geschichte, erwähnt lediglich die sich zuspitzende „Krise der Bourbonenmonarchie“ (Ls. S.137) und deren Konsequenzen:

„Sorigueta verweist lachend auf die neuen republikanischen Verhältnisse, die bei allem Respekt den alten Königsmarsch als Staatshymne abgeschafft haben. [...] Ich vergesse, sagt Sorigueta, daß Sie, Don Paco, im tiefsten Herzen Monarchist geblieben sind. Aber Ihr König hat abdanken müssen“ (Ls. S.324f).

²²⁴ SUÁREZ CORTINA 2002, S.387ff; TÉMIME, BRODER, CHASTAGNARET 2001, S.179ff.

²²⁵ GÓNZALEZ ANTÓN 2002, S.552. [„Revolution von oben“].

²²⁶ CARR 2002, 461ff; GÓNZALEZ ANTÓN 2002, S.548ff; TUÑÓN DE LARA 2000a, S.185ff.

²²⁷ Siehe Ls. S.135ff.

²²⁸ Für weiterführende Informationen zur Militärdiktatur von PRIMO DE RIVERA siehe CARO CANCELA 2002, S.461ff; CARR 2002, S.542ff; TUÑÓN DE LARA 2000b, S.153ff.

Die Beschreibung der am 14. April 1931 ausgerufenen Zweiten Republik ist fast ausschließlich auf die erste Phase, auf das ‚bienio de reformas‘ beschränkt. In diesen zwei ‚Reformjahren‘ wird Spanien von einer aus Republikanern und Sozialdemokraten gebildeten Koalition regiert, auf die mehrfach angespielt wird. Chico spricht in diesem Kontext von „republikanischen Ministern, die den Hörsaal mit dem Parlament vertauscht haben“ (Ls. S.325). Er verweist damit auf den außergewöhnlich hohen Anteil an Intellektuellen und Akademikern in der neu gebildeten Regierung sowie auf das nun im Parlament herrschende intellektuelle Klima, das anfänglich eine Aufbruchstimmung generiert.²²⁹ Die von der neuen Staatsführung beschlossene Modernisierung Spaniens wird im *Luft-Schiff* ebenfalls angesprochen: „So hat die Republik Zeit, das eigene Geld in die Reformarbeiten zu stecken, Landreform, Schulreform, Trennung von Staat und Kirche, eine Ehescheidungsreform“ (Ls. S.316). Besagte Reformen erweisen sich indes als derart schwer umsetzbar, dass über die Jahre keine wesentliche Verbesserung der Situation der Arbeiterschaft erzielt werden kann²³⁰ – ein Zustand, der Sorigueta zu folgendem Kommentar verleitet:

„Ein Parlament voller Hochschulprofessoren, die spinnen am Rednerpult ihre Träume [...]. Das Volk, Leute wie ich, geht weiter barfuß und träumt höchstens von einem vollen Teller“ (Ls. S.325).

Die im Roman kurz dargestellte Unzufriedenheit der arbeitenden Bevölkerung führt zu einer rapide ansteigenden sozialen Konfliktivität, die auch nach der Wahl des rechten Bündnis´ CEDA im November 1933 nicht abnimmt. Diese Amtszeit der katholisch-konservativen Regierung sowie die aufgrund der anhaltenden Unruhen im Februar 1936 einberaumten Neuwahlen werden von Chico nicht thematisiert²³¹. Er beschränkt sich darauf, auf die nach der Wahl der linken Koalition ‚Frente Popular‘ weiterhin eskalierende Situation hinzuweisen:

²²⁹ GONZÁLEZ ANTÓN 2002, S.575f.

²³⁰ TÉMIME, BRODER, CHASTAGNARET 2001, S.233ff; TUÑÓN DE LARA 2000c, S.285ff; TUÑÓN DE LARA, VALDEÓN BARUQUE, DOMÍNGUEZ ORTIZ 1999, S.571ff.

²³¹ Die beiden letzten Phasen der Zweiten Republik finden im Roman lediglich punktuelle Erwähnung (Ls. S.355, 363, 368). Für weiterführende Informationen siehe CARR 2002, S.601ff; MONTERO 2002, S.498ff; TÉMIME, BRODER, CHASTAGNARET 2001, S.253ff; TUÑÓN DE LARA 2000c, S.421ff.

„Wir stehen vor einer kritischen Wende, erklärt Sorigueta [...]. Die Volksfront, sagt er, wenn wir die nicht mit allen Mitteln unterstützen, gibt es Krieg“ (Ls. S.369).

Die sich während der Regierungszeit des ‚Frente Popular‘ zusehends verschärfende gesellschaftspolitische Lage gipfelt im Sommer 1936 im „Putschversuch des Generals“ (Ls. S.167f), der „seine Verwünschungen gegen die Republik über die Straße von Gibraltar schickt“ (Ls. S.358). In historisch etwas vereinfachter Form²³² spielt Chico auf den von führenden Generälen der spanischen Armee organisierten Staatsstreich an, der am 17. Juli in Ceuta und Melilla beginnt und sich in den Folgetagen auf fast alle spanischen Städte mit Militärsitz ausbreitet. Bevor die Regierung auf die Krisensituation reagieren kann, gelingt es den Aufständischen, breite Teile des Landes einzunehmen. Der Umsturzversuch misslingt jedoch insbesondere in den großen Städten wie Madrid, Bilbao oder Barcelona, da republiktreue Militärs und Arbeiterorganisationen die Aufstände niederschlagen. Dieses partielle Scheitern des Putsches und die daraus resultierende Zweiteilung des Landes provozieren sodann den Ausbruch des Bürgerkrieges.

In der ersten Phase des Krieges, die im Roman nicht ausführlich thematisiert wird, erringen die Nationalisten die Kontrolle über die Hälfte des spanischen Territoriums. Bis zum Frühjahr 1937 erobert General QUEIPO DE LLANO den Südwesten der Iberischen Halbinsel und General MOLA bezwingt den gesamten Norden und Nordwesten Spaniens, bis auf Asturien, Santander und die Biskaya. Nachdem die marokkanischen Truppen und die Fremdenlegion auf das Festland übergesetzt sind, unterwirft die „maurische Garde“ (Ls. S.358) einen Großteil von Andalusien und Extremadura. Mit der Einnahme von Badajoz stellt die Südarmee unter FRANCO die Verbindung zu den nördlichen, bereits annektierten Gebieten her. Auf diese von den Nationalisten angewandte Taktik des parallelen Angriffs spielt Chico im *Luft-Schiff* an, indem er andeutet, dass die Republikaner „von Nord und Süd in die Zange“ (Ls. S.315) genommen werden. Auch geht er in den beiden Romanen kurz auf einzelne Etappen der

²³² Mit besagtem Zitat verweist Chico auf den General FRANCO, der sich jedoch zum Zeitpunkt des Putsches nicht, wie angedeutet, in Marokko befindet. Erst zwei Tage nach Ausbruch des Aufstandes verlässt er die Militärkommandantur von Teneriffa, reist nach Nordafrika und übernimmt dort die Leitung der marokkanischen Armee.

ersten Bürgerkriegsphase ein. Er nennt den Kriegsschauplatz Málaga²³³, erwähnt die Kämpfe am Jarama²³⁴ und verweist auf den „Alcázar von Toledo, von dem aus im Bürgerkrieg eine entscheidende Schlacht geschlagen“ (Ls. S.234) wird²³⁵. Die erste Etappe des Krieges endet mit dem missglückten Versuch, die Hauptstadt einzunehmen. Da die Nationalisten Madrid nicht erobern können, verlagern sie ihr Interesse auf den Norden Spaniens.

Die als ‚*campaña del norte*‘ bezeichnete zweite Phase des Krieges wird in den Romanen eingehender behandelt, da nicht nur Stannebein sondern auch seine Söhne und Sorigueta an den Kämpfen in Nordspanien beteiligt sind. Die Eroberung der republikanischen Nordprovinzen beginnt im März 1937, als die Truppen des Generals MOLA in das Baskenland eindringen. Trotz des massiven Widerstandes und des unwegsamen Geländes nehmen die Aufständischen sukzessive die Biskaya ein. Am 19. Juni fällt die Provinzhauptstadt Bilbao, und die gesamte baskische Region geht in den Machtbereich der Nationalisten über. Zwei Monate später wird die republikanische Armee in Kantabrien besiegt, Santander am 26. August eingenommen. Mit der Eroberung Asturiens verliert die Republik Ende Oktober ihre letzte noch verbleibende Provinz im Norden Spaniens.²³⁶

In dem Werk *Das Luft-Schiff* kann diese Etappe des Krieges aufgrund des abgesteckten zeitlichen Rahmens nur vorweggenommen werden. Mittels kurzer Verweise auf die Bombardierung von Guernica und die Schlacht um Bilbao²³⁷ versucht Chico, jene Kriegsgeschehnisse, die sich nach dem Sommer 1936 ereignen, zumindest

²³³ Chico erwähnt im Fortsetzungsroman kurz den „Krieg in Málaga“ (V. S.100), erklärt aber nicht, dass die Nationalisten diesen wichtigen Stützpunkt am Mittelmeer im Februar 1937 einnehmen.

²³⁴ Nachdem der Frontalangriff auf Madrid im Herbst 1936 scheitert, beschließen die Nationalisten, die Hauptstadt zu belagern. Bei dem Versuch, die Kommunikation zwischen Madrid, der Sierra und Valencia zu unterbinden, kommt es im Februar 1937 zur „Schlacht am Jarama“ (Ls. S.394), die mit einem immensen Sieg der Republikaner endet.

²³⁵ Dieser Verweis bezieht sich auf die missglückten Versuche der Republikaner, bei ihrer Eroberung von Toledo auch den ‚Alcázar‘ einzunehmen. Die in der maurischen Burg verschanzten Nationalisten halten der Belagerung mehrere Monate stand, bis sie am 27.09.1936 von FRANCOs Truppen befreit werden.

²³⁶ BAHAMONDE 2002, S.639ff; CARR 2002, 624ff; MORENO JUSTE 2002, S.520ff; TUÑÓN DE LARA 2000d, S.660ff; TUÑÓN DE LARA, VALDEÓN BARUQUE, DOMÍNGUEZ ORTIZ 1999, S.593ff.

²³⁷ Chico erwähnt einen „Festungsgürtel“ (Ls. S.380), der Bilbao „uneinnehmbar“ (Ls. S.382) macht. Er spielt damit auf die als ‚*cinturón de hierro*‘ bekannte Verteidigungslinie der baskischen Stadt an, die zwei Monate lang der Belagerung standhält.

anzuschneiden. Der Fortsetzungsroman *Die Väter im Kino* setzt sodann mit Stannebeins spektakulärem Eingreifen in den Bürgerkrieg ein und thematisiert in diesem Zusammenhang die in Bilbao zu Kriegsbeginn herrschende Stimmung:

„Wir haben uns alle geängstigt, erinnerte sich Polonia an die Anfänge eines langen Krieges. Vom Hafen verkündeten die Schiffssirenen [...] immer nur Unheil, vom Arenal kämpften sich die Heckenschützen vor, Fensterscheiben zerbrachen, und es war, als fiel die Nacht in tausend Scherben“ (V. S.60).

Der anschaulichen Schilderung der damaligen Zustände in der Stadt folgt jedoch auch in diesem Werk keine ausführliche Darstellung der ‚*campaña del norte*‘. Stannebeins Beteiligung an der Bombardierung des Baskenlandes veranlasst Chico stattdessen dazu, sich auf die im Norden kriegsentscheidende Intervention der *Legion Condor* zu konzentrieren.

Die Unterstützung der Nationalisten durch das faschistische Deutschland beginnt unmittelbar nach Ausbruch des Staatsstreichs, als deutsche Flugzeuge die in Marokko stationierten, aufständischen Truppen auf das spanische Festland fliegen. Obgleich sich HITLER offiziell am internationalen ‚*pacto de no intervención*‘ beteiligt und sich zu einer „Nichteinmischung in den spanischen Krieg“ (V. S.72) verpflichtet, reißt die Hilfe für die Aufständischen nicht ab. In den ersten Monaten des Bürgerkrieges senden die Nationalsozialisten Waffen, Panzerschiffe und Soldaten auf die Iberische Halbinsel und gewähren Kredite zur Kriegsfinanzierung. Zur Verstärkung der nationalistischen Armee wird zudem im November 1936 eine Eliteeinheit der Luftwaffe gegründet, die den Namen *Legion Condor* erhält. Der Einsatz dieser deutschen Bomberstaffel sowie weiterer italienischer Kampfflugzeuge ermöglicht es den Nationalisten, einen parallelen Angriff aus der Luft und auf dem Landweg durchzuführen. Der dadurch gewonnene Vorteil zeigt sich insbesondere in der ‚*campaña del norte*‘, bei der die republikanischen Truppen den massiven Bombenangriffen nicht standhalten können. Die im *Luft-Schiff* mehrfach erwähnte Bombardierung des baskischen Dorfes Guernica²³⁸, bei der am 26. April 1937 fast ausschließlich Zivilisten getötet werden, ist nur das bekannteste Beispiel einer breit angelegten Luftoffensive.²³⁹ Die massiven Bombardements der

²³⁸ Siehe Ls. S.287, 362, 377f, 394.

²³⁹ ANGOUSTURES 1995, S.130ff, ARIAS RAMOS 2003, S.59ff.

republiktreuen Regionen Spaniens, die von der deutlich unterlegenen republikanischen Luftwaffe nicht verhindert werden können, verleiten Chico zu der zynischen Bemerkung:

„Das Töten aus der Luft kommt in diesem Krieg zum erstenmal in den Rang einer sportlichen Disziplin: man drückt auf Knöpfe und Hebel, klinkt Bomben aus und bedient das MG wie eine Meßlatte, und die Punktzahlen schnellen hoch, bis es ein Rekord geworden ist“ (Ls. S.394).

Die im *Luft-Schiff*-Roman wiederholt thematisierte²⁴⁰, planmäßige Bombardierung der „unentschlossenen Zivilbevölkerung“ (V. S.71) wird im Bürgerkrieg angewendet, um die Moral des Gegners systematisch zu unterminieren. Im Zweiten Weltkrieg gehört diese in Spanien getestete Demoralisierung des Feindes zur gezielt eingesetzten Kriegstaktik²⁴¹, so dass Chico zu dem Schluss kommt, dass die deutschen Faschisten „den kommenden größeren Krieg im kleinen erproben“ (Ls. S.233).

Besagte „Generalprobe“ (V. S.148) erweist sich bei der Eroberung der Nordprovinzen als entscheidend. Dank der Unterstützung der deutschen faschistischen Luftwaffe können die Nationalisten den Norden Spaniens einnehmen, und damit beginnt die vorletzte Phase des Krieges. Im Frühjahr 1938 greifen die Nationalisten die republiktreue Ostküste Spaniens an, erobern Teruel sowie Lérida und spalten mittels der Annexion von Vinaroz das republikanische Territorium. Mit dem „Übergang über den Ebro“ (Ls. S.394) versuchen die Republikaner im Juli dieser Isolierung Kataloniens entgegenzuwirken, doch ihre Offensive stößt auf massiven Widerstand. In den folgenden Monaten kommt es zur grausamsten und verlustreichsten Schlacht des Bürgerkrieges. Bis in den November hinein bemühen sich die republikanischen Truppen vergebens, die unterbrochene Verbindung wiederherzustellen. Am 10. Dezember fallen

²⁴⁰ Die gezielte Bombardierung von Zivilisten wird im *Luft-Schiff* auch anhand des schockierend wirkenden Verweises auf die „von Bomben zerfetzten Kinder auf der Straße von Almería“ (Ls. S.394) dargestellt. Dieser im Mai 1937 von der deutschen Flotte ausgeführte Angriff auf die Hafenstadt gilt explizit der spanischen Bevölkerung, die abgestraft werden soll für die Zerstörung des Panzerkreuzers *Deutschland*, der vor Ibiza von republikanischen Flugzeugen getroffen worden ist.

²⁴¹ ANGOUSTURES 1995, S.133f.

die Nationalisten in die katalanische Region ein, erobern am 26. Januar 1939 die Provinzhauptstadt Barcelona.²⁴²

Mit der Unterwerfung von Katalonien zeichnet sich die bevorstehende Niederlage der Republikaner ab, die der Erzähler jedoch nicht in seine Ausführungen integriert. Chico erwähnt im Fortsetzungsroman zwar den mit dem Fall von Barcelona einsetzenden „Flüchtlingstreck über die Pyrenäen“ (V. S.149). Er überspringt jedoch die Eroberung von Madrid und die Kapitulation der letzten republiktreuen Städte, um stattdessen zu verkünden: „Am 1. April 1939 war der spanische Krieg beendet“ (V. S.89).

Diese lapidare Formulierung erinnert an die im *Radio Nacional de España* gesendete letzte Kriegsberichterstattung der Nationalisten:

„En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejercito rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado. Burgos, 1º de abril, año de la victoria.“²⁴³

Mit dem im nationalistischen Radiosender bekannt gegebenen Sieg der Aufständischen endet der Bürgerkrieg. Nun folgt die sechsunddreißig Jahre währende Militärdiktatur des Generals FRANCO. Unmittelbar nach Kriegsende übernimmt dieser in seiner Funktion als ‚Generalísimo‘ die Führung des Landes und baut ein auf traditionell-konservativen Prinzipien fußendes, totalitäres Regime auf.²⁴⁴ Besagte Epoche der spanischen Geschichte findet aufgrund der absolutistischen und repressiven Prägung des FRANCO-Regimes Erwähnung in den Romanen. Anschaulich beschreibt der Erzähler das „von den Gesetzen des Landesvaters eingeschnürte Leben“ (V. S.318) in Spanien, äußert offen seinen Unmut über die Zustände in diesem Land. Er bezeichnet FRANCOS Regime als „verrottetes System“ (Ls. S.242), kritisiert vehement die Unterdrückung des Volkes:

²⁴² BAHAMONDE 2002, S.679ff; MORENO JUSTE 2002, S.527ff; TUÑÓN DE LARA 2000d, S.739ff; TUÑÓN DE LARA, VALDEÓN BARUQUE, DOMÍNGUEZ ORTIZ 1999, S.607ff.

²⁴³ FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA 01.04.1939. [„Am heutigen Tag, da die rote Armee gefangen und entwaffnet ist, haben die nationalistischen Truppen die letzten militärischen Ziele erreicht. Der Krieg ist beendet. Burgos 1. April, Jahr des Sieges“].

²⁴⁴ TUÑÓN DE LARA, VALDEÓN BARUQUE, DOMÍNGUEZ ORTIZ 1999, S.619ff.

„die Zensur [...] liest die Briefe alle mit, mischt sich wie im Krieg in die inneren Angelegenheiten der Bürger, und schriebe Felipas Tochter, daß sie heimlich weint und daß Unrecht geschieht, entzöge man ihr die Lizenz für den Ausschank“ (Ls. S.242).

Neben der Thematisierung der unter FRANCO praktizierten Zensur wird im *Luft-Schiff* auch auf die „Partisanenkämpfe der frühen fünfziger Jahre“ (Ls. S.242) eingegangen. In der Nachkriegszeit versuchen die in die Berggebiete geflüchteten Republikaner, unterstützt von der Landbevölkerung, die Militärdiktatur mit einem Guerillakrieg zu unterminieren. Die anfänglichen Erfolge der als ‚el maquis‘ bekannten Oppositionellen erwähnt Chico, indem er schildert, wie

„sich Partisanen und Guardia Civil noch in den fünfziger Jahren in den Bergen Kämpfe lieferten und daß in manchen Orten die Partisanen siegten und die Ordnung des Volkes wiederaufrichteten aus der Zeit der Volksfront“ (Ls. S.374).

Die erste Widerstandsbewegung löst sich jedoch, entgegen der Angaben des Erzählers, größtenteils bereits Anfang der 50er Jahre auf. Desillusioniert durch die Stabilität der Diktatur und angesichts der zerstörten Infrastruktur geben die meisten Oppositionellen auf und fliehen ins Exil.²⁴⁵ Das Scheitern des ‚maquis‘ sowie die breit angelegten Repressionsmaßnahmen, die vielen Verhaftungen²⁴⁶, Verurteilungen und Exekutionen verhindern zunächst, dass die Bevölkerung für eine Demokratisierung des Landes eintritt. Außerdem verliert die republikanische Exilregierung zusehends den Bezug zu Spanien, und auch der Wirkungsbereich der im Ausland operierenden, demokratischen Parteien und Syndikate ist verschwindend gering. Nur die Kommunisten beginnen in den 50er Jahren, ihren Einfluss im Inland durch die klandestine Reorganisation des ‚Partido Comunista de España‘ auszuweiten.²⁴⁷ Dieses aufgrund der antikommunistischen Prägung des FRANCO-Regimes äußerst riskante Unterfangen wird im Fortsetzungsroman kurz angedeutet. Hiob erwähnt das Schicksal von JULIÁN GRIMAU²⁴⁸, der als Vorsitzender des PCE im November 1962 festgenommen und trotz

²⁴⁵ BAHAMONDE, MARTÍNEZ 1996, S.42f; MORADIELLOS 2000, S.92f; PAYNE 1987, S.386ff.

²⁴⁶ Auf die insbesondere in der unmittelbaren Nachkriegszeit üblichen Verschleppungen und Verhaftungen Andersdenkender wird im Fortsetzungsroman angespielt: „Mein Bruder spielt Ziehharmonika, zu allen Gelegenheiten in unserem Dorf. Aber jetzt haben sie ihn geholt. Wer hat ihn geholt? fragt Alfredo. Ich weiß nicht, gibt Eugénia zur Antwort“ (V. S.100f).

²⁴⁷ ANGOUSTURES 1995, S.158ff; BAHAMONDE, MARTÍNEZ 1996, S.42ff; PÉREZ PICAZO 1996, S.250f.

²⁴⁸ Siehe V. S.339.

internationaler Proteste von einem Militärgericht zum Tode verurteilt wird.²⁴⁹ Diese im Franquismus übliche, unnachgiebige und gnadenlose Rechtsprechung prangern Chico und seine Kinder im *Luft-Schiff* an:

„Ein Friede der gefesselten Hände. Fünfundzwanzig Jahre nach Kriegsende, sagen die Enkel [...], das ist einfach, wenn ein Streik noch immer eine Kriegshandlung ist, die nur ein Militärgericht aburteilen kann, als Feigheit vor dem Feind, als Sünde, begangen am *paternalistischen System*. Aufstand der Söhne gegen den Vater, der ein Landesvater ist: das endet an der Mauer, an der man sonst das baskische Nationalspiel Pelota spielt. Die Prozesse von Burgos!“ (Ls. S.242).²⁵⁰

Die geschichtliche Darstellung endet mit dieser vehementen Kritik an der despotischen Staatsführung FRANCO. Chico geht weder im *Luft-Schiff* noch im Fortsetzungsroman auf die nach dem Tod des Diktators eingeleitete Demokratisierung des Landes ein²⁵¹. Er spielt lediglich auf die ‚Transición‘ und auf die Etablierung der parlamentarischen Erbmonarchie an, indem er erwähnt, dass „dieses Neu-Spanien so gar nicht mehr dem Spanien gleicht, wo Stannebein vor beinahe einem Jahrhundert sein Glück machen wollte“ (V. S.11f).

Die eingeflochtenen Anspielungen auf die Iberische Halbinsel, auf die Bevölkerung, Kultur und Geschichte Spaniens wirken sich bei entsprechenden Vorkenntnissen bereichernd auf das allgemeine Textverständnis aus. Der Rezipient, der Chicos eingestreute Hinweise beachtet und den geschichtlichen Andeutungen selbständig nachgeht, erhält tiefe Einblicke in die Lebenssituation des Protagonisten. Er kann infolgedessen Stannebeins oftmals befremdend wirkendes Verhalten im Kontext der zeitgenössischen Begebenheiten betrachten und dementsprechend beurteilen.

²⁴⁹ PAYNE 1987, S.520f; PEREIRA CASTAÑARES, MARTÍNEZ LILLO 2002, S.744.

²⁵⁰ Der angeführte Schauprozess von Burgos ist nur bedingt als Beispiel für die Unnachsichtigkeit der franquistischen Justiz geeignet. Zwar werden von den sechzehn angeklagten Mitgliedern der Untergrundorganisation ETA sechs zum Tode verurteilt, doch FRANCO revidiert im Dezember 1970 diese Todesurteile aufgrund massiver nationaler und internationaler Proteste. Siehe ANGOUSTURES 1995, S.226; GÓNZALEZ ANTÓN 2002, S.628f; TUÑÓN DE LARA, VALDEÓN BARUQUE, DOMÍNGUEZ ORTIZ 1999, S.634.

²⁵¹ In dem Werk *Das Luft-Schiff* kann der Tod des Diktators und die einsetzende Demokratisierung des Landes nicht thematisiert werden, da dieser Roman bereits 1974 erscheint, FRANCO jedoch erst ein Jahr später, am 20.11.1975, stirbt.

Die vertiefte Auseinandersetzung mit den lediglich angerissenen historischen Hintergründen fördert somit das Interesse des Lesers an der Hauptfigur und intensiviert dessen Anteilnahme am Schicksal des unglücklichen Erfinders. Gleichzeitig ist der aufmerksame Rezipient nicht länger auf die widersprüchlichen Urteile des Erzählers angewiesen. Er kann eigenmächtig entscheiden, ob Stannebein einem „Wahnsinnigen“ gleicht, „der mit seinem Luftschiff sich selbst und die Familie ins Verderben reißt“ (V. S.15), oder ob er vielmehr ein „Fantast ist, der in die Zeitgeschichte gerät und dabei seine Schrauben verliert“ (Ls. S.305).

Chicos ‚Koordinatensystem der Vorstellungskraft‘

Die ambivalente Darstellung des unglücklichen Erfinders, die den Leser zu einer selbständigen Meinungsbildung verleitet, lässt sich maßgeblich auf die Existenz eines Erzählerkollektivs zurückführen. Im ersten Kapitel des *Luft-Schiff*-Romans erklärt Chico, dass die Rekonstruktion der Stannebeinschen Biographie ein Familienprojekt ist und weist sogleich auf die Schwierigkeiten dieses Unterfangens hin: Seine Mutter Polonia, die als einzige zur Verfügung stehende Zeitzeugin zum „ungehemmten“ Erzählen animiert wird, neigt zur Verklärung der Vergangenheit. Da ihre Erinnerungen nicht immer als zuverlässig und veristisch zu bewerten sind, beteiligt der fiktive Autor außerdem seine Kinder an den Nachforschungen. Lena, Bob und Micha, die ohnehin „ein Wort mitreden wollen, was die Zeit betrifft“ (Ls. S.11ff), verifizieren die historischen Daten und überprüfen die Aussagen der Großmutter auf ihre Plausibilität und Kohärenz.

Bei dem gemeinsamen Versuch, Stannebeins Lebensgeschichte nachzuzeichnen, muss Chico schnell erkennen, dass sich die Biographie anhand der vorhandenen Informationen nicht bruchlos rekonstruieren lässt. Er beschließt daher, die existenten Leerstellen mittels der eigenen Phantasie auszufüllen:

„Ich werde mich nicht scheuen, ab und zu eine Geschichte zum nachgelassenen Leben meines Großvaters zu erfinden; ich bin mir sicher, auch er hat jede Etappe in seinem Leben durch Erfindungen verbessert und ergänzt, und so werden wir uns am sichersten in einer erfundenen Geschichte begegnen“ (Ls. S.15).

Dieses auch im Fortsetzungsroman²⁵² angewandte Verfahren der „Wahrheitsfindung“ (Ls. S.10) durch ‚Wahrheitserfindung‘ erinnert an die Realitätswahrnehmung des Protagonisten aus *Der Weg nach Oobliadooh*. Chico wirft zwar nicht wie Arlecq „über alles, was er sieht, hört, schmeckt, das Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“ (Oo. S.25f), doch auch er setzt sein Einbildungsvermögen bewusst ein. Er betreibt die „Erfindung von Vergangenheit“ (Ls. S.11), indem er kraft seiner Imagination gezielt „Verbindungslinien“ (Oo. S.25) zwischen Polonias Erinnerungen und den Angaben der Kinder herstellt. Mit seiner teils auf Fiktion, teils auf veristischen Fakten basierenden Darstellung erweist sich Chico als ebenso „fantasiebegabte Natur“ (Oo. S.281) wie Arlecq. Beide Figuren lassen sich von der „Göttin Fantasie“ (Ls. S.318) dazu verleiten, auf das „Koordinatensystem der Vorstellungskraft“ zurückzugreifen – der eine, um die Gegenwart zu verändern, der andere, um die Vergangenheit zu beschreiben.

C. *Alexanders neue Welten*

Retards ‚Koordinatensystem der Vorstellungskraft‘

In dem Roman *Alexanders neue Welten* versucht der fiktive Autor und Erzähler Dr. Retard, das mysteriöse Verschwinden seines Freundes Ole Knut Berlinguer zu ergründen. Berlinguer hat, soweit lassen sich die Ereignisse rekonstruieren, Ost-Berlin kurz nach seinem Geburtstag verlassen und sich auf eine Reise nach Mittelamerika begeben, um bei den DDR-Tagen in Kuba für die abgesandte Freundschaftsdelegation zu dolmetschen. Das in Prag gestartete Flugzeug erreicht sein Ziel jedoch nicht. Da kurze Zeit später die Luftfahrtkontrollbehörde die Entführung einer tschechoslowakischen Maschine bekannt gibt, geht die einberufene Sonderkommission davon aus, dass sich die Reisegesellschaft aus der DDR an Bord der gekaperten Maschine befindet. Alle Mitglieder der Delegation, unter ihnen auch Berlinguer, werden daraufhin als vermisst gemeldet.

²⁵² Im Werk *Die Väter im Kino* wird Chico bei der Rekonstruktion der Stannebeinschen Vita vom Dramaturgen Hiob unterstützt. Dieser regt ihn durch seine Fragen, Vorschläge und Einwände dazu an, die bestehenden biographischen Leerstellen unter Zuhilfenahme der Imagination zu füllen.

Alarmiert durch die Nachricht von der rätselhaften Flugzeugentführung befasst sich auch Alexander Retard mit dem ominösen Verschwinden der Delegation und dem ungeklärten Schicksal seines Freundes. Er bemüht sich, den Tathergang zu rekonstruieren und beschäftigt sich intensiv mit den Umständen von Berlinguers Abreise aus Berlin. In diesem Kontext erinnert er sich an das seltsame Verhalten des Freundes, der bei der Geburtstagsfeier provokativ mit seiner Frau und seinen drei Geliebten getanzt hat. Ausgehend von der Annahme, Berlinguer sei der „Illusion, die Wirklichkeit durch Liebe verändern zu können“ (A. S.46), verfallen, vermutet er, dass diese vier Frauen der Grund für die plötzliche Abfahrt sein müssen:

„Berlinguer liebte Gabriele, ohne aufzuhören, Hyazinthe zu lieben, so wie er Hyazinthe liebte, ohne aufhören zu können, Issy zu lieben, so wie er Issy liebte, ohne Anne vergessen zu können [...]. Wer wird mir glauben, daß *dies* O.K.s Dilemma war, und mehr noch, daß dieses Dilemma mehr war als ein Nicht-Wissen-mit-wem-fürs-Leben, sondern Zeichen einer Krise im Leben meines Freundes“ (A. S.52f).

Retard ist überzeugt, dass „Berlinguer weg wollte, aus der Stadt, aus dem Land“ (A. S.25), sein Verschwinden somit kein unglücklicher Zufall sein kann und dass die Ursachen für die überstürzte Abreise in der unmittelbaren Vergangenheit zu suchen sind. Diese Hypothese wird von der Sonderkommission indes als unsinnig abgetan. Retard entschließt sich daher, unabhängig von den Behörden, Nachforschungen zum Leben des Freundes anzustellen und insbesondere dessen Verhältnis zu den Frauen zu eruieren. Er belauscht zwei Telefonate, bei denen Anne von ihrer problematischen Ehe berichtet, und sucht Berlinguers neueste Eroberung, Gabriele, auf. Da er weder Issy, die in der entführten Maschine saß, noch Hyazinthe, mit der eine Affäre unterhält, zu ihren Liebschaften befragen kann, reichen die erhaltenen Informationen nicht aus, um Rückschlüsse ziehen zu können. Berlinguers Verschwinden scheint für Retard unergründbar zu sein. Mangels einschlägiger Ergebnisse entscheidet er sich, seine Recherchen abzubrechen, doch dann erreicht ihn ein Paket aus Alémmo, in dem sich Kassetten des verschollenen Freundes befinden. Bei der Sichtung des eingetroffenen Tonbandmaterials erhält Retard nicht nur tiefe Einblicke in Berlinguers Liebesleben. Er stößt zudem auf einige Äußerungen des Freundes, die sich als produktiv für die Rekonstruktion des mysteriösen Verschwindens erweisen.

Berlinguer, der dazu neigt, seine Aussagen mit literarischen Anspielungen zu schmücken und in Retard einen ebenbürtigen Gesprächspartner für seine „Späße mit Hintergrund“ (A. S.47) gefunden hat²⁵³, kommentiert seine Liebesbeziehungen mit den Worten: „Don Juans dilemma kannte ja noch das andere lied: mi alma Doña Inés, no alcanza otro porvenir que voz“ (A. S.240)²⁵⁴. Mit diesem Zitat aus JOSÉ ZORRILLAS Werk *Don Juan Tenorio* deutet er an, dass er sich mit der Hauptfigur des Theaterstücks identifiziert und sich Frauen gegenüber gerne als Don Juan gibt. In den weiteren Tonbandaufzeichnungen stellt er sich demgemäß als begnadeter Verführer dar²⁵⁵, titulierte sich selbst als „wüstling“ (A. S.177), „liebhaber des schönen“ (A. S.212) und „frauenkenner“ (A. S.236).

Diese Selbstdarstellung als Don Juan und Berlinguers Erwartung an den Freund, all seine „pasos und passionen getreulich“ (A. S.235) zu registrieren, erinnern Retard an die ihm zugedachte Rolle des eingeweihten Beobachters. Er entsinnt sich einer Unterhaltung über LOSEYS Verfilmung der Oper *Don Giovanni*, bei der Berlinguer ihn mit dem Diener Leporello verglichen hat, der „das Sündenregister seines Herren aufgerollt, Dame für Dame“ (A. S.392). Inspiriert durch diesen Vergleich, sieht sich Retard dazu veranlasst, herauszufinden, „wer mit wem und wann und zu welcher Stunde wo zusammengewesen“ (A. S.290) ist. Er beginnt, Berlinguers Verhalten im literarischen Kontext des Don Juan-Mythos zu betrachten, glaubt, es sei sein Auftrag, die Liebesabenteuer des Freundes zu dokumentieren und in den „Berlinguer-Papieren“ (A. S.338) zusammenzutragen.

Die übersandten Tonbandaufnahmen lassen sich jedoch nicht nur zur Rekonstruktion der amourösen Abenteuer des Don Juan Berlinguer verwenden. Sie enthalten zudem ein

²⁵³ BOEHLICH beschreibt die im Roman dargestellten Gespräche folgendermaßen: „Retard und Berlinguer reden in einer Kunstsprache voller Anspielungen und auf eine so gesteigerte Weise, daß man den Verdacht nicht loswerden kann, da wolle dauernd einer den anderen übertrumpfen – und sich selbst übrigens auch. Ihr Reden ist völlig ausgefüllt mit Versatzstücken, Splittern dessen, was sie gelernt haben, aber eben auch Splittern ihres emphatisch oder sentimental besetzten geistigen Inventars.“ (BOEHLICH 14.04.1984). Ein Beispiel für diesen exzentrischen Konversationsstil ist folgender Auszug: „Im Weggehen ist sie zuverlässig, sagte Retard. Ja, sagte Berlinguer. Er sah auf die Uhr, fünf Uhr genau. Fünf Uhr, sagte er, die Stunde des Todes. Um fünf Uhr genau! Wenn es ein Stierkampf war, sagte Retard“ (A. S.299).

²⁵⁴ [„Meine Seele, Doña Inés, hat keine andere Zukunft als die eure“ (A. S.408)].

²⁵⁵ Siehe A. S.195f, 234, 238, 252.

„Spiel mit Zitaten“ (A. S.14), das sich auf den Roman *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* von MIGUEL DE CERVANTES bezieht:

„ČSA Prag via Gander nach Havanna, die nordroute, quer durch die windböen, unter uns das land der Hyperboräer, der Könige von Thule, Majestät Policarpo, und es ist, als säße man im märz am fenster, Rutilio auf seinem hexenflug wird es schwieriger gehabt haben“ (A. S.183f).

Retard, der sich beruflich mit CERVANTES' Werk beschäftigt, „eine Arbeit, die er von Berlinguer geerbt hat, als dieser die Akademie verließ“ (A. S.37), interpretiert die spontane Assoziationskette²⁵⁶ seines Freundes als wertvollen Hinweis. Angeregt durch die Anspielungen, glaubt er, eine Parallele zwischen dem Schicksal der DDR-Delegation und dem der Romanfiguren, „die von Seeräubern entführt werden“ (A. S.67), zu erkennen.

Da er überzeugt ist, dass sich die im *Persiles* beschriebenen Ereignisse problemlos auf die Gegenwart übertragen lassen²⁵⁷, stellt er sich Berlinguers Verschwinden anhand dieser literarischen Vorlage vor. In Gedanken malt er sich die Flugzeugentführung aus und rekonstruiert mit Hilfe seiner Literaturkenntnisse und der eigenen Phantasie den ungeklärten Tathergang. Bei seiner Beschäftigung mit den rätselhaften Ereignissen identifiziert er sich dermaßen mit CERVANTES²⁵⁸, dass er letztendlich beschließt, seine eigene Version des *Persiles*-Romans zu erstellen und das Schicksal des „auf einer Reise verschollenen Don Juan“ (A. S.393) O.K. Berlinguer niederzuschreiben.

Der Entschluss, das mysteriöse Verschwinden des Freundes mittels literarischer Stoffadaptationen zu erklären, erinnert an das im *Luft-Schiff* und *Die Väter im Kino* angewandte Verfahren der „Wahrheitsfindung“ (Ls. S.10) durch ‚Wahrheitserfindung‘.

²⁵⁶ Die im Kontext des Reiseberichts erwähnten Begriffe ‚Nordroute‘ und ‚Windböen‘ erinnern Berlinguer an das sagenhafte Volk, das laut der griechischen Mythologie jenseits des Nordwindes (Boreas) leben soll und daher den Namen ‚Hyperboreer‘ trägt. Diese Assoziation führt sodann dazu, dass er an die „Könige von Thule“ und an die „Majestät Policarpo“ aus dem *Persiles*-Roman denken muss, deren Königreiche ebenfalls im hohen Norden liegen. Der Gedanke an dieses Werk animiert ihn wiederum dazu, seine Reise mit der des „Rutilio“ (A. S.183f) zu vergleichen, der in CERVANTES' Roman von einer Hexe auf einem fliegenden Teppich nach Norwegen verschleppt wird.

²⁵⁷ „dieser Roman einer Reisegesellschaft, den jeder von uns in diesen Zeiten selber erleben könnte, zwischen Thule und Rom so gut wie zwischen Berlin und Luanda“ (A. S.160).

²⁵⁸ Siehe A. S.160f.

Retard befindet sich in einer ähnlichen Ausgangsposition wie Chico. Auch er möchte das Leben eines Mannes ergründen, ohne über die notwendigen Fakten für eine lückenlose Rekonstruktion zu verfügen. In Ermangelung veristischer Informationen greift er auf seine fundierten Literaturkenntnisse zurück, verwendet den Don Juan-Mythos zur Erklärung von Berlinguers Verhalten und den *Persiles*-Roman zur Rekonstruktion der rätselhaften Flugzeugentführung.²⁵⁹ Er setzt folglich das „Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“ (Oo. S.26) genauso wie Chico ein, um die biographischen Leerstellen auszufüllen.

In dem Roman *Das Luft-Schiff* rechtfertigt der fiktive Autor seine „Erfindung von Vergangenheit“ (Ls. S.11) mit den Worten: „in der Fantasie liegt die Wahrheit“ (Ls. S.267). Retard ist der gleichen Meinung, denn er beschließt,

„die unfruchtbare Teilung aufzuheben, an der unser europäisches Bewußtsein seit Aristoteles krankt: hie die Dichter, denen wir ihre Lügen abnehmen, wenn sie nur unser Wahrscheinlichkeitsgefühl nicht verletzen; da die Wissenschaftler“ (A. S.159).

Bei der Erstellung der „Berlinguer-Papiere“ verbindet Retard daher die wissenschaftliche Arbeitsweise mit ARISTOTELES´ poetischer Maxime,

„daß es nicht die Aufgabe des Dichters ist, das, was wirklich geschehen ist, zu erzählen, sondern das, was hätte geschehen können, d.h. was nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit möglich ist“.²⁶⁰

Er versucht, seinen Freund „schreibend zu finden“ (A. S.9), und geht dabei von der Prämisse aus: „Nichts ist unwahrscheinlicher als die Realität. Für Ole Knut Berlinguer trifft das im vollen Maße zu“ (A. S.31).

„Die Mühen und Leiden‘ des Berlinguer – Adaption des *Persiles*-Romans

Als Retard das Tonbandmaterial auswertet und Berlinguers Verweis auf den *Persiles*-Roman entdeckt, deutet er diese Anspielung sogleich als Hinweis auf das Schicksal von CERVANTES´ Protagonisten. Die Königskinder Persiles und Sigismunda entscheiden sich, da ihre Liebe von den Familien nicht gebilligt wird, zu einer gemeinsamen

²⁵⁹ SENFT 1988, S.196.

²⁶⁰ ARISTOTELES 1953, S.350.

Pilgerfahrt, um sich in Rom im katholischen Glauben unterweisen zu lassen. Auf ihrer Reise bestehen die Liebenden, die sich aus Sicherheitsgründen als das Geschwisterpaar Periandro und Auristela ausgeben, unzählige Abenteuer. Sie geraten in Seenot, erleiden Schiffbruch, stranden auf unbevölkerten oder von Barbaren bewohnten Inseln, werden von Piraten entführt und gegen ihren Willen festgehalten. Mehrfach voneinander getrennt, finden die beiden immer wieder zueinander, trotzen gemeinsam jeder Gefahr. Ihre Irrfahrten führen sie durch die nordischen Meere nach Portugal, Spanien und Frankreich, bis sie nach zwei Jahren Rom erreichen und dort den Bund der Ehe eingehen.

Die im Roman beschriebene Reiseroute und die vorgenommene Teilung der Erde in eine nördliche und eine südliche Hemisphäre bringen Retard auf den Gedanken, dass auch Berlinguers Welt geteilt ist „in eine amerikanische und eine europäische Hälfte“ (A. S.166). Ausgehend von dieser Gemeinsamkeit, meint er, auch Persiles´ Wallfahrt mit der Reise des Freundes vergleichen zu können, denn beide bewegen sich auf einer Nord-Süd-Achse. Berlinguer möchte von Deutschland über Prag und Gander nach Mittelamerika reisen, sieht sich jedoch, ähnlich wie die Hauptfigur aus CERVANTES´ Werk, durch unvorhergesehene Ereignisse dazu veranlasst, seine Reiseroute zu ändern. Er muss außerplanmäßig in London zwischenlanden, wird dort von Hijackern entführt und nach Alémmo, einem unbekanntem „Ort oder Land in Afrika“ (A. S.10) verschleppt. Berlinguer befindet sich demnach, so schlussfolgert Retard, auf einer ebenso gefährlichen Irrfahrt wie der Protagonist aus dem Abenteuerroman.

Diese ausgelösten Assoziationen führen sodann dazu, dass Retard die Tonbandaufnahmen im Kontext von CERVANTES´ Werk betrachtet und bewusst nach weiteren Hinweisen und Parallelen zum *Persiles*-Roman sucht. Ihm fällt daher ein Kommentar des Freundes auf, der am Flughafen seiner Geliebten Issy einen indischen Gruß folgendermaßen erklärt:

„Leg mal die Hände zusammen, so, zum Gruß ins neue Licht: [...] Namasteh, ich grüße das göttliche Licht in dir, alle Menschen sind Brüder, also wir Brüder und Schwester, jenseits des Atlantiks wird uns Dr. Wohlgemuth nach Berlin melden, wegen Inzestverdacht“ (A. S.210).

Diese beiläufige Ausführung interpretiert Retard als indirekten Verweis auf CERVANTES´ Figurenkonstellation. Er erinnert sich außerdem an die Worte des Hofmanns Clodio, der im zweiten Buch des *Persiles* das Geschwisterpaar dergestalt beschreibt:

„¿Qué diremos desta Auristela y deste su hermano, mozos vagamundos, encubridores de su linaje, quizá por poner en duda si son o no principales? Que el que está ausente de su patria, donde nadie le conoce, bien puede darse los padres que quisiere [...]. Pero lo que más me fatiga de ellos es que [...] no me puedo persuadir que sean hermanos y que, puesto que lo sean, no puedo juzgar bien de que ande tan junta esta hermandad por mares, por tierras, por desiertos, por campañas, por hospedajes y mesones.“²⁶¹

Inspiziert durch die Äußerung des Freundes, beginnt Retard, „Persönliches in die Betrachtung dieses Romans einzubringen“ und die Hauptfiguren mit Berlinguer und Issy gleichzusetzen. Er stellt sich Sigismunda als „sportives Girl“, das „kokett und wie vom Strich“ ist, vor und malt sich Persiles als „gutgekleideten Playboy“ (A. S.162f) aus. In seiner Phantasie übernimmt Berlinguer nun die Rolle des Prinzen von Thule, und die DDR-Delegation verwandelt sich in die Pilgergesellschaft, die auf ihrer Reise von (Luft-) Piraten verschleppt wird.

Bei der Ausarbeitung von *Alémno: Roman einer Entführung* greift Retard alsdann auf CERVANTES´ Werk als Vorlage zurück und baut geschickt eine Parallele zum *Persiles* auf. Er verweist auf die „von Seeräubern im siebzehnten Jahrhundert Entführten“ (A. S.20), verwendet gezielt Termini aus der Seefahrt²⁶² und erwähnt, dass die Piraten „ihr Handwerk seit dreihundert Jahren beherrschen“ (A. S.58)²⁶³.

²⁶¹ CERVANTES 1997, S.304f. [„Was soll man von Auristela und ihrem Bruder sagen? Zwei junge Landstreicher, die ihre Abkunft verheimlichen, vielleicht nur, um andere in Ungewissheit zu lassen, ob sie hohen Standes sind oder nicht; denn wer in der Ferne ist, kann sich leicht beliebige Eltern geben [...]. Was mich aber am meisten an ihnen ärgert, ist, [...] daß ich mich nicht überreden kann, daß sie Geschwister sind; und gesetzt, sie sind es, so kann ich nichts Gutes von diesem Geschwisterpaar denken, das zusammen Meere, Länder, Wüsten, Felder, Schenken und Gasthöfe durchzieht.“ CERVANTES 1963, S.896ff]. Vgl. A. S.162f.

²⁶² „Aviso aos Navegantes: Os herois navegantes – presentes!“ (S. A.61f) [„An die Seefahrer: Die heldenhaften Seefahrer sind zur Stelle!“ (A. S.408)]; „da wir die einsam Wachenden dieser Meerfahrt sind“ (A. S.151f); „Es saßen zur linken sechzehn Gestrandete“ (A. S.314).

²⁶³ Bei den Ausführungen zum *Persiles* und zu CERVANTES´ Biographie unterlaufen Retard Datierungsfehler. Er siedelt die Haupthandlung des Werkes im 17. Jahrhundert an (A. S.20, 58, 152), obgleich aus dem Roman hervorgeht (s. CERVANTES 1997, S.419f), dass die Liebenden sich zum Todeszeitpunkt des spanischen Königs CARLOS V. (21.09.1558) bereits auf ihrer Irrfahrt befinden.

Um den Anschein einer authentischen Darstellung zu erwecken, verzichtet Retard in seiner Funktion als Erzähler darauf, die Ähnlichkeit zum *Persiles* explizit hervorzuheben. Er überlässt es stattdessen seinen Figuren, festzustellen, dass sie in den „Tagtraum des Cervantes“ geraten sind²⁶⁴. Im *Alémno*-Roman gesteht Berlinguer dem Dichter Jean-Jacques Cronegk, dass er ihn „in Gedanken Nimos“ nennt, ohne jedoch angeben zu können, auf welches literarische Werk er sich bei der Namensgebung bezieht. Als dieser ihn aufklärt, dass der gewählte Beiname aus MATEO ALEMÁNS Schelmenroman *Gúzman de Alfarache* stammt²⁶⁵, zeigt sich Berlinguer enttäuscht, denn er hätte ihn „lieber in einen Reiseroman getan, in den *Persiles* von Cervantes“. Diesen Kommentar deutet Nimos wiederum als „seltsame Gedankenübertragung“, da auch er seit ihrer Entführung unentwegt „an die Piratengeschichte von vor dreihundert Jahren“ denken muss. Ausgehend von der Feststellung, dass sich „gewisse Konstellationen erhalten haben“, beginnen die beiden, ihre Situation mit der „unfreiwilligen Reise“ der Pilgergemeinschaft aus CERVANTES´ postumen Werk zu vergleichen. Sie erkennen, dass sie sich in einer ähnlich prekären Lage wie die „von Seeräubern Entführten“ (A. S.20) befinden, bemerken zudem, dass ihre Delegation Ähnlichkeit mit der literarischen Reisegesellschaft aufweist. Bei dem Versuch, diese Gemeinsamkeiten hervorzuheben, zögert Nimos zwar, „den Delegationsleiter Dr. Wohlgemuth einen Staatsmann vom Typ des Clodio zu nennen“. Er zeigt aber keine Bedenken, Berlinguer und Issy „nach der Vorlage des ominösen Romans“ als *Persiles* und *Sigismunda* zu bezeichnen. Er geht davon aus, dass die beiden, genauso wie die Figuren, ein „Geheimnis verbergen

Auch bei der Benennung des Zeitraums, den CERVANTES in Algerischer Gefangenschaft verbringt (26.09.1575 - 19.09.1580), irrt sich Retard, denn er gibt an, dass der Literat „nach Lepanto sieben Jahre der Gefangene von Seeräubern wird“ (A. S.399). Zur Datierung der Haupthandlung siehe NAVARRO GONZÁLEZ 1981, S.34f, 52ff; ROMERO MUÑOZ 1997, S.31ff; zur Biographie siehe ALVAR EZQUERRA 2004, S.149ff; SPUNBERG 1999, S.39ff.

²⁶⁴ Berlinguer und Cronegk sind laut der romanimmanenten Logik von *Alexanders neue Welten* reale Personen. Ihre Aussagen wirken daher, obgleich sie in Retards erdichteter Rekonstruktion letztlich fiktive Figuren sind, glaubwürdiger als die Ausführungen eines Autors und Erzählers, der sich explizit auf ARISTOTELES´ poetische Wahrheit beruft.

²⁶⁵ Diese Übernahme der Figurenkonstellation aus ALEMÁNS Erzählung *Historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja* dient der Beschreibung der Liebesbeziehung zwischen dem Dichter und seiner Entführerin. Mit dem Verweis auf die Liebesgeschichte suggeriert Retard, dass Cronegks Gefühle ebenso intensiv sind, wie jene, die der Maure Ozmín der Christin Daraja entgegenbringt. Um auf die Abweichungen von der literarischen Vorlage aufmerksam zu machen (Retard beschreibt ALEMÁNS Figur als „christlichen Ritter, der sich in das maurische Mädchen Daraxa verliebt“ (A. S.152)), verwendet der fiktive Autor das Anagramm ‚Nimos‘ zum Vornamen ‚Ozmín‘, weist so auf die vorgenommene ‚Umkehrung‘ hin. Zur Erzählung siehe ALEMÁN 1994, S.214ff.

wollen“, und betrachtet es daher als legitim, Berlinguer fortan mit „verehrter Persiles“ anzusprechen. Da es seiner Meinung nach, das „Verhängnis der Literatur ist, sich umsetzen zu wollen in Aktion, also in Gelebtes“, kommt er sodann zu dem Schluss, es sei ihr Schicksal, die Haupthandlung des *Persiles* nachzuleben. Berlinguer fällt demgemäß die Rolle des Prinzen von Thule zu, der gemeinsam mit seiner Geliebten und der Delegation auf Irrwege gerät und an einem unbekanntem Ort in Afrika strandet. Das von Retard frei erfundene Gespräch erweckt folglich den Eindruck, dass Berlinguer und Nimos sich mit den Figuren der „Piratengeschichte“ identifizieren. Der fiktive Autor und Erzähler legitimiert dergestalt die Verwendung der literarischen Vorlage und sichert sich zusätzlich ab, indem er den Dichter auf ARISTOTELES´ poetische Maxime anspielen lässt: „Bei diesem Verdoppelungsspiel“, so erklärt Nimos, „zählt die ästhetische Wahrheit, und die muß unbestechlich sein“ (A. S.152ff).

Die Verwendung eines literarischen Werks als konzeptionelle Vorlage sowie der Rückgriff auf ARISTOTELES erinnern an die Vorgehensweise von CERVANTES, der im Vorwort der *Novelas Ejemplares* explizit zu verstehen gibt, dass sein *Persiles*-Roman es wagt, „mit Heliodor zu wetteifern.“²⁶⁶ Mit diesem Hinweis bezieht er sich auf den byzantinischen Abenteuerroman *Äthiopica*, den EL PINCIANO in der Literaturtheorie *Philosophia Antigua Poética* als poetologisches Exempel für einen Epos in Prosaform anführt. HELIODORS Werk wird dergestalt die klassische Anerkennung, der literarische Rang und die Stilhöhe des Epos zuerkannt²⁶⁷, und der Roman gilt infolgedessen zu Beginn des 17. Jahrhunderts als „Musterbeispiel für ein Erzählwerk mit kunstvoller Führung der Handlungsfäden“.²⁶⁸ Da CERVANTES mit seinem „letzten Roman ein Modell für die Gattung schlechthin, ein Reisebuch, das kein Pendant erlaubt“²⁶⁹, schaffen will²⁷⁰, bietet sich das Werk *Äthiopica* für ein solches Vorhaben geradezu an.

²⁶⁶ CERVANTES 1960, S.10.

²⁶⁷ ROMERO MUÑOZ 1997, S.48.

²⁶⁸ STEGMANN 1971, S.15.

²⁶⁹ FRIES 1985c, S.133.

²⁷⁰ In der Widmung zum zweiten Band des *Quijote* beschreibt CERVANTES seinen *Persiles*-Roman folgendermaßen: „con esto le despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [...]; el cual a de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto,

Er orientiert sich daher bei der Konzeption seines mustergültigen *Persiles* an der auf ARISTOTELES fußenden Literaturtheorie von EL PINCIANO und übernimmt die dort beschriebene Erzähltechnik des HELIODOR.²⁷¹

Gemäß den literaturtheoretischen Vorgaben und dem Vorbild der *Äthiopica* wendet CERVANTES zwei unterschiedliche Darstellungsverfahren an, gliedert sein Erzählwerk in Haupthandlung und Episoden. Die Haupthandlung, die vom Autor wiedergegeben wird, bildet den inhaltlichen Schwerpunkt, bezieht sich ausschließlich auf die Romangegenwart und beginnt ‚in medias res‘. Um die Vorgeschichte der Romanhandlung darzulegen und aufzuarbeiten, werden in die Hauptstruktur des Werkes einzelne Binnengeschichten eingefügt. Diese von den Figuren vorgetragenen losen Erzählungen holen die früheren Begebenheiten der Haupthandlung nach, und vervollständigen damit deren Darstellung. Mittels dieser ‚Hysteron-Proteron‘-Technik gelingt es dem Autor auf interessante und artistische Weise, das Romangeschehen spannend zu gestalten und den Leser in den Bann der Romanintrige zu ziehen.²⁷²

Diese an HELIODORS *Äthiopica* angelehnte Gesamtkonzeption des *Persiles* bietet sich für Retard als strukturelle Vorlage an, denn sein zusammengetragenes Material weist Ähnlichkeit mit dem Textkorpus des Abenteuerromans auf. Die fiktive Rekonstruktion der Flugzeugentführung basiert auf der im *Persiles* beschriebenen Irrfahrt und kommt demzufolge CERVANTES´ Haupthandlung sehr nahe. Die gesammelten Zeugenaussagen zu Berlinguers seltsamen Verhalten unmittelbar vor Antritt der Reise beziehen sich zudem, betrachtet man sie im Kontext der Rekonstruktion, auf die Vorgeschichte der Entführung. Sie können demnach als eingeschobene Episoden bezeichnet werden.

Bei der Übernahme der Strukturmerkmale des *Persiles*-Romans sieht sich der fiktive Autor jedoch mit konzeptionellen Problemen konfrontiert. Sein Interesse liegt im

quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho ‚el más malo‘, porque, según opinión de mis amigos, ha de llegar al extremo de bondad posible.“ CERVANTES 2005, S.30. [‚hiermit verabschiede ich mich und biete Ihrer Exzellenz *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* an [...]; dies wird entweder das schlechteste oder beste Buch sein, das in unserer Sprache je geschrieben wurde, ich beziehe mich hier auf die Unterhaltungsromane; und ich gebe zu verstehen, dass ich es bereue vom ‚schlechtesten Buch‘ gesprochen zu haben, denn, laut Ansicht meiner Freunde, wird es die maximale Güte erreichen.‘].

²⁷¹ ROMERO MUÑOZ 1997, S.48.

²⁷² STEGMANN 1971, S.31ff.

Gegensatz zu CERVANTES nicht primär auf der Darstellung der Irrfahrt sondern vielmehr auf der Beschreibung der Gründe, die Berlinguer zu seinem mysteriösen Verschwinden veranlasst haben. Retard misst somit der Vorzeithandlung eine weitaus größere Bedeutung bei als den Ereignissen an Bord der gekaperten Maschine. Um diesem Ungleichgewicht entgegen wirken zu können, entschließt er sich, den Schwerpunkt des Werkes zu verlagern und den Binnengeschichten den Stellenwert der Haupthandlung zuzuweisen. Die Schilderung der Flugzeugentführung besitzt demzufolge in Retards Werk lediglich eine intermittierende Funktion. Sie wird in die Darstellung der Zeugenaussagen eingefügt, von diesen unterbrochen und an anderer Stelle fortgesetzt.²⁷³

Besagte Verlagerung des inhaltlichen Schwerpunkts geht einher mit einer weiteren strukturellen Schwierigkeit. In CERVANTES' Roman sind die Personenerzählungen, die die Vorgeschichte nachholen, ein integrativer Bestandteil der Haupthandlung und verlaufen parallel zu dieser. Die Wiedergabe der Ereignisse, die sich vor Beginn der Irrfahrt zugetragen haben, wird direkt durch das Romangeschehen motiviert. Persiles und Sigismunda treffen im Verlauf ihrer Reise auf unterschiedliche Personen und fordern diese auf, von ihrem Schicksal zu berichten. Auf diesem Weg fügt sich die Vorgeschichte in die Haupthandlung ein²⁷⁴, bildet gemeinsam mit den geschilderten Abenteuern der Pilgergemeinschaft ein „thematisches Mosaik“²⁷⁵.

Diese Verschachtelung von Vorgeschehen und Haupthandlung kann Retard für sein Werkkonzept nicht übernehmen, denn seine Berichterstatter sind nicht an Berlinguers verhängnisvoller Irrfahrt beteiligt. Die Zeugen Anne und Gabriele befinden sich weder an Bord der gekaperten Maschine, noch können sie Bezug auf die Flugzeugentführung nehmen, da sie keinerlei Kenntnisse über Retards Rekonstruktion besitzen. Der fiktive Autor, der den wissenschaftlichen Ergeiz einer möglichst veristischen Darstellung verfolgt, kann diese Trennung nicht aufheben. Er könnte zwar seine real existierenden Zeugen in den fiktiven Kontext des rekonstruierten Tathergangs überführen und damit den kausalen Zusammenhang zwischen den dargestellten Ereignissen und der

²⁷³ SENFT, dessen Analyse hier als Vorlage gilt, interpretiert den Roman *Alexanders neue Welten* nicht als das Werk des fiktiven Autors Dr. Retard. Er beschränkt Retards Autorenschaft auf die Kapitel *Alémno: Roman einer Entführung*. Siehe SENFT 1988, S.187ff.

²⁷⁴ NAVARRO GONZÁLEZ 1981, S.26ff; STEGMANN 1971, S.87ff; ROMERO MUÑOZ 1997, S.37ff.

²⁷⁵ STEGMANN 1971, S.93.

Vorzeithandlung herstellen. Eine solche Überführung käme jedoch einer Aufgabe des wissenschaftlichen Anspruchs gleich. Die realen Berichterstatter würden sich, präsentierte Retard sie als Teil der erfundenen Rekonstruktion, in fiktive Figuren verwandeln. Ihre auf verifizierbaren Fakten beruhenden Darlegungen büßten demzufolge an Authentizität ein, ließen sich nicht länger als wahrheitsgetreue Zeugenaussagen anführen. Sein Werk schiene dann in allen Aspekten frei erfunden.

Um klar zwischen den veristischen und den phantastischen Daten zu differenzieren und gleichzeitig einen Bezug zwischen Vorgesehenen und Flugzeugentführung herzustellen, weicht Retard von der gewählten Vorlage ab. Er führt in sein Werk eine Erzählerfigur ein, die beide Handlungsebenen miteinander verbindet und in Beziehung zueinander setzt. Für einen Gewinn an Glaubwürdigkeit bietet es sich in diesem Kontext an, statt einer erfundenen Mittlerperson den Autor diese Funktion erfüllen zu lassen, der nach der textimmanenten Logik nicht fiktiv ist. Retard übernimmt somit die Aufgabe des Vermittlers, der die Ereignisse ordnet und erklärt, Zusammenhänge aufdeckt und aus dem vorhandenen Material ein authentisches Bild von Berlinguer entstehen lässt²⁷⁶.

Für die Beschreibung und die tiefenpsychologische Analyse des Freundes bietet sich der als Vorlage gewählte Abenteuerroman allerdings nicht an. CERVANTES orientiert sich bei der Figurencharakterisierung an den aristotelischen Vorgaben, konzipiert die Protagonisten daher als „edel“, „rechtschaffen“ und „tüchtig“²⁷⁷. Er stellt Persiles und Sigismunda als idealisierte Persönlichkeiten dar und beschreibt ihre unvergleichliche Schönheit als sinnbildlichen Ausdruck ihres reinen und edelmutigen Charakters. Die Liebe, die die beiden miteinander verbindet, zeichnet sich demgemäß durch ihre Keuschheit, Aufrichtigkeit und Beständigkeit aus, erhält durch die am Ende der Reise geschlossene katholische Ehe geradezu mystische Züge.²⁷⁸ MARÍAS beschreibt die

²⁷⁶ Er legitimiert diese Übernahme der Erzählerfunktion mit den Worten: „Wenn hier einer etwas über O.K. Berlinguer sagen kann, bin ich es“ (A. S.25).

²⁷⁷ ARISTOTELES 1953, S.338ff.

²⁷⁸ AVALLE-ARCE 1969, S.25ff; NAVARRO GONZÁLEZ 1981, S.134ff; ROMERO MUÑOZ 1997, S.42ff.

beiden Protagonisten demzufolge als „dos enamorados constantes, de lealtad a toda prueba, y guardan absoluta castidad, son la constancia misma“.²⁷⁹

Diese Darstellung der Hauptfiguren lässt sich schwerlich auf Berlinguer und seine „Gespielin“ (A. S.154) übertragen. Wie aus den Tonbändern und den Zeugenaussagen hervorgeht, fühlt sich Berlinguer mit Issy nicht durch eine wahre, geschweige denn keusche Liebe verbunden. Vielmehr weist er eine generelle Fokussierung auf Frauen auf, misst seiner sexuellen Befriedigung im Gegensatz zu Persiles größte Bedeutung bei. Den Protagonisten aus CERVANTES´ postumen Roman als Modell zur Charakterisierung Berlinguers heranzuziehen, erweist sich daher als schwierig, zumal es Retard fern liegt, den Freund zu idealisieren. Um eine realistische Darstellung gewährleisten zu können, beschließt er daher, von der Vorlage abzuweichen. Er räumt der Figurencharakterisierung in seinem Werk einen höheren Stellenwert als im Musterroman ein²⁸⁰ und wählt zur adäquaten Beschreibung des Freundes einen anderen literarischen Stoff.

Der Protagonist O.K. Berlinguer – dargestellt als Don Juan

Zur Beschreibung von Berlinguers Persönlichkeit greift Retard auf den Don Juan-Mythos zurück, da der Freund dem legendären Verführer ähnelt. Berlinguer gibt sich, wie Anne und Retard wissen, gerne als charmanter Gentleman, der durch schöngestige Bildung und vielseitige Fremdsprachenkenntnisse beeindruckt. Bei seiner Selbstdarstellung stilisiert er sich zudem, unter Berufung auf seine Vorfahren, zum Spanier. Er beansprucht für sich die „spanische Gesinnung“ (A. S.126) und „Mentalität“, um sich als Mann voller „pasión“ (A. S.395), voller Leidenschaft, auszuweisen.

Dieses charismatische, kultivierte und leidenschaftliche Auftreten zeigt durchaus Wirkung bei Frauen. Anne bspw. gibt an, dass sie anfänglich von Berlinguers höflichem Benehmen und seiner äußeren Erscheinung sehr beeindruckt gewesen ist. Das

²⁷⁹ MARÍAS 1990, S.205. [„zwei beständig Liebende, deren Treue jeder Prüfung standhält und die absolute Keuschheit wahren, sie sind ein Sinnbild der Standhaftigkeit.“]

²⁸⁰ CERVANTES orientiert sich bei der Konzeption seines mustergültigen Werkes an der *Poetik* des ARISTOTELES, misst folglich der Romanhandlung eine größere Bedeutung bei als der Ausarbeitung der Figurencharaktere. RILEY 1981, S.94.

ausländische Wesen dieses Mannes und seine Art, sie „besoffen zu machen mit gedichten in fremden sprachen“ (A. S.116), hat sie derart fasziniert, dass sie sich in Berlinguer verliebte. Auch seine akribisch geplante und stilvoll durchgeführte Verführung sowie seine Qualitäten als Liebhaber führt Anne in diesem Kontext an²⁸¹. Dabei erwähnt sie beiläufig, dass ihr Mann zu Beginn ihrer Ehe großen Wert auf ein erfülltes Sexualleben legte und sich in dieser Beziehung immer als „macho“ gab, dem „die führung nicht streitig gemacht werden“ (A. S.135) durfte.

Annes Darstellung deckt sich mit den Aussagen von Issy, die ebenfalls Berlinguers „sprichwörtlichem charme“ (A. S.251) erlegen ist. Diesem ist es mit teuren Geschenken und seiner „spleenigen Weltläufigkeit“ (A. S.339) gelungen, ihr solchermaßen zu imponieren, dass sie eine jahrelange Affäre mit ihm eingeht. Obgleich ihr bewusst ist, dass Berlinguers Liebesschwüre Lügen sind, er nebenbei weitere Liebschaften unterhält, hat sie sich diesem Mann „mit haut und haaren ausgeliefert“ (A. S.226), liebt ihn aufrichtig.

Diese Zeugenaussagen veranlassen Retard dazu, den Freund in *Alexanders neue Welten* als erfolgreichen Verführer zu beschreiben. Bevor er auf Berlinguers „viele Erfolge“ (A. S.391) eingeht, weist er einleitend auf dessen Lebensphilosophie hin. Er erklärt, dass der Freund die „Liebe des Weibes“ als Grundvoraussetzung für ein erfülltes Leben betrachtet, sein „Streben nach Glück“ (A. S.16) folglich im direkten Zusammenhang mit seiner Wirkung auf Frauen steht. Anschließend widmet sich Retard ausführlich den amourösen Abenteuern. Er gibt zu verstehen, dass Berlinguers bedeutsamste Eroberungen Anne, Issy, Hyazinthe und Gabriele diesem „hörig“ (A. S.41) gewesen sind. Auch deutet er an, dass sich unter den weiblichen Gästen der Geburtstagsfeier ehemalige Geliebte befanden²⁸², der Freund demnach ein „ungeheuren Taktiker“ ist, da er „es sich leisten konnte, in Anwesenheit Annes diese Frauen einzuladen, in einigen Fällen auch deren Ehemänner“ (A. S.30). Des Weiteren weist er darauf hin, dass auf

²⁸¹ Siehe A. S.121ff.

²⁸² Da Hyazinthe als einzige der drei Geliebten verheiratet ist, Retard jedoch von geladenen „Ehemännern“ (A. S.30) spricht, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass weitere Damen anwesend sind, mit denen Berlinguer eine Liebesbeziehung unterhalten hat.

dem Fest alle über die „Verhältnisse“ (A. S.44) des Gastgebers informiert waren und suggeriert damit, dass Berlinguer im Ruf steht, ein begnadeter Verführer zu sein.

Diese Beschreibung rundet Retard geschickt durch die Einbeziehung des Don Juan-Mythos ab.²⁸³ Er stellt seinem Werk ein Motto aus der Komödie *Dom Juan ou le festin de pierre* voran und spielt dergestalt auf die Lebenseinstellung von MOLIÈRES Protagonisten an. Mit dem von Retard ausgewählten Zitat, „Madame, schuld an unserer Abreise sind die Eroberer, Alexander und die anderen Welten“ (A. S.5), versucht der Diener Sganarelle, der verlassenen Ehefrau Donna Elvire die Gründe für Dom Juans überstüzte Abreise zu erklären. Er bezieht sich dabei auf die Ausführungen seines Herren, der ihm zuvor seine „hedonistische Lebenshaltung“²⁸⁴ folgendermaßen erklärt hat:

„pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence où elle nous entraîne. J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres; [...] les inclinations naissantes après tout ont des charmes inexplicables, et tout le plaisir de l'amour est dans le changement: on goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on fait, à combattre par des transports, par des larmes et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes, à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur, et à la mener doucement où nous avons envie de la faire venir; [...] enfin, il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne, et j'ai sur ce sujet l'ambition des Conquistadors qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent point se résoudre à borner leurs souhaits; il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs, je me sens porté à aimer toute la terre, et comme Alexandre je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses.“²⁸⁵

²⁸³ Die folgende Darstellung der literarischen Rekurse ist als Erweiterung von SENFTs Analyse der *Don Juan*-Adaptationen zu betrachten. Siehe SENFT 1988, S.221ff.

²⁸⁴ BORK 1992, S.100.

²⁸⁵ MOLIÈRE 1999, S.60f. [„Was mich betrifft, so berückt mich Schönheit, wo immer ich ihr begegne, und der sanften Gewalt, mit der sie uns verführt, gebe ich leichten Herzens nach. Ich mag mich noch so sehr gebunden fühlen, die Liebe, die ich für eine Schöne empfinde, verpflichtet mein Herz nicht dazu, den anderen Unrecht anzutun [...]. Das Erwachen einer Zuneigung bringt schließlich unerklärlichen Zauber mit sich, und das ganze Vergnügen an der Liebe beruht auf dem Wechsel. Man kostet höchste Wonnen aus, durch hundert Huldigungen das Herz einer jungen Schönheit zu überreden, von Tag zu Tag die kleinen Fortschritte zu beobachten, die man dabei erreicht, durch Liebeserklärungen, durch Tränen und Seufzer die Scheu eines unschuldigen Herzens zu strecken, Fuß um Fuß alle die kleinen Widerstände zu überwinden, die es uns entgegensetzt, die es seiner Ehre schuldig zu sein wähnt, und es sanft dorthin zu führen, wohin unser Verlangen es wünscht. [...]

Dom Juans Erklärung erinnert an Berlinguers Lebensphilosophie. Beide Männer richten ihr Dasein ausschließlich auf die „Liebe der Frauen“ (A. S.16) aus. Sie streben permanent nach erotischem Genuss und können nur dann ein tiefes Glücksgefühl empfinden, wenn ihre Verführung erfolgreich verläuft.

Bei seinen Eroberungsversuchen geht Berlinguer, so belegen es Annes und Issys Aussagen, ähnlich vor wie die Hauptfigur aus MOLIÈRES Komödie. Dom Juan setzt zur Betörung der Auserkorenen seine Herkunft und sein Aussehen gezielt ein, beeindruckt die Angebetete durch seine Redegewandtheit und Galanterie.²⁸⁶ Er legt, ebenso wie Berlinguer, Wert auf eine geistreiche Verführung²⁸⁷ und ist stolz auf seine mittels dieser raffinierten Eroberungsstrategie erzielten Erfolge.²⁸⁸

Diese durch das Eingangszitat angedeuteten Gemeinsamkeiten rücken Berlinguer in die Nähe der Don Juan-Figur, lassen ihn bereits zu Beginn des Werkes als erfolgreichen Verführer erscheinen. Der fiktive Autor belässt es jedoch nicht bei dieser lediglich suggerierten Ähnlichkeit, die nur dem Leser auffällt, der mit der angeführten Komödie vertraut ist. Retard baut zur Darstellung des Freundes zusätzlich eine Parallele zu TIRSO DE MOLINAS Theaterstück *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* auf. Er erwähnt, dass Berlinguers Ehefrau ihn an die Figur der Doña Ana erinnert, da beide Frauen „empfindlich, schnell aufgebracht aus Mißtrauen“ (A. S.42) sind.

Mit dem Hinweis auf diese gemeinsamen Charakterzüge integriert der fiktive Autor die Ur-Version des Don Juan-Stoffs in sein Werk. TIRSO DE MOLINAS Theaterstück enthält in nuce all jene Elemente, die bei den weiteren literarischen Bearbeitungen des Don Juan-Motives aufgegriffen werden.²⁸⁹ Auf seinen Protagonisten, den sinnlich-erotischen Frauenverführer und Frevler Don Juan Tenorio, geht der erfolgreichste Mythos der

Kurzum, es gibt nichts, was so schön, was so süß ist, als über den Widerstand eines schönen Frauenzimmers zu triumphieren, und in dieser Hinsicht treibt mich der Ehrgeiz von Eroberern, die ständig von einem Sieg zum anderen stürmen und sich nicht dazu entschließen können, ihren Wünschen Zügel anzulegen. Nichts vermöchte das Ungestüm meiner Wünsche aufzuhalten: ich fühle ein Herz in mir, als könnte ich die ganze Erde lieben; und wie Alexander wünschte ich, es gäbe noch andere Welten, um auch dorthin auf Liebeseroberungen auszuziehen.‘ MOLIÈRE 1965, S.52f].

²⁸⁶ BORK 1992, S.97; DOTOLI 2004, S.100.

²⁸⁷ WEINSTEIN 1976, S.180.

²⁸⁸ GNÜG 1993, S.43.

²⁸⁹ FRENZEL 1976, S.2.

modernen europäischen Literatur zurück.²⁹⁰ Dieser Prototyp der Don Juan-Figur wird in TIRSO DE MOLINAS Werk bereits im Titel als ‚burlador‘, als Betrüger, dargestellt. Sein gesamtes Handeln ist ausschließlich auf Täuschung angelegt. Er belügt und betört schöne Frauen des erotischen Genusses wegen, betrachtet ihre Eroberung als Spiel mit der Gefahr der verbotenen Liebe.²⁹¹ Sein einziges Trachten gilt der sexuellen Erfüllung, er sieht den „Koitus als Quintessenz der Existenz, als deren alleinige Motivation“²⁹², an. Auf diese „ungehemmte, zügellose und gesellschaftliche Normen brechende Sexualität“²⁹³ bezieht sich Retard, wenn er Berlinguers Ehefrau mit der Figur der Doña Ana vergleicht. Indem er Anne als „geschändete, geschmähte, beleidigte, verlassene Frau“ (A. S.137) beschreibt, legt er nahe, dass diese, ähnlich wie Doña Ana, zum Lustobjekt eines skrupellosen Libertins geworden ist. Mit diesem Kunstgriff stellt er den Freund als erfolgreichen Verführer im Sinne des Don Juan dar.

Die angedeutete Parallele baut Retard sodann weiter aus. Er greift auf das in den Tonbandkassetten aufgezeichnete Zitat aus dem Theaterstück *Don Juan Tenorio* von ZORRILLA zurück und setzt es in direkten Bezug zu Berlinguer:

„Doch war nicht Don Juan ein verkappter Schwuler? Ich weiß nicht, wem ich diese Frage stelle, aber einmal müßte man das Thema Berlinguer, Genossen, auch von dieser Seite untersuchen, auch wenn er (Don Juan) lange beteuert: Mi alma, Doña Inés, no alcanza otro porvenir que vos“ (A. S.69f).

Retard möchte an dieser Stelle nicht primär auf die sexuellen Neigungen des Freundes eingehen. Er nimmt vielmehr die aufgeworfene Frage zum Anlass, um auf die Verführungstaktik des Don Juan Tenorio zu verweisen. Der Protagonist aus ZORRILLAS Drama, der im ersten Aufzug als skrupelloser und bösertiger Libertin präsentiert wird²⁹⁴, setzt bei seinen Eroberungen auf rhetorische Raffinesse. Der Wirkung seiner Aussagen stets bewusst, wählt er seine Worte mit Bedacht aus. Er schmeichelt der auserkorenen Frau, appelliert an ihre Gefühle und nutzt ihre Emotionalität gezielt aus,

²⁹⁰ WERTHEIMER 1999, S.7.

²⁹¹ LINDNER 1980, S.58.

²⁹² WERTHEIMER 1999, S.19f.

²⁹³ BORK 1992, S.94.

²⁹⁴ Siehe ZORRILLA 2001, S.73ff.

um sie für sich einzunehmen.²⁹⁵ Diese Intensität der Liebesschwüre zeigt sich eindrucksvoll in dem Brief, mit dem er die Verführung der unschuldigen Novizin Doña Inés einleitet. In besagtem Schreiben gesteht Don Juan der jungen Frau seine aufrichtige Liebe, schildert ausführlich seine Empfindungen und schwört ihr, dass er sich eine glückliche Zukunft nur an ihrer Seite vorstellen kann.²⁹⁶

Aus dem fingierten Liebesbrief stammt das in den Kassetten angeführte Zitat. Berlinguer greift in seinen Aufzeichnungen auf Don Juans vorgetäushtes Zukunftsversprechen zurück und deklamiert den Vers: „mi alma, doña Ines, no alcanza otro porvenir que vos“ (A. S.240). Er weist sich damit selbst, so interpretiert Retard die Ausführungen des Freundes, als rhetorischen Taktiker aus, der in Analogie zu ZORRILLAS Hauptfigur gezielt Lügen einsetzt, um die begehrte Frau irrezuführen.

Diese Selbstdarstellung als raffinierter Verführer wird von Retard gezielt unterstützt. Er gibt in seiner Funktion als Zeuge eine Aussage des Freundes wieder, bei der dieser im Pathos eines Don Juan verkündet:

„Habe ich nicht Dutzende von Briefen dankbarer Mädchen, die ich geschändet, und die Dankschreiben erst aller vergessenen Frauen, die zu neuem Leben erblühten unter meinen Händen“ (A. S.126).

Berlinguer erscheint somit, dank der elaborierten Darstellung seines Freundes, zu Beginn des Werkes *Alexanders neue Welten* als begnadeter Verführer, der „im Land der Mitte sündigt, mit dieser und jener Frau fremdgeht“ (A. S.341).

Besagte Leseimpression wird maßgeblich durch die Einbeziehung des Don Juan-Stoffes generiert. Retard nutzt die Bekanntheit der literarischen Don Juan-Figur, die zu den stärksten Symbolen der Kunst zählt²⁹⁷, aus und spielt bewusst auf deren berühmteste Wesensmerkmale an. Mittels kurzer Verweise beschreibt er den mythischen Verführer als hemmungslosen Mann, der seine raffinierte Eroberungstaktik geschickt einsetzt, um seine sexuelle Begierde zu stillen. Er betont in diesem Kontext die Lebensmaxime des

²⁹⁵ DOMINICIS 1978, S.42.

²⁹⁶ Siehe ZORRILLA 2001, S.130ff.

²⁹⁷ MADARIAGA 1976, S.90.

Don Juan, weist mehrfach daraufhin, dass dieser ausschließlich dem eigenen Ego und dem Lustprinzip gehorcht. Retard reduziert folglich den Don Juan-Mythos auf die Quintessenz des literarischen Stoffes, die von MAEZTU folgendermaßen umschrieben wird: „Sin el calor de las mujeres hermosas, sin la jocundidad del placer y del lujo, Don Juan se nos perdería en el desierto“²⁹⁸.

Die aufgezeigten Charakterzüge der Don Juan-Figur setzt Retard sodann in Beziehung zu der Persönlichkeit des Freundes. Er suggeriert, dass die dargelegte Typologie des legendären Libertins auch auf Berlinguer zutrifft, dieser infolgedessen dem begnadeten Frauenverführer gleicht.

Diese minutiös ausgearbeitete Darstellung entspricht zwar durchaus Berlinguers Selbstbild, stimmt jedoch nicht, wie Retard bei seinen Recherchen konstatieren muss, mit dessen unmittelbaren Realität überein. Als der fiktive Autor das Gespräch mit Berlinguers jüngsten Eroberung sucht, um sie zu ihrer Liebschaft zu befragen, stellt er fest, dass man diese schwerlich zu „Berlinguers Frauen“ (A. S.30) zählen kann. Gabriele lässt sich nicht als ein Opfer des berüchtigten Don Juan ausweisen, da sie, nach eigenen Angaben, dessen Vorhaben sogleich durchschaut und seine Liebesschwüre nicht geglaubt hat. Sie ist von Anfang an davon ausgegangen, dass Berlinguer sie nur als Lustobjekt ausnutzen würde, denn, so erklärt sie, „von Liebe weiß ein Mann sowieso nichts“ (A. S.297).

Besagter Misserfolg des selbsterklärten Frauenkenners wird von Issy in den Tonbändern mit Genugtuung kommentiert:

„Eine mußte ja mal kommen, bei der du auf granit beißt. [...] Sie hat dir gezeigt, daß du besser lügen müßtest, um mit dieser sorte fertig zu werden. Sie hat dir nichts geglaubt. [...] du hast sie nicht ködern können: du hast ihr geschenke gemacht, und sie hat sie nicht gerade zurückgegeben, aber es hat sie nicht beeindruckt. [...] Du hast ihr die welt zeigen wollen, Berlinguers weltreisen, sie ist nicht eingestiegen. Sie hat dir ein paar küsse zurückgegeben, na schön, warum sollte sie nicht. [...] Sie hätte sich dir mit haut und haaren ausliefern müssen, sonst wär es nichts geworden zwischen euch beiden, und – [...] so ist unsere jugend eben nicht mehr“ (A. S.224ff).

²⁹⁸ MAEZTU 1981, S.78. [„Ohne die Wärme schöner Frauen, ohne die Heiterkeit genussvoller Lust und unbeschwertem Luxus, ginge uns Don Juan in der Wüste verloren.“]

Issy, die die Gründe für das Scheitern des Don Juan treffend analysiert, erkennt nicht, dass Berlinguer diesen Fehlschlag als Erniedrigung empfindet. Aus seinen Worten sprechen der verletzte Stolz eines verschmähten Liebhabers, als er Gabriele wie folgt beschreibt: „Ein saurer apfel war sie, kein funken vorstellungskraft für den andern, eine essigflasche mit einem falschen etikett, eine –“ (A. S.226).

Berlinguer versucht zwar gegenüber Issy, die erlittene Abweisung herunterzuspielen, doch Retard realisiert, dass diese missglückte Eroberung das Selbstverständnis des Freundes erschüttert hat. Er geht davon, dass es dem Wüstling angesichts dieses Scheiterns vorgekommen sein muss, „als sei er über Nacht ein anderer geworden und habe es nicht gemerkt“ (A. S.293). Der Gedanke, dass die Frauen seine Verführungskünste „hinnehmen wie die Eröffnung zu einer Schachpartie“ (A. S.126), hat Berlinguer, so interpretiert Retard, zutiefst verunsichert. Er fühlt sich „mit einmal als altes Inventar, als Mann mit Bauch und Weste“ (A. S.52) und beginnt infolgedessen, an seiner selbsterschaffenen Identität als Don Juan zu zweifeln.

Der Misserfolg mit Gabriele ließe sich als kurze, wenn auch prägende Episode in Berlinguers Leben abtun, doch auch die Liebesbeziehung zur Ehefrau ist zum Scheitern verurteilt. Anne, die als Berlinguers größte Eroberung gewertet werden kann, erklärt in den mitgeschnittenen Telefonaten, dass sie sich zu Beginn ihrer Ehe schnell „wie ein eroberter kontinent, wie lateinamerika, als es kolonisiert wurde“, vorgekommen ist. Sie fühlt sich „vom ersten tag an in die ecke gedrängt“ (A. S.131f), reagiert, so erinnert sich Retard, mit „kindlichem Trotz“ und „Widerspruchsgeist“ (A. S.43). Enttäuscht und wütend über Berlinguers Unsensibilität und Taktlosigkeit fängt Anne an, sich bewusst von ihrem Mann zu distanzieren, und es beginnt „die geschichte der revolution“ (A. S.131). Anne weigert sich fortan kategorisch, Berlinguers Wünschen und Vorstellungen zu entsprechen, weicht vor dessen „attacken der zärtlichkeit“ (A. S.221) zurück. Sie empfindet es als lästig, „verführt, verlangt, gedrängt“ zu werden, und erfüllt ihre „ehelichen pflichten nur um des lieben friedens willen“ (A. S.247).

Berlinguer, der die Veränderung seiner Frau mit Erstaunen und zunehmender Ratlosigkeit konstatiert, führt Annes sexuelle Unlust anfänglich auf Übermüdung zurück, wundert sich alsdann zusehends über ihre offenkundige Abneigung. Er beginnt, sich zu fragen, was er falsch gemacht haben könnte, und drückt seine Konsternierung

aus, indem er seine Frau als „Madame de Warrens“ (A. S.220) bezeichnet. Diese Wahl des Beinamens deutet Retard sogleich als direkten Hinweis auf Berlinguers sexuelle Frustration. In seinem Zettelkasten führt er aus, dass es sich bei der erwähnten Frau um die Geliebte ROUSSEAUS handelt, die diesen „sexuell erweckte und gleichzeitig gestand, sie könne nicht verstehen, daß man der Liebe eine so große Bedeutung beimesse“. Retard suggeriert, dass Berlinguer aufgrund der Gefühlskälte Annes genauso betroffen sei wie ROUSSEAU. Der Freund könne ebenso wenig mit diesem „Typ Frau, die nicht besessen wird, trotz scheinbarer Hingabe“ (A. S.398), umgehen wie der französische Philosoph.

Um diese für das Ego eines Don Juan untragbare Situation zu kompensieren, begegnet Berlinguer seiner Frau fortan mit Gleichgültigkeit und lässt sich auf eine Affäre mit Issy ein. Diese Frau, die „O.K.s sexuelles Verlangen unabhängig von der Großwetterlage zu befriedigen“ versteht, entspricht im Gegensatz zu Anne den Vorstellungen und Bedürfnissen des Don Juan. Dem Freund gegenüber bezeichnet Berlinguer seine Geliebte in Anlehnung an INGRES´ Gemälde als „große Odaliske“, setzt sie damit auf die Rolle der „weißen Sklavin in einem türkischen Harem“ fest. Er betrachtet Issy, so mutmaßt Retard, nicht als Individuum, zeigt kein Interesse an ihrer Persönlichkeit. Für ihn ist sie lediglich eine „Zimmergefährtin“ (A. S.46), er reduziert sie bewusst auf die Funktion des Lustobjekts. Ihre stete Bereitwilligkeit, sich von Berlinguer verführen zu lassen, ermöglicht es diesem, seine Qualitäten als Liebhaber immer wieder unter Beweis zu stellen²⁹⁹. An Issys Seite findet er Selbstbestätigung, kann sein angeschlagenes Image als Don Juan restituieren.

Trotz des immerwährenden Erfolgserlebnisses bei Issy leidet Berlinguer weiterhin unter der Abweisung seiner Frau, bemüht sich vergebens, auch in seiner Ehe dem eigenen Selbstbild gerecht zu werden. In den Tonbandkassetten berichtet er, wie er bei dem Versuch, Anne zu verführen, kläglich gescheitert ist:

²⁹⁹ Berlinguer beschreibt seine Geliebte mit den Worten: „Issy, die magere prostituierte mit dem blick einer verhungerten katze“ (A. S.190). In seinen Aufzeichnungen hält er, in der Manier eines Don Juan, explizit fest, dass diese Frau in sexueller Hinsicht „alle rekorde brach und ausgeschlafen dann Dr. Kinseys magere vaginalorgasmusstatistik um eine steile kurve bereicherte“ (A. S.186).

„Die hand wird in ihre primären rechte eingesetzt, aber Anne mißtraut ihr, ein unterhändler, sie wirft sich auf den bauch, und es beginnt, [...] die geographiestunde, die weite landschaft des rückens, die wenn nicht erkundet, so doch aufgenommen, registriert, also kartographiert werden will, zeichne mit dem finger die flüsse und hochplateaus nach, schraffiere wiesen und felder, dem müden wanderer winkt die herberge: und dann war es doch nur eine irrfahrt gewesen, die lampe wird gelöscht, im nebel versinkt die eben noch gesichtete küste, das land Maldoror, und es läuft auf eine schlechte vergewaltigung im dunkeln aus“ (A. S.221).

Nach diesem erneuten Misserfolg muss sich Berlinguer eingestehen, dass es sinnlos ist, weiterhin um Annes Liebe zu kämpfen. Verzweifelt und mutlos fährt er daraufhin mit seinem Auto über die Straßen und trifft kurze Zeit später auf Lea Stein, die zu seiner „kostbarsten Eroberung“ wird. Berlinguer lernt diese Frau, so berichtet er, bei einem riskanten Überholmanöver kennen, bei dem er sie, fasziniert von ihrem schönen Profil, gezielt von der Fahrbahn abdrängt. In den Tonbandaufzeichnungen geht er detailliert auf ihre erste Begegnung ein, schildert, wie sie sich noch am Unfallort der „Augenblicksharmonie zweier Leiber“ (A. S.293ff) hingeben.

Nach diesem ersten Treffen beginnt Berlinguer, um die Gunst der Lea Stein, die sich Hyazinthe nennen lässt, zu werben. Er kommt ihrer Aufforderung, eine Radiosendung für sie zu moderieren, nach, betört sie mit „langen telefонтiraden“, die er als „erweckung durchs ohr“, als „gegenseitige hingabe im leeren raum“ bezeichnet. In der nun beginnenden Affäre erweist er sich als begnadeter Liebhaber, versichert Retard, dass „sie jedes Mal von sehr weit weg kam, courtesy O.K.B.“. Berlinguer ist derart fasziniert von dieser Frau, dass er von „liebe auf den ersten blick“ spricht und gesteht, dass er ihretwegen bereit gewesen ist, auf seine „anderen Damen“ (A. S.236ff) zu verzichten.

Diese aufrichtigen Gefühle werden jedoch von Hyazinthe nicht erwidert. Sie gesteht Berlinguer zwar durchaus ihre Liebe, doch nur, so stellt er zynisch fest, um ihren Liebesschwur „für die kommenden acht stunden mit arbeit zu vergessen“ (A. S.244). Überdies signalisiert sie ihm deutlich, dass sie sein Verlangen, „sich bei ihr einzunisten“, missbilligt. Sie gibt ihm zu verstehen, dass sie nicht bereit ist, ihm zuliebe ihre „anderen rollen“ (A. S.236) aufzugeben. Anstatt sich Berlinguer mit „haut und haaren auszuliefern“ (A. S.226), reduziert sie ihn auf die Rolle des Liebhabers.

Angesichts dieses Verhaltens wird Berlinguer bewusst, dass sein „sprichwörtlicher charme“ (A. S.251) bei Hyazinthe nicht die erhoffte Wirkung zeigt, er folglich als Don

Juan versagt hat. Seinem Freund gegenüber gibt er zu, dass selbst das erste Treffen, das er als erfolgreiche Eroberung beschrieben hat, tatsächlich ein „Fiasko“ (A. S.240) gewesen ist. Er deutet damit an, dass Hyazinthes Version der ersten Begegnung zutrifft, sie demnach die Initiative ergriffen hat und er das Opfer ihrer Verführungskünste gewesen ist. Diese Erniedrigung verleitet ihn zu der Erkenntnis, dass seine geliebte Hyazinthe eine „ganz auf täuschung angelegte person“ (A. S.236) ist. Dennoch kann er trotz seines zutiefst verletzten Stolzes nicht von ihr lassen. Retard geht davon aus, dass der Freund sich aus Liebe und Verzweiflung mit der unvorteilhaften Situation abgefunden hat:

„Berlinguer nahm, was ihm die wiedergefundene Marquise [...] zeigte, rückhaltlos, wie Berlinguer glaubte, ihre letzte Hülle, und er schwor aller Skepsis ab, für den Augenblick wenigstens war er der Besitzer der absoluten Wahrheit“ (A. S.276f).

Um die prekäre Lage, in die sich Berlinguer aus Liebe hineinmanövriert hat, darzustellen, entschließt sich Retard, auf die Eifersucht des gescheiterten Don Juan detaillierter einzugehen. In dem Kapitel *Zwei berliner Bürger und ihre Dame* beschreibt er die Bestürzung des Freundes, als dieser die geliebte Frau in Begleitung eines fremden Mannes sieht. Berlinguer geht augenblicklich davon aus, dass Hyazinthe ein Verhältnis mit dem Ungekannten unterhält, sperrt sich jedoch gleichzeitig vehement gegen den Gedanken, er könne nicht ihr einziger Liebhaber sein. Entschlossen nimmt er die Verfolgung des angeblichen Liebespaares auf und stellt anschließend Hyazinthe zur Rede. Er verlangt von ihr Rechenschaft, wirft ihr vor, ein „Schwergewicht im Lügen“ zu sein. Hyazinthe pariert diesen Angriff gekonnt, hält ihm ihrerseits seine Affären vor. Auf Berlinguers Beteuerung, „mein letztes Mädchen bist du“, reagiert sie mit einem lakonischen „wer´s glaubt“ (A. S.278) und lässt sich auf keine weiteren Diskussionen ein.

Diese kurze Szenenabfolge ermöglicht es Retard, das Scheitern des selbsterklärten Wüstlings auf subtile Weise darzustellen. Mit den wiederholten Verweisen auf Hyazinthes geradezu notorische Untreue³⁰⁰, die er aufgrund der eigenen Liebschaft mit

³⁰⁰ Retard weist bereits zu Beginn seines Werkes explizit auf dieses Verhalten hin: „Gut ein halbes Dutzend der hier geladenen Männer, sagte ich mir, hätten in den letzten zehn Jahren, natürlich mit Ausnahme des Ehemanns, ihre Liebhaber sein können. Und Berlinguer würde, wie ich genau weiß,

dieser Frau bezeugen kann, deutet er an, dass Berlinguer nicht der unwiderstehliche und begnadete Liebhaber ist, für den er sich hält. Gleichzeitig signalisiert er auch, dass das Selbstverständnis des Don Juan bereits deutlich ins Wanken geraten ist. Ein selbstsicherer Frauenkenner wäre von seinen außergewöhnlichen Verführungskünsten derart überzeugt, dass ihn Hyazinthes Verhalten nicht tangieren müsste.

Berlinguer erweist sich somit im Verlauf des Werkes *Alexanders neue Welten* als erfolgloser Don Juan, der sein Image als berüchtigter Verführer nicht aufrechterhalten kann. Dieses Scheitern lässt sich maßgeblich auf „Berlinguers Frauen“ (A. S.30) zurückführen, die nicht bereit sind, die ihnen zuge dachte Rolle als Lustobjekt und Opfer (länger) zu übernehmen³⁰¹.

Die von Berlinguer vorgefundene Konstellation an selbstbewussten Frauen, die sich gegenüber der Verführungstaktik des Don Juan zu behaupten wissen, erinnert an die Stoffbearbeitung des Librettisten LORENZO DA PONTE. Retard greift daher auf die Oper *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* von WOLFGANG AMADEUS MOZART zurück, um die dargelegten Gründe für Berlinguers Versagen zusätzlich zu exemplifizieren. Mit dem Hinweis, Berlinguers Ehefrau Anne ähnele „Tirsos und Mozarts Donna Anna“ (A. S.42), deutet er an, dass diese an dem Scheitern des Wüstlings ebenso beteiligt ist wie die fiktiven Frauengestalten am Versagen des Don Juan.

Bereits in der Ur-Fassung von TIRSO DE MOLINA ist die Figur der Doña Ana als eine Frau konzipiert, die sich nicht kampfflos ihrem Schicksal ergibt. Als sie Don Juans Täuschung durchschaut, ruft sie lautstark nach Vergeltung. Mit ihrem verzweifelten Aufschrei „¿No hay quien mate este traidor, homicida de mi honor?“³⁰² verleitet sie

nicht der letzte gewesen sein in diesem Jahr“ (A. S.49). Siehe außerdem A. S.138, 236ff, 243f, 272ff, 281ff, 397.

³⁰¹ Eine Ausnahme bildet Issy, die sich immer bereitwillig verführen lässt. Eine solche Hingabe dient zwar der vorübergehenden sexuellen Befriedigung, doch auf lange Sicht kann sich der an sich zweifelnde Don Juan dergestalt keine Selbstbestätigung erhoffen. In dem Sinne muss man Berlinguers Kommentar verstehen, der in den Kassetten angibt, Issy sei „ein problem, das mit einem Scotch nicht erledigt werden kann“ (A. S.184).

³⁰² TIRSO DE MOLINA 1986, S.90. [„Ist hier niemand, der diesen Verräter, diesen Vernichter meiner Ehre tötet?“].

ihren Vater dazu, ihre verletzte Ehre wiederherzustellen und leitet damit den Untergang des skrupellosen Frauenverführers ein.³⁰³

DA PONTE übernimmt diese Grundzüge von TIRSO DE MOLINAS Figur und weitet sie aus.³⁰⁴ Er lässt Donna Anna in zweifacher Hinsicht das Prinzip der Rache vertreten, stellt sie als eine Frau dar, die sowohl den Mord an ihrem Vater als auch die Verletzung ihrer Ehre sühnen will.³⁰⁵ Bereits durch ihren ersten Auftritt signalisiert er, dass diese Figur das unverschämte Verhalten des Libertins nicht dulden wird und präsentiert sie damit als aussagekräftige Gegenspielerin des Don Giovanni.³⁰⁶

MOZARTS Librettist, der bei seiner Stoffadaptation die losen Episoden der Ur-Fassung verknüpft und dadurch die einzelnen Charaktere in Beziehung zueinander setzt, stellt dieser „großen Rachegöttin“³⁰⁷ eine weitere wütende Frauengestalt zur Seite. Er greift dafür auf MOLIÈRES Figur der verlassenen Ehefrau zurück³⁰⁸, gestaltet Donna Elvira jedoch glaubwürdiger, indem er ihrer Leidenschaft mehr Würde und Ernsthaftigkeit verleiht.³⁰⁹

In DA PONTES und MOZARTS Bearbeitung des Don Juan-Mythos übernehmen diese beiden komplementären Frauenfiguren sowohl szenisch als auch musikalisch den tragenden Part.³¹⁰ Gemeinsam mit dem Bauernmädchen Zerlina, das sich nach Don Giovannis erfolglosen Eroberungsversuchen zu ihnen gesellt, streben sie den Fall des ruchlosen Libertins an. Angesichts dieser nach Genugtuung und Bestrafung verlangenden Frauen scheint es als formiere sich im Verlauf der Oper ein „regelrechtes Netzwerk rachsüchtiger antilibertinistischer Erinnyen“.³¹¹ Don Giovanni, dessen erotische Aura lediglich von der Musik transportiert wird³¹², kann dieser „solidarischen Weiblichkeit“³¹³ nichts entgegensetzen. Donna Anna und Donna Elvira vereiteln all

³⁰³ LINDNER 1980, S.85.

³⁰⁴ WEINSTEIN 1978, S.61.

³⁰⁵ JACOBS 1989, S.42f.

³⁰⁶ GNÜG 1993, S.67.

³⁰⁷ JACOBS 1989, S.42.

³⁰⁸ RANK 1975, S.99.

³⁰⁹ JACOBS 1989, S.42.

³¹⁰ HÖLLERER 2001, S.125ff.

³¹¹ WERTHEIMER 1999, S.24.

³¹² VOGEL 1993, S.13.

³¹³ WERTHEIMER 1999, S.8.

seine Eroberungsbemühungen, lassen ihn dadurch als gescheiterten Verführer erscheinen. Von seinem legendären Erfolg zeugt nur noch die von Leporello angefertigte Liste³¹⁴, die dieser in der *Registerarie* verliert:

„Madamina, il catalogo è questo
Delle belle che amò il padron mio;
un catalogo egli è che ho fatt'io;
Osservate, leggete con me.
In Italia seicento e quaranta;
In Almagna duecento e trentuna;
Cento in Francia, in Turchia novantuna;
Ma in Ispagna son già mille e tre.
V'han fra queste contadine,
Cameriere, cittadine,
V'han contesse, baronesse,
Marchesine, principesse.
E v'han donne d'ogni grado,
D'ogni forma, d'ogni età.“³¹⁵

Diese offenkundige Diskrepanz zwischen dem reportierten und dem im Stück dargestellten Verhalten des Don Giovanni verleitet FELSENSTEIN zu der These, der legendäre Verführer habe bereits zu Beginn der Oper den Zenit seines Erfolges längst überschritten.³¹⁶ Er spricht damit Don Giovanni weder seine Fähigkeiten als Liebhaber noch seine bisherige Wirkung auf Frauen ab, gibt aber zu verstehen, dass die glorreiche Zeit des berüchtigten Libertins eindeutig in der Vergangenheit liegt.

FELSENSTEINS Interpretation der Oper *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* kommt Retards Versuch, Berlinguers Schicksal darzustellen, entgegen. Mit dem Verweis auf die Charakterähnlichkeit zwischen Anne und „Mozarts Donna Anna“ (A. S.42) weist er auf die Selbstbehauptung von „Berlinguers Frauen“ hin, die mit der sukzessiven

³¹⁴ SMEED 1990, S.26.

³¹⁵ DA PONTE, MOZART 1997a, S.15f. [„Schöne Donna! Dies genaue Register, / Es enthält seine Liebesaffären; / Der Verfasser des Werks bin ich selber; / Wenn's gefällig, so gehn wir es durch. / In Italien sechshundertundvierzig, / Hier in Deutschland zweihundert[ein]unddreißig, / Hundert in Frankreich und [einund]neunzig in Persien, / Aber in Spanien schon tausend und drei. / Hier ein schlichtes Bauernmädchen, / Dort die Schönste aus dem Städtchen, / Kammerzofen, Baronessen, / Hochgeborene Prinzessen, / Mädchen sind's von jedem Stande, / Jeder Gattung und Gestalt, / Schön und hässlich, jung und alt!“ DA PONTE, MOZART 1993, 24f].

³¹⁶ FELSENSTEIN 1981, S.262ff.

Emanzipation der Ehefrau beginnt³¹⁷. Auf diese Weise zeigt der fiktive Autor die Analogie zwischen der Oper und dem Leben des Freundes auf. Retard suggeriert, dass die Don Giovanni „verfolgenden Furien Elvira, Anna und Zerlina“³¹⁸ Berlinguers Frauen gleichen. Er stellt eine direkte Parallele zwischen den imposanten Frauengestalten aus der Oper und Anne, Hyazinthe und Gabriele her und belegt dergestalt, dass diese „Aktivistinnen der feministischen Position“³¹⁹ für die Krise des Freundes verantwortlich sind.

Berlinguers Selbstverständnis sowie sein Scheitern als begnadeter Verführer lassen sich anhand der literarischen Adaptation des Don Juan-Mythos´ eindrucksvoll darstellen. Für die Erklärung seines Verhaltens kann der fiktive Autor jedoch nicht auf die verwendeten Stoffbearbeitungen zurückgreifen. Weder TIRSO DE MOLINA noch MOLIÈRE und DA PONTE geben in ihren Werken plausible Gründe für das permanente Streben ihrer Protagonisten nach erotischem Genuss an.³²⁰ Da die Werke folglich für eine typenpsychologische Begründung ungeeignet sind, rekurriert Retard auf eine artfremde Vorlage und wählt *Le Nozze di Figaro* von MOZART und DA PONTE aus. Er rechtfertigt diese Entscheidung, indem er, auf einen Opernbesuch verweisend, konstatiert:

„Da hat doch [...] der Meister [...] uns die Wahrheit hinterlassen, Gott Amor als ein Neutrum (zunächst) zwischen den Geschlechtern, dieser jugendliche Don Giovanni, der ungeklärte Rest, meine Herren Akademiker, hier ist er, die Liebe, die flieht, wenn man sie auf die Formel (der täglichen Verhältnisse) bringt“ (A. S.105).

³¹⁷ „In dem Maße, wie sie Berlinguers Vorstellungen als einfache Lügen erkannt zu haben glaubte, wurde Anne selbständiger. Das heißt, wenn sie am Anfang ihrer Ehe zu Hause geblieben war, dann kämpfte sie in späteren Jahren nicht mehr gegen Berlinguers, nennen wir’s mit ihren Worten, Unehrlichkeit (in Frauendingen natürlich), sondern benutzte diese Lügen, um Kraft zu haben, sich immer weiter von Berlinguer zu entfernen, bis sie nicht mehr zu unterscheiden war von den berufstätigen Frauen“ (A. S.43f).

³¹⁸ WERTHEIMER 1999, S.8.

³¹⁹ EBD., S.24.

³²⁰ WEINSTEIN 1978, S.65.

In seinen Ausführungen bezieht sich Retard auf den Pagen Cherubino. Dieser wird in der Oper als junger Mann präsentiert, der gerade die eigene Sexualität entdeckt und nahezu berauscht ist von seinen Gefühlen:³²¹

„Non so più cosa son, cosa faccio,
Or di fuoco, ora sono di ghiaccio,
Ogni donna cangiar di colore,
Ogni donna mi fa palpitar.
Solo ai nomi d'amor, di diletto,
Mi si turba, mi s'altera il petto,
E a parlare mi sforza d'amore
Un desio ch'io non posso spiegar!
Parlo d'amor vegliando,
Parlo d'amor sognando:
All'acque, all'ombre, ai monti,
Ai fiori, all'erbe, ai fonti,
All'eco, all'aria, ai venti
Che il suon de' vani accenti
Portano via con sé...
E, se non ho chi m'oda,
Parlo d'amor con me.”³²²

Der Jüngling Cherubino befindet sich in einem Stadium seiner Entwicklung, bei dem er seine Emotionen und Triebe noch keiner konkreten Person zuordnen kann.³²³ Der fiktive Autor betrachtet diese Figur daher als „aphroditischen Wächter mit dem Flammenschwert“ (A. S.104), als Verfechter der wahren Liebe. Diese naive und kindliche Grundeinstellung wird, laut Retard, im Verlauf der Oper durch mehrere desillusionierende Erlebnisse erschüttert³²⁴. Die erlittenen Demütigungen und Tiefschläge leiten sodann die charakterliche Veränderung des Cherubino ein, die Berlinguer folgendermaßen kommentiert:

³²¹ FÄSSLER 2003, S.38.

³²² DA PONTE, MOZART 1997b, S.16. [„Neue Freuden, neue Schmerzen / Toben jetzt in meinem Herzen! / Ja, ich bebe, ich bebe, ich zittre, / Feuer rinnt mir durch Bein und Mark. / Bei dem süßen Worte Liebe / Fühl' ich nie empfundne Triebe, / Wo ich nur ein Mädchen sehe, / Schlägt mein Puls noch eins so stark. / Wo ich auch wand'l und gehe, / Wo ich auch lieg' und stehe, / Im Wachen und im Traume, / Im Feld, am Bach, am Baume, / Verlang', begeh'r und wünsch' ich; / Es presst, es jagt, es drängt mich / Schmerzensegefühl und Lust; / Und süßes Schmachten, Sehnsucht / Wechseln in meiner Brust.“ DA PONTE, MOZART 1999, S.104].

³²³ PUNTSCHER RIEKMANN 1982, S.145.

³²⁴ Siehe A. S.105f.

„Keine Sorge, [...] er wird beizeiten sein Geschlecht aufdecken und mit Goethe per Kalesche nach Weimar reisen. Alla gloria ins deutsche Federbett!“ (A. S.106).

Der heranwachsende Cherubino verwandelt sich aufgrund der ernüchternden Erfahrungen folglich in einen hemmungslosen Verführer, in einen „jugendlichen Don Giovanni“ (A. S.105).

Diese Auslegung von DA PONTES und MOZARTS Knabenfigur verleitet wiederum Retard dazu, die Gründe für Berlinguers libertines Verhalten in dessen Vergangenheit zu suchen. Bei seinen Recherchen stößt er sodann auf das Ereignis, das den Freund nachhaltig geprägt hat. Berlinguer ist fünf Jahre alt, als er sich infolge der nationalsozialistischen Annexion Prags verstecken muss. Bis zu seinem elften Lebensjahr wächst er, so schildert Anne, in der permanenten Furcht vor dem „bösen mann“ auf, und „sein vertrauen, gerettet zu werden, ist am ende so groß wie die angst“. Diese Erfahrung löst bei Berlinguer ein Kindheitstrauma aus, über dessen Folgen Anne in den Telefonaten berichtet. Sie erzählt, dass ihr Mann es „noch heute durcheinander“ bringt, „warum gerade er dieses glück hatte“, und führt aus: „was ist das, glück, und was ist das, leben, und die hunderttausend kinder, die es nicht hatten, sein cousin Milan Bienenfeld, der es nicht hatte“ (A. S.141). Das Wissen, um die „Vernichtungslager von Majdanek und Treblinka“, die „ununterbrochen arbeiteten“ (A. S.32), und gleichzeitig das Gefühl, selbst „Opfer der Faschisten“ (A. S.25) zu sein, zerreißt Berlinguer innerlich.

Die aus besagtem Kindheitserlebnissen resultierenden psychischen Probleme sind, so mutmaßt Retard, der Grund für „Berlinguers Machismo“. Der fiktive Autor geht davon aus, dass der Freund seinem „verschollenen Vater die Schuld an dem sechseinhalb Jahre währenden Versteckspiel“ gibt, da dieser ihn in der Kindheit nicht beschützt hat. Er schlussfolgert daraus, dass Berlinguer im Verlauf seines Lebens einen regelrechten „Haß auf die Vaterwelt“ (A. S.33) entwickelt hat und sich infolgedessen verstärkt jenen Menschen zuwendet, denen er noch Vertrauen entgegenbringen kann.³²⁵ Da die Bezugspersonen in der Kindheit „seine mutter, seine tante Gustl Hoffmann und das dienstmädchen“ (A. S.130) gewesen sind, glaubt Berlinguer als Erwachsener, nur bei

³²⁵ BRUNS 1992, S.120.

einer Frau das benötigte Gefühl der Sicherheit und Geborgenheit finden zu können. Er verfällt der „Illusion, die Wirklichkeit durch die Liebe verändern zu können“ (A. S.46), und versucht mittels der „Liebe des Weibes“ (A. S.16) die eigene „vergangenheit zu verdrängen“ (A. S.197)

Als er auf Anne trifft, scheint sich diese Hoffnung zu erfüllen, und sie wird seine „Madame de Warrens“ (A. S.126). Retard deutet diesen Beinamen zwar lediglich als Hinweis auf die sexuelle Frustration des Freundes, doch Berlinguers Wahl des Kosenamens kommt eine weitaus tiefere Bedeutung zu. ROUSSEAU beschreibt in seinem autobiographischen Werk *Les Confessions* seine äußerst traumatische Kindheit und erklärt, dass erst die Begegnung mit ANNA DE WARRENS seinem tristen Leben eine positive Wendung gegeben hat. Diese Frau bringt dem jungen Mann Zuwendung und Liebe entgegen, wird zu seiner Beschützerin und Mentorin.³²⁶ Eine solch innige Liebesbeziehung erhofft sich Berlinguer auch von seiner Ehe mit Anne. Diese bemerkt bereits kurz nach der Hochzeit, dass ihr Mann etwas von ihr erwartet, dass „nur mit ihm allein zu tun“ (A. S.131) hat. Sie kann Berlinguers Verhalten aber nicht deuten. Erst im Nachhinein erkennt sie, dass Berlinguer sie als „seine mama“ (A. S.141) betrachten wollte.

Diese „Hingebung an das Mütterliche“ (Oo. S.68) ist für Berlinguers Seelenfrieden von außerordentlicher Bedeutung. Retard erwähnt, dass sein Freund nach dem Tod der Mutter das entstandene Gefühl der Leere und Haltlosigkeit durch den Briefwechsel mit einer Osloer Nonne zu mildern sucht. Für Berlinguer ist demnach das Wissen, das jemand an ihn denkt und sich seinetwegen sorgt, geradezu lebensnotwendig.

Sein Urvertrauen in die läuternde Wirkung der weiblichen Liebe erinnert an ZORRILLAS Interpretation des Don Juan-Mythos. ZORRILLA, der sich bei seiner Werkkonzeption an TIRSO DE MOLINAS Theaterstück orientiert³²⁷, weicht bei seiner Stoffbearbeitung bewusst von der verwendeten Vorlage ab. Er möchte den mythischen Verführer nicht

³²⁶ Siehe ROUSSEAU 1961, S.53ff.

³²⁷ PEÑA 1987, S.31.

ausschließlich als Inbegriff des Bösen präsentieren³²⁸, sondern ihn humaner gestalten.³²⁹ Zu diesem Zweck kreiert er die Figur der Doña Inés.³³⁰ Diese junge Novizin lässt Don Juan durch ihre Unschuld und Reinheit die wahre Liebe entdecken, und sie ist es, die seine Seele im letzten Augenblick vor der ewigen Verdammnis rettet. Der anfänglich als ruchloser Libertin präsentierte Don Juan erfährt somit im Verlauf des Theaterstücks einen progressiven Wandel. Er entscheidet sich beim Anblick der engelsgleichen Doña Inés bewusst, sein libertinen Lebensstil grundlegend zu ändern und sich den ehrlichen Gefühlen der wahren Liebe hinzugeben.³³¹

Berlinguers Entwicklung hingegen ist, vergleicht man sie mit der des Don Juan aus ZORRILLAS Theaterstück, rückläufig. Berlinguer lernt in seiner Kindheit durch die hingebungsvolle Zuwendung der Mutter, der Tante und des Dienstmädchens die wohltuende Wirkung der Zuneigung und Liebe kennen. Als Erwachsener verwechselt er diese positiven Gefühle allerdings mit Sex und Leidenschaft. Er geht zwar davon aus, dass die „Voraussetzung eines erfüllten Lebens“ die „Liebe des Weibes“ (A. S.16) ist, doch sein „Vertrauen in die Zukunft“ resultiert aus der „Augenblicksharmonie zweier Leiber“ (A. S.298).

Besagtes Missverständnis führt dazu, dass Berlinguer in seinem „Streben nach Glück“ (A. S.16) langfristig scheitern muss. Er verliert Anne, da er sich ihr gegenüber in die Aura des legendären Don Juan hüllt, anstatt ihr seine Gefühle zu offenbaren. Auch bei Issy kann er sein Bedürfnis nach Sicherheit und Geborgenheit nicht stillen, denn er empfindet keine Liebe für sie, betrachtet sie lediglich als Lustobjekt. Erst in Hyazinthe findet er, nachdem er die Gunst seiner „Madame de Warrens“ (A. S.126) endgültig verspielt hat, eine Frau, die ähnlich wie ZORRILLAS Doña Inés, seinem unglücklichen Dasein eine positive Wendung geben könnte. Hyazinthe wäre, so konstatiert Retard, für Berlinguer in jeglicher Hinsicht eine ebenbürtige Partnerin. Sie ist äußerst gebildet und kultiviert, interessiert sich für Kunst und Literatur, beherrscht mehrere Sprachen. Im Gegensatz zu Anne, Issy und Gabriele kann sie Berlinguers hochartifizielle und

³²⁸ In der Ur-Version wird Don Juan nicht nur als Luzifer beschrieben, sondern auch als ein Mann, der von einem Dämon besessen ist. Zudem wird erwähnt, dass sein libertines Verhalten zu einem Sittenverfall ähnlich wie in Sodom führt. Siehe TIRSO DE MOLINA 1986, S.95ff.

³²⁹ MAEZTU 1981, S.74.

³³⁰ PEÑA 1987, S.31.

³³¹ GNÜG 1993, S.135.

exzentrische Ausdrucksweise problemlos verstehen, ist überdies die einzige von „Berlinguers Frauen“, die den psychischen Problemen des selbsterklärten Wüstlings entgegenwirken könnte.

Berlinguer leidet aufgrund seines donjuanesken Verhaltens unter einem ebenso gravierenden Mangel an zwischenmenschlicher Nähe wie der legendäre Verführer. Don Juan strebt in seinem Leben ausschließlich den erotischen Genuss an. Er betrachtet Frauen nicht als Individuen sondern als Lustobjekte, kann dementsprechend keine emotionale Beziehung zu ihnen aufbauen. Mit seinem skrupellosen Benehmen distanziert er sich nicht nur gefühlsmäßig von seinen Opfern. Er zieht auch den Zorn und die Rachegefühle der Männer auf sich, sodass er sich letztendlich durch sein rücksichtsloses Gebaren selbst von der Gesellschaft isoliert. Ihm ist es daher unmöglich, Bezugspersonen zu finden, an denen er sich orientieren kann. Da ihm infolgedessen die Spiegelungsmöglichkeiten fehlen, ist er jeglicher Selbsterkenntnis beraubt, kann nicht realisieren, wie niederträchtig und ruchlos sein libertines Verhalten ist.³³²

Auch Berlinguer fällt es schwer, eine Bezugsperson auszumachen, obschon seine „kostbarste Eroberung“ (A. S.293), so konstatiert Retard, ihm eine ideale Spiegelungsmöglichkeit bieten würde. Hyazinthe ist, laut der Beschreibung des fiktiven Autors, eine „unglückliche Frau“ (A. S.50), die unter den Folgen eines „frühen Verlusts der Identität“ (A. S.280) leidet. Ihr übermäßiger Arbeitseifer und ihre notorische Untreue sind Zeichen dieser psychischen Probleme, die Hyazinthe mit ihrem Bedürfnis nach permanenter sexueller Erfüllung zu kompensieren sucht³³³. Es scheint geradezu, als beziehe sie ihre Selbstbestätigung aus dem kumulativen Lustgewinn. Aufgrund dieses steten Strebens nach erotischem Genuss gleicht Hyazinthe einem weiblichen Don Juan und ist damit das feminine Pendant zu Berlinguer.

Die Chance, auf einen Menschen zu treffen, der einem derart ähnelt, dass man anhand dessen Lebensstils das eigene Fehlverhalten erkennen kann, bleibt dem literarischen Don Juan verwehrt.³³⁴ Berlinguer dagegen findet in Hyazinthe seine Spiegelungsmöglichkeit, doch er lässt diese Gelegenheit zur Selbsterkenntnis ungenutzt verstreichen. Anstatt sich intensiv mit der Identität und den Gefühlen dieser Frau

³³² JACOBS 1989, S.46f.

³³³ „Leas Liebhaber waren für sie das Glas Wasser für den Läufer am Ende des Marathons“ (A. S.394).

³³⁴ JACOBS 1989, S.46f.

auseinanderzusetzen, begeht er den Fehler, aus verletztem männlichem Stolz das für ihn untragbare Benehmen der Geliebten nicht zu hinterfragen. In der Manie eines Don Juan interessiert er sich nicht für die Gründe, die zu Hyazinthes libertinen Verhalten führen, und verspielt damit die einmalige Chance, den Selbsterkenntnisprozess einzuleiten.

In dieser Unfähigkeit des Freundes, sich auf Hyazinthes Probleme und Sorgen einzulassen, sieht Retard die eigentliche Tragik im Leben des selbsterklärten Wüstlings. Da „weder Tirso noch Molière uns diese Episode aus dem Leben des Verführers inszeniert“ haben, beschließt er, seine eigene Version des Don Juan-Mythos zu kreieren. In seiner Erzählung *Don Juans Spiegelpassion* erklärt er zu Beginn, dass die „letzten Triebkräfte des großen Frauenverderbers nie ganz ergründet“ werden konnten, ein Motiv jedoch „konstant und glaubhaft“ erscheint: „Don Juan verdarb aus Illusion, aus Wille zur Harmonie, Lust an der Vollkommenheit“. Er gibt sodann zu verstehen, dass die Autoren der früheren Stoffbearbeitungen aus Verlegenheit und Unwissenheit nicht erkannt haben, dass Don Juans libertiner Lebenswandel auch als Versuch der Selbstfindung interpretiert werden könnte. Um diese These zu belegen, schafft er in seiner Adaptation eine Situation, in der dem Libertin eine Spiegelungsmöglichkeit geboten wird.

In Retards Erzählung trifft Don Juan auf die Gräfin von Loebenstein und glaubt anfänglich, sie sei eine „leichte Beute“. Im Nachhinein stellen er allerdings bestürzt fest, dass sie ihn nur zur Befriedigung der eigenen Begierde benutzt hat. Er erkennt nun ihre „aus Kalkül und Leidenschaft gemischte Intrige“ und nimmt plötzlich den „Grad an Verwandtschaft“ wahr, „der ihn zunächst belustigt, dann empört“. Entsetzt über die „Kühle des Spiegelbilds“ beschließt er beleidigt, „den Spiegel zu zerschlagen“ und sich als unwiderstehlicher Verführer zu behaupten. Nach der gelungenen Vergewaltigung der Gräfin registriert Don Juan jedoch, dass er erneut auf die Taktik seines weiblichen Pendants hereingefallen ist. Entsetzt flieht er daher vor ihr und schwört fortan allen Frauen ab.

Retard weist in diesem Kontext explizit darauf hin, dass die Gräfin in ihrem Verhalten durchaus Don Juan gleicht. In einem wesentlichen Aspekt unterscheidet sie sich indes von ihrem männlichen Ebenbild: „Anders als Don Juan würde sie den lieben, der sich eingestand, ihr Spiegelbild zu sein.“ Die Tragik im Leben des legendären Verführers

liegt somit darin begründet, dass Don Juan in den Liebesnächten mit der Gräfin Loebenstein dieses „Geheimnis, das auch ihn hätte befreien können“ (A. S.378f), nicht erkennt.

Mit *Don Juans Spiegelpassion* suggeriert der fiktive Autor, dass Berlinguers Wunsch nach einer glücklichen Zukunft an der Seite seiner „kostbarsten Eroberung“ (A. S.293) durchaus realisierbar gewesen wäre. Der Freund hätte sich lediglich auf Hyazinthe einlassen müssen. Hätte er auf ihren libertinen Lebenswandel, statt mit Argwohn und Eifersucht, mit Einfühlungsvermögen und Verständnis reagiert, wäre sie bereit gewesen, ihn zu lieben. Er hätte bei ihr das dringend benötigte Gefühl der wahren Liebe, der Sicherheit und Geborgenheit finden können, doch er hat sie von sich gestoßen. Wie Retard im apokryphen Kapitel *Leas Ende* sinnbildlich darstellt, ist sie an seiner Gefühlskälte geradezu erfroren.

Berlinguer hat damit seine letzte Chance vergeben. Von seiner Ehefrau Anne zutiefst enttäuscht, von Gabriele kaltblütig abgewiesen und von Hyazinthe als Lustobjekt missbraucht, realisiert er bestürzt, wie einsam er ist. Der selbsterklärte Wüstling, „der die Welt verstand in dem Maße, wie er ein Verhältnis zu Frauen hatte“, erkennt nun, dass „die zuverlässige Welt seiner Beziehungen jäh“ (A. S.293) zusammengebrochen ist. Plötzlich wird ihm der Unterschied bewusst, der zwischen ihm und seinem Vorbild besteht: Den legendären Don Juan kann man „als eine – wortwörtliche – Verkörperung glücklichen Lebens ansehen, eines männlichen Glücks fürwahr.“³³⁵ Berlinguer hingegen ist in seinem „Streben nach Glück“ (A. S.16) kläglich gescheitert. In seiner Verzweiflung entschließt er sich daher zur Flucht, reist überstürzt aus Berlin ab. Seine Spur verliert sich, wie MAEZTU hinsichtlich des Versagens eines Don Juan treffend prognostiziert³³⁶, in der afrikanischen Wüste von Alémmo.

³³⁵ VOGEL 1993, S.9.

³³⁶ Siehe MAEZTU 1981, S.78.

D. Zwischenfazit: Fries´ ,Koordinatensystem der Vorstellungskraft‘

Bei dem Vergleich jener Werke, die FRITZ RUDOLF FRIES zu DDR-Zeiten verfasst hat, lässt sich eine stilistische Entwicklung feststellen, die insbesondere bezüglich der spanischen Elemente augenfällig wird.

In den ersten beiden Romanen *Septembersong* und *Der Weg nach Oobliadooh* setzt der Autor das Spanische bewusst als ‚Katalysator‘ ein. Er rekurriert auf die spanische Sprache, Kultur und Geschichte, um die Aufmerksamkeit des Rezipienten geschickt auf die Hauptfiguren Rudolf Ferrer und Peter Arlecq zu lenken. Mittels der gezielt platzierten Verweise weckt er das Leseinteresse für das Schicksal der Protagonisten und führt dergestalt eine intensivere Auseinandersetzung mit der Werkthematik und –problematik herbei.

Bei der Konzeption der darauf folgenden Romane verzichtet FRIES (allem Anschein nach) auf diese ‚katalytische‘ Wirkung des Spanischen. Den spanischen Elementen kommt nun (offenbar) eine rein illustrative Funktion zu.

In den Werken *Das Luft-Schiff* und *Die Väter im Kino* dienen die spanischen Motive der anschaulichen Beschreibung von Stannebeins Lebensgeschichte. Mit der Skizzierung eines groben historischen Hintergrunds bettet FRIES die Biographie des unglücklichen Erfinders in den geschichtlichen Kontext Europas ein. Diese Darstellung des gesellschaftspolitischen Klimas ergänzt er durch eine eindrucksvolle Schilderung des spanischen Lokalkolorits. Die Anspielungen auf die geographische Beschaffenheit Spaniens, auf die Bevölkerung des Landes sowie auf deren Kultur, Sprachen, Sitten und Bräuche tragen maßgeblich zur Wiedergabe des damals herrschenden Ambientes bei. Neben diesen Verweisen greift FRIES auch auf literarische Stoffe zurück. Er präsentiert Stannebein mittels eines Zitats aus GARCÍA LORCAS Elegie als „Helden der Arena“ (V. S.73), wertet zudem den Protagonisten deutlich auf, indem er eine Parallele zu CERVANTES´ Figur Don Quijote aufbaut.

Dieser Rückgriff auf literarische Vorbilder zur Ausgestaltung der Figurencharakterisierung wird auch in dem Roman *Alexanders neue Welten* angewendet. FRIES setzt gezielt unterschiedliche Versionen des Don Juan-Stoffes ein, um seinen Protagonisten facettenreich und nuanciert zu beschreiben. Mittels der literarischen Reminiszenzen entwirft er ein differenziertes Bild von Berlinguers Persönlichkeit, erläutert anhand der angeführten Vorlagen dessen Verhalten als

selbsterklärter Frauenkenner und Wüstling. Darüber hinaus wählt der Autor CERVANTES' Musterroman *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* als strukturelles Modell. Er baut ein derart komplexes innerliterarisches Bezugssystem auf, dass sein Werk geradezu einem „Feuerwerk literarischer, immer neuer, überraschender Verknüpfungen“³³⁷ gleicht.

Besagtes Netzwerk aus „Quer- und Direktverbindungen“ (Oo. S.38) hat FRIES bereits in seinem Erstling *Septembersong* erprobt. In dem Werk *Der Weg nach Oobliadooh* versieht er sodann den Protagonisten Arlecq mit einem „bibliophilen Blick“ (Oo. S.11), lässt ihn seine Umgebung durch Literarisierung doppelt wahrnehmen.³³⁸ Dieses im Debütroman elaborierte und perfektionierte „Koordinatensystem der Vorstellungskraft“ wird für die folgenden Werke zum Schaffensprinzip. FRIES baut sein „Gitterwerk“ der spanischen Verweise nun gezielt aus. Er zieht im *Luft-Schiff* unentwegt „Verbindungslinien“ (Oo. S.25f) zur spanischen Literatur und Geschichte, feuert im „Megaroman“³³⁹ *Alexanders neue Welten* geradezu ein „Zitatenfeuerwerk“³⁴⁰ ab.

Diese konstatierte Zunahme an spanischen Elementen und der wachsende literarische Anspielungsreichtum gehen auf den ersten Blick einher mit einer deutlichen Rücknahme der kritischen Aussagekraft. Im Gegensatz zum Erstling und zum Debütroman scheinen die folgenden Werke keine ‚politische Lesart‘ zuzulassen, zeichnen sich vielmehr durch ihre „hochartifizielle, stilistisch ausgefeilte Prosa“³⁴¹ aus. Bei näherer Betrachtung ist jedoch hinter dem „bunten Patchwork“³⁴² aus unzähligen Zitaten und Verweisen eine „labyrinthische Schreibstrategie“³⁴³ zu erkennen, und die scheinbar unkritischen Romane erweisen sich, bei entsprechender Rezeption, als trojanische Text-Pferde.

³³⁷ BRUNS 05.12.1992.

³³⁸ BRUNS 1992, S.86.

³³⁹ GRAMBOW 1990, S. 1321.

³⁴⁰ SCHÜTTE 12.10.1983.

³⁴¹ WITTSTOCK 12.01.1985.

³⁴² GEBAUER 2003, S.248.

³⁴³ BRUNS 1992, S.6. Im Folgenden wird BRUNS' Formulierung ‚labyrinthische Schreibstrategie‘ zur Bezeichnung von FRIES' individuellem Schreibstil als unmarkiertes Zitat verwendet.

II. Teil: Die system- und gesellschaftskritischen Inhalte der DDR-Romane

A. *Septembersong und Der Weg nach Oobliadooh*

Der kritische Protagonist Rudolf Ferrer

In dem Erstlingswerk *Septembersong* wird der Leser mit den äußerst kritischen Ansichten der erzählenden Hauptfigur konfrontiert, die ihre Meinung hinsichtlich der neugegründeten DDR rückhaltlos vertritt. Rudolf Ferrer steht, wie die folgende Formulierung bereits signalisiert, dem „Idealstaat, in dem die Sonne nicht untergeht“, sehr skeptisch gegenüber, denn ihm ist die bestehende Diskrepanz zwischen den propagierten Idealen und der kruden Realität aufgefallen:

„Ich ärgerte mich über die Bilder an den Wänden. Sie illustrierten Szenen aus dem Leben großer Männer der Nation und spiegelten eine ausgeklügelte Überlegenheit vor und eine Ordnung, die alle Lebensbereiche einzuschließen vorgab. Man mußte glauben, zwei Augen zu viel im Gesicht zu haben, die einem die Wirklichkeit ständig verwirrten“ (Ss. S.39).

Angesichts dieses Missverhältnisses gelangt Ferrer zu dem Schluss, dass in der DDR „die Wahrheit ein ausgefallener Luxus“ (Ss. S.45) ist. Es fällt ihm infolgedessen schwer, der regierenden Partei Vertrauen entgegenzubringen. In seinem grundlegenden Argwohn sieht er sich durch das Verhalten der Politiker bestätigt. Seinem aufmerksamen Blick entgeht nicht, dass der Leipziger Bürgermeister lediglich bemüht ist, stets „den offiziellen Ton zu treffen“. Auch die Ratsherren vertreten, so konstatiert er, keine eigene Meinung, sondern orientieren sich ausschließlich an den „Gesetzbüchern, nach denen das Land und die Stadt regiert werden“ (Ss. S.73ff). Da er den ihm bekannten Staatsrepräsentanten jede Führungskapazität abspricht, erscheinen ihm die proklamierten staatlichen Maximen, „Vertrauen in die Zukunft, Glaube an Erfolg“ (Ss. S.14), wenig vertrauenerweckend. Vielmehr fühlt er sich, wie der Verweis auf die spanische Inquisition zeigt, massiv unter Druck gesetzt:

„[Die Brüder Pinto] sprachen noch immer die Sprache ihrer Vorfäter, die man vor Jahrhunderten aus Spanien vertrieben hatte, da sie nicht den rechten Glauben anzunehmen bereit gewesen waren. Man hatte schon vor Jahrhunderten die Menschen

mit der Frage nach dem rechten Glauben belästigt, wenn davon die Macht und die Herrlichkeit eines Staates abhängen“ (Ss. S.35f).

Unter diesen Voraussetzungen möchte Ferrer kein „guter und bewußter Staatsbürger“ (Ss. S.56) sein. Anstatt den „ihm zugedachten Platz“ im staatlichen „Räderwerk“ einzunehmen, weigert er sich, genauso wie seine Freunde, seine Individualität „der großen, immer gegenwärtigen Idee willen“ (Ss. S.51) zu opfern, und erklärt:

„Wir, die sogenannte akademische Jugend, waren ausersehen, in diesem Räderwerk eine Funktion zu haben, die das Tempo bestimmen konnte, das je nach der Art der politischen Tageslosungen aktuell war. [...] Aber diejenigen, die uns Geld gaben und ihr Experiment mit uns machen wollten, hatten uns nicht gefragt, ob wir auch etwas mit der großen Ideologie ihrer Worte anzufangen wußten. Sie hatten nicht mit unserem Mißtrauen gerechnet. Wir nämlich fühlten uns besser, wenn wir Nein sagen konnten, und selbst wenn wir Ja sagten, meinten wir Nein. Nicht aus Heuchelei, vielleicht aus Langeweile, Gleichgültigkeit. Wir hatten es satt, daß man auch mit uns wie mit allen Generationen vor uns das große Spiel spielen wollte, welches die lichte Zukunft hieß oder ähnlich. Wir machten nicht mehr mit, es langweilte uns, ging uns nichts an“ (Ss. S.51f).

Um diese ablehnende Haltung zu demonstrieren, nehmen Ferrer und seine Freunde bewusst eine Außenseiterposition innerhalb der Gesellschaft ein. Sie versuchen, sich durch ihre nachlässige Kleidung „von der Krawattenanständigkeit der biedereren Leute soweit wie nur möglich“ (Ss. S.19) zu entfernen, verzichten demonstrativ auf die „übliche Zeremonie des Händeschüttelns“ (Ss. S.86). Permanent bemüht, „außerhalb jeder Menge“ (Ss. S.53) zu stehen und sich von der „Welt der Realitäten und Erfolge“ (Ss. S.36) zu entfernen, negieren sie ostentativ alle gesellschaftlichen Normen und Werte.

Ferrer ist, wie er selbst angibt, unentwegt bestrebt, „gegen die Spielregeln zu verstoßen“. Er versucht, „zu lieben oder zu hassen, wo man indifferent zu sein hat“ (Ss. S.58), hinterfragt grundsätzlich alles, nimmt „nichts in Naivität“ (Ss. S.30) hin. Generell erscheint ihm „alles, was Erfurcht verlangt, lächerlich“ (Ss. S.28), und er bemüht sich, durch sein exzentrisches Verhalten zu suggerieren, dass er ein Leben „ohne Ideale, ohne Religion, ohne die Moral der Eltern“ (Ss. S.12) führt. Gemeinsam mit seinen Freunden übt er sich in demonstrativem Nonkonformismus und passivem Widerstand, reagiert auf die an ihn herangetragenen staatlichen und universitären Erwartungen mit Ironie und Sarkasmus:

„Wir alle [...] fühlten uns weit besser in der Rolle des Zuschauers als in der des Akteurs. Die geistige Elite, die hier herangebildet, umhegt und gepflegt wurde, für die lichte Zukunft, das Morgen hinter den sieben Bergen, hatte ihre Stärke im Zusehen. Wenn man schon handeln mußte, geschah es unlustig. Und man spielte bestenfalls in der Rolle des Harlekins mit, in einer Posse“ (Ss. S.54).

Es widerstrebt Ferrer, sich rückhaltlos in den Mikrokosmos der Leipziger Universität einzufügen, denn ihm ist aufgefallen, dass die Dozenten dazu angehalten sind, „die Dinge im Sinne des Erziehungsministeriums zu interpretieren“ (Ss. S.92). Das Lehrpersonal muss, so konstatiert er, stets „Rücksicht auf die gerade herrschende staatliche oder fachliche Meinung des vorgesetzten Professors“ (Ss. S.17) nehmen. Dieses staatskonforme Verhalten ärgert Ferrer, und es empört ihn, dass ein Literat wie MARCEL PROUST verunglimpft wird, weil er aufgrund seiner „individuellen Ansichten schlecht für die Kollektivbildung“ (Ss. S.92f) ist³⁴⁴. Besagte Missstände verleiten den Ich-Erzähler zu der Einstellung, man könne an der Universität lediglich eine „bestimmte Haltung den Dingen gegenüber“ lernen, „eine Impassibilité, die weder von bürokratischer Anmaßung noch von staatlichen Normversuchen durchdrungen werden“ (Ss. S.85) kann.

Um zu demonstrieren, dass er sich die Weltanschauung des Erziehungsministeriums nicht aufoktroieren lässt, verstößt Ferrer gezielt gegen die universitären Richtlinien, die ihm im ersten Semester nahe gelegt wurden. Er nimmt nicht regelmäßig an den Vorlesungen teil, verspätet sich grundsätzlich und verfasst auch keine Skripte, sondern notiert „höchstens auf zufälligen Zetteln Bonmots“ (Ss. S.84) der Dozenten.

Sein ostentatives Desinteresse gilt allerdings nicht den Lehrveranstaltungen von HANS MAYER. Für den Germanistikprofessor empfindet er „große Sympathie“, da dieser seine Literaturkritik entgegen aller kulturpolitischen Leitsätze „nach eigenen Ansichten schreibt“. MAYER lässt sich, wie Ferrer beeindruckt feststellt, von „keiner Autorität je einschüchtern“. Er begegnet der „bürokratischen Verschlagenheit“ stets mit „Mut und Geist“, scheut sich selbst bei einem offiziellen Empfang nicht, seinen kontroversen Standpunkt öffentlich zu vertreten. Seine bedingungslose Offenheit und sein unerschrockenes Auftreten, die ihn „mehr als einmal in Konflikt mit dem Staat“ (Ss.

³⁴⁴ PROUST zählt zu jenen Autoren, die Anfang der 50er Jahre im Zuge der Formalismuskampagne als dekadent und modernistisch eingestuft und aus diesem Grund in der DDR verboten worden sind. EMMERICH 1997a, S.119.

S.73ff) geraten ließen, imponieren den jungen Protagonisten. Er glaubt, von dem Professor lernen zu können, wie er in der DDR-Gesellschaft bestehen kann, ohne seine Individualität zu verlieren, ohne seine Ideale und Vorstellungen aufgeben zu müssen. Ferrer möchte „ganz tief in sich den Luxus fühlen, ein Eigenleben zu haben“ (Ss. S.91), und bewundert daher MAYER, dem dies offensichtlich gelungen ist³⁴⁵.

Das unbedingte Bedürfnis des Protagonisten nach Selbstbestimmung und sein verzweifelter Versuch, sich jeglicher Form der Vereinnahmung zu entziehen, lassen sich schwerlich als direkte Opposition gegen die Politik der SED bezeichnen.³⁴⁶ Obgleich Ferrer den Staatsrepräsentanten jegliche Führungsqualitäten abspricht und sich gezielt den Vorgaben des Erziehungsministeriums widersetzt, gilt seine Kritik nicht primär der regierenden Partei sondern seinen Mitbürgern.

Zur Explizierung seines grundlegenden Argwohns hinsichtlich der neu entstandenen DDR-Gesellschaft, führt der Ich-Erzähler den älteren Bruder als Negativbeispiel an. Dr. Ferdinand Ferrer, der als Arzt einen „richtigen Beruf“ ausübt, ist in Leipzig eine „angesehene Persönlichkeit, trotz seiner Jugend“ (Ss. S.13). Ausschließlich der „Welt der Realitäten und Erfolge zugewandt“ (Ss. S.36), stellt er keine unbequemen Fragen, sondern richtet sich kritiklos nach den Erwartungen, die der Staat an die „geistige Elite“ (Ss. S.54) stellt. Er scheint, wie sein Bruder bemerkt, „in allem perfekt“ (Ss. S.14) zu sein, und in seiner Vollkommenheit gleicht er dem Prototypen eines „guten und bewußten Staatsbürgers“ (Ss. S.56).

Dieses „erstklassige Produkt seiner Zeit“ lässt sich, so beanstandet der Erzähler, ausschließlich von rationalen Überlegungen leiten, ist zu keinerlei Gemütsregung fähig. Dr. Ferdinand Ferrer ist gänzlich „unsentimental“, für ihn ist „das Herz nur ein Muskel“, und er gibt, im Gegensatz zu seinem jüngeren Bruder, „nicht viel auf ein Menschenleben“ (Ss. S.10ff). Sein Egoismus und Pragmatismus, seine Unsensibilität

³⁴⁵ Aus heutiger Sicht wirkt Ferrers Bewunderung für seinen Germanistikprofessor nahezu tragisch, denn MAYER konnte in der DDR nicht „ganz tief in sich den Luxus fühlen, ein Eigenleben zu haben“ (Ss. S.91). Sein im Roman beschriebener „Konflikt mit dem Staat“ (Ss. S.73) eskalierte Ende der 50er Jahre derart, dass er sich 1963 dazu entschloss, die DDR endgültig zu verlassen. Siehe SALLINGER 2004, S.93ff.

³⁴⁶ ROTHSCHILD 20.03.1998.

und Gefühlskälte werden evident, als Dr. Ferrer seine Geliebte zur Abtreibung drängt. Besagte Reaktion auf die ungewollte Schwangerschaft zeigt, dass er ausschließlich nach seinem eigenen Vorteil strebt. Er interessiert sich nicht für Brigittes Gefühle. Für ihn ist diese Frau kein Individuum sondern lediglich Mittel zum Zweck. Er betrachtet ihre Partnerschaft ausschließlich als günstiges Arrangement, nutzt Brigittes Gutgläubigkeit und Naivität gezielt aus, um die eigenen Interessen zu befriedigen.

Diese ausgeprägte Skrupellosigkeit, diesen Mangel an „Moral und Gewissen“ (Ss. S.69), glaubt Ferrer, auch bei der restlichen DDR-Gesellschaft zu erkennen, die genauso wie sein Bruder „kühl und nüchtern aus Empfindungslosigkeit“ (Ss. S.15) ist. Insbesondere bei den Studierenden der Leipziger Universität ist ihm ein ähnliches Verhalten wie bei dem „angesehenen“ (Ss. S.10) Dr. Ferrer aufgefallen. Seine Kommilitonen bemühen sich mit „minutiösem Eifer“ (Ss. S.84), den vorgegebenen universitären Richtlinien zu entsprechen, orientieren sich strebsam an den „Leitsätzen des Erziehungsministeriums“ (Ss. S.92). Gänzlich unkritisch und bedenkenlos nehmen sie den ihnen „zugesprochenen Platz“ im „Räderwerk“ (Ss. S.51) des Staates ein, erfüllen vorbildlich die an sie gerichteten Erwartungen. Jeder von ihnen ist, gemäß der staatlichen Direktive, „ein Leuchtturm im Nebel“, der „den Weg in die helle Zukunft“ (Ss. S.78) weist.

Ihre offenkundige Bereitwilligkeit, die „große, immer gegenwärtige Idee“ kritiklos anzuerkennen und das „große Spiel“ mitzuspielen, „welches die lichte Zukunft“ heißt, beunruhigt Ferrer. Er geht nicht davon aus, dass diese mustergültigen Studierenden aus politischer Überzeugung heraus handeln. Vielmehr vermutet er, dass sie und mit ihnen die restliche DDR-Gesellschaft aus purem Eigennutz dazu gewillt sind, die „große Idee“ (Ss. S.51f) anstandslos zu akzeptieren.

Die Bereitschaft, eine Ideologie aufgrund eigener Interessen bedenkenlos anzuerkennen, flößt Ferrer „Furcht vor dem Morgen“ (Ss. S.13) ein. Der Protagonist ist überzeugt, dass alle bisherigen Politiker, die „die Besserung der Untertanen und der Welt“ (Ss. S. 34)

angestrebt haben, kläglich gescheitert sind³⁴⁷. Er kann daher die „weltliche Sorglosigkeit“ (Ss. S.33) seiner Mitmenschen nicht nachvollziehen, ihren unbeirrten Glauben an die „lichte Zukunft“ (Ss. S.54) nicht teilen. Anstatt wie der Großteil der Bevölkerung auf die ausgegebenen Losungen zu vertrauen, sieht er sich angesichts der allgemeinen egoistischen Grundeinstellung zur Vorsicht angehalten.

Sich in eine Gesellschaftsordnung zu integrieren, die aus reinem Eigennutz „erzieherische Weisheiten in die Welt posaunt“ (Ss. S.10), erscheint ihm daher unvorstellbar. Er ist nicht bereit, sich der angestrebten „Kollektivbildung“ (Ss. S.93) anzuschließen, und seine Individualität der „großen, immer gegenwärtigen Idee willen“ (Ss. S.51) zu opfern. Aus diesem Grund nimmt er bewusst innerhalb der DDR-Gesellschaft eine Außenseiterposition ein und ist „stolz auf sein Leben, in dem der Traum wertvoller ist als die Tat“ (Ss. S.15).

Brigittes Schwangerschaft und das skrupellose Verhalten seines Bruders lassen ihn jedoch mit dem Gedanken spielen, diesen selbst geschaffenen Freiraum im „sozialistischen Alltag“³⁴⁸ aufzugeben. Sollte er die Verantwortung für die schwangere Brigitte tatsächlich übernehmen, so würde er sich für ein „dumpfes Leben nach der Norm, Ehe und Beruf, achtstündiger Alltag mit Feierabend in Filzpantoffeln“ (Ss. S.14) entscheiden. Unter diesen Umständen wäre es ihm nicht möglich, „ganz tief in sich den Luxus zu fühlen, ein Eigenleben zu haben“ (Ss. S.91). Sein Dasein gliche infolgedessen einer „Tragödie zum kleinen Preis“ (Ss. S.130).

Die kritischen Protagonisten Peter Arlecq und Klaus Paasch

Solch eine Integration in eine suspekta Gesellschaftsordnung steht auch den beiden Protagonisten des Romans *Der Weg nach Oobliadooh* bevor. Peter Arlecq und Klaus Paasch, die während ihres Studiums eine ähnliche Außenseiterrolle eingenommen haben wie die Hauptfigur aus *Septembersong*, können sich nicht länger den staatlichen und gesellschaftlichen Forderungen entziehen. Sie stehen zu Beginn des Romans vor

³⁴⁷ „die Bildergalerie des Rathauses: Alle Bürgermeister, die der Stadt seit ihrer Gründung im frühen Mittelalter vorgestanden hatten, waren hier vertreten. Was für ein Verschleiß an Worten, an großen klugen Worten jeder dieser Amtsträger gehabt haben wird, dachte ich, immer die Besserung der Untertanen und der Welt im Sinn. Soviel vertane Mühe, soviel lächerliche Nutzlosigkeit!“ (Ss. S.34).

³⁴⁸ HINCK 17.02.1998.

dem „Ende ihres freien Lebens und Strebens“ (Oo. S.139), denn „mit einem bestandenen Examen kennt der Staat keine Nachsicht“ (Oo. S.142) mehr. Von ihnen wird verlangt, dass sie ihren exzentrischen Lebensstil aufgeben und zu „nützlichen Gliedern der Gesellschaft werden“ (Oo. S.152).³⁴⁹

Die beiden Freunde sehen sich indes nicht in der Lage, diesem sozialpolitischen Anspruch zu entsprechen. Es widerstrebt ihnen, sich in eine Gesellschaft zu integrieren, gegen die sie ein ebensogrosses Misstrauen hegen wie Ferrer. Die Gründe für Arlecqs und Paaschs grundsätzlich ablehnende Haltung werden im Verlauf des Werkes *Der Weg nach Oobliadooh* sehr anschaulich und detailliert dargelegt.

Der grundlegende Argwohn der beiden Protagonisten ist primär auf unüberwundene Kindheitserfahrungen zurückzuführen. Paasch bspw. musste als kleiner Junge miterleben, wie sein Vater als „Verräter an der deutschen Ehre“ (Oo. S.54) verhaftet und nach Waldheim gebracht wurde. Ohne den väterlichen Schutz war er plötzlich ganz auf sich allein gestellt und sah sich mit einer Gesellschaft konfrontiert, die ihm gegenüber feindlich gesinnt war. Über Jahre hinweg ertrug er die Schikanierung seiner Altersgenossen, bekam die „Pein aus dem Erziehungslager des Jungvolks zu spüren“ (Oo. S.153). Dieses Klima der permanenten Angst, das durch die Wirren des Krieges zusätzlich verschärft wurde, hat bei ihm tiefe Spuren hinterlassen. Paasch weiß nicht, wie er mit den traumatischen Kindheitserlebnissen umgehen soll. Unentwegt von der eigenen Vergangenheit eingeholt und von immer wiederkehrenden Erinnerungen gepeinigt³⁵⁰, findet er den dringend benötigten emotionalen Halt lediglich bei Arlecq.

Dieser verbindet mit dem Dritten Reich zwar ganz andere Kindheitserfahrungen als Paasch, doch er kann sich gut in die Lage des Freundes hineinversetzen. Auch er fühlte sich als kleiner Junge sehr schutzlos und ungeborgen, weiß ebenfalls, was es bedeutet, in Lebensgefahr zu schweben. Arlecq, der von seinen Eltern mitten im Krieg nach Deutschland gebracht wurde, hat die Bombardierung Leipzigs miterlebt, bei der sein Haus beinahe zerstört worden ist. Die Tatsache, dass er die „Hölle aus heiterem Nachthimmel“ (Oo. S.76) überlebte, wirkt sich jedoch nicht nachhaltig auf seine

³⁴⁹ ALBRECHT 1979b, 73.

³⁵⁰ Siehe Oo. S.42f, 54, 60, 126, 137, 153, 222.

psychische Entwicklung aus. Im Gegensatz zu Paasch ist es ihm gelungen, die als Kind erlittene Angst zu überwinden. Ihn quält stattdessen das Wissen um die Opfer des Nationalsozialismus'. Arlecq empfindet nicht nur den Tod des Vaters, der im Zweiten Weltkrieg fiel, als sinnlos. Er ist auch zutiefst bestürzt über die im Dritten Reich betriebene Judenverfolgung. Angesichts des begangenen Völkermordes fühlt er sich dazu verpflichtet, zu einem „Anarchisten“, zu einem „großen Verächter“ (Oo. S.71) zu werden, zumal er gemeinsam mit seinem Freund festgestellt muss, dass die faschistischen Gesellschaftsstrukturen auch nach dem Untergang des Nationalsozialismus' fortbestehen.

Im Verlauf des Romans sehen sich die beiden Protagonisten mehrfach mit den innerhalb der DDR-Gesellschaft weiterhin existierenden faschistoiden Tendenzen konfrontiert. So lebt Paasch bei einem ehemaligen Offizier der Wehrmacht zur Untermiete, dessen Sympathie für den Nationalsozialismus ungebrochen ist. Dieser „Major ohne Charge“ (Oo. S.65) hat sich nach der deutschen Kapitulation zwar vordergründig mit der neuen gesellschaftspolitischen Situation abgefunden. Er ist jedoch als überzeugtes Mitglied der SA nicht bereit, seine faschistische Weltanschauung aufzugeben. Längst in den Ruhestand versetzt, tritt er nach wie vor mit der „Entschiedenheit eines Befehlshabers“ (Oo. S.129) auf und erinnert sich gerne an seine Zeit als diensthabender Offizier im Zweiten Weltkrieg zurück³⁵¹. Er empfindet trotz der begangenen Kriegsverbrechen keinerlei Schuldgefühle³⁵², und in seinem Verhalten gleicht er dem Pförtner der Leipziger Kongresshalle, der ebenfalls keine Reue zeigt. Dieser ist zwar über seinen immer wiederkehrenden Traum von der Exekution ukrainischer Juden zutiefst „beunruhigt“ (Oo. S.188). Seine Bestürzung gilt jedoch nicht der im Dritten Reich beigewohnten Ermordung Unschuldiger. Ihn besorgt vielmehr, dass die „Zeit am

³⁵¹ Siehe Oo. S.64, 143, 147.

³⁵² „Ihr Freund, Herr Arleck, verlangt sie telefonisch, sagte der Major und Wirt, wobei die korrekte und nahezu servile Haltung an der Tür nicht verhehlen kann, daß er einen solchen Namen noch nie gehört hat, nicht im Baltikum und nicht in Serbien, wo er ihn sogleich hätte auf die Liste derer setzen lassen, die an die Wand zu stellen waren. Du Arsch, sagt Paasch gelassen durch den Draht, und der Major ohne Charge, der das Gespräch vom Nebenzimmer verfolgen kann, lächelt erinnernd“ (Oo. S.64); „der Wirt ist genötigt, abermals den Kopf durch die Küchentür zu stecken, denn die Wohnungstür geht, und Linde kommt schal- und kopftuchvermummt, daß dem Wirt das Wort DEPORTATION durch den biergeschärften Sinn geht“ (Oo. S.142).

Gedächtnis frißt“ (Oo. S.41), er sich infolgedessen nicht mehr an die genaue Anzahl der Getöteten erinnern kann.

Auf eine derartig gleichgültige Haltung stößt auch Arlecq, kaum ist er ins Berufsleben eingetreten. Als der Protagonist in seiner Funktion als Dolmetscher einen bolivianischen Staatsgast bei der Besichtigung der Rostocker Werft begleitet, trifft er auf eine Kolonne Strafarbeiter, die ihn sogleich an KZ-Häftlinge erinnert. Auf seinen Wunsch, sich mit den Gefangenen zu unterhalten, reagiert der betreuende SED-Funktionär ablehnend, verweist wirsch auf die einzuhaltenden Essenszeiten. Arlecq, enttäuscht über das ausgesprochene Verbot, lässt sich in seiner Wut zu dem provozierenden Spruch, „freilich, Arbeit macht nicht nur frei, sondern auch hungrig“, hinreißen. Der anwesende Beamte reagiert auf diesen unangemessenen Kommentar jedoch nicht, indem er den vorlauten Dolmetscher entschieden zurechtweist. Er erwidert stattdessen unbeholfen: „so ist es und nicht anders“ (Oo. S.250). Mit dieser Antwort signalisiert der SED-Funktionär, dass er die provokante Anspielung nicht verstanden hat und diskreditiert sich in Arlecqs Augen, für den ein solch gleichgültiger Umgang mit dem begangenen Völkermord inakzeptabel ist.

Dieser mangelnde Bezug zum Nationalsozialismus resultiert, so konstatiert der Protagonist fassungslos, aus einem gänzlich undifferenzierten Geschichtsverständnis, das nicht nur diesem Beamten eigen ist. Arlecq muss im Romanverlauf mit Entsetzen feststellen, dass die Staatsrepräsentanten seines Landes gänzlich unreflektiert mit der deutschen Vergangenheit umgehen:

„Die Gastgeber zeigten, was sie hatten und was einst ihres Landes gewesen war. Neubauwohnungen, Sozialversicherung und museal verwaltete Konzentrationslager. Die Fahrt nach Buchenwald ging durch frühjahrsgrünes Land, nachdem zuvor in Weimar vor dem Podest, auf dem Goethe und Schiller stehen [...], Ansprachen [...] gewechselt worden waren. Von Schillers rötlicher Locke in der Glasvitrine ging es zu den anderen Vitrinen mit Kinderschuhen und Frauenhaaren. Der Häftling, der das Lager nicht verlassen wollte, es immer von neuem anschaulich machte, steckte den Kopf in einen der Verbrennungsöfen, um den fremden Herren, die der Sprache nicht mächtig schienen, denn Sinn des Mechanismus begreiflich zu machen. [...] der Häftling mühte sich vergebens, lief rot an und befahl alle zum Appell und jagte die Gruppe distinguiertes Gäste und Ratsherren über den Lagerplatz. [...] Ja, ja, sagte der Häftling mit einer hohen Stimme und breitete die Arme aus, Arbeit macht frei. Die Ratsherren nickten, verstanden erst nachträglich, worauf der Häftling angespielt hatte. Einer wies auf die Inschrift über der Toreinfahrt“ (Oo. S.171f).

Dieser offensichtliche Mangel an Geschichtsbewusstsein lässt Arlecq an Staat und Gesellschaft zweifeln. Er kann dem offiziellen Selbstverständnis, die DDR sei die „Alternative zum Faschismus“³⁵³, keinen Glauben schenken, denn seine eigene Erfahrung lehrt ihm, dass der Nationalsozialismus entgegen aller Verlautbarungen nicht überwunden ist.³⁵⁴ Einem Staat Vertrauen entgegenzubringen, der sich zwar antifaschistisch gibt, letztendlich aber auf nationalsozialistischen Gesellschaftsstrukturen fußt, ist ihm nicht möglich. Enttäuscht konstatiert er: „Berlin war nie die Französische Revolution“ (Oo. S.240).

Der Eindruck des Protagonisten, seinem Land mangle es an echten Revolutionären, wird im Kapitel *Die Werft* durch den direkten Vergleich zwischen Casas und dem betreuenden SED-Beamten veranschaulicht. Der bolivianische Staatsgast ist, so wird aus der Darstellung ersichtlich, ein überzeugter Kommunist, der seinen politischen Standpunkt nicht nur gegenüber Arlecq eloquent vertritt. Er ist auch bereit, für seine Ideale zu kämpfen. In seinem Heimatland Bolivien hat er aktiv gegen das diktatorische Regime opponiert, Flugblätter verteilt und Stinkbomben auf einer Kundgebung geworfen. Selbst als er zu einem halben Jahr Gefängnis verurteilt wurde, gab er seine politischen Überzeugungen nicht auf, las stattdessen demonstrativ „Hegel Marx Engels zur Wassersuppe“.

Der bezeichnenderweise namenlos bleibende SED-Funktionär hingegen ist nicht für seine politischen Ideale eingetreten und hat sich nicht in einem feindlichen Regime behauptet. Er kämpfte im Zweiten Weltkrieg für die Nationalsozialisten³⁵⁵, schloss sich auch nach der Kapitulation nicht sogleich der Kommunistischen Partei an. Erst nachdem die Regierung der DDR sich bei den Aufständen des 17. Juni 1953 behauptet und ihre Machtstellung konsolidiert hat, ist er, so wird suggeriert, der SED beigetreten³⁵⁶.

³⁵³ EMMERICH 1997a, S.36.

³⁵⁴ LANGNER, R. 1990, 138.

³⁵⁵ Siehe Oo. S.240.

³⁵⁶ „Wie war das Neunzehnhundertdreiundfünfzig? Ich weiß nicht, sagte Arlecq. Ich erinnere mich nur an einen zerbrochenen Flügel auf dem Marktplatz in meiner Stadt. Und wer, bitte, stellte ihn wieder auf? Leute wie dieser, sagte Arlecq und meinte den Betreuer, auch wenn der es nicht gewesen war, Neunzehnhundertdreiundfünfzig vermutlich erst in die Partei eintrat“ (Oo. S.241).

Im Umgang mit dem bolivianischen Staatsgast bemüht er sich zwar, der Ideologie seines Landes entsprechend aufzutreten, doch er wirkt mit seinen unbeholfenen Äußerungen nicht wie ein überzeugter Sozialist. Er erweckt eher den Eindruck, ein staatstreuer Beamter zu sein, der als „Vielredner“ (Oo. S.239) lediglich „stolz“ wiedergibt, „was er auf der Parteischule gelernt hat“ (Oo. S.248).

Seine ungeschickten Bemühungen, den Staat angemessen zu repräsentieren, veranlassen den Protagonisten nicht nur dazu, ihn vor Casas zu desavouieren und seine Aussagen ins Lächerliche zu ziehen³⁵⁷. Er entwickelt auch eine regelrechte Abneigung gegen ihn: „Arlecq haßt den Betreuer, verabscheut seine dicke selbstgefällige besserwisserische stolz überheblich herablassende würdevolle dumme Beamtenmiene.“ (Oo. S.242). Der Protagonist kann für den SED-Beamten keinerlei Sympathie empfinden, denn dieser ist im Gegensatz zu Casas kein „glaubwürdiger Revolutionär“³⁵⁸, sondern

„einer von denen, die nur Hegel, Marx, Engels (Stalin) gelesen hatten (ohne Wassersuppe), vielleicht ein wenig mehr Stalin als Lenin, aber den Aufruhr nicht gekannt, die Stinkbomben nicht geworfen, die Flugzettel nicht verteilt hatten“ (Oo. S.239).

Die grundlegende Ablehnung des Protagonisten gilt jedoch nicht nur diesem Staatsrepräsentanten, denn Arlecq und sein Freund Paasch empfinden generell für alle Funktionäre der DDR eine tiefe Antipathie. Ihre negative Einstellung wird insbesondere im Kapitel *Misere zwischen zwei Zügen* ersichtlich.

Als Stanislaus zu einer Dienstreise aufbricht, malen sich die beiden Hauptfiguren seine Zugfahrt nach West-Berlin aus. Sie stellen sich das mit „Trägern der Wirtschaft“ vollbesetzte Abteil vor und entwerfen dabei ein geradezu karikaturistisches Bild der mitreisenden Beamten. In ihrer Phantasie verbringen die „Funktionäre des eingeplanten wirtschaftlichen Wohlstands von Morgen“ ihre Zeit „in den Sesseln der Sitzungsräume, die Aktendeckel auf den Schenkeln, nichts als Zahlen im Mund und das Wort PLAN in den Ohren“. Nach Feierabend sind sie froh, dass „sie´s überstanden“ haben und essen auf der Rückfahrt ihre „belegten Brote, die man ihnen zu Hause wie Schulkindern auf den Weg gegeben hat, damit sie die Reisespesen sparen“. Danach „verdauen sie ihre Wurstbrote und entleeren sich zwischendurch mit Freuden.“

³⁵⁷ Siehe Oo. S.239ff.

³⁵⁸ GREINER 1986b, S.154.

Diese von Arlecq und Paasch imaginierten Beamten sind in den Schulungen derart mit „fortschrittlichem Bewußtsein aufgebläht“ worden, dass sie „nur noch aufgeschwemmt dasitzen können in ihren schlecht geschnittenen Anzügen“. Ihr „festes Verhältnis zur Staatsmacht dokumentieren“ sie stolz, indem sie ihre Parteiabzeichen gut sichtbar am Revers tragen. Sie fühlen sich, obgleich sie „von Schuldgefühlen durchsogen“ sind, jenen überlegen, die nicht über ein solches Statussymbol verfügen, setzen ihnen gegenüber „ein fettes Lächeln der Genugtuung“ auf.

Besagte Darstellung der Funktionäre mit ihren „Blähbäuchen“ und „großen Sitzärschen“ ist zwar ein Phantasiekonstrukt der Freunde, doch allem Anschein nach haben sich die beiden von der Realität inspirieren lassen. Zumindest ähneln die imaginierten „Träger der Wirtschaft“ (Oo. S.99ff) in ihrer überheblichen Selbstzufriedenheit den realen DDR-Bürgern, deren Gesichter ebenfalls einen „trotzig selbstbewußten Ausdruck“ zeigen.

Dem Protagonisten Arlecq erscheint diese selbstgefällige Haltung, die sich seiner Meinung nach „weder aus der Vergangenheit noch aus der Gegenwart“ (Oo. S.231) ergibt, abstrus. Für ihn ist der augenscheinliche Zukunftsoptimismus seiner Mitmenschen unbegreiflich. Er versteht nicht, wie man nach zwei verlorenen Weltkriegen dem „schießblöden Fortschrittsgequassel“ (Oo. S.246) einer Regierung überhaupt Glauben schenken kann. Die Erfahrung mit dem Nationalsozialismus hat ihm gelehrt, jeder Ideologie gegenüber kritisch eingestellt zu sein³⁵⁹, und die Entwicklung seines Landes bestätigt ihn in seinem grundlegenden Misstrauen.

Arlecq, der die Gründung der DDR als Schulkind miterlebt hat, kann sich noch gut an den damals herrschenden Personenkult um JOSEF STALIN erinnern. Er weiß noch, wie er an manchen Vormittagen gemeinsam mit seinen Klassenkameraden in die Aula zitiert wurde und wie der Schuldirektor Reisiger bei diesen „großen Versammlungen“ aus der Volkszeitung vorlas. Diese Verkündung politischer Ereignisse endete stets mit dem Ausruf „Hoch Josef Wissarionowitsch“, bei dem sich die „schütter Front der alten Lehrer in der ersten Reihe“ erhob. Im Nachhinein wundert sich der inzwischen

³⁵⁹ BRUNS 1992, S.79.

erwachsene Protagonist, dass sein Schuldirektor nicht „klüger“ (Oo. S.107f) gewesen ist.

Arlecq weiß von den Ereignissen um den XX. Parteitag der KPdSU und beobachtet seitdem mit kritischer Distanz, wie man in seinem Land versucht, „Stalin abzulegen“ (Oo. S.24). Er hat die nach dem Tod des sowjetischen Diktators einsetzende politische Orientierungslosigkeit und die damit einhergehende Schwäche des regierenden Führungskaders registriert, war selbst Zeuge der Arbeiteraufstände vom 17. Juni 1953. Er musste mit ansehen, wie „plötzlich geschossen wurde“ und wie „Panzer die von Kinderhand geschriebenen Plakate wie NIEDER MIT DER HO in kleine Fetzen rissen“ (Oo. S.241f). Nachdem die landesweiten Demonstrationen mit Hilfe der sowjetischen Streitkräfte niedergeschlagen wurden und die SED-Regierung unter WALTER ULBRICHT ihre Machtstellung konsolidiert hat, kann Arlecq nicht mehr an politische Veränderungen glauben³⁶⁰. Er ist zwar überzeugt, dass ein Neubeginn nötig wäre, damit „Wort und Sache sich wieder fänden“ (Oo. S.246), doch die Ereignisse vom Sommer 1953 haben ihm gelehrt, dass dies in der DDR nicht möglich ist. Der Protagonist sieht daher keine Veranlassung, für eine Veränderung der Verhältnisse zu kämpfen.

Sein Freund Stanislaus hingegen, der seine Flucht in den Westen bereits prophylaktisch geplant hat, fühlt sich angesichts dieser politischen Ereignisse zum Handeln verpflichtet. Er sucht nicht nur „jeden Tag in der Zeitung den Weltuntergang“ (Oo. S.246), sondern versucht auch, seine Mitbürger über die im Stalinismus begangenen Verbrechen aufzuklären und den Personenkult um STALIN als falschen Mythos zu enttarnen.³⁶¹ Ungeachtet aller Konsequenzen versteckt er in den Büchern der Bibliothek

„Zeitungsartikel, aus Zeitungen ausgeschnittene Kommentare, Lebensläufe der in Stalins Arbeitslagern Verschollenen, Innenpolitisches aus den dreißiger und vierziger Jahren der Sowjetunion“ (Oo. S.158).

Seine Bemühungen, der DDR-Bevölkerung die Augen zu öffnen, wertet das Ministerium für Staatssicherheit als „Verrat an der Volksmacht“ (Oo. S.160). Stanislaus wird verhaftet und zu mehreren Jahren Gefängnis verurteilt. Arlecq, der über die

³⁶⁰ „Casas schwieg, sagte dann: Unsere nationale Bourgeoisie ist durch und durch verlaufft. Deshalb sind wir für Veränderungen. Wir (für wen sprach er da eigentlich) haben uns das vor fünf Jahren angewöhnt, sagte Arlecq und überlegte. Ja? sagte Casas und rechnete nach. Wie war das Neunzehnhundertdreiundfünfzig?“ (Oo. S.241).

³⁶¹ BOLLN 2005, S.42ff.

Verurteilung des Freundes zutiefst entrüstet ist, sieht sich durch Stanislaus' Schicksal letztendlich darin bestätigt, dass in seinem Land Kontemplation die einzig mögliche Grundhaltung sein kann. Er ist derart desillusioniert worden, dass er jegliches Vertrauen in die Zukunft verloren hat. Daher kann er auf Casas' Versprechen,

„was Sie jetzt noch vermissen, Ihren Shearing, Ihren Proust, das wird Ihnen gegeben werden, sobald Ihr Land ökonomisch und technisch ein starker Staat geworden ist“ (Oo. S.245)³⁶²,

lediglich erwidern:

„Viel wichtiger wird es sein, einmal Ideale gehabt zu haben (welche im einzelnen? dachte er), jung gewesen zu sein und sein Leben dann bei der Beobachtung des dialektischen Umwandlungsprozesses zu verbringen, bei dem aus Idealen Enttäuschung wird, Anpassung, ich weiß nicht was“ (Oo. S.245f).

Arlecqs Ernüchterung ist zwar auf die soziale und politische Situation in der DDR zurückzuführen. Seine offenkundige Resignation resultiert jedoch ebenso aus der Erkenntnis, dass für ihn keine Alternative zur DDR existiert. Der Protagonist weiß aus eigener Erfahrung, dass er auch in der BRD nicht glücklich werden kann. Er ist, als Paasch den gesellschaftlichen und privaten Anforderungen nicht länger standhalten konnte³⁶³, dem Beispiel vieler DDR-Bürger gefolgt³⁶⁴ und gemeinsam mit seinem Freund nach West-Berlin geflohen.

Kaum haben die beiden Hauptfiguren die innerdeutsche Grenze unbehelligt passiert, übermannt sie das Gefühl, dass der „Wind nach Oobliadooh“ nun „freier weht“. In den ersten Tagen im neuen Land genießen sie die „richtige Lebensfülle“, die sie schmerzlich vermisst haben. Sie bewundern die „Kinobilder im Glaskasten“, flanieren über den

³⁶² Mit der Nennung der beiden Künstler spielt Casas auf die in der DDR übliche Zensur an, bei der in den 50er Jahren u.a. die Jazzmusik von GEORGE ALBERT SHEARING und die Werke von MARCEL PROUST im Zuge der Formalismuskampagne als dekadent eingestuft und verboten worden sind. EMMERICH 1997a, S.119; RÜTHER 1991, S.54.

³⁶³ „Der Drang nach Westen, sagte Arlecq. Wenn wir immer weiterliefen. Am Ende ist es freilich ganz einfach, sagte Arlecq, kostet dich nur die Fahrkarte. Und du brauchst dir wegen des bestandenen Examens keinen Kummer zu machen. Und wegen ein paar anderer Dinge dazu, sagte Paasch. Dennoch ist die Lage im Frühjahr immer eine andre, meinte Arlecq. Warte, bis du sehen kannst, wie dir das Berufsleben anschlägt. Eile mit Weile, eh du die Weichen stellst. Stanis wüßte vielleicht, wo da was anzufangen wäre als Zahnarzt, räsionierte Paasch“ (Oo. S.137f).

³⁶⁴ Im Verlauf des Romans wird wiederholt auf den Mitte der 50er Jahre rapide zunehmenden „großen Strom“ (Oo. S.179) an Flüchtlingen hingewiesen. Siehe Oo. S.49, 93, 117, 171, 187, 220ff, 260.

Kurfürstendamm, „der zu Hause durch alle Gespräche um den WESTEN schimmert“, rauchen die „ausgezeichneten“ (Oo. S.181ff) Virginiazigaretten. Nach einem Konzertbesuch des Jazzmusikers COUNT BASIE sind sie überzeugt, dass in der BRD „Träume Wirklichkeit“ (Oo. S.178) werden und dass in diesem Land „der Mensch in eine menschliche Kategorie eingeordnet“ und nicht wie in der DDR „in die Idee gepfropft wird“ (Oo. S.185).

Die anfängliche Euphorie der beiden legt sich indes schnell wieder. Ihnen wird zusehends bewusst, dass ihr Aufenthalt im Flüchtlingslager der Frontstadt zeitlich begrenzt ist und sie bald in die Bundesländer der BRD ausgeflogen werden. Paasch ist besorgt, „denn dort, wo sie hin sollen, nicht recht hinwollen“ (Oo. S.189), erwartet sie eine ungewisse Zukunft. Er weiß nicht, ob er der „freien Konkurrenz“ (Oo. S.230) gewachsen ist, zweifelt daher an seinen Möglichkeiten, sich als Zahnarzt zu etablieren. Arlecq gibt sich zwar unbekümmert, verbringt seine Zeit mit der Lektüre „ausgezeichneter“ Bücher, doch auch er spielt mit dem Gedanken, Westdeutschland wieder zu verlassen. Er spekuliert darauf, dass sein Freund die Initiative ergreift, wartet geduldig, bis dieser ihre Rückkehr in die DDR beschließt. Mit seinem „es kotzt mich an“ verkündet Paasch nach einigen Wochen schließlich den Beschluss, nach Leipzig zurückzufahren, und so treten die beiden ihre Rückreise an, „obwohl die Bücher gut waren, das Wetter, der Kaffee, die Apfelsinen, die Zigaretten, die Filme mit Liz Taylor oder Marlon Brando“ (Oo. S.192f).

Arlecqs und Paaschs Entscheidung, ihr altes Leben trotz aller Widrigkeiten wieder aufzunehmen, hängt maßgeblich mit den Eindrücken zusammen, die sie in West-Berlin gewonnen haben. Nachdem die erste Begeisterung für die „Wunder der Freien Welt“ (Oo. S.186) verflogen ist, realisieren die Freunde, dass auch in der BRD die nationalsozialistische Vergangenheit noch gegenwärtig ist. Beim Anblick des Potsdamer Platzes müssen die beiden unwillkürlich an das Ende des Zweiten Weltkrieges denken³⁶⁵, und im Auffanglager werden sie mit einer Situation konfrontiert,

³⁶⁵ „Die Polizei an der Station Potsdamer Platz stand längst wieder auf dem Trockenen, während ihre Kollegen von dazumal samt Schirmmütze und Dienstpistole obenauf geschwommen waren durch die Bahnhofsräume, wie A. und P. sich erinnerten, im Film gesehen zu haben, Szenen aus der Stunde der

die sie sogleich an die Verbrechen der Faschisten erinnert. Als das Lager aufgrund einer Seuchengefahr geräumt wird und alle Insassen im Lastwagen ins Notquartier ausgefahren werden, glauben die Freunde, nun „das Gefühl erproben zu können, der Gejagte zu sein“. Beim Anblick des vollbesetzten Fahrzeugs und der wartenden Polizisten versucht Paasch, die aufkommenden Assoziationen zu überspielen, indem er scheinbar unbeeindruckt seinen Freund auffordert: „Nimm die Hände hoch. Sie schießen sonst. Möglich, daß sie meinen fast nichtarischen Großvater riechen“. Arlecq hingegen, der hinter den „glatten Mienen“ der Beamten sofort „den Hundestinst“ zu erahnen meint, kann nicht so gelassen reagieren und ruft aufgebracht aus: „Verdammte Scheiße“ (Oo. S.190). Nach dieser Erfahrung müssen sich die beiden Protagonisten eingestehen, dass sie auch in der BRD nicht gegen ihre Erinnerungen an den Nationalsozialismus gefeit sind.

Zudem scheint sich im Verlauf des Kapitels *Der Untergrund* Paaschs vorgeformte Meinung, in Westdeutschland gebe es „bessere Pensionen für Nazis“ (Oo. S.93), zu bestätigen. Die Protagonisten treffen bei ihrer Ankunft in der Frontstadt auf jenen Pförtner der Leipziger Kongresshalle, der des Nachts ungerührt von der Exekution ukrainischer Juden träumte. Ungeachtet seiner faschistischen Vergangenheit hat dieser in West-Berlin eine Anstellung beim Einlassdienst des Flüchtlingslagers gefunden, sitzt nun „wachend wieder in Amt und Würden“. Nachts verfolgt ihn immer noch der „alte Traum“ von der „Erschießung der vier oder fünf Juden in der Ukraine“, doch die Ereignisse liegen bereits so weit zurück, „daß die Schüsse im Traum kaum noch hörbar werden. Auch die Gestalten sinken lautlos in sich zusammen“ (Oo. S.188).

In dem Roman *Der Weg nach Oobliadooh* werden zwar keine weiteren Beispiele angeführt, um Paaschs These zu belegen³⁶⁶. Die Tatsache, dass das Tor zum Auffanglager ausgerechnet von dem ehemaligen Pförtner der Leipziger Kongresshalle bewacht wird, hat jedoch Symbolcharakter: Kaum haben die Hauptfiguren beschlossen, sich amtlich als Flüchtlinge zu registrieren, um dergestalt ihr neues Leben in der BRD

Kapitulation, als die Schächte, Gleisanlagen hoch unter Wasser gestanden hatten fünf Minuten nach zwölf“ (Oo. S.181).

³⁶⁶ Da Arlecqs und Paaschs Aufenthalt in West-Berlin in nur zwei Kapiteln abgehandelt wird, kann die Beschreibung der Zustände in der BRD nicht derart ausführlich ausfallen wie die Darstellung der gesellschaftspolitischen Situation der DDR.

antreten zu können, stoßen sie auf nationalsozialistische Gesellschaftsstrukturen, die, so wird suggeriert, auch in Westdeutschland existieren.³⁶⁷

Vor diesem Hintergrund erscheint den Protagonisten ein Neuanfang in den Bundesländern der BRD nicht mehr verlockend³⁶⁸. Sie entschließen sich daher, in die DDR zurückzukehren - wohl wissend, dass sie sich fortan den staatlichen und gesellschaftlichen Erwartungen fügen müssen. Nach ihrer Rückkehr scheint es, als seien die Freunde nun gewillt, sich in die vorgefundene DDR-Gesellschaft zu integrieren und die an sie herangetragene Verantwortung zu übernehmen. Paasch heiratet, wenn auch widerwillig, die hochschwangere Brigitte, beginnt, wieder in seinem verhassten Beruf zu arbeiten, und zieht nach der Geburt des Kindes mit seiner Familie in ein Haus auf dem Land. Auch Arlecq versucht, sich mit den Gegebenheiten abzufinden und sich anzupassen. Er nimmt seine Tätigkeit als Dolmetscher erneut auf, geht eine Liebesbeziehung mit Anne ein und fängt an, mit einer „Flucht in den Hintergrund“ (Oo. S.53) zu liebäugeln. Von Staat und Gesellschaft gleichermaßen enttäuscht³⁶⁹, spielt er mit dem Gedanken, sich in ein kleines Dorf am Rande der Stadt zurückzuziehen³⁷⁰. Dort, fernab von den tagespolitischen Geschehnissen und den ihm suspekten DDR-Bürgern, könnte er sich eine gemeinsame Zukunft mit Anne vorstellen. Ingeheim hofft er, dass der bolivianische Revolutionär Casas Recht behält und die beschlossene „Anpassung kein Stillstand, sondern vielleicht der Übergang zu einer neuen Qualität“ (Oo. S.246) sein wird.

Diese vage Hoffnung auf ein glückliches Leben in der DDR scheint sich am Ende des Romans nicht zu erfüllen. Als die Freunde sich nach längerer Zeit wieder sehen, versuchen sie sogleich, den „Banalitäten des Gegenwärtigen“ (Oo. S.254) vorübergehend zu entfliehen, indem sie sich wie zu Studienzeiten ihrer Leidenschaft für

³⁶⁷ SENFT 1988, S.46.

³⁶⁸ In einem Gespräch mit Anne erklärt Arlecq, weshalb er die BRD wieder verlassen hat: „Die Unterschiede waren zu groß. Wenn du das verstehst: dreizehn Jahre andere Gewohnheiten. Und die Polizei im Lager sah aus wie aus einem Hitler-Film“ (Oo. S.230).

³⁶⁹ Arlecqs Enttäuschung über die Zustände in seinem Land spiegelt sich in Sätzen wie „das Buch ist unser wahres Vaterland“ (Oo. S.164) oder „der Staat bin ich“ (Oo. S.231) wieder.

³⁷⁰ „Sehr schön, sagt Arlecq und denkt an Paasch: hier laßt uns Hütten baun. In Grüneiche-Oobliadooh“ (Oo. S.255).

Alkohol und Jazz hingeben. Am nächsten Morgen erwachen die beiden in der Leipziger Irrenanstalt, und Arlecq realisiert beim Anblick der nicht zu öffnenden Tür belustigt, dass ihnen „der Hebel zur Außenwelt abhanden gekommen“ ist. Die Vorstellung, fortan isoliert vom Rest der Gesellschaft in der geschlossenen Abteilung der Psychiatrie zu leben, gefällt den Protagonisten. Sie haben den Eindruck, in „Gottes Anstalt“ (Oo. S.275f) ihr verzweifelt gesuchtes „Oobliadooh“ (Oo. S.281) gefunden zu haben und beschließen daher, sich als geistig verwirrt auszugeben, um nicht entlassen zu werden. Ihr Plan wird jedoch von Anne durchkreuzt, die Arlecqs Aufenthaltsort ausfindig macht und ihn „reklamiert“ (Oo. S.285). Während Paasch, der von seiner Ehefrau Brigitte offenbar nicht vermisst wird, (vorerst) in der Irrenanstalt bleiben darf, wird sein Freund wieder „hinaus ins feindliche Leben“ (Oo. S.143) geschickt. Bei seiner Entlassung eröffnet ihm Anne, dass er der „Vater ihres zukünftigen Kindes“ (Oo. S.285) ist. Arlecqs Reaktion auf die ungewollte Schwangerschaft wird zwar nicht mehr beschrieben, doch die Vermutung liegt nahe, dass der Protagonist sich seiner Verantwortung stellen und Anne heiraten wird.

Betrachtet man diesen von EINHORN als „optimistisch“³⁷¹ bezeichneten Romanausgang im Kontext des gesamten Werkes, kommen Bedenken auf, ob Arlecq in seiner neuen Rolle als Ehemann und Familienvater glücklich sein wird. Der Protagonist hat in Anne zweifelsohne eine Partnerin gefunden, die ihm den dringend benötigten emotionalen Halt bieten kann. An ihrer Seite fühlt er sich sicher und geborgen, ohne dass er dafür in die „Ferne schweifen“ (Oo. S.12) und die Geliebte zu einer Kunstfigur idealisieren muss³⁷². Er liebt sie, denn mit ihr hat die „Stadt einen Mittelpunkt, eine erreichbare Peripherie“ (Oo. S.229).

Wenngleich Arlecq sich in Annes „vertrauter vertrauenden Nähe“ (Oo. S.270) wohl fühlt, weist er den Gedanken, mit dieser Frau eine Familie zu gründen, von sich. Der Protagonist hat nicht nur im ersten Kapitel unmissverständlich zu verstehen gegeben, dass er „fest entschlossen“ sei, „keine Kinder haben zu wollen“ (Oo. S.19). Er ist, als er von seiner bevorstehenden Dienstreise an die Ostsee erfährt, auch sichtlich erleichtert,

³⁷¹ EINHORN 1978, S.498.

³⁷² Der Protagonist kann gänzlich auf „das Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“ verzichten, denn Anne ist immer „müheles vorstellbar für Arlecqs Gedanken“ (Oo. S.226).

dass er Anne nicht mitnehmen kann an jenen Strand, an dem Paasch „hinter den Dünen ein Mädchen schwängerte“ (Oo. S.22):

„Arlecq legte den weißen Hörer auf das weiße Telefon. Es war wegen Anne, daß er noch immer hier saß. Und nun schickten sie ihn an die Küste. Ostsee im Juni. Oder war es schon Juli. Paasch war an der Ostsee gewesen, in jenem Jahr. Er konnte zum Glück Anne nicht auf eine Dienstreise mitnehmen“ (Oo. S.238).

Mit dieser Reaktion signalisiert er eindeutig, dass er nicht bereit ist, das Schicksal seines Freundes zu teilen. Arlecq, der von seinem Vater zutiefst enttäuscht wurde, möchte seinen potentiellen Nachkommen den durchlaufenen Desillusionierungsprozess ersparen und entscheidet sich daher bewusst, die „Genealogie nicht fortzusetzen“ (Oo. S.19). Da er diesen Entschluss fasst, während er seine „große Liebe“ (Oo. S.26) Isabel betrachtet, scheint es fraglich, ob die Tatsache, dass bei der Zeugung seines Kindes „Liebe im Spiel war“ (Oo. S.285), als Garant für eine glückliche Zukunft ausreichen wird. Sein weiterer Lebensweg scheint demnach nicht in das erträumte und herbeigesehnte „land of Oobliadooh“ (Oo. S.59) zu führen. Das Romanende legt eher die Vermutung nahe, dass dieser Protagonist resigniert die „Flucht in den Hintergrund“ (Oo. S.53) wagen und seine Verantwortung für Anne und das Kind übernehmen wird. Arlecq ist offenbar bereit, sich mit den enttäuschenden „Banalitäten des Gegenwärtigen“ (Oo. S.254) abzufinden und den Rest seines Lebens mit „der Beobachtung des dialektischen Umwandlungsprozesses zu verbringen, bei dem aus Idealen Enttäuschung wird“ (Oo. S.246).

Der „jazzrhythmenlallende Alkoholiker“³⁷³ Paasch wiederum scheint zu einem Neuanfang nicht mehr fähig zu sein. „Seine Biographie nach dem Leben verstimmt ihn“ (Oo. S.94) derart, dass er meint, „die Misere seines siebenundzwanzigjährigen Bewußtseins“ nur noch im alkoholisierten Zustand ertragen zu können. Er ist ein „Geschlagener“ (Oo. S.60f), ein gebrochener Mann, der es vorzieht, in einer geschlossenen Anstalt zu subsistieren, anstatt für sein Lebensglück zu kämpfen.³⁷⁴

Der Roman eröffnet somit weder eine „optimistische Perspektive“³⁷⁵ noch endet er, wie GERSTENBERG angibt, mit der erfolgreichen Sozialisation der Hauptfiguren.³⁷⁶ Am Ende

³⁷³ ALBRECHT 1979b, S.74.

³⁷⁴ EBD., S.74f.

³⁷⁵ EINHORN 1978, S.498.

des Werkes entsteht vielmehr der Eindruck, dass die beiden Freunde bei ihrer Suche nach dem Idealzustand, nach dem Traumland Oobliadooh, gescheitert sind, ihren „Kampf ums Dasein“ (Oo. S.13) verloren haben³⁷⁷.

B. Das *Luft-Schiff*

Die labyrinthische Schreibstrategie und das Spanische als ‚Katalysator‘

Der Roman *Das Luft-Schiff* beschreibt, ähnlich wie der Erstling *Septembersong*, ein Leben, „in dem der Traum wertvoller ist als die Tat“ (Ss. S.15). Franz Xaver Stannebein ist, seit er in jungen Jahren seine Leidenschaft für die Aviatik entdeckt hat, geradezu besessen von dem Gedanken, ein berühmter Erfinder von Flugapparaten zu werden. Im Gegensatz zu den bisherigen Protagonisten, die unter einer schweren Identitätskrise leiden und mit ihrer Lebenssituation zutiefst unzufrieden sind, quälen ihn keine Selbstzweifel. Er ist nach eigener Überzeugung ein ernsthafter Forscher und fest entschlossen, sich seinen Lebenstraum zu erfüllen. Stannebein lebt nicht wie Ferrer gelangweilt in den Tag hinein, er sucht auch nicht wie Arlecq und Paasch nach einem imaginierten Traumland. Er hat ein konkretes Ziel vor Augen und weder der Spott seiner Mitmenschen noch die im Romanverlauf erlittenen Rückschläge und Niederlagen bringen ihn davon ab. Sein „Streben nach Glück“ (A. S.16) mündet nicht in Resignation und Verzweiflung. Stannebein wird sich, so legt das Ende des Werkes nahe, niemals mit den Gegebenheiten abfinden und weiterhin um die Realisierung seiner Träume kämpfen – so aussichtslos sein Kampf um Selbstverwirklichung auch sein mag.

Bei diesem direkten Vergleich der vier Hauptfiguren wird ersichtlich, dass FRIES in dem Roman *Das Luft-Schiff* dem Thema seiner ersten beiden Werke treu geblieben ist. In *Septembersong* und *Der Weg nach Oobliadooh* beschreibt er das Scheitern junger Männer, deren unbedingter Anspruch auf Selbstsein sich in der konkreten gesellschaftspolitischen Situation der DDR nicht realisieren lässt. Nun stellt er das

³⁷⁶ GERSTENBERG 1992, S.33.

³⁷⁷ Der am Romanende gewonnene Eindruck, dass die Protagonisten keine reale Chance auf ein erfülltes Leben in der DDR haben, bestätigt sich bei der Lektüre von *Frauentags Anfang oder das Ende von Arlecq und Paasch*. Siehe FRIES 1982a.

tragische Schicksal des Stannebein dar, der von dem Wunsch beseelt ist, ein berühmter Erfinder zu werden, sich seinen Lebenstraum jedoch nicht erfüllen kann. Genauso wie Ferrer, Arleq und Paasch scheitert auch dieser Protagonist an den gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen seiner Zeit, die eine Selbstverwirklichung unmöglich machen.

Vor diesem Hintergrund drängt sich die Vermutung auf, dass FRIES die Lebensgeschichte des erfolglosen Erfinders bewusst im fernen Spanien und einer längst vergangenen historischen Epoche spielen lässt, um dergestalt die Zensur zu unterlaufen. Indem er gänzlich darauf verzichtet, die Zustände in Ostdeutschland zu thematisieren, kann er den Verdacht, er beziehe sich im *Luft-Schiff* auf die DDR, geschickt von sich weisen und sein Werk unbehelligt veröffentlichen. Allerdings setzt besagte Annahme auch voraus, dass der Roman, genauso wie *Septembersong* und *Der Weg nach Oobliadooh*, ein kritisches Potential in sich birgt, das an der Zensur vorbeigeschleust werden muss.

Diese vermutete ‚versteckte Botschaft‘ zu entdecken, fällt jedoch bei der Lektüre der rekonstruierten Biographie sehr schwer. Im Gegensatz zu den bisherigen Hauptfiguren ist Stannebein kein kritischer Zeitgenosse, der voller Argwohn und Skepsis die gesellschaftlichen und politischen Geschehnisse verfolgt und dementsprechend kommentiert. Er zeigt, obgleich er wiederholt in die zeitgenössischen Ereignisse verwickelt ist, keinerlei Interesse am Weltgeschehen, verliert darüber hinaus im Romanverlauf zusehends den Bezug zur Realität.

Da Stannebeins Verhalten nicht nachahmenswert ist, die dargestellten historischen Begebenheiten sich zudem schwerlich auf die DDR übertragen lassen, scheint FRIES im *Luft-Schiff* auf die gesellschafts- und systemkritische Komponente verzichtet zu haben. Offenbar genügt es ihm, seine Leser auf das Bedürfnis des Menschen nach Selbstverwirklichung aufmerksam zu machen. Allem Anschein nach hofft er, dass die Vita des unglücklichen Erfinders die Rezipienten zum Nachdenken animiert, und diese sich in letzter Konsequenz dazu angehalten fühlen, die eigene Lebenssituation kritisch zu hinterfragen.

Bei genauerer Betrachtung wird allerdings evident, dass FRIES durch die Wiederaufnahme der bisherigen Thematik nicht nur einen sehr allgemein gehaltenen Appell an seine Leserschaft richtet. Er orientiert sich bei der Konzeption von *Das Luft-*

Schiff weiterhin an folgendem Grundsatz: „Ideologiekritik in der Literatur braucht, wenn sie gelingen soll, die Metapher einer einfachen privaten Misere.“³⁷⁸ Die in den ersten beiden Werken dargelegte Thematik des „Kampfes ums Dasein“ (Oo. S.13) wieder aufgreifend, stellt er nun den im Debütroman erwähnten „dialektischen Umwandlungsprozeß“ erneut dar und führt anhand der Erzähler-Figur vor, wie „aus Idealen Enttäuschung wird“ (Oo. S.246).

Den fiktiven Autor und Erzähler Chico Jonas als den ‚wahren Protagonisten‘ des *Luft-Schiff*-Romans zu erkennen, ist auf den ersten Blick schwierig, da nicht er im Mittelpunkt der Handlung steht sondern sein Großvater Stannebein. Dieser wird im einleitenden Kapitel geradezu demonstrativ in den Vordergrund gerückt, während sein Enkel den Eindruck zu vermitteln sucht, er selbst sei für das Romangeschehen nebensächlich.

Um die Aufmerksamkeit des Lesers nicht auf die eigene Person zu lenken, weicht Chico allen Fragen zu seiner Identität geschickt aus³⁷⁹. Er sieht davon ab, seinen Namen zu nennen³⁸⁰, versteckt sich stattdessen hinter Personalpronomen und gibt lediglich an: „Ich übernehme die Erfindungen meines Großvaters, ich bin sein Biograf, schreibe seine Geschichte“ (Ls. S.15). Mit dieser Aussage weist Chico unmittelbar zu Beginn des Romans explizit darauf hin, dass er nur die Funktion des Autors und Erzählers innehat. Das Leseinteresse sollte demnach der Hauptfigur Stannebein gelten und nicht ihm, dem Biographen, der die Lebensgeschichte des unglücklichen Erfinders lediglich aufarbeitet und niederschreibt.

³⁷⁸ FRIES 1985b, S.96.

³⁷⁹ „Jetzt wird einer fragen, WER erzählt hier. Eine beliebte Frage im heutigen Roman, ich weiß. Aber das, was hier erzählt werden soll, sage ich und weiche zunächst einmal aus“ (Ls. S.11); „*Wer erzählt*: eine beliebige Frage in der Fernsehdielen. Es ist klar, daß nicht immer der Autor als Urheber der Familie erzählen kann. Da hätte seine Frau noch ein Wort mitzureden. Also wer dann? Natürlich wüßte der Autor Geschichten, er hat eine Menge auf Lager, aber da wollen nicht mal mehr seine Kinder ihr Ohr für geben. Wer erzählt hier wem etwas? Ich glaubte, wir hätten die Frage schon geklärt“ (Ls. S.51f).

³⁸⁰ Erst im Fortsetzungsroman kann der Leser rekonstruieren, dass der fiktive Autor und Erzähler den Spitznamen „Chico“ (V. S.52) trägt und mit Nachnamen „Jonas“ (V. S.62) heißt. Sein eigentlicher Vorname bleibt auch in diesem Werk ungenannt.

Die im einleitenden Kapitel aufgeworfene Frage, „WER erzählt hier?“ (Ls. S.11), erweist sich, bei genauerer Betrachtung, als durchaus relevant. Unmittelbar zu Romanbeginn erklärt der fiktive Autor, dass er entgegen aller Erwartungen dem Rezipienten keine fertig gestellte Vita präsentieren wird. Die im Untertitel angekündigten biographischen Nachlässe müssen vorab noch gesichtet, das Werk erst konzipiert werden. An diesem Entstehungsprozess soll der Leser, der im ersten Kapitel direkt angesprochen wird³⁸¹, mitwirken. Chico fordert ihn geradezu zu einer aktiven Beteiligung auf. Er verzichtet demonstrativ darauf, ein eindeutiges Urteil zu Stannebein abzugeben, stellt diesen stattdessen durch den Rekurs auf CERVANTES´ *Quijote* als ambivalente Figur dar. Auch sieht er gänzlich davon ab, detailliert auf die geschichtlichen Begebenheiten und auf die Lebenssituation des Großvaters einzugehen. Er skizziert lediglich einen groben historischen Hintergrund, begnügt sich des Weiteren mit wiederholten Anspielungen auf die Iberische Halbinsel, die spanische Bevölkerung sowie auf deren Kultur, Sprachen, Sitten und Bräuche. Dem Leser bleibt es folglich selbst überlassen, Stannebeins ambigues Verhalten zu bewerten und sich eine Meinung zum Protagonisten zu bilden.

Während Chico den Rezipienten gezielt zu einer vertieften Beschäftigung mit dem Schicksal des unglücklichen Erfinders anhält, unterläuft FRIES die Absichten des fiktiven Autors. Er setzt das Spanische bewusst als ‚Katalysator‘ ein. Dem Leser suggeriert er, dass eine Auseinandersetzung mit den spanischen Elementen notwendig ist, um Stannebeins Werdegang nachvollziehen zu können. Angesichts der Fülle an Rekursen auf die Literatur und Geschichte Spaniens drängt sich diesem schnell die Frage auf: „WOZU schreibst du uns das alles?“ (Ls. S.13). Der Rezipient richtet besagte Frage jedoch nicht an den außerfiktionalen Urheber des Werkes. Er ist bereits derart emotional in das Romangeschehen involviert, dass er sich direkt an den fiktiven Autor und Erzähler wendet. Dabei realisiert er, dass er gar nicht weiß, „wer hier erzählt“ (Ls. S.51). Diese Ungewissheit verleitet ihn wiederum dazu, seine Aufmerksamkeit von der dargestellten Biographie auf die Diskussionen des Erzählerkollektivs zu verlagern. Er bemerkt sodann, dass im *Luft-Schiff* zwei Handlungsebenen nebeneinander existieren: Die eine ist die Vergangenheitsebene, in der die Lebensgeschichte des erfolglosen

³⁸¹ Siehe Ls. S.11.

Erfinders beschrieben wird. Die andere ist in der „unmittelbaren Gegenwart“ (Ls. S.374) angesiedelt, spielt Anfang der 70er Jahre³⁸² in der DDR und hat Chico Jonas zum Protagonisten.

Ist das Interesse des Lesers einmal geweckt, erkennt dieser schnell, dass die im ersten Kapitel als unwichtig abgetane Frage nach der Identität des Erzählers durchaus von Bedeutung ist. Chico übt sich zwar auch im Verlauf des Romans stets in Zurückhaltung, doch dem aufmerksamen Rezipienten entgehen die nebenbei eingeflochtenen Verweise und die beiläufig eingestreuten Andeutungen nicht. Er bezieht den Kommentar, „wo ein Werk hinterlassen wird, muß es auch den Mann dazu gegeben haben“ (Ls. S.16), nicht auf Stannebein sondern auf den fiktiven Autor. Er beginnt, sich für diesen Mann, der offenbar unerkannt bleiben will, zu interessieren und sich selbständig mit dessen Lebenssituation zu beschäftigen.

Der ‚wahre Protagonist‘ Chico Jonas

Chico Jonas lebt, so lässt sich aus den beigegeführten Hinweisen schließen, mit seiner Familie zurückgezogen in einer kleinen Wohnung „auf dem Lande“ (Ls. S.12). Da er sich als Übersetzer spanischer Romane seine Zeit frei einteilen kann, seine Ehefrau berufstätig ist und abends Fortbildungskurse und Lehrveranstaltungen besucht, kümmert er sich um die drei Kinder. Er beschäftigt sich gerne mit Lena, Bob und Micha, bezieht sie sogar in sein Projekt, die Biographie des Großvaters zu rekonstruieren, mit ein. Gemeinsam mit Polonia sichten sie den großväterlichen Nachlass, lassen sich von alten Spielfilmen inspirieren, schlagen die historischen Begebenheiten in Geschichtsbüchern nach und diskutieren stundenlang den Werdegang des unglücklichen Erfinders.

Als Chico mit seiner Mutter „ungehemmt“ (Ls. S.13) in Erinnerungen schwelgt, realisiert er mit Bestürzung, „wie wenig Polonia sich selbst“ und den Rest der Familie in ihrer „gegenwärtigen Wirklichkeit begriffen hat“. Er geht davon aus, dass sie sich nicht nur seinetwillen an ihren Vater, an ihre Kindheit und Jugend in Spanien erinnert. Die Erinnerung bietet, so mutmaßt er, für sie auch einen Ausweg, um die unmittelbare

³⁸² Der fiktive Autor verzichtet zwar auf eine genaue Zeitangabe, doch er erwähnt, dass seine Mutter 1905 geboren ist (Ls. S.104). Da Polonia, laut Chiccos Angaben, „in diesem Herbst ihr fünfundsechzigstes Jahr erreicht“ (Ls. S.10), ist die Gegenwartsebene im Jahr 1970 angesiedelt.

Gegenwart zu verdrängen. Auf diesem Wege kann sie zumindest kurzfristig vergessen, dass sie „eine alte Frau“ ist, „die nicht mehr viel vom Leben zu erwarten hat“ (Ls. S.374).

Da Chico bei der Aufarbeitung der Familiengeschichte, wie er selbst sagt, unentwegt „mit der Vergangenheit und Zukunft hantiert“ (Ls. S.396), drängt sich der Verdacht auf, dass er ebenfalls versucht, seine aktuelle Lebenssituation vorübergehend auszublenden. Im Verlauf des Romans erklärt er seinen Kindern,

„daß Erinnerung ein progressives Element ist, wenn eine kümmerliche Gegenwart als ungenügende Realität erkannt wird. Auch Micha Bob Lena sind, [...], trotz ihres ungebrochenen Verhältnisses zur Wirklichkeit unzufrieden. Sie möchten längst nicht mehr das sein, was sie sind, nämlich Schüler, Unfertige, Lernende, sondern wollen angekommen sein. Bob als Weltraumforscher, Micha als Kulissenmaler, Lena als Agronomin, vielleicht Gartenbauarchitektin“ (Ls. S.375).

Mit dieser Aussage bezieht sich Chico nicht ausschließlich auf Lena, Bob und Micha, die unzufrieden sind, da sie ihre Zukunftsvisionen noch nicht realisieren können. Er signalisiert durch die Verwendung des Adverbs ‚auch‘, dass er, genauso wie die drei Heranwachsenden, mit seinem Leben unglücklich ist.

Der fiktive Autor und Erzähler äußert sich zwar nicht direkt zu den Gründen für sein offensichtliches Unwohlsein. Er thematisiert allerdings wiederholt die in seinem Haus herrschenden Zustände, und aus seinen bissigen Kommentaren geht hervor, dass er seine Ehefrau für den „tanzenden Haushalt“ (Ls. S.133) verantwortlich macht. Chico ist der Ansicht, dass seine Gemahlin ihre Pflichten als Hausfrau und Mutter sträflich vernachlässigt. Mehrfach weist er auf ihre permanente Abwesenheit hin³⁸³, erklärt mit offenkundigem Ressentiment, dass sie in ihrer Freizeit „Lehrgänge, Abendschulen, Emanzipationskurse“ (Ls. S.11) besucht, anstatt sich um ihre gemeinsamen Kinder zu

³⁸³ „Weggelassen ist Polonias Schwiegertochter. Die ist nicht da“ (Ls. S.11); „Da hätte seine Frau noch ein Wort mitzureden, wenn sie da ist“ (Ls. S.51); „Die Hausfrau hat ihre Arbeit, kommt sie spät nach Haus, ist das Geschirr im Schrank“ (Ls. S.171); „Polonia geht in die Küche, die Kinder werden hungrig sein, sie wird Abendbrot machen. Dann wird sie aufwaschen, damit die Schwiegertochter eine aufgeräumte Küche vorfindet. Wie immer kommt die Schwiegertochter spät nach Hause“ (Ls. S.376).

kümmern³⁸⁴. Für ihn ist es unbegreiflich, wie seine Frau ihre Arbeit dem Familienleben vorziehen kann, und er missbilligt ihr Bedürfnis nach Gleichberechtigung.

Chico ist von dem Verhalten seiner Frau dermaßen enttäuscht, dass er allem Anschein nach nur Negatives von ihr zu berichten weiß. Während er Polonia und die Kinder zu Beginn des Romans vorstellt, verzichtet er demonstrativ darauf, den Namen seiner Gattin zu nennen. Er bezeichnet sie konsequent als „Hausfrau“ (Ls. S.171), „Schwiegertochter“ (Ls. S.11) und „Mutter“ (Ls. S.202), weist ihr damit die Rollen zu, die sie in seiner Familie (noch) innehat. Mit diesem Gebaren gibt er unmissverständlich zu verstehen, dass er keinerlei positive Gefühle (mehr) für seine Frau empfindet, sie nicht (länger) als seine Lebenspartnerin betrachtet. Ihre Ehe ist offensichtlich, und das fällt auch Polonia auf³⁸⁵, zerrüttet.

Chicos Eheprobleme sind, so stellt sich im Verlauf des Werkes heraus, nicht die einzige Ursache seiner Unzufriedenheit. Der fiktive Autor und Erzähler lässt, als er die armseligen Lebensumstände von Stannebeins Eltern beschreibt, folgenden Satz fallen:

„Noch sind die Zeiten so, daß jedes Unglück aus persönlicher Schuld, Nichtachtung moralischer Gesetze, göttlichem Zorn erklärt werden kann“ (Ls. S.55).

Mit dem Adverb ‚noch‘ suggeriert er, dass die Umstände sich seither verändert haben, Schmerz und Leid nun nicht mehr auf individuelles Fehlverhalten zurückzuführen sind. Offenbar vertritt Chico die Ansicht, dass er für seine „kümmerliche Gegenwart“ nicht selbst verantwortlich ist. Er betrachtet die „ungenügende Realität“ vielmehr als Folge der gesellschaftlichen und politischen Entwicklung seines Landes. Diese Andeutung ist zwar sehr vage, doch sie deckt sich mit den Eindrücken, die der interessierte Rezipient bei der Lektüre des Romans gewinnt.

Chico führt, so wird schnell ersichtlich, ein sehr zurückgezogenes Leben auf dem Lande. Im Gegensatz zu seiner berufstätigen Frau und den schulpflichtigen Kindern

³⁸⁴ „Die Ehefrau tanzt um diese Zeit den Kindern anderer Eltern künstlerische Gymnastik vor und bringt ihnen Volkstanz bei und kommt dafür noch mit Lob in die Zeitung. Zuhause türmt sich der Aufwasch“ (Ls. S.133); „Wie immer kommt die Schwiebertochter spät nach Hause, Fortbildungskurse und Lehrveranstaltungen sind die großen Schlager der Gleichberechtigung in unserem Lande. Dann gehe ich ins Kinderzimmer, die Kinder liegen in ihren Betten und warten auf den Gutenachtkuß ihrer Mutter“ (Ls. S.376).

³⁸⁵ Siehe Ls. S.376, 385.

verbringt er die meiste Zeit in der Wohnung, hat kaum Kontakt zur Außenwelt. Unmittelbar zu Beginn des Werkes legt Chico dem Leser nahe, dass er sich bewusst für diese gesellschaftliche Isolation entschieden hat. Er vergleicht die Fernsehdielen, in der sich die Familie allabendlich versammelt, mit der „Arche Noah“. Ohne ins Detail zu gehen, erklärt er, dass er diesen Raum als sein „Versteck“ betrachtet, in dem er unbeobachtet ausharren kann, „bis es vorbei ist“ (Ls. S.9). Die in seinen Worten mitschwingende Resignation sowie der Entschluss, fernab von der Gesellschaft zu subsistieren, erinnern an Arlecq's Haltung, als dieser seine „Flucht in den Hintergrund“ (Oo. S.53) plant. In der Tat weisen die beiden Figuren Gemeinsamkeiten auf, denn auch Chico hegt, obgleich er seine Kritik nicht so direkt äußert wie Arlecq, ein tiefes Misstrauen gegenüber der Regierung und den Bürgern seines Landes.

Der grundlegende Argwohn des fiktiven Autors und Erzählers zeigt sich insbesondere bei seiner Zusammenarbeit mit Lena, Bob und Micha. Als die Familie gemeinsam versucht, Stannebeins Biographie zu rekonstruieren, stellt Chico mit Entsetzen fest, wie voreingenommen seine Kinder sind. Diese lassen sich nicht, in kindlicher Manier³⁸⁶, unbeschwert auf die Lebensgeschichte des unglücklichen Erfinders ein, sondern wollen von Anfang an „ein Wort mitreden“ (Ls. S.11). Sie besitzen eine exakte Vorstellung von dem stilistischen Aufbau einer Biographie, verfügen über fundierte Geschichtskennntnisse und sind begierig, ihr Wissen anzubringen. Unentwegt unterbrechen sie die Ausführungen ihres Vaters, kritisieren seinen Erzählstil³⁸⁷ und fordern ihn mehrfach auf, die historischen Begebenheiten ‚politisch korrekt‘ darzustellen. Da sie, ihrer Ansicht nach, „auf dem neuesten Stand der Erkenntnisse sind“ (Ls. S.186), wollen sie Chico die Beschreibung der geschichtlichen Zusammenhänge nicht überlassen. Beharrlich präzisieren und korrigieren sie seine

³⁸⁶ Lena, Bob und Micha können, da sie Mitglieder der Pionierorganisation sind und die „polytechnische Oberschule“ (Ls. S.18) besuchen, höchstens vierzehn Jahre alt sein. Im Verlauf des Romans entsteht allerdings der Eindruck, dass sie weitaus jünger sein müssen. Chico bezeichnet sie nicht nur als „Kinder“ (Ls. S.59). Er weist auch wiederholt auf ihr kindliches Verhalten hin, beschreibt bspw., wie sie „in der Nase popelnd Schularbeiten machen“ (Ls. S.54), gemeinsam „aus dem Kinderzimmer singen“ (Ls. S.175) und auf dem Gartenweg tanzen (Ls. S.204). Zum Bildungssystem der DDR siehe WALTHER, P. 1997, S. 228; MÜLLER-ENBERGS 1997, S.444.

³⁸⁷ Siehe Ls. S.54, 185, 260, 319.

Angaben, verlieren sich in ihrem „ideologischen Eifer“³⁸⁸ mehrfach in langen Exkursen über die Ursprünge der Arbeiterbewegung³⁸⁹.

Lena, Bob und Micha bemühen sich sichtlich, in ihren Ausführungen, Ratschlägen und Einwänden den „offiziellen Maximen“³⁹⁰ zu entsprechen. Sie erwarten demzufolge von ihrem Vater, dass er die Biographie des unglücklichen Erfinders als exemplarische oder parabelhafte Lebensgeschichte konzipiert.³⁹¹ Je länger sich die drei jedoch mit dem Werdegang ihres Urgroßvaters auseinandersetzen, desto überzeugter sind sie, dass sich Stannebeins Vita für ein solches Vorhaben nicht eignet. Enttäuscht und entrüstet konstatieren sie:

„Im Grunde müßte man bei ihm ein anderes Bewußtsein, ein Klassenbewußtsein nämlich, erwarten. Sohn armer Eltern, Adoptivsohn eines, zu Anfang zumindest, *Sozialisten*. Lernt die Barrikadenkämpfe seiner Heimatstadt aus nächster Nähe kennen. Marie! Wie kommt es, daß Marie ihn nicht mehr beeinflusst? Verläßt das Vaterhaus, das stiefväterliche, als tumber Tor und wird durch die Macht der Verhältnisse im Süden, getragen von diesem Waren- und Kapitalexpert da unten, ein *Burschuá*“ (Ls. S.320).

Den Kindern fällt es im Gegensatz zu Chico schwer, Sympathie für Stannebein zu empfinden und Verständnis für seine Lebenssituation aufzubringen. Ihrer Meinung nach ist der Urgroßvater ein „Fantast“ (Ls. S.90), und es erscheint ihnen unbegreiflich, wie er von einer „fliegenden Sonnenstadt“ (Ls. S.379) träumen konnte,

„wo doch eine Änderung der Produktionsverhältnisse der erste Schritt zur menschlichen Befreiung gewesen wäre, aus der sich das Fliegen, war man erst Eigentümer aller Produktionskräfte, wie von selbst ergeben hätte, als völkerverbindende und zeit- und kraftsparende Idee“ (Ls. S.159f).

Ihr Vater, der bereits erwartet hat, dass sie Stannebeins „falsches Bewußtsein“ (Ls. S.15) beanstanden würden, zeigt sich sichtlich enttäuscht über ihren Mangel an Begeisterungs- und Einfühlungsvermögen. Ernüchert bemerkt er: „Es ist Schuld der Enkel, wenn wir uns am Gefälle dieser Vita nicht enthusiastisch erfreuen können, denn sie bauen ihre Dämme in den Strom“ (Ls. S.319).

³⁸⁸ CORINO 12.04.1975.

³⁸⁹ Siehe Ls. S.108, 135f, 185f, 247f.

³⁹⁰ GUILLET 1997, S.52. Die Zitate aus GUILLETs französischsprachigem Forschungsbeitrag werden in der deutschen Übersetzung wiedergegeben.

³⁹¹ HILlich 1981, S.123.

Im Verlauf des Romans deutet er wiederholt an, dass sowohl die „ideologisch gefärbte Perspektive“³⁹² der Kinder als auch ihr unkindliches Verhalten auf die Schulerziehung zurückzuführen sind³⁹³. Chico sieht im *Luft-Schiff* zwar davon ab, das Bildungssystem der DDR zu kritisieren³⁹⁴, doch er suggeriert dem neugierigen Leser, dass er die angewandten Erziehungsmethoden nicht gutheißt. Er lässt sich nur widerwillig auf Diskussionen ein, versucht den Belehrungen der Kinder auszuweichen und kommentiert ihre Ausführungen mit ironischen Bemerkungen³⁹⁵. Darüber hinaus regt er den Rezipienten zum Nachdenken an, indem er in die Lebensgeschichte des erfolglosen Erfinders eine Passage über die Schulzeit von Stannebeins jüngster Tochter Flora einfügt:

Als die NSDAP 1933 in Deutschland die Macht ergreift, besucht Flora in Bilbao die Deutsche Schule. Dort kommt sie mit dem nationalsozialistischen Gedankengut in Berührung und wird angehalten, die faschistische Weltanschauung zu verinnerlichen. Im Unterricht liest sie das Werk „*Die Rasse des deutschen Volkes*“ und verfasst Aufsätze zu Themen wie „*Deutsch ist die Saar*“ oder „*Wie ich Deutschland sehen möchte*“. Da Flora „selbstverständlich in den Bund der deutschen Mädchen aufgenommen wird“, nimmt sie regelmäßig an den Veranstaltungen der Hitler-Jugend teil, ist „immer dabei am Eintopfsonntag“. Sie wird, so legen die Textpassagen nahe, geradezu systematisch an die nationalsozialistische Gesinnung herangeführt, und die genossene Erziehung zeigt schnell Wirkung. Das Kind gibt mit Überzeugung wieder,

³⁹² GUILLET 1997, S.192.

³⁹³ Siehe Ls. S.11, 18, 54, 106, 267.

³⁹⁴ Er kritisiert lediglich das Verfahren der Notenvergabe. Siehe Ls. S.116.

³⁹⁵ „Ich werde die Enkel vorschieben, Lena Bob Micha, wenn ich etwas nicht zu Ende weiß, wenn ich ein Nachwort brauche, den Sinn herausfiltern will, die Aussage, nach der hoffentlich keiner fragt. Micha Bob Lena werden eine Antwort wissen. Dafür gehen sie in die polytechnische Oberschule“ (Ls.S.18); „Ja, sage ich, ihr habt prima aufgepaßt“ (Ls. S.136); „Vermutlich eine Identifikation mit dem Vater, sagen die allseitig sich bildenden Enkel“ (Ls. S.147); „*Welche Zeit meinst du jetzt?* fragen die Enkel. Die Nach-Kriegs-Zeit, sage ich. Die habt ihr in euren Büchern. Ich werde euch nicht etwas erzählen, das ihr schon wißt“ (Ls. S.170); „Die fehlende Blume auf den Tellern, die ihnen Polonia entwirft, stört ihren Kunstsinn, den der Malunterricht in der Schule gerade entwickelt“ (Ls. S.173); „ein Genie muß nicht in allem ein vorbildlicher Mensch gewesen sein, der aufs Podest gehoben wird; ins Schulbuch, damit die Enkel ein Vorbild haben, einen in Grün gemalten Lorbeerkranz auf dem Kopf“ (Ls. S.178); „Es hat keinen Zweck, ihnen erklären zu wollen, daß ich die Biografie meines Großvater schreibe und nicht einen Abriß der deutschen Geschichte“ (Ls. S.185); „die Enkel, die auch bei Tisch Mühe haben, ihren Mund zu halten“ (Ls. S.231); „trotz Pudding laufen sie noch einmal zum Thema zurück“ (Ls. S.321).

was es beim BDM und in der Schule vom „Führer“ (Ls. S.354ff) gelernt hat³⁹⁶, und es beginnt, die vermittelte Ideologie rückhaltlos zu akzeptieren.

Floras Verhalten erinnert, ohne dass der fiktive Autor und Erzähler explizit darauf hinweisen muss, an Lena, Bob und Micha. Auch diese Kinder wenden, bemüht, ihrem Vater „auf die Sprünge zu helfen“ (Ls. S.185), ihr Schulwissen beharrlich an. Eifrig repetieren sie, was man ihnen an der „polytechnischen Oberschule“ (Ls. S.18) gelehrt hat, und übernehmen dabei nicht nur die Formulierungen ihrer Lehrer³⁹⁷ sondern auch deren politische Ansichten. Da man ihnen im Unterricht erklärt hat, dass die vermittelte Weltanschauung dem „neuesten Stand der Erkenntnis“ (Ls. S.185) entspricht, zweifeln sie nicht an der Richtigkeit dieser Angabe. Sie glauben fest an die Ideologie, die ihnen in der Schule und auch bei den Pionieren beigebracht wird, und fühlen sich verpflichtet, dementsprechend zu denken und zu agieren.

Aus diesem Grund, so realisiert der aufmerksame Leser nun, betrachten die Kinder das Vorhaben ihres Vaters mit kritischer Distanz. Lena und ihre Brüder sehen sich aufgrund ihrer schulischen Erziehung nicht nur dazu veranlasst, Chicos unkonventionellen Erzählstil zu korrigieren. Es fällt ihnen auch schwer, sich auf die Lebensgeschichte des Urgroßvaters einzulassen. Sobald der fiktive Autor und Erzähler Lena, Bob und Micha an seinem Projekt beteiligt, scheint es, als legten die drei ihre kindliche Unbefangenheit ab. Mit „ideologischem Rationalismus“³⁹⁸ überprüfen sie jedes Detail, argumentieren sachlich und versuchen den Vater, von der Verbindlichkeit ihres Standpunktes zu überzeugen. Sie wirken nicht länger wie Kinder sondern vielmehr wie ‚kleine Erwachsene‘, die sich als gleichberechtigte Gesprächspartner verstehen und ihre Ansichten rückhaltlos vertreten. Die genossene Schulerziehung verhindert somit, dass sie unvoreingenommen an der Rekonstruktion der Biographie mitwirken und sich „am Gefälle dieser Vita enthusiastisch erfreuen“ (Ls. S.319) können.

³⁹⁶ „Flora heult über diesen Bruderzwist, den sie nicht schlichten kann. Der Führer hat gesagt. Aber diesmal lacht Paco sie aus“ (Ls. S.357); „Eile mit Weile, sagt Flora, wie unser Führer“ (Ls. S.368).

³⁹⁷ Lena, Bob und Micha drücken sich für ihr Alter ausgesprochen gewählt und präzise aus. Sie verwenden Begriffe wie „herauskristallisieren“ (Ls. S.228) und Formulierungen wie „psychoerotische Abschweifung“ (Ls. S.101). Da diese Ausdrucksweise nicht altersgemäß ist, liegt die Vermutung nahe, dass die Kinder sich das Vokabular der Lehrer angeeignet haben.

³⁹⁸ SENFT 1988, S.143.

Dieses unkindliche Verhalten verleitet den interessierten Rezipienten wiederum dazu, sich kritisch mit dem Bildungssystem der DDR auseinanderzusetzen. Animiert durch Chicos beiläufig eingestreute Andeutungen, hinterfragt er die bei Lena, Bob und Micha angewandten Erziehungsmethoden und realisiert, dass diese Kinder im Unterricht gezielt beeinflusst werden. Sie sollen nicht nur die offizielle Geschichtsschreibung verinnerlichen, sondern auch die herrschende Ideologie bedingungslos anerkennen und dementsprechend auftreten. Die heranwachsende Generation wird, so lässt sich schlussfolgern, geradezu systematisch zu parteitreuen Staatsbürgern erzogen. Auf diesen Sachverhalt weist auch der fiktive Autor und Erzähler hin, wenn er zu Romanbeginn bemerkt: „Das Leben, wie sie es finden werden, ist schon erprobt, durchdacht und im Sandkasten korrigiert worden“ (Ls. S.15).

Die ideologisch geprägte Erziehung der Kinder wird im *Luft-Schiff* jedoch nicht nur thematisiert, um indirekt Kritik an der Bildungspolitik der SED zu üben. Chico nutzt das erlernte Bedürfnis der Kinder nach vorbildhaften Charakteren auch gezielt aus. Lena, Bob und Micha, die von dem Werdegang ihres Urgroßvaters sichtlich enttäuscht sind, reagieren nahezu begeistert, als der Vater Stannebeins Adlatus Gabriel Sorigueta erwähnt. Dieser junge Mann könnte, so realisieren die Kinder sogleich, ihren Vorstellungen entsprechen³⁹⁹, und der Vater lässt sie gewähren und erklärt:

„Weil wir nicht viel über Soriguetas Herkunft wissen und auf einem Fragebogen zur Person die Rubrik *soziale Herkunft* kaum ausfüllen könnten, werden die Enkel zu einem Bild Soriguetas verführt, das sie eigenen Vorbildern angleichen, noch ehe ich Einspruch erheben kann, jugendliche Helden, die in Fähnrisse geraten, mit Kompaß, Buch und Gewehr die Welt umschichten und neu ordnen wollen, vertrieben aus ihren Heimatländern“ (Ls. S.219).

Die Darstellung von Sorigueta fällt sodann im Sinne der Kinder aus. Chico beschreibt Stannebeins Schüler als einen engagierten, wissbegierigen jungen Mann, der sich dazu entschließt, „die Welt in Ordnung zu bringen“ (Ls. S.218). Er nimmt in Spanien Deutschunterricht, um, wie Lena, Bob und Micha dem Vater soufflieren, „vielleicht Hegel, vielleicht Feuerbach oder Engels“ (Ls. S.113) lesen zu können. Nach einigen Jahren der „stillen Lektüre im Süden“ beschließt Sorigueta, nach Deutschland zu reisen,

³⁹⁹ „Das klingt ja, sagen die Enkel. Als ob. Sorigueta. Ein Anarchist. Sein könnte“ (Ls. S.48).

denn er möchte „dabeisein, wenn das Wort die Massen ergreift“ (Ls. S.219). In Berlin besucht er Kundgebungen der Kommunistischen Partei, lernt die Internationale singen und beschäftigt sich eingehend mit LENINS Werk. Als Sorigueta gemeinsam mit Stannebein in das inzwischen republikanische Spanien zurückkehrt, hat er bereits „eine ganze Statistik im Kopf“ (Ls. S.371). Er „kann alles beim Namen nennen, Zusammenhänge erstellen und die nächsten Schritte bestimmen“ (Ls. S.394), und so wird er beim Ausbruch des Bürgerkrieges zum Anführer der baskischen Milizionäre.

Lena, Bob und Micha, die sich mit Sorigueta identifizieren und „ihm am liebsten die Artur-Becker-Medaille postum verleihen“⁴⁰⁰ möchten, sind mit dieser Illustration äußerst zufrieden. Ihr Vater, so glauben sie, hat ihren Rat befolgt und Stannebeins Schüler als „ein Vorbild für einen Mann in einer revolutionären Situation“ (Ls. S.219) dargestellt.

Die Kinder (und der Zensor) haben jedoch in ihrer Begeisterung übersehen, dass Chico sich bei der Beschreibung von Soriguetas politischen Aktivitäten „das Thema von J. P. F. Richter vorsagen“ ließ. Als der fiktive Autor und Erzähler das Treffen zwischen Sorigueta, der Kommunistin Jeanne und dem Luftwaffenattaché der spanischen Republik beschreibt, nennt er sie wiederholt „Traumbündler“ (Ls. S.312f). Mit dieser Bezeichnung verweist er auf den Roman *Der Komet oder Nikolaus Marggraf* von JOHANN PAUL FRIEDRICH RICHTER⁴⁰¹, aus dem er zuvor bereits zitiert hat:

„Richter spricht von einem *Traumgeberorden*, der <<für uns alle eine Erscheinung von einem so umgreifenden, überschwemmenden Einflusse>> ist, daß er wenig später warnend fortfährt: <<Ich kann mir nicht denken, daß irgendein Mensch diese Erfindung der Traumbildnerie kann gelesen haben, ohne über die Gewalt, womit nun in fremde Seelen einzugreifen ist, fast noch mehr in Sorge als in Freude zu gerathen. Was wären dagegen die Erfindungen der Luftschifferei oder der Flugkunst, welche stets nur im Reiche der Körper, nicht der Seelen umzuwälzen vermöchten?>>“ (Ls. S.313f).

Da Lena und ihre Brüder nicht wissen, „warum J. P. eine Kapazität ist, die konsultiert werden muß“⁴⁰² (Ls. S.314), betrachten sie das Zitat aus der Vorrede zum *Zweiten Bändchen* als eine von Chicos üblichen Abschweifungen und schenken dem Auszug keine Beachtung. Sie erkennen daher nicht, dass ihr Vater auf diesem Wege versucht,

⁴⁰⁰ Die Artur-Becker-Medaille ist die höchste Auszeichnung, die bei der FDJ verliehen wurde.

⁴⁰¹ BÖTTIGER 1985, S.193.

⁴⁰² Das Kürzel „J. P.“ steht für ‚JEAN PAUL‘, dem Pseudonym des deutschen Schriftstellers RICHTER.

andeutungsweise Kritik am herrschenden Regime zu üben. Dieser stellt, indem er das Pariser Treffen in Anlehnung an das zitierte Werk als „Sitzung der Traumbündler“ (Ls. S.312) bezeichnet, gezielt eine Parallele zwischen der angeführten Romanpassage und den drei versammelten Kommunisten her. Er fordert damit den Leser indirekt auf, die kurzen Ausführungen über den „Traumgeberorden“⁴⁰³ auf Stannebeins Schüler, Jeanne und den spanischen Luftwaffenattaché zu übertragen.

Sorigueta und seine Mitstreiter haben, so lässt sich aus Chicos Andeutungen rekonstruieren, die Träume der Menschen ‚gebündelt‘ und sehen sich dazu verpflichtet, diese nun zu realisieren. Als Angehörige der Kommunistischen Partei kämpfen sie für die Interessen der „sich emanzipierenden Klasse“ (Ls. S.307), treten für deren Wünsche und Bedürfnisse ein. Mit ihrem proklamierten Bestreben, „die Welt in Ordnung bringen zu wollen“ (Ls. S.218), gewinnen sie einen „so umgreifenden, überschwemmenden Einfluß“ auf die Bevölkerung, dass sie „nun in fremde Seelen einzugreifen“ vermögen. Diese Macht der „Traumbündler“, die über das „Reich der Körper“ hinausgeht und gezielt auf die Psyche der Menschen einwirkt, gibt, wie Chico suggeriert, Anlass zur „Sorge“.

Bei der Übertragung des Zitatinhalts drängt sich schnell die Vermutung auf, dass die implizite Kritik sich nicht ausschließlich gegen die politischen Aktivitäten der drei Versammelten richtet. Da Sorigueta und seine Mitstreiter überzeugte Kommunisten sind⁴⁰⁴, die „Traumbündler“ zudem als „eine Art Partei“ bezeichnet werden, ist die Annahme berechtigt, dass Chico sich hier indirekt auf die Kommunistische Partei bezieht. Der fiktive Autor und Erzähler versucht demzufolge, den Leser auf die, seiner Meinung nach, bedenkliche Vorgehensweise dieser politischen Organisation aufmerksam zu machen. Er suggeriert ihm, dass die Kommunisten ihren „umgreifenden, überschwemmenden Einfluß“ (Ls. S.313f) gezielt ausnutzen, um die Gesellschaft zu beeinflussen und ihre Machtstellung dergestalt zu konsolidieren.

⁴⁰³ JEAN PAUL 1981, S.121.

⁴⁰⁴ Chico erwähnt, dass Jeanne eine „Angehörige der Kommunistischen Partei“ (Ls. S.303) Frankreichs ist und stellt, wie PLAVIUS hervorhebt, Sorigueta als „klassenbewußten Verfechter der Arbeitersache“ dar. Bei der Figur des Luftwaffenattachés handelt es sich wiederum um die „historische Persönlichkeit“ (Ls. S.314) IGNACIO HIDALGO DE CISNEROS. Dieser ist zur Zeit der Zweiten Republik ein Mitglied des ZKs der Kommunistischen Partei Spaniens gewesen. PLAVIUS 23.08.1975. Zur Biographie des spanischen Politikers siehe HIDALGO DE CISNEROS 1977, S.7ff.

Diese aufgeworfene Thematik erinnert unwillkürlich an das Schicksal von Lena, Bob und Micha. Die Kinder der Familie Jonas werden nicht nur in der Schule und bei den Pionieren gezielt beeinflusst und nahezu systematisch zu partei- und staatsstreuen Bürgern herangezogen. Sie leben außerdem in einem Staat, der seit seiner Gründung unter der Hegemonie der Sowjetunion steht und dem zentralkommunistischen System angeglichen worden ist. Die im Kapitel *Sitzung der Traumbündler* immanente Kritik ist folglich auch auf die Zustände in der DDR übertragbar. Chico kritisiert somit auf äußerst subtile und komplizierte Weise die in seinem Land herrschende Regierung. Er verurteilt die SED, weil diese die ihr verliehene Machtposition missbraucht, um „in fremde Seelen einzugreifen“. Die Partei, die ursprünglich die Träume der Menschen ‚bündelte‘ und für deren Interessen und Wünsche eintrat, übt nun nicht nur „Gewalt“ auf das „Reich der Körper“ (Ls. S.313f) aus. Sie beeinflusst das Innenleben der Bevölkerung auch derart, dass Chico den Eindruck gewonnen hat, dass seine Mitbürger geradezu fremdbestimmt sind.

Diese konstatierte gesellschaftspolitische Entwicklung hat, so lässt sich nun rekonstruieren, den fiktiven Autor und Erzähler dazu veranlasst, sich weitgehend aus dem Gesellschaftsleben zurückzuziehen⁴⁰⁵. Chico hat die „Flucht in den Hintergrund“ (Oo. S.53) gewagt, da ihm die Vorstellung, „ein guter und bewußter Staatsbürger“ (Ss. S.56) zu sein, ebenso widerstrebt wie den Protagonisten aus den ersten beiden Romanen. Ähnlich wie Ferrer, Arlecq und Paasch möchte auch er „in einer Zeit, wo das genormte Leben am billigsten zu haben“ ist, „ganz tief in sich den Luxus fühlen, ein Eigenleben zu haben“ (Ss. S.91). Er sieht jedoch, genauso wie die anderen Hauptfiguren, keine Möglichkeit, sich in der gegebenen Gesellschaftsordnung selbst zu verwirklichen. Resigniert beschließt er daher, sich in seiner „Arche Noah“ zu verschanzen und in diesem „Versteck“ auszuharren, „bis es vorbei ist“ (Ls. S.9). Chico hat sich demnach dazu entschlossen, „sein Leben bei der Beobachtung des dialektischen

⁴⁰⁵ Im Fortsetzungsroman *Die Väter im Kino* geht Chico eingehender auf die gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten in seinem Land ein und erklärt in diesem Kontext ausführlicher, weshalb er diese nicht gutheißen kann. Zur system- und gesellschaftskritischen Komponente des Fortsetzungsromans siehe S.175ff.

Umwandlungsprozesses zu verbringen, bei dem aus Idealen Enttäuschung wird“ (Oo. S.246).

C. *Alexanders neue Welten*

Die labyrinthische Schreibstrategie und das Spanische als ‚Katalysator‘

Der fiktive Autor und Erzähler Dr. Retard befindet sich in einer ähnlich prekären Lebenssituation wie Chico, doch FRIES sieht auch in *Alexanders neue Welten* gänzlich davon ab, explizit auf diese „private Misere“⁴⁰⁶ einzugehen. Er greift bei der Konzeption des Werkes bewusst auf die Strategie des *Luft-Schiff*-Romans zurück und verzichtet aus Zensurgründen darauf, Alexander Retard als Protagonisten auszuweisen. Er führt diese Figur stattdessen als den Verfasser des „beiliegenden Konvoluts“ (A. S.10) ein⁴⁰⁷ und lässt Retard in der als Einleitung dienenden *Mitteilung für eine Akademie* demonstrativ erklären:

„Dies, Herr Präsident, Freunde, Mitglieder und Genossen des Hohen Hauses, ist das Dokument *und* die Dokumentation einer Niederlage. Von keinem beauftragt, das Leben unseres ehemaligen Mitarbeiters an der Sektion Aufklärung, Dipl. phil. Ole Knut Berlinguer, zu rekonstruieren, geriet die Arbeit mitunter in einen poetischen, fiktionalen Wahn“ (A. S.9).

Mit diesem Kunstgriff lenkt FRIES nicht nur das Interesse des Lesers und des Zensors gezielt auf die (angebliche) Hauptfigur Berlinguer. Er fordert den Rezipienten überdies auch auf, den Ausführungen des fiktiven Autors konzentriert zu folgen, da Retard zu literarischen und phantastischen Ausschweifungen neigt. Dieser Rat bewahrheitet sich bereits im ersten Kapitel, das mit einem Fremdwort und einem „Spiel mit Zitaten“ (A. S.14) beginnt⁴⁰⁸, und erweist sich im Romanverlauf als wertvoller Hinweis.

Retard, der „kein Talent für konkret-kausale Fabeln“⁴⁰⁹ besitzt, stellt die Geduld des Lesers schnell auf die Probe. Er übernimmt und modifiziert die äußerst komplexe Struktur des *Persiles*-Romans, sieht sich demzufolge dazu berechtigt, die Handlung

⁴⁰⁶ FRIES 1985b, S.96.

⁴⁰⁷ Retard unterzeichnet nicht nur die *Mitteilung für eine Akademie* (A. S.10) sondern auch die Widmung „für Franziska Erlenbach, Anstifterin und Dama Duende dieser Seiten“ (A. S.11). Nach der romanimmanenten Logik weist er sich damit als Autor des Werkes aus.

⁴⁰⁸ Siehe A. S.13f.

⁴⁰⁹ EBERT 21.08.1983.

permanent zu unterbrechen und in lange Exkurse abzuschweifen. Um die Persönlichkeit des Frauenkenners Berlinguer treffend und authentisch darzustellen, gibt er seitenweise die Aussagen der befragten Zeugen wieder, adaptiert zudem mehrere Stoffvorlagen des Don Juan-Mythos. Darüber hinaus verwendet Retard wiederholt spanische Redewendungen⁴¹⁰, verweist unentwegt auf Kunstwerke und zitiert ausgiebig aus wissenschaftlichen und literarischen Schriften. Sein Werk weist eine derart „labyrinthische Komplexität“⁴¹¹ auf, dass ein kontinuierlicher Erzählfluss gar nicht entstehen kann, und GRAMBOW infolgedessen von einem „konzeptionellen Interruptus“⁴¹² spricht.

FRIES (über-)fordert den Leser und den Zensor mit Retards kompliziertem Darstellungsstil dermaßen, dass diese schnell dazu tendieren, die ausschweifenden Ausführungen des fiktiven Autors nur noch zu überfliegen. Lässt sich der Rezipient indes nicht von dem „Labyrinth aus Verweisen, Andeutungen, Zitaten“⁴¹³ abschrecken, besitzen die spanischen Elemente dieselbe ‚katalytische‘ Wirkung wie im *Luft-Schiff*: In dem Glauben, der Roman behandle die ‚Mühen und Leiden‘ des „auf einer Reise verschollenen Don Juan“ (A. S.393), konzentriert sich der Leser anfänglich auf den explizit als Hauptfigur ausgewiesenen Berlinguer. Bemüht, diesen Protagonisten innerhalb des ausufernden „Spiel mit Zitaten“ (A. S.14) lesend zu finden, versucht er, den literarischen Verweisen nachzugehen. Retards permanente „Späße mit Hintergrund“ (A. S.47) erschweren das Textverständnis jedoch derart, dass der Leser sich schnell fragt, weshalb die Arbeit an den „Berlinguer-Papieren“ (A. S.338) in einem „poetischen, fiktionalen Wahn“ (A. S.9) ausgeartet ist. Das Interesse für die Figur des fiktiven Autors und Erzählers ist damit geweckt, und der neugierige Rezipient entdeckt nun auch die ‚versteckten Hinweise‘, die auf den ‚wahren Protagonisten‘ hindeuten.

⁴¹⁰ Neben dem Spanischen greift Retard auch auf weitere Fremdsprachen zurück wie bspw. das Französische, Englische oder Italienische. Im Anhang fügt er zwar eine *Übersetzung fremdsprachiger Textstellen* (A. S.407ff) an, doch diese ist unvollständig und erweist sich daher für das Verständnis der betreffenden Passagen als unzulänglich.

⁴¹¹ NAUSE 2003, S.390.

⁴¹² GRAMBOW 1991b, S.186.

⁴¹³ SCHÜTTE 12.10.1983.

Die erste Anspielung auf die Bedeutsamkeit des Dr. Retard findet sich bereits vor Beginn des eigentlichen Werkes. Dem Roman *Alexanders neue Welten* ist ein Passus aus MOLIÈRES Komödie *Dom Juan* vorangestellt, in dem der Diener Sganarelle erklärt: „Madame, schuld an unserer Abreise sind die Eroberer, Alexander und die anderen Welten“ (A. S.5). Der fiktive Autor hat, so gibt er im Anhang an, den Auszug gewählt, da ihn „das Wort Alexander in diesem Zitat bestach“. Er „mußte es ins Spiel bringen, zur Verwirrung der gelehrten Kollegenschaft“ (A. S.388). Im Verlauf des Romans erweist sich dieses Eingangszitat als erster „Spaß mit Hintergrund“ (A. S.47). Die zitierte Passage aus Sganarelles Theaterpart dient nicht der Verunsicherung der Leserschaft, sondern ist vielmehr ein gezielt platzierter Hinweis auf die Person des fiktiven Autors. Dieser identifiziert sich, wie der aufmerksame Leser sukzessive realisiert, mit der in allen verwendeten Versionen des Don Juan-Stoffs existenten Dienerfigur. Berlinguer hat ihm diese Rolle zugewiesen und ihn damit indirekt beauftragt, seine „pasos und passionen getreulich“ (A. S.235) zu registrieren. Indem Retard sein Werk in Analogie zu den „Leporello-Büchern“ (A. S.42) aus der Oper *Don Giovanni* als „Berlinguer-Bücher“ (A. S.294) und „Berlinguer-Papiere“ (A. S.338) bezeichnet, erinnert FRIES den Leser mehrfach an dessen Autorenschaft. Er rückt den fiktiven Autor dadurch, wenn auch nur vorübergehend, in den Vordergrund der Handlung und fordert den neugierigen Rezipienten indirekt auf, diesen nicht gänzlich außer Acht zu lassen.

Auch der Rekurs auf die Struktur des Werkes *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* dient einem ähnlichen Zweck. FRIES greift bewusst auf CERVANTES' Musterroman zurück und modifiziert dessen Aufbau dergestalt, dass, im Gegensatz zum Original, ein Erzähler notwendig wird. Er lässt sodann den fiktiven Autor die Aufgabe der Mittlerinstanz übernehmen und bringt ihn dergestalt in das Romangeschehen ein. Retard wird damit zu einer Figur seines eigenen Werkes, und in seiner Funktion als Erzähler ist er stets präsent.

Diese mittelbaren Verweise auf den ‚wahren Protagonisten‘ stehen im eklatanten Widerspruch zu Retards, kurz nach Romanbeginn, geradezu demonstrativ verkündeter Erklärung:

„Wenn hier einer etwas über O.K. Berlinguer sagen kann, bin ich es. Ich will an dieser Stelle nichts über unsere langjährige Freundschaft mitteilen; ich müßte dann zuviel über mich selber erzählen“ (A. S.25).

Obgleich sich der fiktive Autor explizit weigert, konkrete Angaben zu machen, hofft der außerfiktionale Urheber, dass der Rezipient sich von dieser Zurückhaltung nicht irritieren lässt. FRIES erwartet, dass der Leser Alexander Retard als den Titelhelden des Romans *Alexanders neue Welten* erkennt und demgemäß als den ‚wahren Protagonisten‘ des ‚beiliegenden Konvoluts‘ betrachtet. Er spekuliert darauf, dass der Rezipient sich im Leseverhalten von der ‚Dummheit seiner Zensoren‘ unterscheidet, die ‚versteckte Absicht‘ erfasst und diese nicht als ‚undeutbaren Rest‘ einfach überliest.

Der ‚wahre Protagonist‘ Dr. Alexander Retard

FRIES´ ‚versteckte Absicht‘ (A. S.99) ist, das ausgesprochen tragische Schicksal des Dr. Alexander Retard auf sublimen Art darzustellen. Seine bisherige Thematik beibehaltend, präsentiert er dem aufmerksamen Leser erneut eine Figur, deren unbedingter Anspruch auf Selbstsein sich in der DDR nicht realisieren lässt.

Bei genauerer Betrachtung erweist sich der fiktive Autor und Erzähler des Romans *Alexanders neue Welten* als ebenso kritischer Zeitgenosse wie die Protagonisten aus den vorherigen Werken. Ähnlich wie Ferrer, Arlecq, Paasch und Chico beobachtet auch Retard die gesellschaftliche und politische Entwicklung seines Landes mit äußerster Skepsis, sieht sich jedoch nicht in der Lage, aktiv für eine Verbesserung der Verhältnisse einzutreten. Da er sich zur Untätigkeit verdammt und zur Anpassung genötigt fühlt, zieht er sich weitgehend aus der Gesellschaft zurück und sucht Zuflucht in seiner Wohnung. Dieses Zuhause, das Retard als ‚alexandrinisches Gehäuse‘ (A. S.85) bezeichnet, gleicht Chicos ‚Arche Noah‘. Es ist ein ‚Versteck‘ (Ls. S.9) vor der Außenwelt, eine schützende Hülle. Dort kann sich ‚der täglich auf den Kopf gestellte, nicht mehr ganz junge Aufklärungsforscher‘ sicher und geborgen fühlen, darf, wie er selbst sagt, zumindest vorübergehend einfach nur ‚Mensch sein‘ (A. S.84).

Retard, der die ‚kümmerliche Gegenwart als ungenügende Realität erkennt‘ (Ls. S.375) hat, fällt es zusehends schwer, ‚sein Leben bei der Beobachtung des dialektischen Umwandlungsprozesses zu verbringen‘ (Oo. S.246). Er kann nicht länger

stillschweigend abwarten, „bis es vorbei ist“ (Ls. S.9), er muss seinem Unmut Ausdruck verleihen. Als sein Freund spurlos verschwindet, und er die Gründe für Berlinguers plötzliche Abreise zu eruieren beginnt, erkennt er, dass diese biographische Rekonstruktion für ihn eine Möglichkeit bietet, unbeschadet Kritik zu üben. Die „versteckte Absicht“ (A. S.99) des Dr. Retard ist somit, die Rekonstruktion von Berlinguers Verschwinden gezielt auszunutzen, um dergestalt unterschwellig die in der DDR herrschenden Zustände zu kritisieren.

Im Mittelpunkt von Retards Werk steht ein Mann, der dazu neigt, „emotional zu reagieren, vor aller Verstandsüberlegung“ (A. S.34), und der für seine nonkonformistische Haltung bekannt ist. Berlinguer hat sich, so lässt sich aus Retards Andeutungen schließen, nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges bewusst für die neu gegründete DDR entschieden, da er den Kommunismus als Chance begriff. In den folgenden Jahren wurden seine Erwartungen und Hoffnungen an den Staat jedoch enttäuscht. Ernüchert begann er damals, sich intensiver mit dem Gedankengut der kommunistischen Intellektuellen Prags zu befassen. Als er im „Frühjahr 68“ in die Hauptstadt der Tschechoslowakei reiste, kam es zu einem Treffen mit dem Wissenschaftler und Schriftsteller RADOSLAV SELUCKÝ⁴¹⁴. Dieser entwarf bei einem gemeinsamen Essen sein „Reformmodell“ und es fielen „Schlagworte“⁴¹⁵ wie „profilierter Alternative zum stalinistischen Dirigismus“ oder „Desintegration des *homo oeconomicus*“. Die nun einsetzende Diskussion zwischen „Selucký und seinen Freunden“ kreiste um den „tschechischen Traum von der menschlichen Gemeinschaft gleichberechtigter und freier Individuen“ (A. S.39). Berlinguer beteiligte sich rege an

⁴¹⁴ SELUCKÝ gehört jener Generation an, die sich nach dem Krieg für den Kommunismus begeisterte und im Verlauf der Jahre einen Prozess der Desillusionierung erfahren hat. Er kritisierte, gemeinsam mit anderen Intellektuellen wie OTA ŠIK, LADISLAV MNACKO und PAVEL KOHOUT, als Erster die in Prag herrschenden Zustände. Auf sein „1969 veröffentlichtes Büchlein“ (A. S.40) *Reformmodell ČSSR. Entwurf einer sozialistischen Marktwirtschaft oder Gefahr für die Volksdemokratien?* wird in *Alexanders neue Welten* angespielt. Zu SELUCKÝ siehe PRIESS, KURAL, WILKE 1996, S.25ff; WOLLE 2004, S.58ff.

⁴¹⁵ Der fiktive Autor verzichtet aus Angst vor Repressalien darauf, dass politisch äußerst brisante Gespräch vollständig wiederzugeben. Er erklärt, dass er der auf Tschechisch geführten Unterhaltung nicht folgen konnte und sich daher nur an die von Berlinguer übersetzten „Schlagworte“ (A. S.39) erinnert. Retard überlässt es somit dem interessierten Leser, die Konversation selbstständig zu rekonstruieren.

dieser Debatte. Einige Monate später, im „August 68“, wurde er aus der Berliner Akademie fristlos entlassen.

Diese Kündigung fällt mit der gewaltsamen Beendigung der als ‚Prager Frühling‘ bezeichneten Reformversuche der Kommunistischen Partei der ČSSR zusammen. Retard erwähnt diesbezüglich, dass sich „der Hohe Rat“ damals durch „die Not der Verhältnisse zu klaren Entscheidungen“ (A. S.26) gezwungen sah⁴¹⁶. Er suggeriert damit, dass Berlinguer nicht nur mit dem von DUBČEK propagierten „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“⁴¹⁷ sympathisierte⁴¹⁸, sondern seine politische Überzeugung auch öffentlich vertreten hat. Die „Instinktlosigkeit eines Mannes, der immerhin jahrelang Gelegenheit hatte, die Grundlagen der französischen, ja der europäischen Aufklärung zu studieren“, führte somit zu Berlinguers Entlassung.⁴¹⁹

Besagter Kündigungsgrund ist, so geht aus der *Mitteilung für eine Akademie* hervor, den Mitgliedern des „Hohen Hauses“, denen Retards Werk zur Prüfung vorliegt, bekannt. Sie wissen von der rückhaltlosen Offenheit ihres ehemaligen Mitarbeiters⁴²⁰ und werden daher, so hofft der fiktive Autor, Berlinguers in die Rekonstruktion eingeflochtene Kritik lediglich als weitere „Instinktlosigkeit“ (A. S.33) werten.

In den von Retard transkribierten Tonbandaufnahmen findet sich ein markantes Beispiel für diese, von der Akademie beanstandete, unverblünte Direktheit. Berlinguer greift in seinen Aufzeichnungen ungeniert ein politisch äußerst brisantes Thema auf und geht mit unverhohlenem Spott auf die Ereignisse des 13. August 1961 ein. Er berichtet, dass sein Schwiegervater an der Abriegelung des Berliner Westsektors beteiligt gewesen ist,

⁴¹⁶ In der DDR werden die von DUBČEK nach seiner Wahl zum Ersten Sekretär der Kommunistischen Partei (05.01.1968) eingeleiteten politischen und wirtschaftlichen Reformen missbilligt. Genauso wie die KPdSU attackiert auch die SED den Kurs der tschechoslowakischen Genossen von Anfang an als konterrevolutionär und friedensgefährdend. Da eine Ausbreitung des ‚Prager Reformkommunismus‘ auf den deutschen Staat befürchtet wird, veranlasst die SED, dass sich die Nationale Volksarmee an der Niederschlagung des ‚Prager Frühlings‘ beteiligt (20./21.08.1968). Die daraufhin aufkommenden Proteste in der DDR werden durch die Sicherheitsorgane der Regierung unterdrückt. PRIESS, KURAL, WILKE 1996, S.25ff; WOLLE 2004, S.58ff.

⁴¹⁷ DUBČEK 1993, S.171.

⁴¹⁸ ZENKE 20.02.1984.

⁴¹⁹ HAASE 2001, S.42.

⁴²⁰ In diesem Kontext deutet Retard an, dass Berlinguer im August 1968 von seinen Kollegen denunziert wurde. Siehe A. S.55.

„obschon er lieber an diesem sonntag seine tomaten am strauch gezählt hätte“ (A. S.170), und beschreibt die Lage am Potsdamer Platz,

„über den die militärposten in ihren geländewagen karjohlten, die flintenläufe in den hohen berliner himmel haltend, bis in die nacht, kahl der platz, alle passanten, schieber und befreier weggefegt, die stadt zeigte ihren krötenbauch, dieser tag spaltete den Leviathan in zwei teile“ (A. S.174).

Die in den Folgetagen errichtete Grenzanlage bezeichnet Berlinguer nicht nur spöttisch als „weltwunder vom dreizehnten august“ (A. S.174) und „grande chose“ (A. S.171). Er weist Retard auch darauf hin, dass die Berliner Mauer, „von der anderen seite“ aus betrachtet, „einen peinlichen eindruck macht“ (A. S181). Mit ihren „rissen und spalten, grasverhangenen löchern“ wirkt sie „nicht so standhaft“ (A. S.172), sondern scheint vielmehr ein „bestandteil der straßenkunst“ (A. S181) zu sein.

In diesem Kontext erinnert sich Berlinguer auch daran, dass an jenem Sonntag eine Freundin seiner Frau aus der Weststadt bei ihnen Zuflucht suchte, da sie, „wie die maus in der fabel, das loch in der mauer nicht hatte finden können“. Er erklärt, dass „die geteilte stadt“ ihm an diesem Abend „zwei frauen ins bett legte“, und führt sodann detailliert aus, wie er Bärbel und Anne gleichzeitig verführte. In der Manier eines Don Juan begann er, „die zwillinge dieser durchgerissenen stadt wie eine frau zu behandeln“, „bediente öfter den gast als die angetraute hälfte, brachte dennoch wohlklang zustande aus beiden kehlen“. Dies, so resümiert er, „war ja ohnehin eine ausnahmesituation“, „eine von staatspolitik entbundene erotik“ (A. S.177f).

Bei der Darstellung jener Nacht überlagert Berlinguer seine Beschreibung der Sexualpraktiken gezielt mit Anspielungen auf die Situation in der Grenzstadt Berlin:

„Anne [...] schob ihre hand hinüber, ohne Berlinguer zu berühren, so daß ich jetzt erst überlief, der minen und spanischen reiter nicht achtend, mich auf diesen teil der stadt werfend, Annes hand, die mit den krausen haaren der ausgesperrten spielte, unter mir begrabend, so daß es war, als führte Annes hand mich in den unterirdischen gang, der aller grenzen spottete, und so war es wohl auch gewollt von Anne, und immer, wenn wir uns später an diesen besonderen moment erinnerten, brach die alte lust aus, das feuer, das durch die straßen der stadt lief und vor dem nun Bärbelchen floh, hinüber in den vom feuer verschonten teil, sich hinter brandmauern versteckend, daß ich sie mit gewalt zurückholen mußte, doch schon ward ich in haft genommen, und ein alter traum Annes schien sich in diesem augenblick zu verwirklichen, mich zu besitzen“ (A. S.180).

Diese Schilderung der Ereignisse des 13. August 1961 gleicht, aus Sicht der Akademie betrachtet, einer hochgradigen Provokation, und aus diesem Grund transkribiert Retard

die Tonbandaufzeichnungen auch. Der fiktive Autor führt, indem er diese polemischen Aussagen in sein Werk integriert, seinen Arbeitskollegen Berlinguers politische „Instinktlosigkeit“ deutlich vor Augen. Auf diesem Wege gelingt es ihm, die Aufmerksamkeit des Hohen Hauses ausschließlich auf den ehemaligen Mitarbeiter und auf dessen provokante Äußerungen zu lenken.

Dieser bietet mit seinen Tonbandaufnahmen in der Tat genügend Anlass zur Verärgerung. So lässt er sich bspw. geradezu genüsslich über eine der Angehörigen des nach Kuba entsandten Modeensembles der DDR aus. Er bezeichnet das Mannequin Issy abschätzig als „blondes kuhmädchen“ (A. S.204), macht sich über dessen provinzielle Herkunft und dialektal gefärbte Aussprache lustig⁴²¹. In diesem Zusammenhang erwähnt er außerdem, dass die junge Frau „ohnehin nicht viel zu sagen“ hat, da sie „nicht zum reden ausgebildet“ wurde, „sondern für ein lächeln auf dem laufsteg“ (A. S.211). Diese „gute erziehung zum weltniveau“ stammt, wie Berlinguer belustigt erklärt, aus dem „modeinstitut“ (A. S.194) der DDR.

Auf ähnlich provokante Weise äußert er sich auch zu Dr. Wohlgemuth, den er ironisch als „leitenden biedermann“ (A. S.196) beschreibt. Spöttisch zweifelt er die Führungsqualitäten des Delegationsleiters an, stellt ihn als unsicher und entscheidungsschwach dar⁴²². Darüber hinaus zieht er dessen Absicht, in Kuba eine Modenschau zu präsentieren, ins Lächerliche, indem er anmerkt: „im bauch der maschine befindet sich eine winterkollektion für die kommende eiszeit auf den antillen“ (A. S.186).

Auch die für den Staat arbeitenden Dolmetscher werden in den Kassettenaufnahmen negativ abgebildet und scharf kritisiert. Berlinguer bezeichnet seine Kollegen abfällig als „restprodukte aus globalen klassenkämpfen“ und erklärt, dass diese zwar „lauter gestanzte kapazitäten“ sind, doch „ihre front- und nachrichtendienstterfahrungen zu kaschieren“ haben. Bei manchen von ihnen bricht, so führt er aus, manchmal der „alte front- und kolonialgeist“ aus, und dann erzählen sie

⁴²¹ Siehe A. S.211.

⁴²² „Dr. Wohlgemuth, schien sich zu fragen, ob wir hier, halb gestrandet, fotografiert werden sollten, aber da war keiner, den er hätte fragen können“ (A. S.196).

„wohl auch, das stullenbrot von zu hause dabei verkrümelnd, wie sie den finger an der spalte gehabt hätten [...] von negerkellnerinnen und indonesischen dienstmädchen im zarten alter von dreizehn jahren“ (A. S.208).

Berlinguer beendet seine Darstellung mit den bissigen Worten: „Da hatten sie ihre überredungslaute üben können, die ihnen jetzt der außenhandel gutschrieb“ (A. S.208).

Diese originalen Aussagen der Tonbandaufzeichnungen werden im Verlauf des Werkes durch weitere kritische Kommentare ergänzt, an die sich der fiktive Autor erinnert und die er sodann beiläufig thematisiert. Retard entsinnt sich bspw. daran, dass es bei der Geburtstagsfeier zu einem Disput zwischen Berlinguer und einem seiner Freunde, Piet Hagen, gekommen ist. Bei dieser im Anhang nachgestellten Diskussion vertritt Hagen die Ansicht, dass die DDR „ideal für einen modernen Roman“ sei, da dieser Staat „das einzige Land in Europa ist, wo alles gleichzeitig geschieht“. Berlinguer gibt in diesem Kontext zu bedenken, dass die „Leute“, genauso wie die Leser, es lieber „hintereinander haben, in dosierten Fortsetzungen, überschaubar“. Er begründet seine Meinung, indem er darauf hinweist, dass man für ein solches „Nebeneinander von Steinzeit und Fast-schon-Kommunismus eine ungeheure Einsicht“ benötige. Retard und ein anwesender chinesischer Geschäftsträger versuchen, den aufkommenden Streit sogleich zu schlichten, doch Hagen stört sich an dem gewählten Begriff „Steinzeit“. Berlinguer schlägt daraufhin alternativ den Terminus „Eiszeit“ vor, und der fiktive Autor, der diese Debatte ohnehin nur im Anhang thematisiert, bricht an dieser Stelle seine Darstellung kommentarlos ab.

Obschon Retard nicht erklärend auf den Standpunkt des Freundes eingeht, wird aus der Textpassage ersichtlich, dass dieser die Situation, in der sich die DDR Ende der 70er Jahre befindet, nicht gutheißt. Berlinguer gibt mit seiner Replik zu verstehen, dass die Regierung sich zwar um die Umsetzung der kommunistischen Ideologie bemüht, die Bevölkerung sich aber in einer Lage befindet, die der ältesten Stufe der menschlichen Kulturentwicklung gleicht. Mit seinem Alternativvorschlag „Eiszeit“ (A. S.392) deutet er wiederum an, dass der in Ostdeutschland herrschende Zustand mit einem frostigen, kühlen Klima einhergeht, das die Entstehung eines neuen, weiterentwickelten Lebens verhindert.

Die Gründe, die Berlinguer zu einer derart vehementen Kritik veranlassen, werden in dem Kapitel *Zwei berliner Bürger und ihre Dame* angedeutet. Der fiktive Autor gibt hier ein Gespräch wieder, bei dem der Freund die Mitarbeiter der Sektion Aufklärung an der Berliner Akademie mit Akteuren vergleicht. Berlinguer begründet die hergestellte Analogie, indem er erklärt, dass sich die Pléiade „ohne die Kulisse einer vorgefaßten Bedeutung gar nicht verständlich machen“ könne. Die Mitglieder der Akademie sind, so führt er aus, „Sänger der drei Worte Freiheit Gleichheit Brüderlichkeit“, die „inhaltsschwer von Munde zu Munde gehen“. Die Ideale der französischen Revolution, die das Erbe der Aufklärung darstellen, erweisen sich jedoch, seiner Ansicht nach, als „hohler Zauber“. Sie sind lediglich „Worte, Werte, Begriffe“, die „von Generation zu Generation als Alibi weitergereicht“ werden, „weil sie vernünftig klingen“. „Und wie Hegel gesagt hat“, zitiert er nun: „Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig“. Berlinguer weiß, dass sich mit diesem „skandalösen Satz“⁴²³ jeder Status Quo rechtfertigen und jede historische Entwicklung im Nachhinein legitimieren lassen.⁴²⁴ Ihn empört dies, denn mit „der Macht der Geschichte“ wird alles bewiesen, „wo es doch darauf ankäme, die Welt als Spiel neu aufzubauen“ (A. S.267f). Retard, der mit dem Freund einer Meinung ist, seine Kollegen und die eigene Arbeit an der Akademie aber verteidigen möchte, erinnert ihn an folgendes:

„Auf ihrem Höhepunkt war die Aufklärung sensualistisch, mein Lieber. Kein mechanischer Materialismus. Das Primat der Praxis in allem. So auch heute“ (A. S.268).

Er versucht, Berlinguer von dem innewohnenden Potential der Pléiade zu überzeugen, und expliziert, dass seine Sektion, „auch wenn der Mensch unvernünftig, irrationalistisch wäre“, die „Hoffnung in die Welt“ tragen könnte. In seinen Ausführungen über den zu übermittelnden „Glauben an die Unzerstörbarkeit des Menschen“ wird er jedoch von dem Freund unterbrochen, der diese sinnentleerten Worthülsen nicht hören möchte. Berlinguer hält sich demonstrativ die Ohren zu und verkündet:

⁴²³ SCHNÄDELBACH 1993, S.12.

⁴²⁴ SEO 2004, S.131.

„Historisch Begriffe, die über Jahrhunderte in den Worten eingeschlafen sind. Das lockt keinen Hund mehr hinterm Ofen hervor. Hier, wo du gehst und stehst [...], gilt der nackte Pragmatismus“ (A. S.268f).

Er spricht damit der Sektion Aufklärung jegliche Wirkungsfähigkeit ab und erklärt, dass er aus diesem Grund vor Jahren aus der Akademie „weggelaufen“ (A. S.269) ist.

Provokant setzt er hinzu:

„Wenn ich heute eure Publikationen lese, muß ich mich hinterher ein paar Stunden damit erholen, die nächstbeste Votze zu betrachten, aus der Nähe, verstehst du, oder ich renne in die erstbeste Peep-show auf der anderen Seite dieser Stadt [...] und betrachte mir diese nackte Göttin, die weder von Hegel noch von Marx je etwas gehört hat“ (A. S.269).

Berlinguer ärgert sich, so kann geschlussfolgert werden, dermaßen über die „eingeschlafenen Begriffe“ (A. S.269) der Pléiade, weil sich die DDR in dem Zustand des „Nebeneinanders von Steinzeit und Fast-schon-Kommunismus“ befindet. Seiner Meinung nach ist die Bevölkerung der DDR mit dieser Situation gänzlich überfordert. Sie verfügt nicht über die benötigte „ungeheure Einsicht“ (A. S.392), um die Lage des Landes einschätzen zu können. Die Akademie hingegen besitzt die notwendige Erkenntnis, denn sie beschäftigt sich intensiv mit der Aufklärung, in deren humanistischen Tradition der Kommunismus steht.⁴²⁵ Die Mitarbeiter der Pléiade sind jedoch nicht in der Lage, diese Kenntnisse effektiv zu vermitteln. Die einst „inhaltsschweren“ Worte „Freiheit Gleichheit Brüderlichkeit“ haben daher ihren Sinn verloren. Sie werden nur noch „als Alibi“ weitergeben, „weil sie vernünftig klingen“ und den Status Quo legitimieren.

Diese unentwegte Verwendung der sinnentleerten „Worte, Werte, Begriffe“ hat in der DDR, so Berlinguer, dazu geführt, dass unter der Bevölkerung nur noch der „nackte Pragmatismus“ (A. S.267ff) gilt. Da für die unaufgeklärten Bürger die Entwicklung ihres Staates nicht „übersehbar“ ist, richten sie ihr Denken und Handeln ausschließlich nach dem praktischen Nutzen aus. Ihnen mangelt es an der „ungeheuren Einsicht“ (A. S.392), die es ermöglicht, die „Welt als Spiel“ (A. S.268) mit unendlichen Möglichkeiten zu begreifen. Die DDR ist derart in ihrer „marxistischen Gewissheit“⁴²⁶ erstarrt, dass in diesem Land nun lediglich der „ewige Krieg von Substantiven und

⁴²⁵ GEBAUER 2003, 308.

⁴²⁶ GUILLET 1997, S.169.

Verben, also von Dingen und Handlungen“ (A. S.270) herrschen kann. Auf dem Wege lässt sich das „Nebeneinander von Steinzeit und Fast-schon-Kommunismus“ (A. S.392) jedoch nicht überwinden. Aus diesem Grund kritisiert Berlinguer die Pléiade, die in Untätigkeit verharret, anstatt ihr Wissen weiterzugeben, damit „Hoffnung in die Welt kommt“ (A. S.268).

Seine Kritik zielt, obgleich er die Wirkungsunfähigkeit der Sektion Aufklärung beanstandet, nicht primär auf die Akademiemitglieder ab. Sie gilt vielmehr der Regierung, die „ein wenig mehr Sprachkritik“ (A. S.270) üben sollte. Historische Begriffe zu lancieren, reicht seiner Meinung nach nicht aus, um die Umsetzung der kommunistischen Ideologie voranzutreiben. Die regierende SED müsste aktiv Aufklärungs- und Überzeugungsarbeit leisten, doch die Parteimitglieder haben stattdessen einen „mechanischen Materialismus“ (A. S.268) etabliert. Diese Vorgehensweise enttäuscht Berlinguer, der sich einst bewusst für den „ersten sozialistischen Staat auf deutschem Boden“ (A. S.323) entschied und damit sein Vertrauen in die Regierung setzte. Ähnlich wie die Intellektuellen des ‚Prager Frühlings‘ ist auch er, so suggeriert Retard, im Verlauf der Jahre sukzessive desillusioniert worden. Er musste zudem im August 1968 lernen, dass selbst konstruktive Kritik in seinem Staat nicht gewünscht wird. Sein Beschluss, die DDR zu verlassen, ist demnach nicht nur auf private Motive zurückzuführen. Berlinguer ernüchert die politische Entwicklung des einst gewählten Staates derart, dass er nur noch „weg wollte, aus der Stadt, aus dem Land“ (A. S.25).

Retard, der Berlinguers Meinung hinsichtlich der DDR-Regierung teilt, verzichtet aus Angst vor Repressalien darauf, seine politischen Ansichten explizit zu äußern. Er wagt es nicht, selbst direkte Kritik an den Verhältnissen zu üben, doch er nutzt seine Position als Autor gezielt aus. Da er weiß, dass Berlinguer dänischer Staatsbürger ist und sich folglich sein „provokantes, amoralisches Verhalten“⁴²⁷ erlauben kann, weist er ihn als Protagonisten des „beiliegenden Konvoluts“ aus. Indem er den Freund in den Mittelpunkt des Werkes rückt und ihn sodann ausgiebig zitiert, kann er die Zustände in

⁴²⁷ BRUNS 1992, S.125.

seinem Land unbeschadet thematisieren. Er beruft sich bewusst auf Berlinguer, der für seine polemischen Aussagen nicht zur Rechenschaft gezogen werden kann.

Neben Berlinguers ausdrücklich als Zitate ausgewiesene Kritik lässt Retard die nonkonformistischen Ansichten des Freundes auch indirekt in das Werk miteinfließen. In den fiktiven *Alémno*-Kapiteln rekonstruiert er anhand der Tonbandaufzeichnungen und amtlichen Mitteilungen die Flugzeugentführung. Er beschreibt die Situation an Bord der gekaperten Maschine und die Lage der in Afrika Gestrandeten. Sein Augenmerk richtet er jedoch nicht auf die Darstellung des Tathergangs, sondern legt vielmehr Wert darauf, die Gedanken und Gespräche der Betroffenen en détail wiederzugeben.

Auf die Tonbänder rekurrierend, bildet er mehrere Dialoge ab, bei denen sich Issy, die Angehörige des ostdeutschen Modeinstituts, durch einfältige Bemerkungen selbst diskreditiert. Ihr Gesprächspartner Berlinguer, der verzweifelt versucht, eine interessante Konversation mit ihr zu führen, bemüht sich anfänglich noch um Geduld. Er ignoriert ihre von Unkenntnis zeugenden Kommentare⁴²⁸, sieht über Anmerkungen wie, „kannst du es nicht weniger umständlich erzählen“ (A. S.59), geflissentlich hinweg. Seine Ausführungen überfordern Issy allerdings derart, dass er sich angesichts ihrer unqualifizierten Repliken schließlich zu dem abschätzigen Urteil hinreißen lässt: „Du bist ja so dumm, daß ich befürchte, ich kann dir nie wieder eine Geschichte erzählen“ (A. S.65).

Retard veranschaulicht in seinem *Alémno*-Roman nicht nur, weshalb der Freund in den Kassettenaufnahmen über Issys „gute erziehung zum weltniveau“ (A. S.194) spottet. Er greift auch Berlinguers Kommentare zu dem „leitenden biedermann“ (A. S.196) Dr. Wohlgemuth auf und beschreibt diesen demgemäß als „schwerfälligen Mann von der Art älterer Biertrinker mit Neigung zu Eichendorff“ (A. S.389). In den *Alémno*-Kapiteln stellt er zudem Unterhaltungen dar, bei denen der Delegationsleiter von den drei Dolmetschern geradezu vorgeführt wird. Ugo, Luigi und Berlinguer spielen in diesen Dialogen stichwortartig auf literarische Werke an und verlieren sich unentwegt in einem „Spiel mit Zitaten“, dem ihr Vorgesetzter nicht folgen kann. Außerdem

⁴²⁸ Siehe A. S.14f, 23f, 59f, 62.

gebrauchen sie ein sehr ungewöhnliches Vokabular, verwenden fremdsprachliche Idiome sowie ausgefallene Ausdrücke, und „man muß zugeben“, so merkt der Erzähler an, „daß dies Dr. Wohlgemuth überfordert“ (A. S.13f). Trotz seiner zunehmenden Verwirrung bemüht sich der Delegationsleiter redlich, an den Gesprächen seiner Mitarbeiter teilzuhaben. Diese reagieren auf seine unbeholfenen Anmerkungen mit Schadenfreude und treiben ihn wiederholt in einen rhetorischen „Engpaß“ (A. S.63). Berlinguer und seinen Kollegen fällt es sichtlich schwer, Dr. Wohlgemuth als Konversationspartner ernst zu nehmen und entsprechend zu behandeln. Die drei können den Delegationsleiter auch nicht als Respektsperson betrachten, da dieser, wie in den *Alémmo*-Kapiteln augenfällig wird, keinerlei Führungsqualitäten besitzt.

Dr. Wohlgemuth zeigt sich, als die entführte Maschine in Port-au-Prince zwischenlandet, zutiefst bestürzt. Da „man ihn ohne Informationen darüber gelassen“ hat, „daß es rings um Cuba noch andere Staaten“ gibt, weiß er nicht, „welche diplomatischen Beziehungen zu Haiti“ (A. S.57) bestehen. Er kann daher die Situation nicht einschätzen und überlegt angestrengt, wie er sich im Falle einer Freilassung zu verhalten hat. Nach ihrer Landung in Alémmo agiert er ebenso wenig seiner Funktion entsprechend. Er versäumt es, den Dichter, der als Geisel zuerst den „unbekannten Boden“ betreten wird, zu instruieren und gibt ihm keine „allgemeine Botschaft“ mit. Als Nimos kurze Zeit später versehentlich erschossen wird, fasst der Delegationsleiter erstaunlicherweise „Vertrauen in die Situation“ und erklärt seinen Mitarbeitern zuversichtlich: „Die Feinde unserer Entführer können doch nur unsere Freunde sein“ (A. S.262f). Ähnlich unbeholfen fällt sodann auch seine Beurteilung ihrer Lage aus:

„Wenn es also noch ein junger Staat ist, erläuterte Dr. Wohlgemuth [...], der gerade erst seine Revolution begonnen hat und das Joch des Kolonialismus abschüttelt, dann wird er weder Zeit noch Platz für uns haben. Dann war, das ist doch klar, der Akt der Entführung unserer Maschine ein Akt der Sabotage, diesen Genossen hier Scherereien zu machen. Besondere Aufmerksamkeit für unsere Person können wir also kaum erwarten“ (A. S.303).

An den auf diese Ausführungen folgenden Reaktionen wird ersichtlich, dass die Mitarbeiter Dr. Wohlgemuth selbst in einer Notsituation nicht ernst nehmen und seinem Urteilsvermögen nicht trauen. Nottke spöttelt in Anwesenheit des Delegationsleiters

über dessen Erklärungsversuche⁴²⁹. Luigi und Ugo können ihre Belustigung nicht verbergen, ihnen „entlockt“ die entfachte Debatte ein „Grienen“ (A. S.303). Berlinguer wiederum übernimmt das Amt des Beraters und schlägt die einzuleitenden Schritte vor, die bei seinen Kollegen allgemeine Zustimmung finden. Da die Dolmetscher ihren Vorgesetzten die Entscheidungsgewalt abgenommen haben, würde diese gerne mit einem „Wenn und Aber“ kontern. Berlinguers Vorschlag zeigt jedoch, so sieht er ein, „Einsicht in die Verhältnisse“ und ist „somit eine revolutionäre Tat“, der er sich „ohne weiteres anschließen“ (A. S.304) kann. Am Ende des *Alémmo*-Romans wird augenfällig, weshalb Nimos Dr. Wohlgemuth nicht als „einen zweiten Staatsmann à la Clodio“ (A. S.309) betrachtet. Wie der Dichter erklärt, verkörpert die Romanfigur aus CERVANTES´ *Persiles* den „maliziösen Sprecher der Reisegruppe“, der „seiner boshaften Zunge wegen“ allgemeine Annerkennung findet. Der Delegationsleiter hingegen ist, laut Nimos, vielmehr der „Vertreter einer sanften Beschwichtigung“, „der jedoch immer nur sich selbst zuerst meint, weil er in einem tieferen Wasser als in dem seiner eigenen Seichtheit nicht schwimmen“ (A. S.154) kann.

Besagtes Urteil stammt, obgleich es explizit als Zitat gekennzeichnet ist, nicht von dem Dichter sondern von Retard. Dieser rekonstruiert den Hergang der Flugzeugentführung zwar anhand der Tonbänder und amtlichen Mitteilungen, doch die Beschreibung der Ereignisse ist nicht veristisch. Der fiktive Autor kreierte, indem er die verifizierbaren Fakten in seine Darstellung miteinfließen lässt, lediglich die Illusion eines authentischen Berichts. Seine Rekonstruktion ist jedoch, wie er durch die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘⁴³⁰ auch andeutet, ein Produkt seiner Phantasie und damit reine Fiktion. Die in den *Alémmo*-Kapiteln genannten Delegationsmitglieder sind demzufolge keine real existierenden Personen. Sie sind Kunstfiguren, die Retard in den fiktiven Rahmen seines Werkes einbindet und nach seiner eigenen Fassung agieren lässt. Die dargestellten Unterhaltungen, bei denen Issy und Dr. Wohlgemuth sich selbst desavouieren und von ihren Gesprächspartnern zusätzlich bloßgestellt werden, sind folglich frei erfunden.

⁴²⁹ „Womit wir endlich eine Erklärung hätten, sagte Nottke, und die Leiche, will ich mal sagen, gibt der Sache ja noch Gewicht und Glaubwürdigkeit“ (A. S.303).

⁴³⁰ Die Rekonstruktion der Flugzeugentführung trägt den Titel *Alémmo: Roman einer Entführung*.

Auch Berlinguers politische Vision, die im letzten Kapitel des *Alémno*-Romans kurz angerissen wird, entspricht nicht den Tatsachen, sondern ist von Retard „fiktioniert“ (A. S.81) worden. Als Berlinguer in Afrika Dr. Wohlgemuths Rede über „die Bedeutung des ersten sozialistischen Staates auf deutschem Boden“ übersetzt, scheint es, als trage er einen Text aus einem „verschollenen Buch“ vor. In seinen Ausführungen wird „zwar Berlin als die Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik“ (A. S.323f) genannt,

„aber doch mit den Worten beschrieben [...], als sei hier ein verschollenes Rom gemeint, eine Art Leuchtturm in der Finsternis, das seinen in der Fremde auf eine Rückkehr wartenden Bürgern wie ein Gral leuchtete - und nicht anders den europäischen Völkern, die sich danach sehnten, dem Joch paternalistischer Könige zu entkommen, der schändlichen Verkommenheit ihrer menschlichen Würde, dem elenden Geschäftssinn seiner Wucherer und Händler“ (A. S.324).

Anstatt Dr. Wohlgemuths Diskurs ins Portugiesische zu übertragen, erklärt der Dolmetscher „mit den Worten des Persiles-Romans von Cervantes“, wie er sich die „revolutionäre Existenz“ der DDR vorstellt. Der Staat, den Berlinguer für seine begeisterten Zuhörer skizziert, ist der kommunistischen Ideologie gemäß aufgebaut. Die sozialen Unterschiede zwischen den Menschen sind aufgehoben, und die Bevölkerung wird weder von einem kapitalistischen Wirtschaftssystem noch von einer despotischen Regierung unterdrückt. Die Bürger leben den Idealen der Aufklärung entsprechend mit „menschlicher Würde“, und ihr Land wirkt auf Außenstehende wie „eine Art Leuchtturm in der Finsternis“ (A. S.324).

Diese Darstellung lässt sich als Fortsetzung jener Unterhaltungen betrachten, bei denen Berlinguer massive Kritik an dem Zustand der DDR, an dem „Nebeneinander von Steinzeit und Fast-schon-Kommunismus“ (A. S.392), geübt hat. Der fiktive Autor greift somit bei der Konzeption des *Alémno*-Romans gezielt auf die Meinungsäußerungen des Freundes zurück. Er entwirft seine Figuren dergestalt, dass sie mit Berlinguers Vorgaben übereinstimmen und in ihren Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen den realen Personen gleichen, die dieser vorab beschrieb. Dergestalt kann Retard die in den *Alémno*-Kapiteln enthaltene Kritik, die er als Urheber selbst zu verantworten hat, absichern. Sollte seine Beschreibung der Delegationsmitglieder beanstandet werden, muss er keine Sanktionen befürchten. Er kann auf Berlinguers Aufnahmen und

wirklichkeitsgetreuen Aussagen verweisen und erklären, dass die bemängelte Darstellung auf den Eindrücken eines Augenzeugen basiert.

Die Gründe, die den fiktiven Autor zu derartigen Vorsichtsmaßnahmen veranlassen, werden in *Alexanders neue Welten* zwar nicht explizit genannt, doch bei einer vertieften Lektüre finden sich Andeutungen, die Retards offensichtliche Zurückhaltung erklären: Retard hat sich, so lässt sich rekonstruieren, nach Kriegsende bewusst für eine Assistentenstelle an der Sektion deutsch-französische Aufklärung der Berliner Akademie entschieden. Er interessierte sich für das achtzehnte Jahrhundert, da ihn der „größte Versuch der Menschheit, sich selbst zu denken und denkend voranzubringen“ (A. S.74), faszinierte. Bemüht, „die Aufklärung unter den Massen“ (A. S.70) zu verbreiten, widmete er sich engagiert seinen „wissenschaftlichen Aufgaben an der ideologischen Front“ (A. S.10). Damals war er überzeugt, dass die „kritische Auseinandersetzung mit der Aufklärung für die Herausbildung und Durchsetzung des sozialistischen Bewußtseins“ (A. S.68) von immenser Bedeutung ist. Er wollte mit seiner Forschung einen Beitrag leisten und den „Menschen zu einem allseits aufgeklärten, sich selbst mündig sprechenden Wesen“ (A. S.160) erziehen.

Diese angestrebte „Verwirklichung der Philosophie“ hat ihn jedoch, so geht aus seinen Andeutungen hervor, „zeitweilig die Freiheit gekostet“. In den „fünfziger Jahren“ geriet er derart „in Konflikt mit den Gesetzen seines Staates“ (A. S.318), dass er zwei Jahre auf „dem Hohen Asperg“ (A. S.76) verbringen musste. Wie diese Anspielung auf den Musiker und Schriftsteller SCHUBART bereits suggeriert⁴³¹, ist Retards Inhaftierung politisch motiviert gewesen. Er hatte nach der Gründung der DDR erwartet, „daß man gleich mit der Deklaration der Menschen- und Bürgerrechte von 1789 würde anfangen können“. Die Regierung baute aber den „neuen Staat von unten nach oben“ (A. S.318) auf, und Retard, der seine Enttäuschung öffentlich äußerte, wurde verhaftet und musste „eine Art Parteischule“ durchlaufen. Seine Gefängnisstrafe ist, so merkt er sarkastisch an, in „mancher Hinsicht eine Art Quarantäne für voreiliges Denken“ gewesen, eine

⁴³¹ CHRISTIAN FRIEDRICH DANIEL SCHUBART wird 1777 aufgrund seiner Polemik gegen den Herzog KARL EUGEN VON WÜRTTEMBERG verhaftet. Die nächsten zehn Jahre verbringt er eingekerkert in der Festung Hohenasperg. STREITBERGER 2001, S.81ff.

„Auszeichnung, daß man im Denken (und Sagen) ernst genommen wurde von der Gesellschaft“ (A. S.76).

Zu den in der Haftanstalt Bautzen verbrachten Jahren äußert sich der fiktive Autor nur indirekt. Als er anlässlich des Hispanistenkongresses in Reykjavik einen Aufsatz über das Reisemotiv im *Persiles*-Roman verfasst, geht er auch auf das Schicksal des Literaten CERVANTES ein. Dieser wurde, wie Retard erklärt, nach der ruhmreichen Seeschlacht von Lepanto „sieben Jahre der Gefangene von Seeräubern“ (A. S.399), die ihn „auf der Höhe von Marseille entführten“ (A. S.164). Während seiner Einkerkerung „in Algier soll er“, so führt der fiktive Autor weiter aus, „einen Aufstand unter den Gefangenen organisiert haben“. „Nach der Zerschlagung dieses Aufstandes, der ihm mit einem Lächeln des Beys von Algier verziehen wurde“, beging er, laut Retards Angaben, den

„Fehler [...] seine kommende dichterische Laufbahn, seine künftige Größe als Unsterblicher einer europäischen Akademie zu früh zu verkünden, den erzählungssüchtigen Korsaren die Unantastbarkeit seiner Person noch einmal suggerierend; das sickerte durch, mit den Agenten der Inquisition, die zuweilen freigekauft wurden, drang dieser künftige Ruhm bis nach Madrid. [...] Er wurde also noch einmal vergessen, und zwar gründlich. Seine schließliche Befreiung verdankte er einem Zufall. Ein hoher Beamter, für den die frommen Väter das Geld brachten, weigerte sich, er war zum Islam übergetreten und gerade beschäftigt, sich einen Harem einzurichten. So kam er in Frage, obschon die Liste der heiligen Väter hinter seinem Namen ein sehr schwarzes Fragezeichen vermerkte...“ (A. S.165).

Diese Darstellung stimmt mit CERVANTES´ Biographie nicht überein⁴³². Die Vermutung liegt daher nahe, dass Retard sich mit dem spanischen Schriftsteller und dessen Schicksal identifiziert. Er bezieht, so lässt sich schlussfolgern, in die Beschreibung von CERVANTES´ Gefangenschaft die eigenen Hafterfahrungen mit ein.

Seinen Ausführungen zufolge ist Retard, der selbst nach der Verurteilung an seinen aufklärerischen Idealen und politischen Überzeugungen festhielt, in Bautzen negativ aufgefallen. Er hat sich, wie er anderenorts erklärt, in seiner Zelle an einer „Art Dialog“ beteiligt, bei dem die Gefangenen in den Büchern, die „hin und her gingen“ (A. S.77), bestimmte Passagen markierten. Diese heimliche Kommunikation und wahrscheinlich auch einige Äußerungen zu der Wirkungsfähigkeit der Pléiade veranlassten die für die

⁴³² Vgl. ALVAR EZQUERRA 2004, S.149ff; FRIES 1985a, S.119ff; SPUNBERG 1999, S.39ff.

Staatssicherheit arbeitenden Mithäftlinge dazu, ihn zu denunzieren. Man unterstellte ihm eine „revolutionäre Begabung“, versah seine Akte mit einem „sehr schwarzen Fragezeichen“ und zögerte seine Entlassung heraus. Retard lernte dergestalt, „wie unzuverlässig die Macht war“ und „wie schnell er ein Opfer ihrer Intrigen werden konnte“ (A. S.165f). Diese Erfahrung und die schlechten Haftbedingungen⁴³³ ließen ihn, so deutet er in seinem Werk an, derart verzweifeln, dass er sich damals mit Selbstmordgedanken trug⁴³⁴. Seinen Glauben an die „Staatsreligion, die nur kleiner Korrekturen, Alternativen sozusagen bedurft hätte, um zur humanistischen Vollendung der Menschheit zu führen“ (A. S.161f), verlor er dennoch nicht.

Aus Furcht vor weiteren Repressalien verzichtet Retard nach seiner Entlassung darauf, diese Überzeugung öffentlich zu vertreten. An seinen Arbeitsplatz in der Berliner Akademie zurückgekehrt, widmet er sich den „wissenschaftlichen Aufgaben an der ideologischen Front mit der allergrößten Disziplin“ (A. S.10). Er wird, wie Berlinguer anmerkt, zu einem „gelernten materialisten“ (A. S.222)⁴³⁵, der sich ausschließlich nach

⁴³³ Retard erwähnt neben der unzureichenden Ernährung auch, dass man ihn in Bautzen absichtlich frieren ließ: „Und wer im November einsaß, hatte Schwein den Winter über, weil er mit warmen Zeug gekommen war, aber ce pauvre Retard kam ja im Sommer. Und daß der Wintermantel aus dem Paket, das Helene schickte, gestohlen worden war, konnte doch nur eine Verleumdung sein, der hätte doch keinem gepaßt bei meiner Figur“. Diese unzureichenden Haftbedingungen wirkten sich negativ auf Retards ohnehin schlechten Gesundheitszustand aus. Als er seine Haftstrafe antrat, war er „noch gut zu Fuß“ und benötigte „nur einen Stock“ (A. S.77). Nach der Entlassung ist er hingegen auf Krücken angewiesen.

⁴³⁴ Der fiktive Autor fasst seine persönliche Situation während der Haft in dem lapidaren Satz zusammen: „Denn war ich nicht in jenem Jahr der Welt abhanden gekommen und feierte fast meine Hochzeit mit des Seilers Töchterlein“ (A. S.130f). Mit diesem Kommentar spielt Retard auf folgenden Auszug aus dem am 1. Oktober 1832 in der *Allgemeinen Zeitung* erschienenen Artikel von HEINRICH HEINE an: „ihr teuern Feinde! Ihr waret in der größten Gefahr, gehenkt zu werden, und ich hätte euch dann auf immer verloren! Jetzt ist wieder alles still [...]. Wie froh bin ich, euch noch so ungehenkt zu sehen! Euer Leben ist mir teurer als jemals. Ich kann mich bei eurem Anblick einer gewissen Rührung nicht erwehren. Ich bitte euch, schont eure Gesundheit [...]; hütet euch [...] vor des Seilers Töchterlein! Ihr flattert jetzt wieder an einem langen Faden; aber wer weiß, eines frühen Morgens hängt ihr an einem kurzen Strick.“ HEINE 01.10.1832.

⁴³⁵ Retard muss die in der Berliner Akademie vertretene Weltanschauung der Materialisten erst ‚erlernen‘, denn er ist, genauso wie Berlinguer, eigentlich ein Anhänger des philosophischen Sensualismus. Die beiden Freunde räumen dem Empfinden einen großen Stellenwert ein und sind der Ansicht, dass alle Erkenntnis nur auf Sinneswahrnehmungen beruht. Während Berlinguer die „Verwirklichung der Philosophie“ (A. S.318) durch ein erfülltes Sexualleben anstrebt, interessiert sich Retard für die Werke des „göttlichen Marquis“ DE SADE. Beide Freunde sind der Ansicht, dass die „ungehemmte Entfesselung der Leidenschaften“ die Grundvoraussetzung für die „Emanzipation des Individuums“ ist, da diese „beim eigenen Körper beginnt“ (A. S.316f).

der verlautbarten „parteilinie“ (A. S.175) richtet und seine Forschungsbeiträge gemäß der „vorgefaßten Bedeutung“ (A. S.267) anfertigt.

Retard, der sich einst aktiv am „Aufbau des Sozialismus“ (A. S.347) beteiligen wollte, hat sich mit der Wirkungsunfähigkeit der Sektion Aufklärung abgefunden. Er weiß nun, dass die „Pléiade der Aufklärung“ entgegen seiner Erwartungen kein „Siebengestirn“ ist, „das die Nacht erhellt“ und „aus Galaxien hervortritt“. Die Sektionsmitarbeiter sind zu seiner großen Enttäuschung lediglich „Stürmer und Dränger im Ansatz“ (A. S.73). Sie interessieren sich nicht dafür, „was da geforscht und geschrieben“ (A. S.25) wird, sondern „ackern bloß maßvoll, planvoll ihr Feld“ und sparen „auf ein größeres Auto“ (A. S.73). Mit dieser Arbeitseinstellung lässt sich, so konstatiert Retard, das aufklärerische Wissen schwerlich ins „allgemeine Bewußtsein“ (A. S.268) der Bevölkerung übertragen. Das Gedankengut der Aufklärung geht folglich „in der Milch der frommen Denkungsart“ (A. S.73) unter, und die Wissenschaften verlieren jene „schlüsselstellung“, die FONTENELLE ihnen ehemals einräumte. Die „künftige höherentwicklung der menschheit“ kann nicht länger „von der sicherung und auswertung der erfahrung“ (A. S.70) abhängig sein, denn den Wissenschaftlern mangelt es an Forschergeist und Kenntnissen. Da sie, laut Retard, „immer weniger“ wissen und „von jeder Intuition verlassen“ sind, könnten sie zukünftig auch durch „Roboter ersetzt“ werden, „die den Lesestoff bewältigen und in der gewünschten Problemstellung verdünnt“ (A. S.159f) verschriften.

Für den überzeugten Aufklärungsforscher Retard ist diese Einsicht schmerzhaft und deprimierend. Er hatte seine Hoffnung in die Regierung der DDR gesetzt und geglaubt, dass im „ersten sozialistischen Staat auf deutschem Boden“ (A. S.323) eine „menschliche Gesellschaft comme il faut“ (A. S.75) entstehen würde. Sein aufklärerischer „Traum von der menschlichen Gemeinschaft gleichberechtigter und freier Individuen“ (A. S.39) lässt sich jedoch in seinem Land nicht realisieren. Über die Jahre wird Retard daher zu einem gänzlich desillusionierten und „geläuterten Revolutionär“ (A. S.107), der verzweifelt versucht, sich zu arrangieren und die „kümmerliche Gegenwart“ zu ertragen.

Mit dieser „ungenügenden Realität“ kann der ‚wahre Protagonist‘ aber nicht umgehen. Er leidet massiv darunter, dass er zur Untätigkeit verdammt ist und nicht einmal seine Meinung frei artikulieren kann. In der Akademie fühlt er sich von seinen „wachsamen

Kollegen“ (A. S.338) beobachtet, hält sich daher gänzlich mit Kommentaren zurück. Zuhause könnte er zwar frei sprechen, doch seine Familie versteht ihn nicht, bietet ihm nicht den dringend benötigten emotionalen Halt.

Von seinen drei heranwachsenden Kindern ist Retard zutiefst enttäuscht, denn diese interessieren sich nicht für seine Forschungsarbeit und aufklärerischen Ideale. Sie „verhöhnern“ (A. S.342) die Aufklärung und reagieren mit einem „mitleidigen Lächeln im Gesicht“, sobald er ihnen die „Ruhe der philosophischen Wissenschaften nahezubringen“ (A. S.91ff) versucht. „Aufgeklärt sind wir, liebes Väterchen“ (A. S.87), antworten sie stets auf seine Ausführungen und lassen sich auf keine weiteren Diskussionen und Belehrungen ein.

Ihr offenkundiges Desinteresse für das Gedankengut des achtzehnten Jahrhunderts geht einher mit einer geradezu ostentativen Gleichgültigkeit hinsichtlich aller politischen und gesellschaftlichen Belange. Die Heranwachsenden sind der „Überzeugung, gerade eben, in dieser Stunde, sei die Welt entstanden und gehöre ihnen“ (A. S.338). „Wir haben gut forschen“, kommentiert Retard diese Einstellung, „wenn in jeder Sekunde immer alles von vorn beginnt“ (A. S.75). Er ist sichtlich bestürzt, dass seine Söhne nicht bereit sind, Verantwortung für sich und andere zu übernehmen. Sie wollen, wie sie ihrem entsetzten Vater erklären, keine „Stütze des Alters und der Gesellschaft sein“. Nach Beendigung ihrer Schulausbildung werden sie nicht etwa studieren, sondern demonstrativ aus allem austreten, „was nach Absicht und Karriere aussähe“ (A. S.338).

Retard muss sich eingestehen, dass er bei der Erziehung versagt hat. Seine Kinder sind nicht gewillt, seine aufklärerischen Ideale und seine „marxistisch-leninistische Weltanschauung“ (A. S. 395) zu übernehmen und am „Aufbau des Sozialismus“ (A. S.347) aktiv mitzuwirken. Stattdessen interpretieren sie die kommunistische Ideologie zu ihren Gunsten um⁴³⁶, nehmen an „Zusammenrottungen auf dem Alex“ teil und

⁴³⁶ Die Kinder führen einen „Guerilla-Krieg gegen die Kontrolleure der Deutschen Reichsbahn ungültiger Fahrkarten wegen, Rückerstattungen auf dreimal benutzte, aber nicht gelochte Fahrscheine, der Ältere (Retard staunt) hat neulich nach dem Buchstaben des Gesetzes gefragt, als man seinen Personalausweis kassierte und androhte, ihn in Jüterbog aussteigen zu lassen bis zur Begleichung einer Zehnmarkstrafe, der Beamte im überheizten Dienstabteil, der mehrere Bücher wälzte und die Paragraphen nicht finden konnte, während die anderen Schwarzfahrer Gelegenheit nahmen, auszusteigen. Fragen Sie mal in Leipzig nach, der Beamte kapitulierte und notierte sich die

interessieren sich für die „leichtsinnige Weltsicht“ (A. S.88f) der Westmächte. Sie stellen, wie ihr Vater bemerkt, die „fünfte Kolonne des Klassenfeinds“ (A. S.145f) dar, und diese renitente Einstellung der drei bereitet Retard schlaflose Nächte.

Die heranwachsenden Kinder sind nicht die einzigen Familienmitglieder, um die Retard sich sorgt. Ihn bekümmert auch das Verhalten seiner Ehefrau. Retard hat sich nie mit Helenes Wünschen und Bedürfnissen beschäftigt, ihre Beziehung niemals hinterfragt. Er ist davon ausgegangen, dass sie mit ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter zufrieden ist und ihrem Beruf als Lehrerin nachgeht, um mit ihrem „schmalen Gehalt“ (A. S.342) die Haushaltskasse aufzubessern. Auch die Vorstellung, Helene könne eine Liebschaft eingehen oder sich von ihm scheiden lassen, hat er von sich gewiesen⁴³⁷. Da Retard sich ihrer stets sicher fühlte, reagiert er bestürzt, als er bemerkt, wie sie sich sukzessive von ihm distanziert. Genauso wie vormals Berlinguers „angetraute“ (A. S.177) Anne beginnt seine Ehefrau, sich für die Emanzipationsbewegung zu begeistern und fasst den „plötzlichen Entschluß, auf ihre alten Tage ein Fernstudium aufzunehmen“ (A. S.338). Retard wird sich nun schlagartig der „Abhängigkeit des Mannes vom Weibe“ (A. S.93) bewusst und realisiert, dass er Helene regelrecht ausgeliefert ist. Jeden Morgen quält ihn der Gedanke, ob ihm der „freie Wille abhanden gekommen“ sein könnte. Konsterniert überlegt er sich, inwiefern es möglich wäre, „alles von vorn zu beginnen, eine Wohnung zu finden und mit einer neuen Dame ganz neu anzufangen“ (A. S.66f). Obgleich er Helene nicht mehr liebt⁴³⁸ und längst eine Affäre mit einer anderen Frau unterhält, beunruhigt ihn die Erkenntnis, dass seine persönliche Zukunft völlig ungewiss ist. Hinzu kommt, dass Retard, als er von Hyazinthes Schwangerschaft erfährt, eine potentielle Vaterschaft nicht ausschließen kann. Er weiß, dass seine Geliebte „ständig die wichtigsten Dinge“ vergisst oder verliert, „ihre Pillen“ auch schon „im

Ausweisnummer, aber leider auf der Rückseite der falschen Fahrkarte, und der Junge fuhr kostenlos weiter, wie im Kommunismus, sagt er, und es war mir ein innerer Parteitag“ (A. S.95f).

⁴³⁷ Siehe A. S.274.

⁴³⁸ Unmittelbar zu Beginn des Werkes vergleicht Retard seine Helene mit Berlinguers „Damen“: „Ich sah mir die Mädchen und Frauen an, die ich, sozusagen mit Berlinguers Augen, als zu ihm gehörend erkannte. Weiß Gott, meine Helene mit ihrer abgeschlafften Dicke, abgestumpften Blondheit bildete einen merkwürdigen Gegensatz zu ihnen“ (A. S.41f). Dieser abfällige Kommentar zeugt weder von Achtung noch von Liebe. Es entsteht vielmehr der Eindruck, dass Retard seiner Ehefrau überdrüssig ist. Im Verlauf des Romans wird diese Impression vom fiktiven Autor bestätigt, der beiläufig erwähnt, dass seine Ehe „ohne Liebe“ (A. S.85) ist.

Nachttischkasten eines anderen Hotels liegengelassen“ (A. S.330) hat. In seiner Befürchtung wird er indirekt von Berlinguer bestätigt, der ihn beim Sex mit Hyazinthe belauschte und in seinen Tonbandaufzeichnungen anmerkt: „Retards bekanntschaft gab auch am tage nicht auf. Und immer die wasserleitung, eine dame vielleicht ohne empfängnisverhütung“ (A. S.184).

Von diesen familiären Problemen geplagt, wird sich der ‚wahre Protagonist‘ plötzlich seiner Einsamkeit gewahr. Er sehnt sich nach einem Gesprächspartner, mit dem er seine privaten Sorgen besprechen könnte, doch sein einziger Freund ist spurlos verschwunden. In dieser Notsituation realisiert Retard, welche fundamentale Rolle Berlinguer in seinem Leben eingenommen hat. Der verschollene Freund ist der einzige Mensch gewesen, der ihn stets verstand und niemals enttäuschte.

Als Retard in den 50er Jahren verhaftet und zu einer Gefängnisstrafe verurteilt wurde, war es Berlinguer, der ihm beistand. Obgleich die beiden damals nicht befreundet sondern lediglich Arbeitskollegen waren, kümmerte sich dieser liebevoll um die Familie des Inhaftierten. Er besuchte Helene und die Kinder, brachte ihnen an den Geburtstagen und zu Weihnachten Geschenke aus Westberlin mit. Berlinguer war ihr „Wohltäter“ und wurde, so gibt der fiktive Autor an, zu seinem „compagnon de misères“ (A. S.77ff). Nachdem Retard aus Bautzen zurückgekehrt war, erkannte er schnell, dass er in Berlinguer einen wahren Freund gefunden hatte. Mit ihm konnte er über alles reden, ohne Rücksicht auf die verlautbarte „parteilinie“ (A. S.175) nehmen zu müssen. Gemeinsam diskutierten sie die in der Akademie herrschenden Zustände, tauschten ihre Meinung zu der prekären Lage des Landes aus und besprachen auch private Probleme miteinander. An der Seite von Berlinguer konnte der nach seiner Verhaftung gänzlich desillusionierte und frustrierte Retard neuen Mut schöpfen und wieder Lebensfreude empfinden. Er bewunderte seinen Freund, der mit seiner „spleenigen Weltläufigkeit“ (A. S.339) und seinem selbstsicheren, extravaganen Auftreten einem „entfesselten Bohemien“⁴³⁹ glich. Berlinguer, dem diese staunende Anerkennung nicht entgangen war, machte ihn wiederum zu seinem engsten Vertrauten. Er erzählte Retard von seinen amourösen Abenteuern, stellte ihm seine jeweilige Geliebte vor und weihte ihn auch in

⁴³⁹ BÖTTIGER 1985, S.317.

die Verführungskünste eines Don Juan ein. Aus diesem Interesse und Verständnis füreinander entwickelte sich über die Jahre eine innige Männerfreundschaft, die auf gegenseitigem, uneingeschränktem Respekt und Vertrauen basierte.

Nach Berlinguers mysteriösem Verschwinden weiß Retard nicht, wie er, gänzlich auf sich allein gestellt, mit der „ungenügenden Realität“ umgehen soll. Er glaubt, die „kümmerliche Gegenwart“ ohne die moralische Unterstützung des Freundes nicht ertragen zu können und das Gefühl der Einsamkeit übermannt ihn nahezu. Er vermisst Berlinguer derart, dass er beginnt, den Gründen für dessen überstürzte Abreise nachzugehen. Dabei realisiert er mit zunehmendem Entsetzen, dass er für die Krise des Freundes mitverantwortlich ist.

In seinem Bestreben, die ihm zugewiesene Beobachterrolle als Leporello aufzugeben, ist er ein Liebesverhältnis zu jener Frau eingegangen, die Berlinguer ihm einst „augenzwinkernd vorgestellt hatte“ (A. S.30). Retard wollte damals nicht länger die „pasos und passionen“ des Don Juan „getreulich registrieren“ (A. S.235), sondern selbst zum begnadeten Verführer werden, der „außerehelichen freuden“ (A. S.169) nachgeht. Erst im Nachhinein erkennt er, dass die zu diesem Vorhaben ausgewählte Hyazinthe für den Freund keine bloße Affäre gewesen ist. Sie war Berlinguers „kostbarste Eroberung“ (A. S.293) und sollte die „neue Dame“ in seinem Leben sein. Mit ihr konnte Berlinguer sich vorstellen, „ganz neu anzufangen“ und „alles von vorn zu beginnen“ (A. S.66f). Er wollte sich gemeinsam mit Hyazinthe eine Zukunft in Berlin aufbauen, doch die Geliebte enttäuschte all seine Hoffnungen. Sie ließ sich nicht auf eine monogame Beziehung ein, unterhielt stattdessen weitere Liebschaften – unter anderen auch mit seinem besten Freund.

Diesen plagt nun das schlechte Gewissen, denn ihm ist bewusst geworden, dass sein amouröses Abenteuer einem Vertrauens- und Freundschaftsbruch gleichkommt. Er hat, nur auf den eigenen Vorteil bedacht, Berlinguer hintergangen und betrogen. In seinem Ehebruch sind folglich „nicht wie üblich vier verwickelt sondern fünf“ (A. S.79). Der Gedanke, das Lebensglück des einzigen Freundes zerstört zu haben, lässt Retard keine Ruhe mehr.

In seiner Verzweiflung zieht er sich zusehends in sein „alexandrinisches Gehäuse“ (A. S.85) zurück. Sobald er von seiner deprimierenden Arbeit an der Akademie nach Hause

zurückgekehrt ist, wartet er ab, bis Helene und die Kinder zu Bett gegangen sind. Dann gönnt er sich einen „Schluck Rotwein vorm Schlafengehen“ und „etwas vom Plattenteller“, genießt diese allabendliche „Abwesenheit von Familie“, die

„anwesend den Mozart nicht passend fände (entweder), den Rotwein zu ausgiebig genossen (oder) und die Frage, was kann ein Mann in meinem Alter denn anderes tun als hinter die Musik gehen und in den Rotwein steigen, (einstimmig) als Selbstbemitleidung und nicht von dieser Welt (Familie) abweisen würde“ (A. S.86).

Alleingelassen mit der Musik und dem Alkohol kann Retard seinen Kummer vorübergehend vergessen. Er nimmt sich nun wieder als „Mensch“ wahr, spürt geradezu, wie sich die „gespaltenen Hälften“ seiner Persönlichkeit erneut „zusammenleimen“ (A. S.84f). Dieser Zustand der Sorglosigkeit und das Gefühl eines tiefen Seelenfriedens halten jedoch nicht lange vor. Der ‚wahre Protagonist‘ empfindet seine diversen privaten und beruflichen Probleme als dermaßen erdrückend, dass er nicht dauerhaft zur Ruhe kommen kann. Er leidet infolgedessen unter massiven Einschlafstörungen und sucht, da er den „süßen Schlaf“ (A. S.339) nur schwerlich findet, zusehends Zuflucht im Alkohol. Diese „Droge, die das Einschlafen vorbereiten“ (A. S.86) sollte, wirkt aber nicht, und er beginnt, langsam zu verzweifeln. Besorgt fragt er sich, ob man „an Schlaflosigkeit, an dieser schwarzen Göttin Insomnia, an dieser weißen Göttin mit den violetten Augenrändern“ (A. S.340) sterben kann. Von seinem psychischen Zustand zutiefst beunruhigt, erkennt er, dass er sein emotionales Gleichgewicht dringend wieder finden muss. Er darf seine Probleme nicht länger ignorieren, sondern muss versuchen, diese weitgehend zu lösen.

Da Retard kein klärendes Gespräch mit seinem verschollenen Freund führen kann, entschließt er sich, zumindest die Affäre mit Hyazinthe umgehend zu beenden. Er bricht den Kontakt zu ihr ab und „überhört fortan das klingelnde Telefon“ (A. S.339) aus Angst, sie könne sich bei ihm melden.

Seine beruflichen Schwierigkeiten lassen sich dagegen nicht so leicht beseitigen wie die nun ungeliebte „Hexe“ (A. S.80) Hyazinthe. Er weiß aus eigener Erfahrung, dass er die Zustände an der Akademie nicht kritisieren und keine Verbesserungsvorschläge einbringen sollte. Er muss seine „wissenschaftlichen Aufgaben an der ideologischen Front“ (A. S.10) gemäß der vorgegebenen „parteilinie“ (A. S.175) erfüllen, darf nicht

erneut negativ auffallen. Unter diesen widrigen Umständen ist es Retard zwar nicht möglich, das Gedankengut der „Aufklärung unter den Massen“ (A. S.70) zu verbreiten. Seine „wachsamen Kollegen“ (A. S.338) können indes nicht verhindern, dass er seine aufklärerischen Ideale im Familienkreis weitergibt. Retard beschließt daher, die „Verwirklichung der Philosophie“ (A. S.318) privat anzustreben und erklärt Helene und den Kindern, er werde

„die Aufklärung des in diesem Hause oft verhöhten achtzehnten Jahrhunderts [...] praktisch betreiben oder vorführen. Zum Beispiel: in jedem Mai schlagen die Nachtigallen aufs neue in den Gärten auch des Nordens – warum? Singen, daß man vor Süße nicht einschlafen könne, und was wisse man über sie? Doch kaum den Ursprung des Namens, der in verschiedenen europäischen Sprachen andere Eigenschaften des Vogels unterstreiche“ (A. S.342f).

Die Familie zeigt sich allerdings wenig begeistert. Helene überlegt sich, „was denn dieser philosophische Ausbruch kurz vor der Programmvorschau des Fernsehens zu bedeuten habe“, und die beiden älteren Kinder schweigen betreten. Nur der Jüngste geht auf die Ausführungen des Vaters ein und verkündet nach einem Blick ins Lexikon: „In diesem Land sind deine Nachtigallen ausgestorben“ (A. S.343). Retard sieht dennoch keine Veranlassung, seine Belehrungen abzubrechen. Er möchte seine Familie dazu anhalten, „selber zu denken“ (A. S.74), doch Frau und Tochter geben ihm unmissverständlich zu verstehen, dass keinerlei Interesse an seinem privaten Aufklärungsvorhaben besteht.

Angesichts dieses missglückten Versuchs realisiert Retard, dass er ein „Einzelbauer mit retardierendem Bewußtsein“ (A. S.72) ist. Zu seinem großen Bedauern sind seit dem achtzehnten Jahrhundert bereits „zweihundert Jahre vergangen“ (A. S.344), und er muss sich damit abfinden, dass er in einer Zeit lebt, in der sein umfangreiches Wissen nicht gefragt ist. Diese Erkenntnis stürzt ihn in eine tiefe Sinn- und Identitätskrise, und er steht kurz davor, den Verstand zu verlieren.

Retard, der bereits unter massiven Einschlafstörungen leidet, wacht nun „spätestens gegen drei Uhr nachts wieder auf“, denn er hört „die Nachtigallen durch die offene Balkontür schlagen“ (A. S.339). Dieser Vogelgesang entstammt keinem immer wiederkehrenden Traum. Retard nimmt das Singen der Nachtigallen im Wachzustand

wahr und ist sich dabei durchaus bewusst, dass diese Vögel in Deutschland ausgestorben sind. Der vernommene Nachtigallenschlag kann, so weiß er, nicht real sein, und der Gedanke, unter Wahnvorstellungen zu leiden, raubt ihm endgültig den Schlaf. Nach mehreren schlaflosen Nächten beschließt der inzwischen gänzlich verzweifelte Retard, sich in die Psychiatrie einweisen zu lassen.

Im Krankenhaus „dauert das Flöten der Nachtigallen auch bis in den Morgen“ (A. S.342), und Retard überlegt sich, „ob mit dem Alleinsein und der Schlaflosigkeit nicht die Langeweile unterm Bett hervorkriechen würde“ (A. S.346). Seine Gedanken beginnen zu kreisen:

„Sangen etwa die Nachtigallen aus Langeweile? Gewiß sangen sie aus Liebeshunger, Paarungstrieb, Reviereitelkeit, aber instrumentierte ihr Flöten nicht die Leere vor dem ersten Hahnenschrei? War nicht die Langeweile [...] letztendlich *auch* der Antrieb zur Französischen Revolution gewesen, zur Revolution überhaupt? Rousseau, der sich in seinem schweizer Exil zu Tode langweilte; Fontenelle, der die graue Langeweile des hohen Alters nicht ertrug, er mußte dagegen anschreiben; die Langeweile der angestaubten Verhältnisse, aus lauter Langeweile brechen die Ziegel und faulen die Dachbalken, und was wäre eine permanente Revolution [...] anderes als ein permanentes Interesse, das die Langeweile ausschaltet“ (A. S.347).

Unter diesem „fast schon pathologischen Zustand der *ennui*“ (A. S.347) leidet auch der ‚wahre Protagonist‘. Retard fühlt sich in einem „Kreislauf des immer gleichen Tuns“ (A. S.67) gefangen und ist überzeugt, dass dieses monotone, reizlose Leben das in seinem „Kopf erzeugte Ostinato der Langeweile“ (A. S.348) ausgelöst hat. Gewillt, gegen das geradezu lähmende Gefühl der Eintönigkeit anzukämpfen, beschließt er im Krankenhaus, es FONTENELLE gleichzutun und gegen die Langeweile anzuschreiben.

Retard beginnt sodann mit der Niederschrift der „Berlinguer-Papiere“ (A. S.338). Von dem veristischen Material ausgehend, „fiktioniert“ (A. S.81) er die Flugzeugentführung, stellt in seinen *Alémno*-Kapiteln das „Schicksal der verirrtten Reisenden“ (A. S.339) eindrucksvoll dar. Auch die gesammelten Zeugenaussagen ergänzt er kraft der eigenen Imagination. Er setzt das „Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“ (Oo. S.26) gezielt ein, um den „auf einer Reise verschollenen Don Juan“ (A. S.393) mittels literarischer Stoffadaptationen zu porträtieren.

Bei dieser kreativen Beschäftigung erkennt Retard, dass die Erstellung der „Berlinguer-Bücher“ (A. S.294) für ihn eine Möglichkeit bietet, seine Gedanken und Gefühle zu

artikulieren. In den ausschließlich auf Erinnerungen beruhenden Kapiteln drückt er alsdann seinen Schmerz über den Verlust des einzigen Freundes aus, schildert, wie sehr er unter Gewissensbissen leidet. Ferner äußert er seine Enttäuschung über das Verhalten der Familie, legt seine privaten Probleme ausführlich dar. Auch seine Wut und Verzweiflung über die Zustände im eigenen Land fasst er in Worte, verleiht seinem Zorn nach jahrelangem Schweigen Ausdruck.

Während Retard sich seinen Kummer von der Seele schreibt, ist er sich durchaus bewusst, dass er dergestalt seine Probleme nicht lösen, seine schwere Sinn- und Identitätskrise nicht bewältigen kann. Die familiären Schwierigkeiten lassen sich nicht überwinden und auch die Zustände im „ersten sozialistischen Staat auf deutschem Boden“ (A. S.323) kann er nicht verbessern. Er weiß aus eigener Erfahrung, dass in seinem Land „das genormte Leben am billigsten zu haben“ (Ss. S.91) ist, und er hat weder die Kraft noch den Mut, um abermals aufzubegehren. Er muss sich mit den Gegebenheiten abfinden und mit der vorgefundenen Gesellschaftsordnung arrangieren, will er nicht wieder in „Konflikt mit den Gesetzen seines Staates“ (A. S.318) geraten. Ihm bleiben nur die Resignation und der erneute Rückzug in sein „alexandrinisches Gehäuse“ (A. S.85). Unter diesen Umständen wird Retard niemals „ganz tief in sich den Luxus fühlen, ein Eigenleben zu haben“ (Ss. S.91).

Dem „Versinken in ein alexandrinisches Endzeitgefühl“ (A. S.350) kann er jedoch entgegenwirken. Retard ist sich bei der Erstellung der „Berlinguer-Papiere“, bei seiner „Wahrheitsfindung“ (Ls. S.10) durch ‚Wahrheitserfindung‘, der Macht der „Göttin Fantasie“ (Ls. S.318) bewusst geworden. Sein Dasein besteht zwar aus einem „Kreislauf des immer gleichen Tuns“ (A. S.67), doch er weiß nun, dass in den „Wolken der Imagination ein zweites, vorgestelltes Leben“ (Ls. S.260) möglich ist. Setzt er das „Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“ gezielt ein, kann er „neue Welten“⁴⁴⁰ entdecken, ohne sein „alexandrinisches Gehäuse“ (A. S.85) verlassen zu müssen. Die eigene Imagination befähigt ihn dazu, die „ungenügende Realität“ (Ls. S.375) zu

⁴⁴⁰ Siehe Romantitel.

verlassen und zum „Eroberer jener Lufträume der Phantasie“ zu werden, „die zu erobern Heine den Deutschen übrigläßt“ (A. S.388).

D. Die Väter im Kino

Die labyrinthische Schreibstrategie und das Spanische als ‚Katalysator‘

Die mittels der Imagination entdeckten ‚neuen Welten‘ sind im Leben des Chico Jonas ebenfalls von immenser Bedeutung, denn auch er ist ein „Eroberer jener Lufträume der Phantasie“ (A. S.388). Genauso wie Retard setzt der fiktive Autor und Erzähler des *Luft-Schiff*-Romans das „Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“ (Oo. S.26) gezielt ein, um eine ihm nur fragmentarisch bekannte Biographie zu rekonstruieren. Chico betreibt intensiv „Erfindung von Vergangenheit“ (Ls. S.11), und bei seinen „Spaziergängen ins Reich der Lüfte“ (Ls. S.44) entsteht der Eindruck, als wolle er dergestalt die „ungenügende Realität“ (Ls. S.375) vorübergehend vergessen.

Die Gründe, die den ‚wahren Protagonisten‘ dazu veranlassen, in die „Wolken der Imagination“ (Ls. S.260) abzudriften, werden im *Luft-Schiff* nicht expliziert. Die unmittelbar zu Beginn des Werkes aufgeworfene Frage, „WOZU“ (Ls. S.13) er sich mit Stannebeins Biographie befasst, bleibt stattdessen unbeantwortet. FRIES verzichtet aus Angst vor erneuten Konflikten mit der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel darauf, explizit auf die Probleme des ‚wahren Protagonisten‘ einzugehen. Seine Andeutungen sind derart vage, dass selbst ein aufmerksamer Rezipient die komplexen Zusammenhänge nicht gänzlich erschließen kann.

Die wenigen im *Luft-Schiff* eingestreuten Hinweise lassen nur die Schlussfolgerung zu, dass Chico ein tiefes Misstrauen gegen die Regierung der DDR hegt. Die Ereignisse in seinem Land, die ihn zu einer derart kritischen Haltung bewegt haben, finden indes keine Erwähnung. Es wird lediglich die Impression vermittelt, dass Chicos „Flucht in den Hintergrund“ (Oo. S.53), sein Rückzug in die „Arche Noah“ (Ls. S.9), politisch motiviert ist. Auch der bisherige Lebensweg des fiktiven Autors und Erzählers bleibt weitgehend unergründbar. Anhand der Stannebeinschen Biographie kann nur

rekonstruiert werden, dass Chico 1935 in Bilbao geboren ist⁴⁴¹, die Iberische Halbinsel jedoch bereits ein Jahr danach „für immer“ (Ls. S.293) verlassen hat. Wie es ihm in Deutschland ergangen ist und welche emotionale Beziehung er zu seinem Geburtsland besitzt, kann nicht eruiert werden.

Erst fünfzehn Jahre später beschließt FRIES, der die Fortsetzung von *Das Luft-Schiff* bereits 1974 ankündigte⁴⁴², ausführlicher auf das Schicksal des ‚wahren Protagonisten‘ einzugehen. Bei der Konzeption des Werkes *Die Väter im Kino* sieht er jedoch, genauso wie im ersten Teil, davon ab, Chico als Hauptfigur auszuweisen. Er greift stattdessen auf seine bewährte Strategie zurück und lenkt das Interesse des unaufmerksamen Lesers und des Zensors abermals auf die Figur des Stannebein. Den ‚wahren Protagonisten‘ setzt er erneut als Erzähler ein und legt nahe, dass dieser die im *Luft-Schiff* abrupt abgebrochene Lebensgeschichte des unglücklichen Erfinders nun (endlich) fortführt.

Im einleitenden Kapitel des Fortsetzungsromans wird dem Leser erklärt, dass Chico die Aufgabe übernommen hat, ein Treatment zur Lebensgeschichte seines Großvaters zu verfassen. Da der geplante *Luft-Schiff*-Film bis ins Jahr 1945 reichen und mit der „Befreiung vom Faschismus“ (V. S.387) enden soll, muss er als Drehbuchautor seine Recherchen wiederaufnehmen und Stannebeins Werdegang fortschreiben. Gemeinsam mit dem Dramaturgen Hiob rekonstruiert er Stannebeins Vita, schreibt die bemerkenswertesten Lebensetappen als Szenenfolgen nieder. Dabei realisieren Hiob und Chico, dass die Familie des unglücklichen Erfinders bei der szenischen Darstellung der Lebensgeschichte eine große Rolle spielt. Stannebeins „Phantasmagorien“ (Ls. S.383) haben den Alltag seiner Angehörigen mitgeprägt und deren Leben entscheidend beeinflusst. Aus diesem Grund beschließen die beiden, das Treatment zu einem „Generationsfilm“ zu entwickeln und eine zweite Hauptfigur zu konzipieren. Sie wählen zu diesem Zweck den „Enkel des Großvaters“ aus, der als Kind Spanien verließ und in Deutschland den Weltkrieg und die Nachkriegszeit miterlebte. Im *Luft-Schiff*-Film wird daher, neben dem „Schicksal eines deutschen Erfinders von Luftschiffen“ (V.

⁴⁴¹ „Wo sie doch deine Patenmutter ist, sagt Polonia, 1935 hat sie eine Pesete auf der Nationalbank für dich eingezahlt“ (Ls. S.243).

⁴⁴² Der Roman *Das Luft-Schiff* schließt mit den Worten: „Ende des ersten Teils“ (Ls. S.397).

S.386f), auch die bewegte Kindheit dieses Jungen thematisiert, der im Treatment (und in der romanimmanenten Realität) den Spitznamen „Chico“ (V. S.52) trägt.

Mit diesem Kunstgriff bezieht FRIES den Werdegang des ‚wahren Protagonisten‘ in das Romangeschehen ein, ohne die Figur des Chico Jonas explizit in den Mittelpunkt von *Die Väter im Kino* zu rücken. Er vertraut, genauso wie in den Werken *Das Luft-Schiff* und *Alexanders neue Welten*, auf die Neugierde des Rezipienten und versucht, dessen Aufmerksamkeit gezielt auf den Erzähler des Fortsetzungsromans zu lenken.

Zur Steuerung des Leseinteresses setzt er abermals das Spanische als ‚Katalysator‘ ein. Er betont Chicos exzellente Spanischkenntnisse, lässt ihn auf historische Ereignisse sowie auf die Geographie, Bevölkerung und Kultur Spaniens eingehen. Der aufmerksame Rezipient, der mit dem *Luft-Schiff*-Roman vertraut ist, fühlt sich beim Anblick der spanischen Elemente sogleich an die Existenz des Chico Jonas erinnert. Er weiß noch, wie das Spanische ihn bei der Lektüre des ersten Teils zu einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Schicksal des unbekanntem Erzählers angehalten hat. Sein Interesse für diese Figur ist infolgedessen abermals geweckt, und er verlagert seine Aufmerksamkeit sogleich auf den ‚wahren Protagonisten‘. Sodann beginnt er, sich selbständig mit Chicos Lebensgeschichte zu beschäftigen. In Gedanken ordnet er die bei den Drehbucharbeiten nicht chronologisch wiedergegebenen Ereignisse, bezieht zudem sein Wissen aus dem *Luft-Schiff*-Roman mit ein. Obgleich der interessierte Leser Chicos Biographie nicht lückenlos rekonstruieren kann⁴⁴³, findet er dergestalt heraus, „WOZU“ (Ls. S.13) der ‚wahre Protagonist‘ in die „Wolken der Imagination“ (Ls. S.260) abdriftet.

Fries´ ‚Nachtrag‘ zum ‚wahren Protagonisten‘ Chico Jonas

Aus dem Werk *Die Väter im Kino* geht hervor, dass der ‚wahre Protagonist‘ des *Luft-Schiff*-Romans bereits in seiner Kindheit zum „Eroberer jener Lufträume der Phantasie“ wurde (A. S.388). Chico entdeckte die „Wolken der Imagination“ während des Zweiten

⁴⁴³ Da der *Luft-Schiff*-Film „eigentlich mit dem Jahr 1945“ (V. S.387) endet, der *Luft-Schiff*-Roman jedoch erst Anfang der 70er Jahre spielt, kann Chicos Vita nicht vollständig rekonstruiert werden. Der Erzähler geht zwar auf Ereignisse der späten 40er und 50er Jahre ein, doch er lässt die 60er Jahre außen vor, sodass sich die zeitliche Lücke von fünfunddreißig Jahren nicht gänzlich schließen lässt.

Weltkrieges, als er aus Angst vor den „Alarmsirenen und Kuckucksrufen aus dem schwarzen Kasten“ nicht schlafen konnte. Damals dachte sich seine Großmutter, um ihn von den über Leipzig kreisenden Bombern abzulenken, das „*Theater von den weißen Bettlaken*“ aus. In den von Fliegeralarm bedrohten Nächten hielt Doña Matilde den kleinen Chico dazu an, sich die „Wanderbühne, die abendlich ihre Tore öffnete“, vorzustellen und gemeinsam mit ihr die Rollen der Schauspieler und Zuschauer zu übernehmen. „Im Schein der 20-Watt-Lampe bevölkerten“ sie die nächtliche Diele mit den „Schatten ihrer Fantasie“ und lenkten sich mit „Berichten über fremde Länder und ferne Zeiten“ (V. S.195ff) ab.

Später realisierte der heranwachsende Chico, dass Literatur und Musik auf ihn eine ähnlich beruhigende Wirkung ausübten wie das imaginative Theater seiner Großmutter. Sobald er ein Buch aufschlug oder „das grüne Telefunken-Auge aufleuchtete, verschwanden Möbel und Wände ans Ende der Welt“. Sodann öffneten die „künstlichen Paradiese ihre Pforten“ (V. S.303), und Chico, der seine Umgebung nun nicht mehr wahrnahm, konnte seine Sorgen und Ängste vorübergehend vergessen. Über die Jahre wurde er zu einem passionierten Leser und Jazz-Fan, der „am liebsten den ganzen Nachmittag“ (V. S.249) mit der Lektüre von Romanen verbrachte und des Nachts den Klängen aus dem Radio lauschte. Selbst als Erwachsener konnte er der Versuchung dieser „künstlichen Paradiese“ (V. S.303) nicht widerstehen. Er war, wie er selbst angibt, auf seine „Art ein Süchtiger“, der zuweilen der „faszinierenden Aufhebungen von Zeit“ (V. S.356) bedurfte. In seinem Leben hatten Musik und Literatur eine Surrogatfunktion übernommen, die jedoch im Verlauf der Zeit sukzessive an Wirkung verlor.

Ende der 60er Jahre, so lässt sich anhand der Romane rekonstruieren, bemerkte Chico, dass seine „künstlichen Paradiese“ langsam „ihre Pforten“ (V. S.303) schlossen. Da er dringend eine Alternative für die wirkungslos werdenden Surrogate benötigte, begann er, sich mit den „Nutzen und Nachteilen der Fantasie“ (Ls. S.256) zu beschäftigen. Dabei musste er an seinen Großvater denken. Er wusste, dass in Stannebeins Leben „der Traum wertvoller“ gewesen ist „als die Tat“ (Ss. S.15), und daher beschloss er, sich mit dem Werdegang des unglücklichen Erfinders auseinanderzusetzen. Chico, den die „ungenügende Realität“ gänzlich ernüchterte, wollte herausfinden, wie der Großvater mit der „kümmerlichen Gegenwart“ (Ls. S.375) umgegangen ist. Ihn interessierte, wie

dieser trotz aller erlittenen Rückschläge und Niederlagen an seiner Illusion vom Fliegen festhalten konnte, ohne an seinem Schicksal als erfolgloser Erfinder zu verzweifeln. Bei der biographischen Rekonstruktion realisierte Chico, dass Stannebein die unzähligen „Abschweifungen und Nebenflüsse“ (Ls. S.260) seines Lebens ertrug, indem er sich in Tagträumen verlor und sich seine Zukunft als anerkannter Forscher ausmalte. Der Großvater ist somit, so schlussfolgerte sein Enkel, gezielt in „die Wolken der Imagination“ ausgewichen.

Stannebeins Beispiel folgend, entschloss sich Chico alsdann, ebenfalls auf die Macht der „Göttin Fantasie“ (Ls. S.318) zu vertrauen. Er fühlte sich aufgrund der „verwandten Anlagen“ zum „Nach-Leben des Großvaters“ (Ls. S.17) bestimmt und setzt daher beim „Nach-Erzählen“ (Ls. S.319) das „Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“ (Oo. S.26) ein. Genauso wie einst Stannebein verlor auch er sich in der „von Leidenschaft entfesselten Fantasie“ (Ls. S.257) und lenkte sich mit den selbst erschaffenen „Berichten über fremde Länder und ferne Zeiten“ (V. S.195) von der „kümmerlichen Gegenwart“ ab.

Die Gründe, die den ‚wahren Protagonist‘ dazu veranlassen, in die „Wolken der Imagination“ auszuweichen, lassen sich anhand des Fortsetzungsromans ebenfalls eruieren. Chico leidet, so kann rekonstruiert werden, unter einer schweren Existenzkrise, die durch traumatische Ereignisse in Kindheit und Jugend verursacht worden ist.

Seine erste Erinnerung ist bezeichnenderweise ein kurzer Krankenhausaufenthalt, der ihm im Gedächtnis geblieben ist, weil er damals von seiner Mutter getrennt wurde. Er weiß noch genau, wie Polonia ihn als kleinen Jungen in eine Klinik brachte und dort dem weißgekleideten Personal übergab. Während seine Mutter im Schatten und damit für ihn außer Reichweite wartete, wurde er mit anderen Kindern in eine „Art Brunnen gelegt“, über dem ein gelbes Licht angebracht war. Mit dieser frühen Kindheitserfahrung assoziiert Chico den „Geschmack von Tränen“ (V. S.94). Er kann sich so gut an diese Begebenheit erinnern, da er sich in der damaligen Situation hilflos ausgeliefert fühlte. Als Vierjähriger konnte er die Notwendigkeit der Höhensonnentherapie noch nicht begreifen. Er verstand nur, dass seine Mutter ihn in

einer Lage alleine ließ, in der er ihres Schutzes dringend bedurft hätte. Ohne Polonias Beistand war er auf die fremden, weißgekleideten Menschen angewiesen, die auf sein Weinen nicht reagierten und die medizinische Behandlung ungerührt fortsetzten.

Auch seine zweite Erinnerung, die das spanische Dienstmädchen betrifft, ist mit einem tränenreichen Ereignis verbunden, denn „mit Eugénia kam der Hase in die Wohnung“. Der kleine Chico war damals von seinem Haustier sehr angetan, ließ es, sobald der Vater die Wohnung verließ, frei in den Zimmern herumlaufen. Eines Tages kam Jonas früher nach Hause, „packte das Tier an den Löffeln“ und sperrte es, obgleich sein Sohn zu weinen anfang, auf dem Balkon aus. In dieser Nacht „kam das Erdbeben über die Stadt, das Meer rollte in den Nervión und trieb den Fluß über die Ufer“. Als die „Zinnkrüge von den Schränken, die Blumenvasen von den Tischen und die gerahmten Hochzeitsfotos von den Wänden“ fielen, versteckte sich die Familie in der fensterlosen Speisekammer. Eugénia begann zu beten, und Chico, überzeugt, sein Haustier könne „alles Unheil abwenden“, „verlangte nach seinem Hasen“. Er wollte sich durch die bloße Nähe des Tieres sicher und geborgen fühlen, glaubte, dergestalt das bedrohliche Erdbeben unbeschadet überstehen zu könnte. Da sein Vater jedoch „taub“ blieb, sein Flehen und Bitten ignorierte, musste er in dieser Notsituation ohne den Schutz des Maskottchens auskommen. Als er am nächsten Morgen die Kammer wieder verlassen durfte, eilte er sogleich auf den Balkon, doch „der Hase war verschwunden“ (V. S.95f).

Chicos Kindheit bestand, wie er selbst sagt, „nur aus Abschiedsszenen“, und im Romanverlauf wird ersichtlich, dass diese „wie immer traurigen Abschiede“ (V. S.109f) großen Einfluss auf die psychische Entwicklung des kleinen Jungen genommen haben. Als besonders prägende Erfahrung ist ihm sein zweiter Umzug nach Deutschland in Erinnerung geblieben. Chico, der als Einjähriger Spanien das erste Mal verließ, nach drei Jahren jedoch mit seiner Familie nach Bilbao zurückkehrte, musste 1942 seine Heimat abermals verlassen. An die Auflösung der elterlichen Wohnung kann er sich noch genau erinnern:

„Wie Säрге aus rohem Holz standen die Kisten auf der Diele. Dann kam der Mechaniker [...] und zog Bandeisen um die Kisten und numerierte sie mit dicker blauer Farbe. Polonia bestimmte, wohin mit dem Frachtgut: nach Leipzig, an die Adresse ihrer Schwester Teresa. [...] Polonia vergoß keine Träne, solange sie mit Flora die Koffer packte. Schränke, Betten und Tische wurden verkauft“ (V. S.108).

Er weiß auch noch, dass Eugénia weinte, und dass seine Großmutter zu Hause bleiben wollte, „um nicht in der Öffentlichkeit eines Bahnhofs mit Tränen im Gesicht gesehen zu werden“. Selbst Polonia wandte sich, als ihr Bruder sie umarmte, ab, „das Taschentuch in der Hand“ (V. S.108ff). Der damals sieben Jahre alte Chico, der diese Abschiedsszene genau beobachtete, beneidete seine Tante Flora. Diese stand keiner ungewissen Zukunft gegenüber. Sie wurde nicht aus ihrer vertrauten Umgebung gerissen und von ihrer geliebten Familie getrennt. Sie durfte weiterhin in Bilbao zur Schule gehen, während Chico auf dem Bahnhof stand und auf die Abfahrt eines Zuges wartete, der ihn in ein fremdes Land bringen würde.

Als Chico 1942 gemeinsam mit seinen Eltern Leipzig erreichte, befand sich Deutschland im Kriegszustand, und er bekam schnell „die Bomben, den Hunger, den eigenen und den fremden Jammer“ zu spüren. Er war damals, so gibt er an, „allem hilflos ausgesetzt wie den über Nacht kommenden Zahnschmerzen“ (V. S.275). Er fürchtete sich derart vor den „Bombennächten in deutschen Luftschutzkellern“ (V. S.29), dass er sich „aus Angst vor dem Einschlafen, das wie Totsein war“ (V. S.163), stundenlang wach hielt. Tagsüber versuchten er und seine Cousinen die nächtlichen Fliegeralarme zu verdrängen⁴⁴⁴, doch die „wortlose Angst“ (V. S.179) war allgegenwärtig:

„In den Unterricht, in die Pausengespräche schnitten die Alarmsirenen, unter Führung eines Lehrers wandern wir geschlossen in den Schulkeller. Wer in der Nähe wohnt, darf nach Hause, die Straßen sind leer, *ausgestorben*, die Straßenbahnen verlassen die Haltestellen nicht, keine Autos, keine Fahrräder“ (V. S.179f).

Anfangs wirkte „alles“ auf den keinen Chico noch wie ein „Spiel“ (V. S.179f). Flora⁴⁴⁵ lauschte jede Nacht den Nachrichten aus dem Radio und weckte die Familie „noch ehe der Sender auf Drahtfunk überschaltete und der Kuckuck ein letztes Mal rief und warnte“. Während die Großmutter und Polonia „mit Sack und Pack“ in den Keller eilten, blieben seine Tante und er vorerst in der Wohnung. Dann begann die

⁴⁴⁴ „Chico baute aus Kartoffelkisten wundervolle Puppenstuben. Conchita, Clara und er saßen davor, sprachen miteinander, führten Teetassen an den Mund, wobei sie immer kleiner wurden, bis sie in der Kiste Platz hatten, aus der sie auch bei Fliegeralarm niemals herauskamen“ (V. S.167).

⁴⁴⁵ Flora und Doña Matilde sind der Familie Jonas 1942 nach Deutschland gefolgt.

„wunderbare Todeslotterie, der mathematisch-geometrisch-geographische Nachhilfeunterricht anhand von Drahtfunk und Spinnennetz“ (V. S.191):

„Das Spinnennetz ist eine Karte, aus der Zeitung ausgeschnitten, und von Flora auf Karton geklebt. Es zeigt den Raum Leipzig, überzogen von Kästchen und Strichen, fast wie das Spielfeld beim Menschärgeredichnichtspiel: Sie kommen, sie kommen nicht, sie drehen ab, sie erreichen Raum 36. Je höher die Zahl, desto zuverlässiger die dunkle Stimme des Sprechers vom Drahtfunk, der Tod, ein Freund aus Deutschland: Vorsicht vor Bombenabwurf!“ (V. S.191f).

Sobald die Koordinaten durchgegeben wurden, „hetzte Chico in den Luftschutzkeller“, um „den Volksgenossen die Lage zu melden“. Diese warteten „verängstigt, unter Mänteln, Mützen und Mundtüchern, die Eimer mit Wasser und Sand griffbereit“ (V. S.191f), auf seine Berichterstattung. Eines Nachts, als der Junge den Schutzraum soeben erreicht hatte, „kam auch Flora in den Keller und schwieg auf alle Fragen“. Kurze Zeit später wurde Leipzig „getroffen und vernichtet“, während sie „in der Vorstadt nur das Echo des Feuersturms zu spüren bekamen“. Die Ereignisse des 4. Dezember 1943 sind Chico in bleibender Erinnerung geblieben, denn in jener Nacht fiel eine „zu spät ausgeklinkte Sprengbombe zwischen die Schrebergärten“ hinter seinem Haus. Obgleich sich die Bombe lediglich „kratertief in die Kanalisation fraß“ (V. S.198), er und seine Familie unversehrt blieben, kann er die empfundene Todesangst nicht vergessen. Da die anglo-amerikanischen Bomberverbände keinen Bogen mehr um die Stadt flogen, realisierte er, dass der Zweite Weltkrieg kein Spiel sondern bittere Realität war.

Der kleine Junge fürchtete sich jedoch nicht ausschließlich vor den Alarmsirenen und den nächtlichen Bombenangriffen. Er hatte einfach Angst, und diese „Angst kam ihm aus der Zeit, die Angst der Verfolgten, Zigeunerangst, jüdische Angst, die Angst der Fremdarbeiter in den Rüstungsfabriken“ (V. S.176). Chico, der schon als Kind ein aufmerksamer Beobachter gewesen ist, war nicht entgangen, dass seine Mitmenschen ihn und die Familie „nicht unbedingt als artfremd, aber als exotisch“ (V. S.301) einschätzten. Polonia und seine Tante Teresa mussten vor dem Blockwart und den Verkäuferinnen im Kolonialwarenladen wiederholt „die undeutschen Namen ihrer Kinder verteidigen“ (V. S.118). Flora wurde, als sie in der Rüstungsfabrik arbeitete, „für eine Beutedeutsche gehalten“ (V. S.301), und sein Vater „hatte einmal seinen Arierpaß auf irgendeinem Amt vorzeigen müssen“ (V. S.117). Er selbst genoss unter seinen Mitschülern „eine Art Immunität, die sich auf nichts gründete als auf seine

Besonderheit“. Diese Beobachtungen veranlassten ihn dazu, den „verzweifelten Versuch zu unternehmen, nicht aufzufallen“ (V. S.176ff).

Die Kriegswirren, die nächtlichen Bombenangriffe sowie die forschenden Blicke der Nachbarn und Klassenkameraden lösten bei Chico ein Gefühl der Schutz- und Machtlosigkeit aus. Seit seiner Abreise aus Spanien befand er sich in einer Situation, die er nicht beeinflussen konnte. Er war „allem hilflos ausgeliefert“ (V. S.275), musste um das eigene Leben und das seiner Angehörigen bangen. Anstatt die als Kind dringend benötigte Sicherheit und Geborgenheit zu spüren, bemerkte er, dass er „auf sich selbst gestellt“ (V. S.370) war.

In diesem Kontext ist die mangelnde emotionale Bindung an den Vater von Bedeutung. Bereits als sehr kleines Kind wollte Chico keine Zeit mit Jonas verbringen, und er entzog sich ihm stets, „sobald Polonia auftauchte“. Als der Vater, durch dieses Verhalten aufgeschreckt, sich intensiver um seinen Sohn kümmern wollte, entwickelte Chico eine Taktik, um Jonas zur Verzweiflung zu bringen. Er gab vor, dessen Fragen „nie beim erstenmal zu kapieren“ und zögerte seine Antwort mit einem „*Wie* oder *Was hast du gesagt*“ solange heraus, „bis ihm eine Ausrede einfiel“. Auch die sonntäglichen Ausflüge schätzte das Kind nicht, äußerste stets den Wunsch, „sofort den Nachhauseweg anzutreten“ (V. S.99). Nach diesen gescheiterten Versuchen, eine Beziehung zum eigenen Sohn aufzubauen, entschied sich Jonas, seine Freizeit anderweitig zu verbringen.

Nachdem Umzug nach Deutschland konnten Vater und Sohn nicht mehr an ihrem schlechten Verhältnis arbeiten. Bereits am Tag ihrer Ankunft in Leipzig musste Jonas, der sich an die Front gemeldet hatte, „ins Rekrutenausbildungslager von Glauchau“ (V. S.159) weiterreisen. In den folgenden Jahren sahen sich die beiden nur noch sporadisch und entfremdeten sich zusehends, sodass Chico seinen Vater bei dessen letztem Besuch nicht mehr erkannte. Die Frage, „Kennst du mich denn nicht mehr?“ (V. S.183), löste bei dem Kind solche Schuldgefühle aus, dass es nachts davon träumte, wie ein Telegrammbote die „Nachricht vom Tod des Gefreiten Jonas“ überbrachte. Dieser Traum beschäftigte den Jungen derart, dass er „auf dem Korridor, auf der Straße, auf dem Schulweg und in den Wäldern geradezu auf den Tod seines Vaters wartete“ (V. S.161ff). Kurz vor Kriegsende erfuhr er alsdann, dass Jonas am Gran Sasso gefallen

war. Während seine Mutter um ihren Ehemann trauerte, wusste der damals neunjährige Chico nicht, wie er mit dieser Situation umgehen sollte. Ihn plagten Gewissensbisse, denn er bemerkte, dass er „sich immer weniger an seinen Vater erinnern konnte“ (V. S.329). Überdies realisierte er langsam, dass er mit Jonas´ Tod die männliche Bezugsperson in seinem Leben verloren hatte. Er konnte sich nun nicht mehr „selber korrigieren“ (V. S.178), da ihm ein Vorbild fehlte, an dem er sich orientieren und messen konnte. Ohne „die väterlichen langen Blicke, die ihn durchschaut haben würden“ (V. S.159), erschien jede Rebellion zwecklos. Chico, der fortan „auf sich selbst gestellt“ (V. S.370) war, musste seinen Weg alleine finden.

Der Beginn der „vaterlosen Zeit“ (Oo. S.76) fiel mit der deutschen Kapitulation und dem Ende des Zweiten Weltkrieges zusammen. Für Chico war der Einmarsch der Amerikaner „wie die Revolution, die J. W. Stalin mit dem Siedepunkt des Wassers“ verglichen hatte, „also mit dem sprunghaften Eintritt in die neue Qualität“. Nachdem er gemeinsam mit seiner Familie tage- und nächtelang im Luftschutzkeller ausgeharrt und sich die „Durchhalteparolen“ des Blockwarts angehört hatte, „befreite“ er sich „selbst aus Kellerängsten“. Er „stieg die wenigen Stufen hoch zum Licht“ und sah seine Nachbarn, die „beim ersten Ruf *Die Amerikaner kommen* auf die Straße gestürzt“ waren. Die versammelte Menschenmenge winkte „mit weißen Handtüchern“ und die Soldaten wischten sich „den Siegerschweiß von der Stirn“ und zeigten „ihr wunderbares Lächeln“. Fasziniert beobachtete der Junge, wie die „Neger aus Wisconsin und Dakota“ an die anwesenden Frauen „Strümpfe in schimmernder Folie und kleine Packungen sanftweicher Gummis“ verteilten. Die Kinder, die dem Einzug der Soldaten folgten, erhielten „Hershey Schokolade und Wrigley´s Kaugummi“. Für Chico, der einige Tage später „ein mit Corned beef und Orangenmarmelade belegtes schneeweißes Stück Brot“ (V. S.235ff) geschenkt bekam, waren diese großzügigen Amerikaner fortan die Befreier. Zu seinem großen Bedauern wurden die amerikanischen Truppen jedoch nach einigen Wochen „Hals über Kopf abgezogen“, und sie überließen „die Stadt und das Hinterland ihren Waffenbrüdern“. Als „die grauen russischen Kolonnen über die Pleiße marschierten“, fiel es dem Jungen schwer, sich über die Ankunft der Roten Armee zu freuen. Chico bekam in jenen Jahren die „Not der Zeit“ (V. S.263) derart zu spüren, dass er selbst als Erwachsener mit der sowjetischen Besatzung und der Gründung der

DDR insbesondere das Gefühl des Hungers verbindet. Er erinnert sich daran, wie Polonia und Teresa mit ihren „Lebensmittelkarten geduldig für Brot und Kartoffeln“ (V. S.275) anstanden und wie sie die „aufgerufenen Lebensmittel von den Karten schneiden“ (V. S.66) ließen. Seine Mutter tat damals „alles mögliche“, um ihn vom Hunger abzulenken, von „diesen Gramm-Rationen an Brot und Kartoffeln, an Wurstsuppe, die nur so hieß, weil sie nach Wurst roch“ (V. S.258). Ende der 40er Jahre, so resümiert Chico im Fortsetzungsroman, war „Ersatz noch immer das große Zauberwort“ (V. S.248). Da die sozialen Missstände in der „Russischen Zone“ (V. S.305) nur sehr langsam behoben wurden, wirkte die am 7. Oktober 1949 konstituierte DDR-Regierung auf den mittlerweile vierzehnjährigen Chico wenig vertrauenerweckend. Obgleich ihm die „Ideologie der Befreiung“ (V. S.243) bekannt war und er wusste, dass die „Stunde der proletarischen Revolution geschlagen“ hatte, konnte er schwerlich an den verkündeten „Abflug in eine hellere Zukunft“ (V. S.287) glauben.

Aus diesem Grund sah er auch keinerlei Veranlassung, seine Sympathie für die einstigen Befreier aufzugeben. Trotz aller Verlautbarungen begann er in jenen Jahren, sich für die „Klänge amerikanischer Unkultur“ (V. S.357) zu begeistern. Fortan verbrachte er Tag und Nacht vor dem Radio und „saugte die neue Musik“ in sich ein. Chico wurde schnell zu einem derart passionierten Jazz-Fan, dass man ihm seine Vorliebe für dieses, wie Flora sagte, „Hühnerstallgegacker schwarzer Musiker“ (V. S.315) nicht mehr verbieten konnte. Er ließ sich weder von seinem „dekadenten“ (V. S.299) Musikgeschmack abbringen, noch beeindruckten ihn die „eisernen Regeln für die Kunst“ (V. S.323), die ihm in der Schule beigebracht wurden. Ihn interessierten vielmehr Gedichte, die als „unverständlich“ verschrien waren, und Kunstwerke, „für die ein Auge im Gesicht ausreichte“ und ein „plumper Fladen aus Gips mit einer erbsengroßen Erhebung soviel galt wie die Venus von Milo“ (V. S.315).

Auch der politischen Entwicklung seines Landes stand der jugendliche Chico äußerst skeptisch gegenüber. Als JOSEF STALIN am 5. März 1953 starb und „Nachhilfestunden in der Biografie des treuen Toten“ sogleich zum obligatorischen Lehrstoff gehörten, wollte er wissen, ob er den kursierenden „Horrorgeschichten“ Glauben schenken konnte. Er „verlangte die andere Wahrheit, die Hälfte der verdunkelten Biografie“, doch der ihn unterrichtende Konrektor „ließ sich auf keine Fragen ein“. Der SED-treue Vater

seines Freundes Melzer wich der aufgeworfenen Problematik ebenfalls geschickt aus und verkündete stattdessen, dass „nichts den siegreichen Lauf des Sozialismus aufhalten“ könne. Die DDR befinde sich, so erklärte er, bereits im „Aufbau einer von Ausbeutung freien Gesellschaft“ und daher müsse man den vom „Klassenfeind“ gestreuten Gerüchten keine Beachtung schenken. Ob STALIN tatsächlich ein „Monster gewesen“ ist, „ein Vampir über einem Leichenberg, ein Fallensteller für die eigenen Genossen“, sei in der aktuellen „Etappe des Aufbaus“ (V. S.329ff) irrelevant. Der „erste sozialistische Staat auf deutschem Boden“ (A. S.323) basiere auf dem Gedankengut von „Marx, Engels und sagen wir: Lenin“, und zu diesen könne man sich jederzeit bedenkenlos „bekennen“. Die Argumente des Herrn Melzer überzeugten Chico, der den betriebenen Personenkult um STALIN in der Schule miterlebt hatte⁴⁴⁶, nicht. Er konnte die verbreiteten „Horrorgeschichten“ nicht geflissentlich ignorieren, und deshalb beschloss er gemeinsam mit seinem Freund Falk, den Tod des „Großen Feldherrn insgeheim wie einen Sturz ungeliebter Lehrer zu feiern“ (V. S.329ff).

Chicos Vertrauen in die Regierung der DDR war gebrochen, und dieses tiefe Misstrauen verschärfte sich einige Monate später. Als sich im Juni 1953 die Arbeiteraufstände „von der Hauptstadt in die Provinz“ ausbreiteten, waren Chico und seine Freunde gerade in Leipzig. Sie sahen, wie der Zeitungskiosk brannte und wie Jugendliche das Feuer schürten, indem sie brennbares Material „aus dem Haus der Nationalen Front anschleppten“. Der aufgebrachte Melzer wollte dem Treiben sogleich ein Ende setzen, doch Falk und Chico, die die Gefahr erkannten, konnten ihn noch „rechtzeitig aus dem Getümmel ziehen“. Kaum hatten sich die drei hinter einer Ruinenwand verschanzt, hörten sie „die ersten Schüsse fallen und sahen den T-34 die Katharinenstraße herunterrollen“ (V. S.357f).

Die Erfahrung, als Zeuge die blutige Niederschlagung der Arbeiteraufstände miterlebt zu haben, hinterließ einen bleibenden Eindruck auf Chico. Er wurde sich nun bewusst, welch immense Macht die regierende SED, dank der Unterstützung der sowjetischen Streitkräfte, besaß. Die Forderung der demonstrierenden Bevölkerung nach freien Wahlen und einer Demokratisierung der DDR war vor seinen Augen gewaltsam

⁴⁴⁶ „Noch einmal hatten wir ihn in der Aula hochleben lassen – *er lebe hoch hoch hoch*, rief der Konrektor, und die Reihe der Lehrer reckte die Faust und forderte uns auf, dem Beispiel zu folgen.“ (V. S.329).

unterdrückt worden. Angesichts dieser schockierenden Ereignisse meinte er damals voller bitterer Ironie zu seinen Freunden, „die Partei könne unmöglich mit diesem unzuverlässigen Volk weiterregieren, sie müsse sich ein neues wählen“ (V. S.358). In seinen Worten schwingt jedoch nicht nur bissiger Sarkasmus mit sondern insbesondere Resignation hinsichtlich der politischen Entwicklung des eigenen Landes.

Zu jener Zeit begann Chico, Jazz und Literatur als Surrogate zu betrachten. Er verspürte, so lässt sich rekonstruieren, das dringende Bedürfnis, der „kümmerlichen Gegenwart“ zu entkommen, „und sei es mit Hilfe von etwas nächtlicher Musik“ (V. S.356) oder der Lektüre eines Romans. Als seine „künstlichen Paradiese“ Ende der 60er Jahre langsam „ihre Pforten schlossen“ (V. S.303) und er der „ungenügenden Realität“ auf diesem Wege nicht mehr entfliehen konnte, begann er mit der Rekonstruktion von Stannebeins Vita. Er schaffte sich dergestalt eine neue Evasionsmöglichkeit, wich in die „Wolken der Imagination“ aus. Damals erkannte er nicht, dass er durch das „Nach-Leben“ (Ls. S.17) der großväterlichen Biographie seine traumatische Vergangenheit und die eigenen Probleme verdrängte, anstatt sie zu bewältigen. Erst bei der Ausarbeitung des Drehbuchs realisiert er, dass die unüberwundenen schmerzlichen Erfahrungen aus Kindheit und Jugend im direkten Zusammenhang mit seinen Selbstzweifeln und der als trostlos empfundenen Lebenssituation stehen.

Als der ‚wahre Protagonist‘ das Treatment entwickelt und die Filmfigur des kleinen Chico Jonas konzipiert, wird er sich langsam der ‚Besonderheit‘ (V. S179) seiner spanischen Herkunft wieder bewusst. Er erinnert sich daran, wie seine Großmutter nach ihrem Wegzug aus Bilbao im fernen Deutschland einen ‚spanischen Mikrokosmos‘ erschuf. Doña Matilde, die aus dem Baskenland stammte, hatte sich, als sie nach Leipzig umzog, konsequent geweigert, die deutsche Sprache zu erlernen. Sie bestand darauf, dass in ihrer Gegenwart ausschließlich Spanisch gesprochen wurde und eignete sich lediglich jene Worte an, „die sie zum Überleben im Dritten Reich und in der Nachkriegszeit brauchte“ (V. S.83). Auch legte sie großen Wert darauf, dass in ihrer Familie die spanischen Bräuche und Traditionen weiterhin gepflegt wurden. Den Enkeln erzählte sie außerdem von ihrer Heimat und regte die Kinder dazu an, sich mit

diesem Land zu beschäftigen. Der kleine Chico erwarb dergestalt fundierte Kenntnisse der spanischen Sprache, Kultur, Geographie und Geschichte. Dank der großmütterlichen Erziehung entwickelte er als Kind ein Zugehörigkeitsgefühl zu Spanien.

Diesen emotionalen Bezug zu seinem Geburtsland verlor er jedoch als Erwachsener wieder. Mit seinem Auszug aus der elterlichen Wohnung verließ er auch Doña Matildes ‚spanischen Mikrokosmos‘, und er versäumte es, innerhalb der eigenen Familie die spanischen Geflogenheiten beizubehalten. Er brachte seinen Kindern weder die spanische Sprache bei⁴⁴⁷, noch erzog er sie im Sinne seiner Großmutter. Lena, Bob und Micha wuchsen in einem ausschließlich deutschen Umfeld auf, und Chico griff seitdem nur noch aus beruflichen Gründen auf seine Kenntnisse der spanischen Sprache, Kultur und Geschichte zurück.

Der ‚wahre Protagonist‘ ist bereits „um die Fünfzig“ (V. S.26), als er die „Besonderheit“ (V. S.179) seiner spanischen Herkunft wiederentdeckt und realisiert, dass er das „Erbe zweier Kulturen im Blut“ (V. S.116) trägt. Nun ergibt die bis dahin undefinierbare Sehnsucht, die ihn „ein Leben lang geplagt“ hat, plötzlich einen Sinn. Chico erkennt, dass er, aufgrund seiner Identität als „Doppelwesen“ (V. S.14), das „Ambiente einer eigenen Geographie“ (V. S.342) benötigt und sich daher immer nach dem Land sehnt, in dem er „gerade nicht ist“ (V. S.14).

In diesem Kontext muss bedacht werden, dass Chico nicht nach Belieben zwischen seinen beiden Heimatländern pendeln kann. Da die innerdeutschen Grenzen am 13. August 1961 geschlossen wurden⁴⁴⁸, ist es ihm unmöglich, ohne weiteres auszureisen. Aus diesem Grund hat er, so wird im Fortsetzungsroman ersichtlich, die Iberische Halbinsel seit seinem Umzug im Jahre 1942 nicht mehr betreten⁴⁴⁹.

Auf diese prekäre Lebenssituation wird in *Die Väter im Kino* mittels eines Verweises angespielt. Chico erwähnt beiläufig, dass er Gefallen an RICHARD WAGNERS

⁴⁴⁷ „Und wie sprichst du das aus? [fragen die Enkel] *Sorigueta*, sage ich, das *u* in der Mitte des Namens fällt weg bei der Aussprache“ (Ls. S.45).

⁴⁴⁸ Im Roman wird wiederholt auf die Grenzschießung hingewiesen. Auch im *Luft-Schiff* finden sich Verweise auf diese brisante Thematik. Siehe V. S.9ff, 143, 209, 318ff, 377; Ls. S.292ff, 302, 324.

⁴⁴⁹ Vor diesem Hintergrund wird ersichtlich, weshalb Chico im *Luft-Schiff* bei der Beschreibung des ersten Wegzugs aus Bilbao die Formulierung „für immer“ wählt. Er möchte damit ausdrücken, dass die „große Flucht“ (Ls. S.293) für ihn den Auftakt der endgültigen Abreise aus Spanien darstellt.

Wesendonck-Liedern gefunden hat und zitiert eine Passage aus dem Gedicht *Im Treibhaus*⁴⁵⁰. In besagtem Poem werden Blumen „aus fernen Zonen“ beschrieben, die aus ihrem autochthonen Lebensraum entfernt und in ein Gewächshaus verpflanzt worden sind. Das lyrische Ich geht detailliert auf diese Existenz in einer fremden und künstlichen Umgebung ein und gibt zu verstehen, dass ein solches Dasein qualvoll ist. Es interpretiert den ausgeströmten „süßen Duft“ als „der Leiden stummer Zeuge“ und deutet die Bewegung der Zweige als verzweifelter Versuch, Halt zu finden. Dieses „sehrende Verlangen“⁴⁵¹ nach einer wohlthuenden Umarmung, dieses dringende Bedürfnis nach Schutz und Nähe kann das lyrische Ich nachempfinden. Es versteht die stumme Klage der Blumen und erklärt in der vierten Strophe des Gedichts mitfühlend:

„Wohl, ich weiß es, arme Pflanzen;
Ein Geschicke teilen wir,
Ob umstrahlt von Licht und Glanze,
Unsere Heimat ist nicht hier!“⁴⁵²

Chicos Vorliebe für die *Wesendonck-Lieder* ist maßgeblich auf den Inhalt des dritten Gedichts zurückzuführen. Der ‚wahre Protagonist‘ interessiert sich für dieses Poem, da es seine persönliche Lage treffend widerspiegelt. Genauso wie das lyrische Ich identifiziert er sich mit dem Leiden der Treibhauspflanzen, denn sein eigenes Schicksal gleicht dem der exotischen Blumen. Auch er wurde aus seiner vertrauten Umgebung gerissen und an einen Ort gebracht, der ihm gänzlich fremd war. Diesen frühen Heimatverlust kann Chico ebenso wenig verwinden wie die Erfahrung, in Leipzig den Krieg miterlebt zu haben. Der Umzug nach Deutschland und die aufgrund der Kriegswirren erlittenen Todesängste lösten bei ihm ein Gefühl der Macht- und Hilflosigkeit aus. Ähnlich wie die Treibhausblumen sehnte er sich nach einer schützenden Umarmung, doch sein Bedürfnis nach Sicherheit und Nestwärme wurde nicht befriedigt.

⁴⁵⁰ „in der letzten Zeit bin ich, wie einst mein Großvater, auf Wagner gekommen, *arme Pflanzen*, singt die schwarze Sängerin von der Platte, *unsere Heimat ist nicht hier*“ (V. S.24).

⁴⁵¹ WAGNER 1990.

⁴⁵² EBD.

Bei der Ausarbeitung des *Luft-Schiff*-Drehbuchs realisiert der ‚wahre Protagonist‘, dass dieses Gefühl der Einsamkeit ihn in seiner Kindheit zu dem Glauben verleitete, „nur die richtige Liebe oder der richtige Tod“ könnten „die Wirklichkeit verwandeln.“ Er gelangte infolgedessen zu der Überzeugung, dass „es nichts hilft“, sich weiterhin „in die Fantasie zu flüchten“ (V. S.161). Aus diesem Grund lenkt er sich nicht länger mit „Spaziergängen ins Reich der Lüfte“ (Ls. S.44) ab, sondern begann, auf ein „wirkliches Ereignis“ zu warten.

Als er einige Jahre später Franziska kennen lernte, war er sich gewiss, dass diese Begegnung das langersehnte „wirkliche Ereignis“ darstellte. Ihre „richtige Liebe“ sollte „seine Existenz bestätigen“ (V. S.161f), seinem Leben einen tieferen Sinn geben und den Mangel an Sicherheit und Nestwärme kompensieren. Er beschloss, die geliebte Frau zu heiraten, und gemeinsam gründeten sie eine Familie.

Ende der 60er Jahre musste Chico jedoch, so geht aus dem *Luft-Schiff*-Roman hervor, mit zunehmender Wut und Verzweiflung beobachten, wie seine Frau sich langsam von ihm distanzierte. Anstatt sich weiterhin um den Haushalt, die Kinder und den Ehemann zu kümmern, besuchte sie Lehrgänge, Abendschulen und Emanzipationskurse, kam „immer häufiger spät nach Hause“ (Ls. S.376). Chico, der sich von seiner Gemahlin zusehends vernachlässigt fühlte, begann, an ihrer „richtigen Liebe“ (V. S.161) zu zweifeln. Franziskas Verhalten enttäuschte und verletzte ihn derart, dass es ihm unmöglich schien, ihr positive Empfindungen entgegenzubringen. Er konnte die einstmals geliebte Frau nicht länger als seine Lebenspartnerin betrachten, und daher zog er sich ebenfalls zurück. Damals realisierte er voller Bestürzung, dass ihm das dringend benötigte Gefühl der Geborgenheit abermals abhanden gekommen war.

Ogleich Franziska sein Bedürfnis nach Nähe, Halt und Nestwärme nicht mehr stillte und er sehr unter ihrer emotionalen Kälte litt, fühlte er sich (noch) nicht einsam und verlassen. Er wusste, dass Polonia ihren einzigen Sohn „abgöttisch liebte“ (V. S.296), und der Gedanke, dass „das Herz seiner Mutter nur für ihn schlug“ (V. S.99), erfüllte ihn mit Zuversicht. Da er der festen Überzeugung war, dass Polonia jederzeit „für ihren Chico dasein“ (V. S.297) würde, befürchtete er nicht, erneut „auf sich selbst gestellt“ (V. S.370) zu sein.

Diese emotionale Abhängigkeit zur Mutter führte sodann dazu, dass Chico ihren Tod nicht verwinden konnte. Polonia war zum einzigen Menschen in seinem Leben

geworden, der sein „sehndes Verlangen“⁴⁵³ nach Liebe und Geborgenheit befriedigte. Sie hatte ihm durch ihre bloße Existenz das Gefühl gegeben, der „kümmerlichen Gegenwart“ nicht gänzlich „hilflos ausgesetzt“ (V. S.275) zu sein. Mit ihrem Tod verlor Chico seine einzige Bezugsperson und schlagartig wurde er sich seiner Einsamkeit bewusst. Nun blieb ihm nur noch Franziska, doch diese verweigerte ihm ihre Zuneigung und den dringend benötigten Halt. Er wollte „sie als Mutter haben“ (V. S.26), aber sie verstand sein plötzliches Bedürfnis nach Nähe und Innigkeit nicht. Der Ehemann war ihr inzwischen fremd geworden, und daher nahm sie seine Verzweiflung nicht wahr und erkannte seine Not nicht. Franziska begriff nicht, dass sie in Chicos Leben die Funktion einnehmen sollte, die vormals Polonia innehatte. Während er insgeheim hoffte, dass ihre „richtige Liebe“ die trostlose „Wirklichkeit erneut verwandeln“ (V. S.161) und seinem Leben wieder einen Sinn geben würde, wies sie ihn ab. Nachdem die Kinder „aus dem Haus“ waren, sah sie keine Veranlassung mehr, ihre Ehe weiterhin aufrechtzuerhalten. Sie erklärte ihm, dass sie „am Anfang ihres vierzigsten Jahres noch einmal anfangen wollte“ (V. S.25f), und reichte die Scheidung ein. Chico, der diesen Entschluss nicht akzeptieren konnte, versuchte „bis zum Wahnsinn“ (V. S.122) seine Frau von ihren Absichten abzubringen. Er war jedoch nicht im Stande, ihren Weggang zu verhindern.

Nachdem Franziska ausgezogen war, fand sich der ‚wahre Protagonist‘ in einem „ausgeräumten Haus“ (V. S.15) wieder. Der Scheidungsrichter hatte sie dazu ermächtigt, einen Großteil des Mobiliars mitzunehmen, und er verzichtete darauf, neue Möbel zu kaufen und sein Heim wohnlich einzurichten. Chico wollte „in den Resten des einmal vollkommenen Hauses“ leben und „ganze Trauerarbeit leisten“. Ruhelos streifte er durch „das von Franziska verlassene Haus“, betrachtete die „eingerissenen Bücherwände“, die am Boden „zusammengestapelten Bücher“ und die „Löcher in den schmutzigen Tapeten“ (V. S.26ff). Dabei entdeckte er unter den „Schallplattenresten“ (V. S.91) WAGNERS *Wesendonck-Lieder* und identifizierte sich schnell mit dem lyrischen Ich dieser Gedichte. Auch er litt unter den Folgen einer „vergeblichen Liebe“ (V. S.25), glaubte, sein Herz werde „verbluten / Und vergehn in Tränenfluten“⁴⁵⁴.

⁴⁵³ WAGNER 1990.

⁴⁵⁴ EBD.

Franziska hatte ihm nach dem frühen Verlust der spanischen Heimat die Gewissheit gegeben, in einer fremden Umgebung überleben zu können. Durch ihre „richtige Liebe“ hatte sie seine „Wirklichkeit verwandelt“, ihn in „seiner Existenz bestätigt“ (V. S.161f). Nun, da „die Liebste ihn verlassen“ (V. S.112), fühlte Chico sich, „gemessen an seinen Glücksvorstellungen“, wie ein „Versager“ (V. S.29), wusste nicht, wie er mit der neuen Lebenssituation umgehen sollte. Er spürte das „sehnende Verlangen“ nach einer schützenden Umarmung, doch um ihn herum herrschte lediglich der „öden Leere nicht´gen Graus“. Ähnlich wie die „armen Pflanzen“⁴⁵⁵ aus dem dritte *Wesendonck-Lied* war auch er auf Hilfe angewiesen, doch in seinem Leben gab es niemanden mehr, der ihm beistehen konnte.

In dieser äußerst desolaten Lebenssituation erhält der ‚wahre Protagonist‘ das Angebot, Stannebeins Biographie zu einem Drehbuch umzuarbeiten. Da Chico nicht weiß, wie er mit der Leere in seinem Haus und in seinem Leben umgehen soll, begreift er diese Offerte sogleich als Möglichkeit, um die „ungenügende Realität“ vorübergehend zu vergessen. Genauso wie bei der Erstellung der großväterlichen Vita hofft er, auf diesem Wege der „kümmerlichen Gegenwart“ zu entfliehen. Er möchte erneut zum „Eroberer jener Lufträume der Phantasie“ (A. S.388) werden, doch als er in die „Wolken der Imagination“ abtaucht, wird er von der eigenen Vergangenheit eingeholt. Die über Jahrzehnte aus dem Gedächtnis verbannten Erinnerungen an die schrecklichen Ereignisse aus Kindheit und Jugend lassen sich nun nicht länger verdrängen, und Chico muss sich seinen Gefühlen stellen. Er spürt die als Kind empfundene Verzweiflung, das Leid und den Schmerz wieder, und zu seinem großen Erstaunen steigt tiefe Trauer in ihm auf, als er über den Tod seines Vaters nachdenkt.

Bis zu diesem Zeitpunkt war Jonas seinem einzigen Sohn ausgesprochen negativ in Erinnerung geblieben. Chico empfand nur Hass und Verachtung für den verstorbenen Vater, konnte ihm keine positiven Gefühle entgegenbringen. Diese regelrechte Abneigung wird im *Luft-Schiff* evident, als Chico bei der Rekonstruktion von Stannebeins Biographie nicht gewillt ist, Jonas zumindest wohlwollend darzustellen. Im

⁴⁵⁵ WAGNER 1990.

Gegensatz zu Polonia, „die allen Menschen am liebsten nur Gutes nachsagen möchte“ (Ls. S.346), rückt er Jonas gezielt in ein schlechtes Licht. Seinen Aussagen zufolge, war der Vater ein „richtiger Jüngling“, als er in seiner „außerordentlichen Naivität“ beschloss, in ein Land auszuwandern, von dem er

„immerhin wußte, daß dort die Weiber alle geiler sind, weil ihnen die Sonne zu Kopf steigt und noch sonst wohin, und das Essen ist billiger, weil es sozusagen wild in der Natur wächst. Im Süden waren die Brombeeren größer und schwärzer, der Kürbis hieß Melone, und die Fische schlüpfen einem in die hohle Hand“ (Ls. S.332).

Laut Chico wollte Jonas auf der Iberischen Halbinsel das „ungebrochene Herrendasein“ genießen. Da er ausschließlich „an Geschäfte und Weiterkommen“ dachte, war er für Stannebeins Luftschiffpläne „schnell zu gewinnen“. Aus purem Eigennutz wurde er zum „eifertigen“ Adjutanten des Erfinders und heiratete dessen Tochter, die in seinen Augen eine „gute Partie“ darstellte und zudem seine neuen Geschäftsbeziehungen festigte. Jonas war, so resümiert sein Sohn, ein „Mitläufer“ (Ls. S.319ff), der sich in seinem grenzenlosen Egoismus nur für die eigene Karriere interessierte.

Auf die Gründe, die ihn zu einer derart unvorteilhaften Beschreibung bewegen, geht der fiktive Autor und Erzähler im *Luft-Schiff* nicht ein. Erst im Fortsetzungsroman erfährt der Leser, dass Chico den Vater für seine traumatische Kindheit verantwortlich macht. Er unterstellt ihm, dass er Polonia „als Mittel zum Zweck benutzt“ (V. S.296) hat, um zum „künftigen Aktionär der künftigen Stannebeinschen Fluggesellschaft“ (V. S.64) zu werden. Als das Luftschiffprojekt wider Erwarten scheiterte, erkannte Jonas, laut Chico, entsetzt, dass sich sein Traum vom „ungebrochenen Herrendasein“ (Ls. S.332) nun nicht mehr verwirklichen ließ. Die Pläne des Schwiegervaters waren plötzlich „soviel wert wie die Niete eines Lotterieloses“ (V. S.64), und Jonas musste sich eingestehen, dass er die Situation verkannt und in eine „arme Familie“ (V. S.35) hineingeheiratet hatte. Nun sah er sich dazu gezwungen, für die „älter werdende Frau“ zu sorgen, und auch ihr gemeinsames „Kind mußte ernährt“ (V. S.76) werden. Resigniert gab Jonas in jener Zeit seinen Lebenstraum auf und nahm eine Anstellung als Buchhalter an. Die „Einsamkeit des Angestellten“ löste bei ihm jedoch schnell eine solche Unruhe aus, dass er den Versuch unternahm, die triste Realität zu verdrängen. Zu jener Zeit begann er, Klavierstunden zu nehmen, und nach einigen Wochen fühlte er sich in der Nähe der Musiklehrerin, die „immer mehr Ausschnitt zeigte“ (V. S.103), so wohl, dass er keinen

Verdacht schöpfte, als diese ihn um einen Kredit bat. Da er ihr die benötigte Summe nicht leihen konnte, erklärte er sich bereit, das Geld vorübergehend aus der Firma zu entwenden. Er fälschte die Buchführung, überreichte ihr den gewünschten Betrag in Höhe eines Jahresgehalts und erkannte den Betrug erst, als seine Lehrerin plötzlich verschwunden war. Kurze Zeit später wurde in der Firma die Veruntreuung entdeckt, und Jonas, der sich in Gedanken bereits eine Flucht nach Afrika ausgemalt hatte, konnte den Konsequenzen seiner Straftat nicht mehr entgehen. Sein Arbeitsgeber gab ihm zu verstehen, dass sich die „deutsche Ehre nur mit Blut reinwaschen läßt“, und legte ihm nahe, sich freiwillig an der Front zu melden. Der reumütige Jonas sah sich dazu genötigt, „Heim ins Reich“ (V. S.107) zu fahren und auf Seiten der Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg zu kämpfen. Damals beschloss er, seine Familie nach Deutschland mitzunehmen. Er riss Polonia und Chico mutwillig aus ihrer vertrauten Umgebung und brachte sie an einen Ort, an dem sie den unmittelbaren Kriegswirren „hilflos ausgesetzt“ (V. S.275) waren. Ohne über die Folgen seiner Handlungen nachzudenken, überließ er Frau und Kind einfach ihrem Schicksal. Dieses unbedachte und leichtsinnige Verhalten kann Chico seinem Vater nicht verzeihen.

Bei der Ausarbeitung des Filmskripts verleiht er seiner Wut anfänglich erneut Ausdruck. Er bezeichnet Jonas als „labilen Charakter“ (V. S.296), dichtet ihm mehrere Affären an⁴⁵⁶ und scheut sich nicht davor, dessen „unzuverlässig-tänzerische“ (V. S.102) Wesenszüge explizit hervorzuheben. Während er seinen „Vater als Feind“ (V. S.178) beschreibt, wird er sich mit zunehmender Bestürzung gewahr, dass er Jonas mit seinem blinden Hass Unrecht tut. Sein unerbittlicher Zorn und seine tief empfundene Abneigung sind, so realisiert er nun, psychische Abwehrmechanismen, die er vor langer Zeit unbewusst aktiviert hat. Als Jonas 1945 starb, konnte Chico, die „Sprache für seine Empfindungen“ (V. S.161) nicht finden. Da er nicht in der Lage war, seinen Schmerz in Worte zu fassen, war es ihm unmöglich, angemessen Trauerarbeit zu leisten, und deshalb verdrängte er seine Gefühle. Den tief empfundenen Mangel an Sicherheit und Nestwärme konnte er indes weder ausblenden noch kompensieren. Er fühlte sich derart verlassen, dass er insgeheim begann, dem Vater die Schuld für den „eigenen Jammer“ (V. S.275) zu geben und einen regelrechten Hass auf ihn zu entwickeln.

⁴⁵⁶ Siehe V. S.76, 94ff, 187ff, 296.

Mit der Erkenntnis, das Andenken an den eigenen Vater über Jahrzehnte zerstört zu haben, kann Chico nicht umgehen. Obgleich er die „Sprache für seine Empfindungen“ (V. S.161) nun findet, seine Gedanken und Gefühle frei artikulieren kann, ist er mit der Situation gänzlich überfordert. Verzweifelt versucht er, mit Alkohol selbst die „einfachste Erinnerung zu überschwemmen“ (V. S.24), doch er kann der Konfrontation mit der eigenen Vergangenheit nicht ausweichen. Seine Emotionen übermannen ihn derart, dass „kein Entkommen“ mehr möglich ist. „Von Erinnerungen geschlagen wie von Krankheit“ (V. S.93) greift er auf das einzige Mittel zurück, das ihm in seiner Not zur Verfügung steht. Er setzt das „Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“ (Oo. S.26) ein und beginnt, die Arbeit am *Luft-Schiff*-Film als „faszinierende Aufhebung der Zeit“ (V. S.356) zu begreifen.

Die Realität, so überlegt sich Chico, ist kein „Ausdruck von Gegenwart“, denn diese „rutscht ja ständig weg, linksherum in die Vergangenheit, rechtsherum in die Zukunft“. Er entschließt sich aufgrunddessen dazu, den Film als „Wiederherstellung der Realität“ zu betrachten. Obschon er weiß, dass „alles nur Schein“ (V. S.19f) ist, gibt er sich der Illusion dieser „verschobenen Zeiten“, dieser „Vergangenheit, die Zukunft ist“ (V. S.380), hin. Fasziniert beobachtet er, wie die einzelnen Szenen abgedreht werden und wie anschließend „die Toten in die Küche treten und mit den Überlebenden die butterbestrichenen, mit Wurst und Käse belegten Brote“ (V. S.37) essen. Chico ist überzeugt, dass der Film den Großvater und die anderen längst verstorbenen Mitglieder der Familie Stannebein „am Leben hält“ (V. S.37), und die in seinem Haus stattfindenden Dreharbeiten werden für ihn zu seinem „künstlichen Paradies“ (V. S.303). Diese „faszinierende Aufhebung der Zeit“ (V. S.356) und die damit einhergehende verzerrte Realitätswahrnehmung wirken sich äußerst destabilisierend auf die Psyche des ‚wahren Protagonisten‘ aus.

Als Chico zum Filmfestival nach Verona reist, stellt er sich beim Betreten der Arena vor, wie er auf seine einstigen Klassenkameraden Falk und Melzer trifft⁴⁵⁷. Er verwirft diesen Gedanken zwar sogleich wieder, doch kurze Zeit später stellt er mit wachsendem

⁴⁵⁷ Ein solches Treffen ist unmöglich, denn Falk weilt in der DDR und Melzer ist bereits verstorben.

Erstaunen fest, dass sich die beiden Freunde tatsächlich im Publikum befinden. Während der Filmvorführung werden „ganze Reihen von Zuschauern“ eingeblendet, und plötzlich sieht Chico auf der Projektionsfläche seine gesamte ehemalige Schulklasse. Anfänglich glaubt er, dass „jemand einen Maskenbildner beauftragt hatte, Imitationen zu schaffen, Statisten einzukleiden“ (V. S.389), denn die von der Kamera erfassten Personen sind keine Erwachsene „um die Fünfzig“ (V. S.26) sondern Kinder. Chico „traut seinen Augen nicht“, zumal plötzlich Polonia, „mit dem geblühten Kleid, das sie trug, als sie sich mit Jonas verlobte“, auf die Leinwand projiziert wird. Seine verstorbene Mutter, eindeutig „an ihrem Mittelscheitel zu erkennen“, sitzt unter den Zuschauern. Auch Flora „in der braunen Jacke eines BDM-Mädchens, aus der Zeit des deutschen Eintopf-Sonntags in Bilbao“, und seine Tante Teresa sind anwesend. Die Ereignisse in der Arena gleichen einer „Totalshow“ (V. S.389f), und Chico weiß nicht, wie er mit dem Erlebten umgehen soll.

Bevor er seine Gedanken ordnen kann, gehen in den bisher verdunkelt gehaltenen Reihen die Lichter an, und über Lautsprecher ertönen Fragen, die aus diesen nun grell erleuchteten Rängen gestellt werden. Chico, der bereits zu Beginn der Dreharbeiten die Vorführung des *Luft-Schiff*-Films mit dem „jüngsten Gericht“ (V. S.19) verglichen hatte, nimmt nun an einer Gerichtsverhandlung teil, bei der die Unbekannten aus den oberen Rängen das Urteil über jede Figur verkünden. Jonas wird „zum Weiterleben verurteilt“, Stannebein „von aller Schuld freigesprochen“, und die anderen Familienmitglieder dürfen „in die Gestalt ihrer Wünsche zurückkehren“.

Während über das weitere Schicksal von Stannebeins Töchtern verhandelt wird, wendet sich ein Franziskanermönch an Chico. Der „zweifellos sehr alte Mann“ spricht den ‚wahren Protagonisten‘ mit „mein Sohn“ an und gibt ihm zu verstehen, dass er Gott ist⁴⁵⁸. Er bedauert sehr, dass sie keine Gelegenheit haben, um „genauer miteinander bekannt zu werden“ und überreicht ihm ein Kuvert. In diesem, so erklärt er, befindet sich die „Geschichte eines jungen Soldaten“ namens Jonas, dem es im Zweiten Weltkrieg gelungen ist, aus der Gefangenschaft der Partisanen zu entkommen und sich

⁴⁵⁸ Der Mönch sagt zu Chico: „Fürs erste beglückwünsche ich dich, auch wenn in der Bibel geschrieben steht, du sollst dir kein Bild von mir machen“ (V. S.393). Er spielt damit auf folgende Passage aus dem *Zweiten Buch Moses* an: „Du sollst dir kein Gottesbildnis machen, keinerlei Abbild, weder dessen, was oben im Himmel, noch dessen, was unten auf der Erde ist, noch dessen, was in den Wassern unter der Erde ist.“ LUTHER 1986, S.80.

in einem Kloster zu verstecken. Da er aufgrund einer Kopfverletzung an Amnesie litt und nicht wusste, „wer er ist“, blieb er auch nach Kriegsende bei den Mönchen. Der ehemalige Soldat lebt seit nunmehr „43 Jahren“ unter ihnen, „ohne sein Gedächtnis wiedererlangt“ zu haben (V. S.392ff).

Diese „unglaubliche Geschichte“ (V. S.395), die sich mit Chicos „fiktionaler“ (A. S.81) Version von Jonas´ „Auferstehung“ (V. S.210) deckt⁴⁵⁹, ermöglicht es dem ‚wahren Protagonisten‘, erneut in die „Wolken der Imagination“ abzutauchen. Obschon der *Luft-Schiff*-Film fertig gestellt ist und die Dreharbeiten die Familie Stannebein nicht länger „am Leben“ (V. S.37) erhalten, schließen sich „die Pforten“ des „künstlichen Paradieses“ (V. S.303) nicht. Die „Göttin Fantasie“ (Ls. S.318), der Chico auch die „Totalshow“ (V. S.390) der Filmvorführung von Verona sowie die Begegnung mit Gott verdankt, weist ihm einen Weg, um sich der „ungenügenden Realität“ nicht abermals auszusetzen. Chico muss nicht in die „kümmerliche Gegenwart“ zurückkehren. Er kann diese auch weiterhin verdrängen, indem er das „Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“ (Oo. S.26) einsetzt und sich die „Heimkehr des verlorenen Vaters“ (V. S.395) ausmalt.

Ob der ‚wahre Protagonist‘ ein Leben in den „Lufträumen der Phantasie“ (A. S.388) der „Welt der Realitäten und Erfolge“ (Ss. S.36) vorzieht, bleibt in dem Roman *Die Väter im Kino* unbeantwortet. Der Leser erfährt im letzten Kapitel lediglich, dass Chico ein Telegramm erhält, in dem seine Geliebte ihm die Geburt ihres Sohnes mitteilt. Da er der Vater des Neugeborenen sein könnte, besteht die Möglichkeit, dass er die Verantwortung für Lore und das Kind übernimmt. Er könnte sich an seine einstige Erkenntnis erinnern, der „Göttin Fantasie“ (Ls. S.318) entsagen und auf die „richtige Liebe“ setzen, die seine „Existenz bestätigt“ und „die Wirklichkeit verwandelt“ (V. S.161f). Anstatt in die „Wolken der Imagination“ zu entweichen, könnte er an Lores Seite erneut die „Flucht in den Hintergrund“ (Oo. S.53) wagen und versuchen, sein Lebensglück zu finden.

⁴⁵⁹ „Jonas, schlage ich vor, bekommt am dritten Tag seine Auferstehung, er hat sein Gedächtnis verloren, er wird aufgenommen in den Franziskanerorden und nennt sich von nun an Pater Rufino Niccaci und rettet die Verfolgten“ (V. S. 210f).

Diese am Ende des Romans aufgezeigte Alternative zu den „künstlichen Paradiesen“ (V. S.303) wirkt indes wenig Erfolg versprechend. Chico müsste sich abermals mit den Gegebenheiten arrangieren, und es ist fraglich, ob Lore für ihn tatsächlich die „richtige Liebe“ (V. S.161) verkörpert, zumal er diesbezüglich mit Franziska negative Erfahrungen gemacht hat. Auch die Tatsache, dass er weder seine traumatischen Kindheitserlebnisse verarbeitet noch seine gegenwärtigen Probleme gelöst hat, könnte seinem Glück im Wege stehen. Die Gefahr besteht, dass Chico die „kümmerliche Gegenwart“, die sich dergestalt schwerlich verändern lässt, weiterhin „als ungenügende Realität“ empfindet und erneut in die „Wolken der Imagination“ abdriftet. Sollte er abermals auf die Macht der „Göttin Fantasie“ (Ls. S.318) vertrauen und sich für eine Existenz als „Eroberer jener Lufträume der Phantasie“ (A. S.388) entscheiden, ist zu befürchten, dass er bei seinen „Spaziergängen ins Reich der Lüfte“ (Ls. S.44) endgültig die Bodenhaftung verliert. Es könnte sich folglich bewahrheiten, wovon in dem Debütroman *Der Weg nach Oobliadooh* gewarnt wird: „Das Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft. Gitterwerk oder Spinnennetz. Am Ende aber wird es ein Käfig“ (Oo. S.26).

Fries´ Schaffensentwicklung

Die DDR-Romane und die Konzeption der trojanischen Text-Pferde

In dem Roman *Septembersong* lässt FRIES einen Ich-Erzähler und Protagonisten auftreten, der sich durch seine unverblümete Direktheit auszeichnet und seine nonkonformistische Lebenseinstellung eloquent in Worte fasst. Rudolf Ferrer erklärt im Erstlingswerk geradezu demonstrativ, dass er nicht gewillt ist, den „ihm zugedachten Platz“ im staatlichen „Räderwerk“ (Ss. S.51) einzunehmen, denn er möchte „ganz tief in sich den Luxus fühlen, ein Eigenleben zu haben“ (Ss. S.91). Seine Individualität der „großen, immer gegenwärtigen Idee“ (Ss. S.51) zu opfern, scheint ihm unmöglich, und daher versucht er, sich jeglicher Form gesellschaftlicher und staatlicher Vereinnahmung zu entziehen. Sieht er sich dennoch zum Handeln gezwungen, so „geschieht es unlustig“, und er „spielt bestenfalls in der Rolle des Harlekins mit, in einer Posse“ (Ss. S.54).

Ferrers demonstrative Verweigerungshaltung überträgt FRIES bei der Konzeption des Debütromans *Der Weg nach Oobliadooh* auf seine beiden Protagonisten und führt dergestalt die *Septembersong*-Thematik fort. Peter Arlecq und Klaus Paasch, deren Nachnamen bezeichnenderweise an die Dienerfiguren der *Commedia dell´Arte* erinnern⁴⁶⁰, wissen, dass sie ihre Außenseiterposition und ihren exzentrischen Lebensstil aufgeben müssen. Die Vorstellung, zu „nützlichen Gliedern der Gesellschaft“ (Oo. S.152) zu werden, missfällt den beiden jedoch ebenso wie der Hauptfigur aus dem Erstlingswerk, denn sie hegen einen tiefen Argwohn gegen die Regierung und die Gesellschaft der DDR.

Im Gegensatz zu *Septembersong*, in dem besonders Ferrers nonkonformistischer Einstellung Ausdruck verliehen wird, geht der Debütroman verstärkt auf die Gründe für Arlecqs und Paaschs grundsätzliche Verweigerungshaltung ein. FRIES lässt in diesem Werk seine Figuren nicht bloß das „schießblöde Fortschrittsgequassel“ (Oo. S.246) der

⁴⁶⁰ Die Nachnamen ‚Arlecq‘ und ‚Paasch‘ erinnern an die Theaterfiguren ‚Arleccino‘ und ‚Pasquariel‘. GUILLET 1997, S.213.

SED anprangern, sondern führt anhand mehrerer prägnanter Beispiele vor, weshalb die Protagonisten der DDR-Regierung kein Vertrauen entgegenbringen können. In diesem Kontext finden der Personenkult um STALIN, die Arbeiteraufstände vom 17. Juni 1953, die stalinistischen Verbrechen, die Existenz des Staatssicherheitsdienstes und die nach dem XX. Parteitag der KPdSU beginnende Entstalinisierung Erwähnung.

Auch stellen die Hauptfiguren im Romanverlauf fest, dass in der DDR, entgegen der offiziellen Verlautbarung, die faschistische Vergangenheit Deutschlands nicht bewältigt worden ist. Sie registrieren die innerhalb der Gesellschaft existenten faschistoiden Tendenzen, und Arlecq gelangt zu der Erkenntnis, dass die SED-Funktionäre ein mangelndes Geschichtsbewusstsein aufweisen. Den beiden Protagonisten fällt es infolgedessen schwer, die offenbar geistig beschränkten Beamten ernst zu nehmen und dem staatlichen Selbstverständnis Glauben zu schenken. Sie fühlen sich eher in ihrem grundlegenden Misstrauen gegenüber der Regierung bestätigt. Selbst als sie bei ihrer Flucht nach West-Berlin die Möglichkeit, in der BRD zu leben, verwerfen und freiwillig in die DDR zurückkehren, geben sie dem staatlichen Integrationsanspruch nur widerwillig nach. Sie gliedern sich zwar in die vorgegebenen gesellschaftlichen Strukturen ein, doch mit dem Staat identifizieren sie sich nicht. Sie spielen, wie ihre an die *Commedia dell´Arte* angelehnten Nachnamen suggerieren, bestenfalls in der Rolle der theatralischen Dienerfiguren mit, „in einer Posse“ (Ss. S.54).

Mit dieser Thematik verstößt FRIES gegen die geltenden Richtlinien des Bitterfelder Weges und wird der ihm zugedachten Rolle als Autor nicht gerecht. Laut den Bitterfelder Losungen soll der Schriftsteller seine gesellschaftliche Verantwortung wahrnehmen und mit seinen Werken die Harmoniebestrebungen des Staates unterstützen. FRIES hingegen verzichtet im Debütroman gänzlich auf eine positive Illustration, lenkt nicht von den vorhandenen Widersprüchen und sichtbaren Fehlritten der Regierung ab, sondern thematisiert diese.⁴⁶¹ Er weist explizit auf politische Ereignisse hin, die in der DDR als tabuisiert gelten, karikiert Parteifunktionäre und sieht selbst von der Erwähnung des Staatssicherheitsdienstes nicht ab.⁴⁶²

⁴⁶¹ LANGNER, R. 1990, S.137.

⁴⁶² BARCK, LANGERMANN, LOKATIS 1997, S.267ff.

Überdies konzipiert er seine Romanfiguren nicht als vorbildliche Helden, die sich eifrig am sozialistischen Aufbau beteiligen und sich anstandslos in die neuerschaffene DDR-Gesellschaft einfügen. Seine Protagonisten verharren stattdessen in Resignation und Verzweiflung, sehen keine Veranlassung, sich zu engagieren.⁴⁶³ Diese Beschreibung junger DDR-Bürger, deren unbedingtes Bedürfnis nach Selbstverwirklichung an konkreten politischen und gesellschaftlichen Umständen scheitert, entspricht folglich nicht den kulturpolitischen Vorgaben. Eine solche Darstellung kommt vielmehr einem Tabubruch gleich, denn in der sozialistischen Gemeinschaft ist, gemäß der offiziellen Verlautbarung, „die Interessendivergenz zwischen dem einzelnen und dem Kollektiv aufgehoben.“⁴⁶⁴

In Anbetracht dieser inhaltlichen ‚Abweichungen‘ vom Bitterfelder Literaturmodell⁴⁶⁵ und der politisch-ideologischen Brisanz der gewählten Thematik gleicht FRIES´ Debütroman einer „hochgradigen Provokation“.⁴⁶⁶ Dem Mitteldeutschen Verlag, der in den 60er Jahren als „Leitfaden der sozialistischen Gegenwartsliteratur“⁴⁶⁷ gilt, ist es daher nicht möglich, dieses Werk zu veröffentlichen, und auch das interne Gutachten des Ministeriums für Staatssicherheit fällt ausgesprochen negativ aus:

„Man sträubt sich, sich mit dem Buch wirklich ernsthaft auseinander zu setzen. Es ist einfach ekelhaft, snobistisch aggressiv, verleumderisch, herabwürdigend, provozierend. Mitunter ist man geneigt zu glauben, es entstamme der Feder eines Schizophrenen, oft glaubt man sich konfrontiert mit negativen Tendenzen in der bildnerischen Darstellung (Auflösung der Form, zersetzender Inhalt). Das, was einen Roman – und als solcher will dieses Machwerk angesehen werden – zugrundeliegen sollte, d.h. eine episch erzählte Handlung, fehlt vollkommen. [...] Es ist das Werk eines uns von Grund auf verachtenden Snobs, der nichts anderes beabsichtigt, als sich über alles, was uns teuer ist, worauf wir das Recht haben, stolz zu sein, in schäbiger Weise lustig zu machen.“⁴⁶⁸

⁴⁶³ ALBRECHT 1979b, S.73.

⁴⁶⁴ GROTH 1994, S.86.

⁴⁶⁵ Der Roman entspricht auch in formaler Hinsicht nicht den kulturpolitischen Vorgaben. FRIES unterläuft die als verbindlich geltende Norm des sozialistischen Realismus´, indem er bei der Gesamtkonzeption des Werkes der Form einen ebenso großen Stellenwert wie dem Inhalt einräumt. Außerdem bedient er sich der stilistischen Mittel der Moderne, die in der DDR als dekadent verschrien und verboten sind. Zu den formalen ‚Abweichungen‘ von dem Bitterfelder Literaturmodell siehe EMMERICH 1997a, S.212f; GERSTENBERG 1992, S.31f, TÖTEBERG 1993, S.207f.

⁴⁶⁶ BRUNS 1992, S.72.

⁴⁶⁷ BARCK, LANGERMANN, LOKATIS 1997, S.243.

⁴⁶⁸ MfS 26.09.1966.

Der Roman *Der Weg nach Oobliadooh* kann infolgedessen in der DDR nicht erscheinen, und seinem Autor werden „die frisch angewachsenen literarischen Flügel gestutzt.“⁴⁶⁹

Nach dieser negativen Erfahrung unternimmt FRIES erst gar nicht den Versuch, seinen dritten Roman, der sich als pointierte Kritik an den stalinistischen Strukturen der DDR lesen lässt⁴⁷⁰, zu veröffentlichen. Er hält das Manuskript von *Verlegung eines mittleren Reiches* zurück und beginnt stattdessen, seine labyrinthische Schreibstrategie langsam zu entwickeln⁴⁷¹.

Diese beginnende Stilentwicklung ist bereits in dem „literarisch ambitionierten Reiseführer“⁴⁷² *Seestücke* erkennbar. Bei der Lektüre des Werkes scheint es geradezu, als versuche FRIES, „sich in die DDR hineinzuschreiben, statt vollends aus ihr heraus“⁴⁷³, denn er bemüht sich nun sichtlich um eine ideologisch unverfängliche Darstellung. Er sieht davon ab, politische Ereignisse, die als tabuisiert gelten, zu beschreiben, und verzichtet gänzlich auf brisante Thematiken.⁴⁷⁴ Auch nimmt er in sein Figurenensemble keine nonkonformen Außenseiter wie Arlecq und Paasch auf, verwendet überdies keinen derart kritischen Erzähler wie Ferrer, sondern rückt seine Vermittlerinstanz bewusst in den Hintergrund der Handlung.

In *Seestücke* wird die Ostseeregion ausschließlich aus der Sicht eines Ich-Erzählers beschrieben, ohne dass der Leser hinreichend Informationen zu besagter Figur erhält. Der Rezipient erfährt lediglich, dass der bezeichnenderweise namenlose Erzähler den Beruf des Dolmetschers und Übersetzers ausübt, verheiratet und Vater dreier Kinder ist. Darüber hinaus kann er im Verlauf der Lektüre erkennen, dass diese Figur literarisch

⁴⁶⁹ LAGNER 19.05.1995.

⁴⁷⁰ BRUNS 1991, S.165.

⁴⁷¹ Für weiterführende Informationen zu *Verlegung eines mittleren Reiches* siehe GRAMBOW 1986, S.1387ff; GREINER 1986a, S.371ff; GREINER 1986b, S.170ff; LIERSCH 1985, S.136ff; WITTSTOCK 1989, S.170ff.

⁴⁷² WALLMANN 29.12.1974.

⁴⁷³ BÖTTIGER 15.07.1988.

⁴⁷⁴ SENFT 1988, S.11ff.

äußerst versiert ist und eine besondere Vorliebe für *La isla al mediodía* von JULIO CORTÁZAR zeigt.

Seestücke beginnt mit einem expliziten Verweis auf „diese Geschichte“, die die Vermittlerinstanz jedoch „noch nicht erzählen will“. Sie begnügt sich anfänglich mit Anspielungen auf „Marinis Insel“ (Se. S.5) und erklärt sich erst einige Seiten später dazu bereit, den Inhalt des narrativen Kurztextes *Die Insel am Mittag* wiederzugeben. In CORTÁZARS Geschichte, so berichtet der Ich-Erzähler, entdeckt der Steward Marini bei einem Flug die Insel Xiros in der Ägäis. Er ist von diesem paradiesisch anmutenden Eiland derart fasziniert, dass ihn das „Inselfieber packt“ (Se. S.18) und er nur noch für die wenigen Minuten am Tag lebt, an denen er „seine Insel“ aus der Höhe betrachten kann. Nach einigen Wochen beschließt Marini, während er vom Flugzeug aus Xiros erblickt, dass es „keinen Zweck hat, länger auf irgend etwas zu warten“. Er will seinen Urlaub auf der Insel verbringen, und „aus der Vorstellung, wie er nach Xiros kommen wird, steigt er um in die Realität des Geschehens“. Als er das Eiland erreicht, „ist alles so, wie vorgestellt“ (Se. S.34), und Marini empfindet ein derartiges Glücksgefühl, dass er „für immer dort bleiben“ will. Er fasst den Entschluss, sein bisheriges Leben aufzugeben, doch da ereignet sich vor der Insel ein Flugzeugabsturz. Marini stürzt ins Meer, schwimmt zur Unglücksstelle und es gelingt ihm, ein Unfallopfer aus dem versinkenden Wrack zu bergen. Mit letzter Kraft bringt er den Schwerverletzten „ans Ufer, wo die Fischer stehen“. Der Verunglückte „blutet aus einer Wunde am Hals, Wiederbelebungsversuche richten nichts aus“, und der Mann stirbt am Strand von Xiros. Der anwesende Patriarch der Insel sucht sodann das Meer nach Überlebenden ab, doch „wie immer sind sie allein. Der Tote ist das einzige Neue zwischen ihnen und dem Meer“.

Die Vermittlerinstanz des Reiseführers *Seestücke* beendet die Nacherzählung von CORTÁZARS *La isla al mediodía* mit den Worten: „Das ist die Geschichte. Kein Nachsatz folgt, keine Gebrauchsanweisung. Wer möchte Marini sein an diesem Mittag auf Xiros?“ Mit dieser abschließenden Frage gibt der Ich-Erzähler dem Leser zu verstehen, dass er ihm keine Interpretation der reportierten Erzählung anbieten kann. Er ist, so wird im weiteren Werkverlauf deutlich, selbst noch mit der Auslegung der Geschichte beschäftigt und überlegt sich, ob „die Welt zu klein geworden ist, um noch einen Platz für Inseln zu haben“ (Se. S.93ff). Dem Rezipienten bleibt es folglich selbst

überlassen, sich mit dem ausführlich dargestellten Schicksal des Stewards Marini auseinanderzusetzen.

Die in *Seestücke* eingeflochtene Nacherzählung wirkt auf den ersten Blick wie ein literarischer Exkurs, der den Reisebericht über die Ostseeregion auflockern soll. Bei genauerer Betrachtung wird dagegen evident, dass FRIES den Rezipienten gezielt zu einer Beschäftigung mit CORTÁZARS Geschichte anregt, um dergestalt das Interesse des Lesers für die Erzähler-Figur zu wecken.

Folgt der Rezipient der Anregung des außerfiktionalen Urhebers und befasst sich näher mit dem dargestellten Kurztext, erkennt er, dass in dem Werk die Realisierbarkeit der Träume problematisiert wird. Angesichts dieser Thematik, so hofft FRIES, drängt sich dem Leser unwillkürlich die Frage auf, weshalb die Mittlerperson eine derart tragische Geschichte als Ferienlektüre gewählt hat. Der Rezipient nimmt den *Seestücke*-Erzähler infolgedessen nicht länger als Vermittlerinstanz sondern als literarische Figur wahr und beginnt, seine Aufmerksamkeit von der Nacherzählung auf den Nach-Erzähler zu verlagern. Da der Reiseführer kaum Informationen zu diesem schemenhaft konturierten literarischen Charakter enthält, muss der Leser die Schilderung von *La isla al mediodía* als ‚versteckten Hinweis‘ betrachten. Sodann schlussfolgert er, dass der Erzähler sich mit dem Kurztext auseinandersetzt, weil er herausfinden möchte, ob „die Welt zu klein geworden ist, um noch einen Platz für Inseln“, ergo für Träume, zu haben. Der Erzähler befindet sich, so kann der Leser nun herleiten, in einer Lebenssituation, die nicht seinen Vorstellungen und Erwartungen entspricht. Er ist mit seiner persönlichen Lage unzufrieden und gleichzeitig unsicher, ob er seinen legitimen Anspruch auf Selbstverwirklichung wahrnehmen, seine Träume realisieren soll. Dem Beispiel von CORTÁZARS Protagonisten zu folgen und von der „Vorstellung in die Realität des Geschehens umzusteigen“ (Se. S.34), erscheint ihm offenbar zu risikoreich, denn „wer möchte Marini sein an diesem Mittag auf Xiros?“ (Se. S.94).

Zu dieser Schlussfolgerung kann nur ein wahrhaft interessierter Leser gelangen, der die reportierte Geschichte nicht als bloßen literarischen Exkurs betrachtet, sondern sich selbständig mit der Nacherzählung und der Figur des Nach-Erzählers auseinandersetzt. Für einen literarisch versierten Rezipienten, der den nacherzählten Kurztext im Original

kennt, sind diese Implikationen weit reichender, denn er bemerkt, dass die Nacherzählung von der Vorlage abweicht.

In der *Seestücke*-Version spielt sich „Marinis kurze Episode auf Xiros in der Wirklichkeit“ (Se. S.34) ab, und die Hauptfigur befindet sich auf der Insel, als sich der Flugzeugabsturz ereignet. Laut der Darstellung des Ich-Erzählers beschreibt CORTÁZAR in seinem Kurztext, wie Marini bei dem Versuch, seinen Traum umzusetzen, scheitert. Der Protagonist „hat verspielt“, denn er wird, als er gerade beschließt, sein bisheriges Leben aufzugeben, von der eigenen, „eben abgelegten Vergangenheit“ wieder eingeholt. Er muss miterleben, wie „sein Flugzeug“ ins Meer stürzt und wie der „Steward, der für ihn eingesprungen ist“ (Se. S.94f), statt seiner stirbt. Xiros verliert aufgrunddessen seine paradiesischen Züge, und Marinis Traum von einem erfüllten und unbeschwerten Leben auf der Insel ist zerstört.

Im Original wird „Marinis kurze Episode auf Xiros“ (Se. S.34) dagegen nicht explizit als real dargestellt. CORTÁZAR suggeriert lediglich, dass der Protagonist sich, im Flieger sitzend, zu einer Fahrt nach Xiros entschließt und dann zu seiner Insel reist. Als Marini nach seiner Ankunft auf dem Eiland den Entschluss, sein weiteres Leben dort zu verbringen, fasst, ereignet sich der Flugzeugabsturz. Der Protagonist stürzt sich ins Meer, rettet ein Unfallopfer und bringt er den Verletzten an den Strand, wo dieser letztlich verblutet. Die kurze Zeit später herbeigeeilten Inselbewohner wundern sich beim Anblick des Toten, wie dieser das Ufer erreichen konnte, und der Patriarch sucht das Meer nach Überlebenden ab. „Aber sie sind wie immer alleine auf der Insel, und der Leichnam mit den offenen Augen ist das einzig Neue zwischen ihnen und dem Meer.“⁴⁷⁵

Vergleicht man die Nacherzählung mit dem Original, fällt auf, dass die beiden Versionen in ihren Schlussbildern voneinander divergieren⁴⁷⁶. In der Darstellung des *Seestücke*-Erzählers trägt der Protagonist den Verletzten „ans Ufer, wo die Fischer stehen“ (Se. S.94). Die Einheimischen erleben demnach mit, wie der Verunglückte von der Hauptfigur gerettet wird, und die Frage, wie der Tote an den Strand gelangen konnte, erübrigt sich infolgedessen. Im originären Schlusszenario wird der Retter

⁴⁷⁵ CORTÁZAR 1976, S.116.

⁴⁷⁶ Vgl. Se. S.93ff und CORTÁZAR 1996, S.568f.

Marini dagegen nicht explizit erwähnt, und die herbeigeeilten Inselbewohner finden, als sie die Küste erreichen, nur den leblosen Körper des Verunglückten vor. Die in der *Seestücke*-Fassung ausgelassene Frage der Einheimischen ist somit im Original von zentraler Bedeutung, denn sie legt dem Leser die Schlussfolgerung nahe, dass der Tote am Strand Marini sein muss. Der Protagonist ist nicht auf Xiros gewesen, sondern hat sich sein Leben auf der Insel lediglich vorgestellt, als das Flugzeug, in dem er saß, abstürzte.⁴⁷⁷

Diese Abweichung von der literarischen Vorlage ist insofern bedeutsam, als dass sie eine Umdeutung der originalen Textaussage nach sich zieht. Während Marini im Original seine Vision von einem erfüllten Leben aufgrund eines unvorhersehbaren Ereignisses nicht realisieren kann, verwirklicht der Protagonist in der *Seestücke*-Version seinen Traum und erlebt sodann, wie dieser zerstört wird.

In diesem Kontext muss berücksichtigt werden, dass die Wiedergabe von CORTÁZARS Geschichte laut der werkimmanenten Logik des Reiseführers eine Nacherzählung ist und folglich die persönliche Lesart des Nach-Erzählers widerspiegelt. Bei dem Vergleich der beiden Versionen wird somit evident, dass die Mittlerfigur des Werkes *Seestücke* den reportierten Kurztext missverstanden hat. CORTÁZAR problematisiert in seiner Erzählung weder die Realisierbarkeit der Träume, noch möchte er den Rezipienten davon überzeugen, dass der Versuch einer solchen Selbstverwirklichung sinnlos ist. Er misst der menschlichen Vorstellungskraft vielmehr eine positive Wirkung bei⁴⁷⁸ und führt letztendlich in seinem Werk vor, wie Marinis Traum von einem glücklichen Dasein auf Xiros dessen Leben bereichert.

Der *Seestücke*-Erzähler hingegen betrachtet das im Kurztext dargestellte Schicksal des Stewards Marini als Negativexempel. Er geht davon aus, dass CORTÁZARS Protagonist seinen Traum nicht dauerhaft verwirklichen konnte, da er von seiner „abgelegten Vergangenheit“ wieder eingeholt wurde. Diese Auslegung der Geschichte sowie die am Ende der Nacherzählung aufgeworfene Frage, ob „die Welt zu klein geworden ist, um noch einen Platz für Inseln zu haben“ (Se. S.94f), lässt wiederum die desillusionierte

⁴⁷⁷ PEAVLER 1990, S.36f; RODRÍGUEZ-LUIS 1991, S.82f.

⁴⁷⁸ YURKIEVICH 2004, S.252.

Weltsicht der Mittlerperson augenfällig werden. Der Ich-Erzähler des Reiseführers ist mit seiner aktuellen Lebenssituation nicht nur unzufrieden, sondern auch gänzlich ernüchtert. Er hat seinen Glauben an die Realisierbarkeit von Träumen verloren und damit seinen legitimen Anspruch auf Selbstsein aufgegeben.

Diese abgeklärte Lebenseinstellung erinnert an die Hauptfiguren des Debütromans, die auf ihrem „Weg nach Oobliadooh“ (Oo. S.75) den Idealzustand nicht erreichen und sich letztlich resigniert mit den „Banalitäten des Gegenwärtigen“ (Oo. S.254) abfinden. Vor diesem Hintergrund ist die Vermutung nahe liegend, dass der *Seestücke*-Erzähler einen ähnlichen Desillusionierungsprozess durchlaufen musste wie Arlecq und Paasch. Auch er scheint sich notgedrungen mit den ernüchternden Gegebenheiten arrangiert zu haben, da er seine Träume nicht realisieren, „aus seiner Vorstellung nicht in die Realität des Geschehens umsteigen“ (Se. S.34) kann.

Bei einer vertieften Lektüre des Reiseführers zeigt sich demgemäß, dass FRIES trotz der Schwierigkeiten mit dem verhinderten Debütroman weiterhin an der Grundthematik dieses Werkes festhält. Er möchte auch in *Seestücke* die Problematik eines gescheiterten Selbstfindungsversuches darstellen, sieht sich jedoch zur Vorsicht angehalten. FRIES verzichtet daher auf eine eindeutige Exposition und lässt keinen Protagonisten auftreten, der unter einer schweren Existenzkrise leidet. Stattdessen konzipiert er sein Werk dergestalt, dass es auf den ersten Blick wie ein „harmlos-unverbindlicher Reiseführer durch eine heile DDR-Welt“⁴⁷⁹ erscheint. Die eigentliche Textaussage verbirgt er hinter dem literarischen Exkurs zu CORTÁZARS *La isla al mediodía*. Er hofft auf einen neugierigen Rezipienten, der sich selbständig mit der Nacherzählung auseinandersetzt und dabei auf das tragische Schicksal der Erzähler-Figur stößt.

Diese „versteckte Absicht“ (A. S.99) zu entdecken, fällt allerdings selbst bei einer intensiven Lektüre schwer, denn die eingesetzten ‚Steuerelemente‘, die das Leseinteresse lenken sollen, wirken nur bedingt. Der Rezipient kann anhand der eingeflochtenen Anspielungen auf „Marinis Insel“ (Se. S.5) realisieren, dass der Erzähler großes Interesse an CORTÁZARS Geschichte zeigt, und die aufgeworfenen Fragen verleiten ihn zu einer vertieften Beschäftigung mit der reportierten Erzählung.

⁴⁷⁹ WALLMANN 29.12.1974.

Für die nun erwartete Transferleistung erhält er indes keine Hilfestellungen. Er muss den wiedergegebenen Kurztext selbständig als Nacherzählung erkennen, um sodann von der Nacherzählung auf den Nach-Erzähler zu schließen. Zu dieser Eigenleistung sieht der Leser jedoch keine Veranlassung, denn die ‚katalytische‘ Wirkung der reportierten Erzählung ist zu schwach, als dass der Rezipient die Nacherzählung als ‚versteckten Hinweis‘ betrachten könnte.

Darüber hinaus ist die Figur des Nach-Erzählers zu schemenhaft konturiert, um als ‚wahrer Protagonist‘ des Werkes *Seestücke* wahrgenommen zu werden. Da FRIES zur Beschreibung dieses literarischen Charakters lediglich die Nacherzählung einsetzt und keine weiteren ‚versteckten Hinweise‘ in den Reiseführer einbaut, kann der interessierte Leser bestenfalls erahnen, dass die Mittlerfigur unter ihrer aktuellen Lebenssituation leidet. Auch die Erkenntnis, dass die Nacherzählung in ihrer Textaussage vom Original abweicht, stellt diesbezüglich nur einen geringen Wissensvorsprung dar. Der literarisch versierte Rezipient erkennt zwar, dass der Erzähler Träume für sinnlos erachtet, doch auch er kann schlussendlich bloß mutmaßen, dass diese abgeklärte Lebenseinstellung die Folge eines Desillusionierungsprozesses ist. Das tragische Schicksal des namenlosen Nach-Erzählers wird somit im Reiseführer zu vage beschrieben, um einen nachhaltigen Leseindruck zu hinterlassen.

Aufgrund dieser konzeptionellen Schwächen ist *Seestücke* nicht primär als literarische Konterbande zu bezeichnen, sondern vielmehr als Testlauf zu betrachten. Das neue Schaffensprinzip der trojanischen Text-Pferde befindet sich, als FRIES den Reiseführer ausarbeitet, noch in der Entwicklungsphase. Der Autor probiert mit diesem Werk die ‚Technik des Zwischen-den-Zeilen-Schreibens‘⁴⁸⁰ erstmalig aus, sucht nach stilistischen Wegen, um künstlerisch anspruchsvolle Kassiber zu verfassen, mit denen er die Zensur umgehen kann.

Bei der Erstellung des Romans *Das Luft-Schiff* greift FRIES auf einige der in *Seestücke* getesteten Strukturelemente zurück, modifiziert diese und baut das Konzept der trojanischen Text-Pferde aus. Er setzt seinen ‚wahren Protagonisten‘ erneut als kaum

⁴⁸⁰ WOLTER 19.10.1992.

konturierten Ich-Erzähler ein und wählt für das Werk die „harmlos-unverbindliche“⁴⁸¹ Thematik einer Erfinderbiographie, die in einem fremden Land und in einer fernen Zeit spielt. Die im Romantitel angekündigte Lebensgeschichte muss allerdings, so gibt er dem Leser mit Werkbeginn zu verstehen, von der Vermittlerinstanz noch rekonstruiert werden. Er fordert den Rezipienten sodann geschickt dazu auf, sich an diesem Schaffensprozess zu beteiligen und regt ihn gezielt zum Rekonstruieren und „Nach-Leben“ (Ls. S.17) der Vita an. Folgt der Leser dieser Anregung, so konzentriert er sich ausschließlich auf den explizit als Protagonisten ausgewiesenen Stannebein. Im Glauben, mit dem Roman werde eine „Schulung seines Phantasievermögens“⁴⁸² intendiert, versucht er, sich den Werdegang des Erfinders vorzustellen und driftet dabei zusehends in die „Wolken der Imagination“ (Ls. S.260) ab. Das auf der zweiten versteckten Textebene dargestellte Leben des ‚wahren Protagonisten‘, dessen unbedingtes Bedürfnis nach Selbstverwirklichung in der DDR zum Scheitern verurteilt ist, bleibt ihm dadurch verborgen. Er kann nicht erkennen, dass FRIES seine ursprüngliche Thematik beibehalten und fortgeschrieben hat, denn er lässt sich von der im Romanverlauf langsam entstehenden Biographie ablenken.

Dieses geschickt inszenierte Ablenkungsmanöver fußt auf zwei Stilkomponenten des Debütromans: das „Koordinatensystem der Vorstellungskraft“ (Oo. S.26) und die spanischen Elemente. FRIES überträgt bei der Konzeption des *Luft-Schiff*-Romans einige der markantesten Wesensmerkmale seines Protagonisten Arlecq auf die Mittlerperson. Er konzipiert diese Figur als „fantasiebegabte Natur“ (Oo. S.281) und stattet sie mit dem „bibliophilen Blick“ (Oo. S.11) aus. Bei der Rekonstruktion der Stannebeinschen Vita lässt er sie in die „Wolken der Imagination“ abdriften und das Verfahren der „Wahrheitsfindung“ (Ls. S.10) durch ‚Wahrheitserfindung‘ anwenden. Arlecqs „Koordinatensystem der Vorstellungskraft“ wird damit zum Formprinzip der Biographie.

Der Leser, der einen fertig gestellten Lebenslauf erwartet, fühlt sich durch diesen Darstellungsstil verunsichert. Die eigenwillige Struktur der biographischen

⁴⁸¹ WALLMANN 29.12.1974.

⁴⁸² HILLICH 1981, S.141.

Handlungsgeschichte und die permanenten Abschweifungen des Erzählers stellen seine Geduld schnell auf die Probe. Bereits nach wenigen Seiten realisiert er ernüchert, dass *Das Luft-Schiff* kein leichter Lesestoff ist. Nun muss er sich entscheiden, ob er die Lektüre vorzeitig abbrechen oder aber versuchen will, dem „Karussell der Einfälle“⁴⁸³ zu folgen. Entschließt er sich für den Roman, so geschieht dies in dem Glauben, es sei seine Aufgabe, die biographischen Nachlässe zu ordnen.

In diesem Kontext spielt das Spanische eine entscheidende Rolle. Die eingeflochtenen spanischen Elemente besitzen eine ebenso ‚abschreckende‘ Wirkung wie das formbildende „Koordinatensystem der Vorstellungskraft“. Sie stören den Lesefluss und erschweren das Textverständnis dermaßen, dass der Rezipient angesichts der Fülle an Verweisen schnell unwillig reagiert. Gleichzeitig bemerkt er im Lektüreverlauf aber auch, wie die spanischen Elemente die Stannebeinsche Vita bereichern. Er erkennt, dass das Lokalkolorit der Iberischen Halbinsel durch die Hinweise auf die Sprachen, Geographie und Bevölkerung Spaniens transportiert wird und dass die literarischen Rekurse der Veranschaulichung von Stannebeins Charakter dienen. Aufgrund dieser Erkenntnis vermutet er nun hinter den geschichtlichen Anspielungen ebenfalls wertvolle Informationen. Er bemüht sich daher, diesen Verweisen zu folgen und den grob skizzierten historischen Hintergrund selbständig zu ergänzen. Bestrebt, die Biographie des unglücklichen Erfinders anhand der gelieferten Informationen eigenmächtig zu rekonstruieren, geht er den spanischen Verweisen nach und übersieht dabei den ‚wahren Protagonisten‘.

Mit dem Formprinzip des „Koordinatensystems der Vorstellungskraft“ und dem Einsatz der spanischen Elemente beeinflusst FRIES somit das Leseverhalten des unbedachten Rezipienten. Er verleitet ihn geschickt zu einem vorzeitigen Abbruch der Lektüre bzw. zu einer ausschließlichen Beschäftigung mit der zu rekonstruierenden Biographie. Die im *Luft-Schiff* „versteckte Absicht“ (A. S.90) wird dem unaufmerksamen Leser infolgedessen nicht ersichtlich. Er kann den eingeschleusten Subtext nicht entdecken, da er sich von der eigentlichen Brisanz des Werkes ablenken lässt.

⁴⁸³ TÖTEBERG 06.07.1990.

Bei einem wahrhaft interessierten Leser ist FRIES´ subtiles Ablenkungsmanöver hingegen unwirksam, denn dieser nimmt das im *Luft-Schiff* angewandte Darstellungsverfahren nicht kritiklos hin. Die bei der Rekonstruktion eingesetzte Methode der „Wahrheitsfindung“ durch ‚Wahrheitserfindung‘ scheint ihm suspekt, und er fühlt sich in seinem Lesefluss durch die spanischen Elemente gestört. Er ist dermaßen irritiert, dass er schnell beginnt, den Erzählstil zu hinterfragen. Der aufmerksame Leser konzentriert sich daher, im Gegensatz zum unbedachten Rezipienten, nicht ausschließlich auf die zu rekonstruierende Vita. Er interessiert sich überdies für das eigenwillige Werkkonzept des fiktiven Autors, fragt sich, weshalb dieser das Textverständnis derart erschwert.

Diese Frage beschäftigt den besonnenen Rezipienten im Verlauf der Lektüre zusehends. Er verliert daher sukzessive das Interesse an der langsam entstehenden Biographie, befasst sich nicht länger mit dem explizit als Protagonisten ausgewiesenen Stannebein. Seine Aufmerksamkeit gilt nun vielmehr dem fiktiven Autor und Erzähler, den er nicht mehr als bloße Vermittlerinstanz wahrnimmt, sondern als Romanfigur betrachtet. Er beginnt, sich für diesen nur schemenhaft konturierten literarischen Charakter zu interessieren, identifiziert ihn als den ‚wahren Protagonisten‘ des Romans und realisiert, dass im *Luft-Schiff* neben Stannebeins Lebensgeschichte auch die der Mittlerperson (bruchstückhaft) dargestellt wird.

Dieser von FRIES induzierte Erkenntnisprozess erinnert an die in *Seestücke* zu erbringende Transferleistung. In beiden Werken wird erwartet, dass der Leser seine Aufmerksamkeit eigenständig von dem Erzählobjekt auf das Subjekt des Erzählvorgangs verlagert, denn nur unter diesen Umständen wird die eingeschleuste Konterbande rezipierbar.

Im Gegensatz zum Reiseführer wird dieser Erkenntnisprozess im *Luft-Schiff* unterstützt, indem der Leser gezielte Hilfestellungen für die zu erbringende Transferleistung erhält. Da ein emotional involvierter Rezipient bei der Lektüre eines komplizierten Textes dazu tendiert, sich in seiner Ratlosigkeit gedanklich an den Verfasser zu wenden, setzt FRIES seinen ‚wahren Protagonisten‘ bewusst als fiktiven Autor ein. Er lässt ihn laut der textimmanenten Logik zum Urheber jenes Werkes werden, das aufgrund seines eigenwilligen Stils für Unmut und Verwirrung sorgt. Dank dieses Kunstgriffs ist der

‚wahre Protagonist‘ des *Luft-Schiff*-Romans als literarischer Charakter greifbarer als der *Seestücke*-Erzähler, und die Romanpräsenz dieser Figur kann dadurch nicht so leicht übersehen werden.

Mit dem formgebenden „Koordinatensystem der Vorstellungskraft“ und den spanischen Motiven beeinflusst FRIES wiederum das Leseverhalten des aufmerksamen Rezipienten dergestalt, dass dieser sich für den ‚wahren Protagonisten‘ zu interessieren beginnt. Im Lektüreverlauf bewirkt die ‚katalytische‘ Wirkung der Strukturelemente alsdann, dass der Leser die ‚versteckten Hinweise‘ auf die Lebensgeschichte der Erzähler-Figur bemerkt und damit die literarische Konterbande entdeckt und entschlüsselt. Der Roman *Das Luft-Schiff* ist vor diesem Hintergrund als FRIES´ erstes trojanisches Text-Pferd zu bezeichnen.

Da dieses Werk mithilfe des eingebauten Ablenkungsmanövers die Zensur problemlos passieren konnte, greift der Autor bei der Entwicklung des „Megaromans“⁴⁸⁴ *Alexanders neue Welten* auf das bewährte *Luft-Schiff*-Konzept zurück. Er setzt seinen ‚wahren Protagonisten‘ erneut als fiktiven Autor und Erzähler ein, stattet ihn mit dem ‚bibliophilen Blick“ aus und lässt ihn eine nur fragmentarisch bekannte Vita rekonstruieren. Dem Rezipienten gibt er abermals zu verstehen, dass die Vermittlerinstanz bei der Ausarbeitung der Biographie in die „Wolken der Imagination“ abgedriftet und in einen „poetischen, fiktionalen Wahn“ (A. S.9) geraten ist. Er erklärt und rechtfertigt dergestalt die angewandte assoziative Erzähltechnik und verleitet den Leser geschickt dazu, sich mit dem ungewöhnlichen Darstellungsstil zu arrangieren. Dieser glaubt angesichts der Fülle an literarischen Anspielungen, es sei seine Aufgabe, die (angebliche) Hauptfigur in dem ausufernden „Spiel mit Zitaten“ (A. S.14) lesend zu finden.

Der explizit als Protagonist ausgewiesene Berlinguer strahlt mit seiner „schillernden Persönlichkeit“⁴⁸⁵ als ‚moderner‘ Don Juan sodann eine solche Faszination aus, dass der unachtsame Rezipient dem „sprichwörtlichen charme“ (A. S.251) des selbsterklärten

⁴⁸⁴ GRAMBOW 1990, S.1321. Im Folgenden wird GRAMBOWs Formulierung ‚Megaroman‘ zur Bezeichnung von FRIES´ Werk *Alexanders neue Welten* als unmarkiertes Zitat verwendet.

⁴⁸⁵ ROSE 26./27.05.1984.

Frauenkenners schnell erliegt. Er interessiert sich vornehmlich für Berlinguers „verhältnis zum weibe“ (A. S.169), beschäftigt sich mit dem auf „einer Reise verschollenen Don Juan“ (A. S.393) und übersieht dabei die Romanpräsenz des ‚wahren Protagonisten‘. Da er sich mit der Figur des fiktiven Autors und Erzählers nicht auseinandersetzt, fallen ihm die ‚versteckten Hinweise‘, die auf Retards tragisches Schicksal hindeuten, nicht auf, und der eingeschleuste Subtext bleibt infolgedessen verborgen.

FRIES, der sowohl die Grundstruktur als auch die labyrinthische Schreibstrategie des *Luft-Schiff*-Romans für sein neues Werk übernimmt, geht bei der Konzeption des zweiten trojanischen Text-Pferds allerdings wesentlich offensiver vor. Er wählt für *Alexanders neue Welten* keine „harmlos-unverbindliche“⁴⁸⁶ Thematik, sondern rückt eine Figur in den Romanmittelpunkt, die bei genauerer Betrachtung aufgrund ihrer ideologischen „Instinktlosigkeit“ (A. S.33) (negativ) auffällt. Berlinguer zweifelt die Führungskompetenz der Parteifunktionäre massiv an und kritisiert vehement deren ineffektive Vorgehensweise beim „Aufbau des Sozialismus“ (A. S.347). Seiner Meinung nach ist die regierende SED weder fähig noch gewillt, das bestehende „Nebeneinander von Steinzeit und Fast-schon-Kommunismus“ (A. S.392) zu überwinden. Er sieht daher keine Veranlassung, länger in der DDR zu bleiben.

Auch die Darstellung des tragischen Schicksals der Erzähler-Figur fällt im Megaroman detaillierter aus als im ersten trojanischen Text-Pferd. Bei der Konzeption von *Das Luft-Schiff* orientiert sich FRIES an folgendem Grundsatz: „Ideologiekritik in der Literatur braucht, wenn sie gelingen soll, die Metapher einer einfachen privaten Misere.“⁴⁸⁷ Aus diesem Grund geht er im *Luft-Schiff* insbesondere auf die desolote Lebenssituation des fiktiven Autors und Erzählers ein, begnügt sich ansonsten mit vagen Andeutungen. Anhand der eingebauten ‚versteckten Hinweise‘ kann infolgedessen lediglich rekonstruiert werden, dass der ‚wahre Protagonist‘ sich in die „Arche Noah“ (Ls. S.9) der eigenen Wohnung zurückgezogen hat, um sich dergestalt der politischen

⁴⁸⁶ WALLMANN 29.12.1974.

⁴⁸⁷ FRIES 1985b, S.96.

Vereinnahmung zu entziehen. Er misstraut der regierenden Partei, da diese die in sie gesetzten Erwartungen nicht erfüllt, sondern ihre Machtposition zur gezielten Manipulation der Bevölkerung ausnutzt. Wie der fiktive Autor und Erzähler zu dieser misstrauen Grundeinstellung gelangt ist, wird im *Luft-Schiff*-Roman indes nicht expliziert.

In *Alexanders neue Welten* hingegen stellt FRIES nicht nur die „private Misere“⁴⁸⁸ des ‚wahren Protagonisten‘ dar, sondern geht ausführlich auf die Gründe für dessen „Flucht in den Hintergrund“ (Oo. S.53) ein. Bei einer vertieften Lektüre kann eruiert werden, dass Retard ursprünglich glaubte, in der neugegründeten DDR würde sich sein „Traum von der menschlichen Gemeinschaft freier und gleichberechtigter Individuen“ (A. S.39) erfüllen. Die SED begann ihre Regierungsarbeit jedoch nicht mit „der Deklaration der Menschen- und Bürgerrechte von 1789“, und Retard, der seinen Unmut offen äußerte, geriet „in Konflikt mit den Gesetzen seines Staates“. Nach dieser negativen Erfahrung musste er einsehen, dass die DDR-Gesellschaft keine menschliche Gemeinschaft ist, die „dem Individuum den natürlichen Freiraum, Streben nach Glück und Wohlstand, garantiert“. An der „Aufrechterhaltung einer solchen Ordnung“ (A. S.319) weiterhin mitzuwirken, erschien ihm unmöglich, und daher zog er sich in sein „alexandrinisches Gehäuse“ (A. S.85) zurück. Er beteiligte sich nicht länger am „Aufbau des Sozialismus“ (A. S.347), und aus dem einst politisch engagierten Retard wurde jener „geläuterte Revolutionär“ (A. S.107), der im Megaroman die in der DDR herrschenden Zustände massiv kritisiert.

Mit ihren bissigen Kommentaren und ihrer argwöhnischen Grundeinstellung erinnern die beiden Figuren aus *Alexanders neue Welten* an die zwei Protagonisten des Debütromans. Berlinguers und Retards ideologische Ansichten kollidieren ebenso mit den in der DDR üblichen Anschauungen, wie Arlecqs und Paaschs persönliche Weltansichten im eklatanten Widerspruch zu den offiziellen Verlautbarungen stehen. Dennoch wirkt *Alexanders neue Welten* auf den ersten Blick weniger provokant als *Der Weg nach Oobliadooh*, und dies ist insbesondere auf den veränderten Duktus, auf den Einsatz der labyrinthischen Schreibstrategie, zurückzuführen.

⁴⁸⁸ FRIES 1985b, S.96.

Vergleicht man abschließend die bei den vier Romanen angewandten Schreibstile miteinander, so ist FRIES´ progressive Schaffensentwicklung deutlich zu erkennen. Wie die Diktion der Werke *Seestücke* und *Das Luft-Schiff* anschaulich zeigt, hat sich der Autor nach den 1965 auftretenden Problemen mit der Zensurbehörde eine vorsichtigeren Schreibhaltung angewöhnt. Anstatt seine Werke weiterhin mit „jugendlichem Optimismus“ (Ss. S.14) zu verfassen, macht er fortan „von der Schere im Kopf Gebrauch“. ⁴⁸⁹ Er geht bei der Handhabung ideologisch brisanter Thematiken wesentlich behutsamer vor als bei der Erstellung der ersten beiden Romane und baut im *Luft-Schiff* und in *Alexanders neue Welten* bewusst „ein paar Kulissen ein, um den Zensor zu täuschen“. ⁴⁹⁰

Aus der Retrospektive betrachtet, scheint es geradezu, als habe sich FRIES bei der Entwicklung der labyrinthischen Schreibstrategie an den Rat seines westdeutschen Verlegers SIEGFRIED UNSELD erinnert. Dieser merkt in einem Brief hinsichtlich des Debütromans folgendes an:

„Ich persönlich habe große Schwierigkeiten, in den Text hineinzukommen, mich stören die vielen fremdsprachlichen Zitate. Nun ist es mit den Anfängen ja ein eigenes Ding, wenn der Text sich hält, nimmt man gerne Schwierigkeiten in Kauf, und so ist es auch hier. Und doch will ich nicht ganz einsehen, daß diese bloß aufgesetzten Lichter sein müssen.“ ⁴⁹¹

UNSELD, der dem Autor im weiteren Briefverlauf eine Überarbeitung des ersten Kapitels nahe legt, hat, so geht aus seiner Anmerkung hervor, den Zusammenhang zwischen der eigentlichen Werkthematik und dem Einsatz der spanischen Elemente nicht erkannt. Da selbst ein literarisch versierter Leser wie FRIES´ Verleger die Bedeutsamkeit des Spanischen und des damit verbundenen „Koordinatensystem der Vorstellungskraft“ nicht bemerkt, bieten sich die beiden Werkkomponenten zur Verschlüsselung eines literarischen Kassibers geradezu an. Aus dem Grund greift der Autor bei der Entwicklung seiner labyrinthischen Schreibstrategie bewusst auf besagte Stilmittel zurück. Er setzt diese dergestalt ein, dass sie bei einem unachtsamen Leser als Ablenkungsmanöver fungieren und nur bei einem aufmerksamen Rezipienten ihre

⁴⁸⁹ WICHNER 1991, S.9.

⁴⁹⁰ BÖTTIGER 08.05.1993.

⁴⁹¹ JOHNSON, UNSELD 1999, S.1965.

‚katalytische‘ Wirkung entfalten. Mittels dieser ‚bifunktionalen Steuerelemente‘ codiert er die Romane *Das Luft-Schiff* und *Alexanders neue Welten* derart, dass nur ein findiger, intellektuell beweglicher Leser die trojanischen Text-Pferde entschlüsseln kann.

FRIES verwendet sein kompliziertes Formprinzip und die spanischen Motive jedoch nicht ausschließlich zur Verschlüsselung der literarischen Konterbande, sondern intendiert mit dem Einsatz dieser Stilmittel auch eine bewusste Reduktion der potentiellen Leserschaft. Er verfasst absichtlich Romane, die „für den normalen Literaturkonsumenten schwer verständlich“⁴⁹² sind und demnach für den „Massenkonsum nicht taugen“.⁴⁹³ Da seine Werke aufgrund des „geradezu manieristisch anmutenden Schreibstils“⁴⁹⁴ keine große Publikumswirksamkeit besitzen, kann von ihnen, so legt FRIES der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel nahe, auch keine Demagogiegefahr ausgehen. Sollte bei der Zensur der Verdacht aufkommen, dass die Romane unterschwellig systemkritisch sein könnten, können sie trotzdem die Druckerlaubnis erhalten, denn eine flächendeckende Verbreitung des unterstellten subversiven Inhalts ist nicht zu befürchten. Für den Zensor besteht demgemäß keine zwingende Notwendigkeit, sich vertieft mit den zur Prüfung vorliegenden Werken auseinanderzusetzen. Er rezipiert daher die Romane mit dem gewohnten Leseverhalten, beschäftigt sich weder eingehend mit dem ungewöhnlichen Formprinzip noch mit den eingeflochtenen spanischen Elementen und übersieht dadurch die eingeschleuste Konterbande.

FRIES geht somit bei der Erstellung seiner trojanischen Text-Pferde dahingehend ein großes Risiko ein, als dass er die „Dummheit seiner Zensoren“ (A. S.99) als gegeben voraussetzt. Er nimmt an, dass diese in ihrem Rezeptionsverhalten dem unbesonnenen Leser gleichen, die „Kunst des Zwischen-den-Zeilen-Lesens“⁴⁹⁵ nicht beherrschen und sich durch ein „paar Kulissen täuschen“⁴⁹⁶ lassen. Dass sich diese Einschätzung

⁴⁹² TÖTEBERG 1993, S.207.

⁴⁹³ BELLIN 02.06.1992.

⁴⁹⁴ SCHÜTTE 12.10.1983.

⁴⁹⁵ REICHELTE 09.03.1990.

⁴⁹⁶ BÖTTIGER 08.05.1993.

bewahrheitet hat, zeigt nicht nur die Publikation der literarischen Kassiber *Das Luft-Schiff* und *Alexanders neue Welten* sondern auch ein internes Gutachten des Ministeriums für Staatssicherheit:

„Der Text wird sich dem geduldigen Leser, falls er hinreichend gebildet ist, sicher beim zweiten Lesen eröffnen. Ich habe dazu weder die Nerven, noch die Zeit, noch die erforderliche Bildung, um diese geistig hochkarätige Schreibe beim ersten Lesen zu erfassen und ermangele des Willens, dreimal zu lesen. Auch scheint mir die feinsinnige Reflexion einer schönen empfindsamen Seele über Gott und die Welt, in James-Joicescher-Bewußtseinstrom-Manier geschrieben, so ungeheuer wichtig nicht, um mich darüber aufzuhalten. [...] Ich gehöre nicht zu den fünf bis sieben Superliteraten, die mit so einem Text was anfangen können, wiewohl es mir ferne liegt, zu bestreiten, daß es eine Kunst ist, so zu schreiben.“⁴⁹⁷

Vor diesem Hintergrund ist FRITZ RUDOLF FRIES als subversiver Autor zu bezeichnen. Es ist ihm gelungen, einen derart „vertrackt-intelligenten“⁴⁹⁸ Schreibstil zu entwickeln, dass seine trojanischen Text-Pferde, trotz des inhärenten systemkritischen Gehalts, in der DDR erscheinen durften.

Die Väter im Kino und die Nachwende-Romane – ein Ausblick

Diese Einschätzung von FRIES´ „hochartifizierlicher, stilistisch ausgefeilter Prosa“⁴⁹⁹ erweist sich allerdings als einseitig, bezieht man den Roman *Die Väter im Kino* in die Überlegung mit ein. In besagtem Werk wird die im *Luft-Schiff* lediglich angedeutete Lebensgeschichte des fiktiven Autors und Erzählers ausformuliert und die Gründe dargestellt, die Chico dazu veranlassen haben, in seinem „Versteck“ abzuwarten, „bis es vorbei ist“ (Ls. S.9). Der ‚wahre Protagonist‘ konnte bereits als Kind der DDR-Regierung kein Vertrauen entgegen bringen, da die Partei die bestehenden sozialen Missstände der Nachkriegszeit nicht effizient behob. Dieser grundlegende Argwohn wurde alsdann durch politische Ereignisse, wie der Personenkult um STALIN, die Aufdeckung der stalinistischen Verbrechen und die Ereignisse vom 17. Juni 1953, verstärkt. Nach diesen Erfahrungen war es Chico unmöglich, sich mit dem Staat, in dem er lebte, zu identifizieren, und er entschloss sich zu einer „Flucht in den Hintergrund“.

⁴⁹⁷ MFS 01.06.1976. Obgleich sich diese Expertise auf die Erzählung *Ich wollte eine Stadt erobern* bezieht, kann sie als Beispiel für das Leseverhalten der Zensoren herangezogen werden, da der narrative Kurztext die ‚labyrinthische Schreibstrategie‘ aufweist. Zur Erzählung siehe FRIES 1982b.

⁴⁹⁸ BELLIN 02.06.1992.

⁴⁹⁹ WITTSTOCK 1989, S.169.

Seinen legitimen Anspruch auf Selbstsein konnte er dergestalt jedoch nicht wahrnehmen. Die in der DDR existenten politischen und gesellschaftlichen Zustände sowie seine „private Misere“⁵⁰⁰ ließen ihn derart verzweifeln, dass er am Ende des Romans kurz davor steht, den Verstand zu verlieren.

Vergleicht man *Die Väter im Kino* mit den Werken *Das Luft-Schiff* und *Alexanders neue Welten* fällt auf, dass FRIES´ letzter DDR-Roman die labyrinthische Schreibstrategie der trojanischen Text-Pferde aufweist. Der ‚wahre Protagonist‘ steht auch in diesem Werk nicht im Mittelpunkt der Handlung, denn er ist nicht als Hauptfigur in das Romangeschehen involviert sondern lediglich als Erzähler. Seine Aufgabe ist es, die im *Luft-Schiff* abgebrochene Biographie des Großvaters zu einem Filmskript umzuarbeiten und fortzuschreiben. Bei der Erstellung des Treatments greift der Drehbuchautor auf das „Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“ zurück und baut, um Stannebeins Leben auf der Iberischen Halbinsel zu illustrieren, verstärkt spanische Motive ein.

Im Gegensatz zu den trojanischen Text-Pferden werden diese beiden formgebenden Strukturkomponenten jedoch nicht als ‚bifunktionale Steuerungselemente‘ eingesetzt. Das angewandte Formprinzip und das Spanische bewirken zwar, dass der achtsame Leser in der Figur des kleinen Chico Jonas den ‚wahren Protagonisten‘ des *Luft-Schiff*-Romans wieder erkennt und sich daher vornehmlich für dessen Lebensgeschichte interessiert. Als Ablenkungsmanöver können die Werkkomponenten indes nicht fungieren, denn im Roman ist kein eingeschleuster Subtext vorhanden, den der unaufmerksame Rezipient und der Zensor übersehen sollen.

FRIES nimmt bei der Konzeption des Fortsetzungsromans weder Rücksicht auf geltende Tabus, noch baut er ein „paar Kulissen ein, um den Zensor zu täuschen“.⁵⁰¹ Anstatt sich wie im *Luft-Schiff* auf bloße Andeutungen zu beschränken oder wie im Megaroman auf Autorenbiographien und philosophische Exkurse zurückzugreifen, stellt er das tragische Schicksal des ‚wahren Protagonisten‘ explizit dar. Er geht ausführlich auf die in der DDR herrschenden Zustände ein und beschreibt detailliert, wie die politischen und

⁵⁰⁰ FRIES 1985b, S.96.

⁵⁰¹ BÖTTIGER 08.05.1993.

sozialen Gegebenheiten dieses Landes Chicos Werdegang beeinflussen und letztendlich dessen schwere Existenzkrise (mit-) auslösen.

Vor diesem Hintergrund kann der Roman *Die Väter im Kino* nicht als trojanisches Text-Pferd betrachtet werden. Das Werk weist zwar in formaler Hinsicht die typischen Strukturkomponenten der literarischen Kassiber auf, doch es enthält keine eingeschleuste Konterbande, die den äußerst komplizierten, „vertrackt-intelligenten“⁵⁰² Duktus erklärt und rechtfertigt. Die Vermutung ist daher nahe liegend, dass aus der zur Zensurumgehung entwickelten labyrinthischen Schreibstrategie FRIES´ individueller Stil geworden ist.

Diese Annahme bestätigt sich bei der Lektüre des 1994 erschienen Romans *Die Nonnen von Bratislava*. In diesem Werk wird die „Nach-Wende-Biographie“⁵⁰³ des ‚wahren Protagonisten‘ aus *Alexanders neue Welten* dargestellt und beschrieben, wie dieser verzweifelt um seinen „Traum von der menschlichen Gemeinschaft gleichberechtigter und freier Individuen“ (A. S.39) kämpft. Retard, der im November 1989 auf eine „demokratische Erneuerung des politischen Lebens“ (N. S.72) und auf eine Föderation der beiden deutschen Staaten gehofft hatte, findet sich 1990 in einem Land wieder, in dem „eine auf Geld fundierte Moral und Gesellschaft“ (N. S.140) herrscht. Ein Leben in diesem „Toyota-Imperium“ (N. S.194) kann er sich aber nicht vorstellen, und daher bricht er zu einer Vortragsreise auf, um die Europäer für seinen Traum zu gewinnen. Da sein Plan von der Neugründung einer Kommunistischen Partei nicht auf allgemeine Zustimmung trifft, meint er, das gewünschte „Nebeneinander der beiden deutschen Staaten“ (N. S.72) gewaltsam erzwingen zu müssen. Sein Putschversuch scheitert jedoch, und Retard zieht sich gänzlich desillusioniert in ein russisches Kloster zurück. Nach einiger Zeit des „Grübelns & Meditierens“ (N. S.377) realisiert er, dass er der „Welt nicht abhanden kommen“ (N. S.349) darf, sondern sich in dieser behaupten muss. Er verlässt das Kloster, kehrt nach Deutschland zurück und findet sich mit dem vollzogenen Systemwechsel ab.

⁵⁰² BELLIN 02.06.1992.

⁵⁰³ LANGNER, B. 1995, S.42.

Das Werk *Die Nonnen von Bratislava* lässt sich zwar als Fortsetzung von *Alexanders neue Welten* lesen, doch der Roman ist auch als literarischer Beitrag zur Nachwendedebatte rezipierbar. FRIES, der sich in den 90er Jahren wiederholt kritisch zum Literaturstreit geäußert hat, nutzt dieses Werk, um auf die „Problematik der Korrumpierbarkeit der Intellektuellen durch die Macht“⁵⁰⁴ einzugehen. Er stellt die Kollaboration der „Dichter-IM“⁵⁰⁵ mit dem Ministerium für Staatssicherheit (MfS) aber nicht explizit dar, sondern greift auf seine labyrinthische Schreibstrategie zurück.

Als Vermittlerinstanz von Retards „Nach-Wende-Biographie“⁵⁰⁶ setzt er den spanischen Lehrer Mateo Alemán ein, der den „abgewickelten Wissenschaftler“ (N. S.34) auf dessen Vortragsreise durch Europa begleitet. Der Ich-Erzähler gibt im Romanverlauf aber nicht nur seine „Erlebnisse in der Gegenwartsebene synchron“⁵⁰⁷ wieder. Er zieht auch „zu allen Dingen, die er sieht, hört oder schmeckt, Verbindungslinien“ (Oo. S.25f), verliert sich außerdem unentwegt in langen Exkursen zur eigenen Vergangenheit. Sein durch spontane Assoziationen und permanente Erinnerungsschübe andauernd unterbrochener Reisebericht weist infolgedessen das Formprinzip des „Koordinatensystems der Vorstellungskraft“ auf.

Darüber hinaus hält sich Alemán für die Reinkarnation des spanischen Schriftstellers MATEO ALEMÁN und vermengt daher bei seinen ausufernden Beschreibungen die eigene Lebensgeschichte mit der des Literaten aus dem Goldenen Zeitalter. Mit diesem Kunstgriff stellt FRIES, eine „Analogie zwischen dem Untergang des osteuropäischen Imperiums und dem Niedergang des spanischen Weltreichs her“⁵⁰⁸. Er bedient sich der „historischen Kulisse“⁵⁰⁹ des spanischen Siglo de Oro, um anhand von ALEMÁNS Biographie den „Wechselbezug zwischen Selbsterhalt und Selbstpreisgabe unter den Zwängen einer diktatorischen Macht“⁵¹⁰ darzustellen.

⁵⁰⁴ GEBAUER 2001, S.283.

⁵⁰⁵ HAASE 2001, S.23.

⁵⁰⁶ LANGNER, B. 1995, S.42.

⁵⁰⁷ SCHULTES 2004/2005, S.122.

⁵⁰⁸ RICHTER 2000, S.70.

⁵⁰⁹ LANGNER, B. 1995, S.45.

⁵¹⁰ HAASE 2001, S.27.

Der Ich-Erzähler gibt im Roman detailliert wieder, wie der 1547 in Sevilla geborene Literat in Spanien die Gegenreformation, „diese Hölle zu Lebzeiten, wo Menschen verschwanden und ohne Prozeß hingerichtet wurden“, erlebt hat. ALEMÁN litt, so berichtet die Mittlerfigur, unter „Angst vor Verfolgung“ (N. S.42f), da er als konvertierter Jude stets Gefahr lief, bei der Inquisition als Ketzer denunziert zu werden. Seine nahezu zwanghaften Bemühungen, seine Verbundenheit mit der katholischen Religion zu demonstrieren, waren indes vergebens, denn er fiel während seines Medizinstudiums der „geheimen Bruderschaft der *familiares*“ (N. S.82) negativ auf. In den folgenden Jahren observierte das „Heilige Offizium“ ihn, und er „tappte, da jemand über jeden seiner Schritte wachte, schnell in die Falle“ (N. S.90). Als er 1580 aufgrund unbezahlter Schulden im Gefängnis von Sevilla festgehalten wurde, „merkte er bald an den Verhören, daß alles nur ein Vorwand, ein Planspiel, war“, um ihn „einzuschüchtern und weich zu machen für künftige Aufgaben“ (N. S.95). Bei den Vernehmungen unterstellte man ihm, dass er die „Fundamente des Staates zu unterwandern“ versuche, und drohte ihm mit der Todesstrafe, sollte er folgendes Angebot nicht annehmen:

„wir nehmen Sie auf als dienendes Mitglied Unserer Familie, als ein *familiar*, das ist ein Vertrauensposten, ganz unten zwar, aber mit einer Laufbahn bis ganz oben! Seien Sie kein Narr, unterschreiben Sie hier, daß Sie das Überhandnehmen der Feinde unseres wahren Glaubens beunruhigt und Sie deshalb alles tun wollen, was in Ihren Kräften steht, diese Bedrohung von uns und den Grenzen unseres Staates abzuwenden. Ihre Unterschrift öffnet Ihnen die Tore dieses Gefängnisses, das ist selbstverständlich“ (N. S.99f).

Aus Angst „vor dem Feuer, das bei lebendigem Leibe den fraß, der nicht bereute“ (N. S.43), und im Glauben, die Kollaboration gewähre ihm Immunität, unterschrieb ALEMÁN die Verpflichtungserklärung. In den Folgejahren baten ihn die Patres wiederholt zu „kleinen, vertraulichen Gesprächen über die Lage und Meinung unzufriedener Stückeschreiber in Sevilla“, und er klagte „voller Häme“ (N. S.154) CERVANTES an. Nachdem er einige Zeit für die „geheime Bruderschaft“ (N. S.82) gearbeitet hatte, verlor diese ihn aus den Augen. Erst 1602, als ALEMÁN wegen der Verführung „einer Minderjährigen zu ketzerischen Praktiken“ (N. S.289) verhaftet wurde, kam es erneut zu einer „Werbung des Heiligen Offiziums“ (N. S.98). Die *familiares* baten ihm abermals „Straffreiheit an, wenn er ein wenig die Ohren für sie aufhalten wollte“. Da er sich im Zuge der Vorarbeiten zu einem Roman ohnehin für den

bevorstehenden „Untergang des spanischen Weltreichs“, für „das Flüstern und Fluchen der Reformisten“ interessierte, wurde er „einmal mehr zum Geheimagenten der Inquisition“ (N. S.289f).

Dieser Werdegang vom Opfer zum Mitarbeiter des „Heiligen Offiziums“ (N. S.98) wirkt zwar dank der eingebauten Verweise auf die spanische Sprache, Geschichte und Kultur authentisch, doch ALEMÁNS Tätigkeit als familiar ist historisch nicht belegt.⁵¹¹ Vergleicht man die im Roman dargestellte Lebensgeschichte mit der tradierten Biographie, fällt auf, dass „alles, was nicht überliefert ist, nahtlos erfunden wurde“.⁵¹² Der Ich-Erzähler geht bei seiner Beschreibung von veristischen Fakten aus, ergänzt die existenten Leerstellen durch Anleihen aus ALEMÁNS Werk *Guzmán de Alfarache* und falsifiziert einige Daten. Mittels der eigenen Imagination modifiziert er die Vita des spanischen Schriftstellers dergestalt, dass ALEMÁNS Mitgliedschaft in der „geheimen Bruderschaft“ (N. S.82) als erwiesen erscheint.

Besagte Vorgehensweise erinnert, bei entsprechenden Kenntnissen, bereits während der Lektüre an das von den fiktiven Autoren der trojanischen Text-Pferde angewandte Verfahren der „Wahrheitsfindung“ durch ‚Wahrheitserfindung‘. Kurz vor Romanende stellt sich alsdann heraus, dass die vom Erzähler gelieferten Informationen über den spanischen Literaten aus einem „Mateo-Alemán-Aufsatz“ (N. S.340) stammen, den Retard für die Deutsche Literaturzeitung verfasst hat.

Nach der textimmanenten Romanlogik ist die konstatierte Modifikation der dargestellten Autorenbiographie folglich auf den ‚wahren Protagonisten‘ des Werkes *Alexanders neue Welten* zurückzuführen. Dieser hat offenbar bei der Erstellung des Aufsatzes das „Koordinatensystem seiner Vorstellungskraft“ gezielt eingesetzt, um die biographischen Leerstellen zu schließen, und muss dabei in einen „fiktionalen, poetischen Wahn“ (A. S.9) geraten sein. ALEMÁNS Lebensumstände im Siglo de Oro scheinen ihn derart an die eigene Lebenssituation in der DDR erinnert zu haben, dass er begann, in Gedanken sein Schicksal mit dem des Literaten zu vermengen. Die Gründe

⁵¹¹ Vgl. ÁLVAREZ 1953, S.11ff; CROS 1971, S.13ff.

⁵¹² HAASE 2001, S.73.

für die festgestellte Erfindung von ALEMÁNs Tätigkeit als „Geheimagent der Inquisition“ (N. S.290) sind daher in Retards Vergangenheit zu finden.

Anhand der Romane *Alexanders neue Welten* und *Die Nonnen von Bratislava* kann rekonstruiert werden, dass Retard sich in der Nachkriegszeit bewusst für die neugegründete DDR entschieden hat und Ende der 40er Jahre feststellen musste, dass die SED keine „menschliche Gesellschaft comme il faut“ (A. S.75) etabliert hat. In seiner Enttäuschung gründete er einen Debattierklub, um sich über die in der DDR herrschenden politischen und sozialen Zustände auszutauschen. Gemeinsam mit den Clubmitgliedern, die seinen „Glauben an eine bessere Zukunft“ (N. S.159) teilten, diskutierte er die mögliche Erschaffung eines Idealstaats gemäß der Lehre PLATONS, und diese Gespräche über die „Verwirklichung der Philosophie kosteten ihn die Freiheit“ (A. S.318). Die „Angst der Partei“ vor der Herausbildung eines „Staates der Gelehrten“ war durch die Ereignisse vom „17. Juni 1953 und dem Budapester Aufstand von 56“ derart geschürt worden, dass die SED befürchtete, im Debatierklub werde der „gewaltsame Umsturz der Verhältnisse“ (N. S.161) geplant. Obgleich Retard die „Fundamente des Staates nicht zu unterwandern“ (N. S.99) versuchte, wurde er unter einem Vorwand verhaftet und zu einer mehrjährigen Gefängnisstrafe verurteilt. Während dieser „Quarantäne für voreiliges Denken“ muss es, überträgt man die zu ALEMÁN gelieferten biographischen Daten auf Retard, zu einem Werbungsversuch des MfS gekommen sein. Im Gegensatz zum Literaten ließ sich dieser jedoch, trotz der anscheinend angebotenen Straffreiheit, nicht als Inoffizieller Mitarbeiter werben, denn er erklärt: „Mich haben sie damals so billig nicht gekriegt“ (N. S.100). Da Retard zur Kollaboration nicht bereit war, wurde seine Akte mit einem „sehr schwarzen Fragezeichen“ verstehen und seine Entlassung herausgezögert. Er bekam nun erneut zu spüren, „wie unzuverlässig die Macht war“ und „wie schnell er ein Opfer ihrer Intrigen werden konnte“ (A. S.165f). Diese Erfahrung veranlasste ihn nach der Haft dazu, sich weitgehend aus dem Gesellschaftsleben zurückzuziehen. Um sich und seine Familie „vor dem Schlimmsten zu bewahren“, erduldet er fortan „jede Zumutung von Partei und Regierung, und vielleicht noch finsternen Mächten, ohne den geringsten Widerstand“. Den „Kopf in den Sand steckend“ harrte er resigniert aus, doch das „Stillhalten“ (N. S.295) fiel ihm zusehends schwer. Als sein Freund Berlinguer 1979

spurlos verschwand, konnte Retard die „kümmerliche Gegenwart“ (Ls. S.375) und die permanente Observierung durch seine „wachsamen Kollegen“ (A. S.338) an der Akademie nicht länger ertragen. Er begann, sich in die „Wolken der Imagination“ zu flüchten und versuchte, sich mit „Spaziergängen ins Reich der Lüfte“ (Ls. S.44) von der „ungenügenden Realität“ (Ls. S.375) abzulenken. Die stete „Angst vor Verfolgung“ (N. S.42) und erneuten Repressalien ließ sich allem Anschein nach dergestalt nicht verdrängen. In den nächsten zwölf Jahren, die weder in *Alexanders neue Welten* noch im Fortsetzungsroman beschrieben werden, muss er sich dann zur Mitarbeit beim MfS bereit erklärt haben. ALEMÁNS dargestellter Vita zufolge interessierte er sich ohnehin für den bevorstehenden Untergang des sowjetischen Imperiums, und so ließ er sich auf „kleine, vertrauliche Gespräche über die Lage und Meinung unzufriedener“ Schriftsteller in Berlin ein. Obgleich Retard in seinem „Mateo-Alemán-Aufsatz“ zu verstehen gibt, dass „niemand durch sein Wort“ zuschaden gekommen ist, liegt die Vermutung nahe, dass er zumindest einen Autoren „voller Häme“ beim MfS „angeschwärzt“ (N. S.154) hat.

Diesen im Roman versteckt beschriebenen Werdegang eines „Dichter-IMs“⁵¹³ kann nur ein „findiger Leser“, ein „Spurensucher aus Passion“ (N. S.41) rekonstruieren. Der Rezipient muss, um den enthaltenen Subtext zu entschlüsseln, aus dem ausufernden Reisebericht des Ich-Erzählers jene Passagen über den historischen ALEMÁN herausfiltern und die Abweichungen von der tradierten Autorenvita bemerken. Führt er die biographische Modifikation auf den fiktiven Urheber des „Mateo-Alemán-Aufsatzes“ zurück, drängt sich ihm unwillkürlich die Frage auf, weshalb Retard dem spanischen Literaten eine Tätigkeit als „Geheimagent der Inquisition“ (N. S.290) andichtet. Ist das Interesse für den ‚wahren Protagonisten‘ einmal geweckt, fallen dem Leser auch die ‚versteckten Hinweise‘ auf, die auf Retards Vergangenheit als Opfer und „Schmeichler der Macht“ (N. S.154) hindeuten⁵¹⁴.

Da der Roman *Die Nonnen von Bratislava* prinzipiell die labyrinthische Schreibstrategie der literarischen Kassiber aufweist und einen eingeschleusten Subtext

⁵¹³ HAASE 2001, S.23.

⁵¹⁴ Siehe N. S.40, 100, 187, 295, 313.

enthält, ist dieses Werk als trojanisches Text-Pferd zu bezeichnen. FRIES ist folglich „seinem poetischen Konzept auch nach der Wende treu geblieben“.⁵¹⁵ Er „schreibt nach wie vor, als gäbe es die DDR mit ihren weitgehenden Unterdrückungsmechanismen des Wortes noch.“⁵¹⁶

Diese „an der DDR-Zensurpraxis geschulte Schreibweise“⁵¹⁷ wirkt allerdings auf die Rezensenten wie ein „Relikt der Unfreiheit“.⁵¹⁸ Ihrer Meinung nach haben der komplizierte Duktus und die permanenten „Verwirrspiele“⁵¹⁹ mit der Wiedervereinigung an Reiz und Legitimation verloren, da nun eine solche „Rätselliteratur nicht mehr notwendig ist“.⁵²⁰ Der Autor räumt daher ein, dass seine „DDR-Ästhetik den Untergang des Staates zwar noch für eine Weile überlebt“⁵²¹ hat, das nächste Werk aber „ohne historische Kulissen auskommen“⁵²² werde.

In der Tat verzichtet FRIES bei der Erstellung des Romans *Der Roncalli-Effekt* gänzlich auf seine labyrinthische Schreibstrategie und bemüht sich, wenngleich er „zahlreiche Fremdsprachen-Brocken“⁵²³ einbaut, um einen unkomplizierten Erzählstil. Er greift nun auf das Konzept von *Verlegung eines Mittleren Reiches* zurück und verfasst ein Werk, das sich als Allegorie auf den ‚Staatszirkus der DDR‘ lesen lässt⁵²⁴.

Mit dem Roman *Hesekiels Maschine* kehrt er hingegen in „jene literarische Höhen zurück, in denen schon die Bücher *Der Weg nach Oobliadooh* oder *Alexanders neue Welten* angesiedelt waren“.⁵²⁵ In diesem Werk wird das Schicksal des Daniel Abesser beschrieben, der sich auf einem Flug nach Tel Aviv befindet, als „Jahve sich rührt“ (H.

⁵¹⁵ RICHTER 2000, S.70.

⁵¹⁶ SOLDAT 19.09.1994.

⁵¹⁷ BASSE 05.10.1994.

⁵¹⁸ SOLDAT 19.09.1994.

⁵¹⁹ BRANDT 04.10.1994.

⁵²⁰ SOLDAT 19.09.1994.

⁵²¹ BÖTTIGER 04.10.1994.

⁵²² LANGNER, B. 1995, S.44.

⁵²³ FRANKE 09.09.1999.

⁵²⁴ Für weiterführende Informationen zu *Der Roncalli-Effekt* siehe NAUSE 2003, S.191ff.

⁵²⁵ RICHTER 10.01.2005.

S.50) und das Flugzeug über den Kanarischen Inseln abstürzen lässt. Der Protagonist, der nach einigen Tagen seinen schweren Verletzungen erliegt, wird nach seinem Tod von drei Engeln in die Unterwelt des Moskauer Hotel Lux geführt. Er soll dort, so erfährt der Leser, auf „seine Eignung für eine Stellung, die einer Beförderung gleichkommt“, hin geprüft und gegebenenfalls auf eine göttliche Mission vorbereitet werden. Über die konkreten Pläne des „Hohen Amtes“ (H. S.210) sind die Engel jedoch nicht informiert. Der Cherub Itzhak vermutet aber, dass die Observierung und Prüfung Abessers „mit der verborgenen Botschaft der Bibel“ (H. S.12) zusammenhängen muss. Mit diesem noch unergründeten Aussagepotential beschäftigt sich auch Retard, der nach dem Untergang der DDR herausfinden möchte, was „Jahve Gottvater mit uns Kindern vorhat“. Er sucht im Alten Testament nach Antworten auf die Frage: „Wie findet der Mensch zurück in Gottes Schöpfung, nicht als Verdammter oder Anbeter, sondern als Teil der göttlichen Gewalt?“ Bei seiner Recherche stößt er auf das *Buch Ezechiel*. Ihn faszinieren „Hesekiels Visionen“, da dieser „keinen väterlichen Gott“ sondern eine „Maschine“ sieht, in der ein Mann sitzt, der einen schriftlichen Auftrag zu vergeben hat. Die „Gottheit“ (H. S.218ff) benötigt, so schlussfolgert Retard,

„den Menschen als Vermittler und der Mensch sucht sich seinen Propheten, seinen Heilslehrer und Verkünder der gemäßen Heilslehre aus, um die göttliche Botschaft zu transportieren“ (H. S.222).

Als Itzhak von dieser Interpretation der Bibel erfährt, erkennt er, dass „die ganze Prozedur mit dem armen Daniel Abesser ein Test ist“ (H. S.230), um zu eruieren, ob dieser sich als „Werkzeug Jahves“ (H. S.244) eignet. Der Protagonist sieht sich jedoch nicht im Stande, „den Part des Menschen in Hesekiels Maschine zu übernehmen“ (H. S.230), und der Roman endet, ohne dass Gottes Heilslehre verkündet wird. Die Welt steht infolgedessen weiterhin „vor dem völligen Nirwana“ (H. S.312) – es sei denn, der Leser von *Hesekiels Maschine* entdeckt diesen ‚versteckten Hinweis‘:

„Jeder Roman, der heute geschrieben wird, ist ein Palimpsest, und wenn du die Buchstaben neu zusammensetzt, bekommst du, etwas verwaschener und mit den Lumpen der Jahrtausende durchsetzt, die Buchrolle oder den Brief des Menschen in der Hesekielschen Maschine...“ (H. S.226).

Es ist folglich Aufgabe des Rezipienten, Jahves Heilsplan aus dem vorliegenden Werk herauszulesen.

Die Vermutung, *Hesekiels Maschine* enthalte „weit reichende Botschaften, die auf ihre Entschlüsselung warten“⁵²⁶, scheint vor diesem Hintergrund berechtigt. Die Suche nach dem enthaltenen Subtext erweist sich indes als schwierig, denn der Roman weist nicht die übliche labyrinthische Schreibstrategie auf und lässt sich daher mit dem gewohnten Rezeptionsverhalten der trojanischen Text-Pferde nicht dekodieren.

FRIES, der bereits in *Die Nonnen von Bratislava* darauf verzichtet hat, seinen ‚wahren Protagonisten‘ Retard als fiktiven Autor und Erzähler zu ‚tarnen‘, setzt in *Hesekiels Maschine* mehrere Vermittlerinstanzen ein. Neben Abesser, der als erzählende Hauptfigur seine Gedanken und Gefühle in einigen Kapiteln frei artikuliert, treten sowohl die drei Engel als auch der Hundefänger Arcerón als Mittlerpersonen auf. Diese vier Ich-Erzähler protokollieren für das Hohe Haus bzw. für den spanischen König die Ereignisse im „Fall Abesser“ (H. S.72), und die meisten von ihnen weichen bei ihrer Berichterstattung vom eigentlichen Objekt der Beobachtung ab. So verliert sich der Engel Itzhak unentwegt in langen Exkursen zur eigenen Vergangenheit und verballhornt gerne Zitate, während sein Kollege Uriel die Observierungsprotokolle mit fremdsprachlichen Redewendungen und Verweisen auf die hispanische Kultur verziert. Arcerón wiederum bedient sich in seinen Briefen permanent der spanischen Sprache, baut überdies historische und literarische Vergleiche ein. Da nur der Engel Israfil seine Berichte nüchtern und präzise verfasst, sieht sich der Leser dazu gezwungen, die kapitelweise wiedergegebenen Aufzeichnungen der einzelnen Erzähler aufmerksam zu rezipieren und selbständig zu ordnen.

Diese Vielzahl an personalen Erzählperspektiven⁵²⁷ erschwert das Textverständnis dermaßen, dass der unachtsame Rezipient schnell dazu tendiert, selektiv zu lesen. Im Glauben, er solle die Hintergründe für die Observierung und Prüfung des Protagonisten rekonstruieren, sucht er aus den Reporten der unterschiedlichen Erzähler nur jene Informationen heraus, die sich auf den „Fall Abesser“ (H. S.72) beziehen. Am Ende des Romans muss er alsdann ernüchtert feststellen, dass er zwar weiß, weshalb die Hauptfigur vom Hohen Amt geprüft wurde. Gottes Heilsplan bleibt ihm jedoch

⁵²⁶ RICHTER 10.01.2005.

⁵²⁷ FRIES greift außerdem vereinzelt auf die auktoriale Erzählperspektive zurück und setzt darüber hinaus die Figuren Jakob Retard und Ribka Abesser als sporadische Vermittlerinstanzen ein.

verborgen, da die Engel Abesser nicht überzeugen konnten, die Botschaft Jahves zu verkünden.

Ein findiger Leser hingegen lässt sich von dem komplizierten Darstellungsstil, der entfernt an das Formprinzip des „Koordinatensystems der Vorstellungskraft“ erinnert, nicht irritieren. Er konzentriert sich nicht ausschließlich auf Abessers dargestelltes Schicksal, sondern nimmt auch die verschiedenen Vermittlerinstanzen als Figuren wahr und interessiert sich für deren Identitäten und Berichte. Aufmerksam verfolgt er bspw., wie die drei Engel bei den Prüfungen ihre Gestalt verändern, sich als historische, biblische oder literarische Persönlichkeiten ausgeben und sich dementsprechend benehmen und artikulieren. Auch bemerkt er amüsiert, wie Arcerón sich in seinen Briefen um eine gewählte Diktion bemüht und dennoch unentwegt in seine übliche vulgäre Ausdrucksweise zurückfällt.

Da der achtsame Leser die Protokolle der Mittlerpersonen aktiv rezipiert, entdeckt er im Lektüreverlauf auch den ‚versteckten Hinweis‘ auf den eingeschleusten Subtext. Er fühlt sich nun dazu angehalten, das bereits Gelesene in Gedanken zu rekapitulieren und die noch verbleibenden Seiten intensiver zu reflektieren. Am Ende des Romans gelangt er zu dem Schluss, dass „das Hohe Haus den Freien Willen als Kompaß der menschlichen Natur“ (H. S.316) eingesetzt hat. Die Menschen dürfen demnach nicht „davon ausgehen, daß Gott mit jedem von ihnen eine Absicht verfolgt“, sondern müssen begreifen, dass sie freie Individuen sind, die eigenverantwortlich agieren und mit ihrem Verhalten „Jahve von ihren Absichten überzeugen“ (H. S.239). Es steht ihnen folglich frei, weiterhin auf das „völlige Nirwana“ (H. S.312) zuzusteuern oder sich auf die Kraft der Liebe zu besinnen, die eine friedliche Koexistenz auf Erden ermöglicht.

Diese „verborgene Botschaft“ (H. S.12) ist tatsächlich dermaßen „verwaschen“ (H. S.226), dass sich die Vermutung geradezu aufdrängt, der Autor spiele in diesem Roman bewusst mit den Leseerwartungen des Rezipienten. FRIES lädt in *Hesekiels Maschine* zur „lustvollen Entschlüsselung der transportierten Konterbande“⁵²⁸ ein, da er weiß, dass der Leser ihn als „phantastischen, subversiven Schriftsteller“⁵²⁹ einschätzt und sein

⁵²⁸ SOLDAT 19.09.1994.

⁵²⁹ EMMERICH 1997a, S.288.

Werk als „geistreiches Vexierbild“⁵³⁰ auffassen wird. Indem er den Rezipienten gezielt zu einer aufmerksamen Lektüre verleitet, möchte er bewirken, dass dieser Gefallen am ungewöhnlichen Duktus findet. Er hofft, dass der Leser von dem aufwendigen Darstellungsverfahren derart fasziniert ist, dass er den Roman nicht länger als literarischen Kassiber betrachtet, sondern als Kunstwerk wahrnimmt.

Aus diesem Grund weicht FRIES bei der Erstellung von *Hesekiels Maschine* auch von dem Konzept der trojanischen Text-Pferde ab und setzt seine typischen Werkkomponenten nicht in Form der charakteristischen labyrinthischen Schreibstrategie ein. Dergestalt verhindert er, dass der „findige Leser“ in sein gewohntes Lektüremuster zurückfällt und permanent nach dem enthaltenen Subtext sucht. Für den ambitionierten „Spurensucher aus Passion“ (N. S.41) wiederum baut er den ‚versteckten Hinweis‘ ein und lässt ihn gezielt eine „verborgene Botschaft“ (H. S.12) rekonstruieren, die sich letztendlich als äußerst trivial erweist. Mit diesem Kunstgriff gibt er auch dem hartnäckigsten Rezipienten unmissverständlich zu verstehen, dass der Roman kein literarischer Kassiber ist.

Die Zeiten, in denen die eigentliche Textaussage in Form einer „Rätselliteratur“⁵³¹ vermittelt wurde, gehören, und darauf möchte FRIES hinaus, längst der Vergangenheit an. „Der Schöpfer unzähliger trojanischer Text-Pferde“⁵³² verabschiedet sich daher mit *Hesekiels Maschine* von seiner „hochartifiziellen, stilistisch ausgefeilten Prosa.“⁵³³

Bei der Konzeption des Romans *Blaubarts Besitz* verzichtet er sodann gänzlich auf den Einsatz des „Koordinatensystems der Vorstellungskraft“ und baut auch keine spanischen Elemente mehr ein. Besagtes Werk weist eine derart einfache Diktion auf, dass „es etwas von einem gepflegten Nachmittagstee hat“⁵³⁴ und von dem „normalen

⁵³⁰ SOLDAT 19.09.1994.

⁵³¹ EBD.

⁵³² WOLTER 19.10.1992.

⁵³³ WITTSTOCK 1989, S.169.

⁵³⁴ BEIKÜFNER 26.01.2006.

Literaturkonsumenten“⁵³⁵ rezipiert werden kann, „ohne ein bis drei Lexika zur Hand nehmen“⁵³⁶ zu müssen.

FRIES hat eingesehen, dass die „an der DDR-Zensurpraxis geschulte Schreibweise“⁵³⁷, die zu seinem persönlichen Stil wurde, „in der Marktwirtschaft obsolet“⁵³⁸ ist. Will er weiterhin mit seinen Werken an die Öffentlichkeit treten, muss er sich den „Erwartungen des Verlages, die man sowieso nicht erfüllen kann“⁵³⁹, beugen. Mit seinem „luftig, kecken Märchenbüchlein“⁵⁴⁰ versucht er, sich den neuen ökonomischen Gegebenheiten anzupassen. Doch „Kultur als Institution“⁵⁴¹ ist für ihn fragwürdig geworden, denn er findet keine Antwort auf die Frage: „Warum verlegt der Verleger Bücher, wenn er damit kein Geld verdient? Er könnte doch lieber Klorollen produzieren, die braucht man jeden Tag.“⁵⁴²

⁵³⁵ TÖTEBERG 1993, S.207.

⁵³⁶ BRANDT 11.10.1983.

⁵³⁷ BASSE 05.10.1994.

⁵³⁸ BÖTTIGER 04.10.1994.

⁵³⁹ EBD.

⁵⁴⁰ BEIKÜFNER 26.01.2006.

⁵⁴¹ BÖTTIGER 04.10.1994.

⁵⁴² EBD.

Zusammenfassung

Der Schriftsteller FRITZ RUDOLF FRIES gilt nicht grundlos als schwerverständlich, denn seine Romane weisen eine äußerst komplizierte Diktion auf. Die in die Werke eingeflochtenen Rekurse auf die spanische Sprache, Literatur, Kultur und Geschichte erschweren das Textverständnis dermaßen, dass sich bei der Lektüre unwillkürlich die Frage aufdrängt, weshalb der Autor einen derart aufwendigen Schreibstil entwickelt hat. Da der aus Spanien stammende Literat den Großteil seines Lebens in Ostdeutschland verbracht hat, liegt die Vermutung nahe, dass sein komplizierter Duktus eine subtile Taktik zur Zensurumgehung sein könnte. Die unter Literaturkritikern und –wissenschaftlern weit verbreitete These, FRIES habe zu DDR-Zeiten literarische Kassetten verfasst, ist indes argumentativ noch nicht belegt worden. Die vorliegende Dissertation befasst sich daher mit den von FRIES eingesetzten spanischen Elementen und den subversiven Inhalten der DDR-Romane.

Im ersten ‚hispanistischen‘ Teilbereich wird das Spanische in *Septembersong*, *Der Weg nach Oobliadooh*, *Das Luft-Schiff*, *Alexanders neue Welten* und *Die Väter im Kino* untersucht, ursächlich erklärt und funktional gedeutet. Anhand einer ausführlichen Analyse wird aufgezeigt, dass die spanischen Elemente nicht nur integrativ auf die einzelnen Thematiken wirken, sondern darüber hinaus auch die Funktion eines ‚Katalysators‘ innehaben. Die ‚katalytische‘ Wirkung des Spanischen fördert im Erstling *Septembersong* und im Debütroman *Der Weg nach Oobliadooh* das Interesse und die Anteilnahme des Lesers für die jeweilige Hauptfigur dergestalt, dass eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Werkproblematiken herbeigeführt wird. In den drei unter Rücksichtnahme auf die Zensur verfassten Romanen hingegen scheint FRIES auf diese ‚katalytische‘ Wirkung verzichten zu haben. Auf den ersten Blick entsteht der Eindruck, als besäße das Spanische eine rein illustrative Funktion. Erst bei genauerer Betrachtung wird evident, dass die spanischen Elemente auch in diesen Werken als ‚Katalysator‘ fungieren, wenngleich die Aufmerksamkeit des Lesers nun nicht auf die Protagonisten gelenkt wird sondern auf die Figur des jeweiligen fiktiven Autors und Erzählers.

Der Implikationen dieser ‚katalytischen‘ Wirkung widmet sich der zweite ‚germanistische‘ Teilbereich der Dissertation. Nachdem der gesellschafts- und systemkritische Gehalt von *Septembersong* und *Der Weg nach Oobliadooh* dargestellt worden ist, wird auf die in *Das Luft-Schiff*, *Alexanders neue Welten* und *Die Väter im Kino* eingebauten spanischen ‚Katalysatoren‘ eingegangen. Bei dieser Analyse zeigt sich, dass die dank der spanischen Elemente in den Mittelpunkt des Leseinteresses gerückten Vermittlerinstanzen die ‚wahren Protagonisten‘ der drei Romane sind. Die tragischen Lebensschicksale dieser Figuren sind, so wird bei entsprechender Rezeption augenfällig, ebenfalls in den Werken enthalten. Genauso wie in *Septembersong* und *Der Weg nach Oobliadooh* wird auch in diesen Romanen der legitime Anspruch des Menschen auf Selbstverwirklichung thematisiert und dargestellt, wie sich dieses Bedürfnis nach Selbstsein in der DDR nicht realisieren lässt.

FRIES, der in den 60er Jahren in Konflikt mit der Zensurbehörde geraten ist, hat somit einen stilistischen Weg gefunden, um die äußerst brisante Thematik seiner ersten beiden Werke beizubehalten. Mit seiner aufwendigen assoziativen Erzähltechnik und dem damit verbundenen Einsatz der spanischen Elemente ‚verkompliziert‘ er den Duktus der Romane derart, dass nur ein findiger, intellektuell beweglicher Leser die eingeschleuste Konterbande entdecken kann. *Das Luft-Schiff* und *Alexanders neue Welten* können vor diesem Hintergrund als ‚trojanische Text-Pferde‘ bezeichnet werden. Der letzte DDR-Roman hingegen weist zwar die formalen Merkmale der literarischen Kassiber auf. Die Darstellung des gescheiterten Selbstfindungsprozesses ist jedoch in diesem Werk nicht als Subtext enthalten, sondern wird ähnlich offensiv wie im verhinderten Debütroman dargelegt. Da FRIES keine Rücksicht auf geltende Tabus nimmt und den subversiven Inhalt nicht chiffriert, ist *Die Väter im Kino* kein ‚trojanisches Text-Pferd‘.

Berücksichtigt man in diesem Kontext die Nachwende-Romane, so ist festzustellen, dass auch diese Werke gemäß der zur Zensurumgehung entwickelten ‚labyrinthischen Schreibstrategie‘ verfasst worden sind. FRIES behält bei der Konzeption des Werkes *Die Nonnen von Bratislava* seinen komplizierten Duktus bei und stellt das tragische Schicksal des ‚wahren Protagonisten‘ aus *Alexanders neue Welten* in kodierter Form dar. In *Hesekiels Maschine* dagegen ist, obgleich der Roman zur Entschlüsselung einer versteckten Konterbande geradezu einlädt, kein bedeutsamer eingeschleuster Subtext vorhanden.

Bei der Betrachtung der Schaffensentwicklung des FRITZ RUDOLF FRIES zeigt sich demgemäß, dass der Autor sich nach den Problemen mit der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel den kulturpolitischen Umständen angepasst hat. Seine an der Zensurpraxis der DDR geschulte Schreibweise, die zunächst als subtiles Ablenkungsmanöver fungiert, wird später zu seinem persönlichen Schreibstil, den er auch nach der Wende beibehält. Erst bei der Konzeption seines vorerst letzten Romans verzichtet FRIES, der mit den allegorischen Werken *Verlegung eines mittleren Reiches* und *Der Roncalli-Effekt* bereits eine stilistische Alternative zu seiner ‚labyrinthischen Schreibstrategie‘ erprobt hat, auf seinen äußerst komplizierten Duktus. Mit *Blaubarts Besitz* beugt er sich schlussendlich den Erwartungen der Verleger und gibt seinen mit Rekursen auf die spanische Sprache, Literatur, Kultur und Geschichte angereicherten Schreibstil auf.

BIBLIOGRAPHIE

A. Werkbibliographie zu Fritz Rudolf Fries

Primärliteratur

- FRIES, Fritz R.:** *Seestücke*. Rostock (Hinstorff) 1973.
- FRIES, Fritz R.:** *Das Luft-Schiff. Biografische Nachlässe zu den Fantasien meines Großvaters*. Rostock (Hinstorff) 1974.
- FRIES, Fritz R.:** *Der Fernsehkrieg*. Rostock (Hinstorff) 1975.
- FRIES, Fritz R.:** *Der Seeweg nach Indien*. Leipzig (Reclam) 1982.
- FRIES, Fritz R. (1982a):** *Frauentags Anfang oder das Ende von Arlecq und Paasch*. In: *Sinn und Form*, 34. Jg. (1982), H. 2, S. 359-372.
- FRIES, Fritz R. (1982b):** *Ich wollte eine Stadt erobern*. Aus: **Fries, Fritz R.:** *Der Seeweg nach Indien*. Leipzig (Reclam) 1982. S. 188-197.
- FRIES, Fritz R.:** *Alexanders neue Welten. Ein akademischer Kolportageroman aus Berlin*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1983.
- FRIES, Fritz R.; SIMON, Rainer (1983):** *Das Filmbuch zum Luft-Schiff. Treatment. Drehbuch*. Rostock (Hinstorff) 1983.
- FRIES, Fritz R.:** *Verlegung eines mittleren Reiches*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1984.
- FRIES, Fritz R.:** *Die Väter im Kino*. München (Piper) 1990.
- FRIES, Fritz R.:** *Der Weg nach Oobliadooh*. Leipzig (Reclam) 1993.
- FRIES, Fritz R.:** *Die Nonnen von Bratislava. Ein Staats- und Kriminalroman*. München (Piper) 1994.
- FRIES, Fritz R.:** *Septembersong*. Hamburg (Rospo) 1997.
- FRIES, Fritz R.:** *Der Roncalli-Effekt*. Leipzig (Kiepenheuer) 1999.
- FRIES, Fritz R.:** *Hesekiels Maschine oder Gesang der Engel am Magnetberg*. Berlin (Das Neue Berlin) 2004.
- FRIES, Fritz R.:** *Blaubarts Besitz*. Leipzig (Faber & Faber) 2005.

Essays, Nachworte und wissenschaftliche Texte

- FRIES, Fritz R.:** Nachwort zu: **CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de:** *Der furwitzige Neugierige. Leben und Begebenheiten des Gefangenen aus Algier.* In d. Übertr. v. Ludwig Tieck. Leipzig (Reclam) 1964.
- FRIES, Fritz R.:** Nachwort zu: **CLARÍN:** *Das Begräbnis der Sardine.* In d. Übertr. v. Egon Hartmann u. Werner Krauss. Leipzig (Reclam) 1968.
- FRIES, Fritz R.:** Nachwort zu: **CLARÍN:** *Die Präsidentin.* In d. Übertr. v. Egon Hartmann. Berlin (Der Morgen) 1971.
- FRIES, Fritz R.:** *Lope de Vega.* Leipzig (Reclam) 1977.
- FRIES, Fritz R.:** Nachwort zu: **CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de:** *Die Beispielhaften Novellen.* In d. Übertr. v. Gerda von Uslar, Rudolf Grossmann. Leipzig (Dieterich) 1978.
- FRIES, Fritz R.:** Nachwort zu: **LEZAMA LIMA, José:** *Paradiso.* In d. Übertr. v. Curt Meyer-Clason unter Mitwirkung von Anneliese Botond. Berlin, Weimar (Aufbau) 1982.
- FRIES, Fritz R.:** *Bemerkungen anhand eines Fundes oder Das Mädchen aus der Flasche. Texte zur Literatur.* Berlin, Weimar (Aufbau) 1985.
- FRIES, Fritz R. (1985a):** *Der Erzähler von Lepanto.* Aus: **Fries, Fritz R.:** *Bemerkungen anhand eines Fundes oder Das Mädchen aus der Flasche. Texte zur Literatur.* Berlin, Weimar (Aufbau) 1985. S. 115- 132.
- FRIES, Fritz R. (1985b):** Nachwort zu: **O.V.:** *Lazarillo von Tormes oder Die Listen der Selbsterhaltung.* Berlin (Wagenbach) 1985.
- FRIES, Fritz R. (1985c):** *Persiles und Sigismunda oder Über die Mühen und Leiden der Europäer.* Aus: **Fries, Fritz R.:** *Bemerkungen anhand eines Fundes oder Das Mädchen aus der Flasche. Texte zur Literatur.* Berlin, Weimar (Aufbau) 1985. S. 133-140.
- FRIES, Fritz R. (1990a):** *Braucht die neue Republik neue Autoren?* Aus: **Naumann, Michael (Hrsg.):** *Die Geschichte ist offen. DDR 1990: Hoffnung auf eine neue Republik. Schriftsteller aus der DDR über die Zukunftschancen ihres Landes.* Reinbek (Rowohlt) 1990. S. 53-57.
- FRIES, Fritz R. (1990b):** *Linke Nostalgie und großes Fressen.* In: *Freibeuter.* 1990, S. S.32-35.
- FRIES, Fritz R. (1993):** *Erzählstörungen und Utopieverlust - oder: Macht die Wirklichkeit die Autoren sprachlos?* In: *NDL*, 41. Jg. (1993), H. 488, S. 163-167.
- FRIES, Fritz R. (1997):** Nachwort zu: **FRIES, Fritz R.:** *Septembersong.* Hamburg (Rospo) 1997.
- NAUMANN, Michael (Hrsg.):** *Die Geschichte ist offen. DDR 1990: Hoffnung auf eine neue Republik. Schriftsteller aus der DDR über die Zukunftschancen ihres Landes.* Reinbek (Rowohlt) 1990.

Editionen und Übersetzungen

- BORGES, Jorge L.:** *Der ewige Wettlauf zwischen Achilles und der Schildkröte. Essays.* Leipzig, Weimar (Kiepenheuer) 1985.
- BORGES, Jorge L.:** *Ausgewählte Werke. Band I-IV.* Berlin (Volk und Welt) 1987.
- BUERO VALLEJO, Antonio:** *Die Stiftung. In d. Übertr. v. Fritz Rudolf Fries.* Berlin (Henschel) 1975.
- BUERO VALLEJO, Antonio:** *Das Konzert zum Heiligen. Parabel in drei Akten. In d. Übertr. v. Fritz Rudolf Fries.* Berlin (Henschel) 1977.
- BUERO VALLEJO, Antonio:** *Der lautlose Schuß. In d. Übertr. v. Fritz Rudolf Fries.* Berlin (Henschel) 1978.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro:** *Dame Kobold. In d. Übertr. v. Fritz Rudolf Fries.* Berlin (Henschel) 1969.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro:** *Der Richter von Zalamea. In d. Übertr. v. Fritz Rudolf Fries.* Berlin (Henschel) 1978.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro:** *Das Leben ist Traum. In d. Übertr. v. Fritz Rudolf Fries.* Berlin (Henschel) 1985.
- DELIBES, Miguel:** *Fünf Stunden mit Mario. In d. Übertr. v. Fritz Rudolf Fries.* Berlin (Aufbau) 1976.
- GARCÍA LORCA, Federico:** *Bernarda Albas Haus. In d. Übertr. v. Fritz Rudolf Fries.* Berlin (Henschel) 1987.
- GARCÍA LORCA, Federico:** *Die wundersame Schustersfrau. In d. Übertr. v. Fritz Rudolf Fries.* Berlin (Henschel) 1987.
- NERUDA, Pablo:** *In deinen Träumen reist dein Herz. Einhundert Gedichte.* München (Luchterhand) 2004.
- O.V.:** *Amadís von Gallien. Nach alten Chroniken überarbeitet, erweitert und verbessert durch García Ordoñez de Montalvo im Jahre 1508. In d. Übertr. v. Fritz Rudolf Fries.* Leipzig (Insel-Kippenberg) 1973.
- O.V.:** *Lazarillo von Tormes oder Die Listen der Selbsterhaltung. Neu durchgesehen und kommentiert von Fritz Rudolf Fries.* Berlin (Wagenbach) 1985.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de:** *Francisco de Quevedo.* Berlin (Neues Leben) 1985.

Interviews und Selbstzeugnisse

- ALBRECHT, Friedrich (1979a):** *Interview mit Fritz Rudolf Fries.* In: *Weimarer Beiträge*, 25. Jg. (1979), H. 3, S. 38-63.
- BÖTTIGER, Helmut (04.10.1994):** ‚Dies ist der letzte deutsche Gesellschaftsroman‘. In: *Frankfurter Rundschau*, 04.10.1994.
- BÖTTIGER, Helmut (24.04.1996):** ‚Täter und Opfer austauschbar‘. *Fritz Rudolf Fries über seine Kontakte mit der Stasi.* In: *Frankfurter Rundschau*, 24.04.1996.
- BRANDT, Leonore (05.10.1990):** *Unter der gerahmten Fotografie Stalins. Mit dem Schriftsteller Fritz Rudolf Fries sprach Leonore Brandt.* In: *Volkszeitung*, 05.10.1990.
- FRIES, Fritz R. (1996):** *Im Jahr des Hahns. Tagebücher.* Leipzig (Kiepenheuer) 1996.
- FRIES, Fritz R. (2002):** *Diogenes auf der Parkbank. Erinnerungen.* Berlin (Das Neue Berlin) 2002.
- GRAMBOW, Jürgen (1991a):** *Gespräch mit Fritz Rudolf Fries.* In: *Sinn und Form*, 43. Jg. (1991), H. 4, S. 880-891.
- HAMMER, Klaus (25.10.1987):** *Der Wirklichkeit auf die Sprünge helfen. Der Schriftsteller Fritz Rudolf Fries.* In: *Sonntag*, 25.10.1987.
- LANGNER, Beatrix (1995):** *Schwingungen und Abstand. Gespräch mit Fritz Rudolf Fries.* In: *Neue deutsche Literatur*, 43. Jg. (1995), H. 502, S. 34-45.
- LIERSCH, Werner; NOWOJSKI, Walter; PLAVIUS, Heinz (1975):** *"Das Luft-Schiff" - phantastische Fabulierkunst oder zu geringe Befrachtung. Fritz Rudolf Fries im Disput mit Kritikern.* In: *Neue deutsche Literatur*, 23. Jg. (1975), H. 7, S. 133-149.
- SCHOELLER, Wilfried F. (01.12.1989):** *Ein weiter Weg nach Oobliadooh. Mit 23 Jahren Verspätung erscheint jetzt der Roman von Fritz Rudolf Fries in der DDR - Gespräch mit dem Autor.* In: *Süddeutsche Zeitung*, 01.12.1989.

B. Sekundärliteratur zu Fritz Rudolf Fries

Forschungsbeiträge

- ALBRECHT, Friedrich (1979b):** *Zur Schaffensentwicklung von Fritz Rudolf Fries.* In: *Weimarer Beiträge*, 25. Jg. (1979), H. 3, S. 64-92.
- ALTER, Reinhard; MONTEATH, Peter (1996)** (Hrsg.): *Kulturstreit - Streitkultur. German literature since the wall.* Amsterdam, Atlanta (Rodopi) 1996.
- ANZ, Thomas (1991)** (Hrsg.): *„Es geht nicht um Christa Wolf“. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland.* München (Spangenberg) 1991.
- BARCK, Simone; LANGERMANN, Martina; LOKATIS, Siegfried (1997):** *Jedes Buch ein Abenteuer. Zensur-System und literarische Öffentlichkeit in der DDR bis Ende der sechziger Jahre.* Berlin (Akademie) 1997.
- BELLIN, Klaus (1994):** *Schelmenroman und Walpurgisnacht. Fritz Rudolf Fries: „Die Nonnen von Bratislava“.* In: *Neue deutsche Literatur*, 42. Jg. (1994), H. 497, S. 172-174.
- BOLLN, Frauke (2005):** *Zwischen Beat Generation und ‚Ankunftsliteratur‘: Fritz Rudolf Fries´ Roman „Der Weg nach Oobliadooh“.* Bonn, Diss. 2005. Als Manuskript gedruckt.
- BÖTTIGER, Helmut (1985):** *Fritz Rudolf Fries und der Rausch im Niemandsland. Eine Möglichkeit der DDR-Literatur.* Hamburg (Nachtcafé) 1985.
- BREMER, Ulrike (2002):** *Versionen der Wende. Eine textanalytische Untersuchung erzählerischer Prosa junger deutscher Autoren zur Wiedervereinigung.* Osnabrück (Rasch) 2002.
- BRUNS, Stefan (1991):** *Fritz Rudolf Fries, Außenseiter.* In: *Text + Kritik*, 1991, S. 160-169.
- BRUNS, Stefan (1992):** *Das Pikareske in den Romanen von Fritz Rudolf Fries. Mit Werkbibliographie.* Frankfurt a. M., Bern, New York u.a. (Peter Lang) 1992.
- DEIRITZ, Karl; KRAUSS, Hannes** (Hrsg.): *Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur.* Berlin (Aufbau) 1993.
- DIETRICH, Kerstin (1998):** *„DDR-Literatur“ im Spiegel der deutsch-deutschen Literaturdebatte. „DDR-Autorinnen“ neu bewertet.* Frankfurt a. M. (Peter Lang) 1998.
- DOMDEY, Horst (1997):** *Theorien - Ideologien - Programme: Deutsche Demokratische Republik.* Aus: **Glaser, Horst A.** (Hrsg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte.* Bern, Stuttgart, Wien (UTB für Wissenschaft/Uni-Taschenbücher) 1997. S. 201-214.

- EINHORN, Barbara (1978):** *Der Roman in der DDR 1949-1969. Die Gestaltung des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft. Eine Analyse der Erzählstruktur.* Kronberg (Scriptor) 1978.
- EMMERICH, Wolfgang (1994):** *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR.* Opladen (Westdeutscher Verlag) 1994.
- EMMERICH, Wolfgang (1997a):** *Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage.* Leipzig (Kiepenheuer) 1997.
- EMMERICH, Wolfgang (1997b):** *Literarische Öffentlichkeit und Zensur in der DDR.* Aus: **Glaser, Horst A.** (Hrsg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte.* Bern, Stuttgart, Wien (UTB für Wissenschaft/Uni-Taschenbücher) 1997. S. 113-139.
- GEBAUER, Mirjam (2001):** *„Ich heiße Mateo Alemán, aber ich bin nicht Mateo Alemán...“: Verfahren der Fiktionalisierung von Mateo Alemán in Fritz Rudolf Fries' „Die Nonnen von Bratislava“ und Theodor Fontane in Günter Grass' „Ein weites Feld“.* In: *Colloquia Germanica*, 2001, S. 271-286.
- GEBAUER, Mirjam (2003):** *In der Krise des Wechsels. Pikareske Figuren im deutschen Roman der 1990er Jahre.* Kopenhagen, Diss. 2003. Als Manuskript gedruckt.
- GEERDTS, Hans J.** (Hrsg.): *Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen.* Berlin (Volk und Wissen) 1987.
- GERSTENBERG, Rudolf (1992):** *Tagtraum mit Kahlbaum - Fritz Rudolf Fries' „Der Weg nach Oobliadooh“ oder Ein Ende mit Schrecken.* Aus: **Kaufmann, Ulrich; Meusinger, Annette; Stadeler, Helmut** (Hrsg.): *Verbannt und Verkannt. Studien & Porträts.* Jena (Saale-Verlag) 1992. S. 29-41.
- GLASER, Horst A.** (Hrsg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte.* Bern, Stuttgart, Wien (UTB für Wissenschaft/Uni-Taschenbücher) 1997.
- GRAMBOW, Jürgen (1984):** *Ein Buch des Vertrauens.* In: *Sinn und Form*, 36. Jg. (1984), H. 1, S. 185-194.
- GRAMBOW, Jürgen (1986):** *Fritz Rudolf Fries: „Verlegung eines mittleren Reichs“.* In: *Weimarer Beiträge.*, 32. Jg. (1986), H. 8, S. 1385-1392.
- GRAMBOW, Jürgen (1987):** *Fritz Rudolf Fries.* Aus: **Geerdts, Hans J.** (Hrsg.): *Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen.* Berlin (Volk und Wissen) 1987. S. 39-59.
- GRAMBOW, Jürgen (1990):** *Zur Prosa von Fritz Rudolf Fries. Sein erster und sein jüngster Roman.* In: *Weimarer Beiträge*, 36. Jg. (1990), H. 8, S. 1311-1328.
- GRAMBOW, Jürgen (1991b):** *Prosa aus der DDR. Studien zu Uwe Johnson, Fritz Rudolf Fries und Christa Wolf.* Bremen. Diss. 1991. Als Manuskript gedruckt.
- GREINER, Bernhard (1986a):** *Paradies am Ende der Welt. Geschichten zu Fritz Rudolf Fries' Roman „Verlegung eines mittleren Reichs“* Aus: **Grimm, Gunter E.; Faulstich, Werner; Kuon, Peter** (Hrsg.): *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1986. S. 369-383.

- GREINER, Bernhard (1986b):** *Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen.* Frankfurt a. M. (Peter Lang) 1986b.
- GRIMM, Gunter E.; FAULSTICH, Werner; KUON, Peter (Hrsg.):** *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1986.
- GROTH, Joachim R. (1994):** *Widersprüche. Literatur und Politik in der DDR 1949-1989. Zusammenhänge Werke Dokumente.* Berlin, Bern, Frankfurt a. M. u.a. (Peter Lang) 1994.
- GUILLET, Eric (1997):** *Le Roman Picaresque en RDA.* Berlin, Bern, Frankfurt a. M. u.a. (Peter Lang) 1997.
- HAASE, Michael (2001):** *Eine Frage der Aufklärung. Literatur und Staatssicherheit in Romanen von Fritz Rudolf Fries, Günter Grass und Wolfgang Hilbig.* Frankfurt a. M. (Peter Lang) 2001.
- HAASE, Horst; GEERDTS, Hans J.; KÜHNE, Erich (1976):** *Geschichte der deutschen Literatur. Literatur der Deutschen Demokratischen Republik.* Berlin (Volk und Wissen) 1976.
- HILlich, Reinhard (1981):** *Die Brüste der Göttin. Fiktion und Kritik der Fiktion als Gestaltungselemente in Fritz Rudolf Fries' Roman „Das Luft-Schiff“.* Aus: **o.V.** (Hrsg.): *Tendenzen und Beispiele. Zur DDR-Literatur in den siebziger Jahren.* Leipzig (Reclam) 1981. S. 118-147.
- HOPPE, Rainer B.; SKARE, Roswitha (Hrsg.):** *Wendezeichen? Neue Sichtweise auf die Literatur der DDR.* Amsterdam, Atlanta (Rodopi) 1999.
- JUDT, Matthias (Hrsg.):** *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse.* Berlin (Christoph Links) 1997.
- KAUFMANN, Ulrich; MEUSINGER, Annette; STADELER, Helmut (Hrsg.):** *Verbannt und Verkant. Studien & Porträts.* Jena (Saale-Verlag) 1992.
- LANGNER, Rainer (1990):** *Vom zurückgehaltenen Debüt. Fritz Rudolf Fries: „Der Weg nach Oobliadooh“.* In: *Neue deutsche Literatur*, 38. Jg. (1990), H. 3, S. 136-139.
- LIERSCH, Werner (1975):** *Spaziergänge im Reich der Lüfte. „Das Luft-Schiff“ - Phantasiereiche Fabulierkunst oder zu geringe Befrachtung.* In: *Neue deutsche Literatur*, 23. Jg. (1975), H. 7, S. 127-131.
- LIERSCH, Werner (1985):** *Zeittausch. Fritz Rudolf Fries: „Verlegung eines mittleren Reiches“.* In: *Neue deutsche Literatur*, 33. Jg. (1985), H. 3, S. 135-138.
- MINISTERIUM FÜR STAATSSICHERHEIT (MfS) (26.09.1966):** *Fritz Rudolf Fries: „Der Weg nach Oobliadooh“.* Berlin 26.09.1966. Von: **Die Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BStU).** MfS. FfO. AOP. 936/72. S. 82-83.
- MINISTERIUM FÜR STAATSSICHERHEIT (MfS) (01.06.1976):** *Einschätzung des Manuskripts von Fritz-Rudolf Fries zur „Schlesinger-Anthologie“.* Cottbus 01.06.1976. Von: **Die Bundesbeauftragte für die Unterlagen des**

- Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik (BStU).** MfS. AP. 4752/92. S. 15.
- MÜLLER-ENBERGS, Helmut (1997):** *Garanten äußerer und innerer Sicherheit.* Aus: **Judt, Matthias** (Hrsg.): *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse.* Berlin (Christoph Links) 1997. S. 431-492.
- NAUSE, Tanja (2003):** *Inszenierung von Naivität. Tendenzen und Ausprägungen einer Erzählstrategie der Nachwendeliteratur.* Leipzig (Leipziger Universitätsverlag) 2003.
- O.V.** (Hrsg.): *Tendenzen und Beispiele. Zur DDR-Literatur in den siebziger Jahren.* Leipzig (Reclam) 1981.
- RICHTER, Steffen (1996):** *Fritz Rudolf Fries' Roman „Die Nonnen von Bratislava“. Eine erzähltheoretische Untersuchung.* Universität Potsdam, Institut für Germanistik, Magisterarbeit 1996 Als Manuskript gedruckt.
- RICHTER, Steffen (2000):** *Deutsche Schelme. Fritz Rudolf Fries und Dr. Alexander Retard lesen Balthasar Gracián.* In: *Text + Kritik*, 2000, S. 62-73.
- RODIEK, Christoph (1984):** *Stierkampf und Politik - Motivanalyse zu Feuchtwanger, Sastre und Fries.* In: *Arcadia*, 1984, S. 153-164.
- RÜTHER, Günther (1991):** *„Greif zur Feder, Kumpel“. Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949-1990.* Düsseldorf (Droste) 1991.
- SCHULTES, Nina J. (2004/2005):** *Ironischer Erzähler und ironisierter Held. Der Schelm in deutschen Romanen der Gegenwart.* Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, Tesi di Laurea in Lingua e Letteratura Tedesca 2004/2005 Als Manuskript gedruckt.
- SENF, Thomas (1988):** *Spanien am Herzen. Funktionen und Spiegelungen des Hispanischen im Werk von Fritz Rudolf Fries.* Rheinbach-Merzbach (CMZ) 1988.
- SKARE, Roswitha (1999):** *1989/90: Eine Wende in der deutschen Literaturgeschichte? Tendenzen der neueren Literaturgeschichtsschreibung.* Aus: **Hoppe, Rainer B.; Skare, Roswitha** (Hrsg.): *Wendezeichen? Neue Sichtweise auf die Literatur der DDR.* Amsterdam, Atlanta (Rodopi) 1999. S. 15-19.
- TÖTEBERG, Michael (1993):** *Vom Träumen und Trinken. Fritz Rudolf Fries: „Der Weg nach Oobliadooh“.* Aus: **Deiritz, Karl; Krauss, Hannes** (Hrsg.): *Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur.* Berlin (Aufbau) 1993. S. 205-209.
- WALTHER, Joachim (1996):** *Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik.* Berlin (Christoph Links) 1996.
- WALTHER, Peter Th. (1997):** *Bildung und Wissenschaft.* Aus: **Judt, Matthias** (Hrsg.): *DDR-Geschichte in Dokumenten. Beschlüsse, Berichte, interne Materialien und Alltagszeugnisse.* Berlin (Christoph Links) 1997. S. 225-292.
- WICHNER, Ernst; WIESNER, Herbert (1991):** *Zensur in der DDR. Geschichte, Praxis und ‚Ästhetik‘ der Behinderung von Literatur.* Berlin (Literaturhaus) 1991.

- WITTEK, Bernd (1997):** *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften.* Marburg (Tectum) 1997.
- WITTSTOCK, Uwe (1989):** *Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg. Wege der DDR-Literatur 1949-1989.* München (Piper) 1989.
- ZIPSER, Richard (1995):** *Dauer im Wechsel: Literaturzensur in der Deutschen Demokratischen Republik.* Aus: **Zipser, Richard** (Hrsg.): *Fragebogen: Zensur. Zur Literatur vor und nach dem Ende der DDR.* Leipzig (Reclam) 1995. S. 13-41.
- ZIPSER, Richard** (Hrsg.): *Fragebogen: Zensur. Zur Literatur vor und nach dem Ende der DDR.* Leipzig (Reclam) 1995.

Rezensionen, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

- ÁLVAREZ DE TOLEDO, Alonso (1987):** *Ehrung.* In: *Neue Deutsche Literatur*, 35. Jg. (1987), H. 8, S. 166-167.
- AREND, Ingo (03.05.1996):** *Gedächtnistheater. Symptomatisch: Bei Fries und Dehm hakt die Erinnerung.* In: Freitag, 03.05.1996.
- BASSE, Michael (05.10.1994):** *...und die Gegenwart haben wir nie besessen. Die Roman-Antwort des literarischen Zeitreisenden Fritz Rudolf Fries´ auf die Wende.* In: Süddeutsche Zeitung, 05.10.1994.
- BAUER, Michael (22.04.1996):** *Der Teufelspakt. Wie der Schriftsteller Fritz Rudolf Fries alias IM Pedro Hagen seine Freunde an die Stasi verriet.* In: Focus, 22.04.1996.
- BEIKÜFNER, Uta (26.01.2006):** *Der sächsische Blaubart. Fritz Rudolf Fries erzählt das Märchen vom erschwindelten Reichtum.* In: Berliner Zeitung, 26.01.2006.
- BELLIN, Klaus (02.06.1992):** *Wie man sich vor Bestsellern schützt.* In: Börsenblatt, 02.06.1992.
- BLÖCKER, Günter (04.01.1975):** *Ein Lachen, worin Schmerz und Größe ist. Fritz Rudolf Fries´ Roman „Das Luft-Schiff“.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.01.1975.
- BOEHLICH, Walter (14.04.1984):** *Die realen Dinge nicht beim realen Namen nennen. „Alexanders neue Welten“ von Fritz Rudolf Fries - ein akademischer Kolportageroman über die DDR.* In: Stuttgarter Zeitung, 14.04.1984.
- BÖTTIGER, Helmut (15.07.1988):** *Rausch im Niemandsland. Das Idyll von Petershagen: Der Luftschiffer Fries hat sich im sozialistischen Alltag eingerichtet.* In: Die Zeit, 15.07.1988.

- BÖTTIGER, Helmut (08.05.1993):** *Die DDR als eine künstliche Welt. Fritz Rudolf Fries, der Dichter der Phantasie – drei Jahre ‚danach‘.* In: Frankfurter Rundschau, 08.05.1993.
- BÖTTIGER, Helmut (28.02.2002):** *Der Mann im Eis.* In: Der Tagespiegel, 28.02.2002.
- BÖTTIGER, Helmut (29.08.2004):** *Jäher Sturz. Fritz Rudolf Fries: „Hesekiels Maschine oder Gesang der Engel am Magnetberg“.* URL: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/298404>. 29.08.2004. (Stand: 16.06.2006).
- BRANDT, Sabine (11.10.1983):** *Entführung nach Alemmo. Fritz Rudolf Fries' Roman „Alexanders neue Welten“.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.10.1983.
- BRANDT, Sabine (04.10.1994):** *Bomben im Wasserwerk. Fritz Rudolf Fries im Dickicht der Märkte.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.10.1994.
- BRANDT, Sabine (19.05.1995):** *Frieren zwischen den Polen. Zum Sechzigsten des Luftschiffers Fritz Rudolf Fries.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.05.1995.
- BRUNS, Stefan (07.12.1990):** *Luft-Schiffer und DDR-Bodenhaftung. Zwei Romane von Fritz Rudolf Fries.* In: Frankfurter Rundschau, 07.12.1990.
- BRUNS, Stefan (05.12.1992):** *Die neuen Welten im Kopf. Neuauflage des Berlin-Romans „Alexanders neue Welten“ von Fritz Rudolf Fries.* In: Die Tageszeitung, 05.12.1992.
- CORINO, Karl (12.04.1975):** *Vom Nutzen und Nachteil der Phantasie. Fritz Rudolf Fries' Roman „Das Luft-Schiff“ - Ein bedeutender Romancier aus der DDR.* In: Stuttgarter Zeitung, 12.04.1975.
- CORINO, Karl (25.04.1996):** *Pedro Hagens Aufträge. Aus den Akten des IM Fritz Rudolf Fries.* In: Stuttgarter Zeitung, 25.04.1996.
- CORINO, Karl (04./05.05.1996):** *„...jetzt sei wohl die ewige Verbindung besiegelt“. Der Fall des Fritz Rudolf Fries alias IM Pedro Hagen.* In: Neue Zürcher Zeitung, 04./05.05.1996.
- EBERT, Günter (21.08.1983):** *„Alexanders neue Welten“.* Roman von Fritz Rudolf Fries. In: Sonntag, 21.08.1983.
- FINK, Hans J. (18.05.1990):** *SED-Sülze im Kopf. Ein Kino-Roman des DDR-Autors Fritz Rudolf Fries.* In: Rheinischer Merkur 18.05.1990.
- FRANKE, Konrad (09.09.1999):** *Wir Clowns. Fritz Rudolf Fries' Roman vom Staatszirkus DDR.* In: Süddeutsche Zeitung, 09.09.1999.
- HARIG, Ludwig (10.10.1997):** *Was blau war, ist blau geblieben. Von Anfang bis Ende. Ein altes und ein neues Buch von Fritz Rudolf Fries.* In: Freitag, 10.10.1997.
- HINCK, Walter (17.02.1998):** *Tragödie zum kleinen Preis. Fritz Rudolf Fries in seinem frühen Roman „Septembersong“.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.02.1998.
- HINCK, Walter (16.02.2006):** *Hansdampf sorgt für Devisen. Umbau Ost: Fritz Rudolf Fries aktualisiert den Blaubart-Mythos.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16.02.2006.

- KRÄTTLI, Anton (20.12.1983):** *Akademische Kolportage. Fritz Rudolf Fries: „Alexanders neue Welten“.* In: Neue Züricher Zeitung, 20.12.1983.
- KURZKE, Hermann (30.04.2002):** *Ungarnaufstand? Da hatte ich frei! Die Stasi war mein Neckermann: Fritz Rudolf Fries erinnert sich.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.04.2002.
- LAGNER, Beatrix (19.05.1995):** *Die Phantasie treibt sonderbare Blüten. Zum 60. Geburtstag des Schriftstellers und Zeit-Reisenden Fritz Rudolf Fries.* In: Berliner Zeitung, 19.05.1995.
- LEWIN, Waldtraut (03.03.1985):** *„Verlegung eines mittleren Reiches“. Utopischer Roman von Fritz Rudolf Fries.* In: Sonntag, 03.03.1985.
- LIERSCH, Werner (26.04.1996):** *In der Schwebel. Die Vorwürfe gegen Fritz Rudolf Fries.* In: Freitag, 26.04.1996.
- LILIENTHAL, Volker (06./07.04.1985):** *Die DDR, aus der Zukunft betrachtet. Ein trickreicher Roman von Fritz Rudolf Fries.* In: Kölner Stadt Anzeiger, 06./07.04.1985.
- o.V. (08.04.1996):** *Geleimt, genötigt und gezwungen.* In: Der Spiegel, 08.04.1996.
- PLAVIUS, Heinz (23.08.1975):** *Phantasiereiche Fabulierkunst. Zu einem neuen Roman von Fritz Rudolf Fries.* In: Deutsche Volkszeitung, 23.08.1975.
- REICHEL, Klaus (09.03.1990):** *Zwischen den Stühlen. Fritz Rudolf Fries' Roman.* In: Die Zeit, 09.03.1990.
- RICHTER, Steffen (13.06.2002):** *Die DDR als Schelmenroman betrachtet.* In: Frankfurter Rundschau, 13.06.2002.
- RICHTER, Steffen (10.01.2005):** *Engel und Höllenhunde. Der Schriftsteller Fritz Rudolf Fries unternimmt eine wilde Reise mit „Hesekiels Maschine“.* In: Der Tagespiegel, 10.01.2005.
- ROSE, Ulrich (26./27.05.1984):** *Der Marxstein der Theorie.* In: Badische Zeitung, 26./27.05.1984.
- ROTHSCHILD, THOMAS (20.03.1998):** *Wer trägt die Verantwortung? Nach vierzig Jahren: Fritz Rudolf Fries' „Septembersong“.* In: Stuttgarter Zeitung, 20.03.1998.
- SCHLICHTING, Günter (08.05.1966):** *Man braucht Mut auf dem Weg nach „Oobliadooh“.* In: Welt am Sonntag, 08.05.1966.
- SCHONAUER, Franz (18.06.1966):** *Manierismus als Engagement? Zu Fritz Rudolf Fries' Romans „Der Weg nach Oobliadooh“* In: Stuttgarter Zeitung, 18.06.1966.
- SCHÜTTE, Wolfram (12.10.1983):** *Ecco è la maniera. „Alexanders neue Welten“, ein „akademischer Kolportageroman“ von Fritz Rudolf Fries.* In: Frankfurter Rundschau, 12.10.1983.
- SEUREN, Günter (22.08.1966):** *Fata Morgana vom Vaterland. Fritz Rudolf Fries: „Der Weg nach Oobliadooh“* In: Der Spiegel, 22.08.1966.

- SOLDAT, Hans G. (19.09.1994):** *Lauter Rätsel in der Vergangenheit und Gegenwart. Zu Fritz Rudolf Fries' Roman „Die Nonnen von Bratislava“.* In: Berliner Zeitung, 19.09.1994.
- SPRECKELSEN, Tilman (21.03.2002):** *„Insgesamt ist die DDR-Literatur eine uninteressante Untergruppe‘. Ein Gespräch mit Sarah Kirsch.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.03.2002.
- TÖTEBERG, Michael (06.07.1990):** *„Die gefährliche Literatur ist die schöne Literatur‘. Über Fritz Rudolf Fries' Roman „Die Väter im Kino“.* In: Volkszeitung, 06.07.1990.
- VORMWEG, Heinrich (10.1966):** *Phase der Anpassung. „Der Weg nach Oobliadooh“.* Roman von Fritz Rudolf Fries. In: Der Monat, 10.1966.
- WALLMANN, Jürgen P. (28.04.1995):** *Glücksfall eines modernen Unterhaltungsromans. Fritz Rudolf Fries: „Das Luft-Schiff. Biographische Nachlässe zu den Fantasien meines Großvaters“.* In: Der Tagespiegel, 29.12.1974.
- WALTHER, Joachim (28.04.1995):** *Der Heinz hieß Georg. Über ein Kooperationsabkommen zwischen KGB und MfS zur Beeinflussung des DDR-PEN.* In: Frankfurter Rundschau, 28.04.1995.
- WALTHER, Joachim (27.04.1996):** *Wer teure Westwagen fährt, braucht diese Silberlinge. Pedro Hagen in Petershagen: Zu den Stasi-Kontakten des Schriftstellers Fritz Rudolf Fries.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.04.1996.
- WITTSTOCK, Uwe (12.01.1985):** *Idyll nach dem Atomkrieg. Fritz Rudolf Fries' satirischer Tagebuchroman.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.01.1985.
- WOLTER, Thomas (19.10.1992):** *Ein listiger Sprach-Artist. Literatur an der Grenze: Fritz Rudolf Fries las in Merzig.* In: Saarbrücker Zeitung, 19.10.1992.
- ZEHM, Günter (28.04.1966):** *Bolsche-Vita und Oobliadooh. Zwei Romane.* In: Die Welt, 28.04.1966.
- ZENKE, Thomas (20.02.1984):** *Neue Literatur aus der DDR. Fritz Rudolf Fries: „Alexanders neue Welten. Ein akademischer Kolportageroman aus Berlin“.* o.O. 20.02.1984. Radio 25 min.

C. Weitere Primärliteratur

- ALEMÁN, Mateo:** *Guzmán de Alfarache. Band II.* Madrid (Cátedra) 1994.
- ALEMÁN, Mateo (1994):** *Historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja.* Aus: **Alemán, Mateo:** *Guzmán de Alfarache.* Madrid (Cátedra) 1994. Band II, S. 214-259.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1960):** *Die beispielhaften Novellen.* Leipzig (Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung) 1960.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1963):** *Die Mühen und Leiden des Persiles und der Sigismunda*. Stuttgart (Goverts) 1963.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1980):** *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. München (Winkler) 1980.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1997):** *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid (Cátedra) 1997.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001):** *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Vol. I*. Madrid (Cátedra) 2001.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2005):** *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Vol. II*. Madrid (Cátedra) 2005.
- CORTÁZAR, Julio:** *Das Feuer aller Feuer. In d. Übert. v. Fritz Rudolf Fries*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1976.
- CORTÁZAR, Julio (1976):** *Die Insel am Mittag*. Aus: **Cortázar, Julio:** *Das Feuer aller Feuer. In d. Übert. v. Fritz Rudolf Fries*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1976. S. 107-116.
- CORTÁZAR, Julio:** *Cuentos completos I. (1945-1966)*. Buenos Aires (Alfaguara) 1996.
- CORTÁZAR, Julio (1996):** *La isla al mediodía*. Aus: **Cortázar, Julio:** *Cuentos completos I. (1945-1966)*. Buenos Aires (Alfaguara) 1996. S. 564-569.
- DA PONTE, Lorenzo; MOZART, Wolfgang Amadeus (1993):** *Don Giovanni*. Sankt Augustin (Academia) 1993.
- DA PONTE, Lorenzo; MOZART, Wolfgang Amadeus (1997a):** *Don Giovanni. Drame giocoso in due atti*. Roma (Bonacci) 1997.
- DA PONTE, Lorenzo; MOZART, Wolfgang Amadeus (1997b):** *Le Nozze di Figaro. Opera comica in quattro atti*. Roma (Bonacci).
- DA PONTE, Lorenzo; MOZART, Wolfgang Amadeus (1999):** *Die Hochzeit des Figaros*. Frankfurt a. M., Leipzig (Insel) 1999.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (Hrsg.):** *El romancero viejo*. Madrid (Cátedra) 1987.
- DUBČEK, Alexander (1993):** *Leben für die Freiheit*. München (Bertelsmann) 1993.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Fernando (01.04.1939):** *Último parte de guerra*. URL: <http://tallermanual.tripod.com/radio/descripcion/v04.html>. 01.04.1939. (Stand 04.04.2005).
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María C. (Hrsg.):** *Romancero Viejo (Antología)*. Madrid (Castalia) 1987.
- GARCÍA LORCA, Federico (1954):** *Obras completas. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo*. Madrid (Aguilar) 1954.
- GARCÍA LORCA, Federico (1982):** *Werke in drei Bänden*. Frankfurt a. M. (Insel) 1982.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997):** *Obras completas. Poesía, Teatro, Prosa, Primeros escritos*. Barcelona (Galaxia Gutenberg) 1997.

- GARCÍA MORCILLO, Fernando; MORCILLO UCEDA, Jacobo (1949):** *María Dolores. Bolero español*. URL: <http://www.ua.es/tunas/ciencias/can-In.html#DOLORES>. 1949. (Stand 16.06.2006).
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis (1998):** *Romances II*. Barcelona (Quaderns Crema) 1998.
- HEINE, Heinrich (01.10.1832):** *Französische Zustände. Zwischennote zu Artikel IX*. URL: <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/fr-zst09-note.shtml>. 01.10.1832. (Stand: 16.06.2006).
- HIDALGO DE CISNEROS, Ignacio (1977):** *Cambio de Rumbo*. Barcelona (Laia) 1977.
- JEAN PAUL (1981):** *Der Komet oder Nikolaus Marggraf*. Leipzig (Nationales Druckhaus) 1981.
- JOHNSON, Uwe; UNSELD, Siegfried (1999):** *Der Briefwechsel*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999.
- LUTHER, Martin (1986):** *Evangelisch Deutsche Original-Bibel von 1741. Hebräisch und Griechischer Original-Text mit der Deutschen Originalübersetzung von Martin Luther*. Berlin (Berndt) 1986.
- MOLIÈRE (1965):** *Dom Juan oder der steinerne Gast. Komödie in fünf Aufzügen*. Frankfurt a. M., Berlin (Ullstein) 1965.
- MOLIÈRE (1999):** *Le festin de pierre (Dom Juan)*. Genève (Librairie Droz) 1999.
- O.V. (1987a):** *Seducción de la Cava*. Aus: **Díaz Roig, Mercedes** (Hrsg.): *El romancero viejo*. Madrid (Cátedra) 1987. S. 145-146.
- O.V. (1987b):** *La venganza de don Julián*. Aus: **Díaz Roig, Mercedes** (Hrsg.): *El romancero viejo*. Madrid (Cátedra) 1987. S. 147.
- O.V. (1987c):** *Visión del rey Rodrigo*. Aus: **Díaz Roig, Mercedes** (Hrsg.): *El romancero viejo*. Madrid (Cátedra) 1987. S. 148.
- O.V. (1987d):** *La penitencia de don Rodrigo*. Aus: **Díaz Roig, Mercedes** (Hrsg.): *El romancero viejo*. Madrid (Cátedra) 1987. S. 150-151.
- O.V. (1987e):** *Romance del rey moro que perdió Alhama*. Aus: **García de Enterría, María C.** (Hrsg.): *Romancero Viejo (Antología)*. Madrid (Castalia) 1987. S. 89-91.
- ROUSSEAU, Jean J. (1961):** *Les Confessions*. Paris (Jean-Jacques Pauvert) 1961.
- TIRSO DE MOLINA (1986):** *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Madrid (Cátedra) 1986.
- WAGNER, Richard:** *Wesendonck-Lieder. Fünf Lieder nach Gedichten von Mathilde Wesendonck*. München (Orfeo) 1990. CD 20,51 min.
- ZORRILLA, José (2001):** *Don Juan Tenorio*. Madrid (Cátedra) 2001.

D. Allgemeine Sekundärliteratur

- ALONSO, Dámaso (1984):** *Sancho-Quijote; Sancho-Sancho*. Aus: **Haley, George** (Hrsg.): *El Quijote de Cervantes*. Madrid (Taurus) 1984. S. 313-319.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo (2004):** *Cervantes. Genio y libertad*. Madrid (Temas de Hoy) 2004.
- ÁLVAREZ, Guzmán (1953):** *Mateo Alemán*. Buenos Aires (Espasa) 1953.
- ANGOUSTURES, Aline (1995):** *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona (Ariel) 1995.
- ARIAS RAMOS, Raúl (2003):** *El apoyo militar alemán a Franco. La Legión Condor en la guerra civil*. Madrid (La Esfera de los libros) 2003.
- ARISTOTELES:** *Aristoteles Hauptwerke*. Stuttgart (Alfred Kröner) 1953.
- ARISTOTELES:** *Poetik*. Aus: **Aristoteles (1953):** *Aristoteles Hauptwerke*. Stuttgart (Alfred Kröner) 1953. S. 336-376.
- AVALLE-ARCE, Bautista (1969):** *Introducción a „Los trabajos de Persiles y Sigismunda“*. Madrid (Castalia) 1969.
- BAHAMONDE, Ángel (Hrsg.):** *Historia de España. Siglo XX. 1875-1939*. Madrid (Cátedra) 2002.
- BAHAMONDE, Ángel (2002):** *La guerra civil (1936-1939)*. Aus: **Bahamonde, Ángel** (Hrsg.): *Historia de España. Siglo XX. 1875-1939*. Madrid (Cátedra) 2002. S. 639-687.
- BAHAMONDE, Ángel; MARTÍNEZ, Jesús A. (1996):** *La construcción de la dictadura (1939-1951)*. Aus: **Martínez, Jesús A. (Hrsg.):** *Historia de España. Siglo XX. 1939-1996*. Madrid (Cátedra) 1996. S. 19-68.
- BALFOUR, Sebastian (1997):** *El fin del imperio español (1898-1923)*. Barcelona (Crítica) 1997.
- BARRIGA CASALINI, Guillermo (1983):** *Los Dos Mundos del Quijote: Realidad y Ficción*. Madrid (José Porrúa Turanzas) 1983.
- BASANTA, Ángel (1981):** *Cervantes*. Madrid (Cincel) 1981.
- BORK, Claudia (1992):** *Femme fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführungsgestalt*. Hamburg (Bockel) 1992.
- BYRON, William (1984):** *Cervantes. Der Dichter des Don Quijotes und seine Zeit*. Frankfurt a. M. (Fischer) 1984.
- CARASA SOTO, Pedro; MARCOS DEL OLMO, Concepción; MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Mateo u.a. (1991):** *Alfonso XIII y la segunda República (1858-1936)*. Aus: **Montenegro Duque, Ángel (Hrsg.):** *Historia de España*. Madrid (Gredos) 1991. Band XII.

- CARO CANCELA, Diego (2002):** *La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*. Aus: **Paredes, Javier** (Hrsg.): *Historia contemporánea de España (siglo XX)*. Barcelona (Ariel) 2002. S. 461-479.
- CARR, Raymond (2002):** *España 1808 - 1975*. Barcelona (Ariel) 2002.
- CHEJNE, Anwar G. (1999):** *Historia de España musulmana*. Madrid (Cátedra) 1999.
- CORREA, Gustavo (1970):** *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid (Gredos) 1970.
- CRIADO DE VAL, Manuel** (Hrsg.): *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*. Madrid (EDI-6) 1981.
- CROS, Edmond (1971):** *Mateo Alemán. Introducción a su vida y a su obra*. Salamanca (Anaya) 1971.
- CSAMPAL, Attila; HOLLAND, Dietmar** (Hrsg.): *Wolfgang Amadeus Mozart. „Don Giovanni“*. *Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbeck (Rowohlt) 1981.
- DEAN, Winton (1988):** *Georges Bizet. Leben und Werk*. Stuttgart (Deutsche Verlags-Anstalt) 1988.
- DOMINICIS, Maria C. (1978):** *Don Juan en el teatro español del siglo XX*. Miami (Universal) 1978.
- DOTOLI, Giovanni (2004):** *Le jeu de Dom Juan*. Fasano (Scheda) 2004.
- FÄSSLER, Urs (2003):** *Das klingende Welttheater des Eros. W.A. Mozarts „Le nozze di Figaro“*. Zürich (Chronos) 2003.
- FELSENSTEIN, Walter:** *Donna Anna und Don Giovanni*. Aus: **CSAMPAL, Attila; HOLLAND, Dietmar** (Hrsg.): *Wolfgang Amadeus Mozart. „Don Giovanni“*. *Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbeck (Rowohlt) 1981. S. 262-266.
- FRENZEL, Elisabeth (1976):** *Don Juan*. Aus: **Wittmann, Brigitte** (Hrsg.): *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1976. S. 1-8.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1990):** *Federico y su mundo*. Madrid (Alianza) 1990.
- GIBSON, Ian (1998):** *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca. (1898-1936)*. Barcelona (Plaza & Janés) 1998.
- GNÜG, Hiltrud (1993):** *Don Juan. Ein Mythos der Neuzeit*. Bielefeld (Aisthesis) 1993.
- GONZÁLEZ ANTÓN, Luis (2002):** *España y las Españas*. Madrid (Alianza) 2002.
- HALEY, George** (Hrsg.): *El Quijote de Cervantes*. Madrid (Taurus) 1984.
- HÖLLERER, Elisabeth (2001):** *Handlungsräume des Weiblichen. Die musikalische Gestaltung der Frauen in Mozarts „Le nozze di Figaro“ und „Don Giovanni“*. Frankfurt a. M., Berlin, Bern u.a. (Peter Lang) 2001.
- JACOBS, Hans J. (1989):** *Don Juan - heute. Die Don Juan-Figur im Drama des zwanzigsten Jahrhunderts. Mythos und Konfiguration*. Rheinbach-Merzbach (CMZ) 1989.

- JANSEN, Johannes (1999):** *Frédéric Chopin*. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1999.
- JOSEPHS, Allen; CABALLERO, Juan (Hrsg.):** *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*. Madrid (Cátedra) 2001.
- JOSEPHS, Allen; CABALLERO, Juan (2001):** *Introducción al Poema del Cante Jondo y al Romancero Gitano*. Aus: **Josephs, Allen; Caballero, Juan (Hrsg.):** *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*. Madrid (Cátedra) 2001. S. 13-138.
- JOVER ZAMORA, José M. (Hrsg.):** *Historia de España. Menéndez Pidal*. Madrid (Espasa Calpe) 1995.
- KRÜTZFELDT-JUNKER, Hildegard; MEINHOLD, Günther (Hrsg.):** *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*. Lüneburg (Hildegard-Junker) 1993.
- LÉVI-PROVENÇAL, Évariste (1995):** *España musulmana. Hasta la caída del califato de Córdoba. (711-1031 de J.C.)*. Aus: **Jover Zamora, José M. (Hrsg.):** *Historia de España. Menéndez Pidal*. Band IV. Madrid (Espasa Calpe) 1995.
- LINDNER, Sigrid A. (1980):** *Der Don Juan-Stoff in Literatur, Musik und bildender Kunst. Eine Analyse ausgewählter Bearbeitungen unter besonderer Berücksichtigung medienpezifischer Gesichtspunkte*. Bochum, Diss.1980 Als Manuskript gedruckt.
- MADARIAGA, Salvador de (1976):** *Don Juan und der Donjuanismus*. Aus: **Wittmann, Brigitte (Hrsg.):** *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1976. S. 91-106.
- MAEZTU, Ramiro de (1981):** *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*. Madrid (Espasa Calpe) 1981.
- MARÍAS, Julián (1990):** *Cervantes Clave Española*. Madrid (Alianza) 1990.
- MARTÍNEZ, Jesús A. (Hrsg.):** *Historia de España. Siglo XX. 1939-1996*. Madrid (Cátedra) 1996.
- MARTÍNEZ INIESTA, Bautista (05.06.2003):** *Los romances fronterizos: Crónica poética de la Reconquista Granadina y Antología del Romancero fronterizo*. URL: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista7/Romances.pdf>. 05.06.2003. (Stand: 16.06.2006).
- MCCLARY, Susan (1992):** *Georges Bizet. Carmen*. New York, Oakleigh (Cambridge University Press) 1992.
- MONTENEGRO DUQUE, Ángel (Hrsg.):** *Historia de España*. Madrid (Gredos) 1991.
- MONTERO, Mercedes (2002):** *El bienio radical-cedista y el frente popular (1933-1936)*. Aus: **Paredes, Javier (Hrsg.):** *Historia contemporánea de España (siglo XX)*. Barcelona (Ariel) 2002. S. 498-519.
- MORADIELLOS, Enrique (2000):** *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*. Madrid (Síntesis) 2000.
- MORENO JUSTE, Antonio (2002):** *La guerra civil (1936-1939)*. Aus: **Paredes, Javier (Hrsg.):** *Historia contemporánea de España (siglo XIX)*. Barcelona (Ariel) 2002. S. 520-549.

- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (1981):** *Cervantes entre el Persiles y el Quijote*. Salamanca (Universidad de Salamanca) 1981.
- PAEDES, JAVIER (Hrsg.):** *Historia contemporánea de España (siglo XIX)*. Barcelona (Ariel) 2002.
- PAYNE, Stanley G. (1987):** *El régimen de Franco. 1936-1975*. Madrid (Alianza) 1987.
- PEAVLER, Terry (1990):** *Julio Cortázar*. Boston, MA. (Twayne) 1990.
- PEÑA, Aniano (1987):** *Introducción a „Don Juan Tenorio“ de José Zorrilla*. Madrid (Cátedra) 1987.
- PEREIRA CASTAÑARES, Juan C.; MARTÍNEZ LILLO, Pedro A. (2002):** *España durante el régimen de Franco. Política exterior (1939-1975)*. Aus: **Paredes, Javier (Hrsg.):** *Historia contemporánea de España (siglo XX)*. Barcelona (Ariel) 2002. S. 720-755.
- PÉREZ PICAZO, María T. (1996):** *Historia de España del siglo XX*. Barcelona (Crítica) 1996.
- PIÑERO DÍAZ, Buenaventura (1981):** *Vision del mundo en el Quijote a traves de Sancho Pansa*. Aus: **Criado de Val, Manuel (Hrsg.):** *Cervantes. Su obra y su mundo. Actas del I congreso internacional sobre Cervantes*. Madrid (EDI-6) 1981. S. 539-553.
- PRIESS, Lutz; KURAL, Václav; WILKE, Manfred (1996):** *Die SED und der ‚Prager Frühling‘ 1968. Politik gegen einen ‚Sozialismus mit menschlichem Antlitz‘*. Berlin (Akademie) 1996.
- PUNTSCHER RIEKMANN, Sonja (1982):** *Mozart. Ein bürgerlicher Künstler. Studien zu den Libretti „Le Nozze di Figaro“, „Don Giovanni“ und „Così fan tutte“*. Wien Köln Graz (Hermann Böhlau) 1982.
- RANK, Otto (1975):** *The Don Juan Legend*. Princeton, New Jersey (Princeton University Press) 1975.
- RILEY, Eduard C. (1981):** *Teoría de la Novela de Cervantes*. Madrid (Taurus) 1981.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio (1991):** *The contemporary praxis of the fantastic. Borges and Cortázar*. New York, London (Garland) 1991.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos (1997):** *Introducción a „Los trabajos de Persiles y Sigismunda“*. Madrid (Cátedra) 1997.
- RUGGIERI, Ève (1994):** *Chopin*. Paris (Jean-Claude Lattès, Michel Lafon) 1994.
- SALLINGER, Michael (2004):** *spiegelungen. hans mayer in seiner zeit. ein versuch*. Innsbruck, Wien, München u.a. (Studienverlag) 2004.
- SCHNÄDELBACH, Herbert (1993):** *Hegels Lehre von der Wahrheit*. Berlin, Antrittsvorlesung 1993. Als Manuskript gedruckt.
- SECO SERRANO, Carlos (1995):** *La España de Alfonso XIII. El estado y la política (1902-1931). De los comienzos del reinado a los problemas de la posguerra (1902-1922)*. Aus: **Jover Zamora, José M. (Hrsg.):** *Historia de España. Menéndez Pidal*. Band XXXVIII, Vol. 1. Madrid (Espasa Calpe) 1995.

- SEO, Yunho (2004):** *Rechtsontologie und Hegels Rechtsbegriff. Zur Rekonstruktion der Rechtsontologie im Hegelschen Rechtsverständnis als Anerkennung*. Frankfurt a. M. (Peter Lang) 2004.
- SMEED, John W. (1990):** *Don Juan. Variations on a Theme*. London, New York (Routledge) 1990.
- SPUNGBERG, Alberto (1999):** *Miguel de Cervantes*. Madrid (Rueda) 1999.
- STEGMANN, Tilbert D. (1971):** *Cervantes' Musterroman „Persiles“. Epentheorie und Romanpraxis um 1600 (El Pinciano, Heliodor, „Don Quijote“)*. Hamburg (Hartmut Lüdke) 1971.
- STREITBERGER, Fritz (2001):** *Der Freiheit eine Gasse. Die Lebensgeschichte des Christian Friedrich Daniel Schubart*. Bietigheim (Salzer) 2001.
- SUÁREZ CORTINA, Manuel (2002):** *La Regencia de María Cristina (1885-1902)*. Aus: **Paredes, Javier (Hrsg.):** *Historia contemporánea de España (siglo XIX)*. Barcelona (Ariel) 2002. S. 386-408.
- TÉMIME, Émile; BRODER, Albert; CHASTAGNARET, Gérard (2001):** *Historia de la España contemporánea. Desde 1808 hasta nuestros días*. Barcelona (Ariel) 2001.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel; VALDEÓN BARUQUE, Julio; DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1999):** *Historia de España*. Valladolid (Ámbito) 1999.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (2000a):** *La España del siglo XIX*. Band II. Madrid (Akal) 2000.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (2000b):** *La España del siglo XX. La quiebra de una forma de Estado (1898-1931)*. Band I. Madrid (Akal) 2000.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (2000c):** *La España del siglo XX. De la Segunda República a la Guerra Civil (1931-1936)*. Band II. Madrid (Akal) 2000.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (2000d):** *La España del siglo XX. La Guerra Civil (1936-1939)*. Band III. Madrid (Akal) 2000.
- VOGEL, Emil (1993):** *Don Giovanni - Anmerkungen zur literarischen Tradition*. Aus: **Krützfeldt-Junker, Hildegard; Meinhold, Günther (Hrsg.):** *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni*. Lüneburg (Hildegard-Junker) 1993. S. 3-24.
- WEINSTEIN, LEO (1976):** *Die beiden Don-Juan-Typen*. Aus: **Wittmann, Brigitte (Hrsg.):** *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1976. S. 178-187.
- WEINSTEIN, Leo (1978):** *The metamorphoses of Don Juan*. Stanford, California (Stanford University Press) 1978.
- WERTHEIMER, Jürgen (1999):** *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur*. München (Beck) 1999.
- WILLIS, Raymond (1984):** *Sancho Pansa: Prototypo para la novela moderna*. Aus: **Haley, George (Hrsg.):** *El Quijote de Cervantes*. Madrid (Taurus) 1984. S. 320-338.
- WITTMANN, Brigitte (Hrsg.):** *Don Juan. Darstellung und Deutung*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1976.

WOLLE, Stefan (2004): *DDR*. Frankfurt a. M. (Fischer) 2004.

YURKIEVICH, Saúl (2004): *Julio Cortázar: Mundos y modos*. Barcelona (Edhasa) 2004.

ZULETA, Emilia de (1971): *Cinco Poetas Españoles. (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*. Madrid (Gredos) 1971.