

Yvonne Delhey

LISA LIEBICH IN EXOTISCHER UMGEBUNG - ZUM HEIMATBEGRIFF IM WERK VON MARLENE STREERUWITZ

For today's Austrians, citizens of a national country whose borders and population have changed with each turn in modern European history, there ought to be something ghostly in feeling at home.¹

In seinen weniger bekannten, darum nicht uninteressanteren Essays zur österreichischen Literatur, die unter dem bezeichnenden Titel *Unheimliche Heimat* erschienen, bemerkt der inzwischen verstorbene britisch-deutsche Schriftsteller W.G. Sebald (1944-2001), dass sich

[...] die Auffassung vertreten [liebe], daß die Beschäftigung mit der Heimat über alle historischen Einbrüche hinweg geradezu eine der charakteristischen Konstanten der ansonsten schwer definierbaren österreichischen Literatur ausmacht.²

Es seien diese „historischen Einbrüche“, das Insistieren auf ihnen, die die österreichische Literatur bis in die Gegenwart bestimmen. Sebald jedenfalls, der neben seiner Arbeit als Schriftsteller an der University of East Anglia in Norwich Neuere Deutsche Literatur lehrte und als Kenner der österreichischen Literatur gelten darf, sucht den Grund in der besonderen, vielfach traumatischen Entwicklung, die Österreich von dem weit ausgedehnten Habsburger-Imperium zur diminutiven Alpenrepublik und von dieser über den Ständestaat und den ‚Anschluss‘ an das unselige Großdeutschland bis zur Neubegründung in den Nachkriegsjahren durchlaufen hat.³ Daraus resultiere eine besondere Aufmerksamkeit für Themen, die Sebald „mit Begriffen wie Heimat, Provinz, Grenzland, Ausland, Fremde und Exil“⁴ beschreibt.

Vielleicht haben wir es dieser Präokkupation mit dem Thema Heimat zu verdanken, dass in der österreichischen Literatur die Hei-

1 W.G. Sebald in einem Interview mit dem Literaturkritiker und Schriftsteller Michaël Zeeman für den niederländischen Fernsehsender VPRO in der Sendung *Kamer met Uitzicht*, ausgestrahlt am 12. Juli 1998.

2 Sebald 1991: 11.

3 Ebenda.

4 Ebenda.

matliteratur, spezifischer noch, der Heimatroman seit dem 19. Jahrhundert eine solche Verbreitung fand, dass er zu einem der bestimmenden Faktoren in ihrer weiteren Entwicklung wurde. Der damalige Erfolg des Heimatromans – man denke an Bücher wie *Schloß Hubertus* (1895) oder das *Das Schweigen im Walde* (1899) von Ludwig Ganghofer –, lässt sich zweifelsohne als Reaktion auf die Industrialisierung und zunehmende Mobilität verstehen. Angelegt im eng umgrenzten Raum des Dorfes wurden mit ihm ‚Heimat‘ und ‚Natur‘ Wertbegriffe, in denen antimodernistische Sentimente ihren Ausdruck fanden. Heimat als „Residuum“, so nennt es Friedrich Fürstenberg in dem von Konrad Polheim herausgegebenen Sammelband *Wesen und Wandel der Heimatliteratur*; Heimat als das, „was im ständigen Wandel bleibt“.⁵ Auch wenn dabei zunächst der ländliche Lebensraum, das Dorf und seine Umgebung den Hintergrund der Erzählung bildeten, sollte man mit der Festlegung auf den ländlich-agrarischen Raum als bestimmendes Merkmal der Gattung, wie Andrea Kunne es in ihrer Studie *Heimat im Roman: Last oder Lust?* getan hat, dennoch vorsichtig sein.⁶ Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, lässt sich die literarische Besonderheit kaum noch aus der Tatsache erklären, dass Österreich ein Land in den Bergen ist. Kunne reflektiert in ihrer Darstellung der historischen Entwicklung der Gattung den durch die nationalsozialistische Ideologisierung verursachten Bruch in der Tradierung, der in der Anti-Heimatliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg seinen entschiedensten Ausdruck fand. Die Thematisierung der politischen Dimension bleibt durch den Verweis auf die geografische Besonderheit Österreichs jedoch eher unberücksichtigt. Sicher ist es schwierig, das Thema innerhalb literarischer Kategorisierungsversuche ausreichend zu erörtern. Dennoch sollte nicht vergessen werden, dass die politischen, sozialen und kulturellen Umstände zweifellos eine ebenso wichtige Rolle spielen wie die schon genannten „historischen Einbrüche“, auf die Sebald verwies.

Zuzustimmen ist Andrea Kunes Feststellung, dass es in der Heimatliteratur zum einen um die Darstellung erfahrener und selbst vorstellbarer Realität und zum anderen um den Identifikationsraum ‚Heimat‘ geht. Heimat lässt sich nicht nur räumlich, sondern auch sozial bestimmen: als abgegrenzter Erkenntnis- und Handlungsraum,

5 Fürstenberg 1989: 196.

6 Kunne 1991. Dort findet sich auch eine umfassende Darstellung zum Stand der Forschung zur Heimatliteratur.

der der Denk- und Gedächtniskapazität des Menschen einen festen Bezugsrahmen setzt. Einen wichtigen Impuls für die hier vorgenommene Analyse des Heimatbegriffs im Werk Marlene Streeruwitz' lieferte Andrea Kunnes Versuch, die in der Literaturwissenschaft oft beschriebene Dichotomie zwischen Heimat- und Anti-Heimatroman aufzuheben.⁷ Kunne will mittels semantischer und formaler Analyse die Transformationen der Gattung beschreiben und damit „zwischen gesellschaftskritischen und experimentellen (zum Teil postmodernistischen) Varianten der traditionellen Gattung“⁸ unterscheiden. Der Versuch erscheint sinnvoll, nicht zuletzt weil mit der Benennung gattungsspezifischer Konstanten die Analyse von literarischen Texten, die nicht von vornherein der Heimatliteratur zuzuordnen sind, spezifischer und auf dieses Thema hin gelesen werden können.⁹ Im Folgenden sei das am Beispiel von Marlene Streeruwitz ausgeführt, wobei die genauere Betrachtung des Heimatbegriffs im Werk der österreichischen Autorin eine klarere Differenzierung in Hinblick auf seinen Ursprung in der Autorposition ermöglicht. Es zeigt sich dann, dass ‚Heimat‘ in Streeruwitz' feministisch geprägtem Ansatz als Ideal, wenn nicht im utopischen Sinn, dann doch als Eutopie, als Gut-Ort, verstanden werden kann, mit dem Geborgenheit und die Aufhebung der Differenz zwischen innerer und äußerer Welt assoziiert werden. Die Frage ist, inwieweit es sich um, und das ist wertneutral im Hinblick auf die literarische Qualität gemeint, feministischen Kitsch oder einen – in der ironischen Brechung postmodernen Erzählens – eigenständigen Raum authentischen Erfahrens handelt, in dem sich die von Streeruwitz geforderte Weiblichkeit behauptet. Heimat entspricht dann nicht mehr der ländlich, natürlichen Idylle, sondern einem moralischen-ästhetischen Ideal im Sinne Friedrich Schillers Definition der Natur in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795).

7 Zur Diskussion und Definition von Heimat- und Anti-Heimatliteratur vgl. ebenda: 14ff.

8 Ebenda.

9 Zu den typischen Merkmalen der Heimatliteratur vgl. Ebenda: 25ff. Kunne geht von der Typologie Karlheinz Rossbachers aus und erweitert diese. Vgl. auch Rossbacher 1975.

Ortsnamen – die Welt als Möglichkeit

Marlene Streeruwitz (Baden bei Wien, *1950) ist eine Autorin, deren Name einem sicher nicht sofort einfällt, wenn man an den *Heimatroman* denkt. In den neunziger Jahren erlangte sie als Dramaturgin international Bekanntheit. Ihre Theaterstücke kamen unter anderem am Deutschen Theater in Berlin, im Kölner Schauspielhaus, in den Münchner Kammerspielen und bei den Wiener Festwochen zur Uraufführung. Seit Mitte der neunziger Jahre, seit der Veröffentlichung ihres ersten Romans *Verführungen* (1996), trat sie stärker als Prosaautorin in Erscheinung. Breite Anerkennung fand ihr 1999 erschienener Roman *Nachwelt*, in dem sie sich mit dem Leben Anna Mahlers, der Tochter Gustav und Alma Mahlers, beschäftigt. Dieser Roman, dessen Handlung wie auch die des nachfolgenden Buches *Partygirl* (2002), zum großen Teil in den Vereinigten Staaten situiert ist, scheint die Grenzen Europas – im wörtlichen wie im übertragenen Sinne – weit hinter sich gelassen zu haben. Die USA, Amerika, das Land der unbegrenzten Möglichkeiten – im Werk der Marlene Streeruwitz, in der geografischen Landkarte ihrer Theaterstücke und Romane, ist es fest verankert. Es steht für vieles. Es kann Sehnsucht nach dem anderen Leben sein wie in der Romanfolge *Lisa's Liebe* (1997), es kann Exil und neue Heimat sein wie in *Nachwelt*, es kann auch Endstation einer unerfüllten Suche und Reise sein wie in *Partygirl*. Amerika als das Andere, als die Entgrenzung des Gewohnten, Bekannten und Vertrauten. Amerika als der Traum, als die Utopie, dessen Wirklichkeit einen anders als erwartet trifft. Amerika als Inbegriff eines aus seinen ursprünglichen Grenzen gelösten kosmo-politisierten, postmodernen Lebensgefühls.¹⁰ Amerika auch einfach nur als Name ohne geographischen Bezug, hinter dem sich nichts als die eine schon hinlänglich vertraute Welt verbirgt. So verstanden wird das Amerika in der Darstellung Streeruwitz' schnell zur österreichischen Gegenwart, genauer noch zum Wiener Alltag. Sie knüpft damit, und ihr Roman *Verführungen* beweist es, an eine weitere Variante der Heimatliteratur, die der Wienromane, an. Ein typisches Beispiel dieser spezifischen Form ist Heimito von Doderers Roman *Die Strudlhof-stiege* (1951), in dem die Welt in ihrer Komplexität auf die Dimension eines Wiener Treppenaufgangs reduziert wird. Die Stiege wird „zur Bühne des Lebens“.¹¹ Ähnliche

10 Vgl. Huyssen 1997: 13-44.

11 Donnenberg 1989: 66. Die Vorstellung, den Wienroman als Teil der

Schauplätze des Welttheaters im Wiener Taschenformat lassen sich bei Ingeborg Bachmann oder Elfriede Jelinek finden; zwei Autorinnen, die Marlene Streeruwitz in Hinblick auf ihre Autorposition und ihre Kritik der literarischen Sprache stark beeinflusst haben. Die Verschiebung zwischen Handlungsorten und den damit verbundenen Wirklichkeitsebenen konnte man bei Marlene Streeruwitz bereits in ihren früheren Theaterstücken beobachten, in denen die Titel wie irrtümlich geklebte Etikette wirken, weil sie nicht den eigentlichen Handlungsort wiedergeben. So kann es nicht verwundern, wenn man in Theaterstücken mit Titeln wie *Waikiki-Beach*. (Uraufführung 1991) oder *New York. New York*. (Uraufführung 1993) einer Frau Bürgermeister mit dem sehr wienerisch klingenden Namen Helene Hofmeister begegnet oder einer ‚Strotterin‘ und wenn der Ort der Handlung ein Abrissviertel oder eine öffentliche Bedürfnisanstalt, ein unterirdisches Pissoir, in Wien sind. Hier zeigt sich die Tendenz, dass Orte und Personen nicht zwingend etwas mit Amerika, eher aber mit Österreich, mit Wien im besonderen, zu tun haben.

„Ortsnamen“, so Streeruwitz in ihren Tübinger Poetikvorlesungen „stehen [...] für die Welt als Möglichkeit“.¹² Was entspricht dieser Aussage mehr als die weitverbreitete Vorstellung, Amerika sei das Land der unbegrenzten Möglichkeiten? Streeruwitz spielt mit solchen Illusionen, lässt sie jedoch nicht zu. In den genannten Vorlesungen, die unter dem vielsagenden Titel *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*. (1997) veröffentlicht wurden, gibt es das Sein höchstens als Erscheinen, indem der Schein mehr oder weniger perfekt inszeniert wird. Die *Waikiki Beach* kann dann durchaus zum erreichbaren Freizeitspaß für jedermann werden – als „Waikiki Sun“ zum Beispiel, wie in der Romanfolge *Lisa's Liebe* (1997), ein Sonnenstudio mit „der dazugehörigen Beachbar“ in G., einer österreichischen Kleinstadt.¹³ *Waikiki* wird so zum Inbegriff all dessen, was man unter angenehm,

Heimatliteratur zu lesen, stammt von Donnerberg, der in seiner Behandlung des Themas sehr großzügig verfährt, in dem er die Unterscheidung eines natürlichen Zustands in unserer kultivierten Welt schlicht eine falschen Annahme nennt. Wenn es ein Kriterium in der menschlichen Kultur gäbe, so sei dies der Wandel. Wenn man dies akzeptiere, könne man aber kaum noch von dem „Wesen des Menschen“ im Sinne eines unveränderlichen, naturhaften Zustands sprechen. Heimatliteratur im engeren Sinne ist für Donnerberg, und dabei bezieht er sich auf Peter Rosenegger, *Provinzliteratur*.

12 Streeruwitz 1997: 74.

13 Streeruwitz 2000: 42.

unterhaltsam und exotisch versteht. Dass der Ort nur wenige Kilometer von dem ebenso bekannten, aber völlig anders konnotierten Pearl Harbor, wo der japanische Überfall im Dezember 1941 zur amerikanischen Kriegserklärung an Japan führte, entfernt liegt, macht die Willkürlichkeit der Vorstellung nur noch anschaulicher.

Marlene Streeruwitz scheut nicht davor zurück, Klischeevorstellungen wie die vom „Waikiki Sun“, die das Leben in modernen westlichen Industriegesellschaften hervorbringt, einzusetzen. Die Darstellung des Alltäglichen, Trivialen gehört erklärtermaßen zu ihrem literarischen Anspruch, mit dem sie sich die „Ent-Auratisierung der Literatur“ zum Ziel setzt.¹⁴ Nicht zuletzt aus diesem Grunde gilt sie als Schriftstellerin der Postmoderne, die sich gleichwohl dem traditionellen Kanon sehr verpflichtet weiß.¹⁵

***Lisa's Liebe* – die postmoderne Variante des Anti-Heimatromans**

Im Hinblick auf das hier erörterte Thema und die spezifisch österreichische Tradition, vor der es zu sehen ist, ist vor allem die schon genannte Romanfolge *Lisa's Liebe* interessant. Die dort verwendeten Stereotypen entsprechen in Form und Inhalt klischeehaften Elementen des Heimatromans in der Art von Groschenheften, wie sie in unendlicher Folge an jedem Kiosk zu kaufen sind. Neben der thematischen Ähnlichkeit wird die Parallele formal und durch paratextuelle Elemente, durch den verlegerischen Peritext, wie Titelseite, Formate und Umschlag, durch Mottos, Titel, Untertitel und durch den Epitext erzeugt.¹⁶ Auch eingefügte Bilder und Bildzitate, in Form von Polaroid-Aufnahmen oder anderem authentischen Bildmaterial (z.B. Zeitungsausschnitte) sind hier zu berücksichtigen. Durch sie können ebenfalls inhaltliche Aussagen gemacht oder intertextuelle Beziehungen hergestellt werden, die im Gesamtzusammenhang des Texts analysiert werden müssen. Zur

14 Zitiert nach Baumgartl 1998: 65.

15 Die Überwindung des autonomen Kunstanpruchs, der in der Moderne geprägt wurde, zählen wie die Darstellung der (in diesem Falle: weiblichen) Alltäglichkeit, durch die sich auch formal der Unterschied zwischen trivialer und hoher Literatur auflöst, zu den wesentlichen Kennzeichen postmoderner Literatur. Vgl. u.a. Sanders 1987 und Fehér 1987. Zu der „Verweigerung von *Meisterschaft*“ in der Literatur, die mit Streeruwitz' „Ent-Auratisierung“ auch gemeint ist und spezifischer auf den feministischen Diskurs in der Postmoderne zielt, vgl. Owens 1997.

16 Zu Funktion und Bedeutung des Paratexts vgl. Genette 2001.

Demonstration sei zunächst eine Abbildung der Titelseite des zweiten Teils von *Lisa's Liebe* eingefügt, danach ein Foto aus Ludwig Ganghofers *Hochlandzauber* (1931), auf dem sein Haus in den Bergen abgebildet ist, sowie eine Seite aus dem ersten Teil von *Lisa's Liebe*. Der Hinweis auf Ganghofer könnte als etwas provo-kant gewähltes Beispiel verstanden werden, das die Überspitzung des von Marlene Streeruwitz' beabsichtigten Zitats typischer Elemente des Genres deutlich macht. Sicherlich nimmt *Lisa's Liebe* wegen der formalen und paratextuellen Besonderheiten eine gesonderte Position im Werk Marlene Streeruwitz' ein.¹⁷ In der von ihr gewählten Montagetechnik gehen Inhalt und Form eine Verbindung ein, die man wohl kaum voneinander losgelöst betrachten kann. Das Zitat ist kein rein sprachliches mehr, sondern steht auf dem Schnittpunkt zwischen Ikonografie und Intertextualität.¹⁸ Die Frage ist, welche Funktion diese Abbildungen im Zusammenhang mit dem Text einnehmen, welche Beziehung zwischen Bild und Text besteht. Außerdem sollte die Bild-aussage selbst – die Abbildung auf der Titelseite ist zweifellos eine Montage – auf ihre Bedeutung hin betrachtet werden (vgl. Abb. 1). Vorlage ist das Haus in den Bergen als schützender Hort, in dem der Mensch in dieser rauen Umgebung sein Heim hat, so wie es sich beispielhaft bei Ludwig Ganghofer findet (vgl. Abb. 2). Betrachtet man die Titelseite von *Lisa's Liebe* vor diesem Hintergrund, dann bildet das Haus in den Bergen unmissverständlich den zentralen Bezugspunkt im Bild. Rein vom Bildarrangement wird dieser Eindruck noch durch den Blick der abgebildeten Frau hergestellt.

17 Im Hinblick auf postmoderne Autorpositionen ist der Epitext besonders interessant, der die Fortsetzung der Romanfolge suggeriert. In den angeblichen Titelblättern der Fortsetzungen, die nacheinander für Lisas Glück, die Kinder- und die Mädchenjahre werben, wird konsequent die Auflösung der Identität von Autor, Erzähler und Protagonistin betrieben. Einmal abgesehen von der Tatsache, dass es immer die Autorin ist, die auf den Fotos abgebildet ist, finden sich zwischen diesen Fortsetzungsankündigungen auch zwei Hinweise auf die Erzählung *Majakowskiring* und den Roman *Nachwelt* von Streeruwitz.

18 Vgl. Bal 1999: 8ff. Zu der Ikonologie, der Bildtheorie und der Beziehung von Text und Bild, für die Mitchell den Begriff „imagetext“ einführt, vgl. Mitchell 1994.

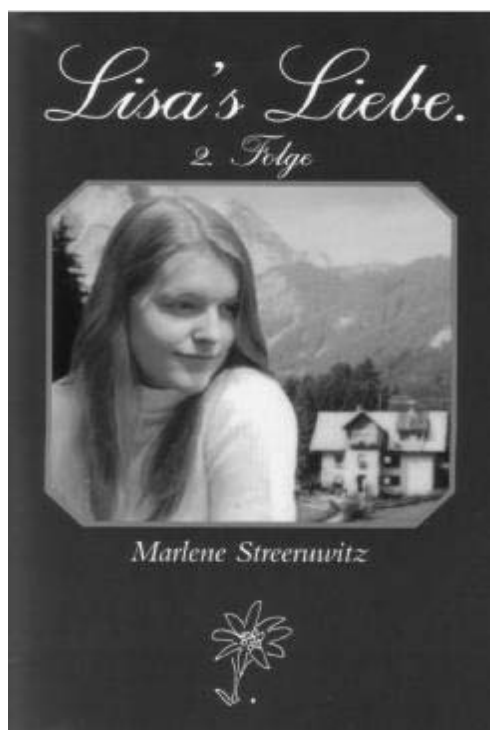


Abb. 1: Titelseite des zweiten Teils von Marlene Streeruwitz' Romanfolge *Lisa's Liebe*

Wiewohl sie im Vordergrund erscheint und damit viel dominanter anwesend ist, stellt die Richtung ihres nach unten gerichteten und leicht abwesenden Blicks die Verbindung zum Haus wieder her. Bedeutsam ist darüber hinaus *wie* die Frau, bei der es sich übrigens um die Autorin handelt, dargestellt ist: der heitere, jugendliche Ausdruck und das von oben einfallende (Sonnen-)Licht lassen eine Aura von jugendlicher Natürlichkeit, Reinheit, Harmonie und Einfachheit entstehen, ohne dass das eindeutig aus-gesprochen wird.¹⁹ Die Tatsache, dass auf den Fotografien, die Illustrationen zum (fiktiven) Text sind, die Autorin abgebildet ist, ließe sich im postmodernen Diskurs als Verweigerung des Autonomieanspruchs der Kunst deuten, in dem gesellschaftlicher und ästhetischer Bereich nicht zu trennen sind. Zugleich ist damit die Frage nach der Subjektkonstitution verbunden, die im Text indirekt zur Sprache gebracht wird. Indem Marlene Streeruwitz ihrer Protagonistin Gesicht und Handschrift leiht, spielt sie mit ihrer eigenen Identität als Autorin wie mit der ihrer Protagonistin.

Damit verweigert der Text eindeutige Identifikationen, was einerseits zur Aufhebung der Autorität des Autors führt, andererseits jedoch auch den fiktiven Charakter des Dargestellten in Frage stellt, ohne dass die subjektive Perspektive in Gefahr geriete. Aufgehoben wird lediglich die eindeutige Grenze zwischen der Fiktion und ihrem realen Gegenwartsbezug, was im Gegenzug wieder zu interessanten Fragestellungen hinsichtlich der Wirksamkeit der Autorposition im literarischen Text führt. Das Verfahren bringt allerdings eine gewisse Selbstthematisierung mit sich, die in die Richtung eines „narzisstischen Erzählens“ führt.²⁰ In der Selbstbezogenheit des Narzissmus schwingt, und das ist in Hinblick auf das von Streeruwitz immer wieder thematisierte Ideal einer reinen, heilen Welt interessant, eine gewisse Xenophobie, eine Abkehr gegen alles Fremde mit. Wie sich dieser Aspekt mit Marlene Streeruwitz' Autorposition vereinbaren lässt, wird weiter unten geklärt.

Die Frage, die hier im Vordergrund steht, ist, wie schon erwähnt, welche Funktion die Abbildungen im Text einnehmen.

19 „Undoubtedly, too, it is difficult to separate distinctly an iconic sign into its elements of primary articulation. An iconic sign [...] is nearly always a *seme* – i.e. something which does not correspond to a word in the verbal language but is still an utterance.” (Eco 1982: 35) Eco gibt dort einen kurzen Überblick über die bildlichen Kodierungen.

20 Vgl. Hutcheon 1980.

Fotografien können einen dokumentarischen Wert haben, können – müssen aber nicht zwingend – die (historische) Realität dokumentieren.²¹ Deutlich wird das zum Beispiel an den Polaroid-Aufnahmen im tagebuchartigen Eintrag aus der ersten Folge von *Lisa's Liebe* (vgl. Abb. 3). Gleich-zeitig wird die Realität im Bild transformiert und unterliegt den Gesetzmäßigkeiten visueller Repräsentation. Der Aussagewert löst sich in Mehrdeutigkeit auf,²² ohne dass die verschiedenen Bedeutungen zur Sprache kämen: Fotografien, so Run Burnett in *Cultures of Vision* (1995), schweigen, sind unlesbar und wesenlos („Photographic images are silent, blind, unseeing“).²³ Interessant ist der Vergleich, den Burnett zwischen Fotografie und Theaterbühne zieht, weil er eine Parallele zu Streeruwitz' Theaterstücken ermöglicht und eine Möglichkeit der Interpretation eröffnet, die über die formalen Aspekte postmoderner Ironiespiele hinausgeht:

Like a theatrical stage, the photographic image foregrounds the mise-en-scène of a hypothetical world, but unlike the stage, everything is reduced until what is left are pieces of paper, flattened, unmoving, which subsist on our yells and screams, on our invocations to the image to speak and on our desire to be heard and to be seen. The ‚enjeu‘ here is *desire*, which can remain embedded and unexpressed, but for which no fantasy is the final outlet and for which no image or discourse provides a simple or complete answer.²⁴

In der Gegenwärtigkeit der damit imaginierten Welt kann also ein Verlangen, eine Absicht ausgedrückt werden, *ohne* dass diese genau benannt werden müsste. Für Burnett ergibt sich daraus, und auf diesen Punkt sei weiter unten zurückgekommen, die Frage nach der Autorität des Autors, auch wenn er einräumt, dass die Intentionalität in sich selbst eine Projektion ist, die wiederum auf Subjektivität und Identität der künstlerischen Aussage verweist.²⁵ Was die Intentionalität betrifft, so geht es im Vergleich zwischen den Heimatbildern Ludwig Ganghofers und Marlene Streeruwitz' nicht nur um die formale Übereinstimmung, sondern eher schon um die mitzudenkende Kritik, die Streeruwitz in der Bildaussage arrangiert. Im Bild liegt der ganze

21 Vgl. Wolf 2002.

22 “In the still photograph, time and space are abstractions. Although the image has a presence, it neither partakes of nor describes the present. Indeed, the photograph’s fascination is that it is a figure of transcendental time made avail-able against the ground of a lived and finite temporality.” Sobchack 1992: 59.

23 Burnett 1995: 17.

24 Ebenda. (Hervorhebung von Y.D.)

25 Vgl. Ebenda: 28.

Komplex von (verlorener) Heimat in der Natur und seiner genre-typischen Repräsentation beschlossen. Die Fotografie aus Ganghofers *Hochlandzauber*, das als Beschreibung des einfachen, ländlichen Lebens zu lesen ist, hat dokumentarischen Wert, oder soll ihn zumindest haben. Sie illustriert, wie alle übrigen Abbildungen in dem Buch, eine Welt, in der der Mensch in friedlicher Eintracht mit und in der Natur lebt. Der Unterschied zwischen beiden Positionen lässt sich auch in der Darstellung der Menschen auf den Abbildungen zeigen: bei Ganghofer sind sie der Natur und nicht der Linse der Kamera und damit dem Betrachter zugewandt (ein Wanderer vor einer Gletscherwand zum Beispiel), oder sie sind ‚eingebettet‘ in die Landschaft (vgl. Abb. 2). Bei Streeruwitz stehen sie abgewandt von der Landschaft im Vordergrund (vgl. Abb. 1) oder fehlen völlig, auch wenn sie abgebildet sein sollen (vgl. handschriftliche Bildunterschrift in Abb. 3). Das hat, wie schon erwähnt, mit der Konstitution von Subjektivität im Text, in der Erzählung zu tun, die von Streeruwitz indirekt thematisiert und in Frage gestellt wird. Im Hinblick auf die schon erwähnten Polaroid-Aufnahmen in *Lisa's Liebe* (vgl. Abb. 3), ist die besondere ästhetische wie dokumentarische Funktion interessant, die Burnett ihnen als visuelles Medium einräumt. Seiner Ansicht nach sind es gerade die Polaroids, die die Imagination beflügelten, weil ihre Ästhetik auf Zufälligkeit baue, woraus sich ein gewisser willkürlicher Experiment-charakter ergebe. So sei das Polaroid wie eine Fundsache im Sinne Marcel Duchamps, das zugleich eine erneute Inbesitznahme der Welt als Bild ermögliche:

As a result of the Polaroid, everyday life can be transformed into an image without any pretence, while at the same time all of the pretensions of photography as an art form can be marginalized.²⁶

Kitsch unter feministischem Banner

Es geht hier letztlich um Klischees, die ein Stilelement sind, dessen sich Marlene Streeruwitz oft und in durchaus kritischer Weise bedient. Die Kritik ist in ihrer Aussage allerdings – und das trifft nicht nur auf die Bildelemente zu, sondern schließt ebenso die von ihr benutzten ‚Alltagsmythen‘ ein – schwer zu orten, da die Spiegelfunktion, die



Abb. 2: Ganghofers stiller Bergsitz, aus: Ludwig Ganghofer:
Hochlandzauber

dem Klischee dabei zukommt, keinen eindeutigen Kommentar enthält.

Roland Barthes, auf den das Stichwort ‚Alltagsmythen‘ verweist, nannte sie schlicht „entpolitisierte Aussage[n]“. ²⁷ Sie spiegeln Emotionen, Haltungen, Verlangen, ohne dass diese genau benannt werden müssen. So artikuliert eine Vorstellung wie die weiter oben erwähnte des „Waikiki Sun“ lediglich die Sehnsucht nach einem anderen, in diesem Fall exotischen Leben, aus der letztlich ein Bedürfnis nach Harmonie und Glück spricht. Die Neigung zum Kitsch ist dann nicht weit, denn eines seiner wichtigsten Merkmale ist es, positive Gefühle zu erzeugen. Mit Kitsch, das sei nochmals betont, wird hier keine qualitative Wertung im Sinne von hoher und niedriger Literatur vollzogen, da sich die Unterscheidung im postmodernen Diskurs und unter dem Einfluss der Massenkultur ohnehin nicht aufrechterhalten lässt. ²⁸ Kitsch ist trivialer Literatur nicht gleichzusetzen, wie es die Romanfolge *Lisa's Liebe* sicherlich nahe legen würde. „Kitsch“, meinte der italienische Politologe Carlo Mongardini einmal in einer Diskussion über *Kitsch als soziales Produkt*, „ist die Unfähigkeit, sich von sich selbst zu distanzieren, in meinem Leben Distanz zu halten. Ich werde eingewickelt, werde eingenommen von den Realitäten der Objekte.“ ²⁹ Das trifft ziemlich genau das Problem, das Lisa Liebich, die Protagonistin und Antiheldin aus *Lisa's Liebe* mit sich und der Welt hat. Lisa Liebich wird nicht nur von anderen geliebt, sie *wird* ebenso *erzählt*, wobei der Erzähler in distanzierter Weise über sie berichtet. Dem Erzähler in Gernot Wolfgrubers Anti-Heimatroman *Verlauf eines Sommers* (1981) ähnlich werden die Schwierigkeiten, die Lisa im Leben erfährt, als ihr Mangel an Selbstcourage, als Mangel ihrer Person dargestellt. Die Perspektive ist damit schon im Ansatz die Negation zu der Geschichte, die in der Tradition des Heimatromans üblicher Weise zu erwarten wäre. Die formalen und paratextuellen Elemente, auf die bereits hingewiesen wurde, verstärken noch diesen Gegensatz zwischen vorgegebener Erwartung und Erzähltem, zwischen Schein und Erscheinen. Die Perspektive ist der Elfriede Jelineks in *Die Liebhaberinnen* (1975) – ein anderes Beispiel des Anti-Heimatromans – vergleichbar, auch wenn der Erzähler dort noch kritischer die Distanz zu seinen Protagonistinnen, den beiden Frauen Brigitte und Paula, behält. Bei Marlene Streeruwitz ist die Erzählung auf Lisa und ihre Gedanken und Erfahrungen fixiert. Die Spannung, die dadurch zwischen der distanzierten Position des

27 Vgl. Barthes ⁴1976: 131.

28 Vgl. Klüger 1996: 8f.

29 Spaich 1985: 141.

Erzählers und seinem Gegenstand, Lisa, entsteht, verstärkt den Eindruck der Leere. Man könnte auch von einem Hang zum Nihilismus sprechen. Dabei ist das vollständig aus der Negation entstehende Selbstverständnis nicht ausschließlich aus der Tradition des Anti-Heimatromans zu erklären. Es ist die Kehrseite eines ästhetischen Postulats, das die Trivialität des Bestehenden zur entscheidenden Erfahrung erhebt.

Der Kitsch muss hier als eine andere Ausdrucksform neben den (traditionell geprägten) Künsten und der Pop-Kultur verstanden werden.³⁰ Im Kitsch zeigt sich, wie Hans-Dieter Gelfert das unter Bezug auf Carl Baumann und dessen *Literatur und intellektueller Kitsch. Das Beispiel Stendhals. Zur Sozialneurose der Moderne* (1964) formulierte, „dass das Kitschige einer sentimentalischen Stimmung entspringt, die charakteristisch für den modernen Intellektuellen ist“.³¹ Zieht man Äußerungen wie die folgende von Marlene Streeruwitz dazu heran, wird man diese Aussage, in einer wenn auch – es kann kaum überraschen – desillusionierten Form bestätigt finden:

Wahrscheinlich ist es eine der unerträglichen Lasten unserer Zeit, daß wir mit den Sehnsüchten des vorigen Jahrhunderts ausgestattet werden und dann ein ganz anderes Leben zu bestreiten haben. Immer noch. Und spätestens seit der Etablierung des Monotheismus ist es einzig die Sehnsucht nach Erlösung, die als Leitmotiv herrscht. Die Sehnsucht nach dem immer währenden Augenblick.³²

In einem Gespräch mit Claudia Kramatschek bezieht sich Marlene Streeruwitz explizit auf die Melancholie, die große Schwester der Sentimentalität, die ihrer Meinung nach „ein wunderbares Instrumentarium der Erkenntnis ist“.³³ Und weiter heißt es:

Ich sehe kein großes Malheur darin, dass das Leben ein wenig traurig und schwierig ist, ja, an den meisten Stellen sogar unerträglich. Aber ich würde

30 Vgl. Gelfert 2000: 11f. Ein Hinweis, dass Streeruwitz diesen Ansatz teilt, findet sich in einem Interview mit ihr: „Unsere Sprachen leisten viel, um Analysen zu erstellen, aber Ausdruck kann vielem nicht verliehen werden. Außer durch Kitsch. Auch die Sprachlosigkeit der Männer ist groß. Stammeln wäre in vielen Situationen der richtigere – und ehrlichere – Ausdruck.“ (vgl. Hakker/Höbel 1996: 263)

31 Gelfert 2000: 10.

32 Streeruwitz 1991: 28.

33 Vgl. Kramatschek 2002: 30f.

eher ausziehen, die politischen Umstände zu ändern, um anderes Glück zu ermöglichen.³⁴

Die Aussage ist bemerkenswert, weil sie die Bedeutung der Autorintention in den Blickpunkt der Betrachtung rückt. Kitsch entsteht – etwas salopp formuliert – aus einem Missverhältnis von ästhetischem und ethischem Anspruch, weshalb die Frage, ob etwas kitschig ist, sich nicht an der Originalität eines Werkes entscheidet, sondern an seiner Intention. Der Kitsch zielt auf Harmonisierung der Welt, er ist, wenn man so will, das regressive Kind der sozialen Emanzipationsbewegungen des 19. Jahrhunderts. „Der Kitsch erfüllt Menschheitsträume, die die christliche Welt seit alters her mit dem Paradies assoziiert“, so Gelfert in seiner Studie *Was ist Kitsch?* (2000), für den der Kitsch eine „unaufrichtige Utopie“ ist.³⁵ Soweit sollte man im vorliegenden Fall nicht gehen. Marlene Streeruwitz präsentiert keine bessere Gut-Welt, sie nimmt den Kitsch jedoch sehr ernst, setzt ihn an die Stelle der Realität, die sich jetzt nur noch als eine im Grunde kitschige präsentiert und macht ihn damit zur Schablone ihrer Wahrnehmung. Damit funktionalisiert sie ihn auf ihre Kritik an der Gesellschaft hin. Die drei psychologischen Kategorien Regression, Projektion und Fixierung, die nach Gelfert das Wesen von Kitsch bestimmen, haben indes auch Gültigkeit in Bezug auf Streeruwitz' Werk: Es ist der Rückzug auf eine feministische Position, die nicht, wie man es von einem solchen Standpunkt erwarten würde, emanzipatorisch ist, sondern regressiv und auf die Fixierung der Gegensätze ausgerichtet.

Der feministische Ansatz in Marlene Streeruwitz' Autorposition

Ihr Schreiben, so formuliert sie es in den Frankfurter Poetikvorlesungen von 1998, entwickelte sich „parallel zur politischen Auseinandersetzung des Feminismus in den 70er Jahren“.³⁶ Gleichwohl folgt sie mit ihrer Kritik nicht eigentlich einem politischen Programm, auch wenn es auf den ersten Blick so scheinen mag:

Das Patriarchat, heute repräsentiert durch das Geld, will Kunst für die Masse. Die Masse soll vor dem Altarbild durch die Arbeit des Künstlers in einen Anbetungsseufzer ausbrechen. [...] Will man oder frau nicht in der Erstickung

34 Ebenda.

35 Gelfert 2000: 80ff.

36 Streeruwitz 1998: 53.

der vorgeschriebenen Sprache untergehen, muß der Weg zu einem anderen Entwurf des Selbst gefunden werden. Einem Selbst, das sich eine eigene Sprache bahnt. [...] Die Kolonisierung unserer Grammatik lässt ja keinen Gedanken außerhalb der Antinomie von Täter und Opfer in aktiv und passiv zu. Das bedeutet, daß mit der Hilfe der zu entledigenden Sprache eine neue Sprache geboren werden muß.³⁷

Ihr geht es nach eigener Aussage um das weibliche Sprechen, um die Befreiung der weiblichen Sprache, die es ihrer Ansicht nach bereits einmal gegeben haben soll. Ihre Vorstellung davon ist jedoch sehr spekulativ angelegt und verweist auf archaische, beinahe schon mythische Gesellschaftsformen. Neben Gesang und Tanz als Ausdruck hoch ritualisierter Kommunikationsformen, so Streeruwitz dazu in den Tübinger Vorlesungen, sollen Essen und Trinken zu den Ausdrucks-möglichkeiten weiblichen Sprechens gezählt haben. Fortpflanzung und Sexualität seien in diesen Sprachen keine Tabus gewesen.³⁸ Wie merk-würdig es auch klingen mag, das erinnert entfernt an einen unzer-störten, reinen Naturzustand, wie er in Jean-Jacques Rousseaus *bonté naturelle* zum Ausdruck kommt, in dem der Mensch als *homme de nature* in vormoralischer und vorrationaler Einheit mit der Natur lebte. Ist Streeruwitz eine Romantikerin in postmodernem Gewand? Das wäre wohl zu einfach und würde ihre Kritik an der männlich geprägten Zivilisation zu stark nivellieren. Andererseits ist ihr feministischer Ansatz auch im Hinblick auf die von ihr vertretene Vorstellung von ‚Weiblichkeit‘ problematisch, da sie wenig zu reflektieren scheint, dass Weiblichkeit bereits ein rationales Konzept ist. Streeruwitz will die Selbstentfremdung des Individuums als eine spezifisch weibliche verstehen, deren Ursache im Männlichen liegt. Gleichwohl ist die Lösung, die sie anbietet, trotz ihres erheblichen utopischen Gehalts, eine rein ästhetische:

Einschleichende Dosen von Kulturrevolution müssen in das Noch-Nicht-Und-erst-Wenn-Gewonnen-Zu-Denkende der Entpatriachalisierung führen. Erst da ließe sich ein Bewußtsein von Freiheit entwickeln. Uns ist ja nur ein Bewußtsein von Befreiung zur Hand. In diesem Bewußtsein von Freiheit erst ließe sich das Archiv des Frauenhasses vergessen. Von allen. Männern und Frauen. Feindschaftslos wäre das Schöne möglich, das auch das Richtige wäre.³⁹

Sie versteht das Patriarchat als dominierendes Ordnungsprinzip, als

37 Ebenda: 32f.

38 Vgl. Streeruwitz 1997: 28.

39 Streeruwitz 1998: 33.

System, dem sich alles, auch die Sprache fügt. Seine Wirkungskraft erklärt Marlene Streeruwitz mit der ordnenden Struktur, die ihm zugrunde läge, und die unserer Sehnsucht nach Ordnung, nach Einsicht, Übersicht, Ruhe und Gültigkeit entgegenkomme. Ihre Kritik richtet sich also einerseits gegen die gesellschaftliche Ordnung als System und zugleich gegen deren patriarchalisch geprägte Machtstrukturen. Auffallend ist zum einen der Ordnungsgedanke, der dem Menschen als charakteristisch und eingeboren unterstellt wird:

Ordnung ist das Ziel aller Versuche, die Menschheit zu bändigen. In Religionen, totalitären Regimen und realisierten Utopien entscheidet die Zuteilung der Modalen über den Zugang zur Welt. Entschieden wird, was einer kann und darf. Muß oder lassen muß. Lassen kann. Was sollen und was mögen. Und immer ist es eine je nach Bedarfslage adaptierte patriarchale Weltordnung, die diese Zuteilung vornimmt.⁴⁰

Streeruwitz' Erklärung ist etwas einfach – so lässt sich schnell jede Ungerechtigkeit in der Welt als eine zwischen den Geschlechtern deuten. Sie spricht eher für das Verlangen nach einer einfachen und plausiblen Antwort, womit die Behauptung, dass es sich hier letztlich um feministischen Kitsch handelt, zu rechtfertigen wäre. Sie erhebt einen politischen Anspruch, behandelt diesen jedoch als ästhetisches Problem, was an sich noch kein Widerspruch sein muss. Schwierig ist nur die Funktionalisierung der Literatur auf diesen Anspruch hin, weil sich dann eben jenes Missverhältnis zwischen ästhetischer und ethischer Intention einstellen kann, die kennzeichnend für den Kitsch ist. Exemplarisch lässt sich das an der Subjektconstitution in ihrem Werk zeigen.

Das Ich als Ausdruck schematisierten Sprechens

In *Lisa's Liebe* werden alle Klischees des Groschenromans bemüht, deren Basis das Verhältnis des potentiellen Liebespaares formt: Die nicht mehr ganz unschuldige Unschuld vom Lande, allein und einsam, die sich nach ihrer großen Liebe verzehrt, und der Arzt als personifizierte, aber unerreichbare Erfüllung aller Wünsche. Dass bei Streeruwitz über diese Grundkonstellation hinaus alles ganz anders ist, ändert nichts an der Tatsache, dass die unterliegende Kritik sich auf dieses Problem des Einzelnen, seiner Identität mit sich und seiner Glückserwartung richtet. Der Anspruch, der sich darin ausdrückt, ist nicht zu

unterschätzen, was insofern bemerkenswert ist, als ihm nichts gegenüber gestellt wird. Es bleibt bei der nicht explizit ausgesprochenen, aber doch vorausgesetzten und daher mitzudenkenden Erwartungshaltung, gegen die sich die Erzählung und die sich in ihr entwickelnde Subjektivität richtet. Ungeachtet der streckenweise versuchten ironischen oder zynischen Relativierungen scheint es, dass es Streeruwitz bei der Subjektconstitution im Text um eine beinahe romantisch anmutende Kritik an der gebrochenen Identität des modernen Individuums geht. Die Grundkonstante bleibt im Prinzip in allen ihren Büchern die gleiche. Sie dreht sich um das einsame, weibliche Individuum, die Frau als Opfer, die in Streeruwitz' Perspektive immer die Unterlegene ist.

In *Lisa's Liebe* ist das Subjektverständnis, nicht zuletzt wegen der beschriebenen paratextuellen Elemente und Bildelemente, ambivalent. In ihren anderen Prosawerken gelingt diese Ambivalenz weniger. So ist in *Verführungen* die Beziehung zwischen Autorin, Erzähler und Protagonistin viel eindeutiger und hat die Protagonistin viel individuellere Züge als in ihren nachfolgenden Romanen. In *Partygirl* ist es eher andersherum. Wiewohl der Roman als biografischer Bericht angelegt ist, der die einzelnen Lebensstationen der Madeline Ascher nachzeichnet, bleibt diese als Person, als individueller Charakter, flach, was aber durchaus im Anliegen der Autorin lag.⁴¹ Das Ich löst sich in Beliebigkeit auf. Das entspricht der Definition des Orts der Handlung als beliebiges ‚Irgendwo‘, an dem sich ebenso austauschbare ‚Irgendwer‘ treffen, wie ihn Streeruwitz in den Tübinger Poetikvorlesungen beschreibt:

Kontingente Lebenszusammenhänge finden im öffentlichen Raum statt. Die Sprecher-Subjekte können ohne Vorgeschichte und ohne private Prägung herbeizitiert werden. Entfremdetes Treffen. Reisen an alle Orte, die möglich sind, werden möglich. Und. Machtlose Menschen sind ohnehin überall der Öffentlichkeit ausgesetzt.⁴²

Dabei ist die auffallende Raummetaphorik, die in *Partygirl* mit der Constitution des Subjekts zusammenfällt, einem literarischen Ansatz geschuldet, der dem Strukturalismus verpflichtet ist. Der Struktura-

41 In dem Interview mit Claudia Kramatschek nennt Streeruwitz die Protagonistin Madeline Ascher eine „Kunstfigur“, die durch ihr Nichtstun „anarchisch“ sei: „Sie sieht alle diese Ansprüche, verharrt aber reglos dazwischen und macht keine Anstrengungen, diesen Abstand zu verringern [...].“ (Kramatschek 2002: 42ff.)

42 Streeruwitz 1997: 74.

lismus blendet, und das ist bemerkenswert im Zusammenhang mit der Geschichte, die in *Partygirl* erzählt wird, die Zeitdimension des Erzählens – die Sprache und die Literatur als temporales Medium – aus. Verfolgt man diesen Gedanken und versucht man zu klären, wer – oder was – Madeline Ascher eigentlich ist, dann führt das zu interes-santen Fragestellungen in Hinblick auf die eigenständige Identität, die Steeruwitz für die Frau in der Literatur fordert: Die Gegenwärtigkeit im Zeiterleben schließt Erinnerung aus. Durch diese aber konstituiert sich Individualität. *Partygirl* kommt ohne diese aus und eröffnet dennoch eine historische Dimension. Gleichwohl wird, und hier beginnt die Schwierigkeit des subjektbezogenen Schreibens, aus ihrer – subjektiven – Perspektive berichtet. Das Problem liegt, wie erwähnt, in der Zeitkonzeption. Darüber hinaus mag hier auch eine Parallele zum fotografischen Wahrnehmen bestehen, das ihre Texte kennzeichnen soll.⁴³ Fotografien enthalten ein statisches Moment; im Gegensatz zur gelebten und endlichen Zeitlichkeit sind sie, wie Vivian Sobchack meinte, „a figure of transcendental time“.⁴⁴ Diese in gewisser Weise statische Perspektive prägt die Erzählhaltung in den meisten Werken Marlene Streeruwitz': Ihre Protagonisten in den Theaterstücken und prosaischen Texten sind an die Gegenwärtigkeit des Augenblicks gebunden. Das findet seinen Ausdruck in der Erzählperspektive, die jede Identifikation mit den fiktiven Personen ausschließt, wiewohl sie andererseits ganz auf die subjektive Erfahrung fokussiert ist. Objektivierung und damit zeitliche Relativierung schließen sich aus. Das zeigt sich in *Nachwelt* und ist besonders auffallend in *Partygirl*, in dem die Verweigerungshaltung der Protagonistin, die laut Streeruwitz „alle so nervös“ mache, von ihr als „hochpolitisch“ gedeutet wird.⁴⁵ Literarischer Anspruch und Intention der Autorin stehen hier in einem Widerspruch, was von Streeruwitz allerdings – das nur nebenbei – der Literaturkritik als fehlendes Bewusstsein angerechnet wird:

Das macht mich an dem Buch geradezu glücklich, dass ich das an einer literarischen Figur geschafft habe. Und darin ist das Buch *hochpolitisch*. Das *allerdings habe ich noch nirgendwo erkannt gesehen*. Die düstere Ästhetik des Buches hat genau mit dieser Verweigerung zu tun. Diese Düsternis aber wird noch das Beste sein, was wir im Leben haben. Jedenfalls das Intensivste. Ich habe das nun wieder in New York studieren können. Und darin sehe ich

43 Kramatschek 2002: 36.

44 Sobchack 1992: 59.

45 Kramatschek 2002: 41 und 44.

*das Buch geradezu prophetisch an. Auch in Madelines Verweigerung, das herzige Mädel zu sein, das wirklich politisch feministisch ist.*⁴⁶

Die Verweigerungshaltung der Madeline Ascher findet ihre Entsprechung in dem Schweigen, das Streeruwitz in den Tübinger Vorlesungen programmatisch zum Mittelpunkt ihrer Poetik erklärt: Da es die von ihr geforderte Sprache, die nötig sei, um die Existenz umfassend zu beschreiben, nicht gäbe, müsse – und hier finden sich Anklänge an die Poetik Ingeborg Bachmanns – das Schweigen, „das zentraler Lagerort patriarchaler Muster ist“, umso mehr in den Mittelpunkt unseres Interesses gerückt werden.⁴⁷ In ihm seien „alle Informationen enthalten [...], die zur Entschlüsselung der Aufträge notwendig sind.“⁴⁸ Und an anderer Stelle fügt sie an: „In dem, was nicht gesagt werden kann. Oder nicht gesagt werden darf, bleibt jeder und jede allein. Jeder schweigt ein anderes Schweigen.“⁴⁹ Daraus erklärt sich auch Streeruwitz' stakkato-artiger Satzbau, denn:

Der vollständige Satz ist eine Lüge. Im Entfremdeten kann nur Zerbrochenes der Versuch eines Ausdrucks sein. Das Ich des Aktivsatzes müsste leerelos über sich verfügen. Das Ich eines Passivsatzes müsste alle Tiefen kennen, in denen es getroffen werden könnte. Die Formel Subjekt / Objekt / Verb ist ein Angriff.⁵⁰

Aber auch wenn es um das Schweigen und das Nicht-Reden-Können geht – Streeruwitz spricht, und das ist nicht unwichtig, vom ICH, das seine Sprache sucht, auch wenn es diese nicht findet kann:

Mit dem Punkt kann der vollständige Satz verhindert werden. Der Punkt beendet den Versuch. Sätze sollen sich nicht formen. Nur im Zitat findet sich selig Vollständiges. Im Stakkato des Gestammels. In den Pausen zwischen den Wortgruppen ist das Suchen zu finden. Nach sich. Nach Ausdruck.⁵¹

Sublimierung religiöser Erfahrung

In den Frankfurter Poetikvorlesungen erzählt Marlene Streeruwitz eine Anekdote aus ihrer Kindheit, in der sie vom frühen Scheitern ihres Glaubens an die Wahrheit, an die Absolutheit ihres

46 Ebenda: 44. (Hervorhebungen Y.D.)

47 Streeruwitz 1997: 45.

48 Ebenda.

49 Ebenda: 76.

50 Ebenda.

51 Ebenda.

Geltungsanspruchs berichtet. Streeruwitz erzählt dort, wie sie als Sechsjährige aus Wut einen zwei Kilo schweren Senftopf auf den Boden geschmissen habe. Sie war von ihrer Großmutter zur Hilfe ermahnt worden und das, obwohl sie diese ihrer eigenen Ansicht nach bereits hinlänglich geleistet hatte. Das Problem lag also in der unterschiedlichen Wahrnehmung des Geschehens zwischen den beiden. Für Streeruwitz war das ein Schlüsselerlebnis: „Ich hatte an das Absolute geglaubt. Glauben wollen. Ich hatte es verspielt.“⁵² Interessant ist der Kommentar, den Streeruwitz daran anschließt, weil es einen anderen Zugang zu ihrem Schreiben, auf die dahinterliegende Intention ermöglicht:

Ich erzähle diese Geschichte als Bericht, daß sehr früh begonnen werden kann, im Widerstand zu leben. Daß ich von dem Widerspruch einer patriarchalisch religiösen Erziehung zu den Lebenswirklichkeiten in den Widerstand getrieben wurde.⁵³

An anderer Stelle klagt sie das Patriarchat an, „unsere Seelen zu kolonisieren“. Die Vorstellung ist bemerkenswert. Nicht wegen der etwaigen Kolonisierung, sondern wegen dem, was da kolonisiert werden könnte – die Seele. In der Vorstellung verbirgt sich, von der religiösen Dimension noch ganz zu schweigen, der Gedanke von Reinheit und Unberührtheit, der zurückweist auf das, was weiter oben zum Kitsch als kulturellem Ausdruck gesagt wurde. Nein, um einen politischen Standpunkt geht es Streeruwitz kaum. Ihr Schreiben ist eher von dem Verlangen nach ‚Heimat‘ als einem „identitätsgewährenden Lebensraum“ (Friedrich Fürstenberg) geprägt.⁵⁴ In *Lisa's Liebe* gibt es eine Metapher für diesen ‚Raum‘. Das Buch, dessen Handlung sich letztlich um die Einsamkeit der neununddreißigjährigen Lehrerin Lisa Liebich dreht, beschreibt das fehlende Gleichgewicht in Lisas Verhältnis zu der sie umgebenden Welt. Das äußert sich zum Beispiel in ihrem Mangel an Distanz, wie im Falle ihrer Liebe zu Dr. Karl Adrian, dem Arzt in ihrem Dorf, den sie kaum kennt, aber auf den sie ihre Glücksvorstellung projiziert. Das kann auch ein zuviel an eigener Welt sein, die sich allerdings nur zögernd und zunächst kaum bewusst im Schreiben artikuliert. Bezeichnend dafür ist die Vorstellung vom „idealen Ort“, den Lisa eine halbe Autostunde von ihrem Dorf entfernt

52 Steeruwitz 1998: 20.

53 Ebenda: 21.

54 Ebenda: 194.

gefunden haben will.⁵⁵ „An dieser Stelle war nichts zerstört“ lautet der Kommentar und lässt vermuten, dass dies ein Ort für Lisa ist, an dem sie sich im Einklang mit ihrer Umgebung fühlen kann: „An einem Bach setzte sie sich auf einen Felsbrocken und sah dem Wasser zu.“⁵⁶ Der ideale Ort als Metapher für den Ort der Kunst? Oder, anders gefragt: Bietet die Kunst eine Lösung für den Konflikt, den Marlene Streeruwitz in ihrer Poetik entwirft?

In ihren Poetikvorlesungen findet sich der Versuch, eine eigenständige weibliche Identität im literarischen Text und in der Sprache zu entwickeln. Gleichzeitig ist sie sich des Anspruchs, den sie damit an die Kunst stellt, insoweit bewusst, als sie einen solchen Ausdruck für unwahrscheinlich hält. Die Vorstellung bleibt daher widersprüchlich; sie will kritisieren und ist zugleich mystifizierend. Das hängt mit den immer auch präsenten christlich-abendländischen Glaubensmustern zusammen, die hier aber am ehesten noch als Sehnsucht nach Harmonie in der Transzendenz – der ästhetischen –, der Entgrenzung des Subjekts vom Realen zu verstehen ist. Die tiefere Dimension des Glaubens, die Sehnsucht nach Erlösung, ist bei Streeruwitz indes immer zu vergegenwärtigen, was sicherlich mit ihrer eigenen Biografie zu tun hat. – Interessant ist im übrigen, dass die Autorin ihre eigene Biografie dort ins Spiel bringt, wo sie der Argumentation für ihre literarische Konzeption dient. In dem Gespräch mit Claudia Kramatschek heißt es dazu nicht ganz unbescheiden: „Es gibt nach wie vor überhaupt nur diese über die Persönlichkeit der Autorin sich ins Weibliche entpersönlichende Leseform für Frauen.“⁵⁷

Marlene Streeruwitz wuchs auf einem Bauernhof in der Steiermark in einer katholisch geprägten Umgebung auf, in der auch archaisch-heidnische Züge stark gegenwärtig waren. Das habe dazu geführt, dass sie als Fünfjährige bereits Märtyrerin werden wollte.⁵⁸ Darauf, so berichtet sie in den Tübinger Vorlesungen, seien auch ihre ersten Gedichte ausgerichtet gewesen. Sie kommentiert dies mit der Feststellung, dass sie in ihrer ganzen Erziehung „auf Sehnsucht programmiert“ gewesen sei, auf „Selbstaufgabe“.⁵⁹ Ob die tiefere religiöse Erfahrung, die Streeruwitz damit verbindet, sich tatsächlich auch so objektivieren lässt, wie sie es im Gespräch mit Kramatschek

55 Streeruwitz 2000: 35.

56 Ebenda.

57 Kramatschek 2002: 35.

58 Vgl. Streeruwitz 1997: 14.

59 Ebenda: 15.

tut, ist anzuzweifeln. Marlene Streeruwitz jedenfalls will im Bild des „ersten Vaters“ dem Gottvater begegnen, dessen Geschichte die unsere vorwegnehme. Dem will Streeruwitz Widerstand bieten:

Es war [lies ‚es galt‘, Y.D.] der Geschichte des ersten Vaters und des in ihr transportierten, aber nie preisgegebenen Geheimnisses mit der Suche nach einem eigenen Geheimnis zu entkommen. [...] Es war die Sprache zu zersplittern und daraus einen neuen, einen anderen Glanz zu retten. Und. Es ging darum Mittel der Beschreibung dieser Vorgänge und der Abgrenzung zu finden. Die Grenzsetzung zwischen mir, dem Text und der Welt.⁶⁰

Der ideale Ort

Ihr Ansatz – wie feministisch und zeitkritisch er oberflächlich auch erscheinen mag – ist mit seinem an Lord Chandos und Wittgenstein erinnerndem Sprachzweifel im Grunde der Moderne verhaftet. Dem entspricht auch ihre Suche nach Identität in der Sprache. Heimat – Streeruwitz’ Adaption und Weiterführung des Heimat-motivs kann als Variation auf dieses Thema gesehen werden. Den reinsten Ausdruck dieser, im Grunde dem utopischen Denken verhafteten, Autorposition findet die Vorstellung von Heimat in der Metapher des unberührten Bergs, den die Schauspielerinnen Elizabeth Maynard in dem Theaterstück *Ocean Drive* (1994) in den Alpen kauft. Dieser Ort, „eine Idylle in Weiß und Himmelblau“,⁶¹ ist – ebenso wie der ‚ideale Ort‘ in *Lisa’s Liebe* – ein Platz, an dem das Ich sich auf sich selbst zurückziehen kann. Die Natur dient hier im Idealfall als Ort, an dem die Einheit zwischen der inneren und der äußeren Welt – in diesem durchaus romantischen Sinn – erfahren werden kann. Maynard ist, genau wie Lisa Liebich, auf der Suche nach dem ‚idealen Ort‘. Eine Art Paradies in gewisser Weise, in der das Ich sich in Übereinstimmung mit der Natur befindet. In dem es in der Landschaft aufgeht, mit ihr verschmilzt und so zur Einheit mit der Welt findet. Elizabeth im Sonnenstuhl auf dem Gipfel ihres Berges, auf dem sie sich mit dem Journalisten Leonard Persival trifft: „Viel höher kann man nicht. Leider.“⁶² Das klingt auch wie der Versuch einer Transzendenz ins himmlische Jenseits über uns. „Aber finden Sie nicht. Es ist so. So unberührt. Man kann es nicht anders nennen. Unberührt. Und einsam.

60 Streeruwitz 1998: 55.

61 Streeruwitz 1994: 8.

62 Ebenda: 13.

Als wäre man allein. Auf der Welt.“⁶³ Und auf seine ironische Frage, welchen Film sie da drehen wolle, antwortet sie irritiert und entrüstet: „Aber. Mein Lieber. Das hier Das kann man nicht. Wie wollten Sie das. Das ist. Heilig ist das. – Das kann man nicht. Wie wollten Sie das. Diese Ruhe. Diese Einsamkeit. Diese Majestät.“⁶⁴ Ganz entfernt erinnert das – ironisch verpackt – an Friedrich Schillers Definition der Natur als moralischer Größe, die er der Kunst beziehungsweise der Kultur gegenüberstellte. Unser Wohlgefallen an ihr wäre kein eigentlich ästhetisches, sondern ein moralisches, in dem zugleich eine Sehnsucht nach der ursprünglichen Übereinstimmung mit der Natur zum Ausdruck kommt. Aber schon Schiller räumt ein, dass „[u]nser Gefühl für die Natur [...] der Empfindung des Kranken für die Gesundheit [gleich]“, dass wir, mit anderen Worten, nur unserer Vorstellung folgen, wenn wir über Natur reden.⁶⁵ Ob die Lösung, die Marlene Streeruwitz Elizabeth Maynard offerieren lässt, soviel mehr Grund zur Hoffnung auf Erlösung bietet, sei dahingestellt. Entscheidend ist die Tatsache, dass es hier letztlich um einen der Grundkonflikte des modernen Individuums geht, für die Marlene Streeruwitz ungeachtet aller postmodernen Attitüde die Lösung in der Sublimierung des Alltäglichen in der Literatur, in der Kunst sucht.

Elizabeth Maynard: Der Alltag. Der Alltag. Das ist doch das Allerschwerste. Wenn man den Alltag nicht in ein. In ein Paradies verwandeln kann. Dann hat man es nicht. – Verstehn Sie nicht?⁶⁶

63 Ebenda.

64 Ebenda.

65 Schiller 1962: 431.

66 Streeruwitz 1994: 88.

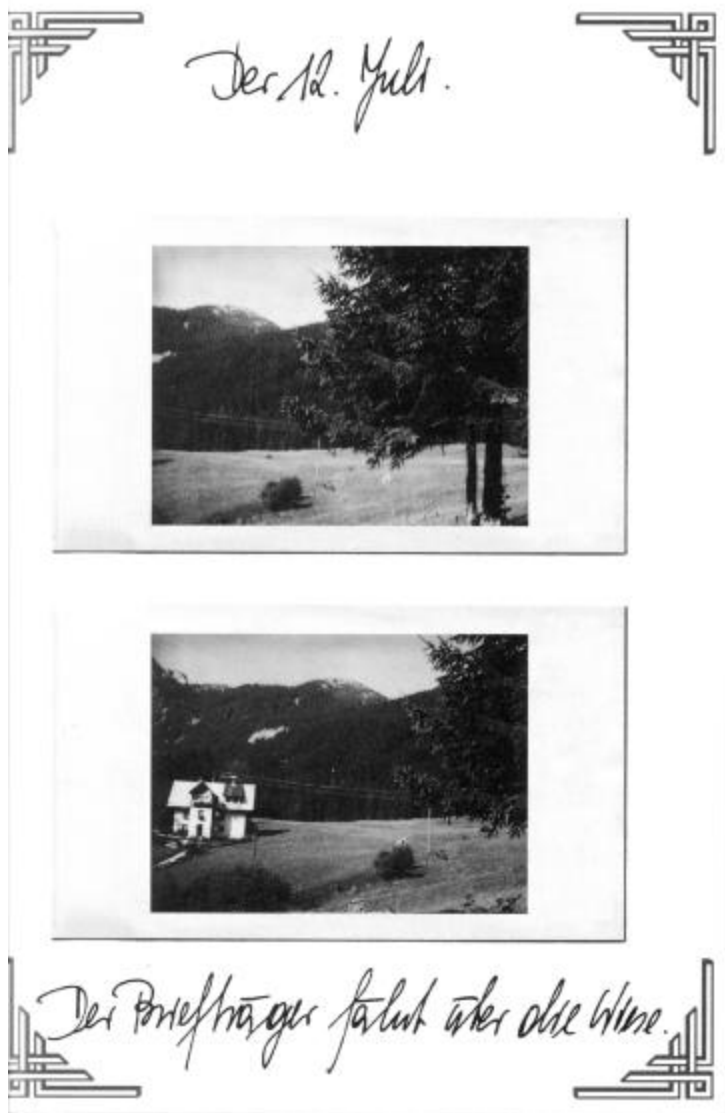


Abb. 3: Seite 27 aus der ersten Folge
von Marlene Streeruwitz' *Lisa's Liebe*

Literaturverzeichnis

- Bal, Mieke. 1999. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, London: Univ of Chicago Press.
- Barthes, Roland. ⁴1976. *Mythen des Alltags*. Übers. v. H. Scheffel. Frankfurt/M.: Suhrkamp. (Original: *Mythologies*, Paris 1957).
- Baumgartl, Annette. 1998. '„Poetik des Schweigens.“ Marlene Streeruwitz' Prosa.' In: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M. (Hrsg.): *Marlene Streeruwitz*. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M. 14.1 bis 20.2.1998. Frankfurt/M.: 61-65.
- Bürger, Christa (Hrsg.). 1987. *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Burnett, Ron. 1995. *Cultures of Vision: Images, Media, and the Imaginary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Donnenberg, Josef: *Heimatliteratur in Österreich nach 1945 – rehabilitiert oder antiquiert?* In: Polheim 1989: 39-68.
- Eco, Umberto: *Critique of the Image*. In: Burgin, V. (Hrsg.): *Thinking Photography*. London, Basingstoke: Macmillan Press: 32-38.
- Fehér, Ferenc. 1987. 'Der Pyrrhussieg der Kunst im Kampf um ihre Befreiung. Bemerkungen zum postmodernen Intermezzo.' In: Bürger 1987: 13-33.
- Fürstenberg, Friedrich. 1989. *Die soziale Vermittlung von Heimat*. In: Polheim 1989: 193-206.
- Gelfert, Hans-Dieter. 2000. *Was ist Kitsch?* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Genette, Genette. 2001. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp. (Original: *Seuils*, Paris 1987)
- Hakker, Doja / Höbel, Wolfgang. 1996. "Daisy Duck hat gesiegt". Marlene Streeruwitz über ihren Roman "Verführungen", die Arbeit am Theater und feministische Heldinnen.' In: *Der Spiegel 11*: 260-263.
- Hutcheon, Linda. 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York, London: Methuen.
- Huyssen, Andreas. 1997. *Postmoderne – Eine amerikanische Internationale?* In: Huyssen/Scherpe ⁵1997: 13-44.

- Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (Hrsg.). ⁵1997. *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- Klüger, Ruth. 1996. *Von hoher und niedriger Kultur*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Kramatschek, Claudia. 2002. 'Das Jetzt der Existenz. Gespräch mit Marlene Streeruwitz.' In: *neue deutsche literatur* 5: 24-46.
- Kunne, Andrea. 1991. *Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Mitchell, W.J.T.. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Owens, Craig. 1997. *Der Diskurs der Anderen – Feministinnen und Postmoderne*. In: Huyssen/Scherpe ⁵1997: 172-195.
- Polheim, Karl Konrad (Hrsg.). 1989. *Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945. Ein Bonner Symposium*. Bern, Frankfurt/M., NY, Paris: Lang.
- Rossbacher, Karlheinz. 1975. *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*. Stuttgart: Klett.
- Sanders, Hans. 1987. *Postmoderne. Alltäglichkeit als Utopie*. In: *Bürger* 1987: 72-83.
- Schiller, Friedrich. 1962. *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Band 20: *Philosophische Schriften*, Teil 1. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hrsg. von Benno von Wiese. Weimar: Böhlau.
- Sebald, W.G.. 1991. *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*. Salzburg, Wien: Residenz.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Spaich, Herbert (Red.). 1985. 'Kitsch oder „Suche ist ein Abenteuer“. Die Diskussion der Vorträge im Rahmen des Internationalen Kornhaus-Seminars „Kitsch als soziales Produkt“. In: Pross, Harry (Hrsg.): *Kitsch. Soziale und politische Aspekte einer Geschmacksfrage*. München: List: 141-154.
- Streeruwitz, Marlene. 1992. 'Passion. Devoir. Kontingenz. Und keine Zeit.' In: *Theater heute*. Jahrbuch 1992: 28-31.
- Streeruwitz, Marlene. 1994. *Ocean Drive. Ein Stück*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Streeruwitz, Marlene. 1997. *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

- Streeruwitz, Marlene. 1998. *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Streeruwitz, Marlene. 1999. *Nachwelt*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Streeruwitz, Marlene. 2000. *Verführungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp. (Erstveröffentlichung 1996)
- Streeruwitz, Marlene. 2000. *Lisa's Liebe. Romansammelband*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuchverlag. (Erstveröffentlichung Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997).
- Streeruwitz, Marlene. 2002. *Partygirl*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Wolf, Herta. 2002. *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.