

ARACHNE BEWOHNT DEN WESTEN / TEXT: MARTIN WALSERS KÖRPERLICHE, RÄUMLICHE UND TEXTUELLE INTERKULTURALITÄT

ANA MARIA PALIMARIU
UNIVERSITAT "A. I. CUZA" JASSY

anamaria.palimariu@uaic.ro

<http://germanistik.uaic.ro/index.php/de/cadre/lect-dr-ana-maria-p-limariu/>

Article received on 16th March, 2010.

Accepted on 6th July, 2010.

ZUSAMMENFASSUNG

In der Novelle *Ein fliehendes Pferd* sowie in seinem Fortsetzungsroman *Brandung* zeigt der Erzähler den Bezug zu Goethe und „die Illusion eigener Ursprünglichkeit [als] durchschaut“ (Wiethölter 1983: 240). Die *Illusion* hingegen, zwischem einem Erzähler und einer Hauptfigur unterscheiden zu können, erweist sich für den Leser/die Leserin als vergeblich. Mehr noch: durch die *Komplizenschaft* zwischen Erzähler und Hauptfigur und ihren einseitig-subversiven Blick auf die Kontrahenten-Figur nimmt diese Figur nicht nur raubtierische, göttliche sondern auch raumaneignende, an den Mythos der in eine Spinne verwandelten *Arachne* stark erinnernde Formen an. Martin Walser kann den Mythos der *Arachne* grundlegend uminterpretieren, indem er das *amerikanische Weibliche* nicht nur mit den üblichen spinnenartigen Attributen (als Mischwesen), sondern zusätzlich auch mit göttlichen eher an die Figur der Konkuretin Arachnes, Athene anlehrenden Eigenschaften (als Halbgöttin) ausstattet.

SCHLAGWÖRTER

Martin Walser, Arachne, Mythos, Erzähler, Körper, Raum, Kultur.

ARACHNE INHABITS THE WEST / TEXT: MARTIN WALSER'S BODILY, SPACIAL AND TEXTUAL INTERCULTURALITY

ABSTRACT

In the novel *Ein fliehendes Pferd* as also in his next novel *Brandung* the narrator shows that he is leading a dialogue with Goethe and that „he has seen through the illusion of its own originality“ (Wiethölter 1983: 240). The other *illusion* nevertheless, the illusion to be able to distinguish between a narrator and a main character, turns out for the reader to be futile. Moreover: by means of a *complicity* between the narrator and the main character and by means of their subversive-unidirectional gaze at the opposite character, this character would become not only predatory-animal and godly features, but also space-appropriating forms, which would strongly remind us of the myth of *Arachne*, who was transformed into a spider. Martin Walser can fundamentally re-interpret the myth of *Arachne*, by means of endowing the *american womanhood* not only with the conventional spidery attributes (as a chimera), but also additionally with godly attributes (as a demi-godess), which would rather recall the figure of Arachne's competitor Athene.

KEYWORDS

Martin Walser, Arachne, myth, narrator, body, space, culture.

EINFÜHRUNG

Im Roman *Brandung* dient die komplexe Ereigniskette einem Authentizitätsanspruch.¹ Trotzdem soll im Folgenden, anhand der Analyse des intertextuellen Dialogs, den der Roman

¹ Martin Walser sagt: „[W]enn ich einen Roman schreibe, der in Amerika spielt, dann will ich doch nicht Kritik an Amerika üben, sondern ich will eben erzählen, wie eine bestimmte Figur, eine deutsche Figur, sich in Amerika vorkommt.“ (Weihe 1992: 179).

mit dem Mythos der Arachne, sowie mit einigen platonischen Dialogen unterhält, *nicht* aufgezeigt werden, dass es Martin Walsers Erzähler darum geht, „mit dem Mittel der Ironie, die Welt neu zu erkennen und richtig auszudrücken, wie sie ist“ (Yuk 2002: 8), sondern wie sie (die Welt), durch den Blick, den dieser Roman vermitteln möchte, im Bewusstsein der Leser und Leserinnen werden könnte. Dass dabei der Mythos der in eine Spinne verwandelten Arachne eine maßgebende Rolle spielt, soll des Weiteren auch nachgewiesen werden.

Der alternde deutsche Germanist Helmut Halm kommt, auf Einladung seines Jugendfreundes Rainer Mersjohann, den er noch aus Tübingen kennt, und der mittlerweile Leiter der Germanistik-Abteilung der Washington-Universität in Oakland ist, als Gastdozent nach Kalifornien. In seinen Konversationsstunden macht sich eine attraktive kalifornische Studentin Fran Webb durch ihre Stummheit bemerkbar, bittet doch Halm seine Teilnehmer so sehr um mündliche Beteiligung. Fran fällt ihm stattdessen dadurch auf, dass sie ihm nach den Konversationsstunden immer folgt, mit ihm flirtet, dabei um Aufsatzhilfe bittet, und zusätzliche Lektüreaufgaben, auch für andere Veranstaltungen, stellt. Halm denkt, sie sei „verwöhnt“ (B 60), und er müsse für sie, wie ein *Knecht* für eine *Herrin*, zusätzlich arbeiten.² Zugleich aber verliebt er sich in sie. Nicht nur über Fran, sondern auch über Kalifornien überhaupt, denkt Halm, es „sprengt ihm schier sein sogenanntes Fassungsvermögen“ (B 34). Die Liebesphantasien, die er im Zusammenhang mit Fran hat, werden, aufgrund seiner anwachsenden Unsicherheit und ihrer gleichbleibenden Undurchschaubarkeit von einem imaginären „Feindseligkeitston“ (B 209) ihr gegenüber begleitet. Weil eine Aussprache nicht erfolgt, wird er immer öfter von Vergewaltigungsphantasien in Bezug auf Fran heimgesucht – „Why didn't you harass her!“ (B 250, vgl. 236). Er hat diese Phantasien auch in Bezug auf seine kalifornische Katze (B 270). Josh Cohen diagnostiziert angesichts der amerikanischen Großstadtliteratur eine Statusherabsenkung der männlichen Figur vom aktiven Subjekt zum Opfer-Objekt. Als Reaktion auf diese Entwertung nehmen männliche Charaktere aggressive Eigenschaften an, und werden zum Beispiel zu von Frauenhass erfüllten Vergewaltigern (Cohen 2000: 132). Dies ist auch in *Brandung* der Fall. Der männliche Charakter wird vom Amerikanisch-Weiblichen in endlose Verwirrung versetzt und wird so selbst zum Objekt. Die verführerische und zugleich schillernde Fran lädt Halm auf eine Party bei sich zu Hause ein. Weil Halm dabei zu viel trinkt, kommt es beim Tanzen mit Fran zu einem gemeinsamen Sturz. Die dabei verletzte Fran bekommt danach Krücken (B 292-299), aufgrund derer sie bei einem darauffolgenden selbstverursachten Autounfall an der Pazifikküste nicht mehr gerettet werden kann, und in der *Brandung* ertrinkt. Halm tötet damit indirekt Fran, den Inbegriff der Herrschaft. Durch diese indirekt ausgeübte Aggression dem Wunschobjekt gegenüber kann er seinen Subjektstatus wiedergewinnen.

2. ARACHNE BEWOHNT DEN WESTEN

2.1. Erzähler und Hauptfigur – eine Komplizenschaft

Zwischen dem Erzähler und der Hauptfigur wird eine Komplizenschaft realisiert, die auch dazu dient, die Entmenschlichung des/der Anderen, in dem Fall des Amerikanisch-Weiblichen technisch zu bewerkstelligen. Rüdiger Maack hat dem Verhältnis Halms zu Kalifornien zwei Bedeutungen zugesprochen, eine mythische und eine persönliche. Mythisch, weil der Pazifik das westlichste Meer der Welt, „das Ziel aller Wanderungen“, „das Ende der Geschichte“ (Maack 1996: 233) ist. Persönlich, weil Halm der *Brandung* des Pazifiks alles „beichten“ (B 90)

² Er vergleicht sein Verhältnis zu Fran, weil er ihr keine Absage erteilen kann, mit der Beziehung zwischen einem Hund und seinem Herrn: „Aber jeden Tag stand er da, pappig, schwer, wie betäubt, zu keiner Souveränität imstande. Sie redete, lächelte, grüßte, drehte sich, ging. Er hatte das Nachsehen. Starrte ihr nach wie der Hund dem Herrn, wenn er den Befehl erhalten hat: Sitz“ (B 160).

möchte, was aber in Todesangst ausartet, weil Halm dabei nur sehr knapp der Ertrinkensgefahr entkommt. Maack stellt also über den Amerika-Roman *Brandung* folgende These auf: „In *Brandung* existieren zwei Amerikabilder nebeneinander: zum einen das Amerika, das Helmut Halm sieht und zum anderen das Amerikabild, das Martin Walser übermitteln will“ (Maack 1996: 245).³ Der Leitthese Maacks lässt sich deshalb nicht zustimmen, weil der Erzähler und die Hauptfigur im Roman *Brandung* nicht genau unterschieden werden können. Es handelt sich hierbei um eine extradiegetische Erzählsituation, die sich mit der intradiegetischen Erzählsituation mit interner Fokalisierung abwechselt, die Helmut zeitweise auch zum Erzählmedium macht. Die interne Fokalisierung wird durch akustische, visuelle und subjektiv-bewertende Wahrnehmungen – mit Stanzels Terminus durch den „Reflektormodus“ (Stanzel 2002: 347) – realisiert. Einfacher ausgedrückt: Die „Erzählinstanz wechselt von der extra- zur intradiegetischen Ebene“ (Westphal 2003: 209). Auch wenn die Erzählstimme in der dritten Person spricht, kann man nicht feststellen, was ohne Halm oder gegen ihn, was in seiner Abwesenheit erzählt wird: Es können entweder ausschließlich seine Gedanken oder aber auch die eines berichtenden Erzählers mitgeteilt werden. Statt eines *Nebeneinanders* des Lob und des Tadels an Amerika müsste man dem Erzähler und seinem Erzählmedium Helmut ein *Ineinander* zusprechen, in dem Tadel und Lob, bzw. deren Urheber ununterscheidbar werden.

Helmut Halms Wahrnehmung der Anderen wird immer von einer sekundären Semantik, die seine Gedanken schmücken könnte, oder auch nicht, begleitet. Er kommt mit einer paradiesischen Erwartung nach Kalifornien. Mit einer Art Hoffnung auf eine ‚Erlösung‘ begegnet er ebenfalls den Frauen in Kalifornien. Aber die mythologische Bedeutung, nach der dem Westen als dem „Gelobte[n] Land“ und dem „Paradies“ (B 28) entgegengesehen wird, mit aktuellen Erlebnissen zusammen erzählt. So wird auch eine Enttäuschung bezüglich des Westens suggeriert. „Weiter nach Westen ging es nicht. Man war am Ziel. Die Steilküste war nicht durch Zäune und Schilder bezeichnet, aber durch Autoschnauzen. Die Leute saßen hinter den Scheiben, hatten Blechdosen in der Hand und sahen hinaus auf diesen Ozean und tranken aus Dosen.“ (B 94) Daher kann nicht nur behauptet werden, dass die Erzählstimme „sich zur alleinigen Beglaubigungsinstanz [stilisiert]“ (Schwann 1997: 415) sondern auch dass sie – zumal sie keiner Einzelperson zugeordnet werden kann – vielmehr ganz in der Schwebelage bleibt.

2.2. Weibliche Raub-, männliche Beutetiere

Den Kuss einer Frau und das Schlafen mit ihr wird vom Erzählmedium als Akt wahrgenommen, in dem das weibliche Raubtier das männliche Beutetier frisst. Durch Halms Beobachtung einander küssender Paare wird suggeriert, dass sie aus männlichen Beute- und weiblichen Raubtieren bestehen können: „Ihn interessierte am meisten, wie hier geküßt wurde. [...] Erstaunlich, wie die Frauen hier den Mund aufgehen ließen, wie die Männer dann mit ihrem Mund über den offenen Mund der Frauen hinsanken.“ (B 220, vgl. 267). Er sieht auch, wie sich Frans Mund beim Küssen ihres Freundes wie beim „Hostienempfang“ (B 267) öffnet. Halm sieht „die weiße Brandung als Zahnreihe eines gewaltigen Mundes, der in der Morgensonne lacht“ (B 224). Indem er sich erinnert, dass Frans auch immer lacht, wenn sie Halm anschaut (B 250), nimmt er sich als „Fortsetzung der Brandung“ (B 236) wahr. Die Beschreibung Fran Webbs, als das „typische[] kalifornische[] College Girl, blond, Porsche, Papapraxis in Pacific Heights, San Francisco, und scharf wie ein Haifischzahn“ (B 43) – verweist auf ein weiteres Raubtier, nämlich auf den Haifisch. Dies soll auch an dieser Stelle die

³ Es ist nicht klar, wenn Rüdiger Maack mit Martin Walser meint, den *Autor* oder den *Erzähler*. Im ersten Fall müssten Erzähler und Hauptfigur eins und dasselbe sein, im zweiten Fall müssten Erzähler und Hauptfigur unterscheidbar sein, was wiederum auch nicht gegeben ist.

Grausamkeit der kalifornischen Frauen markieren, die Beute brauchen, um zu existieren. Fran isst oft „brownies“ (B 153, 155, 158f).

In der Handlung gibt es eine Tarantel, deren Verhältnis zu den Zikaden als vergleichbar mit mehreren Paarbeziehungen dargestellt wird. Die schöne Tarantel ernährt sich von lebendig ergriffener Beute, nämlich von „den elementschaffenden Zikaden“ (B 62), die sie *freitags* bekommt. Rainers kalifornische Ehefrau Elissa, die eine Tarantel als Haustier hält, hat im eigenen Wohnteil ihres gemeinsamen Hauses eine imposante „Kapelle“ (B 47), eine „Tarantelkirche“ (B 130, 290): „Wo man hinschaute, sah man etwas, was nicht dem Gebrauch dienen konnte. [...] Das einzig Lebendige in dieser Bizarrerie, eine Tarantel. Jeden Freitag werde die mit einer lebenden Zikade gefüttert“ (B 48f, vgl. auch 52f, 62, 79, 97, 220, 292, 293, 295, 315). Die Tarantel Elissas hat schon einmal ihr „erstes Leibgehäuse verlassen“ (B 49) und hat jetzt ein neues. Ihr altes Leibgehäuse krönt einen echten *Frauentotenkopf*, der seinerseits Elissas Kaminsims schmückt.

Den Totenkopf, der den Kaminsims krönt – er hat noch alle Zähne und stammt, sagt Elissa, von einer Frau –, krönt eine Tarantel beziehungsweise das an Haut und Haaren, was die Tarantel abgelegt hat. Elissa zeigt den Deckel auf dem Rücken, durch den die Tarantel ihr erstes Leibgehäuse verlassen hat. Das müsste man können, sagt sie, so aussteigen aus einem Lebensgehäuse, das nicht mehr paßt. (B 49)

Das Haus, in dem der deutsche Rainer und seine amerikanische Frau wohnen, war für ihn einst ein „Hänsel-und-Gretel-Haus“, wie die Amerikaner es nennen – ein Märchen, das Rainer jetzt jedoch als eine „üble Geschichte“ (B 83) denunziert. Die kannibalische Hexe aus dem Märchen *Hänsel und Gretel* ist ein weiterer Hinweis auf eine ‚männerfressende‘ Frau. Über Elissa, die in Halms Augen „kühne“, „kühle“ und „spöttische“ (B 47) Tarantelzüchterin, die „etwas enges“ „Ärmelloses, alles Betonendes“ (B 80) trägt, beschwert sich Rainer, dass „sie in sich ruhe. Kühl und in sich. Man möchte immer hin zu ihr. Aber das gelinge nicht. Ihm nicht.“ (B 129). Rainer beschwert sich, „Frauen [...] dürfen sowieso, was sie wollen, man verhindert nichts“ (B 83). Er begeht an einem „Freitagmorgen“ (B 282) Selbstmord, will heißen, er lässt sich als singende Zikade von der stummen Tarantel am Freitag, dem Tag der „Tarantelfütterung“ (B 79) seiner Frau, ‚auffressen‘.

So wie die „Tarantel“ die „Zikaden“ frisst, so isst Fran „brownies“ (B 153, 155, 158f). Nicht nur wegen ihres Namens *Webb* lässt sich vermuten, dass die Studentin Fran auch mit einer Tarantel vergleichbar ist. Sie wird beschrieben, als sitze sie sehr leicht, hätte lange „braune Beine“ und trüge eine „gestreifte“ (B 49, 52) Turnhose mit runden „Einschnitten“. Der fünfundfünfzigjährige Halm hört in den Nachrichten, dass Kalifornien „momentan Angst hatte vor einer Spinne, die brown recluse spider hieß und schon einen Fünfundfünfzigjährigen getötet hatte“ (B 239) – dies ist genau sein Alter. So wie Fran, muss auch die „brown recluse spider“ *braune* Beine haben. Durch das *Tertium comparationis* „braune Beine“ (B 42, 66) lässt sich Fran mit einer *Spinne* in Beziehung bringen und vermittelt insofern den Eindruck, der in eine Spinne verwandelten Arachne ähnlich zu sein:

Vor einem Grabstein lag auf dem Rücken, ein *Bein* angezogen, das andere gestreckt das Mädchen [...]. Die *braunen Beine* glänzten in der Sonne (B 41f).⁴

Es sah aus, als wolle sie vor allem dieses *bloße braune Bein* beisteuern. Sie umfaßte ihr ausgestelltes *Fußgelenk* mit einer Hand. Sie saß sehr *leicht* auf ihrem

⁴ Man kann auch an das Gemälde von Gustave Doré. Arachne (illustration to Dante's *Purgatorio*), in: <http://en.wikipedia.org/wiki/Arachne> (7.07.2010) denken.

Stuhl und schaute manchmal hin [...] aber langsam, als wisse sie selber nichts davon (B 66).

Am nächsten Morgen saß das Mädchen in der kurzen blauen *weißgestreiften* Hose wieder so weit als möglich vom Tisch, steuerte das angezogene *braune Bein* bei und fragte nachher, ob sie um zwölf in die Sprechstunde kommen könne (B 70).

So *mühelos und leicht* sie saß, so schwer lag und hing er (B 117).

Fran Webb saß wie immer, das heißt, sie hatte ein *Bein* angewinkelt und umfaßt und folgte dem Gespräch mit leicht verspäteten Kopfwendungen (B 272).

Nie machte sie den Mund auf, immer zog sie den rechten *Fuß* an, legte ihn aufs linke *Knie*, umfaßte ihr *Gelenk* und schaute den an, der sprach, und man hätte nicht sagen können, ob sie höre, was der sagte. Sie schaute, als genüge es, jemanden anzuschauen (B 245).

Tatsächlich stand sie *sehr leicht* zwischen den zwei Krücken (B 299).

2.3. Brandopfer fordernde Göttinnen – ein „Mädchenolymp“

Der Dialog, den der Roman *Brandung* mit dem Arachne-Mythos unterhält, ist ein an die schon verwandelte Gestalt der Arachne interessierter Dialog. Nicht die weibliche Konkurrenz zwischen den 2 Weberinnen (Athen und Arachne) steht dabei im Vordergrund, sondern vielmehr eine Auseinandersetzung zwischen dem bösen Göttlichen und dem guten Menschlichen, wobei das Verhältnis sich umgekehrt hat und der Mythos zugleich neu interpretiert wird: das *böse* Göttliche geht mit dem Spinnenhaft-Weiblichen zusammen; das *gute* Menschliche kennzeichnet das untergeordnete Männliche das mit dem Insektenartigen,⁵ das in ihrem Spinnennetz verfangen wird, einhergeht.

Die Stilisierung des Männlichen als Brandopfer wird nicht nur durch den Titel *Brandung* – Brand-ung – angedeutet, sondern auch durch die entgegengesetzte Göttinnen-Stilisierung des Weiblichen bekräftigt. Halm fallen die amerikanischen Frauen durch götterähnliche Eigenschaften auf. Eine Mädchengesellschaft, die auf dem Rasen sitzen, erscheint als „Versammlung von Göttern“ und als „Mädchenolymp“:

Vor ihm [...] ein paar Mädchen im Kreis. [...] Zehn Mädchen zählte er. Alle im Lotussitz. Drum herum Räder, Abgelegtes, Hunde. Wie man sich eine Versammlung von Göttern vorstellt. [...] im Gras sitzend [...] Wie lange durfte er hier stehenbleiben und diesen Mädchenolymp anschauen? (B 211)

Der „Mädchenolymp“, setzt sich aus Mädchen zusammen, deren Gesichter „nichts Schweres“ (B 211) haben. Die „Leichtigkeit“ und „Leidlosigkeit“ (B 75), die Halm an den Frauen in Kalifornien überhaupt so sehr bewundert, werden auch durch das Element *Gras* und die Farbe *Grün* beschrieben, die andeuten, dass die kalifornischen Frauen Inbegriff des Lebens seien, für dessen Fortbestehen der Tod anderer notwendig sei. In der melancholischen Fran Webb sieht Halm oder sein Erzähler „eine träge Präsenz, eine kuhhafte Größe, fast eine Art

⁵ Man kann hier darüber spekulieren, ob der über Franz Kafka promovierte Germanist Martin Walser seinem Erzähler den Hinweis auf das Insekt aus der *Verwandlung*, das er durch Wesen der Zikaden neu einführt, soufflierte.

göttlicher Gegenwart" (B 272). Sie hat auch „goldgrüne Haare" (B 314), wodurch sie an den „gänzlich bequeme[n] Körper in dunkelgrüner Seide" (B 49) Elissas, aber auch an das „grünweiße[] Gewirbel des zusammenstürzenden Kristallpalastes" (B 93), an die Brandung also, an die „goldgrünen Patzen" (B 34, 314) der kalifornischen Stadt und an die „dunkelgrünen" (B 30) Autos der Washington-Universität erinnert. Dieses Paradies erweist sich aber für Halm dreimal konkret als lebensgefährlich, dreimal schlägt eine ‚paradiesische‘ urplötzlich in eine ‚höllische‘ Erfahrung um. Die erste Versuchung Halms ist die *Brandung* des Pazifiks, die man auch als Präfiguration der gesamten Körper-, Raum- und Geschlechtskonstruktion des Romans lesen kann. Als Halm, kurz nach seiner Ankunft in Kalifornien, einen Badeausflug in der pazifischen Brandung macht, und der Brandung alles beichten möchte, gerät er in einen „tosend zusammenstürzenden Kristallpalast, in dem man erstickte" (B 92). Dabei entgeht er nur sehr knapp dem Tod durch Ertrinken, denn die Brandung wirft ihn doch an den Strand zurück: „Einen Augenblick lang war es ihm gegeben gewesen, die Deutlichkeit der Vorstellung des Sterbens zu steigern. Das Hinabgerissenwerden war richtig spürbar gewesen. [...] Der unendlich lange Augenblick, in dem ihn die Brandung gerollt hatte, mußte gemieden werden.“ (B 104f) Kurz darauf hält er einen Heine-Vortrag an der Washington-Universität in Oakland, in dem er für die Studentin Fran seine unausdrückbare Liebesbotschaft verstecken möchte. Doch unmittelbar vor seinem Vortrag, als „sein Kopf glüht" und die „Möglichkeit einzuatmen, endlich wieder Luft zu holen" „völlig abgeschnitten, blockiert zu sein" (B 229f) scheint, wiederholt sich der Sturz mit „Donner" und „Glut" (B 91) am Rednerpult. Ein drittes Mal stürzt Halm auf einer Party bei Fran zu Hause, wo seine Kraft beim Trinken so deutlich zunimmt, dass er das Wirklichkeitsgefühl vollkommen verliert. Dies führt dazu, dass sowohl er als auch seine Tanzpartnerin in die „Kaminnähe" (B 295) stürzen und sich dabei verletzen. Der rauschhafte Tanz lässt sich als dritte mephistophelische Versuchung lesen, der ein alternder Halm nicht mehr zu widerstehen vermag. Außer dem „Fräulein Mephisto" (B 294)⁶ ist eine weitere böse-göttliche ‚weibliche‘ Gestalt, die Stadt Berkeley, die tagsüber wie Gold glänzt und „goldgrüne Patzen" (B 314) hat, nachts aber ein „höllenhafte[s] Licht" (B 284) gibt. Der gemeinsame Nenner der Versuchungen Halms ist nicht nur, dass sie „feierlich grün" (B 30) sind, und ihn in Erstickungsgefahr bringen, sondern dass sie ihn vielmehr wie das *Feuer*, also wie eine *Hölle*, zu verbrennen drohen. Die *Brand-ung* des Pazifiks mit „Schaum, Donner, Glut und Salz" (B 91), der Zusammenbruch beim Vortrag wegen *Sonnenstichs* in Kalifornien und wegen *glühender* Aufregung (B 228), das *Kaminfeuer* beim Tanz – alle lassen Halm als ‚Brandopfer‘, das Weibliche hingegen als Brandopfer-fordernde ‚Göttliches‘ erscheinen.⁷

Die ironische Gegensätzlichkeit zwischen weiblichen Göttern und männlichen Brandopfern wird auch durch die Heiligenstilisierung des Männlichen bewerkstelligt. Beim Tanz mit Fran kommt Halm mit dem Fuß auf die aus schmalen Eisenbändern gekünstelte „Truppe von eisernen Zikaden" (B 293, vgl. 292, 295) – Chiffre des männlichen Opfers – und stürzt dann in Kaminnähe. Rainer Mersjohanns Vorname ist die Steigerungsform des Homophon-Adjektivs *rein*, das auf eine Aufopferungsbereitschaft und auf eine fortwährende Steigerung derselben verweist. Zugleich kann der Vorname Rainer auch vom englischen *rain* stammen – demnach wäre er dann der Mann, der es regnen lassen kann. Sein Nachname verweist auf Johannes den Täufer, weil er in seiner Jugend in einer Inszenierung der

⁶ Fran Webbs Hemd trägt die Inschrift „*Federated Fire Fighter*" (B 57, 183) – ein möglicher Hinweis auf ihre Lust am Feuer, weil Halm in ihrer Gegenwart zum „Fire-Escape-Loch" (B 153) schaut und auf eine „chance of rain" (B 183) wartet.

⁷ Zur ebenfalls komplizenschaften Beziehung zwischen dem Autor Martin Walser und seinem Erzähler lohnt es sich zu erwähnen, dass selbst die Zeichnung auf dem Einband des Romans *Brandung*, die von Alissa Walser stammt, einen kontrastbildenden *roten* Fleck, der auch das brennende Herz des *Brandopfers* sein könnte, und der mitten in die zusammenstürzenden *grün-weißen* Wellen der Brandung geschleudert wird, darstellt.

Apostelgeschichte diesen gespielt hat.⁸ Mersjohann trinkt wegen seiner gescheiterten Ehe sehr viel Alkohol, hat wegen übermäßigen Rauchens erkrankte Lungen. Daran und an dem kalifornischen Gesetz des akademischen Betriebs, „publish or perish“ (B 76, 219, 286, etc), geht er durch Selbstmord zugrunde – er „hat sich für perish entschieden“ (B 286). Eine Regisseurin, die Halm in Kalifornien kennen lernt, „verlegt, erzählt sie, Wagner an die Pazifik-Küste. Die Walküren tauchen als eine Art Brandungs-Minotauren aus den Wellen auf und holen die Helden heim in ein pazifisches Walhall (B 74). Der Tod und die Rede davon umschließen die Existenz Helmut Halms während seines Kalifornienaufenthaltes. In einer von Vergil stammenden Anekdote über den Tod, die Halm dort liest, wird auch seine Selbstwahrnehmung lesbar. Die mit Vergil aufgebaute Spannung zwischen dem Lebenden und dem Toten, oder zwischen blühender Schönheit und durch den Totenkopf angedeuteter Greisenhaftigkeit suggeriert die Interdependenz zwischen dem Sterblichen und dem Unsterblichen, zwischen Körper und Geist, wie auch der Anekdote, die Halm liest, entnommen werden kann:

Stichwort DEATH. *Death, bound to [...] Vergil berichtet über einen König aus alter Zeit, der, wenn er strafte, so unnatürlich grausam war, daß er gern einen Toten an einen Lebenden fesselte. Der Ärmste konnte sich von seiner widerwärtigen Last nicht trennen. [...] wo auch immer er hinging, die Leiche war dabei, bis zu dem ersehnten Augenblick, als der Tod ihn erlöste.* (B 42f, Hervorhebungen im Original)

Von Vergil lernt Helmut Halm über die anekdotische Ambivalenz der Jugend und der Schönheit, die auch einen „Toten“ mit sich trägt. Vergils Konstruktion, die „einen Toten an einen Lebenden fesselt[.]“ (B 43), überträgt Halm auf Joyce, eine weitere weibliche Bekanntschaft in Kalifornien: „ein hübscher Totenkopf. Ein schöner Totenkopf. Das Mädchen hatte auch eine Ähnlichkeit mit einem Totenkopf. Unsinn aber sie hatte! Ja, sie hatte. Jeder hat. O Vergil“ (B 315f). Das „Mädchen“ ist Fran Webb, die doch zugleich das Leben verkörpert. Man darf sich die Studentin auch als jungen „Wikinger“ vorstellen, der den Namen „Laif“ (B 237) getragen hat. Die Ähnlichkeit des Weiblichen mit einem „hübsche[n] Totenkopf“ (B 315), der vom Leibgehäuse einer Tarantel geschmückt wird, suggeriert nicht nur, dass es seine Sterblichkeit auf Kosten des Männlichen hinauszuschieben versuche, sondern auch dass im Falle des Männlichen der Geist, im Falle des Weiblichen das (raubtierische) Spinnenartig-Körperliche überwiege.

2.4. Der interkulturelle Raum als Höhle/Hölle

Durch das zentrale Motiv der *Höhle* inszeniert der Roman *Brandung* eine Raumproblematik, die ebenfalls nur durch die Verschränkung mit der Geschlechterproblematik nachvollziehbar wird. Die *Höhle* lässt sich als Chiffre für eine Form des Lebens im Felsen, also im *steinernen Raum*, das eine Alternativfortpflanzung ermöglichen kann, nämlich eine rein geistige Fortpflanzung lesen. Der Preis dafür ist der Verzicht auf

⁸ Daran erinnert sich Halm, ja er kann den Jugendfreund an den „Johanneshände[n]“ (B 32) erst wieder erkennen. Durch den intertextuellen Verweis, den Halm bei der Beschreibung Mersjohanns auf Johannes den Täufer macht, lässt sich vermuten, dass er sich auf den Isenheimer Altar bezieht. (Vgl. Heiko Hartmanns Untersuchung, 1995: 648, die mehrere Stellen in Walsers Werk ausfindig macht, wo auf Matthias Grünewalds Gemälde auch ausdrücklich Bezug genommen wird.) Grünewalds Meisterwerk, entstanden zwischen 1512 und 1516, stellt Johannes den Täufer dar, der „unter dem Kreuz mit der rechten Hand auf Christus, des ersten Propheten des neuen Bundes, weist, während die linke das Dokument des alten Bundes, das Alte Testament hält“. Seine Verwandtschaft mit dem Propheten wird auch durch seinen Namen Mersjohann angedeutet, der das Homophon *Mer*-Meer (als Name für das Element des Liquiden) mit dem Namen *Johann* zusammenführt.

jegliche Männlichkeit, also das Leben als Transvestit.⁹ Der Erzähler oder sein Erzählmedium Halm suggeriert, dass der einzige *Raum*, in dem die männlichen Emigranten in Kalifornien der *Hölle* ausweichen können, die *Felsenhöhle* ist, wo es keine weibliche Versuchung mehr, aber die Hoffnung auf geistige Fortpflanzung gibt.

Walser scheint sich mit der Höhlenmetapher in die abendländische geistige Tradition einzuschreiben: „Der Beginn der abendländischen Philosophie findet in einer Höhle statt“ (Schües 2001: 54). Der Roman bezieht sich hier auf Platons Höhlengleichnis. Das *Höhlengleichnis* schildert ein staatliches Erziehungsideal am Beispiel von Gefangenen in einer Höhle, aus der sie stufenweise zum Tageslicht, also zur Erkenntnis, hinaufgeführt werden. Wie bisher schon nachgewiesen wurde, dass Platons Höhle auch als „Gebärmutterhöhle“ (Schües 2001: 56f.) interpretiert werden kann, deutet auch Walsers Roman an, dass man sie als Vagina/Gebärmutterhöhle und Wohnung/Land lesen kann, aber das bloß offerierte, sich dem Zugriff vorenthaltene schöne Weibliche kann dem vom geistigen Eros inspirierten Männlichen eine *Hölle* werden.

Die Studentin Fran Webb möchte zusammen mit dem Dozenten Helmut Halm das *129. Sonett* von William Shakespeare ins Deutsche übertragen. Dieses Gedicht ist über „die Himmel- und Hölle-Dialektik des sexuellen Lustverlangens, über Vernunft und Wahnsinn, Wonne und Weh der Betroffenen“ (Breier 1988: 197). Im Folgenden wird die vollständige Übersetzung Walsers angeführt.

Geistverlust in Schamverschleiß
ist Lust, die loslegt, vorher ist Lust
verlogen, mörderisch, blutrünstig, kriminell,
roh, rücksichtslos, primitiv, grausam, unberechenbar;
wahnsinnig begehrt und, kaum gehabt,
wahnsinnig verabscheut, wie ein geschluckter Köder,
gelegt nur, den Geköderten verrückt zu machen,
verrückt im Wollen und im Haben auch;
danach, dabei und davor, rücksichtslos;
das Probieren, Wonne; probiert, das pure Weh';
vorher ein Freudenbild, nachher, Geträum.
Jeder weiß das, doch keiner weiß
wie den *Himmel* meiden, der ihn in diese *Hölle* reißt. (B 155)

Das Verklärungsmotiv, Shakespeares „Köder, gelegt nur, den Geköderten verrückt zu machen“, der „Himmel“ und „Hölle“ zugleich ist (B 155, 164, 270, etc.), nimmt im Roman vielerlei Gestalten an, die aber alle weiblichen Geschlechts sind. Sie haben aus Halms Perspektive den Ködercharakter gemeinsam, den er – so wird suggeriert – nach und nach zu erkennen lernt. Das Sonett selbst umschreibt Halm als „Ohnmacht des Wissens“ (B 102). Die männlichen Emigranten werden als Bewohner der steinernen Höhle inszeniert, die nur, solange sie in dieser geistige Fortpflanzung verheißenden Höhle verbleiben, in Sicherheit leben können. Sobald sie sich hinaus trauen und dem Paradies angehören wollen, werden sie zu Brandopfern. Der kalifornische Raum überhaupt wird auf einer Party, zu der Halm eingeladen wird, paradigmatisch, als Welt des Scheins und als Verklärung, als von Körperlichkeit dominierter Raum, beschrieben.

Diese Lebhaftigkeit! Diese Leichtigkeit. Diese Leidlosigkeit! Es gab doch keine Probleme! Bitte, hör das Gesamtgeräusch aller Stimmen im Raum: noch am Ganzen hörst und spürst du, daß es sich zusammensetzt aus lauter Freundlichem.

⁹ Für eine ausführliche Darstellung dieses Aspektes siehe: Palimariu 2007: 181-186.

Und das Sichtbare entspricht dem vollkommen; es ist ein Raum, vibrierend mit Seide, Leinen und Frisuren, Haut und Schmuck und Zähnepracht. Wo man hinschaute, sagte gerade jemand zu jemandem genau das, was der am liebsten hörte [...]. Hier paßte überhaupt alles zu allem (B 75).

Die ironische Beobachtung „[h]ier paßte überhaupt alles zu allem“ ist symptomatisch für die Strategie des Erzählers oder der Figur Helmut Halm, eine Welt ironisch so zu inszenieren, als würde sie nur so tun als ob. Einerseits werden Enthusiasmus und Faszination, andererseits nüchtern-abwertende Einschätzung dessen, was fasziniert, als bloße, leere „Feierlichkeit“ (B 48, 134) und Verklärung ausgedrückt.¹⁰

Halms Jugendfreund Rainer Mersjohann, der mit der kalifornischen Frau Elissa verheiratet ist, lebt auch allein in einer „Höhle“, nämlich im Untergeschoss ihres Hauses, „wie im Grab“ (B 163), umgeben von „Mahl- und Kochmulden im Stein“ (B 47). Rainer zeigt seinen Besuchern, dass seine „Höhlen“ „schon 50 000 vor Christus ein Indianerquartier“ (B 47) waren. Das sonstige Haus sowie die akademische Welt Kaliforniens erscheint als Raum, zu dem er gegen seinen Willen angehören muss: „Eine Wendeltreppe führte nach unten. Dort schlief, wohnte, arbeitete also Rainer. Von seinen Türen aus ging's in die Natur: auf eine von Büschen und Bäumen gesäumte und von riesigen Efeublättern überwucherte kleine Felslandschaft. Elissa war nicht mit heruntergekommen.“ (B 47) Die *Höhle/Hölle* Mersjohanns lässt sich daran erkennen, dass er den Vaterschaftsnachweis in Bezug auf seine zwei Söhne für „reine schöne Fiktion“ (B 99) hält.

Auch das ‚Opfer‘ Halm sitzt zusammen mit der Studentin Fran an einer „Steinplatte“ (B 58). Sein Büro an der Washington-Universität nennt er, aufgrund seiner einzigen Stammesbesucherin, „Neongruft“ (B 247), „eine Folterkammer“ (B 235), denn Fran „tötet nicht, sie quält“ (B 236) – so wird gesagt. Weil er bei Frans Besuchen ihre Absichten nie durchschauen kann, nennt er seinen Raum auch „das 407-Labyrinth“ (B 197). Aber ein „Labyrinth“ scheint für Halm auch die „weibliche Geschlechtsgegend“ (B 187) auf der Zeichnung, die er in der Konversationsstunde auf seinem Tisch vorfindet, und sie weder einordnen noch von seinen amerikanischen Studenten erklärt bekommen kann, zu sein. Das *Tertium comparationis* „Labyrinth“ zeigt exemplarisch auf, wie der fremde kalifornische Raum und der weibliche Körper als *Höhle/Hölle* miteinander verschränkt werden.

Fran Webb liest das 129. Sonett Shakespeares, das Sonett über die Perversität der Lust, auf Englisch. Halm formuliert auf ihre Bitte hin eine deutsche Interlinearversion, die er ihr beim Lesen der englischen Version auf deutsch zeilenweise zwischen ihre Verse schiebt. Dabei bittet er sie,

das Sonett noch einmal zu lesen, er werde dann nach jeder Zeile das Deutsche dazwischenschieben. Er wollte ihr deutsch dreinreden in dieses wilde English. So geschwollen wie möglich. [...] Sie las jede Zeile, weil er mit seiner Zeile jedesmal so fest dazwischenging, noch lauter. Zum Schluß schrien beide. Er sagte: Sofort noch einmal!! (B 155)

Diese Episode inszeniert eine „unio mystica im Land der Literatur“ (Breier 1988: 198), eine „Übersetzung als Koitus“ (Figge 1998: 494) – Halms versucht Fran „wie einen Text zu lesen und zu begreifen“ (Brueggemann 1996: 52). Dass sie dabei keine „brownies“ mehr isst, suggeriert, dass sie, als Übersetzungs/Text, stattdessen den Übersetzer/Dichter Halm

¹⁰ Durch einen Vergleich der Beobachtung „[h]ier paßte überhaupt alles zu allem“ (B 75) mit Martin Walsers textexterner Kritik aus seinen *Frankfurter Vorlesungen. Selbstbewußtsein und Ironie* an derjenigen Welt, in der „alles allem“ (Walser 1981: 193) entspricht, tritt auch die hiesige Ironie noch deutlicher hervor: In den *Vorlesungen* kritisiert Walser die Welt aus *Wilhelm Meisters Lehrjahren* weil sie durchgehend positiv, künstlich mithin Ausdruck der Herrschaft sei.

„aufzufressen“ versucht, weshalb er, seinerseits, sie vergewaltigen möchte. Nach ihren gemeinsamen Gesprächen über die im Seminar behandelten Texte, die auch als Kämpfe beschrieben werden, spürt Halm immer einen Drang, Fran „*seine* Antwort“ (B 210) zu geben – man könnte annehmen, *seinen Text* zu schreiben.

3. ARACHNE BEWOHNT DEN TEXT

3.1. Weibliche Schrift, männliche Leser/ Dichter

Im Folgenden möchte ich die These diskutieren, dass die binären Rollenzuweisungen weiterhin auf der poetologischen Ebene, als Opferrolle für die männlichen Dichter und als Götterrolle für die als weiblichen Körper stilisierte Schrift, rekonstruierbar sind. Die Männer werden als geistreiche Leser/Dichter inszeniert. Die junge Studentin Fran Webb lässt sich als Text auffassen, der von Halm gelesen wird, seine kalifornische Katze hingegen als Text, den Halm selber in Kalifornien hervorbringt. Der Köder nimmt also erneut weibliche Gestalt an. Die Katze, den zu schreibenden Text, nennt Halm seine „Herrin“, Fran, den zu lesenden Text, nennt er „[s]eine andere Herrin“ (B 244).

Dass das Männliche für eine dichterisch-träumerische Veranlagung steht, wird durch die schöne Töne erzeugenden Zikaden suggeriert, die einen intertextuellen Verweis auf Platons *Mythos von den Zikaden* vermuten lassen. Dieser Mythos aus Platons *Phaidros* erzählt von singenden und fliegenden Wesen, die von den Göttern den Auftrag haben, eine musisch-dichterische Gabe denjenigen Menschen mitzuteilen, die für würdig befunden werden. Für würdig kann man befunden werden, wenn man statt in der Mittagssonne selbstzufrieden zu schlummern, sich über philosophische, geistreiche Sachen lebhaft unterhält. Dieses Geschlecht der „Zikaden“ ist zugleich mit einer: „Gabe von den Musen ausgestattet, daß sie von der Geburt an keiner Nahrung bedürfen, sondern ohne Speise und Trank sogleich singen, bis sie sterben, dann aber zu den Musen kommen und ihnen verkündigen, wer hier jede von ihnen verehrt“ (Platon 1994b: 559b-e).¹¹ Der Roman erzählt oft über einen zu vernehmenden „Zikadenton“ (B 52, 62, 84).

Mersjohanns Wohnung kann man auch als Hinweis auf Platons *Höhlengleichnis* auffassen. Rainer Mersjohanns Vorsatz, einen Vortrag über „*Schuberts Textverständnis*“ (B 76) in englischer Sprache zu halten, scheitert, was dazu führt, dass er am Tag des Vortrages Selbstmord begeht. Der Auszug aus Platons *Apologie des Sokrates*, den Mersjohann hinterlässt, dient als Rechtfertigung dafür, warum Rainer den Tod wählt: „*Auch würde es sich ja schlecht ziemen, ihr Männer, in solchem Alter gleich einem Knaben, der Reden vorbereitet, vor euch hinzutreten.*“ (Platon 1994a:13)¹² Der Tod Mersjohanns, den platonischen Auszug neben sich, lässt ihn als mit dem platonischen Sokrates vergleichbar erscheinen. Rainer bekennt sich zu Platons Rhetorik, also zur „Psychagogie“.¹³ Dies tut er erstens manifest, durch

¹¹ Was Schleiermacher bei Platon durch „Zikaden“ übersetzt, wird in anderen Übersetzungen Grillen oder Heuschrecken genannt. Aber indem erzählt wird, dass Rainer Mersjohann bei seinem Selbstmord, statt einer eigenen Nachricht, einen Auszug aus Platons *Apologie des Sokrates* hinterlässt, den die anderen als „Schleiermacher-Übersetzung“ (B 286) identifizieren, verweist das Erzählmedium darauf, dass die „Zikaden“ aus der Übersetzung Schleiermachers stammen.

¹² In diesem von Schleiermacher übersetzten platonischen Dialogs wird in der neueren Ausgabe das von Walser wohl aus einer älteren Ausgabe zitierte „*vorbereitet*“ (B 286, Hervorhebungen im Original) durch „*ausarbeitet*“ ersetzt.

¹³ Platon hat zwischen zwei Rhetoriken unterschieden, einer ‚guten‘, philosophischen, (der platonischen Rhetorik), und einer ‚schlechten‘. Die ‚gute Rhetorik‘ bezeichnet Platon als „Psychagogie“; sie ist die philosophische, dialektische, begriffliche, propositionale Rhetorik, deren Ziel die „Wahrheit der Ideen“ ist. Hier siedelt er auch Sokrates und das von ihm gelehrte Streben nach dem Wissen an. ‚Schlecht‘ ist hingegen die „Logographie“, die Rhetorik der Sophisten, deren Gegenstand die Wahrscheinlichkeit, oder die künstlerische und diskursive Wahrheit

seine letzten Worte, die von Platon stammen und die er auch zum eigenen Schwanengesang macht; denn der historische Sokrates hat nichts Schriftliches hinterlassen. Darüber hinaus bekennt er sich zu Platon durch seine Suche nach der „Sache“ selbst, die hinter dem *Schein* verborgen bleibt. Es wird darüber berichtet, was Rainer bei seinem Jugendfreund Helmut Halm Kalifornien, sein Weibliches und seine Sprache – als Welt des Scheins denunziert:

Dies sei ein Wörterland. Eine Wörterwelt. Die Leute seien ganz wild auf Wörter. Die Wörter erledigten die Sachen hier. Es gebe dann keine Sache mehr. Elissa sei in dieser Tradition aufgewachsen, in der die Wörter nicht so von den Sachen abhängig seien wie da, wo er aufgewachsen ist. (B 99)

Bei Platon ist das, was Schleiermacher in *Phaidros* als Gegenstand der Sprache übersetzte, auch „die Sache selbst“. Die Schrift kann deshalb schlecht sein, weil sie, trotz jeglicher menschlicher Verzweiflung zu der Sache selbst durchzudringen, „ehrwürdig still“ (Platon 1994b: 576d) bleibt. Die homoerotische Neigung Rainers, der immer von einer „Dichterliebe“ (B 232) schwärmt, verweist auf die platonische „erotisierte Rhetorik“ verweist. Die platonische „erotisierte Rhetorik“ wird durch ein „persönliches Gespräch“ – die „*adhominatio*“ – zwischen Lehrer und Schüler konkretisiert, die durch eine „inspirierte Liebe“ (Barthes 1988: 5) verbunden sind.

Halms Begehren nach der jungen kalifornischen Frau, das seine Erfüllung nie findet, lässt sich auch als Begehren nach der fremden Kultur, nach der englischen Sprache, ja nach dem endlos gleitenden Signifikanten, kurzum nach dem ‚Anderen‘ in Lacans Sinne verstehen. Mit dem Gewinn der Sprache spaltet sich das Individuum in Lacans Termini in ein bewusstes Ich (je) und ein begehrendes Ich (moi) (Pilipp 1996: 346). Das Ich, das die Sprache des Begehrens spricht, ist das Unbewusste bei Freud. In dem von Freud erörterten Spiegelstadium erfolgt die erste Setzung der eigenen Identität, in Lacans Worten versucht das bewusste Ich (je) eine Einheit mit dem begehrenden Ich (moi) herzustellen. In der Konzeption Lacans ergeben das Unbewusste und das Bewusste niemals eine Einheit, denn im Mittelpunkt steht immer unumgänglich die Geteiltheit des Subjekts. Ein Leben lang versucht das Subjekt, genährt durch die Illusion des stabilen, einheitlichen Ichs, der im Spiegelbild erscheinenden versprochenen ‚Vollkommenheit‘ zu entsprechen. Lacans Betrachtungen, dass das „Begehren sich artikuliert in einem Diskurs, der voll Lust ist“ und dass „das Unbewusste [...] strukturiert wie eine Sprache“ (Lacan, zit. nach Pilipp 1996: 341f.) ist, führen in seiner Konzeption dahin, dass die Sprache als das Andere von ihren Benutzern *nie* ganz beherrscht werden kann. Folglich bleibt dem sich bespiegelnden Subjekt nur eins übrig: den Umstand zu akzeptieren, dass es „hineingeboren in die Bewegung der Sprache, weder zu verstummen noch in seinem Begehren zu einem Abschluss zu gelangen vermag“ (Pilipp: 1996: 346).

Auch der Zusammenhang zwischen physischem und geistigem ‚Gewicht‘ ergibt eine solche Geschlechtskonstruktion, wonach das Geistige im Männlichen das Spinnenartige-

oder die Illusion und die Nachahmung bilden (Barthes 1988: 22). Die platonisch-sokratische ist eine „erotisierte Rhetorik“. Sie wird durch ein „persönliches Gespräch“ – die „*adhominatio*“ – zwischen Lehrer und Schüler konkretisiert, die durch eine „inspirierte Liebe“ (Barthes 1988: 5) verbunden sind. Diese Rhetorik besteht in „einem Gespräch, das einer nicht-diskursiven Wahrheit subordiniert ist“ (Drügh 2000: 12). Die „reine, himmlische“ Liebe ist nach Platon nur zwischen Männern (beziehungsweise Männern und Knaben) möglich. Zwischen Männern und Frauen ist nur die „gemeine“ (Barthes 1988: 22), auf sexuelle Befriedigung gerichtete Liebe möglich. Platon versteht die ‚schlechte‘ Rhetorik der Sophisten als nachahmende Kunst, die – da sie nur die Sinnenwelt nachzuahmen vermag –, hinter der Wahrheit der Ideenwelt, die nur von der Philosophie erfasst werden kann, weit zurückbleibt. Die platonische Rhetorik ist eine Rhetorik, die zur inneren Welt der Ideen verhelfen kann. Das ‚Innen‘ ist die Wahrheit der Ideen und das ‚Außen‘ bilden alle das ‚Innen‘ nachahmende Zeichen. Die ‚wahre‘ Erkenntnis zu erreichen, ist ewiges Streben der platonischen Rhetorik. Die Rhetorik der Sophisten, die „Logographie“, hingegen vermag „das Scheinbare“ oder „das Kleine groß und das Große klein [...] durch die Kraft der Rede“ darzustellen, sich also über „das Wahre“ (Platon 1994b: 567a) hinwegzusetzen und, anstatt die Menschen zu belehren, vermag sie nur, zu *überreden* – wie in *Phaidros* ausgeführt.

Körperliche hingegen im Weiblichen überwiegt. Die Hauptfiguren des Romans, zwischen denen Halm hin und her gerissen wird, der deutsche Emigrant Professor Rainer Mersjohann und die kalifornische Studentin Fran Webb, bilden in jeder Hinsicht ‚Gewichtsgegensätze‘. Fran Webb ist sehr „leicht“ (B 66, 117, 159, 272, 294, 299), sehr gesund und bemüht sich um bessere Aufsätze. Sie nennt ihre „Grundstimmung“ (B 157) „Melancholie“ – „I’m somber [...], melancholic. Gloomy“ (B 183). Rainer Mersjohann hingegen ist „ein Riese“, „nicht ganz von dieser Welt“ (B 7), aber er ist „ein Meister“ des in Kalifornien erwarteten „leichten Tonfalls“ (B 227, 302). Halm erinnert sich an Rainer aus Tübingen, den „Sonettendichter[.]“ (B 69).¹⁴ Über den *leichten Ton*, der nur aus der *Schwere* heraufsteigen kann, möchte Halm vortragen. Die Dichtung hat die Aufgabe, so ließe sich das übersetzen, der *Schwere* einen *leichten Ton* zu verleihen, so wie die springenden Trochäen Heinrich Heines einer hoffnungslosen Liebe Ausdruck verschaffen. Durch das „Heinesche Oxymoron“ (Mews 1988: 167) „*Schmerzjubil*“ (B 238) möchte auch Halm zu einem „leichten Ton“ finden, der den Schmerz seiner hoffnungslosen Liebe zu Fran Webb ironisch umschreibt. Er möchte über die „Emigration als Emanzipation“ (B 153), über den Jubel bei Heine (B 202) sprechen, der den Anpassungszwang in einem fremden Land, in einer *Höhle/Hölle*, bezeichnet. Der Kampf um den sogenannten *leichten Ton* durchzieht, auch selbstbeschreibend, den ganzen Roman: „Nichts ist etwas Schwerem so angemessen wie ein leichter Ton.“ (B 302)

3.2. Mythosinterpretation und Selbst/Kritik

Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung war die kulturwissenschaftliche Überzeugung, dass die Ideen der Walserschen Werke nicht „Erscheinungsweisen des Geistes“, sondern Produkte und Konstrukte ihres Autors, ihres sozialen Umfelds mit dessen Strukturen, ihres geschichtlichen Kontextes und der damit einhergehenden Medialität und Materialität sind – wie Gerhart von Graevenitz es ausdrückt: „Die Kulturwissenschaft untersucht Materialität, Medialität, Strukturen und Geschichte von Kulturellem und Kulturen, um zu sehen, wie Gestiges produziert und konstruiert wird“ (von Graevenitz 1999: 98). Die Kulturproduktion kann über ihre zeitlich-historische Dimension und ihre Vermessung „in positiven linearen Zusammenhängen“ hinaus, über „die unsichtbaren Vernetzungen ihrer Disparitäten“ (von Graevenitz 1999: 114) beurteilt werden. Seit dem *spatial turn* in den Kulturwissenschaften, wird aus der Perspektive der synchron-räumlichen Dimension geforscht. Die räumliche Koordinate bedeutet dabei nicht nur eine statische Grenzen setzende oder Behälter-Eigenschaft der Kulturen, Nationen oder Traditionen, sondern eine dynamische und produktive Eigenschaft des geographischen Raums als „gesellschaftlicher Prozess der Wahrnehmung, Nutzung und Aneignung“ (Bachmann-Medick: 2007: 292).

In der Kulturgeschichte spielt der Mythos eine große Rolle, aber er muss nicht auf eine konkrete Wirklichkeit, auf ein ‚Ursprüngliches‘ zurückzuführen sein, er wird als Fiktion gepflegt, umschrieben und weiter tradiert:

Der Mythos ist bekanntlich eine Theologie-, Philosophie-Geschichte, eine Wissenschafts-, Kunst-, Ideologie- und Politik-Geschichte, eine Presse und Folklore-Geschichte und andere Geschichten mehr. Erst alle diese Überlieferungen zusammen zeichnen das Bild der ‚Denkgewohnheit Mythos‘, und dessen Einheit ist nicht a priori in einem dieser Teilgebiete zu suchen. (Graevenitz 1987: xii)

¹⁴ Interessant ist auch, dass der *schwere* Rainer die *leichte* Fran als „*schöne Dumme*“ (B 146, Hervorhebungen im Original) einschätzt.

Roland Barthes schreibt in seiner Vorbemerkung zu den *Mythen des Alltags*: „Der Mythos ist eine Sprache.“ (Barthes 1981: 9f.) Weiter erläutert er aber diese gewagte Behauptung folgenderweise:

Der Mythos leugnet nicht die Dinge, seine Funktion besteht im Gegenteil darin, von ihnen zu sprechen. Er reinigt sie nur einfach, er macht sie unschuldig, er gründet sie als Natur und Ewigkeit, er gibt ihnen eine Klarheit, die nicht die der Erklärung ist, sondern die der Feststellung. [...] [Der Mythos] schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das Sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt; er begründet eine glückliche Klarheit. Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuteten sie von ganz allein. (Barthes 1981: 131f.)

Auch Walsers Roman organisiert einen Blick auf die amerikanische Kultur, der eine bestimmte Weltordnung als evident erscheinen lässt. In dieser Weltordnung ist die Herrschaft der weiblich-raubtierischen Komponente schon gegeben. Der amerikanische Raum wird als Hölle für den männlichen Migranten denunziert; der Raum wird so dargestellt, als würde er von Spinnengeweben dominiert und angeeignet werden – damit eignet sich Walsers Erzählmedium selbst den amerikanischen Raum an und verkürzt ihn dabei. Durch die Verflechtung dieser Kritik mit der Umdetung des Mythos der Arachne als grausames Mischwesen und Halbgöttin zugleich, der eine außerordentliche *Fremdheit* der amerikanischen Frauen erzeugt und eine unüberbrückbare Distanz zu ihnen setzt, inszeniert und zugleich artikuliert der Roman die Glaubwürdigkeit der männlichen Opfer.

Um diese Problematik besser erörtern zu können soll eine deutliche Unterscheidung zwischen dem Gegensatz ‚Eigenes‘-‚Anderes‘ und dem Gegensatz ‚Vertrautes‘-‚Fremdes‘ getroffen werden. Erstgenannter bildet eine Dichotomie der „DIFFERENZIERUNG“, deren Bedeutung für die Identitätskonstitution relevant ist, letztgenannter hingegen stellt ‚Vertrautes‘ und ‚Fremdes‘ einander gegenüber, bezieht sich dabei auf Prozesse des Verstehens und der „DISTANZIERUNG“ (Polaschegg: 2005: 45, Hervorhebung im Original). Das Verhältnis des ‚Vertrauten‘ zum ‚Fremden‘ ist auch ein Machtverhältnis, eine Beziehung, in der das Subjekt zum als fremd gesehene Objekt Distanz setzt, während die Andersartigkeit weder durch Distanznahme konstituieren noch durch Distanzverminderung verschwinden kann. Denn das ‚Eigene‘ konstituiert seine Identität, wie es im Falle des Männlichen gegenüber dem Weiblichen ist, aus den Differenzen zum ‚Anderen‘. Polaschegg schreibt, „dass ein distanzierender Blick auf vertraute Dinge sie zu fremden macht und erst diese Fremdheit Erkenntnis im emphatischen Sinne ermöglicht.“ (ebd.) Anders als die Differenz wird die Distanz von einer Macht bestimmt, die vom Subjekt oder vom Erzähler ausgehen kann.

Schon Freud proklamiert die opake Weiblichkeit, die sich vom männlichen Rätsellöser nicht nur dadurch unterscheidet, dass sie ein Objekt seiner Untersuchung sei, sondern auch dadurch, dass ihr die Männlichkeit hingegen kein Rätsel, sondern evident ist: „Über das Rätsel der Weiblichkeit haben die Menschen zu allen Zeiten gegrübelt [...]. Auch Sie werden sich von diesem Grübeln nicht ausgeschlossen haben, insofern Sie Männer sind; von den Frauen unter ihnen erwartet man es nicht, sie sind selber dieses Rätsel.“ (Freud 2000: 545) Inge Stephan schreibt über den Mythos der Weiblichkeit als Fremdes, der schon um 1900 gemeinsam mit Freuds Psychoanalyse entsteht, und der die Frauen als „Rätselgeschöpfe definiert und abhängig vom männlichen Rätsellöser“ macht: In der Zeit Sigmund Freuds, um 1900, ist die mythologische Sphinx „der Selbstdefinition des Männlichen zum Opfer gefallen.“ (Stephan 1997: 24, 34) Diese Rätselhaftigkeit des amerikanischen Weiblichen, das die vor allem Gefahren verbergen soll, wird auch im Roman Brandung angedeutet. Durch *den Blick* auf das Amerikanisch-Weibliche erzeugt das Erzählmedium nicht nur eine Entfernung, eine Fremdheit zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen, zwischen dem Europäer und dem

Amerikanischen, sondern es lässt zugleich in der Schweben, wem der Blick nun tatsächlich gehört.

Indem der Walsersche Erzählmedium für seine Dramaturgie der Geschlechter mit mythologischen Elementen so intensiv arbeitet, kann es eine mehrfache irrenführende Wirkung auf seine Leser erzielen: Zum einen kann das gefährlich erscheinende Amerikanisch-Weibliche als *Gegebenes* und durch die ganze auch mythologisch-belegbare Kulturgeschichte *Attestiertes*, vor dem der Mann auf der Hut sein muss, vorgegaukelt werden. Zum andern spricht sich das Erzählmedium zugleich von der Verantwortung dieser Andeutungen frei.

Daher kann in Bezug auf den Roman *Brandung* folgendes geschlussfolgert werden:

Der post-patriarchale Maskulinismus ist gerade aufgrund seiner prekären Legitimationsgrundlage und in seiner relativen Schwäche gefährlich und wird es wohl noch für absehbare Zeit bleiben. (Klinger 2008: 34)

Durch das Ende des Romans wird die Geschlechtskonstruktion jedoch noch einmal reflektiert. Frans Bild rückt von der Rollenzuweisung „schöne Dumme“ (B 146) und männerfressendes, spinneartiges „College Girl“ (B 43) zur Chiffre der Textualisierung. Auch kommt sie, nachdem sie mit Halm beim Tanzen gestürzt war, und Krücken bekommen hatte, bei einem selbst verursachten Autounfall ums Leben. Dies kann man als Botschaft dafür auffassen, dass *ein neuer Text*, Halms Text, *nur* durch eine wenn nicht Vergewaltigung so doch *Verkrüppelung* (B 292-299) des gelesenen Textes entstehen kann, die für diesen durchaus ‚tödlich‘ sein kann. Man kann dies auch als Selbstreferenz und Selbstkritik des Romans lesen. Denn Frans eigene Gedanken kommen nie zum Vorschein – sie wird somit in der Tat verkrüppelt. Damit ist der Roman nicht nur als Demaskierung der Grausamkeit des Weiblichen in Kalifornien und der literarischen Textualisierung – also als *Tadel* – lesbar, sondern auch als *Lob* des dortigen, ohnehin verkürzten Weiblichen, wie auch der ebenfalls verkürzten ‚anderen‘ Kultur und der fremd(sprachig)en Schrift zugleich.

4. FAZIT

Was Halm in seiner Einwanderer-Erfahrung fasziniert und frustriert, ist die absolute Bedeutung normkonformer Körperlichkeit bei kalifornischen Frauen – Fran, Elissa – die sich dadurch zu Idolen der Weiblichkeit mit Gottheitsanspruch machen, die Männer als Anbeter und Knechte ihrer Herrschaft brauchen, gebrauchen und verbrauchen. Es ist deutlich, dass die Opposition von Herrschaft und Knechtschaft zentral ist und auf das Geschlechterverhältnis angewandt wird. Wie nach Hegels Analyse des Herr-Knecht-Bewusstseins jeder vom andern abhängt und ihn von sich abhängig weiß, werden Weibliches und Männliches auf einander bezogen; im Fall von Elissa erscheint die Dialektik jedoch überdehnt: wie die von ihr verehrte Tarantel frisst sie nur noch andere Lebewesen und verbraucht Männer. Rainer, ihr Mann, entwickelt deshalb homoerotische Züge und begeht Selbstmord neben dem Auszug aus Platons *Apologie des Sokrates*. In seinem Verhältnis zu Fran ‚gelingt‘ es Halm schließlich, sie durch einen gemeinsamen Sturz beim Tanz zu verkrüppeln und, da sie deshalb mit dem Auto verunglückt, indirekt zu töten. Auch er ist dreimal in Gefahr, indirekt durch ‚Weibliches‘ getötet zu werden: in der *Brandung*, deren Gischt mit den Zahnreihen lächelnder Frauen verglichen wird, bei einem Zusammenbruch während eines Vortrags, und beim Sturz mit Fran. Die für Halm in USA nur durch Gewalt lösbare Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft zwischen den Geschlechtern wird nun, wie bei Walser üblich, auf verschiedenen Diskursebenen allegorisiert: durch Höhle/Hölle als weiblicher Körper/Wohnung/Land, Wohnung, durch Bezüge zu Tieren wie Tarantel/Zikaden, Katze/Herrchen, durch den Bezug zwischen Körper und Geist, Schrift und Sinn, Text und Übersetzung/Lektüre, durch die

Opposition von platonischen Ideen und dem unabschließbaren Weg des Erotikers und „Wahrheitssportlers“ (Mersjohann) über die Stufenreihe der Phänomene zu ihnen.

Im Roman *Brandung* ist der Erzähler mit seinem Erzählmedium Helmut Halm ununterscheidbar. Deshalb kann der Roman *Brandung* eine Kritik am Amerikanisch-Weiblichen, deren Urheber in der *Schwebe* bleibt, ausüben. Der Roman macht den Eindruck als würde die *Schwebe* die das Amerikanisch-Weibliche erzeugt, ganz von alleine Spinnenartig-Monströses beudeuten. Eine *Schwebe* aber erzeugt er aber auch selber, indem er den Mythos der Arachne umdeutet, mit der Beschreibung einer interkulturellen Begegnung verflechtet und dabei das Andere, das Amerikanisch-Weibliche zum Fremden macht.

BIBLIOGRAPHIE

- Bachmann-Medick, Doris (2007). *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Roland, Barthes (1981). *Mythen des Alltags*, aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- . (1988). *Das semiologische Abenteuer*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Breier, Harald (1988). „Harald Malvolio, ein Mann von (fünfund)fünfzig Jahren: Form und Funktion des Zitats in Martin Walsers Roman *Brandung*“, *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 21: 191-201.
- Brueggemann, Aminia M (1996). *Chronotopos Amerika bei Max Frisch, Peter Handke, Günther Kunert und Martin Walser*, New York/ Washington, D. C./ Baltimore/ Bern/ Frankfurt/Main/ Berlin/ Vienna/ Paris: Peter Lang.
- Cohen, Josh (2000). *Spectacular Allegories. Postmodern American Writing and the Politics of Seeing*, London/ Sterling/ Virginia: Pluto Press.
- Drügh, Heinz J. (2000). *Anders-Rede: Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg in Breisgau: Rombach.
- Figge, Udo L. (1998). „'Death, Bound to'“-Literatur in Martin Walsers *Brandung*, in Nolting-Hauf, Ilse, y Schultze, Joachim (eds.), *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten, Festschrift für Karl Maurer zum 60. Geburtstag*, Amsterdam: B. R. Grüner: 491-508.
- Freud, Sigmund (2000). 33. „Vorlesung: Die Weiblichkeit“, in Idem, Studienausgabe, Band 1. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Frankfurt am Main: Fischer. 544-565
- Von Graevenitz, Gerhart (1987). *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit. Von Giordano Bruno bis Richard Wagner* (Habilitationsschrift), Stuttgart: Metzler.

- . (1999). "Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaften: eine Erwiderung", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 73/1: 94-115.
- Hartmann, Heiko (1995). „während man schreibt, verliert man [...] das Realitätsprinzip«. Schreibender Umgang mit Wirklichkeit und Vergangenheit in Martin Walsers neueren Romanen" *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge* 5: 646-656.
- Klinger, Cornelia (2008). „Von der Gottesebenbildlichkeit zur Affentragödie. Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an der Wende zum 20. Jahrhundert“, in Brunotte, Ulrike y Herrn, Rainer (eds.), *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*, Bielefeld: transcript: 26-36.
- Maack, Rüdiger (1996). *Das Amerikabild der deutschen Nachkriegsliteratur unter besonderer Berücksichtigung Martin Walsers*, Mainz: Gardez!
- Mews, Siegfried (1988). „Ein entpolitisierte Heine? Zur Rezeption Heines in Martin Walsers *Brandung*“, *Heine Jahrbuch* 27: 162-169.
- Palimariu, Ana-Maria (2007), „*Chemnitzer Zähne*“ *Ironie in Martin Walsers Werk der 1970er und 1980er Jahre*, Konstanz: Hartung-Gorre.
- Pilipp, Frank (1996). „Zur Subjektivität bei Martin Walsers. Ansätze zu einer Lacan'schen Interpretation von *Brandung*“, *Colloquia Germanica* 29: 337-349.
- Platon (1994a), *Apologie des Sokrates*. In: *Sämtliche Werke*, Band I, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, neu herausgegeben von Ursula Wolf, Reinbeck bei Hamburg: 11-43.
- . (1994b). *Phaidros*. In: *Sämtliche Werke*, Band II, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, neu herausgegeben von Ursula Wolf, Reinbeck bei Hamburg 1994b S. 539-609.
- Polaschegg, Andrea (2005). *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert* [Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte], Berlin/ New York: Walter de Gruyter.
- Schües, Cristina (2001). „Die Frau, der Ort, die Schwelle – Zu Platons Höhlengleichnis“, in Hubrath, Margarete (ed.), *Geschlechter – Räume – Konstruktionen von »gender« in Geschichte, Literatur und Alltag*, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau: 53-68.
- Schwann, Jürgen (1997). „Konfliktkonstellationen und rhetorische Strategien in Handlungskontexten jüngerer Werke Martin Walsers“, in Ecker, Hans-Peter (ed.), *Methodisch reflektiertes Interpretieren. Festschrift für Hartmut Laufhütte zum 60. Geburtstag*, Passau: Rothe: 407-428.
- Stanzel, Frank K. (2002). „Die Opposition Erzähler-Reflektor im erzählerischen Diskurs“, in Wagner, Karl (ed.), *Moderne Erzähltheorie*, Wien: WUV: 340-361.

- Stephan, Inge (1997). „Im Zeichen der Sphinx. Psychoanalytischer und literarischer Diskurs über Weiblichkeit um 1900“ in Idem, *Musen und Medusen: Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau: 14-36.
- Walser, Martin (1978), *Ein fliehendes Pferd, Novelle*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1981), *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1985), *Brandung, Roman*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Weihe, Andreas (1992). „Ein Gespräch mit Martin Walser über Amerika. Geführt von Andreas Weihe am 5. August 1987“, in Idem, *Das Amerikabild Martin Walsers*, Mannheim: Mikrofiche: 173-180.
- Westphal, Bärbel (2003). „Wahrscheinlich sollte man reden miteinander“. Die narrativen Modi als Mittel der Gestaltung von Ehe und Beziehungsproblemen in Martin Walsers Novelle „Ein fliehendes Pferd“ [Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Germanistica Upsaliensia ; 43], Stockholm; Uppsala Universitet.
- Wiethölter, Waltraud (1983). „OTTO – oder Sind Goethes *Wahlverwandtschaften* auf den Hund gekommen? Anmerkungen zu Martin Walsers Novelle *Ein fliehendes Pferd*“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 102: 240-259.
- Yuk, Hyun-Seung (2002). *Das Prinzip ‚Ironie‘ bei Martin Walser. Zu den Poetik-Vorlesungen und den Erzählwerken der mittleren Phase*, Münster/Hamburg/London: Peter Lang.