

DEATH IN THE NOVEL “DIE STEİNESAMMLERIN” OF GERT HEIDENREICH

Yrd. Doç. Dr. Kenan ÖNCÜ*

ABSTRACT

The experience of death is mysterious because death is experienced once and gone with the dead person. This fact sometimes desired and usually feared has always hold its importance in literature. Authors' approach to death has always been different in the history of Literature. The way of processing and the functions loaded on this motif in the novel named “Die Steinesammlerin” by Gert Heidenreich published in 1984 have been studied in this article.

Keywords: *Death, fate, inescapability, Jean Paul, symbol of dart, conscious of quilt.*

GERT HEIDENREICH’İN “DIE STEİNESAMMLERIN” ADLI ROMANINDA ÖLÜM

ÖZ

Ölüm bir kez yaşandığı ve ölüm tecrübesi ölen insanla birlikte götürüldüğü için gizemli bir olgudur. Bazen arzulanan, çoğunlukla da korkulan bu olgu edebiyat alanında da ilginçliğini hep korumuştur. Edebiyat tarihinin değişik dönemlerinde yazarların ölüme yaklaşımı hep farklı olmuştur. Bu çalışmada Alman yazarlarından Gert Heidenreich’in 1984 yılında yayımlanmış olan “Die Steinesammlerin” adlı romanında ölüm motifinin işleniş biçimi ve bu motife yüklenen işlevler ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Ölüm, kader, kaçınılmazlık, Jean Paul, ok sembolü, suçluluk bilinci.*

* Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Y.D.E. Bölümü, e-mail: yoncu@gazi.edu.tr

I

Dem Tod, welcher als “Zustand eines Organismus nach dem irreversiblen Ausfall der Lebensfunktionen” definiert werden kann, ist jedes Lebewesen “von Geburt an unterworfen” (Brockhaus, 1993, 206). Der Mensch unterscheidet sich von anderen Lebewesen jedoch darin, „daß er um seinen eigenen Tod weiß, zugleich aber über ihn hinausdenkt”(Häcker, 1998).¹ Aus dieser ihm je Nachsichtweise positiv oder negativ diskriminierenden Begabung resultiert die häufige und oft vehemente Thematisierung dieses einerseits gefürchteten andererseits ersehnten mysteriösen² Phänomens auf dem Terrain vieler Disziplinen, so auch der Literatur.

Die Literatur jeder Epoche wird weitgehend auch von deren sozialen, philosophischen und religiösen Tendenzen geprägt. Entsprechend entwickelt die Literatur einer jeweiligen Ära dem Tod gegenüber ihre spezifische Attitüde, ihre je eigene Konzeption, wonach die Darstellungsarten dieses Topos und die demselben verliehenen Funktionen ihre wiederum spezifischen Konturen erfahren.

Im Mittelalter, in der Reformation, im Barock und in der Romantik, wo das Gefühl über die Vernunft triumphierte, war die Haltung des Menschen zum Tod von ehrfürchtiger Akzeptanz geprägt. Denn der Tod bestimmte das Verhältnis nicht nur zum irdischen Leben sondern auch zum Jenseits. Man hegte gelassen den Glauben, dass „[i]m Tod [...] der Sterbliche den falschen Schein der Welt hinter sich [läßt], [...] die Hülle der Verblendung ab[streift] und [...] in das Reich der Verklärung [eintritt]” (Daemmrich, 1987, 314).³ Werke in dieser Tendenz haben u.a. Johann von Tepl, Georg P. Horsdörffer, Paul Gerhardt, Andreas Gryphius, Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau und Novalis verfasst.

Ab dem 18. Jh. wird der Tod in der realen Lebenswelt und in deren Reflexion auf die Literatur weniger aus religiösen als vielmehr zunehmend aus säkularen Perspektiven wahrgenommen. In den Epochen des „Realismus” und „Naturalismus” z.B. lässt sich eine gewisse Aversion gegen den Tod, ja die Flucht vor demselben konstatieren. In Darstellungen hingegen, „in denen der Augenblick des Todes die gesellschaftskritische Anlage der Werke unterstreicht und zur Reform sozialer Mibstände aufruft” (Daemmrich, 1987, 316), wurde dem Todesmotiv jedoch positive Funktion verliehen.

Die dominant säkulare Tendenz, die sich in der Übergangszeit zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert- zu dieser Periode gehören z.B. aus der russischen Literatur Tolstoj und Dostojewski - einsetzte und in welcher der Tod als „Befreier der Menschen [erscheint], die keinen anderen Ausweg aus dem Dasein in einer inhumanen Gesellschaft sehen” (Daemmrich, 1987, 316) etablierte sich im 20. Jahrhundert endgültig.

1 Wie weit der Tod den Menschen (im geistigen Sinne) in Anspruch nehmen kann, zeigen folgende Worte von Jungmann, einer Nebenfigur aus Wolfgang Schömel's Roman „Ohne Maria”: „[...] man denkt schon als Kind an den Tod. Ich erinnere mich ganz genau daran, dass ich das getan habe. Als einigermaßen intelligenter Mensch denkt man jeden Tag daran und fängt früh im Leben damit an. Wenn man alt wird, verliert dieses Denken seine Begrifflichkeit, es wird allmählich zum Fühlen. Man hört auf, über den Tod zu philosophieren, man fühlt ihn, ohne das Wort selbst zu denken. [...] Man selbst wird allmählich der Tod. „(Schömel, 2004, 127 f.) Auf der anderen Seite existiert zwischen dem Leben und dem Tod ein enger Zusammenhang. Oder anders ausgedrückt: Der Tod gilt als Voraussetzung für das Leben, wie es auch, wiederum in Schömel's genanntem Roman seinen prägnanten Ausdruck findet: „Man kann [...] tatsächlich nicht leben, wenn man absolut nicht bereit ist, den Tod zu akzeptieren. „(Schömel, 2004, 236)

2 Was die mysteriöse Beschaffenheit des Todes ausmacht, ist u.a. „das Faktum”, dass man ihn, wie auch in Hoffmann's Roman „den Himmel zu füssen” erklärt wird, nicht „rückgängig machen”(Hoffmann, 2004, 72) und deswegen keine wahre Erfahrung über ihn gewinnen kann. Wer wahre Todeserfahrung gewonnen hat, ist ja schon nicht mehr am Leben.

3 Novalis, der größte Dichter der deutschen Romantik, z.B. fühlte sich, nachdem seine junge Geliebte gestorben war, mit derselben “über den Tod hinaus verbunden, der ihm die Erlösung zum wahren, höheren Leben [bedeutete]” (Grabert, 1984, 162), was sich in “Hymnen an die Nacht” (1800) in fiktiver Färbung niederschlägt .

Neben der Vielfältigkeit der Todesperspektiven und den verschiedenen Todesauffassungen der literarischen Epochen werden dem Todes-Topos auch die diversesten kompositorisch-narrativen Funktionen zugewiesen. Denn einerseits eignen sich Todesdarstellungen „sowohl zur Spiegelung der Seelenlage einer Person als auch zur Deutung kollektiver Einstellungen“ (Daemmrich, 1987, 314), andererseits „[enthält] der Augenblick des Todes [...] immer ein ungelöstes Rätsel und hat dadurch die Fiktion einer offenen Textstelle, da er sich sowohl dem persönlichen Erfahrungshorizont der Autoren als auch dem der Leser entzieht“ (Daemmrich, 1987, 314).

Verschieden sind nicht nur die Sichtweisen des Todes und die demselben zugewiesenen Funktionen, sondern auch die Arten der Todesdarstellungen. Neben realistisch-konkreter Schilderung gibt es solche, die den Tod in allegorischem Kolorit als Knochengerippe, Schnitter, Gewölbe des Schweigens, Schlaf, Nacht, eisigen Lufthauch oder blendendes Licht gestalten.

Was den 1984 erschienenen Roman „Die Steinesammlerin“ von Gert Heidenreich auszeichnet, ist eben die allegorische Darstellung des Todesmotivs. Hier wird der Tod nämlich im Bild des „Pfeils“ symbolisiert, wobei der Autor dem Anschein nach auf Jean Paul referiert. Jean Paul, der zwar zu den deutschen Klassikern gehört, aber in seiner schriftstellerischen Persönlichkeit auch aufklärerische, realistische und romantische Komponenten vereint, fasste den Tod einmal in ein allegorisch-bewegliches Bild:

„Sobald wir anfangen zu leben [...], drückt oben das Schicksal den Pfeil des Todes aus der Ewigkeit ab - er fliegt so lange, als wir atmen, und wenn er ankommt, so hören wir auf.“ (nach Wellershoff, 1993, 419)

Heidenreich lässt den namenlosen Protagonisten seines Romans das hier zitierte Todesbild in Konjunktivform und paraphrasierend wiedergeben:

„[...] auf jeden Menschen werde zum Zeitpunkt seiner Geburt ein Pfeil abgeschossen, der das Leben lang auf ihn, dem er bestimmt ist, zufliege, um ihn endlich zu treffen, und dem auszuweichen keine Bewegung in beliebiger Richtung helfe.“ (S.159)

Trotz des hinzugefügten Kommentars des Protagonisten, worin die im Original ohnehin implizierte Unausweichlichkeit des Todes noch zusätzlich betont wird, ist es für kundigen Leser nicht schwer, das Zitat zu erkennen. Zur Bestätigung lässt Heidenreich den Protagonisten seines Werkes auch den Namen „Jean Paul“ erwähnen, bevor derselbe das als Pfeil gefasste Todesbild anführt. Da Jean Pauls Worte in „Die Steinesammlerin“ in Konjunktivform zitiert werden, kommt es hier jedoch darauf an, ob das Zitat Jean Pauls Todesbild gegenüber affirmativ oder kritisch gemeint ist. Das herauszufinden ist u.a. auch die Intention der vorliegenden Arbeit.

II

„Die Steinesammlerin“ ist eine Konstruktion aus Rahmenhandlung und Binnenhandlung - in letzterer räumt Heidenreich den Todesfällen Platz ein. Der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung, welcher in der Binnenhandlung zum Er-Erzähler wechselt, hat sich in einen kleinen Ort in der Normandie zurückgezogen. Dieser französische Ferienort, welcher „Etretat“ heißt, soll ihm als Refugium dienen. Hier, in erhoffter Ruhe will er, als einer aus der 68'er Generation, „über die Abschaffung der Schuld durch anonymen Mord und die Vorschriften der Großrechner schreiben“ (S.27), was ihn „aus der Trauer über die Vergeblichkeit der großen Friedensbewegung, der Menschenketten, der gewaltlosen Proteste



herausreißen soll” (Drewitz, 1984). Er erreicht hier am Ende die gewünschte Gemütskonstellation, nicht aber durch die geplante Studie, welche im Laufe des Romans gar nicht zu Stande kommt, sondern durch etwas ganz Anderes; nämlich dank einer „in dunkle Tücher gehüllt[en] Frau”, die jeden Tag über den Strand geht:

„Sie schritt langsam, aber nicht müde. Ungebeugt, aber nicht herrschaftlich. Aufrecht und wie absichtslos, als käme die Bewegung nicht aus ihr selbst, sondern von außen. Als würde sie begleitet von einem langen Pendel, das weit oben außerhalb der Welt aufgehängt ist und mit seinen Ausschlägen nur die Bucht von Etretat bestreicht [...]” (S.14)

Die ins Mystische sublimierte Begeisterung, welche primär die Gangart dieser Frau bei dem Protagonisten auslöst, verwandelt sich durch „das unergründliche Tun” (Lodron, 1985) derselben - antizipierend kann man sagen, dass dies auf einem Todesfall beruht - bald in grobe Neugierde. Denn die Frau geht an der Küste hin und her, hebt dort manche Steine auf und legt sie wieder zurück, was sich jeden Tag wie „fixierte” Augenblicke in Kurzgeschichten zeremoniell wiederholt. So hat der Protagonist in Heidenreichs Roman wie der schriftstellernde Dichter in Grillparzers Novelle „Der arme Spielmann” (1948) unversehens einen „originellen” Menschen vor sich, der - wie Jakob in der Novelle - dazu gemacht ist, „seinen anthropologischen Heißhunger aufs äuberte zu reizen” (Grillparzer, 1982, 8). Dabei hat er jedoch im Unterschied zu Grillparzers Dichterfigur nicht die Möglichkeit, die in dunkle Tücher gehüllte Frau ihre Geschichte erzählen zu lassen, weil diese bei ihm den Eindruck eines geistesverwirrten Menschen erweckt- und das ist sie ja auch. Stattdessen imaginiert er selbst eine Geschichte über diese aubergewöhnliche und mysteriöse Französin und damit entsteht eine „Romanform, die ihren Fiktionscharakter offenlegt” (Hinck, 1985) und zwar in historischem Kolorit. Diese Geschichte schickt der Protagonist in Briefen nach Deutschland an eine namen- und gestaltlose Frau, „der die Aktionen der Friedensbewegung sinnvoller erscheinen als die Fiktionen der Dichter” (Bauer, 1985, 55), womit Rahmenhandlung und Binnenhandlung des Romans ineinander gehen:

„Sofort habe ich sie zu einer verantwortlichen Gestalt in meinem Bild von der Geschichte Franzosen und Deutschen gemacht. Irgend etwas in mir ließ sie jung sein, ließ sie einem jungen Soldaten begegnen, einem Mann namens Ulrich [...]. Einmal in meiner Vorstellung aufgetaucht, existierte Ulrich in mir, ein deutscher Soldat [...] und er begegnet hier 1944 der damals jungen Frau.” (S.15)

Der Protagonist nennt die weibliche Hauptfigur seiner wirklich-imaginären Geschichte Violette. Er lässt sie den deutschen Soldaten Heinz Ulrich, der sich auf der Flucht vor den alliierten Truppen befindet, „aus konkret menschlicher Verantwortung heraus” (Friedrich, 1999, 4) verstecken und zwar „noch in den Monaten, in denen den Kollaborateurinnen die Haare geschoren und sie wie Hexen angeklagt werden” (Drewitz, 1984). Die beiden leben einige Zeit zusammen. Nachdem man in Violettes Dorf über Ulrichs Existenz erfahren hat, flieht derselbe heimlich nach Deutschland. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kehrt er wieder nach Frankreich zurück, um Violette zu heiraten.

Als man in Violettes Dorf ein neues „Denkmal des unbekanntenen Soldaten” errichten will, wird - als „Zeichen der Völkeraussöhnung” (Fuld, 1984) - ausgerechnet Ulrich, da er auch von Beruf Steinmetz ist, beauftragt. Dieser bereitet sich auf seine Arbeit zunächst gedanklich vor. Er legt primär Wert darauf, dass sein Denkmal keinen Helden darstellt und der Gesichtsausdruck des Soldaten „den Endzweck jedes Krieges [...], [nämlich, K. Ö.] den Tod [spiegelt]” (S.158). Damit ermöglicht Heidenreich in Bezug auf die Todesdarstellung eine Symbiose zwischen Literatur und Bildhauerei. Während der Arbeit jedoch entsteht unter Ulrichs Meißel gegen seine dezidierte Intention ein anderes Gesicht, „ein überaus

erstauntes, junges, für das der Tod so überraschend kam, dass für den Schrecken keine Zeit blieb“ (S.158). Es war nämlich das Gesicht von Violettes Bruder in der Resistance, „an dessen Tod er im Krieg, wenngleich selbst in Lebensgefahr, mitschuldig wurde“ (Hinck, 1985). Er hatte nämlich „den jungen Franzosen brennen sehen, ihn aber nicht ins Freie gezerrt“ (Drewitz, 1984). Diese grobe „ohne sein Zutun“ (Drewitz, 1984) spontan zu Stande gekommene Ähnlichkeit hat als Omen des drohenden Todes und wie der Tod selbst „Überraschungswert“ (Daemmrich, 1987, 314) und evoziert bei Ulrich zunächst immense Panik und vehemente Abwehr:

„Aber seine Hände schienen eigenen Gesetzen zu gehorchen. Mit jedem Schlag des Hammers auf den Meißel nahm die Ähnlichkeit mit dem jungen Maquisard zu. Je heftiger Heinz Ulrich dessen Züge zu vermeiden suchte, um so klarer traten sie hervor. Schließlich fügte er sich.“ (S.158)

Diese Szene aus „Die Steinesammlerin“ ist in Bezug auf das Todesmotiv von eminenter Bedeutung. Denn sie ist ein Zeichen des Pfeils, der bei Heinz Ulrich anzukommen droht, und sie bildet daher einen relevanten Berührungspunkt zu Jean Pauls Todeskonzeption. Dabei modifiziert Heidenreich jedoch Jean Pauls Todesbild entscheidend, indem er zwei Aspekte hinzufügt:

Erstens: Während Jean Pauls allegorisches Todesbild zu dem Schluss führt, dass der Mensch aufgrund der Schicksalhaftigkeit⁴ nicht (genau) wissen kann, wann er sterben wird, zeigt die oben zitierte Szene aus „Die Steinesammlerin“ als Pendant auf, was diesem Todesbild fehlt: Man kann zwar nicht (genau) wissen, wann man sterben wird, aber man kann seinen Tod „ahnen“. Darauf erheben sich sogleich die Fragen „Wann?“ und „Wie?“. Nach Wellershoffs Protagonisten in „Blick auf einen fernen Berg“ (1993), wo der Tod ebenfalls auf Jean Paul referierend ins Bild des Pfeils gefasst wird, können es z.B. „Augenblicke überwältigender Panik sein“, in denen man „das Schwirren des heranfliegenden Pfeils [hört]“ (Wellershoff, 1993, 41). Auch Ulrich muss das Schwirren seines heranfliegenden Pfeils gehört haben, was seine psychische Turbulenz begründet. Er muss geahnt haben, dass die Ähnlichkeit zwischen den Gesichtern mit seinem Tod zu tun hat. Durch die Todesahnung macht er, der den Tod fürchtet, Erfahrungen, welche schnell „zur Auseinandersetzung mit der Sinnfrage des Daseins anreg[en]“ (Daemmrich, 1987, 314).⁵ Unverständlich ist hier nun, dass Heidenreich im Augenblick der Todesahnung den auktorialen Erzähler seines Romans die Frage stellen lässt: „Kann er [Ulrich, K.Ö.] da schon geahnt haben, daß der für ihn bestimmte Pfeil längst den Höhepunkt seiner Flugbahn überschritten hatte und sich mit jeder Sekunde schneller auf ihn herabsenkte?“ (S.160) Die Ähnlichkeit zwischen den Gesichtern von Violettes Bruder und dem unbekanntem Soldaten im Denkmal, welche auch die auf die Rückkehr ihres Bruders aus dem Krieg wartende Violette erkennt, kann als Menetekel des Todes gelten. Heidenreich lässt dies an einer anderen Stelle des Romans auch tatsächlich zu Ulrichs Tod führen: Während einer Auseinandersetzung, welche in der erklärten Ähnlichkeit ihren Grund hat, stößt ihn Violette von sich, er fällt unglücklich, verletzt sich am Kopf und stirbt bald danach.

Zweitens: Der Tod ist unausweichlich. Damit ist nicht nur die Unausweichlichkeit des letztendlichen Todes gemeint. Auch in den Momenten, in denen man seinen Tod ahnt, kann man gegen diese Unausweichlichkeit kaum etwas unternehmen, d.h. seinen Eintritt nicht verspäten oder verhindern. Das

⁴ Dementsprechend kann man den Tod auch als „letztes natürliches Schicksal des Menschen“ (Häcker, 1998) definieren.

⁵ Das gehört zu den Funktionen des Todes. Denn er „[hält] als Faktum die letzten philosophisch/religiösen Fragestellungen nach Transzendenz, Sinnerfüllung und Eschatologie wach“ (Häcker, 1998). Außerdem akzeleriert er die Funktion des Geistes, was auch in den folgenden Worten der Protagonistin aus Schmitters Roman „Frau Sartoris“ seinen prägnanten und eigentlich allgemein bekannten Ausdruck findet: „[...] man sagt, daß man im Moment des Todes das ganze Leben noch einmal vor sich sieht, wie einen rasend schnell laufenden Film [...]“ (Schmitter, 2000, 159)



erklärt, warum Ulrich die Ähnlichkeit zwischen Violettes Bruder und dem unbekanntem Soldaten, die später seinen Tod veranlassen wird, nicht verhindern konnte, was für ihn als Steinmetz hätte ein Leichtes sein müssen. Er konnte es nicht, denn „sein Schuldbewußtsein habe die Nerven und Muskeln seiner Hände gesteuert“ (S.160). Und „was ihn bedrückte, sei als Bekenntnis nach außen getreten, habe sich den Weg gebahnt, wie ein jahrelang in unserem Körper verkapselter Splitter plötzlich, ohne erkennbaren Anlaß, zu wandern beginnen und durch unsere Haut dringen kann“ (S.160).

Daraus resultiert schließlich seine den Tod akzeptierende Haltung, welche jedoch mit der Einstellung der Menschen aus der Ära des Mittelalters, der Reformation, des Barock und der Romantik nicht zu verwechseln ist. Denn in den genannten Epochen verlor das Diesseits an Bedeutung und die Menschen schenkten ihre ganze Aufmerksamkeit dem Jenseits, was bei Ulrich nicht der Fall ist.⁶

III

Während der Ich-Erzähler eine Geschichte über Violette erfindet, stellt er gleichzeitig „mit einer detektivischen Enthüllungstechnik“ (Fuld, 1984) Nachforschungen über dieselbe an, wobei manche Dorfbewohner als Auskunftsquellen herangezogen werden. Was sich aus seinen Recherchen ergibt, stimmt erstaunlicherweise zum größten Teil mit dem Erfundenen überein. Anders formuliert: „Die Vision des Erzählers von der Vergangenheit der *Steinesammlerin* und das Leben dieser Frau, wie es ihm von den Dorfbewohnern mitgeteilt wird, durchdringen einander, werden eins.“ (Bauer, 1985) Damit möchte der Erzähler offensichtlich seine bereits in der Exposition des Romans ausgesprochene Ansicht verifizieren: „Vielleicht [...] erzeugen wir die Wirklichkeit, indem wir sie denken.“ (S.16) Worauf er die mysteriöse Konvergenz zwischen Fiktivem und (Fiktiv-) Authentischem basieren lässt, ist seiner rhetorischen Frage zu entnehmen:

„Ist es nicht so, daß jeder von uns die ganze Vergangenheit wissen und die Zukunft sehen könnte, wenn er nur auf sich hörte?“ (S.103)

Diese Einstellung, die bei einem literaturgeschichtlich gebildeten Leser Hamanns Ansicht assoziieren würde - „Bei der Begegnung mit der Wirklichkeit [sind] die Sinne am verlässlichsten, und der Schlüssel zur Wahrheit [liegt] in den Gefühlen“ (Žmeač, 1984, 100), konterkarierend, behauptet der Erzähler jedoch an einer früheren Stelle des Romans, dass „die Wirklichkeit gar keine andere Wahl mehr hat, als unseren Visionen zu folgen“ (S.15). Die daraus sich ergebende Konklusion, dass sich alles in der Welt nach der Willkür des Menschen vollzieht, sein Tod dagegen gänzlich vom Schicksal bestimmt wird, bildet einen groben Antagonismus und scheint ein schwacher Punkt Heidenreichs Roman zu sein. Berücksichtigt man jedoch die psychische Verfassung des anfangs „an Melancholie und einer Identitätskrise leidende[n] [...] Erzähler[s]“ (Friedrich, 1994, 4), so erweist sich dieser Antagonismus als logische Konsequenz der schwankenden Entwicklung desselben. Es ergibt sich somit auch keineswegs eine Widerlegung der Aussage, dass Heidenreich in „Die Steinesammlerin“ an Jean Pauls schicksalhaftem Todesbild orientiert ist.

⁶ Nach Thanatopsychologie (auch: „Todespsychologie“) „[schließt] Akzeptieren vor Tod und Sterben [...] Angst vor Tod und Sterben nicht aus“ (Wittkowski, 1992, 791). So ist es anzunehmen, dass Ulrichs Angst vor dem Tod größer als die der Menschen aus den genannten Ären ist.

IV

Der Tod in „Die Steinesammlerin“ rangiert als Topos nicht an erster Stelle. Als Haupttopos erscheint eher die Schuldfrage, eigentlich „die Betroffenheit von der Schuld, die nicht abgetragen worden ist“ (Drewitz, 1984). Sie ist das dominante Motiv in Heidenreichs Roman, wobei jedoch zwischen beiden Topoi eine symbiotische Beziehung besteht, so dass das eine ohne das andere keinen Sinn hätte.

Heinz Ulrich, dessen Todesart Jean Pauls Todesbild vollkommen entspricht, findet am Ende „in seiner Rollenidentität als Soldat“ (Friedrich, 1994, 4) den Tod, weil er am Tod von Violettes Bruder mitschuldig war. Eine der in der Literatur dem Todesmotiv verliehenen Funktionen, nämlich die, dass „Todesszenen [...] konsequente Lösungen vorausgegangener Ereignisse darstellen [können]“ (Daemmrich, 1987, 314), erfährt somit ihre perfekte Erfüllung.

In „Die Steinesammlerin“ wird die Schuld am Tod eines anderen Menschen unbedingt bestraft, aber nicht immer durch den eigenen Tod. Violette z.B. findet am Ende keinen Tod, aber sie büßt ihre geistige Gesundheit ein. Bei ihr handelt es sich um eine doppelte Schuld: Sie fühlt sich erstens schuldig, mit dem Mörder ihres Bruders -wenn auch unwissentlich- eine Liebesaffäre gehabt und ihn geheiratet zu haben. Sie fühlt sich zweitens auch schuldig, Ulrichs Tod verursacht zu haben, „[s]einen unglücklichen Tod begreift sie [nämlich, K.Ö.] als ihre moralische Schuld“ (Friedrich, 1994, 4). Obwohl sie Ulrich nicht selbst getötet hat, behauptet sie bei der Polizei, ihn gesteinigt und getötet zu haben. Damit ist das Rätselhafte an ihr, an ihren zeremoniellen Spaziergängen am Strand gelöst - sie sucht dort zwanghaft die Steine, „mit denen sie den Tod verschuldet haben will“ (Hüfner, 1985).

Völlig entgegen der Tendenz, dass „aufgrund der zunehmenden Abstraktion des menschlichen Lebens in der Moderne und der Wirkung von Sachzwängen [...] moralische Schuld verloren [geht]“ (Friedrich, 1999, 4), avanciert Violette mit ihren bizarren aber konsequenten Art der Schuldabtragung zum „Symbol gegen die Verdrängungssucht unserer Zeit“ (Fuld, 1984). Und ihre Wandlung zu einem durch das Phänomen des Todes empfindlich und moralisch gewordenen Menschen scheint auf den Ich-Erzähler des Romans sehr stark gewirkt zu haben. Damit findet die in Heidenreichs Werk implizite „feste [...] Absicht, Schweigen zu überwinden, an Verdrängtes und Vergessenes zu erinnern und zu mahnen“ (Kraft, 1993, 477) ihre Realisierung. Denn der Erzähler beginnt sich - sensibilisiert - als Deutscher schuldig zu fühlen für das in der Vergangenheit Begangene und in der Gegenwart noch zu Begehende - denn damals „[wurde] ein neuer Krieg denkbar“ (Hinck, 1985):

„Ich kann nicht länger so tun, als wüßte ich nicht, daß wir in der unmittelbaren Fortsetzung der Geschichte leben: in Hitlers Jahrhundert. Nicht im amerikanischen, nicht im russischen, nein. In der gewaltigen Sucht, ihn übertreffen zu wollen durch die Erfindung eines Systems, das uns teuflische Handlungen mit der anonymen Schuldlosigkeit von Engeln begehen läßt.“ (S.59 f.)

Um sich „ein Fieber, eine Seuche, eine Epidemie von Schuldbewußtsein [zu] [wünschen]“ (S.60), ist er am richtigen Ort, im richtigen Lande, wenn man an den Zweiten Weltkrieg denkt. Daher wirkt seine an einer früheren Stelle des Romans gegebene Antwort auf die wiederum von ihm gestellte Frage „Warum Frankreich?“ auf den Leser wohl suspekt:

„Ach, vielleicht doch nur die alte deutsche Vermutung, dort läge wie kurz vor der Revolution noch immer das Herz, schlüge noch immer für uns, noch immer lebte Voltaire [...] und wir hätten Rousseau die Grausamkeit gegen seine eigenen Kinder vergeben.“ (S.26)

Aus seinem Schuldbewusstsein resultiert gegen Ende des Romans das Hantieren und Agieren am Strand in der Art von Violette. An die Frau in Deutschland schreibt er:

„Wenn du mich gehen sehen könntest in der Bucht, wenn du sähest, wie ich Steine aufhebe, befrage, verwerfe, dann würdest du mich nicht für arm und bedauernswert halten, sondern für reich, für beschenkt [...]. Ich nenne mich glücklich, weil ich etwas, was vergeblich zu sein scheint, so lange zu tun werde, bis seine Bedeutung sich herausstellt.“ (S.175)

Auch wenn sein Verhalten einen bizarren Eindruck erwecken mag, scheint die innere Entwicklung, die der Erzähler dank Violette, eigentlich dank des Phänomens „Tod“ durchmacht, ihn zu geistiger und moralischer Reife zu führen. Auf diese Weise wird zum Ausdruck gebracht, dass „[nur] Schuldfähigkeit Moralität und Individualität [begründet]“ (Friedrich, 1994, 4). Statt die Gesellschaft zu verändern, hat er sich vorgenommen, (zunächst) sich zu verändern. Der Erzähler scheint dabei die richtige Antwort auf die notorische Frage „[W]ie man der Fehlentwicklung der Welt am wirksamsten begegnen könne“ (Fuld, 1984) gefunden zu haben und zwar will er nach Voltaires Motto: „Den eigenen Garten pflanzen“ (Fuld, 1984).

Deutlich erkennbar ist hier die Übereinstimmung, die zwischen dem Agieren des Ich-Erzählers am Strand in der Art von Violette und Heidenreichs Literaturdefinition in seinem Essay „Den Stein aufwärts wälzen“ (1984) in Bezug auf die „Vergeblichkeit“ besteht:

„Literatur ist gerade dann, wenn sie als vergeblich erkannt ist, der politischen Realität überlegen: historisch, denn sie überdauert geschichtliche Macht; methodisch, denn sie ist nicht auf das Aussichtsreiche fixiert; moralisch, weil der erklärte Gewaltverzicht ist. Gerade weil sie das Vergebliche immer neu riskiert, symbolisiert sie Hoffnung in einer Realität, die unsere humanitären Hoffnungen entstellt.“ (Heidenreich, 1984)

Sowohl die „vergeblichen“ Spaziergänge am Strand als auch das „vergebliche“ literarische Bemühen des Ich-Erzählers - er bringt ja durch Violettes fiktiv-authentische Geschichte auch ein Stück Literatur zu Stande - und darüber hinaus eo ipso Heidenreichs „Die Steinesammlerin“ sollen dazu dienen, bei den „Zeugen“ des Geschehens durch das Todesereignis beziehungsweise mittels des Denkens an den Tod Schuldbewusstsein zu wecken. Da „der Augenblick des Todes [...] immer ein ungelöstes Rätsel [enthält] und [...] sich [...] dem persönlichen Erfahrungshorizont [...] entzieht“ (Daemmrich, 1987, 314), steht der Mensch diesen Ereignissen hilflos gegenüber, aber mit dem Gefühl, eigentlich etwas zu tun zu müssen, um den Tod zu verhindern. Dieses Gefühl kann schließlich umgesetzt werden in individuelle Verhaltensänderungen und könnte langfristig zu gesellschaftlichen Veränderungen führen, so dass in der Zukunft eventuelle Kriege und somit Massenmord verhindert würden. Dass der Autor seinen Protagonisten als auktorialen Erzähler am Ende des Romans verschwinden lässt - dabei sieht sich der Leser „auf sich selbst, auf seine eigene Nachdenklichkeit verwiesen“ (Fuld, 1984) - , kann als Versuch zu einer diesbezüglichen Beeinflussung des Lesers gewertet werden.

Die innere Wandlung des Erzählers lässt auch die Demonstrationen der 68'er Generation, die er mitmachte, in neuem Licht erscheinen. Wieder an die Frau nach Deutschland schreibt er:

„Warte nicht darauf, daß ich zurückkehren werde, um mich auf Straßen zu hecken, den Mördern meine Hilflosigkeit vorzuweisen und mich ihrem nachsichtigen Lächeln auszusetzen. Sie wissen nicht, dass ihre Schuld jedes geschichtliche Maß übersteigt.“ (S175)

Er weigert sich damit, „an spektakulären, aber kurzlebigen Aktionen gegen die Aufstellung von Atomraketen teilzunehmen“ (Fuld, 1984). Im Endeffekt erweisen sich der schriftstellernde Erzähler und die namen- und gestaltlose Frau in Deutschland, „der die Aktionen der Friedensbewegung sinnvoller erscheinen als die Fiktionen der Dichter“ (Bauer, 1985:55) als diametrale Figuren. Die zwischen beiden zu Tage tretende Divergenz zeigt unter literarischem Aspekt auch die Differenz zwischen Dichtungen der sechziger und siebziger Jahre in Deutschland auf.

V

Das von Jean Paul in das Bild des Pfeils gefasste allegorische Todestopos findet in dem Roman „Die Steinesammlerin“ von Gert Heidenreich eine überzeugende literarische Widerspielung.⁷ Der Autor lässt den Ich-Erzähler seines Werkes, welcher sich selbst als imaginäre Gestalt der Binnenhandlung sowohl mit Ulrich als auch mit Violette, d.h. mit seinen fiktiven Figuren identifiziert, über Jean Paul hinausgehen. Die Unausweichlichkeit, die der Tod impliziert, wird stark betont und auch in die Phase übertragen, von welcher behauptet wird, dass in ihr der Tod vorzuzahlen wird. Sie wird als ein „Zustand“ beschrieben,

„in den jeder von uns geraten kann, wenn er bemerkt, daß er gegen seinen Willen einer Entscheidung, einer Tat zustrebt, die er zunächst mit Vernunft, dann mit List und schließlich gewaltsam zu vermeiden sucht und dabei doch um so entschlossener anstrebt, je heftiger er sich dagegen wehrt“ (S.158).

Diese extrem schicksalhafte Ansicht, die nicht nur den Tod, sondern alle Taten des Menschen tangiert, erreicht ihren höchsten Ausdruck im Roman dort, wo es über Violette heißt: „Jeder Begegnung lag, so glaubte sie, ein göttlicher Plan zugrunde“ (S.18), was letztendlich auf die definierte Unfreiheit oder auf die totale Abhängigkeit des Menschen vom Schicksal bzw. vom Schöpfer hinweisen würde.⁸

In „Die Steinesammlerin“ tritt der Tod, eigentlich der Gedanke an den Tod - abgesehen von deren religiöser Färbung die Literatur des 18. Jahrhunderts assoziierend - als Korrektiv des menschlichen Handelns auf. Dadurch wirkt er als Stifter von Schuldbewusstsein, welches auf dem Weg zur Moralität und Individualität von eminenter Bedeutung ist. Das Todesmotiv übernimmt damit die Funktion, das wahre Wesen des Menschen, seine wahre Konstellation in der Welt eindrucksvoll vor Augen zu führen. Darin zeigt sich eine Haltung, die von den linksorientierten Positionen der 68'er Generation, zu welcher sowohl Gert Heidenreich als auch sein Protagonist gehören, erstaunlich konsequent abweicht und den Roman „Die Steinesammlerin“ zu einem signifikanten Beispiel der literarischen Tendenzwende in Deutschland macht.

⁷ Damit liefert Heidenreich auch ein gutes Beispiel für Intertextualität und zwar für deren Typ „Partizipation“ - die anderen Typen sind „Transformation“ und „Tropik“, welche von Lachmann und Schahadat als eine „Strategie“ des „Bewahrens“ und „Weiterschreibens“ betrachtet wird, „die der manifeste Text mit dem Vorläufertext einsetzt“ (Lachmann/Schahadat, 1995, 678).

⁸ Oder wie weit der Mensch frei sein kann, kann man auch den folgenden Worten von Jungmann, einer Nebenfigur aus Wolfgang Schömels Roman „Ohne Maria“, entnehmen: „[...] all unsere Schicksalsbahnen erkennen wir sehr früh, fast auf den ersten Blick, wir wissen alles [...] Später, wenn wir am Ende dieser Schicksalsbahn angekommen sind, erinnern wir uns an unsere frühen Gedanken, und wir fragen, warum wir weitergegangen sind auf dem Weg, obwohl wir doch alles schon so früh gesehen haben.“ (Schömel, 2004, 171)

LITERATUR

- Bauer, M. (1985).** Worte und Wirklichkeit. In: *Westermanns Monatshefte*, H. 2, 55.
- Brockhaus (1993).** Brockhaus Enzyklopädie. Bd. 22, Mannheim: Brockhaus.
- Daemmrich, H. S. u. I. (1987).** Themen und Motive in der Literatur. Tübingen: Francke.
- Drewitz, I. (1984).** Begegnung in der Normandie. Heidenreichs „Steinesammlerin. In: *Nürnberger Nachrichten*, 28.11.
- Friedrich, H.E. (1999).** Gert Heidenreich. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold, München: Verlag edition text+kritik.
- Fuld, W. (1984).** Gert Heidenreich: Die Steinesammlerin. Die Abschaffung der Schuld. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 25.11.
- Grabert, W. und andere (1984).** Geschichte der deutschen Literatur. München: Bayerischer Schulbuch Verlag.
- Grillparzer, F. (1992).** Der arme Spielmann. Erzählung. Stuttgart: Reclam.
- Häcker, H. u. Stapf, K. H. (Hg.) (1998).** Dorsch. Psychologisches Wörterbuch. 13.Auflage, Bern-Göttingen-Toronto: Hans Huber.
- Heidenreich, G. (1984).** Den Stein aufwärts wälzen. Über die sinnvolle Vergeblichkeit des Schreibens. In: *Süddeutsche Zeitung*, 6/7.10.
- Heidenreich, G. (1987).** Die Steinesammlerin. Roman. München: Piper.
- Hinck, W. (1985).** Hoffnung auf einen Fortgang der Geschichte. Gert Heidenreichs bemerkenswerter Roman „Die Steinesammlerin“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.2.
- Hoffmann, S. (2004).** den Himmel zu füssen. Roman. München: C.H. Beck.
- Hüfner, A. (1985).** Untilgbare Schuld. Gert Heidenreichs zweiter Roman „Die Steinesammlerin“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23/24.3.
- Kraft, T. (1993).** Gert Heidenreich. In: *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliterat.* Hrsg. v. Dietz-Rüdiger Moser. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, S. 477-479.
- Lachmann, R. u. Schahadat, S. (1995).** Intertextualität. In: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hrsg. v. Helmut Brackert u. Jörn Stückrath: Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, S. 677-686.
- Lodron, H. (1985).** Schuld und Sühne. Stochern im Vergangenen. In: *Die Presse*, 29.6.
- Schmitter, E. (2000).** Frau Sartoris. Roman. Berlin: Berlin Verlag.
- Schömel, W. (2004).** Ohne Maria. Roman. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Wellershoff, D. (1993).** Blick auf einen fernen Berg. Frankfurt am Main: Fischer.
- Wittkowski, J. (1992).** Thanatopsychologie. In: *Handwörterbuch Psychologie*. Hrsg. v. Roland Asanger u. Gerd Wenninger, Weinheim: Psychologie Verlags Union, S. 789-793.

Žmeač, V. und andere. (1984). Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Königstein/Ts.: Athenäum.

