

Postmodern Love?
Auseinandersetzungen mit der Liebe in der
britischen Literatur der 1990er Jahre

von

Tina Schäfer

Philosophische Dissertation
angenommen von der Neuphilologischen Fakultät
der Universität Tübingen

am 26. November 2007

Tübingen

2007

Gedruckt mit Genehmigung der Neuphilologischen Fakultät der Universität Tübingen

Hauptberichterstatterin: Prof. Ingrid Hotz-Davies, PhD

Mitberichterstatter Prof. Dr. Christoph Reinfandt

Dekan Prof. Dr. Joachim Knappe

Danksagung

Mein Dank geht an

- Ingrid Hotz-Davies für ihre Betreuung und die stets konstruktive Kritik
- meine Eltern Christel und Heribert Schäfer für ihre Unterstützung in vielerlei Hinsicht
- meine Korrekturleserinnen und -leser – Janna Eberhardt, Matthias Irion, Anja Kipinski, Verena Röthemeyer, Heribert Schäfer und Sarah Strerath – für ihre Anmerkungen und Verbesserungsvorschläge
- Susanne Winkler und Beate Starke für verschiedene Annehmlichkeiten des Hiwi-Lebens
- Doris Henning-Schlosser für Leben statt Literatur
- mich selbst fürs Durchhalten

Verzeichnis der Abkürzungen

<i>Ars</i>	<i>Ars Amatoria</i> , Ovid
<i>Cant</i>	<i>Sermones super Cantica Cantorum</i> (<i>Predigten über das Hohelied</i>), Bernhard von Clairvaux
<i>D</i>	Sappho, Fragmente, Zählung nach Diehl
<i>E</i>	<i>Die Erotik</i> , George Bataille
<i>EL</i>	<i>Essays in Love</i> , Alain de Botton
<i>FSL</i>	<i>Fragmente einer Sprache der Liebe</i> , Roland Barthes
<i>GS</i>	<i>The Good Soldier</i> , Ford Madox Ford
<i>Let</i>	Letters, Hadewijch
<i>LP</i>	Sappho, Fragmente, Zählung nach Lobel-Page
<i>ODD</i>	<i>Of Domesticall Duties</i> , William Gouge
<i>P</i>	<i>Possession: A Romance</i> , A. S. Byatt
<i>Phai</i>	<i>Phaidros</i> , Platon
<i>PC</i>	Poems in Couplets, Hadewijch
<i>PL</i>	<i>Phaedra's Love</i> , Sarah Kane
<i>PS</i>	Poems in Stanzas, Hadewijch
<i>Sym</i>	<i>Symposion</i> , Platon
<i>TIO</i>	<i>Talking It Over</i> , Julian Barnes
<i>VdL</i>	<i>Von der Liebe</i> , Andreas Capellanus
<i>Vis</i>	Visionen, Hadewijch
<i>WB</i>	<i>Written on the Body</i> , Jeanette Winterson

Inhalt

1.	Einleitung	1
1.1.	Die postmoderne Befindlichkeit.....	1
1.2.	Eine Geschichte der Liebe: Historischer Überblick.....	6
1.3.	Fragestellungen und Methode	46
2.	Sarah Kane: <i>Phaedra's Love</i>	49
3.	Jeanette Winterson: <i>Written on the Body</i>	79
4.	Julian Barnes: <i>Talking It Over</i>	113
5.	Alain de Botton: <i>Essays in Love</i>	147
6.	A. S. Byatt: <i>Possession: A Romance</i>	174
7.	Schluß.....	202
	Bibliographie.....	225

1. Einleitung

Das Thema Liebe ist aus der Literatur nicht wegzudenken. Insbesondere in der Trivialliteratur von Mills and Boon bis Rosamunde Pilcher gilt das 'Happy End mit Hindernissen' als typische Plotentwicklung, die sich in unendlichen Variationen wiederholen läßt. Die Auseinandersetzung mit der Liebe in der Hochliteratur der 1990er Jahre ist dabei nicht unbedingt selbstverständlich. Für Texte, die sich mit einer zunehmend komplexen, pluralistischen Gesellschaft auseinandersetzen, für die nicht selten ein Werteverfall propagiert wird, scheint das Thema Liebe zunächst eher fehl am Platz. Tatsächlich läßt sich aber gerade in der britischen Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts ein verstärktes Interesse an der Liebe ausmachen: „The fact is that any overview of British and Irish fiction published in the last two decades [of the twentieth century] cannot overlook the return of love [...] as the overruling concern of novelists. What seemed to have been relegated to the underworld of mass culture and mass fiction returns and ascends unashamedly to the heights of serious literature.“¹ Hier muß angenommen werden, daß es gerade die besonderen Umstände der postmodernen Befindlichkeit sind, die in der Literatur vor der Jahrtausendwende eine Rückkehr zur traditionellen Liebesthematik bewirken, an der sich die Autoren² regelrecht abarbeiten. Liebe läßt sich als Krisenphänomen für den einzelnen Menschen auffassen, das insbesondere in der Konfrontation mit einem prekären Zustand wie der Postmoderne eine Reibungsfläche für deren Grundannahmen bietet.³

1.1. Die postmoderne Befindlichkeit

Die postmoderne Befindlichkeit, in der die hier untersuchte britische Literatur der 1990er Jahre zu verorten ist, ist durch ein bestimmtes Kultur- und Subjektverständnis gekennzeichnet.⁴ Zunächst ist die postmoderne Gesellschaft durch „Skepsis gegenüber den

¹ Ulrich Seeber, „The Return of Romantic Love in Contemporary Fiction,“ *Lineages of the Novel: Essays in Honour of Raimund Borgmeier*, ed. Bernhard Reitz and Eckart Voigts-Virchow (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2000) 153.

² In Kontexten, in denen diese Vereinfachung für die gender-sensible Thematik dieser Arbeit nicht problematisch ist, werden hier aus Gründen der besseren Lesbarkeit nur die männlichen Formen zur geschlechtsneutralen Bezeichnung verwendet.

³ Interessant ist in diesem Kontext Francesco Alberoni, *Verliebt sein und Lieben: Revolution zu zweit* (Stuttgart: DVA, 1983). Alberoni bringt Liebe zwar nicht mit der Postmoderne in Verbindung, stellt aber dar, welche Analogien zwischen dem Verlieben und revolutionären Kollektivbewegungen bestehen. Er zieht damit ebenfalls Parallelen zwischen psychischen und gesellschaftlichen Phänomenen, denen er Umbruchcharakter zuschreibt.

⁴ Eine einheitliche, unumstrittene Definition der Postmoderne gibt es nicht. Bereits im Hinblick auf die Frage, ob die Postmoderne als eine Weiterführung bzw. Variation der Moderne oder als Gegenbewegung zur Moderne zu verstehen ist, gehen die Meinungen auseinander. Eine erste kurze Einführung in die Problematik geben Diane

Metaerzählungen“⁵ bestimmt. In seiner Abhandlung *Das postmoderne Wissen* postuliert Jean-François Lyotard, daß das wissenschaftliche Wissen in der Moderne über Formen der Narration Kohärenz erlangt und so legitimiert wird. „Lyotard calls the sets of rules that determine the legitimacy of particular forms of narrative ‘metanarratives’, and argues that these metanarratives provide criteria that allow one to judge which ideas and statements are legitimate, true and ethical for each different form of narrative.“⁶ Er unterscheidet dabei zwei ‘große Erzählungen’ als „Varianten der Legitimierungserzählung“⁷, das emanzipatorische und das spekulative Modell. Ersteres bezeichnet eine Ideologie der Aufklärung mit ihrem Glauben an Fortschritt sowie Freiheit und Selbstbestimmung des Menschen, das zweite die reflexive Selbsterkenntnis und Weiterentwicklung des sich selbst erkennenden Geistes nach Art des deutschen Idealismus, der eine Idee von Vernunft als übergeordnetes Prinzip propagiert. Diese großen Erzählungen sind es, die als Ideologien und darüber vermittelte Ideale die Moderne wesentlich prägen. „Bringing together all of the different narrative and metanarrative forms of a particular culture, grand narratives produce systematic accounts of how the world works, how it develops over history, and the place of human beings within it. Put simply, grand narratives construct accounts of human society and progress.“⁸ Während diese Welterklärungsmodelle in Form von weltanschaulichen, politischen oder metaphysischen Systemen in der Moderne für Stabilität sorgen sollten, können sie in einer postmodernen Gesellschaft, in der eine Überfülle von Informationen ständig zirkuliert, keine unbedingte Geltung mehr für sich beanspruchen. „Man kann vernünftigerweise annehmen, daß die Vervielfachung der Informationsmaschinen die Zirkulation der Erkenntnisse ebenso betrifft und betreffen wird, wie die Entwicklung der Verkehrsmittel zuerst den Menschen (Transport) und in der Folge die Klänge und Bilder (Medien) betroffen hat.“⁹ Wissen wird zunehmend fragmentiert und zugleich vielfältigt; die damit unüberschaubare Informationsfülle bringt es mit sich, daß es keine eindeutige Vorgabe zur Orientierung mehr geben kann: „Der Rekurs auf die großen Erzählungen ist ausgeschlossen.“¹⁰

Elam, *Romancing the Postmodern* (London: Routledge, 1992) 8-12 sowie Simon Malpas, „Introduction: The Plurality of the Postmodern,“ *The Postmodern* (London: Routledge, 2005) 1-10. Für diese Arbeit werden nur diejenigen Aspekte von postmodernistischen Theoriebildungen herausgegriffen, die für die Entwicklung des Arguments notwendig und hilfreich sind. Eine umfassende Darstellung dessen, was als ‘postmodern’ gilt bzw. gelten könnte, soll und will hier nicht geleistet werden.

⁵ Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht* (1979; Graz: Böhlau, 1986) 14.

⁶ Simon Malpas, *The Postmodern*, a.a.O. 37. Vgl. Lyotard 87-95, „Die narrative Funktion und die Legitimierung des Wissens“.

⁷ Lyotard 96, vgl. 96-111, „Die Erzählungen von der Legitimierung des Wissens“. Siehe auch Malpas 38.

⁸ Malpas 37. Vgl. auch 38: „The point here is that the development of knowledge is seen as a tool to improve the human condition, help people to understand their place in the world and emancipate them from prejudice, oppression and ignorance.“

⁹ Lyotard 22. Vgl. auch 19-29.

¹⁰ Lyotard 175.

Mit dem Wegfall dieses orientierenden Rahmens wird auch das Konzept eines ganzheitlichen Subjekts unmöglich. Bereits mit Freuds Postulat des Unbewußten, das sich der Kontrolle entzieht, ist die Vorstellung des Subjekts als kohärentes Ganzes in Frage gestellt. Diese Auflösung wird in der postmodernistischen Theoriebildung noch weitergeführt. Das postmoderne Subjekt „erscheint nicht länger als autonome Instanz, [...] sondern als von Machtapparaten konstituiertes sub-iectum (Unterworfenes), dessen ‚Wahrheit‘ als Erkenntnis und als individuelle Identität die Wahrheit der machtausübenden Instanzen ist.“¹¹ Diese Auffassung wird vor allem in den sozialphilosophischen Arbeiten von Michel Foucault entworfen. Das Einzelsubjekt erscheint hier eingebettet in Machtkonstellationen, wobei Macht von Foucault nicht als ein an bestimmte Personen gebundenes Gut betrachtet wird, sondern als relationaler Zusammenhang, der jedem sozialen Gefüge notwendigerweise inhärent ist.

Unter Macht [...] ist zunächst zu verstehen: die Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren; das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kraftverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt; die Stützen, die diese Kraftverhältnisse aneinander finden, indem sie sich zu Systemen verketteten – oder die Verschiebungen und Widersprüche, die sie gegeneinander isolieren; und schließlich die Strategien, in denen sie zur Wirkung gelangen und deren große Linien und institutionelle Kristallisierungen sich in den Staatsapparaten, in der Gesetzgebung und in den gesellschaftlichen Hegemonien verkörpern.¹²

Macht bezeichnet somit dezentrale und nicht-subjektive, allgegenwärtige Kräfteverhältnisse, die sich über verschiedene Disziplinierungsmaßnahmen, d.h. Technologien und Strategien zur Konformisierung und Normalisierung, auf den einzelnen Körper auswirken.¹³ Die Macht äußert sich in einem Netz von Praktiken, und wird in ihren Mechanismen internalisiert.¹⁴ Das Subjekt kann somit kein Zentrum mehr sein, in dem verschiedene Diskurse sinnhaft zusammengeführt werden, sondern konstituiert sich umgekehrt gerade als Produkt der

¹¹ Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne*, 2. erw. Auflage (Tübingen: Francke, 2001) 147.

¹² Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen* (1976; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977) 113f. Vgl. 114: „Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.“ Zur genaueren Ausführung des Machtbegriffs siehe 113-118. Die Entwicklung des modernen Machtbegriffs stellt Foucault beispielhaft an der Institution Gefängnis in *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (1975; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976) dar. Einen guten Überblick zu den wesentlichen Aspekten von Foucaults Vorstellung von Macht gibt Hans-Herbert Kögler, „Foucaults Machtbegriff: Eine Definition in sieben Stichpunkten“, *Michel Foucault*, 2. Auflage (Stuttgart: Metzler, 2004) 83-91.

¹³ Foucault nennt hier neben dem Gefängnis z.B. die „Militär-, Schul- und Spitalreglements“ (*Überwachen und Strafen* 174) als Orte bzw. Techniken der Disziplinierung. Für detaillierte Ausführungen zur Disziplin vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen* 173-292.

¹⁴ Vgl. auch Michel Foucault, *Dispositive der Macht* (1976/1977; Berlin: Merve Verlag, 1978) 35: „[M]an muß [die Macht] als ein produktives Netz auffassen, das den ganzen sozialen Körper überzieht.“ Das Internalisieren von Machtmechanismen erläutert Foucault am Beispiel von Jeremy Benthams Panopticon, einem ringförmigen Gefängnisbau, der die einzelnen Gefangenen einerseits voneinander isoliert, andererseits aber für einen Aufseher der Sichtbarkeit unterwirft: „Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung“ (*Überwachen und Strafen* 260). Zum Panopticon vgl. auch *Überwachen und Strafen* 256-268.

wechselhaften Machtkonstellationen, denen es unterworfen ist. „[Die Macht] produziert Gegenstandsbereiche und Wahrheitsrituale: das Individuum und seine Erkenntnis sind Ergebnisse dieser Produktion.“¹⁵ Das postmoderne Subjekt muß daher als zerrissen bzw. fragmentiert verstanden werden. Bei seiner Unterwerfung und Fremdbestimmung kommt auch der Sprache eine besondere Rolle zu. So geht Jacques Lacan davon aus, daß das Subjekt durch sein Eingehen in die Sprache – bei Lacan als die symbolische Ordnung bezeichnet – überhaupt erst als solches konstituiert wird. Die soziale Übermacht der Sprache ist jeder Individualität vorgeordnet, „weil die Sprache samt ihrer Struktur existiert, bevor ein beliebiges Subjekt [...] in sie eintritt.“¹⁶ Das Subjekt erscheint als Effekt der Sprachstruktur und somit in gewisser Weise fremdbestimmt; ein Subjekt(selbst)verständnis ist nur innerhalb der von außen quasi aufgezwungenen Sprache möglich.¹⁷ Mit Aufgabe des einheitlichen Selbstkonzepts des Imaginären (das Freuds narzißtischem Urzustand entspricht) entsteht eine „Kluft, die sich zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten nach dem Eintritt des Individuums in die symbolische Ordnung der Sprache auftut.“¹⁸ Das daraus hervorgehende Subjekt, entfremdet von einer unwiederbringlich verlorenen Ganzheit, muß notwendigerweise dezentriert bzw. gespalten sein.

Die Unterordnung des Subjekts unter das Primat der Sprache hängt auch unmittelbar mit dem postmodernen Sprachverständnis zusammen. Eine Auffassung von Sprache als Zeichensystem mit festem Bedeutungsbezug, der der Kontrolle eines selbstbestimmten Subjekts unterliegt, ist in der Postmoderne nicht mehr gegeben. Einflußreich sind hier vor allem die Theorien von Jacques Derrida, der jedes „transzendente[...] oder privilegierte[...] Signifikat“¹⁹ als fixen Bezugspunkt von Sprache zurückweist. Derrida postuliert, „daß es kein Zentrum gibt, daß das Zentrum nicht in der Gestalt eines Anwesenden gedacht werden kann, daß es keinen natürlichen Ort besitzt, daß es kein fester Ort ist, sondern eine Funktion, eine Art von Nicht-

¹⁵ Foucault, *Überwachen und Strafen* 250. Vgl auch „*Dispositive der Macht*“ 82: „[Die Macht] wird ausgeübt über eine netzförmige Organisation. Und die Individuen zirkulieren nicht nur in ihren Maschen, sondern sind auch stets in einer Position, in der sie diese Macht zugleich erfahren und ausüben; sie sind niemals die unbewegliche und bewußte Zielscheibe dieser Macht, sie sind stets ihre Verbindungselemente.“

¹⁶ Jacques Lacan, „Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud,“ 1966, *Schriften II*, hg. Norbert Haas (Olten: Walter, 1975) 19. Lacan spricht hier auch von dem „Subjekt, das als ein Sklave der Sprache erscheinen kann.“

¹⁷ Vgl. Lacan zur Unmöglichkeit, dem Einfluß der Sprache zu entkommen: „Wenn der Mensch deshalb die symbolische Ordnung zu denken sucht, so ist er in ihr zunächst in seinem Wesen einbegriffen.“ Jacques Lacan, „Das Seminar über E. A. Poes ‚Der entwendete Brief‘,“ 1966, *Schriften I*, hg. Norbert Haas (Olten: Walter, 1973) 52. Die Annahme des Menschen, selbst bewußter Urheber der symbolischen Ordnung zu sein, bezeichnet Lacan im folgenden als „Illusion“.

¹⁸ Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne* (Tübingen: Francke, 2000) 261.

¹⁹ Jacques Derrida, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen,“ *Die Schrift und die Differenz* (1967; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972) 425.

Ort, worin sich ein unendlicher Austausch von Zeichen abspielt.“²⁰ Die Bedeutung eines Zeichens ist also nicht von außen vorgegeben, sondern entsteht – hier übernimmt Derrida die These von Saussure – erst in der Differenz der einzelnen Signifikanten relativ zueinander.²¹ Während bei Saussure dennoch ein klarer Sinnbezug gegeben ist, ist dies für Derrida unmöglich geworden, „weil der sprachliche Kontext nie aufhört und folglich auch nicht der Differenzierungsprozeß, von dem Sinnkonstitution abhängt.“²² Für diesen Sachverhalt prägt Derrida den Begriff der ‘différance’. Dieses aus ‘différence’ und ‘différer’ gebildete Kunstwort drückt einerseits den Aspekt der Differenz der Signifikanten aus, der für die Bedeutungskonstitution notwendig ist (différence), andererseits weist es auf die ständige Sinnverschiebung bei Wiederholung in verschiedenen Kontexten hin (différer).²³ Im ständigen Weiterverweisen entstehen immer andere Sinnzusammenhänge, eine Stabilität des Sinnbezugs ist unmöglich. „Es [gibt] immer nur Supplemente, substitutive Bedeutungen [...], die ihrerseits nur aus einer Kette von differentiellen Verweisen hervorgehen.“²⁴ Sprache hat somit keinen Referenten außerhalb ihrer selbst. Jenseits der Sprache bzw. des Textes gibt es keinerlei Sinn, wobei man hier von einem erweiterten Textbegriff ausgehen kann, der alle Zeichensysteme umfaßt.²⁵ Eine außertextliche Realität ist somit immer nur mittelbar über die Sprache zugänglich, da alle Bereiche menschlichen Denkens und Handelns durch die Sprache vorstrukturiert sind – eine Auffassung, die mit dem Begriff des *linguistic turn* bezeichnet wird. „Es ist [...] die Welt der Worte, die die Welt der Dinge schafft.“²⁶ Die Welt, wie sie für das postmoderne Subjekt erfahrbar ist, ist somit ein textuelles Gebilde. „Ein Text-Äußeres gibt es nicht.“²⁷

²⁰ Derrida, „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel“ 424. Vgl. auch 422-427 gegen „die Metaphysik der Präsenz,“ wie Derrida das Postulat eines festen Sinnbezugs bezeichnet, das er dekonstruiert.

²¹ Vgl. Jacques Derrida, „Die différance,“ *Randgänge der Philosophie* (1972; Wien: Passagen-Verlag, 1988) 37: „In einer Sprache, im System der Sprache, gibt es nur Differenzen.“ Vgl. auch 36-38 für eine kurze Auseinandersetzung mit Saussure.

²² Zima, *Theorie des Subjekts* 208. Vgl. auch Jacques Derrida, *Grammatologie* (1967; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974) 17: „Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme.“

²³ Ausführlich erläutert Derrida dieses Konzept in „Die différance“.

²⁴ Derrida, *Grammatologie* 274.

²⁵ Was Derrida am Beispiel der Sprache entwickelt, ist grundsätzlich auf alle Zeichensysteme übertragbar. Dazu Stefan Münker und Alexander Roesler, *Poststrukturalismus* (Stuttgart: Metzler, 2000) 40f: „Was auf der Signifikantenebene different zueinander ist, bleibt letztlich egal, und es ist genau dieser Gesichtspunkt, den die Linguistik zu einer Semiologie ausweiten kann, einer Semiologie, die alle möglichen Zeichensysteme untersucht, vom Flaggenalphabet bis hin zur Mode. Der Differenzgedanke bei Saussure [und in der Folge bei Derrida] privilegiert daher keine besondere Substanz als Signifikant.“

²⁶ Jacques Lacan, „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse,“ 1966, *Schriften I*, a.a.O. 117.

²⁷ Derrida, *Grammatologie* 274, im Original kursiv. Vgl. auch Roland Barthes, *Die Lust am Text* (1973; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974) 53f: „Und eben das ist der Inter-Text: die Unmöglichkeit, außerhalb des unendlichen Textes zu leben – ob dieser Text nun Proust oder die Tageszeitung oder der Fernsehschirm ist: das Buch macht den Sinn, der Sinn macht das Leben.“

Diese Auffassung ist auch für den Text im engeren Sinne, also für den postmodernen Literaturbegriff, von Bedeutung. Jeder Text verweist notwendigerweise auf andere Texte und ist somit nie ein autonomes Werk, sondern immer Teil eines Intertexts. Der Text kann

[e]r selbst [...] nur in seiner Differenz sein (was nicht heißt, in seiner Individualität); seine Lektüre [ist] vollständig aus Zitaten, Verweisen und Echos gesponnen: kulturelle Sprachen (welche Sprache wäre dies nicht?), vorangehende oder zeitgleiche Sprachen durchziehen ihn in einer weitläufigen Stereophonie. Das Intertextuelle, in das jeder Text eingespannt ist, da er selbst der Zwischentext eines anderen Textes ist, darf nicht mit irgendeinem Ursprung des Textes verwechselt werden.²⁸

Mit dem Aufgehen jedes Textes im Intertext ist auch eine originale Kreativität unmöglich geworden; Schreiben bedeutet notwendigerweise Auseinandersetzung mit dem Gewesenen bzw. bereits Bestehenden.

1.2. Eine Geschichte der Liebe: Historischer Überblick

Entsprechend der Auffassung von Text als Teil des Intertexts gilt auch für die hier untersuchten Texte, daß sie in der Tradition einer ‘Geschichte der Liebe’ stehen, die den Text vorgibt, mit dem sich das postmoderne Schreiben über die Liebe auseinandersetzen muß. Theorien und Modelle, in denen das Denken über die Liebe gefaßt wurde, hat es zu allen Zeiten gegeben. Dabei fällt auf, daß sich diese tendenziell zwei Strömungen zuordnen lassen. Auf der einen Seite erscheint Liebe als ein Phänomen, das gemeinschaftsbildend und -stützend wirkt; dabei unterliegt sie der rationalen Kontrolle des Individuums bzw. der Gesellschaft und stiftet Kohärenz. Dagegen steht eine Auffassung von Liebe als exzessiver und transgressiver Erscheinung, die sich jeder Kontrolle entzieht und somit eine sozial korrosive Wirkung hat. Die folgenden Darstellungen zeichnen die beiden Tendenzen nach, geben dabei einen Überblick über die ‘Geschichte der Liebe’ in ihren wesentlichen Ausprägungen in der westlichen Welt und schaffen somit die Grundlage für eine intertextuelle Verortung der hier untersuchten Werke.²⁹ Trotz der weitgehend chronologischen Anordnung

²⁸ Roland Barthes, „Vom Werk zum Text,“ 1971, *Das Rauschen der Sprache* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005) 68. Vgl. auch Roland Barthes, „Der Tod des Autors,“ 1968, *Das Rauschen der Sprache* 61f: „Wir wissen nun, daß ein Text nicht aus einer Wortzeile besteht, die einen einzigen gewissermaßen theologischen Sinn (das wäre die ‚Botschaft‘ des ‚Autor-Gottes‘) freisetzt, sondern aus einem mehrdimensionalen Raum, in dem vielfältige Schreibweisen, von denen keine ursprünglich ist, miteinander harmonieren oder ringen [...]“

²⁹ Diese Entwürfe können lediglich einen notwendigerweise simplifizierenden und schematisierenden Ausschnitt aus zweieinhalb Jahrtausenden des Denkens über die Liebe geben. Versuche einer umfassenden Darstellung der westlichen Konzepte von Liebe durch die Jahrhunderte sind – womöglich aufgrund der enormen Materialfülle – eher rar. Am ausführlichsten ist das dreibändige Werk von Irving Singer, *The Nature of Love* (New York: Random House; Chicago: University of Chicago Press, 1966-87). Einen kürzeren Überblick bietet Helmut Kuhn, „Liebe“: *Geschichte eines Begriffs* (München: Kösel, 1975). Darüber hinaus gibt es verschiedenste Arbeiten mit einer speziellen Fokussierung des Themas. So zeichnet z.B. Jacques Le Brun, *Le Pur Amour de Platon à Lacan*

ist dieser Überblick jedoch nicht im Sinne einer gradlinigen teleologischen Abfolge zu verstehen. Die Dominanz eines bestimmten Modells zu einer bestimmten Zeit bedeutet nicht, daß nicht auch gleichzeitig andere Auffassungen bestanden haben können. Es zeigt sich auch, daß ältere Entwürfe nie vollständig abgelöst werden, sondern andauernde Wirkung haben. Ebenso wenig ist in jedem Fall eine uneingeschränkte Zuordnung zur kontrollierend-rationalen oder zur unkontrolliert-exzessiven Strömung möglich, da in den einzelnen Modellen teilweise auch gegenläufige Tendenzen integriert werden.

Als Vertreter eines idealistischen Liebesmodells ist zunächst Platon mit seinen Reflexionen aus dem vierten Jahrhundert vor Christus zu nennen. Die platonischen Liebesvorstellungen werden vor allem in den Dialogen *Symposion* und *Phaidros* (beide mittlere Schaffensperiode, ca. 385-370 v. Chr.) entwickelt³⁰ und sind grundsätzlich der kontrollierenden Strömung des Liebesdenkens zuzuordnen. In beiden Werken ist die Darstellung der Liebe, die hier als 'Eros' bezeichnet wird, allerdings multiperspektivisch angelegt, so daß sich lediglich einzelne Positionen, aber kein einheitliches Konzept feststellen lassen und auch Aspekte der unkontrollierten Tendenz zum Tragen kommen. Besonders prägend für das, was auch heute noch im Begriff der 'platonischen Liebe' anklingt, ist der im *Symposion* von Sokrates wiedergegebene Entwurf der Diotima.³¹ Dort erscheint die Liebe als Erkenntnisprozeß, bei dem der Liebende „nach dem ewigen Besitz des Guten trachtet“ (*Sym* 207a). Sie wird zunächst als ein aktives Streben verstanden, also als ein kontrollierter Akt der Willenskraft, an dessen Ende die Erkenntnis des Guten stehen soll. Der Begriff des Guten ist hier eng mit dem Begriff der Schönheit verknüpft. Der Zusammenhang erschließt sich über das Prinzip der Harmonie: „[B]eauty was a function of harmony. It arose from a harmonious relationship

(Paris: Éditions du Seuil, 2002) die religiös geprägte Strömung der 'reinen Liebe' nach; einen ersten Überblick zu den „körperlichen Seiten“ der Liebe, also eine Geschichte der Sexualität, gibt die Aufsatzsammlung von Philippe Ariès und André Béjin, Hg., *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit: Zur Geschichte der Sexualität im Abendland* (Frankfurt am Main: Fischer, 1986) – die Literatur zur Kulturgeschichte der Sexualität ist allerdings derart unüberschaubar und differenziert, daß sich im Grunde kein prototypisches Standardwerk nennen läßt. Julia Kristeva, *Geschichten von der Liebe* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989), schreibt eine psychoanalytische Geschichte der Liebe, ebenso Martin S. Bergmann, *Eine Geschichte der Liebe: Vom Umgang des Menschen mit einem rätselhaften Gefühl* (Frankfurt am Main: Fischer, 1994). Einen Schwerpunkt auf die Sprache, in der die Liebe in verschiedenen Zeiten und Kontexten verhandelt wird, setzt Manfred Schneider, *Liebe und Betrug: Die Sprache des Verlangens* (München: Hanser, 1992).

³⁰ Zitate im folgenden Text richten sich nach Platon, *Das Gastmahl*, übersetzt v. Kurt Hildebrandt (Stuttgart: Reclam, 1979), im folgenden abgekürzt mit *Sym*, sowie Platon, *Phaidros oder Vom Schönen*, übersetzt v. Kurt Hildebrandt (Stuttgart: Reclam, 1979), abgekürzt mit *Phai*. Statt Seitenangaben wird die gängige Stephanus-Zählung verwendet.

³¹ Der Begriff der 'platonischen Liebe', wie er im heutigen Alltagsgebrauch zur Verwendung kommt, bezeichnet lediglich Teilaspekte dieses Entwurfs. Foucault stellt heraus, daß die übrigen Redner im *Symposion* die „Frage des Verhaltens vor dem Hintergrund einer schon existierenden Liebe“ beantworten, während es Sokrates/Diotima um die Frage nach dem eigentlichen Wesen der Liebe geht. Vgl. Michel Foucault, *Der Gebrauch der Lüste* (1984; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.) 298. Diese unterschiedliche Schwerpunktsetzung könnte die Dominanz dieser Position innerhalb des vielschichtigen Werks erklären.

between parts that could not cohere unless they were good for one another. From this Plato concludes that what is truly beautiful must be good and what is truly good must be beautiful.“³² In der Liebe besteht die Möglichkeit, über die Betrachtung individueller Schönheit stufenweise bis zur Erkenntnis der absoluten Schönheit bzw. der Essenz des Guten vorzudringen (vgl. *Sym* 210a-212a). Dabei geht Platon davon aus, daß die Erfahrung der Vielfalt von individueller leiblicher Schönheit einen Liebenden dazu bringt, nicht mehr die einzelne Person, sondern die Schönheit des Körpers an sich zu lieben. In der Folge erkennt der Liebende die Nichtigkeit der äußeren Schönheit im Vergleich zur Schönheit der Seele. In einem weiteren Entwicklungsschritt wird sich der Liebende der Schönheit in sozialen Errungenschaften und Institutionen des gemeinschaftlichen Lebens und damit der Erfordernisse „zur schönen Lebensführung“ (*Sym* 211c) bewußt. Über die Erfahrung der Schönheit in den Wissenschaften und Geistesleistungen wird schließlich die letzte Stufe des Liebesstrebens erreicht: die Erkenntnis des Urschönen bzw. -guten selbst, das dem Liebenden Anteil am Göttlichen verleiht.

Lieben ist demnach „die Suche nach der Schönheit, genauer: nach dem Ideal, der Perfektion von Schönheit [...], wobei ‘Schönheit’ jede Art von Vollkommenheit meint, nicht nur die körperliche.“³³ Hier besteht ein Zusammenhang zur platonischen Ideenlehre, was im *Phaidros* verdeutlicht wird. Dort beschreibt Platon die Seele als geflügeltes Pferdegespann mit Wagenlenker, dem noch im Zustand der Präexistenz der Anblick des „überhimmlischen Raum[s]“ (*Phai* 247c) und damit des Wesens der Dinge, der Ideen, erlaubt wird. Ebbersmeyer faßt den Mythos prägnant zusammen:

Die Seelen [...] lebten vor ihrem Niederfall auf die Erde bei den Göttern, teilten deren seliges Leben und schauten den Glanz der göttlichen Schönheit. Gingen den Seelen der Menschen aus Nachlässigkeit oder Trägheit die Federn aus, fielen sie auf die Erde und wurden Menschen. Wenn sie nun auf Erden einen schönen Menschen erblickten, so seien sie entzückt – im Mythos gesprochen brähe ihnen das Gefieder aus –, obgleich sie noch nicht wüßten, daß dieser Anblick sie an die vormals geschaute göttliche Schönheit erinnerte.³⁴

Dieser Enthusiasmus, der sich auf die Erkenntnis des Schönen richtet, ist als eine Art himmlischen Wahnsinns als gottgegeben legitimiert.

Wenn nämlich ein Mensch beim Anblick der irdischen Schönheit sich der wahren erinnert, so daß ihm die Flügel wachsen und er die Flügel regt in der Sehnsucht, sich aufzuschwingen – er aber hat nicht die Kraft dazu und blickt gleich wie ein

³² Irving Singer, *The Nature of Love I: Plato to Luther* (New York: Random House, 1966) 56f.

³³ Günter Burkart, „Auf dem Weg zu einer Soziologie der Liebe,“ *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts: Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*, hg. Kornelia Hahn und Günter Burkart (Opladen: Leske & Budrich, 1998) 16f.

³⁴ Sabrina Ebbersmeyer, „Die platonische Theorie der Liebe,“ *Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance* (München: Fink, 2002) 26. Zur Darstellung des Mythos vgl. *Phai* 246a-247e.

Vogel nach oben, ohne des Unteren zu achten, so gibt er Anlaß, daß man ihn wahnsinnig nennt. Diese aber ist unter allen Gott-Begeisterungen die edelste (*Phai* 249d-e).

Der Erkenntnisprozeß der Liebe ist damit ein Streben nach einem Urzustand, so daß Erkennen auch immer als ein Wiedererinnern verstanden werden kann.³⁵ Entsprechendes gilt bei der Erklärung zur Entstehung der Liebe im *Symposion* (vgl. *Sym* 189d-192e). Dort wird der Mensch in der Rede des Aristophanes als ein ursprünglich kugelförmiges, doppelgeschlechtliches Wesen mit je vier Armen und Beinen und zwei Gesichtern dargestellt. Zu den zwei biologischen Geschlechtern, männlich und weiblich, kommt so noch ein drittes hinzu, das Platon „[m]annweiblich“ (*Sym* 189e) nennt. Nach dem Mythos wurde der Mensch zur Strafe für sein anmaßendes Verhalten von den Göttern in zwei Hälften zerteilt. Platon erklärt den Ursprung der Liebe nun damit, daß die Hälften immer auf der Suche nach dem passenden Gegenstück sind: „So lange schon ist die Liebe zueinander den Menschen eingepflanzt, vereinend die ursprüngliche Natur, strebend aus zweien Eins zu machen und die Natur zu heilen, die menschliche“ (*Sym* 191d). Damit erklärt sich das aktive Streben nach Liebe aus der Notwendigkeit zur Behebung eines Mangels. Mit diesem Mangel ist einerseits ein Bedürfnis nach Vollständigkeit angesprochen, die sich über die Sexualität erreichen läßt. Der sexuelle Akt ist bei Platon eine Möglichkeit der temporären Wiedervereinigung. Interessant ist dabei, daß über den Mythos der Kugelmenschen und deren gleich- oder gemischtgeschlechtliche Gestalt sowohl hetero- als auch homosexuelle Formen der Liebe legitimiert werden. Andererseits richtet sich das Begehren des Liebenden auf die Ideale des Schönen und Guten per se und ist damit nur vorübergehend körperlich gebunden.

Trotzdem wird die Sexualität von Platon nicht gänzlich verworfen, sondern gilt als notwendiger Zwischenschritt zu Erkenntnis des Guten. Das Gute ist erstrebenswert als Attribut des Göttlichen, gleiches gilt für die (göttliche) Unsterblichkeit, die sich für den Menschen nur mittelbar über die Sexualität und damit die Zeugung von Nachkommen erreichen läßt. Der Liebende also „sucht das Schöne, in dem er zeugen könnte“ (*Sym* 209b), allerdings wird die Zeugung auf seelischer Ebene, d.h. z.B. durch die Schaffung von Kunstwerken oder Gesetzestexten, höher bewertet als die Zeugung von Nachkommen, die an die Heterosexualität gebunden ist.³⁶ Auffällig ist, daß diese Auffassung im *Symposion* letztlich einer Frau, nämlich Diotima, zugeordnet wird. Dies verstärkt die Mehrdeutigkeit in Platons Beurteilung der Sexualität: Im antiken Griechenland wird der Frau eine maßlose Triebhaftigkeit und damit auch sexuelle Zügellosigkeit zugeschrieben, womit sie nicht dem

³⁵ Vgl. hierzu auch Platon, *Phaidon*, übersetzt v. Friedrich Schleiermacher (Stuttgart: Reclam, 1987) 72e-76d.

³⁶ Vgl. auch Diotimas Ausführungen zu den Formen der Zeugung *Sym* 208e-209e.

Ideal von Tugend und Selbstkontrolle entspricht. Daß gerade eine Frau den Sokrates in der wahren – und damit letztlich geistigen – Liebe unterweist, stellt diese Unterweisungen in ein ambivalentes Licht.³⁷

Infolge des von Misogynie geprägten Frauenbilds hat die männliche Homoerotik in der griechischen Gesellschaft Vorrang, die Päderastie ist dabei von besonderer Relevanz.³⁸

„[L]ove was generally assumed to be a male phenomenon. Heterosexual attitudes were respected as a biological device, not a spiritual opportunity.“³⁹ Die Päderastie kann als Umsetzung des platonischen Liebeskonzepts in die Alltagspraxis gesehen werden, dem ein pädagogischer Aspekt innewohnt. Foucault charakterisiert die päderastischen Beziehungen als „Verhältnisse zwischen einem Älteren, der seine Bildung vollendet hat und der sozial, moralisch und sexuell die aktive Rolle spielen soll – und dem Jüngeren, der seinen endgültigen Status noch nicht erreicht hat und der Hilfe, Ratschläge und Unterstützung braucht.“⁴⁰ Hierbei ist wesentlich, daß in Platons Auffassung ein Zusammenhang zwischen dem Eros als der Erkenntnis des Guten und dem Philosophieren dahingehend besteht, daß die Philosophie als Liebe zur Weisheit selbst eine Ausprägung des Eros darstellt. So ist der oben beschriebenen Entwicklungsfolge ein weiterer Schritt für die Praxis hinzuzufügen: Der liebende Philosoph bzw. der philosophierende Liebende – was im Sinne Platons dasselbe ist – stellt seine Erkenntnisse in den Dienst der Allgemeinheit und führt junge Männer auf den Weg der Tugend, um ihnen damit die Möglichkeit zu eröffnen, selbst das Gute zu erstreben.⁴¹ Diesen pädagogischen Ansatz verdeutlicht das *Symposion* exemplarisch in Alkibiades' Lobrede auf Sokrates (vgl. *Sym* 215a-222b). Sokrates achtet nicht auf äußere Schönheit und

³⁷ Für einen genaueren Einblick in das Frauenbild der griechischen Antike sei verwiesen auf Anne Carson, „Putting Her in Her Place: Woman, Dirt, and Desire,“ *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, ed. David M. Halperin, John J. Winkler and Froma I. Zeitlin (Princeton: Princeton University Press, 1990) 135-169. Zur Funktion der Diotima im maskulin-homoerotisch ausgerichteten *Symposion* vgl. David M. Halperin, „Why Is Diotima a Woman? Platonic Eros and the Figuration of Gender,“ *Before Sexuality*, a.a.O., 257-308. Halperin beantwortet die titelgebende Frage dahingehend, daß es sich hierbei lediglich um eine Instrumentalisierung der Frau handelt, die letztlich ihre untergeordnete Rolle bestätigt. Eine Vermittlung von Diotimas Lehre durch einen Mann würde die päderastische Beziehung bekräftigen, was Platon jedoch vermeiden will. So wird ein eher 'neutraler' Standpunkt konstruiert, da diese Lehren für Diotima nicht mit persönlichen Interessen verbunden sind, was für einen Mann, der Männer belehrt, nicht gelten kann.

³⁸ Vgl. Foucault, *Der Gebrauch der Lüste* 245f.

³⁹ Singer, *The Nature of Love* 1 52.

⁴⁰ Foucault, *Der Gebrauch der Lüste* 247.

⁴¹ In diesem Kontext ist darauf hinzuweisen, daß die päderastische Beziehung für das griechische Denken eine komplexe, teilweise problematische Konstellation darstellt. Der unterschiedliche Status der Liebenden im Hinblick auf ihr Alter und die soziale Position wird in der griechischen Gesellschaft notwendigerweise auf die sexuelle Beziehung abgebildet. Dominanz, Aktivität, Penetration und damit Maskulinität stehen Submissivität, Passivität, Penetriert-Werden als eigentlich weibliche Eigenschaften gegenüber (vgl. Halperin, „Why Is Diotima a Woman?“ 266). Dies verdeutlicht eine Facette in der Problematik der Päderastie: In welchem Ausmaß kann ein Knabe, der letztlich ein (aktiver) Mann werden soll, überhaupt passives Lustobjekt sein (vgl. Foucault, *Der Gebrauch der Lüste* 274ff)? Im Hinblick auf sexuelle Lustgefühle ist das Ziel nicht deren völlige Unterdrückung, sondern vielmehr ihre Mäßigung und absolute Selbstkontrolle, die als typisch männliche Tugenden gelten (vgl. Foucault, *Der Gebrauch der Lüste* 93f, 112f).

lehnt in seiner Freundschaft zu Alkibiades auch dessen Bereitschaft zur sinnlichen Liebe ab, die Prägung der Beziehung durch eine latente Erotik wird dadurch aber nicht vermindert. Sokrates beeindruckt jedoch vor allem durch seine nüchterne Rationalität und seine Reden, wodurch er Mäßigung zeigt und sich letztlich von jeder Sinnlichkeit distanzieret.⁴²

Insgesamt entwirft Platon ein von einer Körper/Geist-Dichotomie geprägtes, idealistisches Modell, nach dem Liebe letztlich auf rationalem Weg durch eine geistige Anstrengung und die Überwindung der Körperlichkeit zu erreichen ist. Der Geliebte wird dabei weniger in seiner Individualität gesehen, sondern dient vielmehr als Mittel zum Zweck der progressiven Erkenntnis: „Geliebt wird eigentlich das Göttliche, nicht der konkrete Mensch.“⁴³ Dieser Entwurf trägt somit auch religiöse Züge, wie auch in den beiden zentralen Mythen, dem der Kugelmenschen und dem des Seelenwagens, deutlich wird. In beiden Fällen ist Liebe Sehnsucht nach einem göttlichen Urzustand, einmal als Einheitsstreben aus einer Mangel-erfahrung heraus, zum anderen als Wiedererinnern des Wissens um die Ideen des Schönen und Guten.

Es gibt allerdings bereits im *Symposion* und dem *Phaidros* selbst weitere Liebesauffassungen mit anderer Schwerpunktsetzung, die dem idealistischen Entwurf des ‘göttlichen Eros’ eine gänzlich irdische und damit sinnliche Variante der Liebe entgegensetzen. So wird in der Rede des Lysias im *Phaidros* die Liebe zunächst als Krankheit bezeichnet, die sich über jede Vernunft hinwegsetzt und damit einem Wahnzustand gleichkommt (vgl. *Phai* 231d). In der ‘Mania’ eines derart verliebten Menschen steht nur die geliebte Person im Mittelpunkt; wesentliche Aspekte dieser Liebe sind ihre Motivation durch eine „Begierde nach Lust“ (*Phai* 237d) und das durch den Liebesrausch bedingte irrationale Verhalten und die mangelnde Urteilsfähigkeit des Liebenden.⁴⁴ In der Rede des Pausanias im *Symposion* wird die ausschweifende körperliche Leidenschaft des ‘irdischen Eros’ als (in der Regel heterosexuelle) Praxis moralisch schlechter Menschen abgewertet (*Sym* 180c-181c). Hier zeigt sich bereits, daß sich die beiden Tendenzen des Umgangs mit der Liebe nicht unbedingt klar trennen lassen. Wenngleich die platonischen Texte diese Gegenentwürfe zur idealistischen Auffassung vor allem deshalb darstellen, um die eigene Position im Vergleich zu stärken,

⁴² Interessant ist in diesem Kontext auch, daß der platonische pädagogische Eros mit der Hierarchie bricht, die der päderastischen Beziehung inhärent ist. Es geht ihm letztlich darum, den Schüler nach dem Vorbild des Lehrers zum Streben nach Schönheit zu bringen, so daß sich letztlich beide in einer Subjektposition befinden (vgl. Foucault, *Der Gebrauch der Lüste* 302-304). Das entspricht dem Mythos vom Kugelmenschen, bei dem nach der Teilung zwei symmetrische, gleichwertige Hälften entstehen (vgl. Foucault, *Der Gebrauch der Lüste* 293). Siehe auch Halperin, „Why Is Diotima a Woman?“ 268f.

⁴³ Ebbersmeyer 28.

⁴⁴ Für Darstellungen des irdischen Eros bei Platon vgl. v.a. die Rede des Lysias, *Phai* 231a-234c, sowie die Rede des Sokrates gegen den Eros, *Phai* 237b-241d.

zeigt sich darin doch, daß die Antike auch andere Modelle als die der kontrollierend-rationalen Liebesvorstellung Platons bietet.

Dieses äußert sich z.B. in den Dichtungen von Sappho (ca. 650-590 v. Chr.), Anakreon (ca. 572-488 v. Chr.) und den Anakreonten⁴⁵ sowie Ovid (43 v. Chr. - 17 n. Chr.). Hier steht vor allem die Körperlichkeit der Liebeserfahrung im Mittelpunkt, zudem gehen die Gegenmodelle über den männlich-homoerotischen Kontext hinaus. Sappho schreibt in ihren Gedichten, die nur fragmentarisch erhalten sind, über das Liebesgefühl an sich, insbesondere aber auch über die Liebe zu Frauen. Die sexuelle Orientierung der historischen Sappho kann wie ihre genauen Lebensumstände nicht klar festgelegt werden;⁴⁶ auch in ihren Dichtungen bleibt die Sexualität oftmals mehrdeutig. Diese Ambiguität in Sapphos Sprachverwendung erschließt sich häufig nur aus den Originaltexten und geht in Übersetzungen verloren.⁴⁷ Die Mehrdeutigkeit kann beispielhaft am Fragment „Ode an Aphrodite“ aufgezeigt werden, in dem das Liebesobjekt durchgehend mit einer in ihrer Neutralität ambivalenten Bezeichnung belegt wird („one“), die erst am Ende des Textes zugunsten einer eindeutig weiblichen Charakterisierung aufgelöst wird:

[...] Who, O Sappho, does you wrong?
For **one** who flees will
soon pursue, **one** who rejects gifts will soon be making offers,
and **one** who
does not love will soon be loving, even against **her** will.⁴⁸

Viele andere Sappho-Fragmente benennen ganz klar von vornherein ein weibliches Liebesobjekt – namentlich wird hier mehrfach das Mädchen Atthis erwähnt⁴⁹ – allerdings bleibt dann die Identität und damit das Geschlecht des Sprechers bzw. der Sprecherin unklar. Die Gleichsetzung mit Sappho wie in der hier zitierten Ode ist zwar möglich, aber keine zwingende Notwendigkeit. DeJean weist darauf hin, daß Sappho sich das Vokabular der

⁴⁵ Anakreons Werk ist nur sehr fragmentarisch erhalten. Das umfassendere Textkorpus der Anakreonten wurde zunächst Anakreon selbst zugeschrieben; die Forschung sieht es mittlerweile allerdings als Sammlung epigonaler Nachdichtungen, deren Entstehungszeit bis in 5. Jahrhundert n. Chr. reichen könnte. Durch ihre inhaltliche Nähe zum Werk von Anakreon selbst können hier aber auch die Gedichte der Anakreonten zur Verdeutlichung herangezogen werden. Zu den Problemen der Autorschaft, Überlieferung und Datierung siehe David A. Campbell, ed., *Greek Lyric: Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: Heinemann, 1988) 4-6, 10-18.

⁴⁶ Vgl. Joan DeJean, *Fictions of Sappho 1546-1937* (Chicago: University of Chicago Press, 1989) 17-19.

⁴⁷ Mehrdeutige Texte werden oft entsprechend der Überzeugungen der jeweiligen Übersetzer eindeutig hetero- oder homosexuell gelesen. Für eine detaillierte Beschreibung der Übersetzungsproblematik, aber auch der widersprüchlichen Darstellungen der historischen Sappho, siehe DeJean, a.a.O., „Introduction,“ 1-28, und „Appendix,“ 317-325, sowie Margaret Reynolds, *The Sappho Companion* (London: Chatto & Windus, 2000), darin „Introduction,“ 1-11, und „The Fragments of Sappho,“ 13-66.

⁴⁸ DeJean 318f, Übersetzung von John J. Winkler, Hervorhebungen von mir. Ich greife hier auf eine englische Übersetzung zurück, da diese, anders als alle mir vorliegenden deutschen Übersetzungen, die Ambiguität in Bezug auf das Geschlecht der geliebten Person aufrechterhält.

⁴⁹ Fragmente 8, 49, 96, 131 in der Zählung nach Lobel-Page bzw. Fragmente 40, 41, 98, 137 nach Diehl. Im folgenden werden die Abkürzungen LP bzw. D für die jeweilige Zählung verwendet.

männlichen Homosexualität zu eigen macht, dieses allerdings auf eine Weise nutzt, daß eine erotische Unentscheidbarkeit hergestellt oder aufrechterhalten wird. So bildet die Dichterin gerade nicht die hierarchische Aktiv-Passiv-Kontrastierung der Päderastie als vorherrschender Form der männlichen Homosexualität ab, sondern stellt eine Gleichwertigkeit der Partner(innen) her. „Sapphism [...] defines itself in opposition to a dominant male tradition.“⁵⁰ Neben der sexuellen Mehrdeutigkeit sind Sapphos Texte auch durch eine eindeutig sinnlich-leidenschaftliche Komponente geprägt. So spricht das lyrische Ich z.B. vom „feine[n] Wuchs / von halb-göttlicher Schönheit“⁵¹ oder seinem vor Sehnsucht und Liebe brennenden Herzen⁵² und lobt die Vorzüge der Mädchen und ihre gemeinsamen Aktivitäten.⁵³ Sapphos Texte stellen die Liebe als ein wichtiges, wenn nicht sogar das wesentliche Element im Leben heraus.⁵⁴ Allerdings ist sie aufgrund der Umstände, in denen Sappho mit den jungen Frauen zu tun hat, notwendigerweise von einem ständig drohenden Verlustgefühl geprägt. „[M]odern scholarship places Sappho in a privileged and aristocratic world, where she took part in rituals dedicated to the cult of Aphrodite. This does not make her a priestess, but perhaps a leader of young noble women, probably training in the arts and being groomed for an advantageous marriage.“⁵⁵ Mit deren Verheiratung verliert die Dichterin ihre Geliebten. Die eifersüchtige Liebe beschreibt sie als Krankheit mit Symptomen wie innerer Unruhe, Sprachlosigkeit beim Anblick der Geliebten, Stimmversagen, Hitzewallungen und Schweißausbrüchen bei gleichzeitigem Zittern, bis die Liebende „einer Toten gleich [...] anzusehn“⁵⁶ ist. Die Ambivalenz dieser Liebeserfahrung, die sich zwar jeder Kontrolle entzieht und ein unvermeidliches Leiden mit sich bringt, andererseits aber auch erstrebt wird, beschreibt Sappho daher treffend als „süß-bitter, unzähmbar, ein wildes Tier“⁵⁷. „Sappho’s catalogue of symptoms [...] has since become the conventional description of the physical effects of desire.“⁵⁸

Eine weitaus weniger problematisierende Darstellung von Liebe findet sich bei Anakreon und Ovid, die das Thema eher spielerisch und mit einer Betonung der ausschweifenden

⁵⁰ DeJean 21. Siehe dort auch für konkrete Wortbeispiele.

⁵¹ Übersetzung nach Sappho, *Lieder*, hg. und übersetzt v. Max Treu (München: Ernst Heimeran Verlag, 1963) 79 [98 D, 96 LP].

⁵² 48 D/LP.

⁵³ Vgl. 11, 12, 28, 96, 116a D; 17, 41, 94, 108, 160 LP.

⁵⁴ Vgl. „der Erde köstlichstes Ding“, Sappho, *Lieder* 35 [27a D, 16 LP].

⁵⁵ Reynolds 20.

⁵⁶ Sappho, *Lieder* 25 [2 D, 31 LP]. Für ein Gedicht, das eher von Trauer über den erlittenen Verlust als von Eifersucht geprägt ist, siehe *Lieder* 75 (96 D, 94 LP).

⁵⁷ Sappho, *Lieder* 95 [137 D, 130 LP].

⁵⁸ Reynolds 21. Reynolds weist zudem darauf hin, daß auch die Thematisierung einer Dreieckskonstellation von Liebhaberin und (zukünftigem) Ehepaar nachhaltigen Einfluß auf die Entwicklung der Literatur ausübt. Liebes- und Eifersuchsbeziehungen dieser oder ähnlicher Art werden in der weiteren Entwicklung zu einem häufigen Topos. Vgl. v.a. Fragment 2 D, 31 LP.

körperlichen Liebe behandeln. Insbesondere bei Ovid erscheint die Liebe als Spiel, das allerdings mit Ernsthaftigkeit betrieben wird. In der *Ars amatoria* führt ein Lehrer der Liebe eine Vielzahl von Strategien der Verführung an, die oft auf der Vorspiegelung falscher Tatsachen und auf falschen Versprechen beruhen. Zum Erreichen ihrer (sexuellen) Ziele ist den Liebenden jedes Mittel erlaubt; Liebe wird zum Rollenspiel, bei dem sich der Liebende je nach Person der Geliebten anders verhält.⁵⁹ „Doch so gut [der Sprecher des Gedichts] sich in der Kunst der Verstellung auskennt, so wenig weiß er zu sagen, wenn es um echte Gefühle geht.“⁶⁰ Es handelt sich hier vielmehr um eine regelrechte Rationalisierung jeden Gefühls. Wesentlich für dieses Modell sind die Fixierung auf Äußerlichkeiten wie die Schönheit (*Ars* I, 245ff, 505ff) und den sexuellen Akt als Mittelpunkt und Ziel aller Liebesmühen. Dabei empfiehlt der Sprecher des Gedichts den Frauen, unter Umständen einen Orgasmus vorzutäuschen (vgl. *Ars* III, 797f). Selbst Gewaltanwendung wird als legitimes Mittel dargestellt: „Magst du es auch Gewalt nennen, diese Art der Gewalt ist den Mädchen willkommen; was Freude macht, wollen sie oft geben, ohne es wahrhaben zu wollen“ (*Ars* I, 673f). Die Argumente zur Legitimation bleiben jedoch sehr einseitig, so daß hier nicht etwa im Sinne der Frauen gesprochen, sondern eher eine männliche Wunschvorstellung bedient wird.⁶¹ Auch die Forderung, daß beide am sexuellen Akt Beteiligten gleichermaßen Lust empfinden sollen – weshalb der Sprecher auch die heterosexuelle Liebe der Päderastie vorzieht – erscheint ebenso im ausschließlich männlichen Interesse (vgl. *Ars* II, 682ff). Dies kulminiert im dritten Buch der *Ars amatoria*, das sich explizit an die „zarten Mädchen“ (*Ars* II, 745) richtet. Hier bringt der Sprecher die Frauen entgegen der zu seiner Zeit herrschenden Misogynie mit Tugendhaftigkeit in Verbindung und gesteht ihnen eine aktive Rolle und somit eine Subjektposition in Liebesdingen zu. Diese scheinbare Aufwertung muß allerdings als „womanipulation“⁶² verstanden werden, eine Belehrung also, bei der die Frau lediglich nach den Vorstellungen der Männer funktionalisiert wird. Der Entwurf von Liebe als Täuschungsstrategie bleibt somit ganz klar männlich konnotiert.

Die anakreontische Dichtung bleibt von vornherein im homoerotischen Rahmen und ist weniger explizit als Ovid, teilt jedoch die grundsätzliche Ausrichtung auf äußere Schönheit und körperlich-sinnliche Liebe.⁶³ Wie sie bei Ovid ein ernstes Spiel ist, stellt Anakreon die

⁵⁹ Vgl. Ovid, *Ars amatoria*, Buch I, ll. 443ff, 603ff, 715ff; Buch II, ll. 251ff, 385ff. Verszählung und Übersetzung folgen Ovid, *Ars amatoria. Liebeskunst*, hg. u. übersetzt v. Michael von Albrecht (Stuttgart: Reclam, 1992), im folgenden bezeichnet mit dem Kürzel *Ars*.

⁶⁰ Niklas Holzberg, *Ovid: Dichter und Werk* (München: C. H. Beck, 1997) 115.

⁶¹ Vgl. Holzberg 106.

⁶² Begriff nach Holzberg 111ff.

⁶³ Vgl. hierzu z.B. die Texte von Anakreon bei Uvo Hölscher, Hg., *Griechische Lyrik*, übersetzt v. Eduard Mörike (Frankfurt am Main: Fischer, 1960) 52, Text 29; 69f, Text 31; 70f, Text 32.

Liebe oft als Krieg oder Kampf dar, bei denen es sich teilweise um die Auseinandersetzungen des Liebenden mit dem bewaffneten Amor handelt, die auch zu Verwundungen und Krankheit führen können.⁶⁴ Ähnlich wie Sappho thematisieren auch Ovid und Anakreon die Auswirkungen einer mit Leiden verbundenen Liebeserfahrung. Schon über den Titel von Ovids Werk *Remedia amoris* wird die Liebe implizit als eine Krankheit charakterisiert, die der Heilung (*remedia*) bedarf. In den Anakreonten findet sich das Bild der (Liebes-)Wunde bzw. einer Erkrankung des Herzens.⁶⁵ Die Liebeskrankheit bringt zwar körperliche Symptome wie eine bleiche Hautfarbe und Magerkeit mit sich (vgl. *Ars* I, 721ff), weitaus häufiger wird sie in den Dichtungen aber als innere Zerrissenheit oder Geisteskrankheit angesehen. Anakreon beschreibt diesen Zustand mit den Versen „Ich lieb’ und liebe doch auch nicht, / Verrückt bin ich, und nicht verrückt.“⁶⁶ Dazu paßt auch das Bild von Liebe als Rauschmittel, über das eine unmittelbare Verbindung zwischen den beiden großen Themen Anakreons, Liebe und Wein, hergestellt wird.⁶⁷ So wird der Liebe neben dem ihr inhärenten Leiden zugleich implizit ein gewisses Suchtpotential zugeschrieben. Für Ovid birgt unglückliche Liebe, die nicht richtig verarbeitet und überwunden wird, im Extremfall die Gefahr des Selbstmordes. Mit praktischen Ratschlägen soll daher das Leiden an der Liebe verhindert werden. So tragen z.B. körperlich anstrengende Tätigkeiten oder das Vernichten aller Erinnerungen an das Liebesobjekt zur Ablenkung bei; auch psychologische Tricks wie die Abwertung der Geliebten durch Konzentration auf ihre negativen Eigenschaften können nach Ovid beim Verarbeiten hilfreich sein.⁶⁸ So gibt es letztlich auch für das Ende der Liebeserfahrung strategische Ratschläge, damit das Spiel der Täuschungen wieder von vorne beginnen kann.

Wenngleich sich die Entwürfe von Sappho, Anakreon und Ovid in ihren Schwerpunktsetzungen unterscheiden, läßt sich als kleinster gemeinsamer Nenner jedoch ihre Betonung von Körper und Sinnlichkeit sowie das Fehlen jeder Transzendenz herausstellen. Damit entwerfen die Texte der drei antiken Dichter zwar kein einheitliches Modell, eine gemeinsame Tendenz zur unkontrollierten, hingebungsvollen Liebeserfahrung als Kontrast zur rationalen Auffassung von Platon wird jedoch deutlich. Die strategisch-rationalen Elemente, die vor allem bei Ovid zum Tragen kommen, widersprechen dieser Einordnung nicht. Sie verdeutlichen vielmehr Ovids Auffassung von Liebe als Rollenspiel, bei dem auch

⁶⁴ Siehe Hölscher 50, Text 18; 56, Text 2; 78f, Text 45. Ovid bezieht sich nur an einer Stelle auf den Topos, vgl. *Ars* II, 223ff.

⁶⁵ Vgl. Hölscher 77, Text 41.

⁶⁶ Vgl. Hölscher 52, Text 33, auch 50, Text 18.

⁶⁷ Vgl. Hölscher 65, Text 21 und Campbell 7 sowie 69, Fragment 376.

⁶⁸ Vgl. Ovid, *Heilmittel gegen die Liebe*, übersetzt v. Friedrich Walter Lenz (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969).

der vernunftgeleitete Umgang mit der Liebe zu einem Teil des Spiels wird, und machen damit klar, daß es keine Reinform der jeweiligen Strömung gibt.

Im Mittelalter, das stark durch das Christentum geprägt ist, dominieren entsprechend der dort vertretenen Auffassungen von Liebe andere Modelle. „What distinguishes Christianity [from other, non-western religions] is the fact that it alone has made love the dominant principle in all areas of dogma.“⁶⁹ Die Gottesliebe erhält höchste Priorität und bestimmt auch das Denken über die säkulare Liebe. Eine Unterscheidung zwischen Gott und Liebe ist nicht möglich: „Gott ist die Liebe.“⁷⁰ Mit der griechischen Bibel wird im Neuen Testament für die Liebe anstelle des ‘Eros’ der Begriff der ‘Agape’ eingeführt, der Gottes Liebe zu seiner Schöpfung, die Liebe des Menschen zu Gott und die Liebe des Menschen zum Mitmenschen bezeichnet.⁷¹ Dem abstrakten göttlichen Prinzip des Guten in der Antike setzt das Christentum den persönlichen Gottvater entgegen, der sich dadurch auszeichnet, daß er die menschliche Liebe, die ihm entgegengebracht wird, auch erwidert. Im Unterschied zum Denken von Platon wird der Mensch nicht mehr als wesentlich gut angesehen, sondern ist durch die Erbsünde belastet, die er nicht abstreifen kann.

Unter diesen Voraussetzungen sind zwei Liebesentwürfe zu sehen, die für das christliche Mittelalter von Bedeutung sind. Auf der einen Seite steht dabei die Mystik als eine praktische Ausprägung der Liebesreligion, auf der anderen Seite findet sich im Konzept der höfischen Liebe die weltlich orientierte Auffassung der Troubadoure und Minnesänger, die aber stark durch die Religion geprägt ist. Exemplarischer Vertreter der mittelalterlichen Mystik ist Bernhard von Clairvaux (1090-1153), „since his mystical theology was paradigmatic for most nuptial mystics in the Christian tradition.“⁷² Ziel des Mystikers ist grundsätzlich eine *unio mystica*, also eine Vereinigung des Menschen mit Gott. In einer Religion, in der Gott mit der Liebe gleichgesetzt wird, ist es nicht weiter verwunderlich, daß „Bernhards Mystik [...] vor allem eine Mystik der Liebe“⁷³ ist. Da es im christlichen Mittelalter ab dem späten 12. Jahrhundert auch zu einer Erstarkung der Frauen im religiösen Leben kommt,⁷⁴ wird in die

⁶⁹ Singer, *The Nature of Love I* 163. Trotzdem gibt es kein klar umrissenes Liebeskonzept des Christentums: Einerseits bietet die Bibel selbst keinen einheitlichen Liebesentwurf, andererseits haben verschiedene christliche Denker in ihrer Bibelexegese unterschiedliche Aspekte hervorgehoben und sind so zu divergierenden Auffassungen gelangt. Vgl. hierzu Vincent Brümmer, *The Model of Love* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) 31.

⁷⁰ 1 Joh 4,16. Bibelzitate hier und im folgenden nach *Die Bibel*, Einheitsübersetzung (Freiburg: Herder, 1980).

⁷¹ Vgl. Kuhn 73.

⁷² Brümmer 59.

⁷³ Peter Dinzelbacher, *Christliche Mystik im Abendland: Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters* (Paderborn: Schöningh, 1994) 110.

⁷⁴ Vgl. Caroline Walker Bynum, „Religious Women in the Later Middle Ages,“ *Christian Spirituality II: High Middle Ages and Reformation*, ed. Jill Raitt (New York: Crossroad, 1987) 121: „[F]or the first time in Christian

Darstellung des mystischen Liebesmodells auch das Werk der flämischen Begine Hadewijch von Brabant (ca. Mitte des 13. Jhs.) einbezogen. (Gottes-)Liebe und die Vereinigung der Liebenden mit Gott sind das zentrale Thema ihres Gesamtwerks.⁷⁵

Das Konzept der mystischen Liebe basiert auf einer Neuinterpretation des biblischen Hohelieds der Liebe, wie sie Bernhard in den *Sermones super Cantica Canticorum* darstellt.⁷⁶ Während die Kirchenväter diese Liebes- und Hochzeitslieder noch als Darstellung der Liebe Gottes, des Bräutigams, zum Kollektiv Kirche, verkörpert durch die Braut, verstanden haben, wird nun die Braut als Stellvertreterin des einzelnen Gläubigen aufgefaßt (vgl. *Cant* LXVIII, 1), wodurch die Liebeserfahrung mit Gott zu einer Angelegenheit des Individuums wird. Der Mensch wird zwar als sündhaft begriffen, wichtiger ist für die Mystiker jedoch, daß seine Seele grundsätzlich gottähnlich ist und sich daher trotz dieser Sündhaftigkeit „dem Guten zuneigen kann und will.“⁷⁷ Gott wiederum wird nicht nur als der väterliche Schöpfer, sondern vor allem unter dem Aspekt der Trinität gesehen, wobei Jesus Christus eine zentrale Position als „Mittler zwischen Gott und den Menschen“ (*Cant* II, 3) einnimmt. Da für Bernhard die Körperlichkeit notwendigerweise dem Geistigen vorausgeht, wird Christus weniger in seiner Göttlichkeit gesehen als vielmehr als leidender Schmerzensmann.⁷⁸ Liebe steht somit in einem direkten Zusammenhang mit dem Leiden: Die Menschwerdung und der Kreuzestod Christi stellen die Liebe Gottes zum Menschen unter Beweis; sein Leiden ist ein Leiden aus Liebe, das die Menschheit erlöst: „So kam er also im Fleische und zeigte sich uns so liebenswert, um uns jene Liebe zu erweisen, die die größte ist, die es gibt: Er gab sogar sein Leben für uns hin. [...] Und tatsächlich stellt uns Gott seine Liebe nirgends so vor Augen wie im Geheimnis der Menschwerdung und der Passion.“⁷⁹ Für Bernhard beginnt die *via mystica* daher auch zunächst mit einer *imitatio Christi*, die durch asketische Lebensführung realisiert wird. Durch Verzicht erreicht der Mensch einen Zustand von Reinheit und Demut, in dem er seine ursprüngliche Göttlichkeit vor dem Fall erkennt; die Physis hat nur noch Bedeutung als

history, we can identify a women's movement (the Beguines) and can speak of specifically female influences on the development of piety.“

⁷⁵ Siehe Hadewijch, *The Complete Works*, ed. and trans. Columba Hart (London: SPCK, 1981), im folgenden bezeichnet mit Let für die Briefe, PC für Poems in Couplets sowie PS für Poems in Stanzas. Eine kritische Ausgabe in deutscher Sprache liegt lediglich für die Visionen vor: Hadewijch, *Das Buch der Visionen*, hg. u. übersetzt v. Gerald Hofmann (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1998), im folgenden abgekürzt mit *Vis*.

⁷⁶ Bernhard von Clairvaux, „Sermones super Cantica Canticorum. Predigten über das Hohelied 1-38/39-86,“ *Sämtliche Werke*, Bd. 5/6, hg. Gerhard B. Winkler (Innsbruck: Tyrolia, 1994/1995). Im folgenden abgekürzt mit *Cant*.

⁷⁷ Dinzelsbacher 114. Vgl. *Cant* XXVII, 6.

⁷⁸ Vgl. Dinzelsbacher 117 und 1 Kor 15,46: „Aber der geistliche Leib ist nicht der erste, sondern der natürliche; danach der geistliche.“

⁷⁹ Bernhard von Clairvaux, „Sermones de diversis. Predigten über verschiedene Themen,“ *Sämtliche Werke*, Bd. 9, hg. Gerhard B. Winkler (Innsbruck: Tyrolia, 1998) XXIX, 3.

Ort des Leidens und der Buße.⁸⁰ Durch den Bezug auf das Leiden des Menschensohns ist diese Liebe in einem Zwischenbereich von Körperlichkeit und Transzendenz angesiedelt. In der Erfahrung der Erleuchtung, bei dem der menschliche Wille durch den Heiligen Geist quasi in leidenschaftlicher Liebe entbrennt, tritt der Mystiker aus sich heraus und erreicht damit den ekstatischen Zustand der *unio mystica* (vgl. *Cant XVIII*, 6), „Geheimnis der beschaulichen Betrachtung“ (*Cant XXIII*, 9) Gottes.⁸¹

Die Vorstellung der mystischen Vereinigung ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Die Struktur dieser Liebesbeziehung weist dem Mystiker die Rolle der Christusbraut zu, so daß letztlich die Frau zum Prototyp des liebenden Menschen wird: „Dieser Ort [der Ort der *unio mystica*] ist der einzige in der Geschichte des Abendlandes, an dem die Frau spricht und handelt, auch öffentlich, ohne in Rechnung zu stellen, daß das Männliche sich hier durch und für sie aufs Spiel setzt, hier herabsteigt, sich hier herabläßt, selbst auf die Gefahr hin, sich zu verbrennen.“⁸² Der männliche Mystiker, der sich in die Rolle der Christusbraut versetzt, muß damit einen als definitiv weiblich gekennzeichneten Ort bewohnen. In diesem Kontext ist es von besonderer Bedeutung, daß Jesus vor allem als menschengewordener Christus in seiner Körperlichkeit gesehen wird. Traditionell wird im Mittelalter die Weiblichkeit mit Leiblichkeit gleichgesetzt, während der Mann dem Geistigen zugeordnet ist. Innerhalb dieses Denkens wird die Menschwerdung Christi geradezu als Prozeß der Feminisierung aufgefaßt: „[A]ls in der Spiritualität immer stärker betont wurde, daß die Menschlichkeit Christi sich in seiner Leiblichkeit manifestiere, brachten Frauen – die ja selbst das besondere Symbol der Leiblichkeit waren – den Gedanken auf, diese körperliche, verletzte Menschlichkeit als

⁸⁰ Vgl. Bernhard von Clairvaux, „De diligendo Deo. Über die Gottesliebe,“ *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hg. Gerhard B. Winkler (Innsbruck: Tyrolia, 1990) X, 29-XI, 30; zudem Brümmer 59f und Dinzelbacher 115. Hier wird auch deutlich, daß – nicht nur etymologisch – ein direkter Zusammenhang zwischen ‚Leiden‘, ‚Leidenschaft‘ und ‚Passion‘ in all ihren Bedeutungen besteht.

⁸¹ Für seine Auffassung von Liebe führt Bernhard den Begriff der Reinheit ein: „Reiner Liebe geht es nicht um den Lohn“ (*Cant LXXXIII*, 5), sie ist also frei von egoistischen Motiven. Im Detail befaßt sich Bernhard damit in „De diligendo Deo“. Die reine Liebe kann der Mensch über vier Grade der Liebe entwickeln (vgl. VIII, 23-X, 29). Bernhard geht dabei von der Schwäche des Menschen aus, für den zunächst eine naturgegebene Selbstliebe im Vordergrund steht. Von der Umsetzung des Gebots der Nächstenliebe, die sich notwendigerweise aus der Selbstliebe ergibt, wenn man im Nächsten ein Alter Ego sieht, entwickelt Bernhard verschiedene Stufen der Selbst- und Gottesliebe mit zunehmend selbstloser Motivation, um sein Ziel der reinen Liebe zu erreichen. Am Ende steht die ekstatische Einheitserfahrung, die aber wegen der Bindung an den Körper zunächst auf einzelne Momente beschränkt bleibt (X, 27). Siehe hierzu auch Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*. Band 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts (München: Beck, 1990) 230-232 sowie Singer, *The Nature of Love I* 193-196.

⁸² Luce Irigaray, „Das Mysterisch-Hysterische,“ *Speculum: Spiegel des anderen Geschlechts* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980) 239f, vgl. auch 248f. Irigarays Essay will zeigen, wie die Mystik es den Frauen ermöglicht, eine eigene weibliche Subjektivität zu entwickeln. Ihr Text ist Analyse und Nachahmung des mystischen Diskurses zugleich – sie bedient sich also dieses Diskurses als Intertext und schafft damit einen postmodernen Text, der über ähnliche Funktionsmechanismen operiert wie die in dieser Arbeit untersuchte Literatur. Irigarays Text geht in den Implikationen seiner psychoanalytisch-feministischen Lesart des mystischen Diskurses allerdings weit über das Spektrum des hier Darzustellenden hinaus.

weiblich zu verstehen oder zu symbolisieren.⁸³ Zugleich ist die Frau mit ihrem als leiblich charakterisierten Wesenskern gerade in diesem zentralen Aspekt der Körperlichkeit dem menschengewordenen Gott ähnlicher, als es dem mittelalterlichen Mann per se überhaupt möglich ist.⁸⁴ Mit der Konstellation eines feminisierten Christus und einer Christusbraut, deren Rolle teilweise von einem Mann eingenommen wird, kommt es in der Mystik somit zu einer Art „gender fluidity“⁸⁵ auf verschiedenen Ebenen.⁸⁶ „[M]any spiritual themes that modern commentators have assumed to be gender-specific (e.g., the vision of nursing the Christ-child or of being pregnant with Jesus) are found in the visions and writings of both sexes in the Middle Ages.“⁸⁷ Diese Wandelbarkeit der Geschlechtervorstellungen wird auch in den mystischen Liebesdichtungen von Hadewijch deutlich, die nach dem Muster der höfischen Minnelyrik verfaßt sind.⁸⁸ Dabei tritt die personifizierte Liebe, die mit Gott identisch ist („the one almighty Deity is Love,“ Let 17, l. 77), oftmals als weibliche Gestalt auf, die von einem „Knight of Love“ oder „Knight Errant“ nach den Vorgaben des höfischen Liebens umworben wird (PS 9, 10, auch 2, 3). Dabei nimmt Hadewijch die Perspektive des (männlichen) Ritters ein.

Entsprechend der Interpretation der mystischen Vereinigung als Liebesbeziehung bedient sich die Sprache der Mystik einer erotisch-sexuellen Metaphorik, obwohl die mystisch-ekstatische Vereinigung als gänzlich entkörperlicht gesehen wird. „Diese Einheit bewirkt aber nicht so sehr die Vereinigung der Wesenheiten als vielmehr die Übereinstimmung der beiden Willen“

⁸³ Bynum, „Mystikerinnen und Eucharistieverehrung“ 134. Vgl. auch Irigaray, „Das Mysterisch-Hysterische“ 249.

⁸⁴ Damit wird verständlich, wie gerade für Frauen die Askese und das Leiden dem Ausdruck der Gottesliebe dienen und die Gotteserfahrung über die tatsächliche, also körperliche *imitatio Christi* ermöglichen können. Bynum sieht diesen Fokus auf die Leiblichkeit Christi als Charakteristikum der weiblichen Religiosität („Religious Women“ 123, 131). Beispiele für Askese, Krankheit und weibliches Leiden in der *imitatio Christi* gibt Bynum, „Mystikerinnen und Eucharistieverehrung“ 119-121.

Der Aspekt der Körperlichkeit kommt auch in Hadewijchs Bezeichnung des Begehrens nach Gott als „Hunger for Love“ (PS 33; PS 15, l. 25) zum Tragen. Liebe erscheint als ein Verzehren und Verzehrtwerden, wenn es heißt, „[t]hat love’s most intimate union / Is through eating, tasting, and seeing interiorly“ (PC 16, l. 37f). Infolge dieser Auffassung, die Hadewijch mit anderen Mystikerinnen teilt, bekommt die Eucharistie eine besondere Bedeutung für die weibliche Religiosität: „Den im 12. Jahrhundert populären [...] Bildern für die *unio* [...] fügten die Frauen die eindringliche Metapher – und Erfahrung – vom Fleisch hinzu, das Fleisch aufnimmt“ (Bynum, „Mystikerinnen und Eucharistieverehrung“ 118). Vgl. auch Caroline Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast* (University of California Press, 1987), für Hadewijch v.a. 153-160).

⁸⁵ Ausdruck nach Amy Hollywood, „From Lack to Fluidity: Luce Irigaray, *La Mystérique*,“ *Sensible Ecstasy: Mysticism, Sexual Difference, and the Demands of History* (Chicago: University of Chicago Press, 2002) 187-210, insbesondere 207. Hollywood analysiert Irigarays Essay auch im weiteren Kontext von *Speculum* und anderen ihrer Werke.

⁸⁶ Die *gender fluidity* wird auch in der Eucharistie deutlich: Die Eucharistie ist insofern eine effektive Form der *imitatio Christi*, als man nach mittelalterlicher Auffassung durch den Verzehr des Leibes Christi selbst zu Christus wird. „*Imitatio* ist die Einverleibung von Fleisch in Fleisch. Priester und Empfangender gehen buchstäblich schwanger mit Christus“ (Bynum, „Mystikerinnen und Eucharistieverehrung“ 132). Bynum erwähnt Überlieferungen zu „a priest who swelled in spiritual pregnancy“ (Bynum, „Religious Women“ 137, Anmerkung 3), nachdem er in der Eucharistie seine Gottesliebe bewiesen hat.

⁸⁷ Bynum, „Religious Women“ 131.

⁸⁸ Vgl. Columba Hart, „Introduction,“ *The Complete Works*, by Hadewijch 19.

(*Cant* LXXI, 8). Die körperliche Liebe wird als Sünde verworfen (vgl. *Cant* XXXIX, 7; XXX, 9f), trotzdem wird die spirituelle Vereinigung im Bild des Kusses auf Christi Mund dargestellt, dem zunächst das Küssen der Füße und der Hände vorausgeht (vgl. *Cant* III). Die Bildsprache der weiblichen Mystik ist dabei weitaus expressiver als die der männlichen Zeitgenossen.⁸⁹ „Hadewijch wrote [...] some of the most affective, sensual, even erotic descriptions of union with Christ ever penned.“⁹⁰ Insbesondere in den Visionen und Briefen schildert Hadewijch ihre Gotteserfahrung als eine extrem körperliche, ekstatische Liebesvereinigung, bei der die *unio mystica* einem sexuellen Höhepunkt gleichkommt (z.B. *Vis* 7). So kommt Gott im Bett zu ihr (*Vis* 1, l. 3); sie spricht von der gegenseitigen Penetration der Liebenden (*Let* 9; *Vis* 13, l. 219f) und beschreibt die Vereinigung als einen brechenden Deich (*Let* 6, l. 361) mit der Folge einer (vorübergehenden) Selbstauf- bzw. -hingabe (vgl. *PS* 24). Während Hadewijch die Liebe mit einem Zustand des Wahnsinns vergleicht (z.B. *Vis* 14, l. 2/54f; *PS* 28, *PC* 15, l. 4/40), erscheint sie in Bernhards Entwurf als überwältigende Kraft, die sich über alle Grenzen hinwegsetzt: „O Liebe, unbesonnen, heftig, lodernd, stürmisch! Du läßt außer dir nichts anderes in den Sinn kommen [...]! Du bringst jede Ordnung durcheinander, hältst dich an keinen Brauch, kennst kein Maß; über alles, was die Leute für Vorteil, Vernunft, Schamgefühl, guten Rat oder Urteilskraft halten, triumphierst du“ (*Cant* LXXIX, 1). Das wird auch in der Aufwertung deutlich, die der Mensch in der Vorstellung des mystischen Kusses erfährt: Indem die Braut, also der Mensch, mit Christus gleichgestellt wird, ist das Verhältnis zwischen Herr und Knecht und damit die strenge Hierarchie der christlichen Weltordnung vorübergehend aufgehoben (vgl. *Cant* LXXXIII, 3).

Ein weiteres Charakteristikum des mystischen Liebesmodells ist der Aspekt des Leidens. Neben dem Leiden der *imitatio Christi*, also des asketischen Lebens zur Wiedererlangung der Gottähnlichkeit, wird das Leiden unterschieden, das die Sehnsucht nach der wiederholten *unio mystica* kennzeichnet:

Denn wenn der in Nachtwachen, mit flehentlichen Gebeten und einem Strom von Tränen Gesuchte sich eingefunden hat und wenn man glaubt, ihn festzuhalten, entschwindet er plötzlich wieder [...] Und wenn die fromme Seele mit ihren tränenreichen Gebeten nicht nachläßt, wird er von neuem zurückkehren [...]; doch er wird wieder entschwinden und nicht mehr gesehen werden, wenn er nicht aufs neue mit innigem Verlangen gesucht wird. So kann also auch in diesem Leib eine wiederholte Freude über die Anwesenheit des Bräutigams herrschen, doch nicht in ungetrübter Fülle (*Cant* XXXII, 2).

Die ekstatische Erfahrung der *unio mystica* wird selten erreicht und ist selbst dann nur von kurzer Dauer. Auch bei Hadewijch heißt es daher: „Hell should be the highest name of Love“

⁸⁹ Vgl. Bynum, „Religious Women“ 131.

⁹⁰ Bynum, *Holy Feast and Holy Fast* 153f.

(PC, I, 168). Der Liebeshunger läßt sich nicht dauerhaft stillen und ist somit mit wiederkehrendem Leiden verbunden.⁹¹ Eine anhaltende Verbindung mit Gott ist in diesem Leben noch nicht möglich; diese dauerhafte Liebeserfüllung läßt sich erst mit dem Überwinden der Körperbindung nach dem irdischen Leben erreichen (vgl. *Cant XXXI*, 2f).

Während für den Mystiker das Leiden ein notwendiger Bestandteil der Liebe ist, das in der Vereinigung mit Gott vorübergehend aufgehoben werden kann, entwickelt sich mit der höfischen Liebe oder *amour courtois*⁹² eine weltliche Liebesauffassung, die gerade die Distanz zum Liebesobjekt und das daraus resultierende Leiden idealisiert. Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein einheitliches Konzept, vielmehr lassen sich unterschiedliche Strömungen erkennen. Selbst die genauen Ursprünge der höfischen Liebe sind unklar; lediglich ihre Verbreitung von den Troubadours der Provence nach Norden und später nach Italien läßt sich nachweisen.⁹³ Grundsätzlich ist die *amour courtois* „a set of attitudes in relation to love which first manifested itself in the amorous social practices prevalent among twelfth-century knights and ladies at court and in the ways these were described and expressed in twelfth-century French literature.“⁹⁴ Als theoretisches Schlüsselwerk für die wesentlichen Merkmale dieses Liebesentwurfs wird hier Andreas Capellanus' Traktat *De Amore* (ca. 1185/86) herangezogen, das ein weitgehend präskriptives Bild von der höfischen Liebespraxis entwirft.⁹⁵

In der prototypischen höfischen Liebesbeziehung erhöht ein Ritter eine bestimmte Dame des Hofes zu seinem Ideal und unterwirft sich ihr gleichzeitig als Diener; dabei erduldet er auch Gefahren oder Erniedrigungen und beweist seine Liebe heldenhaft in Wettbewerben.⁹⁶ Die Dame wird allein aufgrund der Vollkommenheit ihres Charakters verehrt und nicht als Sexualobjekt gesehen (vgl. *VdL* I, vi, 10-15). Vielmehr ist die „Tugend der Keuschheit“ (*VdL* I, iv, 2) ein essentieller Charakterzug des höfisch Liebenden. Bei dieser 'reinen Liebe' sind jedoch alle Zärtlichkeiten mit Ausnahme des sexuellen Aktes selbst zwischen den Liebenden erlaubt: „[Sie] geht [...] bis zum Kuß und zur Umarmung und schamhaften Berührung der

⁹¹ Vgl. Bynum, „Food in the Writings of Women Mystics“ 154, 158.

⁹² Der Begriff 'höfische Liebe' selbst wurde erst im 19. Jahrhundert geprägt. Vgl. Brümmer 83 und Irving Singer, *The Nature of Love 2: Courtly to Romantic* (Chicago: Chicago University Press, 1984) 19.

⁹³ Vgl. Brümmer 83f, Kristeva 269, Kuhn 98, 101 sowie Singer, *The Nature of Love 2* 34ff zu verschiedenen Theorien zu den Ursprüngen der höfischen Liebe und ihrer Verbreitung. Auch das deutsche Konzept der Minne ist eine ihrer Ausprägungen.

⁹⁴ Brümmer 83.

⁹⁵ Ich beziehe mich hier auf Andreas Capellanus, *Von der Liebe*, übersetzt v. Fritz Peter Knapp (Berlin: Walter de Gruyter, 2006), im folgenden *VdL*.

⁹⁶ So stellt Andreas in seinem Traktat primär Vertreter aus dem Adelsstand als Liebende sowie einige Liebende aus der mittleren Gesellschaftsschicht vor (vgl. *VdL* I, vi). Für Liebesproben und -beweise siehe die Rittererzählung in *VdL* II, viii, 2-43.

nackten Geliebten; die letzte Wonne aber wird ausgelassen“ (*VdL* I, vi, 471). Mit der körperlichen Vereinigung wird die Liebe zu einer ‘gemischten Liebe’, die zwar weniger akzeptabel ist, aber dennoch gebilligt wird (vgl. *VdL* I, vi, 470-475). Lediglich eine exzessive, promiskuitive Wollust ist mit der höfischen Liebe nicht zu vereinbaren (vgl. *VdL* I, v, 7f). Ebenso sind Liebe und Ehe in dieser Auffassung wesentlich verschieden, so daß „zwischen Ehemann und Ehefrau Liebe keinen Platz für sich beanspruchen kann“ (*VdL* I, vi, 367). Somit ist auch die eheliche Bindung einer Dame für den höfischen Liebhaber kein grundsätzliches Hindernis; vielmehr tragen die zu überwindenden Hürden zu einer Verstärkung der Liebeserfahrung bei: „Um wieviel größer nämlich die Schwierigkeit ist, die Wonnen gegenseitig zu spenden und zu empfangen, um so mehr nehmen ja das Verlangen und die Neigung zu lieben zu“ (*VdL* II, ii, 1). Das dadurch bedingte Leiden ist wesentlicher Bestandteil der Liebeserfahrung und steht damit auch im Zentrum von Andreas’ Liebesdefinition:

Die Liebe ist ein im Inneren geborenes Erleiden, welches aus dem Anblick und der unmäßigen gedanklichen Beschäftigung mit der Wohlgestalt des anderen Geschlechts hervorgeht, derentwegen man sich über alles wünscht, die Umarmungen des anderen zu erlangen und alle Vorschriften der Liebe nach dem Wunsch beider in der Umarmung des anderen erfüllt zu sehen (*VdL* I, i, 1).⁹⁷

Beim Sprechen über die Liebe soll jedoch die persönliche Beziehung geheimgehalten werden: „Wer also seine Liebe lange Zeit unversehrt behalten will, muß sich vor allem vorsehen, daß die Liebe außerhalb ihrer Grenzen niemandem kundgetan wird, sondern allen verborgen bleibt“ (*VdL* II, i, 1). Aus diesen Komplikationen und Hindernissen, die dem höfisch Liebenden die Erfüllung vorenthalten, resultiert allerdings die Notwendigkeit, die damit verbundenen Gefühle schöpferisch zu verarbeiten: Die geliebte Dame wird zur Muse, gerade die Distanz und die Unerfüllbarkeit der Liebe zu ihr wirken kreativitätsfördernd für den Ausdruck des Liebens per se. So ist der Ausdruck des Liebesleidens mit „sehnsüchtige[r] Werbung“ und „ergebungsvolle[r] Klage“ in Liedern und Dichtungen ein wesentlicher Aspekt der höfischen Liebe.⁹⁸ Durch die Anonymisierung der in den Texten verehrten Dame und die mehrdeutige Rhetorik mit ihren sexuellen Konnotationen sind die Liebesdichtungen den Texten der Mystik auffallend ähnlich.⁹⁹ Liebe gilt hier allerdings als Selbstzweck, der keinen metaphysisch-religiösen Antrieb braucht. Idolatrie und Divinisierung der Geliebten sind für

⁹⁷ Die Formulierung legt nahe, daß Andreas’ Entwurf für beide Geschlechter gilt. Tatsächlich aber geht sein Werk vom Prototyp des männlichen Liebenden aus. Das mit der Liebe verbundene Leiden ist eine deutliche Gemeinsamkeit von Mystik und Minne. Wie dem Mystiker das himmlische Paradies zunächst versagt ist, ist für den höfischen Liebhaber das irdische Paradies versperrt oder nur über Hindernisse zugänglich.

⁹⁸ Zitate nach Kuhn 98, siehe auch 98f. Ein literarischer Höhepunkt der höfischen Liebe kann im Werk von Dante und Petrarca gesehen werden. Zu den Leistungen beider Dichter im Rahmen der *amour courtois* vgl. Kuhn 112-118.

⁹⁹ Vgl. Kristeva 273-75 und Kuhn 99.

die höfische Liebe charakteristisch, letztlich wird die Liebeserfahrung selbst idealisiert.¹⁰⁰ Die Zeit ist allerdings derart vom Einfluß des Christentums geprägt, daß in der Darstellung bei Andreas der Abfall eines Liebenden vom (katholischen) Glauben als sicheres Ende der Liebe gilt (vgl. *VdL* II, iv, 1).

Nicht zuletzt hat das anonymisierte Sprechen über die Liebe die Herausbildung einer höfischen Rhetorik zur Folge, die von Entpersonalisierung und Generalisierung geprägt ist und durch die klare Rollenverteilung von liebendem Ritter und angebeteter Dame in feste Formen gelenkt wird. Die Sprache bestätigt dabei die starren Geschlechterverhältnisse.¹⁰¹ Die *amour courtois* ist als Element eines Zivilisationsprozesses der Höflichkeit zu sehen, der zunächst im Adel über eine „Verhöflichung der Ritter“ eine Etikette ausbildet, die die soziale Interaktion zwischen den Geschlechtern regelt.¹⁰² So heißt es auch bei Andreas: „Oh, welch wunderbare Sache ist die Liebe, die den Menschen mit so vielen Vorzügen glänzen läßt und jeden beliebigen lehrt, so viele gute Sitten im Überfluß zu haben!“ (*VdL* I, iv, 1, vgl. auch II, i, 9). Als Erscheinung innerhalb einer streng hierarchisch organisierten, feudalen Gesellschaft ist die höfische Liebe zwar affirmativ, erscheint aber auch als bedrohlich für die bestehende Ordnung.¹⁰³ Einerseits erfährt die Frau in der höfischen Liebespraxis eine Aufwertung, die von der Idealisierung bis zur Vergötterung reichen kann, was mit ihrer untergeordneten Rolle in Ehe und Gesellschaft nicht zu vereinbaren ist. Bei den ökonomisch motivierten Eheschließungen ist die Frau lediglich Handelsobjekt.¹⁰⁴ Obwohl mit dem Ehebruch immer kokettiert wird, wird die Institution Ehe letztlich doch nicht hinterfragt, sondern vielmehr insofern bestätigt, als eine klare Unterscheidung von Ehe und höfischer Liebe getroffen wird.

Der Kontrast zwischen höfischer Liebe und dem mystischen Entwurf macht deutlich, wie weit die Vermischung der beiden Tendenzen im Umgang mit der Liebeserfahrung gehen kann. Während die Mystik mit ihrer Aufstiegsmetaphorik einerseits von rationalisierenden Einflüssen wie Platon und Augustinus geprägt ist, tragen die Vorstellungen der mystischen Vereinigung deutlich exzessive Züge; auch die *gender fluidity* kann nicht als stabilisierender

¹⁰⁰ Vgl. Singer, *The Nature of Love* 1 50ff.

¹⁰¹ Vgl. Kristeva 275.

¹⁰² Nach dem Eintrag „Liebe,“ *Brockhaus Enzyklopädie*, 21. Auflage, 2006, vgl. auch Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Gesammelte Schriften Bd. 3.2 (1939; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997) 97-131 sowie 362-380.

¹⁰³ Vgl. Singer, *The Nature of Love* 2 51.

¹⁰⁴ Vgl. Fiona Bowie, ed., *Beguine Spirituality: Mystical Writings of Mechthild of Magdeburg, Beatrice of Nazareth, and Hadewijch of Brabant* (New York: Crossroad, 1990) 41: „Feudal marriages were about property and inheritance, not love.“ Singer, *The Nature of Love* 2 weist auf die im Grunde ungelöste Paradoxie hin, daß höfisch Liebende im an sich eher misogynen Mittelalter die Frauen derart verherrlichen (48). Vgl. dazu auch das dritte Buch von Andreas' Traktat, wo der Frau von Geldgier und Trunksucht über krankhafte Eifersucht und Neid bis hin zu Lüge und Untreue ausschließlich negative Wesensmerkmale zugeschrieben werden (*VdL* III, i, 65-112).

Faktor gelten. Die höfische Liebe dagegen läßt zwar grundsätzlich sinnliche Leidenschaft zu, die auch exzessiv sein kann, ist aber insgesamt stark von einem Regelsystem geprägt. Die Tendenzen in die eine oder andere Richtung sind hier weitaus weniger deutlich bzw. von starken Gegenströmungen innerhalb der einzelnen Entwürfe selbst überlagert. Insgesamt ist die Mystik eher der unkontrollierend-exzessiven Strömung, die höfische Liebe der kontrollierend-rationalen Strömung zuzuordnen. Zudem kann insofern von einer Verschiebung die Rede sein, als die in den antiken Modellen bestehende Parallelen zwischen religiöser Prägung und einer Tendenz zur Kontrolle sowie eher weltlichem Charakter und der Tendenz zur Entgrenzung hier umgekehrt werden.

Zu einer erneuten Umkehrung kommt es im partnerschaftlichen Konzept der Liebe, das seinen Anfang in England in der religiös bestimmten Ausprägung bei den Puritanern hat und sich dann zum bürgerlichen Liebes- und Eheideal weiterentwickelt. Exemplarisch für den puritanischen Entwurf können die Traktate *Of Domesticall Duties* (1622) von William Gouge gesehen werden.¹⁰⁵ Gouge, Pfarrer einer puritanischen Gemeinde in London, erstellt in seinen acht Abhandlungen eine Systematik von Vorschriften und Verboten, die das eheliche Zusammenleben von Mann und Frau sowie die interfamiliären Beziehungen von Eltern und Kindern sowie zu Bediensteten detailliert regeln. Liebe wird hier innerhalb eines binären Rollenmodells behandelt; Frauen und Männer erscheinen als Liebessubjekte, aber mit jeweils unterschiedlichen Rechten und Pflichten. Für die Puritaner gibt die in der Bibel entworfene liebende Beziehung zwischen Christus und seiner Gemeinde die Beziehungsstruktur innerhalb der Ehe vor (vgl. *ODD* I, 14-16). Gouge leitet die Traktate der *Domesticall Duties* insbesondere aus den Kapiteln 5 und 6 des Epheserbriefes her, wobei insbesondere Epheser 5,21-33 der Ausgangspunkt für Gouges gesamte Ausführungen sind:

Einer ordne sich dem andern unter in der gemeinsamen Ehrfurcht vor Christus. Ihr Frauen, ordnet euch euren Männern unter wie dem Herrn (Christus); denn der Mann ist das Haupt der Frau, wie auch Christus das Haupt der Kirche ist; er hat sie gerettet, denn sie ist sein Leib. Wie aber die Kirche sich Christus unterordnet, sollen sich die Frauen in allem den Männern unterordnen. Ihr Männer, liebt eure Frauen, wie Christus die Kirche geliebt und sich für sie hingegeben hat [...]. Darum sind die Männer verpflichtet, ihre Frauen so zu lieben wie ihren eigenen Leib. Wer seine Frau liebt, liebt sich selbst. Keiner hat je seinen eigenen Leib gehaßt; sondern er nährt und pflegt ihn, wie auch Christus die Kirche. Denn wir sind Glieder seines Leibes. *Darum wird der Mann Vater und Mutter verlassen und sich an seine Frau binden, und die zwei werden ein Fleisch sein.* Dies ist ein tiefes Geheimnis; ich beziehe es auf Christus und die Kirche. Was euch angeht, so liebe jeder von euch seine Frau wie sich selbst; die Frau aber ehre den Mann.

¹⁰⁵ William Gouge, *Of Domesticall Duties*, 1622 (Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum; Norwood, N.J.: Walter J. Johnson, 1976). Im folgenden abgekürzt mit *ODD*.

Das puritanische Weltbild ist bestimmt durch eine gottgegebene Schöpfungsordnung, die in einer rigiden Hierarchie die Beziehungen der einzelnen Geschöpfe untereinander regelt. Der Mensch, nach Gottes Abbild geschaffen, steht dabei zwar an der Spitze dieser Ordnung, aber auch die menschliche Gesellschaft ist wiederum einer Hierarchie unterworfen. „Since God had created the world with some beings subordinate to others, he naturally proceeded upon the same principle in constructing human society.“¹⁰⁶ Das Prinzip der Subordination strukturiert dabei alle Beziehungen, wobei der hochrangigere Part letztlich immer als Stellvertreter Christi anzusehen ist: „All persons in authority, whether in family, church, or state, stood in the place of Christ.“¹⁰⁷ Die eheliche Beziehung nimmt dabei insofern eine Sonderstellung ein, als sie die kleinste soziale Einheit bildet, nach deren Struktur letztlich die ganze Gesellschaft aufgebaut ist; zudem ist sie dadurch legitimiert, daß die erste Ehe im Paradies von Gott durchgeführt wurde (vgl. *ODD* I, 8f; II, pt. 1, 23).

Als Beziehung, die Christi Liebe zur Gemeinde entspricht, muß der Ehe ein Aspekt von Liebe inhärent sein. Dabei ist Liebe allerdings nicht die Basis der Ehe, sondern eher deren Konsequenz. Zur Heirat genügt zunächst eine gegenseitige Sympathie, diese jedoch ist unabdinglich und soll sich im Verlauf der Ehe bis hin zur Liebe steigern. „If at first there be a good liking mutually and thoroughly settled in both their hearts of one another, love is like to continue in them forever, as things which are well glued, and settled before they be shaken up and down, will never be severed asunder: but if they be joined together without glue, or shaken while the glue is moist, they cannot remain firm“ (*ODD* II, pt. 1, 13). Liebe soll also die Dauerhaftigkeit der Ehe gewährleisten. Als Stellvertreter Christi ist es dabei insbesondere der Mann, auf dessen Initiative hin sich das Liebesgefühl entwickeln soll. Gouge erläutert, wie eine gottgegebene Selbstliebe auch die Nächstenliebe als logische Konsequenz mit sich bringt (vgl. *ODD* I, 54-58). Nur durch die männliche Liebeskraft, die der von Christus ähnlich ist, wird eine gegenseitige Liebe in der Ehe überhaupt möglich. „There is in us by nature no spark of love at all: if Christ by his loving of us first, did not instill love into us, we could no more love him than a living bird rise out of a cold egg, if it were not kept warm by the dams sitting upon it. Thus must an husband first begin to love his wife“ (*ODD* IV, 64, vgl. auch 65-79). Die Liebe, die der Mann seiner Frau entgegenbringt, begründet sich somit auch nicht durch das Wesen der Frau: „Though they [the wives] be no way worthy of love, yet they [the husbands] must love them“ (*ODD* I, 53).

¹⁰⁶ Edmund S. Morgan, *The Puritan Family: Religion and Domestic Relations in Seventeenth-Century New England* (New York: Harper & Row, 1966) 17. Zu Schöpfungsordnung und Gesellschaftsordnung vgl. auch 12-21.

¹⁰⁷ Morgan 20.

Die Liebe wird wiederholt als erste und oberste Pflicht der Eheleute herausgestellt, wobei dies für den Mann als Autorität und Vorbild besonders wichtig ist (vgl. *ODD I*, 26; *IV*, 2). Alle anderen Pflichten werden von der Liebespflicht subsumiert; ihre Erfüllung wird gerade durch die Liebe erleichtert.

Under *love* all other duties are comprised: for without it no duty can be well performed. *Love is the fulfilling of the Law*, that is, the very life of all those duties which the law requireth. [...] Where *love* aboundeth, there all duties will readily and cheerfully be performed. Where *love* is wanting, there every duty will either be altogether neglected, or so carelessly performed, that as good not be performed at all (*ODD II*, pt. 2, 10).

Innerhalb dieses religiös motivierten Modells kommt ein Scheitern der gegenseitigen Liebe einem Ungehorsam gegenüber Gott gleich.¹⁰⁸ Die Liebe ist letztlich, wie jede (erwünschte) Verhaltensweise, durch Gottesfurcht motiviert (vgl. *ODD I*, 4). So darf die höchste Liebe auch nicht etwa dem Ehepartner, sondern immer nur Gott gelten. „The Puritans even thought of human affection for a wife or a husband [...] as a rival to the affection for God. Husbands and wives were often directed by ministers to save their greatest love, not for each other, but for God.“¹⁰⁹ Die eheliche Liebe erfährt auch eine irdische Beschränkung und wird im ewigen Leben nicht weitergeführt.¹¹⁰ Entsprechend warnt Gouge in den *Domesticall Duties* explizit davor, den Ehepartner zu exzessiv zu lieben und somit an Gottes Stelle zu setzen (vgl. *ODD III*, 53; *IV*, 72). „Puritan love, then, was no romantic passion but a rational love, in which affections were commanded by the will under the guidance of the reason. [...] When affections kept their proper sphere, a lover [...] allowed his reason to choose the object of his love and then commanded his affections to act accordingly.“¹¹¹ Das klare Regelwerk der *Domesticall Duties* verdeutlicht die unbedingte Rationalität dieses Modells. Von den Voraussetzungen für die Eheschließung (*ODD II*, pt. 1, 2-13) über die Pflichten, die beide Ehepartner zu erfüllen haben (*ODD II*, pt. 2), bis hin zu jeweils geschlechtsspezifischen Vorschriften (*ODD III*f) leitet Gouge das Zusammenleben der Eheleute bis ins kleinste Detail aus der Bibel her.¹¹² Alle Punkte werden durch Bibelzitate gestützt, Vorbildfiguren bzw. abschreckende Beispiele aus der Bibel verdeutlichen Gouges Position. In Frage-Antwort-Sequenzen räumt er auch mögliche Einwände aus dem Weg, um seine Exegese argumentativ

¹⁰⁸ Vgl. Morgan 47.

¹⁰⁹ Morgan 166.

¹¹⁰ Vgl. Morgan 48f.

¹¹¹ Morgan 52f.

¹¹² Die vier Abhandlungen der zweiten Hälfte der *Domesticall Duties* befassen sich mit den Pflichten von Eltern und Kindern sowie Herren und Dienern (*ODD V-VIII*). Dabei gibt die Beziehung der Eheleute im Sinne eines Christus-Stellvertreters und eines Unterworfenen die Grundstruktur vor, die in diesen Fällen nur in anderen Details ausgearbeitet wird. Bestimmend ist wie in der Ehe auch hier, daß die eine Partei die gottgleiche Autorität darstellt, der die Gegenseite mit „reverence, a mixture of love and fear“ (Morgan 45) begegnet.

zu untermauern. Diese systematisierten Richtlinien regeln den gesamten Umgang der Eheleute miteinander, und zwar sowohl in Bezug auf die innere Einstellung als auch auf das Verhalten nach außen. Dabei mag die Liebe zwar übergeordnete Pflicht sein, die auch unbedingt aufrichtig, also nicht vorgetäuscht, sein soll (vgl. *ODD* III, 57; IV, 66), das Liebesgefühl kann allerdings nicht als Richtlinie für die Eheführung gelten, diese ist vielmehr rein vernunftgeleitet.

Die Liebe gründet auch auf einer relativen Gleichheit der Partner, was Gouge oftmals als „fellowship“ bezeichnet. Diese ist bereits Voraussetzung für die Ehe, da die Partner im Hinblick auf Alter, Besitzverhältnisse und den Glauben gleichwertig sein sollen (vgl. *ODD* II, pt. 1, 9-11). Gouge legt allerdings Wert auf die Feststellung, daß es sich nicht um eine uneingeschränkt gleichberechtigte Partnerschaft handelt: „Even in those things wherein there is a common equity, there is not an equality: for the husband hath ever even in all things a superiority“ (*ODD* III, 4). So zeichnet sich die Liebesbeziehung von seiten der Frau durch Ehrerbietung und Gehorsam (vgl. *ODD* III, 2-50) und von seiten des Mannes durch eine respektvolle, milde Ausübung seiner Autorität aus (vgl. *ODD* IV, 4-48). Gouge sieht die Ehepartner als „yoke-fellows“, auf denen die Bürde der Familie gleichermaßen lastet („joint care in governing the family,“ *ODD* II, pt. 2, 40), wobei der Mann sich auch an häuslichen Angelegenheiten und der Kindererziehung beteiligen soll (vgl. *ODD* II, pt. 2, 41). Diesem Liebesmodell wohnt also ein weitgehend pragmatischer Aspekt inne. Ausgehend von Genesis 2,18, „Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei“ (vgl. z.B. *ODD* II, pt. 1, 23; II, pt. 2, 29; IV, 78), ist die gottgegebene und somit unauflösliche Ehe wesentliches Fundament der Gesellschaft. Ziele der ehelichen Bindung sind Fortpflanzung, Kontrolle der sexuellen Lust und gegenseitige Unterstützung: „That the world might be increased: and not simply increased, but with a legitimate brood [...]. That men might avoid fornication and possess their vessels in holiness and honour [...]. That man and wife might be a mutual help one to another“ (*ODD* II, pt. 1, 24). Die Sexualität ist damit durchaus eine wesentliche Komponente der Ehe. Gouge weist explizit darauf hin, daß Impotenz ein Hindernis für die Heirat ist (vgl. *ODD* II, pt. 1, 3), was die Sexualität sogar als unabdingbaren Bestandteil des Ehelebens herausstellt, so lange sie nicht exzessiv betrieben wird. „Als sündelos galt nur der eheliche Akt, der lediglich um der Zeugung willen oder aus Pflicht oder zur Vermeidung außerehelicher Aktivität ausgeführt wurde.“¹¹³ Die durch Liebe gefestigte Ehe gewährleistet einerseits Stabilität innerhalb der Partnerschaft, andererseits aber auch für die Gesellschaft im ganzen. „The Puritans [...] attempted to construct a world in which social forms would be based on the expectation and

¹¹³ Rüdiger Schnell, *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe* (Köln: Böhlau, 2002) 97.

the demand for steadiness of feeling.“¹¹⁴ Liebe ist hier ein durch die Verpflichtungen gegenüber Gott und dem Partner geprägtes Gefühl, das allerdings durch Vernunft generiert wird und ein maßvolles, ebenfalls vernunftgeregeltes Eheleben bestimmt.

Eine Weiterentwicklung erfährt das rationale puritanische Modell der kameradschaftlichen Ehe im Ideal der Liebesehe, das sich um 1800 im Bürgertum durchzusetzen beginnt, allmählich auch die anderen Gesellschaftsschichten erfaßt und so für das gesamte 19. Jahrhundert bestimmend ist.¹¹⁵ Mit einer zunehmend säkularen Gesellschaft, die vom Beginn des Kapitalismus und der Industrialisierung geprägt ist, werden traditionelle Hierarchien von komplexeren, differenzierteren Strukturen abgelöst. Während die Verhältnisse der Eheleute im puritanischen Entwurf als Abbildung der Gesellschaft im ganzen verstanden werden, bringt die nun einsetzende Trennung von Wohn- und Arbeitsstätten auch eine entsprechende „Trennung in eine öffentliche und eine private Sphäre“¹¹⁶ mit sich, denen jeweils auch die Rollen von Mann und Frau zugeordnet werden. Zwar hat mit der Aufklärung die Idee der Gleichheit der Menschen und somit – allerdings nur in der Theorie – auch der Geschlechter Einzug gehalten, dieser wird aber durch eine „Ideologie der polaren Geschlechtscharaktere“¹¹⁷ entgegengesteuert. Die Trennung der männlichen Arbeitswelt und der weiblichen Häuslichkeit weist beiden Geschlechtern unterschiedliche Fähigkeiten und Funktionen zu; die Frau wird dabei teilweise zu einer ihrem Ehemann in Liebe ergebenen Hausmutter idealisiert.¹¹⁸ Entgegen Luhmanns Behauptung, die private Beziehung sei verstärkt durch „die Ablehnung der strukturellen Unterordnung der Frau, die Ablehnung auch des Copierens der politischen Hierarchie innerhalb der Familie,“¹¹⁹ wird in dieser Konstellation letztlich die patriarchalische Ordnung gefestigt. Die eheliche Beziehung ist jedoch nicht mehr „[d]ie Arbeitsgemeinschaft von einst [, sondern] nimmt immer mehr den Charakter einer Gefühlsgemeinschaft an.“¹²⁰ In Abgrenzung zu einer im Zuge der Urbanisierung und der Auflösung von sozialen Netzen

¹¹⁴ Edmund Leites, *The Puritan Conscience and Modern Sexuality* (New Haven: Yale University Press, 1986) 7.

¹¹⁵ Einen guten Überblick über die Entwicklungen durch alle Gesellschaftsschichten gibt Regina Mahlmann, „Liebe im 19. Jahrhundert,“ *Das Abenteuer Liebe: Bestandsaufnahme eines unordentlichen Gefühls*, hg. Peter Kemper und Ulrich Sonnenschein (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005) 24-41.

¹¹⁶ Helga Arend, *Vom „süßen Rausch“ zur „stillen Neigung“: Zur Entwicklung der romantischen Liebeskonzeption* (Pfaffenweiler: Centaurus, 1993) 18. Vgl. auch James Hitchcock, „The Emergence of the Modern Family,“ *Christian Marriage: A Historical Study*, ed. Glenn W. Olsen (New York: Crossroad, 2001) 322; Niklas Luhmann, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982) 165f sowie Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1977) 253-257.

¹¹⁷ Mahlmann 30. Zu dieser Problematik der Geschlechterdifferenz und ihrer Auswirkung auf die Ehe siehe auch 27f, 30-36, 40.

¹¹⁸ In einem Extrem zeigt sich diese Idealisierung in Coventry Patmores Gedichtzyklus *The Angel in the House* (1854-1863), dessen Titel das viktorianische Frauen- bzw. Eheverständnis fortwirkend charakterisiert.

¹¹⁹ Luhmann, *Liebe als Passion* 166.

¹²⁰ Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim, *Das ganz normale Chaos der Liebe* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990) 69, vgl. auch 106-110.

immer unpersönlicheren Umwelt wird die Zweierbeziehung ein wichtiger Bezugspunkt für den Einzelnen. Wesentlicher Aspekt des bürgerlichen Eheideals ist es daher, daß anstelle einer ökonomisch-pragmatisch motivierten Eheschließung die Liebesheirat mit freier Partnerwahl propagiert wird.¹²¹ Ehe erscheint als „idealized union which should be a blending of hearts rather than a transfer of funds.“¹²² Letztlich wird eine unbedingte Zusammengehörigkeit von Liebe und Ehe postuliert: „Am Ende des 18. Jahrhunderts bekennt man sich zur Einheit von Liebesehe und ehelicher Liebe als Prinzip der natürlichen Vervollkommnung des Menschen.“¹²³

Mit der Liebesehe ist der Partner in seiner Individualität von besonderer Wichtigkeit. Dies begründet sich auch durch die gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit, die einen Individualisierungsschub mit sich bringen. Ursprüngliche traditionsgegebene Bezugssysteme, die identitätsstiftende Funktion haben, wie z.B. die Positionierung in der gesellschaftlichen Hierarchie, fallen zusehends weg. Zugespitzt formuliert heißt das: „Wenn Identität nicht mehr qua Geburt, qua Schichtenzugehörigkeit zugeschrieben wird wie in den alten Gesellschaften, wird Identitätsfindung zum Problem und zur lebenslangen Privataufgabe.“¹²⁴ Der Bezug auf die eigene Identität oder eben den Partner gewinnt somit an Bedeutung. Beck und Beck-Gernsheim sprechen hier von der Entwicklung einer „personenbezogenen Stabilität“: „Gewissermaßen als Herzstück dieser personenbezogenen Stabilität bildet sich ein neues Verständnis von Liebe heraus. Es ist das Leitbild der zugleich romantischen und dauerhaften Liebe, die aus der engen gefühlsmäßigen Bindung zwischen zwei Personen erwächst und ihrem Leben Inhalt und Sinn gibt. Hier wird der andere zu dem, der die Welt mir bedeutet.“¹²⁵ Dabei gewinnt der Partner um so mehr an Gewicht, je mehr gesellschaftliche Sinnbezüge wegfallen. In dieser extremen Personengebundenheit wird er jedoch nicht nur in seiner Einzigartigkeit gesehen, sondern gilt auch als ausschließliche und womöglich unersetzbare

¹²¹ Der Übergang von der ökonomisch motivierten Ehe zur Liebesehe vollzieht sich in der Praxis natürlich in kleinen Schritten, so daß zunächst versucht wird, eigene Liebeswünsche und pragmatische Erfordernisse miteinander in Einklang zu bringen: „[A]t least the upper and middle ranks of society increasingly began to see [love] as a condition for marriage, without abandoning the requirements of status and property [...]. [M]ost marriage settlements were coming to involve a balance between the desires of the couple and the requirements of the family“ (Hitchcock 310). Peter Gay spricht im Hinblick auf die gemischten Motive für die Ehe von der traditionellen Maxime „Don't marry for money, but go where the money is.“ Vgl. Peter Gay, *The Tender Passion* (New York: Oxford University Press, 1986) 103, für die Konflikte zwischen beiden Ehemotiven siehe auch 97-116.

¹²² Gay 103. Gay bezieht sich hier auf die Zeit ab 1850.

¹²³ Luhmann, *Liebe als Passion* 185.

¹²⁴ Julia Bobsin, *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe: Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800* (Tübingen: Niemeyer, 1994) 16.

¹²⁵ Beck und Beck-Gernsheim 70. Vgl. auch Luhmann, *Liebe als Passion* 135: „Die Vorstellung breitet sich aus und rundet sich zu einem neuen Begriff von Individualität ab, daß die Liebe sich auf den anderen als auf ein Weltverhältnis eigener Prägung, auf ein einzigartiges Individuum und deshalb auf eine einzigartig gesehene Welt richtet.“

Bezugsperson. „Zu den auffälligen Merkmalen der Liebes-Semantik [...] gehört die Exklusivität. Es gilt als ausgemacht, und darüber besteht weithin Konsens, daß man nur eine Person zur gleichen Zeit wirklich lieben könne. Es wird auch diskutiert, ob dies nur einmal im Leben möglich sei; überwiegend wird dies aber abgelehnt als inkompatibel mit dem Gebot des Immer-Liebens.“¹²⁶ Der geliebte Partner ist Sinnstifter und somit für ein erfülltes Leben unabdingbar. „[Der Liebende] will im Glück des anderen sein eigenes Glück finden.“¹²⁷ Diese Erfüllung wird in der Liebesehe zugleich auch als sexuelle Erfüllung verstanden. Ehehliche Liebe gilt nur dann wirklich als solche, wenn sie sowohl Zuneigung als auch körperliches Begehren einschließt: „[T]rue love is the conjunction of concupiscence with affection.“¹²⁸ Beispielhaft läßt sich das am Phänomen des ‘honeymooning’ aufzeigen. Was im 16. und 17. Jahrhundert lediglich die Wochen unmittelbar nach der Hochzeit bezeichnet, in denen das Brautpaar im Fokus der Öffentlichkeit steht, setzt sich zunehmend das Konzept einer Hochzeitsreise durch, also „a private period of sexual and psychological exploration.“¹²⁹ Hier offenbart sich die Ehe zum einen als exklusives Bündnis zweier Individuen und somit als Privatangelegenheit, zum anderen wird deutlich, daß die Sexualität einen unverzichtbaren Bestandteil des Ehelebens ausmacht. Mit der Einbindung der sexuellen Leidenschaft in eine Ehe, die nicht mehr als reine Zweckgemeinschaft begriffen wird, werden auch zwei in den vorhergehenden Jahrhunderten getrennte Sphären von sexueller Aktivität zusammengeführt, nämlich die innerehliche, die ursprünglich primär auf Nachkommenschaft gerichtet war, und die affektive Bindung der außerehlichen Affäre.¹³⁰

Als Ideal des Bürgertums ist die Liebesehe jedoch nicht etwa ein exzessives, sondern ein eher solides Modell. „It was also primarily among the middle class that the ideal of sexual restraint – chastity before marriage, fidelity during marriage – was enshrined. This development was due in part to the renewed religiosity of the nineteenth century, following the scepticism of the eighteenth; in part to the logic of romantic love, seeking fulfilment in only one soul mate.“¹³¹ In seiner Konventionalität – Luhmann spricht hier vom „institutionalisierte[n] Verständnis für schwärmerische Leidenschaft“¹³² – stellt das bürgerliche Liebesideal ein

¹²⁶ Luhmann, *Liebe als Passion* 123.

¹²⁷ Luhmann, *Liebe als Passion* 174.

¹²⁸ Gay 45. Vgl. auch Stone 542f.

¹²⁹ Hitchcock 311. Das öffentliche Interesse an der Ehe im 16./17. Jahrhundert zeigt sich z.B. in den Ritualen um die Hochzeitsnacht, in der die Hochzeitsgesellschaft das Brautpaar zu Bett bringt und am folgenden Morgen detailliert über den Vollzug der Ehe ausfragt. Zu den Entwicklungen des Konzepts vom ‘honeymoon’ vgl. Stone 334-336.

¹³⁰ Vgl. Stone 527-529, 542f.

¹³¹ Hitchcock 317.

¹³² Luhmann, *Liebe als Passion* 186.

mehrheitsfähiges Konzept mit gesellschaftstragender Funktion dar, das sich vor allem in der Praxis der sozialen Gepflogenheiten äußert.

Dagegen ist mit Beginn des 19. Jahrhunderts eine gegenläufige Strömung festzustellen, die eine eher transgressive Liebe proklamiert. Diese Gegenposition äußert sich im Leben und Werk der sogenannten 'Romantiker', wobei diese vereinheitlichende Bezeichnung – die überhaupt erst nach der so benannten Epoche (ca. 1790-1830) eingeführt wird – der Komplexität und Vielschichtigkeit romantischer Liebesmodelle nicht gerecht wird.¹³³ Der kleinste gemeinsame Nenner kann vor allem in einem gemeinsamen Feindbild gesehen werden: „[The romantics] were more united on what they opposed – low-minded philosophes on one side and philistine bourgeois on the other – than on what they advocated: the romantics did not form a school of thought.“¹³⁴ Der Begriff des 'Romantischen' ist somit zunächst als eine anti-bürgerliche Haltung zu verstehen.¹³⁵ Luhmanns Bezeichnung des bürgerlichen Entwurfs als „Kleine-Leute-Romantik“, charakterisiert durch das Ausfiltern „all jene[r] bedrohlichen, existenzgefährdenden, Leben und Tod auf die Waage bringenden Momente der Passion,“¹³⁶ läßt ahnen, welche exzessiven Varianten der Liebe in tatsächlich romantischen Entwürfen zum Ausdruck kommen können. Die enorme Signifikanz des Affektiven in Form von „[a] celebration of love, a somewhat narcissistic overvaluation not so much of the loved object as of love itself“¹³⁷ führt zu einer Idealisierung des Liebesgefühls an sich,

¹³³ Dabei ist durchaus eine Beeinflussung des bürgerlichen Ideals durch bestimmte in der Literatur formulierte Vorstellungen festzustellen. „According to contemporaries, the growth of marriage for love in the eighteenth century was caused by the growing consumption of novels. Always a stock-in-trade of the theatre, romantic love was the principle theme of the novel, whose astonishing rise to popularity was so marked a feature of the age. [...] [R]omantic love and the romantic novel grew together after 1780, and the problem of cause and effect is one that is impossible to resolve“ (Stone 283f). So existieren die Vorstellungen, die sich die Bürger des 19. Jahrhunderts von der Liebe machen, teils unabhängig von der eigenen Lebenspraxis. „[L]ove conquers all; they liked to believe that love moves mountains, leaps barriers, laughs at locksmiths. [...] [C]ommon wisdom saw love as a ladder to freedom enabling lovers to surmount the obstacles – differences in status, religion, or regional loyalties – that convention would throw into their path. For good or ill, love, that primordial energy, seemed the universal solvent, the triumphant nemesis of social and cultural rigidities. So, at least, popular poets, essayists, and novelists would depict it“ (Gay 97).

Zur (Un-)Vereinbarkeit mancher Aspekte, die in der Literatur zum Ausdruck kommen, mit der bürgerlichen Praxis siehe Gay 97ff sowie Karl Lenz, „Romantische Liebe – Ende eines Beziehungsideals?“ *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts: Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*, hg. Kornelia Hahn und Günter Burkart (Opladen: Leske & Budrich, 1998) 69-75. Wenngleich Lenz die Existenz eines klar umrissenen „romantischen Liebescodes“ postuliert, den es allerdings in dieser Form nicht gibt, machen seine Ausführungen doch deutlich, welche Differenzen zwischen literarischen Ideen und ihrer Umsetzung in der Realität bestehen.

¹³⁴ Gay 54. Gay interpretiert die Romantik auch als Gegenbewegung zur christlichen Körper- bzw. Lustfeindlichkeit (50).

¹³⁵ Vgl. die kurze Darstellung unter Berücksichtigung der verschiedensten Richtungen des romantischen Denkens bei Gay 53-60.

¹³⁶ Luhmann, *Liebe als Passion* 190, 186.

¹³⁷ Gay 54. Luhmann spricht hier von der „Selbstreferenz des Liebens“ (*Liebe als Passion* 178). Vgl. auch Singer, *The Nature of Love* 2 292.

wobei dies teilweise derart vergeistigt ist, daß der Liebe metaphysisches, geradezu religiöses Potential zugesprochen wird.¹³⁸

Generalisierende Aussagen über ‘das Romantische’ sind allerdings insofern problematisch, als die einzelnen Wortführer gerade Individualisten sind, von denen jeder sein persönliches Ideal formuliert und lebt. Allein die großen Unterschiede zwischen den *Big Six* der englischen Romantik, also Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley und Keats, machen die Uneinheitlichkeit bzw. die Vielfalt der romantischen Entwürfe deutlich. Wordsworth, ehemals Sympathisant der französischen Revolution mit demokratischen Überzeugungen, lebt in einer langjährigen Ehe und wird in seinem Spätwerk politisch und religiös derart konservativ, daß er von manchen Zeitgenossen als konventionell-bürgerlich abgestempelt wird. Einen extremen Gegenpol dazu bietet Byron in seiner radikalen Nonkonformität, der sowohl ein notorisch exzessives Liebesleben führt¹³⁹ als auch in seinen literarischen Werken kriminell-transgressive Figuren zu Protagonisten macht. Dabei ist Byrons Haltung selbst bereits von internen Widersprüchlichkeiten geprägt, wie auch sein Selbstbild verdeutlicht: „He found himself mad (and maddening), brilliant and perverse, magnanimous and competitive, egotistic and idealistic, homosexual and heterosexual, domineering and acquiescent, and a host of other contradictory things – and so do we.“¹⁴⁰ John Keats dagegen erscheint als geradezu hypersensibler Dichter, der sich in seiner poetischen Kreativität in die Nähe des Femininen rückt und in seinen Texten mit Gender-Identitäten und Verschmelzungssehnsüchten spielt.¹⁴¹ Beispielhaft für einen romantischen Entwurf sollen hier die Liebesvorstellungen von Percy Bysshe Shelley (1792-1822) aus seinem Leben und Werk heraus genauer dargestellt werden, ohne diese jedoch als ‘typisch romantisch’ verallgemeinern zu wollen.

Shelley ist sowohl in seinen Ansichten als auch in seiner Lebenspraxis dem Bürgertum radikal entgegengesetzt. Von Geburt her dem Adel zugehörig, lehnt er sich jedoch gegen dessen Konservatismus und den ererbten Wohlstand auf und wird Verfechter von sozialistischem Gedankengut.¹⁴² „At his most progressive, Shelley could be pro-feminist, proto-ecological,

¹³⁸ Vgl. Gay 55.

¹³⁹ Vgl. Gay 59: „Byron, accompanied by scandal, followed by rumors, pilloried by pamphlets, cut his sexual swath across England and the Continent, amassing scores of mistresses in a display of frantic sexual athleticism.“ Byron hatte zudem homosexuelle Beziehungen sowie eine inzestuöse Neigung zu seiner Halbschwester. Eine kurze Einführung in Byrons turbulentes (Liebes-)Leben und dessen Darstellung durch verschiedenen Biographen gibt Paul Douglass, „Byron’s Life and His Biographers,“ *The Cambridge Companion to Byron*, ed. Drummond Bone (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) 7-26.

¹⁴⁰ Douglass 12.

¹⁴¹ Vgl. z.B. Ann K. Mellor, „Keats and the Complexities of Gender,“ *The Cambridge Companion to Keats*, ed. Susan J. Wolfson (Cambridge: Cambridge University Press, 2001) 214-229.

¹⁴² Diese Einstellung ist aber nicht ohne Konflikte: So hat Shelley trotzdem vor, eines Tages den ihm zustehenden Sitz im Parlament einzunehmen. Vgl. die kurze, aber gute Darstellung von Shelleys Biographie bei Theresa Kelley, „Life and Biographies,“ *The Cambridge Companion to Shelley*, ed. Timothy Morton

anti-slavery, anti-capitalist, antihomophobic, and against cruelty to animals, eating meat, and drinking alcohol.“¹⁴³ Auch vom christlichen Glauben grenzt er sich ab: Wegen eines Pamphlets mit dem Titel „The Necessity of Atheism“, das Shelley mit seinem Freund Thomas Jefferson Hogg in Oxford veröffentlicht, wird er von der Universität ausgeschlossen.¹⁴⁴ Mit entsprechender Radikalität vertritt Shelley seine Vorstellungen von der Liebe. Liebe ist autonom, braucht keine äußere Sanktionierung und erhebt sich über alles. „Love withers under constraint: its very essence is liberty: it is compatible neither with obedience, jealousy, nor fear.“¹⁴⁵ Sie überwindet somit alle Schranken: „true love never yet / Was thus constrained: it overleaps all fence“ (*Epipsychidion*, l. 397f). Die Sexualität ist dabei ein unabdingbarer Bestandteil dieses Liebesbegriffs. Mit dem unbedingten Freiheitsanspruch, der seinem Liebesmodell inhärent ist, ist Shelley zwar nicht grundsätzlich gegen die Ehe eingestellt, er ist aber der Meinung, daß Liebe eine Voraussetzung von Ehe sein muß. Demnach sollte sich ein Ehepaar aber auch trennen dürfen, wenn es sich nicht mehr liebt (vgl. „Notes to *Queen Mab*“ 76). Ein Versprechen zur ewigen Liebe hält Shelley für „absurd“ („Notes to *Queen Mab*“ 77). Entsprechend seiner Einstellung lebt Shelley auch selbst in eigenwilligen (Liebes-) Verhältnissen. Er heiratet zweimal, besteht aber dennoch auf seinem Postulat der freien Liebe „and encouraged others so to experiment with his first and second wives, and may have so experimented with Claire Clairmont [Mary Shelley’s half-sister and sometime lover of Byron].“¹⁴⁶ Vor Shelleys Tod leben die Shelleys mit Edward und Jane Williams zusammen, letztere inspiriert Shelley zu mehreren Liebesgedichten. Als höchste Instanz bestimmt die Liebe für Shelley auch die Moral: „Love is celebrated everywhere as the sole law which should govern the moral world“ („Preface to *Laon and Cythna*“ 137).¹⁴⁷ Dabei klaffen Theorie und Praxis allerdings weit auseinander: Shelley heiratet Mary Godwin nur zwei

(Cambridge: Cambridge University Press, 2006) 17-34. Mit dem Plural “Biographies“ weist Kelley bereits auf die Vielschichtigkeit von Shelleys Denken, politisch-kulturellem Engagement und eigener Lebenspraxis hin.

¹⁴³ Timothy Morton, „Introduction,“ *The Cambridge Companion to Shelley*, ed. Timothy Morton (Cambridge: Cambridge University Press, 2006) 3.

¹⁴⁴ Vgl. Ian Gilmour, *The Making of the Poets: Byron and Shelley in Their Time* (London: Chatto & Windus, 2002) 141-144.

¹⁴⁵ Percy Bysshe Shelley, „Notes to *Queen Mab*,“ *The Major Works*, ed. Zachary Leander and Michael O’Neill (Oxford: Oxford University Press, 2003) 76. Im folgenden sind alle Zitate aus Shelleys Werken, so weit nicht anders herausgestellt, dieser Ausgabe entnommen.

¹⁴⁶ Kelley 18. Überhaupt lebt Shelley oft mit mehreren Frauen unter einem Dach, so z.B. mit seiner ersten Frau Harriet, deren Schwester und einer Freundin (vgl. Kelley 22) oder eben Mary und Claire Clairmont (vgl. Kelley 24f). Kelley führt diesen Umstand auch auf die enge Bindung des jungen Shelley mit seinen Schwestern zurück: „As an adult he recreated versions of [his childhood’s] domestic and psychic configuration with wives, sisters, and other unrelated women“ (19).

¹⁴⁷ Vgl. auch „A Defence of Poetry“ 682: „The great secret of morals is Love; or a going out of our own nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action or person, not our own. A man to be greatly good, must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others; the pains and pleasures of his species must become his own. The great instrument of moral good is the imagination.“

Wochen nach dem Selbstmord seiner ersten Frau Harriet – eine Unvereinbarkeit, die Shelley in der Unbedingtheit seiner Liebe zu Mary allerdings gar nicht als solche erscheinen mag. Neben seinen komplexen Beziehungen zu Frauen ist auch Shelleys Jugendfreund Hogg ein relevanter Faktor in seinem Liebesleben. Gilmour stellt Hogg als Shelleys erste große Liebe dar: „[T]he relationship was non-carnal, [...] but it had sexual ramifications or implications.“¹⁴⁸ Shelley ist einerseits bereit, ‘seine’ Frauen mit Hogg zu teilen, andererseits läßt sich in den entstehenden Dreiecken auch das uneingestandene homoerotische Begehren kanalisieren.¹⁴⁹ Trotz der engen Beziehung zu Hogg ist Shelleys Liebesideal letztlich heterosexuell. „[H]e regarded physical homosexual relations as ‘detestable’,“¹⁵⁰ was z.B. deutlich in seiner Abwertung des Liebeskonzepts der alten Griechen im Fragment „A Discourse on the Manners of the Ancients“ zum Ausdruck kommt.¹⁵¹ Dabei nimmt er diese Liebesbeziehungen durchaus ernst; er beanstandet allerdings das misogynen Frauenbild der Antike, infolgedessen die Frauen wie Sklaven behandelt werden und somit kein geeignetes Liebesobjekt darstellen: „[T]he Greeks were deprived of [love’s] legitimate object“ („A Discourse“ 228). Eine Anerkennung der Geschlechtergleichheit, wie sie z.B. von William Godwin, dessen Werk großen Einfluß auf Shelleys Denken ausübt, und dessen Frau Mary Wollstonecraft propagiert wird, stellt Shelley dagegen als „great benefit“ („A Defence of Poetry“ 691) heraus.¹⁵² Eine Ebenbürtigkeit der Partner in der Liebesbeziehung ist für Shelley unabdingbar: „[Love] is there most pure, perfect, and unlimited, where its votaries live in confidence, equality, and unreserve“ („Notes to *Queen Mab*“ 76). Dabei sollen die Partner einander vor allem auch intellektuell gewachsen sein. So verläßt Shelley die schwangere Harriet mit der Begründung: „Every one who knows me must know that the partner of my life should be one who can feel poetry and understand philosophy. Harriet is a noble animal, but she can’t do neither.“¹⁵³ Shelley postuliert die Existenz eines sogenannten „antitype“ („On Love“ 632), eines Partners also, der zwar einerseits der eigenen Person ähnlich ist, sie aber andererseits auch zur Vollkommenheit ergänzt. „The Shelleyan antitype supplements the self by filling an interior

¹⁴⁸ Gilmour 135.

¹⁴⁹ So erzählt Shelley derart enthusiastisch von seiner Schwester Elizabeth, daß Hogg sich in diese verliebt. Dazu Gilmour 135f: „For Hogg to fall in love and desire to live with somebody whom he had never met or even seen was surely an extension or transfer of his feelings for Shelley, while Shelley’s encouragement of Hogg’s love of Elizabeth was similarly an extension or transfer of his feelings for Hogg and, probably, of his incestuous platonic feelings for his sister whom he strikingly resembled.“ Zu Shelleys „erotic triangulation“ siehe auch Kelley 21, 25.

¹⁵⁰ Gilmour 278.

¹⁵¹ Vgl. Percy Bysshe Shelley, „A Discourse on the Manners of the Ancients. Relative to the Subject of Love. A Fragment“, *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, Vol. VII (London: Ernest Benn; New York: Gordian Press, 1965) 227-229. Im folgenden „A Discourse“.

¹⁵² Shelleys zweite Frau Mary Godwin ist die Tochter von William Godwin und Mary Wollstonecraft.

¹⁵³ Kelley 24 zitiert Thomas Love Peacock, *Memoirs of Shelley, with Shelley’s Letters to Peacock*, ed. H. F. B. Brett-Smith (London: Henry Frowde, 1909) 336.

insufficiency, functioning as an interlocking opposite completing the self. Yet the antitype also corresponds to the self, acting as its essential ‘likeness.’ So the antitype resembles and completes the self, but *can* complete the self only by differing from it, by possessing what the self lacks.¹⁵⁴ In der notwendigen Differenz ist damit auch die Geschlechterdifferenz impliziert. Das Bild der gegenseitigen Ergänzung zieht sich auch durch Shelleys Lyrik. „None of Shelley’s longer poems is irrelevant to his theme of the human need for love to fulfill what is incomplete and to reintegrate what has been divided, both in the individual psyche and in the social order.“¹⁵⁵ So heißt es z.B. im *Epipsychidion*: „We – are we not formed, as notes of music are, / For one another, though dissimilar; / Such difference without discord [...]“ (ll. 142-144) oder „I am not thine: I am a part of *thee*“ (l. 52).¹⁵⁶

Auch wenn die heterosexuelle Liebespraxis für Shelley die Norm darstellt, ist die sexuelle Erfüllung doch nicht das ultimative Ziel seiner Liebesvorstellung. „[T]he gratification of the senses is no longer all that is sought in sexual connection. It soon becomes a very small part of that profound and complicated sentiment, which we call love, which is rather the universal thirst for a communion not merely of the senses, but of our whole nature, intellectual, imaginative and sensitive“ („A Discourse“ 228, vgl. auch „On Love“ 631). Letztlich geht es Shelley um eine Paarbindung, bei der die Sexualität über sich hinausweist auf eine höhere, quasi-transzendente Form der Liebe, die Shelley als unerreichbares spirituelles Ideal gilt.¹⁵⁷

¹⁵⁴ William A. Ulmer, *Shelleyan Eros: The Rhetoric of Romantic Love* (Princeton: Princeton University Press, 1990) 8. Shelley selbst beschreibt seine idealistische Vorstellung vom ‘antitype’ in „A Discourse on the Manners of the Ancients“ 228 wie folgt: „This object [e.g. the legitimate object of love], or its archetype, forever exists in the mind, which selects among those who resemble it, that which most resembles it; and instinctively fills up the interstices of the imperfect image, in the same manner as the imagination moulds and completes the shapes in clouds, or in the fire, into the resemblances of whatever form, animal, building, etc., happens to be present to it.“ Vgl. auch „On Love“ 632.

¹⁵⁵ M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (London: Oxford University Press, 1971) 299. Vgl. Abrams’ Nachweis dieser These in der Analyse von *Prometheus Unbound* (Abrams 299-307).

¹⁵⁶ Trotz des Postulats der Gleichberechtigung der Geschlechter läßt sich die Ergänzungsmetapher aber auch als eine Vereinnahmung der Frau bzw. des Weiblichen lesen. Ulmer weist darauf hin, daß Shelleys *antitype* oft mit dem Bild des Spiegels dargestellt wird, so daß das Weibliche als narzißtische Spiegelung des Mannes erscheint. Die gegenseitige Ergänzung der Liebenden ist damit auch „a metaphorical imperialism founded on the repression of difference [and an] appropriation[...] of otherness“ (Ulmer 8f). Vgl. zu Romantik und Maskulinität auch Marlon B. Ross, „Romantic Quest and Conquest: Troping Masculine Power in the Crisis of Poetic Identity“, *Romanticism and Feminism*, ed. Ann K. Mellor (Bloomington: Indiana University Press, 1988) 26-51. Morton wirft Shelley zudem eine falsche Herangehensweise vor: „He encouraged many women to believe that they could transcend their patriarchal conditions, throw off their chains, and become more independent. But he did so with the charismatic compulsion of a master seducer who [...] resembles those hippies in the 1960s who confused sexual liberation with women’s liberation“ (3).

¹⁵⁷ Die Sexualität allein kann jedoch nicht zu einem spirituellen Ziel führen: „[Shelley] interprets sexual love as an interpersonal communication that need not, cannot, be transformed into a purely spiritual condition.“ Singer, *The Nature of Love* 2 419, vgl. auch 412f, 419f. Kelley meint ebenfalls, daß ein hemmungsloses Sexualleben nicht Shelleys einziges Anliegen gewesen sein kann: „For all the publicity that surrounds his free love pronouncements, what he probably longed for most was sexual and intellectual companionship that was not precisely heterosexual or homoerotic, but somewhere out beyond the edge of a single-minded and biologically

Liebe ist eine Art kosmische Harmoniefunktion, mit der die Liebenden in eine als göttlich verstandene Natur eingebunden werden. Dies verdeutlicht die erste Strophe des Gedichts „Love’s Philosophy“:

The Fountains mingle with the River
And the Rivers with the Ocean,
The winds of Heaven mix forever
With a sweet emotion;
Nothing in the world is single,
All things by a law divine
In one spirit meet and mingle.
Why not I with thine?¹⁵⁸

Auch das Ende des *Epipsychidion* (ll. 540ff) entwirft das Ideal einer die Paarbeziehung transzendierenden Liebe. Besonders deutlich wird die Wechselbeziehung von Liebe und Natur bzw. Kosmos in *Prometheus Unbound*. Während die Trennung von Asia und Prometheus einen Verfall der Natur mit sich bringt (vgl. Akt I), blüht diese mit der Wiedervereinigung der Liebenden wieder auf (vgl. Akt III, 3); selbst Erde und Mond verbinden sich in kosmischer Harmonie (vgl. IV, ll. 318ff). „Love [...] folds over the world its healing wings“ (IV, 557-61) – hier erscheint Shelleys Ideal einer Liebe, die nicht nur die zwischenmenschliche Sphäre, sondern die Welt in ihrer Gesamtheit umfaßt und als heilbringende, transformierende Kraft wirkt.¹⁵⁹ Wenngleich die Umsetzung dieses Ideals in eine Liebespraxis eher schwer vorstellbar ist, hat Shelleys Liebesmodell mit seinem Postulat der Aufhebung jeder gesellschaftlichen Beschränkung doch subversives Potential. In ihrer Uneingeschränktheit kann diese Liebe als Legitimation für einen Bruch mit der Gesellschaft dienen. Somit steht sie als sozial korrosive ‘romantische’ Auffassung dem bürgerlichen Entwurf diametral entgegen.

Mit den Forschungen von Sigmund Freud (1856-1939) überschreiten die Liebesdiskurse die Schwelle zum 20. Jahrhundert. Als einem seiner Hauptforschungsgebiete beschäftigt sich Freud über mehrere Jahrzehnte mit dem Thema Liebe. Sein psycho-pathologisches Liebesmodell ist demnach nicht ganz einheitlich, da es ständigen Revisionen unterworfen ist. Trotzdem lassen sich die wesentlichen Aspekte von Freuds Liebesvorstellung festhalten. In seinem Aufsatz „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ (1921) definiert er die Liebe wie folgt:

driven theory of gender. If unfettered free love had been Shelley’s project, he would not have established two successive households with a wife and unmarried sister“ (18f).

¹⁵⁸ Vgl. auch „On Love“ 632: „This is Love. This is the bond and the sanction which connects not only man with man, but with everything which exists.“

¹⁵⁹ In diesem Aspekt des Transformationspotentials wird auch deutlich, wie sich Shelleys Liebesvorstellung mit seiner Begeisterung für revolutionäre politische Ideen zusammenbringen läßt.

Den Kern des von uns Liebe Geheißenen bildet natürlich, was man gemeinhin Liebe nennt und was die Dichter besingen, die Geschlechtsliebe mit dem Ziel der geschlechtlichen Vereinigung. Aber wir trennen nicht davon ab, was auch sonst an dem Namen Liebe Anteil hat, einerseits die Selbstliebe, andererseits die Eltern- und Kindesliebe, die Freundschaft und die allgemeine Menschenliebe, auch nicht die Hingebung an konkrete Gegenstände und an abstrakte Ideen. Unsere Rechtfertigung liegt darin, daß die psychoanalytische Untersuchung uns gelehrt hat, all diese Strebungen seien Ausdruck der nämlichen Triebregungen, die zwischen den Geschlechtern zur geschlechtlichen Vereinigung hindrängen [...].¹⁶⁰

Freuds Liebesbegriff ist heterosexuell, der Liebende ist für ihn prototypisch männlich. So ist auch seine Theorie primär auf den Mann bzw. das männliche Kind ausgelegt; die Frau als „penislose[s] Geschöpf“¹⁶¹ zeichnet sich als solches durch Minderwertigkeit aus. Freud macht den Sexualtrieb nicht nur zur Basis jeder Form von Liebe, sondern sieht ihn auch, entgegen bisheriger Annahmen, als in der Kindheit begründet und nicht als Entwicklung der Pubertät.¹⁶² Dabei ist es zunächst die Erfahrung der Geburt, die das Liebesbedürfnis schafft. Diese ist insofern traumatisch, als der Mensch sie als „allererste Lebensgefahr“¹⁶³ erlebt, weil er als nicht voll entwickeltes Wesen einer potentiell gefährlichen Umwelt ausgesetzt wird. Somit ist „der Wert des Objekts, das allein gegen diese Gefahren schützen und das verlorene Intrauterinleben ersetzen kann, [also der Mutter als erster Bezugsperson,] enorm gesteigert. Dies biologische Moment stellt also die ersten Gefahrsituationen her und schafft das Bedürfnis, geliebt zu werden, das den Menschen nicht mehr verlassen wird.“¹⁶⁴ Die Liebeserfahrung des Erwachsenen und die Erfahrung des Säuglings mit seiner Fürsorgeperson hängen unmittelbar zusammen: „Nicht ohne guten Grund ist das Saugen des Kindes an der Brust der Mutter vorbildlich für jede Liebesbeziehung geworden. Die Objektfindung ist eigentlich eine Wiederfindung.“¹⁶⁵ So stellt die Beziehung zur Mutter die „erste[...] und wichtigste[...] aller sexuellen Beziehungen“¹⁶⁶ dar. Mit der zentralen Rolle, die Freud der frühkindlichen Sexualität für das weitere Leben einräumt, postuliert er einen Zusammenhang

¹⁶⁰ Sigmund Freud, „Massenpsychologie und Ich-Analyse,“ 1921, *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Studienausgabe Bd. 9 (Frankfurt am Main: Fischer, 1974) 85.

¹⁶¹ Sigmund Freud, „Über die weibliche Sexualität,“ 1912, *Sexualleben*, Studienausgabe Bd. 5 (Frankfurt am Main: Fischer, 1972) 281.

¹⁶² Sigmund Freud, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie,“ 1905, *Sexualleben*, Studienausgabe Bd. 5 (Frankfurt am Main: Fischer, 1972) 81.

¹⁶³ Sigmund Freud, „Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne,“ 1910, *Sexualleben*, Studienausgabe Bd. 5 (Frankfurt am Main: Fischer, 1972) 194.

¹⁶⁴ Sigmund Freud, „Hemmung, Symptom und Angst,“ 1925, *Hysterie und Angst*, Studienausgabe Bd. 6 (Frankfurt am Main: Fischer, 1971) 293.

¹⁶⁵ Freud, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 126.

¹⁶⁶ Freud, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 126.

zwischen Liebe und Identitätsbildung.¹⁶⁷ Individuell spezifische Charaktereigenschaften und Verhaltensweisen lassen sich direkt auf die erste Liebeserfahrung zurückführen.

Freud geht von einem primären Narzißmus des Säuglings aus, der nur sich selbst liebt, weil er noch nicht in der Lage ist, das eigene Selbst und die Außenwelt als verschieden wahrzunehmen. Die Mutter gilt dabei als das erste Liebesobjekt, der primäre Narzißmus entspricht der Einheitserfahrung in der Liebe. Der frühe Freud differenziert in der Liebe, von ihm Libido genannt, „zwei Strömungen, die wir als die *zärtliche* und die *sinnliche* voneinander unterscheiden können.“¹⁶⁸ Die zärtliche Strömung entspricht dabei den Ichtrieben, die sinnliche den Sexualtrieben. Das Saugen an der Mutterbrust befriedigt vor allem die Ichtriebe, die auf Überleben und Selbsterhalt gerichtet sind, hinzu kommt eine unbewußte sexuelle Komponente.¹⁶⁹ Erst beim Erwachsenen manifestiert sich diese sinnliche Strömung, die das Kleinkind nur als Begleiterscheinung der zärtlichen Strömung beim Umsorgt-Werden beiläufig erfährt, als eigenständiger, auf die sexuelle Vereinigung zielender Trieb. Ein ‘normales’ Liebesverhalten muß für Freude beide Strömungen erfolgreich integrieren.

In Freuds Modell stellt der Verlust der Mutter das zentrale Moment für die Entwicklung des Liebesgefühls dar.¹⁷⁰ Der Erwachsene versucht, diese Verlusterfahrung durch die Liebe aufzuheben, also ein dem verlorenen ähnliches Objekt wiederzufinden. „Every object of adult desire stands in for an original object which is forever lost.“¹⁷¹ Eine vollkommene Liebeserfüllung läßt sich somit allerdings nicht erreichen, da jedes Liebesobjekt immer nur Ersatzobjekt ist.¹⁷² Diese Art der Objektwahl, die ein der Fürsorgeperson ähnliches Liebesobjekt sucht, bezeichnet Freud als den „Anlehnungstypus“¹⁷³. Die Fürsorgeperson des Kindes gibt damit wesentlich vor, welchen Partner sich der Erwachsene sucht: „In freierer Anlehnung an diese Vorbilder [Mutter bzw. Vater] geht wohl die Objektwahl überhaupt vor

¹⁶⁷ Vgl. Anthony Giddens, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies* (Stanford: Stanford University Press, 1992) 30f.

¹⁶⁸ Sigmund Freud, „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens,“ 1912, *Sexualleben*, Studienausgabe Bd. 5 (Frankfurt am Main: Fischer, 1972) 200.

¹⁶⁹ Vgl. Freud, „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“ 200f und „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 88f.

¹⁷⁰ Im Zuge der Entwicklung des Kleinkindes durchläuft dieses Phasen der Kastrationsangst bzw. des Penisneids (Freud, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 101), durchlebt den Ödipuskomplex (Sigmund Freud, „Das Ich und das Es,“ 1923, *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe Bd. 3 (Frankfurt am Main: Fischer, 1975) 299f) und wird sich der Inzestschranke bewußt (Freud, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 128). Obwohl diese Aspekte wesentlich für Freuds Sexualtheorien sind, sind sie für die Diskussion seines Liebesbegriffes doch zweitrangig und werden hier nicht weiter berücksichtigt.

¹⁷¹ Catherine Belsey, *Desire. Love Stories in Western Culture* (Oxford: Blackwell, 1994) 50.

¹⁷² Vgl. Freud, „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“ 208.

¹⁷³ Sigmund Freud, „Zur Einführung des Narzißmus,“ 1914, *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe Bd. 3 (Frankfurt am Main: Fischer, 1975) 54.

sich.¹⁷⁴ Neben dem Anlehnungstypus gibt es aber auch eine zweite Art der Objektwahl, die Freud aus dem primären Narzißmus, also einem Zustand der Selbstliebe, herleitet. Aus dem als vollkommen wahrgenommenen narzißtischen Zustand heraus errichtet sich der Mensch ein Idealich, also eine Wunschvorstellung vom perfekten Selbst, die er auch über den primären Narzißmus hinaus zu erreichen versucht. Anstelle der Ausrichtung auf das eigene Selbst wird eine Objektwahl des narzißtischen Typs dadurch möglich, daß ein äußeres Liebesobjekt an die Stelle des Ichideals gesetzt wird. „[W]ir erkennen, daß das Objekt so behandelt wird wie das eigene Ich, daß also in der Verliebtheit ein größeres Maß narzißtischer Libido auf das Objekt überfließt. [...] Man liebt es wegen der Vollkommenheiten, die man fürs eigene Ich angestrebt hat und die man sich nur auf diesem Umweg zur Befriedigung seines Narzißmus verschaffen möchte.“¹⁷⁵ Liebe ist demnach eine Projektion von eigenen Ansprüchen auf ein Gegenüber, bei der man sich durch die Liebeserfahrung dem eigenen Ichideal zu nähern bzw. zum narzißtischen Urzustand zu regredieren versucht.¹⁷⁶ Freud geht davon aus, „daß jedem Menschen beide Wege zur Objektwahl offenstehen, wobei der eine oder der andere bevorzugt werden kann.“¹⁷⁷ Er unterscheidet dabei je nach Triebrichtung zwischen Ichlibido und Objektlibido, ähnlich den in den „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ eingeführten zärtlichen und sinnlichen Strömungen. Eine Liebeserfüllung ist nur dann zu erreichen, wenn beide ausgeglichen wirken und sich auf dasselbe legitimierte Objekt richten; andernfalls können verschiedene psychosexuelle Störungen und pathologische Zustände ausgelöst werden.¹⁷⁸ Die Libido kann entweder zielgerichtet oder zielgehemmt sein; der zweite Fall führt zur Sublimierung, d.h. der Umlenkung der eigentlich sexuellen Energie „und Hinlenkung auf neue Ziele, [wodurch] mächtige Komponenten für alle kulturellen

¹⁷⁴ Freud, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 131. Vgl. auch 137 und 190 sowie „Zur Einführung des Narzißmus“ 54f.

¹⁷⁵ Freud, „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ 105.

¹⁷⁶ Vgl. Freud, „Zur Einführung des Narzißmus“ 66: „Die Entwicklung des Ichs besteht in einer Entfernung vom primären Narzißmus und erzeugt ein intensives Streben, diesen wiederzugewinnen. Diese Entfernung geschieht vermittels der Libidoverschiebung auf ein von außen aufgenötigtes Ichideal, die Befriedigung durch die Erfüllung dieses Ideals.“

¹⁷⁷ Freud, „Zur Einführung des Narzißmus“ 54.

¹⁷⁸ Vgl. Freud, „Zur Einführung des Narzißmus“, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 121f sowie „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“ 202. Für Freud ist menschliches Glück notwendig mit einem erfüllten Sexualleben verbunden.

Freud nennt mit der Identifizierung zudem eine Gefühlsbindung, die sich von den beiden Typen der Objektwahl unterscheidet. Diese erläutert er am Beispiel des Ödipuskomplexes, in dessen Vorgeschichte der kleine Junge seinen Vater zum Ideal erhebt und sich mit diesem Vorbild identifiziert (vgl. „Massenpsychologie und Ich-Analyse“, 98-103). Der Ödipuskomplex ist insofern interessant, als Freud mit dieser Konstellation von Vater, Mutter und Kind die traditionelle Dyade der Liebe um einen Dritten erweitert und eine von Liebe und Aggression gekennzeichnete Dreierbeziehung entwirft, in der die Affekte ambivalenten Schwankungen unterworfen sind (vgl. Albrecht Koschorke, „Die Figur des Dritten bei Freud und Girard“, *Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe*, Hg. Andreas Kraß und Alexandra Tischel (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2002) 23-34).

Leistungen gewonnen werden.“¹⁷⁹ So erklärt Freud die Kreativität und Schöpferkraft, die bisweilen aus unerfülltem Lieben hervorgeht.

Der späte Freud unterscheidet nicht mehr zwischen zärtlicher und sinnlicher Strömung, sondern faßt beide zum Sexual- und (Über)Lebenstrieb Eros zusammen, dessen Gegenpol vom Aggressions- und Todestrieb Thanatos gebildet wird.¹⁸⁰ Liebe im Sinne dieses Eros ist untrennbar mit zerstörerischen Elementen wie Haß verbunden, die sich bereits in der frühkindlichen Entwicklung äußern.¹⁸¹ Beide Triebe sind insofern konservativ, als sie auf die Wiederherstellung eines früheren Zustandes gerichtet sind. Während der Sexualtrieb einerseits das Überleben des Individuums und der Spezies sichert, will er andererseits doch zum primären Narzißmus regredieren. Der Todestrieb ist ihm diametral entgegengesetzt, da er sich noch darüber hinaus auf einen davorliegenden Zustand der Nichtexistenz richtet.¹⁸² Freud weist allerdings darauf hin, daß das entsprechende Verhalten „ein rein triebhaftes im Gegensatz zu einem intelligenten Streben“,¹⁸³ also keine bewußte, aktive Todessehnsucht, ist. Mit der Etablierung der sexuellen Vereinigung und damit der Fortpflanzung als Ziel allen Lebens bei gleichzeitigem Streben zum Tod steht Freuds Liebesauffassung der Philosophie Arthur Schopenhauers sehr nah.¹⁸⁴ Liebe ist egoistisch und regressiv, im Grunde sogar „tierisch geblieben“,¹⁸⁵ also ein Überbleibsel einer niederen Entwicklungsstufe. Sie muß daher für Freud notwendigerweise in Konflikt mit zivilisatorisch-kulturellen Entwicklungen und der daraus resultierenden Disziplinierung des Trieblebens kommen.¹⁸⁶ Einerseits werden die Sexualtriebe durch bestimmte Konventionen gelenkt und damit in ihrer Befriedigung eingeschränkt, andererseits ist aber auch ihr ungehemmtes Ausleben weniger befriedigend als

¹⁷⁹ Freud, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 85, zur Sublimierung siehe auch die Zusammenfassung der „Drei Abhandlungen“ 140f.

¹⁸⁰ Vgl. Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, 1920, *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe Bd. 3 (Frankfurt am Main: Fischer, 1975) 261ff. Überlegungen zu aggressiven bzw. destruktiven Tendenzen finden sich allerdings auch schon in früheren Werken Freuds. Für eine kurze Zusammenfassung der Entwicklung von Freuds Denken zum Aggressions- bzw. Todestrieb siehe die editorische Vorbemerkung zu „Das Unbehagen in der Kultur“, 1930 [1929], *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Studienausgabe Bd. 9 (Frankfurt am Main: Fischer, 1974) 194-196.

¹⁸¹ Vgl. Freud, „Jenseits des Lustprinzips“ 262f, dort mit Bezug auf „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 67ff zum Sadismus und Masochismus, siehe auch „Das Ich und das Es“ 308ff. Auch die „sadistische Auffassung des Sexualaktes“ durch das Kind, also die Wahrnehmung des „Sexualakt[es] als eine Art von Mißhandlung oder Überwältigung“ (Freud, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 102), zeigt diese Verbindung von Sexual- und Aggressionstrieb.

¹⁸² Vgl. Freud, „Jenseits des Lustprinzips“ 246-248.

¹⁸³ Freud, „Jenseits des Lustprinzips“ 249.

¹⁸⁴ Freud ist sich dieser Verwandtschaft durchaus bewußt, vgl. sein Vorwort zur vierten Auflage der „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 46 und „Jenseits des Lustprinzips“ 259.

¹⁸⁵ Freud, „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“ 209.

¹⁸⁶ Zur Divergenz von sexuellen Bedürfnissen und zivilisatorischen Bemühungen siehe v.a. „Das Unbehagen in der Kultur“, aber auch schon frühere Schriften wie „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 144 und „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“ 206-209.

eine Libido, die zunächst Hindernisse überwinden muß.¹⁸⁷ Ohne die Möglichkeit der Sublimierung, so Freud, wäre die Zivilisation angesichts dieser Dilemmasituation womöglich zum Untergang verurteilt.¹⁸⁸

Freuds psycho-pathologischer Entwurf stellt die Liebe als zentralen Aspekt menschlichen Miteinanders heraus. Aufgrund der Signifikanz der Liebe für die Persönlichkeitsentfaltung des Einzelnen ist für Freud auch eine Vielzahl psychischer Störungen auf Schwierigkeiten oder Verdrängungen in der psychosexuellen Entwicklung zurückzuführen. Ein Bestreben nach der ultimativen Erklärbarkeit von Liebe und zwischenmenschlichen Beziehungen ist bezeichnend für die Liebesauffassungen der Moderne. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wird das Phänomen Liebe in einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen, vor allem der Sozio- und Psycho-Biologie, Anthropologie und Ethnologie, der Kognitions- und Sozialpsychologie sowie der Soziologie, zum Gegenstand. Exemplarisch werden im folgenden zwei Modelle aus der Sozialpsychologie dargestellt, die mit dem Begriff der Liebe sowohl die Einstellungen zu einem abstrakten Konstrukt 'Liebe' als auch zum „konkreten Erleben dieses Gefühls“¹⁸⁹ bezeichnen. Liebe gilt hier als Verhalten, das wesentlich durch Handlungen in sozialer Interaktion bestimmt ist, also kulturell geprägt ist, aber zugleich eine biologische Basis hat.¹⁹⁰ Die Sozialpsychologie bringt der Liebe ab etwa 1970 ein wachsendes Interesse entgegen und untersucht dabei Modi der Entstehung des Liebesgefühls in einem Versuch, Faktoren der zwischenmenschlichen Anziehung zu isolieren. Die entsprechenden Theorien sind bemüht, die gegenseitige Attraktion kalkulierbar zu machen, z.B. über eine 'Verrechnung' der

¹⁸⁷ Vgl. Freud, „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“ 207: „Es ist leicht festzustellen, daß der psychische Wert des Liebesbedürfnisses sofort sinkt, sobald ihm die Befriedigung bequem gemacht wird. Es bedarf eines Hindernisses, um die Libido in die Höhe zu treiben.“ In diesem Aspekt läßt sich eine Verbindung zur höfischen Liebe sehen, in der die Hürden zwischen den Liebenden ebenfalls wesentlicher Aspekt des Liebesverständnisses sind.

¹⁸⁸ Vgl. Freud „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“ 206f, 209.

¹⁸⁹ Manfred Amelang, „Einstellungen zu Liebe und Partnerschaft: Konzepte, Skalen und Korrelate“, *Attraktion und Liebe: Formen und Grundlagen partnerschaftlicher Beziehungen*, hg. Manfred Amelang, Hans-Joachim Ahrens und Hans Werner Bierhoff (Göttingen: Hofgrefe, 1991) 159.

¹⁹⁰ Hier wird der Einfluß der Soziologie auf die Sozialpsychologie deutlich. In der Soziologie erscheint die Liebe – wie jede Form von Emotion überhaupt – als Organisationsprinzip zur Gemeinschaftsbildung, das aber auch rückwirkend wieder durch die sozialen Zusammenhänge beeinflusst wird. Zur Emotionssoziologie im allgemeinen vgl. Jürgen Gerhards, *Soziologie der Emotionen: Fragestellungen, Systematik und Perspektiven* (Weinheim: Juventa, 1988); für die soziale Konstruktion von Liebe im besonderen siehe James R. Averill, „The Social Construction of Emotion: With Special Reference to Love“, *The Social Construction of the Person*, ed. Kenneth J. Gergen and Keith E. Davis (New York: Springer 1985) 89-109. Die weitere soziologische Forschung bietet keine abgeschlossene oder einheitliche Theoriebildung zur Liebe, orientiert sich aber grundsätzlich an den Realitäten und Problematiken von Liebe im Alltag. So betrachtet sie die Möglichkeit der Institutionalisierung von Liebe in der Ehe und analysiert Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Liebe und Partnerschaft. Zudem untersucht sie die Liebe als Machtbeziehung sowie Probleme der Geschlechterdifferenz. Einen Überblick über den Forschungsstand und das Spektrum der Untersuchungsansätze geben Kornelia Hahn und Günter Burkart, Hg., *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts: Studien zur Soziologie intimer Beziehungen* (Opladen: Leske & Budrich, 1998).

Einstellungen zweier Personen (kognitive Konsistenz) oder über eine Kosten-Nutzen-Analyse von Beziehungsinvestitionen. Zudem werden Skalen und Modelle entwickelt, um die Intensität von Liebe zu ermitteln und sie von Konzepten des ‘Mögens’ oder anderen engen Beziehungen wie Freundschaften abzugrenzen. Neben dieser quantitativen Darstellung wird auch eine eher qualitative Typologie von verschiedenen Arten des Liebens erstellt.¹⁹¹

Die quantitativen Untersuchungen der Liebe gehen insbesondere auf die empirischen Arbeiten von Zick Rubin ab Ende der 1960er Jahre zurück. Rubin hat sich zum Ziel gesetzt, das Phänomen meßbar zu machen, und will damit auch eine Differenzierung zwischen Lieben (‘loving’) und Mögen (‘liking’) vornehmen.¹⁹² Rubin definiert seinen Liebesbegriff als „that sort of love that may exist between unmarried, opposite-sex partners“ (Rubin 212), um diese Form der Liebe von anderen Arten wie z.B. der Elternliebe abzugrenzen. Seine Arbeit bleibt somit in einem heteronormativen Rahmen. Nach Rubins Annahme setzt sich Liebe aus drei wesentlichen Komponenten zusammen, nämlich ‘need’, dem Bedürfnis nach Nähe und Fürsorge, ‘care’, der altruistischen Hingabe bzw. Hilfe, und ‘intimacy’, also gegenseitiger Vertrautheit und Bindung (vgl. Rubin 213f). Mögen hingegen zeichnet sich vor allem durch Respekt und Anerkennung aus. Rubin nimmt an, daß beide Phänomene zwar korrelieren, aber letztlich doch verschieden sind, also nicht unterschiedliche Intensitätsgrade derselben Erscheinung (vgl. Rubin 214f).¹⁹³ Auf dieser Grundlage werden zwei Skalen zum Lieben und Mögen ausgearbeitet, bestehend aus „items reflecting aspects of one person’s attitudes toward a particular other person. The items span[...] a wide range of thoughts, feelings, and behavioral predispositions“ (Rubin 215). So enthält die Skala zum Lieben Aussagen wie „I feel that I confide in ___ about virtually everything“ oder „If I were lonely, my first thought would be to seek ___ out“, die Mögen-Skala beispielsweise „I have great confidence in ___’s good judgement“ und „Most people would react favorably to ___ after a brief acquaintance“

¹⁹¹ Siehe hierzu neben den im folgenden näher ausgeführten Arbeiten Duncan Cramer, *Close Relationships: The Study of Love and Friendship* (London: Arnold, 1998); Manfred Amelang, Hans-Joachim Ahrens und Hans Werner Bierhoff, Hg., *Attraktion und Liebe: Formen und Grundlagen partnerschaftlicher Beziehungen*, a.a.O., darin insbesondere Amelang, „Einstellungen zu Liebe und Partnerschaft: Konzepte, Skalen und Korrelate“, 153-196 sowie Gerold Mikula und Wolfgang Stroebe, „Theorien und Determinanten der zwischenmenschlichen Anziehung“, 61-104; Kenneth S. Pope, ed., *On Love and Loving: Psychological Perspectives on the Nature and Experience of Romantic Love* (San Francisco: Jossey-Bass, 1980) sowie Robert J. Sternberg, „The Composition of Cupid’s Arrow: What Is Love?“ *Cupid’s Arrow: The Course of Love through Time* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998) 3-49.

¹⁹² Vgl. Zick Rubin, „The Nature of Love: A Researcher’s Odyssey“, *Liking and Loving: An Invitation to Social Psychology* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973) 211-239. Zitate sind im folgenden mit dem Namen des Verfassers bezeichnet.

¹⁹³ Zur Kritik dieser Auffassung siehe Cramer 16f. Cramer führt hier Untersuchungsergebnisse an, die nahelegen, daß Lieben und Mögen durchaus verschiedene Zuneigungsintensitäten auf derselben Skala beschreiben. Er schlägt stattdessen ‘Liebe’ und ‘Respekt’ zur Bezeichnung der beiden Kategorien vor.

(Rubin 216).¹⁹⁴ Für seine Untersuchung hat Rubin diese Aussagen 182 studentischen Paaren zur Bewertung – Ablehnung oder Zustimmung auf einer Skala von 1 bis 9 – vorgelegt, wobei die Probanden jeweils ein Urteil in Bezug auf den gegengeschlechtlichen Partner sowie auf einen gleichgeschlechtlichen Freund abgeben sollen.

Die Ergebnisse seiner Auswertung (vgl. Rubin 219ff) bestätigen zunächst die Konsistenz der Skalen sowie die Vorannahme, Lieben und Mögen seien verwandte, aber doch verschiedene Phänomene. Das Ausmaß der Liebe zum Partner ist für beide Geschlechter gleich, ebenso wie die Mögen-Werte in Bezug auf einen Freund/eine Freundin. In der Freundschaft erreichen Frauen jedoch einen höheren Liebeswert, worin Rubin einen Hinweis auf die Verschiedenheit von gleichgeschlechtlichen Freundschaften bei Frauen und Männern sieht. Zudem mögen Frauen ihren Partner signifikant mehr als Männer die Partnerin. Rubin führt dies darauf zurück, daß die Mögen-Skala mit ihren „stereotypically male characteristics as maturity, intelligence, and good judgment“ geradezu „sex-biased“ (Rubin 220) ausgerichtet ist.¹⁹⁵ Die Ergebnisse zeigen, daß die traditionelle Rollenverteilung zwischen starkem und schwachem Geschlecht in der Paarbeziehung bestätigt und verstärkt wird. Interessant ist auch, daß Paare aus unterschiedlichen Religionsgruppen höhere Liebeswerte aufweisen, weil solche Hindernisse intensivierend auf die Liebe wirken. Nachfolgestudien haben Rubins Untersuchungsansatz um zusätzliche Faktoren – z.B. die Beobachtung von mit Liebe assoziierten Verhaltensweisen wie Hilfsbereitschaft oder Blickkontakt – erweitert, und seine *loving*- und *liking*-Skalen haben sich als wichtiges Instrumentarium der sozialpsychologischen Forschung zur Liebe etabliert.

Etwa zeitgleich mit Rubin nimmt John Alan Lee den Versuch einer qualitativen Typisierung der Liebe vor.¹⁹⁶ Lee grenzt seinen Liebesbegriff ähnlich wie Rubin ein: „I am concerned with only one kind of love, the mating or affiliative love we usually associate with marriage or with phrases such as ‘romance’ or ‘falling in love’“ (Lee 4). Dabei schließt er auch die gleichgeschlechtliche Liebe ein, „for what I have to say about different kinds of loving often applies as much to homosexual as to heterosexual love“ (Lee 5). Ausgangspunkt von Lees Arbeit ist eine Sammlung von mehr als 4000 Aussagen über die Liebe quer durch die (westliche) Weltliteratur von Platon bis heute. Lee teilt diese je nach Häufigkeit des gemein-

¹⁹⁴ Die endgültigen Skalen bestehen aus jeweils 13 Items, die gemäß den Anforderungen der statistischen Konsistenz aus einem größeren Set herausgefiltert wurden.

¹⁹⁵ Das hier vertretene Frauenbild trägt deutlich misogynen Züge. Es sei dahingestellt, ob die Tatsache, daß Rubins Untersuchung bereits 1968 durchgeführt wurde, zur Rechtfertigung dieses Umstands genügt. Zudem ist fraglich, ob eine Skala, die vom Wissenschaftler selbst als „sex-biased“ bezeichnet wird (wenn auch in Anführungszeichen), nicht bestimmte Ergebnisse bereits durch eben diese Ausrichtung vorwegnimmt.

¹⁹⁶ John Alan Lee, *Colours of Love: An Exploration of the Ways of Loving* (Toronto: New Press, 1973). Zitate sind im folgenden mit dem Namen des Verfassers bezeichnet.

samen Erscheinens bestimmter thematischer Aspekte vorläufig in sechs Gruppen für sechs Liebesarten ein; Kriterien sind hier z.B. Einstellungen zu Eifersucht, Treue, Bedeutung der Sexualität, Nähebedürfnis oder längerfristiger gemeinsamer Lebensplanung.¹⁹⁷ Diese werden nach einer empirischen Prüfung durch Interviews zu individuellen Liebeserfahrungen und -verhalten von Probanden in eine endgültige Form gebracht. So unterscheidet Lee in Analogie zum Konzept 'Farbe' zunächst drei primäre Arten der Liebe: Eros (leidenschaftlich-sinnliche Liebe, Lee 33-56), Ludus (Liebe als Spiel ohne Verpflichtung, Lee 57-76) und Storge [sic] (enge Bindung nach Art der Geschwisterliebe, Lee 77-89). Davon ausgehend entwickelt er sekundäre Liebestypen durch die Verbindung von primären Typen: Mania (aus Eros und Ludus: irrational, von Obsession und Eifersucht geprägt, oft unglücklich, Lee 90-107), Pragma (aus Ludus und Storge: realistisch-pragmatische Partnerschaft, Lee 124-132) und Agape (aus Eros und Storge: selbstlose Hingabe, Lee 139-150).¹⁹⁸ Mit einer Anwendung auf das breite Spektrum an Liebesvorstellungen, die in kulturellen Produkten wie den Medien Popmusik, Roman und Film zum Ausdruck kommen, stützt Lee die Validität seines Modells (vgl. Lee 188ff).

Lees Anspruch bei der Entwicklung seiner Typologie ist letztlich auf die Lebens- und Liebespraxis ausgerichtet: „My theory will be successful for you if it helps you to understand your own experiences of love and to make the choices which will lead you to greater happiness in love“ (Lee 13). Nach Lee macht die Charakterisierung von Partnern nach ihrem jeweiligen Liebestyp den Erfolg der Partnerschaft kalkulierbar. Zudem verändert sich die Liebesvorstellung eines Individuums sowohl durch Einfluß des Partners (und dessen Liebestyp) als auch bei wechselnden Beziehungen meist nach bestimmten vorhersehbaren Entwicklungsmustern (vgl. Lee 170-187). Konfliktpotential kann so erkannt und vermieden werden. Darüber hinaus liegt die Bedeutung von Lees Typologie vor allem in der Möglichkeit zur Integration von bisherigen, weniger umfassenden Theorien. Auf Lees Ansatz basierende weitere Forschung untersucht z.B., ob die jeweiligen Liebestypen geschlechtsspezifisch sind und in welcher Relation sie zur Beziehungszufriedenheit stehen, und setzt sie in Korrelation zur quantitativen Analyse von Rubin.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Zu Lees Methodik vgl. den Anhang seines Buches 228ff.

¹⁹⁸ Zusätzlich zu den Verbindungen zwischen den primären Arten unterscheidet Lee die sogenannten Mischungen „ludic eros“ (108-123), „storgic ludus“ (132-138) sowie „storgic eros“ (151-155). Des weiteren sind auch Verfeinerungen zu tertiären Liebesarten möglich. Entsprechend der Farb-Analogie sind die Begriffe 'sekundär' und 'tertiär' nicht als Bezeichnung einer verminderten Wertigkeit zu verstehen, sondern verweisen lediglich auf den strukturellen Zusammenhang. Zur genaueren Differenzierung der einzelnen Typen vgl. die jeweiligen Kapitel bei Lee. Eine gute Zusammenfassung bietet Amelang 174-176.

¹⁹⁹ Vgl. Amelang 176-181.

Wenngleich sowohl Freuds Theorien als auch die sozialpsychologischen Modelle durch die wissenschaftliche Herangehensweise geprägt sind, sind sie in ihren Ansätzen jedoch grundverschieden. Mit der wesentlichen Rolle, die Freud Vorgängen des Un- oder Vorbewußten und Mechanismen der Verdrängung zuweist, und den zahlreichen Möglichkeiten der perversen Fehlentwicklungen und Abweichungen von seinem Liebesideal muß er der unkontrolliert-exzessiven Strömung des Liebesdenkens zugerechnet werden. Die Sozialpsychologie, die um eine unbedingte Kategorisierung bemüht ist und die Liebeserfahrung als ein qualitativ und quantitativ genau meßbares Phänomen betrachtet, will die Liebe dagegen in all ihren Facetten kontrollieren. Es fällt auf, daß beide Entwürfe auch selbst auf einer Metaebene implizit auf die beiden gegensätzlichen Strömungen Bezug nehmen. So unterscheidet Freud zwischen dem zivilisierten, also kontrollierten, Liebesleben und dem instinktiven und damit hemmungslos-exzessiven Triebleben; und auch Rubins Item-Skalen sowie Lees Liebestypen berücksichtigen sowohl rationalisierende als auch leidenschaftlich-hingebungsvolle Liebesvorstellungen. Somit wird wieder einmal deutlich, daß sich die Liebeserfahrung letztlich immer aus beiden Strömungen zusammensetzt. Das Bedürfnis nach Kontrolle und der Wunsch nach exzessiver Hingabe wirken zwar als widersprüchliche Kräfte, sind dabei aber auch immer präsent.

Die historischen Modelle und das Spannungsfeld, das die beiden Strömungen eröffnen, wirken auch in den hier untersuchten Texten fort. So zeichnet z.B. das Drama *Phaedra's Love* von Sarah Kane die Ambivalenz im Umgang mit der Liebeserfahrung insofern nach, als die beiden Hauptfiguren Phaedra und Hippolytus in ihrer Liebespraxis die gegensätzlichen Positionen von Hingabe und Kontrolle einnehmen. In Alain de Bottons Roman *Essays in Love* zeigt sich der Einfluß von Freuds Theoriebildung: Das Liebesleben von de Bottons Erzähler ist vor allem durch die Erfahrung des primären Verlusts und die dadurch motivierten kontinuierlichen Versuche der Wiederfindung geprägt. Der Entwurf in Jeanette Wintersons *Written on the Body* stellt das Leiden an und in der Liebeserfahrung in den Mittelpunkt, die zugleich als religiöses Phänomen erscheint – mit dieser Perspektivierung greift Wintersons Darstellung bis in einzelne Sprachfiguren die mystische Liebesvorstellung auf. In Julian Barnes' Roman *Talking It Over* dagegen erscheint die Liebe eher als Rollenspiel nach Ovids Vorgaben, das sich vor allem am jeweiligen Gegenüber, dem Kontext und bestimmten Interessenlagen orientiert. So wirken die historischen Modelle auch im zeitgenössischen Denken bzw. Schreiben über die Liebe fort, wobei sich dort im selben Text neben dem jeweils besonders einflußreichen Konzept oft auch Aspekte aus anderen Entwürfen nachweisen lassen. Damit bestätigt sich, daß trotz der Dominanz einzelner Auffassungen zu bestimmten

Zeiten grundsätzlich mehrere Entwürfe nebeneinander existieren bzw. existieren konnten, für die eine anhaltende Wirkung auszumachen ist.

1.3. Fragestellungen und Methode

Vor dem Hintergrund der historischen Liebesmodelle, mit denen sich die postmodernen Texte intertextuell auseinandersetzen, will die Arbeit die Frage beantworten, in welchen Entwürfen die Texte das Konzept Liebe fassen und welche Positionen sie in Bezug auf die Liebesthematik einnehmen. Liebe als Erfahrung des Individuums, die zugleich ein intersubjektives Moment mit sich bringt, rückt das Subjekt und seine (Selbst-)Darstellung in den Mittelpunkt. Interessant ist dabei vor allem, wie die Liebe als ein von zwei widersprüchlichen Tendenzen geprägtes Phänomen mit dem bereits als fragmentiert verstandenen postmodernen Subjekt zusammengebracht werden kann.²⁰⁰ Nicht zuletzt muß hier auch die Gender-Sensibilität des Themas berücksichtigt werden. Wie so unterschiedliche Entwürfe wie die platonische Homoerotik bzw. Pädophilie und die puritanische Liebesvorstellung mit ihrer strengen Heterosexualität deutlich machen, sind die einzelnen Vorstellungen über die Liebe auch zugleich Vorstellungen über die Beziehungen der Geschlechter. Diese Vorgaben sind als normative soziale Zuschreibungen zu verstehen, die sich je nach gesellschaftlichem Kontext unterscheiden. Für die hier untersuchten postmodernen Texte, die als solche eher experimentell angelegt sind, bedeutet jede normative Lesart allerdings eine Einschränkung, die der möglichen Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten nicht gerecht wird. In den Werken, in denen das dort entworfene Liebesmodell Besonderheiten aufweist, die sich gerade am Faktor Gender festmachen lassen, wird der Geschlechteraspekt jedoch explizit zum Thema gemacht.²⁰¹

Neben diesem Aspekt von Liebe und Subjekt bzw. Subjektivität ist auch die Beziehung von Liebe und Text(ualität) ein wesentlicher Untersuchungspunkt. So ergibt sich die Methodik der Arbeit aus der im postmodernen Literaturverständnis notwendigen Intertextualität. Dem jeweiligen Primärtext wird ein weiterer Text entgegengestellt, der in Bezug auf den Umgang mit dem Thema Liebe eine ähnliche Befindlichkeit entwirft wie der zu untersuchende Text. In einer 'vergleichenden Abbildung' des neueren Textes auf den Prätext wird der jeweilige

²⁰⁰ 'Liebe' bezieht sich hier natürlich ausschließlich auf die textuelle Repräsentation, also den sprachlichen Ausdruck des Phänomens. Ein Liebesgefühl im Sinne eines körperlich spürbaren und somit „wahren“ Affekts entzieht sich der Darstellbarkeit und somit auch dem Untersuchungsinteresse. Auch hier gilt das postmoderne Primat des Texts: „Gefühle sind nur über Sprache zugänglich, überspitzt gesagt gibt es sie nur als und in der Sprache“ (Schnell 15).

²⁰¹ In Kontexten, in denen diese Vereinfachung nicht problematisch ist, werden in dieser Arbeit aus Gründen der besseren Lesbarkeit jedoch nur die männlichen Formen zur geschlechtsneutralen Bezeichnung verwendet.

postmoderne Liebesentwurf deutlich herausgearbeitet und in der Abgrenzung von der Befindlichkeit des Prätexts weiter qualifiziert. Dieses Vorgehen ermöglicht eine differenziertere Darstellung als es bei einer isolierten Betrachtung möglich wäre und berücksichtigt dabei die theoretische Positionierung der untersuchten Literatur als Texte der Postmoderne. Jeweils ein Kapitel der Arbeit widmet sich folgenden Paarungen: Sarah Kane, *Phaedra's Love* (1996), abgebildet auf Georges Bataille, *Die Erotik* (1957); Jeanette Winterson, *Written on the Body* (1992), abgebildet auf John Donnes Liebeslyrik (ab ca. 1590); Julian Barnes, *Talking It Over* (1990), abgebildet auf Ford Madox Ford, *The Good Soldier* (1915), sowie Alain de Botton, *Essays in Love* (1993), abgebildet auf Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1977). Der im abschließenden Kapitel des Hauptteils behandelte Roman *Possession: A Romance* (1990) von A. S. Byatt ist durch zahlreiche Verweise auf Werke der britischen Literaturgeschichte, intratextuelle Bezüge und Selbstreferenzen derart intertextuell aufgeladen, daß er bereits seine eigenen Prätexte mitbringt.

Diese Auswahl der Primärliteratur verspricht einen ergiebigen Untersuchungsaufbau und ist somit vor allem heuristisch motiviert. Sie versammelt ein breites Spektrum postmoderner Texte, die sich in unterschiedlichsten Kontexten und variablen Konstellationen – auch in Bezug auf die Geschlechterverhältnisse – mit der Liebe auseinandersetzen. Zudem kann für alle Texte, gemessen am Umfang der jeweiligen Sekundärliteratur und dem kommerziellen Erfolg der Autoren, ein kanonischer Status für die Gegenwartsliteratur postuliert werden, mit dem sie eine Schlüsselposition im kritischen Verständnis einnehmen. Die Abbildungstexte ergeben sich direkt aus den jeweiligen Primärtexten; ihre Bandbreite ist dabei im Grunde vom Lektürespektrum der Autoren der Primärtexte bestimmt. Mit Ausnahme von Sarah Kane ist bei allen Autoren davon auszugehen, daß ihnen die jeweiligen Prätexte beim Verfassen ihrer Werke bekannt waren. Wenngleich also für Kane und Bataille strenggenommen eine Intersubjektivität anstelle eines direkten intertextuellen Einflusses festzustellen ist, gilt doch in allen Fällen ein der postmodernen Theoriebildung angemessener, eher weitgefaßter Begriff der intertextuellen Beziehung als „mehr oder weniger bewußte[r] und im Text selbst auch in irgendeiner Weise konkret greifbare[r] Bezug[...] auf einzelne Prätexte, Gruppen von Prätexten oder diesen zugrundeliegenden Codes und Sinnsystemen.“²⁰² Die einzelnen Kapitel machen deutlich, welche dieser Ausprägungen des intertextuellen Bezugs bei den einzelnen

²⁰² Manfred Pfister, „Konzepte der Intertextualität,“ *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. Ulrich Broich und Manfred Pfister (Tübingen: Niemeyer, 1985) 15. Die Relation von Kane und Bataille erinnert auch an das von Harold Bloom in *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973) entworfene Einfluß-Konzept, das ja gerade auf der Annahme basiert, daß Dichter auch von Werken bzw. Vorgänger-Dichtern beeinflusst werden können, ohne diese selbst zu kennen.

Paarungen jeweils zum Tragen kommen. Die Reihenfolge der einzelnen Kapitel trägt den im historischen Überblick aufgezeigten Strömungen innerhalb des Liebesdenkens Rechnung. Der Umgang mit der Liebeserfahrung in den einzelnen Texten legt eine zunehmende Kontrolle des Liebesphänomens nahe; die Texte sind also in einem Spektrum von eher exzessiven zu eher rational-kontrollierenden Modellen angeordnet. In welchem Verhältnis diese Darstellungen zu ihren Prätexten stehen, was das für die jeweiligen Liebessubjekte bedeutet und welche Rückschlüsse sich daraus für postmoderne Liebesmodelle ziehen lassen, wird die Untersuchung zeigen.

2. Sarah Kane: *Phaedra's Love*

„Kane is best known for the way her career began.“²⁰³ Mit ihrem Erstlingswerk *Blasted* erlangt Sarah Kane im Januar 1995 quasi über Nacht eine negative Berühmtheit. Das Stück wird als „Disgusting Feast of Filth“²⁰⁴ bezeichnet; die Kritiker übertreffen sich gegenseitig in der Verurteilung von Kanes extremer Sex- und Gewaltdarstellung mit „masturbation, fellatio, frottage, micturition, defecation, [...] homosexual rape, eye-gouging and cannibalism.“²⁰⁵ Kane ist damit typische Vertreterin einer Tendenz des britischen Dramas in den 1990ern, die unter der Bezeichnung ‘In-Yer-Face Theatre’ bekannt geworden ist.²⁰⁶ Entsprechend steht der Aspekt der Gewalt auch in der Sekundärliteratur zu Kanes Werk im Zentrum.²⁰⁷ Dabei werden ihre Stücke, wie das *In-Yer-Face Theatre* insgesamt, vor allem mit zwei dramatischen Traditionen in Zusammenhang gebracht, die ebenfalls mit transgressiven Elementen wie exzessiver Gewalt operieren: zum einen dem elisabethanischen und jakobäischen Theater, besonders der Rachetragödie – die natürlich ihrerseits wieder auf antike Vorbilder zurückgreift²⁰⁸ – zum anderen auf die sogenannten ‘New Jacobean’ der späten 1960er und frühen 1970er Jahre wie Howard Brenton, Howard Barker, Peter Barnes und Edward Bond.²⁰⁹ „Kane’s debut [*Blasted*] was related back to Edward Bond’s *Saved* of 1965,“²¹⁰ und der Theaterskandal um die Erstaufführung entspricht den Kritikerreaktionen auf Bonds Stück, das in einer Szene die Steinigung eines Säuglings zeigt.²¹¹ In ihren Versuchen, die Affinitäten von Kanes Werk zu diesen Traditionen zu bestimmen sowie Kane mit anderen *In-Yer-Face-*

²⁰³ David Greig, „Introduction,“ *Complete Plays*, by Sarah Kane (London: Methuen, 2001) ix.

²⁰⁴ Überschrift der Kritik von *Daily Mail*-Kritiker Jack Tinker anlässlich der Uraufführung von *Blasted* am Royal Court Theatre, zitiert bei Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (London: Faber and Faber, 2001) 94f. Gesamte Rezension in *Reviews of Blasted*, dir. James Macdonald, *Theatre Record* 15.1-2 (1995): 42f.

²⁰⁵ Michael Billington vom *Guardian*, nachzulesen in *Reviews of Blasted* 39.

²⁰⁶ Vgl. Sierz, *In-Yer-Face Theatre* 3-35 für eine genauere Bestimmung des Phänomens und seiner Herleitung aus der Entwicklungsgeschichte einer provokativen Dramatik.

Der Begriff der „Tendenz“ des *In-Yer-Face Theatre* in der britischen Dramatik ist bewußt gewählt, da es sich nicht um eine künstlerische Bewegung im engeren Sinne handelt, vgl. Ken Urban, „An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane,“ *Sarah Kane Site*, ed. Iain Fisher, 20. April 2007 <<http://www.iainfisher.com/kane/eng/kandag.html>>: „[T]heir plays demonstrate too wide a range of theatrical styles and methods to have a unified project.“

²⁰⁷ Die Sekundärliteratur zu Kane ist relativ überschaubar; die einzelnen Arbeiten befassen sich in vielen Fällen mit Aspekten und Problematiken des Gesamtwerks, die auch über einzelne Stücke hinaus relevant sind. Eine Beschränkung auf Kritik, die sich ausschließlich auf *Phaedra's Love* bezieht, wird daher für den folgenden Überblick nicht vorgenommen.

²⁰⁸ Vgl. Sierz, *In-Yer-Face Theatre* 11.

²⁰⁹ Vgl. Graham Saunders, *‘Love me or kill me’: Sarah Kane and the Theatre of Extremes* (Manchester: Manchester University Press, 2002) 19.

²¹⁰ Merle Tönnies, „The ‘Sensationalist Theatre of Cruelty’ in 1990s Britain, Its 1960s Forebears and the Beginning of the 21st Century,“ *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, ed. Margarete Rubik and Elke Mettinger-Schartmann (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002) 57.

²¹¹ Vgl. Sierz, *In-Yer-Face Theatre* 18f. Ähnlich heftige Reaktionen gab es seitdem nur noch in Bezug auf eine homosexuelle Vergewaltigungsszene in Howard Brentons *The Romans in Britain* (1980), vgl. Sierz, *In-Yer-Face Theatre* 27.

Autoren zu vergleichen, kommt die Sekundärliteratur dabei zu verschiedene Auffassungen. Während Graham Saunders versucht, Kane eine Sonderstellung unter den Zeitgenossen zuzuweisen, indem er ihr Werk „more properly in a classical than a contemporary tradition“²¹² verortet, hebt Tönnies eine *fin-de-siècle*-Haltung in der Dramatik der 1990er Jahre hervor, die Kane und ihren Zeitgenossen gemeinsam ist und sich auch mit dem ‘sensation drama’ der 1890er Jahre vergleichen läßt. Gewalt und Tabubrüche sieht Tönnies zwar durchaus als Parallele zum Theater der 1960er Jahre, die krassen Schockeffekte des *In-Yer-Face Theatre*, hinter denen eine kohärente Plotentwicklung zurücktritt, stellen in ihrer Intensität und Direktheit jedoch eine neue Qualität von Gewalt dar.²¹³

Kanes Werk läßt sich jedoch nicht nur mit einer Schwerpunktsetzung auf den geschriebenen Text und somit auf die Erklärung der Gewaltdarstellung über die literaturgeschichtliche Verortung untersuchen. Die Stücke können auch als Bühnenwerke im Hinblick auf die eigentliche Aufführung mit ihren Möglichkeiten und Wirkungsweisen als Ausprägung einer bestimmten Theaterpraxis verstanden werden. Insbesondere im Zusammenhang mit den frühen Stücken mit ihrer expliziten physischen Gewalt weist die Sekundärliteratur auf den engen Bezug von Kanes Werk zu den Theatertheorien von Antonin Artaud hin: „Kane’s compulsive, inescapable images of torment are closely related to the images Antonin Artaud asked for in his 1932-essay, ‘Theatre of Cruelty’.“²¹⁴ Artaud wird vor allem im englischen Theater der 1960er Jahre rezipiert, das bereits als Einfluß auf das Phänomen *In-Yer-Face* herausgestellt wurde.²¹⁵ In diesem Kontext reinterpretiert Ken Urban das *In-Yer-Face*-Merkmal ‘Gewalt’ als ‘Grausamkeit’, die er als „the wilful causing of pain“ definiert und zugleich als „the motivating aesthetic force“ herausstellt.²¹⁶ In seiner Vorstellung vom „Theater der Grausamkeit“ propagiert Artaud „ein Schauspiel, das seine visuelle und akustische Pracht über die ganze Masse der Zuschauer ausgießt;“²¹⁷ Unmittelbarkeit, starke Körperlichkeit und das Primat der Bild- und Körpersprache vor dem Text zeichnen diesen

²¹² Graham Saunders, „‘Out Vile Jelly’: Sarah Kane’s *Blasted* and Shakespeare’s *King Lear*,“ *New Theatre Quarterly* 20.1 (2004): 78.

²¹³ Vgl. Tönnies, „The ‘Sensationalist Theatre of Cruelty’.“

²¹⁴ Gabriele Rippl, „Culture and Transgression: Phaedra’s Illicit Love and Its Cultural Transformations,“ *Yearbook of Research in English and American Literature* 20 (2004): 180 mit Bezug auf *Phaedra’s Love*. Siehe auch Saunders, ‘*Love me or kill me*’ 15f, 91, 117f.

Für Artauds Konzept siehe Antonin Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest),“ *Das Theater und sein Double* (1964; Frankfurt am Main: Fischer, 1969) 95-107.

²¹⁵ Vgl. Peter Paul Schnierer, *Modernes englisches Drama und Theater seit 1945: Eine Einführung* (Tübingen: Narr, 1997) 62-66 sowie Sierz, *In-Yer-Face Theatre* 14, 17f.

²¹⁶ Ken Urban, „Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty, and the ‘Nineties,“ *New Theatre Quarterly* 20.4 (2004): 361, 362. Vgl. auch 363: „While violence posits a passive relationship, cruelty can be transformative.“

²¹⁷ Antonin Artaud, „Das Theater und die Grausamkeit“, *Das Theater und sein Double*, a.a.O. 91. Siehe auch Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“ 95-107.

Entwurf aus. Die Theateraufführung soll eine „ganzheitliche rituelle Erfahrung“ sein und bedeutet somit die „Involvierung des gesamten Menschen“²¹⁸ – die Nähe zum *In-Yer-Face Theatre* wird hier selbstredend deutlich. Kane selbst bezeichnet ihr Debüt *Blasted* als „experiential“²¹⁹; Sierz beschreibt den geradezu physischen Schock, den die Aufführung des Stücks beim Zuschauer bewirkt.²²⁰ Ganz im Sinne von Artaud verzichten einzelne Szenen von Kanes Stücken zugunsten einer reinen Bildsprache auf jeden Text, die Radikalität ihrer Darstellung treibt die Möglichkeiten des Theaters ans Äußerste und versucht zugleich, das Publikum in die Aufführung einzubinden.²²¹ Peter Brook, der als Regisseur wesentlichen Anteil an der Artaud-Rezeption im englischen Theater der 1960er hatte, spricht im Hinblick auf dessen Konzeption dieser Theaterform von ‘Holy Theatre’. „Artaud maintains that only in the theatre could we liberate ourselves from the recognizable forms in which we live our daily lives. This made the theatre a holy place in which a greater reality could be found.“²²² Artauds Dramentheorie ist somit ein quasi-religiöser Entwurf, in dem die Aufführung den Status eines Rituals erhält. Das Theater wird zu einem Raum außerhalb des Alltagslebens, der sich Elementen widmet, die normalerweise ausgegrenzt sind und sich dem Bereich des Heiligen zuordnen lassen.

Obwohl die Analyse von Kanes Gewaltdarstellung einen deutlichen Schwerpunkt in der Sekundärliteratur bildet, werden ihre Stücke durchaus auch im Hinblick auf andere Aspekte betrachtet. Hier ist, ebenfalls charakteristisch für das Drama der 1990er, ihre Auseinandersetzung mit Gender-Themen wie der sogenannten ‘crisis of masculinity’ zu nennen;²²³ in Bezug auf *Blasted* wird auch die Verarbeitung des Themas Krieg, insbesondere des Bosnien-Konflikts, herausgestellt.²²⁴ Einen weiteren Untersuchungskomplex bildet die Intertextualität, ein typisch postmodernes Stilmittel, das Kanes Stücke zu komplexen, vielschichtigen Texten macht, wie *Phaedra’s Love* exemplarisch verdeutlicht: „Kane’s *Phaedra’s Love* can be described as (1) a post-modern re-write (2) in an Elizabethan light (3) of a Roman re-write (4)

²¹⁸ Schnierer, *Modernes englisches Drama* 64 und 63.

²¹⁹ Sierz, *In-Yer-Face Theatre* 98.

²²⁰ Sierz, *In-Yer-Face Theatre* 99.

²²¹ Vgl. Saunders, ‘*Love me or kill me*’ zur Aufführung von *Phaedra’s Love*: „Kane’s direction for the production also concentrated on breaking down the barriers between audience and the actors where seating was dispersed around the theatre, and no single playing space selected. Nowhere was this more apparent than the bloody climax of the play when members of the audience suddenly found that their up to then silent neighbour turned out to be from the cast. The barrier between stage and audience was then further broken down [...] when the slaughter of Hippolytus was carried out ‘with bleeding body parts chucked over the audience’s heads’“ (80f).

²²² Vgl. Peter Brook, *The Empty Space* (London: MacGibbon & Kee, 1968) 53f.

²²³ Vgl. Saunders, ‘*Love me or kill me*’ 29-34.

²²⁴ Vgl. Peter Paul Schnierer, „The Theatre of War: English Drama and the Bosnian Conflict,“ *Drama and Reality*, ed. Bernhard Reitz (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1995) 105-107 sowie Heiner Zimmermann, „Theatrical Transgression in Totalitarian and Democratic Societies: Shakespeare as a Trojan Horse and the Scandal of Sarah Kane,“ Reitz and v. Rothkirch 177f.

of a Greek play.²²⁵ Auch in ihren übrigen Stücken hat Kane zahlreiche implizite Anspielungen und explizite Verweise auf andere literarische Werke, aber auch Liedtexte oder Filme, verarbeitet.²²⁶ Die Identifizierung der verschiedenen Einflüsse durch die Kritik ist dabei im Zuge eines Prozesses der ‘Entschlüsselung’ zu sehen, der auch der zunehmenden Vieldeutigkeit der Texte gerecht zu werden versucht.²²⁷ In ihrer Distanzierung vom traditionellen „chamber piece“²²⁸ und der Auflösung von Plot, dramatischer Struktur und Charakterzeichnung entziehen sich Kanes Stücke gängigen (Interpretations-)Mustern. Dabei ist eine Entwicklung vom krassen Naturalismus in *Blasted* über das metaphorische *Cleansed* bis hin zu den eher lyrisch-assoziativen späten Werken auszumachen. Die Sekundärliteratur zeigt in diesem Zusammenhang auch auf, daß Kanes Stücke zunehmend bzw. zunehmend deutlich die Liebe zum Thema haben: „[*Phaedra’s Love* is] the first of Kane’s plays to deal explicitly with what was to become her main theme: love.“²²⁹ Dies geht – parallel zu den stilistischen Entwicklungen der Stücke – mit einer Verlagerung der Gewalt von der äußeren Ebene der physischen Gewalt auf die psychische Gewalt einher. Dabei sind Liebe und Gewalt keinesfalls sich gegenseitig ausschließende Konzepte, wie man in Anbetracht der positiven Alltagskonnotation des Liebesbegriffs annehmen könnte. „Liebe und Gewalt sind in Sarah

²²⁵ Stefani Brusberg-Kiermeier, „Re-writing Seneca: Sarah Kane’s *Phaedra’s Love*,“ *Crossing Borders: Intercultural Drama and Theatre at the Turn of the Millennium*, ed. Bernhard Reitz and Alyce v. Rothkirch (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2001) 165. Die *Phaedra*-Adaptation von Racine, die ebenfalls als Prätext gelten kann, ist in dieser komplexen Charakterisierung nicht einmal erwähnt.

²²⁶ Siehe Brusberg-Kiermeier; Sarah Kane, Gespräch mit Nils Tabert, *Playspotting: Die Londoner Theaterszene der 90er*, hg. Nils Tabert (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998) 8-21; Annette Pankratz, „Greek to Us? Appropriations of Myths in Contemporary British and Irish Drama,“ Reitz and v. Rothkirch 151-163; Eckart Voigts-Virchow, „Sarah Kane, a Late Modernist: Intertextuality and Montage in the Broken Images of *Crave* (1998),“ *What Revels Are in Hand? Assessments of Contemporary Drama in Honour of Wolfgang Ippke*, ed. Bernhard Reitz and Heiko Stahl (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2001) 205-220 sowie das Kompendium „Sarah Kane Quotations,“ *Sarah Kane Site*, ed. Iain Fisher, 30 Mar. 2007, 20. April 2007 <<http://www.iainfisher.com/kane/eng/kanequ.html>>.

Vgl. hierzu auch den metafiktionalen Kommentar zu Kanes Intertextualität in *4.48 Psychosis*: „Last in a long line of literary kleptomaniacs / (a time honoured tradition)“ (Sarah Kane, *Complete Plays* (London: Methuen, 2001) 213).

²²⁷ Exemplarisch sei hier verwiesen auf Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, der am Beispiel von *Crave* vier grundlegend verschiedene Interpretationsansätze anführt (vgl. 118f). Sierz’ Kapitel zu Sarah Kane (*In-Yer-Face Theatre* 90-121) und Saunders, *‘Love me or kill me’*, geben einen guten Überblick zu den Möglichkeiten der ‘Dechiffrierung’ von Kanes Stücken.

Auffällig in der Sekundärliteratur ist der häufige Rückgriff auf Kanes eigene Aussagen zu ihrem künstlerischen Schaffen und ihren Vorstellungen von Theater. Dies resultiert oftmals in einer biographischen Interpretation ihres Werks – einer Lesart, die sich durch Kanes Leben bzw. besonders ihr Sterben, das in ihrem letzten Stück *4.48 Psychosis* geradezu angekündigt zu werden scheint, zwar regelrecht aufdrängt, die aber letztlich doch nur als eine Lesart unter vielen verstanden werden sollte.

²²⁸ Greig zu *Blasted*: „The stage immediately suggests the kind of chamber piece about relationships with which the British theatre-goer is so familiar. And yet, almost from the play’s first words [...] there is an uneasy awareness that this play is not behaving itself“ (ix).

²²⁹ Greig xi. Obwohl die Relevanz des Themas Liebe für Kanes Werk allgemein anerkannt ist, beschäftigt sich über die umfassenden Gesamtinterpretationen von Saunders und Sierz hinaus bisher nur Klaus Peter Müller ausführlicher damit, vgl. Klaus Peter Müller, „British Theatre in the 1980s and 1990s: Forms of Hope and Despair, Violence and Love,“ *What Revels Are in Hand?*, a.a.O. 98-102.

Kanes Werk, vor allem in den drei früheren Dramen, als Pole der Existenz in jeder Phase des Geschehens präsent. Sie bestimmen in ihren Abstufungen und verschiedenen Spielformen alles, die Figuren und deren Handeln, Denken und Fühlen. So wenig es dabei für Liebe erklärbare Gründe gibt, so wenig scheint es in Kanes Stücken solche für Gewalt zu geben.²³⁰

Im Hinblick auf diese Verbindung von Liebe und Gewalt erweist sich insbesondere für *Phaedra's Love* ein Vergleich mit den Theorien von Georges Bataille (1897-1962) als fruchtbar. Ähnlich wie sein Zeitgenosse Artaud ist Bataille darum bemüht, destruktive Tendenzen in einer konstruktiven Weise interpretierbar zu machen. Während der Einfluß von Artaud auf Kanes Stücke in der Sekundärliteratur vielfach genannt wird, sind die Gemeinsamkeiten ihres Werks mit Batailles Theoriebildung bisher nicht näher untersucht worden.²³¹ Was Artaud für das Theater postuliert und was in Kanes Stücken umgesetzt ist, bestimmt in weiterem Umfang auch das Denken von Bataille. Sein Hauptwerk *Die Erotik* ist ein Versuch, den Bereich der sexuellen Liebe mit scheinbar entgegengesetzten Elementen der Gewalt(samkeit) und des Todes in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen.²³² Obwohl Sarah Kane selbst im Interview mit Nils Tabert zugibt, sich erst seit der Arbeit an ihrem fünften (und letzten) Stück mit Bataille und Artaud zu beschäftigen,²³³ weist ihr Zweitwerk *Phaedra's Love* (1996) derart zahlreiche Parallelen zu Batailles Entwurf auf, daß sich eine Intersubjektivität von Kane und Bataille postulieren läßt. Zwischen allen Protagonisten des Stücks, also der Königsfamilie um Phaedra und Hippolytus, gibt es erotische Bindungen, zudem kommen alle gewaltsam zu Tode. Liebe und Formen der physischen wie psychischen Gewalt stehen als zentrale Themen nebeneinander, zudem ist die Gewalt in *Phaedra's Love* als Teil oder unmittelbare Konsequenz der inneren Erfahrung zu sehen und nicht, wie etwa in *Cleansed*, als von außen gegen die Liebe wirkende Kraft aufzufassen. Eine Verbindung von

²³⁰ Herbert Fuchs, „‘Schwarzer Schnee’ – ‘schwarze Verzweiflung’. Zum Werk der britischen Dramatikerin Sarah Kane,“ *Marburger Forum: Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart* 3 (2003): 11. Juni 2007 <http://www.marburger-forum.de/mafo/heft2003-03/Sarah_Kane.htm>.

²³¹ In seiner Darstellung des Einflusses von Artaud auf das *In-Yer-Face Theatre* bezieht sich Ken Urban zwar auch auf Bataille, stellt dabei aber keinen direkten Bezug zu Kanes Werk her, dessen Verortung innerhalb des *In-Yer-Face*-Phänomens ohnehin umstritten ist. Für eine kurze Gegenüberstellung der Entwürfe von Artaud und Bataille siehe Urban, „Towards a Theory of Cruel Britannia“ 362f.

²³² Georges Bataille, *Die Erotik* (1957; München: Matthes & Seitz, 1994). Alle Zitate im folgenden beziehen sich auf diese Ausgabe und sind mit dem Kürzel *E* bezeichnet.

²³³ Kane zeigt sich allerdings selbst verwundert darüber, daß sie sich beiden Autoren so spät widmet, weil auch für sie die Parallelen zu ihrem Werk offensichtlich sind. Vgl. Kane, Gespräch mit Nils Tabert 19:

„NT: Hast du Artaud oder auch Bataille vorher [vor Beginn der Arbeit an *4.48 Psychosis*] nie gelesen?

SK: Nein. Verrückt, oder? Mir wurde seit langem immer wieder gesagt, daß ich Artaud wirklich mögen müsse, dabei kannte ich sein Werk gar nicht. Es wurde mir an der Universität von einem Dozenten empfohlen, den ich so sehr gehaßt habe, daß ich automatisch annahm, Artaud müsse grauenhaft sein, wenn jemand wie der ihn gut findet. Also habe ich ihn erst seit ganz kurzem für mich entdeckt. Und je mehr ich von ihm lese, desto faszinierter bin ich. [...] Dennoch ist Artaud der erste Autor dieser Richtung, mit dem ich mich bisher beschäftigt habe. Ich bin mir sicher, daß ich anschließend zu Bataille übergehe.“

Liebe bzw. sexuellem Begehren mit dem Tod zieht sich durch die gesamte Geistesgeschichte²³⁴ und problematisiert somit die im Alltagsverständnis meist positive Konnotation der Liebeserfahrung. Georges Bataille nimmt dabei mit seiner *Erotik*, in der er den Tod als konstitutiven Bestandteil ins (Liebes-)Leben integriert, eine extreme Position ein, die vor allem durch den Einfluß der Philosophie von Hegel und Schopenhauer sowie der Theorien Sigmund Freuds geprägt ist.²³⁵ Für eine kritische Analyse der Positionierung von Kanes Stück *Phaedra's Love* innerhalb dieser Denkrichtung und den Vergleich mit Batailles Theorieentwurf ist zunächst ein Überblick über Batailles Verständnis von Erotik und Tod bzw. deren Zusammenhang notwendig.

Bataille geht davon aus, daß die Natur und das menschliche Leben an sich eine exzessive Grundtendenz mit sich bringen, die zur eigenen Verausgabung und Verschwendung bis hin zur Selbstzerstörung drängt. Diese Impulse, von Bataille als Gewaltigkeit bezeichnet, sowie andere Elemente, die Angst, Ekel, Entsetzen oder ähnliche Abwehrreaktionen hervorrufen, faßt Bataille unter dem Begriff des Heterogenen zusammen. Dem gegenüber steht die menschliche Gesellschaft, die von zweckrationalem Denken und Handeln sowie von Produktivität bestimmt wird und stets bemüht ist, heterogene Elemente auszuschließen und somit die eigene Homogenität zu gewährleisten. Heterogenität steht der menschlichen Vernunft diametral entgegen; somit stellen die heterogenen Elemente eine Bedrohung für die Stabilität der alltäglichen Lebenswelt dar und müssen durch Verbote ausgeschlossen werden (vgl. *E* 40-43). Das Verbot, das den Menschen von den tabuisierten Bereichen abhalten soll, ist für Bataille allerdings ein paradoxes Konstrukt: „Es gibt kein Verbot, das nicht überschritten werden kann. Oft ist die Überschreitung erlaubt, oft sogar ist sie vorgeschrieben“ (*E* 63). Entsprechend bringt der Mensch dem Gegenstand des Verbots insofern ambivalente Gefühle entgegen, als der Abwehrhaltung auch das Gefühl der Faszination des Verbotenen gegenübersteht. Diese Ambivalenz ist auch charakteristisch für das Heilige, das einerseits verehrt wird und andererseits tabuisiert ist. Für Bataille steht das Heilige, das per definitionem von der profanen Alltagswelt abgesetzt ist, beispielhaft für den Bereich des Heterogenen; das Heilige *ist* das Heterogene. Batailles Entwurf einer ‘Heterologie’ ist damit auch ein Versuch „to reintroduce the sacred into modern industrial, secular societies.“²³⁶

²³⁴ Vgl. hierzu die Monographie von Jonathan Dollimore, *Death, Desire and Loss in Western Culture* (New York: Routledge, 1998), der Entwicklungen von der Antike bis ins 20. Jahrhundert nachzeichnet.

²³⁵ Als weitere Einflüsse auf Batailles theoretisches Werk stellt die Sekundärliteratur Nietzsche, die mittelalterliche Mystik sowie Durkheims Religionssoziologie und die ethnologischen Arbeiten von Marcel Mauss heraus. In Bezug auf Parallelen zwischen dem thematischen Feld von Erotik, Gewalt und Tod, das Bataille in seiner *Erotik* erschließt, und Kanes Liebesentwurf sind diese Einflüsse jedoch nicht relevant.

²³⁶ Amy Hollywood, „‘Beautiful as a Wasp’: Angela of Foligno and Georges Bataille,“ *The Harvard Theological Review* 92.2 (1999): 219.

Die heterogenen Elemente, denen sich der Mensch am wenigstens entziehen kann und die deshalb vorrangig mit Verboten belegt werden, sind zum einen der Bereich des Todes, zum anderen die Erotik. Bataille bestimmt die Erotik dabei in Abgrenzung von der „gewöhnlichen sexuellen Aktivität“ (E 13), die auch bei den Tieren vorkommt, als „ein vom Zweck der Fortpflanzung [...] unabhängiges psychisches Bestreben“ (E 13), das auf Hingabe und Verschwendung gerichtet ist. Mit dieser Ausrichtung führt sie wie der Tod zum Selbstverlust des Individuums. Bataille geht davon aus, daß alle Lebewesen durch eine „ursprüngliche Differenz“ (E 15) getrennt und damit isoliert sind: „Ein jedes Wesen ist von allen anderen verschieden. Seine Geburt, sein Tod und die Ereignisse seines Lebens können für die anderen von Interesse sein, aber unmittelbar ist es nur selbst daran interessiert. [...] Zwischen dem einen und dem anderen Wesen liegt ein Abgrund, erstreckt sich die Diskontinuität“ (E 15). Bei der Vereinigung von Spermium und Eizelle – ebenfalls diskontinuierlichen Wesen in Batailles Sinn – kommt es zu einem Moment der Kontinuität zwischen beiden, der aber den Tod der Einzelwesen zur Folge hat (vgl. E 16). Eine Todeserfahrung ist somit eine Kontinuitätsenerfahrung und umgekehrt; das gilt auch für den ‘kleinen Tod’ in der erotischen Ekstase. Für Bataille ist die Erotik damit ein Versuch, „die Vereinzelung des Wesens, seine Diskontinuität durch ein Gefühl tiefer Kontinuität zu ersetzen“ (E 18). Die Kontinuität stellt für ihn eine Auflösung des Individuums in eine als göttlich verstandene Totalität des Seins dar. Erotik ist dabei insofern unvermeidlich mit Gewalt verbunden, als das Individuum durch die Erotik gewaltsam aus seiner Isolation gerissen wird (vgl. E 19) und so „die Erotik – und der in der Tiefe des erotischen Verlangens einbegriffene Schrecken – den Menschen als ganzen in Frage stellt.“²³⁷ Damit wird klar, wie Bataille die Erotik als ein „Jasagen zum Leben bis in den Tod“ (E 13) charakterisieren kann. Die gewaltsame Liebeserfahrung, die den verbotenen Bereich der Erotik ausmacht, ist für den Menschen entsprechend ambivalent. Einerseits sehnt er sich nach der verlorenen Kontinuität, andererseits ist er bestrebt, seine diskontinuierliche Existenz als Individuum möglichst lange andauern zu lassen (vgl. E 17f). Batailles Konzept der (Dis-)Kontinuität ist deutlich von Hegels Dialektik beeinflusst.²³⁸ Hegel entwickelt seine Dialektik am Beispiel der Liebe mit dem sich seiner selbst bewußten Liebenden (These), dessen Negation im Selbstverlust (Antithese) und dem Wiedererkennen

²³⁷ Georges Bataille, „Die Bedeutung der Erotik,“ Anhang I zu *Die Erotik* 279.

²³⁸ Für Batailles Hegel-Rezeption, die stark durch seine Teilnahme an Alexander Kojèves Hegel-Vorlesungen geprägt ist, siehe z.B. Elisabeth Bange, *An den Grenzen der Sprache: Studien zu Georges Bataille* (Frankfurt am Main: Lang, 1982) 40-50; Jacques Derrida, „Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie: Ein rückhaltloser Hegelianismus,“ *Die Schrift und die Differenz* (1967; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972) 380-421; Gregor Häflinger, *Autonomie oder Souveränität: Zur Gegenwarts kritik von Georges Bataille* (Mittenwald: Mäander, 1981) 127-165 sowie Philipp Meier, *Autonomie und Souveränität oder Das Scheitern der Sprache: Hegel im Denken von Georges Bataille* (Bern: Lang, 1999).

im Anderen (Synthese). Das isolierte Wesen in seiner Diskontinuität, von Hegel als „Fürsichsein“ bezeichnet, verliert sich mit der Liebeserfahrung im Anderen, um so zu einem neuen Selbstbewußtsein in und mit dem Geliebten zu gelangen: „Liebe heißt überhaupt das Bewußtsein meiner Einheit mit einem anderen, so daß ich für mich nicht isoliert bin, sondern mein Selbstbewußtsein nur als Aufgebung meines Fürsichseins gewinne und durch das Mich-Wissen, als der Einheit meiner mit dem anderen und des anderen mit mir.“²³⁹ Die Negation des Fürsichseins, also der Diskontinuität, durch Selbstverlust im Anderen entspricht dabei Batailles Vorstellung der Kontinuität. Die Entwürfe beider Theoretiker teilen die Ambivalenz zwischen Sehnsucht nach Selbstverlust und der Aufrechterhaltung des Selbst, eine dauerhafte Erfüllung wird jeweils nur mit dem Eingehen in die Kontinuität im Tod möglich.²⁴⁰ Hegel dehnt seine Dialektik von der Liebe aufs ganze Leben und letztlich die gesamte Wirklichkeit aus, die er als „das Absolute“ bezeichnet.²⁴¹ Über die Negation wird so im dialektischen Denken auch der Tod ein konstitutiver Bestandteil des Lebens: „negation is not exterior to what it negates, but becomes intrinsic to it. What that means is that everything which negates the Absolute is also a constitutive part of the Absolute by virtue of that negation.“²⁴² Hier wird die Nähe von Batailles Heterologie und Hegels Dialektik erneut deutlich.²⁴³

Batailles Entwurf implementiert zudem Überlegungen zur Divergenz von triebhaften sexuellen Bedürfnissen und zivilisatorischen Bemühungen, die bereits bei Sigmund Freud

²³⁹ Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, 1821, Werke Bd. 7 (Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1970) 307, vgl. auch 57, 307f. Zum dialektischen Wesen der Liebe siehe auch Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, 1832, Werke Bd. 14 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970) 155 und 182.

²⁴⁰ Vgl. Georg Friedrich Wilhelm Hegel, „Entwürfe über Religion und Liebe“, 1797/1798, *Frühe Schriften*, Werke Bd. 1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971) 247: „Das Trennbare, solange es vor der vollständigen Vereinigung noch ein eigenes ist, macht den Liebenden Verlegenheit, es ist eine Art von Widerstreit zwischen der völligen Hingebung, der einzig möglichen Vernichtung, der Vernichtung des Entgegengesetzten in der Vereinigung und der noch vorhandenen Selbständigkeit; jene fühlt sich durch diese gehindert – die Liebe ist unwillig über das noch Getrennte [...]“

²⁴¹ Vgl. z.B. Hegel, *Ästhetik II* 155 und „Entwürfe über Religion und Liebe“ 246. Hegel hält die Liebe für ein Grundphänomen der Wirklichkeit. Wenn Liebe also dialektisch ist und zugleich Liebe eine Form der Wirklichkeit ist, muß die Wirklichkeit im ganzen dialektisch sein. Das Absolute ist dabei ein göttliches Prinzip, das Batailles Vorstellung der göttlichen Totalität entspricht.

²⁴² Dollimore, *Death* 154. Vgl. Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970) 36: „Der Tod, wenn wir jene Unwirklichkeit so nennen wollen, ist das Furchtbarste, und das Tote festzuhalten das, was die größte Kraft erfordert. [...] Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. Er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet.“

²⁴³ Eine kritische Analyse der Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Batailles Heterologie zu Hegels Dialektik im Kontext der philosophische Dualismus-Diskussion findet sich bei Will McConnell, „Blake, Bataille, and the Accidental Processes of Material History in Milton“, *CLIO Journal of Literature, Philosophy and the Philosophy of History* 26.4 (1997): 451-457. Vgl. auch Jean-Michel Heimonet, „Hegelianism and Its Monsters: The Dynamics of Writing in Georges Bataille“, *Play, Literature, Religion: Essays in Cultural Intertextuality*, ed. Virgil Nemoianu and Robert Royal (Albany: State University of New York Press, 1992) 141-158. Interessant ist hier, daß Heimonet Hegel als „ancestor of contemporary psychoanalysts“ (146) bzw. die Psychoanalyse als angewandte Dialektik charakterisiert so daß er Batailles Heterologie als eine Anknüpfung an Hegel via Freud begreift (v.a. 145-147).

thematisiert werden.²⁴⁴ Wie für Bataille die homogene Alltagswelt auf die Ausgrenzung der heterogenen Erotik angewiesen ist, funktioniert die Zivilisation für Freud nur dann, wenn sexuelle Energien über Repression und Sublimierung kanalisiert werden. In diesem Zusammenhang postuliert er ähnliche Mechanismen wie Bataille mit seinen (Sexual-) Verboten: „Es ist leicht festzustellen, daß der psychische Wert des Liebesbedürfnisses sofort sinkt, sobald ihm die Befriedigung bequem gemacht wird. Es bedarf eines Hindernisses, um die Libido in die Höhe zu treiben.“²⁴⁵ Entsprechend weist auch Bataille darauf hin, daß die erotische Erfahrung um so intensiver ist, je extremer die damit verbundene Überschreitung ausfällt. Trotzdem besteht ein Unterschied zwischen beiden Entwürfen:

Whereas Freud was inclined to regard the attraction of the forbidden as a residue of a primitive sexuality which has escaped repression, Bataille would see it [...] also as eroticism overdetermined and immeasurably intensified by this history of the prohibition it transgresses. Freud sometimes claimed that sexuality in the civilized context is only an inferior version of what it once was, and incapable of giving real satisfaction; for Bataille it is precisely the civilized context which heightens eroticism.²⁴⁶

Freud geht davon aus, daß nicht nur die Kultur die Verdrängung von (Sexual-)Instinkten mit sich bringt, sondern daß zugleich ein organisch vorgegebener Verdrängungsmechanismus überhaupt erst zur Schaffung von Kultur beiträgt.²⁴⁷ Batailles Vorstellung von Erotik ist dagegen gerade durch die klare Opposition zu Kultur bzw. Zivilisation bedingt, durch die die Erotik überhaupt erst ihre volle Wirkung entfalten kann.

Am deutlichsten wird der Einfluß von Freud auf Batailles Theorie im Hinblick auf die Todesthematik; Freud selbst rezipiert dabei wiederum die Philosophie von Arthur Schopenhauer.²⁴⁸ Den Todestrieb als solchen erwähnt Freud erstmals in „Jenseits des Lustprinzips“ (1920); Überlegungen zu aggressiven bzw. destruktiven Tendenzen finden sich allerdings auch schon in früheren Werken.²⁴⁹ Ziel des Todestriebs ist es, „das organische Leben in den leblosen Zustand zurückzuführen,“²⁵⁰ während der Sexualtrieb Eros als

²⁴⁴ Vgl. vor allem Freud, „Das Unbehagen in der Kultur“, aber auch schon Erwähnungen in früheren Schriften, z.B. „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“ 206-209.

Erwähnenswert ist in diesem Kontext, daß Bataille in regem Kontakt mit dem Kreis der französischen Surrealisten um André Breton stand. Auch der Surrealismus greift auf Freuds Theorien zurück, indem er – wie eben auch Bataille mit seiner Heterologie – versucht, ein Programm gegen die Absolutsetzung der Vernunft zu entwickeln und darin auch sonst ausgeschlossene, also heterogene, Elemente wie den Traum oder den Wahnsinn zu integrieren. Vgl. Peter Wiechens, *Bataille zur Einführung* (Hamburg: Junius, 1995) 10f.

²⁴⁵ Freud, „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“ 207.

²⁴⁶ Dollimore, *Death* 252.

²⁴⁷ Vgl. Freud, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 85.

²⁴⁸ Freud stellt diese Verbindung zu Schopenhauer explizit heraus, vgl. „Jenseits des Lustprinzips“ 259 und das Vorwort zur vierten Auflage der „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 46.

²⁴⁹ Vgl. Freud, „Jenseits des Lustprinzips“ 261ff. Für eine kurze Zusammenfassung der Entwicklung von Freuds Denken zum Aggressions- bzw. Todestrieb siehe die editorische Vorbemerkung zu „Das Unbehagen in der Kultur“ 194-196.

²⁵⁰ Freud, „Das Ich und das Es“ 307.

Gegenkraft auf den Erhalt des Lebens (von Individuum und Spezies) gerichtet ist. Das entspricht Schopenhauers Vorstellung vom Sexualtrieb als dem „Willen zum Leben“²⁵¹ – eine Bezeichnung, die wiederum an Batailles Vorstellung von Erotik als einem Jasagen zum Leben erinnert.²⁵² Für Freud sind beide Triebe einem Wiederholungszwang unterworfen und konservativ insofern, als sie einen früheren Zustand wiederherstellen wollen.²⁵³ Ähnlich wie die Erotik und der Tod bei Bataille sind auch Freuds Eros und Thanatos eng miteinander verbunden: „Wir haben von jeher eine sadistische Komponente des Sexualtriebes erkannt.“²⁵⁴ Für Bataille haben sowohl die Sexualität als auch der Tod die Kontinuität zum Ziel, die Ausrichtungen von Freuds Sexual- und Todestrieb sind jedoch nicht identisch. Während der Todestrieb auf einen Zustand der Nicht-Existenz gerichtet ist, ist der Eros lebenserhaltend und strebt statt zur Zersetzung zu Einheit bzw. Vereinigung.²⁵⁵ Wo Freud zwei Kräfte einander entgegengesetzt, werden sie bei Bataille in einen Kreislauf von Leben und Tod integriert.²⁵⁶ Entsprechend sieht Bataille den Tod ausschließlich im Sinne eines konsequenten niederen Materialismus unter dem Aspekt der tatsächlichen körperlichen Zersetzung und Verwesung, während Freuds Todestrieb eher als metaphysische Bewegung zur Transzendenz interpretiert werden kann.²⁵⁷ Für beide läßt sich jedoch festhalten, daß das menschliche Verhalten in Bezug auf den Todestrieb eher instinktiv als aktiv todessehnsüchtig ist.²⁵⁸

Das Streben nach Kontinuität ist für Bataille „ein wesentlich religiöses Unterfangen“ (E 18). „Die Kontinuität ist uns in der Erfahrung des Heiligen gegeben. Das Göttliche ist das Wesen der Kontinuität“ (E 114). Die Erotik muß daher als eine Form der Religion betrachtet werden (vgl. E 34). Für Religion und Erotik gilt das „Wechselspiel von Verbot und Überschreitung“

²⁵¹ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung II* (1844; Stuttgart: Cotta; Frankfurt am Main: Insel, 1960) 727.

²⁵² Schopenhauer sieht die Sexualität allerdings ausschließlich unter dem Aspekt der Fortpflanzung – ganz im Unterschied zu Bataille, der die Fortpflanzung deutlich von der Erotik im engeren Sinne trennt. Für beide ist jedoch die Universalität der Individualität vorgeordnet: Schopenhauers Lebenswille ist primär auf das Wohl der Spezies ausgerichtet, macht sich also nicht am Individuum fest (vgl. z.B. Schopenhauer, *Welt II* 716f); ebenso gilt für Batailles Entwurf, daß das Individuum „sich auf[löst] in einer Totalität, die das Universum selbst ist“ (Gerd Bergfleth, „Leidenschaft und Weltinnigkeit. Zu Batailles Erotik der Entgrenzung,“ *Die Erotik*, von Georges Bataille, a.a.O. 372).

²⁵³ Vgl. z.B. Freud, „Das Ich und das Es“: „Beide Triebe benehmen sich dabei im strengsten Sinne konservativ, indem sie die Wiederherstellung eines durch die Entstehung des Lebens gestörten Zustandes anstreben. Die Entstehung des Lebens wäre also die Ursache des Weiterlebens und gleichzeitig auch des Strebens nach dem Tode, das Leben selbst ein Kampf und Kompromiß zwischen diesen beiden Strebungen“ (307).

²⁵⁴ Freud, „Jenseits des Lustprinzips“ 262 mit Bezug auf „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 67ff zum Sadismus und Masochismus. Vgl. auch „Das Ich und das Es“ 308ff.

²⁵⁵ Vgl. „Jenseits des Lustprinzips“ 253.

²⁵⁶ Vgl. Jean Baudrillard, „Death in Bataille,“ *Bataille: A Critical Reader*, ed. Fred Botting and Scott Wilson (Oxford: Blackwell, 1998) 140: „Death and sexuality [in Bataille], instead of confronting each other as antagonistic principles (Freud), are exchanged in the same cycle, in the same cyclical *revolution* of continuity.“

²⁵⁷ Vgl. Dollimore, *Death* 256 und Jonathan Dollimore, „Sexual Disgust,“ *Oxford Literary Review* 20.1-2 (1998): 67 sowie Wiechens 13f.

²⁵⁸ Vgl. Freud, „Jenseits des Lustprinzips“ 249: „ein rein triebhaftes im Gegensatz zu einem intelligenten Streben“.

(E 70), das sich in beiden Fällen in Form einer Opferung äußert, die für Bataille wiederum „die religiöse Handlung par excellence“ (E 80) darstellt. Im Opferritus ist eine legitime Aufhebung des Tötungsverbots gegeben, die im Hinblick auf die Zerstörung des Individuums beim religiösen Opfer und der erotischen Erfahrung gleich zu bewerten ist: „Der Liebende löst die geliebte Frau nicht weniger auf als der blutige Opferpriester den Menschen oder das Tier, das er schlachtet“ (E 88).²⁵⁹ Die im Opfer ritualisierte und damit periodisch auftretende Gewalt zeigt, daß gewaltsame Tendenzen nicht endgültig unterdrückt werden können, sondern kanalisiert werden müssen. Das Opfer verdeutlicht somit exemplarisch die wesentlichen Elemente von Batailles Theoriebildung, die für Erotik und Religion gleichermaßen relevant sind: Es setzt in der Tötung ein Verbot und dessen Überschreitung voraus, die die Überwindung von Angst und Ekel erfordert (vgl. E 86), und ermöglicht über diese als heterogen charakterisierte Gewaltsamkeit eine Kontinuitätserfahrung.

Batailles Vorstellung des Heterogenen findet sich implizit in Aleks Sierz' allgemeiner Charakterisierung des Phänomens *In-Yer-Face Theatre* wieder: „[In-yer-face theatre] taps into more primitive feelings, smashing taboos, mentioning the forbidden, creating discomfort.“ „What most affronts us can sometimes be what most fascinates us.“²⁶⁰ Kanes Liebesdarstellung in *Phaedra's Love* zeigt einen Umgang mit dem Heterogenen, der den in Batailles *Erotik* beschriebenen Mechanismen nahesteht. Der Titel des Stücks verweist einerseits auf ein Gefühl, das Phaedra²⁶¹ erfährt, andererseits bezeichnet er das Objekt ihrer Liebe, also ihren Stiefsohn Hippolytus. Diese Liebe, die im Zentrum des Stücks steht, unterliegt dem Inzest-Verbot; dasselbe gilt für die im weiteren Verlauf thematisierten sexuellen Kontakte innerhalb der Königsfamilie: Hippolytus hat mit Strophe geschlafen, die wiederum auch Sex mit dessen Vater Theseus hatte (vgl. PL 83, 87f). Auch wenn es sich dabei nicht um Inzest im engeren Sinne handelt, weil zwischen den jeweiligen Beteiligten keine Blutsverwandtschaft besteht,

²⁵⁹ Vgl. auch E 20. Bataille entwickelt seine Theorie vor allem am Beispiel von archaischen, vorchristlichen Gesellschaften, weshalb sich ihre Anwendbarkeit auf die heutige Zeit, in der zudem die (institutionalisierte) Religion einen geringen Stellenwert hat, nicht auf den ersten Blick erschließt. Darüber hinaus hat das Christentum für Bataille insofern einen Sonderstatus, der es von allen Religionen – und der Erotik – als „am wenigstens religiös“ (E 34) abhebt, als es die Überschreitung, die mit der Gewaltsamkeit einhergeht, nicht mehr legitimiert, sondern zur Sünde macht und somit das Heilige auf den hohen, reinen Teilbereich reduziert. Siehe dazu auch E 113-124.

Das Zitat verdeutlicht auch die Heteronormativität dieser Vorstellung von Erotik, die eine klare Rollenverteilung mit sich bringt.

²⁶⁰ Sierz, *In-Yer-Face Theatre* 4 und 9. Auch die Nähe von Bataille zur Artauds Theater der Grausamkeit, in dem die Aufführung zum religiösen Ritual wird, ist unverkennbar.

²⁶¹ Auch wenn für die deutsche Übersetzung des Stücks die griechische Schreibweise des Namens, also Phaidra, gewählt wurde (vgl. Sarah Kane, *Sämtliche Stücke* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002)), wird in dieser Arbeit durchgängig Kanes lateinische Schreibweise beibehalten. Zitate im folgende beziehen sich auf Sarah Kane, *Complete Plays* (London: Methuen, 2001); *Phaedra's Love* wird mit dem Kürzel PL bezeichnet.

sind diese Beziehungen jedoch im Kontext des Stücks klar gesellschaftlich geächtet²⁶² und entsprechen somit Batailles durch Verbote geregelter Erotik. Phaedras Liebe zu Hippolytus ist dabei in noch größerem Maß transgressiv, weil sie ehebrecherisch ist und Generationsgrenzen überschreitet („He’s twenty years younger than you.“ *PL* 71). Die Intensität von Phaedras Gefühlen für Hippolytus illustriert, daß die Attraktion des Heterogenen um so intensiver wirkt, je extremer die jeweilige Überschreitung ist. Nach herkömmlichen Maßstäben ist die Anziehungskraft, die Hippolytus auf Phaedra ausübt, nicht nachzuvollziehen:

PHAEDRA: I love you.

Silence.

HIPPOLYTUS: Why?

PHAEDRA: You’re difficult. Moody, cynical, bitter, fat, decadent, spoilt. You stay in bed all day then watch TV all night, you crash around this house with sleep in your eyes and not a thought for anyone. You’re in pain. I adore you.

HIPPOLYTUS: Not very logical.

PHAEDRA: Love isn’t. (*PL* 78f)

Wenngleich Phaedra die Liebe als irrationales Phänomen charakterisiert, läßt sich die Logik dieser Attraktion mit Batailles Theorie gut erklären. Auch über die Verbote hinaus, deretwegen Hippolytus als Liebesobjekt für Phaedra tabu sein sollte, verkörpert dieser gerade in seiner scheinbaren Unattraktivität und seinem teils abstoßenden Verhalten, das auch Phaedra selbst als „disgusting“ (*PL* 77) bezeichnet, Aspekte des ausgegrenzten Heterogenen.²⁶³ Die Liebe zu Hippolytus bringt somit für Phaedra die Notwendigkeit der Überwindung ihrer Abscheu mit sich – ein Aspekt, der sich auch in Batailles fiktionalem Werk durchgängig wiederfindet.²⁶⁴ Hippolytus’ Verhalten zielt auf eine Zurückweisung Phaedras, was in seiner mehrfach wiederholten Frage „Hate me now?“ (*PL* 76, 78, 85) explizit zum Ausdruck kommt. Hippolytus verhält sich damit im wörtlichen Sinne abstoßend, wodurch er das Gegenteil seines eigentlichen Ziels erreicht: „You can’t stop me loving you“ (*PL* 84). Durch jede Form des Verbots, ob gesellschaftlich, moralisch oder eben durch Hippolytus’ Ablehnung ihrer Gefühle, wird Phaedras Begehren verstärkt. Entsprechend begründet sie ihre Liebe zu Hippolytus an anderer Stelle mit dem Argument „You thrill me“ (*PL* 80) – eine Formulierung genau der Empfindung, die mit der Überschreitung von Grenzen, dem Genuß des Verbotenen einhergeht.

²⁶² Vgl. *PL* 73: „If anyone were to find out. [...] We’d be torn apart on the streets“ und *PL* 72: „ STROPHE: You can have any man you want. – PHAEDRA: I want him. – STROPHE: Except him. – PHAEDRA: Any man I want except the man I want.“

²⁶³ Vgl. die Regieanweisungen der ersten Szene (*PL* 65) sowie Hippolytus’ Selbstbild „I’m disgusting“ (*PL* 78).

²⁶⁴ Vgl. z.B. die Zusammenstellung wesentlicher kürzerer Texte in Georges Bataille, *Das obszöne Werk* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990).

Batailles Begriff der Erotik, der bisher ausschließlich dem Bereich der Sexualität zugeordnet wurde, scheint auf den ersten Blick von Phaedras Liebe, einem obsessiven Gefühl, verschieden zu sein. Bataille unterscheidet jedoch drei Formen der Erotik, die in ihrer Hierarchie an die Aufstiegsmetaphorik der Mystiker (und damit letztlich auch an Platons stufenweisen Erkenntnisprozeß) erinnern.²⁶⁵ Bataille nennt zuerst die ‘Erotik der Körper’, seine Bezeichnung für die sexuelle Vereinigung, die durch das Zerreißen der Diskontinuität zweier Individuen, also den Selbstverlust, zugleich „eine Vergewaltigung des individuellen Wesens der Partner“²⁶⁶ darstellt. Die ‘Erotik der Herzen’ ist eine Konsequenz aus der Erotik der Körper und stellt eine „stabilisierte Erscheinungsform“ (E 22) derselben dar, bei der die Verschmelzung auf geistiger Ebene fortgesetzt wird. Obwohl alle Formen der Erotik heilig sind, bezeichnet Bataille die dritte Ausprägung der Erotik auch explizit als ‘heilige (auch göttliche, spirituelle) Erotik’. Darunter versteht er ein Streben nach Kontinuität unabhängig von einem Partner, das auf dem Opfer basiert und der mystischen Erfahrung entspricht: „Die ersehnte Ohnmacht ist [...] nicht nur ein Hauptaspekt der menschlichen Sinnlichkeit, sondern auch der Erfahrung der Mystiker“ (E 234).²⁶⁷ Wie die mystische Einheitserfahrung kann allerdings auch das Gefühl der Kontinuität nicht dauerhaft aufrechterhalten werden. Die Erotik ist somit eher eine ver- als eine endgültig zerstörende Erfahrung: „Ein Suchen nach der Kontinuität tritt auf, aber grundsätzlich nur so weit, wie die Kontinuität, die allein der Tod der diskontinuierlichen Wesen endgültig herstellen könnte, nicht den Sieg davonträgt. Es handelt sich darum, ins Innere einer auf die Diskontinuität gegründeten Welt so viel Kontinuität einzulassen, wie diese Welt ertragen kann“ (E 21).

Der Begriff der Liebe wird von Bataille zwar verwendet, aber nicht explizit definiert; eine Einordnung der Liebe scheint am ehesten zwischen der Erotik der Körper und der Erotik der Herzen, die „letzten Endes die glühendste Erotik“ (E 124) ist, angebracht. In ihren Wirkungsweisen ist die Liebe bei Bataille allerdings ein höchst ambivalentes Phänomen: „Die Gewalt der Liebe führt zur Zärtlichkeit, der dauerhaften Form der Liebe, aber sie weckt im

²⁶⁵ Für eine Darstellung der drei Formen siehe E 18-27 sowie Bataille, „Die Erotik und die Faszination des Todes“, Anhang I zu *Die Erotik* 288-290.

²⁶⁶ Bataille, „Die Erotik und die Faszination des Todes“ 288. Diese Auslegung erinnert wiederum an die bei Freud erwähnte „sadistische Auffassung des Sexualverkehrs“ durch Kinder, die unter Umständen „den Sexualakt als eine Art von Mißhandlung oder Überwältigung, also im sadistischen Sinne“ interpretieren. Vgl. Freud, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 102.

²⁶⁷ Vgl. auch das gesamte Kapitel „Mystik und Sinnlichkeit“, E 215-245 sowie E 18: „[I]n ihrer im Abendland üblichen Form verschmilzt die heilige Erotik mit der Gottsuche, genauer: mit der *Gottesliebe*.“

Die Sekundärliteratur stellt Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Batailles Theorie mit mystischen Texten heraus, wobei sie sich allerdings vorrangig auf Batailles Werk *Die innere Erfahrung* (1943) bezieht. Vgl. hierzu Amy Hollywood, „‘Beautiful as a Wasp’: Angela of Foligno and Georges Bataille,“ und dieselbe, „Bataille and Mysticism: A ‘Dazzling Dissolution’,“ *Diacritics* 26.2 (1996): 74-85 sowie Peter Tracey Connor, *Georges Bataille and the Mysticism of Sin* (Baltimore: John Hopkins University Press, 2000).

Verlangen der Herzen dasselbe Element der Unordnung, denselben Durst nach der Ohnmacht und denselben Nachgeschmack des Todes, die wir im Verlangen der Körper finden“ (E 236). Liebe ist damit einerseits der Versuch, die Gewaltbarkeit der Erotik in eine kontrollierbare Ordnung zu bringen,²⁶⁸ andererseits ist die Erfahrung der Gewaltbarkeit notwendiger Teil der erotischen Erfahrung und damit auch konstitutiv für die Liebe.²⁶⁹ Bataille stellt die Einheit der erotischen Formen mehrfach heraus (vgl. E 18, 26f); im folgenden werden die Begriffe ‘Liebe’ und ‘Erotik’ daher synonym verwendet, was auch Batailles eigener undifferenzierter Verwendung dieser Termini in der *Erotik* entspricht.²⁷⁰

Batailles Entwurf einer Erotik ist zutiefst heteronormativ geprägt, wie folgendes Zitat exemplarisch verdeutlicht:

Im Prozeß der Auflösung der Wesen kommt dem männlichen Partner gewöhnlich die aktive Rolle zu; die weibliche Rolle ist passiv. Im allgemeinen ist es der passive, weibliche Teil, der als konstituiertes Wesen aufgelöst wird. Doch für einen männlichen Partner hat die Auflösung der passiven Seite nur einen Sinn: sie bereitet eine Verschmelzung vor, in der sich zwei Wesen mischen, die zum Schluß gemeinsam denselben Grad der Auflösung erreichen. (E 20)

Während die Kritik einerseits von einem „focus only on a heterosexual eroticism *à deux*, a gendered scenario of a relation to an erotic object“²⁷¹ spricht, wird andererseits postuliert, daß Bataille die Erotik im Grunde gar nicht als prototypisch männliche Erfahrung ansehen kann, „weil er die Individualität und Personalität überhaupt als etwas erotisch zu Verzehrendes ansieht und das biologische Geschlecht nicht als Basis hypostasiert.“²⁷² Liest man den theoretischen Entwurf von Bataille und Kanes *Phaedra's Love* jedoch als Versuche zu ergründen, wie der Mensch mit einem Begehren umgeht, das einerseits einen Zustand der Erfüllung verspricht, andererseits aber auch durch gegenläufige Repressionsmechanismen unterdrückt werden soll, kommen beide Texte zu geschlechtsspezifisch unterschiedlichen Ergebnissen, wie die folgende Analyse deutlich macht.

Die Liebe Phaedras in ihrer Besessenheit („obsessed“ PL 69) verdeutlicht den Drang nach Selbstverlust bzw. selbstzerstörerischer Hingabe, den Bataille dem Exzeß der Erotik zu-

²⁶⁸ Vgl. E 235: „Eines der geschätztesten Merkmale der sexuellen Organisation liegt in dem Bestreben, die Unordnung des Liebesakts in eine die Gesamtheit des menschlichen Lebens umfassende Ordnung einzufügen. Diese Ordnung gründet sich auf die zärtliche Freundschaft zwischen einem Mann und einer Frau [...]“. Hier zeigt sich auch wieder die Heteronormativität von Batailles Entwurf.

²⁶⁹ Vgl. E 237 sowie E 263, wo Bataille den Ursprung der Liebe bestimmt: „das Bedürfnis nach Verwirrung, Gewaltbarkeit und Schmach [...], das die Wurzel der Liebe ist.“

²⁷⁰ Bei der Verwendung dieser Begrifflichkeiten ist grundsätzlich der Aspekt des Religiösen impliziert: Liebe/Erotik im Rahmen von Batailles Theoriebildung ist immer ein religiöses Phänomen.

²⁷¹ Suzanne Guerlac, „‘Recognition’ by a Woman! A Reading of Bataille’s *L’Erotisme*,“ *Yale French Studies* 78 (1990): 91.

²⁷² Bergfleth 363. Bergfleth gibt allerdings insbesondere im Kontext der Definition von Sexualität als Vergewaltigung auch zu, daß Bataille in einzelnen Passagen durchaus „einen prononciert männlichen Standpunkt [vertritt], der wohl nur von Ausnahmefrauen verstanden werden kann“ (363).

schreibt. Phaedras gedankliche Beschäftigung mit Hippolytus ist so ausgeprägt, daß ihre eigenen Bedürfnisse und damit ihr Selbst hinter den Geliebten zurücktreten. Das zeigt sich auch im elliptischen Satzbau ihrer Sprache: „Can feel him through the walls. Sense him. Feel his heartbeat from a mile“ (PL 70), „Can’t switch this off. Can’t crush it“ (PL 71). Das eigentlich Subjekt ‘I’ tritt völlig hinter die Wahrnehmung des anderen zurück. Dies erinnert an Batailles These, daß die erotische Erfahrung außerhalb der Sprache steht, weil die Sprache selbst Element der diskontinuierlichen Vernunftwelt ist (vgl. E 246).²⁷³ Phaedra ist zwar in der Lage, ihre Empfindungen zu formulieren; die Bedrohung, die damit für ihr diskontinuierliches Wesen besteht, ist in ihrer Sprache aber schon teilweise realisiert.²⁷⁴ Im Zusammenhang mit diesem Subjektverlust ist auch eine der Lesarten des Stücktitels *Phaedra’s Love* bedeutsam. Indem Phaedras Liebe titelgebend ist, diese jedoch als Bezeichnung für Hippolytus interpretiert werden kann, zeigt sich bereits, daß Phaedra in gewisser Weise in Hippolytus ‘aufgegangen’ ist, also sich selbst zugunsten einer Totalitäts- oder Verschmelzungserfahrung mit dem Liebesobjekt aufgegeben hat. Als ein Streben nach Kontinuität läßt sich auch ihre Empfindung einer schicksalsbestimmten Bindung an Hippolytus sehen, die für Phaedra fast den Status einer Einheitserfahrung zu haben scheint: „There’s a thing between us, an awesome fucking thing [...]. Meant to be. We were. Meant to be. [...] Brought together“ (PL 71); „We’re very close“ (PL 67, 71).²⁷⁵ Die Kommentare ihrer Tochter Strophe verdeutlichen, daß Phaedra ihre gesamte Existenz auf Hippolytus ausrichtet: „You don’t talk about anything else anymore. He’s all you care about, but you don’t see what he is. [...] Most of the time you’re with him. Even when you’re not with him you’re with him“ (PL 72).

„Wir nehmen an, daß das einfachste Wesen ein Gefühl seiner selbst hat, ein Gefühl für seine Grenzen. Wenn sich diese Grenzen verändern, ist es in seinem Grundgefühl gestört, und diese Störung ist die Krise des Wesens, das ein Selbstgefühl hat“ (E 99).²⁷⁶ Phaedras Gefühlslage verdeutlicht, wie das heterogene Element Liebe, das in ihr Leben einbricht, eine massive Störung für das isolierte Individuum mit sich bringt. Ihre Leidenschaft erweist sich als

²⁷³ Dasselbe gilt für die Gewaltsamkeit (vgl. E 182) und den Moment der Kontinuitätserfahrung (vgl. E 267), die für Bataille ohnehin in direktem Zusammenhang stehen.

²⁷⁴ Auffällig sind in diesem Zusammenhang auch Phaedras nonverbale Äußerungen, als Strophe den Namen Hippolytus erwähnt und Phaedra unterstellt, in diesen verliebt zu sein: „Screams“, „Laughs hysterically“ (PL 69). Diese lassen sich als Artikulation ihrer Gefühle auffassen, die sich dem sprachlichen Ausdruck entziehen.

²⁷⁵ Bataille selbst verwendet den Begriff der Einheit zur Bezeichnung der Kontinuitätserfahrung zwar nicht, gibt aber zu, „daß man zwischen Kontinuität und Einheit schwanken kann“ (Bataille, „Die Erotik und die Faszination des Todes“ 306). Vgl. 306f für eine kurze Erklärung, warum er dennoch den Begriff der Kontinuität bevorzugt.

²⁷⁶ Batailles Formulierung erinnert hier an Freud, „Das Unbehagen in der Kultur“ 199: „Auf der Höhe der Verliebtheit droht die Grenze zwischen Ich und Objekt zu verschwimmen.“

zerstörerisch für ihr Selbst²⁷⁷ und illustriert den Aspekt der Entgrenzung – eine Raserei, die sich über jede Ordnung hinwegsetzt und in ihren extremen Ausprägungen laut Bataille auch als Krankheit interpretiert werden kann (vgl. *E* 103). So empfiehlt Strophe ihrer Mutter auch einen Arztbesuch („See a doctor“ *PL* 72), um ihre Leidenschaft unter Kontrolle zu bringen und ihr Selbst wiederherzustellen. Phaedra versucht, ihrer Obsession mit rationalen Überlegungen zu begegnen und auf Vorschlag des Arztes das heterogene Element Liebe durch den vernunftgesteuerten Entschluß „Get over him“ (*PL* 68, 73) aus ihrem Leben auszuschließen. Dieser Versuch ist aber von vornherein zum Scheitern verurteilt, wie sich mit Bataille prognostizieren läßt: „[A]uf ihrem Gipfel ruft die Erotik eine grenzenlose Verwirrung und jenen Juckreiz hervor, der um so rasender macht, je mehr man kratzt.“²⁷⁸ Im Grad der Zerstörung des Selbst, den Phaedra zuläßt, übersteigt ihre Liebe das Maß der für ihr diskontinuierliches Wesen erträglichen Kontinuitätserfahrung.

Die Möglichkeit, in der Liebe die Kontinuität des Seins zu erfahren, kann normalerweise nicht von Dauer sein. Für Bataille ist daher das Leiden ein notwendiger Bestandteil der erotischen Erfahrung. „Die Leidenschaft verwickelt uns auf diese Weise in das Leiden, denn sie ist im Grunde das Streben nach etwas Unmöglichem“ (*E* 23), zugleich ist sich der Liebende der eigenen Diskontinuität besonders bewußt, was das Leiden weiter verstärkt.²⁷⁹ Entsprechend äußert sich Phaedras Liebe als Herzschmerz in einem fast physischen Sinn: „Have you ever thought [...] your heart would break? [...] Wished you could cut open your chest tear it out to stop the pain?“ (*PL* 69).²⁸⁰ In Phaedras Fall führt der mit der Liebe verbundene Schmerz dazu, daß ihr Selbst völlig zerbricht. Mit ihrer Aussage „Think I’ll crack open I want him so much“ (*PL* 71) illustriert sie das gewaltsame Element der Liebe und ihre Entwicklung zur Selbstlosigkeit im Sinne von Identitätsverlust.

Das Liebesgefühl erweist sich als hochgradig ambivalent, weil es einerseits zur Selbsthingabe tendiert, der Selbstverlust andererseits aber vermieden werden soll. Diese Spannung wird im Stück häufig mit der Metapher „to burn“ ausgedrückt, die quasi ein ‘Brennen in der Liebesglut’ bezeichnet (vgl. *PL* 71, 82, 83, 84, 85). Diese Art der Liebeserfahrung kann

²⁷⁷ Vgl. dazu *E* 19: „Der Übergang vom Normalzustand zu dem des erotischen Verlangens setzt in uns eine verhältnismäßige Auflösung des in der diskontinuierlichen Ordnung konstituierten Wesens voraus.“

²⁷⁸ Georges Bataille, „Das Paradox der Erotik,“ Anhang I zu *Die Erotik* 273.

²⁷⁹ Vgl. v.a. *E* 22-24 und Bataille, „Die Erotik und die Faszination des Todes“ 289. Hier wird erneut auch Batailles Nähe zur Liebesvorstellung der Mystik deutlich.

²⁸⁰ Interessant ist in diesem Kontext eine Beobachtung bei Kenneth S. Pope, „Defining and Studying Romantic Love,“ *On Love and Loving: Psychological Perspectives on the Nature and Experience of Romantic Love*, ed. Kenneth S. Pope (San Francisco: Jossey-Bass, 1980) 4: „[U]ltimately romantic love is a subjective state. As with the phenomenon of pain, an ‘outsider’ may or may not be able to find physiological correlates or describe its etiology. ‘I’m in love’ or ‘I’m in pain’ seem to be statements not capable of solely external verification.“ Auch aus einer psychologischen Perspektive läßt sich somit ein direkter Zusammenhang von Liebe und Schmerz bzw. Leiden etablieren.

einerseits wünschenswert sein – „[I]f it was someone who loved you, really loved you [...] Loved you till it burnt them [...] You could feel such pleasure“ (PL 71f) – andererseits wird der Begriff des Brennens auch im ursprünglichen Sinn gebraucht, der mit Schmerz und Zerstörung verbunden ist. So würde Strophe mit Hippolytus in den Tod gehen („burn with you“ PL 88); der Priester und Hippolytus sprechen vom Brennen in der Hölle (PL 97). Über die Semantik wird hier also insofern eine Ambivalenz des Liebesphänomens etabliert, als die Grenzen zwischen dem Ersehnten und dem Schmerzhaften fließend sind. Mit der Beschreibung ihrer Gefühle als „[a] spear in my side, burning“ (PL 69) nimmt Phaedra zudem ein Bild von Bataille auf: „Im Gegensatz [zum Tier] öffnet die sexuelle Gewalttätigkeit im menschlichen Leben eine Wunde. Selten schließt sich die Wunde von selbst. Sie muß geschlossen werden“ (E 101f). In Phaedras Fall ist ihr Wesen in seiner Diskontinuität so sehr erschüttert, daß das Schließen der Wunde sich als unmöglich erweist und die Tendenz zur Gewalttätigkeit und damit zum Tod überhand nimmt.

Phaedras Zerrissenheit²⁸¹ ist für Bataille ein typisches Merkmal des Menschen, der ständig versucht, ein Gleichgewicht zwischen den Tendenzen zur Gewalttätigkeit und dem vernunftgeregelten Leben herzustellen.²⁸²

For Bataille, to be somehow beholden to the self-same order which one desperately desires to transgress is not just bourgeois hypocrisy or existential bad faith but the profound and inescapable condition of being human. Likewise with ambivalence and the conflict between attraction and repulsion: this is no mere individual pathology but, again, the condition of being human.²⁸³

Diese Ambivalenz als *conditio humana* ist jedoch nicht erst von Bataille und Kane erfaßt worden, sondern läßt sich bereits in der philosophischen Tradition, in der beide stehen, nachzeichnen. So weist auch Freud auf die unvermeidliche Zerrissenheit hin. „[U]nconscious desire, permanently at odds with the demands of civilization, is what will always wreck the ego’s attempt to forge a coherent sense of self.“²⁸⁴ Bataille weitet die bei Freud explizit formulierte Opposition von Sexualtrieb und Zivilisation in seiner Heterologie insofern aus, als er der Zivilisation, also der vernunftgeregelten Welt von Arbeit und Produktivität, nicht nur die Erotik, sondern das gesamte Leben in seiner verschwenderischen heterogenen Form

²⁸¹ Das Zerrissensein spricht Strophe im wörtlichen Sinne an, als sie die Folgen illustriert, falls ein Verhältnis von Phaedra und Hippolytus öffentlich bekannt würde: „We’d be torn apart on the streets“ (PL 73). Phaedras Kommentar dazu drückt zugleich ihre innere Zerrissenheit aus: „Yes, yes, no, you’re right, yes“ (PL 73).

²⁸² Vgl. Georges Bataille, „Die Souveränität,“ *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität* (1970; München: Matthes & Seitz, 1978) 54f.

²⁸³ Dollimore, *Death* 253.

²⁸⁴ Dollimore, *Death* xx zu Freud. Auch Freud bezieht dabei lediglich Position in einem bestehenden Diskurs, wie Dollimore anschließend feststellt: „In certain respects only the terminology [of modern psychoanalysis] is different [from earlier accounts of desire as the radical undoing of the virtuous self], and Freud, in founding psychoanalysis, certainly drew on a theological past.“

entgegensetzt.²⁸⁵ Das mit der Ambivalenz verbundene Leiden erweist sich in beiden Entwürfen als Folge einer grundlegenden Unmöglichkeit, eine Befriedigung des Strebens nach Kontinuität oder des Liebesbedürfnisses, also einen dauerhaften Zustand der Zufriedenheit zu erlangen. So stellt Freud fest: „Jede Fortdauer einer vom Lustprinzip ersehnten Situation ergibt nur ein Gefühl von lauem Behagen [...]. Somit sind unsere Glücksmöglichkeiten schon durch unsere Konstitution beschränkt.“²⁸⁶ Entsprechend ist auch für Schopenhauer das menschliche Leben geprägt von Bedürfnissen, deren Befriedigung immer nur neue Bedürfnisse hervorbringt, so daß es nie zu einer endgültigen Erfüllung gelangen kann.²⁸⁷ Freud postuliert, daß der Mensch trotz dieser Dilemmasituation versucht, zur Erfüllung zu gelangen, und sei es auf einem negativen Weg: „Gewollte Vereinsamung, Fernhaltung von den anderen ist der nächstliegende Schutz gegen das Leid, das einem aus menschlichen Beziehungen erwachsen kann.“²⁸⁸ Im Gegensatz zu Phaedra, die versucht, sich dem Lustgewinn (Freud) bzw. der Kontinuität (Bataille) hinzugeben, illustriert Sarah Kane mit der Figur des Hippolytus einen negativen Umgang mit der Ambivalenz des (Liebes-) Lebens, der allerdings über das von Freud angedeutete Verhalten weit hinaus geht.

Während Phaedra sich ihrer Liebe bis zur Selbstzerstörung hingibt, versucht Hippolytus, gänzlich immun dagegen zu bleiben. Er lebt nach seinem Credo „No one burns me, no one fucking touches me“ (PL 83). Sein Verhalten legt allerdings nahe, daß diese Einstellung auf die Erfahrungen zurückzuführen ist, die er bereits mit der Heterogenität der Liebe gemacht hat. Hippolytus wird die einzige im Stück erwähnte Liebesbeziehung zugeschrieben, die sich nicht nur innerhalb der Königsfamilie abspielt, nämlich die zu „that woman [...] Lena“ (PL 83). Seine Gefühle gegenüber Lena sind insofern dem Heterogenen zuzuschreiben, als seine Reaktion auf Phaedras Erwähnung dieses Namens zeigt, daß diese Beziehung für ihn mit einem Tabu belegt ist: „Don't ever mention her again. Don't say her name to me, don't refer to her, don't even think about her“ (PL 83). Der Tabubruch, den Phaedra begangen hat, provoziert in Hippolytus die heftigste Reaktion des gesamten Stücks („Grabs Phaedra by the throat“ PL 83), was nahelegt, daß er diese Liebeserfahrung als Bedrohung für sein diskontinuierliches Selbst wahrgenommen hat und sich nun vor einer Wiederholung dieser

²⁸⁵ Vgl. Dollimore, „Sexual Disgust“ 65f.

²⁸⁶ Freud, „Das Unbehagen in der Kultur“ 208. Dazu paßt Elisabeth Bronfen's psychoanalytische Interpretation dieser Spannung bei Bataille: „Bataille's [...] discussion of eroticism as an experience of continuity within the discontinuity of human existence can be understood as a sexualisation of the non-sexualised experience of unity the child has in relation to the maternal body. The dialectic of love for and aggression against this maternal body transform, in adult experience, into the ambivalence between desire for dissolution of self-boundaries and an anxiety about such experiences of continuity“ (Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (Manchester: Manchester University Press, 1992) 201f, note 10).

²⁸⁷ Vgl. Schopenhauer, *Welt II* 733.

²⁸⁸ Freud, „Das Unbehagen in der Kultur“ 209. Vgl. auch 214f.

Erfahrung zu schützen versucht. „Hippolytus [...] is driven to preserve his self inviolate. Emotions, love in particular, and need of any type are an unbearable threat to him.“²⁸⁹

In diesem Verhalten illustriert Hippolytus auch die Charakteristika von Batailles Figur des Souverän. Ein Souverän in Batailles Sinn ist nicht notwendigerweise ein politischer Herrscher; in der *Erotik* erläutert er die Bezeichnung vielmehr am Beispiel der Protagonisten bei de Sade.²⁹⁰ Souveränität ist ein Zustand unbedingter Freiheit, der ohne Rücksicht auf Gesetze oder Moral den Exzeß über alles stellt.²⁹¹ „Wer den Wert der anderen zugibt, setzt sich notwendigerweise Grenzen“ (*E* 167). Daher ist die Souveränität zugleich ein Zustand absoluter Einsamkeit, in dem gilt: „Der größte Schmerz der anderen zählt immer weniger als mein Vergnügen“ (*E* 164).²⁹² Wahre Souveränität kann nur Selbstzweck sein. Zugleich ist Souveränität ein insofern religiöses Konzept, als „das von Knechtschaft gezeichnete Leben [mit der Verwirklichung der Souveränität] seine Fesseln abschüttelt und in einen Bereich eintritt, der durch die Gegenwart des Göttlichen hinreichend bezeichnet wird.“²⁹³ Die Mechanismen der Souveränität operieren somit in Analogie zur *Erotik*:²⁹⁴ Beide sind für Bataille religiöse Konzepte und ein Versuch, durch Überschreitung die göttliche Kontinuität zu erreichen. Kanes Hippolytus – der als Mitglied der Königsfamilie auch im engeren Sinne als Souverän zu betrachten ist – ist insofern ein nach Batailles Lesart exzessiver Charakter, als er jeder Form von Produktivität entgegensteht. Allein schon die Regieanweisungen zur Einführung der Figur in der ersten Szene des Stücks zeigen seine Untätigkeit und

²⁸⁹ Greig xi.

²⁹⁰ Vgl. „Der souveräne Mensch Sades“, *E* 160-172. Bataille beklagt dabei, daß es den echten Souverän in der heutigen vernunftgeregelten Welt eigentlich nicht mehr gibt, vgl. *E* 160f.

²⁹¹ Nach Bataille gilt für die *Erotik* bei Sades Figuren deshalb auch, daß sie sich nicht im gegenseitigen Einvernehmen abspielen darf, weil jedes Einverständnis dem Sehnen nach Gewalt und Tod, das die *Erotik* in ihrem Wesen ist, entgegensteht (vgl. *E* 163).

²⁹² Mit dem Konzept der Souveränität greift Bataille erneut auf Hegel zurück, insbesondere auf dessen Darstellung der Beziehung von Herr und Knecht (vgl. Hegel, *Phänomenologie* 150-155), deren wesentliche Merkmale Richardson kurz zusammenfaßt: „For Hegel the master obtains his mastery by preferring death to subservience, while the slave prefers subservience to death, but for Hegel the master cannot obtain liberty because he is bound by the slave’s recognition and is never able to gain the experience of slavery. The master must therefore remain an incomplete being. The slave, on the other hand, has the possibility of revolt, and it is only through such revolt he may gain the experience that makes of him a complete, that is, a truly sovereign person (Michael Richardson, *Georges Bataille* (London: Routledge, 1994) 38f). Im Unterschied zu Hegel ist Herrschaft für Bataille innerhalb der homogenen Arbeitswelt ohnehin nicht zu realisieren, weil dieses Leben für ihn immer ein Leben in Knechtschaft darstellt. Echte Herrschaft, also Souveränität, ist für Bataille bereits per se dem Heterogenen zugeordnet; somit kann sie nur durch die Verneinung der Arbeit und allen damit verbundenen produktiven Zwecken und Zielen, also auch der Macht, erreicht werden. Für eine detaillierte Analyse von Batailles Umgang mit Hegels Herr-Knecht-Darstellung siehe z.B. Derrida, „Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie“ 385-409, Meier 45-51 sowie Allan Stoekl, „Hegel’s Return“, *Stanford French Review* 12.1 (1988): 119-128.

²⁹³ Rita Bischof, *Souveränität und Subversion: Georges Batailles Theorie der Moderne* (München: Matthes & Seitz, 1984) 12.

²⁹⁴ Auch Sarah Kane sieht diese alles negierende Haltung als eine Form des Umgang mit der Liebe: „Wahrscheinlich sind alle meine Figuren auf die eine oder andere Art hemmungslos romantisch. Ich glaube, daß Nihilismus die extremste Form von Romantik ist. Und wahrscheinlich ist es dieser Punkt, an dem meine Stücke mißverstanden werden“ (Kane, Gespräch mit Nils Tabert 14).

verschwenderischen Konsum: „He is sprawled on a sofa surrounded by expensive electronic toys, empty crisp and sweet packets“ (PL 65).²⁹⁵ Hippolytus' schonungslose Ehrlichkeit gegenüber seinen Mitmenschen beweist, daß deren Gefühle, die damit womöglich verletzt werden, für ihn keine Rolle spielen; stattdessen bekennt er sich zu einem Leben „[i]n conscious sin“ (PL 94). Hippolytus ist in seiner Einstellung derart extrem, daß er als Repräsentant von Sades Vorstellung von Apathie gelten kann:

Die Apathie [...] ist der Geist der Negation, der dem Menschen zuerkannt wird, der gewählt hat, souverän zu sein. [D]er wahre Mensch weiß, daß er allein ist, und er akzeptiert es; alles, was sich in ihm [...] auf andere und nicht auf ihn selbst bezieht, negiert er; das Mitleid zum Beispiel, die Dankbarkeit, die Liebe, lauter Gefühle, die er zerstört. [...] Es muß allerdings klar sein, daß die Apathie nicht nur darin besteht, die 'parasitären' Neigungen auszurotten, sondern ebenso sehr darin, der Spontaneität jedweder Leidenschaft Widerstand zu leisten. (E 168)²⁹⁶

Hippolytus verdeutlicht das für die Apathie „notwendige Moment der Unempfindlichkeit“ (E 168f) in seiner Einstellung zum Leben im allgemeinen und zur Sexualität im besonderen.

HIPPOLYTUS: You think life has no meaning unless we have another person in it to torture us.
 PRIEST: I have no one to torture me.
 HIPPOLYTUS: You have the worst lover of all. Not only does he think he's perfect, he is. I'm satisfied to be alone.
 PRIEST: Self-satisfaction is a contradiction in terms.
 HIPPOLYTUS: I can rely on me. I never let me down. (PL 93)

Indirekt setzt Hippolytus die Liebe mit Folter gleich und weist ihre Signifikanz für sich selbst zurück. Mit seiner Unterstellung, für den Priester bestehe eine direkte Beziehung zwischen der Existenz eines geliebten Gegenübers und dem Sinn des Lebens, negiert er implizit die Notwendigkeit eines solchen Bezugs in seinem eigenen Leben.²⁹⁷ Auch Gewaltdarstellungen lassen ihn kalt (vgl. PL 65: „The film becomes particularly violent. Hippolytus watches impassively.“), und bei seinen sexuellen Aktivitäten kann von einem Aspekt des Genießens oder gar entgrenzendem Selbstverlust nicht die Rede sein. „He [...] masturbates until he comes without a flicker of pleasure“ (PL 65) heißt es in der ersten Szene, und auch beim

²⁹⁵ Vgl. auch die Erwähnung seines Autos, das er besitzt, ohne überhaupt damit zu fahren (PL 75). Auch die Stichpunkte zur Charakterisierung von Hippolytus bei Saunders, 'Love me or kill me' 74, vervollständigen dieses Bild: „a man subject to and imprisoned by gross appetites“, „physical deterioration and slothful boredom“, „bloating on a diet of junk-food staples“, „life of sloth, abetted by the television and intermittently interrupted by anonymous sexual encounters with women (and men [...])“.

²⁹⁶ Bataille zitiert hier Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade* (Paris: Edition de Minuit, 1949) 44f.

²⁹⁷ Das Christentum nimmt insofern eine Sonderstellung für Bataille ein, als die christliche Liebe versöhnlich ist und – anders als archaisch-heidnischen Religionen, von denen er seine Theorie ableitet – versucht, die Gewalttätigkeit zu überwinden (vgl. E 116-119). Daher ist die Liebesauffassung des Priesters den bisher betrachteten Entwürfen entgegengesetzt: „Love never dies. It evolves. [...] Into respect. Consideration“ (PL 93). Für das Christentum ist die Liebe nicht etwa ein heterogenes Element, sondern wird ins Alltagsleben eingepaßt und somit homogenisiert. Diese Vorstellung steht Batailles entgrenzender Erotik und gewaltsamer Leidenschaftlichkeit diametral entgegen. Aufgrund der Unvereinbarkeit der jeweiligen Positionen muß das Gespräch des Priesters mit Hippolytus daher notwendigerweise scheitern.

Oralsex mit Phaedra ist er emotional nicht involviert: „He watches the screen throughout and eats his sweets. [...] [He] comes in her mouth without taking his eyes off the television“ (*PL* 81). Sex macht zwar einen wesentlichen Teil von Hippolytus' Leben aus (vgl. *PL* 66, 77, 79), stellt für ihn aber ein sportähnliches Hobby dar, das eine gewisse Kontrolle voraussetzt („I go for technique every time.“ *PL* 84) und bei dem er in seiner Diskontinuität unangetastet bleibt.²⁹⁸ Er betont seine persönliche Freiheit und will seine sexuelle Aktivität explizit nicht als animalische Enthemmung verstanden wissen: „Free will is what distinguishes us from the animals. [...] And I have no intention of behaving like a fucking animal“ (*PL* 97). Hippolytus' Zurückweisung jeder Leidenschaftlichkeit hängt unmittelbar mit seiner Lebenseinstellung zusammen:

HIPPOLYTUS: I never do [enjoy sex].
 PHAEDRA: Then why do it?
 HIPPOLYTUS: Life's too long.
 PHAEDRA: I think you'd enjoy it. With me.
 HIPPOLYTUS: Some people do, I suppose. Enjoy that stuff. Have a life.
 PHAEDRA: You've got a life.
 HIPPOLYTUS: No. Filling up time. Waiting.
 [...]
 HIPPOLYTUS: Some people have it. They're not marking time, they're living.
 Happy. With a lover. Hate them. (*PL* 79f)

Hippolytus bringt seine Apathie nicht nur seinen Mitmenschen gegenüber zum Ausdruck, sondern hat auch in Bezug auf sein eigenes Leben eine entsprechende Einstellung. Für Batailles souveränen Menschen gilt, „daß die unbegrenzte Negierung der anderen auf ihrem Höhepunkt mit der Selbstnegierung zusammenfällt“ (*E* 170). Batailles Denken ist hier deutlich von Schopenhauers Konzept der Verneinung des Willens beeinflusst, also einer Möglichkeit des Umgangs mit dem Problem, daß dem menschlichen Leben jede dauerhafte Bedürfnisbefriedigung von vornherein versagt ist. Durch Abkehr von der endlosen Bedürfniskette und schließlich der radikalen Absage an den eigenen Lebenswillen negiert der Mensch die Essenz des Menschseins. In letzter Konsequenz bedeutet diese Negation den Tod des Subjekts und damit seine Auflösung in einen Zustand der Nicht-Existenz, der Batailles Vorstellung vom Tod als Kontinuität nahe kommt.²⁹⁹ Tatsächlich spricht Hippolytus mit seiner Akzeptanz von Phaedras Vergewaltigungsvorwurf letztlich sein eigenes Todesurteil,³⁰⁰

²⁹⁸ Vgl. hierzu auch *PL* 71: „He's not nice to people when he's slept with them. I've seen him. [...] Treats them like shit.“

²⁹⁹ Vgl. Schopenhauer, *Welt II* 772ff. Im Unterschied zu Freuds Todestrieb gilt hier: „the acceptance of death is a rational, ascetic act of renunciation rather than a deep instinctual regression“ (Dollimore, *Death* 178).

³⁰⁰ Vgl. hierzu *E* 171: „Gibt es etwas Verwirrenderes als den Übergang vom Egoismus zur Entschlossenheit, seinerseits von der Glut verzehrt zu werden, die der Egoismus entfachte?“

verweist damit aber zugleich auf die Kontinuität des Seins, die den Tod für ihn zur Erfüllung werden läßt.

Mit ihren sexuellen Avancen versucht Phaedra, Hippolytus' Abgrenzung und völlige Selbstbeherrschung zu durchbrechen. In ihrem Wunsch „I'd like to see you lose yourself“ (PL 82) formuliert sie gerade den bei Bataille bedrohlich erscheinenden Aspekt der Erotik: „Die anderen gewähren in der Sexualität ununterbrochen die Möglichkeit einer Kontinuität; die anderen stellen eine ununterbrochene Drohung dar, weil sie beabsichtigen, dem nahtlosen Kleid der individuellen Diskontinuität einen Riß zuzufügen“ (E 99). Hippolytus in seiner alles negierenden Haltung verweigert sich jedoch dieser Form der Hingabe, nimmt sich damit selbst die Möglichkeit der Kontinuitätserfahrung und weist Phaedras entsprechende Bitte „I want you to make me come“ (PL 82) ab. Mit seinem Kommentar „everyone looks the same when they come“ (PL 82) versucht er, Phaedra die Sinnlosigkeit ihrer auf ihn zentrierten Gefühle klarzumachen und stellt somit die Gegensätzlichkeit beider Figuren wieder deutlich heraus.³⁰¹

„In Phaedra and Hippolytus, Kane marked out the two poles that are the extremes of the human response to love.“³⁰² Dabei steht eine Frauenfigur, die sich exzessiv der Leidenschaft hingibt und dabei letztlich zum Opfer dieser Leidenschaft wird, einem souveränen Mann gegenüber, der gerade die Kontrolle dieser Leidenschaft bis hin zu ihrer Negation vertritt. Dieser Gegensatz findet sich auch in abgeschwächter Form in den Nebenfiguren Strophe und Theseus wieder. Strophe wird zunächst als Vertreterin der homogenen Arbeits- und Vernunftwelt eingeführt („Strophe is working.“ PL 69), bekennt sich dann aber wie Phaedra zu ihren Gefühlen für Hippolytus (HIPPOLYTUS: [H]ow are you? – STROPHE: Burning.“ PL 85) und damit zu ihrer inneren Zerrissenheit. Das zeigt auch ihr Kommentar zu ihren erotischen Erlebnissen mit Hippolytus und dessen anschließender Zurückweisung: „There aren't words for what you did to me“ (PL 87). Die Mehrdeutigkeit dieser Aussage, die sich sowohl positiv im Hinblick auf eine Verschmelzungserfahrung (Kontinuität) als auch negativ in Bezug auf ein anschließendes krasses Isolationsgefühl (Diskontinuität) lesen läßt, reflektiert die Ambivalenz zwischen der ersehnten Liebeserfahrung und dem damit unvermeidlich verbundenen Leiden in Batailles Entwurf. Wie Phaedra ist auch Strophe bereit, aus Liebe zu Hippolytus zu sterben („Burn with you“ PL 88). Ihr Tod infolge ihrer Verteidigung von Hippolytus vor der wütenden Menschenmenge (vgl. PL 101) läßt sich auch als eine Form der Selbsthingabe lesen.

³⁰¹ Vgl. auch Hippolytus' Kommentare „This isn't about me“ (PL 82), „Fuck someone else imagine it's me“ (PL 82).

³⁰² Greig xi.

Die Figur des Theseus zeigt zunächst, wie sich der Verlust des Liebesobjekts, der für Bataille einer „Todesdrohung“ (*E* 236) gleichkommt, auf das Individuum auswirken kann. Diese Drohung entspricht der Gefahr des Selbstverlusts, also einem Zerreißen der Diskontinuität. Mit seiner Reaktion auf Phaedras Tod – „He tears at his clothes, then skin, then hair“ (*PL* 97) – kehrt Theseus dieses Gefühl des inneren Zerreißens nach außen.³⁰³ Sein folgendes Verhalten zeigt jedoch keine weitere Hingabe an diese Empfindungen, sondern illustriert ein Hinwegsetzen über Recht, Moral und Ordnung, das deutliche Parallelen zum Auftreten des Souverän aufweist. Theseus stößt seinen Sohn Hippolytus in die gewaltbereite Menge, er vergewaltigt und tötet (seine verkleidete Stieftochter) Strophe, weil sie Hippolytus verteidigt, und beteiligt sich schließlich auch noch selbst an dessen Lynchmord. Die beiden Nebenfiguren relativieren zwar die in Phaedra und Hippolytus entworfenen Extreme, eine grundlegende Ausrichtung der Frauenfiguren zu Hingabe und Selbstverlust sowie der Männer zur Souveränität ist jedoch deutlich. Trotz aller Gegensätzlichkeit illustrieren letztlich beide Positionen eine Ausprägung des exzessiv-verschwenderischen Lebens in Batailles Sinn. Im Gegensatz zu dessen Entwurf, in dem die Frau als Objekt funktionalisiert wird, das die Kontinuitätserfahrung des Mannes gewährleistet, nehmen die weiblichen Figuren bei Kane einen Subjektstatus in Bezug auf die Liebe ein. In einer Betrachtung der jeweiligen Todeserfahrungen und der damit erreichbaren Erfüllung erscheint diese Aufwertung allerdings wieder problematisch.

Bereits in seinen Prämissen unterscheidet sich Batailles Entwurf von der Liebeserfahrung, wie sie sich bei Phaedra manifestiert. Zum einen bringt die Erotik für Bataille immer ein „Glückseligkeitsversprechen“ (*E* 22) und die „Möglichkeit der Freude“ (*E* 308) mit sich; eine dauerhaft einseitige Liebe hat in seiner Theorie keinen Platz. Die Erfüllung, die für Batailles Liebende wenigstens vorübergehend in einer Kontinuitätserfahrung mit dem geliebten Anderen gegeben ist, bleibt Phaedra versagt. Für Phaedra geht die Leidenschaft der erotischen Praxis voraus, aber auch ihre sexuellen Gefälligkeiten gegenüber Hippolytus bringen sie der Erfüllung des potentiellen Liebesglücks und damit der Kontinuität nicht näher (vgl. *PL* 81). Zum anderen spricht Bataille der Liebe eine subjektive Wahrheit zu, die sich zwischen den Liebenden manifestiert. „Im Grunde ist nichts illusorisch an der Wahrheit der Liebe: das geliebte Wesen kommt für den Liebenden [...] der Wahrheit des Seins gleich“ (*E* 23f). Phaedras Liebe kann aber durchaus insofern als illusorisch bezeichnet werden, als sich ihre Wahrnehmung nicht mit der des geliebten Hippolytus deckt. Vielmehr wird sie von Projektionen bestimmt, wie z.B. Phaedras wiederholtes Postulat der Existenz einer engen

³⁰³ Auch Phaedras inneres Brennen wird nach außen gekehrt, als Theseus im folgenden Phaedras Scheiterhaufen anzündet: „Phaedra goes up in flames“ (*PL* 97).

freundschaftlichen Bindung zwischen Hippolytus und ihr selbst deutlich macht.³⁰⁴ Als Phaedra Hippolytus an seinem Geburtstag besucht (*PL* 74ff), offenbaren sich diese Behauptungen als reines Wunschdenken. Seine Ignoranz und Arroganz ihr gegenüber sowie die vielen Pausen, die das Gespräch der beiden durchziehen, zeigen eine Beziehung, die sehr einseitig und eher von Distanz geprägt ist. Phaedras Liebe erscheint somit als höchst subjektives Gefühl; Hippolytus' Einstellung dazu spielt für Phaedra nur eine untergeordnete Rolle.

Bataille charakterisiert den Effekt der Erotik als „eine Zerstörung der Struktur jenes abgeschlossenen Wesens [...], das der Partner des Spiels im Normalzustand ist“ (*E* 20). Diese Vorgabe ist bei Phaedra insofern unzutreffend, als die Prozesse der Zerstörung nicht etwa Folge von erwiderten Liebesgefühlen als vielmehr ihrer Zurückweisung sind und das Bataillesche „Spiel“ – insbesondere in Anbetracht der weiteren Entwicklung – für sie sehr ernst ist. Was bei Bataille als interpsychischer Vorgang der gegenseitigen Zerstörung angelegt ist, wird in Phaedras Fall zu einer intrapsychischen und zuletzt sogar physischen Zerstörung des Individuums.³⁰⁵ Die erotische Liebe operiert für Bataille immer in unmittelbarer Todesnähe;³⁰⁶ im Falle der Nichterwidernung kann das Liebesgefühl letztlich sowohl den Tod des Liebessubjekts als auch des Liebesobjekts bedeuten. „Wenn der Liebende das geliebte Wesen nicht besitzen kann, denkt er manchmal daran, es zu töten [...]. In anderen Fällen wünscht er sich selbst den Tod“ (*E* 22).³⁰⁷ Mit ihrer Frage „[Have you ever w]ished you could cut open your chest tear [your heart] out to stop the pain?“ (*PL* 69) spricht Phaedra eine der wenigen für sie möglichen Lösungen ihrer Situation an. Der darauffolgende Wortwechsel mit Strophe bringt das Dilemma auf den Punkt: „STROPHE: That would kill you. – PHAEDRA: This is killing me“ (*PL* 69). Auch die unerwiderte Liebe ist für Phaedra eine Erfahrung des Selbstverlusts und damit des Todes; entsprechend kann auch Strophes Warnung vor Hippolytus, „He's poison“ (*PL* 71), ihr Begehren nicht beeinträchtigen. Als in die Krise geratenes Individuum kann Phaedra den stabilen Zustand der Diskontinuität nicht wieder herstellen; das Erreichen eines 'einheitlichen' Zustands ist nur noch durch eine uneingeschränkten Hingabe an die Kontinuität, also im Tod, möglich. Phaedras Suizid ist

³⁰⁴ In diesem Kontext sind auch Hippolytus' Hinweise „Don't even know me. [...] This isn't about me.“ (*PL* 82) und „Wouldn't be about me. Never was.“ (*PL* 84) zu verstehen.

³⁰⁵ In diesem Zusammenhang ist interessant, daß Batailles Entwurf in seiner Heteronormativität von einem aktiven männlichen Part ausgeht, der mit dem Ziel der Verschmelzung und Auflösung beider Wesen einen passiven weiblichen Partner zerstört (vgl. *E* 20). In der Einseitigkeit ihrer Gefühle ist Phaedra allerdings aktiv Liebende und passiv Zerstörte zugleich.

³⁰⁶ Vgl. *E* 263: „[I]n der reinen Liebe lernen wir heimtückischerweise das allerheftigste Delirium kennen, das den blinden Exzeß des Lebens bis an die Grenzen des Todes treibt.“

³⁰⁷ Vgl. auch *E* 236: „Die Liebe erhöht ihrer Natur nach das Gefühl eines Wesens für ein anderes zu einem solchen Spannungsgrad, daß die eventuelle Entbehrung seines Besitzes – oder der Verlust seiner Liebe – nicht weniger hart empfunden wird als eine Todesdrohung.“

daher einerseits die konsequente physische Fortführung des psychischen Selbstverlusts und somit die völlige Selbstauflösung, andererseits aber auch die Rettung des Selbst.

Die Interpretation von Phaedras Tod als einer wörtlichen Umsetzung von Batailles Vorstellung der Erotik als hemmungsloser Verausgabung des eigenen Lebens bis in den Tod ist dennoch problematisch. Schließlich stirbt Phaedra nicht infolge einer konsequent gelebten Liebe, sondern infolge eines unaufhörlichen Leidens an der unerwiderten Liebe. Obwohl sie mit ihrem Tod in die Kontinuität eingeht, geschieht dies nicht zusammen mit einem Partner. Ihr ursprünglich zerrissenes Selbst ist zwar wieder in einen einheitlichen Zustand überführt, dieser steht allerdings der Einlösung von Batailles „Glückseligkeitsversprechen“ (E 22), das die Liebeserfahrung mit sich bringt, diametral entgegen. Kanes Darstellung ist damit ungleich negativer als Batailles Entwurf. Dessen „Jasagen zum Leben bis in den Tod“ (E 20) ist bei Phaedra nicht etwa affirmativ, sondern reine Resignation, ein Jasagen zum Tod, weil ein erfülltes Leben nicht möglich ist.

Durch die Vergewaltigungsbezeichnung an Hippolytus, die Phaedra nach ihrem Selbstmord hinterläßt („Note saying you’d raped her.“ PL 90), bringt sie zumindest indirekt auch ihrem Liebesobjekt den Tod. Dies ist insofern paradox, als das Töten des Liebesobjekts grundsätzlich als drastische Strategie aufgefaßt werden kann, die Bedrohung, die die Liebeserfahrung auf das diskontinuierliche Individuum ausübt, zu beenden – für Phaedra kommt diese Lösung allerdings zu spät. Wie auch Kane selbst herausstellt, ist Phaedras Anschuldigung nicht im engeren Sinne zu verstehen, da der Tatbestand der Vergewaltigung weniger faktisch denn emotional erfüllt ist: „[W]hat Hippolytus does to Phaedra is not rape – but the English language doesn’t contain the words to describe the emotional decimation he inflicts. ‘Rape’ is the best word Phaedra can find for it.“³⁰⁸ Der Begriff der Vergewaltigung bezeichnet hier also metaphorisch Hippolytus’ kalte Zurückweisung Phaedras und die Nicht-Erwidern ihrer Gefühle. Die Bedeutung des Begriffs in Batailles Sprachgebrauch trifft allerdings ebenfalls auf die Situation zu: „Das Gebiet der Erotik ist im wesentlichen das Gebiet der Gewalttätigkeit, der Vergewaltigung. [...] Was bedeutet die Erotik der Körper anderes als eine Vergewaltigung der Partner in ihrem Sein? – eine Vergewaltigung, die an den Tod grenzt? – die an den Mord grenzt?“ (E 19). Eine entsprechende Vorstellung hat Bataille auch für die religiöse Opferung, im Zuge derer das Tötungsverbot rituell überschritten wird (vgl. E 20). Mit der Charakterisierung ihrer Gefühle für Hippolytus als „[a] spear in my side, burning“ (PL 69), setzt sich auch Phaedra indirekt mit dem gekreuzigten Christus als einem

³⁰⁸ Sarah Kane, interview with Heidi Stephenson and Natasha Langridge, *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, ed. Heidi Stephenson and Natasha Langridge (London: Methuen, 1997) 132.

solchen Opfer gleich.³⁰⁹ Diese Selbststilisierung Phaedras als Opfer läßt sich als Vorausdeutung auf ihren tatsächlichen Tod lesen, der letztlich ebenfalls den Effekt einer Opferung hat. Die bei Bataille an sich verschiedenen Personen von Opferndem und Opfer fallen dabei zwar in Phaedra in eins, die Wirkungsweise entspricht jedoch der von Bataille beschriebenen und erklärt zumindest teilweise die Veränderungen, die Phaedras Tod in Hippolytus hervorruft: „Das Opfer stirbt, und die Anwesenden partizipieren an einem Element, das sein Tod offenbart. [...] [D]as, was bleibt und was in der eintretenden Stille die angstvollen Seelen spüren, ist die Kontinuität des Seins, der das Opfer zurückgegeben wurde“ (E 24).

Hippolytus wird mit Phaedras Tod Zeuge der „Erschütterung einer Ordnung“ (E 101),³¹⁰ die die Infragestellung der eigenen Diskontinuität mit sich bringt. Mit Phaedras Vergewaltigungsvorwurf ändert sich sein Leben schlagartig. Trotz der negativen Konsequenzen, die ihm als Vergewaltigter in der Königsfamilie drohen („You’ll be lynched for this“, PL 90), bewertet er seine Situation als besonders positiv: „Not many people get a chance like this“ (PL 90). „Phaedra’s death is paradoxically Hippolytus’ salvation.“³¹¹ Für Hippolytus als souveräne Figur in Batailles Sinn kann nur die Selbstnegation im Tod eine Lebenserfüllung bringen. Damit wird klar, wie er die Anklage, die notwendigerweise ein Todesurteil zur Konsequenz hat, als „[l]ife at last“ (PL 90) auffassen kann. Phaedras ursprünglicher Racheakt wird für Hippolytus zum wahren Liebesbeweis („She really did love me“, PL 91), so daß er seinen damit bevorstehenden Tod als Phaedras Geburtstagsgeschenk interpretiert: „This is her present to me. [...] She died doing this for me. I’m doomed“ (PL 91). Sowohl das Geschenk als auch das (religiöse) Opfer sind bei Bataille typische Beispiele der Verschwendung, was Phaedras Selbstmord auch aus Batailles Perspektive die Qualität eines echten Liebesbeweises gibt. Mit der Akzeptanz von Phaedras Anklage bricht Hippolytus zum ersten und einzigen Mal mit seiner radikalen Ehrlichkeit: „I admit it. The rape. I did it“ (PL 92). Er handelt damit wieder im Sinne von Batailles souveränem Menschen – eine Haltung, die auch im Gespräch mit dem Priester zum Tragen kommt:

PRIEST: You must forgive yourself.

HIPPOLYTUS: I’ve lived by honesty let me die by it.

[...]

³⁰⁹ Vgl. Joh 19,34 für die Darstellung, wie der gekreuzigte Jesus mit einer Lanze durchbohrt wird. Während Jesus im Moment des Durchbohrens schon tot ist, gilt das für Phaedra, die sich noch selbst äußern kann, nicht. Interessant ist diesem Zusammenhang jedoch, daß Bataille für Momente einer exzessiven Leidenschaft postuliert: „Für den Augenblick ist die Persönlichkeit *tot*“ (E 103).

³¹⁰ Der eigentliche Kontext lautet: „Was von Anfang an in der Erotik spürbar ist, ist die durch einen plethorischen Aufruhr hervorgerufene Erschütterung einer Ordnung, die Ausdruck einer knauserigen Wirklichkeit, einer geschlossenen Wirklichkeit ist.“

³¹¹ Saunders, *‘Love me or kill me’* 77.

HIPPOLYTUS: Let me die.
 PRIEST: No. Forgive yourself.
 HIPPOLYTUS (Thinks hard.)
 I can't. (PL 95)

Hippolytus verdeutlicht damit einen Wesenszug des Souverän, der „nicht frei [ist], sich etwas zu vergeben“ (E 171). Phaedras Tod gibt ihm allerdings die Möglichkeit, die negierende Haltung der Souveränität bis zur letzten Konsequenz der Selbstverneinung aufrechtzuerhalten, was in ihm sogar das Gefühl der Freude hervorruft (vgl. PL 92f). In dem Moment, in dem er die Bedeutung von Phaedras Selbstmord für sich selbst erfaßt hat, setzt er sich damit paradoxerweise auch über die souveräne Leidenschaftslosigkeit und Unberührbarkeit hinweg, was sich sogar auf körperlicher Ebene äußert: „Hippolytus' hold turns into an embrace (PL 89).³¹² Entsprechend gibt er sich freiwillig dem aggressiven Mob und damit seinem unvermeidlichen Tod hin („Hippolytus breaks free from the Policemen holding him and hurls himself into the crowd.“ PL 100). Das Leben, das für Hippolytus mit der Akzeptanz der Anklage beginnt, bietet ihm mit dem eigenen Tod einen Moment, in dem sich die Kontinuität fassen läßt. Seine letzten Worte, „If there could have been more moments like this“ (PL 103), sind daher auch weniger als eine Form von Zynismus denn als Ausdruck einer endlich erreichten Zufriedenheit zu lesen.³¹³ Diese Erfüllung erinnert zugleich an Schopenhauers Bewertung des Todes: „Das Sterben ist allerdings als der eigentliche Zweck des Lebens anzusehn [sic]: im Augenblick desselben wird alles das entschieden, was durch den Verlauf des ganzen Lebens nur vorbereitet und eingeleitet war.“³¹⁴ Hippolytus' Beurteilung des Moments im Augenblick seiner Wahrnehmung widerlegt dabei Batailles Annahme, Kontinuität und Bewußtsein schließen sich gegenseitig aus und ließen sich nicht in Sprache fassen, zumal die Sprache dem Bereich des Diskontinuierlichen zuzuordnen ist.³¹⁵ Hippolytus geht im Sterben durchaus in die Kontinuität ein, und zwar sowohl im psychischen Sinn als auch in einer tatsächlich physischen Rückführung in die Totalität des Seins, wie die abschließende Regieanweisung verdeutlicht: „A vulture descends and begins to eat his body“ (PL 103). Mit diesem Eingehen in den Kreislauf der Natur illustriert Hippolytus' Tod auch den bei Bataille vorgegebenen unbedingten Materialismus, der keinerlei Transzendenzansprüche mit sich bringt.

³¹² Daß Hippolytus auch vor dieser Wandlung Batailles Souverän nicht uneingeschränkt verkörpert, zeigt bereits sein aggressiver Ausbruch bei der Erwähnung von Lena (vgl. PL 83) sowie seine beharrliche Verpflichtung zur Wahrheit, was sich durchaus als eine Art moralisches Leitbild – „truth is your absolute“ (PL 95) – verstehen läßt.

³¹³ Vgl. in diesem Kontext auch Batailles Analyse von Sade und seinen souveränen Figuren. Für diese gilt: „das Leben ist [...] ein Streben nach Lust, und die Lust proportional der Zerstörung des Lebens. Anders gesagt, das Leben sollte den höchsten Intensitätsgrad in einer monströsen Negation seines Prinzips erreichen“ (E 175f).

³¹⁴ Schopenhauer, *Welt II* 817.

³¹⁵ Vgl. Bataille, Diskussionsteil zu „Die Erotik und die Faszination des Todes“ 306, das als Stellungnahme zu einem Kommentar von Jean Wahl, ebenda 301.

Nicht zuletzt kann auch der wütende Mob, der in der abschließenden Szene auftritt, nach Batailles Theorie interpretiert werden. Er verkörpert Batailles Vorstellung von einer periodisch auftretenden Unordnung innerhalb einer Gesellschaft, innerhalb derer Ausbrüche der Gewaltsamkeit legitimiert sind und somit z.B. auch das Tötungsverbot aufgehoben ist.³¹⁶ Das aggressive Volk in *Phaedra's Love*, das gegen den Vergewaltiger Hippolytus vorgehen will, zeigt beispielhaft die „launenhafte[...] Erregung einer Menge, die den Gewaltimpulsen mit geschärfter Sensibilität nachgeht, ohne sich der Vernunft zu beugen“ (E 160). Solche Instanzen von Gewaltsamkeit sind insofern wichtig, als sie „eine Regeneration und strukturelle Neuausrichtung der Gesellschaft bewirken“³¹⁷ können. Tatsächlich findet letztlich die gesamte sexuell korrumpierte Königsfamilie den Tod – Sarah Kane selbst spricht von „collapse of the monarchy“³¹⁸ – so daß für den Staat eine Neuordnung möglich wird.³¹⁹ In Anlehnung an Kanes Verortung in einer jakobäischen Dramentradition verdeutlicht *Phaedra's Love* somit auch “the medieval or Jacobean obsession with death as somehow the motor of life.”³²⁰

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die Liebesentwürfe bei Kane und Bataille vor allem durch Ambivalenz geprägt sind. In den Darstellungen von *Phaedra's Love* schwankt die Liebe unaufhörlich zwischen dem Wunsch nach Hingabe und unbedingtem Selbsterhalt – Batailles Opposition von Kontinuitätsstreben und Diskontinuitätsstreben – und wird damit zugleich ersehnt und zurückgewiesen. Lieben ist in Kanes Entwurf nicht mit der Aufrechterhaltung und Autonomie des Individuums zu vereinen. Von seiten des Liebenden ist Liebe immer mit Verlust verbunden, von seiten des Geliebten mit Bedrohung.³²¹ Diese Formen der eigenen Verletzlichkeit entsprechen der Gewaltsamkeit der Liebeserfahrung in Batailles Sinn, die trotz der damit verbundenen Gefahren auch erwünscht sind. Liebe ist

³¹⁶ Vgl. Bataille, „Die Souveränität“ 52f.

³¹⁷ Wiechens 26.

³¹⁸ Kane, interview 132.

³¹⁹ Theseus' ursprüngliche Prognose zum Umgang mit Hippolytus entspricht im Grunde Batailles Vorstellung vom 'normalen', also homogenisierenden Umgang mit dem Heterogenen: „Show trial. Him in the dock, sacrifice the reputation of a minor prince, expel him from the family. [...] Say they've rid themselves of the corrupting element. But the monarchy remains intact“ (PL 99). Tatsächlich arbeitet Theseus mit seiner Beteiligung am Lynchmord aber dieser Voraussage entgegen, gibt dem Heterogenen nach und partizipiert somit an seiner Selbstzerstörung.

³²⁰ Dollimore, *Death* x.

³²¹ Diese Zwiespältigkeit scheint Kanes eigener Auffassung zu entsprechen und ist nicht nur in ihrem Werk problematisch, sondern ist es offenbar auch in ihrem Leben gewesen, wie Kanes Agentin Mel Kenyon im Interview mit Saunders (*Love me or kill me* 148) rückblickend kommentiert: „We often spoke about everything under the sun [...] – most often about sex – sex and sadness. [...] My theory, although I could be wrong here, is that she [Kane] had this overwhelming feeling for romantic love, and that there were two ways of looking at it. She craved a fulfilling and successful relationship, but was torn by the thought that in giving yourself fully to another you have to negate yourself in some way; and in doing so you literally disappear. She didn't know if this was a good thing or a bad thing. She questioned whether there was a power thing going on in all relationships, and would punishment necessarily be a part of it?“ Eine ausschließlich biographische Lesart dieses Aspekts bedeutet allerdings eine unangemessene Einschränkung der Interpretation.

gewissermaßen als asoziales Phänomen charakterisiert, weil sie jedem zivilisatorisch-ordnenden Bestreben, also der Homogenisierung, entgegensteht.

Eine Liebe, für die das Leiden konstitutiver Bestandteil ist, kann kein uneingeschränkt erstrebenswertes Ziel sein. Freud formuliert für den Umgang mit diesem Dilemma zwei grundsätzliche Möglichkeiten, die Batailles Konzepten von Erotik und Souveränität entsprechen: „Man kann sehr verschiedene Wege [zum Glücklichsein] einschlagen, entweder den positiven Inhalt des Ziels, den Lustgewinn, oder den negativen, die Unlustvermeidung, voranstellen.“³²² Bei Kane sind es die weiblichen Figuren, die den ersten Weg wählen, also eine konsequente Erotik mit Hingabe bis zur Selbstzerstörung, während die Souveränität als der männliche Lösungsweg dargestellt wird – Phaedra und Hippolytus verdeutlichen diesen Gegensatz im Extrem. Kanes Darstellung unterscheidet sich insofern von Batailles Modell, als die Frau die Position eines Liebessubjekts einnimmt, wo Bataille sie objektifiziert. Phaedras Liebe bleibt allerdings unerfüllt. Phaedras Tod erscheint wie ein Zugrundegehen, während die Darstellung von Hippolytus’ Tod eher den Eindruck von Erlösung und Freiheit mit sich bringt.³²³ Dieser Unterschied läßt sich in abgeschwächter Form auch auf die Nebenfiguren ausdehnen. Einerseits ist deren Tod zwar nicht auf den Umgang mit der Liebeserfahrung zurückzuführen, zumal sie im Vergleich zu Phaedra und Hippolytus insofern dauerhaft bewohnbare Positionen einnehmen, als sie ein Mittelmaß zwischen den Extremen finden. Andererseits fällt auf, daß Theseus’ Tod – Selbstmord als Schuldeingeständnis nach der Vergewaltigung und Ermordung Strophes und der Mithilfe beim Mord an Hippolytus – eine Art Ausgleich schafft und gerechtfertigt und damit positiv erscheint, während Strophe als Opfer von Theseus’ willkürlicher Rache einen unverdienten Tod erleidet.

Ohnehin ist die Bedeutung des Todes bei Kane und Bataille jedoch grundverschieden. Da die Erotik als Streben zur Kontinuität für Bataille exemplarisch die exzessive Tendenz des Lebens zum Tod illustriert, wird in der Erotik nach seiner Auffassung paradoxerweise der Tod zum Lebensziel. Ganz in diesem Sinn stellt *Phaedra’s Love* zwar die erfüllte Liebe und den Tod als mögliche ‘Existenzformen’ nebeneinander, dabei erscheint die erste Möglichkeit allerdings als deutlich erstrebenswerter. An diesem Punkt wird ersichtlich, daß sich die Prämissen und Prototypen von Batailles Theorie nur bedingt auf Kanes Darstellung übertragen lassen. Batailles Entwurf ist primär auf einen Durchschnittsmenschen ausgerichtet,

³²² Freud, „Das Unbehagen in der Kultur“ 215. Vgl. auch Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I* (1819; Stuttgart: Cotta; Frankfurt am Main: Insel, 1960) 428: „Sein Leben [das des Menschen] schwingt also gleich einem Pendel hin und her zwischen dem Schmerz und der Langenweile, welche beide in der Tat dessen letzte Bestandteile sind.“

³²³ Hippolytus erreicht eine Versöhnung mit dem eigenen Dasein, die an Schopenhauers Bewertung des Sterbens erinnert: „Denn im Grunde ist doch jede Individualität nur ein spezieller Irrtum, Fehltritt, etwas, das besser nicht wäre, ja wovon zurückzubringen der eigentliche Zweck des Lebens ist“ (Schopenhauer, *Welt II* 628).

der glücklich, also auf Gegenseitigkeit beruhend, liebt.³²⁴ Im Vergleich zu Kanes Stück erscheint Batailles Theorie geradezu naiv-optimistisch, seine Vorstellung von Erotik bringt immer ein „Glückseligkeitsversprechen“ (E 22) mit.³²⁵ Was bei Bataille also schon implizit gegeben ist, wird für Kanes Figuren zum zentralen Problem: eine erfülltes (Liebes-)Leben im Sinne einer dauerhaften Erfüllung des Liebesverlangens im Hier und Jetzt. Der Tod und die Erfüllungsmöglichkeiten, die er bieten könnte, sind bei Kane damit weit weniger problematisch als das vorhergehende Leben. Wie bei Freud wird der Tod in *Phaedra's Love* als Gegensatz zum Leben, nicht als Bestandteil oder gar Lebensziel aufgefaßt. Weder Phaedra noch Hippolytus geben sich aktiv einer Todessehnsucht hin, stattdessen erscheint der Tod lediglich als letzter Ausweg aus einem Leben, in dem die Existenzbedingungen zur Erfüllung im Jetzt nicht erreicht werden können. Ob mit dem Tod tatsächlich ein erfüllter Zustand eintritt, entzieht sich jeder Beurteilung und bleibt somit spekulativ. Erfüllte Liebe ist in *Phaedra's Love* somit zum Scheitern verurteilt, dieses Scheitern ist jedoch nicht am Phänomen Liebe selbst festzumachen, es ist vielmehr ein Scheitern an grundsätzlichen Bedingungen des Menschseins. Kanes Entwurf ist durchweg von den Zweifeln und Problemen geprägt, die sich aus der Ambivalenz ergeben, mit der ihre Figuren der Liebeserfahrung gegenüberstehen. Die Liebe selbst wird zwar von einzelnen Figuren, nicht aber von Kanes Stück in seiner Gesamtheit negiert. Gerade auch über den intertextuellen Bezug zu Batailles Modell offenbart sich Liebe in *Phaedra's Love* als religiöses Konzept. *Phaedra's Love* entwirft eine skeptische Liebesvorstellung, die der Liebe aber grundsätzlich ein positives Potential zugesteht und sie gerade dadurch, daß sich das Erreichen der Liebeserfüllung als unmöglich erweist, weil es für den Menschen in seiner Existenzform nicht zu fassen ist, zum Ideal erhebt.

³²⁴ Die Problematik der Erwidern des Liebesgefühls hängt womöglich mit der Problematik um Batailles Erotik- bzw. Liebes-Terminologie zusammen. Zumindest seine Vorstellung der Erotik der Körper muß notwendigerweise auf Gegenseitigkeit beruhen, weil es sich dabei per definitionem um die sexuelle Vereinigung zweier Individuen handelt. Als Weiterentwicklung dieser Form der Erotik bleibt die Gegenseitigkeit für ihn wohl auch in der Erotik der Herzen erhalten. Wie der Aspekt der Erwidern jedoch in der spirituellen Erotik, einer vom individuellen Partner losgelösten Form, und der bei Bataille ohnehin unklaren Vorstellung von 'Liebe' aussehen soll, geht aus seiner *Erotik* nicht hervor.

³²⁵ Vgl. hierzu auch Richardson 39: „For Bataille [...] the condition of life is paradox in its essence. Our existence itself is impossible. We should, in fact, not be able to exist at all, and yet, somehow, we do so in an equilibrium that, while it remains precarious, nevertheless has something of a miraculous quality.“ Dieses Wunder bleibt Kanes Figuren jedoch verwehrt.

3. Jeanette Winterson: *Written on the Body*

Seit ihrem autobiographisch geprägten Debütroman *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985) gilt Jeanette Winterson als lesbische Autorin von lesbischer Literatur. Winterson schildert darin das *Coming of Age* und *Coming Out* einer jungen Frau namens Jeanette, die als Anhängerin der Pfingstbewegung in einem strenggläubigen Elternhaus aufwächst und sich schließlich aufgrund ihrer Homosexualität von beidem distanziert. Entsprechend ist die Sekundärliteratur zu Wintersons Gesamtwerk „overshadowed by critical focus on feminist and lesbian issues.“³²⁶ Dabei gelangt die Kritik zu unterschiedlichen Lesarten, je nachdem, ob der Autorin die Dekonstruktion eines Konzepts von fester Geschlechtsidentität, eine politische Motivation gegen den Heterosexismus oder aber eine Normalisierung der lesbischen Liebe und damit deren Verschwinden unterstellt wird.³²⁷ Darüber hinaus wendet sich die Sekundärliteratur aber auch zunehmend den postmodernen Aspekten von Wintersons Texten zu. Ihr Oeuvre hinterfragt nämlich nicht nur Gender-Zuweisungen, sondern setzt sich mit der Problematik jedweder Klassifizierung im weiteren Sinne und dabei mit dem Phänomen der Grenzziehung und -überschreitung auseinander. So beschäftigt es sich mit der diffusen Trennlinie von Fakt und Fiktion sowie *story* und *history* und problematisiert die Konzepte ‘Zeit’ und ‘Raum’.³²⁸ Auch die Vorrangstellung von Diskursen wie Naturwissenschaft und Medizin – traditionell legitimiert durch ihre angebliche ‘Objektivität’ – wird in Wintersons

³²⁶ Helene Bengtson, Marianne Børch and Cindie Maagaard, „Editors’ Preface“, *Sponsored by Demons: The Art of Jeanette Winterson*, ed. Helene Bengtson, Marianne Børch and Cindie Maagaard (Odense, Denmark: Scholar’s Press, 1999) 1. Exemplarisch sei hier hingewiesen auf Patricia Duncker, „Jeanette Winterson and the Aftermath of Feminism“, *‘I’m telling you stories’: Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, ed. Helena Grice and Tim Woods (Amsterdam: Rodopi, 1998) 77-88; Marilyn R. Farwell, „The Postmodern Lesbian Text: Jeanette Winterson’s *Sexing the Cherry* and *Written on the Body*“, *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives* (New York: New York University Press, 1996) 168-194; Lisa Moore, „Teledildonics: Virtual Lesbians in the Fiction of Jeanette Winterson“, *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, ed. Elizabeth Grosz (London: Routledge, 1996) 104-127; Paulina Palmer, „Jeanette Winterson: Lesbian/Postmodern Fictions“, *Engendering Realism and Postmodernism: Contemporary Women Writers in Britain*, ed. Beate Neumeier (Amsterdam: Rodopi, 2001) 181-189; Lynne Pearce, „‘Written on Tablets of Stone’? Jeanette Winterson, Roland Barthes, and the Discourse of Romantic Love“, *Volcanoes and Pearl Divers: Essays in Lesbian Feminist Studies*, ed. Suzanne Raitt (London: Only Women Press, 1995) 147-168 sowie Cath Stowers, „The Erupting Lesbian Body: Reading *Written on the Body* as a Lesbian Text“, Grice and Woods 89-101.

Winterson selbst weist diesen eingeschränkten Blick auf ihre Arbeit jedoch vehement zurück: „I am a writer who happens to love women. I am not a lesbian who happens to write.“ Jeanette Winterson, *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* (1995; London: Vintage, 1996) 104.

³²⁷ Vgl. Merja Makinen, *The Novels of Jeanette Winterson: A Reader’s Guide to Essential Criticism* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005) 2: „The range of critical arguments on the texts run from their being effective as a lesbian deconstruction of gender identities and the fluidity of gender performances, but not politically lesbian; to those that argue they are effectively politically lesbian texts for their uncovering of the oppression and damage done to lesbian women within a heterosexualist culture; to those who argue that she is disappointing in attempting to universalise and hence normalise lesbianism out of existence.“

³²⁸ Besonders in *The Passion* (1987), *Sexing the Cherry* (1989) und *The PowerBook* (2000).

Texten hinterfragt.³²⁹ Nicht zuletzt machen Selbstreflexivität und metafiktionale Kommentare sowie eine Intertextualität, bei der Winterson nicht nur auf die Bibel, Märchen und zahlreiche kanonische Texte Bezug nimmt, sondern bisweilen auch ihre früheren Werke in späteren Texten zitiert, ihre Verortung in der postmodernen Literatur deutlich.³³⁰

Für alle Werke wird dabei die Signifikanz des Themas Liebe herausgestellt: „[L]ove [is] the single central vision around which all her fictions develop.“³³¹ Dieses Leitthema erweist sich im hier zu untersuchenden Roman *Written on the Body* (1992) allerdings insofern als problematisch, als sich der Text durch eine fehlende Geschlechtszuweisung an das erzählende Ich auszeichnet – ein gerade für eine Liebesgeschichte wesentlicher Aspekt, der in der Sekundärliteratur vielfach diskutiert wird. Während diese Unklarheit in einigen Fällen als solche akzeptiert wird,³³² versucht ein Großteil der Kritiker, die Erzählerfigur auf eine eindeutige Geschlechtsrolle, und zwar die weibliche, festzulegen. Dabei beruft man sich allerdings nicht nur auf Hinweise im Text,³³³ sondern vor allem auf die Festlegung von Winterson als lesbische Verfasserin lesbischer Literatur. So stützt Carolyn Allen ihre Interpretation des Romans wie folgt: „Winterson’s self-identification as a lesbian together with her fame as the author of *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985), an explicitly lesbian narrative about the coming out of its protagonist ‘Jeanette,’ drives the decision to imagine ‘I’ as Louise’s woman lover.“³³⁴ Ähnlich wie die Ich-Erzählerin Jeanette in *Oranges Are Not the Only Fruit*, die von der Kritik gerne mit der Autorin Winterson gleichgesetzt wird, wird auch

³²⁹ Besonders in *Gut Symmetries* (1997).

³³⁰ Für postmoderne Aspekte von Wintersons Werk siehe Carolyn Allen, „Jeanette Winterson: The Erotics of Risk,“ *Following Djuna: Women Lovers and the Erotics of Loss* (Bloomington: Indiana University Press, 1996) 46-80; Tess Cosslett, „Intertextuality in *Oranges Are Not the Only Fruit*: The Bible, Mallory, and *Jane Eyre*,“ Grice and Woods 15-28; Lisa Haines-Wright und Traci Lynn Kyle, „From He and She to You and Me: Grounding Fluidity, Woolf’s *Orlando* to Winterson’s *Written on the Body*,“ *Virginia Woolf: Texts and Contexts. Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*, ed. Beth Rigel Daugherty and Eileen Barrett (New York: Pace University Press, 1996) 177-183 sowie Palmer, „Jeanette Winterson: Lesbian/Post-modern Fictions.“

³³¹ Susana Onega, *Jeanette Winterson* (Manchester: Manchester University Press, 2006) 8.

³³² Vgl. Marianne Børch, „Love’s Ontology and the Problem of Cliché,“ *Sponsored by Demons: The Art of Jeanette Winterson*, a.a.O. 46f; Haines-Wright und Kyle 179f; Jago Morrison, „‘Who Cares about Gender at a Time Like This?’ Love, Sex and the Problem of Jeanette Winterson,“ *Journal of Gender Studies* 15.2 (2006): 173; Christy R. Stevens, „Imagining Deregulated Desire: *Written on the Body*’s Revolutionary Reconstruction of Gender and Sexuality,“ *Revolutions*, 12 Oct. 1997, Graduate Student Conference, University of California, Irvine, 11. Juni 2007 <<http://www.ags.uci.edu/~clcwegsa/revolutions/Stevens.htm>>; Gregory J. Rubinson, „Body Languages: Scientific and Aesthetic Discourses in Jeanette Winterson’s *Written on the Body*,“ *Critique* 42.2 (2001): 219f.

³³³ Nur Ute Kauer kommt primär durch eine Analyse der Hinweise im Text zu ihrer Interpretation des erzählenden Ich als weiblich, vgl. Ute Kauer, „Narration and Gender: The Role of the First-Person Narrator in Jeanette Winterson’s *Written on the Body*,“ Grice and Woods 46f. Dabei ist allerdings fraglich, wie sehr das für ihre weitere Argumentation gewünschte Ergebnis diese Textanalyse bestimmt.

³³⁴ Allen 48. Auch Cath Stowers stützt ihre Lesart explizit mit Wintersons Biographie: „Winterson’s lesbian identity has a tremendous bearing for me on how her fictions operate“ (89). Die Nichtfestlegbarkeit des erzählenden Ich anstelle einer eindeutig lesbischen Figur ist für die Kritik teilweise nur schwer zu akzeptieren. So führt sie im feministisch-lesbisch orientierten Lager sogar zu Vorwürfen gegen Winterson: „*Written on the Body* is a text full of lost opportunities. [Winterson] is losing more than she gains“ (Duncker 85).

die Erzählerin³³⁵ von *Written on the Body* von der Kritik eher identifikatorisch gelesen. Die daraus resultierende Negierung jeglicher Distanz zwischen Autorin und Erzählerin birgt allerdings gerade für diesen postmodernen Text die Gefahr der Fehlinterpretation. Die metanarrativen Kommentare der Erzählerin, so z.B. „I can tell by now that you are wondering whether I can be trusted as a narrator“ (*WB* 24), implizieren ein unzuverlässiges Erzählen und weisen gerade auf die Notwendigkeit der Distanzierung und damit der kritischen Lektüre hin. Auch die Ich-Erzählsituation erweist sich dabei als problematischer Aspekt. Die Vermittlung einer angeblich einzigartigen Liebesbeziehung zwischen zwei Individuen, also der Erzählerin und Louise, findet lediglich aus der Perspektive einer Beteiligten statt. Die Erzählerin kann zwar einerseits ihr subjektives Liebesgefühl vermitteln, andererseits bleibt sie in dieser Subjektivität gefangen. Louise selbst kommt lediglich im Zitat zu Wort; ihre Rolle in der Beziehung bleibt letztlich wie ihre Person überhaupt eine unbekannte Variable. „[A]lthough invoking Louise complexly, the narrator never construes her as a subject in her own right. [...] Neither the narrator nor [Louise’s husband] Elgin gives Louise a chance to communicate her own version of her story.“³³⁶ Zudem ist die retrospektive Darstellung der Erzählerin zu bedenken, die möglicherweise auch durch fehlerhafte Erinnerungen beeinflusst wird. Somit liegt in *Written on the Body* eine subjektive und dadurch höchst eingeschränkte Erzählperspektive vor, die sich zudem selbst in Frage stellt. Eine autobiographisch-identifikatorische Lesart kann dem Roman daher nicht gerecht werden. Vielmehr zeigt die Autorin Winterson an ihrer Erzählerin eine bestimmte Befindlichkeit auf und führt deren Liebesvorstellung in einer Weise vor, die ein kritisches Hinterfragen der von der Erzählerin vertretenen Positionen nötig macht. Die Analyse will dabei auch die Offenheit der Geschlechterkonstellation aufrechterhalten und die daraus resultierenden variablen Deutungsmöglichkeiten berücksichtigen.

Neben dieser Problematik um die Erzählerfigur ist auch der meist ahistorische Blick der Forschung auf *Written on the Body* kritisch herauszustellen. Zwar beschäftigt sich die Sekundärliteratur durchaus mit der Einordnung von Winterson in literarische Traditionen, dabei nimmt sie aber vor allem Bezug auf deren eigene Verortung als Erbin des

³³⁵ Ich werde in meiner Analyse allein aus pragmatischen Gründen von einer Erzählerin sprechen, möchte dies aber nicht als essentielle Festlegung verstanden wissen. Ungeachtet aller Versuche in der Sekundärliteratur ist dem Roman selbst an keiner Stelle explizit zu entnehmen, ob es sich bei der Erzählerin tatsächlich um eine Frau handelt.

³³⁶ Rubinson, „Body Languages“ 226f. Zu dieser eingeschränkten Perspektive der Ich-Erzählung vgl. auch Allen 48, Borch 52f und Kauer 44.

Vgl. zudem Kauer 41f für eine Analyse der Kommunikationssituation des Romans mit verschiedenen Adressaten der Erzählerin und der über die metanarrativen Einschübe entstehenden Ironie.

Modernismus.³³⁷ Darüber hinaus findet aber selbst dann keine literaturgeschichtliche Perspektivierung statt, wenn die historische Tiefe von Wintersons Werk und seiner Liebesthematik grundsätzlich festgestellt wird. So behauptet Lynne Pearce: „Winterson’s novels belong to a long, intertextual tradition of literature that has been inscribed by, and is itself reproductive of, this most seductive and resilient of discourses [e.g. the discourse of romantic love].“³³⁸ Dieser vielversprechende Ansatzpunkt ist sowohl von Pearce selbst als auch von anderen Kritikern bisher nicht verfolgt worden.³³⁹ Wintersons Roman *Written on the Body* bietet sich jedoch für eine Lesart und eine Verortung in einer (liebes-) literaturgeschichtlichen Tradition an, die weit über den in der Sekundärliteratur fokussierten Bezugspunkt des Modernismus hinausgehen. Bereits mit dem Titel stellt Jeanette Winterson den Körper in den Mittelpunkt des Werks; entsprechend nimmt er auch in der mit dem Text entworfenen Liebesvorstellung eine zentrale Position ein:³⁴⁰ Liebe in *Written on the Body* ist ausgesprochen sinnlich, sei es in der Betonung der Sexualität und Körperlichkeit in den Beziehungen des erzählenden Ich oder in der Verfremdung von Metaphern der Alltagssprache durch ihre Rückführung auf den Körper zur Schaffung einer individuellen Sprache der Liebe.³⁴¹ Die Bilder, in denen Wintersons Erzählerin vom Körper der Geliebten spricht, und die Attribute und Eigenschaften, die ihm bzw. ihr zugesprochen werden, greifen eine Vielzahl von Motiven auf, die auch das Werk des Renaissance-Lyrikers John Donne (1572-1631) prägen.³⁴² Donnes Liebeslyrik, deren Metaphorik auch von seinem zweiten großen Themen-

³³⁷ Dieses Selbstverständnis Wintersons kommt in ihrer Essay-Sammlung *Art Objects*, a.a.O., deutlich zum Ausdruck. Winterson erläutert darin ihre Kunstauffassung – auch, aber nicht nur im Hinblick auf ihr eigenes Schreiben – und stellt dabei im ständigen Bezug auf die Modernisten, insbesondere Woolf und Eliot, ihre Vorbilder heraus. Entsprechende Verbindungen werden in der Sekundärliteratur hergestellt, so z.B. bei Allen, Haines-Wright and Kyle, Susana Onega, „Jeanette Winterson’s Visionary Fictions: An Art of Cultural Translation and Effrontery“, *The Yearbook of Research in English and American Literature* 20 (2004): 229-243 sowie Lyn Pykett, „A New Way with Words? Jeanette Winterson’s Post-Modernism“, Grice and Woods 53-60.

³³⁸ Pearce, „‘Written on Tablets of Stone?’“ 163.

³³⁹ Lediglich Marianne Børch zeigt die Möglichkeit einer Verortung von *Written on the Body* in den Traditionen des Petrarkismus und der höfischen Liebe, vgl. Børch 52f.

³⁴⁰ Im folgenden beziehe ich mich auf Jeanette Winterson, *Written on the Body* (1992; London: Vintage, 1993), bezeichnet mit dem Kürzel *WB*.

³⁴¹ Vgl. Helena Grice and Tim Woods, „Reading Jeanette Winterson’s Writing“, Grice and Wood 7: „[M]etaphors are literalised.“ Siehe z. B. „instead of taking hold of myself I can only think of taking hold of Louise“ (*WB* 39); die Antwort auf Jacquelines „Are you seeing her [Louise]?“: „Of course I’m seeing her. I see her face on every hoarding, on the coins in my pocket. I see her when I look at you. I see her when I don’t look at you“ (*WB* 56) sowie die Überlegungen zum Thema „giving your heart“ (*WB* 38).

³⁴² Die Kritik hat zwar intertextuelle bzw. stilistische Bezüge von Winterson zu Donne hergestellt, über ihre bloße Erwähnung hinaus werden diese Ähnlichkeiten jedoch nicht weiter verfolgt. Vgl. Farwell 189, Stowers 98 sowie – bezüglich *The Passion* – Paulina Palmer, „*The Passion*: Storytelling, Fantasy, Desire“, Grice and Woods 107.

komplex, der Religion, beeinflusst wird, gibt dabei den Prätext für die Liebesdarstellung in *Written on the Body* vor.³⁴³

Grundsätzlich hat die Liebe sowohl bei Donnes Sprechern als auch bei Wintersons Erzählerin den Status einer Religion.³⁴⁴ Texte wie „The Canonization“ („Us canonized for love,“ 36) oder „The Funeral“ („I am / love’s martyr,“ 19), die aus der Religion bekannte Konzepte direkt auf die Liebe übertragen, machen dies für Donne besonders deutlich.³⁴⁵ Nur die Liebenden sind in die Geheimnisse der Liebesreligion eingeweiht (vgl. „A Valediction: Forbidding Mourning“ 7f: „’Twere profanation of our joys / To tell the laity our love“), und wie Gott selbst läßt sich auch die Liebe in ihrem Wesen nur negativ definieren (vgl. „Negative Love“³⁴⁶). Entsprechend dieser Gleichsetzung von Religion und Liebe bei Donne wird auch das Bett zu „love’s hallowed temple“ („Elegy: To his Mistress Going to Bed“ 18), und die Geliebte erscheint als divinisierte Figur. Dabei wird sie entweder explizit als gottgleich bezeichnet (vgl. „Sappho to Philaenis“ 15-18: „thou art so fair, / As, gods [...] and to make blind men see, / What things gods are, I say they are like to thee“³⁴⁷) oder mit Attributen versehen, die sie in göttliche Nähe rücken.³⁴⁸

Dieser Aspekt der Divinisierung findet sich auch in *Written on the Body* wieder. Louise erscheint als engelsgleiche Figur („Louise, dipterous girl born in flames“ *WB* 144), die wie eine Ikone beschworen wird; dabei hat die Erzählerin hohe Erwartungen an die Geliebte und schreibt ihr göttliches Potential zu: „Green-eyed girl, eyes wide apart like almonds, come in

³⁴³ Im folgenden beziehen sich die Zitate aus Donnes Werk auf John Donne, *The Major Works*, ed. John Carey (Oxford: Oxford University Press, 1990), darin primär auf die Liebeslyrik der *Songs and Sonnets* und der Elegien. Texte sind jeweils mit Versangabe zitiert.

³⁴⁴ Parallelen in der Darstellung von menschlicher und göttlicher Liebe stellt Monika Müller auch für Wintersons gesamtes Romanwerk heraus, vgl. „Love and Other Dismemberments in Jeanette Winterson’s Novels,“ Neumeier 41-51.

³⁴⁵ Vgl. hierzu auch das Gedicht „The Relic“ sowie die ersten Zeilen der Elegie „Change“: „Although thy hand and faith, and good works too, / Have sealed thy love“ (1f).

³⁴⁶ Vgl. Helen Gardner, *The Business of Criticism* (Oxford: Clarendon Press, 1959) 63f: „In this poem [...] theological ideas, of course, are lurking: the doctrine that God, the absolute perfection, cannot be known and can only be described negatively, since to attempt to define him by attributes is to limit his perfection.“

³⁴⁷ George Klawitter weist in *The Enigmatic Narrator: The Voicing of Same-Sex Love in the Poetry of John Donne* (New York: Lang, 1994) darauf hin, daß der Vergleich mit (männlichen) Göttern in der Tradition der Renaissance auch nur für Männer möglich ist (56) und interpretiert das gesamte Gedicht somit als homoerotisch (47-61). Die Divinisierung des geliebten Menschen bleibt aber auch in dieser Lesart erhalten.

³⁴⁸ Vgl. das quasi-göttliche Wissen der Geliebten in „The Dream“ 15f: „thou saw’st my heart, / and knew’st my thoughts, beyond an angel’s art“; ihr (nicht eingelöstes) Potential als Erlöserin in „The Funeral“ 24: „you would save none“; die Zuschreibung „Thou shalt be a Mary Magdalen“ in „The Relic“ 17 oder auch die Bezeichnung ihrer Fußes als „papal“ in der Elegie „Love’s Progress“ 84.

Eine Gleichsetzung von Religion und Liebe ist bei Donne auch insofern gegeben, als er sowohl in seiner weltlichen Lyrik als auch im späteren religiös orientierten Schreiben dieselben Motive verwendet: „The theological interests that dominate Donne’s sermons can be seen as reformulations of imaginings that occur in the poems“ (John Carey, „Introduction,“ *The Major Works*, by John Donne, a.a.O. xxx).

tongues of flame and restore my sight“ (*WB* 139).³⁴⁹ Louise steht zudem außerhalb der Zeit: „Who are you for whom time has no meaning?“ (*WB* 51). Zum Zeitpunkt von Louises Entscheidung gegen ihren Mann Elgin kommentiert die Erzählerin deren Blick: „[Y]ou are gazing at me the way God gazed at Adam and I am embarrassed by your look of love and possession and pride“ (*WB* 18). Wie einem Gott wird Louise damit eine Macht zugesprochen, die zwar konstruktiv eingesetzt wird, aber auch destruktives Potential mitbringt. Die Besonderheit von Louise für die Erzählerin zeigt sich auch in deren Bereitschaft, sich von ihrem bisherigen Leben zu distanzieren, um mit Louise als ‘unbeschriebenes Blatt’ völlig neu anzufangen: „Louise, I would gladly fire the past for you, go and not look back. I have been reckless before, never counting the cost, oblivious to the cost. Now, I’ve done the sums ahead. I know what it will mean to redeem myself from the accumulations of a lifetime“ (*WB* 81). Die Erzählerin verpflichtet sich damit auch zur unbedingten Treue nach einem wechselhaften Liebesleben, was für sie einer Glaubensfrage gleichkommt: „With Louise I want to do something different. [...] I have to *believe* it beyond six months“ (*WB* 79, Hervorhebung von mir).³⁵⁰

Mit diesen Zugeständnissen geht sie direkt auf einen Wunsch ein, den Louise zuvor geäußert hat: „I want you to come to me without a past. Those lines you’ve learned, forget them. Forget that you’ve been here before in other bedrooms in other places. Come to me new“ (*WB* 54). Im Kontext der gottgleichen Rolle, die die Erzählerin Louise zuweist, erscheinen diese Verpflichtungen wie eine Bekehrung. „Die Bekehrung gilt als Voraussetzung für Rettung und Heil. Bekehrung im christlichen Sinn erfordert die Abkehr von der Sünde und die Hinwendung zum Glauben.“³⁵¹ Mit der Abwendung von der Vergangenheit und der Hingabe an Louise erfüllt die Erzählerin diese Erfordernisse; entsprechend erlangt sie damit die Aussicht auf Erlösung: „Louise’s face. Under her fierce gaze my past is burned away. The beloved as nitric acid. Am I hoping for a saviour in Louise? An almighty scouring of deed and misdeed, leaving the slab clean and white“ (*WB* 77). Tatsächlich bedeutet diese ‘Reinigung’ durch Louises sinnliche Liebe einen Neuanfang für die Erzählerin, so daß ihr die eigene Liebesbiographie wie ausgelöscht erscheint: „She kissed me and in her kiss lay the

³⁴⁹ Das Verb „to come“ läßt sich hier wie in den doppeldeutigen Texten der Mystiker auch mit einer sexuellen Konnotation lesen. Weitere Parallelen zur Mystik in *Written on the Body* werden im folgenden ausgeführt.

³⁵⁰ Die bisherigen Beziehungen, die meist mit „I had a girlfriend [boyfriend] once“ eingeleitet werden und entweder typische Dreieckskonstellationen sind oder aber durch Partner mit besonders ausgefallenen Eigenschaften oder Eigenarten charakterisiert sind, finden sich bei *WB* 12, 16, 19, 21, 41, 59, 75, 92, 143, 152. Zur Kontrastierung der Liebe zu Louise mit der banal-langweiligen Beziehung zu Jacqueline vgl. *WB* 26f, 61.

³⁵¹ Rainer Wallisser, „Bekehrung“, *Encarta Enzyklopädie*, CD-ROM, Microsoft, 2004.

complexity of passion. [...] Had I ever been kissed before?“ (*WB* 81).³⁵² Mit diesem Aspekt der Erneuerung greift Wintersons Erzählerin teilweise wörtlich ein von Donne bekanntes Bild auf, das dessen geistlichem Werk zuzuordnen ist, nämlich eine Passage aus dem Holy Sonnet „Batter My Heart“: „Batter my heart, three-personed God; [...] and bend / your force, to break, blow, burn, and *make me new*“ (1-4, Hervorhebung von mir). Der Text behandelt einen Versuch der Hingabe an bzw. des Bekenntnisses zu Gott, der allerdings mit Hindernissen verbunden ist; die Situation entspricht damit in ihren Grundzügen der in *Written on the Body*, wo sich die Erzählerin von ihrer (Liebes-)Vergangenheit distanziert.

Wie sich das Religiös-Sakrale gerade durch seine Abgrenzung vom Profanen definiert, steht auch die Liebe in Donnes und Wintersons Werk außerhalb des Alltags. Bei Donne ist sie nicht der Vergänglichkeit unterworfen („The Anniversary“ 6f: „All other things to their destruction draw, / Only our love hath no decay“) und muß sich demnach nicht nach dem Verlauf der Zeit richten: „Love [...] no season knows, nor clime; / Nor hours, days, months, which are the rags of time“ („The Sun Rising“ 9f).³⁵³ Auch von den Vorkommnissen in der Außenwelt sind die Liebenden weit entfernt (vgl. „The Canonization“ 10-18). Das geliebte Gegenüber stellt den Lebensmittelpunkt dar; das Verhältnis der Liebenden zur Welt wird durch diese Sinnstiftung geprägt. So ergänzen sich die Liebenden als „two [...] hemispheres“ („The Good Morrow“ 17) und bilden damit eine abgeschlossene Welt von isolierter Zweisamkeit, „one another’s all“ („Lovers’ Infiniteness“ 33).³⁵⁴ „[L]ove [...] makes one little room an everywhere,“ heißt es in „The Good Morrow“ (10f), und somit wird der Aufenthaltsort der Liebenden das Zentrum, um das die Sonne kreist: „Shine here to us, and thou art everywhere; / This bed thy centre is, these walls, thy sphere“ („The Sun Rising“ 29f). Insbesondere „The Sun Rising“ „is an affirmation of radical subjectivism“³⁵⁵ und illustriert dabei nicht nur die Entwicklung eines Subjektverständnisses, sondern auch die Ausbildung eines Konzepts der Privatheit in Donnes Zeit. „Western culture, which at this moment is constructing the sovereign subject, is also in the process of producing as the heart of society a private world of intimacy and personal

³⁵²Vgl. auch *WB* 80: „I put my arms around her, not sure whether I was a lover or a child.“ Dies paßt zu Louises gottähnlicher Rolle: Im Christentum fungiert Gott sowohl als Liebhaber (vgl. Mystik) als auch als Gottvater, was die Gläubigen in die Rolle des Kindes versetzt.

Die Erneuerung bleibt nicht auf die Liebenden selbst beschränkt, sondern betrifft auch deren Umwelt. So sagt Louise beim Baden im Fluß im Beisein anderer Leute: „There’s nobody here but us“ – woraufhin die Erzählerin aufsieht „and the banks were empty“ (*WB* 11). Ganz nach dem Motto „Glaube versetzt Berge“ kann die gottähnliche Louise damit in der Wahrnehmung der Erzählerin sogar Wunder bewirken.

³⁵³ Vgl. auch „Break of Day“ 3f: „Why should we rise, because ‘tis light? / Did we lie down, because ‘twas night?“

³⁵⁴ Vgl. auch „A Nocturnal“ 22-24: „Oft a flood / Have we two wept, and so / Drowned the whole world, us two.“

³⁵⁵ Belsey 141.

experience, to be distinguished from the world of work and the political.³⁵⁶ Indem er seine Figuren über die Liebeserfahrung von der sozialen Ordnung absetzt, nimmt sich Donne innerhalb dieser Entwicklungen radikal und modern aus.³⁵⁷

Diese Relation der Liebenden zur Welt, die bei Donne bereits eine Umkehrung der traditionellen Verhältnisse darstellt, thematisiert Wintersons Erzählerin am Ende von *Written on the Body* in einer Bildsprache, die wie eine weitere Ausführung des Motivs von „The Sun Rising“ erscheint.³⁵⁸

The walls are exploding. The windows have turned into telescopes. Moon and stars are magnified in this room. The sun hangs over the mantelpiece. I stretch out my hands and reach the corners of the world. The world is bundled up in this room. Beyond the door, where the river is, where the roads are, we shall be. We can take the world with us when we go and sling the sun under your arm. (*WB* 190)

In ähnlichem Stil spricht die Erzählerin vom Weg zu Louises Schlafzimmer:

It seemed that the house would not end, that the stairs in their twisting shape took us higher and out of the house altogether into an attic in a tower where birds beat against the windows and the sky was an offering. [...] The walls, bumpy and distempered, were breathing. I could feel them moving under my touch. [...] We were magnified in this high wild room. You and I could reach the ceiling and the floor and every side of our loving cell. (*WB* 51)

Hier liegt jedoch keine simple Abgrenzung einer intimen Innenwelt vom äußeren Alltagsleben vor – womöglich, weil diese Privatsphäre für die Erzählerin ohnehin als Selbstverständlichkeit gilt – sondern es kommt zu einer völligen Auflösung dieser Bereiche. Das Verhältnis von Innen und Außen, von Mikro- und Makrokosmos ist verzerrt bis hin zur Ununterscheidbarkeit beider Dimensionen. Die bei Donne ausgedrückte Subjektivität ist hier ins Extrem überhöht und wird damit als Phantasie bloßgestellt, was auch in der Wahrnehmung des Raums als lebendem, atmendem Körper deutlich wird.³⁵⁹ Das erste Zitat vom Ende des Romans, als die Erzählerin meint, die zurückgekehrte Louise zu sehen, läßt sich ebenfalls im Kontext einer Wunschvorstellung lesen. Ob Louise tatsächlich auftaucht, ist dem Text nicht zu entnehmen; die Erzählerin selbst stellt deren ‘Erscheinung’ und damit auch

³⁵⁶ Belsey 141, siehe auch 134, 147f sowie Anthony Low, „Donne and the Reinvention of Love,“ *English Literary Renaissance* 20.3 (1990): 474. Interessant ist hier die Beobachtung von Klawitter (113), daß die Mehrzahl der *Songs and Sonnets* in Innenräumen, also geschlossenen Privaträumen, situiert sind.

³⁵⁷ Low geht in seiner Interpretation noch weiter und macht in einigen von Donnes Texten karnevaleske Elemente aus, die als solche gerade damit operieren, daß sie die bestehende soziale Ordnung spielerisch umkehren (vgl. 476-479). Er kommt zu dem Schluß, daß Donne auf geradezu subversive Weise einen privaten Raum für die Liebenden schafft und so die Signifikanz dieser Zweisamkeit in der Liebe herausstellt.

³⁵⁸ Auch Onega, *Jeanette Winterson* stellt die Parallele zu Donne heraus, wenn auch mit Bezug auf „The Good Morrow“ (130). In ihrer Interpretation übersieht sie allerdings die bei Winterson vorliegende Überhöhung von Donnes Vorgabe und faßt *Written on the Body* letztlich als erfolgreiches „self-conscious experiment in *écriture féminine*“ (114) auf.

³⁵⁹ So kann der Ausdruck „distempered“ entweder die Farbe des Anstrichs oder auch die Laune der personifizierten Wand bezeichnen.

die eigene Glaubwürdigkeit mit der Bemerkung „Am I stark mad?“ (*WB* 190) zusätzlich in Frage. Die Bildsprache von Wintersons Erzählerin als radikal subjektivierte Variation von Donnes Prätext ist somit nicht mehr ernstzunehmen, sondern muß kritisch gelesen werden und legt nahe, die Liebeserfahrung der Erzählerin als Projektion aufzufassen.

Die bei Donne dargestellte Alltagsenthabenheit der Liebe findet sich in *Written on the Body* allerdings auch in gemäßigter Form. Die Signifikanz der intimen Dyade wird herausgestellt („Only she, only me,“ *WB* 162) und die Liebe gerade als etwas definiert, was nie der Banalität und Routine des Alltags unterworfen werden darf:

What then kills love? Only this: Neglect. Not to see you when you stand before me. Not to think of you in the little things. Not to make the road wide for you, the table spread for you. To choose you out of habit not desire, to pass the flower seller without a thought. To leave the dishes unwashed, the bed unmade, to ignore you in the mornings, make use of you at night. To say your name without hearing it, to assume it is mine to call. (*WB* 186f)

Anstatt die Besonderheit der Liebe zum Alltag zu machen, macht die Liebe den Alltag zu etwas Besonderem. In der Wahrnehmung der Erzählerin ist das allerdings mit sehr einseitigen Bemühungen verbunden; Louise wird in der Beziehungsführung keine aktive Rolle zugestanden. Womöglich erklärt diese Position der Erzählerin auch die von ihr herausgestellte Besonderheit von Louises Liebe: „Extraordinary, unlikely that you should want me“ (*WB* 124).

Dieser Aspekt wird von der Erzählerin auch deshalb als so außergewöhnlich empfunden, weil sie hauptsächlich auf negative Liebeserfahrungen zurückblickt. Ihr bisheriges Liebesleben ist geprägt von zahlreichen Affären mit verheirateten Frauen, die stets zu ungunsten der Erzählerin ein Ende gefunden haben.³⁶⁰ Entsprechend etabliert sie bereits mit dem eröffnenden Satz des Romans eine Parallele von Liebe und dem aus dem Verlust resultierenden Leiden: „Why is the measure of love loss?“ (*WB* 9, auch 39). Damit greift die Erzählerin auf einen Topos zurück, der charakteristisch für die Vorstellungen der höfischen Liebe und damit das Genre der Minnelyrik und des Petrarkismus ist. Die Figur Louise entspricht in ihren Grundzügen der höfischen Dame bzw. der petrarkistischen Herrin, weil sie zwar in ihrer Schönheit idealisiert wird, aber aufgrund ihrer anderweitig mangelhaften Charakterisierung nur wenig greifbar ist.³⁶¹ So beschränkt sich die erste kurze Beschreibung von Louise auf ihr Äußeres (vgl. *WB* 11), und auch in den weiteren Darstellungen steht lediglich ihre beeindruckende Schönheit im Zentrum (vgl. *WB* 28f, 31f). Allerdings weist

³⁶⁰ Vgl. *WB* 71-74 für das typische Szenario dieser Affären, 14f für das entsprechende Ende sowie 16f, 44f, 92 für Szenen aus der langwierigen Beziehung zur verheirateten Bathsheba.

Das Motiv des Abschieds zieht sich auch durch Donnes Dichtung, ebenso wie das der Geliebten, die letztlich nicht treu ist.

³⁶¹ Vgl. Borch 53.

Louise einige individuelle körperliche Merkmale auf wie „[t]he scar under the lip“ (*WB* 190, vgl. auch 117f), die ihren Körper nicht vollkommen austauschbar erscheinen lassen.³⁶² Was allerdings über diesen Körper hinaus Louises Reiz für die Erzählerin ausmacht, geht aus dem Text nicht hervor; die Figur bleibt vergleichsweise konturlos, da auf soziologische Aspekte ihrer Person fast nirgends Bezug genommen wird. In der monoperspektivischen Vermittlung des Romans ist Louise letztlich ebenso der Kontrolle der Erzählerin unterworfen wie die angebetete Dame dem Liebenden der mittelalterlichen Liebeslyrik. Der Geliebten wird zwar Aktivität und damit scheinbar eine dominante Position zugestanden, darin bleibt sie jedoch vom liebenden Subjekt gelenkt. In *Written on the Body* bleibt Louise, deren Darstellung immer von der Imagination der Erzählerin bestimmt ist, tatsächlich ein Liebesobjekt im engsten Sinne: ein Subjektstatus wird ihr nicht zuerkannt. Nicht zuletzt wird sie eher als Anlaß zur Textproduktion funktionalisiert denn als geliebtes Gegenüber ernstgenommen. Dies entspricht in den Grundzügen der Darstellung der Frau in John Donnes Lyrik. Auch hier wird die Geliebte meist auf ihren Körper reduziert, dabei ist ihre Darstellung oft Ausdruck der Geschlechterverhältnisse in der Renaissance. Für den heterosexuellen Liebhaber gilt: „He attaches his own desire for sexual domination in a private world to a pre-existent political domination in a public world.“³⁶³ „[F]or the most part, the erotic poems [...] are predicated on the woman’s silence, her specularized subordination in sexual-political scenes in which, as lover and ruler, the male speaker knows what to do, knows what to say.“³⁶⁴ Auch Donnes Sprecher übt somit Kontrolle über die Geliebte aus, die Möglichkeit der (kontrollierten) Unterwerfung ist für ihn aber nicht gegeben. „The abject subservience of the Petrarchan is absent; love was not an ideal devotion, but an experience.“³⁶⁵ Entsprechend der

³⁶² Interessant ist, daß die meisten der vorhergehenden Partner der Erzählerin zwar durch ihre ausgefallenen Eigenschaften, Vorlieben oder Verhaltensweisen gekennzeichnet sind (vgl. *WB* 12, 19, 21, 41, 59, 75, 92, 143, 152), dabei aber auch nur bestimmte eindimensionale Stereotypen verkörpern (vgl. Onega, *Jeanette Winterson* 116f). Zugleich werden sie damit als im Vergleich zu Louise absurd oder grotesk herausgestellt.

³⁶³ James Holstun, „Will You Rent Our Ancient Love Asunder?“ Lesbian Elegy in Donne, Marvell, and Milton,“ *Journal of English Literary History* 54.4 (1987): 840.

³⁶⁴ Barbara Correll, „Symbolic Economies and Zero-Sum Erotics: Donne’s ‘Sapho to Philaenis’,“ *Journal of English Literary History* 62 (1995): 488.

Siehe auch Belsey 132f für Zusammenhänge von Kolonialismus/Imperialismus und dem Topos der Geliebten als Welt sowie Achsah Guibbory, „‘Oh let me not serve so’: The Politics of Love in Donne’s *Elegies*,“ *Journal of English Literary History* 57 (1990): 811-833 für eine Darstellung der Geschlechterverhältnisse bei Donne im Kontext der zeitgenössischen Diskussion um die Monarchie unter Elizabeth I.

³⁶⁵ George Williamson, *Six Metaphysical Poets: A Reader’s Guide* (Syracuse: Syracuse University Press, 2001) 58. Donnes Verortung innerhalb der Tradition des Petrarkismus ist komplex, weil er einerseits Aspekte daraus übernimmt, sie andererseits aber auch ablehnt, variiert oder weiterentwickelt. Generalisierende Aussagen zu seinem Werk können nur als Tendenz verstanden werden; eine detaillierte Analyse von Einzeltexten erfolgt nur dort, wo spezifische Probleme bei Donne auch für den Vergleich mit Winterson relevant werden. Für grundlegende Untersuchungen zu Donne und der petrarkistischen Tradition siehe Donald L. Guss, *John Donne, Petrarchist: Italianate Conceits and Love Theory in the Songs and Sonets* (Detroit: Wayne State University Press, 1966) sowie Heather Dubrow, *Echoes of Desire: English Petrarchism and Its Counterdiscourses* (Ithaca: Cornell University Press, 1995), darin v.a. Kapitel 6: „Resident Alien: John Donne.“

untergeordneten Rolle der Frau können Donnes Gedichte oftmals auch weniger als Texte über eine spezifische Geliebte denn als Darstellung der Liebeserfahrung selbst gelesen werden.³⁶⁶ Ein großer Teil der Kritik stellt daher Donnes Egoismus und seine höchst subjektive Perspektive in Verbindung mit der dominanten Positionierung des Sprechers und der Objektifizierung der Frau als charakteristisch für Donnes Dichtung heraus.³⁶⁷ Die Darstellung der intrasubjektiven Wahrnehmung der Liebeserfahrung ist dabei allerdings recht modern. Auch der für Wintersons Erzählerin wesentliche Aspekt von Liebe als Leidenserfahrung ist ein wiederkehrendes Thema in Donnes Dichtung.³⁶⁸ Seine Lyrik thematisiert häufig Szenarien des Abschieds, wie z.B. die „Valediction“-Texte, oder befaßt sich mit unerwideter Liebe („The Triple Fool“, „Love’s Deity“) und dem Tod der Geliebten („Nocturnal Upon St. Lucy’s Day“) oder des Liebenden („The Funeral“).

Während die Sekundärliteratur zu *Written on the Body* in Einzelfällen bereits auf die Nähe bestimmter Passagen des Romans zur Minnellyrik und der höfischen Liebe hingewiesen hat,³⁶⁹ ist sie bisher allerdings nicht darauf eingegangen, daß die Verbindung von Leiden und der Liebe zu einer idealisierten Schönheit nicht nur die Minnellyrik auszeichnet, sondern auch den ihr nahestehenden mystischen Liebesdiskurs, also eine religiös geprägte Form der Liebe. Die wiederkehrenden Verlusterfahrungen von Wintersons Erzählerin entsprechen den Leiden und Rückschlägen der Mystiker, und wie in der Mystik ist eine dauerhafte Liebeserfüllung unmöglich, selbst wenn bereits eine Einheitserfahrung stattgefunden hat.³⁷⁰ Auch die Liebesbiographie der Erzählerin erinnert an die mystische Suche mit ihrer Aufstiegs-metaphorik. Louise nimmt dabei als deren quasi-göttliches Ziel eine einzigartige Position ein, die bisherigen Partner erscheinen als notwendige Zwischenstationen oder auch Irrwege in dieser Abfolge. Louise folgt nicht dem üblichen Muster der bisherigen Affären, die am Ende

³⁶⁶ Vgl. z.B. Belsey zur Elegie „To His Mistress Going to Bed“: „[T]he Elegy is about love and not about the woman who is its object“ (139). Zu „The Sun Rising“: „What is proposed beautiful in this text is not a woman, but love itself“ (142).

³⁶⁷ Vgl. z.B. Janel Mueller, „Lesbian Erotics: The Utopian Trope of Donne’s ‘Sapho to Philaenis’,“ *Homosexuality in Renaissance and Enlightenment England: Literary Representations in Historical Context*, ed. Claude J. Summers (New York: Harrington Park Press, 1992) 104, dieselbe, „Women among the Metaphysicals: A Case, Mostly, of Being Donne For,“ *Modern Philology* 87 (1989/90): 145 sowie John Carey, *John Donne: Life, Mind and Art* (London: Faber and Faber, 1981) 9f, 97. Dies ist zwar eine starke Tendenz in der Bewertung von Donnes Lyrik, es finden sich aber ebenso Gegenpositionen und Relativierungen. Die *Songs and Sonnets* werden grundsätzlich als weniger misogyn gesehen als die Elegien, und innerhalb der Liebeslyrik gelten einzelne Texte als Darstellungen von reziproken Liebesbeziehungen gleichwertiger Partner (z.B. „The Good Morrow“) oder als Texte mit weiblicher Sprecherposition („Confined Love“, „Break of Day“). Für eine weniger misogyne Donne-Interpretation siehe z.B. Ilona Bell, „The Role of the Lady in Donne’s *Songs and Sonnets*,“ *Studies in English Literature* 23 (1983): 113-29; für alternative homoerotische Lesarten vieler Texte siehe Klawitter.

³⁶⁸ Auch was das Leiden in bzw. an der Liebe betrifft, ist Donnes Positionierung zum Petrarkismus ambivalent. Vgl. Williamson 58: „Donne may be a martyr to love, but not to a Petrarchan lady.“

³⁶⁹ Vgl. Borch 52f; Farwell 189 sowie Lynne Pearce, „The Emotional Politics of Reading Winterson,“ *Grice and Woods* 32.

³⁷⁰ Dies legt auch die Frage der Erzählerin „Is happiness always a compromise?“ (*WB* 74) nahe.

stets zugunsten des Ehemanns beendet werden, zumal sie sich selbst um die Bekanntschaft mit der Erzählerin bemüht hat³⁷¹ – wie nach mittelalterlichem Denken auch die absteigende Liebe Gottes zum Menschen der umgekehrten Liebe des Menschen zu Gott vorausgeht. Die Erzählerin sieht sich demnach in der Position der Auserwählten. Diese Konstellation scheint zunächst Louise die Initiative zuzuschreiben, allerdings ist Louises Divinisierung ebenfalls eine Zuweisung der Erzählerin, so daß sich hier letztlich eine egoistische Selbstüberschätzung der Erzählerin offenbart.

Der Gedanke der Geliebten als Ziel einer Liebesbiographie findet sich auch bei John Donne. In der ersten Strophe des Gedichts „The Good Morrow“ heißt es: „If ever any beauty I did see, / Which I desired, and got, ’twas but a dream of thee“ (6f). Wie bei Wintersons Erzählerin findet auch beim Sprecher von „The Good Morrow“ eine Entwicklung von rein sexuellen Abenteuern („country pleasures“ 3) zu einer ganzheitlichen, gegenseitigen Liebesbindung statt. Ebenso ist eine Deutung im Sinne der platonischen Ideenlehre möglich, nach der sich „a dream of thee“ als Schatten verstehen läßt, den das Ideal der Geliebten wirft. Ähnliches kommt in „Air and Angels“ mit den Versen „Twice or thrice had I loved thee, / Before I knew thy face or name“ (1f) zum Ausdruck. Donne setzt also sowohl einen Schwerpunkt auf den Unterschied zwischen sexuellen Erfahrungen und einer ‘wahren’ Liebeserfahrung als auch auf die vom platonischen Denken beeinflusste Frage, woran sich diese Liebe festmacht, wie auch in „Air and Angels“ weiter ausgeführt wird.³⁷² Damit greifen Donnes Texte wie Wintersons Erzählerin die Metaphorik des Aufstiegs zum ‘richtigen’ Lieben des christlich-mystischen Denkens auf.

Da die Mystiker die ekstatische Erfahrung der (Gottes-)Liebe vor allem über das leibliche Leiden suchen, spielt der Körper für sie eine wichtige Rolle, was insbesondere auch in der Mystik weiblicher Prägung zum Tragen kommt. Es fällt auf, daß Wintersons Roman den Fokus auf den Körper und das damit verbundene ekstatische Erleben mit der Frauenmystik teilt. Bei beiden findet sich die Vorstellung des Essens als Verinnerlichung der geliebten Person und der dadurch erreichbaren Einheitserfahrung (vgl. *WB* 136f). Was in der christlichen Religion die Rituale der Transsubstantiation sind, bewirkt für Wintersons Erzählerin die Vorstellungskraft der Liebe. Der Roman verbindet den Aspekt des Essens wiederholt mit dem Bereich der Sexualität bzw. Sinnlichkeit und entwickelt damit eine

³⁷¹ Vgl. das „script“ zum typischen Affärenende (*WB* 14f) und Louises Verhalten nach „the wrong script“ (*WB* 18) sowie *WB* 68, 84 zum Kennenlernen.

³⁷² Vgl. z.B. Belseys Charakterisierung von „The Good Morrow“ als „a sexually knowing poem“ (145) und ihr weiterer Kommentar dazu: „Beauties desired and got, however, are not more than fancies: true love is something else“ (145). Guss kommentiert die Thematik von „Aire and Angels“ wie folgt: „Essentially, ‘Aire and Angels’ is a definition of the object of love. It argues that the real object of love is neither the lady’s body nor her soul, but her love“ (169).

Bildsprache, die über den Vorgang des Essens auf verschiedene Arten den Zusammenhang von Liebe und Körperlichkeit thematisiert bzw. poetisiert (vgl. *WB* 36f, 39, 136f). Als die Erzählerin Louise beim Essen beobachtet, wünscht sie sich an die Stelle des Bestecks und der Nahrungsmittel, die von Louise berührt bzw. verzehrt werden.³⁷³ Gleichzeitig ist das von Louise zubereitete Essen die einzige Möglichkeit für die Erzählerin, Spuren der Geliebten zu schmecken: „I will taste you if only through your cooking“ (*WB* 37). Der sinnliche Akt des Essens erhält einen deutlich erotischen Unterton. Wintersons Erzählerin entwickelt diese Verbindung in einzelnen Schritten weiter. Zunächst wirkt „the yeasty smell of raisins and rye“ (*WB* 39) erregend auf sie, dann wird über diesen Geruch eine direkte Verbindung zur Geliebten und deren ‘Verzehr’ hergestellt: „The yeast smell of her sex. The rich fermenting undertow of rising bread. My lover is a kitchen cooking partridge. I shall visit her gamey low-roofed den and feed from her“ (*WB* 136).³⁷⁴ Die Darstellung der Geliebten als Olivenbaum und des Essens ihrer Früchte ist schließlich eine direkte Abbildung des sexuellen Aktes (*WB* 137). Insbesondere in diesen Passagen der Körperbetrachtungen (*WB* 115-139) erinnert die Sprache der Erzählerin in ihrer Doppeldeutigkeit, aus der ein sexueller Subtext herauszulesen ist, an die Ambivalenz mystischer Texte bzw. des von den Mystikern rezipierten Hohelieds. Nicht nur die stilistischen Merkmale, sondern auch die konkreten Bilder des Hohelieds werden in Wintersons Text aufgegriffen:

„My lover is an olive tree whose roots grow by the sea. Her fruit is pungent and green. [...] Our private grove is heavy with fruit.“ (*WB* 137)

„I sat down under his shadow with great delight, and his fruit was sweet to my taste.“
(Song of Solomon 2,3)

„Let my beloved come into his garden, and eat his pleasant fruits.“ (Song of Solomon 4,16)³⁷⁵

³⁷³ Dabei erinnert Wintersons Formulierung „how I longed to be that innocent piece of stainless steel. [...] I envied the French stick“ (36) stark an „that happy busk which I envy“ bei Donne („Elegy: To his Mistress Going to Bed“ 11).

Farwell bezeichnet diese Bildsprache in ihrer Interpretation interessanterweise als „predictable imagery of eating“ (191) und verwirft sie als „traditional and trite“ (191). Sie erkennt damit die Signifikanz dieser Metaphorik, zumal sie noch nicht einmal den Effekt der Verwendung des von ihr postulierten traditionellen Topos weiter verfolgt.

³⁷⁴ Cath Stowers sieht diese Bildsprache Wintersons als Weiterführung der „tradition of lesbian writers who equate the female form with the generative, brewing qualities of blood and yeast“ (91).

³⁷⁵ Bibelzitate hier und im folgenden nach *The Holy Bible* (Cambridge: Cambridge University Press, [c. 1960]). Weitere deutliche Parallelen zeigen die folgenden Beispiele:

WB 123: „You are a knight in shining armour. [...] Your breasts are beehives pouring honey.

Song of Solomon 4,4: „Thy neck is like the tower of David builded for an armoury, whereon there hang a thousand bucklers, all shields of mighty men.“ Song of Solomon 4,11: „Thy lips, O my spouse, drop as the honeycomb: honey and milk are under thy tongue.“

WB 136: „She is a perfumier of sandalwood and hops. [...] She is frankincense and myrrh.“

Song of Solomon 1,13f: „A bundle of myrrh is my wellbeloved to unto me.“ Song of Solomon 3,6: Who is this that cometh out of the wilderness like pillars of smoke, perfumed with myrrh and frankincense“

WB 178: „Your beloved has gone down to a foreign land. You call but your beloved does not hear. You call in the fields and in the valleys but you beloved does not answer. The sky is closed and silent, there is no-one there. The ground is hard and dry. Your beloved will not return that way.“

Über die Parallelen zur Mystik hinaus fungiert das Essen in der Analogie von Nahrungsaufnahme und Sexualität zudem als eine Art Ersatzbefriedigung;³⁷⁶ des weiteren wird die Sexualität implizit als lebenswichtig charakterisiert und damit ihre Signifikanz für die Liebesvorstellung der Erzählerin in den Mittelpunkt gerückt. Nicht zuletzt ist auch die Wandelbarkeit von Gender-Konstellationen ein typisches Merkmal mystischer Texte, in denen der Mystiker als Christusbraut fungiert, Christus hingegen durch seine Körperlichkeit feminisiert wird. Somit paßt sich auch der Umstand der Nicht-Festlegbarkeit – und damit womöglich Wandelbarkeit – des Geschlechts der Ich-Erzählerin in deren Aneignung des mystischen Liebesdiskurses ein. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß auch Donnes Lyrik, die meist im heterosexuellen Kontext gelesen wird, nicht notwendigerweise der entsprechenden Normativität unterliegen muß. George Klawitter stellt heraus, daß mehr als die Hälfte der *Songs and Sonnets* keinerlei textuelle Vorgaben zum Geschlecht der Liebenden machen. Klawitter interpretiert viele der Gedichte als homoerotisch, ohne jedoch seine Lesart als neue Norm etablieren zu wollen. Er unterstreicht damit jedoch die ambivalenten Geschlechterverhältnisse in Donnes Lyrik und die daraus resultierende Variabilität der Interpretation.³⁷⁷

Die Liebe wird in der Mystik als das Streben nach einer Einheitserfahrung aufgefaßt, die letztlich als Überwindung des Körpers verstanden wird und den Liebenden in einen Zustand der Ekstase versetzt. Dieses mystische Phänomen, das auch in einer entsprechenden Textart Ausdruck findet, greift John Donne in seinem Gedicht „The Ecstasy“ auf. „An ecstasy is a well-charted experience of devotional writings, occurring ‘when as the servants of God were taken up in spirit, separate as it were from the body, and out of the body, that they might see some heavenly mystery revealed unto them’.“³⁷⁸ Auffälligerweise findet sich die Paraphrasierung zweier Strophen von Donnes Text in einer Darstellung von postkoitaler Einheitserfahrung bei Wintersons Erzählerin wieder:

Song of Solomon 3,1f: „By night on my bed I sought him whom my soul loveth: I sought him, but I found him not. I will rise now, and go about the city in the streets, and in the broad ways I will seek him whom my soul loveth: I sought him, but I found him not.“ Song of Solomon 5,6: „I sought him, but I could not find him; I called him, but he gave me no answer.“

Auch Onega, *Jeanette Winterson* stellt die Nähe zum Hohelied heraus (128), dabei mit Verweis auf Heather Nunn, „*Written on the Body: An Anatomy of Horror, Melancholy and Love*,“ *Women: A Cultural Review* 7.1 (1996): 16-27. Onega beschränkt die Parallelen allerdings ausschließlich auf die Körperbetrachtungen, obwohl sie sich auch an weiteren Stellen des Romans ausmachen lassen.

³⁷⁶ Diese Analogie funktioniert auch bei Negativbeispielen: Gail Right, die von der Erzählerin als sexuell unattraktiv wahrgenommen wird, ißt alleine ein fetttriefendes Speck-Sandwich – ein Anblick, von dem der Erzählerin im wörtlichen Sinne schlecht wird (vgl. *WB* 147f).

³⁷⁷ Vgl. Klawitter 131f zur Kategorisierung der Gedichte im Hinblick auf das Geschlecht von Sprecher und Angesprochenen. Die Tatsache der heteronormativen Interpretation von Donnes Liebeslyrik, die Klawitter kritisiert, entspricht im Grunde der normativen Festlegung von *Written on the Body* als lesbischem Text.

³⁷⁸ A. J. Smith, ed., *John Donne: The Complete English Poems* (Harmondsworth: Penguin, 1971) 367. Zitat im Zitat aus John Weemes, *A Treatise of the Foure Degenerate Sonnes* (London, 1636) 72f.

This ecstasy doth unperplex
(We said) and tell us what we love,
We see by this, it was not sex,
We see, we saw not what did move:

But as all several souls contain
Mixture of things, they know not what,
Love, these mixed souls doth mix again,
And makes both one, each this and that.
(„The Ecstasy“ 29-36)

I was holding Louise's hand, conscious of it, but sensing too that a further intimacy might begin, the recognition of another person that is deeper than consciousness, lodged in the body more than held in the mind. I didn't understand that sensing, I wondered if it might be bogus, I'd never known it myself although I'd seen it in a couple who'd been together for a very long time. [...] They seemed to have become one another without losing their very individual selves. (*WB* 82)

Beide Textstellen thematisieren eine Einheitserfahrung in Verbindung mit einer Erkenntnis, die sich auf das Wesen der gegenseitigen Liebe bzw. des geliebten Gegenübers bezieht. Im Hinblick auf den Stellenwert des Körpers scheinen sich die Sprecherpositionen allerdings insofern zu unterscheiden, als Wintersons Erzählerin dem spirituell-transzendenten Entwurf von Donnes Sprecher eine körpergebundene Erfahrung gegenüberstellt. Unter Bezugnahme auf „The Ecstasy“ in seiner Gesamtheit läßt sich dieser Unterschied jedoch nicht aufrechterhalten. Bereits die erste Strophe des Gedichts läßt über typisch mystische Mehrdeutigkeiten Assoziationen zur Körperlichkeit zu, in der Folge etablieren zumindest die Hände der Liebenden und ihr gegenseitiges Ansehen eine erste, wenn auch eher keusche, körperliche Verbindung.³⁷⁹ Nachdem der erste Teil des Gedichts (1-48) sich darauf beschränkt und primär die Seelenvereinigung thematisiert, stellt der zweite Teil die Signifikanz des Körpers heraus und besteht auf der körperlichen Vereinigung als notwendige Konsequenz dieser Einheit: „So must pure lovers' souls descend / T'affections, and to faculties, / Which sense may reach and apprehend / Else a great prince in prison lies“ (65-68). Wenngleich sich die Kritik einig ist, daß in „The Ecstasy“ eine Entwicklung von der spirituellen zur sexuellen Einheitsbildung vorliegt, bleibt jedoch umstritten, ob der Argumentationsgang des Textes lediglich eine Strategie zur Verführung der Frau darstellt oder ob er als aufrichtiger Entwurf einer 'wahren' Liebe zu verstehen ist.³⁸⁰ Ilona Bell schlägt

³⁷⁹ Vgl. „The Ecstasy“ 1-12: „Where, like a pillow on a bed, / A pregnant bank swelled up, to rest / The violet's reclining head, / Sat we two, one another's best; / Our hands were firmly cemented / With a fast balm, which thence did spring, / Our eye beams twisted, and did thread / Our eyes, upon one double string; / So to' intergraft our hands, as yet / Was all the means to make us one, / And pictures in our eyes to get / Was all our propagation.“

³⁸⁰ Für einen Überblick über gegensätzliche Positionen siehe Helen Gardner, „The Argument about 'The Ecstasy',“ *Donne: Songs and Sonets*, ed. Julian Lovelock (Basingstoke: Macmillan, 1973) 218-248. Louis Martz, „John Donne: Love's Philosophy,“ Lovelock 17-58, zeigt gegensätzliche Aspekte innerhalb des Gedichts selbst auf. Die Mehrheit der Kritiker spricht sich für einen ganzheitlichen Liebesentwurf aus, in dem die körperliche Verbindung als Festigung der spirituellen Vereinigung erscheint, Vgl. Gardner, „The Argument about 'The Ecstasy'“ 233-40, Guss 141-144 und Martz 179. Die damit verbundene Hierarchie von Körper und Geist bleibt in diesen Interpretationen nach neoplatonischer Art meist erhalten; Stephen Farmer, „Donne's 'The Ecstasy',“ *The Explicator* 51.4 (1993): 206 geht so weit, das Gedicht als „vision of human beings as mysteriously and wonderfully indivisible“ zu lesen. Eine Motivation des Sprechers durch ein rein sexuelles Interesse unterstellen

eine weitere Lesart vor, die davon ausgeht, daß das Gedicht zwar „the first sexual encounter between the man and the woman“ beschreibt, letztlich aber zu verstehen ist als „a moment of transcendent joy, remembered as an ideal precisely because it was that unique occasion when the speaker and the lady found themselves in total harmony, thinking and wishing for precisely the same thing.“³⁸¹ Gerade in dieser Interpretation wird die Nähe von Donnes Text zur Einheitserfahrung, wie Wintersons Erzählerin sie beschreibt, besonders deutlich. In jedem Falle etabliert „The Ecstasy“ einen hohen Stellenwert von Körper und Sinnlichkeit, der sich durchgängig in Donnes Liebeslyrik wiederfindet und der die Liebe als ein Zusammenwirken von Körper und Seele charakterisiert (vgl. auch „Air and Angels“ und „Love’s Growth“).³⁸² Nur in den Elegien wird die Sexualität allein als „the right true end of love“ („Love’s Progress“ 2) bezeichnet. Diese Zielsetzung wird auch in „To his Mistress Going to Bed“ und „Love’s War“ sehr deutlich; in den *Songs and Sonnets* bleibt sie allerdings nicht erhalten.

Auch bei Wintersons Erzählerin erscheint die Sexualität als wesentlicher – womöglich gar der wesentlichste – Faktor in ihrer Beziehung zu Louise. Die Protagonistin unterstreicht diese Wichtigkeit, indem sie die gegenteilige Position hinterfragt und letztlich für sich selbst zurückweist: „There are people who say that sex isn’t important in a relationship. That friendship and getting along are what coast you through the years. No doubt this is a faithful testimony, but is it a true one?“ (*WB* 20). Ihre Beziehung zu Jacqueline ist ein vergeblicher Versuch, diese schon fast puritanisch anmutende Auffassung der Liebesbeziehung als eine Form der Freundschaft zu leben. „I don’t think we even slept together that night“ (*WB* 27), kommentiert die Erzählerin die erste Nacht ihres Zusammenseins. Implizit kommt hier zum Ausdruck, daß das für sie ungewöhnlich ist, was den Stellenwert der Sexualität in der Beziehung wieder herausstellt. Die sinnliche Leidenschaft, die sie mit Louise erlebt, ist somit ein deutliches Gegenmodell zur Jacqueline-‘Freundschaft’; entsprechend feiern die Liebenden Louises Versprechen, mit der Erzählerin zusammenzubleiben, mit Essen und Sex (vgl. *WB* 19).

Wie Donne nach Art des Neoplatonismus eine Verbindung von Körper und Geist schafft, erscheint auch die Darstellung von Wintersons Erzählerin im oben herausgestellten Zitat der

die Interpretationen von Klawitter 174f, 177 und C. S. Lewis, „Donne and Love Poetry in the Seventeenth Century,“ Lovelock 125.

³⁸¹ Bell 125.

³⁸² Lediglich im Gedicht „The Undertaking“ ist der Sprecher Vertreter der platonischen Seelenliebe, dieser Text stellt allerdings eine Ausnahme in Donnes weltlicher Lyrik dar. Die in seinen Gedichten ausgedrückte Aufwertung des Körpers entspricht auch der persönlichen Auffassung von Donne selbst. So schreibt er an Henry Wotton: „You (I think) and I am [are] much of one sect in the Philosophy of love; which, though it be directed upon the mind, doth inhere in the body, and find pretty entertainment there.“ John Donne, „To Sir Henry Wotton,“ February 1612, *The Life and Letters of John Donne*, ed. Edmund Gosse, vol. 1 (Gloucester, Massachusetts: Peter Smith, 1959) 291.

Einheitserfahrung als Versuch, den Gegensatz zwischen beiden Seiten aufzuheben. Anstatt jedoch über die Körperbindung hinaus eine metaphysische Liebeseinheit zu etablieren – als einfache Umkehrung von Donnes Entwurf der Seelenliebe, die sich auch im Körper manifestiert – ist die ‘Transzendenz’ bei Winterson eine Über- oder eigentlich Unterschreitung des Bewußtseins („deeper than consciousness“ *WB* 82), deren Leistung gerade darin besteht, die Liebesbindung im Körper zu verankern. Interessant ist dabei auch, daß der Begriff des ‘sensing’, den die Erzählerin für das Wahrnehmen der Einheitsbildung gebraucht, zum einen als instinktiv-affektive Bewußtwerdung oder Fühlen interpretiert werden kann, zum anderen aber als ein vernunftbedingtes Verstehen.³⁸³ Damit werden die dualistischen Gegensätze von Vernunft, dem Geist zugeordnet, und Gefühl, zum Körper gehörig, zusammengebracht. Wintersons Erzählerin verortet die Essenz des menschlichen Seins demnach im Körper und nicht, wie traditionell üblich, in der Seele.

Die neue Wahrnehmung der Beziehung zur Geliebten, wie die Erzählerin sie darstellt, entspricht der Erkenntnis von Donnes Liebenden in „The Ecstasy“ („This ecstasy doth unperplex / (We said) and tell us what we love, / We see by this, it was not sex, / We see, we saw not what did move,“ 29-32). Dieses Wissen ist in Donnes Text allerdings nur dem ekstatischen Zustand zu verdanken. Gardner weist darauf hin, daß die Unwissenheit der Liebenden über das Wesen der Liebe ein neoplatonischer Topos ist.³⁸⁴ So vertreten Donnes Sprecher in anderen Texten die Auffassung, daß die Liebeserfahrung gerade dadurch charakterisiert ist, daß sie sich nicht eindeutig festmachen läßt. In „A Valediction: Forbidding Mourning“ heißt es: „a love so much refined, / That ourselves know not what it is“ (17f); Ähnliches sagt der Sprecher von „The Relic“: „we loved well and faithfully, / Yet knew not what we loved, nor why“ (23f). Wintersons Erzählerin dagegen scheint grundsätzlich eine relativ klare Vorstellung davon zu haben, was Liebe ist bzw. wie sie ‘funktioniert’. Dem Nicht-Wissen bei Donne stehen in ihrer Darstellung explizite Überlegungen zum Wesen der Liebe gegenüber, wie z.B. ihre Gedanken über den Effekt der drei Worte des Bekenntnisses „I love you“:

You were careful not to say those words that soon became our private altar. I had said them many times before, dropping them like coins into a wishing well, hoping they would make me come true. [...] I don’t like to think of myself as an insincere person, but if I say I love you and I don’t mean it then what else am I? Will I cherish you, adore you, make way for you, make myself better for you, look

³⁸³ Für den Begriff ‘sensing’ gibt der *Oxford English Dictionary* eine weitere Definition, nämlich „An observation of the point of impact of a shot with respect to the target“ („Sensing,“ def. 2a, *The Oxford English Dictionary*, 2nd ed., 1989). Selbst mit dieser Bedeutung ergibt der Begriff im gegebenen Kontext Sinn: Die Erzählerin fühlt sich durch die Einheitserfahrung an einem empfindlichen Punkt ihres Innersten getroffen.

³⁸⁴ Vgl. Gardner, „The Argument about ‘The Ecstasy’“ 236.

at you and always see you, tell you the truth? And if love is not those things then what things? (*WB* 11f)

Auch hier fällt die extreme Subjektivität der Erzählerin auf, die allein für diese Liebe verantwortlich zu sein scheint. Der „private altar“ – ein weiterer Hinweis auf die Auffassung von Liebe als Religion – ist ein Konstrukt der Phantasie der Erzählerin. Ihre Definition der Liebe erinnert einerseits an ein Glaubensbekenntnis bzw. eine Auflistung von Verpflichtungen, die auch in einem religiösen Kontext stehen könnten,³⁸⁵ andererseits sind einzelne Elemente, insbesondere „look at you and always see you“, in Anbetracht der Objektifizierung von Louise wenig ernstzunehmen. Das Liebesbekenntnis „I love you“ wird von ihr geradezu als Opfergabe funktionalisiert, wobei diese nicht etwa einen selbstlosen Akt des Gebens darstellt, sondern mit einer egoistischen Erwartungshaltung verbunden wird. Geradezu als Selbstabsicherung für ihre imaginierten Liebesvorstellungen erscheint eine weitere von der Erzählerin herausgestellte Charakterisierung des Phänomens Liebe: „No-one can legislate love; it cannot be given orders or cajoled into service. Love belongs to itself, deaf to pleading and unmoved by violence. Love is not something you can negotiate. Love is the one thing stronger than desire and the only proper reason to resist temptation“ (*WB* 77). Dies entspricht zugleich der Unbedingtheit des neutestamentarischen Liebesbegriffs und gibt eine Glaubensdefinition vor, die auch erklärt, daß das Leiden als notwendiger Aspekt der Liebe(sreligion) unumgänglich ist.

Die Einheitsbildung der Liebenden, wie sie in den kontrastierten Passagen von „The Ecstasy“ und *Written on the Body* dargestellt wird, ist insofern eine unproblematische Bindung, als die Subjektautonomie nicht gefährdet ist und die Liebenden somit ihre Eigenständigkeit bewahren können. Das Einheitsbild des Gedichts – „both [souls are] one, each this and that“ (36) – wiederholt sich mehrfach in Donnes Lyrik und greift das neoplatonische Konzept einer spirituellen Liebe auf, bei der zugleich eine Einheit in Zweiheit und eine Zweiheit in Einheit besteht, die Einheit also zugleich die Zweiheit der Liebenden in sich aufrechterhält.³⁸⁶ Die vollkommene Einheitsbildung setzt bei Donne eine Gleichheit der liebenden Seelen voraus; äußere, körpergebundene Unterschiede werden irrelevant. „[F]orget the He and She,“ heißt es in „The Undertaking“ (20), und für die Liebenden in „The Relic“ gilt: „Difference of sex no more we knew“ (24). Insbesondere für „The Good Morrow“ stellt die Sekundärliteratur

³⁸⁵ So gibt der *Oxford English Dictionary* z.B. als ersten Eintrag zum Begriff ‘adore’ die Definition „To worship as a deity, to pay divine honours to.“ „Adore,“ def. 1, *The Oxford English Dictionary*, 2nd ed., 1989.

³⁸⁶ Vgl. „The Ecstasy“ selbst an anderer Stelle: „When love, with one another so / Interinanimates two souls, / That abler soul, which thence doth flow, / Defects of loneliness controls“ (41-44); zudem „The Canonization“ 24: „we two being one“; „A Valediction: Forbidding Mourning“ 21: „Our two souls therefore, which are one“; „Lovers’ Infiniteness“ 31-33: „But we will have a way more liberal, / Than changing hearts, to join them, so we shall / Be one [...]“. Siehe dazu auch Gardner, „The Argument about ‘The Ecstasy’“ 230f sowie Guss 75.

heraus: „[T]hese lovers are equal and the relationship is perfectly reciprocal.“³⁸⁷ Die Liebesauffassung erscheint damit als recht modern. Auffällig an diesem Gedicht ist, daß Donnes Sprecher die Gleichheit der Liebenden hier auch auf körperlicher Ebene etabliert. Es kommt zu einer gegenseitigen Spiegelung, die mit einer Gleichheit der Augen einhergeht: „My face in thine eye, thine in mine appears“ (15). Dasselbe Bild erscheint auch in „The Ecstasy“: „And pictures in our eyes to get / Was all our propagation“ (11f).³⁸⁸ Die Augen sind hier womöglich auch als Spiegel der Seelen zu verstehen; die körperliche Gleichheit setzt somit eine Seelengleichheit voraus, mit der die Einheitsbildung als positiv und erstrebenswert erscheint.

Gleichheit und Spiegelbildlichkeit sind auch ein zentrales Motiv in *Written on the Body*. Die Körper von Louise und der Ich-Erzählerin sind durch ihre Gleichheit charakterisiert; das Motiv des geliebten Körpers als Spiegelbild des eigenen zieht sich durch den gesamten Roman: „Your flesh is my flesh“ (WB 106); „She was my twin“ (WB 163); „When I look in the mirror it’s not my own face I see. Your body is twice. Once you once me. Can I be sure which is which?“ (WB 99).³⁸⁹ Diese Bildsprache ist zum einen ein Topos der gleichgeschlechtlichen Liebe. So reflektiert z.B. Luce Irigarays „Wenn unsere Lippen sich treffen“, ein exemplarischer lesbischer Text, die Thematik der Doppelung: „Wir, leuchtend. Weder Eine noch Zwei. [...] Nach ihren Berechnungen wären wir zwei. Wirklich zwei? [...] Eine komische Zwei. Immerhin nicht Eine, vor allem nicht Eine.“ „Unsere Ähnlichkeit hat nichts mit Schein zu tun: sie ist schon in unseren Körpern.“³⁹⁰ Die Spiegelung des Körpers in *Written on the Body* dient der Sekundärliteratur daher oft als wichtiges Argument für die Zuweisung des weiblichen Geschlechts an die Erzählerin und somit für die Festlegung des Romans als lesbischem Text. Zum anderen muß allerdings berücksichtigt werden, daß die Gleichheit, wie sie in der subjektiven Darstellung von Wintersons Erzählerin erscheint, ein bedrohliches Potential mit sich bringt, das nicht der bei Irigaray oder auch bei Donne vorliegenden Vorstellung von Einheit in Zweiheit entspricht. Die Unsicherheit der Erzählerin hinsichtlich einer Differenzierung zwischen Louise und sich selbst, „Can I be sure which is

³⁸⁷ Belsey 143. Vgl. auch Bell 122f, Gardner, „The Argument about ‘The Ecstasy’“ 241 sowie Arnold Stein, „‘The Good-Morrow’,“ Lovelock 165f.

³⁸⁸ Eine abgewandelte Form der Spiegelung kommt in „A Valediction: Of My Name in the Window“ zum Ausdruck: „Here you see me, and I am you“ (12). Im Kontext des Gedichts heißt das: Die Liebende sieht den Namen des Geliebten, der ins Fensterglas eingeritzt ist, und dabei zugleich ihre eigene Reflektion. Die Gleichheit der Liebenden ist hier allerdings nicht gegeben, wie z.B. Barbara Estrins Analyse ausführt, die das Gedicht als einen – wenn auch nicht erfolgreichen – Versuch der Inbesitznahme bzw. Kontrolle der Geliebten durch den Sprecher liest. Vgl. Barbara L. Estrin, „Framing and Imagining the ‘You’: Donne’s ‘A Valediction of My Name in the Window’ and ‘Elegy: Change’,“ *Texas Studies in Literature and Language* 30 (1988): 345-353.

³⁸⁹ Vgl. auch WB 67, 129f.

³⁹⁰ Luce Irigaray, „Wenn unsere Lippen sich treffen,“ *Das Geschlecht, das nicht eins ist* (Berlin: Merve Verlag, 1979) 213 und 223.

which?“ (WB 99), wird bei ihrer ‘Erkundung’ von Louises Körper noch verstärkt: „I dropped into the mass of you and I cannot find the way out. Sometimes I think I’m free, coughed up like Jonah from the whale, but then I turn a corner and recognise myself again. Myself in your skin, myself lodged in your bones, myself floating in the cavities that decorate every surgeon’s wall. That is how I know you. You are what I know“ (WB 120). Da in dieser Reflektion für die Erzählerin keine differenzierende Wahrnehmung mehr möglich ist, bedeutet die Spiegelung zwar einerseits eine Bedrohung für ihre Subjektautonomie, andererseits bleibt die Erzählerin jedoch in der Subjektposition. Das Wegfallen der Differenz erscheint wie eine Inkorporation, eine ultimative Inbesitznahme der Geliebten.

Die Bilder der Spiegelung und Verdoppelung, insbesondere auch in Verbindung mit dem im Zitat formulierten Aspekt der Selbsterkenntnis, erinnern an Lacans Spiegelstadium.³⁹¹ Hier wie dort wird durch die Identifizierung mit der im Spiegel bzw. als ‘Doppelgängerin’ erkannten Anderen Identität hergestellt. Wegen der postulierten Gleichheit der Liebenden tritt in Wintersons Roman aber auch ein Verkennungseffekt ein: „Your face, mirror-smooth and mirror-clear. Your face under the moon, silvered with cool reflection, your face in its mystery, revealing me“ (WB 132). Auch das paßt zu Lacans Entwurf. Einerseits entspricht das Bild dem gespiegelten Erzähler-Ich, andererseits erscheint es aber auch fremd- bzw. andersartig, wobei es gerade in dieser Fremdheit begehrenswert wird. Mit der Ununterscheidbarkeit vom Ich und dem Gegenüber erscheint dieser Prozeß allerdings geradezu als regressive Wendung von Lacans eigentlicher Theorie der Subjekt- bzw. Identitätskonstruktion, die gerade damit operiert, daß die Möglichkeit einer differenzierenden Wahrnehmung entsteht. Wenn nun für Wintersons Erzählerin die Unterscheidung zwischen sich selbst und der Geliebten nicht (mehr) möglich ist, muß es sich um einen regressiven Prozeß handeln. So läßt sich die Doppelung der Körper eigentlich als Doppelung eines einzigen Körpers und damit als eine Form von Narzißmus interpretieren.³⁹² Die von der Sekundärliteratur als geradezu eindeutig lesbisch gelesene Darstellung der Körperspiegelung erscheint damit bei dieser Deutung

³⁹¹ Vgl. Jacques Lacan, „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion,“ 1966, *Schriften I*, Hg. Norbert Haas (Olten: Walter, 1973) 61-70.

³⁹² Michael Hardin kommt ebenfalls zu dem Schluß, daß das Spiegelstadium in *Written on the Body* nicht ‘funktioniert’: „Gone is the Lacanian mirror stage; this mirror is both self and other. Too often, the mirror marks the space of the other, but in the [writing of Winterson], the mirror and the page mark the collapse and blurring of such binaries.“ Vgl. Michael Hardin, „Dissolving the Reader/Author Binary: Sylvia Molloy’s *Certificate of Absence*, Helene Parente Cunha’s *Woman Between Mirrors*, and Jeanette Winterson’s *Written on the Body*,“ *The International Fiction Review* 29 (2002): 93. Hardin hinterfragt die subjektive Darstellung dieser Spiegelungsprozesse durch die Erzählerin allerdings nicht, weshalb die Möglichkeit einer regressiv-narzißtischen Lesart für ihn nicht in Frage kommt. Er sieht die Auflösung der binären Oppositionen vielmehr als Charakteristikum einer *écriture féminine*. Auch Lucie Armitt sieht die Spiegelthematik, deren intertextuellen Bezug auf Luce Irigaray sie herausstellt, als Indikator für Wintersons Roman als *écriture féminine*. Vgl. Lucie Armitt, *Contemporary Women’s Fiction and the Fantastic* (Basingstoke: Macmillan, 2000) 116f.

ebenso unglaubwürdig und zweifelhaft wie die Äußerungen der Erzählerin überhaupt. In einzelnen Instanzen der Spiegelbildlichkeit und der damit verbundenen (begehrten) Fremdheit manifestiert sich vielmehr die männliche Annahme, die Frau sei lediglich der narzißtische Spiegel des Mannes. So läßt sich in die Spiegelthematik gerade auch eine Geschlechterdifferenz hineinlesen. Damit soll keine Umdeutung bzw. Festlegung des erzählenden Ich als männlich vorgeschlagen, sondern lediglich die anhaltende Offenheit der Geschlechterkonstellation aufgezeigt werden, die Interpretationen in verschiedene Richtungen ermöglicht, aber keine privilegiert.

Interessant ist, daß das Spiegelthema als lesbischer Topos auch in einem Text von John Donne Verwendung findet, nämlich in „Sappho to Philaenis“, dem einzigen von der Sekundärliteratur recht einhellig als homoerotisch anerkannten Text Donnes.³⁹³ Auch in der Darstellung Donnes wird explizit eine körperliche Gleichheit der Liebenden etabliert; die Ähnlichkeiten von Donnes Bildsprache zur Darstellung in Wintersons Roman sind offensichtlich:

My two lips, eyes, thighs, differ from thy two,
But so, as thine from one another do; [...]
Likeness begets such strange flattery,
That touching myself, all seems done to thee.
Myself I embrace, and mine own hands I kiss,
And amorously thank myself for this.
(„Sappho to Philaenis“ 45-54)

Bone of my bone. Flesh of my flesh. To
remember you it's my own body I touch.
(*WB* 129)³⁹⁴

Allein schon aufgrund seiner lesbischen Thematik ist „Sappho to Philaenis“ ungewöhnlich für die Lyrik der Renaissance.³⁹⁵ Janel Mueller liest Donnes Gedicht als subversiv insofern, als es eine Synthese zwischen zwei in seiner Zeit befürworteten, aber strikt getrennten Konzepten herzustellen versucht, nämlich der Einheit in der Ehe und der tiefen Freundschaft gleichwertiger (und gleichgeschlechtlicher) Partner.³⁹⁶ Aufgrund der herrschenden rigiden Geschlechterhierarchie bei gleichzeitiger relativer Toleranz der weiblichen im Vergleich zur männlichen Homosexualität ist eine lesbische Beziehung die einzige Darstellungsmöglichkeit für dieses Ideal.³⁹⁷ Die positive Darstellung einer homoerotischen Beziehung stellt die

³⁹³ Helen Gardner zweifelt allerdings Donnes Autorschaft an; die von Gardner editierte weltliche Lyrik Donnes führt „Sappho und Philaenis“ daher unter den Dubia auf. Vgl. John Donne, *The Elegies and The Songs and Sonnets*, ed. Helen Gardner (Oxford: Clarendon Press, 1965). Klawitter kommt in seiner Analyse entgegen der gängigen Auffassung des Gedichts als lesbischem Text sogar zu einer männlich-homoerotischen Interpretation, vgl. Klawitter 47-61.

³⁹⁴ Die Formulierung ist nicht nur Donnes Darstellung ähnlich, sondern ist zugleich an Genesis 2,23 angelehnt: „And Adam said, This is now bone of my bone, and flesh of my flesh.“ Der Akt der Schöpfung, auf den hier angespielt wird, läßt sich im Hinblick auf die Erzählerin als deren Projektionen von Louise interpretieren. Die gottähnliche Position, die ihr damit implizit zugewiesen wird, verdeutlicht erneut ihre narzißtische Selbstüberschätzung.

³⁹⁵ Vgl. Mueller, „Lesbian Erotics“ 111.

³⁹⁶ Vgl. Mueller, „Lesbian Erotics“ 114, 116f.

³⁹⁷ Vgl. Mueller, „Lesbian Erotics“ 114f.

Liebeslyrik der Zeit insofern in Frage, als diese durch die Konventionen der Heterosexualität bestimmt ist, und entwirft dabei auch eine Gegenposition zu Donnes Prätext, Ovids „Sappho an Phaon“, in dem Sapphos Liebe ebenfalls der Heteronormativität unterworfen wird.³⁹⁸ Dieses Ideal der Frau als Subjekt des Begehrens und der weiblichen Selbstgenügsamkeit wird allerdings in seiner Dauerhaftigkeit angezweifelt und die Beziehung so als Utopie charakterisiert.³⁹⁹ Die Situation von Donnes Sappho, die vor dem Spiegel („my glass“ 55) stehend die abwesende Philaenis heraufbeschwört, ist der Situation von Wintersons Erzählerin zwar ähnlich, letztere äußert in ihrer Überheblichkeit allerdings keinerlei Zweifel und stellt die Bewohnbarkeit der entworfenen Liebesutopie somit nicht in Frage. In Donnes Text erscheint der Sprecher gerade wegen seiner Zweifel glaubwürdig, auch die für seine Zeit weitgehende Radikalität dieses Liebesentwurfs bekräftigt, daß er durchaus ernstzunehmen ist. Für Wintersons Erzählerin ist die Trope der Spiegelung jedoch bereits Tradition und kann daher nicht zur Schaffung eines utopischen Liebesentwurfs dienen, sondern entlarvt vielmehr die Liebe der Erzählerin als Projektion.

Für Wintersons Erzählerin wie für Donnes Sprecher bleibt auch nach einer räumlichen Trennung eine Verbindung zur Geliebten bestehen. In „Sappho to Philaenis“ ist dies zwar auch Folge der Körperdoppelung, in anderen Texten Donnes ist dieser Umstand jedoch vor allem auf die Einheit der Seelen der Liebenden zurückzuführen, wie es z.B. in „A Valediction: Forbidding Mourning“ zum Ausdruck kommt: Die Liebenden, ohnehin bereits charakterisiert als „inter-assured of the mind“ (19), sind im Bild der zwei Schenkel eines Zirkels auch dann noch seelisch verbunden, wenn sie räumlich getrennt sind.⁴⁰⁰ Als traditionelles Bild aus dem petrarkistischen Fundus illustriert der Zirkel auch die Beständigkeit dieser Verbindung und stellt die Einheit als gegenseitige Komplementierung dar.⁴⁰¹ Entsprechend der Signifikanz des Körpers in der Liebesvorstellung von Wintersons Erzählerin gilt dort: „The physical memory blunders through the doors the mind has tried to seal“ (*WB* 130). Die Körperdoppelung hat allerdings insofern noch weitreichendere Konsequenzen, als die Erzählerin die Erfahrungen, denen Louises Körper ausgesetzt ist, auf sich selbst projiziert bzw. reflektiert: „if you are broken then so am I“ (*WB* 125); „[GAIL

³⁹⁸ Vgl. Mueller, „Lesbian Erotics“, v.a. 115-119. Mueller geht sogar so weit, Donnes Gedicht als Vorwegnahme von Positionen des lesbischen Feminismus im 20. Jahrhundert zu lesen (vgl. 122f).

³⁹⁹ Vgl. Mueller, „Lesbian Erotics“ 120-125.

⁴⁰⁰ Zum Bild des Zirkels vgl. „A Valediction: Forbidding Mourning“ 25-36. Die Seelenverbindung trotz geographischer Distanz stützt auch die Behauptung in „Elegy: On his Mistress“ „that absent lovers one in th' other be“ (26).

⁴⁰¹ Vgl. Guss 73f. Tilottama Rajan kritisiert Donnes Verwendung des Zirkels als Analogie für die Liebenden als eine unpassende Gleichsetzung an sich heterogener Elemente und interpretiert das Zirkelbild als einen ironischen Versuch des Sprechers, sich selbst von der Dauerhaftigkeit der Liebe zu überzeugen. Vgl. Tilottama Rajan, „‘Nothing Sooner Broke’: Donne’s *Songs and Sonets* as Self-Consuming Artifact“, *Journal of English Literary History* 49 (1982): 807f.

RIGHT:] ‘You’ve got to forget her.’ [I:] ‘I may as well forget myself.’“ (*WB* 148); „If Louise is well then I am well“ (*WB* 154). Auch hier offenbart sich wieder der Egoismus der Erzählerin. Anstatt Louises wegen um deren Befinden besorgt zu sein, ist es letztlich die Angst um sich selbst, die diese Sorge motiviert, denn: „My equilibrium [...] depended on her happiness“ (*WB* 174). Eine ähnliche Koppelung des Wohlergehens des Liebenden an das der Geliebten findet sich auch bei Donne: „When thou sigh’st, thou sigh’st not wind, / But sigh’st my soul away, / When thou weep’st, unkindly kind, / My life’s blood doth decay“ („Song: Sweetest Love“ 25-28). Da Donnes Liebende ihre Gefühle als sinnstiftend erfahren, fällt mit dem Verlust der Geliebten auch der wesentliche Lebensinhalt weg. So wird der Sprecher von „A Nocturnal upon St. Lucy’s Day“ mit dem Tod der Geliebten zu einem Nichts reduziert; in „The Fever“ käme ihr Sterben für den Liebenden einem Tod der Weltseele gleich. Entsprechend bringt auch die Information über Louises Krankheit für die Erzählerin einen ähnlichen Kontrollverlust über den eigenen Körper mit sich wie Elgins Beschreibung der Krankheit Krebs – „the body turning upon itself“ (*WB* 105) – nahelegt.⁴⁰² Genau wie Louise dünner geworden ist (vgl. *WB* 190), gilt für die Erzählerin: „A dog in the street could gnaw on me, so little of substance have I become“ (*WB* 180). Die Erzählerin bringt sich somit in ein imaginiertes Abhängigkeitsverhältnis zu Louise, das für sie das Potential zum Leiden aufrechterhält.

Das Leiden, das sich bereits als prägendes Element der Liebesvorstellung der Erzählerin erwiesen hat, ist als solches durchaus gewollt; ihre Liebe erscheint oftmals als eine von Narzißmus geprägte Pathologie mit masochistischen Elementen. Die Unbedingtheitsansprüche des Egos der Erzählerin bringen ambivalente Einstellungen mit sich: So zeigt die Erzählerin zwar eine Lust am Leiden, diese kann sie jedoch nur dann uneingeschränkt ausleben, wenn sie selbst die Situation unter Kontrolle hat. Die Möglichkeit des Leidens zieht sich somit latent durch die gesamte Wahrnehmung, die die Erzählerin von Louise hat. Entsprechend dem Potential der Subjektauflösung in der Körperdoppelung werden Louise bzw. der Körper, auf den sie reduziert ist, wiederholt als bedrohlich wahrgenommen. So meint die Erzählerin, „your face gores me“ (*WB* 132), und schreibt ihrer Geliebten zerstörerische Kräfte zu: „if Louise were a volcano then I might be Pompeii“ (*WB* 49). Diese Gefahr wird von der Erzählerin allerdings durchaus freiwillig gesucht („I would drown myself in her,“ *WB* 111; „I can [...] be burned up in you,“ *WB* 138).⁴⁰³ Aufgrund der einseitigen

⁴⁰² Nach Stowers 94, vgl. *WB* 100f.

⁴⁰³ Vgl. auch *WB* 163: „She flooded me and she has not drained away. I am still wading through her, she beats upon my doors and threatens my innermost safety.“ Die zerstörerische Kraft des geliebten Körpers ist eine Trope der Misogynie, wie z.B. auch in Shakespeares „Dark Lady Sonnets“ deutlich wird (z.B. Sonnets 133, 139, 147).

Vermittlungssituation gibt es jedoch keine Hinweise darauf, daß es sich bei den entworfenen Zerstörungsszenarios um mehr als eine Zuschreibung der Erzählerin an Louise handelt, zumal die Darstellung der Geliebten als Landschaft, die aus einzelnen Naturelementen zusammengesetzt ist, die völlige Subjektivität dieser Wahrnehmung unterstreicht.

In diesen Bildern des Körpers als Mikrokosmos ist auch eine weitere Parallele zu Donnes Lyrik gegeben. In einigen seiner Texte werden die Welt oder zumindest Ausschnitte davon auf den Körper der Geliebten abgebildet. So teilt der Sprecher in „The Sun Rising“ das Bett mit „both th’Indias of spice and mine“ (17), seinen Höhepunkt findet der Mikrokosmos-Topos aber in der Elegie „Love’s Progress“ mit der ausführlichen Darstellung der Geliebten als Welt, die von einem seefahrenden Entdecker bereist wird (vgl. 39-70). Auch Wintersons Erzählerin sieht den Körper nicht nur als bedrohlich, sondern auch als fremden Kontinent, den es einerseits zu erforschen gilt, der andererseits aber auch bereits bekannt ist und als Ort des Rückzugs und der Erholung dient. Wie bei Donne kommen hier die Metaphern der Reise („I began a voyage down her spine, the cobbled road of hers that brought me to a cleft and a damp valley then a deep pit to drown in.“ *WB* 82), des historischen Entdeckens und der Ausbeutung („I will find a map [...]. I will explore you and mine you,“ *WB* 20, vgl. auch 120) sowie der schwierigen Erkundung von weitläufigen Landschaften („I have abseiled your head,“ *WB* 119; „your ivory coasts [and] forests“ *WB* 117) zur Anwendung. Die Darstellung greift dabei sogar einzelne Details von Donne auf. So findet sich die bei Donne vorgegebene Bezeichnung der Geliebten als „O my America, my new found land“ („To his Mistress Going to Bed“ 27) im Kommentar von Wintersons Erzählerin bei der Betrachtung von Louises Körper wieder: „How could I cover this land? Did Columbus feel like this on sighting the Americas?“ (*WB* 52). Das Motiv des Körpers als Mikrokosmos verdeutlicht in Verbindung mit der Körperdoppelung auch die regressive Liebesvorstellung der Erzählerin: Im primären Narzißmus besteht eine Ununterscheidbarkeit von Ich und Umwelt, so daß letztlich die Welt durch das Subjekt selbst konstituiert wird. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Beobachtung des Soziologen Georg Simmel zur Problematik des Liebesverhältnisses als Machtverhältnis: „In jedem Liebesverhältnis hat der weniger Liebende ein Übergewicht, er kann sozusagen seine Bedingungen stellen, der andere ist ihm ausgeliefert.“⁴⁰⁴ Aus diesem Blickwinkel betrachtet erscheint die Liebe der Erzählerin eher als Machtphantasie denn als glaubwürdiger Ausdruck eines Liebesgefühls.

Dies läßt sich wieder gegen die Festlegung von *Written on the Body* als lesbischen Text anführen, kann aber auch kein ausreichendes Argument sein, um das erzählende Ich als männlich zu bestimmen.

⁴⁰⁴ Georg Simmel, „Fragmente aus einer Philosophie der Liebe,“ 1907, *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*, hg. Heinz-Jürgen Dahme und Klaus Christian Köhnke (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985) 183f.

Die Sprecher von Donne und Winterson nehmen die Position des Aktiven, Betrachtenden, Entdeckenden in einer imperialistisch anmutenden Beziehung zu einer Geliebten bzw. Welt ein, die sie unterwerfen und in Besitz nehmen können. Dazu gehört der Aspekt der Ausbeutung, der bei beiden im Bild des Bergbaus zum Ausdruck kommt.⁴⁰⁵ Mit der Bezeichnung der Geliebten als „my kingdom [and] my empery“ („To His Mistress Going to Bed“ 28f) scheinen die Herrschafts- und Machtverhältnisse somit klar geregelt zu sein: „She’is all states, and all princes, I“ („The Sun Rising“ 21). Wenngleich dies für alle Texte Donnes gilt, die den Topos des Mikrokosmos bemühen, läßt sich diese Konstellation nicht für seine gesamte Liebeslyrik postulieren. Die Elegien sind insgesamt misogyn und basieren auf der „masculine persuasive force“ („On his Mistress“ 4) des Sprechers. Dabei entspricht die Verteilung der mächtigen, also aktiven, und der passiven Position auch den Rollen der Liebenden im Bereich der Sexualität, die der Kontrolle des Mannes unterliegt und letztlich ebenso als Unterwerfungsverhältnis verstanden werden kann. Die *Songs and Sonnets* hingegen, insbesondere mit den obengenannten Texten, die die Gleichheit der Liebenden betonen, weisen der Frau tendenziell auch eine positivere, höherwertige Rolle zu. Während bei Donne zumindest innerhalb einzelner Texte eine klare Trennung von Entdecker und Neuland, aktiv und passiv und darüber implizit auch von männlich und weiblich erhalten bleibt, ist Wintersons Erzählerin bemüht, die Machtverhältnisse nicht zu fixieren, sondern ständig umzukehren: „I will explore you and mine you and you will redraw me according to your will. We shall cross one another’s boundaries and make ourselves one nation. Scoop me in your hands for I am good soil“ (*WB* 20). Was zunächst als Ausbeutungsverhältnis erscheint, wird im „redrawing“ und der Aufforderung „scoop me up“ ein Ausgleich entgegengesetzt, der eine klare Rollenzuweisung unmöglich macht. Es bleibt allerdings unklar, wie Louise mit diesen Vorstellungen der Erzählerin umgeht, also ob sie über deren Imagination hinaus Konsequenzen mit sich bringen.

Ebenfalls im Kontrast zu den Metaphern der Ausbeutung heißt es an anderer Stelle: „I still wanted her to be the leader of the expedition“ (*WB* 91) und „I had no dreams to possess you but I wanted you to possess me“ (*WB* 52). Diese Äußerungen der Erzählerin, die sich sowohl auf grundsätzliche Fragen der Beziehungsführung als auch auf die Sexualität beziehen,⁴⁰⁶ sind

⁴⁰⁵ Vgl. bei Donne „both th’Indias of spice and mine“ („The Sun Rising“ 17), „her India“ („Elegy: Love’s Progress“ 65) und „my mine of precious stones“ („Elegy: To His Mistress Going to Bed“ 29) sowie bei Winterson „I will explore you and mine you“ (*WB* 120) und die obengenannten Darstellungen der Geliebten in den Körperbetrachtungen (*WB* 115-139), die ans Hohelied angelehnt sind.

⁴⁰⁶ Auch das sieht Cath Stowers wiederum als Argument für *Written on the Body* als lesbischem Roman: Stowers interpretiert die Beziehung in *Written on the Body* als Dekonstruktion der traditionellen heterosexuellen Machtverhältnisse, die sich in Besitzdenken, weiblicher Passivität sowie Bildern der Penetration und des Geschrieben-Werdens manifestieren (vgl. 97). Mit der Darstellung von Louise in einer aktiven Position, der

zwar explizit als Wünsche formuliert; ihre tatsächliche Umsetzung und damit ihre Vereinbarkeit mit den Vorstellungen der Partnerin bleiben jedoch unklar. Die ständig wechselnden Machtverhältnisse, wie die Erzählerin sie darstellt, sind gerade in dieser andauernden Wechselhaftigkeit nur nachvollziehbar, wenn man Louises Rolle als Projektion der Erzählerin interpretiert, die damit deren Kontrolle unterliegt. Im Zuge der häufigen Umkehrungen und Grenzverwischungen postuliert die Erzählerin zeitweilig auch die Gleichheit der Partnerinnen. In Bezug auf die Beziehung im allgemeinen heißt es: „Neither of us had the upper hand“ (*WB* 162f), „we were equally sunk“ (*WB* 91). Ähnliches gilt für die Sexualität: „Her [Louise’s] pleasure was in slow certain arousal, a game between equals who might not always choose to be equals“ (*WB* 67). Tatsächlich kann hier nur bei einer Beteiligten, nämlich der Erzählerin, von „choice“ die Rede sein. In der Beziehung läßt sich Spiel dabei auch nicht von Ernst trennen. Zum einen können die Projektionen der Erzählerin nur schwer als freie Wahl betrachtet werden, zum anderen interpretiert die Erzählerin selbst das Liebes-Spiel als etwas, bei dem man sich notwendigerweise verletzlich macht („Docking here inside Louise may heal a damaged heart, on the other hand it may be an expensively ruinous experiment.“ *WB* 62) und was damit zur Bedrohung wird („It is so terrifying, love“ *WB* 10). Hier fällt auf, wie im gesamten Roman überhaupt, daß die Gefahren der Liebe ausschließlich für die Erzählerin manifest werden. Auf Louises Verletzlichkeit oder ihren Umgang mit der Liebeserfahrung wird keinerlei Bezug genommen. Die Möglichkeit der völligen Selbstauflösung und Überwältigung des Subjekts durch das Liebesobjekt besteht nur für die Erzählerin; für die fortwährend objektifizierte Louise kann sie nicht gelten.

Die Darstellung von Louise durch die Erzählerin ist allerdings ebenso uneindeutig wie die der Machtverhältnisse. Louise wird einerseits „a crackling power“ (*WB* 49) und „a dangerously electrical quality“ (*WB* 49) zugeschrieben, dagegen steht andererseits ihre Opferrolle als Leukämiekrankte. Auffallenderweise wird die Erzählerin von Louises Mann Elgin über Louises Leukämie informiert (vgl. *WB* 100-102); die Annahme der Erzählerin von Louises uneingeschränkter Aufrichtigkeit („Louise tells me everything“ *WB* 100) offenbart sich damit als illusorische Phantasie einer vollkommenen Einheit. Louise streitet die Notwendigkeit einer Behandlung jedoch auch mit den Worten „I’m asymptomatic“ (*WB* 103) ab. Als sie Louise auf ihre Krankheit anspricht, versucht die Erzählerin vergeblich, ihre Tränen zurückzuhalten: „Unhappiness is selfish, grief is selfish“ (*WB* 103). Möglicherweise gibt gerade diese

typisch männliche Verhaltensweisen zugesprochen werden, kann man nach Stowers nicht mehr zur Lesart einer heterosexuellen Beziehungsstruktur gelangen. Stowers ignoriert in ihrer Argumentation allerdings zum einen die ständige Umkehrung der Machtverhältnisse, zum anderen die im gesamten Roman vorliegende grundlegende Objektifizierung von Louise.

Feststellung eine Erklärung für ihr weiteres Verhalten: Entgegen dem angeblich gemeinsam gefaßten Entschluß, „We would face it [the disease] together“ (*WB* 104), verläßt die Erzählerin Louise, damit diese von Elgins neuen Krebstherapiemethoden profitieren kann.⁴⁰⁷ Die Erzählerin opfert die gemeinsame Liebe für Louises Überleben und verschwindet quasi über Nacht aus dem gemeinsamen Leben: „Our love was not meant to cost you your life. [...] Please go with Elgin. [...] I want you to live“ (*WB* 105f). Der Plot des Romans bis zu dieser Entscheidung entspricht dem typischen Verlauf einer melodramatisch-trivialen Liebesgeschichte.⁴⁰⁸ In einzelnen Elementen erscheint *Written on the Body* aber zugleich als deren Parodie: „[T]he novel writes the language of love that readers associate with popular romance; the love story [...] follows the romance plot outline, but much more obviously parodies its excess by not gendering its narrator and by calling into question the genre’s most important characteristic: the happy ending.“⁴⁰⁹ Hier offenbart sich der Plot als Konstrukt der Autorin Winterson, in dessen Rahmen die Liebesvorstellung der Erzählerin vorgeführt wird. In Bezug auf die Thematik der Krankheit kann der Leser dabei – ganz wie Louise, die an der Diagnose ihres Mannes zweifelt („I don’t trust Elgin. I’m having a second opinion.“ *WB* 103) – auch der Erzählerin nicht trauen. Die tatsächliche Schwere der Krankheit, letztlich womöglich sogar ihre Existenz an sich, bleibt unklar. Die Entscheidung der Erzählerin ist so zum einen eine klare Bevormundung von Louise aus einer narzißtischen Selbstüberschätzung heraus,⁴¹⁰ zum anderen ist damit wieder ein (egoistisches) Leiden an der Liebe möglich. Die den Roman eröffnende Frage „Why is the measure of love loss?“ impliziert nicht notwendigerweise, daß das aus dem Verlust resultierende Leiden abgelehnt wird, zumal es für vergangene Liebeserfahrungen der Erzählerin konstitutiv gewesen ist.

Auch nach der Trennung, die die Erzählerin im übrigen später als Fehler bewertet (vgl. *WB* 157-161), zumal sie feststellen muß, daß Louise ohnehin nicht mehr in Elgins Pflege ist (vgl. *WB* 164), bleibt der Verlauf von Louises Krankheit unklar. Es ist jedoch auffallend, daß sich an diesen Punkt des Romans die Passagen der Körperbetrachtungen (*WB* 115-139) anschließen. Darin werden einzelne Körperteile der Geliebten zunächst einer einleitenden anatomischen Betrachtung unterzogen und dabei derart auf ihre Funktionsweisen und

⁴⁰⁷ Vgl. *WB* 102: „She would go with him to Switzerland and have access to the very latest medico-technology. As a patient, no matter how rich, she would not be able to do that. As Elgin’s wife she would.“

⁴⁰⁸ Mit der Darstellung einer Liebe, die sich über Hindernisse hinwegsetzt, dann aber mit einer unheilbaren Krankheit konfrontiert wird, erinnert *Written on the Body* stark an Erich Segals *Love Story* (New York: Harper Row, 1970).

⁴⁰⁹ Allen 72. In ihrer Analyse führt Allen aus, daß die parodistische Lesart sowohl für eine als weiblich angenommene Erzählerin, also einen lesbischen Plot, als auch für die genre-typische heterosexuelle Plotvariante möglich ist (vgl. 69-73).

⁴¹⁰ Die Erzählerin stilisiert sich damit als eine Art Erlöserfigur für Louise, entsprechend Elgins Aufforderung im Gespräch über Louises Leukämie: „[I:] ‘I love Louise.’ – [ELGIN:] ‘Then save her’“ (*WB* 105).

physiologischen Prozesse reduziert, daß der Körper als ein geradezu mechanischer Apparat erscheint.⁴¹¹ Dagegen stehen die jeweils folgenden lyrischen Passagen als eine Art Meditation der Erzählerin über den von ihr als vergänglich, verfallend oder bereits tot stilisierten Körper der Geliebten. Was von der Sekundärliteratur teils als poetischer Gegenentwurf zum männlichen medizinischen Diskurs – und damit eine weibliche Dekonstruktion desselben – gelesen wird,⁴¹² läßt sich für die in ihrem Liebesleiden phantasierende Erzählerin eher interpretieren als „the lover’s premature mourning of Louise [and her] narcissistic withdrawal into morbidity.“⁴¹³ „Louise is now the body to be invaded not with disease but with desire“⁴¹⁴ – die Darstellung der Erzählerin, die ohnehin zur Morbidität neigt, stellt deren krankhaft-pathologische Liebesvorstellung in der Analogie von „disease“ und „desire“ besonders heraus. Das Begehren der Erzählerin bleibt nicht auf die Körperoberfläche beschränkt: „I didn’t only want Louise’s flesh, I wanted her bones, her blood, her tissues, the sinews that bound her together“ (*WB* 51). „I would go on knowing her, more intimately than the skin, hair and voice. I would have her plasma, her spleen, her synovial fluid. I would recognise her even when her body had long since fallen away“ (*WB* 111).⁴¹⁵ Der Körper, bedeckt mit eigentlich bereits toten Hautzellen, ist ein „sepulchral body“ (*WB* 123) und ein „impressive mausoleum“ (*WB* 119), die von einem „archaeologist of tombs“ (*WB* 119) mit „necrophiliac obsession“ (*WB* 123) betrachtet werden. Dieser Perspektive entsprechend sagt die Erzählerin: „I held you as Death will hold you. Death that slowly pulls down the skin’s heavy curtain to expose the bony cage behind“ (*WB* 132). Die Bildsprache ist oftmals extrem invasiv und besitzergreifend („Let me penetrate you“ *WB* 119, „Will you let me crawl inside you“ *WB* 115) und weist zudem Tendenzen zur Gewalt auf: „[W]hat I wanted to do was to fasten my index finger and thumb at the bolts of your collar bone, push out, spreading the web of my hand until it caught against our throat. You asked me if I wanted to strangle you. No, I wanted to fit you, not in the obvious ways but in so many indentations“ (*WB* 129).⁴¹⁶

⁴¹¹ Vgl. Kauer 45: „Medical descriptions dissect the body, technically and devoid of any emotion.“

⁴¹² Vgl. z.B. Rubinson, „Body Languages“ 223-226, Stowers 92ff. Onega, *Jeanette Winterson* kommt zu einem gegenteiligen Schluß: Ihrer Meinung nach führt die Aufteilung der Körperbetrachtungen in vier größere Abschnitte als solche nicht etwa zu einer ganzheitlichen Darstellung, sondern ahmt vielmehr den isolierend-sezierenden Blick des männlich geprägten Diskurses der Medizin nach (126).

⁴¹³ Borch 49.

⁴¹⁴ Christy L. Burns, „Fantastic Language: Jeanette Winterson’s Recovery of the Postmodern World,“ *Contemporary Literature* 37.2 (1996): 296. Burns weist auch auf den Aspekt der Imagination bei den Körperbetrachtungen hin, indem sie diese als „[the narrator’s] attempt to fantasize Louise’s presence into being“ (295) charakterisiert.

⁴¹⁵ Vgl. auch *WB* 161: „Louise is one of the few women who might still be beautiful if she went mouldy.“

⁴¹⁶ Burns liest den Aspekt der Gewalt in der Darstellung als Verweis auf Monique Wittigs *Le Corps Lesbien* (Paris: Les Editions de Minuit, 1984), vgl. Burns 297-299. Als intertextueller Verweis hat das durchaus Geltung, Wittigs Text ist allerdings durch die geteilten Pronomen „j/e“ charakterisiert „that signify the narrator’s torn

Interessanterweise greift das Bild des „fitting“ das Konzept der gegenseitigen Komplementierung der Liebenden auf, das Wintersons Erzählerin auf den Körper überträgt.⁴¹⁷ Dazu paßt der Wunsch der Erzählerin „to probe under the skin to the seat of you“ (*WB* 119) als ein im wörtlichen Sinne eindringlicher Versuch der Aneignung des Wesens der Geliebten, das auch hier wieder im Körper verortet ist. Die Bereitschaft der Geliebten zur Erfüllung dieser Anspruchshaltung der Erzählerin bleibt jedoch zweifelhaft. Louises Körper, der in der Vorstellung der Erzählerin von Krankheit gezeichnet ist, wird in seinem Leiden eine besondere Schönheit zugesprochen. Da die Liebeserfahrung für die Erzählerin notwendigerweise mit Leiden verbunden ist, kann daraus auch umgekehrt folgen, daß sie das leidende Objekt zu einem unbedingt liebenswerten stilisieren muß.

Die Charakteristika der Körperbetrachtungen – Morbidität, Besitzdenken, Penetration, Invasion – finden sich grundsätzlich auch bei John Donne, wobei gerade letztere ihm den Vorwurf des Heterosexismus eingebracht haben. Aspekte des Morbiden erscheinen z.B. in den Gedichten „The Damp“ und „The Legacy“. Beide Texte verwenden das Bild einer Autopsie des toten Liebenden, dessen Herz untersucht werden soll, der aber zugleich auch als Sprecher fungiert. Dabei geht in „The Damp“ ein tödlicher „damp of love“ (5) vom Bildnis der Geliebten aus, das sich im Herzen des Sprechers findet; in „The Legacy“ hat der Sprecher sein Herz bereits an die Geliebte vergeben und statt dessen von ihr im Gegenzug nur „something like a heart“ (17) erhalten, das im wörtlichen Sinne wenig greifbar ist, wie auch der Sprecher die Geliebte nicht halten konnte. Wenngleich sich die Darstellungen von Wintersons Erzählerin durch eine weitaus drastischere Morbidität auszeichnen als Donnes Lyrik, ist die Vorgabe bei Donne grundsätzlich vorhanden; heterosexistische Tendenzen sind ebenfalls bei beiden auszumachen.

In den Körperbetrachtungen, also den imaginierten Meditationen während Louises Abwesenheit, kommt die Kontrolle der objektifizierten Louise durch die Erzählerin besonders deutlich zum Ausdruck. In der direkten Interaktion mit Louise ist diese Offensichtlichkeit oft zurückgenommen, weil die Erzählerin sich dabei scheinbar ihrer Geliebten unterwirft und Louise somit eine aktive und damit kontrollierende Rolle zuweist. Dabei ist auch die titelgebende Passage des Romans relevant:

Written on the body is a secret code only visible in certain lights; the accumulations of a lifetime gather there. In places the palimpsest is so heavily

desire for and identification with her love“ (Burns 297) – bei Wintersons Erzählerin liegt jedoch wie bisher beschrieben ein weniger positiver, von narzißtischer Projektion geprägter Liebesentwurf vor.

⁴¹⁷ Vgl. dazu auch *WB* 61: „Jacqueline [...] had had roughly the right shape to fit for a while“ sowie die metaphorische Bemerkung *WB* 155: „This hole in my heart is in the shape of you and no-one else can fit it.“

worked that the letters feel like braille. [...] I didn't know that Louise would have reading hands. She has translated me into her own book. (*WB* 89)⁴¹⁸

In der Vorstellung von Wintersons Erzählerin wird der physische Körper durch die Liebeserfahrung zum Text-Körper: „Your hand prints are all over my body. Your flesh is my flesh. You deciphered me and now I am plain to read. The message is a simple one; my love for you“ (*WB* 106). Auch dieses Bild des Körpers als Text ist ein Motiv, das sich bereits in John Donnes Lyrik findet. So stellt „The Ecstasy“ explizit heraus, daß der Körper als eine Art Liebes-Text aufzufassen ist: „Love's mysteries in souls do grow, / But yet the body is his book“ (71f).⁴¹⁹ Auch das Lesen des Eingeschriebenen wird bei Donne thematisiert: „Themselves [women] are mystic books, which only we / Whom their imputed grace will dignify / Must see revealed“ („To his Mistress Going to Bed“ 41-43). Ähnlich wie bei den Metaphern zur Erforschung des fremden Körpers ist auch in diesem Bild wieder ein Machtgefüge vorgegeben, das dem Mann eine überlegene Position zuweist. Wintersons Erzählerin schreibt dieses Verhältnis um, indem sie die Perspektive der Geliebten einnimmt. So macht sich Louise mit der Übersetzung der Körper-Sprache „into her own book“ (*WB* 89) den Körper der Erzählerin zu eigen; dabei findet zudem eine Be-Schreibung bzw. Be-Zeichnung des Körpers im wörtlichen Sinn statt: „Who taught you to use your hands as branding irons? You have scored your name into my shoulders, referenced me with your mark. The pads of your fingers have become printing blocks“ (*WB* 89).⁴²⁰ Entsprechend erscheint auch das 'neue Leben', das die Erzählerin mit Louise beginnt, als ein Ausradieren bisheriger Einschreibungen („accumulations of a lifetime“ *WB* 81); die Erzählerin wird damit eine Art *tabula rasa*, „[a] slab clean and white“ (*WB* 77), für die Be-schreibung durch ihre Geliebte.⁴²¹ Mit der Brandmarkung durch Louise wird der Körper der Erzählerin quasi als deren Eigentum gekennzeichnet („This is the body where your name is written.“ *WB* 178). Tatsächlich unterliegt Louise jedoch der Kontrolle der Erzählerin, so daß ihre Rolle als

⁴¹⁸ Der Körper ist somit der Ort, an dem bisherige Erfahrungen, die zur Identitätsbildung bzw. -änderung beitragen, eingeschrieben sind. Mit der so implizierten Vorrangstellung des Körpers gegenüber dem Geist steht Winterson erneut der Tradition des Dualismus entgegen, die mit dem empiristischen Konzept des Geistes als *tabula rasa*, in die sich (Lern-)Erfahrungen einschreiben, ein ausschließlich an der Psyche orientiertes Modell der Identitätsbildung vertritt. Das Subjektverständnis in *Written on the Body* ist dagegen stark an den Körper gebunden.

⁴¹⁹ Für Donnes Zeitgenossen ist es naheliegend, „Love's book“ im Sinne der Heiligen Schrift aufzufassen, so daß sich auch dieses Motiv in den Rahmen einer Interpretation von Liebe als Religion einpaßt.

⁴²⁰ Vgl. auch „the L that tattoos me on the inside“ (*WB* 118), wobei „the inside“ möglicherweise dem Ort „deeper than consciousness“ (*WB* 82) entspricht, an dem für Wintersons Erzählerin die menschliche Essenz zu finden ist.

⁴²¹ Der Kontext dieses Zitats thematisiert die mögliche Erlösung der Erzählerin durch Louise: „Am I hoping for a saviour in Louise? An almighty scouring of deed and misdeed, leaving the slab clean and white“ (*WB* 77). Die Tatsache, daß der hier angesprochene Reinigungsprozeß auf den Körper zurückgeführt wird, verdeutlicht, daß auch das Konzept der Erlösung für Wintersons Erzählerin nicht etwa spirituell-transzendent ist, sondern so körperbetont wie ihr Liebesentwurf überhaupt.

Schreibende nur eine Zuweisung ist, über die sich eigentlich die Erzählerin selbst an ihre Geliebte überschreibt.⁴²² Dies erinnert wiederum an Donnes Sprecher in „A Valediction: of My Name in the Window“, der eben nicht den Namen der Geliebten, sondern den eigenen Namen zur Erinnerung ins Fenster ritzt und damit einen ähnlichen Narzißmus demonstriert wie Wintersons Erzählerin.⁴²³

Sowohl bei Donne als auch bei Winterson findet sich eine paradoxe Haltung im Hinblick auf die Hingabe an die Geliebte. Für den Sprecher von Donnes Holy Sonnet „Batter My Heart“ muß eine Hingabe an Gott geradezu im wörtlichen Sinn umgesetzt werden: „imprison me, for I / Except you enthrall me, never shall be free“ (12f). Paradoxien dieser Art finden sich auch in Donnes weltlicher Lyrik, so z.B. in der Elegie „To his Mistress Going to Bed“: „To enter in these bonds is to be free“ (31).⁴²⁴ Die Beziehung von Gott und Mensch wird direkt auf die der Liebenden abgebildet, was erneut die Nähe von Religion und Liebe verdeutlicht. Dieser paradoxe Zustand von Freiheit im Gebundensein wird von Donnes Sprecher, ähnlich wie die Zweiheit in der Liebeseinheit, als grundsätzlich erstrebenswert bewertet. Auch Wintersons Erzählerin thematisiert diese Art der Bindung in der Liebe. Wie Donnes Sprecher bedient sie sich des Bildes von Freiheit in Unfreiheit und bezieht es auf den Körper: „Louise and I were held by a single loop of love. The cord passing round our bodies had no sharp twists or sinister turns. Our wrists were not tied and there was no noose around our necks“ (*WB* 88).⁴²⁵ Zudem zieht sich Louises Bekenntnis zur Erzählerin, „I will never let you go“, durch den gesamten Roman (*WB* 69, 76, 96, 100, 163). Die Erzählerin interpretiert dies aber nicht nur als Zusicherung einer dauerhaften Bindung, sondern sieht darin die Gefahr der Einengung: „I will never let you go.’ This is what I have been afraid of, what I’ve avoided through so many shaky liaisons“ (*WB* 76); „Is this her revenge? ‘I will never let you go’“ (*WB* 163). Damit kann die Erzählerin Louises Entschluß, mit ihr zusammenzubleiben, nicht uneingeschränkt positiv bewerten; ihre Reaktion („This is the wrong script“ *WB* 18) zeigt vielmehr ihre Angst vor Veränderung und der daraus resultierenden Notwendigkeit einer ernsthaften Auseinandersetzung mit Louises Gefühlen⁴²⁶ – einer Notwendigkeit also, die mit der grundlegenden Objektifizierung von Louise nicht zu vereinbaren ist. Zugleich nimmt Louise

⁴²² Winterson spielt hier wieder mit heteronormativen Traditionen, in denen üblicherweise die Frau diejenige ist, die in ihrer Passivität die Rolle der ‘Geschriebenen’ einnimmt, während der Mann der aktive Schreibende ist.

⁴²³ Vgl. hierzu Estrin, „Framing and Imagining the ‘You’“ 346-353. Estrin entlarvt die Liebeserfahrung von Donnes Sprecher wie die von Wintersons narzißtischer Erzählerin als Projektion, in der der Sprecher die Geliebte zu kontrollieren versucht.

⁴²⁴ Vgl. auch die Elegie „Love’s War“ 31f: „Thine arms imprison me, and mine arms thee, / Thy heart thy ransom is, take mine for me.“

⁴²⁵ Vgl. auch *WB* 154: „I found one of her hairs on a coat of mine today. [...] Is this the thread that binds me to you?“

⁴²⁶ Vgl. Onega, *Jeanette Winterson* 118.

ihr die Möglichkeit, sich im Leiden an der Trennung zu ergehen und sich dabei ihrem narzißtischen Selbstmitleid hinzugeben. Auch Louises Weigerung, sich in Elgins Schweizer Krebsklinik behandeln zu lassen, entspricht nicht den Vorstellungen der Erzählerin (vgl. *WB* 164). So ist an wenigen Stellen des Romans eine Eigeninitiative von Louise angedeutet, die sich nicht als reine Zuschreibung der Erzählerin interpretieren läßt, sondern vielmehr deren unbedingtes Kontrollbedürfnis als pathologisch bloßstellt und somit die Fragilität der einseitigen Liebesphantasie verdeutlicht.

Andererseits führt die egozentrische Sichtweise der Erzählerin dazu, daß der Status der Beziehung im ganzen zweifelhaft erscheint. So geht zwar das Kennenlernen angeblich auf Louises Initiative zurück (vgl. *WB* 84f), das entsprechende Szenario, in dem die Erzählerin als von Louise ausgewähltes Liebesobjekt auftritt, wirkt allerdings derart konstruiert, daß es eher wie eine Phantasie der Erzählerin erscheint. Ebenso gibt diese sich auch ihren Tagträumen hin, in denen sie sich Louises Leben nach der Trennung vorstellt (vgl. *WB* 174) und bezeichnet ihren Rückblick auf die Beziehung explizit als Erfindung: „Now here am I making up my own memories of good times“ (*WB* 161). Nach ihrer vergeblichen Suche nach Louise in London kommt sie zu folgendem Schluß: „It’s as if Louise never existed, like a character in a book. Did I invent her?“ (*WB* 189). Hier thematisiert die Erzählerin also selbst die Möglichkeit, die Figur sei gänzlich imaginiert, was ihre Liebesvorstellung als narzißtische Machtphantasie kennzeichnet.⁴²⁷ Nicht zuletzt zeigt auch das offene Ende mit der Erscheinung von Louise, die möglicherweise nur in der Einbildung der Erzählerin auftaucht, daß das Liebesobjekt insofern weitgehend irrelevant ist, als das Ego der Erzählerin und ihre Phantasien sich letztlich selbst genügen können.⁴²⁸

Diese Fokussierung auf das liebende Subjekt und dessen Liebeserfahrung statt auf das Liebesobjekt ist eine wesentliche Gemeinsamkeit von *Written on the Body* und John Donnes Liebeslyrik. Die Unzuverlässigkeit und Relativierung des Erzählten, die für die Erzählerstimme bei Winterson charakteristisch sind, finden sich bei Donnes Sprechern jedoch nicht. Donnes Texte wirken damit authentisch, ihr Liebesentwurf ist trotz aller Subjektivität der Erfahrung glaubhaft und nachvollziehbar. Seine Lyrik ist in vielen Elementen spielerisch bis hin zur Selbstironie – ein Charakteristikum, das Wintersons Erzählerin jedoch abgeht:

⁴²⁷ Zu dieser Interpretation passen auch der Vorwurf von Gail Right an die Erzählerin, „The trouble with you [...] is that you want to live in a novel“ (*WB* 160), und die Annahme „Maybe you didn’t love her“ (*WB* 160).

⁴²⁸ Wie die Darstellungen der Geliebten selbst oder zumindest ihres Verhaltens, der Verhältnisse in der Beziehung und damit der Rolle(n) der Erzählerin ständigen Wechseln unterworfen sind und somit als Konstruktionen bzw. Imaginationen bloßgestellt werden, läßt sich auch die Genderambivalenz in diesem Kontext sehen: „[M]asculine and feminine stereotypes abound, suggesting they are adopted roles, selected self-images rather than a matter of the narrator’s sex“ (Peter Childs, *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005) 270). Auch Kauer und Onega sprechen von „self-construction“ der Erzählerfigur (Kauer 41, Onega, *Jeanette Winterson* 116).

„The lack of self-directed irony in the narrator’s report surely is what produces a distancing effect in the readers, undermining their willing suspension of disbelief.“⁴²⁹ Auch die ständigen Umkehrungen und Fluktuationen in der Darstellung der Erzählerin tragen zu ihrer Unglaubwürdigkeit bei. Sowohl die Machtverhältnisse zwischen den Liebenden als auch die Wahrnehmung der Liebeserfahrung als bedrohlich oder als sinnstiftend sind fortwährenden Schwankungen unterworfen. Die gegenläufigen Tendenzen in dem, was Wintersons Erzählerin zu wollen und zu fühlen behauptet, entziehen sich jeder logischen Nachvollziehbarkeit und müssen als Ausprägung einer extremen Subjektivität verstanden werden, die in ihrer egozentrischen Beliebigkeit geradezu pathologisch wirkt. Tatsächlich bewohnbar ist diese Position insofern nicht, als sie dem geliebten Gegenüber einen eigenen Subjektstatus verwehrt.

Mit der grundlegenden Gleichsetzung von Liebe und Religion haben Donnes Texte und Wintersons Roman einen ähnlichen Ausgangspunkt für die jeweilige Liebesdarstellung. Die Abgrenzung der Liebeserfahrung vom profanen Alltag, die Vergötterung der Geliebten und die damit verbundene Sinnstiftung und Heilserwartung sind zentrale Aspekte für beide. Ebenso teilen sie die notwendige Verankerung der Liebe im Körper, wobei Donnes Texte die Sexualität als eine Konsequenz der Seelenliebe darstellen, während in *Written on the Body* der Körper bereits die Essenz der Liebeserfahrung ausmacht und darüber hinaus keinerlei Transzendenz möglich ist. Donne ist insbesondere in seiner überaus modernen Bildsprache – eine Qualität, die nicht zuletzt darin deutlich wird, daß Winterson sich vieler Elemente dieser Sprache bedienen kann, ohne antiquiert zu wirken – und in der Bedeutung, die er dem Körper und der Sexualität zugesteht, für seine Zeit durchaus revolutionär.⁴³⁰ Trotzdem bleibt die christliche Religiosität paradigmatisch für seine Liebesvorstellung. Wintersons Roman adaptiert Donnes Entwurf für die Postmoderne, indem sie diesen Liebesglauben hinterfragt und als einen Mechanismus der Projektion bloßstellt. In der Vermittlung der Erzählerin erscheint die Liebe als religiöse Leidenserfahrung mit narzißtischer Prägung. Letztlich ist es vor allem der Glaube an das eigene Ego, der die Projektionen der Erzählerin für diese aufrechterhält. Über die extreme Subjektivität der Erzählerin und die daraus resultierende Unzuverlässigkeit führt die Autorin Winterson diesen Liebesglauben als Konstrukt vor und stellt in der ironischen Brechung seine Authentizität zur Disposition.⁴³¹ In Wintersons

⁴²⁹ Onega, *Jeanette Winterson* 118.

⁴³⁰ Vgl. Carey, „Introduction“ xix.

⁴³¹ Molly Hoff kommt zu einem ähnlichen Schluß, den sie interessanterweise mit einem Bezug auf Donne präsentiert: „The novel’s theme is summarized in John Donne’s ‘Ecstasy’: ‘Love’s mysteries in souls do grow, / But yet the body is his book’ (71-72). More prosaically, body language boils down to mere rhetoric in the end, it seems“ (179). Auch für Hoff ist die Liebe hier ein Konstrukt der Subjektivität der Erzählerin. Ihre Analyse

Darstellung erscheint die Liebesreligion als geradezu pathologisch. Der Eingangssatz, „Why is the measure of love loss?“ (WB 9), läßt sich dabei auch als Stimme der Autorin lesen, die die Verbindung von Liebe und Leiden am Verlust aufgreift und quasi als Untersuchungsgegenstand bzw. als zu überprüfende Frage dem folgenden Versuchsaufbau, also der Erzählung der Protagonistin, vorausschickt. Wenngleich die Liebesdarstellung in *Written on the Body* in ihren Grundlagen dem Entwurf bei Donne stark ähnelt, kann letztlich nur Donnes Lyrik ein glaubwürdiges Modell entwickeln. Bei Wintersons Erzählerin in ihrem Egoismus bleibt die Liebesreligion nur subjektive Illusion.

interpretiert den Liebesentwurf der Erzählerin insofern ebenfalls als pathologisch, als sie Louise über eine Homophonie mit dem lateinischen ‘lues’ = Syphilis nicht als Person sieht, sondern als personifizierte Geschlechtskrankheit, die sich als Folge aus dem Liebesleben der Erzählerin ergibt. Vgl. Molly Hoff, „Winterson’s *Written on the Body*,“ *The Explicator* 60.3 (2002): 179-181.

4. Julian Barnes: *Talking It Over*

Nach *Metroland* (1980) und *Before She Met Me* (1982) gelingt Julian Barnes der endgültige Durchbruch mit der Veröffentlichung des Romans *Flaubert's Parrot* (1984). Auch die Sekundärliteratur konzentriert sich – neben dem späteren Werk *The History of the World in 10½ Chapters* (1989) – vorrangig auf *Flaubert's Parrot*. Die dabei diskutierten Charakteristika von Barnes' Romanen lassen sich jedoch größtenteils auf sein Gesamtwerk übertragen.⁴³² „There are concerns that do recur in Barnes's novels, among which are male friendship, sexual fidelity, obsession, betrayal, love, the status of knowledge.“⁴³³ Diese Themen erscheinen zwar recht konventionell, ihre Verarbeitung durch Barnes ist aber typisch postmodern. So problematisieren alle seine Romane den Begriff der Wahrheit: „[Barnes's] art is not so much lying as registering the non-existence of truth and the indeterminacy of signs.“⁴³⁴ Barnes' Texte stellen Geschichte und (Auto-)Biographie als subjektiv perspektivierte und ideologisch bestimmte Versionen eines Geschehens bloß. „[H]istoriography is always partial and selective: it is not complete and comprehensive but fragmentary, told from a point of view, and subject to the author's theories and prejudices as well the narrative features of story-telling.“⁴³⁵ 'Die Geschichte' ist damit nur eine aus einer im Grunde unendlichen Vielzahl von 'Geschichten', die zur Erklärung der Wirklichkeit konstruiert werden.⁴³⁶ Somit problematisieren Barnes' Romane auch die Grenzziehung zwischen Fakt und Fiktion bzw. die Legitimation dieser Differenzierung überhaupt. Die Bloßstellung der subjektiven Wirklichkeitswahrnehmung und -konstruktion gilt bei Barnes nicht nur in Bezug

⁴³² Entsprechend lassen sich die wesentlichen Aspekte in *Talking It Over* wiederfinden; es gibt allerdings nur sehr wenige Arbeiten, die sich ausschließlich oder auch nur schwerpunktmäßig mit *Talking It Over* beschäftigen. Einen guten Überblick zu Barnes' Schaffen insgesamt geben Vanessa Guignery, *The Fiction of Julian Barnes: A Reader's Guide to Essential Criticism* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006), Merritt Moseley, *Understanding Julian Barnes* (Columbia: University of South Carolina Press, 1997) sowie Matthew Pateman, *Julian Barnes* (Horndon, Tavistock: Northcote House, 2002).

Neben den unter seinem Namen verfaßten Romanen hat Julian Barnes unter dem Pseudonym Dan Kavanagh zwischen 1981 und 1987 zudem vier Kriminalromane um die Figur Duffy veröffentlicht. Siehe hierzu Guignery 28-36, Moseley 33-53 sowie Markus Klaas, „Der englische Detektivroman der 1980er Jahre zwischen Konvention und Innovation: Dan Kavanaghs Duffy-Romane,“ *Klassiker und Strömungen des englischen Romans im 20. Jahrhundert*, ed. Vera Nünning und Ansgar Nünning (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2000) 171-87.

⁴³³ Pateman 2.

⁴³⁴ James B. Scott, „Parrot as Paradigms: Infinite Deferral of Meaning in *Flaubert's Parrot*,“ *ARIEL* 21.3 (1990): 58.

⁴³⁵ Childs 98. Der Begriff 'historiography' erweist sich damit als weitaus angemessener als 'history', weil sich darin bereits die mit jeder Formulierung historischer Ereignisse verbundene Relativität ausdrückt (vgl. Bruce Sesto, *Language, History, and Metanarrative in the Fiction of Julian Barnes* (New York: Lang, 2001) 8f).

⁴³⁶ Vgl. Childs 88, 94. Zu Barnes' Geschichtsbild siehe auch Jackie Buxton, „Julian Barnes's Theses on History (in 10 ½ Chapters),“ *Contemporary Literature* 41.1 (2000): 56-86; Claudia Kotte, „Random Patterns? Orderly Disorder in Julian Barnes's *A History of the World in 10½ Chapters*,“ *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22.1 (1997): 107-128 sowie Gregory J. Rubinson, „History's Genres: Julian Barnes's *A History of the World in 10½ Chapters*,“ *Modern Language Studies* 30.2 (2000): 159-179.

auf äußere Ereignisse, sondern auch im Hinblick auf die eigene Identität. Dies macht z.B. sein Roman *England, England* (1998) deutlich, der die Authentizität eines Konzepts von Identität am Beispiel des 'typisch Englischen' hinterfragt und letztlich ebenso als Konstruktion entlarvt wie parodistisch dekonstruiert.⁴³⁷

Barnes' Werk ist von zahlreichen intertextuellen Verweisen geprägt. So ist z.B. Flauberts *Madame Bovary* nicht nur Prätext für *Flaubert's Parrot*, sondern auch für *Before She Met Me* (1982); auch in den weiteren Romanen findet sich eine Vielzahl von Zitaten und literarischen Assoziationen. Neben der Intertextualität bedient sich Barnes auch weiterer typisch postmoderner Stilmittel. So weisen seine Texte eine hohe Selbstreflexivität auf und werden durch metafiktionale Kommentare problematisiert und ironisiert. Der Leser, der oft von den Figuren direkt angesprochen wird, wird somit selbst Teil des Textes. Die Glaubwürdigkeit der Erzählerfiguren muß dabei häufig in Zweifel gezogen werden, da sie sich zum einen widersprechen und zum anderen der eigenen Erzählposition kritisch gegenüberstehen.⁴³⁸ Als postmoderner Autor bricht Barnes zudem mit den traditionellen Genrekonventionen und findet neue Ausdrucksmöglichkeiten jenseits der herkömmlichen narrativen Formen. So diskutiert die Kritik bei manchen seiner Werke, ob diese überhaupt noch in die Kategorie 'Roman' passen. „*Flaubert's Parrot* deftly deconstructs itself into various types of competing documents: the chronology, biography, autobiography, bestiary, philosophical dialogue, critical essay, manifesto, 'train-spotter's guide', appendix, dictionary, 'pure story' and even examination paper.“⁴³⁹ *A History of the World in 10½ Chapters* erscheint der Kritik eher wie eine lose Sammlung verschiedenster Prosatexte denn wie ein kohärenter Roman, und für *Talking It Over* sowie das Sequel *Love etc.* wird die formale Nähe zum Drama herausgestellt.⁴⁴⁰ „What Barnes achieves by all this is a deconstruction of prose genre taxonomies as a means of signification; the reader is at all times caught between the poles of

⁴³⁷ Siehe dazu Barbara Korte, „Julian Barnes, *England, England*: Tourism as a Critique of Postmodernism,“ *The Making of Modern Tourism: The Cultural History of the British Experience 1600-2000*, ed. Hartmut Berghoff, Barbara Korte, Ralf Schneider and Christopher Harvie (London: Palgrave, 2002) 285-303 sowie Vera Nünning, „The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' *England, England*,“ *Anglia* 119.1 (2001): 58-76.

⁴³⁸ Zu den postmodernen Aspekten von Barnes Werk, insbesondere im Hinblick auf Intertextualität, Selbstreflexivität und unzuverlässiges Erzählen, siehe Julian Gitzel, „How to Be Postmodern: The Fiction of Julian Barnes and Alain de Botton,“ *Essays in Arts and Sciences* 30 (2001): 45-61, Merle Tönnies, „A New Self-Conscious Turn at the Turn of the Century? Postmodernist Metafiction in Recent Works by 'Established' British Writers,“ *Twenty-First Century Fiction: Readings, Essays, Conversations*, ed. Christoph Ribbat (Heidelberg: Winter, 2005) 62-67 sowie Sesto, a.a.O. Informativ auch über diese Aspekte hinaus sind die Kapitel zu den einzelnen Romanen bei Moseley und Pateman.

⁴³⁹ David Leon Higdon, „'Unconfessed Confessions': The Narrators of Graham Swift and Julian Barnes,“ *The British and Irish Novel since 1960*, ed. James Acheson (New York: St. Martin's, 1991) 180.

⁴⁴⁰ Für Kritik an Barnes' Romanformen allgemein siehe Childs 89, Moseley 69, Pateman 22f sowie Scott 98 für *Flaubert's Parrot*; Moseley 113ff für *A History of the World*, Richard Todd, „Domestic Performance: Julian Barnes and the Love Triangle,“ *Consuming Fictions: The Booker Prize and Fiction in Britain Today* (London: Bloomsbury, 1996) 275 für *Talking It Over* und Tönnies, „A New Self-Conscious Turn“ 62 für *Love etc.*

true and not true, so that even the conventional signification patterns (biography presents fact; fiction presents fancy) no longer function.“⁴⁴¹

Neben den genannten Inhalten und postmodernen Elementen sind Barnes' Werke zudem von einem regen Interesse an Frankreich und der französischen Lebensart geprägt. „France and the English in contact with that nearby but ultimately different culture“⁴⁴² sind ein wiederkehrendes Thema in seinen Romanen, die auch oftmals Schauplätze in Frankreich haben und intertextuelle Bezüge zur französischen Literatur aufweisen. Nicht zuletzt hat er mit *Cross Channel* (1996) eine Sammlung von Kurzgeschichten veröffentlicht, die sich vorrangig den englisch-französischen Beziehungen widmen. Die Kritik stellt Barnes' Frankophilie insbesondere im Hinblick auf *Flaubert's Parrot* heraus. Der Rezensent Terrence Rafferty bezeichnet den Roman als „a French novel with English lucidity and tact.“⁴⁴³ Diese Evaluation erinnert an die Rezeption eines anderen Werkes, das als „the finest French novel in the English language“⁴⁴⁴ bezeichnet wurde, nämlich Ford Madox Fords *The Good Soldier* (1915). Neil Brooks liest Fords Roman als Prätext zu *Flaubert's Parrot* und stellt intertextuelle Gemeinsamkeiten zwischen beiden Texten, insbesondere im Hinblick auf die Erzählerfiguren und den narrativen Stil, heraus.⁴⁴⁵ Tatsächlich bezeichnet sich auch Julian Barnes selbst als „Fordophile“.⁴⁴⁶ Als Rezensent einer Ford-Biographie schreibt er unter anderem ausführlich über *The Good Soldier*.⁴⁴⁷ Dabei fällt auf, daß sich Barnes' einführende Charakterisierung des Romans auch auf seine eigenen Texte anwenden läßt: „[T]he novel barges its way into the modernist club for very different reasons: its immaculate use of a ditheringly unreliable narrator, the sophisticated disguise of true narrative behind false façade of apparent narrative, its self-reflectingness, its deep duality about human motive, intention, and experience, and its sheer boldness as a project.“⁴⁴⁸ Die metafiktionale Selbstreferenz sowie das Problem der 'wahren' Darstellung der Vergangenheit charakterisieren sowohl Fords Roman als auch Barnes' Texte. Sie lassen sich auch in *Talking It Over* wiederfinden, einem Roman, der – gemessen an Sekundärliteratur, kritischer Würdigung und Auszeich-

⁴⁴¹ Scott 65.

⁴⁴² Moseley 16, vgl. auch 77.

⁴⁴³ Terrence Rafferty, „Watching the Detectives,“ rev. of *Flaubert's Parrot*, by Julian Barnes, *Nation* 241 (1985): 22. Zitiert nach Moseley 90.

⁴⁴⁴ Ford Madox Fords Freund John Rodker, zitiert von Ford, „Dedicatory Letter to Stella Ford,“ 9 Jan. 1927, *The Good Soldier* (1915; Oxford: Oxford University Press, 1990) 3.

⁴⁴⁵ Vgl. Neil Brooks, „Interred Textuality: *The Good Soldier* and *Flaubert's Parrot*,“ *Critique* 41.1 (1999): 45-51.

⁴⁴⁶ Julian Barnes, „‘Oh Unforgetting Elephant’,“ rev. of *Ford Madox Ford: A Dual Life*, by Max Saunders, *New York Review of Books* 9 Jan. 1997: 23.

⁴⁴⁷ Vgl. Barnes, „‘Oh Unforgetting Elephant’“ 23f.

⁴⁴⁸ Barnes, „‘Oh Unforgetting Elephant’“ 24.

nungen – eine untergeordnete Rolle in Barnes' Gesamtwerk spielt.⁴⁴⁹ Hier wird die Liebe wieder einmal zum zentralen Thema: „Barnes's persistent concern – more than previous works of literature, more than experimentation with form, more than 'the modern condition' – is love. Each of his novels is about love in some central if not exclusive way. [...] Perhaps surprisingly, Barnes's focus is usually on married, even though sometimes marred, love.“⁴⁵⁰ Dies gilt wiederum auch für Fords *The Good Soldier*. Fords Roman ist wie *Talking It Over* ein Versuch, nach einem Ehebruch das entsprechende Dreiecksverhältnis rückblickend zu rekonstruieren bzw. zu verstehen; in beiden Fällen wird das durch die Unzuverlässigkeit der jeweiligen Erzähler erschwert.⁴⁵¹ Während Fords modernistischer Text mit nur einem Erzähler operiert, der das Geschehen aus seiner subjektiven Sicht darstellt, wird diese Vorgabe in *Talking It Over* insofern gesteigert, als Barnes alle Figuren seines Liebesdreiecks in Monologen zu Wort kommen läßt. Die Multiplizierung der subjektiven Darstellungen innerhalb eines Dreiecks – einer ohnehin schon vieldeutigen Konstellation – läßt erwarten, daß die bereits bei Ford ausgeprägten Mehrdeutigkeiten durch Barnes' Darstellungsweise noch potenziert werden.

Die Struktur des Liebesdreiecks in der Literatur ist wohl so alt wie die Liebesliteratur selbst. Das prototypische Liebesdreieck besteht aus einer Frau als Liebesobjekt und zwei sie begehrenden Männern. Die Bezüge zwischen den einzelnen Eckpunkten sind in dieser Struktur grundsätzlich umstritten und werden verschiedenen Deutungen unterworfen. Am Beispiel von Freuds Ödipuskomplex – dem Modell einer Dreieckskonstellation, mit dem sich alle Theoretiker des triangulären Begehrens auseinandersetzen – weist Albrecht Koschorke auf verschiedene Möglichkeiten der Perspektivierung im Dreieck hin: „Entweder bilden Vater und Mutter ein Bündnis, dann ist das Kind der hereinbrechende, begehrende Dritte. Oder das Kind denkt sich in Allianz mit der Mutter, dann wird der Vater in die Rolle des feindseligen Rivalen gedrängt.“⁴⁵² Der Aspekt der Rivalität ist auch für René Girards Theoriebildung von besonderer Relevanz. Girard sieht das Liebesdreieck als ein System aus Subjekt, Objekt und einem Rivalen, der wie das Subjekt ein bestimmtes Objekt begehrt. Dabei interpretiert Girard dieses trianguläre Begehren als mimetisches Verhalten, das auf die Rivalität zwischen den

⁴⁴⁹ Im Rahme der Besprechung von Barnes' Romanen als postmodern wird *Talking It Over* von der Kritik nur am Rande erwähnt. Ausschließlich mit *Talking It Over*, und zwar dessen narrativer Struktur, beschäftigt sich in der Sekundärliteratur lediglich Craig Hamilton, „La Narration Bakhtinienne dans *Talking It Over* et *Love*, etc. de Julian Barnes,“ *Imaginaires* 10 (2004): 177-192.

⁴⁵⁰ Moseley 12f.

⁴⁵¹ Guignery 80 weist auf Rezensenten hin, die die Ähnlichkeit zwischen beiden Werken herausstellen.

⁴⁵² Albrecht Koschorke, „Die Figur des Dritten bei Freud und Girard,“ *Bündnis und Begehren: Ein Symposium über die Liebe*, Hg. Andreas Kraß und Alexandra Tischel (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2002) 27. Hier ist zu bedenken, daß das Kind bei Freud in der Regel männlich ist, d.h. auch hier gilt die typische Geschlechterkonstellation.

Begehrenden zurückzuführen ist. „Die Rivalität ist nicht die Frucht einer zufälligen Übereinstimmung der beiden Wünsche, die auf das gleiche Objekt zielen. *Das Subjekt begehrt das Objekt, weil der Rivale es selbst begehrt.*“⁴⁵³ Für Girard ist das trianguläre Begehren notwendig mit einem Aspekt der Verschleierung verbunden. Durch sie soll vermieden werden, daß der Mangel, durch den das Begehren ausgelöst wird, offensichtlich wird und damit die Rivalität noch verstärkt.⁴⁵⁴ Nach Girard ist der Rivale aber zugleich auch ein Leitbild für das Subjekt, d.h. der Status des Rivalen ist für das Subjekt erstrebenswert. „Wenn das von höherem Sein anscheinend bereits erfüllte Modell etwas begehrt, dann kann es sich dabei nur um ein Objekt handeln, das eine noch umfassendere Seinsfülle zu vermitteln vermag.“⁴⁵⁵ Die Gleichgerichtetheit des Begehrens, also eine Ähnlichkeitsbeziehung, legt grundsätzlich ein Harmonieverhältnis nahe, das jedoch hinter der Rivalität zurückbleibt.⁴⁵⁶ Eve Kosofsky Sedgwick entwickelt diesen Gedanken weiter und entlarvt einen Funktionsmechanismus des Dreiecks als Etablierung bzw. Stabilisierung der homosozialen Bindungen zwischen den vermeintlichen Rivalen. Sedgwick postuliert ein homosozial/homosexuelles Kontinuum, das in unserer Gesellschaft insbesondere für die Männer durchbrochen ist. So sind die Rivalen zwar von einem Begehren zueinander motiviert, können sich dieses jedoch nicht eingestehen oder es gar realisieren, so daß es in die Dreiecksstruktur umgeleitet wird.⁴⁵⁷ Damit greift Sedgwick zudem auf Gayle Rubins Theorie zum ‘Frauenaustausch’ zurück, die – aufbauend auf Lévi-Strauss’ Untersuchungen zu Verwandtschaftsstrukturen – die Rolle der Frau als Tauschobjekt zur Aufrechterhaltung patriarchalischer Gesellschaftsstrukturen beschreibt.⁴⁵⁸

Auffallend ist bei allen Theoretikern, die sich mit der männlich-männlich-weiblichen Triade beschäftigen, daß sich „das Begehren als eines [entpuppt], das sich über ein männlich-homosoziales Bündnis konstituiert und die Position des Weiblichen letztlich zum Verschwinden bringt.“⁴⁵⁹ In Anbetracht einer Struktur, die auf den ersten Blick eine Frau als das Ziel des Begehrens zweier Männer in den Mittelpunkt stellt, verdeutlichen diese

⁴⁵³ René Girard, *Das Heilige und die Gewalt* (1972; Frankfurt am Main: Fischer, 1992) 214. Vgl. auch 214f sowie René Girard, *Figuren des Begehrens: Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*, (1961; Thaur: Druck- und Verlagshaus Thaur; Münster: LIT, 1999) Kapitel 1, v.a. 11f, 16f.

⁴⁵⁴ Vgl. Girard, *Figuren des Begehrens* 161 sowie Girard, *Das Heilige und die Gewalt* 215.

⁴⁵⁵ Girard, *Das Heilige und die Gewalt* 215, vgl. auch Girard, *Figuren des Begehrens* 11f.

⁴⁵⁶ Girard, *Das Heilige und die Gewalt* 215f.

⁴⁵⁷ Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Homosocial Desire* (New York: Columbia University Press, 1985) 21-27.

⁴⁵⁸ Vgl. Gayle Rubin, „The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex,“ *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna R. Reiter (New York: Monthly Review Press, 1975) 157-207.

⁴⁵⁹ Andreas Kraß und Alexandra Tischel, „Liebe zwischen Bündnis und Begehren – Eine Einführung,“ *Bündnis und Begehren: Ein Symposium über die Liebe*, hg. Andreas Kraß und Alexandra Tischel (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2002) 11.

Theoretisierungen der Triade, daß es mehrere Möglichkeiten gibt, die Struktur in eine Dyade plus Drittem aufzubrechen, und daß sich entsprechend verschiedene Begehrensrelationen herstellen lassen. Damit wird auch klar, daß das erotische Dreieck notwendigerweise über Heimlichkeit, Doppeldeutigkeit und Verschleierung operiert. Ein Roman, der sich einer solchen Struktur widmet, muß daher nach Art einer ‘Hermeneutik des Verdachts’ in einer ‘Übung des Zweifels’ gelesen werden. Diese von Paul Ricoeur geprägten Begriffe bezeichnen eine Lesart „which assumes that the literal or surface-level meaning of a text [...] is an effort to conceal the political [or personal] interests which are served by the text. The purpose of interpretation is to strip off the concealment, unmasking those interests.“⁴⁶⁰

Ford Madox Fords *The Good Soldier* bietet sich in besonderem Maße für eine solche Lesart an.⁴⁶¹ Die Dreiecksstruktur des Romans ist insofern besonders komplex, als sich gleich mehrere Dreiecke überschneiden. Im Mittelpunkt des Romans stehen die befreundeten Ehepaare John und Florence Dowell und Edward und Leonora Ashburnham. Durch die Affäre von Florence Dowell mit Edward Ashburnham werden diese Dyaden jeweils um einen Dritten erweitert. Hinzu kommt das Dreieck, das die Ashburnhams zusammen mit Leonoras Mündel Nancy Rufford bilden, in die sich Edward verliebt (und die Dowell nach Florences Tod zur Frau nehmen will).⁴⁶² Der Ich-Erzähler Dowell versucht in *The Good Soldier* zu verstehen, wie er über neun Jahre hinweg keinen Verdacht der Untreue gegen seine Frau Florence hegen konnte, die über diese Zeit eine Affäre mit Edward Ashburnham hatte. Für den Leser des Romans, der mit Dowells Erzählung schon eine Interpretation der Ereignisse rezipiert, bedeutet das eine potenzierte Interpretationsleistung. Bereits der eröffnende Absatz des Romans verdeutlicht die damit verbundenen Schwierigkeiten in der Auslegung:

This is the saddest story I have ever heard. We had known the Ashburnhams for nine seasons of the town of Nauheim with an extreme intimacy – or, rather, with an acquaintanceship as loose and easy and yet as close as a good glove’s with your hand. My wife and I knew Captain and Mrs. Ashburnham as well as it was possible to know anybody, and yet, in another sense, we knew nothing at all about them. This is, I believe, a state of things only possible with English people of whom, till to-day, when I sit down to puzzle out what I know of this sad affair, I knew nothing whatsoever. (GS 7)

⁴⁶⁰ Myers, D. G., „Hermeneutics of Suspicion,“ *Glossary of Biblical Interpretation*, 1999, Department of English, Texas A&M University, 4. April 2007 <http://www-english.tamu.edu/pers/fac/myers/hermeneutical_lexicon.html>. Vgl. Paul Ricoeur, *Die Interpretation: Ein Versuch über Freud* (1965; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969) 45-49.

⁴⁶¹ Im folgenden beziehen sich alle Zitate auf Ford Madox Ford, *The Good Soldier* (1915; Oxford: Oxford University Press, 1990), bezeichnet mit dem Kürzel *GS*.

⁴⁶² Die weiteren im Roman genannten Affären Edward Ashburnhams, nämlich mit Mrs. Basil und Maisie Maidan während seines Aufenthalts in Indien, bilden ebenfalls Dreiecksstrukturen; dazu kommt die Affäre von Florence Dowell, die ihren Mann zu Beginn ihrer Ehe mit ihrem ersten Liebhaber Jimmy betrügt. Die oben erwähnten Dreiecke sind jedoch bei weitem die wichtigsten im Roman, zumal sie den Erzähler Dowell am meisten (be-)treffen.

Die auffällige Häufung von Formen des Verbs ‘to know’, mit deren Verwendung jedoch nicht nur Tatsachen etabliert, sondern im nächsten Teilsatz gleich wieder relativiert werden, führt unmittelbar in die Problematik der Interpretation von *The Good Soldier* ein. Bereits der erste Satz zeigt, daß der Erzählerstimme mit Zweifel begegnet werden muß, wie Frank Kermodes Kritik erläutert: Die Qualität „sad“ ist in Anbetracht der Umstände zu banal, und auch von einem simplen Hören der Ereignisse kann für den zutiefst involvierten Erzähler Dowell nicht die Rede sein.⁴⁶³ Über solche Details hinaus sind aber auch grundsätzlichere Aspekte umstritten. „Even [the novel’s] most ardent admirers disagree strongly about basic questions: the subject (idealism, passion, knowledge?), the narrative voice (honest, deluded, dishonest?), the protagonist’s character (good soldier, knave, fool?).“⁴⁶⁴ Problematisch ist dabei primär die Position der Erzählerfigur John Dowell. „In the first-person novel [...] it is at least possible to eliminate authority altogether, and to devise a narrative which raises uncertainty about the nature of truth and reality to the level of a structural principle.“⁴⁶⁵ In der Kritik lassen sich dabei zwei Interpretationsschulen unterscheiden. Einerseits wird der Roman und damit auch Dowell als komisch gelesen und die Glaubwürdigkeit des Erzählers in Frage gestellt, andererseits wird Dowell als tragische Figur aufgefaßt, die zwar grundsätzlich glaubwürdig ist, aber aufgrund von Charakterzügen wie Leidenschaftslosigkeit und Naivität nicht in der Lage ist, ihre Wahrnehmungen richtig einzuschätzen und zu interpretieren.⁴⁶⁶ Damit bleibt auch umstritten, ob Dowell durch sein Erzählen eine Entwicklung durchmacht und zu einem neuen Verständnis der Ereignisse gelangt oder nicht.⁴⁶⁷ Die Vieldeutigkeit des Textes ist dadurch bedingt, daß der Roman mehrere Ebenen von Geschichten vereint, nämlich „the one which Dowell has ignorantly lived through [the farcical one], the one which Dowell impressionistically constructs [the melodramatic one], and the one which really happened.“⁴⁶⁸ Fords *The Good Soldier* ist ein modernistisch-impressionistischer Roman, bei dem ein

⁴⁶³ Vgl. Frank Kermode, „Novels: Recognition and Deception,“ *Critical Inquiry* 1.1 (1974): 107-111 für eine genaue Analyse der ersten Seite des Romans im Hinblick auf ihre Implikationen unter Einbezug des gesamten Romans. Siehe auch Thomas C. Moser, „Introduction,“ *The Good Soldier*, a.a.O. xxf zum häufigen Vorkommen von ‘to know’ als Indikator für die Relevanz epistemologischer Fragen im Roman.

⁴⁶⁴ Moser vii. Vgl. auch Dewey Ganzel, „What the Letter Said: Fact and Inference in *The Good Soldier*,“ *Journal of Modern Literature* 11.2 (1984): 277: „there is, even now, almost seventy years after [the novel’s] first publication, little agreement as to what it ‘means’.“

⁴⁶⁵ Samuel Hynes, „The Epistemology of *The Good Soldier*,“ *Sewanee Review* 69.2 (1961): 226.

⁴⁶⁶ Exemplarischer Vertreter der komischen Lesart ist Mark Schorer, „*The Good Soldier*: An Interpretation,“ *Critical Essays on Ford Madox Ford*, ed. Richard A. Cassell (Boston: G. K. Hall, 1987) 44-49, rpt. of „Introduction,“ *The Good Soldier*, by Ford Madox Ford (New York: Knopf, 1951); dagegen steht John A. Meixner, „*The Good Soldier* as Tragedy,“ *The Good Soldier*, ed. Martin Stannard (New York: Norton, 1995) 318-322.

⁴⁶⁷ Für Dowell sprechen z.B. Paul B. Armstrong, „Dowell as Trustworthy Narrator,“ Stannard 388-391 und Hynes, a.a.O., gegen ihn argumentiert Eugene Goodheart, „What Dowell Knew,“ Stannard 375-384,

⁴⁶⁸ Grover Smith, „Dowell as Untrustworthy Narrator,“ Stannard 325.

„mimetisch unentscheidbares Erzählen“⁴⁶⁹ vorliegt. Jede Interpretation, die auch Dowell selbst explizit dem Leser überläßt – „I don't know. I leave it to you. [...] I can't make out which of them was right [Leonora or Edward]. I leave it to you.“ (GS 282f) – muß sich notwendigerweise einer Hermeneutik des Verdachts bzw. des Zweifels unterwerfen.⁴⁷⁰

Paul Ricoeur geht bei seinen interpretatorischen Übungen des Zweifels davon aus, daß das Bewußtsein, wie es sich selbst erscheint bzw. darstellt, also z.B. durch Dowells Erzählung im Roman, „als ‚falsches‘ Bewußtsein zu betrachten ist“⁴⁷¹ und damit grundlegend skeptisch betrachtet werden muß. Ziel der Interpretation ist es, diese Falschheit als solche zu entlarven und zu einer ‚richtigen‘ Deutung zu gelangen. Das Unbehagen bei der Lektüre eines extrem offenen Textes wie Fords *The Good Soldier* kann dazu führen, daß die Interpretation sich selbst Sicherheiten im Text zu schaffen versucht. So untersucht z.B. Dewey Ganzel durch kritische Hinterfragung des durch Dowell Vermittelten und der darin auftauchenden Unklarheiten und Widersprüche die Beziehung von Edward Ashburnham zu Nancy Rufford und kommt in seiner Analyse zu dem Schluß, daß Nancy wahrscheinlich Edwards Tochter aus einer ersten außerehelichen Affäre ist.⁴⁷² Diese Deutung zeigt, wie mit einer interpretatorischen (und damit subjektiven) Schaffung von Wahrheit einem Bedürfnis nach Stabilität und Eindeutigkeit nachgegeben wird – Konzepten also, die der Text selbst gerade zu unterminieren versucht. Im Sinne von Ricoeurs „falschem Bewußtsein“ lassen sich in Dowells Erzählung Mechanismen der Verdrängung ausmachen, mit denen Dowell versucht, die den Roman bestimmenden Aspekte der Leidenschaft zu verarbeiten, indem er sie den vorgegebenen Mustern der Konvention unterwirft.⁴⁷³ Wie Leonora, die einerseits die Affären ihres Mannes quasi zuhälterisch unterstützt, weil sie einsieht, daß andere Frauen Edward glücklich machen, aber zugleich darauf bedacht ist, den Schein einer guten Ehe zu wahren und diese Affären geheimzuhalten („Leonora assured [Edward] that, if the minutest fragment of the real situation ever got through to my [Dowell's] senses, she would wreak upon him the

⁴⁶⁹ Begriff nach Matias Martinez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie* (München: Beck, 1999) 103. Entsprechend sagt auch Goodheart: „Edward's character, like every other issue in the novel, is undecidable“ (381).

⁴⁷⁰ Vgl. hierzu Paul B. Armstrong, „The Hermeneutics of Literary Impressionism: Interpretation and Reality in James, Conrad, and Ford,“ *Analecta Husserliana* 19 (1985): 477-499. Armstrong kommt zu dem Schluß, „the novels of the literary impressionists ask us not to take interpretation for granted“ (496).

⁴⁷¹ Vgl. Ricoeur, *Die Interpretation* 46. Ricoeur stellt insbesondere Marx, Nietzsche und Freud als Vertreter bzw. Begründer dieser kritischen Interpretationsschule heraus: „Der von der Descartesschen Schule geprägte Philosoph weiß, daß die Dinge zweifelhaft sind, daß sie nicht so sind, wie sie erscheinen; aber er zweifelt nicht daran, daß das Bewußtsein so ist, wie es sich selbst erscheint; in ihm fallen Sinn und Bewußtsein des Sinns zusammen; seit Marx, Nietzsche und Freud zweifeln wir daran. Nach dem Zweifel an der Sache sind wir nun in den Zweifel am Bewußtsein eingetreten“ (46).

⁴⁷² Vgl. Ganzel 281-289. Vgl. hierzu auch Cheng, der durch eine simple chronologische Ordnung des Plots Widersprüche in Dowells Erzählung aufdeckt: Vincent J. Cheng, „A Chronology of *The Good Soldier*,“ *English Language Notes* 24 (1986): 91-97.

⁴⁷³ Vgl. Hynes 315-317, Schorer 307.

most terrible vengeance.“ *GS* 115), ist auch Dowell bemüht, die Ereignisse nach den Vorgaben der Respektabilität zu bewerten. Er bezeichnet zwar Florence und Leonora rückblickend als „good actress[es]“ (*GS* 58) und entlarvt damit deren Ehen – und damit auch die eigene – als reine Inszenierung, andererseits bleibt er selbst zwischen Verständnis und Verdrängung, „a reaching out toward the truth and [...] a strategy of evasion“⁴⁷⁴ hin- und hergerissen. Dowell macht Anspielungen, die er aber nicht explizit weiterverfolgt,⁴⁷⁵ und scheint somit weniger um Aufklärung als um Perpetuierung der Situation bemüht, womit er auch die Auseinandersetzung mit seiner Unfähigkeit zur Leidenschaft vermeiden kann. Er verleugnet zudem die eigene Relevanz für das Geschehen, indem er vorgibt, nur eine Beobachterposition („look at it from the outside“ *GS* 62) einzunehmen: „I don’t know that analysis of my own psychology matters at all to this story. I should say that it didn’t or, at any rate, that I had given enough of it“ (*GS* 123).

Bei einem Text, in dem nicht einmal der Plot widerspruchsfrei zu rekonstruieren ist, ist auch eine zweifelsfreie Interpretation der Bezüge innerhalb der Liebesdreiecke nicht möglich. So bestätigt *The Good Soldier* auch das Postulat der Theoriebildung, daß eine starke Bindung zwischen den Männern im Dreieck besteht. Bereits der Titel des Romans – „good soldier“ (*GS* 33) ist eine Bezeichnung für Edward Ashburnham – stellt die Beziehung des Erzählers Dowell zu Edward in den Mittelpunkt. Dowell weist wiederholt auf seine Bewunderung für Edward hin und bezeichnet ihn nicht zuletzt als eine der „only two persons that I have ever really loved“ (*GS* 290), wobei die zweite nicht etwa die eigene Frau Florence oder die ebenfalls betrogene Leonora Ashburnham ist, sondern Nancy Rufford. Während die letztgenannten Figuren von Dowell wechselhaft und damit widersprüchlich bewertet werden, zieht sich die ‘Rehabilitierung’ Edward Ashburnhams durch den gesamten Roman (z.B. *GS* 15f, 35, 69, 108, 131f, 177f, 192, 205). Seine Sympathie für Edward erklärt Dowell durch die

⁴⁷⁴ Diane Stockmar Bonds, „The Seeing Eye and the Slothful Heart: The Narrator of Ford’s *The Good Soldier*,“ *English Literature in Transition* 25.1 (1982): 21. Bonds setzt sich dabei mit den Konsequenzen dieser Ambivalenz auseinander: „I want to argue [...] that Dowell may actually embark upon his tale as means [sic] of escaping awareness (and the feelings that awareness naturally would bring) only to find that some of his narrative techniques force upon him the very understanding that he seeks to avoid“ (21). Zu Dowells Verdrängungsmechanismen siehe auch David H. Lynn, „Dowell as Unromantic Hero,“ *Stannard* 391-398.

⁴⁷⁵ So stellt Dowell z.B. gleich zu Beginn des Romans eine Parallele zwischen Edward Ashburnham und dem Troubadour Peire Vidal her (vgl. *GS* 21f), die sich in Dowells Stilisierung von Ashburnham als höfisch Liebendem durch den gesamten Text zieht (vgl. James Trammell Cox, „Ford’s ‘Passion for Provence’,“ *English Literary History* 28.4 (1961): 383-398). Wenngleich Dowell behauptet, über neun Jahre nichts von der Affäre seiner Frau zu Edward gewußt zu haben, ist die Gleichsetzung Edwards mit einem höfisch und somit ehebrecherisch Liebenden sehr vielsagend und legt nahe, daß Dowell lediglich verdrängt und nicht wissen will, was in seiner Welt, in der vor allem die äußere Fassade aufrechterhalten werden muß, nicht sein darf. Das erklärt auch, wie Florence ihre Affären sowohl mit Jimmy als auch mit Edward quasi vor Dowells Augen pflegen kann. Die Affären finden jeweils in den Wohnungen bzw. Häusern statt, in denen beide Dowells gemeinsam leben; die Besuche von Edward sind nicht etwa heimlich, sondern offiziell und mit Dowells Wissen (womöglich auf seine Veranlassung hin) arrangiert, wobei Dowell schlicht nicht bereit zu sein scheint, den Betrug als solchen wahrzunehmen.

enorme Ähnlichkeit zwischen ihnen: „[H]e was just like myself. If I had had the courage and virility and possibly also the physique of Edward Ashburnham I should, I fancy, have done much what he did“ (GS 291).⁴⁷⁶ Dowells Erzählung macht deutlich, daß sich die Bindung der männlichen Protagonisten als den jeweiligen Liebesbeziehungen übergeordnet lesen läßt. „The spectrum of voices Dowell uses about Edward is shot through with flashing rays of emotion – sympathy, horror, surprise, love, distaste, envy, contempt.“⁴⁷⁷ Den weiblichen Figuren bringt Dowell ein weitaus geringeres und weniger intensives Spektrum an Emotionen entgegen. Der Text läßt offen, wodurch die wechselhaften Gefühle Dowells gegenüber Edward motiviert sind. So könnte Dowell z.B. Edward begehren und sich ihm via Florence zu nähern versuchen, gleichzeitig muß er dieses Begehren aber durch sein vermeintliches Nichtwissen von der Affäre verschleiern. Ebenso wäre es möglich, daß Dowell Edward zwar begehrt, ihn aber gänzlich verdrängen und an seine Stelle treten will, da Edward selbst ein verbotenes und somit unerreichbares Liebesobjekt darstellt. Tatsächlich nimmt Dowell im Verlauf des Geschehens Edwards Position ein. Zum einen kauft er nach Edwards Tod den Landsitz der Ashburnhams, um selbst dort zu leben (vgl. GS 269), zum anderen nimmt er Nancy zu sich, die er heiraten will, wenn ihr Geisteszustand dies zuläßt (vgl. GS 271f) – was ihm, wie zuvor auch Edward, letztlich verwehrt bleibt. Da der Roman es unmöglich macht, die Motivationen der Figuren eindeutig zu benennen, werden die Schwierigkeiten, eine ‘Wahrheit’ des Geschehens zu rekonstruieren, noch verstärkt.

Komplexe Bezüge innerhalb des Liebesdreiecks und ein Erzähler, der verdrängt bzw. verschleiert, sind prägende Merkmale von Fords Roman. „[*The Good Soldier*] has none of the anchoring affirmations or negations that control the works of the classic modernists [...] A moral fecklessness provides *The Good Soldier* with a paradoxical energy that makes the novel seem well in advance of its time: postmodern rather than modern.“⁴⁷⁸ Julian Barnes’ *Talking It Over* ist ein Text in eben dieser Tradition, dem man sich nur über eine Hermeneutik des Verdachts nähern kann.⁴⁷⁹ Während Fords Roman nur einen Ich-Erzähler aufweist, potenziert

⁴⁷⁶ Die Sekundärliteratur sieht diese Identifizierung von Dowell mit Ashburnham als einen eher komischen Aspekt des Romans. Im zitierten Text postuliert Dowell seine Ähnlichkeit mit Ashburnham aufgrund von Eigenschaften, die er sich selbst gerade nicht zuschreiben kann und die auch Ashburnham wahrscheinlich nicht in ihm sieht (vgl. GS 34f: „You see, I suppose he regarded me not so much as a man. I had to be regarded as a woman or a solicitor.“). So faßt Grover Smith Dowells Edward-Bild als Projektion eines Ideals auf, das er selbst gerne wäre (vgl. 329f); Ann Barr Snitow interpretiert Dowells konsequente Aufrechterhaltung dieses Bilds als Verdrängungsmechanismus, der über das Verschwinden dieses Ideals hinwegtäuschen soll, und somit als ein Klammern an die alte Gesellschaftsstruktur mit bestimmten Konventionen, die sich im Umbruch befinden. Vgl. Ann Barr Snitow, *Ford Madox Ford and the Voice of Uncertainty* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1984) 178.

⁴⁷⁷ Snitow 176.

⁴⁷⁸ Goodheart 375.

⁴⁷⁹ Im folgenden beziehen sich alle Zitate auf Julian Barnes, *Talking It Over* (1990; London: Picador, 1991), bezeichnet mit dem Kürzel *TIO*.

Barnes diese unzuverlässige Erzählsituation, indem in *Talking It Over* gleich drei monologisierende ‘Akteure’ auftreten, hinzu kommen Beiträge einiger Nebenfiguren. In Fords Roman erfolgt Dowells Rückblick aus neunjähriger Distanz (zum Beginn der Affäre zwischen Edward und Florence), die Niederschrift der Ereignisse erstreckt sich allerdings über einen Zeitraum von weiteren zwei Jahren.⁴⁸⁰ Die zeitliche Distanz der Sprecher zum Erzählten bleibt bei Barnes weitaus unbestimmter. Manchmal knüpft die Wiedergabe unmittelbar an das Ereignis an, so z.B. als Gillian Olivers erstes Liebesgeständnis mit „Something strange happened *today*“ (*TIO* 90, Hervorhebung von mir) kommentiert. Andere Stellen legen jedoch eine größere Distanz zum Erzählten nahe, so z.B. Gillians Bericht vom Vorabend der zweiten Hochzeit: „I stayed with Maman the night before the wedding. [...] [She] made me put my feet up as if I were already pregnant“ (*TIO* 196f). Da Gillian hier bereits von ihrer späteren Schwangerschaft weiß, muß der Rückblick aus einem weniger unmittelbaren Abstand erfolgen. Auch der ontologische Status von Barnes’ Roman bleibt ambivalent. Während bei Ford klar ist, daß Dowell sich zwar ein Szenario des mündlichen Erzählens vorstellt (vgl. *GS* 17), das er letztlich aber – unter Einbezug von Informationen aus zweiter Hand („as it reached me from the lips of Leonora or from those of Edward himself“ *GS* 17) – schriftlich fixiert, fällt diese Sicherheit in *Talking It Over* weg. Einerseits lassen die Monologe den Roman eher wie ein dramatisches Werk erscheinen, andererseits gibt es „clear indications of the written nature of the contributions.“⁴⁸¹ Ein besonderes Schriftbild, z.B. für Anzeige der Single-Party, die Stuart besucht (*TIO* 21), oder ein historisches Hinweisschild, das ihm auffällt (*TIO* 82), Aufzählungen und Listen wie Stuarts Zeitplan für das Abendessen mit Gillian (*TIO* 74f) oder Olivers Argumente gegen eine Affäre (explizit „written down“, *TIO* 150f), ein ärztlicher Behandlungsbericht von Olivers Versorgung im Krankenhaus nach seinem handgreiflichen Streit mit Stuart (*TIO* 175) sowie zahlreiche Bemerkungen in Klammern können in einem mündlichen Text nicht zur Bedeutung beitragen. Der Textstatus wird zudem durch metafiktionale Kommentare in Frage gestellt. Oliver kommentiert seine Namensänderung mit den Worten „You can’t even go through a whole book being called Nigel“ (*TIO* 13), und Val verabschiedet sich mit „You won’t be seeing me again, not unless there’s a real turn-up for the book“ (*TIO* 183). Der implizite Zuhörer-Leser, mit dem die Sprecher in direkter Interaktion stehen (vgl. z.B. „Shall we shake hands? Right, good.“ *TIO* 2;

⁴⁸⁰ Vgl. Snitow 171 für die Abfolge von Niederschrift, ihrer Unterbrechung und der Ereignisse zum Ende des Plots.

⁴⁸¹ Tönnies, „A New Self-Conscious Turn“ 62. Tönnies bezieht sich hier auf das *Talking It Over*-Sequel *Love, etc.* Für *Talking It Over* postuliert sie im folgenden zwar einen eindeutigeren Status als gesprochener Text – „it is much easier to perceive the contributions (apart from one inserted written document) as oral reports“ (64) – diese Festlegung erscheint allerdings inkonsequent, da die von ihr genannten Kriterien für einen möglichen Status von *Love etc.* als geschriebenem Text auch weitgehend auf *Talking It Over* zutreffen.

Olivers Angebot „Cigarette?“ (TIO 8), spielt insofern eine wichtige Rolle, als er stellenweise den Monolog überhaupt motiviert bzw. dem Sprecher Informationen entlockt.⁴⁸² Insbesondere Gillian besteht zunächst auf ihrer Privatsphäre: „Look, I just don’t particularly think it’s anyone’s business. I really don’t. I’m an ordinary, private person. I haven’t got anything to say. [...] I don’t have a confessional nature [...] [T]hese things aren’t for public consumption. What I remember is my business“ (TIO 7f). Wieso sie letztlich wie Stuart und Oliver ausführlich von ihren Beziehungen erzählt, bleibt im Unklaren – was im übrigen auch für die Motivation der beiden Männer gilt.

Zu diesen Unsicherheiten bezüglich des Textes per se und der Paradoxie, daß zumindest Gillian trotz der Betonung ihrer Privatsphäre gerade davon freizügig berichtet, kommen zudem die Unzulänglichkeiten des Erinnerungsvermögens der Figuren. Mit dem russischen Sprichwort „He lies like an eye-witness“, das dem Roman vorangestellt ist und auch von Oliver zitiert wird (TIO 220), ist bei der Lektüre von vornherein Vorsicht geboten; die Monologe erscheinen grundlegend unglaubwürdig. Da gerade das Liebesdreieck die Problematik des Romans ausmacht, gilt dies besonders für die Einstellungen der Figuren zueinander sowie zum Phänomen der Liebe selbst. Je nach ihren jeweiligen Absichten können die Figuren sowohl anderen – und damit auch dem Leser – als auch sich selbst etwas vormachen und bestimmte Meinungen und (Selbst-)Bilder konstruieren, die aber gerade in ihrer Eigenschaft als Konstruktionen zu hinterfragen sind.⁴⁸³ Die Analyse der Liebesentwürfe in *Talking It Over* bleibt somit der Hermeneutik des Verdachts unterworfen und muß von einem entsprechend kritischen Standpunkt aus unter dem Vorbehalt durchgeführt werden, daß sich das Geschehen nicht zweifelsfrei rekonstruieren läßt.⁴⁸⁴

Lediglich Gillian äußert von vornherein Zweifel am *confessional mode*. Obwohl sie sich dann trotzdem am Erzählen beteiligt, hat sie doch den deutlich kleinsten Redeanteil und ist somit den Stimmen der Rivalen Stuart und Oliver untergeordnet. Wie in den Theorien des triangulären Begehrens erscheinen die Positionen der beiden Männer im Dreieck weitaus signifikanter. So besteht auch eine starke Bindung zwischen den beiden, zumal sie bereits auf

⁴⁸² Vgl. z.B. Olivers erste Erwähnung der gemeinsamen Schulzeit mit Stuart: „[...] ever since we were at school together. What are you smirking at now? We were at school... Ah. Got it. Stuart’s been bleating on about how I changed my name, hasn’t he?“ (TIO 12); Olivers Beschreibung von Gillian: „[S]he toiled as a handmaiden of the arts, rendering fresh the faded pigments of yesteryear. What? Oh, she restores pictures“ (TIO 31).

⁴⁸³ Vgl. auch Tönnies, „A New Self-Conscious Turn“ im Hinblick auf *Love, etc*: „Indeed, the three protagonists can be called ‚unreliable narrators‘ in a textbook sense, [...] lying to themselves as much as to others and admitting openly that even when they are genuinely trying to recall the past, their memory is often not up to the job“ (63). Grundsätzlich ist das auf *Talking It Over* übertragbar, auch wenn Tönnies für *Love, etc* weitaus stärkere Unklarheiten als für *Talking It Over* postuliert (vgl. 64).

⁴⁸⁴ Vgl. hierzu Todd, „Domestic Performance“: „The briefest account of the plot would be that Stuart is abandoned by Gillian for Oliver, or that Oliver takes Gillian away from Stuart: even the difficulty in deciding which version to formulate shows how deceptive the plot’s apparent simplicity is“ (275).

eine langjährige Freundschaft seit der Schulzeit zurückblicken (vgl. *TIO* 16-18, 27f). Bevor Stuart Gillian kennenlernt, hat er mit Oliver für Verabredungen mit Frauen eine Art geschäftliches Arrangement: „Oliver would always provide the girls and [Stuart] would always provide the money“ (*TIO* 50, vgl. auch 24f). Die Frauen selbst sind dabei zweitrangig, im Vordergrund steht die Stärkung der Freundschaft von Oliver und Stuart. „Oliver depends on Stuart’s dullness and predictability and lack of sparkle to make him seem more interesting; [...] Oliver’s worldly failure and bad habits make Stuart seem – at least to himself – more grown-up and realistic.“⁴⁸⁵ Obwohl Oliver sich selbst als eine Art Casanova betrachtet („my reputation as a *coureur*“ *TIO* 29) und Stuarts Liebesleben in eher düsteren Bildern beschreibt (vgl. *TIO* 28), ist es letztlich Stuart, der Gillian trifft, sich verliebt und innerhalb eines Jahres heiratet. Im ersten gemeinsamen Sommer verbringt das Paar allerdings viel Zeit mit Oliver: „Gillian and I were falling in love and you’d think we’d have wanted to be by ourselves all the time, gazing into one another’s eyes and holding hands and going to bed together. Well of course we did all that too, but we also went around with Oliver“ (*TIO* 37). Was zunächst wie eine Öffnung der Dyade Gillian/Stuart zur Integration von Oliver erscheint, läßt sich ebenso gut als Arrangement lesen, in dem sich die homosozialen Bindungen der Jugendfreunde aufrechterhalten und mit dem zu integrierenden Faktor ‘Gillian’ verbinden lassen. Dafür spricht auch, daß Gillian selbst die häufige Anwesenheit von Oliver als weitaus störender empfindet als Stuart (vgl. *TIO* 39). Entsprechend evaluiert Moseley: „Oliver and Stuart have a strong relationship that is more than loving the same woman and partially survives their struggle over her. [...] They have a symbiotic relationship.“⁴⁸⁶

Die Bindung von Oliver und Stuart wird auch dadurch hervorgehoben, daß im Verlauf des Romans eine Umkehrung zwischen beiden stattfindet, wobei die Ersetzung von Stuart als Gillians Ehemann durch Oliver nur der offensichtlichste Aspekt ist.⁴⁸⁷ Oliver, der zunächst als Genußmensch in ständiger Geldnot erscheint, ist bemüht, sein Leben zu ändern: „Shape up“ (*TIO* 95); „I’m giving up smoking. [...] I’m going to get myself a job. [...] I’m going to pay back Stuart“ (*TIO* 96f). Während Oliver zunehmend verantwortungsbewußt lebt, macht Stuart eine gegenteilige Entwicklung durch. Er fängt an zu rauchen, trinkt exzessiv und hat später zahlreiche Kontakte mit Prostituierten.⁴⁸⁸ Mit der Ehescheidung wird die Dreiecks-konstellation nicht etwa aufgelöst; es kommt lediglich zu einer Umkehrung zweier Eckpunkte: „If Gillian is the unmoving pivot, Stuart and Oliver are the moving parts that

⁴⁸⁵ Moseley 133f.

⁴⁸⁶ Moseley 133.

⁴⁸⁷ Vgl. Moseley 130f für dieses „pattern of reversal“.

⁴⁸⁸ Für die Änderungen bei Stuart siehe *TIO* 127, 132, 140f, 195f zum Rauchen; 141, 165, 168f, 177, 226 zum Trinken, 227ff zu seinen Erfahrungen mit Prostituierten.

exchange position.⁴⁸⁹ In ihrer Analyse der Beziehungen interpretiert Olivers und Stuarts frühere Freundin Val dieses Dreieck ganz im Sinne von Sedgwicks Theoriebildung als Umleitung eines eigentlich homoerotischen Begehrens:

I think Oliver is queer for Stuart. [...] That's why he's always put Stuart down, laughing at how shabby and boring he is. He puts Stuart down so that neither of them will have to admit what's always been there, what might be there if they didn't play the game of Stuart being shabby and boring and such an unlikely companion for flash Oliver. [...] The reason Oliver wants to fuck Gillian is because it's the nearest he can ever get to fucking Stuart. (*TIO* 183)

Hier kommt zugleich der Aspekt der Rivalität zwischen den begehrenden Männern im Dreieck zum Ausdruck, was Val an anderer Stelle noch deutlicher thematisiert: „Stuart and I were having an affair and Oliver tried to get off with me. Stuart married that boring little goodie-goodie wife of his and Oliver got off with her. Is this a pattern or isn't it?“ (*TIO* 186). Dies wiederum greift Girards These zum mimetischen Charakter des Begehrens auf, wonach ein Liebesobjekt nur deshalb für das Subjekt interessant ist, weil es bereits vom Rivalen begehrt wird. Entsprechend behauptet Stuart: „I loved her. My love made her more loveable. He saw that. He'd fucked up his own life, so he stole mine“ (*TIO* 193).⁴⁹⁰

Das Bild des Stehlens legt wiederum die Vorstellung der Frau als (Handels-)Objekt und damit des Liebesdreiecks als Handelsbeziehung zwischen Männern nahe. Liebe – in der romantisierend-idealisierenden Ausprägung im Alltagsverständnis ein Konzept jenseits aller finanzieller Überlegungen – wird von Stuart und Oliver in Beziehung zur Ökonomie gesetzt. Bereits der Bericht vom Kennenlernen von Stuart und Gillian stellt diese Verbindung her. Beide treffen sich bei der ersten von vier Veranstaltungen für Singles, für die die Teilnehmer 25 Pfund zahlen (vgl. *TIO* 21, 146). Oliver unterstellt Stuart, für die nicht wahrgenommenen Folgeveranstaltungen eine Rückzahlung durchgesetzt zu haben: „So he cost her £25 and she cost him £6.25. What would he take for her now. What's his mark-up?“ (*TIO* 146f). Diese Auffassung der objektifizierten Frau zeigt sich auch an weiteren Stellen des Romans. Oliver hat den Wunsch, Gillian neu einzukleiden: „I'd like to *make her over*. *Make over*. To refashion. But also [...] to transfer possession (of an object, a title) to someone else“ (*TIO* 104). In der Auseinandersetzung mit Stuart macht Oliver die Vorstellung von Ehe als

⁴⁸⁹ Moseley 130. Moseley weist hier auch auf ein weiteres Element der Umkehrung hin, nämlich Stuarts Beobachten von Gillian und Oliver vom Hotelzimmer aus, nachdem er die beiden in Frankreich ausfindig gemacht hat (vgl. z.B. *TIO* 258, 265, 267). Dies entspricht Olivers Beobachten von Gillian und Stuart, nachdem er sich eine dafür geeignete Zweitwohnung gesucht hat (*TIO* 135f).

⁴⁹⁰ Auch Belsey weist auf diesen Umstand hin: „Even his [Oliver's] desire itself reads like a pastiche of René Girard's account of triangular passion in *Desire, Deceit and the Novel*: Oliver wants Gillian because Stuart has her“ (81). Todd, „Domestic Performance“ sieht den Umgang von Oliver und Stuart mit Val („Val is literally bundled out, and thus written out, of the story in an act of some violence.“) als „act in which one particular feminine voice or discourse is effectively silenced“ und führt weitere Beispiele an, die *Talking It Over* als „triumph of a male discourse of desire“ erscheinen lassen (276).

Handelsbeziehung zwischen Männern explizit: „It’s market forces [...]. And I’m going to take her over. My offer will be accepted by the [...] board. You may become a non-executive director – otherwise known as a friend – but I’m afraid it’s time to hand back the chauffeur-driven car“ (*TIO* 159). Stuart benutzt dasselbe Bild, wenn er Oliver ein Denken nach dem Motto „Lend us a quid, Give us your wife“ (*TIO* 157) unterstellt.⁴⁹¹ Nach der Darstellung des Romans wird der Konflikt im Liebesdreieck ausschließlich zwischen den Männern ausgetragen. Gillians Perspektive bleibt sekundär; in ihrer relativen Passivität erscheint die Entwicklung ihrer Ehe mit Stuart zur Ehe mit Oliver wie eine unwesentliche Transaktion, bei der Gillian grundsätzlich in denselben Strukturen, also als fester Eckpunkt des Dreiecks, gebunden bleibt.⁴⁹²

Dies entspricht auch Gillians eigener Darstellung des Partnerwechsels. Sie entwirft ein Bild von sich selbst und den Ereignissen, als seien die Entwicklungen ihrem Einfluß weitgehend entzogen. „It happened to me. I married Stuart, then I fell in love with Oliver. I don’t feel complacent about that. Some of it I don’t even like. It just happened“ (*TIO* 177). Wie die Vorstellung der Frau als Handelsobjekt nahelegt, erscheint auch Gillian in ihrer passiven Selbstdarstellung gänzlich ihren unkontrollierbaren Emotionen bzw. dem Begehren der Männer unterworfen. Sie stellt die Scheidung letztlich nicht etwa als ihren bewußten Entschluß, sondern als eine Anpassung an die Erwartungen der Umwelt hin: „given that everyone thought we [Gillian and Oliver] were having an affair and that’s why Stuart and I broke up ...“ (*TIO* 254). Weil nach außen hin der Anschein einer Affäre besteht, muß sich auch die innere Entwicklung der Triade dem anpassen – diese Darstellung, die die Verantwortung von den im Dreieck involvierten Personen auf Außenstehende verlagert, muß als Vermeidungsstrategie gelesen werden, um die eigene Schuld zu minimieren. Die ‘Fremdbestimmtheit’ ihres Liebeslebens scheint Gillian mit einer völligen Selbstverständlichkeit hinzunehmen, unabhängig davon, ob es sich um für sie positive Ereignisse handelt – „I met Stuart. I fell in love. I married. What’s the story?“ (*TIO* 39) – oder negative Konsequenzen mit sich bringt – „I loved Stuart. Now I love Oliver. Everyone got hurt. Of course I feel guilty“ (*TIO* 193). Nicht nur das Geschehen an sich, selbst die hier ausgedrückten Schuldgefühle sieht Gillian im Sinne einer regelrechten Unvermeidlichkeit. Sie

⁴⁹¹ Im weiteren Verlauf des Geschehens relativiert Oliver allerdings seine ursprünglichen Behauptungen: „Love and money: that was a mistaken analogy. As if Gill were some publicly listed company and I’d put in an offer for her“ (*TIO* 264). Diese Distanzierung läßt sich allerdings auch als Mystifizierung bzw. Romantisierung der Liebeserfahrung durch den Liebenden verstehen.

⁴⁹² Überhaupt erscheint das Dreieck in *Talking It Over* als die prototypische Beziehungskonstellation. So hat Gillian vor dem Kennenlernen von Stuart eine Affäre mit einem verheirateten Mann (*TIO* 173), Oliver behauptet in Bezug auf Affären, er sei „one who has had more than his share of them“ (*TIO* 150) und auch die Nebenfigur Mme Wyatt berichtet von einer Affäre im ersten Ehejahr (*TIO* 166).

erscheinen eher als Folge eines gewissen Automatismus in Anbetracht der Ereignisse denn als Entwicklung eines Schuldbewußtseins aufgrund von Reflexion.

Entgegen dieser passiven Selbstdarstellung setzt Gillian aber auch aktiv ihre eigenen Interessen durch, was allerdings oftmals sehr subtil geschieht. So stellt sich im Laufe des Romans heraus, daß Gillian entgegen Stuarts ursprünglicher Annahme (vgl. *TIO* 4) bei der Heirat ihren Geburtsnamen behalten hat (vgl. *TIO* 259).⁴⁹³ Ebenso ist es Gillian, die den ersten Schritt hin zu einer sexuellen Affäre mit Oliver macht („I got up and kissed him.“ *TIO* 147) und das entsprechende Angebot „Let’s go to bed“ (*TIO* 147) formuliert, das dieser jedoch zurückweist (vgl. *TIO* 148).⁴⁹⁴ Im Widerspruch zu ihrer Selbststilisierung als passives Opfer ihrer Emotionen und ihrer Umwelt steht auch Gillians grundlegender Pragmatismus in Liebesdingen, den sie in der Aussage „You can’t just ‘be happy’; you have to manage happiness“ (*TIO* 253) vertritt, die eine aktive Kontrolle ihrerseits impliziert. So ist auch der Besuch der Single-Party ein ganz bewußter Versuch, sich aus einer unglücklichen Affäre zu lösen (vgl. *TIO* 173). In diesem rationalisierenden Umgang mit der Liebeserfahrung hat Gillian zwar auch klare Meinungen im Hinblick auf Liebe und Beziehungen („I don’t want my husband to rule the world“ *TIO* 248), andererseits hofft sie auf einen Schutz durch bestimmte ungeschriebene Regeln, die die Stabilität in der Ehe gewährleisten, ohne daß allzu viel Eigeninitiative verlangt ist („I thought there were *rules*“ *TIO* 167). Daß diese Erwartung nicht erfüllt wird, stellt Gillian vor Schwierigkeiten: „I’ve always been able to explain things. Now none of the explanations seem to fit. [...] So what I have to understand now is this: despite the fact that I love Stuart, I seem to be falling in love with Oliver“ (*TIO* 142). Während Gillians ursprüngliche Vorstellung von Ehe einen direkten und offenen Umgang miteinander thematisiert, scheitert dieses Ideal an der praktischen Umsetzung. „I’m not going to play games or have secrets[, so Gillians ursprüngliche Annahme]. But it seems to be starting already. Perhaps it’s inevitable“ (*TIO* 99). Obwohl Gillian bewußt das Vertrauen von Stuart mißbraucht,⁴⁹⁵ stellt sie das nicht als ihren Fehler dar, sondern vielmehr als eine unvermeidliche Entwicklung des Ehelebens.

⁴⁹³ Auf dem Standesamt wehrt sie sich auch nicht gegen die Anrede als „Mrs Hughes“ (*TIO* 7). Da dies von Stuart berichtet wird, der in dem Glauben lebt, Gillian habe seinen Namen angenommen, bleibt auch die Interpretationsmöglichkeit, daß Stuart die Anrede nur meint gehört zu haben, weil er sie gerne hören wollte.

⁴⁹⁴ Da Oliver sehr subtile Verführungsstrategien anwendet, ist der Ehebruch in *Talking It Over* eigentlich kein solcher im engeren Sinne: „[T]he unfaithful lovers do not have a sexual affair“ (Moseley 126).

⁴⁹⁵ Der Vertrauensbruch beginnt damit, daß Gillian die Blumen von Oliver entsorgt, um ihrer Meinung nach unnötige Diskussionen mit Stuart zu vermeiden (vgl. *TIO* 93). Bald äußert sie allerdings Zweifel, ob ein Verschweigen aus Bequemlichkeit die richtige Umgangsweise ist (vgl. *TIO* 99). Während sie im weiteren Verlauf einerseits ihre Schuldgefühle in Frage stellt und ihre Verantwortlichkeit zurückweisen will („Why do I feel guilty? It’s not right. I haven’t done anything.“ *TIO* 114), ist sie sich andererseits doch ihrer Schuld bewußt („I feel guilty because I find Oliver attractive.“ *TIO* 114) und registriert deren Ausweitung bis hin zu „phone

Insgesamt sieht sich Gillian in einer Opferrolle, die ihr in doppelter Hinsicht eine Position der moralischen Integrität ermöglicht. Zum einen muß sie als passiver Spielball ihrer Mitmenschen keine Verantwortung für die Entwicklung der Ereignisse übernehmen. Zum anderen drückt sie trotzdem Schuldgefühle aus, wodurch sie doch sensibel und einfühlsam erscheint. Ihr Kommentar zu der Entdeckung, daß Oliver Stuart und ihr beim Wochenendausflug nach Frankreich gefolgt ist, bringt ihrer Position damit auf den Punkt: „What’s happening? It’s not my fault, but I feel guilty. I know it’s not my fault in any way, and still I feel guilty“ (*TIO* 105).

Die Monologe von Stuart zeigen eine im Vergleich zu Gillian direktere und damit durchschaubarere Figur, die weniger Verschleierungstaktiken bemüht – oder diese um so erfolgreicher beherrscht. Als Bankangestellter entspricht Stuart zum einen manchen Stereotypen, die mit seiner Tätigkeit verbunden sind. Er zeigt eine Tendenz zum Planen und zur Genauigkeit, rühmt sich seines guten Gedächtnisses („I remember everything.“ *TIO* 1, 7)⁴⁹⁶ und scheint in vielen Dingen nüchtern, analytisch und praxisorientiert zu denken. So kommentiert er bei seinen Hochzeitsfotos die Zeit der Aufnahme und die jeweilige Dauer der Ehe – „The first photo on the roll said 12.13, and we had been married three minutes. The last one on the role said 12.18 and we had been married eight minutes.“ (*TIO* 7) – und stoppt die Zeit, um den schnellsten Weg zu seinem Arbeitsplatz zu ermitteln (vgl. *TIO* 81). Stuarts Vorstellungen von Liebe sind dagegen weniger nüchtern, sondern vielmehr stark mit romantischem Potential aufgeladen. Durch die Liebe zu Gillian fühlt er sich selbst aufgewertet („I’ve stayed the same as I was before but now it’s all right to be what I was before“ *TIO* 53); das so gesteigerte Selbstwertgefühl gibt Stuarts Leben überhaupt erst einen Sinn. „Everything starts here“ (*TIO* 49) ist für ihn eine Art Mantra, und wie die Liebe ein neues Lebensgefühl mit sich bringt, kommt auch die Scheidung einer Todeserfahrung gleich („I’ve only felt alive since I met you. Now I’ll have to go back to being dead again.“ *TIO* 167), weil damit die in der Ehe gegebene Orientierung – „being happy, being married, knowing where I am“ (*TIO* 70) – wegfällt. Ein rationalisierendes Vorgehen zur Lebensbewältigung scheint für Stuart nicht möglich. So hält er Olivers Theorie, Liebe richte sich nach ökonomischen Faktoren, zunächst für Unsinn (vgl. *TIO* 161), wünscht sich aber zu Anfang der Beziehung mit Gillian für das (emotionale) Leben mehr Klarheit: „I wish life was

pornography“ (*TIO* 143) und ihrer zunehmenden gedanklichen Beschäftigung mit Oliver: „I think about Oliver all the time. Even when I’m with Stuart“ (*TIO* 152).

⁴⁹⁶ Dieses Postulat kann Stuart jedoch nicht erfüllen, was z.B. seine Überlegungen zum ehemaligen Schulkameraden ‘Feet’ Schofield zeigen: „And where did he get his nickname? All I can remember is that it had nothing to do with his feet“ (*TIO* 72f).

like banking. [...] Some of it's incredibly complicated. But you can understand it in the end“ (*TIO* 37).

In der Konkurrenz um Gillian gibt sich Stuart eher passiv, obwohl ihm diese Liebe angeblich viel bedeutet. Die Beziehung zwischen Oliver und Gillian erscheint ihm zunächst ohnehin harmlos. Ohne jede Heimlichkeit kann Oliver Gillian bei der Arbeit zusehen, eine emotionale Nähe zwischen beiden entwickelt sich mit Stuarts Erlaubnis (vgl. *TIO* 118). Mit der Zeit registriert Stuart aber durchaus die Veränderungen in Olivers Lebensstil (vgl. *TIO* 109), macht Beobachtungen und Nachforschungen und setzt die einzelnen Puzzleteile zusammen (vgl. *TIO* 129ff).⁴⁹⁷ Nach der halbherzigen Konfrontation von Gillian mit seinem Verdacht (vgl. *TIO* 154) und der anschließenden Auseinandersetzung mit Oliver, der dabei seine Liebe zu Gillian zugibt (vgl. *TIO* 156f, 160), scheint seine Aktivität allerdings weitgehend beendet zu sein. Stuart behauptet allerdings Gegenteiliges: „I love Gill, and I'm not going to give up. I'm going to do whatever I can to stop her leaving me. And if she does leave me, I'm going to do everything I can to get her back. And if she won't come back... well, then I'll think of something. I'm not going to take this lying down“ (*TIO* 169). Der Roman thematisiert allerdings nur eine Bemühung Stuarts, Gillian zurückzugewinnen, nämlich eine Folge von Bitten, Liebesbekenntnissen, Beleidigungen und Provokationen, von denen aber nur Gillian berichtet (vgl. *TIO* 167). Dabei scheint Stuart zu versuchen, Gillian mit aggressiven, defensiven und interrogativen Taktiken gleichzeitig zu überzeugen, wobei er einzelne Aspekte später bereut: „That's just stupid, trying to hurt Gill“ (*TIO* 169); „I don't mean everything I say at the moment“ (*TIO* 171). Wie er seine Überlegungen, die Scheidung zu verweigern, verwirft (vgl. *TIO* 191f), gibt er sich in der Durchsetzung seiner Interessen insgesamt zurückhaltend.

Stattdessen flüchtet sich Stuart in Alkohol- und Zigarettenkonsum⁴⁹⁸ und gibt sich seinem Selbstmitleid hin, wobei er sich über zwei Lieder von Patsy Cline definiert, die Betrug und Verlassenwerden thematisieren.⁴⁹⁹ Wie seine Überlegungen zu Verantwortlichkeit und Schuldzuweisung verdeutlichen, bleibt Stuart in diesem Selbstmitleid gefangen. Er sucht die Gründe für die Trennung bei sich selbst und seiner Liebe: „I loved her. My love made her

⁴⁹⁷ Damit entspricht Stuart weder Olivers Zuschreibung von Blindheit in der Liebe (vgl. *TIO* 115: „Stuart is so effervescent, so bloody *méthode champenoise* nowadays that I could have gone down on my knees to his wife and he would have accepted my explanation that I was tacking up her hem.“) noch Olivers grundsätzlichen Vorurteilen gegenüber Stuarts Auffassungsgabe, wodurch Oliver auch mehrfach überrascht wird. Vgl. „don't ever underestimate furry little Stu“ (*TIO* 146), „don't underestimate our furry friend“ (*TIO* 156) und das untypische Zugeständnis „And don't underestimate my friend, by the way. He comes on a bit slow, sometimes, and the old turbine up top doesn't always chug away like a Lamborghini, but he gets there, he gets there. And sometimes sooner than I do“ (*TIO* 27).

⁴⁹⁸ Vgl. *TIO* 127, 132, 140f, 165, 195f, 168f, 177, 226. Wie oben erwähnt, macht Stuart damit eine Entwicklung durch, die der von Oliver entgegengesetzt ist.

⁴⁹⁹ Vgl. *TIO* 153, 155, 163, 164f, 173, 176, 180.

more loveable“ (*TIO* 193).⁵⁰⁰ Diese Aussage verrät eine gewisse Selbstüberschätzung, wenn Stuart seine Gefühle für eine gesteigerte Attraktivität von Gillian verantwortlich macht. Diese Auffassung entspricht allerdings den Funktionsmechanismen des triangulären Begehrens, bei dem das Liebesobjekt gerade durch das Begehren des Rivalen interessant wird. Oliver wird hier implizit als Ehebrecher beschuldigt, während Gillian selbst keine Aktivität zugestanden wird. Ohnehin sucht Stuart nach wenigen anfänglichen Vorwürfen an Gillian die Schuld vor allem bei sich selbst: „[A]t the time I thought it was her fault, now I feel it’s mine. I failed her. I failed me. I didn’t make her so happy that it was impossible for her to leave“ (*TIO* 211). Einerseits vertritt Stuart damit eine Auffassung von Ehe als einer Institution, die ultimatives Glück gewährleistet, andererseits sieht er die Notwendigkeit, dafür auch etwas zu tun, was aber scheinbar nur von einem Teil der Dyade, nämlich ihm selbst, verlangt ist. Er zeigt dabei eine deutliche Fixierung auf die sexuellen Aspekte der Beziehung. Sein erster Erklärungsversuch für die Gillian unterstellte Affäre – „I really didn’t think there was anything wrong with our sex-life. I didn’t. I mean, I don’t.“ (*TIO* 133) – sowie Beginn und Ende seines Plädoyers, um Gillian zurückzugewinnen – „Please don’t leave me. They’ll think I haven’t got a prick“ (*TIO* 167) – verdeutlichen Stuarts Ängste, als sexuell inadäquat wahrgenommen zu werden, die wiederum eine grundsätzliche sexuelle Unsicherheit nahelegen. Mit der Zeit kommt Stuart jedoch zum Schluß seiner völligen Schuldlosigkeit: „I began to realise that it wasn’t *me* who’d disappointed *her*, it was *they* who’d disappointed *me*. My wife let me down, my best friend let me down, it was only my character and my bloody tendency to feel guilt that made me not see this before. *They* let *me* down“ (*TIO* 226); „IT’S NOT MY FAULT“ (*TIO* 256). Mit dieser Haltung kann Stuart nun nachhaltig in Selbstmitleid schwelgen.

Oliver steht als Stuarts Rivale in starkem Kontrast zu diesem. Moseley charakterisiert Olivers Stimme im Roman als „foppish, learned, showy, precious“.⁵⁰¹ Oliver, der ursprünglich Nigel Oliver heißt, aber beschließt, seinen zweiten Vornamen zum Rufnamen aufzuwerten (vgl. *TIO* 13f, auch 5),⁵⁰² bringt im Kommentar zu seinem Namen sein Selbstbild deutlich zum Ausdruck: „Oliver suits me, don’t you find? It rather goes with my dark, dark hair and kissable ivory teeth, my slim waist, my panache and my linen suit with the ineradicable stain

⁵⁰⁰ Wie Stuart bringt auch Mme Wyatt die betrügerische Liebe mit der bereits bestehenden in Verbindung, wenn sie sagt: „[b]eing in love makes you liable to fall in love“ (*TIO* 166). Eine ‘Anfälligkeit’ für die Liebe ist für sie aber ohnehin immer gegeben: „It is always the dangerous time“ (*TIO* 145); „everyone is vulnerable [to falling in love]“ (*TIO* 224). Mme Wyatts Kommentare lassen allerdings nicht wie Gillian selbst eine Unvermeidlichkeit anklingen und weisen Gillian somit implizit durchaus eine verantwortliche Rolle im Dreieck zu.

⁵⁰¹ Moseley 141.

⁵⁰² Dabei ist es lediglich Oliver selbst, der behauptet, „Oliver“ sei immer seiner zweiter Vorname gewesen (vgl. *TIO* 13). Stuart, der Oliver noch als „Nigel“ kennt, spricht lediglich von einem Initial „O.“, von dem er jedoch sagt: „I don’t think we even knew what the O stood for; perhaps he lied about it“ (*TIO* 5).

of Pinot Noir. It goes with having an overdraft and knowing one's way around the Prado. It goes with *some* people wanting to kick my head in“ (TIO 13f) Olivers Überheblichkeit und sein zumindest nach außen enormes Ego kommen hier unmißverständlich zum Ausdruck. Im gesamten Roman ist er bemüht, sich als attraktiv, belesen, geistreich, humorvoll sowie interessiert und informiert in Kunst, Kultur und Gastronomie darzustellen. Auch im Hinblick auf die Liebe ist er von sich überzeugt. So spricht er von „my reputation as a *coureur*“ (TIO 29) und behauptet, ein reges Sexualleben und viele Affären (gehabt) zu haben (vgl. TIO 29, 150).

Im Hinblick auf sein Verlieben in Gillian betont Oliver, daß sich seine Gefühle gänzlich seiner Einflußnahme entziehen: „Had I the slightest control over it, I would not have fallen in love with her“ (TIO 158), „I fell in love. [...] But I had no choice, not really. [...] [D]on't blame me“ (TIO 193f). So führt Oliver die Irrationalität und Unkontrollierbarkeit der Liebe als Grund an, um sich aus der moralischen Verantwortung für die Zerstörung der Ehe von Gillian und Stuart zu ziehen. Ab dem Moment des Verliebens, den auch Oliver genau festmachen kann („It was her face that did it.“ TIO 59, 62), muß sich alles seiner Idealvorstellung einer Liebe unterordnen, die alle Schranken überwindet: „What has to happen is this. Gillian has to realise she loves me. Stuart has to realise she loves me. Stuart has to step down. Oliver has to step up. Nobody must get hurt. Gillian and Oliver must live happily ever after. Stuart must be their best friend“ (TIO 80). Der als sehr simpel und unkompliziert dargestellte ideale Verlauf der Ereignisse macht die Überheblichkeit und Selbstüberschätzung deutlich, die hinter dieser Vorstellung stehen. Das entworfene Szenario impliziert einen Determinismus im Sinne von Olivers Wünschen – die Möglichkeit, seine Aktivität gerade gegen seine Gefühle zu richten und sich von Gillian zu distanzieren, scheint für Oliver nicht in Frage zu kommen. Seine ironisch-rhetorische Frage – „Would you renounce your love, slip gracefully from the scene, become a goatherd and play mournfully consoling music on your Panpipes all day while your heedless flock chomp the succulent tufts?“ (TIO 80) – macht deutlich, daß er die Unterdrückung der eigenen Gefühle für absurd hält. Er wird vielmehr in einer Weise für Gillian aktiv, die ans Werben des höfischen Liebhabers erinnert. In seinem stetigen Bemühen mit Blumengeschenken, Liebesgeständnissen, Beobachtung von Gillians Arbeit und Kämmen ihrer Haare (vgl. z.B. TIO 117f, 125, 136f) geht Oliver sehr vorsichtig vor. Auch seine Zurückweisung von Gillians ersten sexuellen Avancen (TIO 147f) läßt sich als Element der Selbststilisierung als höfischer Liebhaber sehen. Oliver sieht sich zudem als eine Art Krieger, in dessen Verantwortung das Schicksal der Liebe liegt (vgl. TIO 220f). Einerseits offenbart er damit zwar eine gewisse

Selbstüberschätzung, andererseits wird deutlich, daß Oliver der Liebe enorme Wichtigkeit zuspricht. In seiner Zuschreibung einer Sinnstiftung an die Liebe wirkt er damit geradezu wie das Echo von Stuart. Mit der Bewußtwerdung seiner Liebe zu Gillian hat Oliver dasselbe Gefühl eines neuen Lebenssinns, das auch Stuart kurz nach seiner Hochzeit äußert: „Everything begins here“ (*TIO* 66).⁵⁰³ Ähnliches drückt er in seinen Ausführungen zum Ausdruck „Love, etc“ aus:

The world divides into two categories: those who believe that the purpose, the function, the bass pedal and principal melody of life is love, and that everything else – everything else – is merely an etc.; and those, those unhappy many, who believe primarily in the etc. of life, for whom love, however agreeable, is but a passing flurry of youth, the pattering prelude to nappy-duty, but not something as solid, steadfast and reliable as, say, home decoration. (*TIO* 139)

Durch die negative Bewertung derjenigen, die nicht alles der Liebe unterordnen, ordnet sich Oliver implizit den Anhängern der Liebe zu. Der weitere Verlauf des Romans – in dem Oliver durchaus auch „nappy-duty“ hat (vgl. *TIO* 268, 270) – stellt allerdings in Frage, inwieweit er das Primat der Liebe im Alltagsleben tatsächlich aufrechterhalten kann.⁵⁰⁴

Zu Beginn seiner Liebe zu Gillian ist Oliver zunächst darum bemüht, sich zu ändern („The transfiguration of Oliver.“ *TIO* 95) und damit zumindest äußerlich einem begehrenswerten Männerbild zu entsprechen. Für Gillian möchte er sein altes Selbst hinter sich lassen, sich ganz unterwerfen („entire surrender“ *TIO* 200) und ihr als „tabula rasa“ (*TIO* 140, Original kursiv) alle Möglichkeiten bieten, ohne sie dabei in ihrem Wesen einzuschränken (vgl. *TIO* 174). Dabei behauptet er, sich in der Position des untergeordneten, schwächeren Partners wohlfühlen (vgl. *TIO* 245f); diese Aussage steht allerdings im Widerspruch zu anderen Kommentaren und Verhaltensweisen Olivers. Bereits in seinem Beschluß, um Gillian zu werben – „I have to win her, I have to earn her“ (*TIO* 110) – kommt implizit ein Besitzanspruch zum Ausdruck. Zudem hat er den Wunsch, mit Gillian einzukaufen und sie einzukleiden, wobei er sein überragendes Verständnis für Mode selbstgerecht herausstellt (*TIO* 104).⁵⁰⁵ Dieses Aufzwingen seines Geschmacks läßt sich als eine Beschneidung von Gillians Selbstbestimmung auffassen und steht anderen Aussagen Olivers somit entgegen. Oliver nimmt also unter verschiedenen Umständen verschiedene Rollen ein und zeigt damit

⁵⁰³ Vgl. Stuarts Äußerung „Everything starts here“ (*TIO* 49) sowie Olivers weitere Ausführungen *TIO* 193: „I love Gillian, she loves me. That’s the starting-point, everything follows from that.“

⁵⁰⁴ Julian Barnes beleuchtet den weiteren Verlauf der Beziehungen von Gillian, Oliver und Stuart im Sequel *Love, etc* (2000). Auch hier kann von einem ‘Triumph der Liebe’ nicht die Rede sein, sondern „the characters [are] less happy, more frustrated, less alive than in the first book“ (Pateman 83). Vgl. Pateman 83ff für eine kurze Zusammenfassung und Analyse von *Love, etc*.

⁵⁰⁵ In diesem Zusammenhang formuliert Oliver auch die oben zitierte Definition von „to make over“ als „to refashion“ und „to transfer possession“ (*TIO* 104), wodurch ein weiterer impliziter Hinweis auf seine Besitzansprüche auf Gillian gegeben ist.

nach außen unterschiedliche Facetten. Bestimmend sind dabei letztlich die Bedürfnisse seines Egos, das allerdings auch wandelbar ist. Im Fall von Oliver offenbart sich die Selbstdarstellung der Sprecher in besonderem Maße als solche im wörtlichen Sinne, also eine kontextabhängige Konstruktion und Präsentation der eigenen Person. Sieht man die Äußerungen der Figuren sowohl über sich selbst als auch zum Ablauf der Geschehnisse unter diesem Aspekt der interessengeleiteten Konstruktion von Wirklichkeitswahrnehmung bzw. -darstellung, lassen sich auch scheinbar widersprüchliche Schilderungen erklären.

So unterscheidet sich das von Gillian entworfene Selbstbild deutlich von der Wahrnehmung der Figur durch Val, die Gillians Rolle im Dreieck kritisch-ironisch kommentiert:

Isn't she just a heroine, isn't she such a little *coper*? Daddy runs off with his bit of gym-slip and Gillie heroically survives. [...] Next Gillian gets trapped in a Love Triangle and guess which of the three comes out the best? Well, it's Little Miss Who. Caught in the middle and still keeping her head above water while doing the right thing – which means shredding Stuart and keeping Oliver on a string. She tells Stuart (who tells me) that some things – like seducing your husband's best friend – 'just happen', and you have to do your best from there on in. Well, that's an easy theory, isn't it? Listen, nothing 'just happens', especially not in a situation like this. What those two boys don't realise is that it's *all about Gillian*. The quiet sensible ones who claim that things 'just happen' to them are the real manipulators. Stuart's eating guilt already by the way, which isn't a bad achievement, is it? (*TIO* 187)

Val hinterfragt damit Gillians Selbststilisierung als passives Objekt im Dreieck und unterstellt ihr ein aktiv-egoistisches Eigeninteresse und zugleich die Fähigkeit, andere Menschen manipulativ für sich agieren zu lassen („her trick“ *TIO* 188). Vals Beurteilung von Gillian ist sicherlich ebenfalls interessengeleitet – mögliche Motivationen dafür sind Eifersucht, Neid oder Voreingenommenheit, weil sie nur Stuarts Variante der Ereignisse kennt – zusammen mit weiteren Kommentaren trägt sie jedoch dazu bei, Gillians Opferrolle als Konstruktion zu entlarven. Nach Stuarts Aussage ist Gillian diejenige, die das Thema Scheidung aufbringt, indem sie ein entsprechendes Selbsthilfebuch zuhause plaziert (vgl. *TIO* 191), und schließlich, so Oliver, auch die Umsetzung bei Stuart forciert („Gillian coaxed him into concord.“ *TIO* 205).⁵⁰⁶ So läßt sich erklären, daß Gillian ihre ursprüngliche Zurückhaltung und die Zweifel am *confessional mode* (vgl. *TIO* 7f) relativiert: „Listen, I'm not playing this ... game. But equally there's no point sitting in the corner with a handkerchief stuffed in your mouth. I'll say what I have to say, what I know“ (*TIO* 57). Gillians Evaluationen und ihr darin implizites Selbstbild legen nahe, daß ihr Gewissen nicht so rein ist wie sie dem Leser-Zuhörer und dabei auch sich selbst vorzumachen versucht. Gerade ihr wiederholtes Bestreben, die eigene aktive

⁵⁰⁶ Hier sind allerdings Zweifel geboten: Indem Oliver Gillian als die treibende Kraft wahrnimmt, kann er zugleich seine eigene Verantwortlichkeit herunterspielen. Zugleich bedeutet es für ihn eine Bestätigung seines Egos, wenn Gillian sich bemüht, möglichst schnell von Stuart loszukommen.

Involvierung in der Dreierbeziehung herunterzuspielen, indem sie sich selbst als passiv darstellt, lassen vermuten, daß Gillian sich durchaus verantwortlich fühlt. Die Widersprüche, die sich zwischen ihren Aussagen und ihren Verhaltensweisen auftun, offenbaren die Möglichkeiten der (Aus-)Sprache als Vermeidungsstrategie, um mit vielen Worten vom eigentlichen Gegenstand abzulenken. Daß Gillian in ihren Beziehungen durchaus bewußte Spiele spielt, zeigt sich in ihrer strategischen Vorgehensweise am Ende des Romans.⁵⁰⁷ Als sie erfährt, daß Stuart sie und Oliver an ihrem französischen Wohnsitz ausfindig gemacht hat und beobachtet (vgl. *TIO* 259), inszeniert sie eine Ehekrise für Stuart, damit er Zeuge ihres angeblichen Unglücks wird und sich selbst somit weniger unglücklich fühlt (vgl. *TIO* 264-273). Gillian weht Oliver dabei nicht in ihre Pläne ein: „I can't trust him to do the right thing unless it's *real*. If I ask him to do something, he'll mess it up, he'll turn it into a performance and it's got to be real“ (*TIO* 265). Was für sie eine Inszenierung und damit eigentlich eine Täuschung ist, soll für Oliver 'echt' sein. Die Vorstellung einer objektiven Realität erweist sich hier als problematisch. Es zeigt sich, daß 'Realität' und 'Performance' keine grundlegend verschiedenen, sich ausschließenden Konzepte sind, sondern daß jeder Entwurf von Realität selbst performativ ist und eine subjektive Interpretation aus einer perspektivierten Wahrnehmung heraus darstellt.⁵⁰⁸

Wie sein Plädoyer gegenüber Gillian zeigt („Please don't leave me. They'll think I haven't got a prick“ *TIO* 167), versucht Stuart, in seiner Selbstdarstellung der Erwartungshaltung seiner Umwelt – oder dem, was er als solche annimmt – gerecht zu werden. Darin offenbart sich ein von Unsicherheit geprägtes Selbstbild und ein mangelndes Selbstbewußtsein, das Stuart einerseits durch seinen Pragmatismus zu verbergen versucht. Andererseits ist er bemüht, seinen nüchternen Umgang mit Liebesdingen zu verschleiern, wie im Hinblick auf sein Kennenlernen von Gillian deutlich wird: „Gill and I agreed we wouldn't tell anyone how we met“ (*TIO* 19). Da eine organisierte Single-Party nicht den konventionellen Erwartungen eines (romantischen) Kennenlernens entspricht, wird bis ins letzte Detail die Geschichte eines zufälligen Treffens in einer Bar konstruiert (vgl. *TIO* 20, 25f). Insbesondere Stuart scheint für diese Erfindung verantwortlich zu sein; Gillian ist sie wohl weniger wichtig, da sie das Geheimnis an Oliver verrät. Stuart täuscht somit falsche Tatsachen vor, um den Erwartungen

⁵⁰⁷ Dies steht im deutlichen Widerspruch zu Gillians Distanzierung von jeder Art des bewußt inszenierten Spiels, das sie an Stuart und Oliver kritisiert, vgl. *TIO* 39: „I don't know why they're doing this, Stuart and Oliver. It must be another of their games. Like Stuart pretending he hasn't heard of Picasso and Oliver pretending he doesn't understand any machinery invented after the spinning-jenny. But it's not a game I want to play, this one, thank you very much. Games are for childhood.“

⁵⁰⁸ Dies wird auch weitergeführt in der Angst, die Gillian in Bezug auf ihren Plan äußert: „And the fear is this: that what I'm showing Stuart turns out to be real“ (*TIO* 269).

seiner Umwelt zu entsprechen, und wertet die Liebeserfahrung auf, indem er ihre Anfänge romantisch verklärt.

In seiner Verarbeitung der Trennungssituation bringt auch die geographische Distanzierung von Gillian und Oliver keine emotionale Distanz für Stuart: „it’s not over, not until I feel it is. It’s not over till it stops hurting“ (*TIO* 250).⁵⁰⁹ Stuart versucht lediglich, eine für sich selbst erträglichere Einstellung zu konstruieren, indem er eine Entwicklung in seinen Ansichten zur Liebe vorgibt. So sagt er zu den Auswirkungen der Komplikationen im Liebesdreieck auf seine Persönlichkeit: „the Business changed me. Oh, it didn’t Mature Me, it didn’t Make Me Grow Up. But it did change me“ (*TIO* 225). Hier legt bereits die Großschreibung nahe, daß Stuart mit einem ironischen Ton spricht, der andeutet, daß er abgeklärt wirken will und seine wahren Gefühle hinter einer Fassade des Zynismus versteckt. In seiner auffällig langen Abhandlung den Gemeinsamkeiten von Liebe/Sex und Geld/Ökonomie (*TIO* 227-234) entwirft er ein extrem materialistisch orientiertes Selbstbild („I’m a materialist. What else is there to be“ *TIO* 231), das im krassen Widerspruch zu seiner vorherigen Selbstdarstellung steht. Die Ausführlichkeit dieses Plädoyers legt nahe, daß er diese Einstellung lediglich nach außen hin vertritt, um sein anhaltendes Verletztsein zu verbergen. Auch daß er sich explizit dagegen ausspricht, er könne desillusioniert oder zynisch sein,⁵¹⁰ verstärkt gerade diesen Eindruck. Erst als Stuart Zeuge von Gillians inszeniertem Ehekrach geworden ist, behauptet er, glücklich zu sein (vgl. *TIO* 272), auch wenn dieser Zustand für ihn nur auf Kosten von Gillian und Oliver zu erreichen ist. Eine echte Akzeptanz der neuen Konstellation bleibt für Stuart unmöglich.

Oliver legt seine Selbstinszenierung grundsätzlich darauf aus, bei einem bestimmten Gegenüber Sympathien zu wecken oder sich anderweitig selbst ins beste Licht zu rücken. Am deutlichsten wird seine Anpassung an den Kontext in seinen Bemühungen um Gillian, die dazu feststellt: „The thing about Oliver is, he’s different when he’s alone with me. You wouldn’t recognise him. He’s much quieter, and he listens, and doesn’t talk in that show-off way. And he doesn’t seem at all as confident as he probably appears to others“ (*TIO* 147f). Gillian meint, daß sie den unverstellten, ‘echten’ Oliver erlebt – ein Eindruck, den Oliver selbst bestätigt (vgl. *TIO* 180f). Dabei weist er allerdings derart explizit auf diese angebliche

⁵⁰⁹ Vgl. „I’ve gone away, they’ve gone away, but it’s not over“ (*TIO* 245) sowie Mme Wyatts Beobachtung „He says he is making a new life for himself, but I feel that he is unable to let go“ (*TIO* 251).

⁵¹⁰ Vgl. *TIO* 233: „You see, I don’t think myself as jaundiced or cynical or disillusioned or whatever. I just think of myself as seeing things more clearly now than I did before. Love and money are two great holograms that glitter before us, turning and twisting like real 3-D things. Then you reach out and your hand goes straight through them. I always knew that money was an illusion, but I also knew that even so it had limited powers, and wonderful powers they are. I didn’t know love was the same. I didn’t know you could put your hand straight through it. Now I do, and I’m wiser.“

Unverstelltheit hin („Look no make-up!“ *TIO* 123), daß sie schon wieder gekünstelt wirkt. Auch hier offenbart sich Olivers Auftreten als Inszenierung. Für sein Ziel, Gillian dauerhaft für sich zu gewinnen, ist eben eine Selbstdarstellung gefragt, die authentischer und natürlicher erscheint, weil Gillian gerade das erwartet bzw. bevorzugt. So hat Olivers Gegenüber auch Einfluß darauf, was überhaupt im Gespräch thematisiert wird. Gillian zitiert z.B. einen Kommentar Olivers zum Schottland-Urlaub mit Stuart, den die beiden in ihrer Schulzeit unternommen haben: „Oliver said it took them weeks to get there [to Scotland] because he was such a snob about cars at that time he would actually turn down lifts when someone had stopped because he didn’t like the upholstery or the hub-caps“ (*TIO* 178). Daß Oliver keine derartigen Äußerungen gegenüber dem Leser-Zuhörer direkt macht, stellt einerseits die Aufrichtigkeit seiner Selbstkritik in Frage, mit der er womöglich lediglich Eindruck bei Gillian machen will, andererseits ist er vermutlich bemüht, ein wünschenswertes Selbstbild aufrechtzuerhalten. Dabei nutzt er eine ähnliche Strategie wie für seine Vergangenheitskonstruktion: „My way with memory is to entrust it only with things it will take some pride in looking after“ (*TIO* 9f). So erinnert Oliver seinen ersten Satz gegenüber Stuart als „Could I borrow a pound from you?“ (*TIO* 27), weil er sich als höflichen Menschen darstellen will, während die von Stuart erinnerte Variante „Lend us a quid.“ (*TIO* 18) auf einen dominanten und fordernden Menschen hindeutet.⁵¹¹ Für Oliver gilt also: Was unerwünscht ist, wird ausgeblendet oder abgewandelt.

In seinem Egoismus und seiner Selbstgefälligkeit sieht Oliver auch das Recht immer auf seiner Seite und zeigt somit keinerlei Schuldbewußtsein. Dies äußert sich zunächst bei seinem Abstreiten jeder Verantwortung im Falle der ihm unterstellten sexuellen Belästigung einer Schülerin, die er herunterspielt als „a misunderstanding which, while ultimately regrettable, was surely purged of culpability on the part of the hapless instructor“ (*TIO* 40), und setzt sich in der Zurückweisung jeglicher Verantwortung für die Entwicklungen im Dreieck fort. Oliver demonstriert oftmals eine ausgeprägte Selbstgerechtigkeit und versucht noch dazu, sich beim Leser-Zuhörer anzubiedern und bemitleidet oder zumindest verstanden zu werden (vgl. z.B. *TIO* 79, 86, 128, 194); Einfühlungsvermögen für die Position seiner Mitmenschen,

⁵¹¹ Auch Olivers Darstellung seines Liebeslebens wird durch Stuart relativiert („Oliver and girls – it’s always been a trickier subject than he likes to make out.“ *TIO* 85). Überhaupt werden Olivers Darstellungsweisen von seinen Freunden nicht unkritisch hingenommen. So sagt Stuart: „I’ve somehow stopped believing most of what he says“ (*TIO* 70). Sowohl Stuart als auch Gillian haben Mechanismen entwickelt, mit denen sie – ähnlich wie Oliver mit seinen Erinnerungen – Olivers Aussagen auf das Wesentliche reduzieren. So gilt für Stuart bei manchen von Olivers Kommentaren: „I tend to ignore it nowadays“ (*TIO* 20). Auch Gillian geht ähnlich vor: „[W]hen I’m tired I have a sort of filtering system for Ollie. I just take out what I need to keep the conversation going“ (*TIO* 254).

insbesondere Stuart, bringt er selbst jedoch nicht auf.⁵¹² In seinem Unverständnis kommt gerade das Gegenteil von dem zum Ausdruck, was Oliver zu Beginn der Beziehung von Gillian und Stuart als positives Potential der Liebe benannt hat: „When people fall in love they develop this sudden resilience [...]. It's not just that nothing can harm them [...], but that nothing can harm anyone they care about either“ (*TIO* 46). Das gilt allerdings nur so lange, wie er selbst davon profitiert; sobald seine Interessen und die Umstände sich geändert haben, gelten wieder andere Maßstäbe.

In Bezug auf die Liebe thematisiert Oliver diese Wechselhaftigkeit sogar selbst, wenn er sagt: „Circumstances alter love“ (*TIO* 220). In *Talking It Over* gilt in manchen Fällen allerdings eher das Gegenteil. Die Liebe ist es, die dazu führt, daß bestehende Umstände und Kontexte neu interpretiert werden. So vertritt Gillian die Meinung, daß das Verlieben, obwohl sie es für einen Prozeß und nicht für eine augenblickliche Entscheidung hält, rückblickend an einem bestimmten Moment festgemacht werden muß (vgl. *TIO* 73, 177ff). Für Gillian ist dies weniger eine Rationalisierung oder Entmystifizierung eines nur bedingt erklärbaren Phänomens als der Versuch, einer „social necessity“ (*TIO* 73) zu entsprechen, die gerade umgekehrt darauf ausgelegt ist, romantisierend einen spezifischen Moment des Verliebens zu bestimmen. Dieser Moment offenbart sich damit als Gillians Konstrukt und ist in seiner Festlegung unabhängig davon, ob Gillian tatsächlich daran glaubt. Insgesamt legt die Darstellung in *Talking It Over* nahe, daß es bestimmte Umstände und Kontexte sind, die überhaupt erst eine Möglichkeit der Liebe schaffen. Damit sind nicht nur die geschilderten ‘Fakten’, sondern auch die ausgedrückten Liebesgefühle als Konstruktionen zu hinterfragen, die, ob bewußt oder unbewußt, in jedem Falle strategisch funktionalisiert werden. Somit ist auch zweifelhaft, ob Liebe per se in Barnes’ Roman überhaupt existiert oder ob sie lediglich über ihren Ausdruck entsteht, also ein kulturell bedingtes Kommunikationsmedium ist.⁵¹³

Niklas Luhmann begreift Liebe als ein Kulturmuster: „In diesem Sinne ist das Medium Liebe selbst kein Gefühl, sondern ein Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert

⁵¹² Vgl. z.B. Olivers mangelndes Verständnis, als er sich nach der Hochzeit mit Gillian telefonisch bei Stuart meldet – ein Schritt, den er für besonders ehrenhaft und generös hält, weil er eigentlich der Meinung ist, Stuart müsse sich zuerst für seine Anwesenheit bzw. sein Verhalten bei der Hochzeitsfeier entschuldigen. Oliver kann in keiner Weise nachvollziehen, daß Stuart ihm lediglich mit einer Tirade von „Fuckoffs“ begegnet (vgl. *TIO* 214f). Im folgenden stellt sich zudem heraus, daß dieses Entgegenkommen nicht einmal Olivers eigene Idee ist: „Gillian suggested I call“ (*TIO* 215).

⁵¹³ Vgl. Burkart 33 und 39. Der Begriff des Kommunikationsmediums ist dabei von Niklas Luhmann geprägt: „Allgemein handelt es sich bei symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien um semantische Einrichtungen, die es ermöglichen, an sich unwahrscheinlichen Kommunikationen trotzdem Erfolg zu verschaffen“ (Luhmann, *Liebe als Passion* 21).

wird.⁵¹⁴ Der kulturelle Code der Liebe kann somit auch unabhängig davon zur Anwendung kommen, ob die Empfindung „Liebe“ dabei wirklich manifest ist.⁵¹⁵ So äußert auch Stuart, der Olivers Selbststilisierung als Liebender der „Grand Opera“ (*TIO* 135) registriert, Zweifel an der Authentizität dieser Darstellung: „I’ve never believed he’s *actually* been in love“ (*TIO* 135). Oliver erscheint als Vertreter der Menschen, zu denen bereits La Rochefoucauld im 17. Jahrhundert eine Maxime formuliert hat: „Es gibt Leute, die hätten sich nie verliebt, wenn sie nie von der Liebe hätten reden hören.“⁵¹⁶ Der hier zum Ausdruck kommende Grundgedanke entspricht Luhmanns Vorstellung von Liebe als Kommunikationscode. Eine Bewertung der tatsächlich vorhandenen Liebesgefühle der Figuren ist damit unmöglich.

Ohnehin erscheint die Liebe in *Talking It Over* weniger als Emotion denn als ein strategisches Mittel der sozialen Interaktion, das bestimmte Handlungsmuster vorgibt. Dies thematisiert auch Stuart in seiner Darstellung von Olivers Einstellung zum Phänomen der Liebe: „He’s made corny old comparisons between himself and characters in Grand Opera, he’s done things which people are supposed to do when they’re in love, like mope a lot, and blab to their friends, and get drunk when things are going wrong“ (*TIO* 134f). Während Stuart Oliver für dieses Verhalten kritisiert, macht er letztlich dasselbe, wenn er sich mit Figuren aus Liedern über Betrug und Liebesverlust identifiziert. Dabei scheint die Musik für Stuart eine derart passende Ausdrucksmöglichkeit zu sein, daß er über die Lieder sogar mit Oliver und Gillian zu kommunizieren versucht (vgl. *TIO* 155, 164f).⁵¹⁷ Alle Figuren greifen in ihrem Sprechen über die Liebe mehr oder weniger bewußt Elemente aus der Kulturgeschichte der Liebe auf. So fallen z.B. Stuarts Ausführungen zu Olivers (angeblichen) Verliebtheiten auf: „I never told him, but he reminded me of those people who are always claiming to have the flu when all they’ve got is a heavy cold. [...] I hope Oliver hasn’t got the flu“ (*TIO* 135). Mit der Analogie von Liebe und Krankheit greift Stuart unwissentlich ein Bild auf, das seit der klassischen Antike ein typisches Motiv der Liebesdarstellung ist.⁵¹⁸ Die Stuart womöglich originell

⁵¹⁴ Luhmann, *Liebe als Passion* 23.

⁵¹⁵ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion* 22f.

⁵¹⁶ François de La Rochefoucauld, *Maximen und Reflexionen* (München: Goldmann, 1987) 50, Maxime 136. Vgl. auch Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997) 483: „Man hat Romane gelesen und weiß, was Liebe ist.“

⁵¹⁷ Oliver bringt für diese sentimentale Identifizierung Stuarts mit einem betrogenen Liebenden im Folksong keinerlei Verständnis auf (vgl. *TIO* 155). Dabei muß es sich allerdings um ein bewußtes, interesselgeleitetes Nicht-verstehen-Wollen handeln, da sich Oliver nur so von seiner Verantwortung als Beträgender distanzieren kann. An Stuarts Bericht des Kennenlernens von Gillian – also zu einer Zeit, als Oliver sich noch nicht für Gillian als Liebesobjekt interessiert – bemängelt Oliver hingegen dessen mangelnde ‘Theatralik’: „Do I hear Tristan? Don Juan? Casanova? Do I hear the unspeakably naughty Marquis? No, I hear my mate and mucker Stuart Hughes“ (*TIO* 26).

⁵¹⁸ Auch Luhmann stellt das Bild von Liebe als Krankheit heraus und weist auf eine Tradition des ‘Liebesleidens’ hin: „Das Leitsymbol, das die Themenstruktur des Mediums Liebe organisiert, heißt zunächst ‘Passion’, und Passion drückt aus, daß man etwas erleidet, woran man nichts ändern und wofür man keine

erscheinende Metapher ist also nichts Neues; die Darstellung der Liebe kommt notwendigerweise in vorgegebenen Denk- und Empfindungsmustern und daraus abgeleiteten Konventionen zum Ausdruck. Vor dem Hintergrund des Vorgegebenen und bereits Dagewesenen ergibt sich die Frage, ob und wie individuelle und originelle Ausdrucksformen in der Liebe überhaupt möglich sind. Jedes Sprechen über die Liebe birgt die Gefahr der Wiederholung und damit letztlich der Oberflächlichkeit bis hin zur völligen Aussagelosigkeit.⁵¹⁹ Wenn Originalität in der Liebe nicht (mehr) möglich zu sein scheint, müssen sich die Liebenden womöglich auch in ihrer Einzigartigkeit bzw. diese Einzigartigkeit selbst konstruieren,⁵²⁰ um so einen Ausweg aus dem Dilemma zwischen der für die romantische Liebe unabdingbaren Individualität und der Unmöglichkeit von Innovation in der Liebe zu finden.

In der soziologischen Theoriebildung Niklas Luhmanns ist nicht nur die Liebe, sondern auch das Geld ein symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium.⁵²¹ Medien dieser Art, auch „Steuerungsmedien“⁵²² genannt, sind Mittel, um etwas zu erreichen, was man ohne ihre (strategische) Anwendung nicht bekommen würde. Wie Pateman feststellt, zeigt *Talking It Over* „a direct confrontation between love and the discourses that support it, and the market and the discourses that support that.“⁵²³ Beide Bereiche offenbaren sich im Roman allerdings weniger als einander entgegengesetzt denn als äquivalent in ihren Funktionsmechanismen. Gillian distanziert sich nur vordergründig von einem Liebeskonzept, das ökonomischen Zwängen unterworfen ist. So begegnet sie Olivers Kommentar „I don’t want part of you. I want the lot.“ (*TIO* 148) mit dem Hinweis „I’m not up for sale“ (*TIO* 148) und weist strategische Überlegungen beim Partnerwechsel zurück („I didn’t [...] suddenly decide that

Rechenschaft geben kann“ (Luhmann, *Liebe als Passion* 30). Diese Vorgabe machen sich insbesondere Oliver und Gillian zunutze, wenn sie behaupten, ihre jeweiligen Liebesgefühle nicht kontrollieren zu können.

⁵¹⁹ Diese Problematik thematisiert auch Winterson in *Written on the Body*, vgl. *WB* 9: „Why is it that the most unoriginal thing we can say to one another is still the thing we long to hear? ‘I love you’ is always a quotation. You did not say it first and neither did I [...].“

⁵²⁰ In diesem Kontext ist interessant, daß die Figuren in *Talking It Over* oftmals das Konzept eines unveränderlichen Wesenskerns ansprechen. Stuart erwähnt mehrfach die Vorstellung einer nach außen wandelbaren, aber an sich fixen Persönlichkeit (*TIO* 53, 225) und schreibt eine solche auch Gillian zu (*TIO* 55, 173). Aufgrund der Ereignisse im Liebesdreieck zweifelt Gillian gerade dieses konstante Ich zwar an (vgl. *TIO* 174), stellt aber eine entsprechende Beständigkeit bei Oliver fest (*TIO* 256). Auch Oliver selbst postuliert, obwohl er insgesamt am wandelbarsten erscheint, zumindest implizit einen festen Teil der eigenen Identität (vgl. *TIO* 194). In einem Roman, in dem sogar jede Hauptfigur einmal ihren Namen ändert (oder dies zumindest unterstellt wird) und in dem die männlichen Protagonisten innerhalb des Dreiecks abwechselnd gegensätzliche Positionen und Verhaltensweisen demonstrieren, erscheint das wiederholte Postulat eines fixen Identitätskerns eher paradox. Es erweckt den Eindruck, als wollten die Figuren nach Möglichkeit ein unveränderliches Element finden, das ein Mindestmaß an Orientierung bieten kann, was letztlich aber ebenso konstruiert ist wie die eigene Einzigartigkeit.

⁵²¹ Vgl. Luhmann, *Liebe als Passion* 22. Luhmann nennt hier neben Geld und Liebe auch Wahrheit und Macht als symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien.

⁵²² Detlef Horster, *Niklas Luhmann* (München: Beck, 1997) 133.

⁵²³ Pateman 55.

Oliver was a ‘better deal’ than Stuart“ *TIO* 177). Andererseits stellt sie fest, daß eine Beziehung nicht auf absolutem Vertrauen basieren kann: „you realise you can’t, or at any rate you aren’t going to, tell the man you’ve married everything. [...] I don’t mean lying, exactly, I just mean *adjusting things, economising a bit with the truth*“ (*TIO* 258, Hervorhebung von mir). Die pragmatische Haltung, die hier zum Ausdruck kommt, findet sich auch in der Formulierung „And all my worldly goods I with thee share“ (*TIO* 199), die Gillian bei der Hochzeit dem traditionelleren Eid „With all my worldly goods I thee endow“ (*TIO* 200) vorzieht. Dabei wird ihr ökonomisches Denken sogar explizit: „if we swapped goods, I’d be the loser“ (*TIO* 200). Liebe erscheint hier also keineswegs als ein von materiellen Überlegungen unabhängiges Konzept. Oliver argumentiert gegen Gillians Standpunkt: „For centuries everyone has always ‘endowed’ his partner with his worldly goods – here, have the lot, what’s mine is yours – and that, it seems to me, conveys the wholeheartedness central to the spirit of matrimony, encapsulates the quiddity of the biz“ (*TIO* 204). Daß Oliver hier das ökonomische Denken in der Ehe kritisiert, Ehe aber zugleich als Geschäft bezeichnet, macht erneut deutlich, wie eine Taktik zur Durchsetzung eigener Interessen romantisch verklärt und so als Liebe bezeichnet werden kann. Dies offenbart sich auch in anderen Wirtschaftstermini, in denen Oliver über sein Liebesleben spricht: „Gillian and Oliver became a single taxable unit“ (*TIO* 205); „And if [...] money may be compared to love, then marriage is the bill. I jest. I half-jest, anyway“ (*TIO* 247). In der extrem materialistischen Einstellung, die Stuart zum Ende des Romans vertritt („love does have many of the same properties as money“ *TIO* 233), stellt er die Parallelen zwischen Liebe und Geld im Detail dar.⁵²⁴ Während eine explizit formulierte Zustimmung zu oder Ablehnung dieser Gemeinsamkeiten je nach Interessen und Absichten der Figuren wechseln kann,⁵²⁵ läßt sich doch festhalten, daß die in Luhmanns Sinne systemische Analogie von Liebe und Ökonomie in *Talking It Over* deutlich zum Ausdruck

⁵²⁴ Stuart sieht Sex als Dienstleistung, die durch die gleichen Faktoren wie jedes andere Geschäft bestimmt wird (vgl. *TIO* 227ff). Dabei werden auch bestimmte Kundenerwartungen erfüllt, wie sich z.B. in den Namen zeigt, unter denen Prostituierte auftreten bzw. eben nie auftreten (vgl. *TIO* 229f). Den der Liebe zugemessenen Wert hält Stuart für zu hoch („love is trading artificially high“ *TIO* 231), Vertrauen hat er nur noch in Beziehungen auf pekuniärer Basis (*TIO* 232, 233). Wie die Analyse bereits gezeigt hat, ist diese Einstellung jedoch lediglich Fassade, um sein anhaltendes Verletztsein zu überspielen.

⁵²⁵ Oliver bringt die Gleichsetzung von Geld und Liebe einerseits überhaupt erst auf (vgl. *TIO* 158, 194, 213) und zieht sie zur Rechtfertigung der Entwicklungen im Dreieck heran. „[L]ove operates on market forces“ (*TIO* 194), behauptet er; der Gewinn des einen bedeutet damit notwendigerweise einen Verlust für den anderen. Andererseits lehnt er die Analogie aber auch ab (*TIO* 220, 264) und kritisiert an Stuart ein entsprechend ökonomisches Verhalten (vgl. „Trust [Stuart] to go about the business of L’Amour like a market researcher.“ *TIO* 146; „Stuart would want to do a deal [with his marriage]“ *TIO* 200). Diese Zuschreibung an Stuart sitzt bei Oliver so tief, daß er sogar sein eigenes Verlieben in einem entsprechenden Bild für Stuart beschreibt: „Fallen like Lucifer; fallen (this one is for you, Stu) like the stock market in 1929“ (*TIO* 62). Bevor Stuart diese Rolle zum Ende des Romans tatsächlich einnimmt, weist er sie jedoch vehement zurück (vgl. *TIO* 161).

kommt (vgl. *TIO* 234: „love is just a system for getting someone to call you Darling after sex“, auch 225) und die Liebe somit als strategisches Medium dargestellt wird.⁵²⁶

In dieser rationalisierenden Darstellung der Liebe bestätigt sich auch das Liebesdreieck als eine grundsätzlich über ökonomische Mechanismen operierende Struktur. Dabei kehrt sich die Rivalität nach Ende der ‘Transaktion’, also Gillians und Olivers Heirat, lediglich um; die Bindung zwischen Stuart und Oliver bleibt grundsätzlich erhalten. Olivers ursprünglicher Wunsch, Stuart als besten Freund zu behalten („Gillian and Oliver must live happily ever after. Stuart must be their best friend“ *TIO* 80), wird zwar nicht realisiert, trotzdem äußert sich Olivers emotionale Bindung in gelegentlichen Sehnsuchtsgefühlen: „There are times when I miss Stuart“ (*TIO* 250). Auch für Stuart bleibt Oliver ein wichtiger Bezugspunkt. In seinen Monologen beschäftigt er sich weit mehr mit Oliver als mit Gillian, was er schließlich selbst erkennt: „Oh, look, I don’t want to talk about Oliver any more. Any more“ (*TIO* 163). Tatsächlich jedoch hört Stuarts Beschäftigung mit Oliver selbst nach der Trennung der Lebenssphären nicht auf. Während er Gillian Blumen zustellen läßt (vgl. *TIO* 253, 263), projiziert er seine Frustration ausschließlich auf Oliver („I comfort myself sometimes with the thought that Oliver is a failure.“ *TIO* 262). Den Verlust von Gillian thematisiert Stuart nur im Rahmen der Konkurrenzbeziehung („The fact of the matter is, she’s much better suited to me than she is to Oliver.“ *TIO* 262f); der Rivale ist letztlich weitaus signifikanter für Stuart als das Objekt dieser Rivalität. Was hier wie eine unreflektierte Fortschreibung der Tradition im Sinne des Sedgwick/Girardschen Modells erscheint, läßt sich jedoch nicht auf die der Frau zugewiesene Objektposition ausdehnen, da diese sich aktiv ins Dreieck einbringt. Gillian spielt insofern mit der traditionellen Konstellation, als sie die passive Rolle, die ihr dabei zugewiesen wird, bewußt annimmt, um sie dann in ihrem Sinne auszunutzen. Die unkontrollierbare Emotion, als deren Opfer Gillian sich darstellt, verdeckt ihre eigentlich ökonomisch gelenkten Interessen.⁵²⁷ Trotzdem scheint hier keine bewußte kritische Auseinandersetzung des Autors Barnes mit der Theorie des triangulären Begehrens vorzuliegen.

⁵²⁶ Pateman, der die Signifikanz des ökonomischen Diskurses für die Verhandlung der Liebe in *Talking It Over* herausstellt (55), kommt in seiner Analyse zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn auch mit einer anderen Begründung, die sich an einer Vorherrschaft des Kapitalismus in der heutigen Gesellschaft festmacht: „The totalitarianism of late capitalism is precisely the inability to think outside its discourses, to find a new idiom that is not immediately neutralized by appropriation into the dominant discourse“ (57). Liebe wird so dem ökonomischen Denken untergeordnet: „Love is impossible if the discourse expunges the idiom. The possibility of love that *Talking It Over* seems to be interrogating would appear at this point to be submerged beneath the hegemony of the market“ (58).

⁵²⁷ Interessant ist in diesem Kontext die Single-Party, bei der Stuart und Gillian sich kennenlernen. Bei dieser Veranstaltung, bei der die Teilnehmer Geld zahlen, um sich Möglichkeiten der Liebe zu eröffnen, wird der Zusammenhang von Liebe und Ökonomie deutlich sichtbar. Auffällig ist, daß Oliver Stuart diese Investition vorwirft (vgl. *TIO* 146), dabei aber schlicht ignoriert, daß auch Gillian für ihre Teilnahme bezahlt hat. Die Möglichkeit, Gillian ein ebenso ökonomisch motiviertes Denken vorzuwerfen wie es bei Stuart der Fall ist, blendet Oliver schlicht aus, was Gillians passive Position aus seiner Sicht wieder verstärkt.

Im Zentrum der Darstellung steht letztlich weniger die Aufwertung der Frau durch die Zuschreibung eines Subjektstatus als die Präsentation eines geschlechtsübergreifend geltenden interessen geleiteten Liebesmodells.

Grundsätzlich findet sich die Verschleierung von Motivationen und Interessen auch in Ford Madox Fords *The Good Soldier*. Versucht man jedoch, in Fords Roman einen Geschehensablauf zu rekonstruieren und dabei die jeweiligen Beweggründe der Figuren festzulegen, wird deutlich, daß die Erzählung von John Dowell im Vergleich zur (Selbst-) Darstellung von Barnes' Figuren weitaus undurchsichtiger bleibt. In *Talking It Over* ist es dem Leser möglich, aus den verschiedenen Informationen der einzelnen Figuren ein recht kohärentes Bild des Geschehensablaufs zusammensetzen: „the reader of this novel knows with a considerable accuracy who did what to whom.“⁵²⁸ Dabei lassen sich die Zusammenhänge durch die Multiperspektivität teilweise für den Leser derart klar erschließen, daß er sogar einen Wissensvorsprung vor der jeweils erzählenden Figur hat.⁵²⁹ Die Möglichkeiten der Potenzierung der bei Ford durch die Ich-Erzählsituation vorgegebenen Mehrdeutigkeit, die die Verteilung auf mehrere Erzählerfiguren in *Talking It Over* bietet, wird von Barnes somit nicht genutzt. Barnes spielt zwar mit der Widersprüchlichkeit subjektiver Wahrnehmung; wie die Analyse gezeigt hat, lassen sich scheinbare Gegensätzlichkeiten jedoch auflösen und tragen so dazu bei, die Motivation der einzelnen Figuren zu offenbaren.⁵³⁰ Wo zusätzliche Informationen bei Barnes auch zusätzliche Klarheit schaffen, verstärken sie in Fords Roman dessen Undurchschaubarkeit. Entsprechend ist das Erzählen für Fords John Dowell auch weitaus weniger mit einem Erkenntnisgewinn verbunden als für Barnes' Sprecher, die zumindest subjektive Erklärungen für die Entwicklungen im Dreieck finden können. Mit der Darstellung in *Talking It Over* liegt also eine Simplifizierung und Mäßigung von Fords modernistischem Modell des ununterscheidbaren Erzählens vor.

„Arriving at a comfortable judgment of the events is much harder,“⁵³¹ behauptet Moseley in Bezug auf Barnes' Roman und spricht damit die Schwierigkeiten der ethisch-moralischen

⁵²⁸ Moseley 137.

⁵²⁹ Dies stellt auch Pateman fest: „Often the reader knows more than the characters, which implies a certain secrecy between the characters that it is part of the novel to unravel“ (55). Ein Beispiel für den Wissensvorsprung des Lesers gibt Olivers Verwunderung darüber, daß sein Zweitwohnsitz von einem Finanzbeamten ausfindig gemacht wurde (vgl. *TIO* 147). Der Leser weiß hier bereits, daß Stuart sich bei seinen Nachforschungen über Oliver als solcher ausgegeben hat (vgl. *TIO* 130).

⁵³⁰ Unauflösbare Widersprüche finden sich nur in eigentlich irrelevanten Details, wie z.B. die jeweiligen Darstellungen der ersten Hochzeit verdeutlichen. Gillian spricht von „my wedding ring sitting on a fat burgundy cushion“ (*TIO* 8); Stuart erwähnt „the ring I'd bought [...] placed on a plum-coloured cushion made of velvet“ und „a beautiful day [...], [a] soft June morning with a blue sky and a gentle breeze“ (*TIO* 6); Oliver erinnert sich an den Ring „on its damson pouffe“ und „swirling clouds like marbled end-papers [and a] little too much wind“ (*TIO* 11).

⁵³¹ Moseley 137.

Beurteilung der Figuren bzw. ihres Verhaltens an. Diese bestehen allerdings nur dann, wenn man lediglich die expliziten, vordergründigen Äußerungen der Figuren berücksichtigt. Alle drei Beteiligten stellen sich als die Person dar, der unrecht getan wird; Stuart, Gillian und Oliver behaupten: „I’m the one that’s going to get hurt“ (*TIO* 127, vgl. 128). Da der Trennungsvorgang im Detail unklar bleibt – Gillian entfernt sich von Stuart, er will sie zurückhaben, scheint aber keine entsprechenden Anstrengungen zu unternehmen; Oliver wirbt um Gillian, lehnt ihr Affärenangebot jedoch ab; die weiteren Schritte hin zu einer Beziehung bleiben ungenannt – ist der Leser geradezu gezwungen, Gillians Position des „it just happened“ zu teilen. Alle drei Erzähler sind um eine positive Selbstpräsentation bemüht, was durchaus die Rehabilitierung der anderen Figuren einschließt.⁵³² So drücken auch Äußerungen zur eigenen Schuld oder Verantwortlichkeit nicht notwendigerweise tatsächliche Überzeugungen aus, sondern lassen sich als taktische Mittel der Selbstdarstellung lesen: Wer angeblich über Schuldfragen nachdenkt, kann so verantwortungslos nicht sein. Die Behauptung, selbst keinerlei Verantwortung für die Entwicklungen zu tragen, erscheint letztlich bei keinem der drei Beteiligten glaubhaft. Dennoch läßt sich feststellen, daß die Entwicklungen im Dreieck sich für Stuart am negativsten auswirken: „Surely it becomes obvious that Stuart is the one who is *really* going to get hurt.“⁵³³ Die Figur, die am Ende des Romans noch am ehesten als glücklich bezeichnet werden kann, ist auffälligerweise ebenfalls Stuart:

There is no happy ending in sight – or rather, the happiness of the ending varies according to which of the trio is talking. Oliver is probably most satisfied, though even he has found that despite winning the woman he loves his life shows signs of dullness. Gillian is even more unromantic about her current life and about Oliver. Only Stuart can be said to be happy, and his happiness arises from a purely local and falsified event [Gillian and Oliver’s quarrel in the street].⁵³⁴

Somit entsteht geradezu der Eindruck einer ausgleichenden Gerechtigkeit, der womöglich vom Autor beabsichtigt ist, was auch Julian Barnes’ literarisches Credo nahelegt:

I think I’m a moralist. ... Part of a novelist’s job obviously is to understand as wide a variety of people as possible. And you put them in situations where there isn’t necessarily an easy answer, and things aren’t necessarily resolved. But this

⁵³² Insbesondere Gillian versucht, Stuart in ein gutes Licht zu rücken, so z.B. in ihrer Anmerkung, „there’s absolutely nothing wrong with our sex-life“ (*TIO* 142). Vgl. auch ihren Kommentar zur Ehekrach-Inszenierung: „It’s unfair? What’s fair? When did fair have much to do with the way we run our lives? There’s no time to think about that. I just have to get on with it. Arrange things for Stuart. I owe him this“ (*TIO* 266). Im folgenden behauptet sie zudem, mit der Inszenierung ein großes Risiko für die eigenen Ehe mit Oliver einzugehen (vgl. *TIO* 268f).

⁵³³ Moseley 136f.

⁵³⁴ Moseley 144.

doesn't mean you don't have strong personal views about how life should be lived, and what's good and bad behaviour, as I certainly do.⁵³⁵

Implizit lassen sich diese Maßstäbe des Autors Barnes in der Möglichkeit der moralischen Beurteilbarkeit der Romanfiguren wiederfinden, selbst wenn dieses Urteil nicht in simplifizierender Eindeutigkeit zu fällen ist. Auch in dieser Hinsicht ist *Talking It Over* als Reduktion der Vieldeutigkeit des modernistischen Modells von *The Good Soldier* aufzufassen. In John Dowells fluktuierender Beurteilung von Selbst und Umwelt läßt sich kein fester Bezugspunkt zur Beurteilung der Figuren ausmachen. Insgesamt ist Fords Roman im Vergleich zu Barnes' Text weitaus offener. Einer interpretatorischen Festlegung auf eine eindeutige Lesart verweigert sich *The Good Soldier* konsequent, was sich paradoxerweise darin äußert, daß der Roman in seiner Vagheit gerade solch festgelegten Lesarten bei der Kritik provoziert. Für den modernistischen literarischen Impressionismus, dem Fords Werk zuzuordnen ist, ist die 'authentische' Wirklichkeitsdarstellung zwar wie bei Barnes notwendigerweise subjektiv; der eher (wahrnehmungs-)psychologische Ansatz des Modernismus schließt eine unbedingte Auflösbarkeit jedoch nicht nur aus, sondern stellt gerade interne Widersprüche und Undurchsichtigkeiten in den Vordergrund. Der Roman von Julian Barnes, der, obwohl als postmodern bezeichnet, letztlich die für Fords Vorlage charakteristische Mehrdeutigkeit auflöst, ist somit als Rückentwicklung des modernistischen Modells zu sehen.

Barnes' *Talking It Over* stellt die Liebe nicht etwa als ein ultimativ unerklärliches Phänomen dar, sondern nimmt insofern eine soziologische Perspektive ein, als Liebe als Strategie zur sozialen Interaktion erscheint, die als solche gerade immanent erklärbar sein muß. Wie die Analyse herausgestellt hat, sind die 'Liebenden' zwar bemüht, ihre taktischen Überlegungen zu verschleiern, eine Interpretation als Übung des Zweifels offenbart jedoch die Widersprüchlichkeiten zwischen Gesagtem und Gemeintem und entlarvt die Darstellungen der Geschehnisse, seiner Beteiligten wie auch die Selbstbilder der Sprecher als Konstruktionen. Liebe in *Talking It Over* erscheint als Inszenierung der eigenen Verhaltensweisen bis hin zu den eigenen Gefühlen, um damit bestimmte Ziele zu erreichen. Als Kommunikationscode im Sinne Luhmanns ist sie damit nicht etwa abhängig von einer Authentizität des Gefühls, sondern vielmehr eine interessen geleitete Konstruktion. Die Liebesdarstellung in Barnes' Roman zeichnet sich somit durch ein Primat des Egoismus aus, eines ausgeprägten Selbstbezugs der Liebenden also, der der romantisierenden Vorstellung des exklusiven Fokus auf das geliebte Gegenüber diametral entgegensteht. Wenngleich eine Romantisierung bzw. (Re-)Mystifizierung der Liebe durchaus im Interesse einer Figur sein und daher betont

⁵³⁵ Moseley 16 zitiert Barnes bei Patrick McGrath, „Julian Barnes,“ *Bomb* 21 (1987): 23.

herausgestellt werden kann, ist das Liebesmodell in *Talking It Over* in seinem taktischen Pragmatismus entmystifizierend.⁵³⁶ Der Roman legt somit einen Liebesentwurf für den späten Kapitalismus vor, der der Rationalität in jedem Falle Vorrang vor der Emotionalität einräumt.

⁵³⁶ Es erinnert dabei auch an die von Ovid entworfene Auffassung der Liebe als Rollenspiel der Täuschungen, bei dem es letztlich auch nur um das Erreichen eigener (sexueller) Ziele geht.

5. Alain de Botton: *Essays in Love*

Nach Veröffentlichung der Romane *Essays in Love* (1993), *The Romantic Movement* (1994) und *Kiss and Tell* (1995) gelingt Alain de Botton mit seinem Werk *How Proust Can Change Your Life* (1997), einem unkonventionellen Ratgeber zur Lebensführung, der internationale Durchbruch. De Botton, studierter Philosoph, präsentiert darin eine Mischung aus Proust-Biographie und der Nacherzählung von einzelnen Episoden aus Prousts Romanwerk, die er letztlich im Hinblick auf die Frage analysiert, wie Literatur im allgemeinen sowie Proust im besonderen zu einem glücklichen Leben beitragen können. Dabei stellt er auch Bezüge zu anderen fiktionalen und philosophischen Texten des westlichen Kanons her, um seine Argumentation zu bereichern. *How Proust Can Change Your Life* gibt das stilistische Modell für de Bottons weitere Werke vor:

[D]e Botton is always solicitous, unopinionated and self-deprecating. Like all good philosophers, he keeps well clear of polemic. The brand is well established by now. A book by de Botton will be illustrated with an engrossing assortment of photos, charts, lists and diagrams, many of them conspicuously odd or amateurish. It will seem less like a magisterial treatise than a child's holiday scrapbook. His prose will be attractive, but never mannered or pretentious.⁵³⁷

De Botton vertritt eine praktische, alltagsbezogene Auffassung von Philosophie. „All de Botton's books [...] deal with how thought and specifically philosophy might help us deal better with the challenges of quotidian life – returning philosophy to its simple, sound origins.“⁵³⁸ Mit seiner oft anekdotisch-assoziativen Gedankenführung steht de Botton in der Tradition von Michel de Montaignes *Essais*, die sich ebenfalls durch ihre Alltagsnähe auszeichnen.⁵³⁹ Wie de Bottons Verweise auf einen Kanon der abendländischen Denker deutlich machen, ist seine Philosophie grundsätzlich in „a mainstream philosophical tradition“⁵⁴⁰ zu verorten. Wo *How Proust Can Change Your Life* sich der Literatur widmet,

⁵³⁷ Jonathan Rée, „How High Am I?“ rev. of *Status Anxiety*, by Alain de Botton, *Times Literary Supplement* 14 May 2004: 36.

⁵³⁸ Annette Kobak, „Financial Alarm under the Palms,“ rev. of *The Art of Travel*, by Alain de Botton, *Times Literary Supplement* 31 May 2002: 32.

⁵³⁹ Vgl. hierzu die Charakterisierung von Montaignes Essay-Sammlung in *Kindlers Literaturlexikon*, die deutlich an den Stil de Bottons erinnert: „Literarisches, Alltägliches, Nahliegendes und Sonderbares steht bunt gemischt nebeneinander. [...] [Montaigne] läßt sich von Einfall zu Einfall treiben, zitiert viel und resümiert geschichtliche oder geistige Entwicklungen; vor allem aber unterbricht er den logischen Gedankengang immer wieder, um von sich selbst zu erzählen“ (Volker Roloff, „Montaigne, Essais,“ *Kindlers neues Literaturlexikon*, Studienausgabe, 1990). Auch die Rezensenten Rée und Kobak weisen auf die Nähe de Bottons zu Montaigne hin.

⁵⁴⁰ Interviewer Mark Thwaite bei Alain de Botton, interview with Mark Thwaite, 10 Aug 2005, *ReadySteadyBook – A Literary Site*, 11. Juni 2007 <<http://www.readysteadybook.com/Article.aspx?page=botton>>. Thwaite zieht diesen Schluß aufgrund der Lektüre von de Bottons *The Consolations of Philosophy* (2000): „You seem to come from a mainstream philosophical tradition (your *Consolations of Philosophy* has Socrates on unpopularity, Epicurus on lack of money, Seneca on frustrations, Montaigne on inadequacy etc.) [...]“

beschäftigen sich die folgenden Werke mit Problemen in verschiedenen Bereichen des Alltagslebens (*The Consolations of Philosophy*, 2000), dem Phänomen des Reisens (*The Art of Travel*, 2002), Ängsten und Komplexen im sozialen Miteinander (*Status Anxiety*, 2004) sowie den Auswirkungen des Lebensraums auf das Wohlbefinden des Menschen (*The Architecture of Happiness*, 2006). Wenngleich sich die Themen ändern, bleibt der Stil wie oben beschrieben offen und spielerisch. In einer Analyse des jeweiligen Gegenstands im Rückgriff auf Ideen und Theorien einzelner Denker der gesamten europäischen Geistesgeschichte geben de Bottons Texte Hinweise fürs praktische Alltagsleben – oder zumindest für ein besseres Verständnis der Komplexitäten desselben.

Anders als die traditionelle Ratgeberliteratur haben de Bottons Texte allerdings keinen explizit didaktischen Anspruch. Aufgrund der ausgeprägten Intertextualität und Intermedialität und der Nähe zum Narrativ-Literarischen läßt sich sogar ihr Status als nicht-fiktional in Frage stellen. Umgekehrt sind auch de Bottons frühe Romane derart mit philosophischen Reflexionen aufgeladen sowie mit Zeichnungen und Diagrammen versehen, daß ihre Kategorisierung als Fiktionen problematisch ist. Dies stellt auch der Autor selbst heraus: „My first few books were sold as novels, but they were in fact personal essays recounting episodes in my love life. What’s changed isn’t the books I write, just the classification used by publishers.“⁵⁴¹ Es ist unter anderem diese Verwischung bzw. Überschreitung der Genre Grenzen und die Verletzung von Genrekonventionen, die die Kritik von de Botton als typisch postmodernem Autor sprechen lassen.⁵⁴² Zudem lassen sich Intertextualität und Intermedialität sowie metafiktionale Kommentare als postmoderne Merkmale seiner Romane herausstellen. Sein Debüt *Essays in Love* (1993) – dessen Titel womöglich als Anlehnung an Montaignes *Essais* zu verstehen ist – weist bereits die typischen Attribute der späteren, kommerziell erfolgreichen Texte auf. Der Roman beschreibt die einzelnen Schritte der Liebesbeziehung des namenlosen Ich-Erzählers und seiner Freundin Chloe vom Moment des Kennenlernens bis hin zur Trennung. Dabei dient dieser Plot jedoch nur als Aufhänger für die theoretischen Ausführungen des Erzählers. „A major innovative feature of this novel is that the majority of its text consists of nonfiction, most of it

⁵⁴¹ De Botton, interview.

⁵⁴² Ich beziehe mich hier auf Julian Gitzen, „How to Be Postmodern,“ a.a.O. Darüber hinaus ist die akademische Auseinandersetzung mit Alain de Botton sehr überschaubar. Abgesehen von Rezensionen seiner Bücher beschränkt sich die Literatur zu seinem Werk auf zwei Interviews nach dem Erscheinen von *The Art of Travel* und *Status Anxiety*, nämlich Carlos Alfieri, „Entrevista con Alain de Botton,“ *Cuadernos Hispanoamericanos* 630 (2002): 117-21; derselbe, „Como Voltaire, Procuro Ser Entendido por Todos,“ *Revista de Occidente* 278/279 (2004): 129-37 sowie eine Untersuchung zu de Bottons Umgang mit Proust, nämlich Jacques de Decker, „Du Bon Usage de Marcel Proust: A Propos de l’Insolite Essai d’Alain de Botton *Comment Proust Peut Changer Votre Vie*,“ *Revue Générale* 132.10 (1997): 55-59.

psychoanalytic in nature.“⁵⁴³ *Essays in Love* ist dabei nach Art einer philosophischen Abhandlung in Kapitel mit nummerierten Abschnitten gegliedert, in denen sich der Erzähler mit verschiedenen Aspekten der Liebeserfahrung reflektierend auseinandersetzt, wobei er seine Ausführungen stellenweise durch Abbildungen veranschaulicht. Letztlich steht somit nicht der Verlauf einer individuellen Liebesbeziehung der Erzählerfigur im Mittelpunkt, sondern ihre Theoretisierung und Einbettung in verschiedenste Diskurse über die Liebe.

Julian Gitzen stellt die reflektiert-distanzierte Haltung des Sprechers heraus, der aufgrund seiner Schwerpunktsetzung auf eine intellektuelle Analyse der Beziehung nicht in der Lage ist, „a simple, unreflective, spontaneous expression of love“⁵⁴⁴ zu äußern. So scheint seine Liebe zu Chloe weitaus weniger relevant zu sein als seine Liebe zur Theorie bzw. zum eigenen Denken über die Liebe. In einem abschließenden Kommentar stellt er die Liebeserfahrung selbst ihrer Analyse gegenüber:

Love had to be appreciated without flight into dogmatic optimism or pessimism, without constructing a philosophy of one's fears, or a morality of one's disappointments. Love taught the analytic mind a certain humility, the lesson that however hard it struggled to reach immobile certainties (numbering its conclusions and embedding them in neat series) analysis could never be anything but flawed – and therefore never stray far from the ironic. (*EL* 249)

Entgegen dieser Behauptung besteht die Ironie allerdings vielmehr darin, daß dies in einem Text geäußert wird, der sich gerade durch „numbering“ und eine Ordnung der Entwicklung „in neat series“ auszeichnet, wobei die Darstellung der Liebeserfahrung hinter ihrer Analyse zurückbleibt. Das zum Ende gezogene Fazit steht somit im Widerspruch zur gesamten Liebesdarstellung und -theoretisierung im Roman. Der Plot bleibt in seiner Voraussehbarkeit frei von jeglicher unvermittelten Wendung und ist damit durchaus als „immobile certainty“ zu sehen. Die Liebeserfahrung, eigentlich ein Phänomen, das Unerwartetes mit sich bringt und von Überraschungen gekennzeichnet ist, ist hier einem sezierenden Blick ausgesetzt, der der Vernunft eine klare Vorrangstellung vor dem Gefühl einräumt. Emotionen kommen nicht direkt zum Ausdruck, jedes Gefühl wird hier lediglich in seiner jeweiligen Theoretisierung mittelbar dargelegt.

Entgegen der Ankündigung des Klappentextes – „*Essays in Love* is a stunningly original love story.“ – bietet nicht nur die dargestellte Liebesgeschichte selbst in ihrer Voraussehbarkeit keinerlei Innovation. Auch die Darstellungstechnik der Vermischung von Handlungselementen mit ausführlichen theoretischen Ausführungen erinnert deutlich an einen anderen

⁵⁴³ Gitzen, „How to Be Postmodern“ 53, vgl. auch die Bezeichnung des Romans als „hybrid“ (54). Neben der Psychoanalyse bezieht sich de Botton aber auch auf eine breite europäische Ideengeschichte. *Essays in Love* wird im folgenden mit dem Kürzel *EL* bezeichnet; ich beziehe mich dabei auf die Ausgabe Alain de Botton, *Essays in Love* (1993; London: Picador, 1994).

⁵⁴⁴ Gitzen, „How to Be Postmodern“ 55.

Text, der sich in ähnlich sezierender Weise mit der Liebe auseinandersetzt, nämlich Roland Barthes' 1977 erschienene *Fragmente einer Sprache der Liebe*.⁵⁴⁵ Auch Alain de Botton selbst stellt Barthes als Vorbild fürs Schreiben im allgemeinen sowie die *Fragmente* im besonderen als wesentlichen Einfluß für *Essays in Love* heraus: „The debt wasn't at the level of ideas, it was a question of style and approach.“⁵⁴⁶ Der Vergleich beider Texte bestätigt dieses Postulat der stilistischen Parallelen zwischen Barthes und de Botton; diese Ähnlichkeiten lassen sich aber auch auf thematische Aspekte ausdehnen. Insgesamt ist dabei festzustellen, daß die *Essays in Love* eine Einschränkung der bei Barthes entworfenen Befindlichkeiten darstellen und somit als Zählung der *Fragmente einer Sprache der Liebe* aufgefaßt werden müssen.

Wie auch die Kritik herausstellt, sprengen beide Texte die Genrekonventionen bzw. problematisieren die Grenze zwischen fiktionalem Text und theoretischer Abhandlung. Dabei läßt sich de Bottons Titel *Essays in Love* einerseits im Sinne eines romanhaften „Versuchs über die Liebe“⁵⁴⁷ verstehen – *Essays in Love* wird auf dem Umschlag des Buches auch explizit als „a novel“ bezeichnet – andererseits bezeichnet der Begriff 'Essay' auch eine bestimmte nichtfiktionale Textgattung.⁵⁴⁸ Wie de Bottons Werk stellen auch die einzelnen Kapitel der *Fragmente einer Sprache der Liebe*, von Barthes „Figuren“ genannt (vgl. *FSL* 16), bestimmte Aspekte der Liebeserfahrung dar und sind dabei wie ein philosophischer Text in nummerierte Abschnitte gegliedert. Barthes, an sich ein Theoretiker, bewegt sich mit seinen *Fragmenten* wie de Botton zwischen den Genres. „*A Lover's Discourse* [...] presents a persona and tells a story but is not a novel. The text cites a variety of authorities, but it is not a treatise. It moves toward no climax, yet it is moving and dramatic. It invites the reader to participate and to identify, but there is no moral, no plot.“⁵⁴⁹ Während sich beide Autoren einer Vielzahl von Theorien aus der gesamten Geistesgeschichte bedienen, ist Barthes anders als de Botton im Herausstellen seiner Quellen mit bibliographischen Nachweisen konsequent. Dazu gehören auch autobiographische Einflüsse: „[Da ist, was] aus der Unterhaltung mit

⁵⁴⁵ Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1977; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), im folgenden *FSL*.

⁵⁴⁶ De Botton, interview. Vgl. dort auch: „My real influence among the modern French thinkers is Roland Barthes. [...] Barthes's next to last book, *A Lover's Discourse* helped me to shape my first book, *On Love* [so der Titel der *Essays* in der amerikanischen Ausgabe].“

⁵⁴⁷ So lautet der Titel der deutschen Übersetzung von *Essays in Love*.

⁵⁴⁸ Vgl. de Botton, interview: „My first few books were sold as novels, but they were in fact personal *essays* recounting episodes in my love life“ (Hervorhebung von mir).

⁵⁴⁹ Linda Kauffman, „Devious Channels of Decorous Ordering: A Lover's Discourse in *Absalom, Absalom!*“, *Modern Fiction Studies* 29.2 (1983): 184. Vgl. auch Jonathan Culler, *Barthes* (London: Fontana, 1990) 108: „The series of fragments [...] presents the material for a novel, a multitude of scenes and passionate or reflective utterances, and there are tantalizing hints of a personal love story, but there is no development or continuity, no plot or progress in a love relation, and, instead of developing characters, only the generalized roles of the lover and the loved one.“

Freunden stammt. Da ist schließlich, was aus meinem eigenen Leben stammt“ (*FSL* 22). Barthes führt auch diese Quellen explizit an, de Botton dagegen gibt nur rückblickend einen wesentlichen autobiographischen Einfluß zu: „Though the story was not my own, the emotions were undoubtedly autobiographical.“⁵⁵⁰

Barthes' *Fragmente* erscheinen auch inhaltlich präziser als die Kapitel bei de Botton. Allein schon aufgrund ihrer Kürze – Barthes präsentiert 80 Figuren, de Bottons Roman hat 24 Kapitel – sind sie klarer auf einen bestimmten Aspekt der Liebeserfahrung zugespitzt. Dieser wird in einer Art Definition, die der Überschrift folgt und die Barthes als 'Argument' bezeichnet, auf den Punkt gebracht.⁵⁵¹ Die Kapitelüberschriften der *Essays* machen das jeweilige Thema nur teilweise deutlich, zudem ist der Erzähler ausschweifender und geht auch auf Aspekte ein, die nur in bedingtem Zusammenhang mit der Liebeserfahrung stehen, für ihn aber von theoretischem Interesse sind.⁵⁵² Der bedeutsamste Unterschied zwischen beiden Texten liegt jedoch in der Chronologie der Darstellung bzw. der Abbildung und des Stellenwerts eines Beziehungsverlaufs überhaupt. Für de Bottons Erzähler gibt die Entwicklung seiner Liebe zu Chloe eine grundlegende Gliederung des Romans vor; diese Beziehung wird dabei als Modell für einen prototypischen Ablauf der Liebe gesehen. Der Erzähler der *Essays* weicht nur für gelegentliche Aus- oder Rückblicke von dieser Chronologie ab, die als Gerüst für seine theoretischen Ausführungen eine wichtige Leitlinie bietet. Roland Barthes jedoch spricht sich explizit gegen eine narrative Logik aus: „Ich habe das radikal Diskontinuierliche dieses im verliebten Kopf wütenden Sprachunwetters respektiert. [...] Ich wollte, daß es keinesfalls einer Liebesgeschichte ähnelt.“⁵⁵³ Der Liebende, der sich innerhalb der dargestellten Diskurs-Fragmente bzw. des Fragment-Diskurses bewegt, „weiß nicht, daß daraus ein Buch entstehen soll“ (*FSL* 17). Der Diskurs ist für Barthes ein Dis-cursus, ein Hin-und-Her-Laufen im Wortsinne (vgl. *FSL* 15, 20f), das keiner Kausalität gehorcht. In seinen Vorbemerkungen drückt er die Absicht aus, kein spezifisch psychologisches, „sondern ein struktureles“ (*FSL* 15) Porträt erstellen und den Diskurs der Liebenden darstellen zu wollen als „Sprach-,Anwandlungen“, die [dem Liebenden] nach Maßgabe geringfügigster, aleatorischer Umstände zustoßen“ (*FSL* 15). „Um verständlich zu

⁵⁵⁰ „CV“, *Alain de Botton Site*, 2006, 3. Juli 2006 <<http://www.alaindebotton.com/pages/about/index.asp?PageID=109>>. Vgl. den weiter oben bereits zitierten Kommentar von de Botton, interview: „[My first few books] were in fact personal essays recounting episodes in my love life.“ Die Namenlosigkeit des Erzählers erleichtert zwar eine autobiographische Lesart, der Text selbst stützt diese jedoch lediglich auf *EL* 92: „My driving techniques could not be improved, but they earned me the name 'Alain Prost'.“

⁵⁵¹ Zum Aufbau einer Figur vgl. Ottmar Ette, *Roland Barthes: Eine intellektuelle Biographie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998) 437. Im Inhaltsverzeichnis der *Fragmente* wird zudem jedem nummerierten Kapitelabschnitt eine eigene Überschrift zugewiesen.

⁵⁵² Vgl. z.B. die Überlegungen zur Schönheit im Kapitel „Beauty“ (*EL* 93ff) oder den kurzen Überblick zum Spannungsfeld von Idealismus und Materialismus in „Scepticism and Faith“ (*EL* 122ff).

⁵⁵³ Roland Barthes, *Die Körnung der Stimme* (1981; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002) 311.

machen, daß es sich hier nicht um eine Liebesgeschichte (oder um die Geschichte einer Liebe) gehandelt hat, um der Versuchung des Sinnes zu widerstehen, war es erforderlich, eine absolut bedeutungslose Gliederung zu wählen“ (*FSL* 21). So ist das Ordnungsprinzip von Barthes’ Text das Alphabet. Obwohl die einzelnen Figuren ebenfalls als prototypische Elemente erscheinen, die sich in den meisten individuellen Ausprägungen der Liebeserfahrung wiederfinden lassen, stellt sich die Frage, ob sich die einzelnen Figuren zu einer lückenlosen Chronologie einer Liebesgeschichte zusammenstellen ließen, für Barthes letztlich nicht. Auch dadurch, daß Barthes’ Liebender anders als de Bottons Erzähler im Präsens spricht, wird die Offenheit und Wandelbarkeit, die Liebeserfahrung als ein ständiges Werden betont.⁵⁵⁴

Eine lineare Liebesgeschichte, wie de Bottons Erzähler sie präsentiert, ist für Barthes lediglich eine Konstruktion aus der Retrospektive, die eine ordnende Einschränkung darstellt und somit der eigentlich chaotischen Liebeserfahrung nicht gerecht wird (vgl. *FSL* 70f, 134f). „For Barthes, there is no ‘love story’ as such, except the ones which are produced by retrospective – and imaginary – rationalisation.“⁵⁵⁵ Der Erzähler der *Essays* ist jedoch gerade um diese Rationalisierung bemüht. Anders als der Liebende bei Barthes, der aus einem Jetzt heraus spricht, ist bei de Botton die Retrospektive die einzige Möglichkeit, sich mit der Liebeserfahrung auseinanderzusetzen bzw. sie darzustellen. Der Erzähler fixiert seine Liebesgeschichte, indem er sie in ein festes Muster preßt, „structured by clear beginnings, endings, goals, reversals and triumphs“ (*EL* 131). Hier kann somit eine Zählung im doppelten Sinne konstatiert werden. Zum einen geht es de Bottons Erzähler um die Kontrolle über das Phänomen der Liebe, die er vorhersagbar machen und somit neutralisieren will, zum anderen findet dabei auch eine Zählung gerade der Elemente von Barthes statt, die die Liebesdarstellung in dessen Text auszeichnen. So stellt der Erzähler in den *Essays* einen grundlegenden Zusammenhang zwischen der Liebeserfahrung und der ordnenden narrativen Form her: „With its roots in the epic tradition, love is necessarily tied to the tale (to speak of love always involves narrative)“ (*EL* 131). Im Roman lassen sich zwei narrative Ebenen unterscheiden. Zum einen nehmen die Liebenden selbst eine Erzählerrolle ein, wenn sie ihr Kennenlernen rückblickend mit Sinn aufladen und einem eigentlich zufälligen Treffen narrative Kausalität zuschreiben: „Playing the narrator (the one who comes after the event), we had alchemized the airline meeting into a purposeful event, ascribing to our lives an implausible degree of causality. In doing so, we were guilty of a most mystical, or (to put it

⁵⁵⁴ Zur wandelbaren Subjektivität des Barthes’schen Liebenden vgl. Stephen Heath, „Barthes on Love,“ *SubStance* 37/38 (1983): 101f.

⁵⁵⁵ Rick Rylance, *Roland Barthes* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1994) 117.

more kindly) literary, step“ (EL 6). Das Verhalten der Liebenden entspricht damit in seinen Grundzügen der philosophisch geprägten Narratologie Paul Ricoeurs. Für Ricoeur sind „die Fabeln, die wir erfinden, [...] das bevorzugte Mittel, durch das wir unsere wirre, formlose, a limine stumme Erfahrung neu konfigurieren“⁵⁵⁶ und somit eine Möglichkeit, eine an sich chaotische Umwelt (vgl. „the mess of life“ EL 10) zu ordnen und besser zu verstehen.⁵⁵⁷ Die Verklärung des Verliebten als schicksalhaft stellt auch de Bottons Erzähler entsprechend als psychologische Strategie dar, um die Kontingenz des Seins („the full horror of contingency“ EL 10) und damit auch die Last der Verantwortung fürs eigene Leben leichter erträglich zu machen (vgl. EL 10f). Dieses Vorgehen wird insofern auf einer zweiten Ebene potenziert, als diese narrative Konstruktion der Liebenden vom Erzähler in einer weiteren (zeitlichen) Distanzierung als solche bloßgestellt, theoretisiert und bewertet wird. Diese doppelte Distanz ist letztlich nur dadurch überhaupt möglich, daß die Liebesbeziehung ein Ende gefunden hat: „The moment when I would feel our meeting or not meeting was in the end only an accident, only a probability of 1 in 5840.82, would also be the moment when I would have ceased to feel the absolute necessity of a life with her – and thereby have ceased to love her“ (EL 12). Die Möglichkeit der Formulierung dieser Erkenntnis beweist, daß eben dieser Moment eingetreten ist. Somit ist der Erzähler in der Lage, die erste Erzählerrolle der Liebenden kritisch zu sehen und die Mystifizierung der Liebeserfahrung in der narrativen Konstruktion im rationalisierenden Rückblick wieder aufzuheben. Auch dies entspricht Ricoeurs Entwurf, nach dem auch Biographien als Lebensgeschichten im wörtlichen Sinne verstanden werden, indem sie in einem Prozeß des *emplotment* als eine logisch-kausale zeitliche Abfolge interpretiert werden. Wie die Liebenden in der narrativen Formulierung die Liebeserfahrung verständlicher zu machen versuchen, erklärt der Erzähler als Theoretiker das Verhalten des früheren liebenden Selbst.⁵⁵⁸

Barthes hingegen geht es um die möglichst unmittelbare Darstellung des Liebesgefühls. So spricht er in Bezug auf seine Vorgehensweise von einer „dramatischen“ Methode, die auf Beispiele verzichtet und sich einzig auf die Wirkungsweise einer ersten Sprache (keiner Metasprache) stützt“ (FSL 15). Entsprechend wird der Hauptteil des Buches eingeleitet mit den Worten „Es ist also ein Liebender, der hier spricht und sagt:“ (FSL 23, Original kursiv),

⁵⁵⁶ Paul Ricoeur, *Zeit und historische Erzählung* (1983; München: Wilhelm Fink, 1988) 10.

⁵⁵⁷ Vgl. auch Ricoeur, *Zeit und historische Erzählung* 8: „Verstehen heißt im [Falle der Fabel] den Vorgang erfassen, der das Mannigfaltige der Umstände, Ziele, Mittel, Initiativen und Wechselhandlungen, der Schicksalsschläge und aller unbeabsichtigten Folgen des menschlichen Handelns zu einer umfassenden und vollständigen Handlung vereinigt.“ Eine kurze, aber prägnante Zusammenfassung der hier relevanten Aspekte von Ricoeurs Erzähltheorie findet sich bei David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan, eds., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (London: Routledge, 2005) 231f, Eintrag ‘Identity and Narrative’.

⁵⁵⁸ Vgl. hierzu Paul Ricoeur, „Das Selbst und die narrative Identität,“ *Das Selbst als ein Anderer* (1990; München: Wilhelm Fink, 1996) 173-206.

um die Unmittelbarkeit der folgenden Darstellung zu unterstreichen. Diese einleitenden Erklärungen erweisen sich in der Lektüre allerdings als ein „defensive writing“, das dem Leser bestimmte „prescriptions for reading“⁵⁵⁹ vorgibt, denn tatsächlich hat das Sprecher-Ich durchaus analytische Momente: „Barthes proposes to simulate this discourse, not to analyse it, but moments of analysis frequently emerge, and the simulated lover proves himself to be a skilled analyst, reflecting intensely on his condition.“⁵⁶⁰ Colleen Donnelly weist nach, daß sich bei Barthes eine Unterscheidung zweier Ich-Instanzen, nämlich des liebenden Subjekts und der Erzählerfigur, machen läßt:

[T]he text engages in a fragmented first person narrative that is composed by two voices, the subject and the ‘narrator.’ [...] The subject is immersed in the lover’s story; he is the innocent who cannot see beyond the situation of the récit. There is a second persona, voiced by the ‘I’ of the text; this is the authoritative voice, which will be referred to as the narrator. The narrative voice is temporally distanced and tonally detached from the subject’s situation.⁵⁶¹

Diese Aufteilung entspricht insofern den beiden für de Bottons Roman herausgestellten Ebenen, als auch bei Barthes eine rückblickende Perspektive eingenommen wird. Dennoch weist Barthes in seinen Vorbemerkungen darauf hin, „daß eine Ausdrucksweise inszeniert wurde, *keine Analyse*“ (FSL 15, Hervorhebung von mir). Im Unterschied zum Erzähler der *Essays* kann Barthes’ Text eine authentische Emotion zum Ausdruck bringen und dabei zugleich die unerklärliche Besonderheit der Liebeserfahrung bewahren und das Liebesverhalten reflektieren, ohne daß beides miteinander in Konflikt geriete. Der Erzähler bei de Botton ist jedoch einer normativen Perspektive verpflichtet, bei der letztlich nur die rationalisierende Betrachtung der Liebe Gültigkeit haben kann. Der Umstand, daß er als Liebender die Erfahrung des Verliebenseins nicht als beliebig und damit zufällig, sondern als schicksalhaft vorherbestimmt erlebt, wird vom Erzähler rückblickend kritisiert: „I was unable to contemplate the idea that meeting Chloe had simply been a coincidence. I lost the ability to consider the question of predestination with the ruthless scepticism some would say it demanded“ (EL 5). Letztlich ist es der Erzähler selbst, der diese unbedingte Skepsis und damit die Rationalisierung und Festschreibung des Liebesphänomens fordert. In seiner Kritik an der

⁵⁵⁹ Armine Kotin Mortimer, „Loving Writing: *Fragments d’un Discours Amoureux*,“ *Symposium* 54.1 (2000): 35, 36.

⁵⁶⁰ Culler 109. Grundsätzlich geht es Barthes nur um die Sprache der Liebe, vgl. Gabriele Röttger-Denker, *Roland Barthes zur Einführung* (Hamburg: Junius, 1989) 78: „[N]icht, was das ‚liebende Subjekt‘ ist, wird einer Analyse unterzogen, sondern das, was es sagt.“

⁵⁶¹ Colleen Donnelly, „The Non-Homogeneous I: Fragmentation, Desire, and Pleasure in Barthes’ *A Lover’s Discourse*,“ *Southern Review* 21.2 (1988): 169-180, rpt. in *Roland Barthes*, ed. Mike Gane and Nicholas Gane, vol. 2 (London: Sage, 2004) 375. Vgl. auch John Sturrock, *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida* (Oxford: Oxford University Press, 1979) 77: „[T]his first person is that representative first person which philosophers like to use when they pause to instantiate some abstract argument (‘I am sitting in my study. I see a chair. What is actually involved in my seeing a chair?’; and so forth). This is an impersonal, structural ‘I’, an empty form with which we can each identify.“

Romantisierung des Kennenlernens reduziert er jede Schicksalhaftigkeit nach Art von Ockhams Rasiermesser auf eine Reihung von simplen Kausalitäten und Wahrscheinlichkeiten (vgl. *EL* 7ff). Die Interpretation im Sinne des „romantic fatalism“ weist er somit vehement zurück: „We should of course have been more rational“ (*EL* 7).

Diesem Postulat entsprechend stellt de Bottons Erzähler auch kontinuierlich einen wesenhaften Unterschied zwischen dem Philosophen und dem Liebenden in Bezug auf den Umgang mit der Liebeserfahrung heraus. So sagt er im Kontext seiner Ausführungen zum Dualismus-Problem: „In the traditional dualism, the thinker and lover lie at opposite ends of the spectrum. The thinker *thinks* of love, the lover simply loves“ (*EL* 50). In Anlehnung an bzw. als Umkehrung von Descartes gilt im Moment des Liebens, „I kiss, and therefore I do not think“ (*EL* 50), allerdings ist damit auch jede unmittelbare Wiedergabe dieses Moments ausgeschlossen. Den entsprechenden Umkehrschluß stellt der Erzähler ebenfalls heraus: „[T]he philosopher in the bedroom is as ludicrous a figure as the philosopher in the nightclub“ (*EL* 49).⁵⁶² Aufgrund seiner Rationalität ist Liebe, wenn überhaupt, für den Philosophen nur leidenschaftslos möglich. „In their desires, philosophers will witness only evolutions, not ruptures. In love, they will stay faithful and constant, their life as assured as the trajectory of an arrow in flight“ (*EL* 162). De Bottons Erzähler ist aufgrund seiner Darstellungen in diese Kategorie der Philosophen einzuordnen. Wenn man bedenkt, daß der Philosoph im Wortsinne aber durchaus ein Liebender, nämlich ein Weisheitsliebender, ist,⁵⁶³ wird klar, daß sein eigentliches Liebesobjekt nicht etwa seine Freundin Chloe, sondern vielmehr die Theorie bzw. sein eigenes Denken über die Liebe ist. Die Plotentwicklung der Beziehungsgeschichte ist der Theoriedarlegung grundsätzlich untergeordnet; einzelne Kapitel bestehen sogar nur aus den Überlegungen des Autors, ohne daß der Plot selbst weitergesponnen wird. Diese Kategorisierungen werden für die *Fragmente* gar nicht erst relevant. Anders als bei de Botton ist die Darstellung bei Barthes weitaus spielerischer und offener. De Bottons Erzähler ist geradezu krampfhaft bemüht, in einem distanzierten Dozieren eine enzyklopädische Darstellung des Denkens über die Liebe zu schaffen, um damit zugleich die Liebe selbst zu reglementieren und diesen Denkmustern unterzuordnen. Diese Darstellung geht jedoch nicht über die Akkumulation von bereits Dagewesenem hinaus; neue Erkenntnisse sind somit von

⁵⁶² Vgl. auch *EL* 124: „Lovers cannot remain philosophers for long, they should give way to the religious impulse, which is to believe and have faith, as opposed to the philosophic impulse, which is to doubt and enquire. They should prefer the risk of being *wrong and in love* to being *in doubt and without love*.“

⁵⁶³ So ist auch für Platon, den man als den ersten westlichen Theoretiker der Liebe bezeichnen kann, die Philosophie selbst eine Form der Liebe bzw. des Eros, weil beide auf die Erkenntnis des Schönen und Guten gerichtet sind. Hier sind die Begriffe Liebe und Philosophie nicht etwa gegensätzlich, sondern geradezu synonym verwendbar. Dabei bleibt allerdings zu bedenken, daß diese Liebesvorstellung im Spannungsfeld der Körper-Geist-Dichotomie eine klare Position zugunsten des Geistes einnimmt.

vornherein ausgeschlossen. Barthes' Text hingegen will weniger über die Liebe dozieren als zur Liebe verführen; sein Erzähler gibt sich der Liebeserfahrung mit all ihren Unsicherheiten hin. Damit eröffnet er auch durch die frei kombinierbaren Fragmente neue bzw. immer wechselhafte Perspektiven und entzieht sich in dieser Variabilität jeder Vorhersagbarkeit. Anstelle von Theoretisierung liegt hier eine Liebesdarstellung um der Liebe willen vor. Somit bestätigt sich die These, daß de Bottons Text eine gemäßigttere und damit eingeschränktere Sicht- bzw. Darstellungsweise als Barthes vorlegt.

Sowohl de Bottons Erzähler als auch der Sprecher bei Barthes betreiben ihre Darstellung der Liebeserfahrung aus einer psychoanalytischen Perspektive. „[B]eing-in-love', for Barthes, is a kind of theatre with defined roles and expectations,“ wobei die Psychoanalyse, „sensitive to selfhood as a *dramatic* structure,“⁵⁶⁴ passende Erklärungsmodelle bietet. Der Gedanke des Liebens als inszeniertes Psychodrama findet sich nicht nur wiederkehrend in Barthes' *Fragmenten* (vgl. z.B. *FSL* 47, 61f, 97f, 187), sondern wird auch von de Bottons Erzähler thematisiert, der in der Psychoanalyse ebenfalls eine Dramatisierung des menschlichen Geistes sieht: „I was living a drama in the stage of the mind, the individual the privileged seat of the gods' wrestlings. And at the centre, Zeus/Freud, directing the show, ascribing motives, thunders, lightnings, curses“ (*EL* 213). Der Erzähler der *Essays* geht zunächst davon aus, daß die Liebe eine Art anthropologische Konstante darstellt, also ein universal menschliches Grundbedürfnis. „The appearance of the beloved is only the second stage of a prior (but largely unconscious) need to love someone“ (*EL* 18). Dies ist zum einen eine Annahme, die der humanistischen Psychologie zugrunde liegt,⁵⁶⁵ zum anderen aber auch eine in der Freudschen Psychoanalyse vertretene Auffassung. Für Freud ist das Liebesbedürfnis durch die Erfahrung der Geburt bedingt, nach der der Mensch als relativ unfertiges Wesen einer potentiell bedrohlichen Umwelt außerhalb des Mutterleibs ausgesetzt ist. Dadurch ist „der Wert des Objekts, das allein gegen diese Gefahren schützen und das verlorene Intrauterinleben ersetzen kann, [also der Mutter als erster Bezugsperson,] enorm gesteigert. Dies biologische Moment stellt also die ersten Gefahrensituationen her und schafft das

⁵⁶⁴ Rylance 117, 116.

⁵⁶⁵ Der Psychologie gilt das Liebesbedürfnis als elementares, angeborenes Bedürfnis des Menschen. Abraham Harold Maslow entwirft mit seiner Bedürfnispyramide (1971) ein Modell, das „davon ausgeht, dass es eine hierarch[ische] Ordnung von Bedürfnissen gibt: physiolog[ische] Bedürfnisse, Sicherheitsbedürfnisse, Liebesbedürfnisse, Geltungsbedürfnisse, Selbstaktualisierung; zw[ischen] diesen Motivationsebenen besteht eine hierarch[ische] Ordnung derart, dass die Erfüllung der niederen Voraussetzung für die Ausbildung der höheren Strebungen ist, welche diese niederen dann nach u[nd] nach ablösen“ (Thomas Städtler, „Humanistische Psychologie,“ *Lexikon der Psychologie: Wörterbuch, Handbuch, Studienbuch* (Stuttgart: Kröner, 1998) 453). Zudem gilt die Liebe als eine grundlegende Emotionskategorie neben Freude, Überraschung, Ärger, Traurigkeit und Angst, vgl. Hartmut O. Häcker und Kurt-H. Stapf, „Emotionsdimensionen,“ *Dorsch Psychologisches Wörterbuch*, 14. Auflage (Bern: Huber, 2004) 242.

Bedürfnis, geliebt zu werden, das den Menschen nicht mehr verlassen wird.“⁵⁶⁶ So führt der Erzähler selbst seine Liebe auf frühere Erfahrungen zurück: „Long before I had even laid eyes on Chloe, I must have needed to find in the face of another a perfection I had never caught sight of within myself“ (*EL* 17). Dieser Kommentar läßt sich als Hinweis auf den Verlust der Mutter als erstem Liebesobjekt lesen. Mit diesem primären Verlust bleibt die spätere Objektfindung in der Liebe nach der Freudschen Theorie immer der Versuch einer Wiederfindung. Da das ursprüngliche Liebesobjekt sich jedoch gerade dadurch auszeichnet, daß es unwiederbringlich verloren ist, bleibt die Liebeserfüllung letztlich unerreichbar.⁵⁶⁷ Der Erzähler legt die Psychoanalyse insofern immer in seinem Sinne interpretativ aus, als er sie nicht nur als Erklärung für die Entstehung seines Liebesgefühls zu Chloe, sondern auch zur Rechtfertigung des Beziehungsendes heranzieht (vgl. *EL* 213ff). Die Trennung erscheint dabei als die durch einen Wiederholungszwang bedingte Neuinszenierung des primären Verlusts:

Buried deep in the unconscious, a pattern had forged, in the early months or years. The baby had driven away the mother, or the mother had left the baby, and now baby/man recreated the same scenario [...]. Why had I ever chosen [Chloe]? It was not the shape of her smile or the liveliness of her mind. It was because the unconscious, the casting director of the inner drama, recognized in her a suitable character to fill the role in the mother/infant script, someone who would oblige the playwright by leaving the stage at just the right time with the requisite wreckage and pain. (*EL* 218)

Während das Kennenlernen zunächst als von außen vorbestimmtes Schicksal („romantic fatalism“) dargestellt wird, ist die Trennung von vornherein „a fate from within“ (*EL* 213, Kapitel „Psycho-fatalism“) und damit einer psychoanalytischen Logik unterworfen: „the psycho-fatalist’s spell subtly replaced the words *and then* with the words *in order that*, thereby identifying a paralysing causal link. I did not simply love Chloe *and then* she left me. I loved Chloe *in order that* she leave me“ (*EL* 218). Die fatalistische Trennungserklärung wird allerdings im Unterschied zum romantischen Fatalismusdenken nicht mehr relativiert, was die Verortung des Erzählers in der Psychoanalyse bekräftigt.

Auch Barthes bringt die Entstehung des liebenden Subjekts in Zusammenhang mit einer frühen Verlusterfahrung, die eine Wunde hinterläßt. „Eben das ist die Wunde der Liebe: ein ‚gierendes Klaffen‘ (bis zu den ‚Wurzeln‘ des Seins), dem es nicht gelingt, sich zu schließen, und dem das Subjekt entströmt und sich in diesem Ausströmen erst eigentlich konstituiert“ (*FSL* 129). In den *Fragmenten* wird der Verlust des primären Liebesobjekts zum wesentlichen Moment, das die Liebesdarstellung bestimmt. Gerade die Abwesenheit des geliebten Du, das

⁵⁶⁶ Freud, „Hemmung, Symptom und Angst“ 293.

⁵⁶⁷ Vgl. Freud, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 125f.

in den *Fragmenten* nie in Erscheinung tritt, gibt eine Grundstruktur vor, die die dargestellte Liebeskonstellation ausmacht: „Die Abwesenheit des Liebenden geht nur in eine Richtung und läßt sich nur aus der Position dessen aussprechen, der dableibt – nicht von dem, der aufbricht: das immer gegenwärtige *ich* konstituiert sich nur angesichts eines unaufhörlich abwesenden *du*“ (*FSL* 27, vgl. auch „Abwesenheit“ 27ff). Auch die Verhaltensweisen von Barthes’ Liebendem lassen sich auf die Erfahrungen des Kindes mit der Mutter zurückführen. „[H]e repeats the structures established in childhood, the painful oscillation between the bliss of the mother-bond and the pain of her going.“⁵⁶⁸ Der Liebende versucht einerseits, ins Imaginäre zu regredieren und den frühkindlichen Zustand wiederherzustellen (vgl. z.B. *FSL* 251: „Er willigt ein, wieder zum Kinderkörper zu werden.“), andererseits ist er bestrebt, sein Begehren auch im Jetzt zu erfüllen. Die Figur „Umarmung“ (*FSL* 214f) zeigt diese Spaltung des liebenden Subjekts, das in der Umarmung beides, „die Mütterlichkeit und die Genitalität“ (*FSL* 214), erreichen will und damit wenigstens eine vorübergehende Erfüllung findet, die den Liebenden weiter antreibt: „die Erfüllung existiert, und ich werde nicht eher ruhen, bis ich sie wiedererlebt habe“ (*FSL* 215). Eine dauerhafte Erfüllung bleibt dabei allerdings unmöglich („ewiges Gieren und dauerndes Sehnen und eine ewige Erfolglosigkeit“, *FSL* 31, vgl. auch 196f). Die Liebe bei Barthes ist somit durch ein Schwanken zwischen vergänglicher Befriedigung und Enttäuschung gekennzeichnet, und das unabhängig von jedem Aspekt der Erwidernng oder der Existenz einer Beziehung.

Im Zusammenhang mit dieser grundlegenden dauerhaften Unerfüllbarkeit von Liebe verweist de Bottons Erzähler zum einzigen Mal explizit auf Barthes: „Roland Barthes limited desire to a longing for what was by definition unattainable“ (*EL* 68). Diese Einstellung ordnet er in eine bestimmte Denktradition ein:

There is a long and gloomy tradition in Western thought arguing that love can ultimately only be thought of as an unreciprocated, admiring, Marxist⁵⁶⁹ exercise, where desire thrives on the impossibility of ever seeing love returned. According to this view, love is simply a direction, not a place, and burns itself out with the attainment of its goal, the possession (in bed or otherwise) of the loved one. (*EL* 67)

Sowohl Barthes’ als auch de Bottons Liebender ist grundsätzlich in dieser Tradition situiert; in der Bewertung bzw. dem jeweiligen Umgang mit der Situation nehmen beide jedoch gegensätzliche Positionen ein. So gibt sich der Erzähler der *Essays in Love* der angesprochenen schwermütigen Stimmung geradezu hin und kommt zu einer sehr

⁵⁶⁸ Rylance 119.

⁵⁶⁹ Hier handelt es sich um „Marxism“ im Sinne von Groucho Marx, „the Marx who laughed about not deigning to belong to a club that would accept someone like him as a member“ (*EL* 61). Im gleichnamigen Kapitel widmet sich de Bottons Erzähler dem Paradoxon, daß sich der Liebende einerseits die Erwidernng seiner Liebesgefühle wünscht, andererseits aber nicht damit umgehen kann (vgl. *EL* 55ff).

melancholischen Liebesauffassung. Aufgrund der Unmöglichkeit einer dauerhaften Erfüllung unterliegt die Liebeserfahrung für ihn einem ständigen Wiederholungszwang, der ihm zwar die Sicherheit eines Neuanfangs bietet, ihn aber zugleich auch mit einem wiederkehrenden Verlust konfrontiert. Mit einer entsprechenden Selbstverständlichkeit konstatiert der Erzähler am Ende des Romans sein Verlieben in Rachel: „I had once more begun to fall“ (EL 249). Dabei scheint auch jeder Lerneffekt von vornherein ausgeschlossen zu sein, wie der Erzähler feststellt, als er nach seinem Entschluß zur asketischen Lebensführung seine Gefühle für Rachel registriert: „I was shocked to realize how easily I might abandon stoic philosophy in order to repeat all the mistakes I had lived through with Chloe“ (EL 247). Die ständige Wiederholung erinnert an die Unmöglichkeit der Liebeserfüllung bei Jacques Lacan. „Das Objekt wird angetroffen und strukturiert sich auf dem Wege einer Wiederholung – das Objekt wiederfinden, das Objekt wiederholen. Bloß ist es nie das gleiche Objekt, das das Subjekt antrifft. Anders gesagt, es hört nicht auf, Ersatzobjekte zu erzeugen.“⁵⁷⁰ In seinem Bemühen, die ursprüngliche Mangelhaftigkeit aufzuheben, wird das Lacansche Subjekt getrieben durch das sogenannte Objekt a.⁵⁷¹ „Object a can be introduced as the object cause of desire. It is not what is desired but it sets desire in motion.“⁵⁷² Die Liebe erscheint somit als geradezu paradoxes Unterfangen, da „a, der andere, [...] gar kein anderer ist, weil er wesentlich mit dem Ich gekoppelt ist, in einer Beziehung, in einer immer reflexiven, austauschbaren Beziehung.“⁵⁷³ In der Hingabe des Erzählers an eine Struktur, in der der Verlust geradezu automatisch immer wiederkehrt, läßt sich eine melancholische Auslegung der Psychoanalyse konstatieren.

Aufgrund dieser Wiederholungsstruktur wird die individuelle Liebesgeschichte in den *Essays* zum vorhersagbaren Beziehungsmuster nach den Vorgaben des Erzählers, bei dem die Besonderheit der Liebe letztlich irrelevant wird. Der Text selbst bietet die Möglichkeit zur Verallgemeinerung, wenn das erzählende Ich von seinem in der Vergangenheit berichteten Rückblick auf die Beziehung mit Chloe in ein allgemeingültiges Präsens wechselt und ein entsprechend generalisierendes „we“ benutzt („In our more idealistic moments, we imagine romantic love to be akin to Christian love,“ EL 84, Hervorhebung von mir) bzw. von einem generischen Liebhaber oder Paar spricht („The lover [...] watches the beloved and begins to

⁵⁷⁰ Jacques Lacan, *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, hg. Norbert Haas (Olten: Walter, 1980) 132.

⁵⁷¹ Lacans Objekt a läßt sich nicht eindeutig definieren, da Lacan das Konzept im Laufe seiner Arbeit mehrfach revidiert hat. Die wesentlichen Aspekte finden sich in Kürze bei Dylan Evans, „Objekt [klein] a,“ *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse* (Wien: Turia und Kant, 2002), etwas komplexere Ausführungen gibt Zita M. Marks, „Object a,“ *A Compendium of Lacanian Terms*, ed. Huguette Glowinski, Zita Marks and Sara Murphy (London: Free Association Books, 2001).

⁵⁷² Marks 122.

⁵⁷³ Lacan, *Das Ich in der Theorie Freuds* 407.

dream, to interpret their face and their gestures,“ *EL* 120). Nicht nur der Beziehungsverlauf wird in seiner (angeblichen) Partikularität abgewertet, auch das Liebesobjekt Chloe hinterläßt trotz aller Einzelheiten, die der Erzähler von ihr berichtet, den Eindruck einer recht eindimensionalen Typisierung, wie die kurze Beschreibung gegenüber Will Knott verdeutlicht: „She’s called Chloe, she’s twenty-four, she’s a graphic designer. She’s intelligent, beautiful, very funny...“ (*EL* 115). Selbst der Name ‘Chloe’ trägt zu dieser Verflachung bei. ‘Chloe’ ist zunächst ein Beiname der griechischen Göttin Demeter, einer dreifaltigen Fruchtbarkeitsgöttin, die in Gestalt einer Jungfrau, einer Mutter oder einer alten Frau auftreten kann und somit der Inbegriff stereotyper Weiblichkeit ist.⁵⁷⁴ Zudem bezeichnet der Name seit dem Hirtenroman *Daphnis und Chloe* des Griechen Longus (2. Jh. n. Chr.) die insbesondere in der pastoralen Lyrik wiederkehrende Figur einer Liebenden, die ein Ideal weiblicher Schönheit verkörpert. Chloe bleibt daher auf Äußerlichkeiten reduziert und erscheint somit als Projektionsfläche für ein beliebiges Liebesobjekt.

Im Umgang mit der Problematik der Unerfüllbarkeit zeigt sich, daß die distanzierte Haltung von de Bottons Erzähler letztlich eine andere, abstrahierendere als die des Barthes’schen Liebenden ist. In seiner Analyse der konkreten Beziehung zu Chloe erscheint der Erzähler gänzlich kühl und uninvolviert ohne jede persönliche Anteilnahme:

According to this view [love as unattainable longing], lovers cannot do anything save oscillate between the twin poles of *yearning for* and *annoyance with*. [...] Love should therefore burn itself out with its fulfilment, possession of the desired extinguishes desire. There was a danger that Chloe and I would trap ourselves in just such a Marxist spiral, where one person’s increasing love would prompt an ever decreasing love in the other until love would be spiralled into oblivion. (*EL* 68)

Diese Bewertung des Erzählers ist insofern paradox, als er eine Gefahr für eine Beziehung postuliert, deren Ende bereits stattgefunden hat. Seine Überlegungen sind somit lediglich eine theoretische Denkübung, was erneut verdeutlicht, daß es ihm letztlich mehr um die Theorie als um die konkrete Liebeserfahrung geht. So kann er auch die Schwankungen zwischen Sehnsucht und Irritation nur rückblickend thematisieren bzw. theoretisieren. In einer fast klinischen Distanzierung versucht der Erzähler, die Theorie als Instrument zur Kontrolle der Liebeserfahrung zu verwenden. Er ist einer induktiven Perspektive verpflichtet, innerhalb derer er zwar die verschiedenen Einzelaspekte des Beziehungsverlaufs herausstellt, letztlich aber die Liebesbeziehung als eine repetitive, ewig gleiche Struktur nach dem vorgegebenen zirkulären Modell in ihrer Gesamtheit zu fassen versucht. Wenn alle Elemente der

⁵⁷⁴ Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, „Chloe,“ *Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike* (Stuttgart: Alfred Druckenmüller, 1964) 1150f.

Liebeserfahrung eindimensional und stereotyp sind, wird die Liebe überschaubar und ungefährlich und ist somit ohne Komplikationen oder Überraschungen zu bewältigen.

Barthes widmet sich in den *Fragmenten einer Sprache der Liebe* dagegen gerade dieser Möglichkeit der Überraschung in der Liebe und versucht, konstruktiven Widerstand gegen die Unmöglichkeit der Liebeserfüllung zu leisten und der Liebe positiven Ausdruck zu verleihen. Anders als der Erzähler der *Essays*, der bemüht ist, sich der Liebe durch die Verankerung in verschiedenen theoretischen Diskursen zu versichern, geht Barthes davon aus, daß es heute keinen Diskurs gibt, der dem Liebenden überhaupt gerecht wird.

[D]ie wenigen Systeme, die sich dem zeitgenössischen Liebenden anbieten, räumen ihm keinen (oder nur einen entwerteten) Platz ein [...]. Der christliche Diskurs, wenn er denn überhaupt noch existiert, ermahnt ihn [den Liebenden], zu verdrängen und zu sublimieren. Der psychoanalytische Diskurs (der wenigstens seinen Zustand beschreibt) fordert ihn auf, Trauerarbeit um sein Imaginäres zu leisten. Was den marxistischen Diskurs angeht, so bleibt er stumm. (FSL 34)

Barthes stellt wiederholt heraus, daß gerade die Psychoanalyse eine eher negative Auffassung der Liebe entwirft und sie mit einem Zustand des Wahnsinns vergleicht (vgl. z.B. FSL 99, 102, 117, 131, 182). Grundsätzlich bestätigt er zwar die Gleichsetzung von Liebe und Wahnzustand, dessen Abwertung teilt er jedoch nicht.⁵⁷⁵ Zur angeblichen Dummheit des Liebeswahns sagt er: „Die Dummheit besteht darin, *überrascht* zu werden. Der Liebende wird es unaufhörlich [...]. Vielleicht kennt er seine Dummheit, aber *er verpönt sie nicht*“ (FSL 183). Für Barthes operiert der Liebende in einem Diskurs völliger Abgeschnittenheit „nicht nur von der Macht, sondern auch von ihren Mechanismen (Techniken, Wissenschaften, Künsten)“ (FSL 13); er ist somit zwangsläufig einsam im philosophisch-systemischen Sinn (vgl. die Figur „Allein“, FSL 33ff).⁵⁷⁶ Barthes geht sogar so weit, eine „[h]istorische Umkehrung“ (FSL 182) dahingehend zu postulieren, daß die Liebe, das Gefühlsmäßige und Empfindsame also, heute im Vergleich zur Sexualität diskreditiert und somit als obszön betrachtet wird (vgl. die Figur „Obszön“, FSL 180ff). „In order for love to return as that which a practice of clinical sexuality represses, it must first do so at the level of discourse from which it has been displaced.“⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Vgl. Barthes, *Die Körnung der Stimme* 317: „[D]ie ungeheuren Abwertungen, die die Liebe erleidet, [werden] ihr gerade von den ‚theoretischen Sprachen‘ auferlegt [...]. Entweder sie reden von ihr überhaupt nicht [...]. Oder aber sie reden scharfsinnig von ihr, doch auf eine abwertende Weise, wie die Psychoanalyse.“

⁵⁷⁶ Da in den *Essays* das Paar im Mittelpunkt steht, findet sich die Einsamkeit des Liebenden bei de Botton nicht wieder. Das Paar wird allerdings, ähnlich wie in einem wissenschaftlichen Versuchsaufbau, in einer relativen Isolation von seiner Umwelt gesehen; Freunde werden nur insofern erwähnt, als sie Auswirkungen auf die Paarbeziehung haben oder theoretische Überlegungen anstoßen können. Will Knott, der Freund und Kollege des Erzählers, hat eine Affäre mit Chloe, die zur Trennung führt (vgl. EL 198ff), und Chloes Freundin Alice macht dem Erzähler die Wechselhaftigkeit und Willkürlichkeit in der Liebe bewußt (vgl. EL 154ff).

⁵⁷⁷ Steven Ungar, *Roland Barthes: The Professor of Desire* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1983) 115.

Mit der Fragmentstruktur seines Textes schafft Barthes eine Möglichkeit, die Besonderheit der Liebeserfahrung zu affirmieren. In der Komposition der *Fragmente* verfährt Barthes im wesentlichen nach Art der Bricolage, einem von Claude Lévi-Strauss geprägten Begriff, mit dem dieser „eine Art intellektueller Bastelei“⁵⁷⁸ bezeichnet, die bei Welterklärungen des mythischen Denkens zum Tragen kommt. Die Bricolage funktioniert notwendigerweise retrospektiv, greift also auf Bestehendes zurück. Es handelt sich dabei um eine heterogene, aber zugleich begrenzte Auswahl von Material, für die gilt: „Wie die konstitutiven Einheiten des Mythos, dessen Kombinationsmöglichkeiten durch die Tatsache begrenzt sind, daß sie einer Sprache entnommen sind, in der sie schon einen Sinn besitzen, der die Manövrierfreiheit einschränkt, sind auch die Elemente, die der Bastler sammelt und verwendet, bereits ‚von vornherein eingeschränkt‘.“⁵⁷⁹ Barthes stellt als seinen Haupteinfluß Goethes *Die Leiden des jungen Werther* heraus, womit er insofern eine Eingrenzung vornimmt, als er damit eine Tradition eines bestimmten Typs des Liebenden aufgreift.⁵⁸⁰ Auffallenderweise spricht auch de Botton seine Bewunderung für den *Werther* aus: „Werther’s appeal lies partly in his impossibly earnest relation to his own passion. The young german [sic] is devoid of all sense of perspective, irony, and naturally enough, humour“.⁵⁸¹ Im Hinblick auf diese Bewertung ist der Erzähler der *Essays in Love* geradezu ein Anti-Werther, der die Liebe vor lauter Theorie gar nicht mehr zuläßt. Durch die bruchstückhafte Verwendung einzelner Aspekte und Motive des Werther in Kombination mit Elementen anderer Texte und Theorien werden Barthes’ Figuren gerade im Gegensatz zur Darstellung durch den Erzähler bei de Botton nicht „dramatisch entwickelt und eskalierend beschrieben, sondern fein voneinander getrennt, fragmentiert, ziseliert, mikroskopisch aufgespürt.“⁵⁸² Durch die Fragmentierung wird also weniger ein ursprünglicher Sinn zerstört, es ergeben sich vielmehr neue Lesarten, die im Sinne von Lévi-Strauss’ Bricolage „glänzende und unvorhergesehene Ergebnisse“⁵⁸³ ermöglichen. Barthes’ *Fragmente* verdeutlichen das auch dadurch, daß in manchen

⁵⁷⁸ Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (1962; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968) 29. Für weitere Ausführungen des Bricolage-Begriffs in einer Gegenüberstellung von Wissenschaft und Magie/Mythos als zwei unterschiedlichen, aber doch verwandten Arten der Erkenntnis vgl. 29-48.

⁵⁷⁹ Lévi-Strauss 32, Zitat im Zitat aus Claude Lévi-Strauss, „La Structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp“, *Cahiers de l’Institut de Science Economique Appliquée* 99 (1960).

⁵⁸⁰ Vgl. Barthes, *Die Körnung der Stimme* 309: „Vor etwas mehr als zwei Jahren habe ich mir vorgenommen, einen bestimmten Diskurstyp zu untersuchen: denjenigen, von dem ich annahm, er sei der Liebesdiskurs, wobei es sich von Anfang an von selbst verstand, daß es sich um verliebte Subjekte einer sogenannten leidenschaftlichen, romantischen Liebe handeln sollte.“ Weitere wesentliche Einflüsse darüber hinaus sind vor allem Texte von Plato, Nietzsche, Proust, den Mystikern (insbesondere Ruysbroeck), Freud und den Psychoanalytikern Lacan und Winnicott sowie Sprüche des Zen-Buddhismus.

⁵⁸¹ De Botton, interview.

⁵⁸² Röttger-Denker 98.

⁵⁸³ Lévi-Strauss 30.

Übersetzungen des Textes die Anordnung der Figuren nach dem Alphabet der jeweiligen Sprache übernommen wird, ohne daß die Lektüre dadurch beeinträchtigt wird.

In seinen *Fragmenten* ist Barthes bemüht, die Abwertung der Liebeserfahrung aufzuheben und dem isolierten Liebenden Raum zu geben, seinen Emotionen positiven Ausdruck zu verleihen. „Wenn ein Diskurs, durch seine eigene Kraft, derart in die Abdrift des Unzeitgemäßen gerät und über jede Herdengeselligkeit hinausgetrieben wird, bleibt ihm nichts anderes mehr, als der wenn auch winzige Raum einer Bejahung zu sein. Diese Bejahung ist im Grunde das Thema des vorliegenden Buches“ (FSL 13). Im Interview bestätigt Barthes ausdrücklich, daß sein Buch eine Moral vermitteln will: „Eine Moral der Affirmation. Man darf sich von den Abwertungen des Liebesgefühls nicht beeindrucken lassen. Man muß affirmieren. Man muß ein Wagnis eingehen. Wagen zu lieben...“⁵⁸⁴ Dieses Wagnis setzt allerdings auch Zweifel an der Psychoanalyse voraus: „Somit ist mein Verhältnis zur Psychoanalyse in diesem Buch sehr gespalten; dieses Verhältnis gebraucht zwar, wie gewöhnlich, psychoanalytische Beschreibungen und Begriffe, doch es gebraucht sie wie die Elemente einer nicht unbedingt glaubwürdigen Fiktion.“⁵⁸⁵ Daher legt Barthes' Liebender die primäre Verlusterfahrung nicht wie de Bottons Erzähler melancholisch aus, sondern kehrt sie ins Positive um. „From loss come the voluntary transactions of mutual need. In other words, from absence (the mother has gone) we create a presence which has an efficacy coefficient with its originating negative.“⁵⁸⁶ Das findet für den Liebenden in der Umarmung, die einen „Augenblick der Bejahung“ (FSL 214) bedeutet, und anderen Akten der Zärtlichkeit statt. „Wenn mir die zärtliche Geste im Banne des Verlangens zuteil wird, finde ich Erfüllung: ist sie nicht ein gleichsam wunderbares Kondensat der Präsenz?“ (FSL 256). Anstelle einer Wiederholung des Verlusts bedeutet Liebe bei Barthes eine gegenseitige Zärtlichkeit und damit eine Bemutterung, bei der wir „zur Wurzel jeder Beziehung zurück[kehren], dorthin, wo Bedürfnis und Begierde zusammentreffen“ (FSL 256). Nicht zuletzt sind die Liebeserfahrung und vor allem auch das Liebesobjekt bei Barthes etwas ganz Besonderes: „Ich begegne in meinem Leben Millionen von Leibern; von diesen Millionen kann ich nur einige Hundert begehren; von diesen Hunderten aber liebe ich nur einen. Der Andere, dem meine Liebe gilt, bezeichnet mir die Besonderheit meines Verlangens“ (FSL 39).

Diese Besonderheit der Liebeserfahrung ist für de Bottons Erzähler nicht gegeben. In seiner melancholischen Auffassung sieht er sich nicht nur der repetitiven Beziehungsstruktur

⁵⁸⁴ Barthes, *Die Körnung der Stimme* 331.

⁵⁸⁵ Barthes, *Die Körnung der Stimme* 313.

⁵⁸⁶ Rylance 121.

unterworfen, sondern legt die Psychoanalyse auch weiter in seinem Sinne aus, indem er deren Vorgabe zurückweist, daß nach dem primären Verlust „fremde Objekte [...] immer noch nach dem Vorbild [...] der infantilen gewählt werden.“⁵⁸⁷ Er ist vielmehr darum bemüht, die völlige Beliebigkeit des Liebesobjekts herauszustellen. So behauptet er, die Befriedigung des Liebesbedürfnisses per se sei wichtiger als das Individuum, das dazu beiträgt. „If the fall into love happens so rapidly, it is perhaps because the wish to love has preceded the beloved – the need has invented its solution“ (EL 18). Eine festgelegte Objektwahl stellt er sogar als Fehler dar: „My mistake had been to confuse a destiny to love with a destiny to love a given person. It was the error of thinking that Chloe, rather than love, was inevitable“ (EL 12). In diesem Zusammenhang kritisiert der Erzähler erneut die romantische Verklärung des Liebesobjekts: „Through romantic fatalism, we avoid the unthinkable thought that the need to love is always prior to our love for anyone in particular“ (EL 12).⁵⁸⁸ In seinem Rationalisierungsversuch wird die Liebeserfüllung für den Erzähler zu einer simplen triebgesteuerten Bedürfnisbefriedigung, für die die Eigenidentität des Objekts letztlich nicht signifikant ist. Diese Beliebigkeit entspricht jedoch nicht den Vorgaben der Psychoanalyse, in deren theoretischem Rahmen er operiert. Freuds Theorie unterscheidet neben der Objektwahl nach Art des Anlehnungstypus, der ein der Mutter ähnliches Liebesobjekt sucht, die narzißtische Objektwahl, bei der der Liebende zum früheren Ichideal des primären Narzißmus regredieren will. „[W]ir erkennen, daß das Objekt so behandelt wird wie das eigene Ich, daß also in der Verliebtheit ein größeres Maß narzißtischer Libido auf das Objekt überfließt. [...] Man liebt es wegen der Vollkommenheiten, die man fürs eigene Ich angestrebt hat und die man sich nun auf diesem Umweg zur Befriedigung seines Narzißmus verschaffen möchte.“⁵⁸⁹ Diesen Zusammenhang zwischen (narzißtischer) Liebe und Idealisierung thematisiert auch der Erzähler der *Essays*: „We throw a cordon of love around the chosen one, and decide that everything that lies within it will somehow be free of our faults and hence loveable. We locate

⁵⁸⁷ Freud, „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“ 201.

⁵⁸⁸ Dies entspricht der anfangs herausgestellten Ironie im Spannungsfeld von Gefühlsdarstellung und nüchterner Analyse insofern, als der angeblich „unthinkable thought“ hier explizit formuliert wird, was wieder nur mit dem rationalen Blick auf die Liebe möglich ist.

Vgl. auch EL 11: „In our naïve belief, we were only defending ourselves against the idea that we might equally well have begun loving someone else had the airline computer juggled things differently.“

⁵⁸⁹ Freud, „Massenpsychologie und Ich-Analyse“ 105.

Vgl. auch Freud, „Zur Einführung des Narzißmus“ 60f: „Diesem [im Subjekt aufgerichteten] Ichideal gilt nun die Selbstliebe, welche in der Kindheit das wirkliche Ich genoß. Der Narzißmus erscheint auf dieses neue ideale Ich verschoben, welches sich wie das infantile im Besitz aller wertvollen Vollkommenheiten befindet. [...] Was [der Mensch] als sein Ideal vor sich hin projiziert, ist der Ersatz für den verlorenen Narzißmus seiner Kindheit, in der er sein eigenes Ideal war.“ Auch 66: „Die Entwicklung des Ichs besteht in einer Entfernung vom primären Narzißmus und erzeugt ein intensives Streben, diesen wiederzugewinnen. Diese Entfernung geschieht vermittels der Libidoverschiebung auf ein von außen aufgenötigtes Ichideal, die Befriedigung durch die Erfüllung dieses Ideals.“

inside another a perfection that eludes us within ourselves“ (*EL* 17). In beiden Fällen richtet sich also die Objektwahl nach bestimmten Vorgaben, was de Bottons Erzähler allerdings zurückweist. Freud postuliert, daß letztlich in jeder Objektbesetzung eine narzißtische Libidobesetzung erhalten bleibt.⁵⁹⁰ Dabei besteht allerdings die Gefahr der Ausprägung eines krankhaften sekundären Narzißmus, der sich durch Selbstgenügsamkeit des Subjekts auszeichnet⁵⁹¹ – bei de Bottons Erzähler, der von seinem Denken derart überzeugt ist, läßt sich eben dieser Zustand diagnostizieren.⁵⁹² Er thematisiert diese Problematik des Narzißmus auch selbst, wenn er feststellt: „Only a thin line separates love from fantasy, from a belief holding no connection with outer reality, an essentially private, narcissistic obsession“ (*EL* 117). Diese Obsession richtet sich beim Erzähler letztlich nicht etwa auf Chloe, sondern auf sich selbst und seine Reflexionen. In seinen Versuchen, die Liebeserfahrung zu kontrollieren, stellt er, besessen von den Möglichkeiten der Theoretisierung, seine Ratio über alles. So nehmen auch seine Überlegungen und Theorien weitaus mehr Raum in Anspruch als der Plot, also die eigentliche Liebesgeschichte selbst. Die Beliebigkeit des Liebesobjekts begründet sich auch dadurch, daß jede Signifikanz der Eigenidentität der Geliebten den narzißtischen Allmachtsansprüchen des Erzählers entgegenstünde. So werden selbst in Kontexten, in denen er bestimmte liebenswerte Charakterzüge oder Verhaltensweisen von Chloe hervorhebt, diese umgehend als eigene Zuschreibungen abgewertet: „There was of course nothing inherently lovable about Chloe’s way of packing the groceries, love was merely something I had decided to ascribe to her gesture [...]. A person is never good or bad *per se*, which means that loving or hating them necessarily has at its basis a subjective, and perhaps illusionistic element“ (*EL* 117).⁵⁹³

Nicht zuletzt ist somit auch der Verlust des Liebesobjekts für den Erzähler weitaus weniger problematisch als in der Freudschen Objektbesetzung, bei der das Subjekt ein verlorenes

⁵⁹⁰ Vgl. z.B. Sigmund Freud, „Totem und Tabu,“ 1912/13, *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Studienausgabe Bd. 9 (Frankfurt am Main: Fischer, 1974) 377: „[...] so ahnen wir doch bereits, daß die narzißtische Organisation nie mehr völlig aufgegeben wird. Der Mensch bleibt in gewissem Maße narzißtisch, auch nachdem er äußere Objekte für seine Libido gefunden hat; die Objektbesetzungen, die er vornimmt, sind gleichsam Emanationen der beim Ich verbleibenden Libido und können wieder in dieselbe zurückgezogen werden.“ Ebenso „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ 122: „Die narzißtische oder Ichlibido erscheint uns als das große Reservoir, aus welchem die Objektbesetzungen ausgeschickt und in welches sie wieder einbezogen werden, die narzißtische Libidobesetzung des Ichs als der in der ersten Kindheit realisierte Urzustand, welcher durch die späteren Aussendungen der Libido nur verdeckt wird, im Grunde hinter denselben erhalten geblieben ist.“

⁵⁹¹ Vgl. Freud, „Zur Einführung des Narzißmus“ 55.

⁵⁹² Wenn der Erzähler den Prozeß der Idealisierung dadurch erklärt, daß in der damit verbundenen Objektwahl eigene Schwächen ausgeglichen werden sollen, er zugleich aber die Beliebigkeit des Liebesobjekts postuliert, läßt sich das als eine implizite Behauptung lesen, selbst ohnehin fehlerfrei zu sein. Eine solche Behauptung läßt sich nur in narzißtischer Selbstüberhöhung aufrechterhalten.

⁵⁹³ Vgl. auch *EL* 121, wo die Liebe als „delusion“ charakterisiert wird, für die gilt: „the need for love hallucinates the ideal man or woman.“

Objekt oftmals festhalten will und sich nur „unter großem Aufwand von Zeit und Besetzungsenergie“⁵⁹⁴ überhaupt davon lösen und ein neues Liebesobjekt wählen kann. Sowohl Objektwahl als auch -aufgabe sind aber in der Darstellung des Erzählers dem repetitiven Automatismus der Beziehungsabfolge unterworfen und damit problemlos zu bewältigen. Nach Freud kann die Fehlverarbeitung des Objektverlusts zu Selbstmordabsichten führen,⁵⁹⁵ aufgrund der Beliebigkeit des Objekts besteht diese Gefahr für de Bottons Erzähler jedoch in keiner Weise. Damit wird verständlich, wieso gerade das Kapitel „Suicide“ (*EL* 220ff) durch eine deutlich ironischere Darstellung geprägt ist als die übrigen Kapitel. Die Rechtfertigung des Erzählers für seinen Selbstmordentschluß – „If Chloe really was my whole life, was it not normal that I should end that life to prove it was impossible without her? Was it not dishonest to be continuing to wake up every morning if the person I claimed was the meaning of existence was now [with someone else]?“ (*EL* 222) – ist wie auch der Versuch selbst in Anbetracht seiner vorherigen Ansichten nicht ernstzunehmen. Während der Plot im gesamten Roman ohnehin typisierend und somit verflachend ist, operiert der Erzähler hier mit einer derartigen Häufung stark überzeichneter, geradezu karikaturhafter Klischees, daß der Selbstmordversuch gänzlich der Lächerlichkeit preisgegeben wird.⁵⁹⁶ De Bottons Erzähler ist somit völlig in seiner narzißtischen Obsession mit der Theoretisierung der Liebeserfahrung verstrickt. Mit seinem Postulat der Beliebigkeit des Liebesobjekts ist er lediglich dazu in der Lage, die Psychoanalyse im Sinne seiner melancholischen Auffassung reduzierend auszulegen. Anders als bei Barthes wird so erneut auch die Besonderheit der Liebeserfahrung bestritten.⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Sigmund Freud, „Trauer und Melancholie,“ 1917 [1915], *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe Bd. 3 (Frankfurt am Main: Fischer, 1975) 199. Vgl. auch 198: „Die Realitätsprüfung hat gezeigt, daß das geliebte Objekt nicht mehr besteht, und erläßt nun die Aufforderung, alle Libido aus ihren Verknüpfungen mit diesem Objekt abzuziehen. Dagegen erhebt sich ein begreifliches Sträuben – es ist allgemein zu beobachten, daß der Mensch eine Libidoposition nicht gern verläßt, selbst dann nicht, wenn ihm Ersatz bereits winkt. Dies Sträuben kann so intensiv sein, daß eine Abwendung von der Realität und ein Festhalten des Objekts durch eine halluzinatorische Wunschpsychose [...] zustande kommt.“

⁵⁹⁵ Vgl. Freud, „Trauer und Melancholie“ 205f.

⁵⁹⁶ Bereits die einleitende Darstellung etabliert eine deutliche ironische Distanz: „Two days before Christmas and hours before my death“ (*EL* 220). Das weitere Vorgehen des Erzählers läßt an der Ernsthaftigkeit seines Unterfangens zweifeln: „With a mixture of aspirins, vitamins, sleeping pills, several glasses of cough syrup and whisky, I would have enough to end the whole charade. What more sensible reaction than this, to kill oneself after rejection in love?“ (*EL* 222). Insbesondere der Entwurf des Szenarios, wie Chloe von diesem Selbstmord erfährt (vgl. *EL* 223, Abschnitt 6), treibt die ironisierende Darstellung auf die Spitze.

⁵⁹⁷ Zur Relevanz des geliebten Gegenübers vgl. auch Andrew Brown, *Roland Barthes: The Figures of Writing* (Oxford: Clarendon Press, 1992) 168f: „the love that the *Fragments* depict as a state in which the ‘other’ is seen, not as a collection of part objects, but as an imaginary whole – as surface. In love, the lover is prepared to let the ‘other’ be (non-vouloir-saisir), not to tear the loved one’s body apart, penetrate, or appropriate it. From this we can deduce that in taming the desire for interpretation (for some inner truth), Barthes’ lover is not merely showing a (rather Nietzschean) love of surfaces, but trying to live in a state of love that is neither superficial nor deep (both of which are fetishistic and ultimately narcissistic): a love that, as letting-be, recognizes the other as an other. Needless to say, this is not so much an overall rejection of the urge toward truth as such, rather a new image of truth as different from the desperate and narcissistic quest for a recognizable and objective finality.“

Im Vergleich mit den Zählungsversuchen des Erzählers der *Essays* erweisen sich Barthes' *Fragmente* als kreativ insofern, als sie eine Art schöpferisches Lesen ermöglichen. Zunächst spiegelt sich in der bruchstückhaften Struktur des Textes die der Liebe inhärente Ambivalenz wider. „Through the discontinuity of the text the experiences of anxiety and waiting are recreated; thus the system of desire is mimicked by the structure of the text. The text of fragments is a continual cycle of loss and fulfilment.“⁵⁹⁸ Allerdings sieht Barthes die Positionen des Liebenden in seinen Figuren als „geprägt wie die Matrix eines Codes“ (*FSL* 17), den „jeder nach Maßgabe seiner eigenen Geschichte ausfüllen [kann]“ (*FSL* 17). Die *Fragmente* erscheinen somit als „Thesaurus“ (*FSL* 21), bei dem jeder Begriff ein ganzes Feld von möglichen neuen Sinnbezügen erschließt. Die Struktur des Textes mit ihren beliebig kombinierbaren Bruchstücken, die in keiner Weise festgelegt sind, läßt dem Leser dabei die Freiheit, verschiedene Liebesgeschichten zu konstruieren; der Text entwickelt „das Romaneske ohne den Roman“.⁵⁹⁹ Im Gegensatz zu de Bottons *Essays*, die in ihrer narrativen Logik und Chronologie nicht über eine simple Darstellung hinausgehen, wird der Leser also selbst zum Darsteller, da ihm eine weitaus aktivere Rolle zugewiesen wird. In seinem Werk *S/Z* unterscheidet Barthes selbst zwischen dem Lesbaren und dem Schreibbaren, wobei er mit letzterem Begriff Texte nach Art der *Fragmente* bezeichnet, bei dem die Lektüre zugleich eine Neuschreibung des Textes durch den Leser darstellt.⁶⁰⁰ Der Leser ist somit nicht passiver Empfänger, sondern aktiver Produzent einer Liebesgeschichte. In den *Essays in Love* bleibt der Leser in der Linearität der einen Liebesgeschichte gefangen, während die einzelnen Figuren bei Barthes individuell bewohnbar sind. Das sprechende Ich ist letztlich eine leere Kategorie, die sich sowohl auf einen Liebenden im Text als auch auf den Leser selbst beziehen kann.⁶⁰¹ Auch die Verwendung des Präsens trägt zu dieser Unmittelbarkeit bei, die für den Leser eine Identifizierung mit dem Liebenden möglich macht. Zwar könnte der namenlose Erzähler der *Essays*, der selbst relativ konturlos bleibt, ebenso eine Projektionsfläche für den Leser bieten, allerdings wird eine Identifikation durch das rationalisierende Vorgehen und die Verweigerung jeden Gefühlsausdrucks erschwert. In dieser Darstellung ist zwar ein Wiedererkennen einzelner Elemente möglich, aber nur bei Barthes lassen sich die verschiedenen Elemente derart zu einem Gesamtbild zusammenfügen, daß eine Art Wiederfindung und ein Nachfühlen für den einzelnen Leser möglich sind.

⁵⁹⁸ Donnelly 387f.

⁵⁹⁹ Ette 440 in Anlehnung an *FSL* 20, wo Barthes von seinen Figuren sagt, sie seien „kein Roman (aber viel Romanhaftes).“

⁶⁰⁰ Vgl. Roland Barthes, *S/Z* (1973; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976) 8 sowie Sturrock 71f.

⁶⁰¹ Vgl. Rylance 121.

Diesen Aspekt der kreativen Sinnkonstruktion führt Barthes in seinem Text noch weiter. Zunächst ist der Liebende der *Fragments* selbst kontinuierlich um die Herstellung von Sinnzusammenhängen bemüht und lädt jede Wahrnehmung mit Bedeutung auf. „Alles bedeutet“ (FSL 236). „[Der Liebende] bringt Sinn hervor, immer, überall, aus Nichts“ (FSL 59). Auch de Bottons Erzähler thematisiert diesen Vorgang der kontinuierlichen Interpretation bei seiner Darstellung der ersten Verabredung mit Chloe, bei der jeder Aspekt von Chloes Verhalten und Aussagen zum Bedeutungsträger wird, der ihre Liebesgefühle offenlegen soll, wobei es aber auch zu Fehl- bzw. Überinterpretationen kommen kann. Er greift dabei das in Barthes' Figur „Berührungen“ (FSL 59) zentrale Motiv der sich (zufällig?) berührenden Hände auf, an dem er wie Barthes den Aspekt der Bedeutungskonstruktion entwickelt (vgl. EL 25f). Im Unterschied zu Barthes betrachtet der Erzähler der *Essays* diesen Prozeß jedoch als ein isoliertes Phänomen, das nur an einem bestimmten Punkt des prototypischen Beziehungsverlaufs zum Tragen kommt und zudem negativ zu bewerten ist, da es zur Illusionsbildung führen kann: „It was desire that made me into a romantic paranoiac, reading meaning into everything. Desire had transformed me into a decoder of symbols, an interpreter of the landscape (and therefore a potential victim of the pathetic fallacy)“ (EL 27). Bei Barthes hingegen liegt eine weitaus positivere Bewertung dieser Sinnkonstruktion vor. Der Leser stellt nicht nur durch seine persönliche Auslegung der Textbruchstücke Bedeutung her, sondern wird sogar selbst zum sinnkonstruierenden Liebenden. In seinem Werk *Die Lust am Text* plädiert Barthes für eine Wollust des Lesens, bei der eine geradezu erotische Beziehung zwischen Autor, Text und Leser besteht.⁶⁰² In einem Text über die Liebe wird diese Beziehung besonders relevant. Barthes' Liebender macht sein Liebesobjekt teilweise selbst zum Text (vgl. FSL 201f), die Liebe zu einem menschlichen Gegenüber und die Liebe zum geschriebenen Text werden somit gleichwertig, austauschbar.⁶⁰³ Nicht zuletzt läßt sich umgekehrt auch der Liebende in seiner ständigen Bemühung, seine Wahrnehmungen zu interpretieren, als Leser bezeichnen.⁶⁰⁴ Der Leser der *Fragments* findet sich demnach in der Position des Liebenden wieder und ist damit ganz in den Diskurs eingebunden.

[T]he 'I,' to the extent that it implies a 'you,' finds it in the reader, whom it addresses implicitly in both its universality and its singularity. The loved one, on the other hand, is almost always in the third person, called the other or the object,

⁶⁰² Wie die *Fragments* ist auch *Die Lust am Text* alphabetisch geordnet und muß somit essayistisch-assoziativ gelesen werden. Eine in sich abgeschlossene, kohärente Rezeptionstheorie formuliert Barthes damit nicht. Vgl. zu Barthes' erotischem Textbegriff Röttger-Denker 42ff sowie Doris Kolesch, *Roland Barthes* (Frankfurt am Main: Campus, 1997) 87ff.

⁶⁰³ Vgl. hierzu Mortimers Argumentation, „that *Fragments d'un discours amoureux* is a book about the love of writing as much as about the love of another person, so that each figure, each explanation, each analysis, each 'speaking' may connect to reading and writing“ (27).

⁶⁰⁴ Vgl. Sturrock 70f.

suggesting a conspiracy between writer and reader whose effect is to distance the loved object. It is as if the performance of a lover's discourse is designed to seduce not the lover but the spectator. Strategies of the writing make the reader love the writing.⁶⁰⁵

Diese Lesart entspricht im wesentlichen dem, was Barthes in seiner Figur „Klatsch“ anspricht, in der er die Reduktion des Anderen auf einen Referenten statt einen Adressaten kritisiert. „Das Pronomen der dritten Person [...] ist das Pronomen der Unperson, es rückt fern, es erklärt für nichtig“ (FSL 155). Gerade diese Haltung liegt bei de Bottons Erzähler derart ausgeprägt vor, daß sie an die in Barthes' Figur „Entwertung“ beschriebene Liebe zur Liebe selbst statt ihrem Objekt erinnert: „es ist mein Verlangen, das ich verlange, und das geliebte Wesen ist nicht mehr als sein Helfershelfer. Ich gerate ins Schwärmen beim Gedanken an eine derart wichtige Ursache, die die Person, die ich zum Vorwand genommen habe, weit hinter sich läßt“ (FSL 85). Barthes sieht den Prozeß der Entwertung als „Perversion der Liebesbeziehung,“ die durch einen „Sprachwirbel“ hervorgerufen wird (FLS 85). Was bei Barthes lediglich eine Figur ausmacht, entspricht den *Essays* in ihrer Grundstruktur. Bei de Bottons Erzähler wird Liebe zur Theorieliebe pervertiert; die kontinuierliche Rationalisierung und Analyse entwerten die individuelle Beziehung und damit das einzelne Liebesobjekt. Zugleich kommt es so zu einer Selbstüberhöhung des narzißtisch Liebenden, für den de Bottons Erzähler beispielhaft steht. In den *Essays* kann also eine Identifizierung des Lesenden mit dem Liebenden, wie sie auch Barthes in seiner gleichnamigen Figur („Identifizierung“, FSL 146ff) herausstellt, wegen der distanziert-rationalisierenden Haltung des Erzählers nicht erreicht werden.

Wenngleich sich sowohl die *Essays* als auch die *Fragmente* an einer sprachlichen Darstellung des Liebesphänomens versuchen, ist der Stellenwert des sprachlichen Ausdrucks in beiden Texten sehr unterschiedlich. Der Liebende bei Barthes erscheint als ein Getriebener, für den das Sprechen über die Liebe einen Versuch darstellt, den erlittenen primären Verlust zu kompensieren: „die Sprache erwächst aus der Abwesenheit“ (FSL 30). Der Verlust erweist sich in den *Fragmenten* als Katalysator für das Sprechen des Liebenden. „Ich halte dem Abwesenden unaufhörlich den Diskurs seiner Abwesenheit [...]; der Andere ist abwesend als Bezugsperson, anwesend als Angesprochener“ (FSL 29). Nach Lacan ist Liebe ein Phänomen des Imaginären, von dem der Liebende mit dem Übergang ins Symbolische, also die Sprache, getrennt wird, zugleich bleibt ihm die Sprache als einziges Mittel, eine Anwesenheit des geliebten Objekts zu suggerieren.⁶⁰⁶ Liebe und Sprache stehen in den *Fragmenten* somit in

⁶⁰⁵ Mortimer 34.

⁶⁰⁶ Betrachtet man diesen Zusammenhang zwischen der primären Liebeserfahrung als Phänomen des Imaginären und dem ihrem Verlust folgenden Übergang in die symbolische Ordnung bzw. dem Eingang in die Sprache, ist

einem paradoxen Verhältnis. Einerseits stellt Sprache notwendigerweise ein Hindernis für ein Verständnis bzw. eine Darstellung des Liebesphänomens dar. „[W]enn ich darin [in der Liebe] befangen bin, nehme ich sie nur in ihrer Existenz, nicht in ihrer Essenz wahr. Was ich erkennen will (die Liebe), ist eben die Materie, die ich zum Sprechen benutze (der Diskurs der Liebenden)“ (FSL 243). Andererseits ist die Sprache in all ihrer Unzulänglichkeit die einzige Möglichkeit des Ausdrucks überhaupt, die aber trotzdem eine Art Gefängnis oder „Falle“ (FSL 48) bleibt. „Erneut wird so das sprachliche Wesen des Liebesgefühls deutlich: jede Lösung wird unbarmherzig auf ihre bloße Idee zurückverwiesen – das heißt auf ein verbales Phänomen [...]: der Diskurs des Liebenden ist gewissermaßen ein geheimer Ort von Ausgängen und Ausbruchsversuchen“ (FSL 47). Liebe als Empfindung, Emotion ist daher für Barthes nur schwer faßbar bzw. bleibt notwendigerweise hinter dem Reden über die Liebe zurück und somit imaginär.⁶⁰⁷ Wie die Figur „Anbetungswürdig“ (FSL 37ff) verdeutlicht, entzieht sich das Begehren jeder präzisen Formulierung, so daß der Liebende auf Banalitäten zurückgreift. „Da es dem liebenden Subjekt nicht gelingt, die Besonderheit seines Verlangens nach dem geliebten Wesen zu benennen, greift es zu dem etwas dummen Wort: *anbetungswürdig!*“ (FSL 37). De Bottons Erzähler widmet sich im Kapitel „Speaking Love“ (EL 102ff) ebenfalls verschiedenen Aspekten, die das Problemfeld von Liebe und Sprache ausmachen, und führt dabei die Schwierigkeit eines adäquaten – im Sinne von intersubjektiv nachvollziehbaren – Gefühlsausdrucks an, der zudem durch die Unmöglichkeit der Originalität in der Liebe erschwert wird (vgl. EL 104ff). Ganz wie Barthes’ Liebender charakterisiert der Erzähler Chloe mit dem Begriff des Anbetungswürdigen, als er sich seines Verliebenseins bewußt geworden ist: „she was adorable“ (EL 15, Original kursiv). Da das Liebesobjekt für ihn aber beliebig bleibt und die Liebeserfahrung nicht wie bei Barthes eine Besonderheit ist, kann auch ihr Ausdruck kein echtes Problem für ihn darstellen. Obwohl de Bottons Erzähler in seinen Ausführungen fortwährend über die Liebe redet, bleibt die grundlegende Unmöglichkeit des Ausdrucks, an dem sich Barthes Liebender geradezu

es letztlich selbsterklärend, daß die Liebeserfahrung immer nur rückblickend beschrieben werden kann, wenn sie bereits zur Verlusterfahrung geworden ist.

Den Zusammenhang zwischen primärem Verlust und dem Ausdruck von Liebe thematisiert auch Sturrock 69: „[I]n *A Lover’s Discourse* (1977) Barthes goes further than ever before in the overt Freudianization of the writer’s work by tracing the birth of language in the human infant to the desire to ‘manipulate the absence’ of its mother. This would make the activity of the *écrivain* a re-enactment of a peculiarly distressing primal scene, since the writer, unlike the speaker of language, writes in isolation and addresses only phantasmal interlocutors, never real ones.“ Diese Unterscheidung von Schreiben und Sprechen gilt in den *Fragmenten* insofern nicht, als der Liebende zum einen explizit als Sprecher herausgestellt wird, zum anderen zeichnet sich sein Diskurs gerade durch sein Alleinsein, also das abwesende Liebesobjekt, aus.

⁶⁰⁷ Vgl. FSL 243: „Deshalb mag ich ruhig jahrelang gut reden über die Liebe haben – ich darf doch nicht hoffen, ihren Begriff anders zu erfassen als ‚beim Schwanz‘: anhand kurzer Blitzlichtaufnahmen, Formeln, Ausdrucksüberraschungen, wie sie im großen Geriesel des Imaginären verstreut liegen; ich bin im *verrufenen Haus* der Liebe, dem Ort ihres blendenden Lichtes: ‚Der dunkelste Platz ist immer unter der Lampe‘.“

abarbeitet, für ihn letztlich irrelevant. Was bei Barthes' Liebendem eine „Sprachbesessenheit“⁶⁰⁸ ist und zu einer kreativen Fülle von Ausdrucksformen führt, bleibt in den *Essays* erneut der Zählung durch den Erzähler unterworfen. Hier besteht gar keine Notwendigkeit des unmittelbaren Gefühlsausdrucks, sondern die Notwendigkeit einer umfassenden Theoretisierung, weil die Liebeserfahrung dadurch für den Erzähler auf eine Art greifbar wird, die es ihm ermöglicht, sie zu kontrollieren.

Interessant ist nicht zuletzt, daß der Erzähler der *Essays* trotz seines Versuchs, das Phänomen der Liebe umfassend darzustellen, einer heteronormativen Perspektive verpflichtet ist. Wie die Unbedingtheit, mit der er seine Beziehungsabfolgen einer Wiederholungsstruktur unterwirft, erscheint auch seine Heterosexualität als geradezu zwanghaft. Der Erzähler richtet nicht nur seine Erläuterungen an der heterosexuellen Beziehung zu Chloe aus, sondern legt auch die Denktraditionen über die Liebe vor dem entsprechenden Hintergrund aus. Dies wird insbesondere bei seiner Darstellung von Platons Mythos der Kugelmenschen deutlich: „Zeus was forced to cut [the hermaphrodites] in two, into a male and female half – and from that day, each man and each woman has yearned to rejoin the half from which he or she has been severed“ (*EL* 70). Tatsächlich umfaßt der Mythos jedoch auch homosexuelle Geschlechterkonstellationen, was der Erzähler allerdings ignoriert. An einer Stelle seiner Ausführungen kommt es zu einer auffälligen Umkehrung der Geschlechterrollen. Der Erzähler berichtet von seinem Warten auf einen Rückruf von Chloe: „The telephone becomes an instrument of torture in the demonic hands of the beloved who does not call. [...] The telephone coiled me into the passive role; in the traditional sexuality of the telephone exchange, the feminine receiver to Chloe's masculine call“ (*EL* 22). Die Passivität des Erzählers bekräftigt dessen Hingabe an eine melancholische Liebeserfahrung, die mit wiederkehrendem Leiden verbunden ist, zudem liegt hier ein deutlicher Verweis auf Barthes vor. Zum einen ist das Warten auf einen Anruf ein wesentliches Motiv in seiner Figur „Erwartung“ (*FSL* 97ff), zum anderen ist jeder Liebende für Barthes notwendigerweise feminisiert, weil er passiv auf den abwesenden Geliebten wartet – eine Position, die Barthes als stereotyp weiblich bezeichnet: „dieser Mann, der da wartet und darunter leidet, ist auf wundersame Weise feminisiert. Ein Mann ist nicht deshalb feminisiert, weil er invertiert ist, sondern weil er liebt“ (*FSL* 28, vgl. auch 119, 128). Barthes ist zudem um Formulierungen bemüht, die eine Fixierung der Geschlechterverhältnisse vermeiden,

weil das Liebesgefühl sich heute nicht mehr nach Geschlechtern unterscheiden läßt. [...] Ich glaube, daß man bei dem Mann, der eine Frau liebt, der Frau, die einen Mann liebt, dem Mann, der einen Mann liebt, und der Frau, die eine Frau

⁶⁰⁸ Kolesch 93.

liebt, genau die gleiche *Tonalität* wiederfinden wird. Und darum habe ich mich bemüht, den Geschlechtsunterschied so wenig wie möglich hervorzuheben.⁶⁰⁹

Dies führt zu teilweise umständlichen Konstruktionen (vgl. *FSL* 98: „Ach! Wenn er (sie) doch nur da wäre, damit ich ihm (ihr) vorwerfen könnte, daß er (sie) nicht da war.“), die zwar nicht konsequent im gesamten Text durchgehalten werden, aber doch eine Mehrdeutigkeit etablieren, die sich jeder klaren Festschreibung entzieht. Die interpretatorische Offenheit bzw. Variabilität von Barthes' liebendem Subjekt und geliebtem Objekt läßt de Bottons Erzähler hingegen nicht zu. Selbst dort, wo er in der Umkehrung mit der traditionellen Geschlechterordnung spielt, bleibt er lediglich Nachahmer der *Fragmente*, der zu keiner Innovation fähig ist.

Diese Unfähigkeit zur Innovation oder Kreativität überhaupt ist kennzeichnend für de Bottons gesamten Roman; der Text ist eine Zählung der Barthes'schen Vorgabe auf ganzer Linie. In der chronologischen Darstellung der ohnehin vorhersehbaren Beziehung vom Kennenlernen übers Verlieben bis hin zur Trennung wird diesem Ablauf ein Absolutheitswert zugewiesen, den die melancholische Auffassung des Erzählers, der sich zur ständigen Wiederholung dieses Musters verurteilt sieht, noch verstärkt. In seinem Versuch einer akkumulativen, geradezu enzyklopädischen Darstellung wirkt der Erzähler der *Essays in Love* insbesondere im Vergleich mit Roland Barthes' *Fragmenten einer Sprache der Liebe* völlig verkrampft. Die Barthes'sche Fragmentform entspricht sehr viel mehr der Subjektivität des Liebenden und seiner Wahrnehmung, mit der er im Moment der Liebeserfahrung gerade nicht zu einem ganzheitlichen Blick fähig ist. Barthes' liebendes Subjekt ist inkohärent, ständig im Werden begriffen und somit in einem Zustand der kontinuierlichen Neuerfindung, bei der sich eine Vielzahl von Möglichkeiten eröffnet. Anders als bei de Botton erscheint die Liebe hier als ein Phänomen, an dessen Besonderheit auch das individuelle Liebesobjekt wesentlichen Anteil hat, dabei ist zudem eine Vereinbarkeit von Reflexion und Gefühlsausdruck gegeben. Bei de Botton bleibt jegliche Einzigartigkeit hinter der ordnenden Theoretisierung der Liebeserfahrung zurück. Eine unmittelbare Emotion kommt gar nicht erst zum Ausdruck; Liebe ist für den Erzähler vor allem eine narzißtische Einstellung, die das eigene Denken über alles erhebt. Wenngleich beide Werke aus einer psychoanalytischen Perspektive heraus operieren, ist ihr gegensätzlicher Umgang mit dem primären Verlust als Schlüsselmoment der Liebeserfahrung bezeichnend. Während de Bottons Erzähler sich einer melancholischen Lesart hingibt und dazu einzelne Aspekte der Psychoanalyse in seinem Sinne auslegt, ist Barthes letztlich darum bemüht, eine positive, sinnkonstituierende Darstellungsweise der Liebe zu finden, die der negativen Bewertung der Liebe durch die Psychoanalyse etwas

⁶⁰⁹ Barthes, *Die Körnung der Stimme* 318f.

entgegensetzen kann. Mit den Möglichkeiten der Identifikation und der kreativen Lektüre, die die *Fragmente einer Sprache der Liebe* bieten, gelingt es Barthes' Text, den Leser geradezu zu verführen. De Bottons starre, dozierende Darstellung ist dagegen letztlich nicht nur als Einschränkung von Barthes, sondern auch als Eingrenzung des Phänomens der Liebe per se zu sehen. Wo Barthes sich der Überraschung hingibt, die für ihn die Liebeserfahrung gerade ausmacht, ist de Bottons Erzähler kontinuierlich darum bemüht, die Liebe durch rationale Erklärungen zu entmystifizieren und zu neutralisieren. Das Phänomen 'Liebe' wird für ihn so zu einem theoretischen Konstrukt, das ihn – und letztlich auch den Leser – emotional nicht berühren kann. Damit ist die Liebeserfahrung für den Erzähler zwar ultimativ kontrollierbar, das unbestimmbare Element jedoch, das die Liebe eigentlich ausmacht, bleibt dabei auf der Strecke. Die *Essays in Love* als Versuche einer Liebesdarstellung, die dem Phänomen gerecht wird, sind somit gescheitert.

6. A. S. Byatt: *Possession: A Romance*

Antonia Susan Byatts *Possession: A Romance* (1990), ausgezeichnet mit dem Booker Prize, bringt der Autorin den internationalen Durchbruch. Dies ist insofern bemerkenswert, als der Roman aufgrund seiner enormen Komplexität zunächst eine akademische Leserschaft als Zielpublikum nahelegt, sich aber dennoch als kommerzieller Erfolg auch bei einem Massenpublikum erwiesen hat: „It is a novel which [...] is complex enough to lend itself to sophisticated critical analysis, yet manages to cater to the recreational reader.“⁶¹⁰ A. S. Byatts Werk vor dem Erscheinen von *Possession* widmet sich vor allem der Problematik von weiblicher Autonomie und Selbstverwirklichung im Konflikt mit traditionellen Rollenerwartungen, insbesondere am Beispiel weiblicher Künstlerfiguren oder Akademikerinnen⁶¹¹ – eine Thematik, die sich auch in *Possession* wiederfindet. Zudem ist dieses Spannungsfeld auch in Byatts eigener Biographie relevant, da sie sich nicht nur als Autorin fiktionaler Texte, sondern auch als Verfasserin literaturwissenschaftlicher Studien einen Namen gemacht hat. Schwerpunkte von Byatts Tätigkeit als Dozentin sind die romantische und viktorianische Literatur sowie Iris Murdoch.⁶¹² Byatts Expertentum auf diesem Gebiet äußert sich in den zahlreichen Rückgriffen auf die englische Literaturgeschichte und historische Stoffe sowie auf Märchen und Mythen, die prägend für ihre fiktionalen Texte sind. *Possession* selbst geht gerade im Hinblick auf diesen Aspekt jedoch weit über seine Vorläufer hinaus: „Der vielbeachtete Roman wird rezipiert als historischer, akademischer, biographischer, neopikaresker, neogotischer Roman, als Frauenroman, Detektivroman, Fiktionalisierung literaturtheoretischer Positionen der 1980er Jahre, ‘moral fiction‘ und intertextueller Roman, aber vor allem als bunte Vielfalt dieser verschiedenen Elemente.“⁶¹³ Entsprechend vielfältig sind die Positionen und Untersuchungs-

⁶¹⁰ Catherine Burgass, *Possession: A Reader's Guide* (New York and London: Continuum, 2002) 1. Zum kommerziellen Erfolg von *Possession* vgl. auch Burgass 71ff.

⁶¹¹ Byatts fiktionales Werk vor der Veröffentlichung von *Possession* besteht aus den Romanen *The Shadow of the Sun* (1964), *The Game* (1967), *The Virgin in the Garden* (1978) und *Still Life* (1985) sowie einer Sammlung von Kurzgeschichten, *Sugar and Other Stories* (1987).

⁶¹² Hier sind die Studien *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch* (1965), *Wordsworth and Coleridge in Their Time* (1970) sowie *Iris Murdoch* (1976) zu nennen. Vgl. auch Chris Walsh, „Postmodernist Reflections: A. S. Byatt's *Possession*,“ *Theme Parks, Rainforests and Sprouting Wastelands: European Essays on Theory and Performance in Contemporary British Fiction*, ed. Richard Todd and Luisa Flora (Amsterdam: Rodopi, 2000) 186: „[S]he has tended to produce novels which reflect her literary and theoretical interests. This tendency can be seen as part of a more general postmodernist movement towards a self-reflexive, knowing ‘critical creativity’.“ Byatts Selbstverständnis fällt aber zugunsten ihrer literarischen Karriere aus: „I am not an academic who happens to have written a novel. I am a novelist who happens to be quite good academically“ (Burgass 15). Interessanterweise erinnert diese Selbstcharakterisierung an Jeanette Wintersons Zurückweisung bestimmter Festschreibungen: „I am a writer who happens to love women. I am not a lesbian who happens to write.“

⁶¹³ Hannah Jacobmeyer, *Märchen und Romanzen in der zeitgenössischen englischen Literatur* (Münster: LIT, 2000) 35.

komplexe der Sekundärliteratur.⁶¹⁴ Die Vielzahl von Genres, die in *Possession* zum Tragen kommen, legt nahe, den Roman als hybriden Text mit erkennbar postmodernistischer Prägung aufzufassen. So werden in der Sekundärliteratur auch wiederholt Parallelen zu typischen Vertretern der Postmoderne wie Ackroyd, Fowles, Lodge und Graham Swift herausgestellt.⁶¹⁵ Auch über die Hybridität hinaus herrscht in der Kritik weitgehend Einigkeit über die weiteren postmodernen Elemente des Romans.

Possession zeichnet sich durch ein hohes Maß an Intertextualität aus, der sich die Kritik in entsprechendem Umfang widmet. Einige Arbeiten befassen sich mit der expliziten Intertextualität, stellen dabei viktorianische Lyrik sowie Texte aus dem 17. Jahrhundert als Prätexte heraus und versuchen, über deren interpretatorische Integration zusätzliche Bedeutungshorizonte des Romans zu eröffnen. Ähnlich werden über Byatts Rückgriffe auf Märchen und Mythen, insbesondere die Melusine-Sage, Parallelen zwischen den entsprechenden Frauenfiguren und den Protagonistinnen Maud Bailey und Christabel LaMotte sowie deren lyrischen Texten um die Figur Melusina hergestellt.⁶¹⁶ Über intertextuelle Analysen werden zudem die Haupteinflüsse für Byatts viktorianische Protagonisten herausgearbeitet: „*Christabel LaMotte* is a composite of Emily Dickinson, Christina Rossetti, and Elizabeth Barrett Browning, with a dash of George Eliot and the Brontës thrown in. [...] *Randolph Ash* is a cross between Browning and Tennyson, with bits of Wordsworth, Arnold, Morris, Ruskin, and Carlyle.“⁶¹⁷ Byatts *ventriloquism*, also die ‘Bauchrednerei’, mit der sie die verschiedensten Figurenstimmen entwirft und den Stil einer Vielfalt von Texten nachahmt, macht Teile des Romans zu einem Pastiche der viktorianischen

⁶¹⁴ Einen guten Überblick zu den wichtigsten Aspekten des Romans, die in der Sekundärliteratur detailliert untersucht werden, geben Burgass, a.a.O., Kathleen Coyne Kelly, *A. S. Byatt* (New York: Twayne, 1996) sowie Richard Todd, *A. S. Byatt* (Plymouth: Northcote House, 1997).

⁶¹⁵ Exemplarisch sei hier genannt Ulrich Broich, „A. S. Byatts *Possession* (1990) – ein Pastiche postmoderner Fiktion?“ *Expedition nach der Wahrheit: Festschrift zum 60. Geburtstag von Theo Stemmler*, ed. Stefan Horlacher und Marion Islinger (Heidelberg: Winter, 1996) 617-633.

⁶¹⁶ Arbeiten zu lyrischen Verweisen in *Possession* sind z.B. Susan E. Colón, „The Possession of Paradise: A. S. Byatt’s Reinscription of Milton,“ *Christianity and Literature* 53.1 (2003): 77-97; Kathleen Coyne Kelly, „‘No – I am out – I am out of my Tower and my Wits’: The Lady of Shalott in A. S. Byatt’s *Possession*,“ *On Arthurian Women: Essays in Memory of Maureen Fries*, ed. Bonnie Wheeler and Fiona Tolhurst (Dallas: Scriptorium Press, 2001) 283-294; Maureen Sabine, „‘Thou Art the Best of Mee’: A. S. Byatt’s *Possession* and the Literary Possession of Donne,“ *John Donne Journal* 14 (1995): 127-148 sowie Louise Yelin, „Cultural Cartography: A. S. Byatt’s *Possession* and the Politics of Victorian Studies,“ *The Victorian Newsletter* 81 (1992): 38-41. Mit Märchen und Melusina beschäftigen sich u. a. Monica Flegel, „Enchanted Readings and Fairy Tale Endings in A. S. Byatt’s *Possession*,“ *English Studies in Canada* 24.4 (1998): 413-30; Christien Franken, *Mythologies. A. S. Byatt and the British Artist-Novel*, diss., U Utrecht, 1997 (Amsterdam: Selbstverlag, 1997); Trude Gremm, „‘I read, writ in the ancient chronicle...’: Eine unbekannt Quelle für die Melusinengestalt in A. S. Byatts *Possession*,“ *Anglistik* 12.1 (2001): 73-86; Victoria Sanchez, „A. S. Byatt’s *Possession*: A Fairytale Romance,“ *Southern Folklore* 52.1 (1995): 33-52 sowie Susanne Schmid, *Jungfrau und Monster: Frauenmythen im englischen Roman der Gegenwart* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996).

⁶¹⁷ Kelly, *A. S. Byatt* 80f. Vgl. auch Nancy Chinn, „‘I Am My Own Riddle’ – A. S. Byatt’s Christabel LaMotte: Emily Dickinson and Melusina,“ *Papers on Language and Literature* 37.2 (2001): 179-204.

Literatur(en).⁶¹⁸ Dabei verwischt der Roman die Grenze zwischen historisch Verbürgtem und Fiktionalem, wenn er historischen Figuren Byatts fiktionale Texte in den Mund legt, wie beispielsweise bei den Tagebucheinträgen von Henry Crabb Robinson.⁶¹⁹ Im Hinblick auf die Entwürfe von theoretischen Texten des modernen Literaturbetriebs kommt auch eine eher parodistische Darstellung zum Tragen. Nicht zuletzt ist das hohe Maß an Selbstreflexivität sowohl auf Figuren- als auch auf Erzählerebenen, also metafiktionale Kommentare, als postmodernes Element in *Possession* zu nennen. Auch über die Kategorisierung des Romans im Sinne von Hutcheons 'historiographic metafiction' herrscht weitgehend Einigkeit.⁶²⁰ Entsprechend macht Byatts Umgang mit dem Konzept Geschichte und seiner (Re-)Konstruktion einen wesentlichen Untersuchungspunkt der Sekundärliteratur aus. Dabei wird zum einen die postmoderne Darstellung von Geschichte allgemein im Hinblick auf Wahrheit, Subjektivität der Konstruktion und offene Vielfalt beleuchtet, zum anderen wird über den in *Possession* relevanten Prätext von Giambattista Vico, *Die neue Wissenschaft*, nachgewiesen, wie sich Vicos zyklisches Geschichtsbild in Byatts Roman wiederfinden läßt. Auch der Aspekt der Genealogie als Möglichkeit, eine Kontinuität herzustellen, wird dabei relevant.⁶²¹

Obwohl sich die genannten Elemente postmodernen Schreibens in *Possession* zweifelsfrei nachweisen lassen, besteht ein „persistent critical disagreement whether the novel participates

⁶¹⁸ Zum *ventriloquism* siehe z.B. Broich; Ann Hulbert, „The Great Ventriloquist: A. S. Byatt's *Possession: A Romance*,“ *Contemporary British Women Writers: Narrative Strategies*, ed. Robert E. Hosmer Jr. (New York: St. Martin's, 1993) 55-61 sowie Yelin. Der Begriff findet auch im Roman selbst im Hinblick auf die Dichtkunst von Randolph Henry Ash Verwendung, dessen Biographie den Titel *The Great Ventriloquist* trägt. Byatts *ventriloquism* operiert damit zugleich auf einer Metaebene, wenn sie den Schreibstil eines Dichters erfindet, der sich gerade dadurch auszeichnet, daß er bestimmte Stile kopiert.

⁶¹⁹ Vgl. A. S. Byatt, *Possession: A Romance* (1990; London: Vintage, 1991) 23ff. Alle folgenden Angaben beziehen sich auf diese Ausgabe und sind mit dem Kürzel *P* gekennzeichnet.

⁶²⁰ Vgl. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (New York: Routledge, 1988), v.a. 105ff. Die einzige Ausnahme bildet Irene Martyniuk, „‘This Is Not Science. This Is Story-Telling.’ The Place of the Individual and the Community in A. S. Byatt's *Possession* and Tom Stoppard's *Arcadia*,“ *CLIO: Journal of Literature, History, and the Philosophy of History* 33.3 (2004): 265-86. Martyniuk vertritt die Meinung, daß der in *Possession* mehrfach auftretende allwissende Erzähler den bei Hutcheon (117) herausgestellten Erzählmodi der 'historiographic metafiction' nicht entspricht, was für sie eine Zuordnung des Romans in diese Kategorie unmöglich macht.

⁶²¹ Zur postmodernen Geschichtsdarstellung siehe z.B. Petra Deistler, *Tradition und Transformation – der fiktionale Dialog mit dem viktorianischen Zeitalter im (post)modernen historischen Roman in Großbritannien* (Frankfurt am Main: Lang, 1999); Sabine Hotho, „The Rescue of Some Stranded Ghost' – The Rewriting of Literary History in Contemporary British and German Novels,“ *The Novel in Anglo-German Context: Cultural Cross-Currents and Affinities*, ed. Susanne Stark (Amsterdam: Rodopi, 2000) 385-398 sowie Dana Shiller, „The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel,“ *Studies in the Novel* 29.4 (1997): 538-560. Arbeiten zu Vicos Geschichtsmodell in *Possession* sind Ivana Djordjevic, „In the Footsteps of Giambattista Vico: Patterns of Signification in A. S. Byatt's *Possession*,“ *Anglia* 115.1 (1997): 44-83 sowie Lynn Wells, „Corso, Ricorso: Historical Repetition and Cultural Reflection in A. S. Byatt's *Possession: A Romance*,“ *Modern Fiction Studies* 48.3 (2002): 668-692. Zur Genealogie siehe Mariadele Boccardi, „History as Gynealogy: A. S. Byatt, Tracy Chevalier and Ahdaf Soueif,“ *Women: A Cultural Review* 15.2 (2004): 192-203.

in a modern or postmodern sensibility.⁶²² Ein Teil der Kritik konstatiert, daß Byatt sich nicht mit den theoretischen Positionen der Postmoderne identifiziert, sondern diese vielmehr kritisieren will, so z.B. in ihrer karikaturhaften Darstellung der Akademiker und ihrer Theorien.⁶²³ Andere Kritiker gehen noch weiter, wenn sie postulieren, daß der Roman die Postmoderne nicht nur kritisiert, sondern zunächst bewußt postmoderne Positionen einnimmt, um diese letztlich zu überwinden, weshalb sie von *Possession* als einem 'post-postmodernem' Roman sprechen.⁶²⁴ Während Vertreter dieser Position Wert darauf legen, daß die Figuren die postmodernen Zweifel durchleben müssen, um zur Affirmation bestimmter Werte zu gelangen, sieht ein drittes Lager *Possession* eher als Rückschritt bzw. Fortschreibung, wenn nicht gar Verherrlichung, von viktorianischen Werten und Tugenden.⁶²⁵ Dies macht sich unter anderem an der Darstellung des viktorianischen Plots und seiner Protagonisten fest, die weitaus lebendiger und plastischer erscheint als die der modernen Akademikerwelt. Im Zusammenhang mit diesem Disput kommt zudem auch die von Byatt vorgenommene Kategorisierung von *Possession* als „*A Romance*“ – so der Untertitel des Romans – zum Tragen. Diese Genre-Zuweisung und ihre Umsetzung im Text werden teilweise als stützendes Argument der revisionistischen Interpretation des Romans herangezogen, weil die *romance* als konservative, heteronormative Form gesehen wird.⁶²⁶ Der weitaus größere Teil der Kritik sieht *Possession* jedoch als Beleg für das Wiedererstarken des *romance*-Genres in der zeitgenössischen Literatur, wie schon Gillian Beer prognostiziert: „The romance has always

⁶²² Colón 91. Im Gegensatz zu den meisten anderen Kritikern ist Colón der Meinung, daß sich der Roman einer Festlegung in die eine oder andere Richtung entzieht.

⁶²³ Diese Position vertreten z.B. Hulbert, a.a.O., und Bo Lundén, *(Re)educating the Reader: Fictional Critiques of Poststructuralism in Banville's Dr Copernicus, Coetzee's Foe, and Byatt's Possession* (Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1998).

⁶²⁴ Hier wird die postmoderne Methode der Dekonstruktion auf die Positionen der Postmoderne selbst angewandt. Vertreter dieser Meinung sind Broich; Kelly, „No – I am out – I am out of my Tower and my Wits“; Wells, „Corso, Ricorso“ sowie Charlotte Clutterbuck, „A Shared Depository of Wisdom: Connection and Redemption in *Tiger in the Tiger Pit* and *Possession*“, *A Review of Australian Literature (Southerly)* 53.2 (1993): 121-129.

⁶²⁵ Jackie Buxton, „‘What’s Love Got to Do with It?’: Postmodernism and *Possession*“, *English Studies in Canada* 22.2 (1996): 217. Diesen Standpunkt vertreten auch Richard Jenkyns, „Disinterring Buried Lives“, rev. of *Possession: A Romance*, by A. S. Byatt, *Times Literary Supplement* 2 Mar. 1990: 213-214; Schmid, *Jungfrau und Monster* sowie Yelin.

Byatt selbst bezeichnet den Stil ihrer Romane als „self-conscious realism“ in der Nachfolge von Iris Murdoch, der sie großen Einfluß auf ihr literarisches Schaffen zuschreibt. Vgl. A. S. Byatt, „Introduction“, *Passions of the Mind* (London: Chatto & Windus, 1991) 3f sowie „Sugar/‘Le Sucre’“, *Passions of the Mind* 24. Aufschlußreich für Byatts literarisches Selbstverständnis und damit ihre eigene Positionierung in der Moderne/Postmoderne-Diskussion ist auch „People in Paper Houses: Attitudes to ‘Realism’ and ‘Experiment’ in English Post-war Fiction“, *Passions of the Mind* 165-188.

⁶²⁶ Vgl. Jenkyns 214: „one wonders if there is not a repressed Byatt, more robustly reactionary than she knows, longing to burst out and declare that traditional country life is best, and the modern world is scruffy and smutty, and what a girl needs is a strong, handsome man to look after her.“

Da der deutsche Begriff der ‘Romanze’ das englische ‘romance’ nur unzureichend wiedergibt, soll der englische Ausdruck beibehalten werden. Zur inadäquaten Übersetzung siehe auch Karl-Heinz Göller, *Romance and Novel: Die Anfänge des englischen Romans* (Nürnberg: Carl, 1972) 16.

flourished in periods of rapid change [...] We might expect to find it flourishing in our own time.“⁶²⁷ Hier wird der Erzählform der *romance* bereits postmodernes Potential zugeschrieben, da sie keiner unbedingten kausalen Logik verpflichtet ist, sondern auch Unwahrscheinliches aufgreift, Märchenhaftes und Vergangenes einbezieht sowie Grenzen und ihre Überschreitung thematisiert.⁶²⁸ So läßt sich diese traditionelle Form nach Meinung der Kritik durchaus auf innovative Weise für das postmoderne Schreiben nutzbar machen, ohne daß ein revisionistischer Effekt erzielt würde.⁶²⁹ Vor dem Hintergrund der Kategorisierung Byatts als feministischer Autorin gibt es nicht zuletzt auch Untersuchungen zu *Possession* im Hinblick auf die Geschlechterkonstellationen, die insbesondere die weiblichen Figuren in den Mittelpunkt stellen. Relevant sind dabei auch ihre Strategien der feministischen Aufwertung von Mythen und Bildern, die ursprünglich aus patriarchalischen Traditionen stammen.⁶³⁰ Bereits das breite Spektrum der Sekundärliteratur zu Byatts Roman zeigt, daß es sich um ein komplexes Werk handelt, bei dem sowohl der Aspekt der Textualität als auch die über das *romance*-Genre anklingende Liebeserfahrung eine zentrale Rolle spielen.

So ist Byatts *Possession* ein hybrider Roman, der sich aus verschiedensten Texten zusammensetzt, die miteinander kommunizieren, gegeneinander argumentieren, einander kommentieren. Seine ausgeprägte Intertextualität macht die Abbildung des Romans auf einen bestimmten, einzelnen Einflußtext hinfällig. „*Possession* is not merely *intertextual* but *intratextual* (the novel is concerned with the network of relationships between its constituent texts) and *transtextual* (it surveys textuality and intertextuality in general).“⁶³¹ Die bisher

⁶²⁷ Gillian Beer, *The Romance* (London: Methuen, 1970) 78.

⁶²⁸ Vgl. Elam, *Romancing the Postmodern* 3: „[R]omance, by virtue of its troubled relation to both history and novelistic realism, has in a sense been postmodern all along.“ Für die *romance* als ‘transgressives Genre’ siehe auch Deistler 219-222 sowie Sarah Heinz, „Die *romance* als Ausweg aus der *postmodern condition*: Liebe und Identität in A. S. Byatts *Possession: A Romance*,“ *Beyond Extremes: Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen im zeitgenössischen britischen Roman*, hg. Stefan Glomb und Stefan Horlacher (Tübingen: Narr, 2004) 55-57.

⁶²⁹ Zu den Charakteristika der *romance* vgl. auch das Zitat aus Hawthornes Vorwort zu *The House of the Seven Gables*, das Byatt ihrem Roman voranstellt.

Als Kritiker, die sich vor allem mit *Possession* als *romance* beschäftigen, seien hier exemplarisch genannt Dieter A. Berger, „Resurgent Romance and the Comic in Contemporary British Fiction,“ *Of Remembrance the Key: Medieval Literature and Its Impact through the Ages*, ed. Uwe Böker (Frankfurt am Main: Lang, 2004) 233-250; Elisabeth Bronfen, „Romancing Difference, Courting Coherence: A. S. Byatt’s *Possession* as Postmodern Moral Fiction,“ *Why Literature Matters: Theories and Functions of Literature*, ed. Rüdiger Ahrens and Laurenz Volkmann (Heidelberg: Winter, 1996) 117-134; Sarah Heinz sowie Ulrich Seeber, „The Return of Romantic Love in Contemporary Fiction“.

⁶³⁰ Siehe z.B. Stephen Dondershine, „Color and Identity in A. S. Byatt’s *Possession*,“ *A. S. Byatt’s Possession*, 1998, San José State University, 11. Juni 2007 <<http://www.sjsu.edu/depts/jwss/mesher/annotations/possession/fr-essay.html>>; Franken; Schmid, *Jungfrau und Monster* sowie Richard Todd, „The Retrieval of Unheard Voices in British Postmodernist Fiction: A. S. Byatt and Marina Warner,“ *Liminal Postmodernism: The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist* (Amsterdam: Rodopi, 1994) 99-114. Susanne Becker liest den Roman als ein Beispiel für „feminine gothic excess“, vgl. Becker, „Postmodernism’s Happy Ending: *Possession!*“ Neumeier 18.

⁶³¹ Walsh 185.

ermittelte Darstellung von Liebe als einem (inter-)textuell durchsetzten Phänomen wird hier noch weitergeführt: „*Possession* takes the citationality of desire further by inventing the texts it cites.“⁶³² Der Plot des Romans wird weniger durch konkrete Handlung als vielmehr durch Lese- und Interpretationsvorgänge vorangetrieben. Auslöser für die ‘literarische Detektivgeschichte’ sind zwei Briefentwürfe des (fiktiven) viktorianischen Dichters Randolph Henry Ash an eine zunächst unbekannte Frau, die der Ash-Forscher Roland Michell zufällig in Ashs Ausgabe von *Vicos Neuer Wissenschaft* in der London Library findet. Bei seinen Nachforschungen in weiteren Textdokumenten kann Roland die Adressatin als Christabel LaMotte identifizieren, eine (ebenfalls fiktive) viktorianische Autorin. In Zusammenarbeit mit der LaMotte-Expertin Maud Bailey kommt Roland einem Briefwechsel der beiden Viktorianer auf die Spur, der die bisherigen Annahmen der Forschung über die Biographien beider Dichter und bestimmte Interpretationen ihrer Werke zunichte macht. Über Lektüre bzw. Interpretation von Texten wie der Korrespondenz von Ash und LaMotte, einzelnen dichterischen Werken und Auszügen aus der Ash-LaMotte-Sekundärliteratur sowie Tagebucheinträgen anderer Beteiligten decken Roland und Maud eine Affäre zwischen den beiden Viktorianern auf; zugleich entwickelt sich dabei auch zwischen den modernen Literaturwissenschaftlern selbst eine Liebesbeziehung. Der größte Teil des viktorianischen Plots erschließt sich aus Texten, lediglich in drei Kapiteln (15, 25, Postscript 1868) wird wie im prototypischen viktorianischen Roman aus der Perspektive eines allwissenden Erzählers berichtet.

Possession läßt sich als Versuchsaufbau lesen, in dem aus einer deutlich postmodernistisch geprägten Position heraus die Frage beantwortet werden soll, ob es Liebe in der Postmoderne überhaupt geben kann. Eine Antwortmöglichkeit geben auf der einen Seite die viktorianischen Dichter, auf der anderen die Literaturwissenschaftler des modernen Plots, die sich aufgrund ihrer eigenen Positionierung innerhalb der postmodernistischen Theoriebildung auch selbst als postmoderne Subjekte begreifen. Dabei wird auch die zunehmende Theoretisierung des Phänomens Liebe, die sich in den vorhergehenden Entwürfen bereits abzeichnet, insofern auf die Spitze getrieben, als dieser Umstand von den Figuren selbst explizit reflektiert wird. So thematisiert Maud den Autonomieverlust und das von Zweifeln bestimmte postmoderne Subjektverständnis. „Narcissism, the unstable self, the fractured ego, Maud thought, who am I? A matrix for a susurrations of texts and codes?“ (P 251).⁶³³ Entsprechend wird Roland

⁶³² Belsey 84.

⁶³³ Vgl. auch Rolands Verständnis des Selbst P 424: „He had been trained to see his idea of ‘self’ as an illusion, to be replaced by a discontinuous machinery and electrical message-network of various desires, ideological beliefs and responses, language-forms and hormones and pheromones.“

zunächst als Schnittpunkt in einem Beziehungsgefüge zwischen seinem Vorgesetzten Blackadder, dessen Rivalen Cropper und seinem Forschungsobjekt Ash eingeführt, also in bestimmten Machtverhältnissen situiert. „It may seem odd to begin a description of Roland Michell with an excursus into the complicated relations of Blackadder, Cropper and Ash, but it was in these terms that Roland most frequently thought of himself“ (P 10). In ihrer geradezu obsessiven Beschäftigung mit Literatur ist die Identität der modernen Wissenschaftler von ihren Forschungsobjekten regelrecht zersetzt. „In the course of their hermeneutic quest, these scholars [...] repeatedly ask themselves whether their authorship as literary critics doesn't in fact also diminish their status as empowered subjects.“⁶³⁴ Die Wissenschaftler werden von ihren Forschungsgegenständen geradezu subsumiert. So wirft Val Roland vor, kein eigenes Leben oder eigene Ansichten zu haben, weil er sich vor allem mit Ashs Weltsicht beschäftigt (vgl. P 20). Blackadder erkennt diese Abhängigkeit selbst: „Blackadder allowed himself to see clearly that he would end his working life, that was to say his conscious thinking life, in this task, that all his thoughts would have been another man's thoughts, all his work another man's work“ (P 29); gleiches gilt für Cropper: „[it was] almost, he sometimes brushed the thought, as though he had no existence, no separate existence of his own after that first contact with the paper's electric rustle and the ink's energetic black looping“ (P 105).

Die postmoderne Fremdbestimmung durch Texte und Diskurse führt aber nicht nur zum Verlust des Identitätssinns, sondern auch der Liebesfähigkeit. Für Maud und Roland ist Liebe, insbesondere romantische Liebe, ein ideologisches Konstrukt, das es kritisch zu hinterfragen gilt. Zudem bleibt jede Vorstellung von Liebe letztlich hinter einer weitaus signifikanteren Positionierung der Sexualität zurück, die bis ins kleinste Detail seziiert und analysiert wird. So haben die Wissenschaftler zwar ein geradezu klinisches Wissen über alle Aspekte der Sexualität akkumuliert, die Emotion Liebe ist aber nicht mehr artikulierbar.

They were children of a time and culture which mistrusted love, 'in love', romantic love, romance *in toto*, and which nevertheless in revenge proliferated sexual language, linguistic sexuality, analysis, dissection, deconstruction, exposure. They were theoretically knowing: they knew about phallocracy and penisneid, punctuation, puncturing and penetration, about polymorphous and polysemous perversity [...]. (P 423)

We know we are driven by desire, but we can't see it as they did, can we? We never say the word Love, do we – we know it's a suspect ideological construct – especially Romantic Love – so we have to make a real effort of imagination to

⁶³⁴ Bronfen, „Romancing Difference“ 123.

know what it felt like to be them, here, believing in these things – Love – themselves – that what they did mattered – (P 267)⁶³⁵

Trotz dieser skeptischen Haltung gegenüber der Liebe kommt hier doch implizit eine Sehnsucht zum Ausdruck, mit der die Liebe der Viktorianer als etwas sehr Andersartiges und in dieser Fremdheit als etwas Erstrebenswertes begriffen wird, dem sich die modernen Wissenschaftler mit einer enormen Neugier nähern. Da diese Liebe nur über Texte zu erschließen ist, die es zunächst zu entdecken gilt, erlebt Roland dieses Gefühl der Neugier auf der Suche nach den Briefen in LaMottes ehemaligem Zimmer: „He felt as though he was prying, and as though he was being uselessly urged on by some violent emotion of curiosity – not greed, curiosity, more fundamental even than sex, the desire for knowledge“ (P 82).⁶³⁶ Diese Neugier wird für Roland und Maud sogar körperlich spürbar. „Roland felt a strange pricking at the base of his neck“ (P 80), als er sich mit Maud auf dem Anwesen der Baileys auf die Suche nach den Briefen macht; Maud hat ein entsprechendes Gefühl, als sie eine bisher unerkannte intertextuelle Beziehung zwischen Ashs und LaMottes Werk – und dadurch einen weiteren Hinweis auf die Affäre der beiden – entdeckt: „Prickles all down my spine and at the roots of my hair“ (P 237). Dies ist geradezu als Erregungszustand aufzufassen, eine „Lust am Text“ ganz im Sinne von Roland Barthes, so daß die Literaturwissenschaftler in eine erotisierte Beziehung zu den (noch unbekanntem) Texten treten. Tatsächlich handelt es sich bei der Ash-LaMotte-Korrespondenz nicht nur um einen Textkörper in seiner herkömmlichen Bedeutung, die Briefe werden zudem von Maud und Roland als lebendige Körper im Wortsinn wahrgenommen: „they were alive“ (P 50, vgl. auch 56).⁶³⁷ In einer von Texten

⁶³⁵ Vgl. auch P 253f. Das entspricht der bereits im Kapitel zu Alain de Botton erwähnten, von Roland Barthes postulierten „[h]istorische[n] Umkehrung“, bei der jede Äußerung über Sexualität als weitaus akzeptabler erscheint als eine über das Liebesgefühl. Vgl. Barthes’ Figur „Obszön“, *Fragmente einer Sprache der Liebe* 180ff.

⁶³⁶ Vgl. auch Maud: „It isn’t professional greed. It’s something more primitive. – Narrative curiosity –“ (P 238). Die Neugier als treibendes Motiv wird mehrfach explizit von den Figuren thematisiert: „I’m so curious“ (Roland, P 87); „I feel faint with curiosity“ (Roland, P 91); „I am consumed with curiosity“ (Maud, P 439).

⁶³⁷ In diesem Kontext lassen sich gleich mehrere Aspekte des Bedeutungsspektrums des titelgebenden Begriffs ‘possession’ aufzeigen. Zum einen bezeichnet er materiellen Besitz, was sich in Rolands Gefühl („He felt they were his.“ P 22) ausdrückt, als er die Briefentwürfe aus Ashs Vico-Ausgabe entwendet. An mehreren Stellen des Romans stellt Roland seinen unbedingten Willen heraus, die Briefe in seinen Besitz zu bringen (vgl. z. B. P 49, 91). Dabei heißt es auch: „I felt possessed. I had to know“ (P 486), was eine weitere Bedeutung von ‘possession’ im Sinne eines Besessenseins eröffnet (vgl. auch P 482). Insbesondere in der Figur Mortimer Cropper, der obsessiv alle Formen von Ash-Memorabilia in seinen Besitz zu bringen versucht und dafür weder Mittel noch Wege scheut, wird das Spektrum des Begriffs zwischen Besitzdenken und Besessenheit im Extrem vorgeführt. In der literarischen Detektivgeschichte zeigt sich zudem, daß ‘possession’ nicht nur materiellen Besitz, sondern auch ein bestimmtes Wissen, das Aufdecken und somit ‘Besitzen’ von Fakten bezeichnen kann. Im Hinblick auf die gesamte Ash-LaMotte-Korrespondenz, bei der es sich, wie oben gezeigt, auch um einen erotisch besetzten Textkörper handelt, wird auch die sexuelle Konnotation von ‘possession’ deutlich.

Das Bedeutungsspektrum des Begriffs ‘possession’ wird auch in der Sekundärliteratur vielfach aufgeschlüsselt, vgl. z.B. Bronfen, „Romancing Difference“ 126f, Burgass 29, Kelly, *A. S. Byatt* 93 sowie Thelma J. Shinn, „What’s in a Word?’ Possessing A. S. Byatt’s Meronymic Novel,“ *Papers on Language and Literature* 31.2 (1995): 175ff.

bestimmten Welt richtet sich also auch das Begehren zunächst auf Texte. Dabei können die Wissenschaftler zwar Gefühle entwickeln (vgl. „some violent emotion of curiosity“ P 82), die ihnen in der Intersubjektivität verstellt sind, tatsächlich erscheint aber das besessene Interesse an der (Liebes-)Geschichte der Viktorianer als eine Art Ersatzbefriedigung: Man imaginiert die Leidenschaftlichkeit der viktorianischen Figuren, um der eigenen uneingestandenem Sehnsucht nach bestimmten romantischen Vorstellungen, die man von der theoretischen Positionierung her als ideologisch kompromittiert ablehnen müßte, genüge zu tun.⁶³⁸ *Possession* nimmt somit zwar in den Figuren des modernen Plots eine skeptische Haltung ein, spielt aber zugleich mit dem Glauben an die Liebe. Der Spannung zwischen diesen beiden Positionen wird insofern Rechnung getragen, als die Frage nach der Liebe in der Postmoderne in zwei verschiedenen Plots behandelt wird.

Der viktorianische Plot ist jedoch nicht nur als Projektion der modernen Wissenschaftler zu sehen, sondern muß auch als ein Konstrukt der Autorin Byatt verstanden werden. Was der Roman als viktorianisch präsentiert, muß damit in keiner Weise historisch haltbar sein. Es handelt sich vielmehr um eine Rekonstruktion dessen, was die Postmoderne für ‘viktorianisch’ halten möchte.⁶³⁹ Randolph Henry Ash und Christabel LaMotte, die Protagonisten dieses Plots, werden als leidenschaftliche Figuren dargestellt, die sich rückhaltlos ihrer Liebesaffäre hingeben können. Die Frage nach der Liebe in der Postmoderne wird somit in dieser Projektion durchaus positiv beantwortet. Der viktorianische Plot erscheint einerseits aus der postmodernen Befindlichkeit heraus konstruiert, d.h. auch von entsprechenden Faktoren geprägt, zum anderen ist er aber auch durch Klischees und Stereotypen bestimmt, in denen ‘der Viktorianismus’ oftmals gesehen wird, ohne daß dieses Konstrukt historisch zu verbürgen wäre.

Der Briefwechsel zwischen den Dichtern, initiiert von Ash, beginnt zunächst als Bitte um einen Austausch über Literatur im allgemeinen und eigene Arbeiten im besonderen: „I only want to discuss Dante and Shakespeare and Wordsworth and Coleridge and Goethe and Schiller and Webster and Ford and Sir Thomas Brown *et hoc genus omne*, not forgetting of course, Christabel LaMotte and the ambitious Fairy Project,“ (P 86f) schreibt Ash in seinem ersten Brief an LaMotte, in dem er zugleich darum bittet, sie besuchen zu dürfen. Während

⁶³⁸ Vgl. John Su, „Fantasies of (Re)collection: Collecting and Imagination in A. S. Byatt’s *Possession: A Romance*,“ *Contemporary Literature* 45.4 (2004): 696f: „For in the process of reconstructing the past through material traces such as the Ash-LaMotte correspondence, the scholars construct a narrative that arises in part out of their frustrations and disappointment. The story of Ash and LaMotte’s romance provides a model or ‘script’ for establishing a relationship that the scholars have never experienced.“

⁶³⁹ Zur Problematik der (Un-)Möglichkeiten der Darstellung der Vergangenheit im postmodernen Roman vgl. auch Hutcheon, „Historicizing the Postmodern: The Problematizing of History,“ a.a.O. 87-101 sowie Walsh 188. Wenngleich im folgenden mehrfach die viktorianischen Figuren des viktorianischen Plots angesprochen werden, soll dieser ‘Viktorianismus’ jedoch immer als pseudo-viktorianisches Konstrukt verstanden werden.

Christabel das Besuchsgesuch ablehnt, ist sie aber durchaus bereit zum schriftlichen Austausch über Literatur. Ihr Selbstbild definiert sich über ihr Schreiben – „I am a creature of my Pen“ (P 87)⁶⁴⁰ – somit kann im Grunde bereits das Beilegen eines Gedichts zu ihrem Antwortbrief als eine erstes Zeichen der Hingabe gesehen werden (vgl. P 87). Abgesehen von subtilen Andeutungen von Ash, in denen die Hoffnung auf ein Treffen zum Ausdruck kommt, bleibt der Briefwechsel zunächst aber ein Austausch zweier Dichter über Literatur, ästhetische Prinzipien und typisch viktorianische Themen, die Einfluß auf die jeweiligen Texte haben, wie z.B. Naturkunde, Religion oder Spiritismus. Dabei ist die Darstellung teilweise schon derart stereotyp, daß der Plot und seine Figuren in ihrer Konstruiertheit bloßgestellt werden: „Ash is perhaps too perfectly of his time to come fully alive; his interests exemplify the entire ‘Victorian frame of mind’, faith and doubt, geology, amateur biology, Darwinism, spiritualism, comparative mythology.“⁶⁴¹ LaMotte und Ash stellen dabei zwar in ihrer geteilten Liebe zur Literatur Gemeinsamkeiten fest und zeigen Interesse und tiefgehendes Verständnis an der Arbeit des jeweils Anderen, ihre gegenseitige Annäherung bleibt jedoch im Rahmen des von der geltenden Moral Erlaubten.

Im weiteren Verlauf der Ereignisse offenbart sich der viktorianische Plot als Konstellation nach typischen heteronormativen Vorgaben. Während Ash sich zu seiner gedanklichen Beschäftigung mit Christabel bekennt (vgl. P 181: „For my true thoughts have spent more time in your company than in anyone else’s, these last two or three months, and where my thoughts are, there am I, in truth“), was bereits einem impliziten Liebesgeständnis nahekommt, und erneut Hoffnung auf ein Treffen äußert, zieht sich LaMotte in ihrer Antwort auf eine konventionsbestimmte Position zurück: „It has been borne in upon me that there are dangers in our continued conversation. [...] But the world would not look well upon such letters – between a woman living in a shared solitude as I do – and a man –“ (P 184). LaMotte selbst scheint diese Auffassung jedoch nicht zu teilen; hier kommt vielmehr die eifersüchtige Stimme ihrer Lebensgefährtin Blanche Glover zum Ausdruck, die schließlich auch versucht, durch das Abfangen von Ashs Briefen die Korrespondenz zu unterbinden (vgl. P 189).⁶⁴² Die Natur der Beziehung von Blanche und Christabel wird von letzterer allerdings in keiner Weise

⁶⁴⁰ Vgl. zu dieser Formulierung einen Kommentar von Annegret Horatschek, „‘A Witness of Difference’: Individualität als Moral im Dialog zwischen Viktorianismus und Postmoderne in dem Roman *Possession* von A. S. Byatt,“ *Anglia* 117.1 (1999): „LaMotte stellt sich mit ihrem Entschluß, nicht zu heiraten und sich ganz ihrer Kunst zu widmen, gegen das im 19. Jahrhundert allgemein vertretene Vorurteil, künstlerische Kreativität sei den Männern vorbehalten, eine Auffassung, welche Gilbert und Gubar polemisch in die Frage faßten: ‚Is the pen a penis?‘“ (58). Horatschek bezieht sich hier auf Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University Press) 3: „Is a pen a metaphorical penis?“

⁶⁴¹ Jenkins 213.

⁶⁴² Vgl. auch die Auszüge aus Blanche Glovers Tagebuch, P 44ff, für ihre Sicht der Entwicklungen.

thematisiert, auch auf anderen Vermittlungsebenen deutet der Roman lediglich an, daß es sich womöglich um eine lesbische Liebesbeziehung handelt. Christabel stellt ihren Vorschlag, die Korrespondenz zu beenden, lediglich als Maßnahme zur Aufrechterhaltung ihrer Respektabilität dar (vgl. *P* 184, 189), Ash unterstellt ihr dabei allerdings Unaufrichtigkeit: „your letter was in part dictated by the views of some other person [...], someone with much greater claims on your loyalty and attention“ (*P* 186). Dabei scheint es ihm selbstverständlich, daß LaMotte sich aus freien Stücken wohl doch für eine Weiterführung entscheiden würde – hier offenbart sich der homophobe Plot, bei dem die homoerotische Beziehung zugunsten einer ‘richtigen’, weil heterosexuellen, Liebe aufgegeben werden soll. Mit dieser Konstellation und der Tabuisierung der lesbischen Beziehung, die als typisch viktorianisch erscheinen mag, geht der Roman allerdings hinter die möglichen Lebensentwürfe viktorianischer Frauen zurück und führt somit auch wieder die Konstruiertheit dieser Version von Vergangenheit vor.⁶⁴³

In der weiteren Entwicklung erscheint es geradezu als Folge des Verbots, das Blanche Glover in Bezug auf die Korrespondenz implizit formuliert, daß Christabel ein persönliches Treffen mit Ash anregt, aus dem heraus sich letztlich die Affäre der beiden Dichter entwickelt. Der Topos des Verbots, der vielfach als treibendes Motiv für die Liebe theoretisiert worden ist, taucht auch als Element der Gattung Märchen bzw. in der *romance* auf, bei der gerade die Hindernisse, die dem Helden in den Weg gelegt werden, konstitutives Plotelement sind.⁶⁴⁴

⁶⁴³ *Possession* illustriert hier eine Annahme von Lillian Faderman, daß die von ihr sogenannte „romantic friendship“ zwischen Frauen bis ca. 1900 eine keusche Verbindung ist, was sich erst mit dem Aufkommen einer entsprechenden sexologischen Terminologie und Kategorisierung ändert: „most female love relationships before the twentieth century were probably not genital.“ Vgl. Faderman, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present* (New York: Morrow, 1981) 18, auch „Introduction“ 15-20. Unabhängig von der Umstrittenheit dieser These illustriert Fadermans Studie, daß die Möglichkeit einer Beziehung zwischen zwei Frauen bereits vor dem viktorianischen Zeitalter allgegenwärtig ist, ohne einer Heterosexualisierung unterworfen zu werden wie in *Possession* durch Randolph Ash. Terry Castle, *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture* (New York: Columbia University Press, 1993) widerspricht zwar Fadermans „‘no lesbians before 1900’ theory“ (9), ihre Studie basiert aber wiederum auf einer weiteren These, die auch in *Possession* in der Beziehung von Blanche Glover zu Christabel LaMotte deutlich wird: „[The lesbian] has been ‘ghosted’ – or made to seem invisible – by culture itself“ (4). Castle weist darauf hin, daß in der englischen und amerikanischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts weibliche homosoziale Dreieckskonstellationen – wie z.B. LaMotte/Glover/Ash – immer zugunsten des Mannes und damit der heterosexuellen Beziehung aufgelöst werden (vgl. 73f). In der viktorianischen Realität, die *Possession* wiederzugeben vorgibt, gab es aber durchaus Frauenpaare, die – keusch oder nicht – zusammenlebten. Die Konstruiertheit des viktorianischen Plots zeigt sich hier also insofern, als der angeblich ‘lebensechte’ Plot tatsächlich ein fiktionales Modell als Realität der Viktorianer präsentiert.

Erwähnenswert ist in diesem Kontext auch, daß Coleridges Gedicht „Christabel“, das über LaMottes Vornamen assoziiert wird, ein von impliziter weiblicher Homoerotik geprägter Text ist.

⁶⁴⁴ Eine grobe Definition des *romance plots* gibt Burgass: „A romance in the most basic sense is a narrative whose plot is driven by the initial attraction and subsequent obstacles two lovers have to overcome in order to progress towards the inevitable happy union“ (26).

Vgl. auch die Relevanz des Hindernisses (und des dadurch hervorgerufenen Leidens) für die höfische Liebe und den zeitgleichen religiösen Liebesentwurf der Mystik oder Freuds Annahme, daß eine Libido, die zunächst auf Hindernisse stößt, nach deren Überwindung weitaus befriedigender ist als eine von vornherein ungehemmte

Dies spricht Ash selbst in einem Brief noch vor dem Beginn der Affäre an. Er bezieht sich darin auf einen Ausritt in Richmond Park, an dessen Rand LaMotte mit Blanche lebt und in dem sie oft spazierengeht:

I [...] felt a vague unease as though [the park's] woody plantations and green spaces were girdled with an unspoken spell of prohibition – as your Cottage is – as Shalott was to the knights – as the woods of sleep are in the tale, with their sharp briar hedges. Now on the level of *tales*, you know, all prohibitions are made only to be broken, must be broken – as is indeed instanced in your own *Melusina* with striking ill-luck to the disobedient knight. It may be even that I might not have come to ride in the park if it had not had the definite glitter and glamour of the enclosed and barred. (P 181)

Auch wenn es zu diesem Zeitpunkt noch nicht zur genretypischen Grenzüberschreitung kommt, sieht Ash sich doch im Bild des Ritters implizit als *romance*-Held – und somit als Protagonist einer zutiefst heteronormativen Gattung, was wiederum zur stillschweigenden Beseitigung des 'Störfaktors' Blanche Glover paßt. Seine Bemühungen um die abweisende Christabel LaMotte erscheinen dabei als *romance quest*. Die im Zitat angedeuteten Vergleiche mit literarischen Figuren führen beide Dichter weiter aus. LaMotte stilisiert sich als „Lady of Shalott“ (vgl. z.B. P 187, 188, 197) und bezeichnet sich auch noch Jahre nach der Affäre als „old witch in a turret“ (P 500), während Ash sie „Phoenix“ (P 199) nennt.⁶⁴⁵ Hier wird deutlich, daß sich die (Liebes-)Beziehung von Ash und LaMotte über literarische Texte als intertextuelles Phänomen konstituiert. Die Strategie des gegenseitigen Lesens hilft schließlich auch, die zunächst als problematisch empfundene Präsenz eines realen Anderen zu überwinden, als sich die beiden Dichter in persona gegenüber treten.⁶⁴⁶ Während LaMotte zunächst eine Rückkehr zur weniger eingeschränkten schriftlichen Korrespondenz anregt („would you not rather have the *freedom* of the white page?“ P 197), überwindet Ash diesen Zustand, indem er LaMotte in seinem Selbstverständnis als Dichter als Text auffaßt, den er lesen, interpretieren und aus dem er lernen kann (vgl. P 277). Diese Textualisierung überträgt Ash selbst auf die Sexualität, die sich eigentlich als das körperlichste und somit textfernste Element der Beziehung auffassen ließe. Zur Einstimmung auf die erste Nacht mit LaMotte

Auslebung. Siehe auch die zentrale Rolle des Verbots in der *Erotik* von Georges Bataille im Kapitel über Sarah Kanes *Phaedra's Love*.

⁶⁴⁵ Vgl. auch P 450: „I live in a Turret like an old Witch“ sowie 502: „if I had kept to my closed castle, behind my motte-and-bailey defences –“. LaMotte meint, auch von ihrer Tochter Maia, die sie allerdings für ihre Tante hält, als eine Art Märchenfigur wahrgenommen zu werden: „She sees me as a *sorcière*, a spinster in a fairy tale“ (P 501). Siehe auch die Vergleiche mit Figuren aus Miltons *Samson Agonistes*, P 502f.

⁶⁴⁶ Vgl. LaMottes Kommentar zu den gemeinsamen Spaziergängen: „how shy we are with one another“ (P 197) sowie Ashs Verwirrung bei der Zugfahrt nach Yorkshire: „he had been violently confused by her real presence in the opposite inaccessible corner“ (P 276).

Entsprechend der direkten Interaktion verändert sich mit dem Yorkshire-Aufenthalt der beiden Dichter auch die Vermittlungssituation, so daß die Reise nicht mehr über Textdokumente, sondern von einer personalen Erzählerfigur wiedergegeben wird.

besinnt er sich auf Texte über das Liebesbegehren (vgl. *P* 281f), und auch während des Akts selbst bleibt Ash bei den literarisch-mythischen Vergleichen, wenn er LaMotte als „[m]y selkie, my white lady, Christabel“ (*P* 283) bezeichnet.⁶⁴⁷

Die Liebesgeschichte wird schließlich als solche wörtlich genommen, indem sich LaMotte und Ash bewußt der narrativen Strukturierung eines *romance*-plots unterordnen. „[Ash] could not say to her, you will not leave me, like the sea-wives. Because she could and must“ (*P* 280). Auch daß die Beziehung nach Erreichen der Liebeserfüllung zum Ende kommen muß, ist durch die Konvention der *romance* vorgeschrieben. Lediglich ihr vorzeitiges Ende ist für Ash vermeidbar, indem er sich einen bestimmten Märchenplot als abschreckendes Beispiel vor Augen führt: „He could never ask [Christabel about her sexual informedness]. To show speculation, or even curiosity, would be to lose her. Then and there. He knew that, without thinking. It was like Melusina’s prohibition, and no narrative bound him, unlike the unfortunate Raimondin, to exhibit indiscreet curiosity“ (*P* 285). Als von narrativer Abfolge bestimmter Plot geht die Affäre mit einer Notwendigkeit einher, die von beiden Beteiligten als schicksalhafter Determinismus wahrgenommen wird. Für Ash gilt das bereits beim ersten Kennenlernen: „ever since that first meeting, I have known you were my fate“ (*P* 192).⁶⁴⁸ Auch für LaMotte ist der Affärenverlauf und damit das ‘Rollenspiel’ in Yorkshire als Ashs Ehefrau ein Fall von „necessity“ (*P* 276), und trotz ihrer Annahme, die gemeinsame Reise irgendwann zu bereuen, muß sie sich dem Verlauf der Ereignisse unterordnen: „[Ash:] ‘You may turn back at any point, if–’ [LaMotte:] ‘I have said. I cannot’ (*P* 280, vgl. auch 276). Insbesondere im Rückblick auf die Affäre wird deren *romance*-Charakter herausgestellt. So sagt Ash in einem Brief zu LaMottes Rückzug: „I feel I stand accused [...] as though I were a heartless ravisher out of some trumpery Romance“ (*P* 456); in Bezug auf ihre Schwangerschaft meint LaMotte: „And then I consulted the one possible helper – my sister Sophie – who arranged to help me in a lie more appropriate to a Romance than to my previous quiet life“ (*P* 500).

Ein Aspekt der Fiktionalisierung hat somit wesentlichen Anteil an der Wahrnehmung der Realität bzw. ihrer Interpretation.⁶⁴⁹ Insbesondere für Ash hat eine fiktionalisierende

⁶⁴⁷ Der Name ‘Christabel’ ist insofern ambivalent, als er sich auch auf die Figur aus Coleridges gleichnamigem Text beziehen könnte, was zur Vermischung zwischen der literarisch-textuellen Ebene und der Romanrealität beiträgt.

Als weitere mythische Anspielung vgl. *P* 283: „It was like holding Proteus, he thought at one point, as though she was liquid moving through his grasping fingers.“

⁶⁴⁸ Vgl. auch den ersten Entwurf des ersten Briefes an LaMotte: „I write with a strong sense of the necessity of continuing our ~~inter~~ talk“ (*P* 5, durchgestrichen im Original) sowie *P* 278: „[H]e had known immediately that she was for him, she was to do with him, as she really was or could be, or in freedom might have been.“

⁶⁴⁹ Das gilt nicht zuletzt auch für den Leser des Romans, der die fiktionale Konstruktion des viktorianischen Plots für viktorianische Realität halten muß, ohne über den Unterschied aufgeklärt zu werden.

Imagination wesentliche Auswirkungen auf seine Weltsicht, so daß er sich z.B. auch LaMottes Lebensumstände zunächst in seiner Vorstellung ausmalt.⁶⁵⁰ Fiktion und Realität stehen in so enger Beziehung, daß in manchen Fällen für Ashs Erleben gilt, „to me such moments are poetry“ (P 182), wobei „poetry“ hier als „driving force of the lines“, d.h. hier sowohl „lines of verse“ als auch „lines of life“, aufzufassen ist (vgl. P 182). So kommt es auch in der Korrespondenz der beiden Viktorianer zu einer ständigen Vermischung von literarischem Schreiben und privater Briefkommunikation als Austausch über Aspekte eines Lebens, das selbst immer durch einen ‘literarischen Filter’ dargestellt wird.⁶⁵¹ Letztlich sind Fakt und Fiktion, Leben und Literatur in der gesamten Ash-LaMotte-Korrespondenz derart eng miteinander verwoben, daß sich beide Sphären nicht immer eindeutig trennen lassen. Der Brief von LaMotte, in dem sie auf die ersten Intimitäten mit Ash reagiert, bildet dabei insofern einen Höhepunkt, als das lyrische Schreiben und der private Ausdruck hier gänzlich ununterscheidbar werden (vgl. P 194f). Die Fragmentstruktur, die Bildsprache und die lyrischen Einsprengsel entsprechen dem Stil von LaMottes Lyrik; auch Ash kann den Brief nur als literarisches „riddling“ (P 195) auffassen.⁶⁵² Nicht zuletzt identifiziert sich LaMotte im Rückblick auf ihr Leben mit der Protagonistin ihres eigenen lyrischen Hauptwerks: „I have been *Melusina* these thirty years“ (P 501) – ein Hinweis auf die durchgängig aufrecht-erhaltene Untrennbarkeit der Sphären von Text und Leben.⁶⁵³

Wenn Realität für beide Dichter als Textualität erscheint, muß das auch für ihr Begehren gelten. Nachdem LaMotte Ashs Liebesbekenntnis hinterfragt hat („you say – [...] ‘I love you. I love you.’ – and I believe – but who is she, who is ‘you’?, P 199), stellt Ash in seiner Antwort vor allem LaMottes Schreiben heraus:

⁶⁵⁰ Für Ash gilt: „the only life I am sure of is the life of the Imagination“ (P 168). Für seine Vorstellung von LaMottes Leben vgl. P 171: „I had quite envisaged you barricaded behind your pretty front door – which I imagine, because I am never content without using my imagination, quite embowered in roses and clematis“ (vgl. auch P 177). Gleich zu Anfang, als Ash sich vergeblich um ein Treffen bemüht hat, stellt er sich eine Bewirtung mit „cucumber sandwiches“ vor: „you may imagine the perversity of the poetic imagination and its desire to feed on *imagined* cucumber-sandwiches, which, since they are positively not to be had, it pictures to itself as a form of English *manna*“ (P 157). Hier zeigt sich auch wieder, wie etwas Verbotenes gerade durch das Verbot einen besonderen Reiz erhält.

⁶⁵¹ Diese Vermischung der Ebenen läßt sich gut an Ashs und LaMottes Berichten über ihr jeweiliges Treffen mit Samuel Taylor Coleridge zeigen. Für Ash, der immer und immer wieder von diesem Treffen berichtet, ist diese reale Begegnung bereits zu einer Art Legende geworden (vgl. P 175). Die Thematisierung von Coleridge ist für Ash zugleich Anlaß, über einen Zusammenhang von dessen unvollendetem Gedicht „Christabel“ mit der Person von LaMotte, die mit Vornamen Christabel heißt, zu spekulieren, was LaMotte aufgreift, um Hinweise zu einem möglichen Ausgang dieses Textes zu geben, die sie wiederum aus ihrer Begegnung mit Coleridge herauszulesen meint (P 179). Durch das Zusammenbringen der historischen Figur Coleridge mit den fiktionalen Dichtern Ash und LaMotte wird diese Vermischung um eine Ebene ausgeweitet.

⁶⁵² Das Motiv des Rätsels findet sich bereits in einem früheren Brief LaMottes, in dem sie zum einen Ash ein Rätsel aufgibt („Here is a Riddle, Sir,“ P 137) und sich schließlich selbst quasi als Text bezeichnet und in diese Gattung einordnet, wenn sie konstatiert: „I am my own riddle“ (P 137).

⁶⁵³ Vgl. auch LaMotte an Ash, P 180: „words have been all my life, all my life.“

I know it is usual in these circumstances to protest – ‘I love you for yourself alone’ – ‘I love you essentially’ – and as you imply, my dearest, to mean by ‘you essentially’ – lips hands and eyes. But you must know – we do know – that it is not so – dearest, I love your soul and with that your poetry – the grammar and stopping and hurrying syntax of your quick thought [...] – your thought clothed with your words is uniquely you [...]. (P 200)⁶⁵⁴

Jede Essenz wird hier zurückgewiesen, die Persönlichkeit der Geliebten ist an ihr Schreiben und somit ihren textuellen Ausdruck gebunden. So wird für Ash auch der Akt des Schreibens zu einem Liebesakt, der Intimität ermöglicht: „as long as I write to you, I have the illusion that we are in touch“ (P 196). Zugleich gibt er zu, „when I write I know“ (P 168). Gefühlsausdruck und das Gefühl selbst werden somit identisch; die Frage nach der Authentizität stellt sich insofern nicht, als Textualität und Authentizität zusammenfallen. Demnach muß auch Ashs Liebeslyrik als persönlicher Ausdruck seiner Gefühle zu LaMotte verstanden werden, wie auch Maud feststellt: „I’ve been reading his poems. Ask to Embla. They’re good. He wasn’t talking to himself. He was talking to her – Embla – Christabel –“ (P 266).⁶⁵⁵ Diesen Zusammenhang von Realität und Textualität bringt Ash in seinem Gedicht „The Garden of Proserpine“ (P 463ff) auf den Punkt. Der Text beschäftigt sich mit einem paradiesischen Urzustand und nordischen Schöpfungsmythen, in denen die Existenz der Dinge und ihre Benennung miteinander einhergehen. Dabei sind es Liebende, nämlich der Sprecher und ein als „my love“ (P 463) bzw. „my dear“ (P 465) angesprochenes Gegenüber, die den Dingen durch ihre Vorstellungsgabe und die anschließende Namensnennung zum Dasein verhelfen, ihnen die Existenz also quasi einschreiben:

The first men named this place and named the world.
 They made the words for it: garden and tree
 Dragon or snake [...]
 They made names and poetry.
 The things *were* what they named and made them [...].
 All these [elements of the Edenic place] are true and none. The place is there
 Is what we name it, and is not. It *is*. (P 464f)

Der letzte Vers von Ashs Gedicht scheint ambivalent, wenn nicht sogar paradox. Einerseits läßt er sich im Sinne des postmodernen Standpunkts „Alles ist (Inter-)Text“ interpretieren, so daß jede außertextliche Realität zurückgewiesen wird,⁶⁵⁶ andererseits ist auch eine entgegen-

⁶⁵⁴ Ashs „lips hands and eyes“ greifen das im vorhergehenden Brief von LaMotte anzitierte Donne-Gedicht „A Valediction: Forbidding Mourning“ auf, was wiederum die Vermischung von Textualität und Realität verdeutlicht. Vgl. auch P 133: „I love to see the hop and skip and sudden starts of your ink.“

⁶⁵⁵ Tatsächlich sieht Ash selbst Christabel als seine Muse, so daß seine Gefühle für sie zu seiner Kreativität beitragen (vgl. P 188, 198). Dasselbe gilt für LaMotte, die rückblickend sagt: „I owe you Melusina and Maia both“ (P 501) – hier werden kreative Textproduktion und die Kreation im Sinne eines tatsächlichen biologischen Schöpfungsprozesses (*procreation*) auf eine Stufe gestellt.

⁶⁵⁶ Interessant ist in diesem Kontext der Hinweis bei Belsey 84f, daß Ashs Darstellung des Gartens deutliche intertextuelle Anleihen bei der Paradiesdarstellung Miltons und der Bibel macht. Die Kritik weist zudem darauf hin, daß die postmoderne Befindlichkeit bereits im viktorianischen Plot angelegt ist. Die viktorianische Ära ist

gesetzte Lesart möglich, nach der gerade eine Essenz jenseits der Sprache postuliert wird. Die Wechselbeziehung zwischen Text und Realität erscheint im viktorianischen Plot allerdings weniger als Abwertung einer (außersprachlichen) Realität denn als ein Schließen dieser trennenden Kluft und damit als Aufhebung der dadurch hervorgerufenen Entfremdung. Die Liebeserfahrung geht für die Viktorianer zwar mit einem gegenseitigen Lesen einher, „those long strange nights“ (P 283), die Ash und LaMotte miteinander verbringen, bieten aber letztlich eine Erfahrung, die sich auf eine Materialität jenseits aller Texte bezieht, einen Punkt, an dem die plotgeleitete Fiktionalisierung der Liebesbeziehung einen außertextlichen Bezug findet. „Here, here, here, his head [sic] beat, his life had been leading him, it was all tending to this act, in this place, to this woman, white in the dark, to this moving and slippery silence, to this breathing end“ (P 283f), meint Ash, und LaMotte drückt sich ähnlich aus: „This is where I have always been coming to. Since my time began. And when I go away from here, this will be the midpoint, to which everything ran, before, and from which everything will run“ (P 284). In einem Gedanken Ashs wird deutlich, wie sehr sich diese Wahrnehmung gerade an der Körperlichkeit der Geliebten festmacht: „This is my centre, he thought, here, at this place, at this time, in her, in that narrow place, where my desire has its end“ (P 287). Diese Verankerung jenseits der Textualisierung, die mit der sexuellen Erfüllung des Liebesbegehrens einhergeht, entspricht auch wiederum den Konventionen der *romance*. Zwar kann diese Erfüllung einerseits einen Sinnbezug vorgeben und damit auch das Leben der beiden Dichter nach Ende der Affäre wesentlich bestimmen, allerdings bringt die Liebeserfüllung die Notwendigkeit der Trennung überhaupt erst mit sich. Die Leidenschaft der Viktorianer ist nicht dauerhaft lebbar.⁶⁵⁷ Die gemeinsame Tochter Maia trifft Ash nur für einen kurzen Moment, LaMotte findet sich in der Rolle der ungeliebten Tante wieder. Trotzdem bleibt die gemeinsam erlebte Leidenschaft für beide Figuren das bestimmende Moment. Im Plot um die viktorianischen Dichter wird dem die postmoderne Befindlichkeit prägenden Zustand der Unsicherheit somit eine Absolutheit entgegengesetzt, die eine Verortung des Subjekts ermöglicht und Kohärenz gewährleistet. Die gerade in ihrer Konstruiertheit herausgestellte *romance* um die ‘Viktorianer’ – deren Möglichkeiten einer

mit ihren gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umbrüchen als Zeit des Wandels zu sehen, in der bestehende Sicherheiten zunehmend wegfallen: „Doubt, doubt is endemic to our life in this world at this time“ (P 165). Die Korrespondenz von Ash und LaMotte beschäftigt sich explizit mit der zunehmend skeptisch betrachteten Rolle der Religion und der ‘Absolutheit’ der Bibel (z.B.. P 160, 163f). Vgl. auch P 104, 158, 164 und siehe Horatschek 54f und Lynn Wells, „A. S. Byatt’s *Possession: A Romance*,“ *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, ed. Brian W. Shaffer (Malden: Blackwell, 2005) 546.

⁶⁵⁷ Vgl. auch LaMottes letzten Brief an Ash für die Darstellung eines destruktiven Elements in der Beziehung, das sich aber auch im Bewußtsein seiner Existenz nicht vermeiden läßt: „Do you remember how I wrote to you of the riddle of the egg? As an *eidolon* of my solitude and *self-possession* which you threatened whether you would or no? And destroyed, my dear, meaning me nothing but good, I do believe and know“ (P 502). „The riddle of the egg“ findet sich bei P 137.

leidenschaftlichen Sexualität in einer noch nicht übersexualisierten Gesellschaft im übrigen auch nicht historisch verbürgt sind – macht diesen Plot von *Possession* zu einer tröstenden Fiktion, die der Wunscherfüllung dient.

Diese reparative Phantasie spricht dabei die Sehnsüchte *aller* Leser an, d.h. zum einen die der Leser innerhalb des Romans, also der modernen Wissenschaftler, die die Liebesgeschichte rekonstruieren, zum anderen aber auch die der Leser des Romans selbst. Für diese setzen sich die Ereignisse der Vergangenheit letztlich zu einem anderen Bild zusammen als für die Figuren des modernen Plots. Was die Leser des Romans über den allwissenden quasi-viktorianischen Erzähler erfahren, nämlich Details über die Yorkshire-Reise von LaMotte und Ash (vgl. *P* 273ff) sowie Einzelheiten über die (nicht vollzogene) Ehe von Ellen und Randolph Ash, deren Aussprache über die Affäre, Ellens Treffen mit Blanche Glover und zuletzt einen nie gesendeten Brief von Ash an LaMotte (vgl. *P* 446ff), bleibt den modernen Wissenschaftlern entweder gänzlich vorenthalten oder höchstens indirekt über Texte erschließbar. So können Roland und Maud zumindest Details der Yorkshire-Reise über eine Analyse von Ashs und LaMottes Gedichten aus der entsprechenden Zeit rekonstruieren, als sie die Evidenzen der eigenen Yorkshire-Reise quasi als Möglichkeit des Gegenlesens haben. Auszüge aus der Ash-Biographie von Mortimer Cropper dagegen machen deutlich, zu welchen Fehlannahmen die moderne Wissenschaft durch diese fehlenden Informationen gelangt ist. So wird z.B. die bei Cropper idyllische Hochzeitsreise der Ashs (vgl. *P* 108f) tatsächlich überschattet von Ellen Ashs sexueller Verweigerung (vgl. *P* 458f), zudem geht Cropper davon aus, daß Ash seine Yorkshire-Reise allein unternommen hat (vgl. *P* 246ff). Auch auf der Ebene des viktorianischen Plots gibt es, insbesondere infolge von nicht gesendeten, ungeöffneten oder nicht dem eigentlichen Adressaten zugestellten Briefen, bestimmte Aspekte, die sich einzelnen Figuren nicht erschließen.

Der Leser des Romans nimmt dagegen insofern eine privilegierte Position ein, als er nicht nur den Überblick über diese unterschiedlichen Wahrnehmungen und Informationsstände hat, sondern darüber hinaus im „Postscript 1868“ (*P* 508ff) weitere Informationen bekommt, die sein Bild beeinflussen, und die ausschließlich dem Leser vermittelt werden: „There are things which happen and leave no discernible trace, are not spoken or written of, though it would be very wrong to say that subsequent events go on indifferently, all the same, as though such things had never been. Two people met, on a hot May day, and never later mentioned their meeting“ (*P* 508). Nach dieser Einleitung erfährt der Leser vom Treffen zwischen Ash und seiner Tochter Maia und wird dabei auch darüber aufgeklärt, daß die Haarsträhne, die Ash in seiner Uhr aufbewahrt, von Maia – und nicht wie von den Literaturwissenschaftlern und auch

von Ellen Ash angenommen von Christabel LaMotte – stammt.⁶⁵⁸ Für die Leser innerhalb des Romans erhält die Ash-LaMotte-Affäre mit dem Verlesen von LaMottes letztem Brief an Ash aus dessen Grab zwar den begehrten Abschluß, deren ‘Wahrheit’ bleibt allerdings eine andere als die des Lesers von *Possession*. Dieser Umstand macht die Konstruiertheit von Geschichte sichtbar und verdeutlicht somit zum einen ein theoretisches Postulat Diane Elams zur *romance* in der Postmoderne: „[T]he task of postmodern romance is to create doubt about what it is we know and how it is we know it.“⁶⁵⁹ Zum anderen spielt der Abschluß des Romans mit den Wünschen und Erwartungen des Lesers. Erst mit dem *Postscript* wird die Lektüre des Romans zur ‘befriedigenden’ Leseerfahrung, so daß zugleich mit ihrer Erfüllung die Sehnsucht des Lesers nach dem Happy End bloßgestellt wird. Zugleich jedoch wird die *romance*-Phantasie, die die Wünsche des Lesers bedient, als Inszenierung sichtbar gemacht.

Der Plot um die modernen Literaturwissenschaftler erscheint letztlich nicht weniger konstruiert als der (pseudo-)viktorianische. Bei Figuren, die internalisiert haben, daß es keine Realität außerhalb der Sprache gibt und somit alles Text ist, erscheint es geradezu als ironische Strategie der Autorin Byatt, diese Figuren in hohem Maß intertextuell aufzuladen. Insbesondere die Protagonisten Maud und Roland sind deutlich intertextuell konstituiert. Maud erinnert an die Hauptfigur des gleichnamigen Gedichts von Tennyson; ihr Büro hat sie „at the top of Tennyson Tower“ (P 39). Wie Tennysons Figur erscheint sie implizit wie auch explizit als „icily regular, splendidly null,“⁶⁶⁰ sie übernimmt auch deren „social standing higher than her lover’s“⁶⁶¹ – dieser Unterschied zwischen Roland und ihr gilt auch für die jeweilige akademische Reputation. Auch innerhalb des Romans selbst werden intratextuelle Verknüpfungen hergestellt, so z.B. in der Verbindung zwischen Maud, Christabel LaMotte und deren literarischer Schöpfung Melusine, deren äußere Erscheinung jeweils in den Farben

⁶⁵⁸ Es fällt auf, daß das ‘literarische Sprechen’, das sich als typisch für die Kommunikation zwischen Ash und LaMotte erwiesen hat, auch im *Postscript* weitergeführt wird. Ashs Bitte um eine Haarsträhne kommentiert Maia mit „Like a fairy story“ (P 510), woraufhin Ash Maia auch als „fairy child“ und „Proserpine“ (P 510) bezeichnet und Milton zitiert. Auch in seiner Bezugnahme auf LaMotte bleibt er literarisch; sie ist für ihn „the Belle Dame Sans Merci“ (P 510).

⁶⁵⁹ Elam, *Romancing the Postmodern* 14.

⁶⁶⁰ Vgl. Alfred Lord Tennyson, „Maud“, l. 82, sowie P 506. Weitere Anklänge an die kühle Schönheit von Tennysons Maud ziehen sich durch den gesamten Roman. Fergus Wolff sagt über Maud, „[s]he thicks men’s blood with cold“ (P 34), und zitiert damit aus Coleridges „Rime of the Ancient Mariner“, wo sich die Zeile auf die ebenfalls gefühlkalte, dämonische Gestalt des „nightmare Life-in-Death“ bezieht, die auch äußerliche Gemeinsamkeiten mit Maud aufweist. Für eine genauere Analyse der Parallelen zwischen Maud Bailey und ihren verschiedenen literarischen Vorlagen siehe Diana Lelle, „Das Paradox des *Death-in-Life*: Dr. Maud Baileys *postmodern condition* in Antonia S. Byatts Roman *Possession: A Romance*“, *Geschlecht – Literatur – Geschichte I*, hg. Gudrun Loster-Schneider (St. Ingbert: Röhrig, 1999) 235-251.

⁶⁶¹ Belsey 85. Belsey stellt zudem Bezüge zu Christina Rossettis Roman *Maude* und W. B. Yeats’s Darstellung von Maud Gonne in den Gedichten „Beautiful Lofty Things“ und „No Second Troy“ heraus (85f).

Grün, Weiß und Gold dargestellt wird.⁶⁶² Das Wortspiel mit den Nachnamen LaMotte und Bailey, das auf die Befestigungsanlage eines *motte-and-bailey castle* anspielt, stellt den Bezug über die von beiden Frauen geteilten Abgrenzungs- und Autonomiebestrebungen heraus. Rolands Name wiederum erinnert an die Helden verschiedener *romance quests*, so z.B. die Titelfiguren von Ariosts Ritterepos *Orlando Furioso* und des mittelalterlichen Rolandslieds sowie Brownings Gedicht „Childe Roland to the Dark Tower Came“;⁶⁶³ auch in Coleridges „Christabel“ gibt es eine Figur namens Roland. Mit seiner Berufung zum Dichter wird Roland auch in direkte Beziehung zu Randolph Henry Ash gesetzt.

Mit den Parallelen, die Maud und Roland zu LaMotte und Ash aufweisen, ist auch den modernen Figuren eine Liebesgeschichte nach Art der *romance* vorbestimmt. So ist der moderne Plot nicht nur über die Eigenschaften seiner Protagonisten, sondern auch über einzelne Handlungselemente mit den Entwicklungen um die Viktorianer verknüpft.⁶⁶⁴ In ihrer Rekonstruktion der Beziehung zwischen den viktorianischen Dichtern wandeln Maud und Roland auf deren Spuren und wiederholen dabei deren Erfahrungen, was insbesondere bei der Yorkshire-Reise ersichtlich wird. Sowohl Roland und Maud als auch Ash und LaMotte wird in ihrer Unterkunft ein sehr reichhaltiges Mahl vorgesetzt; für beide Paare wird ihre Kompatibilität beim Wandern herausgestellt. Ebenso wählen beide einen Ort namens „Boggle Hole“ als Ziel eines Tagesausflugs, weil sie die Ortsbezeichnung mögen.⁶⁶⁵ Während der Yorkshire-Aufenthalt für die beiden Viktorianer einer Art Hochzeitsreise gleichkommt, werden auch die Gespräche von Maud und Roland hier erstmals persönlicher und kulminieren in Mauds Öffnen ihrer Haare (vgl. *P* 271f).⁶⁶⁶ Rolands Intention beim Besuch von Boggle

⁶⁶² Vgl. z.B. die erste Beschreibung von Maud (*P* 38f), die Darstellung von LaMotte im Zug (*P* 277) und das Melusine-Gedicht (*P* 296). Mauds Büro im Tennyson Tower erinnert auch an LaMottes Selbststilisierung als „old witch in a turret“ (*P* 500) oder ihre Vergleiche mit der Lady of Shalott. Siehe auch Burgass 57f, Dondershine sowie Kelly, *A. S. Byatt* 82f.

⁶⁶³ Vgl. Deistler 226. Vgl. 226f für eine genauere Analyse der Parallelen von Byatts Roland mit der Figur aus Brownings Text. Der Titel des Gedichts ist wiederum ein Zitat aus Shakespeares *King Lear* (Arden Edition III.4.178), was erneut den hohen Grad der intertextuellen Verwebung von Byatts Roman deutlich macht.

⁶⁶⁴ Die Parallelen machen auch vor Nebenfiguren nicht halt. Sowohl Blanche Glover, die von Christabel verlassen wird, als auch Rolands (Ex-)Freundin Val bezeichnen sich selbst als „superfluous person“ (*P* 216, 218, „superfluous creature“ 309).

⁶⁶⁵ Das Abendessen von Maud und Roland ist „hugely plentiful“, so daß die beiden dessen „gigantism“ herausstellen (*P* 243), Ash und LaMotte bekommen „a huge meal that should have fed twelve“ (*P* 279). Für Roland und Maud gilt „They paced well together“ (*P* 251); Ash kommentiert gegenüber LaMotte: „We walk well together. [...] Our paces suit“ (*P* 280). Roland schlägt den Ausflug zum Boggle Hole vor: „There’s a place on the map called the Boggle Hole. It’s a nice word – I wondered – perhaps we could take a day off from *them* [...]“ (*P* 268). Ash erinnert sich nach der Reise an „a day they had spent in a place called the Boggle Hole, where they had gone because they liked the word“ (*P* 286).

⁶⁶⁶ Im Kontext der zweiten Reise, die Roland und Maud gemeinsam unternehmen, also der in die Bretagne, wird dieser Aspekt der Hochzeitsreise im Text explizit angesprochen: „there was no doubt that there was a marital, or honeymooning aspect to their lingering. [...] They had run away together, and were sharply aware of the usual connotations of this act. They spoke peacefully, and with a kind of parody of ancient married agreement of ‘we’ or ‘us’“ (*P* 421). Tatsächlich entspricht diese Reise eher einem *elopement*, also einem gemeinsamen Durch-

Hole – „perhaps we could take a day off from *them*, get out of their story, go and look at something for ourselves“ (P 268) – läßt sich eben gerade nicht umsetzen. „Indeed, the intertwining of the two plot lines becomes so pronounced that pronoun antecedents are sometimes ambiguous at moments, leaving readers uncertain for several paragraphs which couple is being depicted.“⁶⁶⁷ Nicht zuletzt werden auch über die Texte der viktorianischen Dichter subtile Bezüge zu den Entwicklungen im modernen Plot hergestellt. So ist z.B. Rolands Blick durchs Schlüsselloch des Badezimmers in Seal Court ein direkter Anklang an den verbotenen Blick des Ritters in der von LaMotte verarbeiteten Melusina-Sage (vgl. P 147), der „electric shock“ (P 147), den Mauds Berührung dann bei Roland auslöst, greift Ashs Ausdruck von „the kick galvanic“ (P 147, 273) auf.⁶⁶⁸ Das Märchen „The Glass Coffin“ (P 58-67) „provides the reader with a neat predictive parallel of Maud and Roland’s romance.“⁶⁶⁹ Für die kontinuierlich theoretisierenden, liebeskeptischen Wissenschaftler, in deren Weltbild das *romance*-Genre als ideologisches Konstrukt kompromittiert ist, kann ein entsprechender Plot auch nur in ironischer Brechung funktionieren. Diese Ironie wird bereits darin deutlich, daß die Figuren selbst thematisieren, was die Autorin Byatt mit ihnen anstellt:

Somewhere in the locked-away letters, Ash had referred to the plot or fate which seemed to hold or drive the dead lovers. Roland thought, partly with precise postmodernist pleasure, and partly with a real element of superstitious dread, that he and Maud were being driven by a plot or fate that seemed, at least possibly, to be not their plot or fate but that of those others. And it is probable that there is an element of superstitious dread in any self-referring, self-reflexive, intuned postmodernist mirror-game or plot-coil that recognises that it has got out of hand, that connections proliferate apparently at random, that is to say, with equal verisimilitude, apparently in response to some ferocious ordering principle, not controlled by conscious intention, which would of course, being a good postmodernist intention, *require* the aleatory or the multivalent or the ‘free’, but structuring, but controlling, but driving, to some – to what? – end. Coherence and closure are deep human desires that are presently unfashionable. But they are always both frightening and enchantingly desirable. ‘Falling in love’, characteristically, combs the appearances of the world, and of the particular

brennen und damit einem Hinwegsetzen über Zwänge, denen sich die beiden ausgesetzt fühlen – ein Tatbestand, der durchaus zum *romance*-Genre paßt.

⁶⁶⁷ Su 698. Einen sehr guten Überblick zu allen sich wiederholenden Plotelementen und Verbindungen über Motive aus (existierenden oder von Byatt erfundenen) Texten gibt Mark M. Hennelly, Jr., „‘Repeating Patterns’ and Textual Pleasures: Reading (in) A. S. Byatt’s *Possession: A Romance*,“ *Contemporary Literature* 44.3 (2003): 442-471. Hennelly weist darauf hin, daß diese „repeating patterns“ auch auf einer Metaebene wiederholt werden, indem der Roman den Begriff „repeating pattern“ wiederholt.

⁶⁶⁸ Die Beschreibung von Maud, deren Kleidung – ausgerechnet ein Kimono mit Drachenmotiv – „appeared [...] to be running with water“ (P 147), rückt sie deutlich in die Nähe des Wasserwesens Melusine. Ein plötzliches Zusammentreffen von Maud und Roland, das mit einem elektrischen Schock verbunden ist, findet sich auch schon bei P 142.

⁶⁶⁹ Burgass 55. Burgass 55-60 (Abschnitt „Folk/Fairy Tales“) führt auch weitere Textbeispiele an und zeigt Verbindungen und mögliche Interpretationen auf. Bei „The Glass Coffin“ handelt es sich um LaMottes Version des Grimmschen „Schneewittchens“ – ein Umstand, der erneut die Komplexität der intertextuellen Verweise in Byatts Roman verdeutlicht.

lover's history, out of a random tangle and into a coherent plot. Roland was troubled by the idea that the opposite might be true. Finding themselves in a plot, they might suppose it appropriate to behave as though it was that sort of plot. And that would be to compromise some kind of integrity they had set out with. (P 421f)

Die Gedankengänge von Roland legen gerade die Strategie auf Autorenebene bloß, mit der die Liebe in der postmodernen Befindlichkeit getestet wird: Der um die viktorianischen Figuren konstruierte Plot strukturiert die Erfahrung der modernen Wissenschaftler vor.⁶⁷⁰ Letztlich ist die Autorin selbst das „ferocious ordering principle“, und alle Verbindungen zwischen den beiden Plots sind auch in ihrer schieren Masse sicher weniger zufällig denn genau durchdacht und beabsichtigt. Die angesprochene Sehnsucht nach Kohärenz und Geschlossenheit, deren Erfüllung zugleich gefürchtet wird, beschreibt gerade das Spannungsfeld zwischen Liebeswunsch und Skepsis, mit dem der Roman spielt. Daß Roland von der eigenen „integrity“ spricht, einer Art von Ganzheit also, die er an anderer Stelle für sich als postmodernes Subjekt zurückweist, macht diese inhärente Ambivalenz nur um so deutlicher. In diesen expliziten, selbstreflexiven Bemerkungen auf Figurenebene, die zugleich als metafiktionaler Kommentar aufzufassen sind, offenbart sich der Roman ganz im Sinne der darin ausgedrückten Selbstcharakterisierung als spielerisch und experimentell, ein „postmodernist mirror-game“.

Letztlich wird der Plot, in dem sich die modernen Figuren wiederfinden, von diesen auch explizit als *romance*-Plot erkannt. So stellt Roland fest:

Maud was a beautiful woman such as he had no claim to possess. She had a secure job and an international reputation. Moreover, in some dark and outdated English social system of class, which he did not believe in, but felt obscurely working and gripping him, Maud was County, and he was urban lower-middle-class, in some places more, in some places less acceptable than Maud, but in almost all incompatible. All *that* was the plot of a Romance. He was in a Romance, a vulgar and a high Romance simultaneously, a Romance was one of the systems that controlled him [...]. [S]ince Blackadder and Leonora and Cropper had come, it had changed from Quest, a good romantic form, into Chase and Race, two other equally valid ones. (P 424f)

Die akademische Relation von Roland und Maud ist dabei nicht nur eine umgekehrte Spiegelung von Ash, dem berühmten Dichter, und LaMotte, der unbekanntem Poetin, sondern auch eine Umkehrung der typischen *romance*-Konstellation. Roland ist nicht etwa der mutige Held, sondern vielmehr verzagt und schüchtern, während auch Maud nicht hingebungsvoll

⁶⁷⁰ Vgl. Heinz 54: „Die Liebe, die durch die narrative Struktur der *romance* präformiert ist, wird auch zwischen Protagonisten möglich, die an das Konzept der romantischen Liebe nicht mehr glauben wollen oder können.“ Heinz vernachlässigt in ihrer Analyse allerdings den Aspekt der Ironie.

und leidenschaftlich, sondern eher kühl und bestimmt auftritt.⁶⁷¹ Roland kann zwar als Literaturwissenschaftler diese Verstrickung in einen Plot reflektieren, sieht sich diesem aber letztlich dennoch unterworfen, wie es auch seine theoretische Positionierung als postmodernes Subjekt nahelegt. Was den modernen Wissenschaftlern auf der Theorieebene einleuchtet, erscheint ihnen aber als Einfluß auf ihr eigenes Leben eher bedrohlich, wie auch Maud feststellt: „There’s something unnaturally determined about it all [Maud’s likeness and relation to Ash]. Daemonic. I feel they haven taken me over“ (P 505).

Auch in ihrer Verstrickung in den *romance*-Plot suchen Maud und Roland einen Ausweg aus der postmodernen Befindlichkeit. „Die Möglichkeit, dieser Einflußangst und dem präformierten Liebesdiskurs zu entfliehen, die sich beide Protagonisten des zwanzigsten Jahrhunderts gebildet haben, ist das Begehren, nichts mehr zu begehren und damit den Kreislauf des Sprechens über Sexualität und Liebe zu unterbrechen.“⁶⁷² Dieser Wunsch wird in Rolands Überlegung verdeutlicht: „And desire, that we look into so carefully – I think all the *looking-into* has some very odd effects on the desire [...] Sometimes I feel [...] that the best state is to be without desire. [...] what I *really* want is to – to have nothing. An empty clean bed. I have this image of a clean empty bed in a clean empty room, where nothing is asked or to be asked“ (P 267).⁶⁷³ Auch Maud teilt diese Idealvorstellung des weißen Bettes. In der Erinnerung an ihre unschöne Affäre mit Fergus Wolff kehrt Maud dieses Symbol entsprechend ins Negative um, wenn sie vor ihrem inneren Auge „a huge unmade, stained and rumpled bed, its sheets pulled into standing peaks here and there, like the surface of whipped egg-white“ (P 56, vgl. 222) sieht. Hier kommt zugleich implizit eine Art Körperangst zum Ausdruck, „the question of the awkward body“ (P 251) – ein Unbehagen, das für Maud gerade aus ihrer Attraktivität resultiert, die sie rechtfertigen zu müssen glaubt.⁶⁷⁴ Damit läßt sich nicht nur eine Liebesskepsis, sondern auch eine gewisse Körperfeindlichkeit konstatieren, die einer erfüllten Liebesbeziehung mit einer Komponente leidenschaftlicher Sexualität im Wege steht. Es ist im Grunde paradox, daß gerade der geteilte Wunsch, frei von

⁶⁷¹ Vgl. Giuliana Giobbi, „Know the Past: Know Thyself. Literary Pursuits and Quest for Identity in A. S. Byatt’s *Possession* and in F. Duranti’s *Effetti Personali*“, *Journal of European Studies* 24.1 (1994): 46.

⁶⁷² Heinz 73.

⁶⁷³ In Bezug auf Rolands Wunsch nach einem Zustand „without desire“ ist es interessant zu sehen, daß Rolands ‘Parallelfigur’ Ash selbst einen solchen Zustand anspricht, „where my desire has its end“ (P 287), nämlich nach der sexuellen Erfüllung mit LaMotte. So läßt sich womöglich schon Rolands Wunschformulierung als intratextueller Hinweis auf den Ausgang der *romance* lesen.

⁶⁷⁴ Mauds Unbehagen gilt vor allem ihrem Haar: „It’s the wrong colour, you see, no one believes it’s natural. I once got hissed at a conference, for dyeing it to please men“ (P 271). Maud äußert hier eine Körperangst aus einem Konflikt mit feministischen Positionen heraus, die weibliche Schönheit nur als Antwort auf eine entsprechende männliche Erwartungshaltung sehen. Siehe auch P 57f, 271f, 506. Vgl. auch Becker 28f, nach der Byatts Roman das in den 1990er Jahren zunehmende Interesse der Theorie an Körper und Körperlichkeit antizipiert.

jedem Begehren zu sein, zur emotionalen Annäherung zwischen Maud und Roland und damit zur Entwicklung der Begehrensrelation beiträgt.⁶⁷⁵ Für Maud stellt zunächst jedes Einlassen auf einen anderen Menschen eine potentielle Gefahr für ihr ohnehin schon fragiles Selbstverständnis dar, so daß eine Liebesbeziehung für sie nur möglich ist, wenn sie nicht mit Hingabe und Kontrollverlust einhergeht: „I feel as she [LaMotte] did. I keep my defences up because I must go on doing my work. I know how she felt about her unbroken egg. Her self-possession, her autonomy. I don't want to think of that going“ (P 507).⁶⁷⁶

Für die Farbe Weiß, die hier auch im Bild vom „unbroken egg“ impliziert wird, gilt: „In literature white is traditionally linked to silence.“⁶⁷⁷ So entwickelt sich auch die Annäherung von Roland und Maud zunächst außerhalb der Sprache, die für sie keine adäquaten Ausdrucksmöglichkeiten für ihre Gefühle (mehr) bietet. In einer durch kontinuierliche Textualisierung und Bedeutungsverschiebung geprägten Welt wird die Liebeserfahrung als emotionales Phänomen, das auch körperlich spürbar wird, zunehmend zum Problem. So merkt Roland gegenüber Maud kritisch an:

Do you never have the sense that our metaphors *eat up* our world? I mean of course everything connects and connects – all the time – and I suppose one studies – I study – literature because all the connections seem both endlessly exciting and then in some sense dangerously powerful – as though we held a clue to the true nature of things? [...] Everything relates to us and so we're imprisoned in ourselves – we can't see *things*. And we paint everything with this metaphor – (P 253f)

Für Maud und Roland gilt somit Barthes' Bestandsaufnahme: „Und eben das ist der Inter-Text: die Unmöglichkeit, außerhalb des unendlichen Textes zu leben – ob dieser Text nun Proust oder die Tageszeitung oder der Fernsehschirm ist: das Buch macht den Sinn, der Sinn

⁶⁷⁵ Vgl. Mauds Gedanken, als sie nach dem Annäherungsversuch von Leonora Stern einen Gesprächspartner braucht: „She tried to think whom she wanted to speak to, and came up with Roland Michell, that other devotee of white and solitary beds“ (P 317). Auf der Fähre nach Frankreich wird der Wunsch nach einem leeren, weißen Bett im wörtlichen Sinne geteilt, als Roland und Maud in ihrer Kabine ein Stockbett und somit „clean narrow white beds“ (P 332) teilen.

⁶⁷⁶ Wie hier das Bild des intakten Eis für ein intaktes Selbst steht, wird im oben angeführten Zitat des zerwühlten Bettes „like the surface of whipped egg-white“ (P 56) gerade ein Gegenbild dazu entworfen. Christabel LaMotte führt diesen Gedanken eines autonomen Selbst auch Ash gegenüber aus. Die Liebe zu Ash bedeutet für sie zwar eine Einschränkung, die aber zugleich notwendig ist, wie LaMotte in ihrem letzten Brief an Ash rückblickend feststellt: „Do you remember how I wrote to you of the riddle of the egg? As an *eidolon* of my solitude and *self-possession* which you threatened whether you would or no? And destroyed, my dear, meaning me nothing but good, I do believe and know“ (P 502). Entsprechend ist auch die körperliche Intimität mit Ash für LaMotte eine ambivalente Angelegenheit, die einerseits bedrohlich ist, andererseits aber im Zentrum des Begehrens steht: „[Ash:] ‘You are safe with me.’ [LaMotte:] ‘I am not at all safe, with you. But I have no desire to be elsewhere“ (P 284). Ash zeigt sich dabei bemüht, eben keine Bedrohung für LaMottes Autonomie darzustellen – auch wenn er sich damit über die potentiell destruktiven Konsequenzen der Affäre hinwegzutäuschen versucht. So kommentiert er seinen Eindruck, seine Geliebte fühle sich auf der Zugfahrt nach Yorkshire eingeeengt und somit unwohl: „He would change all that. He could change all that, he was tolerably certain. He *knew* her, he believed. He would teach her that she was not his possession, he would show her she was free, he would see her flash her wings“ (P 279).

⁶⁷⁷ Jennifer M. Jeffers, „The White Bed of Desire in A. S. Byatt's *Possession*,“ *Critique* 43.2 (2002): 137.

macht das Leben.⁶⁷⁸ Innerhalb dieses weiten Textbegriffs wird auch Erfassen eines (geliebten) Gegenübers im Grunde unmöglich, weil alles auf die Sprache und bestehende Diskurse zurückgeworfen wird. Roland und Maud versuchen, das In-Worte-Fassen durch ein körperliches An-Fassen zu überwinden, um die Materialität hinter den Worten zu be-greifen. „Maud and Roland develop their romance by resorting to silence and touch. [T]hey need to rediscover modes of communication uncontaminated by the modern language of sex.“⁶⁷⁹ Die dabei entstehende Intimität wird über die Farbe Weiß ausgedrückt: „on days when the sea-mist closed them in a sudden milk-white cocoon with no perspectives they lay lazily together all day behind heavy white lace curtains on the white bed, not stirring, not speaking“ (P 424). In dieser Interaktion entwickeln Maud und Roland eine Körper-Sprache, bei der die Körper selbst zum Text werden:

They took to silence. They touched each other without comment and without progression. [...] One night they fell asleep, side by side, on Maud's bed, where they had been sharing a glass of Calvados. He slept curled against her back, *a dark comma against her pale elegant phrase*. They did not speak of this, but silently negotiated another such night. It was important to both of them that the touching should not proceed to any kind of fierceness or deliberate embrace. They felt that in some ways this [...] gave back their sense of their separate lives inside their separate skins. Speech, the kind of speech they knew, would have undone it. (P 423f, Hervorhebung von mir)

Dabei gehen die Berührungen der beiden letztlich über die unmittelbare Körpererfahrung hinaus und ermöglichen ein gegenseitiges Einfühlen im wörtlichen Sinne, das sich als präzise Kommunikationsform jenseits der Sprache erweist.⁶⁸⁰ Roland und Mauds Schweigen erscheint als Versuch, ihre Subjektivität wieder in einen im Lacanschen Sinne imaginären Zustand zurückzubringen, also den Riß, den der Eingang in die Sprache mit sich bringt, wieder zu heilen. Das Bild der gemeinsamen Eingeschlossenheit in den „milk-white cocoon“ (P 424) macht diesen regressiven Wunsch besonders deutlich.

Im weiteren Verlauf des Romans erweist sich der gewählte Ausweg allerdings als ungenügend, was auch Roland selbst thematisiert: „[H]e wondered [...] what their mute pleasure in each other might lead to, anything or nothing, would it just go, as it had just come, or would it change, could it change?“ (P 424). Ganz entgegen seiner theoretischen Positionierung, die einen ‘ultimativen Abschluß’ eigentlich verbieten sollte, ist diese Offen-

⁶⁷⁸ Barthes, *Die Lust am Text* 53f.

⁶⁷⁹ Seeber 155. Wie die Argumentation zeigt, ist es jedoch nicht nur das Sprechen über die Sexualität, sondern die Sprache im allgemeinen, die hier überkommen werden muß.

⁶⁸⁰ Vgl. P 430: „She was wholly aware of Roland, sitting behind her on the floor [...]. He felt his occupation was gone; she felt his feeling. He felt he was *lurking*“ sowie 431: „He was wholly aware of Maud. He could feel her feeling that he felt his occupation was gone, and that he was *lurking*.“

heit für Roland nur schwer zu ertragen.⁶⁸¹ Es ist letztlich der *romance*-Plot, dem Maud und Roland unterworfen sind, der auch den Ausgang des Romans bestimmt. Zunächst fällt es Maud noch schwer, überhaupt zu ihrer zunehmenden emotionalen Involvierung mit Roland zu stehen, wobei der verhinderte Zugang zu ihren Gefühlen auch deren sprachlichen Ausdruck erschwert: „I feel – [...] When I feel – anything – I go cold all over. I freeze. I can’t – speak out“ (P 505f). Das gegenseitige Liebesgeständnis, das diesen Knoten schließlich löst, ist eine Erfüllung der *romance*-Konventionen und zugleich deren Parodie. „[Maud:] ‘I love you. I think I’d rather I didn’t.’ – [Roland:] ‘I love you. It isn’t convenient’“ (P 506). Das Liebesbekenntnis ist zwar ganz traditionell formuliert, wirkt damit aber zugleich sehr banal und ist letztlich auf Bedeutungslosigkeit reduziert.⁶⁸² Von einem Triumph der Leidenschaft, wie er in der *romance* zu erwarten wäre, nachdem die Liebenden alle Hindernisse überwunden haben, kann keine Rede sein; vielmehr trägt der Ausdruck der bestehenden Zweifel zum Eindruck bei, die Liebeserfahrung würde von beiden eher als notwendiges Übel wahrgenommen. Trotzdem behauptet Roland, die Beschränkungen, die sein Gefühlsleben durch seine theoretische Positionierung erfahren hat, aufgehoben zu haben: „All the things we – we grew up not believing in. Total obsession, night and day. When I see you, you look alive and everything else – fades. All that“ (P 506). Daß die Kritik hier „an all consuming love“⁶⁸³ ausmachen will, rechtfertigt der Roman allerdings in keiner Weise; die Beziehung besticht eher durch Pragmatismus und relative Banalität. Die implizierte Perspektive einer Fernbeziehung („Amsterdam isn’t far“ P 507), in der Roland und Maud ihre Liebe auf ‘moderne Art’ („a modern way“ P 507) leben wollen, um möglichst viel persönlichen

⁶⁸¹ Dies entspricht auch der Einstellung der Wissenschaftler zu der Offenheit, die die Ash-LaMotte-Korrespondenz mit sich bringt: „these dead letters troubled [Roland], physically even, because they were only beginnings“ (P 20f). Vgl. auch P 498: „We need the end of the story.“

⁶⁸² Dies erinnert an Umberto Ecos Position, daß das Liebesgeständnis in seiner traditionellen Form in der Postmoderne als einer „Zeit der verlorenen Unschuld“ nicht mehr funktionieren kann; stattdessen müßte es mit ironischer Distanz verwendet werden: „Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: ‚Ich liebe dich inniglich‘, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: ‚Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.‘ In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebt, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebt“ (Umberto Eco, *Nachschrift zum Namen der Rose* (München: Hanser, 1984) 78f). Gerade diese ironische Distanzierung ist bei Maud und Roland in keiner Weise festzustellen. Mir erscheint es daher auch fragwürdig, wie Walsh, der ebenfalls Eco zitiert (187), zu seiner Beurteilung des Liebesgeständnisses der beiden in Ecos Sinne kommt: „Roland and Maud, the two postmodern lovers, admit their love for one another, not only in quotation marks, but in between quotations from Milton, Tennyson, and Lennon and McCartney (pp. 505-507)“ (Walsh 187f). Die Ironie in *Possession* entsteht an dieser Stelle ja gerade dadurch, daß das Liebesbekenntnis auf Figurenebene gänzlich ironiefrei ist. Zur Bedeutungslosigkeit der Formel „ich liebe dich“ siehe auch Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Figur „Ich-liebe-dich“ 136.

⁶⁸³ Burgass 33.

Freiraum zu haben und den jeweils anderen damit auf Distanz zu halten, trägt auch nicht zu einem Eindruck von „obsession“ bei.

Die Ironisierung der Konventionen der *romance* kulminiert schließlich in der Darstellung von Rolands und Mauds erstem Sex im letzten Absatz des Romans.⁶⁸⁴

And very slowly and with infinite gentle delays and delicate diversions and variations of indirect assault Roland finally, to use an outdated phrase, entered and took possession of all her white coolness that grew warm against him, so that there seemed to be no boundaries, and he heard, towards dawn, from a long way off, her clear voice crying out, uninhibited, unashamed, in pleasure and triumph. In the morning, the whole world had a strange new smell. It was the smell of the aftermath, a green smell, a smell of shredded leaves and oozing resin, of crushed wood and splashed sap, a tart smell, which bore some relation to the smell of bitten apples. It was the smell of death and destruction and it smelled fresh and lively and hopeful. (*P* 507)

Die sexuelle Erfüllung, die die Protagonisten hier zu erleben scheinen, bemüht zunächst die traditionelle Darstellung der Liebeserfüllung in der *romance*. Die aktiven und passiven Rollen im Sexualverhalten sind nach heteronormativen Vorstellungen verteilt, der Topos des Auflösungs- bzw. Einheitsdenkens verdeutlicht eine befriedigende Sexualität. Zugleich wird diese Schilderung über die metafiktionale Kommentierung der „outdated phrase“ in ihrem Sinn bzw. ihrer Legitimation in Frage gestellt. Über die Bildsprache sind die Liebenden einerseits in einem Garten Eden situiert, bei dem die Zerstörung des Alten einen Neuanfang ermöglicht, andererseits führt das paradiesische Bild mit den „bitten apples“ aber auch den Sündenfall vor Augen. Auch die Doppeldeutigkeit des „tart smell“, wo ‘tart’ sowohl im Sinne einer Geruchsqualität als auch als misogyner Ausdruck gelesen werden kann, verstärkt die grundlegende Ambivalenz dieser Darstellung. Fraglich ist zudem, warum Roland Maud nur „from a long way off“ hört – ist er selbst womöglich gar nicht (mehr) bei der Sache? Entsprechend unklar bleibt, wie Mauds „triumph“ zu verstehen ist, also wer oder was damit überwunden wurde. Womöglich greift dieser Ausdruck auch Rolands „assault“ auf, so daß hier der Topos von Liebe als Kampf bemüht, aber zugunsten der Frau als Siegerin umgekehrt wird. Ein weiterer ironischer Aspekt äußert sich in Rolands Feststellung unmittelbar vor dem ersten Liebesbekenntnis, als dieser bei Maud, die sich inzwischen als Nachkomme der viktorianischen Dichter erwiesen hat, eine äußerliche Ähnlichkeit zu Ash bemerkt (vgl. *P* 504f).

⁶⁸⁴ In der Sekundärliteratur gehen die Ansichten hier auseinander. Während z.B. Heinz, Seeber, Su und Wells, „Corso, Ricorso“, herausstellen, daß die Beziehungsentwicklung der modernen Wissenschaftler deutlich an *romance*-Konventionen angelegt ist, wird deren ironische Verzerrung nicht thematisiert und die Darstellung somit nicht kritisch hinterfragt. Becker, Berger und Bronfen, „Romancing Difference“ dagegen stellen den ironisch-parodistischen Aspekt der *romance*-Darstellung im modernen Plot explizit heraus.

Roland is fully aware that Maud's entrance into his life will ultimately mean losing Ash as his privileged libidinal object. He doesn't, however, take possession of her body until he has recognized in her the traits of the desired poet, that is to say, once he realizes that Ash is her ancestor. Their sexual union is thus also the complete erotisation of his scholarly relationship to his desired object of academic research.⁶⁸⁵

Alles in allem operiert die Darstellung der (sexuellen) Erfüllung von Mauds und Rolands Liebesbegehren zwar über Konventionen der *romance* und entsprechende traditionelle, heteronormative Topoi, diese werden aber zugleich ironisch-parodistisch verzerrt und somit in Frage gestellt.

In Anbetracht dieser Ironie, die den *romance*-Plot um Maud und Roland prägt, erscheint eine derart positive Bewertung, wie sie die Sekundärliteratur teilweise bietet, nicht gerechtfertigt. „Gradually waking up and emancipating themselves from the implied nightmare of Freudianism and deconstruction, Roland Michell and Maud Bailey head towards a happy ending in a plot modelled on the romance.“⁶⁸⁶ Weder können sich die Protagonisten uneingeschränkt über ihre Zweifel hinwegsetzen und ihre postmoderne Befindlichkeit überkommen, noch stellt der Roman die Beziehung von Roland und Maud als besonders leidenschaftlich dar. Zudem bleibt spekulativ, ob sie in ihrem weiteren Verlauf erfüllend für beide ist. Ob man diese Liebe nun als Mittelweg zwischen der nicht vollzogenen Ehe der Ashs und der leidenschaftlichen Affäre von LaMotte und Ash sieht oder zwischen der radikalen Liebesskepsis der postmodernen Wissenschaftler und der Sinnlichkeit der viktorianischen Dichter ansiedelt,⁶⁸⁷ in jedem Falle bringt sie alle Einschränkungen und Zugeständnisse eines Kompromisses mit sich und erscheint in ihrer relativen Banalität und ihrem Pragmatismus wenig ingeniös. Insofern als ein Konzept von Liebe für Maud und Roland überhaupt lebbar wird, haben sie die postmodernistische Position des Zweifelns zwar überkommen und gelangen zu einer affirmativen Einstellung,⁶⁸⁸ allerdings scheint Liebe für die Figuren des modernen Plots nur dann zu verwirklichen zu sein, wenn sie mit einer Zähmung und Kontrolle einhergeht. Die Lösung von 'silence and touch', die Maud und Roland zunächst finden, scheint zwar ein neuer, konstruktiver Ansatz zu sein, der zu einer Heilung des durch die Sprache gespaltenen Subjekts beiträgt und somit der Materialität bzw. Körperlichkeit der viktorianischen Liebenden nahekommt, in seiner Offenheit bietet er aber

⁶⁸⁵ Bronfen, „Romancing Difference“ 133.

⁶⁸⁶ Seeber 154. Wells, „Corso, Ricorso“ sagt ebenso positiv: „As a couple, Roland and Maud finish the novel as the ‚Adam and Eve‘ of a postmodern world on the verge of a cataclysmic new beginning [...]“ (671f) und spricht von einer „transformation of this fictional world from arid scepticism to Edenic possibility“ (672).

⁶⁸⁷ Für die erste Variante vgl. Clutterbuck 128.

⁶⁸⁸ Diese affirmative Position ist allerdings weit von einer „Bejahung“ des Liebesgefühls im Barthes'schen Sinne entfernt (vgl. *Fragmente einer Sprache der Liebe* 13). Das „Wagnis zu lieben“, das Barthes der Abwertung des Liebesgefühls entgegenstellt (vgl. *Die Körnung der Stimme* 331) gehen Roland und Maud in keiner Weise ein.

letztlich nicht genug Orientierung und Halt – und entzieht sich somit der notwendigen Kontrollierbarkeit.

Allerdings ist auch die Funktion des viktorianischen Entwurfs als positives Leitbild zu hinterfragen, die die Sekundärliteratur dem historischen Plot teilweise zuschreibt: „[L]ives in the age of sexual ultrasophistication turn out to be frigid, and passion thrives in the age of repression.“⁶⁸⁹ Das leidenschaftliche Ausleben ihrer Sexualität ist den viktorianischen Figuren auch nur in einem Ausnahmezustand möglich, der von vornherein zeitlich begrenzt ist; die wenigen Wochen der Leidenschaft werden dabei aber nach Konvention der *romance* durch die unabwendbare Trennung erkaufte. Überhaupt muß der Plot um LaMotte und Ash in seiner Konstruiertheit skeptisch betrachtet werden. Er ist derart bemüht, bis ins letzte Klischee ‘authentisch viktorianisch’ zu sein, daß damit bereits wieder seine Ernsthaftigkeit in Frage gestellt ist.⁶⁹⁰ Als Projektion der Wünsche und Sehnsüchte der modernen Figuren bietet der viktorianische Plot gerade das, was diesen bis zum Ende verwehrt bleibt: „After all, [the modern academics’] quest for the secret love of two people is also a quest for illicit sex, for child murder, and for other excesses.“⁶⁹¹ Von einem transgressiven oder exzessiven Element, das eigentlich kennzeichnend für die *romance* ist, kann in der Beziehung von Maud und Roland keine Rede mehr sein. Die *romance* der modernen Figuren wird ironisch gebrochen,⁶⁹² die scheinbar ironiefreie *romance* der Viktorianer erweist sich als reparative Wunschvorstellung. Damit umreißt der Roman das Spannungsfeld der postmodernen Befindlichkeit zwischen Liebesskepsis und der Sehnsucht nach festen Bezugspunkten, wie sie eine erfüllte Liebesbeziehung bieten könnte, und rundet somit das Spektrum der hier untersuchten Texte ab: Ein Liebesglaube, den es in Kanes *Phaedra’s Love* gibt und den die folgenden Texte zunehmend dekonstruieren, ist in *Possession* zwar möglich, aber nur mit ironischer Brechung. Bestimmte romantische Vorstellungen erscheinen als kulturell überformte ideologische Konstrukte, denen als solchen mit Skepsis zu begegnen ist, zugleich wird aber die ständige Sehnsucht des postmodernen Subjekts nach eben diese Vorstellungen herausgestellt. Eine Möglichkeit, dieses Spektrum zu transzendieren und sich somit aus dem postmodernen Dilemma zu befreien, stellt der Roman nicht in Aussicht.

⁶⁸⁹ Hulbert 56.

⁶⁹⁰ Vgl. hier auch Hutcheons Feststellung, daß die Darstellung der Vergangenheit im postmodernen Roman weniger nostalgisch denn ironisch ist (89f).

⁶⁹¹ Becker 27.

⁶⁹² Vgl. die Feststellung bei Becker 20f, daß parodistische Elemente in postmodernen Texten weniger der Lächerlichmachung eines Genres denn der kritischen Hinterfragung seiner Positionierung im Zeitgenössischen dienen.

7. Schluß

Wie einleitend bereits dargestellt wurde, wird das Subjekt in der postmodernistischen Theoriebildung als ein im wörtlichen Sinne Unterworfenen verstanden. Als solches ist es vor allem dadurch charakterisiert, daß es kein ganzheitliches Sinnzentrum bildet, sondern vielmehr in komplexe Netzwerke der Macht eingebunden und somit fremdbestimmt ist. Auch die Vorstellung von seinem Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache trägt dazu bei, daß das Subjekt als zerrissen gilt. Jedes Konzept eines kohärenten, autonomen Individuums ist somit für das postmoderne Denken unmöglich geworden. Die hier untersuchten Texte legen nahe, daß auch die Liebeserfahrung einen ähnlichen Zustand hervorruft, in dem sich das liebende Subjekt in seiner Ganzheit angegriffen fühlt. Die Befindlichkeit des Liebenden weist somit konzeptuell starke Parallelen zu der des postmodernen Menschen auf. Bei Sarah Kanes Figur Phaedra zeigt sich diese Zerrissenheit in der Liebe besonders deutlich: Im Konflikt zwischen ihrer Sehnsucht nach Hingabe an das Liebesobjekt und damit dem Selbstverlust in der Liebeserfahrung einerseits und ihren Versuchen der Aufrechterhaltung eines intakten Selbst andererseits ist Phaedras Situation ein tatsächliches Hin- und Hergerissen-Sein. Für Phaedra kulminiert diese Spannung der widersprüchlichen Bedürfnisse in ihrem Selbstmord, also einem besonders drastischen Bild der Zerrissenheit. Dieses Dilemma der Liebe wird von den Figuren des modernen Plots von A. S. Byatts *Possession: A Romance* im Hinblick auf die eigene Situation sogar eingehend reflektiert. Ebenso explizit thematisieren sie dabei auch das postmoderne Subjektverständnis, so daß klar wird, wie dem liebenden und dem postmodernen Menschen ein Zustand der Zerrissenheit gemeinsam ist. Im Entwurf von Julian Barnes' *Talking It Over* erscheint die Liebe als ein interessengeleitetes Rollenspiel, in dem sich die Liebenden strategisch den jeweiligen Kontexten anpassen. Die Figuren zeichnen sich also nicht durch eine stabile Identität, sondern gerade durch ihre Variabilität aus. Sie zeigen damit immer andere bruchstückhafte Facetten ihrer Person und illustrieren so die Auffassung vom liebenden Selbst als fragmentarisch. Jeanette Wintersons *Written on the Body* dagegen verdeutlicht, daß die Zweierbeziehung per se immer auch eine komplexe Machtbeziehung mit teils wechselhaften Kräfteverhältnissen darstellt. So tragen die in der Dyade unumgänglichen Konflikte zwischen eigenen Wünschen, ungleichen Interessen der Partner und den Möglichkeiten des jeweiligen Kontexts ebenfalls zur Destabilisierung und Dezentrierung des liebenden Subjekts bei. Alain de Bottons Erzähler in den *Essays in Love* erfährt die Liebe infolge seiner Verortung im psychoanalytischen Denken derart zwanghaft in einem repetitiven Muster von Verlust und Wiederfindung, daß er geradezu fremdbestimmt agiert.

Infolge des primären Verlusts begreift er sich als mangelhaft und versucht, diesen Zustand durch die Liebeserfahrung zu ändern.

Am Beispiel von de Bottons Roman, der sich direkt mit einem bestimmten historischen Liebesmodell auseinandersetzt, wird deutlich, daß sich die Ähnlichkeiten des liebenden Menschen mit dem Subjektentwurf der Postmoderne nicht auf postmoderne Liebende beschränken. Die Auffassung des Liebenden als eines in seiner Ganzheit angegriffenen Menschen ist in der gesamten Geschichte der Liebe präsent. Die bei Freud entworfene Vorstellung eines Subjekts, das an einer Mangelhaftigkeit leidet, die aus der Zerstörung einer ersten Einheitserfahrung resultiert, findet sich in ihren Grundzügen auch im platonischen Mythos der Kugelmenschen. Das Konzept von Liebe als Streben nach einer verlorenen Vollkommenheit bzw. einer Einheitserfahrung, wie sie auch von den Mystikern gesucht wird, charakterisiert den liebenden Menschen implizit als unvollkommen bzw. in seiner Ganzheit geschwächt. Hier zeigt sich allerdings auch, wie die Liebe zugleich den Traum von der Aufhebung dieser Mangelhaftigkeit mit sich bringt.⁶⁹³ In den antiken Gegenentwürfen zum platonischen Modell und in der *amour courtois* ist die Liebe ebenfalls eine Leidenserfahrung, die auf eine Mangelhaftigkeit des Subjekts zurückzuführen ist. Eine solche Auffassung von Unvollständigkeit kommt nicht zuletzt auch in den Modellen zum Ausdruck, die eine gegenseitige Unterstützung und Ergänzung der Liebenden propagieren, wie es sowohl in bürgerlichen Entwürfen als auch romantischen Vorstellungen der Fall ist. Die Liebe wird also durchgängig als Erfahrung verstanden, die den Einzelnen in seiner Ganzheit angreift oder die sogar aus der Fragmentierung des Selbst resultiert.

Die Gemeinsamkeiten der liebenden Figuren der hier untersuchten Texte mit dem postmodernen Konstrukt des Subjekts sind demnach nicht darauf zurückzuführen, daß sich die Figuren als Protagonisten postmoderner Texte ohnehin im Rahmen des postmodernen Subjektverständnisses deuten lassen, sondern sind durch Mechanismen bedingt, die der Liebeserfahrung grundsätzlich inhärent sind. So können zwar sowohl das liebende als auch das postmoderne Subjekt als zerrissen verstanden werden, die Qualität dieser Zerrissenheit ist bei beiden jedoch unterschiedlich. Für den Menschen der Postmoderne kommt sie von außen: Sie ist ein Leiden an der Komplexität der Welt, in der er sich bewegt, und an der Einbindung seiner gesamten Lebenswelt in pervasive Machtverhältnisse, die ihre wechselhaften Ansprüche an ihn herantragen und ihn ihren disziplinären Praktiken zur Konformisierung unterwerfen. Das postmoderne Subjektverständnis läßt sich somit auf gesellschaftliche Umstände zurückführen, die an einen bestimmten sozialen und zeitlichen Kontext gebunden

⁶⁹³ Dieser reparative Aspekt der Liebeserfahrung wird im folgenden detailliert ausgeführt.

sind. Die Zerrissenheit des Liebenden hingegen ist ein innerer Konflikt des einzelnen Menschen, der sich als Charakteristikum der Liebeserfahrung auch überzeitlich äußert. So läßt sich die dauernde Präsenz dieser Ambivalenz zwischen Selbsterhalt und dem Wunsch nach Hingabe auch in den beiden Möglichkeiten des Umgangs mit der Liebeserfahrung nachzeichnen: Wie sich die historischen Liebesmodelle entweder der rational-kontrollierten oder aber der exzessiv-leidenschaftlichen Tendenz zuordnen lassen, bewegt sich auch das liebende Subjekt immer in diesem Spannungsfeld.

In Anbetracht der Tatsache, daß die Zerrissenheit für den liebenden und den postmodernen Menschen in ihrem Ursprung zwar unterschiedlich, in ihren Auswirkungen aber sehr ähnlich ist, ist das Thema Liebe für die Postmoderne insofern besonders interessant, als sich die destabilisierenden Kräfte, die von außen und von innen auf das Subjekt einwirken, gegenseitig verstärken. Die Frage, wie das Individuum mit der Liebeserfahrung umgeht, einer Erfahrung also, die es in seiner Ganzheit bedroht, ist hier folglich von ausnehmender Brisanz. Diese Fragestellung muß allerdings zunächst paradox erscheinen: Selbst wenn sich der postmoderne Liebende in seinem Selbstverständnis nicht durch die Liebeserfahrung in seiner Ganzheit angegriffen fühlt, ist er doch über seine Charakterisierung als postmodern bereits als gespaltenes Subjekt konstruiert. Wenngleich er als Liebender durchaus eine Erinnerung an bzw. eine Vorstellung von der eigenen Vollkommenheit haben kann – eine Auffassung, die z.B. in den Modellen von Platon oder Freud explizit zum Ausdruck kommt – kann er im postmodernistischen Denken keinesfalls als ganzheitliches Subjekt betrachtet werden. Anders als für Liebende anderer Zeiten bietet auch das gesellschaftliche Umfeld für das liebende Subjekt der Postmoderne keinen Bezug auf ein sinngebendes Zentrum mehr. So postuliert die Theorie, daß sich der Mensch infolge der Auflösung traditioneller Gesellschaftsstrukturen mit klaren Hierarchien und der Ausbildung von komplexen Ordnungszusammenhängen nicht mehr über eine bestimmte Position im sozialen Gefüge definieren und somit als ganzheitlich konstituieren kann. Nicht zuletzt ermöglichen auch die großen Erzählungen, deren Wegfall die Postmoderne prägt, keine Orientierung mehr.

Die Zerrissenheit, die sowohl von außen als auch von innen wirkt und somit intensiviert wird, läßt sich daher als eine für das liebende Subjekt der Postmoderne charakteristische Befindlichkeit auffassen. Während dieser Zustand für den postmodernen Menschen notwendig gegeben ist, kann die Liebeserfahrung jedoch dahingehend interpretiert werden, daß sie das Potential einer – wenn auch nur vorübergehenden – Änderung der Situation mitbringt: Im Unterschied zur Zerrissenheit des postmodernen Subjekts ist die Zerrissenheit in der Liebe immer auch mit dem Traum von der Heilung dieses Mangels verbunden. Die Liebe

wird insofern um so wichtiger, als sich das als fragmentiert verstandene postmoderne Subjekt über die Liebeserfahrung die Möglichkeit schafft, eine ursprüngliche Vollständigkeit wiederzugewinnen. Liebe ist somit eine reparative Phantasie, der eine Versicherungsfunktion zukommt: Sie bringt nicht nur das Versprechen mit, in der Liebeseinheit eine Vollkommenheit wiederherzustellen, vielmehr basieren die damit verbundenen Vorstellungen bereits auf der Prämisse, daß diese Vollkommenheit dem Subjekt ursprünglich inhärent ist. Die Hingabe an die Liebe bzw. an ein geliebtes Gegenüber erscheint somit als Versuch, den Bruch in der eigenen Subjektivität zu heilen und sich einer Möglichkeit der Ganzheit zu versichern.

In den hier untersuchten Texten wird die Hoffnung darauf, daß die Liebe einen Orientierungspunkt darstellen könnte, über den sich ein neues, sinnvolles Selbstverständnis konstituieren läßt, teilweise sogar explizit zum Ausdruck gebracht. So äußert z.B. Stuart in *Talking It Over* im Hinblick auf den Beginn seiner Beziehung zu Gillian: „Everything starts here“ (*TIO* 49); auch sein Rivale Oliver teilt diese Wahrnehmung, als er sich selbst in Gillian verliebt: „Everything begins here“ (*TIO* 66). Als Gillian schließlich Olivers Gefühle erwidert, meint dieser: „I love Gillian, she loves me. That’s the starting-point, everything follows from that“ (*TIO* 193). In ähnlicher Weise erfahren auch die Protagonisten des viktorianischen Plots in *Possession* ihre Liebe als sinnstiftend. In ihrer ersten gemeinsam verbrachten Nacht denkt Randolph Ash: „Here, here, here [...] his life had been leading him, it was all tending to this act, in this place, to this woman, [...] to this moving and slippery silence, to this breathing end“ (*P* 283f); seine Geliebte hat entsprechende Gedanken: „This is where I have always been coming to. [...] And when I go away from here, this will be the midpoint, to which everything ran, before, and from which everything will run“ (*P* 284). Dies ist um so bemerkenswerter, als der viktorianische Plot von *Possession* bereits als reparative Phantasie der modernen Liebenden verstanden werden kann.⁶⁹⁴

Die Analyse der Texte zeigt allerdings auch, daß diese Phantasie insofern eine solche bleibt, als sich eine tatsächliche Wiederherstellung der Vollkommenheit als unmöglich erweist. Bei Kanes Phaedra, die eine geradezu schicksalhafte Bindung an Hippolytus verspürt, kommt die mit der Liebe verbundene Erwartungshaltung sehr offen zum Ausdruck: Eine geteilte Liebeserfahrung mit Hippolytus ist das ersehnte Erlebnis, das die eigene Zerrissenheit heilen und somit das eigene Selbst im geliebten Anderen stabilisieren soll. Wie die Untersuchung

⁶⁹⁴ Diese Auffassung von Liebe als sinngebendem Orientierungspunkt kommt, wenngleich weniger deutlich, auch in Wintersons *Written on the Body* zum Ausdruck. Louise fordert von der Erzählerin: „[C]ome to me without a past. [...] Come to me new“ (*WB* 54). Diese ist zu entsprechenden Zugeständnissen bereit: „Louise, I would gladly fire the past for you, go and not look back. [...] I know what it will mean to redeem myself from the accumulations of a lifetime“ (*WB* 81). Implizit wird die Beziehung zu Louise somit auch als neuer Anfangspunkt dargestellt, so daß das bisherige Leben irrelevant und ein neuer Sinnbezug erschlossen wird. In der Analyse des Romans hat sich diese Vorstellung allerdings als Phantasie der Erzählerin erwiesen.

von Kanes Drama gezeigt hat, zeichnet sich der Liebesentwurf von *Phaedra's Love* jedoch gerade dadurch aus, daß sich die Liebeserfahrung und der Status als intaktes Subjekt gegenseitig ausschließen. Das reparative Potential der Liebe bleibt somit Utopie. Die einseitige Ich-Erzählsituation von Jeanette Wintersons *Written on the Body* wird dagegen vom ausgeprägten Narzißmus der Erzählerin bestimmt. Nahezu alle Vorgänge innerhalb der im Roman dargestellten Beziehung lassen sich auf das liebende Subjekt, also die Erzählerin, und seine Zuschreibungen zurückführen. Dies ist allerdings nicht etwa ein Beweis für dessen Stärke, sondern läßt das Subjekt vielmehr als in seiner Ganzheit angegriffen erscheinen. In den verschiedenen Bildern des Einheitsdenkens, insbesondere solchen der Penetration und Inkorporation des Liebesobjekts, kommt dabei der Wunsch nach Kohärenz zum Ausdruck.⁶⁹⁵ Die Erzählerin versucht zwar geradezu zwanghaft, dessen Erfüllung herbeizuführen, allerdings nehmen schon die einleitenden Worte des Romans, „Why is the measure of love loss?“ (*WB* 9), die Vergeblichkeit ihrer Sehnsüchte vorweg. Zudem verdeutlichen die extreme Egozentrik und das pathologische Kontrollbedürfnis, mit dem die Erzählerin auf die wiederkehrenden Verlustserfahrungen reagiert, daß sie der eigenen Fragmentierung und Verletzlichkeit letztlich nichts entgegenzusetzen hat. Dies entspricht im Grunde der Situation von de Bottons Erzähler in den *Essays in Love*. Dessen Liebesvorstellung ist durch Freuds Theoriebildung bestimmt. Liebe erscheint hier als Versuch einer Wiederfindung, die einen ursprünglichen Zustand der Vollkommenheit herbeiführen soll. Wie Freuds Entwurf bereits vorgibt, bleibt de Bottons Erzähler eine dauerhafte Erfüllung dieses Einheitswunsches jedoch versagt: Die Liebeserfahrung bringt notwendigerweise auch den Verlust des Liebesobjekts mit sich – und damit auch die Möglichkeit, das eigene Selbst wieder als vollständig wahrzunehmen. Bei Julian Barnes' Figuren in *Talking It Over* gehen Liebe und die Bedürfnisse des Subjekts insofern miteinander einher, als die Liebe überhaupt nur als Mittel zum Zweck erscheint, nämlich dem der Wahrung oder Durchsetzung eigener Interessen. Der unbedingte Egoismus, der das Handeln der einzelnen Figuren bestimmt, und deren Selbstinszenierungen und Verschleierungstaktiken legen hier ähnlich wie bei den Erzählern von Winterson und de Botton nahe, daß das jeweilige Subjektverständnis sehr fragil ist. Über eine Konstruktion des Liebesgefühls soll zugleich das Selbst als autonome Kontrollinstanz konstruiert werden. Zwar kann man die Wechselhaftigkeit der Figuren, die sich jedem neuen Kontext und Gegenüber anpassen, als Nutzbarmachung der Auffassung vom fragmentierten

⁶⁹⁵ Monika Müller weist auch auf reparative Tendenzen in Wintersons Gesamtwerk hin: „Her novels often betray a powerful desire to reconstruct previously deconstructed categories of orientation and classification such as, for example, ‘the unfragmented subject,’ ‘time,’ and even ‘organised religion’ in its communal aspects“ (M. Müller 42). Müller sieht diesen Umstand allerdings als Gegenargument zu Winterson als postmoderner Autorin und nicht etwa gerade als Reaktion auf ihre Auseinandersetzung mit der postmodernen Befindlichkeit.

Subjekt verstehen, aufgehoben werden kann dieser Zustand allerdings nicht. Auch eine uneingeschränkt positive Liebeserfüllung erreicht letztlich keine der drei Figuren. Mit dem doppelten Plot von Byatts *Possession*, der die *romance* der viktorianischen Protagonisten als reparative Phantasie der postmodernen Figuren vorführt, wird die Versicherungsfunktion der Liebe für das postmoderne Subjekt exponiert.⁶⁹⁶ Der Roman macht dabei nicht nur die postmoderne Befindlichkeit zum Thema, sondern auch das Dilemma der Liebenden, die zwischen dem Erhalt ihrer persönlichen Freiheit und der Hingabe an das geliebte Gegenüber schwanken. Letztlich zeigt *Possession* auf beiden Zeitebenen, daß die Herstellung einer Liebeseinheit, die eine dauerhafte Ganzheit gewährleistet, zwar immer gewünscht wird, aber auch utopisch bleibt.

Als reparative Phantasie, der sich das postmoderne Subjekt hingeben kann, bietet die Liebe letztlich eine Möglichkeit der Verankerung. Sie erscheint dabei als eine Ermächtigungsstrategie, die es dem Liebenden erlaubt, sich über die Unübersichtlichkeit seiner komplexen Umwelt hinwegzusetzen und sich über seine Positionierung in Bezug auf den Anderen seiner selbst zu versichern. Wie die Figuren der hier untersuchten Texte zeigen, gibt es dabei unterschiedliche Herangehensweisen. Einerseits wird viel in die Liebe investiert, die Erfahrung wird romantisiert und mit geradezu religiösem Potential aufgeladen. Andererseits ist eine eher nüchterne, von taktischen Überlegungen dominierte Annäherung an das Phänomen Liebe auszumachen, die die Erfahrung als solche in ihrer Wichtigkeit allerdings nicht herabsetzt. Im Umgang der postmodernen Subjekte mit der Liebeserfahrung lassen sich also grundsätzlich zwei Pole unterscheiden: Einmal erscheint die Liebe als neue Religion und damit als eine Art Substitut für den Wegfall der großen Erzählungen, das nun an deren Stelle der (Selbst-)Legitimation dienen kann. Eine solche Auffassung von Liebe wird auch in der zeitgenössischen soziologischen Theoriebildung vertreten. Beck und Beck-Gernsheim sprechen von der „irdische[n] Religion der Liebe“,⁶⁹⁷ die sich als solche gerade dadurch auszeichnet, daß sie keinerlei Transzendenzansprüche mit sich bringt: „Die irdische Religion der Liebe steht unter dem Diktat der Diesseitigkeit, der Duhaftigkeit, der Konkretheit und Nachprüfbarkeit der Erfüllung, die verheißen wird.“⁶⁹⁸ Zugleich wird die Liebe aber als

⁶⁹⁶ Vgl. hierzu auch die Ausführungen zur *romance* bei Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957): „The romance is nearest of all literary forms to the wish-fulfilment dream“ (186). „[T]he quest-romance is the search of the libido or desiring self for a fulfilment that will deliver it from the anxieties of reality but will still contain that reality“ (193).

⁶⁹⁷ Beck und Beck-Gernsheim 237, 241, 243. Vgl. auch 20f und vor allem 222-243.

⁶⁹⁸ Beck und Beck-Gernsheim 237. Vgl. 231-239 für einen genaueren Vergleich von Liebe und Religion. Im folgenden weisen Beck und Beck-Gernsheim darauf hin, daß sich in der Geschichte eine grobe Reihenfolge von Orientierungsrahmen ausmachen läßt, nach denen sich das Subjekt ausrichtet, nämlich Religion, Klasse und Liebe. Diese Folge wollen sie allerdings nicht als teleologische Entwicklung verstanden wissen, sondern als

Utopie herausgestellt⁶⁹⁹ – eine Auffassung also, die der oben konstatierten Unerfüllbarkeit der mit der reparativen Phantasie verbundenen Sehnsüchte entspricht. Als Gegenpol zu diesem Verständnis von Liebe als Religion läßt sich, quasi als atheistischer Standpunkt, eine liebeskeptische Haltung ausmachen. Diese zeichnet sich durch eine zweifelnde Einstellung gegenüber dem Liebesglauben aus und zielt darauf, das Phänomen Liebe durch Rationalisierung und Theoretisierung kontrollierbar zu machen. Diese Position bietet insofern ebenfalls eine Möglichkeit der Verankerung des Subjekts, als dabei sämtliche Unsicherheiten, die die Liebe mitbringen könnte, ‘wegerklärt’ werden. Die damit geschaffenen Klarheiten können nun wieder als feste Bezugspunkte dienen. Während der Liebesglaube ein offensichtliches Bekenntnis zur Liebe und ihrer Signifikanz für das Subjekt darstellt, muß letztlich auch eine skeptische, womöglich gar ablehnende Haltung in Bezug auf die Liebeserfahrung als eine Affirmation derselben gelten.⁷⁰⁰ Um überhaupt das Bedürfnis zu entwickeln, die Liebe kontrollieren zu wollen, muß ein Subjekt zunächst ihr transgressives und somit bedrohliches Potential erfahren haben. Die Notwendigkeit der Abgrenzung von der möglicherweise korrosiven Wirkung der Liebe setzt eine Anerkennung dieses Potentials voraus.⁷⁰¹ Ein Subjekt, das das Phänomen Liebe in seiner Gesamtheit konsequent ablehnen wollte, dürfte sich in keiner Weise damit auseinandersetzen.

Die Liebenden in den hier untersuchten Texten bewegen sich in ihrem Umgang mit der Liebeserfahrung genau in diesem Spektrum von extremer Liebesgläubigkeit bis hin zur ausgeprägten Liebeskepsis. Dies entspricht den beiden Strömungen der unkontrolliert-exzessiven Hingabe und der unbedingten, vernunftgeleiteten Kontrolle, die sich durch die gesamte Geschichte der Liebe ziehen. So ist die Auffassung von Liebe als einer Form von Religion nicht nur ein Phänomen der Postmoderne, sondern findet sich bereits in Platons

kulturelle Schwerpunkte, die zwar immer präsent, aber zu verschiedenen Zeiten als Sinnhorizonte unterschiedlich relevant werden (vgl. 240).

⁶⁹⁹ Vgl. Beck und Beck-Gernsheim 223, 231. Eine ähnliche Auffassung vertritt Eva Illouz, *Der Konsum der Romantik: Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus* (Frankfurt am Main: Campus, 2003) 9f, 31-38, 108f.

⁷⁰⁰ Ebenso findet sich auch in der Soziologie nicht nur die Auffassung von Liebe als (neuer) Religion, sondern auch die entsprechende gegenläufige Strömung. Beck und Beck-Gernsheim stellen dar, wie in der postmodernen Gesellschaft im Hinblick auf Liebe, Ehe und Familie bestimmte Ideale herrschen, die die Liebespartnerschaft geradezu vergöttern, während die Lebenspraxis diesen teilweise widerspricht: „Familienidealisierung und Scheidung sind die *zwei Gesichter* eines modernen, in den enttraditionalisierten, individualisierten Lebenswelten um sich greifenden Liebesglaubens“ (228). Vgl. auch das Kapitel 225-230 „Zerfall und Vergötzung von Ehe, Familie und Liebespartnerschaft“.

⁷⁰¹ Dies zeigt sich deutlich am Beispiel von Kanes Hippolytus, bei dem die vehemente Ablehnung der Liebe – im Sinne von Batailles Souveränität – als Folge einer Liebeserfahrung gedeutet werden kann, die Hippolytus als bedrohlich für das eigene Selbst wahrgenommen hat. Batailles Souveränität ist zwar ein Konzept der unbedingten Negation, stellt aber zugleich eine Form des Exzesses dar, so daß sie letztlich auch wie ihr Gegenteil auf die Kontinuität ausgerichtet ist. Damit wird klar, daß die Ablehnung der Liebe nicht etwa einen Mangel an Interesse für das Phänomen und damit seine konsequente Zurückweisung, sondern implizite Affirmation bedeutet.

Modell. Die Liebe erscheint dort als Streben nach der Erkenntnis des Göttlichen bzw. der Wiedererlangung eines göttlichen Urzustands. Das mittelalterliche Denken über die Liebe wird vor allem vom christlichen Glauben bestimmt, in dem es heißt: „Gott ist die Liebe“.⁷⁰² Liebe und Religion sind hier derart stark miteinander verknüpft, daß auch das Denken über die zwischenmenschlichen Beziehungen religiös geprägt ist. Das puritanische Liebesmodell entwickelt sich ebenfalls aus christlichen Prinzipien heraus; Liebe wird hier als ein religiöses Gebot aufgefaßt. Nicht zuletzt wird die Liebe auch in manchen romantischen Vorstellungen zugleich mit bestimmten Heilserwartungen verknüpft. Eine Verbindung von Liebe mit institutionalisierter Religion oder zumindest mit individuellen Glaubensentwürfen und Erlösungshoffnungen läßt sich damit auch historisch nachzeichnen.

Die Anordnung der hier untersuchten Texte reflektiert deren Positionierung innerhalb dieses Spektrums des Umgangs mit der Liebeserfahrung. Mit der Figur Phaedra stellt Sarah Kanes *Phaedra's Love* einen äußerst liebesgläubigen Menschen vor, der sein Leben auf das Liebesideal hin ausrichtet. In der Analogie zu Georges Batailles quasi-religiösem Konzept der Heterologie wird der Status der Liebe als Religion im von Kane entworfenen Modell besonders deutlich. Mit Phaedras Tod zeigt sich auch die diesseitige Ausrichtung der postmodernen Liebesreligion: Phaedras Sterben ist nicht etwa ein Sterben für die Liebe, sondern eine Kapitulation vor der Unerreichbarkeit des erstrebten Liebesideals. Mit Hippolytus findet sich in diesem liebesgläubigsten Text zugleich auch die Figur, die die Liebe am vehementesten ablehnt. Kanes Drama gibt somit bereits das gesamte Spektrum der Umgangsmöglichkeiten mit der Liebe vor. Die Darstellung von Jeanette Wintersons Erzählerin in *Written on the Body* stellt die Auffassung von Liebe als Religion mit Erlösungspotential explizit heraus. Die intertextuellen Bezüge von Wintersons Roman zur Liebeslyrik von John Donne verstärken diesen Eindruck. In ihrer Selbstdarstellung agiert die Erzählerin zwar ähnlich liebesgläubig wie Kanes Phaedra, in ihrer extremen Subjektivität erscheint sie allerdings auch gerade als subjektiv vorgeführt. So ist der Roman letztlich ein Versuchsaufbau, in dem die Autorin Winterson über die ironische Brechung von Donnes Vorgaben den Liebesglauben ihrer Protagonistin skeptisch betrachtet und dabei als Projektion entlarvt. In der enormen Investition der Erzählerin in eine Liebe, die letztlich als illusorische Utopie gelten muß, zeigt sich erneut die Wichtigkeit der Liebe als reparative Phantasie.

Julian Barnes' *Talking It Over* läßt sich insofern in der Mitte des Spektrum einordnen, als hier weniger eine gläubige oder skeptische Auffassung entworfen wird als vielmehr ein Liebespragmatismus, der über verschiedene Positionierungen operieren kann. Die Figuren in

⁷⁰² 1 Joh 4,16.

Barnes' Roman funktionalisieren die Liebe, um sie geradezu strategisch zur Wahrung oder Durchsetzung ihrer eigenen Interessen einzusetzen. Über eine Rationalisierung des Phänomens Liebe wird den Figuren ein kontrollierter Umgang damit möglich. Vor allem die Analogie von Liebe und Ökonomie, die sich durch den gesamten Roman zieht, verdeutlicht diesen eher nüchternen, vernunftgeleiteten Ansatz. Dennoch läßt sich auch in *Talking It Over* eine gegenläufige Tendenz feststellen, bei der die Liebeserfahrung romantisiert wird. Dies ist allerdings innerhalb des pragmatischen Liebesmodells des Romans als eine Funktionalisierung der liebesgläubigen Position zu verstehen. Eine rationale Betrachtung der Liebe schließt auch die Arten des Umgangs mit der Liebeserfahrung ein, so daß ein taktisches Einnehmen verschiedener Standpunkte möglich wird. In Alain de Bottons *Essays in Love* wird eine insgesamt skeptischere Sichtweise der Liebe entwickelt. In seinem Rückgriff auf verschiedenste Aspekte aus einer Ideengeschichte der Liebe führt der Erzähler die Rationalisierung des Phänomens derart weit, daß letztlich nicht etwa seine Freundin Chloe, sondern vielmehr das eigene Denken als Objekt seiner Liebe erscheint.⁷⁰³ In einem Versuch, die eigene Unsicherheit zu überspielen und sich Gewißheiten zu schaffen, seziiert und analysiert der Erzähler die Liebeserfahrung in all ihren Facetten, so daß sie ihn nicht mehr überraschen kann. Dabei stellt er ironischerweise sogar das Spektrum des Umgangs mit der Liebeserfahrung heraus: „If cynicism and love lie at opposite ends of a spectrum, do we not sometimes fall in love in order to escape the debilitating cynicism to which we are prone?“ (EL 13). In seiner umfassenden, geradezu manischen Theoretisierung wird deutlich, daß diese Art des Umgangs mit der Liebe, also der 'Zynismus' im Sinne des Erzählers, letztlich auch eine Affirmation des Phänomens bedeutet – die Notwendigkeit der Rationalisierung bestätigt implizit das verstörende Potential einer exzessiven Liebeserfahrung.

A. S. Byatts *Possession: A Romance* rundet die Anordnung der Texte im Spektrum von Liebesgläubigkeit zu Liebesskepsis ab: Hier finden sich nicht nur beide Extrempositionen wieder, das Dilemma zwischen ihnen wird sogar explizit zum Thema gemacht und bildet somit letztlich den Grundkonflikt des Romans. Die Figuren des modernen Plots äußern einerseits ihre Zweifel und Vorbehalte gegenüber einer Ideologie der romantischen Liebe, andererseits haben sie jedoch den Wunsch, sich uneingeschränkt einer leidenschaftlichen Liebeserfahrung hinzugeben. Mit dieser Sehnsucht nehmen sie also durchaus auch eine liebesgläubige Position ein; der Plot um die Viktorianer erscheint dabei als Projektion dieses

⁷⁰³ Als Experte in der Geschichte der Liebe reflektiert der Erzähler auch die Position der Liebesgläubigkeit. Im Hinblick auf die romantische Verklärung verschiedener Gemeinsamkeiten, die er mit Chloe hat, fragt er: „[W]ere they not grounds enough on which believers could found a new religion?“ (EL 6).

Wunsches. Eine dauerhafte, umfassende Liebeserfüllung bleibt letztlich jedoch den Liebenden auf beiden Plotebenen versagt.

Während die Anordnung der untersuchten Texte sich zwar an deren grundsätzlicher Ausrichtung im Spektrum des Umgangs mit der Liebeserfahrung orientiert und so die Möglichkeiten vom bedingungslosen Liebesglauben bis hin zur radikalen Liebesskepsis nachzeichnet, verweisen die einzelnen Modelle meist auch auf andere Positionen als die jeweils vorherrschenden. Die Liebe ist und bleibt damit gerade für die zerrissenen Subjekte der Postmoderne eine höchst ambivalente Erfahrung. Die Darstellungsweisen des Phänomens bestätigen somit nicht nur die Annahmen und Befindlichkeiten der Postmoderne, sondern reproduzieren zugleich auch deren Ambivalenzen und das damit verbundene Unbehagen. Auch der Intertext, den die Geschichte der Liebe vorgibt, wird insofern immer weiter geschrieben, als beide Strömungen der Liebesdarstellung präsent bleiben. Die einzelnen postmodernen Modelle sind zudem aus verschiedenen historischen Diskursfragmenten zusammengesetzt, so daß sich unterschiedliche Bezüge herausstellen lassen. In jedem Falle ist daher festzuhalten, daß die hier untersuchten Texte als exemplarische Werke aus einem Kanon der britischen Literatur der 1990er Jahre die Liebe und ihre Signifikanz für das Subjekt unbedingt affirmieren. Je nach Positionierung der jeweiligen Figuren ist die Reaktion auf das Phänomen Liebe zwar unterschiedlich; anstelle seiner Ablehnung durch völliges Ignorieren wird die Auseinandersetzung damit jedoch stets gesucht. Die Tatsache, daß sich die Protagonisten dieser zeitgenössischen Texte überhaupt derart an der Liebe abarbeiten, macht deutlich, daß sie ein Thema von besonderer Relevanz darstellt.

Die Sehnsucht nach Orientierung und Kohärenz, die der Investition in die reparative Phantasie der Liebe zugrunde liegt, kommt nicht zuletzt auch auf narratologischer Ebene zum Tragen. Das Bedürfnis der postmodernen Liebessubjekte, sich ihrer selbst zu versichern, äußert sich in der Anwendung bestimmter textueller Strategien, die im Zusammenhang mit der Liebesdarstellung stehen.⁷⁰⁴ Die Analyse der *Essays in Love* hat bereits gezeigt, wie de Bottons Erzähler im Sinne von Paul Ricoeurs Entwurf einer Narratologie verfährt, indem er seine Liebeserfahrung in der Retrospektive ordnet. In der rückblickenden Narration wird eine verwirrende, potentiell bedrohliche Erfahrung einer logischen Abfolge unterworfen, so daß verschiedene Einzelereignisse zu einer kohärenten Geschichte zusammengefaßt und damit besser faßbar werden. „Verstehen heißt [...] den Vorgang erfassen, der das Mannigfaltige der Umstände, Ziele, Mittel, Initiativen und Wechselhandlungen, der Schicksalsschläge und aller

⁷⁰⁴ Dies soll allerdings nicht etwa als ein bewußter Prozeß verstanden werden, mit dem den jeweiligen Protagonisten ein taktisches Vorgehen unterstellt würde, sondern läßt sich vielmehr erst in der Analyse nachzeichnen.

unbeabsichtigter Folgen des menschlichen Handelns zu einer umfassenden und vollständigen Handlung vereinigt.⁷⁰⁵ Mit dem „Umschlag des Kontingenzeffektes in einen Notwendigkeitseffekt“⁷⁰⁶ gelangt das erzählende Selbst zu einem Verständnis der Ereignisse, so daß es sich über die narrative Einheit auch der eigenen Ganzheit versichern kann.⁷⁰⁷ Dieses Vorgehen gilt nicht nur für de Bottons Erzähler, der in seiner Bemühung „to become wise about love“ (*EL* 238) bestimmte „basic truths“ (*EL* 238) ausmachen will, auch die Protagonisten der anderen Texte wollen einen Orientierungsrahmen finden, indem sie bestimmte für sich selbst problematische Sachverhalte klären. Für Wintersons Erzählerin führt die Suche nach einer Antwort auf die Frage „Why is the measure of love loss“ (*WB* 9, 39) zur Aufarbeitung ihrer Liebesgeschichte mit Louise, und auch die Figuren in *Talking It Over* rekonstruieren die vergangenen Ereignisse gerade deshalb, um deren komplexen Verlauf überhaupt zu begreifen und sich selbst innerhalb der Dreierkonstellation zu positionieren. Die unterschiedlichen Perspektiven verdeutlichen dabei, daß in der Retrospektive verschiedene ‘Wahrheiten’ nebeneinander bestehen können: „We know that narration can reorder events, elide them, emphasize some over others.“⁷⁰⁸ Die Sinnstiftung im rückblickenden Erzählen wird nicht zuletzt auch in Byatts *Possession* deutlich. Die verschiedenen Elemente der Vergangenheit, die die Wissenschaftler des modernen Plots zu einem kohärenten Ganzen zusammensetzen, offenbaren gerade ihre reparative Liebesphantasie. Das Gefühl ‘Liebe’, das Maud und Roland verstehen wollen, erschließt sich ihnen nur indirekt über die *romance* der Viktorianer.

In dieser Ausrichtung an der *romance*, die in *Possession* das Muster für beide Plots vorgibt, zeigt sich, daß auch bestimmte vorgegebene Handlungsabläufe als Erklärungsmodell und Orientierungsrahmen dienen können. Die *romance* ist dabei eine für die Abbildung von Liebesbeziehungen naheliegende Form; neben *Possession* erscheint auch die Geschichte von Wintersons Erzählerin und Louise als „perfect romance“ (*WB* 187).⁷⁰⁹ Der Erzähler der

⁷⁰⁵ Ricoeur, *Zeit und historische Erzählung* 8. Ebenda heißt es auch: „[D]ie vielfältigen, zerstreuten Ereignisse werden hier [in der Erzählung] zu einer umfassenden, vollständigen Geschichte ‚zusammengefaßt‘ und integriert, so daß die intelligible Bedeutung, die mit dem Ganzen der Erzählung verbunden ist, schematisiert wird.“ Weitere philosophische Standpunkte zur ‘Narrativierung’ des eigenen Lebens und der Geschehnisse in der Umwelt, die teilweise auf Ricoeur aufbauen, nennt Carol de Dobay Rifelj, *Reading the Other: Novels and the Problem of Other Minds* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992) 17-23.

⁷⁰⁶ Ricoeur, „Das Selbst und die narrative Identität“ 176.

⁷⁰⁷ Daß die Integration verschiedener Einzelereignisse zu einer kohärenten Handlung als Strategie aufgefaßt werden kann, die die Kohärenz des Subjekts stärkt, wird auch durch Ricoeurs Darstellung eines umgekehrten Falles gestützt: Ricoeur weist am Beispiel von Musils *Mann ohne Eigenschaften* nach, wie die „Zersetzung der narrativen Form [...] mit dem Identitätsverlust der Figur einhergeht.“ „Dem Identitätsverlust des Charakters entspricht so ein Konfigurationsverlust der Erzählung“ (Ricoeur, „Das Selbst und die narrative Identität“ 184, 183).

⁷⁰⁸ Rifelj 19.

⁷⁰⁹ Die Anwendung solcher textueller Strategien wird auch in der soziologischen Theoriebildung thematisiert. Eva Illouz weist in ihren Untersuchungen zur Liebe nach, daß die eigene Erfahrung oft in fiktionale Modelle gefaßt wird. Insbesondere für außergewöhnliche Liebesgeschichten gilt dabei: „The very structure of these ‘most

Essays in Love dagegen orientiert sich in seiner Darstellung an einem prototypischen Beziehungsverlauf nach den Vorgaben von Freuds Theorien – und bezeichnet dies explizit als „plot“ nach einem bestimmten „script“ (EL 218). Diese Vorstellung eines Drehbuchs, das den Handlungsverlauf bestimmt und somit ebenfalls als Versicherungsmechanismus gelten kann, findet sich auch in anderen Texten wieder. So schreibt die Erzählerin von *Written on the Body* explizit ein Drehbuch zum typischen Verlauf ihrer Affären (vgl. WB 14f) und ist entsprechend irritiert und verunsichert, als Louise sich gänzlich anders verhält und damit auf „the wrong script“ (WB 18) zurückgreift. Wie die Analyse von *Talking It Over* gezeigt hat, richtet sich das Verhalten der Figuren von Barnes' Roman nach den jeweiligen Vorgaben eines Kommunikationscodes Luhmannscher Prägung, der sich gerade dadurch auszeichnet, daß er für bestimmte Situationen bestimmte Handlungsmuster vorgibt. Der Ehekrach von Gillian und Oliver am Ende des Romans ist eine bewußte Inszenierung unter Gillians Regie (vgl. TIO 264-273); zudem lassen sich die Figuren in ihrem Verhalten von fiktionalen Modellen leiten, mit denen sie sich identifizieren, so z.B. „characters in Grand Opera“ (TIO 134f) und betrogenen bzw. verlassenen Liebhabern aus Liedtexten (vgl. TIO 153, 155, 163, 164f, 173, 176, 180).

Indem die Liebeserfahrung oder zumindest einzelne Elemente im Verhalten der Liebenden an bestimmten, geradezu im wörtlichen Sinne vorgeschriebenen Bahnen ausgerichtet werden, können diese textuellen Muster als Orientierungsrahmen dienen. Der Wegfall der großen Erzählungen wird hier durch den Rekurs auf verschiedene 'kleine Erzählungen' kompensiert, also narrative Strategien des *emplotment*, die eine Möglichkeit der Verankerung schaffen. Lediglich Sarah Kanes Stück *Phaedra's Love* läßt sich als Versuch lesen, direkt an die Metaerzählungen anzuknüpfen. Mit ihrer Adaptation eines antiken Stoffes von Euripides bzw. Seneca⁷¹⁰ greift Kane ein geradezu archetypisches Thema auf. In seiner metaphorischen

memorable' autobiographical accounts bears a certain resemblance to the structure of romantic-fiction narratives. Contrary to many narratives of everyday life, they have a clear beginning and a tight dramatic structure; events happen quickly and have a strong emotional effect on the protagonists; all stories have obstacles which prevent the protagonists from carrying on the love story into marriage or a long-lasting bond. [...] [A]lmost all memorable love stories have a strong narrative closure. [...] The romantic self 'authors' its most memorable romantic memories by mimicking the intensely ritualized temporal structure of mass-media love stories.“ Vgl. Eva Illouz, „The Lost Innocence of Love: Romance as a Postmodern Condition,“ *Theory, Culture & Society* 15.3-4 (1998): 173. Auch hier zeigt sich die Versicherungsfunktion dieser narrativen Modelle: „[H]ighly stylized and aesthetic narratives [...] can provide a way to overcome the heterogeneity of everyday life by supplying it with an art-like unity and coherence“ (175). Illouz' Untersuchungen sind allerdings zu vielschichtig für eine einfache Übertragung auf die hier untersuchten Texte. So postuliert sie eine komplexe Wechselbeziehung zwischen fiktionalen Erzähltexten und dem realen Leben, die über eine einfache Abbildungsfunktion hinausgeht und auch Widersprüchlichkeiten mit sich bringt, so daß z.B. derselbe narrative Rahmen auch unterschiedliche Funktionen haben kann (vgl. 173-175, 178-180, 182).

⁷¹⁰ Zum Zeitpunkt des Schreibens ihres Stücks kannte Kane lediglich die Bearbeitung des Phaedra-Stoffes durch Seneca (vgl. Kane, Gespräch mit Nils Tabert 11f), für die aber Euripides' *Hippolytos* einen wichtigen Intertext darstellt.

Auseinandersetzung mit der Realität läßt sich Kanes Drama somit durchaus als eine Fortschreibung der großen Erzählungen für die Postmoderne verstehen. Demnach findet in allen Texten eine Auseinandersetzung mit bzw. eine Reaktion auf den Wegfall der großen Erzählungen statt, sei es durch den Rückgriff auf die textuellen Strategien der ‘kleinen Erzählungen’ oder den Versuch, doch eine *master narrative* zu finden, die der postmodernen Befindlichkeit gerecht wird. Hier äußert sich also erneut das Bedürfnis des zerrissenen Subjekts, sich seiner selbst über ein übergeordnetes Orientierungsprinzip zu versichern.

Die verschiedenen Orientierungsstrategien und Versicherungsmechanismen, die sich für die Liebenden in den postmodernen Texten nachweisen lassen, bestätigen, daß diese als sehr fragile Subjekte konstruiert werden können. Um so auffälliger tritt als weiteres Merkmal der hier untersuchten Texte die extreme Ich-Bezogenheit der liebenden Protagonisten hervor. Bei diesen Figuren, die als postmoderne und liebende Subjekte in doppelter Weise als zerrissen und in ihrer Autonomie angegriffen verstanden werden können, ist der Fokus auf das eigene Ego derart ausgeprägt, daß das spezifische Liebesobjekt letztlich irrelevant wird. Im Hinblick auf das Phänomen Liebe, das eigentlich als eine Form der intrasubjektiven Öffnung an ein Gegenüber gilt, ist dies besonders bemerkenswert: Ganz im Gegensatz zu dieser Auffassung von Liebe läßt sich für die Darstellung des Phänomens und des geliebten Gegenübers in den hier untersuchten Texten festhalten, daß es sich um einen solipsistischen Liebesdiskurs handelt. Die an sich dyadische Liebeserfahrung wird hier im Bewußtsein eines einzelnen Individuums verhandelt. Wenngleich die Liebe im ganzen affirmiert wird und sich das Subjekt darüber seiner selbst versichern kann, bleibt diese Bestätigung im Grunde unabhängig von der Person des geliebten Menschen. Dem Liebesobjekt wird keinerlei Subjektstatus zuerkannt; vielmehr wird ihm jeder Eigenwert abgesprochen, indem es als Objekt im wörtlichen Sinne für bestimmte Eigeninteressen des Liebenden funktionalisiert wird. Diese Problematik eines solipsistischen Liebesdiskurses führt Sarah Kanes *Phaedra's Love* gerade in seiner Eigenschaft als dramatischer Text deutlich vor: Die Figuren teilen sich dem Leser/Publikum ohne jegliche Vermittlungsinstanz direkt mit; die Titelfigur Phaedra redet dabei kontinuierlich über Hippolytus und ihre Gefühle diesem gegenüber. Bei genauer Betrachtung wird jedoch deutlich, daß Hippolytus als Liebesobjekt dabei im Grunde beliebig ist. Phaedra spricht letztlich immer über sich, ihre Wünsche und ihre Bedürfnisse, deren Erfüllung sie mehr oder minder willkürlich – möglicherweise auch aus Mangel an Alternativen unter den für die Königsfamilie gegebenen Umständen – mit der Person des Hippolytus verknüpft. Letztlich ist sie darum bemüht, den Riß in ihrer Subjektivität, an dem sie leidet, zu heilen, wobei Hippolytus weniger als eigenständige Person wahrgenommen denn

als Mittel zum Zweck objektiviert wird. Der Titel *Phaedra's Love* weist zwar implizit auf die Figur des Hippolytus hin, bezeichnet aber in dieser Indirektheit letztlich adäquat das, was sowohl im gesamten Stück als auch für Phaedra selbst im Mittelpunkt steht: Phaedras Liebe als ein Gefühl, das sich eben nur auf das Liebessubjekt Phaedra zurückführen läßt, so daß das Objekt dieser Liebe in den Hintergrund tritt⁷¹¹ – die Liebesdarstellung verbleibt in der solipsistischen Wahrnehmung des einzelnen Liebessubjekts.

Dies trifft auch auf die übrigen Texte zu. Die Analyse von *Written on the Body* hat herausgestellt, daß Louise, die Geliebte der Erzählerin, in allen Aspekten ihrer Person deren Kontrolle unterliegt. „[Louise] is star, guiding light and beacon – and utterly irrelevant.“⁷¹² Somit steht in der Darstellung der Erzählerin letztlich weniger das Liebesobjekt Louise als die eigene Liebeserfahrung im Mittelpunkt. Auch der Liebesentwurf in Barnes' Roman *Talking It Over* hat sich als ein von selbststüchtigen Überlegungen geleitetes Modell erwiesen, in dem die Figuren jeweils mehr an den Bedürfnissen des eigenen Ego als am angeblich geliebten Gegenüber interessiert sind. Die monologische Form, in der die Protagonisten ihre Sichtweisen der Ereignisse zum Ausdruck bringen, verstärkt diese Einseitigkeit und macht wiederholt deutlich, wie die Wahrnehmung des Geschehens und der anderen Beteiligten vom jeweiligen Subjekt je nach eigener Interessenlage konstruiert wird. In den *Essays in Love* wird dieser Solipsismus insofern einen Schritt weitergeführt, als das eigentliche Liebesobjekt des Erzählers nicht etwa in seiner Freundin Chloe, sondern vielmehr in seinem eigenen Denken über die Liebe und seiner Fähigkeit zur Theoretisierung des Phänomens gesehen werden kann. Das vorgebliche Liebesobjekt Chloe erscheint so austauschbar und stereotyp wie der Verlauf der gesamten Liebesbeziehung; ein eigenständiges menschliches Gegenüber als wesentlicher Bestandteil der Liebeserfahrung wird hier letztlich irrelevant. Auch in *Possession* richtet sich das Begehren der liebenden Figuren oftmals eher auf Texte als auf Personen. Wenngleich in Byatts Roman anders als in den anderen Prosatexten keine Ich-Erzählsituation vorliegt, die den Eindruck der Egozentrik noch verstärkt, sind die Bemühungen um die Aufrechterhaltung der eigenen Subjektautonomie prägend für das Verhalten der Figuren. Ein uneingeschränktes Öffnen gegenüber einem Anderen ist für sie damit unmöglich. So bleibt den Protagonisten des modernen Plots eine echte Erfüllung gerade deshalb versagt, weil der eigene solipsistische Sinnhorizont für die Wahrnehmung

⁷¹¹ Im Falle von Hippolytus, der in seiner expliziten Bemühung um die Aufrechterhaltung des eigenen Selbst eine deutliche Gegenposition zu Phaedra einnimmt, ist es geradezu offenkundig, daß sein Umgang mit der Liebe dem Objekt keinerlei Raum zugesteht, weil er sich in seiner souveränen Position ohnehin jeder Einflußnahme durch eine andere Person verweigert.

⁷¹² Børch 52. Vgl. auch 53: „all-important and yet neglected“.

bestimmend bleibt. Eine wirkliche Anerkennung des Liebesobjekts und seiner Bedürfnisse ist damit ausgeschlossen.

Liebe erscheint in den hier untersuchten postmodernen Texten somit durchgehend als ein geradezu egomanisches Phänomen. Hier stellt sich allerdings die Frage, ob diese Hegemonie des (liebenden) Selbst lediglich als Gegenreaktion auf die postmoderne Befindlichkeit mit ihrem zerrissenen Subjektverständnis aufzufassen ist oder ob es sich dabei nicht vielmehr um ein Problem des Liebesdiskurses und der literarischen Verarbeitung des Liebesthemas überhaupt handelt. In Bezug auf das Denken über den Anderen und infolgedessen auch auf dessen Darstellung läßt sich festhalten, daß in der westlichen Philosophie und kulturellen Praxis die Vorstellung von Andersheit zumeist als Aneignung konzipiert ist: „One of the characteristics of Western metaphysics is to deny the otherness of the other/s – or if not to actually deny its/their otherness, then at least to appropriate it, subsuming the *other/s* dialectically within the *same* of the absolute subject.“⁷¹³ Dieser Umgang mit dem Anderen ist auch als Reaktion auf das bedrohliche Potential zu sehen, das gerade von dessen Andersheit ausgeht. „Angesichts der ‘Andersheit’ des ‘Anderen’ strebt das Eigene nach einer Sicherung seiner Existenz, die das ‘Andere’ auf das Eigene reduziert.“⁷¹⁴ Der Andere wird somit immer als ein anderes Ich konstruiert; Corbey und Leerssen sprechen von „the subordination of otherness by the hegemony of self.“⁷¹⁵

Dies entspricht in den Grundzügen dem obigen Befund zum Schreiben über die Liebe und zur Darstellung des Liebesobjekts in den hier untersuchten Texten. Das Denken über einen geliebten Anderen und die Darstellung der entsprechenden Beziehung läßt sich als eine spezielle Ausprägung des Denkens über den Anderen allgemein auffassen. Liebe ist ausschließlich eine Erfahrung des liebenden Subjekts; das Liebesobjekt ist Teil des Bewußtseins dieses Subjekts – ein Umstand, der auch in der Ergänzungsmetapher und der Auffassung des Liebesbegehrens als Wunsch nach Vollständigkeit deutlich wird. Der geliebte Andere unterliegt, so jedenfalls ist die Hoffnung des liebenden Subjekts, vollständig dessen Kontrolle. Wenn eine Andersheit außerhalb des Selbst bzw. unabhängig von diesem nicht

⁷¹³ Gisela Brinker-Gabler, „Introduction,“ *Encountering the Other(s): Studies in Literature, History, and Culture*, ed. Gisela Brinker-Gabler (Albany: State University of New York Press, 1995) 1. Für einen kurzen Überblick über das Denken zum Verhältnis von Selbst und Anderem siehe z.B. Brinker-Gabler, a.a.O. 1-8 sowie Raymond Corbey and Joep Leerssen, „Studying Alterity: Backgrounds and Perspectives,“ *Alterity, Identity, Image: Selves and Others in Society and Scholarship*, ed. Raymond Corbey and Joep Leerssen (Amsterdam: Rodopi, 1991) vi-xviii.

⁷¹⁴ Sandra Hestermann, *Meeting the Other – Encountering Oneself: Paradigmen der Selbst- und Fremddarstellung in ausgewählten anglo-indischen und indisch-englischen Kurzgeschichten* (Frankfurt am Main: Lang, 2003) 35. Zum bedrohlichen Aspekt des Anderen für das Selbst siehe auch Corbey and Leerssen viif.

⁷¹⁵ Corbey and Leerssen xii.

denkbar ist, kann sie demnach auch nicht schreibbar sein. Die absolute Objektiviertheit des Liebesobjekts erscheint damit als notwendiger Bestandteil seiner textuellen (Un-)Faßbarkeit. Dies läßt sich auch literaturgeschichtlich in der Verarbeitung des Themas Liebe nachzeichnen. Wie der historische Abriß gezeigt hat, ist bereits im antiken Schreiben über die Liebe eine Fokussierung auf das liebende Subjekt festzustellen. So setzt sich z.B. Sappho mit den physischen Aspekten der ‘Liebeskrankheit’ und damit mehr mit der Erfahrung der Liebenden als der Perspektive der Geliebten auseinander. Auch für Ovid als einem der führenden Liebesdichter der Antike ist das Liebesobjekt letztlich zweitrangig und in keiner Weise ein Individuum mit Subjektstatus: „Diese Frau [die Corinna der *Amores*] erscheint nicht als lebensechte Geliebte [...], sondern als das Produkt einer mechanischen Addition seiner Wunschvorstellungen.“⁷¹⁶ Die Geliebte verkörpert hier also lediglich ein bestimmtes Frauenideal, bleibt dabei aber entpersonalisiert. Die petrarkistische Lyrik, die von Ovid beeinflusst ist und das Schreiben über die Liebe wesentlich prägt, führt diese Idealisierung der Geliebten mit ihrer gleichzeitigen Objektivierung weiter. Zwar steht das Liebesobjekt im Mittelpunkt, letztlich ist der Petrarkismus jedoch als Genre der Introspektion und des Psychologismus zu verstehen, bei dem die angebetete Frau vom Sprecher dazu funktionalisiert wird, „seine Seelenzustände an ihr widerzuspiegeln und die Geschichte der eigenen Seele zu schreiben.“⁷¹⁷ Die Geliebte selbst kommt dabei nicht zu Wort. Somit sind die entsprechenden Texte weniger eine echte Auseinandersetzung mit einer anderen Person als vielmehr „Dokumente[...] der Selbstanalyse.“⁷¹⁸ Im Petrarkismus wie auch in der Minnellyrik als spezieller Ausprägung dieser Tradition ist die als Liebesobjekt gepriesene Frau eine stereotype Figur, die mit ihren konventionellen Schönheitsmerkmalen jede Individualität vermissen läßt.⁷¹⁹ Wenngleich das Ende dieser Art von Rollenlyrik im 18. Jahrhundert eine Hinwendung zum Individuum mit sich bringt, sind es auch hier wieder das Liebessubjekt bzw. dessen spezifische Liebeserfahrung und nicht etwa die Persönlichkeit des Liebesobjekts, die vorrangig thematisiert werden. Statt der Geliebten wird nun das Liebesgefühl als solches idealisiert; die Liebe wird als ein „Lieben des Liebens“⁷²⁰ zum Selbstzweck. Diese Auffassung von Liebe, die die Gefühlswelt des Subjekts derart in den Mittelpunkt stellt, daß

⁷¹⁶ Holzberg 57. Vgl. auch Friedmann Harzer, *Ovid* (Stuttgart: Metzler, 2002), der feststellt, daß „Corinna als literarische Konstruktion [erscheint], als poetische Figur, in der eine von männlichen Wunschphantasien gespeiste Liebeskonzeption Gestalt annimmt“ (33).

⁷¹⁷ Gerhart Hoffmeister, *Petrarkistische Lyrik* (Stuttgart: Metzler, 1973) 13. Hoffmeister bezieht sich hier auf Petrarca's *Canzoniere*, seine Darstellung erlaubt jedoch die Übertragung dieser Feststellung auf spätere Texte in der Nachfolge Petrarca's.

⁷¹⁸ Hoffmeister 13.

⁷¹⁹ Vgl. Hoffmeister 25f. Dies gilt auch für Louise in Winterson's *Written on the Body*, deren Darstellung der einer petrarkistischen Herrin oder höfischen Dame entspricht. Diese stereotype Darstellung der Geliebten teilt der Roman auch mit seinem Prätex, der Liebeslyrik von John Donne.

⁷²⁰ Luhmann, *Liebe als Passion* 174, vgl. auch 174-178. Siehe auch Singer, *The Nature of Love* 2 292.

das Liebesobjekt in seiner Individualität zweitrangig ist, erweist sich somit ebenfalls als in hohem Maß egozentrisch bzw. narzißtisch. Wenngleich diese Darstellung skizzenhaft bleiben muß, wird doch deutlich, wie einflußreiche Ausprägungen des Schreibens über die Liebe insofern solipsistisch sind, als der Perspektive des Liebesobjekts wenig Raum gegeben und ihm somit keine Existenzberechtigung als autonome Entität zugesprochen wird. Wie die Geschichte des Denkens über den Anderen nahelegt, ist auch das Schreiben über die Liebe als eine Geschichte des Denkens über ein *significant other* immer nur eine Aneignung des Anderen bzw. dessen Funktionalisierung für die Interessen des liebenden Selbst. Die Liebe, eigentlich ein Konzept der Zweisamkeit, läßt sich in ihrer literarischen Verarbeitung somit gewissermaßen als ein Phänomen der Einsamkeit bewerten, bei dem der Liebende derart in seiner Subjektivität verharrt und sich daran festklammert, daß eine tatsächlich intersubjektive Darstellung nicht möglich ist.

Hier stellt sich nun die Frage, ob bzw. wie sich eine Geschichte des geliebten Anderen überhaupt schreiben läßt und wie ein Liebesdiskurs aussehen könnte, der dieser Problematik Rechnung trägt. In der Philosophie sind es vor allem die Überlegungen von Emmanuel Lévinas, in denen ein neues Konzept vom Denken über den Anderen entworfen wird. Lévinas will den Anderen als wesenhaft anders verstehen; es geht ihm also um eine Auffassung von Andersheit, in der der Andere „*anders* [ist] in absoluter Weise und nicht relativ auf irgendeinen Bezugspunkt.“⁷²¹ Der das bisherige Denken bestimmende Aspekt der Aneignung soll dabei überwunden werden. „Was Lévinas in die Philosophie einführt, ist offenbar die Preisgabe jeder Möglichkeit, den anderen Menschen in den Begriff ‚Ich‘ einzuholen, ihn in irgendeiner Weise analog [...] zu mir zu begreifen.“⁷²² Der Andere steht gänzlich außerhalb der Subjektivität des Selbst; das Erkennen des Anderen ist eine „heteronome Erfahrung, [...] eine Haltung, [...] deren Bewegung zum Anderen hin sich nicht in der Identifikation wiedergewinnt, eine Bewegung, die nicht zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt.“⁷²³ Die Möglichkeiten der Übertragung dieses Entwurfs auf das Schreiben über den geliebten Anderen bleiben jedoch fraglich. Lévinas selbst versteht sein Konzept als Entwurf einer Ethik der intersubjektiven Begegnung.⁷²⁴ Die literarische Vermittlung dieses ohnehin schon

⁷²¹ Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen: Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie* (1963; Freiburg: Alber, 1983) 213. Für genauere Ausführungen zu Lévinas' Konzept von Andersheit vgl. den Essay „Die Spur des Anderen“ im gleichnamigen Band 209-235. Eine gute erste Einführung gibt auch Bernhard H. F. Taureck, *Emmanuel Lévinas zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2002), zur Andersheit insbesondere 46-62.

⁷²² Taureck 51. Vgl. auch Hestermann 36: „Lévinas fordert damit die Anerkennung der Andersheit und Differenz, die den ‚Anderen‘ nicht durch die eigenen Kulturbegriffe interpretiert, objektiviert oder klassifiziert. Vielmehr sollten wir der Spur des ‚Anderen‘ folgen, dessen Alterität unauflösbar bleibt.“

⁷²³ Lévinas 215, vgl. auch 215-218.

⁷²⁴ Vgl. Lévinas 222-226. Entsprechend wird Lévinas auch vorrangig in der Theologie rezipiert. Sein Entwurf ist auch insofern religiös, als er vielfach auf aus der Religion bekannte Konzepte zurückgreift. Nicht zuletzt versteht

komplexen Vorgangs scheint insofern ein Widerspruch in sich zu sein, als die Unmittelbarkeit, mit der das Erkennen des Anderen bei Lévinas erfolgt, sich als solche einer Vermittlung durch Sprache, also das Organ der Vermittlung per se, gerade entzieht. Nicht zuletzt ist zweifelhaft, wie sich die absolute Alterität des Anderen darstellen ließe, ohne dabei auf Analogien zum Eigenen zurückzugreifen – also gerade das Muster zu reproduzieren, das Lévinas' Philosophie durchbrechen will.

Darstellungsmöglichkeiten des Anderen, die diesem als Subjekt gerecht werden, könnten sich eher in bereits bestehenden narrativen Formen finden, die bisher nur wenig Beachtung gefunden haben. Hier ist vor allem die *second-person narrative* interessant, also eine Erzählweise in der zweiten Person, in der der Adressat des Erzählens zugleich Protagonist der Geschichte ist.⁷²⁵ Diese Form des Erzählens reduziert Distanz, schafft somit eine besondere Intimität und ermöglicht eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit emotional sensiblen Themen.⁷²⁶ Monika Fludernik stellt zwar einerseits heraus, daß sich diese Form somit für die Darstellung von Liebesbeziehungen anbietet,⁷²⁷ andererseits wird diese positive Bewertung auch wieder durch ihre Feststellung eingeschränkt, daß allgemeine Aussagen über die *second-person narrative* nur schwer zu treffen seien. Zudem bleibt zu bedenken, daß diese Erzählweise zwar einerseits eine bessere Darstellung von Intersubjektivität ermöglichen kann, andererseits macht das Zusammenfallen von Protagonist und *narratee* eine erzählende Instanz und damit einen Gegenpol zu diesem Du nicht hinfällig. So stellt DelConte für die *second-person narrative* heraus: „[W]e encounter an inevitable overlap of second-person with either first- or third-person because second-person is always also either first- or third-person.“⁷²⁸ Dabei kann diese Erzählform nicht nur genutzt werden, um das Innenleben eines Protagonisten unmittelbar darzustellen, sondern auch zur Verdeutlichung einer Fremd-

er auch die Begegnung mit dem Anderen als eine Erfahrung, die immer einen Aspekt der Transzendenz mit sich bringt (vgl. 228f).

⁷²⁵ Vgl. Monika Fludernik, „Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues,“ *Style* 28.3 (1994): „I will propose a preliminary definition of second-person narrative as narrative whose (main) protagonist is referred to by means of an address pronoun (usually *you*)“ (288). Ebenso Matt DelConte, „Why *You* Can't Speak: Second-Person Narration, Voice, and a New Model for Understanding Narrative,“ *Style* 37.2 (2003): „[S]econd-person narration is defined along the axis of *narratee* – more precisely, by the coincidence of *narratee* and protagonist“ (204). Fludernik weist allerdings wiederholt darauf hin, daß es auch innerhalb dieser Definition ein breites Spektrum verschiedener *second-person narratives* gibt, so daß übergreifende Aussagen zu dieser Art des Erzählens oftmals schwer zu treffen sind. Vgl. Monika Fludernik, „Second-Person Narrative As a Test Case for Narratology: The Limits of Realism,“ *Style* 28.3 (1994): 445, 468, 472.

⁷²⁶ Vgl. Fludernik, „Second-Person Narrative As a Test Case“ 466-469.

⁷²⁷ Vgl. Fludernik, „Second-Person Narrative As a Test Case“ 469f.

⁷²⁸ DelConte 204. DelConte führt diese Problematik darauf zurück, daß die jeweiligen Erzählweisen nach unterschiedlichen Kriterien definiert sind, also einerseits nach der erzählenden, andererseits nach der erzählten Instanz. Auch Fludernik weist darauf hin, daß die Ausnahmeerscheinung der *second-person narrative* nicht in die gängigen Modelle der Erzähltheorie paßt, vgl. „Introduction“ 285 sowie „Second-Person Narrative As a Test Case“ 446.

bestimmung der Figur von außen.⁷²⁹ Jeanette Wintersons *Written on the Body* verdeutlicht dieses Problem der *second-person narrative*. Louise wird hier als Geliebte der Erzählerin oftmals von dieser direkt angesprochen und ihre Handlungen in der zweiten Person beschrieben, so z.B. *WB* 11: „You laughed and waved, your body bright beneath the clear green water [...]. You turned on your back and your nipples grazed the surface of the river and the river decorated your hair with beads. You are creamy but for your hair your red hair that flanks you on either side. [...] You stood up and the water fell from you in silver streams.“ Die Darstellung der Erzählerin ist immer wieder von kurzen Passagen oder einzelnen Sätzen durchsetzt, die Louise in der zweiten Person zum *narratee* machen, so daß auf den ersten Blick der Eindruck entsteht, es würde ganz im Sinne einer *second-person narrative* auch Louises Geschichte geschrieben. Dennoch hat die Analyse des Romans gezeigt, daß es sich bei der Darstellung von Louise um die Zuschreibungen der Erzählerin an eine objektifizierte Geliebte handelt. So wird Louise zwar nach den stilistischen Vorgaben der *second-person narrative* thematisiert, offenbart sich darin aber letztlich doch als Teil des übergeordneten, egomanischen Ich der Erzählerin. So mag sich die *second-person narrative* zwar grundsätzlich durchaus zur Darstellung von Alterität anbieten, sie muß den Anderen allerdings auch relativ zu anderen Subjekten beschreiben. Sie birgt dabei wie herkömmliche Erzählweisen die Gefahr, den Anderen unter das Selbst zu subsumieren und damit die gängigen Mechanismen des Denkens über den Anderen zu reproduzieren. Über diese (noch) nicht sehr verbreitete Form des Erzählens, die dementsprechend auch in der Kritik bisher nur wenig Beachtung gefunden hat,⁷³⁰ soll hier jedoch nicht vorschnell ein endgültiges Urteil gefällt werden. Wenngleich es eine Herausforderung bleibt, der egozentrischen Aneignung des Anderen zu entgehen, sind die Möglichkeiten dieser Erzählform, die eventuell auch neue Darstellungsweisen von Liebesbeziehungen erlaubt, noch nicht ausgeschöpft.

Wie die Analyse der hier untersuchten Texte nahelegt, ist es allerdings fraglich, welchen Einfluß die Auswirkungen des postmodernen Subjektverständnisses, in dem das Selbst bereits als unvollständig und fragil gesehen wird, auf die Auseinandersetzung eines solchen Ich mit dem (geliebten) Anderen haben. Einerseits ließe sich vermuten, daß diese Subjektkonstruktion den Umgang mit dem Anderen als Aneignung unmöglich macht: „At present, there are many signs indicating that this process of appropriation so typical of our Western civilization has come to a dead-end. Egocentrism has been increasingly undermined by a decentration of the

⁷²⁹ Vgl. die Interpretation von Jay McInerneys *Bright Lights, Big City* bei DelConte 205.

⁷³⁰ Fludernik weist darauf hin, daß es sich bei der *second-person narrative* typischerweise um postmodernes Schreiben handelt, vgl. „Introduction“ 292 und „Second-Person Narrative As a Test Case“ 445.

individual and the collective ego. [...] The place from which I speak is always displaced.“⁷³¹ Andererseits hat die Untersuchung der Texte gezeigt, daß sich ausgeprägte gegenläufige Tendenzen feststellen lassen, die auf die Reparation dieses Zustands gerichtet sind. Womöglich ist in diesem Zusammenhang eine Auseinandersetzung mit dem Anderen gar nicht erwünscht – ein Konzept vom wesenhaft Anderen bringt schließlich eine weitere Bedrohung für das Subjekt mit sich: „Die Erkennung der Alterität bewirkt nämlich eine Entfremdung, die dem Eigenen den Boden zu entziehen droht.“⁷³² Eine Darstellung des Anderen, die diesem als Subjekt gerecht wird, ist somit nicht nur ein Problem, das den Liebesdiskurs an sich kennzeichnet, sondern wird in Reaktion auf die postmoderne Befindlichkeit noch verstärkt. Die solipsistische Tendenz in der Liebesdarstellung, wie sie in den hier untersuchten Texten nachgewiesen wurde, kann somit als charakteristischer Bestandteil eines postmodernen Liebesdiskurses gelten.

Wie die Analysen gezeigt haben, ist auch die Funktion der Liebe als reparative Phantasie bezeichnend für die Texte der 1990er Jahre. In Bezug auf die postmodernistische Subjektkonstruktion kann hier insofern von einer psychischen Reparation gesprochen werden, als die Liebe dem Einzelnen eine Vorstellung von bzw. eine Rückkehr zur eigenen Ganzheit ermöglicht. Ebenso kann die Liebe jedoch auch in soziologischer Hinsicht eine reparative Leistung erbringen. Die insbesondere in der Konzeption eines Liebesglaubens deutliche Bestätigung der Liebe und ihrer Bedeutung legt nahe, daß den Autoren der hier untersuchten postmodernen Texte daran gelegen ist, die Signifikanz des Phänomens Liebe auch im Widerstand gegen die möglichen Bedrohungen durch die postmoderne Gesellschaft aufrechtzuerhalten. Bestimmend für die postmoderne Befindlichkeit ist nicht zuletzt auch der Spätkapitalismus, der sich unter anderem dadurch auszeichnet, daß die kapitalistischen Marktmechanismen die gesamte Gesellschaft durchdringen.⁷³³ Theoretiker aus verschiedenen Bereichen haben bereits darauf hingewiesen, daß auch die Gefühle und somit die Liebe von dieser Vormacht der Ökonomie nicht ausgenommen sind. Erich Fromm konstatiert in seiner *Kunst des Liebens*, daß sich die Liebe den Gesetzen des Kapitalismus unterordnet und zu einer Ware wird, die für den Menschen als „entfremdete[...] Marketing-Persönlichkeit des zwanzigsten Jahrhunderts“⁷³⁴ nur noch bestimmten Automatismen unterliegt. Auch Eva Illouz sieht die Liebe „in Wechselwirkung mit der Kultur, der Ökonomie und der sozialen

⁷³¹ Bernhard Waldenfels, „Response to the Other,“ *Encountering the Other(s): Studies in Literature, History, and Culture*, ed. Gisela Brinker-Gabler, a.a.O., 38f.

⁷³² Hestermann 35.

⁷³³ Vgl. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991).

⁷³⁴ Vgl. Erich Fromm, *Die Kunst des Liebens* (1956; Frankfurt am Main: Ullstein, 1977) 109, siehe auch 98-102.

Organisation des fortgeschrittenen Kapitalismus⁷³⁵ und kommt zu dem Schluß: „Die moderne romantische Liebe ist alles andere als ein vor dem Marktplatz sicherer ‘Hafen’, sondern vielmehr eine Praxis, die aufs Engste mit der politischen Ökonomie des Spätkapitalismus verbunden ist.“⁷³⁶

Die Thematisierung der Liebe in postmodernen Texten ist jedoch nicht etwa als Anliegen zu sehen, diese Verbindung von Liebe und Ökonomie aufzulösen – zumal mit dieser Auffassung auch gespielt wird, wie es in Barnes’ Roman *Talking It Over* der Fall ist.⁷³⁷ Die ausgeprägte Affirmation der Liebe scheint vielmehr ein Versuch zu sein, gegen die Möglichkeit anzuschreiben, daß die Liebe in der Postmoderne bedeutungslos werden könnte, weil sie als eine Ware unter vielen zu einer beliebigen Austauschbeziehung verkommt. Zugespitzt formuliert läßt sich das postmoderne Schreiben über die Liebe somit als eine Form der Kapitalismuskritik auffassen, die ein zentrales Anliegen des Menschen als emotivem Individuum zum Thema macht, um auf die gegenläufige Tendenz einer Enthumanisierung der Gesellschaft aufmerksam zu machen. Mit der reparativen Phantasie der Liebe entwerfen die hier untersuchten Texte eine Gegenutopie zur Hegemonie des Spätkapitalismus. Geradezu paradox erscheint dabei, daß die Autoren allerdings auch selbst in den Mechanismen gefangen sind, gegen die sie anschreiben wollen. Für ihre Werke gilt: *Love sells*. Somit ist Liebe – zumindest in ihrer literarischen Verarbeitung – tatsächlich auch kommodifizierbar. Um ihr Anliegen ins gesellschaftliche Bewußtsein zu bringen, müssen die Autoren wirtschaftliche Faktoren berücksichtigen und sich die Gesetze des Marktes zunutze machen. Die Phantasien, die die Texte verkaufen wollen, sind aber im Gegensatz dazu gerade darauf ausgerichtet, den eigentlichen ‘Sinn’, also die Liebeserfüllung bzw. die Suche danach, als ein von ökonomischen Zwängen losgelöstes Phänomen herauszustellen. Mit den Problemen des Alltagslebens als Bemühung um die Sicherung von bloßen materiellen Existenzbedingungen hat diese Liebe nichts zu tun. Das Schreiben über die Liebe erscheint somit als ein Versuch, sich aus den bestehenden Verhältnissen herauszudenken und sich zumindest in der Fiktion darüber hinwegzusetzen. Dabei geht es allerdings weniger darum, eine heile Welt zu entwerfen als vielmehr eine Alternative zur Routine des täglichen Lebens. Eine andere Welt bietet als solche also auch dann eine Möglichkeit, sich seinen Phantasien hinzugeben, wenn sie sich über andere Probleme konstituiert. Selbst wenn die ultimative Wunschvorstellung von

⁷³⁵ Illouz, *Der Konsum der Romantik* 1. Vgl. auch Eva Illouz, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006).

⁷³⁶ Illouz, *Der Konsum der Romantik* 25.

⁷³⁷ Der ökonomische Aspekt von Gayle Rubins „Traffic in Women“, d.h. der Vorstellung der Frau als Handelsobjekt zwischen zwei Männern, der in der Analyse von Barnes’ Roman explizit herausgestellt wurde, findet sich letztlich in allen Dreierkonstellationen, also den Affären, Betrugs- und Ehebruchsszenarios, die sich, wenn auch teils nur am Rande, in jedem der untersuchten Texte wiederfinden.

'love conquers all' scheitern muß – wie der Begriff der Liebesutopie bereits impliziert – verdeutlichen die Entwürfe der hier untersuchten postmodernen Texte, daß die Autoren grundsätzlich eine affirmative, die Liebe bekräftigende Position einnehmen. Ihre Darstellungen legen nahe, daß die Vorstellung der Konfrontation mit einer ambivalenten Erfahrung, die das Subjekt zwischen widersprüchlichen Wünschen und Sehnsüchten zerreißt, im Vergleich zum Eingehen in die völlige Gleichförmigkeit einer automatisierten Gesellschaft die bessere Alternative ist. So bleibt auch für die Texte der 1990er Jahre, die durch die postmoderne Befindlichkeit geprägt sind, die Auseinandersetzung mit zwischenmenschlichen Beziehungen eine Selbstverständlichkeit. Für die Postmoderne gilt damit weiterhin: Das Thema Liebe ist aus der Literatur nicht wegzudenken.

Bibliographie

Primärliteratur

- Andreas Capellanus. *Von der Liebe*. Übersetzt v. Fritz Peter Knapp. Berlin: Walter de Gruyter, 2006.
- Aristoteles. *Eudemische Ethik*. Hg. Ernst Grumach, übersetzt v. Franz Dirlmeier. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962.
- . *Nikomachische Ethik*. Hg. Günther Bien, übersetzt v. Eugen Rolfes. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1972.
- Aurelius Augustinus. *Die christliche Bildung (De doctrina Christiana)*. Übersetzt v. Karla Pollmann. Stuttgart: Reclam, 2002.
- . *Confessiones: Bekenntnisse*. Übersetzt v. Joseph Bernhart. München: Kösel, 1980.
- Barnes, Julian. *Talking It Over*. 1990. London: Picador, 1991.
- Barthes, Roland. *Fragmente einer Sprache der Liebe*. 1977. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- . *Die Körnung der Stimme*. 1981. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Bataille, Georges. „Die Bedeutung der Erotik.“ 1957. *Die Erotik*. München: Matthes & Seitz, 1994. 277-280.
- . *Die Erotik*. 1957. München: Matthes & Seitz, 1994.
- . „Die Erotik und die Faszination des Todes.“ 1957. *Die Erotik*. München: Matthes & Seitz, 1994. 287-310.
- . *Das obszöne Werk*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990.
- . „Das Paradox der Erotik.“ 1955. *Die Erotik*. München: Matthes & Seitz, 1994. 271-276.
- . „Die Souveränität.“ 1970. *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*. München: Matthes & Seitz, 1978. 45-86.
- Bernhard von Clairvaux. *Sämtliche Werke*. Hg. Gerhard B. Winkler. 10 Bände. Innsbruck: Tyrolia, 1990-99.
- Die Bibel*. Einheitsübersetzung. Freiburg: Herder, 1980.
- Byatt, A. S. *Passions of the Mind*. London: Chatto & Windus, 1991.
- . *Possession: A Romance*. 1990. London: Vintage, 1991.

Campbell, David A., ed. *Greek Lyric: Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: Heinemann, 1988.

„CV.“ *Alain de Botton Site*. 2006. 3. Juli 2006 <<http://www.alaindebotton.com/pages/about/index.asp?PageID=109>>.

De Botton, Alain. *Essays in Love*. 1993. London: Picador, 1994.

---. Interview with Mark Thwaite. 10 Aug 2005. *ReadySteadyBook – A Literary Site*. 11. Juni 2007 <<http://www.readysteadybook.com/Article.aspx?page=botton>>.

Donne, John. *The Elegies and The Songs and Sonnets*. Ed. Helen Gardner. Oxford: Clarendon Press, 1965.

---. *The Major Works*. Ed. John Carey. Oxford: Oxford University Press, 1990.

---. „To Sir Henry Wotton.“ February 1612. *The Life and Letters of John Donne*. Ed. Edmund Gosse. Vol. 1. Gloucester, Massachusetts: Peter Smith, 1959. 290-294.

Ford, Ford Madox. *The Good Soldier*. 1915. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Freud, Sigmund. „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie.“ 1905. *Sexualleben*. Studienausgabe Bd. 5. Frankfurt am Main: Fischer, 1972. 37-145.

---. „Hemmung, Symptom und Angst.“ 1926 [1925]. *Hysterie und Angst*. Studienausgabe Bd. 6. Frankfurt am Main: Fischer, 1971. 227-308.

---. „Das Ich und das Es.“ 1923. *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe Bd. 3. Frankfurt am Main: Fischer, 1975. 273-330.

---. „Jenseits des Lustprinzips.“ 1920. *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe Bd. 3. Frankfurt am Main: Fischer, 1975. 213-272.

---. „Massenpsychologie und Ich-Analyse.“ 1921. *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Studienausgabe Bd. 9. Frankfurt am Main: Fischer, 1974. 61-134.

---. „Totem und Tabu.“ 1912-13. *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Studienausgabe Bd. 9. Frankfurt am Main: Fischer, 1974. 287-444.

---. „Trauer und Melancholie.“ 1917 [1915]. *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe Bd. 3. Frankfurt am Main: Fischer, 1975. 193-212.

---. „Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens.“ 1912. *Sexualleben*. Studienausgabe Bd. 5. Frankfurt am Main: Fischer, 1972. 197-209.

---. „Über die weibliche Sexualität.“ 1912. *Sexualleben*. Studienausgabe Bd. 5. Frankfurt am Main: Fischer, 1972. 273-292.

---. „Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne.“ 1910. *Sexualleben*. Studienausgabe Bd. 5 (Frankfurt am Main: Fischer, 1972) 185-195.

- . „Das Unbehagen in der Kultur.“ 1930 [1929]. *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Studienausgabe Bd. 9. Frankfurt am Main: Fischer, 1974. 191-270.
- . „Zur Einführung des Narzißmus.“ 1914. *Psychologie des Unbewußten*. Studienausgabe Bd. 3. Frankfurt am Main: Fischer, 1975. 37-68.
- Gouge, William. *Of Domesticall Duties*. 1622. Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum; Norwood, N.J.: Walter J. Johnson, 1976.
- Hadewijch. *Das Buch der Visionen*. Hg. u. übersetzt v. Gerald Hofmann. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1998.
- . *The Complete Works*. Ed. and trans. Columba Hart. London: SPCK, 1981.
- Hölscher, Uvo, Hg. *Griechische Lyrik*. Übersetzt v. Eduard Mörike. Frankfurt am Main: Fischer, 1960.
- The Holy Bible*. Cambridge: Cambridge University Press, [c. 1960].
- Irigaray, Luce. *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. 1977. Berlin: Merve Verlag, 1979.
- Kane, Sarah. *Complete Plays*. London: Methuen, 2001.
- . Gespräch mit Nils Tabert. *Playspotting: Die Londoner Theaterszene der 90er*. Hg. Nils Tabert. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998. 8-21.
- . Interview with Heidi Stephenson and Natasha Langridge. *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. Ed. Heidi Stephenson and Natasha Langridge. London: Methuen, 1997. 129-135.
- . *Sämtliche Stücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.
- Lee, John Alan. *Colours of Love: An Exploration of the Ways of Loving*. Toronto: New Press, 1973.
- Ovid. *Ars amatoria. Liebeskunst*. Hg. u. übersetzt v. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 1992.
- . *Heilmittel gegen die Liebe*. Übersetzt v. Friedrich Walter Lenz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- Platon. *Das Gastmahl*. Übersetzt v. Kurt Hildebrandt. Stuttgart: Reclam, 1979.
- . *Phaidon*. Übersetzt v. Friedrich Schleiermacher. Stuttgart: Reclam, 1987.
- . *Phaidros oder Vom Schönen*. Übersetzt v. Kurt Hildebrandt. Stuttgart: Reclam, 1979.
- Rubin, Zick. *Liking and Loving: An Invitation to Social Psychology*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973.

Sappho. *Lieder*. Hg. und übersetzt v. Max Treu. München: Ernst Heimeran Verlag, 1963.

Segal, Erich. *Love Story*. New York: Harper Row, 1970.

Shelley, Percy Bysshe. „A Discourse on the Manners of the Ancients. Relative to the Subject of Love. A Fragment.“ *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*. Vol. VII. London: Ernest Benn; New York: Gordian Press, 1965. 223-229.

---. *The Major Works*. Ed. Zachary Leander and Michael O'Neill. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Winterson, Jeanette. *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*. 1995. London: Vintage, 1996.

---. *Written on the Body*. 1992. London: Vintage, 1993.

Wittig, Monique. *Le Corps Lesbien*. Paris: Les Editions de Minuit, 1984.

Weitere angeführte Texte der hier untersuchten Autoren

Barnes, Julian. *Before She Met Me*. 1982. London: Picador, 1986.

---. *Cross Channel*. London: Jonathan Cape, 1996.

---. *England, England*. London: Jonathan Cape, 1998.

---. *Flaubert's Parrot*. London: Jonathan Cape, 1984.

---. *The History of the World in 10½ Chapters*. 1989. London: Picador, 1990.

---. *Love etc.* 2000. London: Picador, 2001.

---. *Metroland*. London: Jonathan Cape, 1980.

Byatt, A. S. *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch*. London: Chatto & Windus, 1965.

---. *The Game*. London: Chatto & Windus, 1967.

---. *Iris Murdoch*. London: Longman, 1976.

---. *Shadow of the Sun*. London: Chatto & Windus, 1964.

---. *Still Life*. London: Chatto & Windus, 1985.

---. *Sugar and Other Stories*. London: Chatto & Windus, 1987.

---. *The Virgin in the Garden*. London: Chatto & Windus, 1978.

---. *Wordsworth and Coleridge in Their Time*. London: Nelson, 1970.

De Botton, Alain. *The Architecture of Happiness*. London: Hamish Hamilton, 2006.

---. *The Art of Travel*. London: Hamish Hamilton, 2002.

---. *The Consolations of Philosophy*. London: Hamish Hamilton 2000.

---. *How Proust Can Change Your Life*. London: Picador, 1997.

---. *Kiss and Tell*. 1995. London: Picador, 1996.

---. *The Romantic Movement*. 1994. New York: Picador, 1996.

---. *Status Anxiety*. London: Hamish Hamilton, 2004.

Winterson, Jeanette. *Gut Symmetries*. London: Granta, 1997.

---. *The Passion*. 1987. London: Vintage, 1996.

---. *The PowerBook*. 2000. London: Vintage, 2001.

---. *Sexing the Cherry*. 1989. London: Vintage, 1990.

Sekundärliteratur

Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. London: Oxford University Press, 1971.

„Adore.“ Def. 1. *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.

Alberoni, Francesco. *Verliebt sein und Lieben: Revolution zu zweit*. Stuttgart: DVA, 1983.

Alfieri, Carlos. „‘Como Voltaire, Procuero Ser Entendido por Todos’.“ *Revista de Occidente* 278/279 (2004): 129-37.

---. „Entrevista con Alain de Botton.“ *Cuadernos Hispanoamericanos* 630 (2002): 117-21.

Allen, Carolyn. *Following Djuna: Women Lovers and the Erotics of Loss*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

Amelang, Manfred. „Einstellungen zu Liebe und Partnerschaft: Konzepte, Skalen und Korrelate.“ Amelang, Ahrens und Bierhoff 153-196.

Amelang, Manfred, Hans-Joachim Ahrens und Hans Werner Bierhoff, Hg. *Attraktion und Liebe: Formen und Grundlagen partnerschaftlicher Beziehungen*. Göttingen: Hofgrefe, 1991.

Arend, Helga. *Vom „süßen Rausch“ zur „stillen Neigung“: Zur Entwicklung der romantischen Liebeskonzeption*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1993.

- Ariès, Philippe, und André Béjin, Hg. *Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit: Zur Geschichte der Sexualität im Abendland*. Frankfurt am Main: Fischer, 1986.
- Armitt, Lucie. *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic*. Basingstoke: Macmillan, 2000.
- Armstrong, Paul B. „Dowell as Trustworthy Narrator.“ Stannard 388-391. Rpt. of *The Challenge of Bewilderment: Understanding and Representation in James, Conrad and Ford*. Ithaca: Cornell University Press, 1987. 195-199.
- . „The Hermeneutics of Literary Impressionism: Interpretation and Reality in James, Conrad, and Ford.“ *Analecta Husserliana* 19 (1985): 477-499.
- Artaud, Antonin. „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest).“ 1964. *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer, 1969. 95-107.
- . „Das Theater und die Grausamkeit.“ 1964. *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer, 1969. 89-93.
- Averill, James R. „The Social Construction of Emotion: With Special Reference to Love.“ *The Social Construction of the Person*. Ed. Kenneth J. Gergen und Keith E. Davis. New York: Springer, 1985. 89-109.
- Bange, Elisabeth. *An den Grenzen der Sprache: Studien zu Georges Bataille*. Frankfurt am Main: Lang, 1982.
- Barnes, Julian. „‘Oh Unforgetting Elephant’.“ Rev. of *Ford Madox Ford: A Dual Life*, by Max Saunders. *New York Review of Books* 9 Jan. 1997: 23-27.
- Barthes, Roland. *Die Lust am Text*. 1973. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- . *S/Z*. 1973. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- . „Der Tod des Autors.“ 1968. *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. 57-63.
- . „Vom Werk zum Text.“ 1971. *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. 64-72.
- Baudrillard, Jean. „Death in Bataille.“ *Bataille: A Critical Reader*. Ed. Fred Botting and Scott Wilson. Oxford: Blackwell, 1998. 139-145.
- Beck, Ulrich, und Elisabeth Beck-Gernsheim. *Das ganz normale Chaos der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Becker, Susanne. „Postmodernism's Happy Ending: *Possession!*“ Neumeier 17-30.
- Beer, Gillian. *The Romance*. London: Methuen, 1970.

- Bell, Ilona. „The Role of the Lady in Donne’s *Songs and Sonets*.“ *Studies in English Literature* 23 (1983): 113-29.
- Belsey, Catherine. *Desire: Love Stories in Western Culture*. Oxford: Blackwell, 1994.
- Bengtson, Helene, Marianne Børch and Cindie Maagaard. „Editors’ Preface.“ *Sponsored by Demons: The Art of Jeanette Winterson*. Ed. Helene Bengtson, Marianne Børch and Cindie Maagaard. Odense, Denmark: Scholar’s Press, 1999. 1-2.
- Berger, Dieter A. „Resurgent Romance and the Comic in Contemporary British Fiction.“ *Of Remembraunce the Key: Medieval Literature and Its Impact through the Ages*. Ed. Uwe Böker. Frankfurt am Main: Lang, 2004. 233-250.
- Bergfleth, Gerd. „Leidenschaft und Weltinnigkeit. Zu Batailles Erotik der Entgrenzung.“ *Die Erotik*. Von Georges Bataille. München: Matthes & Seitz, 1994. 313-396.
- Bergmann, Martin S. *Eine Geschichte der Liebe: Vom Umgang des Menschen mit einem rätselhaften Gefühl*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Bierhoff, Hans Werner. „Liebe.“ Amelang, Ahrens und Bierhoff 197-234.
- Bischof, Rita. *Souveränität und Subversion: Georges Batailles Theorie der Moderne*. München: Matthes & Seitz, 1984.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Bobsin, Julia. *Von der Werther-Krise zur Lucinde-Liebe: Studien zur Liebessemantik in der deutschen Erzählliteratur 1770-1800*. Tübingen: Niemeyer, 1994.
- Boccardi, Mariadele. „History as Gynealogy: A. S. Byatt, Tracy Chevalier and Ahdaf Soueif.“ *Women: A Cultural Review* 15.2 (2004): 192-203.
- Bonds, Diane Stockmar. „The Seeing Eye and the Slothful Heart: The Narrator of Ford’s *The Good Soldier*.“ *English Literature in Transition* 25.1 (1982): 21-27.
- Børch, Marianne. „Love’s Ontology and the Problem of Cliché.“ *Sponsored by Demons: The Art of Jeanette Winterson*. Ed. Helene Bengtson, Marianne Børch and Cindie Maagaard. Odense, Denmark: Scholar’s Press, 1999. 41-54.
- Bormann, Daniel Candel. *The Articulation of Science in the Neo-Victorian Novel: A Poetics (and Two Case-Studies)*. Bern: Lang, 2002.
- Bowie, Fiona, ed. *Beguine Spirituality: Mystical Writings of Mechthild of Magdeburg, Beatrice of Nazareth, and Hadewijch of Brabant*. New York: Crossroad, 1990.
- Brinker-Gabler, Gisela. „Introduction.“ *Encountering the Other(s): Studies in Literature, History, and Culture*. Ed. Gisela Brinker-Gabler. Albany: State University of New York Press, 1995. 1-15.

- Broich, Ulrich. „A. S. Byatts *Possession* (1990) – ein Pastiche postmoderner Fiktion?“ *Expedition nach der Wahrheit: Festschrift zum 60. Geburtstag von Theo Stemmler*. Hg. Stefan Horlacher und Marion Islinger. Heidelberg: Winter, 1996. 617-633.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- . „Romancing Difference, Courting Coherence: A. S. Byatt's *Possession* as Postmodern Moral Fiction.“ *Why Literature Matters: Theories and Functions of Literature*. Ed. Rüdiger Ahrens and Laurenz Volkmann. Heidelberg: Winter, 1996. 117-134.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. London: MacGibbon & Kee, 1968.
- Brooks, Neil. „Interred Textuality: *The Good Soldier* and *Flaubert's Parrot*.“ *Critique* 41.1 (1999): 45-51.
- Brown, Andrew. *Roland Barthes: The Figures of Writing*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Brümmer, Vincent. *The Model of Love*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Brusberg-Kiermeier, Stefani. „Re-writing Seneca: Sarah Kane's *Phaedra's Love*.“ Reitz and v. Rothkirch 165-172.
- Burgass, Catherine. *Possession: A Reader's Guide*. New York: Continuum, 2002.
- Burkart, Günter. „Auf dem Weg zu einer Soziologie der Liebe.“ Hahn und Burkart 15-49.
- Burkart, Günter, und Kornelia Hahn. „Einleitung: Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts.“ Hahn und Burkart 7-13.
- Burns, Christy L. „Fantastic Language: Jeanette Winterson's Recovery of the Postmodern World.“ *Contemporary Literature* 37.2 (1996): 278-306.
- Buxton, Jackie. „Julian Barnes's Theses on History (in 10 ½ Chapters).“ *Contemporary Literature* 41.1 (2000): 56-86.
- . „'What's Love Got to Do with It?' Postmodernism and *Possession*.“ *English Studies in Canada* 22.2 (1996): 199-219.
- Bynum, Caroline Walker. *Holy Feast and Holy Fast*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- . „Mystikerinnen und Eucharistieverehrung im 13. Jahrhundert.“ *Fragmentierung und Erlösung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. 109-147.
- . „Religious Women in the Later Middle Ages.“ *Christian Spirituality II: High Middle Ages and Reformation*. Ed. Jill Raitt. New York: Crossroad, 1987. 121-139.
- . *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*. New York: Columbia University Press, 1995.

- Carey, John. „Introduction.“ *The Major Works*. By John Donne. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- . *John Donne: Life, Mind and Art*. London: Faber and Faber, 1981.
- Carson, Anne. „Putting Her in Her Place: Woman, Dirt, and Desire.“ *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Ed. David M. Halperin, John J. Winkler and Froma I. Zeitlin. Princeton: Princeton University Press, 1990. 135-169.
- Casper, Bernhard. „Liebe.“ *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Hg. Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild. München: Kösel, 1973. 860-867.
- Castle, Terry. *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Cheng, Vincent J. „A Chronology of *The Good Soldier*.“ *English Language Notes* 24 (1986): 91-97.
- Childs, Peter. *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Chinn, Nancy. „‘I Am My Own Riddle’ – A. S. Byatt’s Christabel LaMotte: Emily Dickinson and Melusina.“ *Papers on Language and Literature* 37.2 (2001): 179-204.
- Clutterbuck, Charlotte. „A Shared Depository of Wisdom: Connection and Redemption in *Tiger in the Tiger Pit* and *Possession*.“ *A Review of Australian Literature (Southerly)* 53.2 (1993): 121-129.
- Colón, Susan E. „The Possession of Paradise: A. S. Byatt’s Reinscription of Milton.“ *Christianity and Literature* 53.1 (2003): 77-97.
- Connor, Peter Tracey. *Georges Bataille and the Mysticism of Sin*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2000.
- Connor, Steven, ed. *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Corbey, Raymond, and Joep Leerssen. „Studying Alterity: Backgrounds and Perspectives.“ *Alterity, Identity, Image: Selves and Others in Society and Scholarship*. Ed. Raymond Corbey and Joep Leerssen. Amsterdam: Rodopi, 1991. vi-xviii.
- Correll, Barbara. „Symbolic Economies and Zero-Sum Erotics: Donne’s ‘Sapho to Philaenis’.“ *Journal of English Literary History* 62 (1995): 487-507.
- Corsten, Michael. *Das Ich und die Liebe: Subjektivität, Intimität, Vergesellschaftung*. Opladen: Leske & Budrich, 1993.
- Corthell, Ronald J. „Donne’s ‘Disparitie’: Inversion, Gender, and the Subject of Love in Some *Songs and Sonnets*.“ *Exemplaria* 1.1 (1989): 17-42.

- Cosslett, Tess. „Intertextuality in *Oranges Are Not the Only Fruit*: The Bible, Mallory, and *Jane Eyre*.“ *Grice and Woods* 15-28
- Cox, James Trammell. „Ford’s ‘Passion for Provence’.“ *English Literary History* 28.4 (1961): 383-398.
- Cramer, Duncan. *Close Relationships: The Study of Love and Friendship*. London: Arnold, 1998.
- Culler, Jonathan. *Barthes*. London: Fontana, 1990.
- De Decker, Jacques. „Du Bon Usage de Marcel Proust: A Propos de l’Insolite Essai d’Alain de Botton *Comment Proust Peut Changer Votre Vie*.“ *Revue Générale* 132.10 (1997): 55-59.
- Deistler, Petra. *Tradition und Transformation – der fiktionale Dialog mit dem viktorianischen Zeitalter im (post)modernen historischen Roman in Großbritannien*. Frankfurt am Main: Lang, 1999.
- DeJean, Joan. *Fictions of Sappho 1546-1937*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- DelConte, Matt. „Why You Can’t Speak: Second-Person Narration, Voice, and a New Model for Understanding Narrative.“ *Style* 37.2 (2003): 204-219.
- De Rougement, Denis. *Die Liebe und das Abendland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1966.
- Derrida, Jacques. „Die différance.“ 1972. *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen-Verlag, 1988. 29-52.
- . *Grammatologie*. 1967. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- . „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen.“ 1967. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. 422-442.
- . „Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie: Ein rückhaltloser Hegelianismus.“ 1967. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. 380-421.
- Dinzelbacher, Peter. *Christliche Mystik im Abendland: Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*. Paderborn: Schöningh, 1994.
- Djordjevic, Ivana. „In the Footsteps of Giambattista Vico: Patterns of Signification in A. S. Byatt’s *Possession*.“ *Anglia* 115.1 (1997): 44-83.
- Dollimore, Jonathan. *Death, Desire and Loss in Western Culture*. New York: Routledge, 1998.
- . „Sexual Disgust.“ *Oxford Literary Review* 20.1-2 (1998): 47-77.
- Dondershine, Stephen. „Color and Identity in A. S. Byatt’s *Possession*.“ *A. S. Byatt’s Possession*. 1998. San José State University. 11. Juni 2007 <<http://www.sjsu.edu/depts/jwss/mesher/annotations/possession/fr-essay.html>>.

- Donnelly, Colleen. „The Non-Homogeneous I: Fragmentation, Desire, and Pleasure in Barthes' *A Lover's Discourse*.“ *Southern Review* 21.2 (1988): 169-180. Rpt. in *Roland Barthes*. Ed. Mike Gane and Nicholas Gane. Vol. 2. London: Sage, 2004. 375-389.
- Douglass, Paul. „Byron's Life and His Biographers.“ *The Cambridge Companion to Byron*. Ed. Drummond Bone. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 7-26.
- Dubrow, Heather. *Echoes of Desire: English Petrarchism and Its Counterdiscourses*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Duncker, Patricia. „Jeanette Winterson and the Aftermath of Feminism.“ *Grice and Woods* 77-88.
- Dux, Günther. *Geschlecht und Gesellschaft: Warum wir lieben. Die romantische Liebe nach dem Verlust der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- . „Liebe.“ *Vom Menschen: Handbuch Historische Anthropologie*. Hg. Christoph Wulf. Weinheim: Beltz, 1997. 847-854.
- Eco, Umberto. *Nachschrift zum Namen der Rose*. München: Hanser, 1984.
- Ebbersmeyer, Sabrina. „Die Platonische Theorie der Liebe.“ *Sinnlichkeit und Vernunft. Studien zur Rezeption und Transformation der Liebestheorie Platons in der Renaissance*. München: Fink, 2002. 21-31.
- Elam, Diane. „Postmodern Romance.“ *Postmodernism across the Ages: Essays for a Postmodernity That Wasn't Born Yesterday*. Ed. Bill Readings and Bennet Schaber. Syracuse: Syracuse University Press, 1993. 216-230.
- . *Romancing the Postmodern*. London: Routledge, 1992.
- Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. 1939. Gesammelte Schriften Bd. 3.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Estor, Annemarie. *Jeanette Winterson's Enchanted Science*. The Hague: Talkingtree, 2004.
- Estrin, Barbara L. „Framing and Imagining the 'You': Donne's 'A Valediction of My Name in the Window' and 'Elegy: Change'.“ *Texas Studies in Literature and Language* 30 (1988): 345-62.
- . *Laura: Uncovering Gender and Genre in Wyatt, Donne, and Marvell*. Durham: Duke University Press, 1994.
- Ette, Ottmar. *Roland Barthes: Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Evans, Dylan. „Objekt [klein] a.“ *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien: Turia und Kant, 2002.

- Faderman, Lillian. *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*. New York: Morrow, 1981.
- Farmer, Stephen. „Donne’s ‘The Ecstasy’.“ *The Explicator* 51.4 (1993): 205-207.
- Farwell, Marilyn R. „The Postmodern Lesbian Text: Jeanette Winterson’s *Sexing the Cherry* and *Written on the Body*.“ *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*. New York: New York University Press, 1996. 168-194.
- Fisher, Helen. „Lust, Anziehung und Verbundenheit: Biologie und Evolution der menschlichen Liebe.“ Meier und Neumann 81-112.
- Flegel, Monica. „Enchanted Readings and Fairy Tale Endings in A. S. Byatt’s *Possession*.“ *English Studies in Canada* 24.4 (1998): 413-30.
- Fludernik, Monika. „Introduction: Second-Person Narrative and Related Issues.“ *Style* 28.3 (1994): 281-311.
- . „Second-Person Narrative As a Test Case for Narratology: The Limits of Realism.“ *Style* 28.3 (1994): 445-479.
- . „Second-Person Narrative: A Bibliography.“ *Style* 28.4 (1994): 525-548.
- Foucault, Michel. *Dispositive der Macht*. 1976/1977. Berlin: Merve Verlag, 1978.
- . *Der Gebrauch der Lüste*. 1984. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- . *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. 1975. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- . „Was ist ein Autor?“ *Schriften zur Literatur*. 1969. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 234-270.
- . *Der Wille zum Wissen*. 1976. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Franken, Christien. *Multiple Mythologies. A. S. Byatt and the British Artist-Novel*. Diss. U Utrecht. Amsterdam: Selbstverlag, 1997.
- Fromm, Erich. *Die Kunst des Liebens*. 1956. Frankfurt am Main: Ullstein, 1977.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Fuchs, Herbert. „‘Schwarzer Schnee’ – ‘schwarze Verzweiflung’. Zum Werk der britischen Dramatikerin Sarah Kane.“ *Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart* 3 (2003). 11. Juni 2007 <http://www.marburger-forum.de/mafo/heft2003-03/Sarah_Kane.htm>.
- Ganzel, Dewey. „What the Letter Said: Fact and Inference in *The Good Soldier*.“ *Journal of Modern Literature* 11.2 (1984): 277-290.

- Gardner, Helen. „The Argument about ‘The Ecstasy’.“ *Elizabethan and Jacobean Studies: Presented to Frank Percy Wilson in Honour of His Seventieth Birthday*. Ed. Herbert Davis and Helen Gardner. Oxford: Clarendon Press, 1959. 279-306. Rpt. in Lovelock 218-248.
- . *The Business of Criticism*. Oxford: Clarendon Press, 1959.
- Gay, Peter. *The Tender Passion*. New York: Oxford University Press, 1986.
- Gerhards, Jürgen. *Soziologie der Emotionen: Fragestellungen, Systematik und Perspektiven*. Weinheim: Juventa, 1988.
- Giddens, Anthony. *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- Gill, Carolyn Bailey, ed. *Bataille: Writing the Sacred*. London: Routledge, 1995.
- Gilmour, Ian. *The Making of the Poets: Byron and Shelley in Their Time*. London: Chatto & Windus, 2002.
- Giobbi, Giuliana. „Know the Past: Know Thyself. Literary Pursuits and Quest for Identity in A. S. Byatt’s *Possession* and in F. Duranti’s *Effetti Personali*.“ *Journal of European Studies* 24.1 (1994): 41-54.
- Girard, René. *Figuren des Begehrens: Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*. 1961. Thaur: Druck- und Verlagshaus Thaur; Münster: LIT, 1999.
- . *Das Heilige und die Gewalt*. 1972. Frankfurt am Main: Fischer, 1992.
- Gitzen, Julian. „A. S. Byatt’s Self-Mirroring Art.“ *Critique* 36.2 (1995): 83-95.
- . „How to Be Postmodern: The Fiction of Julian Barnes and Alain de Botton.“ *Essays in Arts and Sciences* 30 (2001): 45-61.
- Göller, Karl-Heinz. *Romance and Novel: Die Anfänge des englischen Romans*. Nürnberg: Carl, 1972.
- Goodheart, Eugene. „What Dowell Knew.“ *Stannard* 375-384. Rpt. of „What Dowell Knew: A Reading of *The Good Soldier*.“ *Antaeus* 56 (1986): 70-80.
- Greig, David. „Introduction.“ *Complete Plays*. By Sarah Kane. London: Methuen, 2001. ix-xviii.
- Gremm, Trude. „‘I read, writ in the ancient chronicle...’: Eine unbekannte Quelle für die Melusinengestalt in A. S. Byatts *Possession*.“ *Anglistik* 12.1 (2001): 73-86.
- Grice, Helena, and Tim Woods. „Reading Jeanette Winterson’s Writing.“ *Grice and Woods* 1-11.

- , eds. „*I'm telling you stories*“: *Jeanette Winterson and the Politics of Reading*. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- Guerlac, Suzanne. „‘Recognition’ by a Woman! A Reading of Bataille’s *L’Erotisme*.“ *Yale French Studies* 78 (1990): 90-105.
- Guibbory, Achsah. „‘Oh let me not serve so’: The Politics of Love in Donne’s *Elegies*.“ *Journal of English Literary History* 57 (1990): 811-833.
- Guignery, Vanessa. *The Fiction of Julian Barnes: A Reader’s Guide to Essential Criticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Guss, Donald L. *John Donne, Petrarchist: Italianate Conceits and Love Theory in the Songs and Sonets*. Detroit: Wayne State University Press, 1966.
- Häcker, Hartmut O., und Kurt-H. Stapf. „Emotionsdimensionen.“ *Dorsch Psychologisches Wörterbuch*. 14. Auflage. Bern: Huber, 2004.
- Häflinger, Gregor. *Autonomie oder Souveränität: Zur Gegenwartskritik von Georges Bataille*. Mittenwald: Mäander, 1981.
- Hahn, Kornelia, und Günter Burkart, Hg. *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts: Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen: Leske & Budrich, 1998.
- Haines-Wright, Lisa, and Traci Lynn Kyle. „From He and She to You and Me: Grounding Fluidity, Woolf’s *Orlando* to Winterson’s *Written on the Body*.“ *Virginia Woolf: Texts and Contexts: Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Ed. Beth Rigel Daugherty and Eileen Barrett. New York: Pace University Press. 177-183.
- Halperin, David M. „Why Is Diotima a Woman? Platonic Eros and the Figuration of Gender.“ *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*. Ed. David M. Halperin, John J. Winkler and Froma I. Zeitlin. Princeton: Princeton University Press, 1990. 257-308.
- Hamilton, Craig. „La Narration Bakhtinienne dans *Talking It Over* et *Love, etc.* de Julian Barnes.“ *Imaginaires* 10 (2004): 177-192.
- Hardin, Michael. „Dissolving the Reader/Author Binary: Sylvia Molloy’s *Certificate of Absence*, Helena Parente Cunha’s *Women Between Mirrors*, and Jeanette Winterson’s *Written on the Body*.“ *The International Fiction Review* 29 (2002): 84-96.
- Harzer, Friedmann. *Ovid*. Stuttgart: Metzler, 2002.
- Hattenstone, Simon. „A Sad Hurrah.“ *The Guardian* 1 July 2000, weekend sec.: 26-33.
- Heath, Stephen. „Barthes on Love.“ *SubStance* 37/38 (1983): 100-106.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. „Entwürfe über Religion und Liebe.“ 1797/1798. *Frühe Schriften*. Werke Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971. 239-254.

- . *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. 1821. Werke Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1970.
- . *Phänomenologie des Geistes*. 1807. Werke Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- . *Vorlesungen über die Ästhetik II*. 1832. Werke Bd. 14. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Heimonet, Jean-Michel. „Hegelianism and Its Monsters: The Dynamics of Writing in Georges Bataille.“ *Play, Literature, Religion: Essays in Cultural Intertextuality*. Ed. Virgil Nemoianu and Robert Royal. Albany: State University of New York Press, 1992. 141-158.
- Heinz, Sarah. „Die *romance* als Ausweg aus der *postmodern condition*: Liebe und Identität in A. S. Byatts *Possession: A Romance*.“ *Beyond Extremes: Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen im zeitgenössischen britischen Roman*. Hg. Stefan Glomb und Stefan Horlacher. Tübingen: Narr, 2004. 53-77.
- Hennelly, Mark M., Jr. „‘Repeating Patterns’ and Textual Pleasures: Reading (in) A. S. Byatt’s *Possession: A Romance*.“ *Contemporary Literature* 44.3 (2003): 442-471.
- Hestermann, Sandra. *Meeting the Other – Encountering Oneself: Paradigmen der Selbst- und Fremddarstellung in ausgewählten anglo-indischen und indisch-englischen Kurzgeschichten*. Frankfurt am Main: Lang, 2003.
- Higdon, David Leon. „‘Unconfessed Confessions’: The Narrators of Graham Swift and Julian Barnes.“ *The British and Irish Novel since 1960*. Ed. James Acheson. New York: St. Martin’s, 1991. 174-191.
- Hitchcock, James. „The Emergence of the Modern Family.“ *Christian Marriage: A Historical Study*. Ed. Glenn W. Olsen. New York: Crossroad, 2001. 302-331.
- Hoff, Molly. „Winterson’s *Written on the Body*.“ *The Explicator* 60.3 (2002): 179-181.
- Hoffmeister, Gerhart. *Petrarkistische Lyrik*. Stuttgart: Metzler, 1973.
- Hollywood, Amy. „Bataille and Mysticism: A ‘Dazzling Dissolution’.“ *Diacritics* 26.2 (1996): 74-85.
- . „‘Beautiful as a Wasp’: Angela of Foligno and Georges Bataille.“ *The Harvard Theological Review* 92.2 (1999): 219-236.
- . „From Lack to Fluidity: Luce Irigaray, *La Mystérique*.“ *Sensible Ecstasy: Mysticism, Sexual Difference, and the Demands of History*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 187-210.
- Holstun, James. „‘Will You Rent Our Ancient Love Asunder?’ Lesbian Elegy in Donne, Marvell, and Milton.“ *Journal of English Literary History* 54.4 (1987): 835-67.
- Holzberg, Niklas. *Ovid: Dichter und Werk*. München: Beck, 1997.

- Horatschek, Annegreth. „‘A Witness of Difference’: Individualität als Moral im Dialog zwischen Viktorianismus und Postmoderne in dem Roman *Possession* von A. S. Byatt.“ *Anglia* 117.1 (1999): 49-70.
- Horster, Detlef. *Niklas Luhmann*. München: Beck, 1997.
- Hotho, Sabine. „‘The Rescue of Some Stranded Ghost’ – The Rewriting of Literary History in Contemporary British and German Novels.“ *The Novel in Anglo-German Context: Cultural Cross-Currents and Affinities*. Ed. Susanne Stark. Amsterdam: Rodopi, 2000. 385-398.
- Hotho-Jackson, Sabine. „Literary History in Literature: An Aspect of the Contemporary Novel.“ *Moderna Språk* 86.2 (1992): 113-119.
- Hulbert, Ann. „The Great Ventriloquist: A. S. Byatt’s *Possession: A Romance*.“ *Contemporary British Women Writers: Narrative Strategies*. Ed. Robert E. Hosmer Jr. New York: St. Martin’s, 1993. 55-61.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1988.
- Hynes, Samuel. „The Epistemology of *The Good Soldier*.“ *Sewanee Review* 69.2 (1961): 225-235.
- Illouz, Eva. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- . *Der Konsum der Romantik: Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt am Main: Campus, 2003.
- . „The Lost Innocence of Love: Romance as a Postmodern Condition.“ *Theory, Culture & Society* 15.3-4 (1998): 161-186.
- Irigaray, Luce. „Das Mysterisch-Hysterische.“ *Speculum: Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. 239-252.
- Jacobmeyer, Hannah. *Märchen und Romanzen in der zeitgenössischen englischen Literatur*. Münster: LIT, 2000.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jankowiak, William, ed. *Romantic Passion: A Universal Experience?* New York: Cambridge University Press, 1995.
- Jeffers, Jennifer M. „The White Bed of Desire in A. S. Byatt’s *Possession*.“ *Critique* 43.2 (2002): 135-147.
- Jenkyns, Richard. „Disinterring Buried Lives.“ Rev. of *Possession: A Romance*, by A. S. Byatt. *Times Literary Supplement* 2 Mar. 1990: 213-214.
- Jukić, Tatjana. „From Worlds to Words and the Other Way Around: The Victorian Inheritance in the Postmodern British Novel.“ *Theme Parks, Rainforests and Sprouting*

- Wastelands: European Essays on Theory and Performance in Contemporary British Fiction*. Ed. Richard Todd and Luisa Flora. Amsterdam: Rodopi; 2000. 77-87.
- Kakar, Sudhir, und John Ross. *Über die Liebe und die Abgründe des Gefühls*. München: Beck, 1986.
- Kauer, Ute. „Narration and Gender: The Role of the First-Person Narrator in Jeanette Winterson’s *Written on the Body*.“ Grice and Woods 41-51.
- Kauffman, Linda. „Devious Channels of Decorous Ordering: A Lover’s Discourse in *Absalom, Absalom!*.“ *Modern Fiction Studies* 29.2 (1983): 183-200.
- Kelley, Theresa. „Life and Biographies.“ *The Cambridge Companion to Shelley*. Ed. Timothy Morton. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 17-34.
- Kelly, Kathleen Coyne. *A. S. Byatt*. New York: Twayne, 1996.
- . „‘No – I am out – I am out of my Tower and my Wits’: The Lady of Shalott in A. S. Byatt’s *Possession*.“ *On Arthurian Women: Essays in Memory of Maureen Fries*. Ed. Bonnie Wheeler and Fiona Tolhurst. Dallas: Scriptorium Press, 2001. 283-294.
- Kermode, Frank. „Novels: Recognition and Deception.“ *Critical Inquiry* 1.1 (1974): 103-121.
- Klaas, Markus. „Der englische Detektivroman der 1980er Jahre zwischen Konvention und Innovation: Dan Kavanaghs Duffy-Romane.“ *Klassiker und Strömungen des englischen Romans im 20. Jahrhundert*. Ed. Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2000. 171-87.
- Klawitter, George. *The Enigmatic Narrator: The Voicing of Same-Sex Love in the Poetry of John Donne*. New York: Lang, 1994.
- Kobak, Annette. „Financial Alarm under the Palms.“ Rev. of *The Art of Travel*, by Alain de Botton. *Times Literary Supplement* 31 May 2002: 32.
- Kögler, Hans-Herbert. *Michel Foucault*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2004.
- Kolesch, Doris. *Roland Barthes*. Frankfurt am Main: Campus, 1997.
- Korte, Barbara. „Julian Barnes, *England, England*: Tourism as a Critique of Postmodernism.“ *The Making of Modern Tourism: The Cultural History of the British Experience 1600-2000*. Ed. Hartmut Berghoff, Barbara Korte, Ralf Schneider and Christopher Harvie. London: Palgrave, 2002. 285-303.
- Koschorke, Albrecht. „Die Figur des Dritten bei Freud und Girard.“ *Bündnis und Begehren: Ein Symposium über die Liebe*. Hg. Andreas Kraß und Alexandra Tischel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2002. 23-34.
- Kotte, Claudia. „Random Patterns? Orderly Disorder in Julian Barnes’s *A History of the World in 10½ Chapters*.“ *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22.1 (1997): 107-128.

- Kraß, Andreas, und Alexandra Tischel. „Liebe zwischen Bündnis und Begehren – Eine Einführung.“ *Bündnis und Begehren: Ein Symposium über die Liebe*. Hg. Andreas Kraß und Alexandra Tischel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2002. 9-20.
- Kristeva, Julia. *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Kuhn, Helmut. „Liebe“: *Geschichte eines Begriffs*. München: Kösel, 1975.
- Lacan, Jacques. „Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud.“ 1966. *Schriften II*. Hg. Norbert Haas. Olten: Walter, 1975. 15-55.
- . „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse.“ 1966. *Schriften I*. Hg. Norbert Haas. Olten: Walter, 1973. 71-169.
- . *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. 1954/1955. Hg. Norbert Haas. Olten: Walter, 1980.
- . „Das Seminar über E. A. Poes ‚Der entwendete Brief‘.“ 1966. *Schriften I*. Hg. Norbert Haas. Olten: Walter, 1973. 7-60.
- . „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion.“ 1966. *Schriften I*. Hg. Norbert Haas. Olten: Walter, 1973. 61-70.
- La Rochefoucauld, François de. *Maximen und Reflexionen*. München: Goldmann, 1987.
- Le Brun, Jacques. *Le Pur Amour de Platon à Lacan*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- Leites, Edmund. *The Puritan Conscience and Modern Sexuality*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Lelle, Diana. „Das Paradox des *Death-in-Life*: Dr. Maud Baileys *postmodern condition* in Antonia S. Byatts Roman *Possession: A Romance*.“ *Geschlecht – Literatur – Geschichte I*. Hg. Gudrun Loster-Schneider. St. Ingbert: Röhrig, 1999. 235-251.
- Lenz, Karl. „Romantische Liebe – Ende eines Beziehungsideals?“ Hahn und Burkart 65-85.
- Levenson, Hanna, and Charles N. Harris. „Love and the Search for Identity.“ Pope 266-281.
- Lévinas, Emmanuel. *Die Spur des Anderen: Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. 1963. Freiburg: Alber, 1983.
- Lévi-Strauss, Claude. *Das wilde Denken*. 1962. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.
- Lewis, C. S. „Donne and Love Poetry in the Seventeenth Century.“ *Seventeenth Century Studies Presented to Sir Herbert Grierson*. Ed. John Dover Wilson. Oxford: Clarendon Press, 1938. 64-84. Rpt. in Lovelock 113-133.
- „Liebe.“ *Brockhaus Enzyklopädie*. 21. Auflage. 2006.
- Lovelock, Julian, ed. *Donne: Songs and Sonets*. Basingstoke: Macmillan, 1973.

- Low, Anthony. „Donne and the Reinvention of Love.“ *English Literary Renaissance* 20.3 (1990): 465-486.
- Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- . *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Lundén, Bo. *(Re)educating the Reader: Fictional Critiques of Poststructuralism in Banville's Dr Copernicus, Coetzee's Foe, and Byatt's Possession*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1998.
- Lynn, David H. „Dowell as Unromantic Hero.“ Stannard 391-398. Rpt. of *The Hero's Tale: Narrators in the Early Modern Novel*. New York: St. Martin's, 1989. 49-53, 55f, 59-61, 65-68, 70f.
- Lyotard, Jean-François. *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht*. 1979. Graz: Böhlau, 1986.
- Mahlmann, Regina. „Liebe im 19. Jahrhundert.“ *Das Abenteuer Liebe: Bestandsaufnahme eines unordentlichen Gefühls*. Hg. Peter Kemper und Ulrich Sonnenschein. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. 24-41. Wiederabdruck von *Was verstehst du unter Liebe? Ideale und Konflikte von der Frühromantik bis heute*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. 92-107.
- Makinen, Merja. *The Novels of Jeanette Winterson: A Reader's Guide to Essential Criticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Malpas, Simon. *The Postmodern*. London: Routledge, 2005.
- Marks, Zita M. „Object a.“ *A Compendium of Lacanian Terms*. Ed. Huguette Glowinski, Zita M. Marks and Sara Murphy. London: Free Association Books, 2001.
- Martinez, Matias, und Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck, 1999.
- Martyniuk, Irene. „‘This Is Not Science. This Is Story-Telling.’ The Place of the Individual and the Community in A. S. Byatt's *Possession* and Tom Stoppard's *Arcadia*.“ *CLIO: Journal of Literature, History, and the Philosophy of History* 33.3 (2004): 265-86.
- Martz, Louis. „John Donne: Love's Philosophy.“ Lovelock 169-184. Rpt. of *The Wit of Love: Donne, Carew, Crashaw, Marvell*. Notre Dame: The University of Notre Dame Press, 1969. 17-58.
- McConnell, Will. „Blake, Bataille, and the Accidental Processes of Material History in *Milton*.“ *CLIO Journal of Literature, Philosophy and the Philosophy of History* 26.4 (1997): 449-472.
- McDuffie, Felicia Wright. „*To Our Bodies Turn We Then*“: *Body as Word and Sacrament in the Works of John Donne*. New York: Continuum, 2005.
- McGrath, Patrick. „Julian Barnes.“ *Bomb* 21 (1987): 20-23.

- Meier, Heinrich, und Gerhard Neumann, Hg. *Über die Liebe: Ein Symposium*. München: Piper, 2001.
- Meier, Philipp. *Autonomie und Souveränität oder Das Scheitern der Sprache: Hegel im Denken von Georges Bataille*. Bern: Lang, 1999.
- Meixner, John A. „*The Good Soldier* as Tragedy.“ Stannard 318-322. Rpt. of „Ford’s Literary Technique.“ *Ford Madox Ford’s Novels: A Critical Study*. Minneapolis: University of Minnesota Press; London: Oxford University Press, 1962. 152-154, 158-160, 184-186.
- Mellor, Ann K. „Keats and the Complexities of Gender.“ *The Cambridge Companion to Keats*. Ed. Susan J. Wolfson. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 214-229.
- Mikula, Gerold, und Wolfgang Stroebe. „Theorien und Determinanten der zwischenmenschlichen Anziehung.“ *Amelang, Ahrens und Bierhoff* 61-104.
- Moore, Lisa. „Teledildonics: Virtual Lesbians in the Fiction of Jeanette Winterson.“ *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. Ed. Elizabeth Grosz. London: Routledge, 1996. 104-127.
- Morgan, Edmund S. *The Puritan Family: Religion and Domestic Relations in Seventeenth-Century New England*. New York: Harper & Row, 1966.
- Morrison, Jago. „‘Who Cares about Gender at a Time Like This?’ Love, Sex and the Problem of Jeanette Winterson.“ *Journal of Gender Studies* 15.2 (2006): 169-180.
- Mortimer, Armine Kotin. „Loving Writing: *Fragments d’un Discours Amoureux*.“ *Symposium* 54.1 (2000): 27-42.
- Morton, Timothy. „Introduction.“ *The Cambridge Companion to Shelley*. Ed. Timothy Morton. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 1-13.
- Moseley, Merritt. *Understanding Julian Barnes*. Columbia: University of South Carolina Press, 1997.
- Moser, Thomas C. „Introduction.“ *The Good Soldier*. By Ford Madox Ford. Oxford: Oxford University Press, 1990. vii-xxvii.
- Mueller, Janel. „Lesbian Erotics: The Utopian Trope of Donne’s ‘Sapho to Philaenis’.“ *Homosexuality in Renaissance and Enlightenment England: Literary Representations in Historical Context*. Ed. Claude J. Summers. New York: Harrington Park Press, 1992. 103-134.
- . „Women among the Metaphysicals: A Case, Mostly, of Being Donne For.“ *Modern Philology* 87 (1989/90): 142-156.
- Müller, Klaus Peter. „British Theatre in the 1980s and 1990s: Forms of Hope and Despair, Violence and Love.“ *What Revels Are in Hand? Assessments of Contemporary Drama in English in Honour of Wolfgang Ippke*. Ed. Bernhard Reitz and Heiko Stahl. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2001. 81-107.

- Müller, Monika. „Love and Other Dismemberments in Jeanette Winterson’s Novels.“ Neumeier 41-51.
- Münker, Stefan, und Alexander Roesler. *Poststrukturalismus*. Stuttgart: Metzler, 2000.
- Murdoch, Iris. „Against Dryness.“ *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*. Ed. Peter Conradi. London: Chatto & Windus, 1997. 287-296.
- Murstein, Bernard I., ed. *Theories of Attraction and Love*. New York: Springer, 1971.
- Myers, D. G. „Hermeneutics of Suspicion.“ *Glossary of Biblical Interpretation*. 1999. Department of English, Texas A&M University. 11. Juni 2007 <http://www-english.tamu.edu/pers/fac/myers/hermeneutical_lexicon.html>.
- Neumann, Gerhard. „Lektüren der Liebe.“ Meier und Neumann 9-79.
- Neumeier, Beate, ed. *Engendering Realism and Postmodernism: Contemporary Women Writers in Britain*. Amsterdam: Rodopi, 2001.
- Nunn, Heather. „Written on the Body: An Anatomy of Horror, Melancholy and Love.“ *Women: A Cultural Review* 7.1 (1996): 16-27.
- Nünning, Vera. „The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes’ *England, England*.“ *Anglia* 119.1 (2001): 58-76.
- Onega, Susana. *Jeanette Winterson*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- . „Jeanette Winterson’s Visionary Fictions: An Art of Cultural Translation and Effrontery.“ *The Yearbook of Research in English and American Literature* 20 (2004): 229-243.
- Palmer, Paulina. „Jeanette Winterson: Lesbian/Postmodern Fictions.“ Neumeier 181-189.
- . „*The Passion*: Storytelling, Fantasy, Desire.“ Grice and Woods 103-116.
- Pankratz, Annette. „Greek to Us? Appropriations of Myths in Contemporary British and Irish Drama.“ Reitz and v. Rothkirch 151-163.
- Pateman, Matthew. *Julian Barnes*. Horndon, Tavistock: Northcote House, 2002.
- Pearce, Lynne. „The Emotional Politics of Reading Winterson.“ Grice and Woods 29-39.
- . „‘Written on Tablets of Stone’? Jeanette Winterson, Roland Barthes, and the Discourse of Romantic Love.“ *Volcanoes and Pearl Divers: Essays in Lesbian Feminist Studies*. Ed. Suzanne Raitt. London: Only Women Press, 1995. 147-168.
- Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität.“ *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985. 1-30.

- Polvinen, Merja. „Habitable Worlds and Literary Voices: A. S. Byatt’s *Possession* as Self-Conscious Realism.“ *Helsinki English Studies* 3 (2004). 11. Juni 2007 <http://www.eng.helsinki.fi/hes/Literature/habitable_worlds1.htm>.
- Pope, Kenneth S. „Defining and Studying Romantic Love.“ Pope 1-26.
- , ed. *On Love and Loving: Psychological Perspectives on the Nature and Experience of Romantic Love*. San Francisco: Jossey-Bass, 1980.
- Praz, Mario. *Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970.
- Pykett, Lyn. „A New Way with Words? Jeanette Winterson’s Post-Modernism.“ Grice and Woods 53-60.
- Rafferty, Terrence. „Watching the Detectives.“ Rev. of *Flaubert’s Parrot*, by Julian Barnes. *Nation* 241 (1985): 21-23.
- Rajan, Tilottama. „‘Nothing Sooner Broke’: Donne’s *Songs and Sonets* as Self-Consuming Artifact.“ *Journal of English Literary History* 49 (1982): 805-828.
- Rebellato, Dan. „Sarah Kane: An Appreciation.“ *New Theatre Quarterly* 59 (1999): 280-281.
- Rée, Jonathan. „How High Am I?“ Rev. of *Status Anxiety*, by Alain de Botton. *Times Literary Supplement* 14 May 2004: 36.
- Reitz, Bernhard, and Alyce v. Rothkirch, eds. *Crossing Borders: Intercultural Drama and Theatre at the Turn of the Millennium*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2001.
- Reviews of *Blasted*, by Sarah Kane, dir. James Macdonald. *Theatre Record* 15.1-2 (1995): 38-43.
- Reynolds, Margaret. *The Sappho Companion*. London: Chatto & Windus, 2000.
- Reynolds, Margaret, and Jonathan Noakes, eds. *Jeanette Winterson: The Essential Guide*. London: Vintage, 2003.
- Richardson, Michael. *Georges Bataille*. London: Routledge, 1994.
- Ricoeur, Paul. *Die Interpretation: Ein Versuch über Freud*. 1965. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- . „Das Selbst und die narrative Identität.“ *Das Selbst als ein Anderer*. 1990. München: Wilhelm Fink, 1996. 173-206.
- . *Zeit und historische Erzählung*. 1983. München: Wilhelm Fink, 1988.
- Rifelj, Carol de Dobay. *Reading the Other: Novels and the Problem of Other Minds*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992.

- Rippl, Gabriele. „Culture and Transgression: Phaedra's Illicit Love and Its Cultural Transformations.“ *Yearbook of Research in English and American Literature* 20 (2004): 165-182.
- Ritivoi, Andreea Deciu. „Identity and Narrative.“ *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005. 231-235.
- Rizley, Ross. „Psychobiological Bases of Romantic Love.“ *Pope* 104-113.
- Röttger-Denker, Gabriele. *Roland Barthes zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1989.
- Roloff, Volker. „Montaigne, Essais.“ *Kindlers neues Literaturlexikon*. Studienausgabe. 1990.
- Ross, Marlon B. „Romantic Quest and Conquest: Troping Masculine Power in the Crisis of Poetic Identity.“ *Romanticism and Feminism*. Ed. Ann K. Mellor. Bloomington: Indiana University Press, 1988. 26-51.
- Rubin, Gayle. „The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex.“ *Toward an Anthropology of Women*. Ed. Rayna R. Reiter. New York: Monthly Review Press, 1975. 157-210.
- Rubinson, Gregory J. „Body Languages: Scientific and Aesthetic Discourses in Jeanette Winterson's *Written on the Body*.“ *Critique* 42.2 (2001): 218-232.
- . „History's Genres: Julian Barnes's *A History of the World in 10½ Chapters*.“ *Modern Language Studies* 30.2 (2000): 159-179.
- Ruh, Kurt. *Geschichte der abendländischen Mystik*. Band 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts. München: Beck, 1990.
- Rylance, Rick. *Roland Barthes*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1994.
- Sabine, Maureen. „'Thou Art the Best of Mee': A. S. Byatt's *Possession* and the Literary Possession of Donne.“ *John Donne Journal* 14 (1995): 127-148.
- Sanchez, Victoria. „A. S. Byatt's *Possession*: A Fairytale Romance.“ *Southern Folklore* 52.1 (1995): 33-52.
- „Sarah Kane Quotations.“ *Sarah Kane Site*. Ed. Iain Fisher. 30 Mar. 2007. 20. April 2007 <<http://www.iainfisher.com/kane/eng/kanequ.html>>.
- Saunders, Graham. *'Love me or kill me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- . „'Out Vile Jelly': Sarah Kane's *Blasted* and Shakespeare's *King Lear*.“ *New Theatre Quarterly* 20.1 (2004): 69-78.
- Schäfer, Tina. „'Liebe' im dramatischen Werk von Sarah Kane.“ Magisterarbeit. Universität Tübingen, 2003.

- Schmid, Susanne. *Jungfrau und Monster: Frauenmythen im englischen Roman der Gegenwart*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996.
- . „Mythomaniacs: Contemporary Women Writers and Their Use of Myth.“ *Anglistentag 1996, Dresden: Proceedings*. Ed. Uwe Böker und Hans Sauer. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1997. 363-371.
- Schneider, Manfred. *Liebe und Betrug: Die Sprache des Verlangens*. München: Hanser, 1992.
- Schnell, Rüdiger. *Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe*. Köln: Böhlau, 2002.
- Schnierer, Peter Paul. *Modernes englisches Drama und Theater seit 1945: Eine Einführung*. Tübingen: Narr, 1997.
- . „The Theatre of War: English Drama and the Bosnian Conflict.“ *Drama and Reality*. Ed. Bernhard Reitz. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1995. 101-110.
- Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. 1819. Stuttgart: Cotta; Frankfurt am Main: Insel, 1960.
- . *Die Welt als Wille und Vorstellung II*. 1844. Stuttgart: Cotta; Frankfurt am Main: Insel, 1960.
- Schorer, Mark. „*The Good Soldier: An Interpretation*.“ *Critical Essays on Ford Madox Ford*. Ed. Richard A. Cassell. Boston: G. K. Hall, 1987. 44-49. Rpt. of „Introduction.“ *The Good Soldier*. By Ford Madox Ford. New York: Knopf, 1951.
- Scott, James B. „Parrot as Paradigms: Infinite Deferral of Meaning in *Flaubert's Parrot*.“ *ARIEL* 21.3 (1990): 57-68.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Seeber, Ulrich. „The Return of Romantic Love in Contemporary Fiction.“ *Lineages of the Novel: Essays in Honour of Raimund Borgmeier*. Ed. Bernhard Reitz and Eckart Voigts-Virchow. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2000. 149-162.
- „Sensing.“ Def. 2a. *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989.
- Sesto, Bruce. *Language, History, and Metanarrative in the Fiction of Julian Barnes*. New York: Lang, 2001.
- Shiffer, Celia. „‘You see, I am no stranger to love’: Jeanette Winterson and the Extasy of the Word.“ *Critique* 46.1 (2004): 31-52.
- Shiller, Dana. „The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel.“ *Studies in the Novel* 29.4 (1997): 538-560.
- Shinn, Thelma J. „‘What’s in a Word?’ Possessing A. S. Byatt’s Meronymic Novel.“ *Papers on Language and Literature* 31.2 (1995): 164-183.

- Sierz, Aleks. „Cool Britannia? ‘In-Yer-Face’ Writing in the British Theatre Today.“ *New Theatre Quarterly* 14.4 (1998): 324-333.
- . *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.
- Simmel, Georg. „Fragmente aus einer Philosophie der Liebe.“ 1907. *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*. Hg. Heinz-Jürgen Dahme und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. 183-186.
- Singer, Irving. *The Nature of Love 1: Plato to Luther*. New York: Random House, 1966.
- . *The Nature of Love 2: Courtly and Romantic*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- . *The Nature of Love 3: The Modern World*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Smith, A. J., ed. *John Donne: The Complete English Poems*. Harmondsworth: Penguin, 1971.
- Smith, Grover. „Dowell as Untrustworthy Narrator.“ Stannard 325-330. Rpt. of *Ford Madox Ford*. New York: Columbia University Press, 1972. 26-34.
- Snitow, Ann Barr. *Ford Madox Ford and the Voice of Uncertainty*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1984.
- Städtler, Thomas. „Humanistische Psychologie.“ *Lexikon der Psychologie: Wörterbuch, Handbuch, Studienbuch*. Stuttgart: Kröner, 1998.
- Stannard, Martin, ed. *The Good Soldier*. New York: Norton, 1995.
- Stein, Arnold. „‘The Good-Morrow’.“ Lovelock 156-168. Rpt. of *John Donne’s Lyrics: The Eloquence of Action*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1962. 65-77.
- Stendhal. *Über die Liebe*. 1822. Frankfurt am Main: Insel, 1999.
- Sternberg, Robert J. „The Composition of Cupid’s Arrow: What Is Love?“ *Cupid’s Arrow: The Course of Love through Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 4-49.
- Stevens, Christy R. „Imagining Deregulated Desire: *Written on the Body’s* Revolutionary Reconstruction of Gender and Sexuality.“ *Revolutions*. 12 Oct. 1997. Graduate Student Conference, University of California, Irvine. 11. Juni 2007 <<http://www.ags.uci.edu/~clcwega/revolutions/Stevens.htm>>.
- Stoekl, Allan. „Hegel’s Return.“ *Stanford French Review* 12.1 (1988): 119-128.
- Stone, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- Stowers, Cath. „The Erupting Lesbian Body: Reading *Written on the Body* as a Lesbian Text.“ Grice and Woods 89-101.

- Sturrock, John. *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- Su, John. „Fantasies of (Re)collection: Collecting and Imagination in A. S. Byatt's *Possession: A Romance*.“ *Contemporary Literature* 45.4 (2004): 684-712.
- Taureck, Bernhard H. F. *Emmanuel Lévinas zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2002.
- Todd, Richard. *A. S. Byatt*. Plymouth: Northcote House, 1997.
- . „Domestic Performance: Julian Barnes and the Love Triangle.“ *Consuming Fictions: The Booker Prize and Fiction in Britain Today*. London: Bloomsbury, 1996. 260-280.
- . „The Retrieval of Unheard Voices in British Postmodernist Fiction: A. S. Byatt and Marina Warner.“ *Liminal Postmodernism: The Postmodern, the (Post-)Colonial, and the (Post-)Feminist*. Amsterdam: Rodopi, 1994. 99-114.
- Tönnies, Merle. „A New Self-Conscious Turn at the Turn of the Century? Postmodernist Metafiction in Recent Works by 'Established' British Writers.“ *Twenty-First Century Fiction: Readings, Essays, Conversations*. Ed. Christoph Ribbat. Heidelberg: Winter, 2005. 57-82.
- . „The 'Sensationalist Theatre of Cruelty' in 1990s Britain, Its 1960s Forebears and the Beginning of the 21st Century.“ *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Ed. Margarete Rubik and Elke Mettinger-Schartmann. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002. 57-71.
- Ulmer, William A. *Shelleyan Eros: The Rhetoric of Romantic Love*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Ungar, Steven. *Roland Barthes: The Professor of Desire*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
- Urban, Ken. „An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane.“ *Sarah Kane Site*. Ed. Iain Fisher. 20. April 2007 <<http://www.iainfisher.com/kane/eng/kandag.html>>. Orig. pub. in *PAJ: A Journal of Performance and Art* 23.3 (2001): 36-46.
- . „Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty, and the 'Nineties.“ *New Theatre Quarterly* 20.4 (2004): 354-372.
- Vincent, Jean-Didier. *Biologie des Begehrens: Wie Gefühle entstehen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990.
- Voigts-Virchow, Eckart. „Sarah Kane, a Late Modernist: Intertextuality and Montage in the Broken Images of *Crave* (1998).“ *What Revels Are in Hand: Assessments of Contemporary Drama in English in Honour of Wolfgang Ippke*. Ed. Bernhard Reitz and Heiko Stahl. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2001. 205-220.
- Waldenfels, Bernhard. „Response to the Other.“ *Encountering the Other(s): Studies in Literature, History, and Culture*. Ed. Gisela Brinker-Gabler. Albany: State University of New York Press, 1995. 35-44.

- Wallisser, Rainer. „Bekehrung.“ *Encarta Enzyklopädie*. CD-ROM. Microsoft, 2004.
- Walsh, Chris. „Postmodernist Reflections: A. S. Byatt's *Possession*.“ *Theme Parks, Rainforests and Sprouting Wastelands: European Essays on Theory and Performance in Contemporary British Fiction*. Ed. Richard Todd and Luisa Flora. Amsterdam: Rodopi, 2000. 185-194.
- Weischedel, Wilhelm. *Die philosophische Hintertreppe: Die großen Philosophen in Alltag und Denken*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975.
- Wells, Lynn. „A. S. Byatt's *Possession: A Romance*.“ *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*. Ed. Brian W. Shaffer. Malden: Blackwell, 2005. 538-549.
- . „Corso, Ricorso: Historical Repetition and Cultural Reflection in A. S. Byatt's *Possession: A Romance*.“ *Modern Fiction Studies* 48.3 (2002): 668-692.
- Whale, John. *John Keats*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Wiechens, Peter. *Bataille zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1995.
- Williamson, George. *Six Metaphysical Poets: A Reader's Guide*. Syracuse: Syracuse University Press, 2001.
- Yelin, Louise. „Cultural Cartography: A. S. Byatt's *Possession* and the Politics of Victorian Studies.“ *The Victorian Newsletter* 81 (1992): 38-41.
- Ziegler, Konrat, und Walther Sontheimer. „Chloe.“ *Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike*. Stuttgart: Alfred Druckenmüller, 1964.
- Zima, Peter V. *Moderne/Postmoderne*. 2. erw. Auflage. Tübingen: Francke, 2001.
- . *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Francke, 2000.
- Zimmermann, Heiner. „Theatrical Transgression in Totalitarian and Democratic Societies: Shakespeare as a Trojan Horse and the Scandal of Sarah Kane.“ *Reitz and v. Rothkirch* 173-182.