



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zynisches Erzählen bei Karen Duve“

Verfasserin

Alexandra Boier

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, September 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Inhaltsverzeichnis

<u>INHALTSVERZEICHNIS</u>	3
<u>VORWORT</u>	5
I) <u>EINLEITUNG</u>	7
1. Motivation	7
2. Vorhaben und Vorgehensweise	8
3. Aktueller Forschungsstand	10
4. Einführung in das Textmaterial	11
II) <u>THEORETISCHER HINTERGRUND: ZUM BEGRIFF „ZYNISMUS“</u>	16
1. Definitionsansätze	16
Exkurs: Satire oder Zynismus?	17
2. Vom <i>Kynismus</i> zum <i>Zynismus</i> - der Ursprung des Begriffes und seine heutige Bedeutung	19
2.1. Der „Hund“ Diogenes und die Entstehung des Kynismus	20
2.2. Die „zynische Haltung“ bei Ralf Weber	22
2.3. Zynismus in der Literatur – Horst Lauinger	24
3. Zynismus vs. Sarkasmus, Ironie, schwarzer Humor	26
4. Zwischenfazit: Zynismus-Merkmale	27
III) <u>TEXTANALYTISCHER TEIL</u>	29
1. Sprache und rhetorischer Stil	29
1.1. Karen Duves „Sprachgewalt“ im Spiel mit der Lesererwartung	29
1.2. Vergleiche, Metaphern, Gegensätze	32
2. Darstellung des Erzählten	36
2.1. Zeitliche Ordnung	36
2.2. Fokalisierung	41
2.3. Stimme	44
3. Diegese – Elemente der Haupthandlung	48
3.1. Figurenkonzeption	48
3.2. Gewalt	51

3.3.	Demontierung der Figuren	56
3.4.	Liebe und Sexualität	61
4.	Intertextualität	66
4.1.	Einzeltextreferenz	67
4.2.	Systemreferenz	72
4.3.	Referenz zu eigenen Werken	74
IV)	<u>GEMEINSAMKEITEN UND UNTERSCHIEDEN ZWISCHEN DEN WERKEN – EINE ZUSAMMENFASSUNG DER ANALYSE</u>	77
V)	<u>SCHLUSSBETRACHTUNG</u>	80
	<u>LITERATUR UND QUELLEN</u>	81
	<u>ABSTRACT</u>	84
	<u>WISSENSCHAFTLICHER LEBENS LAUF</u>	85

Vorwort

Ich möchte mich an dieser Stelle zunächst bei den Personen bedanken, die mir während der Entstehung dieser Diplomarbeit eine große Hilfe waren. Mein herzlicher Dank gilt Herrn Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder für die Betreuung und zügige Verbesserung meiner Arbeit. Weiters bedanke ich mich bei meinen Freundinnen Daniela und Isabella für die Unterstützung beim Korrekturlesen.

Ein besonderer Dank gebührt schließlich meinen Eltern, die mich immer in allen Lebenslagen unterstützt und von Beginn an in Richtung eines höheren Bildungswegs motiviert haben. Danke für eure Liebe, euer Vertrauen und die Ermöglichung dieses Studiums.

Seit meinem ersten Proseminar 2004, ist mir insbesondere diese eine Autorin in Erinnerung geblieben, deren Werke mich bis heute begeistern. Aus der Liebe zur neueren deutschen Literatur und dem Interesse an literarischen Besonderheiten entstand somit eine Diplomarbeit zu Karen Duves Werken.

Mit meiner Arbeit möchte ich einen Beitrag zur Forschung deutschsprachiger Gegenwartsliteratur leisten und einen Anstoß in Richtung der Herausprägung eines literaturwissenschaftlichen Zynismusbegriffs geben.

I) Einleitung

1. Motivation

Die deutsche Schriftstellerin Karen Duve ist seit ihrem Debüt *Regenroman* 1999 im deutschsprachigen sowie internationalen Raum einer breiteren Öffentlichkeit bekannt und publiziert in regelmäßigen Abständen Erzählungen und Romane. Im Jahr ihres Debüterfolgs erschien ein Artikel¹ des *Spiegel*-Autors Volker Hage, der Duve – zusammen mit Judith Hermann, Zoë Jenny, Kathrin Schmidt, Tanja Langer – den Titel des „Fräuleinwunders“ der deutschen Literatur zuteilte. Mediale Aufmerksamkeit wurde der Autorin somit, „trotz [vorhergehender] Auszeichnungen für ihre Kurzgeschichten und eines in der kleinen Achilla Presse erschienenen Erzählbandes“², erst durch den *Regenroman* sowie die von Hage initiierte literarische „Fräuleinwunder“-Debatte zuteil.

Bereits diese wenigen Angaben zum schriftstellerischen Werdegang Karen Duves zeigen, dass die im Zusammenhang des Fräuleinwunders als typisch dargestellte Beschreibung junger Schriftstellerinnenbiographien, die mit ersten Arbeiten gleichsam aus dem Nichts auftauchen, um literarische wie kommerzielle Erfolge zu feiern, für diese Autorin nicht gilt.³

Karen Duve unterscheidet sich von ihren „Fräuleinwunder“-Kolleginnen nicht nur durch ihre literarische Laufbahn, sondern vor allem durch die Sprache und den Erzählstil ihrer Texte, die von Beginn an von der Literaturkritik hervorgehoben wurden. Gemeint ist hiermit der „böse-satirisch[e] Grundton der Bücher Karen Duves“⁴, der „bedrohliche Unterton [...] mit dem sie voller Genuss und mit deutlicher Lust am Bösen spielt“⁵. Der „gesund[e] Sadismus“⁶ des *Regenromans* bildet einen deutlichen Gegensatz zu den „ganz hinreißenden Kurzgeschichten“⁷ einer Judith Hermann. Weiters werden Duves Protagonistinnen mitunter als

¹ Volker Hage: Ganz schön abgedreht. In: Der Spiegel, Nr. 12, 22.3.1999: S. 244-247.

² Rainer Moritz: Moder unter Moder. Karen Duves „Regenroman“ (1999). In: W. Freund [Hg.]: Der deutsche Roman der Gegenwart, München: Wilhelm Fink Vlg., 2001, S. 220.

³ Heidelinde Müller: Das „literarische Fräuleinwunder“. Inspektion eines Phänomens der deutschen Gegenwartsliteratur in Einzelfallstudien. Frankfurt a. M.: Peter Lang Vlg., 2004, S. 59.

⁴ Müller (2004): S. 74.

⁵ Claudia Kramatschek: Programm der Auslöschung. In: ndl, Nr. 525, Mai/Juni 1999, S. 178.

⁶ Holm Friebe: It's Raining, Man. In: Jungle World, Nr. 19, 5.5.1999.

⁷ Hage (1999): S. 245.

„zynisch“⁸ bezeichnet oder es wird ihnen ein „ungerechter Zynismus“⁹ beigemessen.

Gründe für eine wissenschaftliche Arbeit zu den Werken Duves sind zum einen die Popularität sowie zeitgenössische Relevanz, zum anderen der andersartige sprachliche sowie erzählerische Stil der Autorin, welcher seitens der Literaturkritik oftmals als *böse* oder *zynisch* rezipiert wird. Des Weiteren hat Karen Duve in den letzten zehn Jahren mehrere Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur geleistet – ihr letzter Roman *Taxi*¹⁰ erschien 2008 – und ist somit ein nicht unerheblicher Teil des Bereiches der neueren deutschen Literatur nach 2000. Eine Beschäftigung mit den Romanen und Erzähltexten Duves schließt an eben jene Forschung an.

Die vorliegende Arbeit hat sich daher zum Ziel gesetzt die Romane und Erzählungen Karen Duves hinsichtlich ihrer zynischen Erzählweise zu untersuchen. Die zuvor genannten Zuschreibungen der Literaturkritik zur Sprache und zum Erzählstil Duves sollen unter dem Begriff des „Zynismus“, als einer dem Text anhaftenden „zynischen Haltung“, subsumiert und das Textmaterial somit unter dem Gesichtspunkt des zynischen Eindrucks, den es hervorruft, untersucht werden.

2. Vorhaben und Vorgehensweise

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt in einer detaillierten Textanalyse von Duves Debüt *Regenroman*¹¹, der Romane *Dies ist kein Liebeslied*¹² und *Taxi* sowie einzelner Texte aus dem Erzählband *Keine Ahnung*¹³. In Bezug auf das Thema des zynischen Erzählens bei Karen Duve sei zunächst jedoch ein theoretisches

⁸ Christiane Meixner: Karen Duve singt „kein Liebeslied“. Nach: http://www.morgenpost.de/printarchiv/tagestipps/article514784/Karen_Duve_singt_kein_Liebeslied.html. Stand: 7.6.2010.

⁹ Quelle: BR Bayerischer Rundfunk, Lese:Zeichen. <http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/lesezeichen/karen-duve-taxi-lesezeichen-2008-06-01-ID1212055693041.xml>. Stand: 20.6.2010.

¹⁰ Karen Duve: *Taxi*. Berlin: Eichborn Vlg., 2008.

¹¹ Karen Duve: *Regenroman*. Frankfurt a. M.: List Taschenbuchverlag, 3. Aufl., 2001.

¹² Karen Duve: *Dies ist kein Liebeslied*. München: Goldmann TB Vlg., 5. Aufl., 2004.

¹³ Karen Duve: *Keine Ahnung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp TB Vlg., 1. Aufl., 1999.

Kapitel vorangestellt, in welchem der Begriff „Zynismus“ näher erläutert wird. Am Beginn eines solchen Kapitels steht zum einen das Problem der Vielzahl an Theorien und Definitionen des Begriffs, zum anderen existiert trotz dieser Vielzahl kaum eine literaturwissenschaftliche und für den Zweck einer erzähltheoretischen Analyse geeignete Auslegung. Ein erster Teil des Kapitels wird sich daher mit der Herkunft des Zynismus' aus dem Bereich der Philosophie beschäftigen, um dann aus unterschiedlichsten wissenschaftlichen Theorien ein zweckdienliches Bild des Begriffs anzufertigen, anhand welchen sich prägnante Merkmale ablesen und auf die weitere Analyse anwenden lassen. Die zeitgenössische Forschung betreffend, werden dabei vor allem die Dissertationen von Ralf Weber und Horst Lauinger berücksichtigt.

Im Hauptteil dieser Diplomarbeit richtet sich die Analyse im Wesentlichen nach der Frage, wie und auf welchen sprachlichen sowie erzählerischen Ebenen in den oben genannten Texten zynisch erzählt wird. Die Annahme, dass in Karen Duves Romanen auf verschiedenen Ebenen Zynismus vermittelt wird, sei dieser Arbeit dabei als Hypothese vorangestellt. Daraus resultiert die Fragestellung, *Wie entsteht Zynismus in den Romanen und Erzähltexten Karen Duves?*, welche es auf den jeweils relevanten Ebenen des Textes – Sprache und rhetorischer Stil, Erzählsituation, Haupthandlung sowie intertextuelle Ebene – zu untersuchen gilt. Insofern das Ergebnis der Arbeit unterschiedliche Verfahren des zynischen Erzählens hervorbringt, können diese dann gegebenenfalls als Anhaltspunkt für spätere Untersuchungen zynischer Literatur dienen.

Nach dem Hauptteil der Arbeit bietet sich ein Kapitel an, in dem die Ergebnisse der Analyse zusammengefasst und eventuelle Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zwischen den einzelnen Texten beleuchtet werden. Interessieren wird hier weiters die Frage in welche Richtung sich der zynische Sprach- und Erzählstil der Romane abzeichnet und inwieweit sich diese Entwicklung auf die Texte auswirkt.

Die Schlussbetrachtung gewährt sodann einen kurzen Rückblick auf die Leistungen und Grenzen der Diplomarbeit sowie auf weitere mögliche Forschungsansätze zu Karen Duves Werken.

3. Aktueller Forschungsstand

In der Zeit der Entstehung dieser Diplomarbeit im Sommersemester 2010 gab es noch keine Literatur, die sich konkret mit dem Thema des zynischen Erzählens in Bezug auf Karen Duve auseinandersetzte. Das Resultat der vorangegangenen Literaturrecherche waren daher Werke aus zwei verschiedenen Richtungen, zum einen die Fachliteratur zum Begriff „Zynismus“, von seiner Entwicklung aus der antiken Philosophie bis hin zur heutigen Bedeutung. Einige dieser Werke werden im folgenden Theoriekapitel aufgegriffen, um ein für die spätere Analyse brauchbares Verständnis für den Terminus herzustellen. Abgesehen von zahlreichen Rezensionen zu Duves Romanen finden sich zum anderen einige relevante Aufsätze und selbstständige Literatur zur Autorin und ihren Texten – mitunter hinsichtlich des Begriffes „Fräuleinwunder“ und in Bezug auf den Aufschwung des deutschen Buchmarktes in den neunziger Jahren. So fasst etwa Thomas Ernst in seinem Werk *Popliteratur* die deutsche Literatur von 1945 bis 1989 als ein „langweiliges akademisches Geschehen“¹⁴ zusammen und bezieht sich im weiteren Verlauf dann auch auf Duve, wenn er behauptet, dass die Zeit der ästhetischen BÜßerhaltung vorbei sei und es nun vielmehr darum gehe, „die Impulse von amerikanischer Unterhaltungsliteratur, Popliteratur [...] und Filmästhetik in die Literatur aufzunehmen [und daraus] ein „neues Erzählen“ zu entwickeln, das [...] einfach wieder den Mut habe, Geschichten zu erzählen – sei es auch nur als gehobene Unterhaltung“¹⁵. Karl-Wilhelm Schmidt vereinigt in seinem Aufsatz zu Duves Debüt die Merkmale dieses literarischen Wandels und erkennt darin ein „Plädoyer für lebendige Figuren“, eine Hinwendung „zum Erzählen konsistenter Geschichten“ und eine „Rückkehr auktorialer Erzählweisen“.¹⁶ Die von Volker Hage eingeführte Debatte um den Begriff des „literarischen Fräuleinwunders“¹⁷ führen schließlich Heidelinde Müller in dem in der Einleitung zitierten Werk und Christiane Caemmerer in ihrer

¹⁴ Thomas Ernst: *Popliteratur*. Hamburg: Rotbuch Vlg., 2001, S. 67.

¹⁵ Ernst (2001): S. 67.

¹⁶ Karl-Wilhelm Schmidt: Zur Rückkehr des Epischen in der deutschsprachigen Literatur der neunziger Jahre. Die Welt als Chaos in Karen Duves *Regenroman*. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 30. Jg., Heft 118, 2000, S. 167.

¹⁷ Hage (1999): S. 244 ff.

Aufsatzsammlung¹⁸ zum Thema weiter. Einen entsprechenden Artikel in englischer Sprache dazu gibt es auch von Peter J. Graves.¹⁹

Erwähnenswert im Zusammenhang mit Karen Duve wäre schließlich noch Ulrike Schnaas' Werk „Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen“²⁰, in dem die Autorin den *Regenroman* einer vierzigseitigen Analyse unterzieht. Einen weiteren hilfreichen Ansatz für eine Beschäftigung mit Zynismus in der (Gegenwarts-)Literatur bietet die Dissertation von Horst Lauinger²¹, dessen Analyse sich jedoch auf eine Vielzahl von Werken bezieht und diese somit weniger ausführlich behandelt.

4. Einführung in das Textmaterial

Fünf Jahre hat Karen Duve an ihrem Debüt *Regenroman* geschrieben, bevor er 1999 veröffentlicht und sowohl vom Lesepublikum als auch seitens der Literaturkritik bestmöglich aufgenommen wurde.²² Das Werk gelangte ebenso international zu großer Bekanntheit und ist in weiteren dreizehn Sprachen zu erwerben.²³ Die Handlung des Regenromans hält auf den ersten Blick, was sie verspricht.

Es regnet in diesem Roman, es regnet unaufhörlich. Nässe und Fäulnis durchdringen alles. Man kann dieses Buch auf einer sonnigen Parkbank lesen und verspürt dennoch stets das Bedürfnis, einen Regenschirm aufzuspannen.²⁴

Des Weiteren handelt der Text von den beiden Protagonisten Martina und Leon Ulbricht – zwei Frischvermählte, die aus der Großstadt Hamburg flüchten und sich in einem Haus nahe dem ostdeutschen Moor eine Existenz aufbauen möchten. Der Schriftsteller Leon erhofft sich hier Ruhe und Inspiration für sein

¹⁸ Christiane Caemmerer [Hg.]: *Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Vlg., 2005.

¹⁹ Peter J. Graves: Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann: ‚Ein literarisches Fräuleinwunder?‘ In: *German Life and Letters*, 55, Nr. 2, Apr. 2002, S. 196-207.

²⁰ Ulrike Schnaas: *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen*. Dissertation, Univ. Stockholm, 2004.

²¹ Horst Lauinger: *Zynismus in der Gegenwartsliteratur und seine Traditionen*. Dissertation, Univ. Salzburg, 1993.

²² Volker Hage / Mathias Schreiber: „Ich stehe gern im Regen“. Karen Duve im Gespräch. *Der Spiegel*, Nr. 41, 11.10.1999, S. 255.

²³ Quelle: <http://www.randomhouse.de/author/author.jsp?per=71297>. Stand: 18.6.2010.

²⁴ Frank Schroeder: *Erbarmungslos und wunderschön*. *Berliner LeseZeichen*, Ausgabe 7+8/99. Nach: <http://www.berliner-lesezeichen.de/lesezei/indexblz.html>. Stand: 20.6.2010.

neues Buch, die Biografie des Boxers und Zuhälters Benno Pfitzner, mit dessen Vorschussgeld Leon das Haus kaufen konnte.

[Leon] fragte sich, wie er es in der Stadt bloß ausgehalten hatte. Wie hatte er dort schreiben können? Nirgendwo würde er so schreiben können wie hier. Der Anblick des Moores erfüllte Leon mit hilfloser Sehnsucht.²⁵

Doch Ruhe wird den beiden Hauptfiguren nicht gewährt: Mängel am Haus und durchnässte Grundmauern, die aufgrund des ständigen Regens nicht trocknen wollen, eine Schneckenplage, die zwei schrulligen Nachbarinnen Kay und Isadora Schlei und schließlich ein Hexenschuss Leons stehen dem Traum von der ländlichen Idylle entgegen. In dieser modrig-feuchten Atmosphäre gehen sowohl die Schreibintention von Leon als auch die Liebe des Ehepaares unter, bis sich Martina nur noch dem zugelaufenen Hund Noah widmet.

Als das Manuskript der Boxerbiografie trotz wiederholter Drohanrufe von Pfitzner immer noch ausbleibt, stattet dieser dem Paar in Begleitung von Harry, Leons „bestem Freund“, einen Besuch ab. An dieser Stelle kommt es zum brutalen Höhepunkt des Romans, der in einer blutigen Prügelei zwischen Leon und Pfitzner und in einer Vergewaltigung Martinas durch Harry gipfelt. Gerade rechtzeitig intervenieren hier die beiden Nachbarinnen und kommen dem Ehepaar mittels Gasbrenner zu Hilfe. Das Ende der Ehe von Martina und Leon ist nach dieser Katastrophe besiegelt, ebenso wie der Untergang des Hauses am Moor im weiteren Verlauf des Romans. Während Martina Leon verlässt und in ihr Elternhaus zurückkehrt, bricht Leons „Bunker“ während eines Sturms wörtlich auseinander und Leon selbst versinkt, beim Versuch davonzulaufen, im Moor.

Nicht minder hoffnungslos entwickelt sich Duves nächstes Werk mit dem ebenso sprechenden Titel *Dies ist kein Liebeslied*. Es ist der zweite Roman der Autorin, der nur ein Jahr später erschien, jedoch von der Literaturkritik nicht so positiv kommentiert wurde wie das Debüt.

Der neue Roman von Karen Duve weiß, was er nicht ist. Er ist „kein Liebeslied“, verkündet er schon im Titel. Um den Leser sodann allerdings im Regen stehen zu lassen. Denn was – um Himmels Willen – ist *Dies ist kein Liebeslied* sonst als eine nimmer enden wollende Ballade um die Abwesenheit von Liebe, die Unmöglichkeit eines erfüllten Pärchendaseins, die Tragik einer schmachtenden Seele?²⁶

²⁵ Duve (1999): Regenroman, S. 42.

²⁶ Stefan Hilpold: Mehr Licht. So leicht kann man es dem Unglück machen: Karen Duves Roman „Dies ist kein Liebeslied“. In: Der Standard, Wien, 17.5.2003.

Bei eben jener „schmachtenden Seele“ handelt es sich um die anfangsdreißigjährige, 117 kg schwere Anne Strelau, die sich im Flugzeug auf dem Weg zu ihrer nie vergessenen Jugendliebe Peter Hemstedt befindet. Im Gepäck dabei hat sie sechs verschiedene Musikkassetten, aufgenommen von den sechs Männern in ihrem Leben.

Der Roman besteht demzufolge aus zwei Erzählebenen, deren Wechsel mit den Kapitelüberschriften einher geht. Dabei bilden der Flug von Hamburg nach London sowie die Geschehnisse nach der Landung in London den einen und detaillierte Rückblenden in Annes Kindheit, Jugend und das frühe Erwachsenenalter den zweiten Erzählstrang. So rekapituliert Anne ihr gesamtes Leben, das vor allem durch ihr Übergewicht bestimmt ist. Sie erinnert sich an unzählige Diätversuche, an ihre Freundschaft mit Axel („Tellerauge“), mit dem sie als Kind ein Tierspital im elterlichen Garten betrieb, sowie an weitere Verehrer aus ihrer Jugend, deren Schmähungen wegen sie sich schließlich zu einer Therapie entschließt. Ihre Eltern, Geschwister und ihre verrückte Oma sind genauso Teil der Handlung wie die Disco „Sitrone“, Drogen, Appetitzügler und eine missglückte Ausbildung als Steuerinspektorin. Den Ausbruch aus dem elterlichen Zuhause schafft Anne, nach mehreren Versuchen, schließlich mit einem Job als Taxifahrerin. Jahre später erhofft sie sich durch den Besuch ihrer einzigen großen Liebe Peter die alles erlösenden Worte. Auf den letzten Seiten des Romans kommt es zur ersehnten Liebesnacht, die erhoffte Erlösung bleibt der Interpretation des Lesers überlassen.

Evelyn Finger erkennt die „Trostlosigkeit“²⁷ in *Dies ist kein Liebeslied* und resümiert:

Schon Karen Duves *Regenroman*, worin ebenfalls Frösche, fette Frauen und schlaffe Männer eine tragende Rolle spielten, war im Grunde eine Grotteske, und auch *Dies ist kein Liebeslied* gehört zu jener aggressiven Art Literatur, die vor allem trügerisch ist, hoch reflektiert und vulgär, spielerisch und subversiv. [...] Karen Duves Roman ist eben kein Spaß.²⁸

Einige Jahre später, 2008, erscheint Karen Duves jüngster Roman *Taxi*. Darin arbeitet die Autorin ihre eigenen Erfahrungen in dem Beruf zu einem Roman aus.

²⁷ Evelyn Finger: Exzesse der Trostlosigkeit. Gesellschaftskritik pur: Karen Duves Heldin nimmt ab und zu und wird nie froh. In: Die Zeit, Nr. 47, 14.11.2002.

²⁸ Finger (2002).

Hauptfigur und Ich-Erzählerin ist die junge Alex, die in der zweiten Hälfte der 80er Jahre Taxifahrerin in Hamburg ist. Alex, von allen wegen ihrer Wagennummer nur noch „Zwodoppelvier“ genannt, hat sich von einer Versicherungstätigkeit gerade abgewendet, für die Zukunft aber noch keine genauen Vorstellungen. Das Unverbindliche des Taxi-Lebens kommt ihr daher gerade recht. So erlebt sie auf ihren Fahrten die unterschiedlichsten Menschen, und der Leser kommt in den Genuss von unzähligen Kürzestgeschichten.

Und dann waren fünf Jahre um und ich fuhr immer noch Taxi. Zur Reeperbahn. Zum Flughafen. Zum Mittelweg. Die Fahrgäste wurden immer hässlicher, dreckiger und boshafter, und sie stellten immer noch die gleichen Fragen. ‚Haben Sie keine Angst?‘ [...] Die Touren verschmolzen zu einem Brei aus Lichtern, Straßen, Zigarettenrauch und ewig gleichem Gerede. [...] Natürlich gab es noch viel Schlimmeres, als Taxifahrerin zu sein, mir fiel bloß nichts ein.²⁹

Als „Ausgleich“ zu dem täglich gleichen Trott warten die Männer der Taxiclique mit Macho-Sprüchen und frauenfeindlichen Diskussionen auf. Das „Lesen“ wird hier in Form von ebensolch frauenfeindlicher Literatur seitens ihrer Kollegen sowie den Menschenaffenbüchern der Protagonistin thematisiert, die hier mitunter auch Vergleiche anstellt, wenn es zu heftigeren Diskussionen mit „Rüdiger“ kommt: „Auch junge Schimpansenmännchen durchliefen eine Phase der Aggression gegen die Weibchen, aber Rüdiger war ja nicht mehr jung, der war beinahe schon dreißig.“³⁰

Das mangelnde Interesse an ihrem eigenen Leben sowie ihre eigene melancholische Handlungsträgheit – „Ich hoffte immer noch, dass sich irgendetwas von selbst ergeben würde [...]“³¹ – spiegelt sich bei Alex genauso in ihren Liebesbeziehungen wider. In die Beziehung mit ihrem Kollegen Dietrich schlittert sie hinein: „Irgendwie gingen alle davon aus, dass ich mit Dietrich zusammen war. Besonders Dietrich. Ich konnte die Sache nicht klären, ohne ihn zu kränken.“³² Später folgen ihr kleinwüchsiger Freund Marco, der gewalttätig wird, und der treu- und respektlose Journalist Majewski. Doch anstatt einen dieser Männer zu verlassen, lässt Alex die Beziehungen weiterlaufen, bis sich eine Lösung irgendwann, treu dem Motto der Protagonistin, „von selbst“ ergibt.

²⁹ Duve (2008): Taxi. S. 145.

³⁰ Duve (2008): Taxi. S. 65.

³¹ Duve (2008): Taxi. S. 8.

³² Duve (2008): Taxi. S. 34.

Das Ende des Romans bildet schließlich ein Totalschaden von Wagen Zwodoppelvier, verursacht durch einen unruhigen Schimpansen auf dem Beifahrersitz.

Der wirklich missratene Schluss des Romans ist der Autorin eben nicht zufällig unterlaufen, er ergibt sich vielmehr ganz folgerichtig aus den Leerstellen des Vorangegangenen. [...] Die Erzählerin muss das Taxi schon gegen die Wand fahren, um ihrem Leben eine neue Richtung zu geben [...]. So ist im Ende wenigstens so etwas wie eine Entwicklung erreicht, aber sie ist nur simuliert und nicht hergeleitet.³³

Gänzlich außer Acht gelassen und bisher in der Arbeit noch gar nicht thematisiert worden ist Duves dritter (Märchen-)Roman *Die entführte Prinzessin*³⁴. Dem Genre nach stellt die Geschichte um die Prinzessin Lisvana aus dem Nordland einen Ritterroman dar und ist für diese Arbeit insofern nicht zu gebrauchen, als sich die Zynismusanalyse auf die realistischen Werke Duves konzentriert.

Die Erzählungen aus dem Sammelband *Keine Ahnung* hingegen seien vereinzelt Teil der Analyse. Aufgrund der Kürze der Texte wird der Inhalt des jeweils relevanten, falls nötig, im Rahmen der Analyse skizziert.

³³ Dirk Knipphals: Zwodoppelvier antwortet nicht mehr. In: taz, 12.5.2008. Nach: <http://www.taz.de/1/leben/buch/artikel/1/zwodoppelvier-antwortet-nicht-mehr/>. Stand: 20.06.2010.

³⁴ Karen Duve: *Die entführte Prinzessin. Von Drachen Liebe und anderen Ungeheuern*. München: Goldmann TB Vlg., 1. Aufl., 2007.

II) Theoretischer Hintergrund: Zum Begriff „Zynismus“

Der folgende Theorieteil der Arbeit wird sich dem Versuch einer Beantwortung der Frage, *Was ist Zynismus?*, widmen. Dabei geht es vorab darum, ein gemeinsames Verständnis des Terminus, in allgemeiner sowie literarischer Hinsicht, aus ausgewählten Werken zum Thema herauszubilden, bevor der Fokus speziell auf Karen Duves Zynismus gelegt wird. Ziel ist es, am Ende dieses Kapitels ein literaturwissenschaftliches Verständnis des Attributs „zynisch“ zu ermöglichen. Weiters soll zu einer besseren Vorstellung des Begriffs „Zynismus“ gelangt werden, dessen Charakteristika als Basis für die weitere Analyse dienen können.

1. Definitionsansätze

Bereits in Horst Lauingers Dissertation von 1993 heißt es, „*Zynismus* [ist] in aller Munde.“³⁵ Es kann also davon ausgegangen werden, dass die Allgemeinheit den Begriff in der täglichen Umgangssprache verwendet und somit eine wie auch immer geartete Vorstellung davon hat. Die jeweiligen Ansichten über die Bedeutung von „Zynismus“ sind dabei keinesfalls homogen. Im Gegenteil, „je häufiger im Gespräch, desto unbestimmter wurde [der] Inhalt und je diffuser der Inhalt, desto vielseitiger wurde [der Begriff] schließlich verwendbar.“³⁶ Mittlerweile hat sich der Terminus von seiner ursprünglichen Herkunft also derart weiterentwickelt, dass es kaum einen theoretischen Text zum Zynismus gibt, der nicht auf dessen Bedeutungs- und Definitionsvielfalt hinweist. „Es muss dabei freilich berücksichtigt werden, daß nicht jeder Autor das gleiche Zynismusverständnis benutzt [...]“³⁷, somit lassen sich, je nach Autor und Wissenschaft, ganz unterschiedliche Theorien dazu finden. Den *einen*, absoluten Zynismusbegriff gibt es dabei nicht, vielmehr haben sich die unterschiedlichen wissenschaftlichen Theorien im Laufe der Jahre zu einem Sammelsurium an möglichen Definitionen angehäuft, die unabhängig voneinander ihre Gültigkeit

³⁵ Lauinger (1993): S. 6.

³⁶ Lauinger (1993): S. 6.

³⁷ Ralf Weber: *Zynisches Handeln. Prolegomena zu einer Pathologie der Moderne*. Frankfurt a. M.: Peter Lang Vlg., 1998, S. 11.

bewahren. Eine allgemeine Definition die „Zynismus“ etwa mit menschlichen Eigenschaften wie Gefühlskälte, Gemeinheit und Bosheit gleichsetzt³⁸, ist dabei schnell gefunden. Diese Beschreibung ist aber zu unspezifisch, bietet keine klare Vorstellung davon, was Zynismus im *literarischen* Sinne bedeutet, und erweist sich infolgedessen als unbrauchbar. Für eine wissenschaftliche Analyse von Duves Romanen und Erzähltexten bedarf es einer literaturwissenschaftlich anwendbaren Begriffsbestimmung. Als Anstoß der theoretischen Überlegungen sei zu diesem Zweck ein Rückgriff auf unterschiedliche lexikalische Definitionen erlaubt. Ein erster Impuls wäre dabei etwa das „Sachwörterbuch der Literatur“³⁹, welches den Begriff „Zynismus“ nur sehr kurz als „schärfste Form des bissigen Spottes gegenüber den von anderen vertretenen Werten und Wahrheiten“ abhandelt, ihm eine „herabsetzend[e]“ und „bloßstellend[e] Absicht“ unterstellt und ihn literarisch vor allem der „Satire“ zuordnet.⁴⁰

Exkurs: Satire oder Zynismus?

Mit dem Stichwort, der Zynismus sei im literarischen Sinne dem Genre der Satire zugehörig, wirft sich an dieser Stelle die Frage auf, warum die wissenschaftliche Arbeit nicht den Begriff *Satire* statt *Zynismus* bei Karen Duve untersucht. Würde eine Beschäftigung in diese Richtung nicht zugleich das Problem der Suche nach einem literarischen Zynismusbegriff lösen?

Auf den ersten Blick ist diese Überlegung durchaus gerechtfertigt. Denn obwohl die Herkunft der Satire, ebenso wie jene des Zynismus', in die Antike zurückgeht, bezeichnete der Begriff doch immerzu eine bestimmte Textsorte und ist somit als literarisches Genre bereits in der Literaturwissenschaft „zu Hause“. So lautet eine prägnante Definition für die Satire etwa: „Angriffsliteratur mit einem Spektrum vom scherzhaftem Spott bis zur pathetischen Schärfe.“⁴¹ Weiters heißt es an selber Stelle, die Satire könne sowohl eine Gattung als auch ein gattungsübergreifendes Verfahren – die „Schreibweise“ – bezeichnen. In ihr seien Momente der Negativität mit jenen des Ethischen zusammen mit dem Ästhetischen verbunden. Schließlich erhebe sie den Anspruch am Einzelnen Allgemeines darzustellen.

In dieser kurzen Beschreibung schon zeigt sich, was die Satire alles zu sein vermag, und nach eingehender Beschäftigung mit den Werken Karen Duves könnte man diese durchaus als *satirisch* bezeichnen. Gut möglich, dass beide Begriffe und noch einige weitere – Ironie, Grotteske, Sarkasmus – zu ein oder mehreren Duve-Texten passen. Warum also den vermeintlich komplizierteren Weg über den Begriff des Zynismus wählen?

Nun, einerseits ist es etwas anderes, die Werke einer Autorin einem literarischen Genre zuzuordnen und dahingehend zu untersuchen oder aber am *Erzählstil* der Autorin interessiert zu sein. Andererseits fällt bei der Entscheidung zwischen satirischem und zynischem Stil die Wahl auf den Zynismus, sei es auch nur aufgrund einer ersten *Ahnung*. Doch da es einem Literaturwissenschaftler möglich ist, seiner

³⁸ Mario Carlo Abutille: Angst und Zynismus bei Georg Büchner. Bern: Francke Vlg., 1969, S. 16.

³⁹ Gero v. Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner Vlg., 8. Aufl., 2001.

⁴⁰ Wilpert (2001): S. 925.

⁴¹ Jürgen Brummack: Satire. In: Jan-Dirk Müller [Hg.]: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3, Walter de Gruyter Vlg., 3. Aufl., 2003, S.355.

gewünschten Fragestellung nachzugehen, erscheint der Weg über den ersten und zugleich stärksten Eindruck, den die Texte beim Lesen hervorgerufen haben, nämlich *zynisch*, der authentischste.

Wiewohl nun nicht ausgeschlossen wird, dass das ein oder andere Werk Duves in die Gattung Satire passt, gilt das Hauptaugenmerk trotzdem dem zynischen Stil, in der zu überprüfenden Annahme, dass dieses Attribut den Erzählstil Duves am treffendsten charakterisiert.

Um einiges länger präsentiert sich hingegen die Definition des „Reallexikon[s] der deutschen Literaturwissenschaft“⁴². Dabei wird der Begriff Zynismus zunächst als „Haltung und sprachlicher Gestus spöttischer Überlegenheit“⁴³ beschrieben. Das Attribut zynisch wird im weiteren Verlauf näher erklärt: „Als *zynisch* bezeichnet man Rede- und Verhaltensweisen, die eine Distanz bei gleichzeitiger Zustimmung gegenüber herrschenden Machtverhältnissen zum Ausdruck bringen.“⁴⁴ Der angesprochene Zyniker könne sich dabei als „Vertreter der Macht“ oder aber als „spöttischer Kritiker“ offenbaren. Interessant ist sodann die erstmalige Erwähnung des Zynismus’ als „Stilmittel“, welches „primär Formen aphoristisch-fragmentarischer Reflexion, die Witz und Moral verbinden“, bezeichnet.⁴⁵ Als solches komme er oftmals in der Moderne zum Einsatz, „wenn in unsystematischer Weise, oft fragmentarisch-aphoristisch, schlagfertig, überraschend und witzig aufklärerische und sozialkritische Positionen vertreten werden“.⁴⁶ In Bezug auf den Begriffsursprung im antiken *Kynismus*, der sowohl eine Lebensform wie auch antike Sprechakte bezeichne, wird abermals der „Spott“ als wichtiges Mittel akzentuiert. Durch diesen könne die „selbstverständliche Ordnung der Welt in Frage gestellt“ werden, „nicht zuletzt durch die demonstrative Verweigerung emotionaler Beteiligung in Kontexten, in denen derlei erwartet wird (Mitleid etc.)“.⁴⁷

Als letzten Versuch sich dem Zynismus anzunähern, sei noch ein Blick in „Das historische Wörterbuch der Philosophie“⁴⁸ erlaubt. Dieses unterteilt die Bedeutung des Begriffs dreifach. Unterschieden werden die antike Lehre der Kyniker, eine

⁴² Niklaus Largier: Zynismus. In: Jan-Dirk Müller [Hg.]: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3, Walter de Gruyter Vlg., 3. Aufl., 2003, S. 901 ff.

⁴³ Largier (2003): S. 901.

⁴⁴ Largier (2003): S. 902.

⁴⁵ Largier (2003): S. 902.

⁴⁶ Largier (2003): S. 903.

⁴⁷ Largier (2003): S. 902.

⁴⁸ Joachim Ritter [Hg.]: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 12, 2004. Nach: http://www.hwph.ch/inhalt/artikelbeispiel_2.html. Stand: 9.7.2010.

entsprechende Weise zu denken und zu handeln, sowie „eine dem kynischen/zynischen Gedankengut bzw. Charakter entsprechende Art zu reden“.⁴⁹ Des Weiteren beinhaltet der Lexikonartikel zahlreiche Verweise auf unterschiedliche Theorien und Philosophen, die sich mit dem Begriff im Laufe der Jahrhunderte auseinandergesetzt haben. Der Artikel dient somit als hilfreicher Anhaltspunkt für eine weiterführende Recherche im Bereich der Zynismustheorie. Ausgehend von diesen lexikalischen Definitionen lassen sich, zusätzlich zu einem aus dem „allgemeinen Sprachgebrauch“⁵⁰ vorhandenen Verständnis, erste Bedeutungsmerkmale des Begriffs „Zynismus“ ablesen. Auf der Suche nach einer literaturwissenschaftlich anwendbaren Beschreibung wird im folgenden Teilkapitel kurz dem Ursprung des Terminus nachgeforscht, bevor dann, ohne weitere Umschweife, zwei zeitgemäße theoretische Werke zum Zynismus angeführt werden. Gegen Ende des Theoriekapitels werden sodann die erhaltenen Zynismusmerkmale zusammengefasst, um dadurch zu dem intendierten Begriffsverständnis zu gelangen.

2. Vom *Kynismus* zum *Zynismus* - der Ursprung des Begriffes und seine heutige Bedeutung

Aus den zitierten Lexika ließen sich bereits einige Merkmale des *Zynischen* ablesen. Diese gilt es nun unter Zuhilfenahme weiterer theoretischer Werke zu vervollständigen. Dabei wird es nicht unerlässlich sein, zunächst den eigentlichen Ursprung des Begriffs zu klären, um sich schließlich wieder der aktuellen Schreibweise sowie der zeitgeschichtlich relevanten Verwendung, etwa wie in Duves Texten, zu widmen. In dem Vorhaben, dazu die passenden theoretischen Werke zu finden, lag daher eine der Herausforderungen dieser Diplomarbeit. Die getroffene Auswahl orientiert sich an dem Leitsatz „Qualität vor Quantität“ und wird folglich keine ausgedehnte Auflistung aller bisherig veröffentlichten Theorien zum Zynismus beinhalten. Vielmehr handelt es sich um eine kleine Anzahl deutsch- und englischsprachiger zeitgenössischer Werke aus dem zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert.

⁴⁹ Ritter [Hg.] (2004).

⁵⁰ Weber (1998): S. 11.

2.1. Der „Hund“ Diogenes und die Entstehung des Kynismus

Aus dem vorigen Abschnitt wurde bereits ersichtlich, dass der Zynismus seinen Ursprung im *Kynismus* hat. Dabei gibt es bereits in der Antike etymologisch zwei verschiedene Erklärungen für diesen Begriff. „Die eine leitet ihn von dem Gymnasium Kynosarges ab, und danach wäre der Begründer des Kynismus' derjenige, der an diesem Ort als erster seinen philosophischen Unterricht erteilte. Das war nach antiker Überlieferung Antisthenes.“⁵¹ Eine zweite, sehr einleuchtende Erklärung hat sich jedoch in den wissenschaftlichen Werken zum Thema stärker durchgesetzt. Sie betrifft die sprachliche Ableitung des Namens „Kyniker“ von „kyon“, dem „Hund“. Demzufolge handle es sich bei dem ersten Kyniker um denjenigen Philosophen, der als erster den Beinamen „Hund“ trug.⁵² Trotz einiger Uneindeutigkeiten in der Überlieferung scheint dieser Name am häufigsten in Bezug auf *Diogenes* zu fallen. „[D]eswegen und weil er in mehreren Überlieferungen diese Bezeichnung für sich akzeptiert, gilt er allgemein als der Protokyniker und der »Hund« schlechthin.“⁵³ Festgehalten sei also, dass *Diogenes von Sinope*, der Schüler *Antisthenes'*, der seinerseits *Sokrates'* Schüler war, als Begründer des Kynismus gilt. Sein Spitzname ergibt sich dabei aus seiner Lebensweise. Einem trägen, streunenden Hund gleich, wählt er ein leeres Weinfass auf dem öffentlichen Stadtplatz als Wohnsitz und begründet durch seine Taten eine andauernde Tradition kynischer Lebensformen.

Es ist das Überschreiten der gesellschaftlich gesetzten, doch für natürlich gehaltenen Norm, der Gestus der Tabuverletzung, nicht zuletzt die unausstehliche Arroganz dessen, der in freiwilliger Armut und provokativer Distanziertheit zum gesellschaftlich Gepflogenen wirklich frei, autark und glücklich zu sein vorgibt, während er wie ein Hund auf offenem Markt den Hunger, den Durst und Geschlechtstrieb befriedigt.⁵⁴

Diogenes kehrt somit jeglichen Idealen den Rücken und wendet sich gegen sie. Als „rasende[r] Sokrates“⁵⁵ protestiert er gegen gesellschaftliche Konventionen und setzt ihnen seine eigene Moral entgegen.

⁵¹ Heinrich Niehues-Pröbsting: *Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Vlg., 1. Aufl., 1988, S. 21.

⁵² Niehues-Pröbsting (1988): S. 25.

⁵³ Niehues-Pröbsting (1988): S. 26.

⁵⁴ Niklaus Largier: *Diogenes der Kyniker*. Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen: Max Niemeyer Vlg., 1997, S. 2.

⁵⁵ Niehues-Pröbsting (1988): S. 39.

In Bezug auf die Verbreitung seiner Lebensweise sind zahlreiche Anekdoten überliefert, denen zufolge Diogenes seiner „Lehrtätigkeit“ nicht in Form von „sylogistisch strukturierte[n] philosophische[n] Diskurs[en]“ nachgeht, sondern mit „Wortspiel, Zitat, Parodie und Witz“ operiert.⁵⁶ Dadurch ergibt sich eine, für Diogenes typische, „spruchhafte, sentenzartige, [...] ganz an die Person gebundene rhetorische Form der »vorbereiteten Improvisation«“. ⁵⁷ Die Rhetorik spielt somit beim Protokyniker Diogenes eine wichtige Rolle. Es zeigt sich eine klare Tendenz zur „Kurzerzählung“ und zur „Spruchweisheit“, weiters seien die „Inszenierung“ sowie „Humor“ und „Ironisierung“ von großer Bedeutung. ⁵⁸

Zusammenfassend lässt sich also das Wesen des Kynikers am Beispiel von Diogenes sehr gut veranschaulichen, der den Grundstein für eine Beschäftigung mit dem so entstandenen *Kynismus* weit über die Antike hinaus legte.

Dieses rhetorisch dichte, zugleich distanzierte und provokativ nahe, zugleich närrisch-amüsante Engagement, das von Anfang an die Meinungen spaltete, übte in der Antike eine Faszination aus [...] Diogenes wird die Humanisten nicht weniger faszinieren als die Aufklärer und selbst das 20. Jahrhundert ist voll von den Spuren dieses anthropologisch-literarischen Typus. ⁵⁹

Mit dem Stichwort des „anthropologisch-literarischen Typus“ sei hiermit die Überleitung zu einem weiteren interessanten Aspekt der kynischen Lehre geschaffen. Die Wichtigkeit des Kynismus' für den Bereich der Literatur konstatiert R. Bracht Branham: „In fact, no other philosophical movement in antiquity had such far-reaching consequences for the institution of literature or extended its influence so far beyond the domain of written discourse“⁶⁰. Den kynisch-literarischen Stil bezeichnet Branham etwa als „aphoristic“⁶¹. Niehues-Pröbsting ordnet der kynischen Literatur schließlich einen „moralisch-satirischen Grundcharakter“, sowie die Tendenz zur „Vermischung von Ernst und Scherz“ zu. Demzufolge könne der Spitzname „Hund“ ferner als Bezeichnung für „besonders bissige Satiriker“ verwendet worden sein. ⁶²

⁵⁶ Niehues-Pröbsting (1988): S. 3.

⁵⁷ Niehues-Pröbsting (1988): S. 3.

⁵⁸ Niehues-Pröbsting (1988): S. 4ff.

⁵⁹ Niehues-Pröbsting (1988): S. 9.

⁶⁰ R. Bracht Branham: Defacing the Currency: Diogenes' Rhetoric and the *Invention* of Cynicism. In: R. Bracht Branham [Hg.]: *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*. University of California Press, 1996, S. 82.

⁶¹ Niehues-Pröbsting (1988): S. 85.

⁶² Niehues-Pröbsting (1988): S. 30.

2.2. Die „zynische Haltung“ bei Ralf Weber

Nach einigen Ausführungen zur Bedeutungsherkunft des Begriffes „Zynismus“ soll nun ein zeitgenössisches Werk, aus dem wissenschaftlichen Bereich der Soziologie, näher betrachtet werden. Ralf Weber kündigt mit seiner veröffentlichten Dissertation „Zynisches Handeln“ „Prolegomena zu einer Pathologie der Moderne“ an.⁶³ Allein schon aufgrund des Titels scheint das Werk auf den ersten Blick nicht zu einer Analyse gegenwärtiger Literatur zu passen, entpuppt sich dann aber als brauchbare Hilfestellung auf dem Weg zu einer Konkretisierung des Begriffes „Zynismus“. Ein Grund dafür ist die zeitliche Aktualität des Werkes. Sein Erscheinungsjahr ist fast identisch mit jenem des Debütromans der Autorin Karen Duve, daher kann es nur von Vorteil sein, in den darin enthaltenen Ausführungen nach thematischen Anknüpfungspunkten zu suchen. In jedem Fall jedoch ermöglicht uns das Werk einen Einblick in modernere, wenn auch nicht rein geisteswissenschaftliche Forschungsansätze rund um den Begriff „Zynismus“ und darf somit im Rahmen dieser Diplomarbeit nicht außer Acht gelassen werden.

Die Nachrichtenformate der in- und ausländischen Medien warten täglich mit neuen Schreckensmeldungen auf: Kriege, Flugzeugabstürze, Mord- und Totschlag, „die Schauplätze der Krisen sind [...] mannigfaltig“⁶⁴. Da verwundert es nicht, dass sich der Mensch durch die präsentierten Medieninhalte überfordert fühlt. „Wo soll man denn bitte schön anfangen mit der Bewältigung ohne sich zu verzetteln oder wesentliches zu vernachlässigen?“⁶⁵ Aus der Unmöglichkeit des Einzelnen die Flut an Informationen zu verarbeiten ergibt sich für Weber daher ein „Zynismus als Form der Realitätsbewältigung“⁶⁶. Seine Untersuchung des Zynismus' als „typische[r] Haltung der Gegenwart“ begründet er weiters damit, dass es „in Zeiten des oft beklagten *Werteverfalls*“ nahe liegend sei „ein Phänomen zu untersuchen, welches eng mit Tabu- und Regelverletzung konnotiert ist“.⁶⁷

⁶³ Ralph Weber: Zynisches Handeln. Prolegomena zu einer Pathologie der Moderne. Frankfurt a. M.: Peter Lang Vlg., 1998.

⁶⁴ Weber (1998): S.7.

⁶⁵ Weber (1998): S.7.

⁶⁶ Weber (1998): S.7.

⁶⁷ Weber (1998): S.7.

Interessant an Webers Untersuchung ist, dass er nicht nur von Zynismus, sondern immer wieder auch vom „Zyniker“ und der „zynischen Handlung“ schreibt. In Bezug auf letztere fragt er nach dem Merkmal, das eine Handlung, aktiv oder passiv, zur zynischen mache.⁶⁸ Webers Absicht ist es sodann, „aus veröffentlichten Dokumenten eine Typologie des Zynismus zu entwickeln. [...] Idealerweise wäre das Ergebnis einer solchen Annäherung eine begrenzte Anzahl von Handlungstypen [...]“.⁶⁹ Folglich unterscheidet sich das Vorhaben Webers gar nicht so sehr von jenem dieser Diplomarbeit, schließlich wollen beide Schriften „Zynismus“ auf Basis einer textlichen Grundlage analysieren. Weber konzentriert sich dabei vorrangig auf Zeitungsartikel und stellt am Anfang seiner Überlegungen die Vermutung an, dass „im modernen Sprachgebrauch [...] die Dimension des Kynismus durchaus auch enthalten ist“⁷⁰.

Nach Durchsicht seines Textmaterials versucht sich Weber an einem „Modell des Zynismus“. So sei der Schauplatz der zynischen Geste der Diskurs um soziale Einstellungen. „Um an diesem Diskurs teilnehmen zu können, müssen die Subjekte über ein klares Bewusstsein der Situation verfügen [...]“.⁷¹ Zu solchen „Subjekten“ könnten hierbei beispielsweise Autoren zynischer Werke, wie Karen Duve, gezählt werden. Für die „Objekte der [zynischen] Zuschreibung“ sei dabei vor allem die „sittliche Autonomie“ relevant.⁷² „In ihrer Autonomie entfernen sie sich [...] von den Mustern des *common sense*. Sie verstoßen mit ihren Handlungen oder Äußerungen gegen diesen, und es hängt von der Position des Zuschreibenden ab, wie er die Abweichung bewertet.“⁷³ Mit der Abweichung vom *common sense* bringt Weber die Moral ins Spiel, der „Zuschreibende“ ist dabei abermals das „Subjekt“, der Autor.⁷⁴ „Neben diesen Fragen zur moralischen Einstellung ist ein zweites Phänomen durchgängig von Bedeutung: die Verachtung.“⁷⁵ Dabei bezieht sich Weber etwa auf einen Artikel um den verstorbenen Musiker Kurt Cobain und auf dessen „kynisch-präventive Selbst-

⁶⁸ Weber (1998): S. 10.

⁶⁹ Weber (1998): S. 11.

⁷⁰ Weber (1998): S. 55.

⁷¹ Weber (1998): S. 65.

⁷² Weber (1998): S. 65.

⁷³ Weber (1998): S. 65.

⁷⁴ Weber (1998): S. 65.

⁷⁵ Weber (1998): S. 66.

und Allesverachtung“⁷⁶. Dem Kynismus werden an dieser Stelle Spott, Angriffslust sowie Geringschätzung gegenüber der offiziellen Kultur zugeschrieben.⁷⁷ Bei Weber schließt die zynische Haltung die *kynische* im öffentlichen Sprachgebrauch nicht aus, vielmehr handle es sich beim Zyniker um einen Typus, der sich aus verschiedenen Anteilen zynischer und kynischer Elemente konstituiere.⁷⁸

2.3. Zynismus in der Literatur – Horst Lauinger

Als eines der wenigen Werke, die sich mit dem Phänomen Zynismus in der deutschsprachigen Literatur, ja sogar *Gegenwartsliteratur*, beschäftigen, wurde Horst Lauingers Dissertation im Einführungskapitel bereits erwähnt. Von diesem ist ein bedeutender Anstoß in Richtung der Herausbildung eines literaturwissenschaftlichen Zynismusbegriffs zu erwarten. Am Beginn seiner Arbeit steht die These, zeittypische Problematiken würden in der Literatur inhaltlich wie formal Niederschlag und Verarbeitung finden⁷⁹, wobei dies in manchen Fällen durch Zynismus gelöst wird. Untersucht hat Lauinger seine These unter anderem an Werken von Robert Musil, Friedrich Dürrenmatt und Thomas Bernhard. Gemeinsam sei allen literarischen Versuchen, dass sie ihre Protagonisten über weite Strecken hinweg unkommentiert vorführen und somit die Beurteilung und Sinnggebung des Dargestellten an den Rezipienten delegieren.⁸⁰

Es handelt sich bei den ausgewählten Texten jedenfalls nicht um Erbauungsliteratur, eher um das Gegenteil [...]. Man stößt entweder auf Helden, die nicht imstande sind, ihrer Rolle gerecht zu werden, oder auf solche, die aus freien Stücken darauf verzichtet haben, beides genaugenommen Anti-Helden, deren hartes Los noch dazu auf eine ernüchternde Art untragisch wirkt.⁸¹

Die so beschriebenen literarischen Figuren fasst Lauinger infolgedessen als „Miesmacher“, „Nihilisten“, „Spötter[r]“ und „Schwarzseher“ zusammen, „die virtuos am Rande ihrer Verzweiflung balancieren [...], die bitteren Züge erfüllt von Ironie und Selbstironie, mit einem weinenden und einem blinzelnden Auge.“ In seinen Beispielen zum Zynismus werde somit aufs Äußerste mit Frohsinn und

⁷⁶ Weber (1998): S. 66.

⁷⁷ Weber (1998): S. 67.

⁷⁸ Weber (1998): S. 71.

⁷⁹ Lauinger (1993): S. 9.

⁸⁰ Lauinger (1993): S. 10.

⁸¹ Lauinger (1993): S. 10.

Zuversicht geheizt und nur den abgebrühtesten Lesern könne Trost in Aussicht gestellt werden.⁸²

Der Beschreibung der verwendeten Primärwerke folgt ein Definitionsversuch, in welchem Lauinger „Zynismus“ einerseits als verbale Äußerung, andererseits als psychische Dispositionen – Haltungen, Gedanken, Aussagen – unterteilt. Eine zynische Äußerung könne als Herabwürdigung sittlich hoch stehender Werte, von einem moralfernen Standpunkt aus, umschrieben werden. Dies geschehe in aufklärender, manchmal auch verletzender Absicht, im gleichgültigen Tonfall der Nüchternheit oder im aggressiven der Bitterkeit. Die Aspekte der *Nüchternheit* und *Aggressivität* präsentieren sich dabei als „Vorstufen der zynischen Veranlagung“.⁸³

Schließlich sei noch festzuhalten, dass Lauinger in seinen Ausführungen, ebenso wie Weber, den Ausdruck „zynische Haltung“⁸⁴ verwendet und abermals die Moral berücksichtigt, indem er erklärt, der Zyniker zeichne sich durch „Moralferne“⁸⁵ aus. Lauinger orientiert sich außerdem an dem rumänischen Philosophen und Zyniker Emile Michel Cioran, wenn er die Wichtigkeit der „Stimmung“⁸⁶ als Komponente des Zynismusbegriffs sowie Ciorans Eigenschaft, „permanent Extreme auszuloten und im Gegensätzlichen zuhause zu sein“⁸⁷, betont.

Als kurze Zugabe sei im Anschluss an Lauinger noch auf einen thematisch passenden Artikel hingewiesen. In „Über Literatur und Zynismus“⁸⁸ wird der französische Schriftsteller Michel Houellebecq als „spätmoderner Diogenes“⁸⁹ bezeichnet. Abermals werden Zyniker als *Moralisten*, mit einem Hang zur Farce und Melancholie, dargestellt, deren schwarzer Humor von blankem Ekel motiviert sei. „Sie bieten das Triviale wider das Schöne, Wahre und Gute auf, konfundieren

⁸² Lauinger (1993): S. 10.

⁸³ Lauinger (1993): S. 13.

⁸⁴ Lauinger (1993): S. 13.

⁸⁵ Lauinger (1993): S. 15.

⁸⁶ Lauinger (1993): S. 103.

⁸⁷ Lauinger (1993): S. 106.

⁸⁸ Wolfgang Lange: Über Zynismus und Literatur. Houellebecqs «Elementarteilchen» und die antike Satire. In: NZZ, 31.1.2004. Nach: <http://www.nzz.ch/2004/01/31/li/article8PF1J.html>. Stand: 16.4.2010.

⁸⁹ Lange (2004).

das Höchste mit dem Gemeinsten, zeigen ein ums andere Mal, dass es stets nur ein kleiner Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen ist.“⁹⁰ Des Weiteren sei die literarische Entsprechung des Zynismus’ in der menippeischen Satire zu finden, deren zeitlicher Wirkungsradius weit über ihren Ursprung in der römischen Antike hinaus reiche. Die Provokation und Empörung des Publikums durch alle erdenklichen Formen der Übertreibung, Verblüffung und Entlarvung stelle ihr vornehmstes Ziel dar. Die so genannte „Satura“ wolle ferner für moralische Empörung sorgen und sei auf die eigentümliche Vermischung von Ernst und Scherz gestimmt.⁹¹

3. Zynismus vs. Sarkasmus, Ironie, schwarzer Humor

Im alltäglichen Sprachgebrauch wird Zynismus oftmals mit Ironie und Sarkasmus verwechselt oder gar synonym gebraucht. Obwohl ein Bedeutungsunterschied zwischen den Begriffen nicht bestritten werden soll, gibt es diesbezüglich doch oft Unklarheiten und Überschneidungen. Albert Drach meinte beispielsweise einst, der Zynismus sei ein Anwendungsfall der Ironie.⁹² In den rhetorischen Studienbüchern lässt sich diesbezüglich allerdings nichts finden. Ähnlich verhält es sich mit dem Sarkasmus – was genau ist er und wie lässt er sich vom Zynismus unterscheiden? Horst Lauinger definiert ihn etwa als einen „Witz mit zynischem Gehalt“.⁹³ Beim Witz angelangt gibt es schließlich noch den schwarzen Humor, der seinerseits oftmals mit einer zynischen Ausdrucksweise einhergeht – ist eine Grenzziehung überhaupt möglich?

Fest steht jedenfalls, dass es dem jeweiligen Betrachter obliegt, in welcher Art und Weise er den gewählten Terminus verwendet. Für diese Diplomarbeit sei festgehalten, dass die Begriffe Zynismus und Humor benachbart sind und der eine den anderen, wie bei Zynismus und Ironie, nicht notwendigerweise ausschließen muss. So wie eine zynische Äußerung häufig schwarzhumorig anmutet, so kann eine zynische Textstelle mit dem rhetorischen Stilmittel der

⁹⁰ Lange (2004).

⁹¹ Lange (2004).

⁹² Gerhard Fuchs/Günther A. Höfler [Hg.]: Albert Drach. Graz u. a.: Droschl Vlg., 1995, S. 31.

⁹³ Lauinger (1993): S. 15.

Ironie gestaltet sein. Was nun die Unterscheidung von Sarkasmus und Zynismus angeht, sei wieder auf Lauinger verwiesen: es handle sich dann um Zynismus, wenn einem „das Lachen im Halse stecken [bleibt]“⁹⁴.

4. Zwischenfazit: Zynismus-Merkmale

Zum Abschluss dieses theoretischen Kapitels soll nun eine kurze Zusammenfassung dessen folgen, was aus den verschiedenen Werken zum Begriff „Zynismus“ bisher an Eigenschaften dieses Terminus’ erschlossen werden konnte. Bereits zu Beginn der theoretischen Ausführungen zeigte sich durch die Begutachtung einiger Lexikonartikel, dass das Wort „Zynismus“ ebenso wie sein antiker Namensverwandte, der „Kynismus“, oftmals mit **Spott** in Verbindung gebracht wird, etwa mit dem Ziel, **Werte** Anderer herabzusetzen. Bei der Frage, was der Zynismus denn überhaupt sei, lässt sich, laut Reallexikon, zwischen der Auslegung als *Haltung*, *sprachlichem Gestus* sowie *Stilmittel* unterscheiden. Zynische Rede- und Verhaltensweisen würden demnach **Distanz** schaffen, als Stilmittel vermische der Zynismus **Witz** und **Moral**. In der sprachlichen Ausdrucksweise sei weiters auf die Verwendung von **Aphorismen** hinzuweisen sowie den **Verzicht auf emotionale Beteiligung** in Kontexten, in denen derlei erwartet werde.

In der sprachlichen Ableitung des antiken Kynismus’ von dem „Hund“ Diogenes, kann aus dessen Lebensweise auf eine Tendenz zum **Überschreiten der Norm** und das Merkmal der **Tabuverletzung** geschlossen werden. Abermals lassen sich das Umwerten gesellschaftlicher Werte und die Moral betonen. Am interessantesten jedoch ist der Hinweis auf die Wichtigkeit der **Rhetorik** im Kynismus und seiner diesbezüglichen Verwendung von **Wortspielen** und **Ironie**. Niehues-Pröbsting weist bei der kynischen Literatur noch auf die **Vermischung von Ernst und Scherz** hin.

Eine weitere Auslegung als *Grundhaltung* der Gegenwart ließ sich sodann bei Ralf Weber finden, der „Zynismus“ ebenso mit Tabu- und Regelverletzung in

⁹⁴ Lauinger (1993): S. 14.

Verbindung bringt. Schauplatz der zynischen Geste sei der **Diskurs um soziale Einstellungen**. Zusätzlich zur Moral deutet Weber auf das Phänomen der **Verachtung** hin. Schließlich stimmt er einer Vorstellung vom Zynismus als Mischform *kynischer* und *zynischer Elemente* und somit dem Einfluss des antiken Begriffs für die Bestimmung des gegenwärtigen zu.

Zynische Texte der Gegenwart seien, nach Lauinger, keine Erbauungsliteratur. Im Mittelpunkt der **unkommentierten Handlung** stünden zumeist **Anti-Helden**, der narrative Tonfall sei ein **gleichgültig-nüchterner** oder ein **aggressiv-bitterer**. Um diese zynische *Stimmung* zu erhalten, gelte es **Extreme** auszuloten und mit **Gegensätzlichem** zu hantieren. Mit Wolfgang Langes Aufsatz seien dem Zynismus abschließend noch der Zweck der **Provokation und Empörung** mithilfe unterschiedlicher Formen der **Übertreibung, Verblüffung** und **Entlarvung** zugewiesen.

Insgesamt lässt sich bezüglich der Eigenschaften des Phänomens „Zynismus“ eine kategorische Unterteilung treffen. Sprachlich betrachtet ergeben sich rhetorisch nachvollziehbare Merkmale, wie die Vermischung von Ernst und Scherz, Ironie und Wortspiele. Im Hinblick auf den narrativen Tonfall kann sodann eine Tendenz einem spöttischen, aggressiv-bitteren, gleichgültig-nüchternen und verachtenden Ton festgestellt werden. Inhaltlich interessant sind sodann Gegensätze, genauso wie ein Diskurs um soziale Einstellungen und Anti-Helden. In der Darstellung des Erzählten wird auf Mittel zur Distanzierung, Übertreibung, Verblüffung oder Tabuverletzung zurückgegriffen. Dem Bereich der Funktionen der zynischen Erzählweise gehören schließlich die Herabsetzung von Werten, die Provokation und Empörung an.

Die erhaltenen Merkmale gilt es nun im anschließenden Analyseteil an den Texten der Autorin Duve zu erproben. Ausgehend von der These, dass Karen Duves Texte *zynisch* sind, gilt es sodann bei der Autorin eine zynische Grundhaltung festzustellen. Im Schreibprozess wird diese Haltung unweigerlich auf die Texte übertragen und präsentiert sich dort in Form eines zynischen Erzählstils, der sich auf der sprachlichen und auf der Handlungsebene manifestiert und nachweisen lässt.

III) Textanalytischer Teil

Die folgende Textanalyse stützt sich auf das erzähltheoretische Werk von Martinez/Scheffel⁹⁵ und verwendet selbige Fachterminologie. Des Weiteren werden die Titel der zu untersuchenden Romane wie folgt abgekürzt: RR für *Regenroman*, LL für *Dies ist kein Liebeslied*, TX für *Taxi* und KA für den Erzählband *Keine Ahnung*. Die bisher verwendete Fußnotenzitierweise wird beibehalten, einzig die zitierten Primärtextstellen sollen, aus Gründen der Übersichtlichkeit, direkt im Textverlauf kenntlich gemacht werden.

1. Sprache und rhetorischer Stil

Die zynische Wirkung von Karen Duves Romanen ist, ebenso wie ihr Erfolg als Schriftstellerin, nicht nur durch den Inhalt ihrer Texte begründet, sondern auch ihren sprachlichen Fähigkeiten zuzuschreiben. Karen Duve besitzt als Autorin einen unverwechselbaren Schreibstil, dessen Zynismus im Hauptteil dieser Arbeit behandelt wird. Hier gilt es zu erforschen, auf welche Weise dieser „Duve-Stil“ in den Texten auftritt und worin sein zurückbleibender Eindruck begründet liegt. Für die Zwecke dieser Diplomarbeit ist mit dem (sprachlichen) *Stil* Duves allgemein die Sprache in den Romanen, die verwendeten Formulierungen und rhetorischen Figuren gemeint. Zur tiefergehenden Auseinandersetzung mit dem Begriff sei auf das Kapitel „Stil und Bedeutung“ in Gerard Genettes Werk „Fiktion und Diktion“ verwiesen.⁹⁶

1.1. Karen Duves „Sprachgewalt“ im Spiel mit der Lesererwartung

Liebevolle Formulierungen sind in Duves Texten eine Seltenheit. Ein prägnantes Merkmal der Sprache der Autorin ist beispielsweise die Verwendung brutaler Ausdrücke in Zusammenhängen, in denen derlei gar nicht, oder nicht in dieser Form erwartet werden. Auch sind Gewalttaten häufig Inhalt der Werke – dies wird im späteren Verlauf der Arbeit noch behandelt – bei denen Duve zu einer

Vlg., 5. Aufl., 2003.

⁹⁶ Gerard Genette: Fiktion und Diktion. München: Fink Vlg., 1992.

radikalen Schilderung neigt. So ließe sich etwa der Höhepunkt des Debütromans als eine der „brutalsten und ekeligsten Vergewaltigungsszene[n] der neueren Literatur“⁹⁷ bezeichnen. Insgesamt kann den Werken also eine gewisse Sprachgewalt beigemessen werden, die sich vor allem in der Beschreibung von Orten und Personen, also in der *Descriptio*, nachweisen lässt. Diesbezüglich finden sich im *Regenroman* von Beginn an Beispiele:

Als Martina das Gartentor öffnete, entdeckte sie, daß der Eisenzaun in regelmäßigen Abständen mit Lanzenspitzen besetzt war. Nicht ungefährlich. Spielende Kinder konnten sich daran aufspießen, und dann überzogen einen die Eltern mit Schadenersatzklagen. Sie beschloß, daß Leon den Zaun blau streichen sollte und die Ringe darin und die Spitzen golden. (RR, 37)

Die Wahl des drastischeren Ausdrucks „aufspießen“, anstelle von beispielsweise „verletzen“, geschieht nicht zufällig und ruft sogleich ein grausames Bild hervor. Interessant ist der darauf folgende unterkühlte Hinweis auf „Schadenersatzklagen“, anstelle des erwarteten Mitleids. Der Schluss, den Zaun in den Farben blau und gold zu streichen, steht sodann in keinem logischen Zusammenhang mit den zuvor geäußerten Bedenken, da dies ja nichts an der Gefahr, die die Lanzenspitzen darstellen, ändern würde. Ein weiteres Beispiel folgt einige Seiten später, im Rahmen einer Landschaftsbeschreibung aus der Perspektive Leons: „Der Schönheit einer Frau konnte man beikommen, indem man mit ihr schlief. Und ein schönes Tier konnte man erschießen oder kaufen oder essen. Aber was konnte man schon mit einer Landschaft anfangen.“ (RR, 42) Indem die Autorin den Ausdruck „erschießen“, anstelle etwa eines harmlosen „ansehen“, verwendet, wird abermals eine gewaltvolle Vorstellung erzeugt. Bei dem zitierten Beispiel handelt es sich in dieser Form um ein *Paradoxon*, einen unerwarteten Widerspruch also, da genau dieses „erschießen“ oder „essen“ die Schönheit des besagten Tieres zerstören würde. Besonders drastisch mutet sodann eine längere Beschreibung des Heimatortes aus der Perspektive Martinas an, die in einer ungewöhnlichen Klimax mündet: „Nicht weit von der Kirche lag der Blumenladen von Meyerdorfs, deren Tochter Susanne mit Martina in eine Klasse gegangen war, bis sie sich in ihrem Zimmer mit dem Jagdgewehr ihres Vaters erschossen hatte.“ (RR, 52) Die erzählte Begebenheit wird dann mit dem Hinweis, das Gehirn sei „bis an die Decke gespritzt“ (RR, 52) weiter ausgebaut. Auffällig ist hier die schonungslose Wortwahl, die in einer nüchternen

⁹⁷ Schroeder (1999).

Art und Weise, wie beiläufig, in die Descriptio eingeflochten wird. Eine ähnlich gestaltete Textstelle handelt von Leons missglückter Rettung eines Regenwurms, beginnt jedoch ebenfalls mit einer Beschreibung:

Als letztes war Leon darauf gekommen, die Schnecken abzusammeln [...] Der Eimer zu seinen Füßen war bereits der fünfte, den er gefüllt hatte. [...] Eine braunrote Masse, die sich selbst verschlang. Mittendrin wand sich ein Regenwurm, der irgendwie hineingeraten war. [...] Er fischte den Wurm [aus dem Eimer] heraus und setzte ihn neben die Holzstufen. Der Regenwurm schlängelte sich bis zur nächsten Pfütze, wo er sofort ertrank. (RR, 110)

Besonders gut in den zwei letztgenannten Auszügen zu erkennen ist ein *Brechen* der Lesererwartung dadurch, dass eine nüchterne Descriptio plötzlich in einer gewaltsamen oder gar tödlichen Begebenheit mündet. Der Aufbau der Zitate erinnert, aufgrund des negativ behafteten Höhepunkts, an die rhetorische Figur der Gedankenzuspitzung *Antiklimax*. Passend zu dieser ist ein verblüffender Schlussteil, der zu einer anschaulichen Dramatisierung führt. Zur besseren Veranschaulichung dieses Musters seien noch drei weitere Textstellen aus Karen Duves Erzählung *Im tiefen Schnee ein stilles Heim*⁹⁸ zitiert:

Strom kann man nicht sehen und nicht hören und nicht riechen, aber wenn du zwei Drähte in die Steckdose steckst, verglühst du zu einem Aschehaufen. (KA, 126)

Das da oben ist ein Flugzeug. Es ist ganz aus Eisen gemacht und viel schwerer als ein Elefant, aber es kann trotzdem fliegen. Über hundert Menschen sitzen darin und fliegen in wenigen Stunden in fremde Länder, wo die Menschen keine Kühe, aber sehr wohl Hunde essen. (KA, 126)

Am besten, man fasst Rolltreppen gar nicht erst an. Wenn man sich aber nicht festhält, kann man das Gleichgewicht verlieren, hinfallen und mit den Haaren in das Getriebe geraten. Dann wird man skalpiert. (KA, 127)

In Duves Roman *Dies ist kein Liebeslied* wird diese Art der sprachlichen Gewalt fortgeführt: „Diesmal brach ich ihm nicht das Herz, sondern bloß das Schlüsselbein.“ (LL, 45) Das Verb „brechen“ ist in diesem Zusammenhang doppeldeutig. Indem es aus dem metaphorischen Ausdruck des „gebrochenen“

⁹⁸ Die Ich-Erzählung schildert das Schicksal der 22-jährigen Anita Dams, die, wenige Wochen nach dem Tod ihrer Mutter, auch noch ihre Wohnung durch einen Brand, verliert. Plötzlich mittellos geworden, besorgt sich Anita ein Paar alte Männerstiefeln aus einem Behälter für Hilfsbedürftige und landet nach einer Zugfahrt in Richtung Basel schließlich in einem kleinen Dorf namens „Lörrach“. Dort findet sie Unterschlupf bei der gutmütigen, alten Frau Oktober und macht im späteren Verlauf auch Bekanntschaft mit deren Nachbar „Johann Knöpfli“. Der Höhepunkt der Geschichte gleitet ins Fantastische: Frau Oktober entpuppt sich als eine Art Oktopus, mit langen verschlungenen Fangarmen anstelle ihrer Beine. Im Kampf mit diesen tötet Anita die Frau und lässt sie im Keller ihres Papiergeschäfts liegen. Was folgt, ist noch ein „besonders unangenehmes Stück Gegenwart“ (KA, 161) mit Johann Knöpfli, bevor sich Anita schlussendlich im zugeschnittenen Haus von Frau Oktober verschanzt.

Herzens auf das tatsächliche Brechen des Schlüsselbeins übertragen wird, entsteht umgekehrt die zusätzliche Vorstellung eines tatsächlich gebrochenen Herzens. Als abschließendes Paradebeispiel sei noch eine Personenbeschreibung zitiert, die in der üblichen Duve-Art endet:

Zwei Bänke vor mir saß der einzig gutaussiehende Junge. Er sah aus wie jemand, der viel in Diskotheken ging, große Autos mochte und gut küssen konnte. [...] Kurz bevor wir auf die einzelnen Finanzämter verteilt werden sollten, fuhr er mit seinem Polo gegen einen Baum und war vom Hals abwärts gelähmt. (LL, 182)

Die erwähnten Textpassagen zeigen, dass bei Karen Duve „alles stets die schlimmstmögliche Wendung“⁹⁹ nimmt und Gewalt ein permanenter Bestandteil der Werke ist. Die Sprache ist daher von gewaltsamen Ausdrücken durchzogen, welche Karen Duve oft plötzlich, entgegen der Lesererwartung – etwa in Form eines Paradoxons, einer Antiklimax – einsetzt.

1.2. Vergleiche, Metaphern, Gegensätze

„Die dominierende Stilfigur des *Regenromans* ist der *Vergleich*, der die Bewegung des Textes, den Einbruch des Chaos in eine geordnete Struktur, sprachlich abzubilden versucht.“¹⁰⁰ Tatsächlich bleibt Duves Sympathie für besagte Stilfigur auch in den nachfolgenden Werken bestehen. Für eine Analyse des zynischen Sprachgehalts relevant sind etwa Vergleiche die ins Düstere gleiten. Bei der Beschreibung Martinas durch Leon ist die Rede von „Augen wie ein angefahrenes Reh“ (RR, 31), anstelle von „Rehaugen“. Mittels Beifügung des Terminus „angefahren“ erhält der Vergleich eine negative Färbung durch die entstehenden Assoziationen mit „Verletzung“ oder „Tod“. Ungewöhnlich ist weiters die Formulierung, der Hund Noah starre so teilnahmslos „wie ein Berufskiller“ (RR, 77). Ein solcher Vergleich bildet einen starken Gegensatz zum Topos des Hundes als „besten Freund des Menschen“. In *Dies ist kein Liebeslied* findet sich der Vergleich mit einer Atombombe, als Anne voller Begeisterung von einem Musikstück schwärmt:

Ich schloß kurz die Augen, und als ich sie wieder öffnete, war alles um mich herum viel deutlicher, viel heller, und der Sparglobus meines Bruders leuchtete. So mußte es sein, wenn man im Lichtblitz einer Atombombe stand, kurz bevor der Rauchpilz aufstieg und alles verglühte. (LL, 167)

⁹⁹ Finger (2002).

¹⁰⁰ Schmidt (1999): S. 172.

Aus der Perspektive der Figur Anne wird hier ein für die Protagonistin positives Erlebnis geschildert, welches dann mit einer nuklearen Katastrophe in Verbindung gesetzt wird, die wiederum absolut negativ konnotiert ist. Die zitierten Beispiele zeigen somit, wie Duve Gegensätzliches miteinander verknüpft und dadurch einen zynischen Effekt erzielt.

Während die bisherigen Beispiele allesamt stark negative Assoziationen wecken, lassen sich in *Taxi* weitaus sanftere Vergleiche finden. So etwa, wenn die Protagonistin Alex ihren Arbeitskollegen Rüdiger mit einem Affen vergleicht:

Seit ich unter Dietrich eingezogen war, war Rüdiger von Tag zu Tag gehässiger geworden. Allmählich reichte es. Auch junge Schimpansenmännchen durchliefen eine Phase der Aggression gegen die Weibchen, aber Rüdiger war ja nicht mehr jung, der war beinahe schon dreißig. (TX, 65)

An anderer Stelle finden sich zwei „Zivilpolizisten“ mit „Verbrechergesichter[n]“ (TX, 83) und Alex' Beschreibung ihres kleinwüchsigen Liebhabers Marco: „Seine Arme waren wirklich sehr kurz. Erinnernten mich an Flossen.“ (TX, 99), „Seine Handflächen waren rau wie Hundepfoten.“ (TX, 102). Auffällig an den Beispielen aus dem zuletzt erschienenen Roman *Taxi* ist, dass sie sich von den zuvor zitierten unterscheiden. An dieser Stelle sei noch einmal an Lauinger erinnert, der den Sarkasmus als „Witz mit zynischem Gehalt“¹⁰¹ definiert und die Unterscheidung zum Zynismus darin sieht, dass beim Zynismus „das Lachen im Halse stecken [bleibt]“¹⁰². Nach diesem Prinzip scheinen die Beispiele aus *Taxi* nicht so sehr zynisch, als vielmehr sarkastisch und witzig zu sein.

Vor allem in Bezug auf das Thema Liebe und Sexualität kommen in den Romanen und Erzählungen immer wieder *Metaphern* zum Einsatz. In *Dies ist kein Liebeslied* resümiert die Protagonistin Anne: „Genau genommen war Liebe auch bloß eine Krankheit, die man willentlich herbeiführte. Und sie ließ sich verhindern indem man den Infektionsherd mied.“ (LL, 166). Später kommt es zur ersten Berührung mit ihrer großen Liebe Peter Hemstedt:

Hemstedt beugte sich aus seinem Sessel zu mir herüber und streichelte mit den Fingerrücken sachte über meine Wange. Ich habe einmal eine Geschichte gelesen, in der jemand sich an einem Kaktus verletzt. Es ist ein ganz besonderer Kaktus, wenn man einen seiner Stacheln in der Haut hat und man zieht ihn nicht sofort heraus, dann arbeitet sich der Stachel ganz von selbst durch den Körper

¹⁰¹ Lauinger (1993): S. 15.

¹⁰² Lauinger (1993): S. 15.

vor, bis zum Herzen, und wenn er das Herz erreicht hat, stirbt man. So eine Berührung war das. (LL, 198)

In den beiden Textstellen wird „Liebe“ mit etwas Unangenehmem, sogar Tödlichem, verglichen. Zuerst indem „Liebe“ und „Krankheit“ gleichgestellt, dann indem eine ersehnte Berührung mit einem tödlichen Kaktusstachel gleichgesetzt wird. Beide Zitate verdeutlichen nur zu gut wie Duve das Thema in ihren Werken behandelt – Liebe und Sexualität sind hier nie etwas Schönes und Unproblematisches. Vor allem wenn es zu sexuellen Handlungen kommt erscheint dies sprachlich in einer ablehnenden Form. So berichtet Martina von ihren Jugenderlebnissen und dem „weiche[n], madenhafte[n] Glied“ (RR, 61) ihres Freundes und Anita Dams, die Protagonistin aus *Im tiefen Schnee ein stilles Heim*, bemerkt bei ihrer ersten, unfreiwilligen, sexuellen Erfahrung: „Er stand nackt und dünn vor mir, und sein Penis ragte von ihm ab wie eine häßliche Absicht.“ (KA, 162) Karen Duve selbst äußerte sich in einem Interview zu den drastischen erotischen Passagen ihrer Texte folgendermaßen: „Sexualität, besonders ihr dämonischer Teil, wird in meinen Büchern immer ein zentraler Punkt bleiben. Ich bin ein bisschen auf das Thema fixiert. Wie viele andere Menschen auch.“¹⁰³

Als ein weiteres Beispiel für Metaphern bei Duve, in Zusammenhang mit der gewaltvollen Ausdrucksweise der Autorin, sei noch die Figur „Taximörder“ aus dem Roman *Taxi* erwähnt: „Taximörder hieß so, weil er einmal einen Selbstmörder zum Schauplatz seines Suizids gefahren hatte.“ (TX, 25) Im eigentlichen Sinne hat „Taximörder“ somit keinen Mord begangen, trotzdem lässt sein Spitzname, auf den ersten Blick, genau dies vermuten.

Gegensätze – Kontraste, Widersprüche, Paradoxien – sind bereits in den bisherigen Aufzeichnungen zur Sprache Duves öfter vorgekommen. Tatsächlich lassen sich an ein und derselben Textstelle zum Teil mehrere sprachliche Besonderheiten aufzeigen. Eine Unterteilung wird daher ohne gewisse Überschneidungen nicht möglich sein. Bei dem zu Beginn des Kapitels zitierten Exempel kann etwa, nebst dem gewaltsamen Ausdruck, auch ein Gegensatz zwischen dem erzeugten Bild „aufgespießter“ Kinder einerseits, und der Ästhetik

¹⁰³ Hage / Schreiber (1999).

des blau und gold bemalten Zaunes andererseits konstatiert werden. Zu den bereits bezeichneten Gegensätzen kommen noch weitere hinzu: „Durch das Fenster konnte sie Leon sehen. Er starrte immer noch mit glücklich verzerrtem Gesicht auf das Moor. Dumm sah er aus.“ (RR, 38) Der Gegensatz in diesem Zitat aus dem *Regenroman* ergibt sich aus der Gegenüberstellung von „glücklich“ und „dumm“. Zynisch ist hier, dass dies aus der Perspektive Martinas, Leons Ehefrau, geschildert wird und die Passage nichts Liebevollendes erkennen lässt. Leons Freude erntet von seiner Partnerin Martina somit nur Spott.

Weitere Beispiele für Verwendung von Gegensätzen zur Erzeugung eines zynischen Effekts kommen vor allem in *Taxi* vor. Die Ich-Erzählerin Alex beschreibt eine Szene zwischen ihr und ihrem kleinwüchsigen Liebhaber Marco so: „Er sah mich spöttisch an, aber gleichzeitig fasste er mir sanft in die Haare und streichelte meinen Nacken.“ (TX, 107). Ein auffallender Kontrast entsteht hier durch die Kombination von „spöttisch“ und „sanft“. Während Ersteres sehr herablassend wirkt, stellt Letzteres zeitgleich eine liebevolle Geste dar. Wieder zeigt sich, dass „Liebe“ bei Duve nie nur zärtlich und gefühlvoll sein wird. Interessant ist weiters, dass der Tod immer wieder ein Thema der Texte ist. Einmal resümiert Alex: „Am besten, ich brachte mich um.“ (TX, 153) und erzeugt dadurch einen Widerspruch, da der „Tod“ ja niemals „am besten“ sein kann. Ein anderes Mal sinnt sie über ihre bevorstehende Wildwasser-Bootserfahrung nach: „Ich würde umkippen, unter einen Felsen gedrückt werden und ertrinken. Wahrscheinlich die beste Lösung.“ (TX, 184) Paradoxe Weise zeigt sich hier der Tod durch „ertrinken“ wieder als „beste Lösung“, und der Leser erkennt zum Einen die mangelnde Lebensfreude der Protagonistin, zum Anderen einen starken Zynismus, der hinter diesen Formulierungen steckt. Die rhetorische Figur *Oxymoron* stellt eine besondere Form des Gegensatzes her, indem es zwei widersprüchliche Begriffe syntaktisch miteinander verbindet. Beispiele dafür seien etwa „süßsauer“ oder „Dichtung und Wahrheit“. Ebenso das oben zitierte Exempel von Leons „glücklich verzerrtem Gesicht“ passt, durch die Kombination von „glücklich“ und „verzerrt“, in die Kategorie des Oxymorons. Die beiden Begriffe stellen einzeln betrachtet einen Widerspruch dar – ein „glückliches Gesicht“ ist nicht dasselbe wie ein „verzerrtes Gesicht“ – zusammengefügt ergibt sich aber ein überraschend pointierter Ausdruck, der sehr gut zu Duves kaum

beschönigender Sprache passt. Auch in der Erzählung *Im tiefen Schnee ein stilles Heim* scheint sich ein Oxymoron zu verbergen: „Wenn ich die letzte Woche nicht mitrechne, ist mein Leben völlig ereignislos gewesen. Still, gleichförmig und konturenlos ist es gewesen – wie der Schnee, der zwei Meter hoch vor dem Haus liegt und alles weich unter sich erstickt.“ (KA, 109) Das Wort „weich“, welches angenehme Assoziationen weckt, und das Verb „ersticken“, das Assoziationen an den Tod hervorruft und somit negativ konnotiert ist, stellen einen starken Gegensatz dar. Durch die Kombination der beiden Begriffe ergibt sich das zusammengesetzte Prädikat des Satzes „weich ersticken“, ein Oxymoron mit zynischer Wirkung.

2. Darstellung des Erzählten

Zu Karen Duves Romanen und Erzähltexten gibt es mehrere kürzere Beiträge, wie beispielsweise das zweite Kapitel der bereits erwähnten Dissertation von Ulrike Schnaas, das sich der Analyse des Regenromans verschreibt. Schnaas geht hier nur sehr kurz auf die Erzählsituation ein und untersucht ansonsten das „Phantastische als Erzählstrategie“ des Romans.¹⁰⁴ Die weiteren Romane Duves wurden bislang noch in keinem größeren Zusammenhang untersucht. Neben dem *Regenroman* sollen im Folgenden noch *Dies ist kein Liebeslied* und *Taxi* zum Schwerpunkt der Analyse werden. Die Erzählsituation der Texte aus dem Band *Keine Ahnung* ist in diesem Zusammenhang zu vernachlässigen, da eine eingehende Betrachtung jeder einzelnen Erzählung zu langwierig wäre. Im Hinblick auf die zeitliche Ordnung, die Fokalisierung und die Stimme werden zur Veranschaulichung somit vorwiegend Beispiele aus den genannten Romanen herangezogen.

2.1. Zeitliche Ordnung

Nach Gerard Genette lässt sich „das Verhältnis zwischen der Zeit der erzählten Geschichte und der Zeit der Erzählung“ mithilfe dreier Fragen systematisieren.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Schnaas (2004): S. 35-73.

¹⁰⁵ Zit. nach Martinez / Scheffel (2003): S. 32.

Gemäß diesen Fragen wird die Zeit in Erzähltexten anhand der Parameter *Ordnung*, *Dauer* und *Frequenz* beschrieben. So meine die zeitliche Ordnung etwa, in welcher Reihenfolge das Geschehen in einer Erzählung vermittelt wird.¹⁰⁶ Bezogen auf Duves Romane spielt dies insofern eine Rolle, als es möglich ist eine zynische Wirkung mithilfe von *Anachronien* in der zeitlichen Ordnung zu erreichen. Dauer und Frequenz erscheinen im Zusammenhang mit dem Thema Zynismus weniger relevant und können daher in der Analyse der Zeitstruktur vernachlässigt werden.

Schnaas zufolge verläuft die Handlung des Regenromans „[b]is auf die Rückblende am Anfang [...] linear-chronologisch“¹⁰⁷. Tatsächlich handelt es sich um mehrere Rückblenden (*Analepsen*), die bis in das zweite Kapitel des Romans reichen. In einer ersten Analepse wird die lineare Zeitstruktur des Romans unterbrochen, um die Vorgeschichte der in Auftrag gegebenen Boxerbiografie darzustellen. Formal sind der Beginn und das Ende der Rückblende durch einen Absatz und eine Leerzeile gekennzeichnet, inhaltlich ist sie als eine gedankliche Abschweifung aus der Perspektive Leons realisiert:

Leon ließ den Tankwart wieder los, stieg in seinen Mercedes und setzte rückwärts aus der Garage, ohne ihn noch einmal anzusehen. Martina kicherte anerkennend und küsste Leon auf die Wange. Er legte ihr seinen Arm um die Schultern. Geld zu haben machte vieles wieder wett.

Leon Ulbricht konnte sich noch sehr genau daran erinnern, wie es war, *kein* Geld zu haben, denn er war diesem Zustand gerade erst entkommen.
(RR, 19f.)

Im selben Format sind auch die beiden anderen Rückblenden gestaltet, in denen es einmal um die Namensänderung Martinas von ihrem einstigen Vornamen Roswitha (RR, 41) und schließlich um ein unangenehmes Kindheitserlebnis Martinas geht (RR, 56ff.). Bei *Dies ist kein Liebeslied* hingegen handelt es sich von Beginn an nicht um eine lineare Zeitstruktur. Der Roman ist so aufgebaut, dass sich die Haupthandlung in der Jetzt-Zeit mit ausführlichen Rückblenden in Kindheit und Jugend der Protagonistin Anne abwechseln. Begonnen wird mit einer Rückblende, deren Ende zugleich das Ende des ersten Kapitels kennzeichnet:

¹⁰⁶ Vgl. Martinez / Scheffel (2003): S. 32.

¹⁰⁷ Schnaas (2004): S. 36.

Mit sieben Jahren schwor ich, niemals zu lieben. Mit achtzehn tat ich es trotzdem. Es war genauso schlimm wie ich befürchtet hatte. [...] Eines Tages [...] beschloß ich, daß die Sache ein Ende haben müßte, ein schlimmes oder eines, das ich mir nicht vorstellen konnte. Und ich ging in ein Reisebüro und kaufte mir einen Flugschein nach London, wie sich andere Leute einen Strick kaufen. (LL, 7f.)

Der Beginn der Haupthandlung wird sodann mit dem Satz „Jetzt sitze ich also in diesem Flugzeug.“ (LL, 9), inklusive dem darin enthaltenen Signalwort „Jetzt“, betont. Ab dieser Stelle wechseln sich die Rückblenden mit der Haupthandlung kapitelweise ab, wobei der Fokus auf den merklich längeren Analepsen liegt. Die Erzählungen aus der Vergangenheit der Hauptfigur Anne könnten dabei mit Genette als *intradiegetisch* verstanden werden, insofern als die Figur Anne „ihre Biografie Revue passieren lässt“¹⁰⁸ und ihre Erinnerungen somit eine Erzählung *in* der Erzählung darstellen. Innerhalb der jeweiligen Ebenen folgen die beschriebenen Ereignisse chronologisch aufeinander. Somit ist, trotz der intradiegetischen Rückblenden, eine gewisse Linearität im Roman festzustellen. Eine zynische Wirkung erreichen die Rückblenden dabei, im Vergleich zu den später zu behandelnden Vorausdeutungen (*Prolepsen*), eher selten. Als Beispiel sei hier eine Bemerkung der jugendlichen Anne zitiert: „Wenn ich erst schlank war, würde mein richtiges Leben beginnen und alles sich von selbst ergeben.“ (LL, 181) Dieses Zitat ist aus dem intradiegetischen Teil des Romans, also der groß angelegten Rückblende in die Vergangenheit Annes, entnommen. Es hat als Analepse eine zynische Wirkung dadurch, dass der Leser den direkten Vergleich mit der gegenwärtigen, immer noch übergewichtigen Anne, deren „richtiges Leben“ demzufolge nie passieren wird, ziehen kann. Interessant ist weiters, dass bei genauerer Betrachtung die Rückwendung eigentlich eine Vorausdeutung für Annes Zukunft, also eine Prolepse innerhalb der intradiegetischen Analepse, darstellt. So gesehen ist es hier keine reine Rückblende, die für den entstandenen Gegensatz, und den damit zusammenhängenden zynischen Effekt verantwortlich ist. Bevor die Entstehung von zynischen Textpassagen mithilfe von Prolepsen weiter untersucht wird, sei hier abschließend eine Rückwendung aus *Taxi* zitiert:

Wie ich erst viel später mitbekam, war Dian Fossey kurz nach Weihnachten der Schädel eingeschlagen worden. Es war in ihrer Hütte in den Nebelwäldern Ruandas geschehen. In der Gorilla-Forschungsstation. Der Täter blieb unerkannt.

¹⁰⁸ Gisa Funk: Du bist nicht schön. In: Stadtrevue, Das Kölnmagazin, November 2002. Nach: http://www.stadtrevue.de/index_archiv.php3?tid=311&bid=8. Stand: 20.6.2010.

Fossey wurde auf dem von ihr selbst angelegten Gorilla-Friedhof begraben. Auf ihrem Grabstein stand *Niemand hat Gorillas mehr geliebt*.
(TX, 88)

In dem entnommenen Beispiel, gleichsam wie im Rest des Romans, zeigt sich wie die Analepse, als kurze Rekapitulation des Geschehenen im Verlauf einer sonst überwiegend linear-chronologisch erzählten Handlung, eingesetzt wird. Durch den überraschenden Kontrast zu der zuvor geäußerten Bewunderung Dian Fosseys (RR, 81) entfaltet die Textpassage ihre volle zynische Wirkung. Hinzu kommt die Tatsache, dass das Geschehnis emotional völlig unkommentiert bleibt – ein Aspekt, der im späteren Verlauf der Analyse noch genauer behandelt wird. Da das Zitat auf einer wahren Begebenheit¹⁰⁹ beruht, bringt es die Romanhandlung in einen realen zeitgeschichtlichen Zusammenhang. Eine zufällige Auswahl gerade dieser Begebenheit, die sich so wunderbar zynisch in den Text einfügt, ist zu bezweifeln.

Eine weitere, bereits kurz angedeutete, Anachronie in der zeitlichen Ordnung eines Erzähltextes stellt die Prolepse, also Vorausdeutung, dar. Zu beachten ist, dass diese, ebenso wie Analepsen, an die Erzählperspektive gebunden sein können und in diesem Fall in engem Zusammenhang mit der *Fokalisierung* stehen. Prolepsen, die sich zynisch auswirken, finden sich bereits bei Goethe: „Ihr Mann ist tot und lässt sie grüßen.“¹¹⁰ In diesem Fall ist die „Vorausdeutung“ eigentlich eine Vorwegnahme des zeitlich Nachfolgenden auf der syntaktischen Ebene. Das Beispiel ähnelt jenen bei Duve somit, stellt aber genauer betrachtet die rhetorische Figur des *Hysteron proteron* dar. Ein Unterschied zu den *Prolepsen* in Duves Romanen besteht darin, dass diese über die Ebene der Syntax hinausgehen. So findet sich ein sehr anschauliches Beispiel einer *Prolepse* mit zynischer Auflösung in *Dies ist kein Liebeslied*, als die Protagonistin Anne die Überlegung anstellt den Hund ihrer Eltern bei sich aufzunehmen:

Ich machte eine Liste was alles zu erledigen war. Zuerst musste ich meinen Vermieter fragen, ob ich nicht ausnahmsweise doch einen Hund in meiner Wohnung halten dürfte. Falls nein, mußte ich mir schleunigst eine neue Wohnung besorgen und außerdem einen Job suchen, bei dem ein Hund erlaubt war. [...] Es war nicht einfach. [...] Andererseits würde ich nun vielleicht doch noch zu einem Hund kommen. Benno würde neben meinem Bett schlafen und mich

¹⁰⁹ Quelle: <http://www.merke.ch/biografien/biologen/fossey.php>. Stand: 31.8.2010.

¹¹⁰ Johann Wolfgang v. Goethe: Faust. Eine Tragödie. In: Bernt v. Heiseler [Hg.]: Johann Wolfgang v. Goethe. Gesammelte Werke in acht Bänden, Bd. 3. Wien: Donauland, Kremayr & Scheriau, 1978, S. 92.

überallhin begleiten. Er würde mich zwingen mein Leben zu ändern. Wer wußte, wozu das gut war.

Am nächsten Tag etwa gegen halb fünf Uhr nachmittags rief meine Mutter schon wieder an. Sie weinte haltlos. Ihre Stimme überschlug sich und war immer wieder von Schluchzern unterbrochen:

»Anne? Anne, du darfst jetzt nicht schimpfen! Versprich mir, daß du nicht mit mir schimpfst!«

»Was ist denn los?« sagte ich, aber eigentlich wußte ich es schon.

»Benno ist tot.«

»Wie, Benno ist tot?«

»Ich habe ihn heute zum Einschläfern gebracht.« (LL, 218)

Das Erzählverfahren der Prolepse nimmt hier die Form A C B an, im Gegensatz zu der Form dreier chronologisch aufeinander folgender Ereignisse A B C. In der zitierten Textstelle wird dementsprechend ein zukünftiges Ereignis vorweggenommen, welches dann allerdings nicht wie geplant eintritt. Zynisch ist in diesem Beispiel der entstehende Kontrast zwischen Annes imaginierter Zukunft und der tatsächlichen Entwicklung der Handlung. Weitere Prolepsen, in denen etwas nicht so eintritt wie es vorgesehen ist, finden sich in den beiden anderen Romanen. Als Martina im *Regenroman* ihre Eltern besucht, wird diese Episode mit einer optimistischen Prolepse eingeleitet:

Wenn alles glattging, würde sie gegen 14 Uhr bei ihren Eltern sein. Ihre Eltern aßen immer schon um 12 zu Mittag. Es bestand also keine Gefahr, daß sie mitessen mußte. Sie würde die Kartons in den Kofferraum laden, vielleicht zwei Stunden bleiben und dann noch einmal in die Stadt fahren. (RR, 51)

Aus der Perspektive der essgestörten Martina wäre der Plan also später anzukommen, um nicht zum Essen aufgefordert zu werden und außerdem nicht lange bei den Eltern zu bleiben. Als die Hauptfigur in ihrem Elternhaus ankommt, findet sie ihre Eltern beim Kuchenessen vor und erfährt, dass diese das Mittagessen aus Abnehmgründen ausfallen ließen (RR, 64). Im weiteren Verlauf des Geschehens überkommt Martina eine bulimische Fressattacke, hervorgerufen durch eine „verächtlich[e]“ Geste ihres Vaters (RR, 67). Sie vertilgt alles was sie in der Küche der Eltern findet und erbricht sich im „Gästeklo [...] am anderen Ende des Flurs“ (RR, 69). Die Vorausdeutung Martinas tritt somit nicht ein, das Gegenteil ist der Fall. Wie im zuvor zitierten Beispiel aus *Dies ist kein Liebeslied* entsteht ein Kontrast zwischen der Prolepse und dem weiteren chronologischen Verlauf der Handlung, der für die zynische Wirkung verantwortlich ist. Abermals entwickelt sich die Handlung nicht zum Positiven für die Hauptfiguren. Ähnlich gegensätzlich, allerdings überraschenderweise positiv, entwickelt sich eine Vorausdeutung aus *Taxi*, die bereits in Kapitel III/1.2. in

einem anderen Zusammenhang zitiert wurde. Zur Erinnerung: es geht darin um die Ich-Erzählerin Alex, die im Begriff ist ihre erste Wildwasser-Bootserfahrung zu machen und sich diesbezüglich bereits ihren Tod durch Ertrinken ausmalt (RR, 184). Im Unterschied zu den bisher zitierten Textpassagen, in denen eine positive Prolepse ins Negative umgeschlagen ist, erfährt hier eine negative Vorausdeutung einen positiven Umschwung: der Protagonistin passiert nichts.

Die Untersuchung der zeitlichen Ordnung hat gezeigt, dass sich Erzählungen nicht zur Gänze an die chronologische Ordnung halten. Karen Duve scheint immer dann, wenn der Protagonist oder der Leser glaubt zu wissen was ihn erwartet, gegenzusteuern und die Romanhandlung in die andere Richtung zu manövrieren. Auf diese Weise flechtet sie gekonnt ein Muster zynischer Effekte in den Text ein. Auf der Ebene der zeitlichen Ordnung passiert dies mithilfe von Anachronien, die überraschenderweise auch ins Positive umschlagen können.

2.2. Fokalisierung

Bei Gerard Genette sind drei Typen von Fokalisierung möglich¹¹¹:

1. *Nullfokalisierung* (auktorial): der Erzähler weiß bzw. sagt mehr als irgendeine der Figuren wahrnimmt
2. *Interne Fokalisierung* (aktorial): der Erzähler sagt nicht mehr als die Figur weiß
3. *Externe Fokalisierung* (neutral): der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß

Für den Begriff des „multiperspektivische[n] Effekt[s]“¹¹², den Schnaas im Zusammenhang mit dem Regenroman verwendet, gibt es das Pendant der *variablen* und *multiplen Fokalisierung*¹¹³ bei Genette. Tatsächlich wird die Erzählung im *Regenroman* aus unterschiedlichen Blickwinkeln dargestellt, es bleibt dabei jedoch immer eine Erzählung aus der dritten Person. Somit handelt es sich hier um interne Fokalisierung, und mit dem Hintergrund des häufigen Perspektivenwechsels sogar um variable interne Fokalisierung. Begonnen wird allerdings aus einer Übersichtsposition, also mit Nullfokalisierung:

¹¹¹ Zit. nach Martinez / Scheffel (2003): S. 64.

¹¹² Schnaas (2004): S. 36.

¹¹³ Zit. nach Martinez / Scheffel (2003): S. 66.

Die dünne junge Frau sah angestrengt die Böschung hinunter und lauschte. Sie stand allein auf dem öden Parkplatz einer Landstraße [...]. Die dünne junge Frau hieß Martina Ulbricht. Sie hatte vor wenigen Wochen geheiratet, und ihr Mann, Leon Ulbricht, mit dem sie unterwegs war um ein Haus zu besichtigen und eventuell zu kaufen, war vor einer Viertelstunde im Gebüsch verschwunden und nicht wieder aufgetaucht. (RR, 7)

Das Zitat zeigt wie hier sowohl Martina, als auch Leon aus einer dritten, über den Figuren stehenden, Perspektive heraus beschrieben werden. Im weiteren Verlauf der Handlung „verschwindet der auktoriale Erzähler über weite Strecken hinter seinen Figuren, die abwechselnd als Fokalisatoren eingesetzt werden.“¹¹⁴ Der Perspektivenwechsel ist dabei jeweils durch einen Absatz und eine Leerzeile gekennzeichnet. Als Beispiel sei ein fließender Wechsel von Leons Blickwinkel zu jenem des Dorfkrämers Kerbel zitiert:

Fluchend lenkte Leon den Mercedes wieder auf die Landstraße. [...] Er ließ das Seitenfenster herunter und lehnte sich hinaus. Kurz vor der Tankstelle kam ihm der weiße Transit des Krämers entgegen. Leon blendete kurz auf, aber Kerbel schien ihn nicht zu bemerken.

Guido Kerbel fuhr sehr schnell. Er hatte eine brettharte Erektion und anderthalb Stunden Zeit. So lange dauerte es üblicherweise, wenn er etwas im Sonderpostenmarkt einkaufte. [...] [W]enn er länger wegblieb, würde seine Frau anfangen, Fragen zu stellen. Aber er würde nicht länger brauchen. Er brauchte nie länger. (RR, 116f.)

In der angeführten Textpassage fahren die beiden Protagonisten Leon und Kerbel einander mit ihren Autos entgegen. Die Fokalisierung ändert sich in dem Moment, als sie aneinander vorbeifahren. Es ist, als würde der Erzähler in das andere Auto wechseln um Kerbels Geschichte weiterzuverfolgen, während der Leser von Leons Weiterfahrt nichts mehr erfährt.

Die beiden anderen Romane Duves sowie der Großteil der Erzählungen aus dem Erzählband *Keine Ahnung* erzählen in der Ich-Perspektive. In *Taxi* handelt es sich durchgängig um eine Erzählung aus der ersten Person, ohne etwaige Perspektivenwechsel. Somit hat der Roman mit *Dies ist kein Liebeslied* eine Gemeinsamkeit: in beiden Texten stellt der Erzähler gleichzeitig die Hauptfigur der Geschichte dar. Aus diesem Grund kann der Erzähler nicht mehr mitteilen, als die Figur weiß, es handelt sich ganz klar um interne Fokalisierung. Die Ich-Erzählerin Alex berichtet hier von ihren neu gewonnenen Erfahrungen im Taxigeschäft:

¹¹⁴ Schnaas (2004): S. 36.

Nach drei Wochen hatte ich den Dreh so ungefähr raus. Taxifahrer sprachen nicht nur von Taxis (sächlich), sondern auch von Taxen (weiblich). Manchmal benutzen sie beide Wörter in ein und demselben Satz. Weiß der Teufel, warum. Ein alter Taxifahrer, der ohne Funk fuhr, hieß Graupe. Jemand, der am Straßenrand winkte und zu mir in die Taxe stieg, ohne mich vorher per Funk bestellt zu haben, war ein Anläufer, und ihn irgendwohin zu bringen, war eine Tour. Trinkgeld hieß Tip, Taxameter hießen Uhr, und eine Tour, bei der die Uhr nicht eingeschaltet war und ich den ganzen Fahrpreis alleine einstrich, nannte man einen Sieger fahren. (TX, 14)

Bei *Dies ist kein Liebeslied* könnte argumentiert werden, dass in Bezug auf die Perspektive ein Unterschied zwischen der erwachsenen und der jungen Anne besteht und es sich somit zwar in beiden Fällen um interne Fokalisierung der Ich-Figur handelt, sich jedoch trotzdem zwei unterschiedliche Blickwinkel ergeben. Dabei wäre die Fokalisierung der erwachsenen Ich-Erzählerin Anne, die nicht weiß, wie es um ihre Zukunft bestellt ist und somit auch nicht mehr mitteilen kann, als sie weiß, eine interne.

Das Flugzeug setzt zur Landung an und wir müssen uns wieder anschnallen. Gleich. Gleich würde ich angekommen sein und es wieder überlebt haben. [...] Hemstedt zu treffen, wird mich heilen. Man weiß, wie solche Wiedersehen ausgehen. Die Enttäuschung ist unvermeidbar. Er hat gar keine Chance. Selbst wenn er ein Ausbund an Tugend, Schönheit und Geschmack sein sollte, wird er es nicht mit dem Idealbild aufnehmen können, das mein zügelloses Herz von ihm angefertigt hat. (LL, 118)

In dem zitierten Beispiel, stellt Anne zwar Prognosen an, weiß aber um den Ausgang ihrer Prolepsen genauso wenig Bescheid wie der Leser. Bei der Wiedergabe der Vergangenheitserlebnisse der jungen Anne handelt es sich demzufolge um Nullfokalisierung, da die erwachsene Ich-Erzählerin bereits weiß was passiert ist und sie dies nur wiedergibt.

Ich erinnere den Turnunterricht der Grundschule als eine anfangs fröhliche und harmlose Veranstaltung. Kleine Mädchen und Jungen liefen in dunkelblauen Turnhosen und weißen Hemden im Kreis, während unsere Klassenlehrerin, die schöne, große Frau Müller – geschieden, was damals noch der Erwähnung wert war –, dazu auf ihr Tamburin schlug. [...] Wirklich unangenehm wurde es erst ab der dritten Klasse, als das mit den Ballspielen anfang [...] Das Schlimmste war Völkerball. [...] Die Jungen hatten den Ehrgeiz, den Mädchen den Ball so schmerzhaft wie möglich auf die Oberschenkel zu knallen – sofern es sich um die sanften und netten Jungen handelte. Die weniger netten Jungen legten es darauf an, uns den Ball »voll in die Fresse« zu donnern. (LL, 42f.)

Ersichtlich in diesen Beispielen ist auch ein Unterschied in der verwendeten Erzählzeit. Während die Rahmenhandlung um die erwachsene Anne, die im Flugzeug auf dem Weg zu ihrer Jugendliebe ist, im Präsens erzählt wird, kommt

bei der Wiedergabe von Annes Kindheit und Jugend das Präteritum zur Anwendung.

Zynisch oder auch witzig ist im Zusammenhang mit der Fokalisierung, wenn etwa in dem Moment, in dem sich die Handlung im *Regenroman* verdichtet, ein Wechsel in die Hundeperspektive stattfindet. Der Hund Noah tritt durch die Tür von Martina und Leons Haus und beobachtet die sich zuspitzende Lage zwischen dem Hauptprotagonisten Leon und den Gangstern Pfitzner und Harry:

Noah kam wieder herein. Als ihn niemand beachtete, ging er zum Kamin und legte sich auf den Teppich. Von dort beobachtete er [Harry, Pfitzner und Leon] und versuchte herauszufinden, welchen Rang sie einnahmen. Noah spürte die Klarheit und überwältigende Entschlossenheit, die von dem großen Grauhaarigen ausging [...]. Es war gut ihn im Rudel zu haben. Falls der Grauhaarige allerdings nicht zu Leons Rudel gehörte, sollte er so schnell wie möglich vertrieben werden, denn gegen ihn war Leon bloß ein kleiner Kläffer. Im Rang kam er noch hinter dem Mann an der Bücherwand. [...] Ein Beißer, und zwar einer, der ohne Vorwarnung angriff. (RR, 130f.)

Im zitierten Beispiel kommt es zu einem Streit zwischen dem „Grauhaarigen“ Pfitzner, seinem Handlanger Harry und Leon. Grund des Streits ist Pfitzners Unzufriedenheit mit den ersten Seiten der bei Leon in Auftrag gegebenen Boxerbiografie. Durch den Wechsel in die Hundeperspektive und zu Noahs Vokabular wird dem Leser die eigentliche Gefahr der Szene verdeutlicht. Nichtsdestotrotz hat es etwas Witziges, wenn eine so ernste Episode aus dem Blickwinkel eines Hundes wiedergegeben wird. Im Sinne der im Theoriekapitel zusammengefassten Zynismusmerkmale könnte hier somit die Vermischung von Ernst und Scherz bemerkt werden, obwohl dies nicht auf der Ebene der Rhetorik geschieht.

2.3. Stimme

Innerhalb der Kategorie der *Stimme* interessiert die Stellung des Erzählers zum Geschehen bzw. in welchem Maße der Erzähler am Geschehen beteiligt ist. Dabei gilt es zwischen einem *homodiegetischen* und einem *heterodiegetischen* Erzähler zu unterscheiden. Im *Regenroman* handelt es sich diesbezüglich um einen heterodiegetischen Erzähler, da dieser nicht Teil der Figuren der Geschichte ist und durchgängig die dritte Person verwendet wird. *Dies ist kein Liebeslied* und *Taxi* haben beide einen homodiegetischen Erzähler, welcher in

den Romanen selbst eine Figur, sogar die jeweilige Hauptprotagonistin, darstellt. Der Erzähler ist in diesen beiden Romanen somit ein Teil der Handlung. Aus dem vorigen Kapitel ist in Bezug auf die Fokalisierung schon geklärt worden, dass es im *Regenroman* mehrere Perspektiven und Fokalisatoren gibt, trotzdem handelt es sich immer nur um einen Erzähler. In den beiden anderen Romanen herrscht die Ich-Perspektive der jeweiligen Hauptfigur vor.

Eine erwähnenswerte Auffälligkeit ist in diesem Zusammenhang das Merkmal der unkommentierten Erzählweise, welches Duve sehr häufig in ihren Werken einsetzt. Auf den ersten Blick mag diese Besonderheit besser in das Kapitel III/1. zu den sprachlichen Besonderheiten bei Duve passen, jedoch hat eine unkommentierte Erzählweise unweigerlich auch mit der Stellung des Erzählers zum Geschehen zu tun. Die unkommentierte Erzählweise zeichnet sich demzufolge etwa durch fehlende emotionale Beteiligung im Handlungsverlauf aus. Insofern ist sie ein Indiz dafür, dass sich der Erzähler von der Handlung eher distanziert, als daran beteiligt. Im *Regenroman* bleibt nicht alles unkommentiert, schließlich fällt ein Verzicht auf jegliche Anmerkungen, etwa zu den Figuren, sehr schwer. Auffällig ist das Zurückhalten des Erzählers wenn die Handlung sich dramatisch zuspitzt und den Figuren etwas Unerfreuliches widerfährt. Eine zynische Wirkung ergibt sich in solchen Szenen dadurch, dass ein mitfühlender Kommentar ausbleibt. Es sei erlaubt diesbezüglich nochmals auf zwei bereits zitierte Textstellen aus dem *Regenroman*, aus Gründen der bestmöglichen Illustration, zu verweisen:

Nicht weit von der Kirche lag der Blumenladen von Meyerdorfs, deren Tochter Susanne mit Martina in eine Klasse gegangen war, bis sie sich in ihrem Zimmer mit dem Jagdgewehr ihres Vaters erschossen hatte. Sie hatte vorher einen Zettel an die Tür geklebt: »Liebe Mami, lieber Papi. Es tut mir leid. Bitte erschreckt nicht. Eure Susi.« Das Gehirn war bis an die Decke gespritzt, und die Eltern hatten sich doch erschreckt. (RR, 52)

Er fischte den Wurm heraus und setzte ihn neben die Holzstufen. Der Regenwurm schlängelte sich bis zur nächsten Pfütze, wo er sofort ertrank. (RR, 110)

Die zitierten Beispiele veranschaulichen sehr gut, wie sich der Erzähler mit jeglichem Werturteil zurückhält, der Erzählton ist ein gleichgültig-nüchterner. Ähnlich verfährt die Autorin Duve auch in *Dies ist kein Liebeslied*, etwa als Anne ihre kranke Mutter pflegt:

Neben dem Bett stand ein Eimer mit Erbrochenem. [...] Ich sagte mir, daß meine Mutter der Mensch war, der mir den Hintern gewischt hatte, als ich selbst nicht dazu imstande gewesen war und niemand sonst es tun wollte. Praktisch alles hatte ich ihr zu verdanken. Also ging ich mit dem Kotzeimer zur Toilette und schüttete ihn ins Klo. Ich spülte ihn aus, ließ ein bisschen Wasser einlaufen und brachte ihn zurück ins Schlafzimmer. [...] Ich setzte mich mit meinem schlechten Gewissen zu ihr auf die Bettkante. Irgendwer mußte ihr schließlich Liebe geben – oder wie man das nannte. (LL, 130f.)

Obwohl es sich hier um die Mutter der Hauptprotagonistin und Ich-Erzählerin handelt, wirkt die Erzählweise sehr unterkühlt. Die Erzählerin verspürt lediglich ein schlechtes Gewissen, aber auch nur deswegen, weil sie keine „Liebe“ verspüren kann. Ein Kommentar hinsichtlich der Situation der Krankheit der Mutter, oder das erwartete Mitleid, ist hier nicht zu finden. Ihre zynische Wirkung entfaltet die Textpassage vor allem im letztzitierten Satz, mit der Bemerkung „oder wie man das nannte“. Aus selbigem Roman sei noch ein weiteres Beispiel für den Mangel an (Gefühls-)Beteiligung und eine unkommentierte Erzählweise angeführt:

Um zwei Uhr morgens küsste ich Natz, und er fragte mich, ob ich mit ihm und ein paar Leuten noch zu einer anderen Party fahren würde, wo es einen Swimmingpool geben sollte. Wir waren zu siebt, aber Natz besaß einen riesigen, uralten Mercedes, in den wir alle hineinpaßten. [...] Ich kletterte mit den Knien auf die Lehne des Fahrersitzes und dann auf die Schultern von Natz. [...] [Ich beugte mich] zu Natz hinunter, ließ meine Haare vor sein Gesicht hängen und küßte ihn lange auf den Mund, damit er gegen einen Baum fuhr. Dann würde ich eine Querschnittslähmung bekommen, und es gäbe endlich einen vernünftigen Grund dafür, warum ich in vielen Dingen nicht so funktionierte wie normale Menschen [...]. (LL, 138f.)

Die Protagonistin Anne versucht hier einen Autounfall zu verursachen und erzählt dies in einer total unbeeindruckten Manier. In Bezug auf eine „Querschnittslähmung“, als Folge des Unfalls, wird hier sogar die Bezeichnung „vernünftig“ verwendet und somit ein starker Widerspruch erzeugt. Eben dieser Widerspruch und die unbeteiligte, unbeeindruckte, also unkommentierte Erzählweise sind zynisch. Beim Roman *Taxi* angelangt, lassen sich, aus der Perspektive der Ich-Erzählerin Alex, ähnlich unkommentierte Passagen finden:

Auf der Treppe saß ein Junkie, der sich gerade den Arm abband. Ich dachte mir, dass er wahrscheinlich lieber im Dunkeln sitzen würde. Darum stieg ich über ihn hinweg, ohne Licht zu machen.“ (TX, 114)

Die grauweißen Hochhäuser mit ihren waagrechten und senkrechten Linien und den bunten Balkonstrichen und den vielen Fenstern sahen für mich immer wie das Schaubild einer Statistik aus. [...] Wenn man zum Beispiel davon ausging, dass jede dritte Frau geschlagen wurde [...], dann bedeutete das – natürlich rein statistisch –, dass hinter sämtlichen gelben Balkons Frauen geschlagen wurden. Und angenommen, dass in etwa der Hälfte aller Wohnungen Kinder lebten, und

vorausgesetzt, dass jedes fünfte Kind sexuell missbraucht wurde, so fand hinter dreien von den acht roten Balkons sexueller Missbrauch statt. [...] Ich hatte beschlossen, dass die Menschen hinter den beiden oberen blauen Balkons Krebs hatten. (TX, 179f.)

Die Erzählerin hält sich hier abermals mit Gefühlsregungen sehr zurück, wo etwa im ersten Beispiel eine Schockreaktion, im zweiten Betroffenheit zu erwarten wäre. In einer anderen Episode hilft Alex ihrem Taxikollegen Tossi ein krankes, fast überfahrenes Kaninchen von seinem Leid zu erlösen. Allerdings, funktioniert es nicht beim ersten Versuch:

Wenn ich mich richtig erinnerte, tötete man Kaninchen, indem man ihnen einen kräftigen Schlag ins Genick gab. [...] Mit der rechten holte ich aus und hieb ihm den Wagenheber ins Genick. Das Kaninchen erschlaffte. [...] Dann schoss plötzlich wieder Leben in den Körper. [...] Also blieb mir nichts anderes übrig, als mit dem Wagenheber mitten in sein Gesicht zu schlagen. Ein Ohr flog weg, und das Kaninchen schrie immer noch, und dann krachten Knochen, und ich schlug noch einmal in sein Gesicht und noch einmal, und dann war es nur noch Tossi, der schrie. (TX, 235f.)

Die grausame Begebenheit bleibt von der Ich-Erzählerin völlig unkommentiert, denn im letzten Absatz schließt sie: „Ich verstaute meinen blutigen Wagenheber im Kofferraum, ohne ihn eines weiteren Blickes zu würdigen. Dann fuhr ich zurück in die Innenstadt und weiter zur Reeperbahn.“ (TX, 236) Als wäre nichts gewesen, hält sich die Ich-Erzählerin abermals mit Kommentaren und Gefühlen zurück und geht weiter ihrem Job als Taxifahrerin nach. Einzig die Bemerkung, „ohne ihn eines weiteren Blickes zu würdigen“, könnte auf eine mögliche Betroffenheit der Figur Alex hinweisen. Je nach Blickwinkel wäre dies aber ein genauso gutes Indiz für Alex' mangelndes Interesse am Geschehenen und der dahingehenden Gefühlskälte, die der Text vermittelt.

Neu sind in Duves Roman *Taxi* Textpassagen, in denen die Handlung sehr wohl kommentiert wird und die Ich-Erzählerin nicht so unbeteiligt wirkt wie sonst. Etwa, als Alex unvermutet von einem Taxigast geschlagen wird:

Er nahm die beiden Zwanzig-Mark-Scheine, die ich ihm reichte, und während ich noch dabei war, mein Portemonnaie wieder zu verstauen, holte er kaum merklich aus und schlug mir die Faust ins Gesicht. Man sieht tatsächlich Sterne. Rote, blaue und farblose. Es war ein unglaublicher Schock, eine Beleidigung von einem Ausmaß, wie ich das nie für möglich gehalten hatte [...]. Ich wollte ihn sofort töten. (TX, 83)

Hier ist die Ich-Erzählerin offensichtlich nicht mehr so unbeeindruckt, gar von einem „unglaublichen Schock“ ist die Rede. Duve lässt überraschend zu, dass

die Figur Alex ihre eigene Situation kommentiert, sich daran beteiligt. Hier wird nicht einfach nur die Handlung wiedergegeben, der Leser gewinnt einen tieferen Einblick in die Figur.

Insgesamt kann aber festgehalten werden, dass sich der Erzähler bei Duve, selbst in Form eines Ich-Erzählers, nur selten in die Geschichte einbringt. Zumeist bleibt die Handlung vom Erzähler unkommentiert, als sei dieser gar nicht daran beteiligt. Diesbezüglich kommt es in Fällen, in denen auf Kommentare oder die emotionale Beteiligung der Figur verzichtet wird, zu einer zynischen Wirkung des Textes.

3. Diegese – Elemente der Haupthandlung

Im bisherigen Verlauf der Arbeit wurden die sprachlichen Ausprägungen, die zeitliche Ordnung, Fokalisierung und Erzählerbeteiligung in Duves Texten untersucht. Nun gilt es die zynische Erzählweise, hinsichtlich ihrer Entfaltung im Handlungsverlauf des jeweiligen Werkes, zu analysieren. Dabei werden die Kerninhalte der Romane und Erzählungen näher betrachtet und in einen größeren Zusammenhang gebracht.

3.1. Figurenkonzeption

Mit dem Hinweis, zynische Texte der Gegenwart würden zumeist Anti-Helden beinhalten, sei noch einmal auf das theoretische Kapitel und an Lauinger¹¹⁵ erinnert. Die männliche Hauptfigur des Regenromans, Leon, stellt in diesem Zusammenhang ein gutes Beispiel dar. Gleich zu Beginn wird angedeutet, dass es sich bei dem „Helden“ der Geschichte in erster Linie um einen erfolglosen Schriftsteller handelt: „Er schrieb Kurzgeschichten über enttäuschte Männer, die ihm ähnelten, und Gedichte, die sich nicht reimten und nicht gut verkauften.“ (RR, 20) Im Handlungsverlauf wird Leon dann nach und nach seiner Männlichkeit beraubt. So etwa, als seine handwerklichen Fähigkeiten aus der Perspektive Martinas kommentiert werden: „Nichts wie weg, bevor sie wieder mitansehen

¹¹⁵ Vgl. Lauinger (1993): S. 10.

mußte, wie Leon Nägel krumm schlug oder mit dem Schraubenzieher abrutschte. Es war nicht auszuhalten, wie dämlich er sich anstellte.“ (RR, 49) Schließlich bemerkt sie weiters Leons Unfähigkeit Pfitzners Biografie zu vollenden: „»Aber du schreibst doch gar nicht. Was hast du denn in letzter Zeit geschrieben? [...]«“ (RR, 160). Als Leon im entscheidenden Zusammentreffen mit Pfitzner und Harry (RR, 230ff.) seine Frau Martina nicht vor Harry beschützen kann, ist die Handlungsmacht vollends verloren und Leon dem Untergang geweiht. Genaueres in Bezug auf die Demontierung des männlichen Hauptprotagonisten wird im Rahmen eines Folgekapitels behandelt. Hier sei zunächst, in Bezug auf die Figurenzeichnung, festgehalten, dass Leon eine Entwicklung zum Negativen hin durchläuft.

Eine ebensolche oder oftmals auch gar keine Entwicklung ist bei den Protagonistinnen Anne und Alex zu erkennen. So lassen beide Figuren Anzeichen einer lähmenden Lethargie dem Leben gegenüber verspüren, die sich bei Anne etwa in Form von wiederholten Selbstmordgedanken und -versuchen zeigt:

Ich glaube nicht, daß ich mich jemals richtig töten wollte. In Wirklichkeit hing ich wie eine Klette an meinem Leben. Wenn ich trotzdem immer wieder in meine Handgelenke schnitt, dann bloß deswegen, weil das Gefühl so dringend wurde, daß es so etwas wie mich nicht geben sollte, daß ich ausradiert gehörte. Wenn dann das erste Blut floß, ging es mir gleich wieder besser, und ich hörte auf. (LL, 112)

Zwar stellt die Figur eindeutig fest, dass ihre Absicht sich umzubringen nie endgültig war, trotzdem kommt Annes Todessehnsucht immer wieder zum Vorschein:

Es war völlig unvorstellbar, daß ein netter, kluger Mann sich je für mich interessieren würde. Vielleicht würde es mir eines Tages gelingen, mich aufzuhängen, wenn ich nur sicher sein könnte, daß irgend jemand meine Leiche herunterschneiden und auf den Boden betten würde. (LL, 260)

In diesem Zusammenhang erkennt der Leser auch Annes Selbstbildnis, das in erster Linie ein negatives ist. Bereits in frühem Alter beginnt sie ihre erste Diät, (LL, 44) und ist ab diesem Zeitpunkt ihren Gewichtsschwankungen ausgeliefert. Der Hass, den Anne für ihren Körper verspürt, ist ein zentrales Motiv des Romans und tritt im körperlichen Vergleich mit ihren Geschwistern, mit denen sie zusammen auf Video festgehalten wurde, besonders hervor:

Diesmal brachte Vater die Schwimmbeckenszene. [...] Zuerst sah man meine Geschwister, sportliche, fröhliche, gebräunte Kinder in roter Schwimmontur. [...] Dann ich, milchbrötchenhaft weiß und schlaff im dunkelblauen Badeanzug. Ich ließ mich mehr fallen, als daß ich sprang – und selbst das mißglückte. Ich schrammte mit dem Hintern über den Beckenrand, und dann hing ich kreischend, mit rotem Kopf in meinen Schwimmflügeln. Abstoßend hässlich und unbeherrscht. Ein ganz und gar widerwärtiges Kind. (LL, 39)

Während die Figur Anne in ihrem Selbsthass verzweifelt über die eigene Unzulänglichkeit wirkt, scheint Alex generell keine Lust auf das Leben zu haben und alles mit Gleichgültigkeit zu betrachten:

Ich hoffte immer noch, dass sich etwas von selbst ergeben würde, etwas Großes und Besonderes, ohne dass ich deswegen selber handeln musste oder gezwungen war, Entscheidungen zu fällen, die ich dann den Rest meines Lebens zu bereuen hatte. (TX, 8)

Alex geht demzufolge bereits von vornherein davon aus, die falschen Entscheidungen zu treffen, also trifft sie gar keine. Sie betont in der zitierten Textstelle weiters ihre eigene fehlende Handlungsmacht – „ohne dass ich deswegen selber handeln musste“.

Das einzige, was ich mir gern geleistet hätte wäre eine Wohnung gewesen. [...] Aber um eine Wohnung zu mieten, hätten ich Anzeigen durchsehen müssen, telefonieren, Wohnungen besichtigen, einen Vertrag unterschreiben. Einen Vertrag unterschreiben! Ich verkrampfte, wenn ich nur daran dachte. (TX, 36)

In diesem Zitat wird deutlich, dass die einfachsten Dinge des Alltags bereits eine Überforderung für Alex darstellen. Eine Wohnung ergibt sich für sie dann, getreu ihrem Motto, quasi „von selbst“, als sie unter Dietrich einzieht (TX, 65). Zur Konzeption der Figur Alex gehören weiters, genauso wie in *Dies ist kein Liebeslied*, mehrfache Andeutungen in Richtung eines möglichen Todes der Ich-Erzählerin:

[I]n ein paar Jahren würde ich tot sein. Und falls ich mir vorher die Zeit nahm, über mein Leben nachzudenken, würde ich wahrscheinlich sehr wütend werden. (TX, 142)

Ich hatte mir vorgenommen, jeden Tag mindestens zehn Gegenstände wegzuworfen. Bis ich alles losgeworden war. [...] Ich würde nicht mehr behalten, als in einen Koffer passte. Und dann würde ich auch noch den Koffer wegwerfen. Das war eine gute Vorbereitung auf den Tod. Wenn einem nichts mehr wichtig war, wenn man sich von allem gelöst hatte, starb es sich wahrscheinlich ganz leicht. (TX, 296f.)

Die Todesthematik steht hier jedoch nicht anstelle einer Todessehnsucht der Figur, vielmehr verdeutlicht sie Alex' zynische Gleichgültigkeit sowohl dem Leben, als auch dem Tod gegenüber. Die Ich-Erzählerin wünscht sich den Tod zwar nicht, sie ist aber genauso wenig begeistert vom Leben.

Ein Mangel an Lebenslust lässt sich auch bei der Hauptfigur der Erzählung *Keine Ahnung* erkennen. Die nüchterne Gleichgültigkeit dem Leben gegenüber ist auch hier zu beobachten: „Mir war das Sein schon zuviel, ich wollte nicht auch noch etwas werden.“ (KA, 7) Diesbezüglich ähnelt die Figur jener in *Dies ist kein Liebeslied* sehr stark, ein Umstand, auf den es im Kapitel zur Intertextualität noch einzugehen gilt. Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in dem niederen Selbstbild der Ich-Erzählerin, das sich in der Ausführung ihrer „Stärke“ offenbart:

Ich drückte alle acht Tabletten aus der Folie und schluckte sie trocken herunter. »Ich merke überhaupt nichts«, sagte ich, »ich brauche mehr. Hat keiner von euch mehr Caps dabei?«
»Tu das nicht, das hältst du nicht aus«, sagte Regine. Aber ich wußte, daß ich alles aushalten konnte. Das war meine Stärke. Mir war noch nie irgend etwas Entscheidendes in meinem Leben gelungen, aber aushalten konnte ich alles.
(KA, 10)

Abgesehen von ihrem intensiven Drogenkonsum kann die Figur nichts „Entscheidendes“ in ihrem Leben vorweisen. Die Behauptung, sie würde alles aushalten, ließe sich weiters als Parabel auf das Leben der Ich-Erzählerin auslegen, welches sie ebenfalls nur „aushält“ und nicht lebt. Die Rücksichtslosigkeit ihrem Körper gegenüber fordert sodann aber doch ihren Tribut, als sie in dem Badezimmer ihrer Schwester zusammenbricht (KA, 11) und dadurch ihre eigene Behauptung „alles auszuhalten“ widerlegt.

Alles in allem scheinen Duves Figuren dem Motto „warten, bis sich etwas von selbst ergibt“ stur zu folgen und sich von dem Gefühl der Lebensfreude absolut zu distanzieren. In dieser Manier bleiben die Ich-Erzählerinnen an ihrem eigenen Leben emotional unbeteiligt und pflegen im Allgemeinen eine gleichgültig-nüchterne Ausdrucksweise. Duve zeichnet ihre Figuren als Anti-Helden ins Extreme – genauer, ins extrem Negative.

3.2. Gewalt

Gewalt ist in Duves Texten dauerhaft präsent und scheint insofern mit der zynischen Erzählweise untrennbar verbunden zu sein. Bereits im Kapitel III/1.1. wurde auf die „Sprachgewalt“ Duves hingewiesen. Es sei erlaubt einige dabei

entdeckte, brutale Formulierungen noch einmal in einer Kurzfassung zu rekapitulieren:

Spielende Kinder konnten sich daran aufspießen [...]. (RR, 37)

[E]in schönes Tier konnte man erschießen [...]. (RR, 42)

Das Gehirn war bis an die Decke gespritzt [...]. (RR, 52)

Der Regenwurm schlängelte sich bis zur nächsten Pfütze, wo er sofort ertrank. (RR, 110)

Diesmal brach ich ihm nicht das Herz, sondern bloß das Schlüsselbein. (LL, 45)

Am besten, ich brachte mich um. (TX, 153)

Ich würde umkippen, unter einen Felsen gedrückt werden und ertrinken. (TX, 184)

[...] Schnee, der [...] alles weich unter sich erstickt. (KA, 109)

Die zitierten Beispiele zeigen, dass der Tod ein Dauerbegleiter in Duves Werken ist. Die sprachlich gewalttätige Ausdrucksweise reicht dabei vom ertrinkenden Regenwurm, bis hin zur ehemaligen Mitschülerin Martinas, dessen Gehirn an die Decke spritzt. Die meisten Beispiele sind dem *Regenroman* entnommen. Der Grund hierfür ist, dass Duve vor allem in diesem sprachspielerisch oft ins Extreme geht. Gemessen an dem brutalen Showdown des Romans, in dem es zur Vergewaltigung Martinas durch Harry kommt, ließe sich das Werk gar als das gewalttätigste unter Duves Romanen betrachten. Ein kurzer Ausschnitt veranschaulicht sehr gut, wie die Autorin die Szene in einem „detaillierten Naturalismus“¹¹⁶ darstellt. „So haben in der Vergewaltigungsszene die umgangssprachliche direkte Rede, die ausführliche Schilderung körperlicher Details sowie die explizite Wirklichkeitsversicherung die Funktion von Realitäts- und Echtheitsgaranten“¹¹⁷:

»Mach die Beine breit«, schrie er. »Mach sie breiter! Du sollst sie breiter machen, du Sau!« [...] Er [...] stopfte mit einer Hand seinen Schwanz in sie hinein, ruckte ein paarmal hin und her. Es passierte wirklich, und es passierte ihr. Es tat weh. Sie wagte nicht zu schreien. [...]

»Leg dich auf den Bauch!«, sagte er. »Pack das Kissen unter! Höher!« Sie tat was er sagte. [...] Es war schmutzig, gewalttätig und böse. Diesmal mußte sie schreien. Diesmal hatte sie Angst, daß sie es nicht überleben würde. Es dauerte endlos, und dann hörte es auf [...]. (RR, 237f.)

Karen Duve behält an dieser Stelle eine realitätsgetreue Beschreibung bei, wo es nichts zu beschönigen gibt. Solch drastische Episoden sind selten, doch trotzdem herrscht auch im übrigen Teil des Romans eine gewaltvolle Atmosphäre vor. So

¹¹⁶ Schnaas (2004): S. 64.

¹¹⁷ Schnaas (2004): S. 64.

setzt auch der Beginn des *Regenromans* bei einem Gewaltverbrechen, dargestellt in Form einer weiblichen Wasserleiche, an:

»Was ist *das*?« Leon wendete den Kopf, als müßte er sich erst vergewissern, was sie meinte, und antwortete nicht. Das war auch nicht nötig. Martina sah selber sehr gut, was da ins Schilf geschwemmt war: eine nackte Frau. (RR, 11)
Die tote Haut war bleich und aufgequollen [...]. Wahrscheinlich war sie jung. Wahrscheinlich war sie gutausgehend gewesen, bevor sie sich in einen Haufen Glibber verwandelt hatte. Sie besaß unerhört lange Haare. Schwarze Haare. [...] Von den Hüften abwärts lag die Frau im Schilf. [...] Die Zehen waren rundum benagt. Zwischen den Hautfetzen ragten einzelne Knöchel hervor. (RR, 12f.)

Auf den letzten Seiten des Romans wiederholt sich das Bild der bleichen, aufgequollenen Wasserleiche (RR, 298f.). Nur ist es diesmal Harrys Hund Rocky, der ans Ufer gespült wird. Anders als bei der Frauenleiche, erfährt der Leser die Umstände seines Todes im vorhergehenden Verlauf der Handlung:

Rocky war so schwach, daß er kaum stehen konnte. Harry trug ihn auf den Armen ums Auto herum und legte ihn auf die Motorhaube. Er nahm den Draht aus der Jackentasche und umwickelte mit schnellen kreisenden Bewegungen Rockys Vorderpfoten, führte den Draht zu den Hinterpfoten, band sie genauso zusammen und schnürte schließlich Vorder- und Hinterpfoten aneinander, zog den Draht von den Pfoten zu Rockys Kopf und umwickelte die Schnauze. Er stellte das Halsband zwei Loch größer und schob zwei flache Steine darunter [...]. »Altes dummes Schwein«, sagte Harry und tätschelte Rocky den Schädel. Bloß zwei Minuten hatte er ihn an diesem Morgen aus den Augen gelassen. [...] Und da war es bereits passiert. Ein umgestürzter Kinderwagen, eine schreiende Frau, die sich über ein blutiges Bündel auf dem Fußweg beugte, und daneben Rocky [...]. Harry konnte keinen Ärger gebrauchen. Er hatte zwei Prozesse laufen. [...] Harry vergewisserte sich, daß keiner ihn beobachtete und trug Rocky zur Elbe hinunter. (RR, 188f.)

„[T]he final pages, where an anonymous family come across an animal corpse on the beach [...] repeat the pattern of violence.“¹¹⁸ Durch dieses gewaltvolle Bild, sowohl zu Beginn, als auch auf den finalen Seiten des Romans, wird die Handlung quasi von Gewalt eingerahmt.

In den beiden anderen Romanen sowie in den Erzählungen aus *Keine Ahnung*, kommt es nicht zu solch extremen Schilderungen wie im *Regenroman*. Trotzdem, sind auch hier immer wieder Gewalttaten Teil der Handlung. So etwa, als Anne per Anhalter fährt und nur knapp einer Vergewaltigung durch einen Lastwagenfahrer entgeht:

»Dir passiert nichts«, sagte der dicke Lastwagenfahrer. »Wenn du dich nicht wehrst, passiert dir nichts.« Den Satz kannte ich schon aus XY-ungelöst. Jetzt

¹¹⁸ Teresa Ludden: Nature, Bodies and Breakdown in Anne Duden's ‚Das Landhaus‘ und Karen Duve's *Regenroman*. In: Heike Bartel / Elisabeth Boa [Hg.]: Pushing at boundaries. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006, S. 53.

bist du fällig, dachte ich. Jetzt passiert dir, was den Anhalterinnen in XY-ungelöst immer passiert. In einem halben Jahr findet dich eine Pilzsucherin unter Tannenzweigen. »Wenn du nicht schreist und dich nicht wehrst, tu ich dir nichts«, sagte er und strich meinen Arm hoch. Was für ein Unsinn! Er tat mir ja bereits was. (LL, 188)

Im Gegensatz zu Martina, schafft es Anne jedoch noch rechtzeitig aus dem Lastwagen zu entkommen und der Vergewaltigung damit zu entgehen. Dessen ungeachtet wurde hiermit auch in diesem Roman ein Gewaltakt höchster Stufe eingebaut, selbst wenn es die Hauptfigur noch im letzten Moment geschafft hat diesem zu entrinnen.

Ein weiterer Geweltaspekt offenbart sich in *Dies ist kein Liebeslied* in einem Gespräch zwischen Annes Therapeuten und seinem achtjährigen Sohn.

Mein Therapeut war in die Knie gegangen und hatte seinen Sohn so herzlich umarmt, wie er das auch bei seinen Patienten zu tun pflegte. »Was hast du denn da? Oha, ein richtiges Gewehr.« Er hatte sich hinter seinen Sohn gehockt, über seine Schultern nach der Knarre gelangt und mit ihm gemeinsam auf ein imaginäres Ziel angelegt. Beide hatten ein Auge zugekniffen, so daß die Sozialpädagoginnen und Taxifahrer vor lauter Rührung schmunzeln mußten. »Na, was meinst du?«, hatte mein Therapeut seinen Sohn gefragt, »wen wollen wir damit erschießen? Wollen wir damit die Mami erschießen? O ja, wir könnten zusammen Mami erschießen! Was meinst du?« (LL, 233)

Der Therapeut verwendet seinem Sohn gegenüber die für Kleinkinder typische Sprache. Die zynische Wirkung dieser Textpassage ergibt sich dadurch, dass der Inhalt des Gesprächs – „Mami erschießen“ – in totalem Gegensatz zur verwendeten spielerischen Ausdrucksweise – „Oha“, „Mami“, „O ja“ – steht. Der Umstand, dass es sich hierbei um einen Therapeuten handelt aus dessen Richtung dieser grausame Vorschlag kommt, ist dabei besonders paradox. Der darauf folgende Satz enthält sodann den Hinweis auf die Scheidungsprobleme des Therapeuten (LL, 234), sowie die gequälte Antwort des kleinen Jungen, der „seinem Vater zuliebe ein klägliches Grinsen aufgesetzt und in seiner Not einen Buckel gemacht hatte, als wollte er sich in sich selbst verkriechen“ (LL, 234). Am zitierten Beispiel lässt sich sehr gut Duves beliebte Technik des Bruchs mit der Lesererwartung erkennen, die sich durch den Kontrast zwischen der „Rührung“ der Zuseher und dem nachstehenden Inhalt des Gesprächs ergibt. Wie aus dem Nichts taucht sodann ein gewaltvolles, makabres Bild auf, das den Eindruck der fortwährenden Anwesenheit des Todesmotivs bei Duve verstärkt.

Im Roman *Taxi* bietet sich das Element Gewalt vor allem in Form von körperlicher Gewalt zwischen den handelnden Figuren dar. Immer wieder kommt Alex im Rahmen einer „Tour“ mit dem Thema in Berührung. Einmal steigt eine Prostituierte zu ihr ins Taxi, die vor ihrem Zuhälter davon läuft: „»Neulich hat er mich total zusammengeschlagen. Aber er kann auch sehr lieb sein.«“ (TX, 19). Ein anderes Mal wird Alex selbst von einem Fahrgast ins Gesicht geschlagen (TX, 83). Die vorherrschende Gewaltthematik wird auch in einigen bereits zitierten Textstellen sehr deutlich:

Wie ich erst viel später mitbekam, war Dian Fossey kurz nach Weihnachten der Schädel eingeschlagen worden. (TX, 88)

[...], dass hinter sämtlichen gelben Balkons Frauen geschlagen wurden. Und angenommen, dass in etwa der Hälfte der Wohnungen Kinder lebten, [...] so fand hinter dreien von den acht roten Balkons sexueller Missbrauch statt. (TX, 180)

Wenn ich mich richtig erinnerte, tötete man Kaninchen, indem man ihnen einen kräftigen Schlag ins Genick gab. (TX, 235)

Selbst zwischen Alex und ihrem kleinwüchsigen Liebhaber Marco kommt es schließlich zum Gewaltakt: „Der erste Schlag traf mich auf den Rippen, dann schlug er mir zweimal in den Bauch. Mir blieb die Luft weg.“ (TX, 131) Des Weiteren macht sich der Tod in *Taxi* in Form einer sich wiederholenden Selbstmordthematik bemerkbar: etwa bei der bereits erwähnten Figur „Taximörder“, dessen Name mit dem Selbstmord eines Taxigasts zusammenhängt (TX, 25f.). Später erklärt die Hauptprotagonistin Alex den idealen Ort für einen geplanten Selbstmord: „Über Funk kam durch, dass am U-Bahnhof Langenhorn-Nord Fahrgäste standen. [...] Wenn sich jemand vor die Bahn werfen wollte, konnte er es dort am einfachsten tun.“ (TX, 119)

Auch in den Erzählungen aus dem Band *Keine Ahnung* ist Gewalt ein Thema: In *Im tiefen Schnee ein stilles Heim* kommt es zur Ermordung der krakenartigen Frau Oktober durch Anita Dams (KA, 147), ebenso wie die von Zuhause weggelaufene Ich-Erzählerin aus *Märchen* unterwegs Prügel einstecken muss (KA, 103).

Insgesamt kann also festgehalten werden, dass sich Gewalttaten bei Duve durch den gesamten Textkorpus ziehen und einen unverzichtbaren Bestandteil der Handlungsverläufe darstellen. Demzufolge sind die Werke keinesfalls als

„Erbauungsliteratur“ zu bezeichnen, eine Hauptfigur bei Duve zu sein ist kein Spaß. Teresa Ludden hat hinsichtlich des *Regenromans* gefolgert: „*Regenroman* thus implies that society valorises violence as natural and as an excuse for not having to think critically about human behaviour“¹¹⁹. In diesem Sinne würde der Zynismus des Debütromans, wie auch jener der Folgetexte, sich im Sinne der tabellarisch zusammengefassten Zynismus-Merkmale, einem „Diskurs um soziale Einstellungen“, in Bezug auf das Thema Gewalt, anschließen.

3.3. Demontierung der Figuren

Schmidt zufolge beschreibe der *Regenroman* den Einbruch des Chaos in eine geordnete Struktur.¹²⁰ Anders ausgedrückt, die Handlung des Romans entwickelt sich schrittweise in Richtung einer „Katastrophe“, auf die zuvor durch „epische Vorausdeutungen“ hingewiesen wird.¹²¹ Dabei lässt sich der Untergang besonders gut an der Figur Leon beobachten: „Regenroman is structured around the decline and demise of the male protagonist. The ten chapters plot Leon’s collapse: his alienation from and violence towards, the natural environment“¹²². Zu Beginn des Romans ist der männliche Hauptprotagonist noch optimistisch in seinem Bestreben die Boxerbiografie für Pfitzner zu schreiben: „Nirgendwo würde er so schreiben können wie hier. Der Anblick des Moores erfüllte Leon mit hilfloser Sehnsucht.“ (RR, 42), eine Sehnsucht die später noch erfüllt wird. Sein Stolz als Schriftsteller und Mann, der im Handlungsverlauf nach und nach zerstört wird, spielt zu Beginn ebenfalls eine große Rolle: „Leon fühlte sich geschmeichelt, daß Pfitzner sich ausgerechnet ihm anvertraute. Es machte ihn glücklich, daß seine Arbeit – die Arbeit eines Schriftstellers – in den Augen eines ehemaligen Boxers einen Wert besaß.“ (RR, 35) Durch Leon als Fokalisator offenbart der Erzähler die Hoffnungen und Erwartungen seiner Figur, nur um diese im späteren Verlauf der Handlung umso besser destruieren zu können. Der Niedergang Leons findet sich dabei, wie bereits angedeutet, in Form unterschiedlicher Andeutungen im Roman prophezeit. Mit dem Wissen um Leons

¹¹⁹ Ludden (2006): S. 48.

¹²⁰ Schmidt (2000): S. 172.

¹²¹ Schmidt (2000): S. 173.

¹²² Ludden (2006): S. 42.

Erstickungstod im Moor, der sich am Ende des Romans ereignet, bekommt ein sich wiederholender Traum der Figur eine tiefere Bedeutung:

Leon träumte seit jeher wie einer, der auf seine Hinrichtung wartete, immer wieder das gleiche, ohne daß er jemals darauf vorbereitet war. In seinen Träumen war es jedesmal neu, und hinterher konnte er sich dann nur noch erinnern, daß er beinahe erstickt wäre. Eine weiche, graue Masse hatte sich über ihn gewälzt; aber wie es soweit hatte kommen können, war ihm schon wieder entglitten. (RR, 79)

In der zitierten Textpassage offenbart sich eine Vorausdeutung auf Leons tatsächlich herannahende „Hinrichtung“. Eine ähnlich illustrative Prophezeiung, in Richtung einer negativen Entwicklung, stellt der schlechte Zustand des Hauses am Moor dar:

Wie sich schnell herausstellte, besaß das Haus einige Mängel. Es ächzte. [...] Und dann die neuen Tapeten. Sie hafteten nicht überall gleich gut. An verschiedenen Stellen kam Wasser aus der Wand und löste den Klebstoff oder hinterließ Ränder, die wie peinliche Schweißflecken aussahen.
»Wird alles besser, wenn es zu regnen aufhört«, sagte Leon. (RR, 45)

Hier wird durch die direkte Rede die Hoffnung Leons auf eine Besserung der Situation betont. Diese tritt jedoch, selbst als der Regen kurzzeitig abschwächt, niemals ein. Stattdessen verschlechtern sich sowohl die Situation des Hauses, als auch jene Leons. Schnaas führt diesen Prozess auf die rätselhafte Verbindung Leons zu Isadora hin und fasst Leons Untergang dementsprechend in fünf Schlüsselszenen zusammen¹²³:

1. Als anonyme nackte Badende verleitet Isadora Leon zu einer Verfolgungsjagd im Moor, doch sie entkommt ihm. Leon ist nahe daran, im Moor zu versinken, und verliert seinen Schuh.
2. Isadora stattet dem Ehepaar Leon und Martina zusammen mit ihrer Schwester Kay einen unerwarteten Besuch ab. Zwischen Leon und Isadora entspinnt sich ein Dialog über die rätselhaften Vorkommnisse im Moor.
3. Die im Moor wartende, mit einer Taschenlampe lockende Isadora veranlasst Leon, ihr zu folgen. Es kommt zu einer ersten sexuellen Begegnung in Isadoras Schlafzimmer.
4. Isadora besucht den mittlerweile impotenten und aufgrund seines Hexenschusses unbeweglichen Leon in seinem Wohnzimmer und verführt ihn zum zweiten Mal.
5. Isadora lockt den verwirrten Leon ins Moor, wo er schließlich erstickt.

Zu dieser übernatürlichen Deutung passt das Modell der *finalen Motivierung*. „Die Handlung final motivierter Texte findet vor dem mythischen Sinnhorizont einer Welt statt, die von einer numinosen Instanz beherrscht wird. Der Handlungsverlauf ist hier von Beginn an festgelegt, selbst scheinbare Zufälle

¹²³ Schnaas (2004): S. 53f.

enthüllen sich als Fügungen göttlicher Allmacht.“¹²⁴ Demzufolge ist es nicht nur die Figur Isadora, die Leons Untergang herbeiführt, sondern die Übermacht „Natur“ selbst. Leons Kampf mit der Natur verdeutlicht sich etwa in seinem erfolglosen Versuch, die Schneckenplage rund um das Haus einzudämmen. Nachdem er die Schnecken eingesammelt und in Kübeln vom Haus abtransportiert hat, macht er bei der Rückkehr zum Haus eine entmutigende Entdeckung:

Leon wollte ins Haus gehen, aber als er eben die Klinke niederdrückte, sah er noch eine Schnecke. [...] Sie war nicht ziegelrot oder braun wie die Wegschnecken, die er gerade abgesammelt hatte. Sie war gelblichweiß, und ihr Schleim war milchig. [...] [I]hr kräftig in Längsrichtung gerunzelter Hinterleib schien voller Eiter zu sein. Die weiße Schnecke bäumte sich auf wie ein Zirkustier, reckte den Vorderkörper in die Luft und spreizte die Fühler zu einem V. V wie Victory. (RR, 123)

In seinem Versuch die Schnecken loszuwerden, stellt sich Leon gegen die Natur. Das zitierte Beispiel stellt in diesem Sinne ein Vorzeichen von Leons Untergang, im Gegensatz zu dem sich ankündigenden Sieg der Natur, dar. Auch Leons zuvor zitierter Traum sowie die eingangs erwähnte „Sehnsucht“ nach dem Moor deuten allesamt darauf hin, dass er sich baldigst mit eben jenem vereinigen wird. Vor diesem dramatischen Ende werden jedoch noch sämtliche Hoffnungen und Erwartungen der Hauptfigur zerstört. So offenbart sich im Handlungsverlauf nach und nach, dass Leons anfänglicher Optimismus im krassen Gegensatz zur weiteren Entwicklung der Handlung steht. Die anfängliche Motivation artet in eine Schreibblockade aus (RR, 160), und auch die Bewunderung Pfitzners ist nicht mehr als solche zu verstehen:

»Erzähl mir nicht was ein Schriftsteller ist. Ich weiß, was ein Schriftsteller ist«, sagte Pfitzner. »Ein Schriftsteller ist einer, der nicht scheißen kann, weil er den ganzen Tag vor seiner Schreibmaschine sitzt und sich nicht von der Stelle rührt. Aber statt daß er nun aufsteht und ein paar Runden um den Block läuft, bleibt er sitzen und schreibt darüber, daß er nicht scheißen kann.« (RR, 134)

Die Demontierung Leons ist nicht nur an seinen enttäuschten Erwartungen, sondern auch an seiner veränderten äußerlichen Form zu bemerken. Im Anschluss an den Liebesakt mit Isadora, stellt Leon zunächst seine Abneigung gegenüber dem weiblichen Körper fest:

Leon dachte an die braunen, schwitzenden Körper von Pfitzner und dem jungen Türken, als sie miteinander geboxt hatten, und verglich sie mit dem bebenden, weißen Fleisch, das er gerade besessen hatte. Ein Körper ohne Muskeln – wie

¹²⁴ Martinez / Scheffel (2003): S. 111.

eine weiße Schnecke. Isadora war besonders schlimm, aber eigentlich waren alle Frauen so, jedenfalls nicht viel besser, nicht einmal Martina. (RR, 155)

Wo Leon über die Unförmigkeit des weiblichen Körpers und Isadoras Fettleibigkeit spottet, ist es später er selbst, der fett wird: „»Ich werde dicker«, sagte Leon. »Ich werde rasend schnell dicker.«“ (RR, 197) Leons körperliche Veränderung wird schließlich auch von Isadora kommentiert und in diesem Sinne wiederholt sich der Spott in umgekehrter Richtung: „»Hallo Leon«, sagte Isadora. »Gut siehst du aus. So schön dick.«“ (RR, 266) Im Kontrast zu den anfänglichen Hoffnungen Leons, entwickelt er sich somit in die genau entgegengesetzte Richtung. Am Ende erfüllt sich seine Sehnsucht nach dem Moor und Leon ergibt sich seinem unausweichlichen Untergang: „Schlamm drang in seinen Mund und seine Nase, Schlamm füllte seine Gehörgänge und jede Falte seines Körpers. Leon schmatzte und schluckte, füllte seinen Magen mit Schlamm und Dunkelheit. Wie gut es war, Moder unter Moder zu sein.“ (RR, 297)

Duves Spaß an der Demontierung ihrer Figuren findet sich auch bei der Ich-Erzählerin aus *Taxi* veranschaulicht. Alex erleidet aber kein Todesschicksal, somit ist die „Zerstörung“ ihrer Figur in diesem Roman insgesamt nicht so drastisch zu verstehen. Vielmehr handelt es sich dabei um den Umstand, dass auch Alex' anfänglich optimistische Zukunftsvorstellungen im Handlungsverlauf negiert werden. Als sie ihren Taxifahrerjob beginnt, ist noch die Sprache von einem „Abenteuer“ (TX, 12) und Alex erklärt: „Das ist so, wenn man gerade mit dem Taxifahren angefangen hat. Alles scheint so außergewöhnlich spannend und erzählenswert.“ (TX, 28) Einzig ihre Ablehnung den Taxigästen gegenüber, ist von Beginn an spürbar: „Wer kein Taxifahrer ist, ahnt ja gar nicht, wie viele Verrückte und ambulant Schizophrene frei herumlaufen.“ (TX, 29) Mit den Jahren und der Ansammlung der immer gleichen Alltagserfahrungen im Beruf, nimmt auch ihre Lustlosigkeit zu:

Und dann waren fünf Jahre vergangen und ich fuhr immer noch Taxi. [...] Die Fahrgäste wurden immer hässlicher, dreckiger und boshafter, und sie stellten immer noch die gleichen Fragen. [...] Ich antwortete, ohne zu wissen, was ich sagte, schaltete, ohne zu wissen, wo ich gerade lang fuhr. Am Ende einer Nacht konnte ich mich nicht einmal mehr erinnern, in welchen Stadtteilen ich gewesen war. Die Touren verschmolzen zu einem Brei aus Lichtern, Straßen, Zigarettenrauch und ewig gleichem Gerede. [...] Natürlich gab es noch viel Schlimmeres, als Taxifahrerin zu sein, mir fiel bloß nichts ein. Außerdem gab es sowieso keinen Ausweg. (TX, 145)

An die Stelle des viel versprechenden Abenteurers tritt jetzt die Behauptung es gäbe nichts „Schlimmeres“ und sowieso keinen „Ausweg“. So wird die Ich-Erzählerin immer hoffnungsloser und verliert ihren anfänglichen Elan schließlich ganz. Im Zusammenhang mit der Figurenkonzeption wurde bereits auf Alex' Unfähigkeit zur Weiterentwicklung hingewiesen. Insofern unternimmt die Figur nichts gegen ihre Unzufriedenheit und voranschreitende Paralyse, sondern begnügt sich damit, diese zu kommentieren:

Langsam begriff ich, warum die alten Taxifahrer die jungen so hassten. Es war diese noch ungebrochene Kraft, mit der die jungen Fahrer eine Tour nach der anderen rissen, die Leichtigkeit und der Spaß, mit der sie eine Arbeit erledigten, die mir das Mark aus den Knochen saugte. Wenn ich nur nicht immer so schrecklich müde gewesen wäre. (TX, 146)

Die Demontierung der Ich-Erzählerin in *Taxi* verfolgt also das Ziel diese so gut als möglich zu demoralisieren. Alex' anfänglicher Elan im neuen Job lässt genauso nach, wie ihre zuvor geäußerte Hoffnung, es würde sich bald etwas Besseres ergeben (TX, 8). Die Ich-Erzählerin wird im Handlungsverlauf aufgrund ihres Berufes regelrecht depressiv, sodass am Ende des Romans nur noch ein Ausweg bleibt: der Totalschaden ihres Taxis „Zwodoppelvier“ und die damit verbundene Aberkennung des Taxischeins – „Den Taxischein war ich los. Für immer.“ (TX, 309) Dieses Romanende gründet auf eine *kompositorische Motivierung*¹²⁵, im Sinne eines metonymisch verwendeten freien Motivs, das regelmäßig wiederkehrt: Alex' Liebe und Interesse zu Affen. Immer wieder betont die Ich-Erzählerin ihre genaue Kenntnis von Affenbüchern oder stellt Vergleiche zwischen ihren Arbeitskollegen und dem Revierverhalten männlicher Gorillas auf (TX, 53; 81; 88; usw.). Somit ist es zwar überraschend, aber trotzdem nachvollziehbar, dass ausgerechnet ein entführter Schimpanse den finalen Totalschaden verursacht:

Der Schimpanse kam wieder näher, schnüffelte an meiner Schulter und durchwühlte leise schmatzend meine Haare nach Ungeziefer. Wenn ich ihn zurückbrachte, würde er wahrscheinlich den Rest seines Lebens im Showgeschäft verbringen müssen. Puppenwagen schieben, aus Kaffeetassen trinken und Matrosenanzüge tragen. [...] »Hör auf«, sagte ich und stieß mit dem Ellbogen nach ihm. Der Schimpanse kreischte wütend und schlug mir mit beiden Unterarmen auf den Kopf. [...] Das Biest sprang auf den Beifahrersitz, entblößte die schrecklich großen Eckzähne, beugte sich mit hängenden Armen vor und kreischte mir direkt ins Gesicht. Ich musste hier raus. So schnell wie möglich. (TX, 307)

¹²⁵ Martinez / Scheffel (2003): S. 114.

Als der Schimpanse daraufhin ins Lenkrad greift, kann Alex das Fahrzeug nicht mehr kontrollieren: „Und so schoss das Taxi am Ende über eine Böschung. Ich schrie, der Affe schrie, die Bremse quietschte [...], Metall knirschte. [...] Ich dachte nichts. Ich hatte keine Zeit zu denken.“ (TX, 309) Der Zerstörungshöhepunkt in *Taxi* beinhaltet somit nicht das Ende der Hauptfigur, wohl aber jenes von „Zwodoppelvier“. Demzufolge könnte dem Ende des Romans noch etwas Positives anhaften, insofern als Alex den Autounfall überlebt und ihr somit die Möglichkeit zur Weiterentwicklung nicht versagt wird.

Abschließend sei noch etwas zur Demontierung im Zusammenhang mit einer Erzählung Duves festzustellen. In dem Text gibt es abermals eine Ich-Erzählerin, der im Leben nicht viel Positives widerfährt. Im Gegenteil, Anita Dams, die Hauptfigur aus *Im tiefen Schnee ein stilles Heim*, stellt gleich zu Beginn ihrer Ausführungen fest: „Wenn ich die letzte Woche nicht mitrechne, ist mein Leben völlig ereignislos gewesen.“ (KA, 109) Die Erzählung ist in weiterer Folge ein sehr gutes Beispiel dafür, dass Duves Figuren immer problematische oder sehr dramatische Schicksale erleiden. So verliert Anita ihre Wohnung und alles was sie besitzt bei einem Wohnungsbrand:

Am Dienstag der vergangenen Woche, etwa morgens um vier, wachte ich davon auf, daß heißes, geschmolzenes Plastik von der Decke tropfte und sich in meine Haut fraß. [...] Alles brannte, selbst das Bett, in dem ich lag. [...] Obwohl alles, wirklich alles, was ich besessen hatte verbrannt war – selbst der Pyjama, den ich trug hatte große Löcher -, fühlte ich mich nicht besonders unglücklich. Vielleicht war das sogar die beste Lösung. (KA, 109f.)

Die Gleichgültigkeit der Figur gegenüber ihrem eigenen Elend ist ein typisches Merkmal von Duves zynischer Erzählweise. Bei Duves Texten entsteht zunehmend der Eindruck den Figuren würde keine Ruhe gegönnt. Ständig widerfährt ihnen Schlimmes: vom Hausbrand, über den Autounfall ist bis hin zum Tod der Hauptfigur alles möglich. Dadurch demontiert die Autorin nicht nur die optimistischen Hoffnungen und Erwartungen ihrer Protagonisten, sondern auch jene der Leser in Bezug auf einen positiven Handlungsausgang.

3.4. Liebe und Sexualität

Liebe und vor allem der sexuelle Akt an sich sind in Duves Werken nie einfach, schön oder gar unproblematisch. In einer bereits zitierten Textstelle aus *Dies ist*

kein Liebeslied – „Liebe [...] – oder wie man das nannte“ (LL, 131) – erschließt sich die Unkenntnis Annes hinsichtlich der Bedeutung von „Liebe“. Diesbezüglich erhält sie auch von ihren Eltern keinerlei Orientierung. „Schon sehr früh ist sie auf Essen und Lesen als einzig lustbringende Beschäftigungen zurückgeworfen. Von ihrem Vater wird die Zwölfjährige, als sie seine dringend benötigte emotionale Aufmerksamkeit zu gewinnen sucht, beschuldigt, ihn verführen zu wollen“¹²⁶. Dieser wirft Anne in diesem Zusammenhang einen Ödipus-Komplex vor (LL, 74), ein Vorwurf, der die spätere Liebesunfähigkeit der Hauptfigur motiviert. So lässt sich bereits beim ersten Freund der Ich-Erzählerin weder Interesse, noch Lust feststellen:

Yogi Rühmann war wie die meisten Jungen kleiner als ich. [...] Er war dünn wie ein Wiesel, hatte schmale Augen, rauchte zwei Packungen Rothändle am Tag und wirkte hinterhältig. Durch den Schmelz seiner moosigen Zähne schimmerte es schwarz. Trotzdem konnte ich nicht nein sagen, als er mich fragte, ob ich mit ihm gehen wolle. Drei Mädchen aus meiner Klasse waren in ihn verliebt. (LL, 97)

Die Entscheidung, ob Anne mit Yogi „gehen“ soll oder nicht trifft sie allein aufgrund der Tatsache, dass drei Mädchen aus ihrer Klasse „in ihn verliebt“ sind. Sympathie ist dabei, von Seiten Annes, vordergründig keine vorhanden. Der Versuch einer ersten sexuellen Begegnung mit Yogi funktioniert nicht, weil dieser an Potenzproblemen leidet. (LL, 108f.) Anne ekelt sich vor ihm, kann ihn aber gleichzeitig nicht verlassen, da Yogi „jetzt unbedingt Verständnis“ (LL, 110) brauche. Bettina Gruber bemerkt dazu:

Die wiederholte Überwindung einer derart starken Abneigung macht deutlich, wie unverzichtbar sexuelle Aktivität oder deren Anschein aus der Perspektive der Erzählerin ist, genauer aus der des Kindes, über das sie rückblickend erzählt. [...] Der unerwünschte Sexualkontakt wird, scheinbar masochistisch, akzeptiert, weil es der Ich-Erzählerin noch weitaus deklassierender erscheint, ohne den obligaten Sexualpartner dazustehen.¹²⁷

Zum Geschlechtsverkehr kommt es in *Dies ist kein Liebeslied* dabei, bis zum Schluss des Romans, eigentlich nie. „Eigentlich“ deshalb, weil eine Liebesnacht mit Annes großer Liebe Peter Hemstedt zwar schon in einem vorhergehenden Kapitel erwähnt wird, Anne sich an diese aber nicht mehr erinnern kann: „Jedesmal, wenn Hemstedt sich von einer seiner Freundinnen trennte, ging ich zu ihm [...]. Als er sich gerade von Bettina getrennt hatte, schliefen wir auch

¹²⁶ Bettina Gruber: Schamlose Gegenwart? Formen der Scham bei Karen Duve, Martin Walser und Matthias Politycki. In: Alexandra Pontzen / Heinz-Peter Preusser [Hg.]: Schuld und Scham. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2008, S. 182.

¹²⁷ Gruber (2008): S. 183.

miteinander. Seltsamerweise kann ich mich nicht mehr daran erinnern, wie das war. Nicht zu fassen!“ (LL, 178) Das Erlebnis wird von Anne somit nur kurz, eher unspektakulär, geschildert und kommt nicht richtig zur Sprache, da Anne es ja vergessen zu haben scheint. Die ersehnte Liebesnacht mit Peter Hemstedt steht folglich immer noch aus. Anne, die ihren Attraktivitätswert immer an ihrem jeweiligen Gewicht misst, – „Als ich vierundfünfzig Kilo wog, sprach Hoffi Hoffmann mich an.“ (LL, 89) – hat die Liebe für sich selbst schon aufgegeben: „Die Liebe ist nichts, auf das ich noch hoffen kann. Die Liebe ist etwas, das ich in der Vergangenheit verpasst habe.“ (LL, 268) Einzig ein sexuelles Erlebnis mit Hemstedt, an das sie sich auch erinnert, wird der Figur zugestanden. Für die übergewichtige Anne stellt die Episode ein Schlüsselerlebnis hinsichtlich der Akzeptanz ihres Körpers dar:

Hemstedt zieht die Bettdecke ein Stück von mir herunter und sieht mich an. Seine Augen sind ohne Bosheit. Seine Augen sind wie nächtliche Fensterscheiben, in denen man viel besser aussieht als in Wirklichkeit. Ich kann kaum ertragen, wie er mich ansieht. [...] Ich weine. Ich weine, weil ich einmal eine junge, schöne und schlanke Frau gewesen bin, ohne es je gewusst zu haben. (LL, 279)

Während der sexuelle Akt den gesamten Handlungsverlauf hindurch entweder nicht funktioniert hat oder nicht erinnert werden konnte, gelingt er schließlich mit Peter Hemstedt. Auch vollführt die Ich-Erzählerin den Akt in diesem Fall nicht unter Zwang oder durch die Überwindung einer inneren Abneigung, und sie verspürt dabei keinerlei Ekel. Die herbeigesehnte Erlösung widerfährt Anne schließlich einerseits durch Peters liebevollen Blick, in welchem sie erkennt, dass sogar sie einmal schön war. Andererseits resümiert sie: „Das war die Nacht, auf die ich hingelebt habe. Jetzt kommt nichts mehr. Ich fühle mich sonderbar gelassen.“ (LL, 282)

In Duves Erzählband *Keine Ahnung* ist es vor allem der Geschlechtsverkehr, weniger die Liebe, die thematisiert wird. Dieser wird auch hier vordergründig nicht als etwas Angenehmes empfunden. Schlimmer noch, die Ich-Erzählerinnen lassen diesen meist gegen ihren Willen über sich ergehen. So etwa in *Im tiefen Schnee ein stilles Heim*, als Johann Knöpfli den sexuellen Akt bei Anita regelrecht einfordert:

Dafür ist morgen auch noch Zeit, sagte Johann. Jetzt komm, laß uns ins Schlafzimmer gehen. [...] Ich mag's bei Licht, sagte er. Zieh dich aus! [...] Es war nicht schlimm. Daß es auch nicht schön sein würde, hatte ich schon vorher

gewusst. Es war nur ein besonders unangenehmes Stück Gegenwart. Aber die Gegenwart ist immer kurz und gleich wieder vorbei. (KA, 161)

Trotz der sexuellen Nötigung lässt Anita das Geschehene in einem gleichgültigen, unterkühlten Ton Revue passieren. Dabei erzeugt die Ich-Erzählerin Distanz indem sie nicht sich selbst und Knöpfli, sondern ihre jeweiligen Spiegelbilder aus der dritten Person beschreibt:

Der Mann war so groß, daß er mit dem Kopf beinahe gegen den Lampenschirm stieß, obwohl er die Knie gebeugt hielt. [...] Er hielt sich an den Hüften der kleinen Frau fest. Mit ernstem Gesicht und den zweckmäßigen, freudlosen Bewegungen einer Pleuelstange bewegte er sich in ihr und erschütterte das weiße Fleisch ihrer Brust. Dieser Anblick interessierte mich und lenkte mich von dem Schmerz ab, den Johann mir bereitete. Kein großer Schmerz. (KA, 162)

Gerade in dem Gegensatz zwischen der Art der Beschreibung und dem beschriebenen Inhalt entsteht ein zynischer Effekt. Mit dem Satzsatz „Kein großer Schmerz“ wird noch einmal die Gleichgültigkeit der Figur betont. In der Erzählung *Keine Ahnung* ruft der sexuelle Akt ebenfalls keine positiven Assoziationen hervor. Er findet unter Drogeneinfluss der Ich-Erzählerin statt, und gerade als diese den Jungen mit einer Geschichte von sich fernhalten will, beginnen die Drogen zu wirken:

Es war eine gute Geschichte, ziemlich hart, mit einer Menge übler Details. Bisher war ich jedesmal damit durchgekommen. Ich erzählte meine Geschichte, und die Jungen ließen mich dann in Ruhe. [...] Aber diesmal kam ich irgendwie nicht zum Zug. Ich glaube, ich konnte nicht richtig sprechen. [...] Jedenfalls war er auf mir und in mir, bevor ich auch nur den zweiten Satz heraus hatte. [...] Am nächsten Tag konnte ich mich nicht daran erinnern, wie es gewesen war, aber ich konnte mich ja sowieso an kaum etwas erinnern. (KA, 16)

Genau genommen handelt es sich bei der zitierten Textpassage um eine Vergewaltigung der Ich-Erzählerin unter Drogeneinfluss. In höchst zynischem Maße wird diese abermals ohne jegliche emotionale Beteiligung erzählt und mit der Begründung sie könne sich ja sowieso an kaum etwas erinnern, distanziert sich die Erzählerin auch schon wieder vom Geschehenen. Ein anderes Mal prostituiert sie sich sogar freiwillig (KA, 24f.).

Im Roman *Taxi* empfindet die Ich-Erzählerin, ähnlich wie Anne, überhaupt keine Lust bezüglich ihres ersten Partners. Auch stellt sie von Beginn an fest, dass sie keine Beziehung wünscht und schlittert dann aber doch in sie hinein: „Irgendwie gingen alle davon aus, dass ich mit Dietrich zusammen war. Besonders Dietrich. Ich konnte die Sache nicht klären, ohne ihn zu kränken.“ (TX, 34) Passend zum

fehlenden Handlungswillen der Figur Alex läuft die Beziehung, gegen ihren Willen, weiter. Es kommt auch hier, ähnlich wie in *Dies ist kein Liebeslied*, schließlich so weit, dass Alex ihre Abneigung Dietrich gegenüber zu überwinden versucht: „Warum schlief ich eigentlich nicht mit ihm? Die anderen fanden Dietrich ja immer ganz toll.“ (TX, 74) Parallel zu der Beziehung mit Dietrich geht Alex schließlich eine Affäre mit dem kleinwüchsigen Marco ein. Der Sex wird dabei häufig von Alex selbst initiiert, wobei sich die Erzählerin überheblich gibt:

»Na, machst du wieder Pause von acht bis zehn und bist vorbeigekommen, um dich zwischendurch mal schnell durchvögeln zu lassen?«, sagte Marco, während er an meinen Zehen rumschraubte.

»Äh, ja ... stimmt«, antwortete ich [...]. (TX, 115)

»Ich will, dass du erst mit mir ausgehst, bevor ich noch einmal mit dir schlafe.« [...] Natürlich würde er doch mit mir schlafen. Er nahm das, was er kriegen konnte. (TX, 118f.)

Zu Dietrich und Marco kommt schließlich noch Majewski hinzu. Alex hat also drei Verhältnisse, die sich für einen kurzen Abschnitt zeitlich überschneiden. Ihre Auffassung zum Thema Beziehungen und Liebe wird dabei in Bezug auf Majewski verdeutlicht: „Ah, wunderbar, er hatte sogar eine feste Freundin. Ich würde mit ihm ins Bett gehen, und er würde weiter nichts von mir wollen.“ (TX, 173) Die Ich-Erzählerin betont hier abermals ihre Abneigung gegenüber festen Bindungen, scheint aber gleichzeitig sehr interessiert am sexuellen Akt zu sein. Im Gegensatz zu Anne, oder den Ich-Erzählerinnen aus *Keine Ahnung*, sammelt Alex ihre sexuellen Erfahrungen nicht unter Zwang. Problematisch sind nur die Verhaltensmuster ihrer Partner. So gibt ihr Dietrich in seiner überheblichen Art das Gefühl als Frau minderwertig zu sein (TX, 53ff.), Marco wird ihr gegenüber gewalttätig (128ff.), und Majewski schläft weiterhin mit anderen Frauen, obwohl er behauptet in Alex verliebt zu sein (TX, 207). Am Ende des Romans trifft Alex schließlich eine Entscheidung: „Ich wusste noch nicht genau, was ich zu Marco sagen sollte – vielleicht wollte er ja gar nichts mehr hören. Ich wusste nur, dass – was auch immer es sein würde – ich es jetzt sagen würde. Später würde ich nicht mehr den Mut dazu haben.“ (TX, 312) Die Erzählerin lässt dabei offen was sie zu sagen vor hat. Alles deutet in die Richtung einer sich anbahnenden Liebeserklärung, die im totalen Gegensatz zu Alex' Attitüde im Handlungsverlauf stehen würde. Karen Duve setzt damit ein Moment der Verblüffung im letzten Schlussakkord des Romans ein und lässt das Ende weitgehend offen. In diesem Sinne kann eine Interpretation in Richtung einer Weiterentwicklung der Figur Alex

in Liebesdingen nicht ausgeschlossen werden. Insgesamt ist der sexuelle Akt in *Taxi* nicht nur stärker mit Lust verbunden, sondern wird bei der Ich-Erzählerin auch anstelle von Liebe und Trost eingesetzt.

Beim *Regenroman* angelangt wird in Bezug auf das Thema Liebe eher wenig geboten. Obwohl die „Liebe [...] – inhaltlich betrachtet – im Zentrum des Romans steht“¹²⁸, findet sie nicht richtig zur Sprache. „Sie stellt sich dar als fundamentale Beziehungs- und Sprachohnmacht, die Karen Duve durch eine Technik der Aussparung vorführt.“¹²⁹ Der sexuelle Akt schließlich, hängt auch im *Regenroman* stark mit Zwang zusammen. So etwa in der schon zitierten Textpassage von Martinas Vergewaltigung (RR, 235ff.) oder aber, als Leon gegen seinen Willen von Isadora verführt wird und diese sich einfach auf ihn setzt (RR, 217f.).

Alles in allem hat das Thema Liebe bei Duve nichts Liebevolleres. In der üblich gleichgültig-nüchternen Manier werden in den Texten dramatische Vorgänge geschildert, wobei Vergewaltigungen oder Sex unter Zwang auffällig häufig Inhalt der Handlung sind. Liebe wird allerdings zumeist nur in Form von unerfüllten Sehnsüchten, wie in *Dies ist kein Liebeslied*, dargestellt oder der Interpretation des Lesers überlassen, wie in *Taxi*. Somit erzeugt Duve in ihren Erzähltexten eine bittere, von Emotionalität fast gänzlich freie Welt und offenbart dahingehend eine zynische Haltung den Hauptfiguren gegenüber.

4. Intertextualität

Im Bereich der Intertextualität gilt es zu untersuchen inwiefern Karen Duves Texte auf andere Einzeltexte, Autoren oder auch literarische Genres und Filme referieren. Relevant sei dabei etwa, wie sie die jeweiligen Vorlagen in den Text einfügt, in welcher Form diese weiterverwendet oder parodiert und gebrochen werden. Dabei wird im Folgenden nur eine Auswahl an intertextuellen Referenzen bei Duve präsentiert, nämlich solche, die weitere Aufschlüsse über Duves Zynismus ermöglichen.

¹²⁸ Schmidt (2000): S. 174.

¹²⁹ Schmidt (2000): S. 174.

4.1. Einzeltextreferenz

In der Rezension des Spiegel-Autors Volker Hage wird zu Duves *Regenroman* betont, wie dieser „sein Spiel mit den Jahrhundertgrößen Robert Musil und Thomas Mann“¹³⁰ treibt. So seien etwa die den Kapiteln vorangestellten Wetterangaben im *Regenroman* Musils *Mann ohne Eigenschaften* nachempfunden:

Über dem Atlantik baut sich ein Orkantief auf, das in der Nacht auch über Norddeutschland hinwegzieht. Es kommt zu Regen, der schauerartig oder gewittrig verstärkt wird. Der Sturm erreicht Geschwindigkeiten von bis zu 120 km/h. Am Tage läßt die Schauerneigung nach. Es ist heiter bis wolkig. Die Temperaturen erreichen Werte um 9 Grad. (RR, 277)

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Rußland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. [...] Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur [...]. Der Wasserdampf in der Luft hatte seine höchste Spannkraft, und die Feuchtigkeit in der Luft war gering. Mit einem Wort [...]: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.¹³¹

Die Eingangsfrage von Duves Debüt – „»Was sagst du? Was...?«“ (RR, 7) – erinnere weiters an jene in Thomas Manns *Buddenbrooks* – „»Was ist das. – Was – ist das... «“¹³². Weitere Bezüge gibt die Autorin selbst an. So stellt sie dem Werk, in dieser Reihenfolge, ein Bibelzitat, ein englisches Sprichwort und das Zitat einer Nonne voran:

»Denn wisse wohl: ich will die Sintflut über die Erde kommen lassen, um alle Geschöpfe, die Lebensgeist in sich haben, unter dem ganzen Himmel zu vertilgen; alles, was auf der Erde lebt, soll umkommen.« (1.Mose 6, 17) (RR, 5)

»Es gibt kein schlechtes Wetter, es gibt bloß falsche Kleidung.« (Englisches Sprichwort)“ (RR, 5)

Das Böse gedeiht an feuchten Stellen. (Schwester Mary Olivia) (RR, 5)

Alle diese Zitate deuten darauf hin, dass die Geschehnisse des Romans kein gutes Ende nehmen. Außerdem umkreisen sie thematisch das markanteste Kennzeichen des Romans, den Dauerregen. Der *Regenroman* spielt mit seinem

¹³⁰ Hage (1999): S. 244.

¹³¹ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Wien: Lizenzausgabe f. d. Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau, 1980, S. 9.

¹³² Thomas Mann: *Buddenbrooks*. Wien: Lizenzausgabe f. d. Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau, 1980, S. 9.

Titel auf das Gedicht *Regenballade*¹³³ von Ina Seidel an und ist dementsprechend durchzogen von Schlechtwetter. „Wasser als Leitmotiv des Romans wird zusammen mit seinen Subarten wie Regen, Nebel, Sumpf und Moor in der Figur Isadoras akkumuliert.“¹³⁴ Für weitere intertextuelle Bezüge, die Figur Isadora betreffend, sei auf Ulrike Schnaas' Analyse des „Phantastischen“ verwiesen.¹³⁵ Hier interessiert vordergründig die Referenz zum Gedicht Seidels, welches Duve zum *Regenroman* inspirierte.

In Seidels *Regenballade* trifft das vom Weg abgekommene lyrische Ich in einem unheimlichen Moor auf einen mysteriösen Angler, den Schnatermann, der es in sein geheimnisvolles Reich zu locken versucht. Wie unter Hypnose folgt das Ich dem merkwürdigen Mann in seine Hütte. Dort ist die Atmosphäre bedrückend und angstgeladen, so daß das Ich Hals über Kopf durch den peitschenden Regen flieht. In der dreizehnten und letzten Strophe der Ballade befindet sich die Hauptfigur wieder in der Sicherheit des heimischen Kamins, von wo aus die rätselhafte Begegnung mit dem Schnatermann rekapituliert werden kann.¹³⁶

Eigenen Angaben zufolge wollte Duve, inspiriert durch Seidels Ballade, eine Geschichte schreiben, bei der die Leser nasse Füße bekämen.¹³⁷ Vom inhaltlichen Standpunkt her fällt sogleich das „Moor“ als gemeinsamer Topos sowohl der Ballade, als auch des *Regenromans* auf. Weiters findet sich der unheimliche „Schnatermann“ Seidels bei Duve in Form der mystischen Figur Isadora wieder. Die Referenz zu Seidel wird in einer Episode, in der Leon von Isadora in Richtung des Moores gelockt wird, umso deutlicher:

Als Leon um den Gartenzaun herumgelaufen war, sah er die nackte Frau gerade noch in dem toten Gehölz verschwinden, zuletzt das schlammbeschmutzte, zitternde Fleisch ihres fetten Hinterns. Er rannte ihr nach, daß das Pfützenwasser nur so spritzte. [...] Seine zivilisierte, hochkomplizierte und differenzierte Persönlichkeit war zusammengeschrumpft auf das primitive, japsende »Ich-will« des verfolgenden Männchens. Ich will, ich will, weiter wußte er nicht. [...] Bevor er es noch richtig gemerkt hatte, reichte ihm das Wasser bis über die Waden. Leon blieb stehen und schaute sich um. Sein Herz trommelte. Er stand in einem von Sumpfdotterblumen überwachsenen Tümpel, seine Fußknöchel umgaben Auren aus Froschlaich. Die Frau war natürlich längst fort. (RR, 84f.)

Das Zitat stellt zugleich die erste Begegnung der beiden dar und offenbart Isadoras übernatürliche Anziehungskraft auf Leon. Wie das lyrische Ich bei Seidel, scheint auch die Figur Leon „hypnotisiert“ zu sein – „Ich will, Ich will“ –

¹³³ Ina Seidel: Gedichte. Stuttgart: Dt. – Verl. – Anst., 1955, S. 166-170.

¹³⁴ Schnaas (2004): S. 46.

¹³⁵ Schnaas (2004): S. 46ff.

¹³⁶ Schnaas (2004): S. 39.

¹³⁷ Vgl. Lutz Wandler: Soviel Regen war nie. Tiere und Niederschläge: Wie die Schriftstellerin Karen Duve den Durchbruch schaffte. In: Die Welt, 10.4.1999. Nach: http://www.welt.de/print-welt/article569670/Soviel_Regen_war_nie.html. Stand: 12.6.2009.

und nur noch seinen Instinkten zu folgen. Am Ende des Romans gelingt es Isadora schließlich Leon ins Moor zu locken, so dass dieser darin zur Gänze versinkt. Der Vergleich der beiden Texte zeigt also zum einen Ähnlichkeiten in Bezug auf das Moor und den hypnoseartigen Zustand der Hauptfiguren. Auf der anderen Seite, lösen sich die jeweiligen Geschichten sehr unterschiedlich auf: Während das lyrische Ich in der *Regenballade* eine Rettung und somit ein positives Ende erfährt, treibt es die männliche Hauptfigur des *Regenromans* schlussendlich in den Tod. Eine weitere Textreferenz ergibt sich im *Regenroman* ebenfalls in Bezug auf die Figur Leon. „Zahlreiche Anspielungen deuten an, dass Leon ein später Nachfahre Gregor Samsas ist. Wie Kafkas unglücklicher Held in seiner Erzählung *Die Verwandlung* (1915) mutiert auch Leon zu einer erbarmungswürdigen und kaum noch menschenähnlichen Kreatur.“¹³⁸

Da lag er wie ein Käfer auf dem Rücken, in einer Bruchbude am Arsch der Welt, konnte sich vor Schmerzen nicht rühren [...]. (RR, 211)
Ihm war klar, was für einen Anblick er bot. Er war fett. Hatte wahrscheinlich einen halben Zentner zugelegt. Seine Arme und Beine wirkten käferartig dünn gegen den angeschwollenen Leib. (RR, 231)

Mit dieser Beschreibung Leons treibt Duve die Handlung der Geschichte nicht nur ins Phantastische, sondern auch ins Extreme. In der Absicht die männliche Hauptfigur möglichst anschaulich zu demontieren wird hier die Erzählnorm, im Sinne eines Ableitens der Handlung ins Schauerhafte und Abstrakte, überschritten.

Die beiden anderen Romane Duves enthalten ebenfalls einige Referenzen zu einzelnen literarischen Texten. So ist dem Roman *Dies ist kein Liebeslied* abermals ein intertextueller Hinweis Duves, in Form einer Widmung, vorangestellt: „Für den armen Heinrich.“ (LL, 5) Die Schriftstellerin führt ihre Leser somit auf die Fährte einer mittelhochdeutschen Verserzählung von Hartmann von Aue.¹³⁹ Das Werk mit dem Titel *Der arme Heinrich* erzählt von dem jungen Heinrich, der ein ideales Leben voll materiellen Reichtums und in hohem gesellschaftlichen Ansehen führt. Aus diesem stürzt Heinrich, als er an Lepra erkrankt und nur durch das Herzblut einer Jungfrau im heiratsfähigen Alter, die sich freiwillig für ihn opfert, geheilt werden kann. Die anfangs hoffnungslose

¹³⁸ Schmidt (2000): S. 176.

¹³⁹ Hartmann von Aue: *Der arme Heinrich*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg. v. Ursula Rautenberg. Stuttgart: Reclam, 2003.

Geschichte geht für Heinrich aber schließlich gut aus, als er ein Mädchen findet, das bereit ist ihm dieses Heilmittel zu bieten. Zum Blutvergießen kommt es jedoch nicht, da Heinrich in letzter Sekunde einschreitet und das Mädchen vor dem Tod bewahrt. Genau diese innere Umkehr führt schließlich zur plötzlichen Gesundung Heinrichs durch Gottes Fügung und er und das Mädchen kehren gesund nach Hause zurück, wo sie schließlich heiraten und die ewige Seligkeit erhalten.

Die Ähnlichkeit des mittelhochdeutschen Textes zu Duves Roman ergibt sich beispielsweise aus der Darstellung der Figuren. Sowohl Heinrich als auch Anne sind auf eine gewisse Art und Weise körperlich entstellt: Heinrich erkrankt an Lepra, während Anne an starkem Übergewicht leidet. Weiters entwickeln beide Protagonisten starke, zunächst unerwiderte, Gefühle für eine andere Figur. Die zynische Komponente dabei ist die Tatsache, dass Heinrichs Geschichte ein „Happy End“ hat, während Duves Hauptprotagonistin Anne zwar ein sexuelles Erlebnis, aber nie die große Liebe erfährt. Insgesamt also scheint Duve den Leser, mithilfe ihres Hinweises zum mittelhochdeutschen Text, auf eine falsche Fährte zu locken, da ein positiver Ausgang der Liebesgeschichte zwischen Anne und Peter Hemstedt nie zustande kommt. Gleichzeitig offenbart Duve mit dieser Widmung, ebenso wie mit der später nachfolgenden Referenz zu Goethe, ein „Verständnis für den Underdog – besonders den, der in der öffentlichen Sphäre durch seine Inadäquatheit Mißachtung erfährt, der verletzbar und ausgeliefert ist“¹⁴⁰. So wird im weiteren Verlauf der Handlung, in einer Rückblende aus der Perspektive der jungen Anne, Stellung zu Goethes *Werther*¹⁴¹ genommen:

Goethe findet sich selber kläglich, das ist sein Problem. Ständig ist sein Werther von sich selbst gerührt, wie intensiv er doch fühlt, und wie edel er handelt [...]. Auf seine Empfindsamkeit tut Werther sich am meisten zugute. Jedesmal, wenn er gerade wieder so wunderbar tief empfindet oder bewiesen hat, was für ein herzensguter und sensibler Mensch er ist, muß er das brühwarm seinem allerliebsten Freund Wilhelm schreiben. [...] Aber ich finde, daß Goethe sehr wohl die Verantwortung für sein empfindsames Gewinsel trägt. Ist eine Zeit widerwärtig, so muß man sich eben gegen sie stellen. Die ekelhafteste Stelle ist, wie das verhinderte Liebespaar in der Terrassentür steht, zuschaut, wie ›der herrliche Regen‹ auf das Land ›säuselt‹ und sie dann bloß ›Klopstock‹ sagt und er sofort weiß, was sie meint. Was für ein zickiger, eingebildeter Sack, dieser Werther! (LL, 164f.)

¹⁴⁰ Heike Bartel: Von Jonny Rotten bis Werther: Karen Duves *Dies ist kein Liebeslied* zwischen Popliteratur und Bildungsroman. In: In: Heike Bartel / Elisabeth Boa [Hg.]: *Pushing at boundaries*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006, S. 95.

¹⁴¹ Johann Wolfgang v. Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*. Stuttgart: Reclam, 2000.

Goethes Empfindsamkeit wird hier aus der Perspektive Annes sehr spöttisch – „empfindsames Gewinsel“, „ekelhafteste Stelle“ – kommentiert. Der dadurch entstehende Gegensatz zwischen Werthers und Annes Ansicht über die Liebe unterstreicht die liebesleere Konstruktion von Annes Welt – „Liebe [...] – oder wie man das nannte“ (LL, 131). „Liebe“ erfährt die Figur Anne nur im Sinne von unglücklichen, unerwiderten Schwärmereien. Dies zeigt sich umso deutlicher, als sie sich nur mit eben jenem Aspekt des Werthers identifizieren kann: „Und dennoch – als er anfang, von seiner Liebe und seinem Unglück zu sprechen, da war mir, als sähe ich in mein eigenes Herz. Er spricht so klar und wahr und traurig. Ich verstehe vollkommen, was Goethe meint.“ (LL, 165) Anne kann Goethes Empfindsamkeit, in einem positiven Rahmen, somit nichts abgewinnen und verspottet ihn. Den Umstand des Liebesleids kann sie jedoch sehr gut nachvollziehen, somit akzeptiert sie Goethes „empfindsames Gewinsel“ nur im Zusammenhang mit Liebesunglück. Insgesamt aber bricht der Roman, durch die Beschreibung aus der Perspektive Annes, mit Goethes Empfindsamkeit und spottet Goethes Werk auf zynische Art und Weise.

Dem Roman *Taxi* schließlich wird von Seiten der Schriftstellerin nichts vorangestellt. Kritiken haben dem Roman Ähnlichkeiten zu Martin Scorseses Film *Taxi Driver* eingeräumt, demzufolge etwa die Schlusspassage des Werkes, aufgrund des Totalschadens von Alex' Taxi „Zwodoppelvier“, eine Parallele zum Attentat im Film aufweist.¹⁴² Von einem anderen Standpunkt betrachtet ist *Taxi* gar nicht so sehr Taxiroman, als vielmehr ein „Roman über das Lesen“¹⁴³. „Das Lesen ist ein zentrales Gesprächsthema unter den Kollegen Udo-Dreidoppelsieben, Dietrich, Rüdiger, Taximörder und Nusske.“¹⁴⁴ In diesem Zusammenhang lassen sich auch vermehrt intertextuelle Bezüge zu anderen Romanen und Autoren erkennen, etwa als Alex von ihrem Freund Dietrich einen „Stapel Bücher“ bekommt:

Dietrich fand, dass ich lesen sollte. Er kam mit einem ganzen Stapel Bücher an. [...] »Das hier, das sind richtige Bücher«, sagte Dietrich. »Du solltest langsam mal anfangen, was Richtiges zu lesen. Hast du überhaupt schon irgendetwas

¹⁴² Knippals (2008).

¹⁴³ Samuel Moser: Die Geschichtensammlerin. In: NZZ, 12.7.2008. Nach: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/buchrezensionen/die_geschichtensammlerin_1.782037.html. Stand: 31.8.2009.

¹⁴⁴ Moser (2008).

gelesen außer diesem Schimpansen-Kram?« Alles was ich kannte, war das Gesamtwerk von Jack London. Und jedes Buch über Menschenaffen, das auf dem deutschen Markt zu bekommen war. [...] Ich wischte mir die Hände noch einmal an der Hose ab und nahm eines von Dietrichs Büchern in die Hand: *Erbarmen mit den Frauen* von Henry de Montherlant. [...] Die anderen Bücher waren von August Strindberg, Ernst Jünger, Friedrich Nietzsche, Otto Weininger und Peter Altenberg. Außerdem ein Fotoband von Leni Riefenstahl. Kannte ich alle nicht, das heißt: von Nietzsche hatte ich natürlich schon irgendwie gehört: *Wenn du zum Weibe gehst, vergiss die Peitsche nicht*, oder so ähnlich. [...] [J]edes Buch vertrat die Meinung, dass ich und meinesgleichen minderwertig oder abstoßend waren. (TX, 53ff.)

Die zitierte Textstelle zeigt, wie der Gegenstand „Lesen“ in den Roman integriert wird: entweder in Form von Literatur der Jahrhundertwende, oder Büchern zum Thema Affen, welche die Protagonistin zu Haufen liest. Auffällig ist, dass die von Dietrich zusammengestellten Bücher allesamt von männlichen Autoren stammen und teilweise sehr frauenfeindliche Inhalte vertreten. Einen interessanten Gegensatz dazu bildet der „Fotoband von Leni Riefenstahl“. Frauen sind hier somit im literarischen Sinne nicht vertreten. Weiters wird ihnen, im klischeeartigen Kontrast zu den männlichen Autoren, einzig die Rolle des hübschen Fotomotivs zugewiesen.

4.2. Systemreferenz

Karen Duves Romane weisen nicht nur eine Menge intertextueller Verweise zu einzelnen literarischen Werken auf, sondern spielen darüber hinaus auf ganze fiktionale Genres an. „So bildet der Pfitzner-Harry-Handlungsstrang [im *Regenroman*] eine Gangstergeschichte, welche die typischen Klischees, des aus Film und Unterhaltungsliteratur bekannten Genres, bedient.“¹⁴⁵ Der *Regenroman* führt den Leser, von Beginn an, auf eine falsche Fährte:

Wie ein Kriminalroman setzt die Handlung mit dem Fund einer Leiche ein, doch der Kriminalplot hat im Laufe der weiteren Handlung nur sekundäre Bedeutung. Die intertextuelle Vorlage wird zitiert, ohne daß der Regenroman als solcher zum Kriminalroman wird, denn eine Auflösung des Mordes findet niemals statt.¹⁴⁶

Im weiteren Verlauf der Handlung werden, neben der Gattung Kriminalroman, noch Motive wie der „Teufelspakt“ zwischen Leon und den Ganoven oder authentische Buchtitel und Schriftstellernamen zitiert. So werden

¹⁴⁵ Schnaas (2004): S. 37.

¹⁴⁶ Schnaas (2004): S. 37.

Genrekonventionen aufgerufen und sehr häufig auch parodiert und gebrochen – der Regenroman wird dadurch zu einer „intertextuellen Montage“.¹⁴⁷

Das Spiel mit den Gattungen beherrscht Duve auch in *Dies ist kein Liebeslied*. So behauptet dieser Roman gleich zu Beginn mit seinem Titel „kein Liebeslied“, also kein Liebesroman zu sein. Doch, „was – um Himmels Willen – ist Dies ist kein Liebeslied sonst als eine nimmer enden wollende Ballade um die Abwesenheit von Liebe, die Unmöglichkeit eines erfüllten Pärchendaseins, die Tragik einer schmach tenden Seele?“¹⁴⁸ Evelyn Finger sieht in dem Roman einen „Verbildungsroman, dessen Heldin sich keine Entwicklung zutraut und auch keine Chance dazu bekommt, [...] ein weiblicher Anton Reiser“¹⁴⁹ also. Das Werk weist allerdings, abgesehen von der Unfähigkeit seiner Heldin zur persönlichen Entfaltung, noch zusätzlich Merkmale der Gattung Popliteratur auf. Der Themenbereich des Romans hat sich, dem Genre Pop entsprechend, in der Form erweitert, „daß [er] nicht mehr nur ein wie auch immer geartetes Schöngestiges, sondern auch Werbung, Markennamen, Verweise auf Fernsehen, Film und Musik umfass[t]“¹⁵⁰. Heike Bartel sieht den Roman daher „zwischen Popliteratur und Bildungsroman“¹⁵¹ eingereiht, wodurch Duves Text weder der einen, noch der anderen Gattung richtig zugehörig zu sein scheint und somit eher zwischen diesen beiden changiert.

Beim Roman *Taxi* angelangt ist es abermals der Titel, der einen Hinweis auf den zu erwartenden Inhalt gibt und eine vermeintliche Einreihung zu einem literarischen Genre ermöglicht. „Die Ich-Erzählerin fährt also Taxi. Es sind die Achtzigerjahre.“¹⁵² Für Samuel Moser ergibt diese Ausgangslage, von Beginn an, einen Widerspruch:

Ein Roman über das Leben einer Taxifahrerin enthält ein Paradox, weil Romane in der Regel Menschen von einem Ort an einen anderen, aus einer Zeit in eine andere, vielleicht sogar in ein anderes Leben führen. Eine Taxifahrerin hingegen fährt als Dienerin ihr fremder Herren ohne eigene Ziele hin und her, kehrt immer wieder zu ihrem Standplatz zurück oder macht sich auf die Pirsch, um Fahrgäste aufzusammeln. Dieses Sammeln weckt die Erwartung der Teilhabe immerhin am Leben der anderen. Die Erwartung, in der kurzen Zeit zwischen Ein- und

¹⁴⁷ Schnaas (2004): S. 37.

¹⁴⁸ Hilpold (2003).

¹⁴⁹ Finger (2002).

¹⁵⁰ Bartel (2006): S. 90.

¹⁵¹ Bartel (2006): S. 90.

¹⁵² Knippals (2008).

Aussteigen öffne sich in der Intimität des Taxi-Inneren auch das Innere einer Geschichte. Gerade die nicht erfüllten Erwartungen machen aber Karen Duves Romane spannend und interessant.¹⁵³

Moser weist hier auf ein häufiges Merkmal der Texte Duves hin, das bereits in einem vorhergegangenen Kapitel mehrmals hervorgehoben wurde – der Bruch mit der Lesererwartung. In *Taxi* ist dies, in Bezug auf die literarische Gattung des Textes, ebenfalls zu beobachten. Einerseits weisen die, bereits angesprochenen, zwei großen Kerninhalte des Romans, das Taxifahren und das Lesen, auf seine Ambivalenz hin. Andererseits deutet dies zugleich auf eine mögliche Unschlüssigkeit Duves hin:

Das hätte ein ergreifender, lebensnaher und kluger Roman über die Achtzigerjahre werden können. Oder aber ein genaues Psychogramm, das Drama einer gut aussehenden Frau, die mit den Erwartungen der Umwelt nicht fertig wird. Oder aber auch wirklich ein grandioser Taxifahrerroman mit der Schönheit von Sonnenaufgängen nach durchfahrenen Nächten [...]. Aber so wie ihre Erzählerin, so konnte sich auch die Autorin Karen Duve nicht recht entscheiden. Von allem ist es ein bisschen geworden, und das heißt: von nichts ganz.¹⁵⁴

Gegen Knippahls' Vorwurf könnte argumentiert werden, dass genau diese Ansammlung unterschiedlicher Episoden, die mit dem Einstieg des Fahrgastes beginnen und mit dessen Ausstieg enden, dem wahren Wesen des Taxifahrerromans entspricht. Alles in allem aber können auch bei *Taxi*, genauso wie den beiden anderen Romanen, Bezüge zu unterschiedlichen literarischen Gattungen festgestellt werden. Die Texte beinhalten somit ein gekonntes Spiel sowohl mit der Lesererwartung, als auch mit den literarischen Systemen selbst.

4.3. Referenz zu eigenen Werken

Bei genauerer Kenntnis der bisher veröffentlichten Werke Duves machen sich einige Ähnlichkeiten zwischen den Texten bemerkbar. So handelt die Titelgeschichte des Erzählbandes *Keine Ahnung* von einer 18-Jährigen, die „vom Leben keinen Plan hat, ein mieses Abi, sich vor Sex ekelt und vor allem vor sich selbst“¹⁵⁵. Die Parallelen zur stark übergewichtigen, unglücklich verliebten Anne aus *Dies ist kein Liebeslied*, sowie zu Alex aus *Taxi*, die ihre

¹⁵³ Moser (2008).

¹⁵⁴ Knippahls (2008).

¹⁵⁵ Jochen Förster: Kein Plan, keine Liebe, keine Idee. In: Die Welt, 31.8.2002. Nach: http://www.welt.de/print-welt/article409085/Kein_Plan_keine_Liebe_keine_Idee.html. Stand: 12.6.2010.

Versicherungsausbildung abbricht (TX, 7) und infolgedessen Taxi fährt, sind unverkennbar. Duves Ich-Erzählerinnen scheinen, durch die Autorin als gemeinsames Verbindungsglied, oftmals ähnlich skizziert zu sein. Duve bedient sich somit intertextuell nicht nur bei anderen literarischen Werken und Autoren, sondern auch an eigenen, bereits veröffentlichten Texten. Förster spricht in diesem Zusammenhang von „Selbstausswalzung“¹⁵⁶. Die Gemeinsamkeiten der Texte gehen dabei bis ins Detail. So besuchen sowohl die 18-Jährige Protagonistin aus *Keine Ahnung*, als auch Anne die Disko „Sitrone“ (KA, 13; LL, 134). Ebenso wird das Thema Drogen in beiden Romanen behandelt:

»Hast du schon mal versucht zu spritzen? Wenn du es nicht schluckst, sondern spritzt, dann merkst du viel direkter was. [...]« Ich fand die Idee sofort gut. Ich mochte technische Lösungen. (KA, 15)

Bettina brachte mich darauf, Percoffindrinol zu nehmen, das wirkte ganz ähnlich wie Captagon, kam aber billiger. Ich wußte selber nicht, warum ich all das widerliche Zeug nahm. [...] Ich wußte bloß, daß ich die Pillen *brauchte*. (LL, 174f.)

Dem Beruf der Taxifahrerin ist, neben einem ganzen Roman, auch in *Dies ist kein Liebeslied* ein längerer Abschnitt gewidmet. (LL, 191ff.) Dabei ergeben sich etwa Parallelen in Bezug auf den jeweiligen Taxifahrer-Freund:

Dann lernte ich Felix kennen. Felix fuhr ebenfalls Taxi, und nach einem halben Jahr fragte er, ob ich nicht mit ihm zusammenwohnen wollte. [...] Felix kochte und machte den Haushalt, und ich begann wieder zu essen und zu altern. »Du musst nicht Taxi fahren«, sagte Felix oft. »Bleib doch heute einfach zu Hause. Brauchst du Geld? Wenn du Geld brauchst, geb ich dir was.« Seltsamerweise wurde ich immer ärmer, je mehr Felix für mich bezahlte. Ich verlor den Spaß am Taxifahren und schaffte es nicht mehr zwölf Stunden durchzuarbeiten und [...] meinen Anteil der Miete aufzubringen. [...] Ich kriegte es nicht einmal auf die Reihe, mich von Felix zu trennen. Als ich es versuchte, sagte er einfach nein. (LL, 194)

Die Parallelen zwischen Annes „Felix“ und Alex' „Dietrich“ offenbaren sich im Vergleich mit den entsprechenden Textpassagen aus *Taxi*:

Dietrich stand vor meinem Herd, um für uns zu kochen. Das war eine neue Idee von ihm, dass wir gemeinsam essen sollten. (TX, 64)

Ich hatte inzwischen über tausend Mark Schulden bei [Dietrich]. »Lass man«, sagte Dietrich, »behalt es einfach. Ich kann dir auch noch mehr geben.« (TX, 153)

Ich konnte es einfach nicht fassen, dass ich jetzt schon fünf Jahre mit ihm zusammen war. Auch wenn das natürlich nicht seine Schuld war. Man konnte von niemandem erwarten, dass er sagte: Okay, wenn du nicht mehr mit mir zusammen sein willst, dann finde ich auch, dass du gehen solltest. Menschen

¹⁵⁶ Förster (2002).

waren anders. Menschen litten, wenn man sie verlassen wollte. Sie sagten: Nein, nein, bleib hier. (TX, 153)

In beiden Romanen gibt es somit einen Freund, welcher der jeweiligen Ich-Erzählerin Essen kocht, Geld leiht und sich weiters nicht von dieser trennen will, obgleich sowohl die Protagonistin Anne, wie auch Alex, nicht zwingend an der Beziehung festhalten wollen. Weitere Parallelen zwischen *Taxi* und *Dies ist kein Liebeslied* ergeben sich ebenso durch identische Handlungsorte, wie dem „Funny Club“ (LL, 197; TX, 134), oder durch dieselbe Fahrzeugmarke, „Mercedes“ (LL, 192; TX, 11).

In der Auswalzung und nahezu deckungsgleichen Weiterverwendung der eigenen Texte liegt nicht nur eine Ironie, sondern auch ein gewisser Spott dem Leser gegenüber, der in einem neu veröffentlichten Roman ebenso neue Inhalte erwartet. Das Spiel mit der Lesererwartung führt Duve somit auch hier fort und indem sie dadurch ein gewisses schriftstellerisches Tabu bricht, ließe sich darin ein Zynismus entdecken.

IV) Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den Werken – eine Zusammenfassung der Analyse

Das Ziel der erzähltheoretischen Analyse von Duves Romanen und Erzähltexten war die im Theoriekapitel herausgeprägten Merkmale des Begriffs „Zynismus“ am Textmaterial zu überprüfen und an gezielt ausgesuchten Beispielen zu belegen. Dabei wurde zunächst der sprachliche *Stil* Duves, also die Sprache in den Romanen und die verwendeten rhetorischen Figuren, analysiert. Innerhalb dieser Kategorie hat sich eine dominante „Sprachgewalt“ in den Texten offenbart, ebenso wie Duves Spiel mit der Lesererwartung. Die Stilfigur des *Vergleichs* tritt dabei am häufigsten in den Texten auf, genauso wie *Metaphern* und *Gegensätze*. Eine besondere Form des Gegensatzes war hier die rhetorische Figur des *Oxymorons* (Leons „glücklich verzerrtes Gesicht“). Insgesamt kann festgehalten werden, dass die Sprache Duves durchzogen von gewaltsamen Ausdrücken ist.

Bei der Darstellungsweise der Texte interessierten vor allem die **Fokalisierung**, die **zeitliche Ordnung**, sowie die **Stellung des Erzählers zum Geschehen**. Eine zynische Wirkung hat sich dabei vor allem im Bereich der Stimme, in Form einer fehlenden emotionalen Beteiligung der Ich-Erzählerinnen im Handlungsverlauf, ergeben. Außerdem sei noch auf die Entfaltung eines zynischen Effekts mit Hilfe von *Anachronien* in der zeitlichen Ordnung hinzuweisen.

Innerhalb der Diegese wurden vier Elemente der Haupthandlung in Duves Texten untersucht: **Figurenkonzeption**, **Gewalt**, **Demontierung der Figuren** sowie **Liebe und Sexualität**. Dabei ließ sich zunächst feststellen, dass Duves Figuren zumeist Anti-Helden sind, die sich in lethargischer Manier von einem Ausdruck der Lebensfreude distanzieren. Zur Gewalt in Duves Werken kann festgehalten werden, dass sich Gewalttaten durch den gesamten Textkorpus ziehen. Die Werke sind demzufolge wenig erbaulich, da den Hauptfiguren immer wieder schreckliche Dinge (Vergewaltigung, Autounfall, Schläge) zustoßen. Bezugnehmend auf Teresa Ludden kann sodann behauptet werden, dass sich Duve mit der Thematisierung von Gewalt in ihren Texten einem öffentlichen

Diskurs zu dem Thema anschließt. Die Demontierung der Figuren meint sodann nichts anderes, als die Zerstörung – die tatsächliche ebenso wie die ideelle. Während der *Regenroman* „decline and demise“ der Figur Leon protokolliert, demontieren die anderen Texte Duves mehr die optimistischen Hoffnungen und Erwartungen ihrer Protagonisten. Abermals bildet sich dabei die Gleichgültigkeit und Distanziertheit der Figuren gegenüber ihrem eigenen Elend, als ein typisches Merkmal von Duves zynischer Erzählweise, heraus. Schließlich sei noch auf das Thema Liebe und Sexualität eingegangen, bei dem vor allem die Schilderung sexueller Gewalttaten, in üblich emotionsloser Art und Weise, zynisch ausfällt. Die Liebe als solche wird nur in ihrer unerfüllten Form dargestellt und der sexuelle Akt ist, inhaltlich betrachtet, auffällig häufig mit Zwang verbunden.

Abschließend wurde in der Analyse auf die intertextuellen Referenzen der Texte Duves eingegangen. Dabei ließen sich Bezüge zu Robert Musil, Thomas Mann, Goethe und Hartmann von Aue feststellen, in denen Duve die literarischen Vorlagen häufig parodiert oder bricht. Im Bereich der Systemreferenz hat sich weiters gezeigt, dass sich die Autorin mit ihren Texten oft zwischen den literarischen Genres bewegt. Interessant sind sodann die Referenzen der Texte untereinander, die eine fast deckungsgleiche Wiederverwendung der literarischen Inhalte präsentieren. In dieser Auswalzung der eigenen Ideen liegt nicht nur eine Ironie, sondern auch ein gewisser Spott dem Leser gegenüber.

Gemeinsam ist somit allen Texten ein Bruch der Lesererwartung, vor allem durch die Verwendung einer emotionslosen, gleichgültig-nüchternen Ausdrucksweise. Zynisch ist in diesem Zusammenhang das häufige Vorkommen von Gewalttätigkeiten, die Duve vom Erzähler zumeist unkommentiert lässt. Auch stehen in den Texten vordergründig problematisierte, unglückliche Figuren im Mittelpunkt, die über keinerlei Handlungsmacht oder Handlungswillen verfügen. Allen Protagonisten ist dabei gemeinsam, dass sie entweder gar keine oder nur eine Entwicklung ins Negative erfahren. Happy endings sind bei Duve somit nicht zu finden, höchstens die Autorin lässt das Ende offen und es bleibt dem Leser überlassen ein solches zu deuten. Im Bereich der Intertextualität ergeben sich Gemeinsamkeiten zwischen den Texten vor allem dadurch, dass Duve bereits bekannte Inhalte wieder verwendet.

Zwischen dem Debütroman und dem bisher letztveröffentlichten Roman *Taxi* lässt sich mitunter eine Entwicklung vom boshaften Zynismus, hin zu einer sanfteren Erzählweise erkennen. So gab es im *Regenroman*, die Wasserleiche mitgezählt, noch insgesamt vier menschliche Leichen. In *Taxi* hingegen, verläuft die Handlung zwar nicht vollends gewaltfrei, Tote gibt es jedoch keine. Auch stellt sich die Demontierung der Figuren in *Taxi*, wie in *Dies ist kein Liebeslied*, weniger dramatisch als im *Regenroman* und den Erzähltexten aus *Keine Ahnung* dar. Die Figuren des Erzählbandes und des Debütromans von 1999 sind inhaltlich gekennzeichnet durch Drogenmissbrauch, freiwillige Prostitution und Essstörungen, dagegen wirken die Hauptprotagonistinnen aus den Folgeromanen (LL, 2004; TX, 2008) viel vernünftiger. Das größte Drama, das sich in *Taxi* ereignet, ist der Unfall mit Totalschaden am Ende des Romans, bei dem die Protagonistin jedoch unversehrt bleibt. Ein weiterer Unterschied zwischen den Romanen ergibt sich in Bezug auf die Erzählperspektive, insofern als einzig im *Regenroman* aus der dritten Person erzählt wird. Ansonsten kommt größtenteils die Ich-Perspektive zum Einsatz, wobei der Handlungsverlauf selbst dann weitgehend unkommentiert bleibt. In *Taxi* zeichnet sich diesbezüglich eine Veränderung ab und es ist mehr Beteiligung seitens der Hauptfigur spürbar – Alex ist weniger gleichgültig, aber nach wie vor unemotional.

In Bezug auf die Funktionen des Zynismus' konnten, anhand der im zweiten Kapitel verwendeten theoretischen Literatur, folgende bestimmt werden: Herabsetzung der Werte, Provokation und Empörung. Diese erfüllt der zynische Erzählstil Duves etwa in der Entwertung der Idee von zwischenmenschlicher Nähe und durch die zuvor genannte emotionslose Darstellung von Gewalttätigkeiten. An dieser Stelle sei noch auf die zusätzliche Funktion der Unterhaltung hingewiesen, welche von Seiten der Autorin selbst, allerdings in ironischer Form aus der Perspektive Rüdigers, angedeutet wird: „»Die Unterhaltungsfunktion von Büchern ist [...] längst überholt«“ (TX, 135).

V) Schlussbetrachtung

Die Herausforderung dieser Diplomarbeit bestand darin, eine literaturwissenschaftliche und für den Zweck einer erzähltheoretischen Analyse geeignete Auslegung des Begriffs „Zynismus“ zu finden. In diesem Sinne ist versucht worden, aus der Durchsicht verschiedener theoretischer Werke aus den Bereichen Soziologie und Geisteswissenschaft sowie der historischen Herkunft des Begriffes unterschiedliche Eigenschaften herauszubilden, die sich auf die Analyse von Duves Texten anwenden lassen. Die Ergebnisse des Theoriekapitels wurden bereits zusammengefasst, wobei sich Merkmale auf der sprachlichen, wie auf der Erzählebene ergaben sowie weiters unterschiedliche Funktionen einer zynischen Erzählweise.

Den Hauptteil der Arbeit bildete schließlich eine Analyse der unterschiedlichen Erzählebenen in Duves Texten: Sprache und rhetorischer Stil, Ebene der Erzählsituation, Elemente der Haupthandlung, Intertextualität. Die Ergebnisse der Analyse wurden im vorigen Kapitel zusammengefasst, die Zynismusmerkmale ließen sich an gezielt ausgewählten Textbeispielen belegen. Insgesamt hat die Untersuchung unterschiedliche Methoden des zynischen Erzählens in Karen Duves Texten hervorgebracht und könnte in dieser Form als Anhaltspunkt für eine weitere, tiefer gehende Zynismusanalyse dienen. Die These, dass Karen Duves Texte von einer zynischen Erzählweise geprägt sind, versteht sich folglich als bewiesen.

Eine Leistung dieser Diplomarbeit war in erster Linie schon die Beschäftigung mit den Texten der Autorin Karen Duve, zu denen es bisher nur sehr wenig an weiterführender Literatur zu finden gibt. Nicht berücksichtigt werden konnte dabei die historische Entwicklung und das Vorkommen einer zynischen Erzählweise in anderen deutsch- oder fremdsprachigen literarischen Werken. Als weiterführender Forschungsansatz wäre in diesem Zusammenhang etwa eine ausführlichere wissenschaftliche Abhandlung denkbar, die sich der genauen Untersuchung zynischer Erzähltexte der Literaturgeschichte widmet und anhand deren ein klar umrissener literaturwissenschaftlicher Zynismusbegriff generiert werden kann.

Literatur und Quellen

- Abutille, Mario Carlo: Angst und Zynismus bei Georg Büchner. Bern: Francke Vlg., 1969.
- Aue, Hartmann von: Der arme Heinrich. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg. v. Ursula Rautenberg. Stuttgart: Reclam, 2003.
- Bartel, Heike: Von Jonny Rotten bis Werther: Karen Duves *Dies ist kein Liebeslied* zwischen Popliteratur und Bildungsroman. In: Heike Bartel / Elisabeth Boa [Hg.]: Pushing at boundaries. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006, S. 89-106.
- Branham, R. Bracht: Defacing the Currency: Diogenes' Rhetoric and the *Invention of Cynicism*. In: R. Bracht Branham [Hg.]: The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy. University of California Press, 1996.
- Brummack, Jürgen: Satire. In: Jan-Dirk Müller [Hg.]: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3, Walter de Gruyter Vlg., 3. Aufl., 2003, S.355-360.
- Caemmerer, Christiane [Hg.]: Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Peter Lang Vlg., 2005.
- Duve, Karen: Die entführte Prinzessin. Von Drachen Liebe und anderen Ungeheuern. München: Goldmann TB Vlg., 1. Aufl., 2007.
- Duve, Karen: Dies ist kein Liebeslied. München: Goldmann TB Vlg., 5. Aufl., 2004.
- Duve, Karen: Keine Ahnung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp TB Vlg., 1999.
- Duve, Karen: Regenroman. Frankfurt a. M.: List Taschenbuchverlag, 3. Aufl., 2001.
- Duve, Karen: Taxi. Berlin: Eichborn Vlg., 2008.
- Ernst, Thomas: Popliteratur. Hamburg: Rotbuch Vlg., 2001.
- Finger, Evelyn: Exzesse der Trostlosigkeit. Gesellschaftskritik pur: Karen Duves Heldin nimmt ab und zu und wird nie froh. In: Die Zeit, Nr. 47, 14.11.2002.
- Förster, Jochen: Kein Plan, keine Liebe, keine Idee. In: Die Welt, 31.8.2002. Nach: http://www.welt.de/print-welt/article409085/Kein_Plan_keine_Liebe_keine_Idee.html. Stand: 12.6.2010.
- Friebe, Holm: It's Raining, Man. In: Jungle World, Nr. 19, 5.5.1999.
- Fuchs, Gerhard / Höfler, Günther A. [Hg.]: Albert Drach. Graz u. a.: Droschl Vlg., 1995
- Funk, Gisa: Du bist nicht schön. In: Stadtrevue, Das Kölnmagazin, November 2002. Nach: http://www.stadtrevue.de/index_archiv.php3?tid=311&bid=8. Stand: 20.6.2010.
- Genette, Gerard: Fiktion und Diktion. München: Fink Vlg., 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang v.: Die Leiden des jungen Werther. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Goethe, Johann Wolfgang v.: Faust. Eine Tragödie. In: Bernt v. Heiseler [Hg.]: Johann Wolfgang v. Goethe. Gesammelte Werke in acht Bänden, Bd. 3. Wien: Donauland, Kremayr & Scheriau, 1978.

- Graves, Peter J.: Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann: ‚Ein literarisches Fräuleinwunder‘? In: *German Life and Letters*, 55, Nr.2, April 2002, S. 196-207.
- Gruber, Bettina: Schamlose Gegenwart? Formen der Scham bei Karen Duve, Martin Walser und Matthias Politycki. In: Alexandra Pontzen / Heinz-Peter Preusser [Hg.]: *Schuld und Scham*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2008, S. 181-192.
- Hage, Volker / Schreiber, Matthias: ‚Ich stehe gern im Regen‘. Karen Duve im Gespräch. *Der Spiegel*, Nr. 41, 11.10.1999.
- Hilpold, Stefan: Mehr Licht. So leicht kann man es dem Unglück machen: Karen Duves Roman ‚Dies ist kein Liebeslied‘. In: *Der Standard*, Wien, 17.5.2003.
- Kniphals, Dirk: Zwodoppelvier antwortet nicht mehr. In: *taz*, 12.5.2008. Nach: <http://www.taz.de/1/leben/buch/artikel/1/zwodoppelvier-antwortet-nicht-mehr/>. Stand: 20.6.2010.
- Kramatschek, Claudia: Programm der Auslöschung. In: *ndI*, Nr. 525, Mai/Juni 1999, S. 178.
- Lange, Wolfgang: Über Zynismus und Literatur. Houellebecqs «Elementarteilchen» und die antike Satire. In: *NZZ*, 31.1.2004. Nach: <http://www.nzz.ch/2004/01/31/li/article8PF1J.html>. Stand: 16.4.2010.
- Largier, Niklaus: Diogenes der Kyniker. Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen: Max Niemeyer Vlg., 1997.
- Largier, Niklaus: Zynismus. In: Jan-Dirk Müller [Hg.]: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3, Walter de Gruyter Vlg., 3. Aufl., 2003, S. 901-903.
- Lauinger, Horst: Zynismus in der Gegenwartsliteratur und seine Traditionen. Dissertation, Univ. Salzburg, 1993.
- Ludden, Teresa: Nature, Bodies and Breakdown in Anne Duden's ‚Das Landhaus‘ und Karen Duve's *Regenroman*. In: Heike Bartel / Elisabeth Boa [Hg.]: *Pushing at boundaries*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2006, S. 41-55.
- Mann, Thomas: *Buddenbrooks*. Wien: Lizenzausgabe f. d. Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau, 1980.
- Meixner, Christiane: Karen Duve singt ‚kein Liebeslied‘. In: *Morgenpost*, 2.6.2008. Nach: http://www.morgenpost.de/printarchiv/tagestipps/article514784/Karen_Duve_singt_kein_Liebeslied.html. Stand: 7.6.2010.
- Moritz, Rainer: Moder unter Moder. Karen Duves ‚Regenroman‘ (1999). In: W. Freund [Hg.]: *Der deutsche Roman der Gegenwart*, München: Wilhelm Fink Vlg., 2001, S. 220-223.

- Moser, Samuel: Die Geschichtensammlerin. In: NZZ, 12.7.2008. Nach:
http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/buchrezensionen/die_geschichtensammlerin_1.782037.html. Stand: 31.8.2009.
- Müller, Heidelinde: Das „literarische Fräuleinwunder“. Inspektion eines Phänomens der deutschen Gegenwartsliteratur in Einzelfallstudien. Frankfurt a. M.: Peter Lang Vlg., 2004.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Wien: Lizenzausgabe f. d. Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau, 1980.
- Niehues-Pröbsting, Heinrich: Der Kynismus des Diogenes und der Begriff des Zynismus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Vlg., 1. Aufl., 1988.
 Quelle: <http://www.merke.ch/biografien/biologen/fossey.php>. Stand: 31.8.2010.
 Quelle: <http://www.randomhouse.de/author/author.jsp?per=71297>. Stand : 18.6.2010.
- Ritter, Joachim [Hg.]: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 12. Basel: Schwabe Vlg., 2004. Nach: http://www.hwph.ch/inhalt/artikelbeispiel_2.html. Stand: 9.7.2010.
- Schmidt, Karl-Wilhelm: Zur Rückkehr des Epischen in der deutschsprachigen Literatur der neunziger Jahre. Die Welt als Chaos in Karen Duves *Regenroman*. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 30. Jg., Heft 118, 2000, S. 164-177.
- Schnaas, Ulrike: Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen. Dissertation, Univ. Stockholm, 2004.
- Schroeder, Frank: Erbarmungslos und wunderschön. Berliner LeseZeichen, Ausgabe 7+8/99. Nach: <http://www.berliner-lesezeichen.de/lesezei/indeblz.html>. Stand: 20.6.2010.
- Seidel, Ina: Gedichte. Stuttgart: Dt. – Verl. – Anst., 1955.
- Weber, Ralf: Zynisches Handeln. Prolegomena zu einer Pathologie der Moderne. Frankfurt a. M.: Peter Lang Vlg., 1998.
- Wendler, Lutz: Soviel Regen war nie. Tiere und Niederschläge: Wie die Schriftstellerin Karen Duve den Durchbruch schaffte. In: Die Welt, 10.4.1999. Nach: http://www.welt.de/print-welt/article569670/Soviel_Regen_war_nie.html. Stand: 12.6.2009.
- Wilpert, Gero v.: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner Vlg., 8. Aufl., 2001.

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht Karen Duves Romane *Regenroman*, *Dies ist kein Liebeslied* und *Taxi* sowie ausgesuchte Texte aus dem Erzählband *Keine Ahnung* hinsichtlich ihrer zynischen Erzählweise. Dabei steht die Beantwortung der Frage, *Wie entsteht Zynismus in den Romanen und Erzähltexten Karen Duves?*, im Vordergrund. Zur Herausbildung eines literaturwissenschaftlich brauchbaren Zynismusbegriffs wird dabei zunächst auf unterschiedliche lexikalische Definitionen zurückgegriffen. Merkmale des Begriffs Zynismus ergeben sich sodann im historischen Rückblick seiner Entstehung und in der Kombination verschiedener Theorien aus unterschiedlichen Wissenschaften. Dabei sind vor allem die zwei zeitgemäßen Texte von Ralf Weber und Horst Lauinger zu nennen. Auf Basis dieser Theorien lassen sich die offenbarten Zynismus-Merkmale kategorisch unterscheiden. Als Wichtigste seien darunter zu nennen: der spöttische oder gleichgültig-nüchterne Tonfall der Texte, das Darstellungsmittel der Distanz, der Verzicht auf emotionale Beteiligung, der Einsatz von Gegensätzen und das Überschreiten der Norm. Diese Eigenschaften werden sodann an Duves Texten überprüft, um infolgedessen die Methoden des zynischen Erzählstils der Autorin festzustellen. Es zeigt sich, dass die Texte sowohl auf der sprachlichen, als auch auf der Handlungsebene eine zynische Wirkung entfalten. Die dabei angewendeten Methoden sind vor allem die Erzeugung von Kontrasten, der Bruch der Lesererwartung und die emotional unkommentiert belassenen Handlungsvorgänge. Bei der Analyse der Hauptelemente aus Duves Romanen und Erzähltexten offenbart sich weiters, dass es sich bei diesen um keine Erbauungsliteratur handelt. Zuletzt wird noch auf intertextuelle Bezüge der Texte und deren Zusammenhang mit dem Zynismus Duves eingegangen.

Wissenschaftlicher Lebenslauf

Persönliche Daten

<i>Name</i>	Alexandra Boier
<i>Geburtsdatum und -ort</i>	18.08.1986, Baia Mare (Rumänien)
<i>Staatsbürgerschaft</i>	Österreich

Bildungsweg

<i>Oktober 2004</i>	Beginn des Studiums an der Universität Wien: > Germanistik Dipl. > Freie Wahlfächer: Anglistik und Amerikanistik, Romanistik, Publizistik
<i>1999 – 2004</i>	BRG Eisenstadt
<i>1996 – 1999</i>	Gymnasium, Oberpullendorf
<i>1992 – 1996</i>	Volksschule, Oberpullendorf

Praktika und Berufserfahrung

<i>Ab September 2010</i>	Card eMotion (W)
<i>Feb. 2008 - 2010</i>	Gulliver's Reisen (W)
<i>September 2008</i>	Fa. Hotwell (Bgld)
<i>Juli 2006</i>	ORF (Bgld)
<i>August/Sept. 2005</i>	miss (W)
<i>Jänner/Feb. 2005</i>	MCO TV (Bgld)
<i>Okt./Nov. 2004</i>	BVZ (Bgld)
<i>Aug./Sept. 2004</i>	Bezirksblätter Eisenstadt / Mattersburg (Bgld)