

# POSTMODERNES ERZÄHLEN AUF LEBEN UND TOD

Die Aporie der Zweideutigkeit  
in Brigitte Kronauers Roman ›Teufelsbrück‹

Von Anja Gerigk (München)

Handlungsreich und linear erzählt Brigitte Kronauer einen ihrer jüngsten Romane, ›Teufelsbrück‹ (2000). Deshalb mag zunächst nicht auffallen, dass hier das mit dem Büchnerpreis bedachte Gesamtwerk den Höhepunkt seiner Selbstreflexivität erreicht. Naiv hat die Autorin ohnehin nie geschrieben. Schon ihren ersten Erzählungsband, ›Vom unvermeidlichen Gang der Dinge‹ (1974), kommentiert sie mit einem poetologischen Klappentext, im Rückblick benennt Kronauer das Problem, mit dem sie sich als „angehende Schriftstellerin“ auseinandersetzt: „Ohne die Erfahrungen der Moderne zu verraten [...], wollte ich mich doch auf Geschichten, auf Anfang, Höhepunkt, Ende zubewegen.“<sup>1)</sup>

Für dieses Dilemma entwickelt sie sowohl eine ästhetische als auch eine theoretische Lösung. In Texten wie ›Strophen zu einer Beobachtung‹ oder ›Vorkommnisse mit geraden und ungeraden Ausgängen‹<sup>2)</sup> wird je ein „schlichtes literarisches Muster“ verwendet und „zugleich, durch Wiederholung, als Serie transparent“ gemacht, ein „Raster über der Wirklichkeit“<sup>3)</sup>. Jene Technik führt zu Kronauers Theorie der anthropologischen Funktion von Literatur: Jeder Mensch strukturiert sich die sonst unerträglich komplexe Wirklichkeit mit Hilfe literarisch-narrativer Ordnungsformen. Im Debütroman ›Frau Mühlenbeck im Gehäus‹ (1980) literarisiert die Titelgestalt ihr Leben zur Erzählung in didaktischen Anekdoten, konstruiert dabei die Einheit der Handlung und des (eigenen) Charakters.

Folgerichtig wendet die Autorin die „Unvermeidlichkeit der Literatur“<sup>4)</sup> auf sich selbst an, ihre „selbstgebastelte und mir schon richtig liebgewordene autobiogra-

---

1) BRIGITTE KRONAUER, Ist Literatur unvermeidlich?, in: Die Sichtbarkeit der Dinge, hrsg. von HEINZ SCHAFROTH, Stuttgart 1998, S. 12–27, bes. S. 15.

2) Vgl. BRIGITTE KRONAUER, Die gemusterte Nacht. Erzählungen, Stuttgart 1981, S. 16–25 und 39–52.

3) KRONAUER, Ist Literatur unvermeidlich? (zit. Anm. 1), S. 15.

4) Ebenda, S. 13.

phische Legende<sup>5)</sup>. Sie geht sogar einen autologischen, paradoxen Schritt weiter: Das „Verhältnis Literatur – Literatur“<sup>6)</sup> wird als eines der drei Themen aufgezählt, mit denen sie ihren schriftstellerischen Lebenslauf gliedert, und somit ebenfalls als Ordnungsform, als Raster ausgewiesen.

›Teufelsbrück‹ summiert, mehr noch, steigert sämtliche zentralen Themen und Motive Kronauers, erzählerisch wie theoretisch. Werktypisch ist dabei, dass die Kategorientrennung von Narration und Poetologie gezielt unterlaufen wird – so in der Erzählung ›Was ist Literatur?‹ mit den Kapiteln „I. Das arglistige Mädchen“, „II. Das arglistige Mütterchen“. ›Teufelsbrück‹ findet eine narrative Form für jene Konzeption, die an ›Frau Mühlenbeck‹ erzählpraktisch und anhand der ›Kleinen Autobiographie‹ in theoretischer Formulierung vorgestellt wurde: Literarisierung der Wirklichkeit, Narrativierung des persönlichen Lebens als existenzielle Technik. Es ließe sich zeigen, wie ›Teufelsbrück‹ den Zusammenhang nicht postuliert, sondern als Erzählung durchgreifend nach diesem Prinzip organisiert ist.

Was den Roman über die noch immer wenig ausgebaute Kronauer-Philologie hinaus interessant macht, ist jedoch eine andere These, die ebenfalls an die bisherigen Ausführungen anschließt. Während die Autorin in den 70er-Jahren mit der Schwierigkeit konfrontiert war, Geschichten schreiben zu wollen, ohne die Moderne zu verraten, steht sie Ende der 90er-Jahre in einer veränderten Situation. Für die Gegenwartsliteratur um die Jahrtausendwende wird die Frage produktiv: Wie kann man Geschichten, zumal existenzieller Thematik, erzählen, ohne die Moderne und die Postmoderne zu verraten? Daran arbeitet sich ›Teufelsbrück‹ ab. Die Reflexion des Textes erreicht deshalb ein höheres Niveau als in den früheren Werken, weil das Problem nicht durch Lösungen aufgehoben, sondern vielmehr als Problem in aller Schärfe und in allen Aporien durchgeführt wird.

## I.

### *Intertextualität: (Spät-)Romantik in der Postmoderne*

Da noch keine literaturwissenschaftlichen Interpretationen des Romans vorliegen, kann man nur mit oder gegen literaturkritische Deutungen argumentieren. Ursula März stellt in ihrer Rezension jenen Punkt heraus, von dem hier auszugehen ist: ›Teufelsbrück‹ sei ein einziges „intertextuelles Hinweis- und literaturgeschichtliches Referenzgewitter“<sup>7)</sup>. Dabei schließen die intertextuellen Hinweise Kronauers eigene Werke mit ein, die literaturgeschichtlichen Referenzen zielen hauptsächlich auf die Spätromantik, beides wird von März identifiziert, aus dem romantischen Anspielungspool schöpfen ebenso Baumgart und Kamann.<sup>8)</sup> Sie abstrahieren allerdings keine konzeptionelle Bedeutung der gesteigerten Intertextualität, keine Logik

<sup>5)</sup> BRIGITTE KRONAUER, Kleine poetologische Autobiographie, in: Sprache im technischen Zeitalter 42 (2004), S. 267–282, bes. S. 276.

<sup>6)</sup> Ebenda, S. 268.

<sup>7)</sup> URSULA MÄRZ, Eros im Takt der Stoppuhr, in: Frankfurter Rundschau, 18. Oktober 2000.

<sup>8)</sup> Vgl. REINHARD BAUMGART, Hinüber ins Alte Land, in: Die Zeit, 36/2000. – MATTHIAS KAMANN, Im Stausee der Liebe, in: Die Welt, 2. September 2000.

der Zitatauswahl. Angeblich will Kronauer ungebrochen „das spätromantische Lebensgefühl“<sup>9)</sup> vermitteln – damit wird ›Teufelsbrück‹ gewaltig unterschätzt! März dagegen sieht ein gegenwartsliterarisches, poetologisches Hauptthema: „ob und unter welchen Versuchsbedingungen das literarische Erfinden überhaupt noch illusionistisch zu wirken vermag“; sie liest das Ganze als Versuch, „die verlassenen Formen der Romansuggestion [...] in der Werkstatt der Spätmoderne so zu restaurieren, dass ein zeitgenössisches Stück Reflexionsprosa dabei herauskommt“<sup>10)</sup>. Doch auch diese These ist noch zu wenig komplex für Kronauers Umgang mit den spätmodernen Bedingungen.

Betrachtet man die romantischen wie die werkeigenen Bezüge genauer, so wird deutlich, dass es nicht das illusionistische Erzählen ist, dessen zeitgenössische Möglichkeit der Roman untersucht. Die Handlung von ›Teufelsbrück‹ beginnt mit dem Sturz der Protagonistin Maria Fraulob im Elbeeinkaufszentrum (EEZ). Dieses Element ist doppelt intertextuell deutbar. Einmal, wie März erkennt, als Verweis auf das tödliche Ende der Hauptfigur Willi im Vorgängerroman ›Das Taschentuch‹ (1994), zum anderen als Referenz auf E. T. A. Hoffmanns Märchen ›Der goldene Topf‹, in dem zu Anfang der Student Anselmus in einen Marktstand stolpert, worauf die schwarze Frau den „Fall – ins Krystall“<sup>11)</sup> als Unheilszeichen ausruft. Wenn schon diese allerersten Signale ernst genommen werden, dann folgt womöglich eine Geschichte auf Leben und Tod. Die Erzählung erhält eine existenzielle Ausrichtung, wenngleich zu postmodernen Konditionen, d. h. nicht ohne literarische Muster. Die Romantik, nicht nur Hoffmanns ›Goldener Topf‹, wird herbeizitiert, weil jener Themenkomplex, den ›Teufelsbrück‹ durchspielen will, nicht zuletzt in der Rezeption dieser Epoche zum literarischen Schema geworden ist: „Leben – Liebe – Tod“<sup>12)</sup>.

Zwei weitere Fälle von Intertextualität,<sup>13)</sup> diesmal fast am Schluss des Romans auftretend, bestätigen das Existenzielle, die spätromantische Konfiguration als Auswahlkriterium. Wie Thomas Manns ›Zauberberg‹ enthält auch Kronauers Roman ein ausdrückliches *Schneekapitel*, das siebte. Im Gebirge gerät Maria Fraulob in eine lebensbedrohliche Lage. Sie verliert beim Wandern die Orientierung, findet den Weg nicht mehr zurück aus dem überwältigenden Weiß: „Ich trinke aus einem

<sup>9)</sup> KAMANN, Stausee (zit. Anm. 8).

<sup>10)</sup> MÄRZ, Im Takt der Stoppuhr (zit. Anm. 7).

<sup>11)</sup> E. T. A. HOFFMANN, Der goldene Topf, in: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 2/1. Werke 1814. Fantasiestücke in Callot's Manier (= Bibliothek der Klassiker 98), Frankfurt/M. 1993, S. 229–321, bes. S. 229. – Vgl. auch MÄRZ, Im Takt der Stoppuhr (zit. Anm. 7).

<sup>12)</sup> Vgl. DETLEF KREMER, Prosa der Romantik (= Sammlung Metzler, Realien zur Literatur 298), Stuttgart 1997, S. 111ff. Dies entspricht der thematischen Grundfigur „Liebe als tödliche Passion“ (ebenda, S. 111). Die „Identifikation von (leidenschaftlicher) Liebe und Tod“ zieht sich „durch den Großteil romantischer Erzählungen“ (ebenda, S. 115). Auf christliche „Passion“ rekurriert die Altar-Erzählung in ›Teufelsbrück‹.

<sup>13)</sup> „Intertextualitätsstrategien“ der postmodernen Gegenwartsprosa im Rückgriff auf die Romantik bestimmt die Studie von ANJA HAGEN, Gedächtnisort Romantik. Intertextuelle Verfahren in der Prosa der 80er und 90er Jahre, Frankfurt/M. 2003, S. 450.

Fläschchen einen Schluck Kräuterlikör.“<sup>14)</sup> Hans Castorp versucht bekanntlich, mit Portwein seine Lebensgeister wieder zu wecken. Man kann nicht auf Manns Schneekapitel anspielen, ohne dessen prominenteste Textstelle lesbar zu machen.<sup>15)</sup> Es kommt die Frage auf, wie es Maria Fraulob mit der Herrschaft des Todes über ihre Gedanken hält, um der Liebe willen.

Das zweite literarische Vorbild betrifft die Erzählsituation. Erst in den letzten Kapiteln wird offenkundig, dass Maria ihre Liebesgeschichte der zweiten Hauptfigur, Zara, erzählt und damit sowohl das Ende der Erzählung als auch ihr eigenes Lebensende aufhalten, hinauszögern will – wie Scheherazade,<sup>16)</sup> nicht 1001 Nacht, neun Abende (= 10–1) lang, bis zum eindeutig tödlichen Ausgang: „Hinaus, hinaus. Nie zurück, nie vermisst. Wird mir trüb zumut? [...] Nie zurück, nie zurück, bin hingeschickt, nie wieder zurück“ (T 505).

## II.

### *Poetologische Figurenkonstellation*

#### *1. Specht und Sophie: paradoxe Ironisierung*

Metaliterarisch wird ›Teufelsbrück‹ nicht nur durch Intertextualität. Mindestens ebenso wirksam sind die fünf wichtigsten Figuren. Maria Fraulob stehen zwei Nebengestalten nahe, die ihr aus bedeutsamen Gründen unsympathisch sind. Ihr Verehrer Wolf Specht hält beim ersten Auftritt im EEZ einen gesellschaftskritischen Monolog gegen den Konsumismus der Massen, nach dem Maßstab der Poesie (vgl. T 11ff.). Er überreicht Maria drei Geschenke, die von ihr als erotische, literarische Anspielungen gedeutet werden sollen (vgl. T 14f.); später trägt er der Geliebten drei selbst geschriebene Gedichte vor (vgl. T 47), deren Stil die künstliche Nachahmung des Volkslieds durch die Romantik nachahmt. Thematisch handelt es sich um körperliche Liebe und Todesgefahr: Das „arme Schwein von Drosendorf“ fleht die „schöne Frau“ an, es „mit ihrem wunderschönen Fleisch“ (ebenda) zu retten. Epigonaler Dilettantismus oder postmoderne Raffinesse?<sup>17)</sup> Maria traut dem Verfasser weder Parodie noch Ironie zu,<sup>18)</sup> sie stört, dass alles furchtbar ernst und bedeutungsvoll gemeint ist: „Schon wieder so eine bodenlos vielsagende Dreiergabe!“ (T 49) Jede Anziehung verhindern Spechts trauernde „Teichaugen“ (u. a. T 394), die als Leitmotiv wiederkehren. Die Leitmotivtechnik gehört zur Intertextualität des Textes, sie spielt auf den Autor des ›Zauberbergs‹ an.

<sup>14)</sup> BRIGITTE KRONAUER, *Teufelsbrück*, Stuttgart 2000, S. 361. Im Folgenden zitiert unter der Sigle T.

<sup>15)</sup> THOMAS MANN, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 5.1. *Der Zauberberg*, Frankfurt/M. 2002, S. 748: „*Der Mensch soll um der Güte und der Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.*“

<sup>16)</sup> Vgl. KAMANN, *Stausee der Liebe* (zit. Anm. 9).

<sup>17)</sup> Specht schlägt schon hier auf die Metaebene durch: Durch seine Gedichteinschübe nimmt ›Teufelsbrück‹ romantische Form an.

<sup>18)</sup> Im EEZ blinzelt Specht Maria „versuchsweise ironisch“ an, „Versuch gescheitert“ (T 13). „Spechts Ironieanfalle“ (T 264) heißt es später.

Specht ist weit mehr als ein komischer „Kauz“ (T 11). Er kann als Verkörperung des poetologischen Problems interpretiert werden, tritt der Küster<sup>19)</sup> doch als Autor auf, der seine Leserin Maria vom existenziellen Ernst der ihr geltenden romantischen Intentionen überzeugen will, dabei aber scheitert, weil er als zu eindeutig, zu unironisch rezipiert wird. Aufgrund dieser Deutung kann die eigentliche Autoreflexivität aufgedeckt werden: Mit der Figur Wolf Specht karikiert ›Teufelsbrück‹ sich selbst: die Epigonalität seiner Thematik, die Tendenzen seiner Schreibweise. Die Gefahr übermäßiger Eindeutigkeit entsteht durch zahlreiche, noch darzuliegende Vorausdeutungen auf den Tod der Protagonistin. Vor dem Sturz im Einkaufszentrum ist ihr „so traurig zumute“ (T 6), sie denkt an das Lied „Mein Vöglein mit dem Ringlein rot/singt Leide, Leide, Leide,/ es singt dem Täublein seinen Tod,/singt Leide, Lei –“ (ebenda). Maria und damit auch der Roman, dessen Erzählerin sie ist, begehen dieselben Fehler wie der erfolglose, in Wahn und Selbstmordversuch endende Specht: Trübsinn, düstere Romantik-Zitate (mit Tieren und Dreizahlsymbolik, das arme Schwein lässt grüßen!). Dafür ist ›Teufelsbrück‹ andererseits und im Gegensatz zu Specht zur Selbstironie fähig, das beweist eben diese Figur in ihrer karikierenden Funktion.

Der selbstironische Ton, den auch Baumgart wahrnimmt, ist also wirklich „unüberhörbar“<sup>20)</sup>. Zumal, wenn man sich die zweite Nebenfigur ansieht: Sophie Korf. Leitmotiv der „schwarzen Sophie“ (T 103 vgl. 194) ist ihre mythologische Identifikation mit Persephone, der Göttin der Unterwelt (vgl. T 139). Wie Spechts Teichaugen gibt sie aufdringliche Trauer- und Unheilszeichen. Sie gebärdet sich als ZuhörerIn wie als Erzählerin hoch emotional bis exaltiert, sowohl sprachlich als auch nonverbal. Dabei hebt Sophie erotische Attribute und Bedeutungen hervor, indem sie „immer mehr Fleisch ihrer Brüste, scharf in der Mitte getrennt, durch die Klammer ihrer Oberarme in den Ausschnitt hochpreßte [...] in schon ziemlich orgiastischem Wundern über die Anekdoten des Ingenieurs“ (T 85). Doch „man konnte es auch für eine raffinierte Verhöhnung des arglos plaudernden Mannes halten“ (ebenda). Es gibt Unterschiede zur Specht-Haltung: Zwar karikiert Sophie ebenfalls Merkmale des Textes ›Teufelsbrück‹ – das Hindeuten auf Liebe und Tod, komplementär zu Spechts depressiver Gefühlssprache der euphorische Stil, in dem die Erzählerin Maria ihre Liebe zu Leo Ribbat zum Ausdruck bringt –, doch besteht bei ihr schon auf der Objekt-, nicht erst auf der Metaebene die Möglichkeit der Ironie, einer „raffinierten Verhöhnung“.

Den gemeinsamen literaturgeschichtlichen Bezugspunkt der beiden Kontrast- und Spiegelfiguren<sup>21)</sup> offenbart deren Begegnung im Botanischen Garten, welche auch die Dreierkonstellation mit Maria herstellt. Auf Spechts poetische Eröffnung

<sup>19)</sup> Auch Spechts berufliche Tätigkeiten bzw. Arbeitgeber verraten die romantische Abkunft: (Theater-)Kunst und (katholische) Kirche.

<sup>20)</sup> BAUMGART, *Hinüber ins Alte Land* (zit. Anm. 8).

<sup>21)</sup> Dieses Kompositionsschema findet sich in nahezu allen Erzähltexten der Autorin, besonders figurenreich im ersten Teil von ›Rita Münster‹ (1983), daneben in den *Freunden und Partnerinnen des ›Berittenen Bogenschützen‹* (1986) Matthias Roth.

„fabrizierte [Sophie] Zeichen enormen Staunens. Ein höchstpersönliches Kunststück von ihr: zu Specht hin ehrfürchtige Verblüffung, zu mir hin spöttische“ (T 119). Anders als ihr männliches Gegenstück beherrscht sie die Kunst der Zweideutigkeit. Der Gelegenheitsdichter zitiert den ›Goldenen Topf‹, die Buchhändlerin Sophie, ansonsten der schwarzen Marktfrau ähnlich, antwortet prompt auf den Code. „Ja, da hatten die beiden die Eintrittskarten füreinander gelöst [...] und im Handumdrehen ein gemeinsames Thema in Hoffmanns Märchengeschichte“ (ebenda), kommentiert Maria. Alle drei sind romantisch eingeweiht oder auch: gefährdet. Marias erster Blick im „künstlich[en]“ Garten fällt auf die „blauen Blumen“, die „kleinen, tiefblauen, niedrigen Blumen, ihr liebliches und wildes Blau“ (T 114).

Der Sprung auf die eigentliche Reflexionshöhe des Romans ist damit vorbereitet: Befragt man die Figurenkonstellation nochmals zum Verhältnis von Objekt- und Metaebene, so wird eine Paradoxie sichtbar: Der textuelle Gegensatz von Zweideutigkeit (Sophie) und Eindeutigkeit (Specht) wird autoreflexiv einerseits zur Zweideutigkeit zwischen der Zweideutigkeit und der Eindeutigkeit des Romans. Andererseits liest sich Spechts unironisches Verhalten metatextuell als Ironie, Sophie ironisiert das Unironische der Erzählung, demnach wäre der Roman eindeutig ironisch. Daraus resultiert schließlich die Unentscheidbarkeit, ob ›Teufelsbrück‹ eindeutig ironisch ist oder vielmehr durch die Zweideutigkeit von Ironie und Nicht-Ironie gekennzeichnet. Beide Schlüsse ergeben sich auf der Ebene der Selbstanwendung, deshalb ist keine Unterscheidung möglich. Die Paradoxie lässt sich nur auflösen, wenn man eine Meta-Metaebene ansetzt. Erst dadurch würde aus der Paradoxie wieder eine Zweideutigkeit. Weshalb von der solcherart logisch strapazierten Opposition das aporetische Scheitern oder das Gelingen von ›Teufelsbrück‹ als Literatur abhängt, wird die Analyse der übrigen drei Figuren sowie des Altarmotivs klären.

## 2. Zara: Allegorie der Literatur

Neben Maria Fraulob ist Zara Johanna Zoern zweite Hauptfigur, wenn nicht die Zentralgestalt überhaupt. Mit Leo Ribbat, ihrem Geliebten und Mitarbeiter, bilden sie und Maria eines der Beziehungsdreiecke des Romans, drei sind es auch insgesamt.<sup>22)</sup> Um zu überprüfen, ob Zara ebenfalls im Sinne einer literarischen Selbstbezüglichkeit interpretiert werden kann, bietet es sich nach den vorherigen zwei Beispielen an, typische Verhaltensweisen und Handlungsrollen sowie die äußeren Merkmale der Figur zu betrachten.

Während des ersten Besuchs Marias bei Zara im Alten Land präsentiert die Hausherrin ihre Sammlung von Schuh-Kunstwerken (vgl. T 31ff.), einen gedeckten Tisch, der wie ein Stillleben wirkt (vgl. T 35ff.), ihre eigene Verwandlung durch Kleidung und Kosmetik (vgl. T 38ff.): „Die schöne Künstlichkeit“ (T 39), ruft die

<sup>22)</sup> Das fehlende: Maria und Sophie sind beide in Leo verliebt.

Betrachterin Maria aus. Betont wird Zaras Überlegenheit in Sachen kunstvoller, zugleich erotischer Inszenierung. Beim zweiten Besuch lässt sie ihre Kollektion exotischer Vögel zeigen (vgl. T 86ff.), nur die dritte Sammlung bekommt Maria nie zu sehen: Bücher, „eine riesige Bibliothek“ (T 85). Dafür darf sie in einer Privatvorstellung kopulierende Riesenschildkröten (T 91ff.), die Paarung zweier Feenseeschwalben (T 95ff.) ansehen, zuletzt den „haßerfüllt[en]“ (T 97) Blick eines Adlers – das alles nicht in Wirklichkeit, sondern lediglich als Licht-Projektion. Jene Stationen werden sich als Vorausdeutungen auf die Geschichte Marias erweisen: auf die Art des bald darauf stattfindenden Geschlechtsverkehrs mit dem Ingenieur, auf die Liebesnächte mit Leo, der Adler aber auf den letzten Anblick ihres Lebens, der sie so entsetzt, dass sie in den Schnee hinausgeht, um nie wieder zurückzukehren. Gleichzeitig stellen die kaum bewegten Bilder eine Vorausdeutung der Vorausdeutung dar, einen Vorverweis auf Zaras Altar-Erzählung, biblische Geschichten in Tierbildern, die sie, natürlich, beim dritten Besuch zum Besten gibt: „Zara also blies Imaginationspulver in unsere Ohren“ (T 136).

In Zaras Regie häuft sich die symbolische, märchenhafte, literarische Zahl Drei in extremer Dichte. Die Dame tritt zudem nicht nur als Arrangeurin künstlerischer Objekte und Effekte, sondern auch als Geschichtenerzählerin in Aktion. Mehr noch: Wenn das, was sie erzählt, auf alle wichtigen Punkte der weiteren Handlung vorausweist, sogar auf den endgültigen Schluss, dann besitzt Zara dieselben Kompetenzen wie ein auktorialer Erzähler. Dass Zara mit diesem selbstreferenziellen Wissen auch der Autorrolle gleichkommt, wird angedeutet, äußert sie doch gegenüber Leo, wenn „sie einen Roman zu schreiben hätte [...], würde sie sich ein paar handfeste Szenen ausdenken. Die Zwischenräume müßten jeweils deren allmähliches Anschwellen suggerieren“ (T 344).

Das vierte Kapitel beginnt mit dem vierten Besuch, Zara gibt einen Gesellschaftsabend. Wieder übernimmt sie den Part der Erzählerin, flüstert Maria sämtliche Geschichten und Charaktere der Gäste zur Unterhaltung ein. Zuvor gibt sie noch die „Parole“ der Veranstaltung aus: „Willkommen im Reich der Poesie, wo man manche Wörter unbedingt aussprechen muß und andere nie aussprechen darf“ (T 181). Ein letztes signifikantes Detail, bevor die Deutung Zaras explizit vorgenommen, „ausgesprochen“ wird: In den Dreierreihen der Präsentationen für Maria liegt der Akzent jeweils auf dem dritten Element, also auch auf der Bücher-Sammlung und der Tatsache, dass sie nie dargestellt wird.

All diese Indizien wurden gesammelt, um nahezulegen, dass einige später im Text auftretende Äußerungen Leo Ribbats nicht als reine Figurenperspektive zu verstehen sind. „Leo sprach von Büchern, was er bis dahin nie getan hatte. Zara ersetze ihm eine ganze Bibliothek“ (T 281). Der sonst wenig reflektierte Leo formuliert eine Romanpoetik der erotischen Enthüllung von Fiktionen und bemerkt zum eventuellen Anachronismus einer solchen Erzählweise: „Ob das modern oder veraltet sei, interessiere ihn nicht die Spur. Aber Zara, alles was recht sei, Zara stelle für ihn die leibhaftige Literatur dar, erspare ihm das Bücherlesen“ (ebenda). Diese allegorische Lesart greift nur Baumgart in seiner Rezension auf, erwägt aber ebenso

die Deutung der Figur als „Frau Welt“ oder „Frau Minne“, die Mehrfachbesetzung als Prinzip einer „verwilderten Allegorie“<sup>23)</sup>.

Hier soll dagegen die These verfolgt werden, dass die Kategorie „Literatur“ am ehesten als Oberbegriff all der Oppositionen dienen kann, die Zara zugeschrieben werden: Sie steht nämlich sowohl für Künstlichkeit als auch für Natur, Tierwelt, Wechsel der Jahreszeiten: Maria denkt an Zara „wie im Januar an die Jahreszeiten [...], die Herrlichkeiten von Frühling, Sommer, Herbst und Winter“ (T 366). Sie ist sowohl alt („sie mußte wesentlich älter sein als der Mann“ T 8) als auch jung („leuchtend vor Jugendlichkeit“ T 436). Klatsch, etwa die Geschichte der Schuhräuberin und ihrer Familie (vgl. T 124) ist ihr genauso lieb und geläufig wie hohe Kunst: Auf ihrer Party öffnet sie zum Schluss gegenüber einem Gast, bezeichnenderweise Literaturkritiker von Beruf, den Morgenmantel, darunter unbekleidet. Der Interpret versteht die künstlerische Anspielung: „Sie hatte für ihn die berühmte Münchner Darstellung der ‚Sünde‘ zitiert“ (T 236). Zara also als Herrin aller Zitate.<sup>24)</sup> Nach dieser Logik des Sowohl-als-auch nimmt Maria eine bedenkliche Zuschreibung vor, wenn sie Zara als Zeichen des Lebens wahrnimmt/liest: „Fast war es so, als lebte die Lebensfrohe gar nicht, so sehr erschien sie mir [...] als Wappen und Idol der Lebenslust und als ihr Quell“ (T 436). Unter die Allegorie der Literatur fällt in der Konsequenz des Schemas auch der existenzielle Gegensatz, das Entweder-oder von Leben und Tod.

Dass allegorisch erzählt wird, ist eine weitere intertextuelle Referenz auf die Romantik. Die entsprechende Interpretation der zweiten Hauptfigur wurde eingehend begründet, weil vor allem darauf die Parallelisierung der poetologischen Selbstreflexion des Romans mit dem Thema der Zweideutigkeit beruht. Diese Bedeutung liegt in Zaras Leitmotiv: „Z.Z.“ sowie „F.-F., Fischmaul-Froschaug“ (T 31, vgl. auch 36). Den Mund sieht/bezeichnet Maria als „schönes, geschwollenes, strenges Fischmaul, aus dem uns befohlen wurde, und die Augen [...] mußten wohl die eines amüsierten, insgeheim verärgerten Frosches sein“ (T 7). Das andere Charakteristikum Zaras sind die Brauenbögen:

Ihre Brauen griffen gebieterisch in zwei flachen Halbkreisen über die Augen hinweg. Später stellte ich mir diese starren Bögen manchmal vor als die schematischen Münder von pessimistischen Zwillingen, aber auch, würde man ihr den Kopf andersherum aufsetzen, als die zweier optimistischer Zwillingenbrüder, so wie sie mich ja freundlich und böse zugleich hypnotisierte. (T 8)

Hier erscheint alles zweifach statt dreifach: „ZetZet“ (T 327), „Effeff“ (T 36), die interne Dopplung und die zwei Merkmalsbeschreibungen. Bei näherer Betrachtung fällt eine Differenz zwischen den Brauenbögen und „Fischmaul-Froschaug“ auf. Der rote Mund ist „streng“, Augen und Mund machen einen „amüsierten, insgeheim verärgerten“ Eindruck. Es gilt das Strenge, der Ärger. Die Zwillingenbrauen dagegen sind nicht nur „pessimistisch[ ]“, sondern auch „optimistisch[ ]“, der von ihnen gerahmte Blick „freundlich und böse zugleich“. Variiert wird jene Konstellation

<sup>23)</sup> BAUMGART, *Hinüber ins Alte Land* (zit. Anm. 8).

<sup>24)</sup> Sie ist es auch, die in Sophie das mythologische Vorbild Persephone erkennt (vgl. T 139).



tion, die anhand der Nebenfiguren Specht und Sophie in die Paradoxie geführt hat. Zweideutig wird daher, ob die Literatur allegorisierende Zara zweifach eindeutig (F. F.) oder eindeutig zweideutig (Z. Z.) sein soll? Doch gerade dies macht sie zur ultimativen Verkörperung von Ambiguität und Ambivalenz.

Das Leitmotiv der Ambiguität/Ambivalenz begleitet die Figur der Zara durchgängig: Sie „lachte zweideutig“ (T 23), hat „ein gewisses Etwas, ob gut ob schlecht“ (T 55), wenn sie Maria einen Gruß schickt, dann „[z]wiespältig, versteht sich“ (T 61); sie ist „ZetZet, Effeff, die flirrend Vielfältige“ (T 327), bei der sich Maria fragt: „Zaras Blick, zweideutiger als früher?“ (T 330). Nicht zu vergessen ist ein Objekt-Motiv, das Zara zugehört. Die plastische Figur einer Chinesin, „Wächterin [der] Schuhsammlung“ (T 30f.), fasziniert mit ihrer Stellung, einem bekleideten und einem unbekleideten Bein: „Während man also einerseits wie bei einem Klecksbild die biedere oder unanständige Symmetrie herzustellen suchte, blieb das nackte, ohne Hemmung nach außen wegrutschende Bein in beischlafmäßiger, beischlafanbietender Öffnung der Schere eine Art Wappenzeichen koitaler Erwartung“ (T 30). Analog zu Zaras Insignien (Fischmaul-Froschauge, Zwillingbrauen) wird einerseits Zweideutigkeit, andererseits Eindeutigkeit signalisiert. Zusätzlich steckt darin das Wortspiel mit der sexuellen Zweitbedeutung von „Zweideutigkeit“, deshalb: eindeutig zweideutig.

#### *Exkurs: Kronauers Poetologie der Ambivalenz*

An dieser Stelle kann man einen Exkurs in den Werkkontext Kronauers einfügen, um die Bindung von Literatur und Ambivalenz zu stärken. Die Erzählung ›Was ist Literatur?‹ bildet keine theoretischen Sätze, sie präsentiert zwei Figuren, das „arglistige Mädchen“ und das „arglistige Mütterchen“. Dem Mädchen werden aus der Erzählperspektive der kollektiven Betrachter widersprüchliche Attribute zugewiesen, Männliches und Weibliches, Unschuld und Verdorbenheit, die „dreiste Zwieltichtigkeit, so kindlich, so verkommen“<sup>25)</sup>. In ihrer Beschreibung durch die Zuschauer häufen sich gegen Ende Metaphern der Produktion und Rezeption von Literatur: Mit dem Schicksal des Mannes, der dem Mädchen einmal verfallen wird, ist es, als wäre es „längst beschrieben“, der Wir-Erzähler richtet sein „Rätselraten und Entziffern“ auf die Figur, die schließlich als „beschriebenes Blatt voller Unverschämtheiten“ und mögliches „Zitat“ in den Blick genommen wird.<sup>26)</sup> „Ach wie sie uns, die sich erinnerten und vorausschauten, fesselte, [...] nicht kleinzukriegen von uns, gleichgültig gegen Blickwechsel, während sie uns immer williger mit ihrem Anblick bediente.“<sup>27)</sup> Nicht nur der Titel schlägt demnach die Deutung als Literatur-Allegorie vor.

<sup>25)</sup> Vgl. BRIGITTE KRONAUER, Was ist Literatur?, in: Hin- und herbrausende Züge, Stuttgart 1993, S. 99–110, bes. S. 100.

<sup>26)</sup> Ebenda, S. 101.

<sup>27)</sup> Ebenda.

Neben dem arglistigen Mütterchen sitzend, erscheint der Ich-Erzählerin des zweiten Abschnitts selbst eine Lache Erbrochenes „als interessanter Gegenstand“<sup>28)</sup>. Die alte Frau hält sie vom Denken an Holunderbüsche ab, ihr kommt dafür eine dramatische Geschichte, deren Zeuge sie im Supermarkt geworden ist, in den Sinn. Zuletzt macht die Alte eine obszöne Beobachtung, den begehrlchen Blick eines vorübergehenden Mannes: „Das genügte dicke für eine Fortsetzung.“<sup>29)</sup> Die folgt dann auch im „Postskriptum“ I, II und III.

Mit ›Was ist Literatur?‹ findet sich zugleich ein bisher unentdecktes Beispiel werkinterner Intertextualität. Aufgerufen wird die Narrativierung poetologischer Fragestellungen. Zudem ist es möglich, die Einheit der beiden allegorischen Gestalten als Präfiguration Zaras aufzufassen. Das arglistige Mütterchen trägt zwar in der Erzählung nicht die Ambivalenz-Bedeutung, hat aber in ›Teufelsbrück‹ eine Entsprechung. Die ZuhörerIn der Geschichte Marias erinnert diese an ihre „alte Tante Hilde“, „so ein gutes Tantchen“ (T 361). Im Hotel jedoch verwandelt sich die Gute, „elegant plötzlich, [v]on wegen Tantchen!“ (T 363) und gibt sich ganz am Ende, ohne Sonnenbrille, als arglistige Zara zu erkennen, nun nicht mehr freundlich oder ambivalent, sondern eindeutig böswillig.

Im Zustand der Ambivalenz, der sie den Roman hindurch charakterisiert, ähnelt die verführerische, jung aussehende Zara eher dem Mädchen aus ›Was ist Literatur?‹, bei dem jeder „schnell das Wort ‚Dreizehnjährige‘ denken mußte“<sup>30)</sup>. Vor diesem Hintergrund spielt die folgende Szene im EEZ: „Gerade da ging eine circa Dreizehnjährige in hohen Plateauabsätzen schleppend an uns vorüber. Wir beäugten sie alle drei. Hob die Kleine nicht ein bisschen unverschämte die Mundwinkel zu Leo hin?“ (T 70) Um die fehlende, nur qua Intertextualität auftretende Poetologisierung des Narrativen etwas weitgehender zu interpretieren: Zu diesem frühen Zeitpunkt der Handlung befindet sich die Erzählerin Maria noch im Stande relativer Unschuld, weil ihr die poetologische, selbstreflexive und existenzielle Bedeutung Zaras noch nicht bewusst geworden ist; der Text hingegen, die Anspielung zeigt es, weiß von diesem Potenzial.

Ein weiteres Argument, neben jenen Bezügen zwischen der literaturtheoretischen Erzählung und der narrativen Poetologie des Romans ›Teufelsbrück‹, liefert der Essay ›Das Augenzwinkern der Literatur‹ aus der Sammlung ›Zweideutigkeit‹, worin Literatur diskursiv mit Ambivalenz gleichgesetzt wird: Die „Wahrheit der Kunst“ stecke „im ‚Umweg‘ der Form, im Extrem, in Ambiguität und Ambivalenz“<sup>31)</sup>. Der erste Satz liest sich wie ein Portrait Zaras oder auch – Leos: „Alles Zwielfichtige, alles Ambivalente, Doppeldeutige hat den lasziven Reiz nicht des Todgefährlichen, aber doch des leicht Fatalen“<sup>32)</sup>.

<sup>28)</sup> Ebenda, S. 102.

<sup>29)</sup> Ebenda, S. 106.

<sup>30)</sup> KRONAUER, Was ist Literatur (zit. Anm. 25), S. 99.

<sup>31)</sup> BRIGITTE KRONAUER, Ein Augenzwinkern des Jenseits. Die Zweideutigkeiten der Literatur, in: Zweideutigkeit. Essays und Skizzen, Stuttgart 2002, S. 309–318, bes. S. 318.

<sup>32)</sup> Ebenda, S. 309.

### 3. Maria: Erzählerin und Leserin, allegorische Zweitbesetzung

Bisher ging es um Zara als Personifizierung der zweideutigen Literatur. Es hat sich aber herausgestellt, dass davon der Verlauf der Handlung um Maria Fraulob und, auf metatextueller Ebene, das Erzählen eben dieser Geschichte mit berührt ist. Die Untersuchung des Tier-Altars muss dem weiter nachgehen. Davor wird die selbstreflexive Deutung anhand der Hauptfigur Maria und ihrer Relation zur zweiten Hauptfigur, Zara, fortgesetzt.

Maria Fraulob stellt beruflich Schmuckstücke her (vgl. T 19). Auch wenn sie sich selbst als „halbkünstlerisch“ (T 45) einstuft, ihre Entwürfe nach floralen Motiven (vgl. T 61) haben jenen „Stilisierungswillen“ (T 394), den sie ihrer eigenen Wohnungseinrichtung abspricht. Sie lebt in einer Gegend der Stadt, in der alle Straßen nach Tieren oder Pflanzen benannt sind (vgl. T 18). Heimisch fühlt sie sich im Botanischen Garten, bestellt Sophie und Specht dorthin (vgl. T 113f.). Die Figur wird durch dieselbe Verbindung von Kunst und Natur charakterisiert wie Zara. Als Handelnde/Erzählende beginnt sie deren Verhaltensweisen anzunehmen. Sie habe, so Maria, Specht in den Botanischen Garten *befohlen* (vgl. T 114). Zaras wiederkehrender Befehl, den ihr „Fischmaul“ schon beim Sturz im EEZ ausdrückt (vgl. T 7), lautet: „Schluß jetzt!“ (vgl. T 30, 35), Maria zitiert sie halb: „Schluß!“ (T 118)

Ansteckend ist auch die charakteristische Lautfolge Zaras: i-ü bzw. i-ö. Zu Marias Sturz spricht sie zweimal ein „Wie blöd, wie blöd“ (T 6, 7), den Termin der zweiten Einladung ins Alte Land gibt sie an mit „vier fünf, vier fünf“ (T 71), eine Mehrdeutigkeit, die ihren Gast zur Interpretation veranlasst: „Sie hatte es zweimal gesagt. Mußte ich das eine als Datum, das andere als Zeitangabe begreifen? Vier Uhr und fünf Minuten? Vier Minuten nach fünf? Zwischen vier und fünf?“ (T 74) Inspiriert durch Zaras lautlichen Code gerät Maria in die Rollen der Leserin und Dichterin: „Sinn zürnt/Licht kühlt/Witz wünscht/Sünd winkt“ (T 49f.). Die Verse fallen ihr nicht im erzählten Moment gegenüber Specht ein, erst, als die alte Dame alias Zara ihre Erzählung anhört, „drängeln sie sich ins Freie. Fiepen so aus mir heraus“ (ebenda). Der Ursprung des „i-ü“ liegt einerseits in Maria, die nach dem EEZ-Sturz immer wieder den Vogelruf „Ziküth, ziküth“ zu hören meint oder aussprechen muss (vgl. T 6, 50), andererseits: „Das Vöglein befahl aus der Tiefe ihrer [Zaras] Pupillen“ (T 9).

Schon die bisherigen Belege bedeuten mehr als nur Einfluss der einen auf die andere oder Ähnlichkeit der beiden Figuren. Tatsächlich teilt Maria genau jene Merkmale und Rollen mit Zara, auf denen man deren Deutung als Allegorie der Literatur aufbauen kann. Im letzten Drittel des Romans wendet sich Maria immer häufiger auktorial an ihre Zuhörerin Zara und versucht zugleich, die von Zara inszenierte Handlung richtig zu verstehen (vgl. T 482f.). Sie erzählt und interpretiert. In einer Szene steigern sich die Korrespondenzen bis zur potenziellen Identität: Beim dritten Besuch, bei dem auch der Tier-Altar erzählt wird, weist Zara die Gäste darauf hin, was der Graupapagei ruft. Maria hört ihren Namen, „wobei er das i wie

ein j aussprach, seine ganz persönliche Note“ (T 134). Kurz davor hat Specht Zara scherzhaft als „Frau Joanna“ (ebenda) titulierte, in Anspielung auf die Aussprache einer Serviererin im Alten Land (vgl. T 55), von der nur Maria weiß. Diese nimmt im Ruf des Papageis den j-Laut wahr, das Gemeinsame. Die Gastgeberin aber behauptet, der Vogel sage „ganz deutlich“ (T 134) ihren eigenen Namen, den sie an dieser Stelle jedoch nicht ausspricht. Heißt sie etwa auch „Mari(j)a“? Will Zara andeuten, dass zwischen ihr und der Schmuckkünstlerin mehr als eine fälschliche Gemeinsamkeit besteht, nämlich in Wahrheit gar kein Unterschied der Person, des allegorischen Sinns?

Für die poetologische Interpretation von ›Teufelsbrück‹ ist die Annäherung der Protagonistin an die Literatur-Allegorie Zara ein entscheidender Anhaltspunkt, denn die erzählte Geschichte, das Erzählen der Geschichte Maria Fraulobs nimmt dadurch eine Bedeutung an, in der das Existenzielle und das Literarische den selbstreflexiven Komplex des Romans bilden. Wie dieser im Laufe der Erzählung bis zu ihrem Ende entwickelt und aufgelöst wird, steht im Mittelpunkt der noch verbleibenden Auslegung.

#### *4. Leo: Vom zweideutigen Leben zum eindeutigen Tod*

An der fünften Figur, Leo Ribbat, lässt sich insbesondere die Entwicklung des literarisch-existenziellen Problems ablesen. An der Oberfläche sieht Maria in Leo den „eleganten Verbrecher[ ]“ (T 6), den „mondänen, mittelamerikanischen Kriminellen“ (T 7). Doch seine Attraktivität hat einen tieferen, poetologischen Grund. Die Erkennungszeichen, Leitmotive auch hier, geben das Geheimnis zunächst nicht preis. Maria fühlt sich durch Leos Blick angezogen, mit dem er sie nicht an-, sondern durch sie hindurchsieht: „Kein Touchieren, kein Widerstand“ (T 66, vgl. auch T 7, 283) Erotisch wirkt „die Kraft dieser physiognomischen Kombination“ (T 339): schmale Hüften, das Gesicht im typischen Ausdruck der Müdigkeit, der Körper in einer bestimmten Haltung: „Er lehnte, die Beine an den Fußgelenken übereinandergeschlagen, das Gesicht knochig gespannt und um die Augen faltig schlitzig, die Hände in den Hosentaschen am Türpfosten – noch einmal Leos Wappenbild“ (T 369). Sophie schreibt dem von ihr ebenso begehrten Mann eine mythologische Rolle zu. Sie erzählt die Legende von Teufelsbrück: Der Ritter Berttram begegnet dem Teufel auf einer Brücke im Flottbeker Park, den Ausgang der Geschichte belässt die Erzählerin im Uneindeutigen: „Er soll an einem Ohrfläppchen einen dunklen Flecken gehabt haben, einer von beiden, Ritter oder Teufel“ (T 130). Maria erkennt Leos Merkmal und versteht so das „zweideutige Zeichen“ (ebenda) Sophies: Ist der „Latino-Mann“ (T 11) Retter oder Verderber?

Die existenzielle Bedeutung Leos enthüllt sich Maria am Ende ihrer Affäre. Zu Beginn denkt sie so oft an ihn, „daß ich einmal anfang, den Namen auszusprechen, konnte dann aber noch rechtzeitig den Satz mit Le-ben beginnen“ (T 168). Beim vorletzten Besuch des Liebhabers drängt sich ihr der Gedanke auf: „Jetzt war [sein Gesicht] nicht mehr das Fenster zu unendlichen Freuden und verstellte mir nicht

mehr die Aussicht auf den Tod“ (T 349). Diese Erkenntnis steht in einem Prozess, in dessen Verlauf der zuvor nie restlos definierbare Reiz Leos immer weiter aufgeklärt wird. Maria formuliert ein Gesetz des Erotischen:

Ich war in der Liebe immer dann am erfolgreichsten, wenn ich etwas anderes im Kopf hatte. Zog mich genau das nicht auch bei Leo an? Ich meine, wenn mich bei der zielgerichteten Liebe etwas davon ablenkte, allzu krampfhaft zu sehnen, zu wollen, zu verlangen, erhöhte das meine Anziehungskraft sehr. (T 320)

Durch Fixierung von „Leib und Seele“ entsteht hingegen ein „schriller, hysterischer Körpertouren“ (ebenda). Unerotisch wäre demnach die Eindeutigkeit, das krampfhaftes Verlangen, wie es in Spechts Gedichten zum Ausdruck kommt. Was Leo so unwiderstehlich macht, ist seine Zweideutigkeit. Indem Sophie genau diese Qualität gegenüber Maria benennt, erreicht sie deren unheilvolle sprachliche Fixierung: „ironische Müdigkeit“, „schläfrige Kühle“, „[s]ubtile Trägheit“ (T 434f.). Leo wird letztlich eindeutig zweideutig, Maria kann Sophies „plumper“ Erklärung nur zustimmen: „Sie hatte Recht. [...] Es wirkte so, als hätte er stets gerade ein doppelt bewohntes Bett verlassen“ (T 438). Je mehr die Figur Leo Ribbat von der Zweideutigkeit in Eindeutigkeit umgeschrieben wird, desto näher rücken nicht nur das Ende der Liebesgeschichte, sondern auch der Tod Leos – er wird von Sophie erschossen – und Marias endgültiger Gang in den Schnee.

Den Übergang von der existenziellen zur poetologischen Deutung ermöglicht zum einen wiederum die Anbindung an die Schlüsselfigur Zara mit ihren allegorischen Attributen: Ambivalenz (Ritter oder Teufel?) und Ambiguität. Diese ist aufgrund ihrer literarischen Eigenschaften nicht nur für Leo attraktiv, auch Maria verliebt sich in den letzten Kapiteln geradezu in die „Flirrend-Vielfältige“: „mir dämmerte, wie sehr sie mir gefehlt hatte“ (T 331). Speziell handelt es sich aber nicht nur um Verführung durch Literatur, sondern um die Schreibweise des Romans ›Teufelsbrück‹. Während die Figur der Zara, nach Kronauers Theorie und Erzählung, als implizite Poetik des Textes verstanden werden kann, spricht ihr Liebhaber Leo eine erotische Poetologie geradewegs aus:

Ob nicht in den Romanen ein realer Gegenstand ausgewickelt würde. Er liege zunächst vor einem, verwackelt, in halb durchsichtiger Umhüllung und Irreführung. Dann im Verlauf der Lektüre [...] trete er nackt und plastisch hervor. Diese eingebildete Entkleidung bis zum prallen schieren Dastehen des Objekts [...], die gefalle ihm am meisten. (T 281)

Die in der Figurenkonstellation, z. B. in der Paarung Specht – Sophie, angelegte Selbstbezüglichkeit ›Teufelsbrücks‹ bereitet den nächsten Interpretationsschritt vor: Praktiziert der Text das literarische Prinzip Zara, funktioniert er wie die von Leo bevorzugte Art von Roman? Der erste Teil der Frage lässt sich aufgrund der bisherigen Analyse beantworten, denn ambivalent und mehrdeutig wird die Erzählung eben durch ihre Figurenkonstellation. Die Nebengestalten Specht und Sophie dienen einer paradoxen Ironisierung, die Angleichung der Erzählerin Maria an die zentrale Zara sorgt dafür, dass aus den Merkmalen der Literatur-Allegorie Eigenschaften des Textes werden, insbesondere der literarische Anspielungsreichtum, eine spätroman-

tisch ausgerichtete Intertextualität. Die Probe auf Leos Poetologie erfordert dagegen zusätzliche Überlegungen, und zwar zum „Verlauf der Lektüre“ von ›Teufelsbrück‹. An Leo zeigt sich deutlicher als an den übrigen Figuren eine bestimmte Entwicklung: von der Zweideutigkeit zur Eindeutigkeit. Es ist möglich, genau diese allmähliche Verschiebung als Folie auf den von Leo beschriebenen erotisch-poetologischen Vorgang zu legen: von der „verwackelten“, nur „halb durchsichtigen“ Ansicht über das zunehmend „nackte“, „plastische“ Hervortreten „bis zum prallen schieren Dastehen des Objekts“. Was in Kronauers Roman nach und nach enthüllt wird, ist allerdings kein Körper, nicht die Liebe, sondern der Tod der Hauptfigur.

Dass der tödliche Ausgang der Geschichte intertextuell vermittelt wird, wurde gezeigt. Mythologisches Potenzial hat Marias Fahrt mit der Fähre<sup>33)</sup> ans „jenseitige[] Ufer[]“ (T 20) der Elbe, wobei auch das diesseitige Hans-Leip-Ufer, genannt „Teufelsbrück“, an einem Abend zu Beginn der erzählten Zeit mit den „Dämmerfiguren“ der „Schattenwelt“ (T 20) bevölkert ist. Dies enthält schon den Hinweis, auf welche zweifache Eindeutigkeit der Text zulaufen wird. Nach ihrer ersten Rückkehr aus dem Alten Land erinnert sich Maria kaum noch, in welchem Stockwerk sie wohnt, klingelt bei sich selbst und ist „fassungslos“ (T 46), als ein Nachbar sie völlig übersieht. Man könnte annehmen, sie sei, für die Lebenden unsichtbar, aus dem Totenreich wiedergekehrt. Doch löst sich diese Möglichkeit in einem gewöhnlichen Grund auf: Der Nachbar hat seine Brille vergessen.

Nicht jede der Todesanspielungen ist zum Zeitpunkt ihres Auftretens als solche zu identifizieren. Ein Beispiel dafür gibt die Episode vor dem zweiten Besuch bei Zara, in der Maria sich zwischen den weiß blühenden Apfelbäumen im Alten Land verirrt: „Weiße ringsum, wollige Weiße, nicht in Schneebergen, in der Ebene“ (T 77). Maria fühlt sich an einen „Friedhof“ (T 78) erinnert und spürt den „Sog, sich hineinzustürzen in die lichte Waagerechte, in eine milchige Künstlichkeit und Totenstille“ (ebenda). Es sind also Todesanzeichen vorhanden, obwohl der Vorverweis auf den Selbstmord im Schnee, den vorhergehenden Irrlauf im Gebirge (vgl. T 359ff.) erst im Nachhinein erkannt werden kann.<sup>34)</sup> Die Reihe der Weiß-Erlebnisse<sup>35)</sup> beginnt mit der Tischdekoration beim ersten Besuch, „ein Tisch in Hochgebirgsweiß“ (T 35), eine „Winterlandschaft“ (ebenda), laut Zara dem letzten Anblick eines Sterbenden gleich (vgl. T 37). Beim Betrachten jener Landschaft unterläuft Maria ein Versprecher, der eine metaliterarische Bedeutungsebene aufreißt:

<sup>33)</sup> Zara lädt die Fährfahrt mit Bedeutung auf: „Ich müsse allerdings – sie sah auf die Fliesen, biß sich auf die Lippen – über die Elbe und ich solle – wieder die Pause – unbedingt mit dem Schiff kommen“ (T 9). Konterkariert wird diese mythologische Ebene durch den lapidaren Nachsatz: „Normaler HVV-Betrieb [= Hamburger Verkehrsverbund]“ (ebenda).

<sup>34)</sup> Das geht bis zu der Einbildung „etwas riefte, lockte oder umgekehrt, käme aus dem Vagen auf mich zu, würde eine Figur, hier zweifellos etwas Weißhaariges“ (T 78), welche die Begegnung mit dem fatalen Tantchen (= Zara) vorwegnimmt (T 361).

<sup>35)</sup> Für die Ambivalenz und Doppeldeutigkeit der Farbe Weiß stehen die zwei weißen Häuser, das eine Zaras und Leos Domizil, das andere leer stehend, an einer Stelle durch ein Missverständnis verwechselt (vgl. T 54). „Die fälschliche, die Zwillingsvilla [...] leuchtete schneelig oder auch geisterhaft, jedenfalls renoviert, mit *toten* [A.G.] Fensteraugen“ (T 133).

Sie sieht Objekte auf der „unbeschrifteten, ich meine, unbefleckten Tischebene“ (T 37). Auch dies greift das Schneekapitel auf. Die im Gebirge auftauchende alte Dame erscheint als „kleiner Buchstabe, das o auf einem Blatt Papier krabbelnd“ (T 361). Die autoreflexive Farbe ist ambivalent codiert: Sie bezeichnet neben der tödlichen Bedrohung auch Verklärung durch Liebe: Die Paarung der Feenseeschwalben, die ein „noch gleißenderes Weiß“ (T 97) hervorbrechen lässt, deutet auf die weißen Blüten der Liebesnächte in Holunderburg voraus (vgl. T 240).

Darüber hinaus wird in der Holunderburg-Szene jener weiße Punkt von Eindeutigkeit gesetzt, der Marias Todtraurigkeit psychologisch begründet: „Wir, ein Mann, ein kleines Kind und ich, fuhren, noch für sehr kurze Zeit alle drei lebendig [...] unter der Blütengischt dahin“ (T 243). Die verdrängte Erinnerung an den Autounfall, bei dem Mann und Tochter ums Leben gekommen sind, weckt erstmalig mit ihrem „taktlosen, grausamen, schneidenden Fragen“ (T 117f.) die schwarze Sophie: „Und Sie, Maria, seit jeher allein?“ (ebenda).

Verstehen Sie mich nicht falsch. Ich sterbe weiß Gott nicht, wenn ich dieses Unglück meines Lebens nach Jahren erwähne, aber ich habe mich entschlossen, anstatt ununterbrochen davon zu reden, es niemals zu tun. Man hatte mich bezwungen, gezwungen, wollte ich sagen, aus reiner Konvention mir die Mitteilung entrisen. Es geht mir hier nicht, Verzeihung, es handelt sich hier also nicht um Kummer, ach was, sondern um Erbitterung. (T 118)

In dieser Erbitterung schneidet sich Maria die Hand und denkt daran, dass sie nach dem Tod ihrer Familie „fast verhungert [wäre], weil ich das Haus nicht verlassen wollte“ (T 126). Ihre engste Vertraute, eine alte Rentnerin, stirbt gegen Ende der Affäre mit Leo. Sie hielt „mit den Totenfingern mein bekümmertes Gesicht“ (T 386). Maria liebt die „Zwiespältigkeit“ des Todes im Gesicht der Greisin, „das doch dieser Landschaft hier ähnelte in ihrer bedrohlichen, lodernen Weiße“ (ebenda). Die Todeszeichen, von Anfang an präsent, verdichten sich, je weiter die Erzählung fortschreitet, elliptisch kreisend um Zara einerseits und Marias großen Verlust andererseits. Sie reichen von ersten Fingerzeigen<sup>36</sup>) bis zu Spechts Listen von Selbstmördern (vgl. T 307f.) und Suizidgründen (vgl. T 328). Die Schuldgefühle wegen Spechts suizidaler Depression (vgl. T 403), der Schock nach dem Mord an Leo sind Auslöser für Marias Entschluss zur Selbsttötung, lebensmüde ist sie akut nach dem Tod ihrer Familie, latent seit der „traurige[n] Stimmung“ (T 379) vor dem Sturz im EEZ.

### III.

#### *Die Altar-Erzählung: zweideutige Präfiguration*

Misst man ›Teufelsbrück‹ an dem Begriff des Literarischen, der ihm durch seine poetologische Figurenkonstellation eingeschrieben ist, dann gefährdet die zunehmend eindeutige Todesthematik die zweideutig-erotische Erzählweise. Bevor dies

<sup>36</sup>) „Schon rief der Papagei: ‚Addio!‘, und Leo sagte, ich solle nur genau hinhören, nachträglich. Ach, da merkte ich es. Das Wort lautete: ‚Maria!‘“ (T 99).

bis in die letzte Konsequenz des Romans verfolgt werden soll, zeigt eine Interpretation der Altar-Erzählung die dadurch bestimmte Textstruktur auf: die Folge der Präfigurationen.

„30 Seiten beispiellos gewagte und geglückte Prosa“<sup>37)</sup>, lobt Baumgart in Anspielung auf Manns ›Tod in Venedig‹ den größeren Abschnitt, der hier analysiert statt bewertet werden soll. Zara Johanna Zoern erzählt ihren Zuhörern – Specht, Maria, Sophie – Geschichten zu insgesamt sieben von ihr so genannten „Altar“-Bildern (vgl. T 141). Diese entsprechen biblischen, christlichen Vorlagen, werden aber durch die Übertragung auf Tiergestalten verfremdet. Zara beginnt mit einer unorthodoxen Figur, der Legende vom heiligen Christophorus bzw. vom Riesengorilla, der ein immer schwerer werdendes Zebu-Kalb über den Fluss trägt (vgl. T 136ff.). Es folgen ein Bär (= Petrus), den das erwachsene Zebu übers Wasser gehen lässt (vgl. 141ff.), die Fußsalbung des Zebus (vgl. T 146 ff.) durch eine junge Katze (= Maria, Schwester Marthas und des Lazarus), viertens das Zebu selbst, einer Giraffe (= Lieblingsjünger Johannes) die Füße waschend (vgl. T 150ff.), fünftens gibt der eifersüchtige Windhund dem Zebu den Judaskuss (vgl. T 157ff.), sechstens verweigert sich das Zebu der Berührung der „Hirschkuh Maria aus Magdala“ (T 160). Das letzte Bild auf der Rückseite des Altars zeigt den Weltenrichter mit den Augen „eines riesigen Uhus“ (T 164). Die rechts davon liegenden Tafeln stellen die Guten dar (die beiden Marias, Christophorus), die links gelegenen die Bösen, so erläutert es Zara, die zudem immer wieder Querverweise zwischen den Bildern herstellt (vgl. T 150, 165), bei der abschließenden Gruppierung: „Ewiger Absturz gestoppt durch beschwichtigendes Flügelfächeln von den Seitenbildern. Jedem steht frei, hier aufzuklappen und zuzuschlagen, was er will“ (T 166).

Die Tiergestalten sind nicht die einzige Abweichung vom biblischen Handlungs- und Figurenmuster: Verfremdend wirkt ebenso die starke Psychologisierung durch die Erzählerin, die etwa den Petrus-Bären oder die Katze Maria aus der Innensicht zeigt und zudem die zentralen Episoden durch Vorgeschichten und Nachläufe anreichert. Erst durch diese narrative Bearbeitung des Prätextes entsteht eine Struktur aus drei Verweisebenen: die profane (Tier-Geschichten), die heilige (Bibel) und schließlich die selbstreferenzielle. Letztere bildet sich dadurch heraus, dass Zaras Erzählungen eine Reihe von Korrespondenzen mit Figurenkonstellation und Szenen des Romans ›Teufelsbrück‹ aufweisen. Realisiert wird diese Interpretationsmöglichkeit explizit durch Kommentare der Erzählerin/Rezipientin Maria: Sie glaubt in Zaras psychologischem Portrait der unwiderstehlichen Giraffe jemanden zu erkennen. „Meinte sie Leo [...]?“ (T 152) Im Falle der Hirschkuh interpretiert Maria wiederum ein vermeintlich eindeutiges Zeichen Zaras: „als sie vom Lebensende der Hirschkuh sprach, ahmte sie deren Ausstrecken der Arme nach und fixierte dabei so deutlich Sophie, daß zumindest mir klar war: Sie parodiert [...] unsere Persephone“ (T 164). Szenische Ähnlichkeiten bestehen zwischen der Überfahrt ins Alte Land und den Überquerungen von Wasser durch den Gorilla

<sup>37)</sup> BAUMGART, Hinüber ins Alte Land (zit. Anm. 8).



und den Bären, weiterhin zwischen der Fußsalbung und Zaras Schönheitsritual mit Maria in der Rolle der bewundernden Zuschauerin (vgl. T 38ff.), ähnlich der kindlichen Katze.<sup>38)</sup> Jene Episoden verwiesen dann auch auf Zara als das Zebu, die Bewunderte, die Über-das-Wasser-Lockende (vgl. T 144). Für die Rolle des Windhundes, des Verräters kommt nur eine eifersüchtige Figur in Frage: Sophie, Specht? Welche Szene allerdings den Judas-Kuss darstellen soll, durch den das Zebu dem Tod ausgeliefert wird, kann an diesem Punkt der Erzählung ›Teufelsbrück‹ noch nicht entschlüsselt werden, weder von Maria und den anderen Zuhörern noch vom Leser des Romans.

Dass die Altar-Narrative uneindeutig bleiben, hat zwei Gründe. Einmal lassen sich für die drei letzten Bilder (Judas-Kuss, Berührungsversuch, Jüngstes Gericht) keine Entsprechungen innerhalb des bis dahin erzählten Geschehens ausmachen, womit die Andeutung einhergeht, es könnten noch solche folgen. Der andere Grund ist die Mehrdeutigkeit der Rollenbesetzung. So gibt es, wie bemerkt, zwei eifersüchtige Windhunde. Könnte nicht der Gorilla sowohl Maria sein, die Zara über das Wasser folgt, als auch Specht, der mit Maria und Sophie ins Alte Land fährt? Bei den ersten zwei Geschichten spricht Zara den Küster an (vgl. T 139), der auch dem unbeholfenen Bären gleicht, wodurch Maria das Zebu wäre, das es ihm angetan hat. Ein kleines Moment bricht die Eindeutigkeit der Giraffe auf: Johannes wird, der Legende nach, zum Evangelisten und diese Rolle des Schreibenden teilt er nun nicht mit Leo, sondern mit Maria! Sie ist Zaras Lieblingsjüngerin, in der erwähnten Ankleideszene ebenso wie auf dem Gesellschaftsabend, wo die Gastgeberin ihr Klatschgeschichten zuflüstert. Das Zebu als begehrte Gestalt, die sich nicht berühren lässt, wird zwar auch von Zara und Maria, am naheliegendsten jedoch von Leo verkörpert.

Wichtig ist, festzuhalten, dass die Identifikation der Romanfiguren mit den Bibel- bzw. Tiergeschichten bei dieser ersten Erzählung noch offen gehalten wird. Dennoch sind dem Altar Zaras Informationen über den zumindest möglichen Fortgang der Handlung und die Bedeutung der Figuren zu entnehmen. Erneut ergibt sich eine Funktionsgleichheit zwischen Maria und Zara, die beide den Part des Zebus übernehmen. Schwerer wiegt aber, dass alle Geschichten tödlich enden und dass in jedem Falle Maria als Hauptfigur einsetzbar ist. Allein der Verrat und der Selbstmord des Judas scheinen nichts mit ihr zu tun zu haben – diese verräterische Identifikation kann erst sehr spät im Text vorgenommen werden, in der Szene, in der Maria zur Zeugin von Sophies Mord an Leo wird und nicht eingreift (vgl. T 463f.). Im Vordergrund steht zwar Sophie als zurückgewiesene Hirschkuh<sup>39)</sup> und sich selbst richtender Windhund, doch wird sie andererseits zur lediglich ausführenden Häscherin, die weiß, dass Maria und Zara sie beobachten:

<sup>38)</sup> Maria erinnert sich daran, dass sie als Kind so ihrer Mutter zugesehen hat (vgl. T 39).

<sup>39)</sup> „Gut!“ sagte die Entbrannte und Zurückgewiesene mit der dunkelsten Stimme, die ich je von ihr gehört hatte, ‚Guut‘. Es war der klagende Rinderschrei, [...] ein lang gezogenes ‚Muuuh‘ als Ausdruck ihres Jammers und doch ein knallendes ‚t‘ am Ende“ (T 462).

„Und noch einmal kam mir der Verdacht, sie, Sophie, schiele zu beiden Türspalten und vermutlichen Beobachterposten. Es war fast ein [...] beifallheischer Blick.“ Innerhalb der tödlich eindeutigen Judas-Szene gibt es Zweideutigkeiten: zwischen den Rollen Sophies, den Türen/Beobachtern, im „vermutlich“. Die Eindeutigkeit erhält einen letzten Aufschub, bis Maria ihre passive Schuld nicht mehr erträgt und sich das Leben nimmt. Im Nachhinein wird die Vorausdeutung des Altars unzweideutig zu Marias Tod im Gebirge: „Heulend, gebirgsartig fiel es aus allen Richtungen über ihn her, um ihn zu erschlagen und mit Spalten zu verschlingen. Judas musste fliehen. Also ging er und erhängte sich, damit ihn der Anblick verließ“ (T 159).

Nach diesem weiteren Vorgriff auf den Schluss von ›Teufelsbrück‹ ist noch einmal auf die Ambiguität der Altar-Geschichten zurückzukommen. Sie liegt auch in der Anordnung der genannten drei Verweisebenen, wobei Bibel und Tier-Erzählung als zweideutiger Kommentar der selbstreferenziellen Ebene lesbar werden: Wie wird es aus- und weitergehen mit Maria Fraulob und den anderen Figuren? Heilig oder banal? Ein von Maria als ironisch aufgefasstes Signal gibt Zara, denn die hat „einen Strauß Rosen hingestellt, unanfechtbares Symbol der Passion“ (T 140). Vom Ende her werden sämtliche Zeichen des Textes die Bedeutung einer Passionsgeschichte der Hauptfigur annehmen. Dass vorerst die literarische Ambiguität gewahrt bleibt, verdankt sich der Erzählweise Zaras, aber auch den Deutungen ihrer Zuhörerin Maria, allegorisch gesprochen: der Literatur und ihrer Interpretation, deren konkrete Figuren in ›Teufelsbrück‹ immer wieder die Rollen tauschen. Dazu spekuliert die Erzählerin, nicht des Altars: „Redete Zara? Dösten wir bloß aufgrund von Stichwörtern und jeder anders?“ (T 149). Poetologisch-narrativ dekonstruiert der Roman in solchen Verwechslungen und Reflexionen die Dichotomie von Text und Interpretation.

Die Altar-Erzählung tritt noch ein zweites Mal auf, bevor sie sich – die Dreizahl – in der Haupthandlung erfüllt. Im Verlauf der am vierten Abend erzählten Party nehmen die Gäste nach und nach die Positionen der Altar-Bilder ein: Eine Greisin wankt unter dem Gewicht eines Säuglings (vgl. T 212), auf der Terrasse zwingt ein Mann eine Frau gewaltsam zum Kuss (vgl. T 216), ein korpulenter Mann durchquert betrunken den Raum, ein anderer geht dem „ertrinkenden Herrn“ (T 219) entgegen, ein ehemaliges Fußmodel kniet vor einem jungen Mädchen und hilft ihr in den Schuh (vgl. T 223), eine betrunkene Frau streckt einer nüchternen die Hände entgegen (vgl. T 227), Zara geht vor dem Fußmodel in die Knie und hält deren entstellte Füße (vgl. T 231); gegen Ende des Abends erscheint ein Geschwisterpaar, (vgl. T 233), Maria hört kurz davor eine Unterhaltung über „[g]ut und schlecht“, [g]ute und schlechte Menschen“ (T 232), die beiden Jugendlichen treten als Richter auf (vgl. T 235). Die Reihenfolge weicht von Zaras Version ab, außer im Anfangs- (Christophorus/Gorilla/Greisin) und im Endpunkt (Jüngstes Gericht/Eule/Geschwisterpaar).

Der Bezug auf den Altar ist dadurch überdeutlich, dass sich das Geschehen in der Wahrnehmung des „Publikum[s]“ (T 213) – Maria wechselt plötzlich in die Wir-

Perspektive – verlangsamt, bis zum Standbild: „Wir wurden arretiert und eingeschlossen von einer Art vollkommen durchsichtiger Sülze. Auch unsere Augen, die sich alles einprägen wollten, waren fixiert in ihrer Position“ (ebenda). Still gestellt wird nicht nur die Handlung, auch der deutende Blick. In Mann und Frau auf der Terrasse sieht Maria „das versteinerte Paar als Gartenplastik“ (T 216), angesichts des Betrunkenen heißt es: „Auch wir anderen gerieten in eine Verzögerung, ja, das am ehesten, eine Dehnung. Wir stockten einige Augenblicke mit unserem Leben“ (T 220). Der Moment der Schuhanprobe ist „in Bernstein eingeschlossen“ (T 223), ein „mitten ins Zimmer gestellte[s] Bild“ (T 224). Ein Effekt wie „in Zeitlupe“ (T 227) stellt sich ein beim Anblick der betrunkenen Frau, die richtenden Geschwister verursachen „[ü]bertriebene[n] Stillstand“ (T 235): „Wir alle unterlagen dieser Beschwörung und Versteinierung“ (ebenda). So wird der Stillstand des Erzählten mit Eindeutigkeit in Verbindung gebracht, denn aufgrund der geschilderten Wirkung verweisen die Party-Szenen eindeutig auf die Altar-Bilder. Sogar der Rosenstrauß als Auftakt wird wiederholt (vgl. T 193)! „Hat ihnen vorhin meine Scharade in sieben Bildern gefallen, ungebildetes Kind?“, fragt Zara schließlich Maria, als alle Gäste nach Hause gehen.

Zugleich erschließt die Struktur der drei Verweisebenen neue wie alte Ambivalenzen: Obwohl die Akteure der Szenen als betont banal dargestellt werden (= Tiergestalten), ist der tödliche Ernst der Passion als Deutungsebene doch vorhanden. In welches Licht rückt die Ebene der Selbstreferenz? Das hängt davon ab, ob man die Dreiheit simultan oder im zeitlichen Nacheinander liest. In der Gleichzeitigkeit bleibt sie ambivalent, in der Abfolge kann nach der Aktualisierung des Banalen nur noch die tödlich endende Leidensgeschichte kommen. Was an der Figur Leos erstmals aufgewiesen wurde, bestätigt sich: Der Roman tendiert in seinem Verlauf immer stärker zur Eindeutigkeit, eine entsprechende Steigerung vom ersten zum zweiten Vorkommen des Altars wurde erkennbar. Am Ende der drei Erzählungen (Altar-Bilder, Party-Szenen, ›Teufelsbrück‹) steht jeweils das Jüngste Gericht, „das große Entweder-Oder“: „Es triumphiert nicht länger der Übergang, das Verschwimmen und Betasten, es siegen die Dämonen des Guten und Bösen“ (T 165). Gut oder Böse? Die Jugend als Richter erstarrt „mit sowohl klagend und wie auch [sic] erhobenen Armen“ (T 235). Eindeutig urteilt erst das Allerjüngste Gericht auf den letzten Seiten des Textes. Was dies für die poetologische Schlussgebung bedeutet, wird zu interpretieren sein.

#### IV.

##### *Poetologischer Schluss: Aporie*

Das Problem, das gemäß dieser Interpretation die Bedeutung und den literaturgeschichtlichen Ort von Brigitte Kronauers Roman ausmacht, lässt sich in ein Experiment umformulieren: Was geschieht, wenn postmodern eine Geschichte erzählt wird, bei der es um die Existenzfragen von Leben, Liebe und Tod geht? Seine

Antwort richtet der Text nach einer narrativ umgesetzten Theorie des Literarischen: Literatur als Zweideutigkeit bzw. -wertigkeit. Im Rückgriff auf die Behandlung der Intertextualität kann man nun hervorheben, dass es tatsächlich postmoderne Bedingungen sind, unter denen jenes Experiment durchgeführt wird. Zu Beginn der Erzählung beobachtet Maria eine alte Frau:

so krumm, dass sie nur noch den Boden ansehen konnte. Sie ist wahrscheinlich von der Last der gesamten und immer noch anwachsenden Literatur so elend verbogen, dachte ich spaßeshalber. Könnte man ihr die Last abnehmen, all diese Tonnen von Romanen und Geschichten: Wie eine junge Palme würde sie in die Senkrechte schnellen. (T 15)

›Teufelsbrück‹ macht es sich nicht so einfach wie seine Protagonistin, der Text wirft die Last der schon geschriebenen Literatur keineswegs ab, sondern versucht, sie erzählerisch so zu handhaben, dass die literarisch unabdingbare Zweideutigkeit nicht in Eindeutigkeit umschlägt. Wie die Figurenkonstellation gezeigt hat, treibt er dies bis in die Paradoxie. Praktiziert und personifiziert wird eine solch uneindeutige, ironisch-erotische Erzählweise durch die Zentralgestalt Zara Johanna Zoern. Sie entwirft den Bilder-Altar, inszeniert dessen Nachstellung auf dem Gesellschaftsabend, lässt sogar die Kenntnis der gesamten Roman-Handlung durchblicken. Zara nimmt es außerdem mit dem Prätext schlechthin auf, der Bibel. Es gelingt ihr, mit narrativen Mitteln trotz der eindeutigen Heiligen Schrift die Zweideutigkeit des Erzählten, des Erzählens herzustellen. Doch die damit einsetzende Reihe von Präfigurationen<sup>40)</sup> samt der unvollständig ausgedeuteten spätromantischen Intertextualität und ihrer existenziellen Thematik erweisen sich als zu große Last für den Roman: Er erreicht den Endpunkt der Eindeutigkeit. Eben diesen gilt es abschließend zu bestimmen.

Genauer betrachtet treffen sich zwei Punkte in einem: der Selbstmord der Erzählerin/Protagonistin und die enthüllte Identität ihrer Zuhörerin Zara. Am neunten Abend erkennt die Zeichen lesende Maria ihr Gegenüber: „Wir können so tun, als wären sie es, oder auch, als wären Sie es nicht. Das ist das Schöne, in solchen Einzelheiten verraten Sie sich“ (T 478). Somit wird die Zweideutigkeit zum eindeutigen Kennzeichen Zaras und gleichzeitig deren Identität noch in der Schwebe gehalten. Jene vorläufig geltende Paradoxie gibt Maria den Anstoß, die Bedeutung ihrer Geschichte bis ins Einzelne festzuschreiben, um somit zu beweisen, „dass ich alles verstanden habe, ihre Winke und Hinweise“ (T 483). Es findet ein weiteres Mal die Schlüsseloperation des gesamten Romans statt: Übertragung der poetologischen Figurenkonstellation auf die Selbstreferenzialität des Textes, wobei die Paarung Maria – Zara die Vermittlungsfunktion übernimmt.

Im vorletzten Kapitel findet sich eine Beschreibung, die auf die existenzielle Bedrohung der Hauptfigur wie auch auf die Anhäufung der eindeutigen „Winke

<sup>40)</sup> Postmodern sind nicht nur Themen und Motive literarisch vorgeprägt, sondern auch die verwendeten Erzähltechniken: Präfiguration kennzeichnet den Roman der Romantik, ›Teufelsbrück‹ nähert sich in seiner Potenzierung von Prätexten der romantischen Ironie. Vorbild der Leitmotivtechnik ist, wie bereits bemerkt, das intertextuell präsente Werk Thomas Manns.

und Hinweise“ bezogen werden kann: die Staumauer des Kraftwerks von Kaprun. Mit der Passion Marias ist dieses vorausdeutende Narrativ dadurch verbunden, dass es auf ihren verstorbenen Mann zurückgeht: „Mein Ingenieur, der erste und einzige, hatte mir alles erklärt.“<sup>41)</sup> (T 451) In der psychologischen Lesart wäre es die aufgestaute und verdrängte Trauer, deren Druck Maria nach dem Dambruch ertrinken lässt wie die Ratten von Kaprun (vgl. T 453). Dass es sich bei diesem „Wunderwerk der Ingenieurskunst“ (T 446) um eine implizite Poetik des Romans ›Teufelsbrück‹ handeln könnte, liegt in den Reflexionen Marias über die Konstruiertheit des Bauwerks und seine ästhetische Wirkung (vgl. T 447). Folgt man jener selbstbezüglichen Lesart, dann korrespondiert die tödliche Wucht der losgelassenen Wasser dem finalen Deutungsschub, den die Identifizierung Zaras bei der Erzählerin auslöst und mit der sie der konstruierten, lang aufgebauten Zweideutigkeit des Textes den Garaus macht. Maria ist, wie der Roman, reif für die Enthüllung. „„Schluß jetzt!““ (T 502), spricht Zara und nimmt bald darauf ihre Sonnenbrille ab: „Aus weit geöffneten Augen Befehl zum Aufbruch in die offenstehende, eisige Nacht“ (T 504). Es wartet der Tod durch Erfrieren, über den die aus Eulenaugen Verurteilte schon nachgedacht hat (vgl. T 481), der ihr zeichenhaft vorbestimmt ist durch den Hang zum Erröten (vgl. T 336), die in der Kindheit von „chronischen Frostbeulen“ (T 246) verkrüppelten Füße. „Leben, ade“ (T 504).

Mit ihren letzten Worten ergeht sich Maria in einem Schwall literarischer Anspielungen: auf Märchen (Rotkäppchen, Aschenputtel), Hoffmanns ›Goldenen Topf‹ („Hinaus auf den gefleckten Weg? Der streckt und schlängelt sich“ T 504) und natürlich auf ›Teufelsbrück‹ selbst: „weißer Leib, sein Mantel klafft“ (ebenda) zitiert die zitierende Zara, der Duft nach „gebratener Wurst“ (T 504) den romantisch zitierenden Specht. Das literarische Zitat in Potenz fällt zusammen mit der überwältigenden Eindeutigkeit am Ende des Romans. Was heißt dies für den Ausgang des Experiments? Wie beantwortet der Text seine poetologische Fragestellung? Mit einer Aporie: Ja, es ist möglich, in einer postmodern gesteigerten Intertextualität die existenzielle Geschichte von Liebe und Tod zu erzählen, aber nur um den höchsten Preis – Selbstaufhebung der Literatur. Es stirbt nicht allein die Erzählerin; durch ihre enthüllte Identität, durch Böswilligkeit verliert Zara genau jene Attribute, die sie, auch im Sinne von Kronauers theoretischen Schriften, zur Allegorie des Literarischen erhoben haben: Ambiguität, Ambivalenz.<sup>42)</sup> Demnach wäre die Literatur in ihren ernsthaften Absichten verdammt, in ihrer ironischen Haltung gefährdet. Das narrativ verhandelte Problem wird auf seine Unlösbarkeit zugespitzt.

<sup>41)</sup> Man erfährt nun erst den Beruf des Ehemannes, wodurch Marias Nacht mit dem Ingenieur einen nachträglichen Subtext erhält, den diese nicht ungedeutet lassen kann (vgl. T 483).

<sup>42)</sup> Die Lösung, „Maria (= der Roman ›Teufelsbrück‹) ist tot, Zara (= die Literatur) überlebt“ muss als allzu schlichte allegorische Deutung abgewiesen werden. Mit der hier vertretenen These einer Aporie kommen dagegen die ausgiebig analysierten komplexen Strukturen des Textes zur Geltung.

Und doch kann man fragen, ob nicht eine kleine Zweideutigkeit, noch nach der letzten Eindeutigkeit, die Möglichkeit der Literatur wieder eröffnet. Marias Abschiedszeilen nehmen lyrische Form an: „Wie’s singt und ruft, ich fürcht mich nicht, wie süß mich’s zieht: Zizirü, zuküth, ziküth, wie süß, wie süß, zirü –“ (T 505). Trotz der Überfülle bestimmter Bedeutsamkeit am Ende ereignet sich hierin nochmals ein Umschlag ins Zweideutige: Entweder endet das Erzählen in der Sinnfülle der Poesie oder im anderen Extrem des Nonsens, der nicht-bedeutenden Laute, „zirü“. Angesichts dieser ambivalenten Gleichzeitigkeit und obwohl die Erzählung wie das Leben der Erzählerin aufhört, setzen die allerletzten zwei Zeichen des Romans ein Signal der Ambiguität: „–“.