

2 ZUR VERWENDUNG DER BIBLISCHEN INTERTEXTUALITÄT IN DEUTSCHEN ROMANEN SEIT 1990

Die Verwendung der biblischen Intertextualität in deutschen Romanen seit 1990 knüpft einerseits an die bisherige Entwicklung an, andererseits kommt es zu neuen Verarbeitungsweisen. Beide Tendenzen überschneiden sich. Seit 1990 erscheinen also sowohl Romane fiktionaler Transfiguration (wie *Adam und Evelyn* 2008 und *Muttersohn* 2011) als auch Romane mit transfigurativen Elementen (wie *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* 1993, *Pong* 1998, *Pong redivivus* 2013 und *Consummatus* 2006). In der vorliegenden Monografie wird bei den neuesten Romanen zwischen diesen zwei Verarbeitungsweisen der biblischen Vorlage und gleichzeitig zwischen zwei Strategien in der Verwendung der biblischen Intertextualität unterschieden. Nach dieser Klassifizierung erfolgt auch die Gliederung der folgenden Kapitel.

2.1 Zur transfigurativ-aktualisierenden Verarbeitungsweise der biblischen Vorlage und Erfüllung der Lesererwartung

Die erste Strategie der Leserlenkung in den neueren deutschen Romanen seit 1990 ist die transfigurativ-aktualisierende Verarbeitungsweise der biblischen Vorlage²⁶¹, die an die Tradition der älteren Texte wie *Jesus in Osaka* anknüpft. Für diese Verarbeitungsweise ist die Entfernung vom Urmuster und ein Bezug zur jeweiligen Gegenwart des Autors charakteristisch. Des Weiteren können Namen verändert und/oder biblische Motive mit dem jeweiligen Zeitgeschehen verknüpft werden. Wichtig ist die Übertragung einzelner Züge biblischer Figuren auf die

261 vgl. Motté: Auf der Suche nach dem verlorenen Gott, 1997, S. 50ff.

Figuren im Roman.²⁶² Nicht zuletzt können aus der biblischen Geschichte auch einzelne Handlungsmuster übertragen werden.

Anhand dieser Spezifika, auf die der Leser während der Lektüre durch die Intertextualität aufmerksam wird, wird eine Lesererwartung einer verarbeiteten biblischen Geschichte mit einem zeitgenössischen Bezug erfüllt. Diese Strategie möchte ich am Beispiel der Romane *Adam und Evelyn* (2008) von Ingo Schulze und *Muttersohn* (2011) von Martin Walser zeigen. *Adam und Evelyn* erzählt die Geschichte des gleichnamigen Paares, das sich nach einer Affäre Adams im Sommer 1989 trennt. Jeder fährt dann statt gemeinsam, wie vorher geplant wurde, auf eigene Faust nach Ungarn an den Balaton: Evelyn mit einer Freundin und Adam ihnen hinterher, denn er will seine Freundin zurückgewinnen. Es geschieht gerade zum Zeitpunkt der Öffnung der Grenze gen Westen und die Figuren, die inzwischen wieder ein Paar geworden sind, stehen vor der Wahl hinzufahren oder zurückzukehren. Dabei kommen jedoch die unterschiedlichen Vorstellungen Adams und Evelyns ans Licht. Der Roman *Muttersohn* erzählt die Geschichte Percys, der eine enge Beziehung zu seiner Mutter Fini hat und der nach einer Unterbrechung, bei der er eine bedenkliche Existenz führte, wieder als Krankenpfleger in einem psychiatrischen Landeskrankenhaus tätig ist. Dort versucht er, als der Lieblingskrankenpfleger des Direktors Professor Feinlein, den suizidgefährdeten Patienten Ewald Kainz zu heilen, was jedoch letztendlich nicht gelingt. Es stirbt nicht nur der Patient, sondern auch weitere Figuren des Romans wie Professor Feinlein oder gar die Hauptfigur Percy.

Beide Romane verbindet der intertextuelle Bezug auf die Bibel, der in Paratexten, im äußeren sowie im inneren Kommunikationssystem markiert wird. Nach der Lokalisierung der Intertextualitätsmarkierungen wird das Verhältnis der intertextuellen Verweise zum biblischen Prätext und anschließend die Funktion der biblischen Intertextualität für den jeweiligen Roman thematisiert. Zum Schluss wird die spezielle Bedeutung der biblischen Intertextualität im jeweiligen Roman erläutert.

2.1.1 Intertextuelle Verweise auf den biblischen Prätext in Paratexten

Ein intertextueller Verweis bzw. eine intertextuelle Anspielung auf den biblischen Prätext erscheint bereits in den Titeln der Romane. Gleichzeitig sind in ihnen Veränderungen gegenüber dem biblischen Prätext evident. Der Titel *Adam und Evelyn* verweist explizit auf das alttestamentliche Erste Buch Mose (1. Mose 1,1–3,24), auf die Geschichte der Schöpfung und des Sündenfalls mit den zwei

²⁶² vgl. Motté: Auf der Suche nach dem verlorenen Gott, 1997, S. 50ff.

Haupthelden Adam und Eva. Gleich auf den ersten Blick ist eine Veränderung im Namen der weiblichen Hauptfigur des Romans sichtbar: anstelle Evas eine Evelyn. Es wird vermutet, dass der Name Evelyn ursprünglich ein männlicher Name war, der erst später auch Frauen gegeben wurde. Dieses männliche Element in der weiblichen Figur signalisiert ihre Emanzipation und dadurch ihre Abgrenzung von der biblischen Eva, die als eine dem Mann folgende Frau gilt. Die Konfrontation der Figur mit der biblischen Eva ermöglicht dem Roman, die Bedeutung von der biblischen Emanzipation der Menschen zur Emanzipation der Frau im Roman zu verschieben. Der Mann im Roman besitzt bereits seine Souveränität, die Frau versucht, die ihrige zu gewinnen. Die Emanzipation der weiblichen Figur setzt die Geschichte in Gang und motiviert ständig die Handlung.

Der Titel Martin Walsers Romans *Muttersohn* muss den Leser auf den ersten Blick nicht unbedingt auf einen Hinweis auf die Bibel aufmerksam machen. Ein Muttersohn ist ein Mensch, der eine dauerhaft enge Beziehung zu seiner Mutter hat und dem es an männlichen Vorbildern mangelt, was seine geschlechtsspezifische Identifikation beeinträchtigen kann. Eine solche Mutter-Sohn-Beziehung kommt tatsächlich auch im Roman vor. Gleichzeitig erinnert das Wort Muttersohn an ähnliche Komposita wie Menschensohn und Gottessohn – beide als Bezeichnungen für Jesus Christus. Diese Konnotation kann durch das Bild auf dem Umschlag des Romans unterstützt werden, auf dem eine Briefmarke mit einem Foto von Madonna mit dem Jesuskind abgebildet ist. In Fall des Romans *Muttersohn* handelt es sich im Titel also um keinen expliziten intertextuellen Verweis, sondern eher um eine intertextuelle Anspielung auf den biblischen Prätext.

Ingo Schulzes Roman bietet weitere peritextuelle Verweise auf den biblischen Prätext in den beiden Mottos, die dem Roman vorangestellt sind. Eine Interpretation der Geschichte des Sündenfalls, die als erstes Motto dem Roman vorangestellt ist, zeigt den Gegensatz vom authentischen Paradies, das die Ewigkeit verspricht, und der Welt, die nur temporär besteht und in der alle sterblich sind. Im Roman wird in dieser temporär bestehenden Welt das authentische Paradies gesucht. Da sich die Paradiesvorstellungen der Figuren des Romans unterscheiden, gibt der Roman keine eindeutige Antwort auf die Frage nach dem Paradies. Es zeigt sich, dass der Ort, der für einen das Paradies darstellt, nicht unbedingt auch für den anderen der beste Ort zum Leben sein muss. So ist Evelyn in Adams Paradies im Osten benachteiligt, weil sie aus politischen Gründen nicht studieren darf, im Gegensatz zu Adam, der dort ein Haus besitzt und erfolgreich als selbstständiger Damenmaßschneider arbeitet. Umgekehrt ist es dann im Westen, der wiederum Evelyns Paradies werden soll. Dort fängt Evelyn zu studieren an und freut sich auf die Zukunft mit dem gezeugten Kind und Adam, mit dem sie nach der Trennung wieder zusammen ist. Adam fühlt sich im Westen jedoch nicht wohl, weil er dort alles, was er im Osten aufgebaut hatte, verloren hat. Außer Adams und Evelyns Paradiesvorstellungen gibt es im Roman auch Paradiesvorstellungen anderer

Figuren wie z. B. von Katja, einer Nomadenfigur, die an keinem Ort ankommen kann und ständig unterwegs ist. Im Roman wird eine Pluralität der Möglichkeiten sichtbar sowie die Ambivalenz jeder Wahl. Es gibt nicht das eine Paradies, wie es in der Bibel der Fall ist, sondern mehrere Paradiese. Jeder kann sein eigenes Paradies finden, gemeinsam scheint es aber unmöglich zu sein. Die Auffassung von unterschiedlichen Paradiesorten geht im Roman aus der Konfrontation von Adams Paradiesvorstellung, die mit der biblischen identisch sei²⁶³ und Evelyns Paradiesvorstellung hervor, die sich von der biblischen unterscheidet.

Die Suche nach dem Paradies in der temporär bestehenden Welt wird auch im 32. Kapitel mit dem Titel *Arbeit für die Ewigkeit* unter einem anderen Blickwinkel vertieft. Hier kommt es in einem Gespräch zwischen Adam und einem Freund namens Michael zur Auseinandersetzung mit der Ewigkeit bzw. Unsterblichkeit. Michael als Zellbiologe hält die Idee, unsterblich zu sein, die von der Wissenschaft nun verwirklicht werden soll, für Zukunft. Durch die Wissenschaft würde dann die Menschheit zurück in den biblischen ursprünglichen, d. h. paradiesischen Zustand zurückkehren. Im Vergleich zu Michael erweist sich Adam als skeptisch. Für ihn ist die Sterblichkeit etwas Selbstverständliches und würde in diesem Punkt nichts ändern. Die Figur lebt bereits mit der biblischen Konsequenz der Vertreibung aus dem Paradies, durch die der Mensch sterblich geworden ist. Wie auch in anderen Punkten sehnt sich Adam auch in puncto Sterblichkeit nach keiner Veränderung. Er neigt also zu der temporären Welt aus dem ersten Motto. In dieser sucht er dann sein eigenes authentisches Paradies.

Im zweiten Motto des Romans *Adam und Evelyn* gibt es einen weiteren Verweis auf die biblischen ersten Menschen Adam und Eva, die später zu Schutzpatronen der Schneiderzunft geworden sind. In der biblischen Geschichte waren sie zunächst nackt, später mit Feigenblättern bekleidet (vgl. Gen 3,7). An Schulzes Adam wird ein Fortschritt vollzogen: Aus dem passiv von Gott bekleideten biblischen Adam wird ein aktiver, selbst kreierender Adam, Damenmaßschneider von Beruf. Mit diesem Beruf verdient er seinen Lebensunterhalt. Dieser Adam hat im Vergleich zum biblischen Adam nicht nur an Souveränität sondern auch an Verantwortung gewonnen. Diese Verschiebung schafft eine andere Ausgangssituation für die Geschichte des Romans im Vergleich zu der Ausgangssituation der biblischen Geschichte und weist auf die schwieriger, zugleich jedoch auch freier gewordene Lebenssituation der Figuren im Roman hin.

Es zeigt sich, dass der Leser bereits im ersten Kontakt mit den Romanen in ihren Paratexten durch erste Intertextualität auf den Bezug zum biblischen Prätext aufmerksam gemacht wird. Zugleich signalisieren die in den ersten intertextuellen Verweisen vollzogenen Verschiebungen gegenüber dem biblischen Prätext

263 vgl. Bonner, Withold: Und es ging von Eden ein Strom, den Garten zu bewässern, und teilte sich von da in vier Hauptarme, 2010, S. 359.

eine vom Autor intendierte Distanzierung von diesem. Der Roman *Adam und Evelyn* geht von der Ausgangssituation der biblischen Geschichte aus, indem er Figuren auftreten lässt, an denen im Bezug zu den biblischen Gestalten ein Fortschritt, eine Emanzipation vollzogen wurde: im Namen von Evelyn, in Adams Verhältnis zur Kleidung. Auch die erste Andeutung der Pluralität der Paradiese in der temporär bestehenden Welt schafft eine andere Situation als die in der Bibel und dadurch eine Distanz zum Prätext. Im Roman *Muttersohn* wird mit der ersten Verschiebung im Titel des Romans ein anderer Fokus geschaffen: Der Fokus auf die Mutter-Sohn-Beziehung im Vergleich zu der biblischen Konstellation von Vater und Sohn, die aus der verwandten Bezeichnung Gottes Sohn (vgl. Mk 15,39) bzw. Sohn Gottes (vgl. z. B. Mk 1,1) hervorgeht. Bereits hier wird angedeutet, dass im Roman eine andere Beziehung wichtig ist, die durch das Madonna-Foto auf dem Umschlag wieder zum christlichen Bezug zurückführen kann. Die Distanzierung von dem biblischen Prätext besteht in der Verschiebung der Perspektive von der biblischen Vater-Figur zu einer Mutter-Figur.

2.1.2 Intertextuelle Verweise auf den biblischen Prätext im äußeren Kommunikationssystem

Neben den Intertextualitätsmarkierungen zum biblischen Prätext in Paratexten gibt es Intertextualitätsmarkierungen im äußeren Kommunikationssystem, d. h. in einer Weise, von der nur der Leser, nicht aber die Charaktere des Textes Kenntnis haben²⁶⁴. Die Intertextualität ist in beiden Romanen vor allem in Parallelen mit der Handlungsstruktur des biblischen Prätextes zu finden. Der intertextuelle Bezug wird durch die Wiederholung bestimmter inhaltlicher Elemente als deutlich erkennbar herausgestellt, ohne explizit markiert zu sein.²⁶⁵ Der intertextuelle Bezug auf die biblischen Figuren wird durch Parallelen mit den für die jeweilige biblische Figur charakteristischen Attributen und Taten hergestellt. Zugleich werden – sowie in den Paratexten – Unterschiede zum biblischen Prätext sichtbar. Eine weitere Intertextualität im äußeren Kommunikationssystem ist in der Wahl der Namen von Romanfiguren zu finden wie im Fall von *Adam und Evelyn* – im Vergleich zu *Muttersohn*, in dem der Hauptheld einen völlig anderen Namen trägt: Anton Parcifal (von) Schlugen alias Percy.

264 vgl. Broich; Pfister: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, 1985, S. 41.

265 vgl. ebd. S. 43.

2.1.2.1 Parallelen zu biblischen Figuren in *Adam und Evelyn*

In *Adam und Evelyn* wird die Intertextualität im äußeren Kommunikationssystem durch die für die biblischen Figuren charakteristischen Attribute wie die Namensbestimmung für Adam und das Obst-Anbieten für Eva markiert. Beide Handlungselemente kommen im Roman wiederholt und verändert vor.

Schulzes Adam gibt wie der biblische Adam Namen. In der Bibel benennt Adam alle Tiere, die Gott geschaffen hat, sowie seine Frau Eva (1. Mose 2,19–23). Im Roman benennt Adam alle Frauen um, die sich von ihm Kleider schneiden lassen. Er gibt ihnen neue Namen wie Lilli oder Desdemona:

»Wer ist das?«

»Lilli.«

»Und in Wirklichkeit?«

»Renate Horn aus Markkleeberg. Krieg ich noch was?«

»Musst du hochgehen. Und die hier?«

»Kennste doch, Desdemona.«

»Wer?«

»Na die Albrecht, aus der Poliklinik, die Gynäkologin.«²⁶⁶

Damit schafft er eine neue Ordnung nach seinen eigenen Regeln. Er wird zum Sammler von Frauen, die durch seine Schneiderkunst seiner Vorstellung entsprechen und die er für das Album seiner Kreationen fotografiert. Schulzes Adam ist einerseits ein aktiver Mensch, der nach eigenen Entscheidungen handelt, im Gegensatz zum biblischen Adam, der nach Gottes Anordnung die Aufgabe der Namensbestimmung erfüllt. Andererseits hat Adams Umbenennung der Frauen keine allgemeine Gültigkeit wie Adams Benennung der Tiere. Es handelt sich um keine notwendige Tätigkeit wie in dem biblischen Fall, weil die Frauen bereits ihre Namen haben, sondern um Adams Vorliebe, indem er ihnen zweite Namen gibt. Schulzes Figur ist im Vergleich zu der biblischen Gestalt auch in dieser Hinsicht eine emanzipierte Figur mit ihrer eigenen Autonomie. Im Laufe der Handlung verändert sich jedoch Adams Position eines in seiner alten Ordnung bestimmten zu einem in einer neuen Ordnung verlorenen Menschen. Nachdem er seine Autonomie als Damenmaßschneider und Sammler seiner Kreationen im Osten verloren hat, sucht er im Westen eine Kompensation in der Lektüre alter Bestimmungsbücher: „»Adam liest dauernd in diesen uralten Tier- und Pflanzenbestimmungsbüchern, die er noch im Auto gefunden hat.«“²⁶⁷. Durch die Lektüre der alten Bestimmungsbücher soll Adam den Verlust seiner alten Ordnung ausgleichen. Zugleich signalisiert sie als Teil der Figurencharakteristik einen Verweis auf

266 Schulze: *Adam und Evelyn*, 32008, S. 14.

267 ebd. S. 287.

die alte biblische Tradition. Die Figur Adam verkörpert sowohl ein Beharren an einer alten patriarchalen Tradition als auch eine Emanzipation gegenüber der Autorität Gottes. Seine Emanzipation wird mit Evelyns Emanzipation beantwortet, die jedoch seine Freiheit einschränkt. Diese Freiheitseinschränkung versucht er nun in der Rückkehr zu seiner alten Rolle des Bestimmenden zu kompensieren.

Eine Emanzipation und Autonomie der Figur Adam kommt auch in der Veränderung in einem anderen aus der Bibel übernommenen Handlungselement zum Ausdruck. In der alttestamentlichen Geschichte gibt Eva ihrem Mann die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis zu Essen (1. Mose 3,6). Im Roman wird auf das biblische einmalige Ereignis durch seine Wiederholung angespielt. Sowohl in der Bibel als auch im Roman ist es eine Frau, die dem Mann Obst anbietet. Im Roman wird jedoch im Gegensatz zur Bibel die Vorsicht des Mannes, die mit seinen höheren Ansprüchen sowie mit Vertrauen zusammenhängt, thematisiert. Schulzes Adam ist unsicher, als ihm Evelyn Trauben oder andere Früchte (z. B. Birnen, Äpfel – vgl. S. 16) anbietet:

»Was isst du den?«, fragte er.

»Augen zu. Nun schiel nicht so.«

»Sind die gewaschen?«

»Ja, ich vergifte dich schon nicht«, sagte Evelyn und steckte ihm eine Weintraube in den Mund.²⁶⁸

Im Vergleich zur Bibel ist im Roman die verbotene Frucht nicht nur der Apfel, sondern auch Weintrauben oder Kirschen. Die Erweiterung um weitere Obstsorten bedeutet die Intensivierung der Gefahr, die das Essen des Obstes in sich verbirgt. Diese Gefahr lauert überall und Adam hat eine fast übertriebene Angst davor. Er sieht in jedem Obst-Angebot Gefahr. Als ihm Evelyn beispielsweise die Weintraube anbietet, befinden sie sich in seiner Dunkelkammer bei der Entwicklung der Fotos seiner Kundinnen-Liebhaberinnen im Moment der Unterhaltung über den geplanten Urlaub. Die Gefahr lauert sowohl im Ertappen Adams Untreue als auch darin, dass Evelyns Chefin mit dem Termin ihres Urlaubs manipuliert. Weder das Eine noch das Andere gefällt Adam. Er will alles selber regeln. Sein Wahrnehmen der drohenden Gefahr signalisiert die Frage „Sind sie gewaschen?“ (S. 13). Seine Vorsicht bedeutet Abwehr einer mit der Gefahr verbundenen Veränderung der Lebenssituation, weil er sich die Bewahrung der alten Ordnung wünscht. Im Gegensatz zum biblischen Adam, der durch seine Folgsamkeit und seine Unbewusstheit eine Emanzipation der Menschheit und damit etwas Neues ermöglichte, will Schulzes vorsichtige, bewusste und autonome Adam-Figur seine alte patriarchale Ordnung bewahren.

268 Schulze: Adam und Evelyn, ³2008, S. 13.

Adams Tendenz zur Aufbewahrung einer alten Ordnung kommt besonders in der Figurenkonstellation Adam und Evelyn zum Ausdruck. Denn die Figur Evelyn verkörpert die Veränderung. Nicht nur die Veränderung ihres Namens gegenüber dem biblischen Prätext signalisiert ihre Emanzipation, sondern auch die Tatsache, dass sie sich von Adam nicht alles gefallen lässt:

»Ich will aber nicht, dass deine Weiber meine Schuhe anziehen. Ich will auch nicht, dass du sie im Garten fotografierst und erst recht nicht im Wohnzimmer!«

[...]

»Ich will das nicht!«²⁶⁹

Evelyns Emanzipation²⁷⁰ wird am deutlichsten, als sie über Adams Untreue erfährt und mit ihrem alten Leben bricht, um eine neue Ordnung zu schaffen. Den Beweggrund zum Aufbruch aus der alten Ordnung, in der Evelyn in Adams Haus im Osten lebte und nicht studieren durfte, gibt Evelyn das Moment, als sie Adam bei seiner Untreue mit seiner Kundin Lilli erwischt.

Die Figur Lilli stellt zwar keinen intertextuellen Verweis auf den biblischen Prätext dar, sie spielt jedoch auf den Mythos von Lilit als erster Frau Adams²⁷¹ an. Lilit werde in der christlichen Kunst „als Mischwesen aus Frau und Schlange dargestellt, das Eva den Apfel reicht.“²⁷² Die aus der bildenden Kunst bekannte Konstellation Lilit und Eva bleibt im Roman gleich: Lilli ist die Ursache Evelyns Handelns sowie Lilit die Ursache Evas Tat gewesen ist. Gemeinsam ist auch die Betonung Lilit/Lillis sexuell-gefährdenden Aspekts. Tatsächlich kann auch im Roman Lilli als Gegenheldin Evelyns betrachtet werden sowie Lilit als Gegenheldin Evas zu deuten. Gemeinsam ist dieser Figurenkonstellation auch die Tatsache, dass die eine Frau folgsam, die andere emanzipiert ist. In diesem Punkt gehen jedoch beide Darstellungen auseinander. Denn im Roman kommt es zum Rollentausch. Nicht Lilli wird als Urbild einer emanzipierten Frau verstanden, sondern Evelyn ist diejenige, die sich Adam nicht unterordnen will. Ganz im Gegenteil zu Lilli, die sich von Adam formen lässt: „»[...] Und sieh zu, dass du einen schmalen Gürtel auftreibst, was Elegantes. [...]«“²⁷³. Auch in der sexuellen Beziehung ist Adam Lilli überlegen. Er ist derjenige, der sie herausfordert. Im Gegenteil zur mythischen Lilit kann sich Schulzes Lilli dem Diktat des Mannes nicht entziehen. So ist eben Evelyn statt Lilli die Selbstständige. Die Verschiebung der lilitischen Emanzipation

269 Schulze: Adam und Evelyn, ³2008, S. 15.

270 zu Evelyn als einer emanzipierten Frau vgl. Szmorhun: Paradiesische Metamorphosen bei Dagmar Nick, Leonie Ossowski und Ingo Schulze, 2013, S. 66ff.

271 Betz: Religion in Geschichte und Gegenwart, 2008, S. 373.

272 Frey-Anthes: Lilit, <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/25027/>. Zugriffsdatum: 10.2.2014.

273 Schulze: Adam und Evelyn, ³2008, S. 19.

auf die Figur Evelyn ermöglicht den Aufbruch aus ihrem alten Leben und motiviert damit die Handlung der Geschichte.

Der Roman bedient sich nicht nur intertextueller Verweise auf den biblischen Prätext, wie es im Fall der Figurenkonstellation Adam und Evelyn der Fall ist, sondern auch weiterer christlicher mythologischer Deutungstraditionen wie im Fall der Figur Lilli.

2.1.2.2 Parallelen zu biblischen Figuren in *Muttersohn*

In *Muttersohn* wird die Intertextualität im äußeren Kommunikationssystem durch die Parallelen mit einigen für Jesus charakteristischen Attributen und Taten wie der vaterlosen Zeugung, der Auserwählung, der Heilung der Kranken, Predigten, dem gewaltigen Tod sowie den ersten Nachwirkungen nach dem Tod markiert.

Das markanteste Attribut, das im Laufe der Handlung wiederholt thematisiert wird, ist die vaterlose Zeugung der Hauptfigur. Mit diesem Merkmal, das in der Bibel Jesus zugeschrieben wird (vgl. Mt 1,18–25), ohne dass es dort im Vergleich zur katholischen Dogmatik eine sehr wichtige Rolle spielen würde, wird eine Jesus-Figur ins Spiel gebracht und damit auch die Lesererwartung einer verarbeiteten neutestamentlichen Geschichte. Diese erste Intertextualität im äußeren Kommunikationssystem ist in der Selbstcharakteristik der Hauptfigur enthalten, ohne dass sie explizit auf die Parallele zu Jesus zu sprechen käme:

Fräulein Hedwig gegenüber sprach er es zum ersten Mal aus, dass er keinen Vater hatte. Sie meinte natürlich, er sei ein Halbweise oder der Vater habe sich davon gemacht. Er aber, ohne in einen rechthaberischen Ton zu verfallen: Nein. Meine Mutter hat mir gesagt, dass sie mich geboren habe, ohne dass vorher ein Mann nötig gewesen sei.²⁷⁴

In der Bibel (Mt 1,18–25) wird geschildert, wie Maria, die mit Josef verlobt war, schwanger von dem Heiligen Geist wurde. Im Traum wird Josef von einem Engel aufgesucht, der ihn dazu bringt, bei Maria zu bleiben und dem Sohn den Namen Jesus zu geben, „denn er wird sein Volk retten von ihren Sünden.“ (Mt 1, 21). Der Engel weist im Traum auch darauf hin, dass die jungfräuliche Schwangerschaft Marias und die Geburt Jesu bereits von Jesaja prophezeit wurde (vgl. Jes 7,14). So blieb Josef bei Maria und berührte sie nicht, bis der Sohn geboren wurde.

Percy, die Hauptfigur des Romans, präsentiert die an die Bibel verweisende vaterlose Zeugung als eine Tatsache, zugleich verheimlicht er die Quelle dieser Behauptung, seine Mutter, nicht. Zugleich macht er darauf aufmerksam, dass daran niemand glauben muss. Als er während einer Talkshow, in die er wegen dieser

274 Walser: *Muttersohn*, 2011, S. 19.

ungewöhnlichen Behauptung eingeladen wird, gefragt wird, ob er seiner Mutter glaubt, bejaht Percy die Frage der Moderatorin. Er fügt jedoch noch hinzu:

Kein Mensch außer mir muss das glauben. Aber jeder und jede tut so, als sei, was mir Mutter Fini gesagt hat, ganz und gar unmöglich. (...) Dürfen wir etwas nicht glauben, weil andere nicht daran glauben wollen oder können?²⁷⁵

Die vaterlose Zeugung wird als Tatsache präsentiert, die jedoch glaubensabhängig ist.

Im Roman wird die Quelle der für den heutigen Menschen unbegreiflichen Aussage stark betont: Erstens kommt die Rede auf die Äußerung Percys Mutter zu seiner vaterlosen Zeugung, als Percy die Geschichte seiner Mutter Fini Ewald Kainz erzählt: „Zum Glück, sagte sie, sooft sie das sagte, zum Glück haben wir keinen Mann gebraucht.“ (S. 146). Zweitens thematisiert Fini Percys vaterlose Zeugung in Bezug auf Percy selbst, als er sie zum Schluss des Romans im Heim besucht:

Kein Sohn der Welt hätte sie auf diesen Gedanken gebracht. Er aber schon. Wie er war und wirkte, das konnte kein Mann gewesen sein, Anton. Du hast es ausgestrahlt. Ich habe es verstanden.²⁷⁶

Mutter Fini als Quelle dieser unbegreiflichen Aussage wird im Roman jedoch als eine komische, höchstwahrscheinlich verrückte Frau dargestellt, die im Heim lebt, die sowohl hellere als auch dunklere Phasen hat: „Und ich kann Ihnen sagen, Sie haben Glück. Es gibt auch ganz andere Phasen. Aber jetzt, zur Zeit, ist sie so hell wie schon lange nicht mehr.“ (S. 449). Sie betreibt Ahnenforschung, um die Adelsabstammung der Familie zu beweisen. Die Figur schafft nicht nur aufgrund der vaterlosen Zeugung (d. h. der biblischen Intertextualität), sondern auch im Bezug auf die adelige Abstammung eine Aura der Besonderheit des Sohnes Percy, der als ein Auserwählter erscheint.

Der Erzähler gibt dem Leser klare Signale dafür, dass er mit einer jesuanischen, aber nicht unbedingt mit Jesus identischen Figur zu tun hat. Zwischen Percy und Jesus gibt es in Bezug auf die vaterlose Zeugung Unterschiede: Für Percy gibt es keinen Vater – im Vergleich zu Jesus, der von dem Heiligen Geist gezeugt wurde und von Josef als seinem Ziehvater erzogen wurde, der aber gleichzeitig seinen Vater in Gott sieht und ihn als „mein Vater“ anspricht (explizit im Matthäus- und Lukasevangelium)²⁷⁷. Demgegenüber hat Percy gar keinen Vater, den er aber sein ganzes Leben lang in verschiedenen Männern mit Autorität sucht.

²⁷⁵ Walser: Muttersohn, 2011, S. 173.

²⁷⁶ ebd. S. 454.

²⁷⁷ Zimmermann: Gottesbezeichnungen / Gottesnamen (NT), <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/46739/>. Zugriffsdatum: 9.1.2015.

Ein weiterer intertextueller Verweis auf den biblischen Jesus ist Percys Fähigkeit, Kranke zu heilen. Percy ist Krankenpfleger, der nach einer Auszeit in das Psychiatrische Landeskrankenhaus (PLK) in Scherblingen zurückgekehrt ist. Percy will während seiner Wirkung in der Klinik bei den Patienten untergebracht werden: „Wenn schon kliniknah, dann bei den Patienten.“ (S. 35). Er ist den Patienten so nah, dass er die Therapie mit ihnen durchmacht. Im Vergleich zu Jesus, der der Bibel zufolge alle Kranken (Aussätzig, Besessene, Gelähmte, Blutfüßige, Blinde, Stumme, Taubstumme, Mondsüchtige, Epileptiker, Verkrümmte, Wassersüchtige – vgl. alle vier Evangelien) gesund macht, heilt Percy – anders als Jesus – als ausgebildeter Krankenpfleger nur psychisch kranke Patienten. Er ist wie Jesus in seiner Tätigkeit erfolgreich, er wird von Professor Feinlein als ein Star auf dem Scherblinger Himmel bezeichnet (vgl. S. 35). Jedoch gibt es im Vergleich zu Jesus in seiner Heiltätigkeit eine Ausnahme: Sein Patient Ewald Kainz begeht Selbstmord. Percy fühlt sich jedoch für Ewalds Selbsttötung nicht verantwortlich: „Niemand ist da schuld.“ (S. 400). Im Punkt Erfolg zeigt sich also eine Differenz zwischen den beiden Figuren Percy und Jesus. Darin wird Percys Menschlichkeit im Vergleich zur Göttlichkeit Jesu demonstriert. Trotz dieser inhaltlichen Verschiebung ist der Bezug zum biblischen Jesus und zugleich die Nicht-Identität mit ihm sichtbar. Der Bezug zum biblischen Jesus wird durch die für Jesus typischen Attribute wie eben u. a. die vaterlose Zeugung oder die Heilung der Kranken hergestellt, die auf die fiktive Figur im Roman übertragen werden. Diese Figur erscheint wie Jesus, sie ist mit ihm jedoch nicht identisch, weil sich die Verweise auf den biblischen Prätext, die sich jedoch auf keine einzige konkrete biblische Stelle beziehen, sondern pauschal auf die Heilungen Jesu aus allen vier Evangelien verweisen, in neuen Zusammenhängen befinden (wie z. B. im Bezug auf die Handlungszeit oder dass Percy nicht alle Patienten heilen kann) und weil die Figur auch mit anderen Eigenschaften als der biblische Jesus charakterisiert wird.

Außer der vaterlosen Zeugung und Heilungen gibt es im Roman weitere Parallelen zum biblischen Jesus wie Percys öffentliche Reden, die auf Jesu Predigten aus allen vier Evangelien verweisen. Es handelt sich insgesamt um vier öffentliche Reden: zwei zu den Patienten und deren Angehörigen im PLK, eine in einer Kirche und eine in einer geweihten Kapelle. Insgesamt lassen sich einige gemeinsame Themen sowohl Jesu als auch Percys feststellen, zugleich werden Unterschiede sichtbar. Zu den Gemeinsamkeiten gehört die Thematisierung des Himmelreiches (in der Bibel in der Bergpredigt in Mt 5–7), der Feindesliebe (in der Bibel in der Bergpredigt, konkret in Mt 5,43–48 oder in der Predigt auf dem Felde in Lk 6,27–35), der Frömmigkeit (in der Bibel im Matthäusevangelium) oder der Charakter der letzten Rede als Abschiedsrede (in der Bibel in Jesu Rede über die Endzeit in Mk 13 oder in Jesu Abschiedsreden in Joh 13,31–16,33). Als unterschiedlich erweist sich die Einstellung beider Figuren zu ihrem Publikum. Während Jesus seine Predigten als programmatische bzw. lehrhafte Reden konzipiert, in denen

es oft um Gesetzerfüllung im Diesseits und dafür um Belohnung des gehorsamen Volkes im Jenseits geht, spricht Percy zu seinen Zuhörern erstens ohne Anspruch, ihnen etwas anzuordnen, zweitens redet er über alltägliche, dem Volk nahe Dinge wie über seine Familie aber auch über Gott und Glaube.

Als Beispiel kann der Umgang Percys mit der Bedeutung des Wortes Reich Gottes genannt werden. Anders als Jesus (vgl. die Thematisierung des Himmelreichs in der Bergpredigt in Mt 5–7) kann er über das Gottesreich nicht sprechen:

Er, Percy, gebe zu, dass das ein schöner Ausdruck sei: Reich Gottes. Das hat was. Aber man weiß nicht, was es hat. Auf ihn wirke es wie Musik oder wie eine Droge. Er könne aber zu anderen nicht über Musik oder Drogen sprechen.²⁷⁸

Für Percy ist der Ausdruck Reich Gottes etwas geheimnisvoll Anmutendes mit gleicher Wirkung wie Musik oder Drogen – im Vergleich zu Jesus, für den das Kommen ins Himmelreich als eine natürliche Konsequenz bestimmter Lebenssituationen der Menschen ist (wie etwa geistige Armut oder Verfolgung um der Gerechtigkeit willen in Mt 5,3 und 5,10). Percys Zusammenführung der Wirkung von Musik und Drogen macht die Wirkung des Ausdrucks Reich Gottes ambivalent. Die Musik als eine allen Menschen gemeinsame Sprache kann eine emotionale und erhebende Wirkung haben. Die Wirkung der Droge bezieht sich zwar auch auf die Seele des Menschen, sie ruht jedoch auf einer akuten Vergiftung und wird von der Gesellschaft als etwas Negatives angesehen. Der Ausdruck Reich Gottes wirkt auf Percy dementsprechend sowohl positiv wie Musik als auch negativ, zugleich verführerisch wie eine Droge. Da er aber über das Reich Gottes nicht sprechen kann, spricht er darüber, was er ist (vgl. den Roman S. 24).

Er entfernt seine Rede vom Transzendenten zum Alltäglichen: Er spricht über sich selbst, seine absolute Abhängigkeit: „Ich bin ein Echo und weiß nicht, von was.“ (S. 25) und seine Gläubigkeit an das wiederholt von seiner Mutter Behauptete: „Du bist ein Engel ohne Flügel, hat sie [die Mutter; MT] gesagt. Mehr als einmal. Und so, dass ich's glauben konnte. Ich habe immer mehr geglaubt als bezweifelt.“ (S. 26). Percys Engelhaftigkeit erinnert an die Aussage Jesu über seine himmlische Herkunft in seiner Lichtrede im Johannesevangelium: „Und er sprach zu ihnen: Ihr seid von unten her, ich bin von oben her; ihr seid von dieser Welt, ich bin nicht von dieser Welt.“ (Joh 8,23). Im Vergleich zu Jesus, der sich als „von oben her“ und „nicht von dieser Welt“ charakterisiert, sieht Mutter Fini ihren Sohn und er sich selbst als einen „Engel ohne Flügel“, d. h. ein himmlisches Wesen, das jedoch nicht im Himmel verweilen kann, weil er keine Flügel hat. Durch die Flügellosigkeit wird er menschlich und zum irdischen Leben verurteilt. Gleichzeitig wird sein Streben nach oben, d. h. in den Himmel, thematisiert. In

278 Walser: Muttersohn, 2011, S. 24.

2.1 Zur transfigurativ-aktualisierenden Verarbeitungsweise der biblischen Vorlage

der Figur Percy kommt es zum Zusammenstoß zweier Konzepte: des angestrebten himmlischen und des bestehenden irdischen. Obwohl die Figur immer wieder in die himmlische Sphäre strebt, ist sie in der irdischen Sphäre fest verankert. Diese Spannung kommt auch in weiteren Teilen seiner Reden zum Ausdruck, u. a. im Bezug zu seiner Mutter als einem der irdischen Sphäre angehörenden Wesen und zu Maria, die als die im Himmel verweilende Mutter Gottes dargestellt wird.

Maria spielt in Percys Reden eine wichtige Rolle als Richtung, nicht nur seines Glaubens. Es wird die Frömmigkeit der Familie Percys thematisiert, die sich auf Maria, die Mutter Gottes, richtet. Darin besteht ein Unterschied zu der in der Bibel thematisierten Frömmigkeit, die im Matthäusevangelium als ein innerliches auf Gott, also nicht auf Maria, gerichtetes Tun verstanden wird. Im Roman verschiebt sich der Fokus von Gott auf Maria.

Auch in der letzten Rede, die parallel zur Bibel (vgl. Jesu Rede über die Endzeit in Mk 13 oder Jesu Abschiedsreden in Joh 13,31–16,33) als eine Abschiedsrede gelesen werden kann, richtet sich Percy in seiner Angst vor dem Allein-Gelassen-Werden an Maria. Im Unterschied zu Jesu Abschiedsrede in Mk 13 gibt es in Percys Rede keine Verheißung der Ankunft des Menschensohns. Auch hier fehlt also jede Transzendenz. Die Angst konnotiert Percy mit seinem Traum von einem Rotkehlchen, den er in seiner Rede ausführt. Das Rotkehlchen solle ihn auf einen künftigen Schmerz vorbereiten:

[...] das Rotkehlchen fliegt her, setzt sich auf meine Schulter und sagt mir ins Ohr: Machdr nüt druus.

[...] Mach dir nichts draus. Als mir im Sommer das Rotkehlchen das ins Ohr sagte, hab ich noch nicht gewusst, was gemeint war. Jetzt, da ich sagen muss: Lass mich nicht allein, jetzt weiß ich, auf was das Rotkehlchen mich vorbereiten wollte.

[...]

Andererseits, wenn dir nichts wehtut, gib es dich nicht. Den Schmerz willkommen heißen.²⁷⁹

Das Rotkehlchen wird in Christuslegenden als Leidlinderung Jesu am Kreuz verstanden.²⁸⁰ In Percys Geschichte ist das Rotkehlchen aus dem Traum der symbolische Vorbote des kommenden Todes der Hauptfigur, der als eine Anspielung auf den biblischen Jesus gelesen werden kann. Laut einer Berichterstattung im letzten Kapitel des Romans ist Percy Schlugen erschossen worden:

Anton Percy Schlugen hatte sich am 24. Dezember gegen neun Uhr vormittags vom Mühlheimer Pfarrherrn verabschiedet.

279 Wälsler: Muttersohn, 2011, S. 486.

280 Gattiker; Gattiker: Die Vögel im Volksglauben, 1989, S. 91/92.

[...] Er war im Schindelwald, den er, von Neuhausen kommend, durchwanderte, von einem Kommando des Motorradclubs The Jollynecks erschossen worden.²⁸¹

Der Tod der Hauptfigur kann als eine Parallele zum Tod Jesu gelesen werden, weil er wie Jesus wegen seiner unterschiedlichen Überzeugung ermordet wurde. Zwischen beiden Todesfällen besteht jedoch ein großer Unterschied. Der Tod Jesu wird im Vergleich zu Percys Tod erstens mit längerem Leiden begleitet, zweitens wird er durch die Auferstehung zum Wunder und deshalb gilt das Ereignis des Todes samt der Auferstehung als unbegreiflich, als etwas Übernatürliches, Transzendentes. Im Gegensatz zu Percys Tod, der als ein banaler Mord bezeichnet werden kann. Im Roman wird er als etwas Nachvollziehbares, Begründetes, gar Beschreibbares (in Form einer Berichterstattung in einer Zeitung) dargestellt. In der Berichterstattung wird außer dem Vorgang auch das Motiv für die Tat erläutert, das laut der Aussage eines Zeugen enttäuschte Liebe, Verzweiflung gewesen sei.

Die Thematik der Liebe bzw. Feindesliebe im Roman verweist auf ihre biblische Auffassung (vgl. Jesu Rede von der Feindesliebe in der Bergpredigt in Mt 5,43–48, sowie in der Predigt auf dem Felde in Lk 6,27–35 oder das Gebot der Liebe in Joh 15,9–17). Die (Feindes-)Liebe wird sowohl in Percys Reden als auch im Bezug zu seinem Tod thematisiert. Percy spricht in seinen Reden über die Liebe zu seiner Mutter, nicht wie Jesus über die Liebe zum Vater. Anders als für Jesus (vgl. Joh 15,9–10) gibt es für Percy keine Bedingungen für die erwiderte Liebe. Percy gilt als Propagator der Nächstenliebe. Diese Überzeugung, d. h. sein Glaube an die (Feindes-)Liebe, ist jedoch in einen Konflikt mit dem Führer des Motorradclubs The Jollynecks, einem Anhänger der Hass-Propaganda geraten. Diese Unstimmigkeit gab diesem Mann den Grund, Percy zu ermorden. Die Einsetzung für die Nächsten- sowie Feindesliebe stellt also eine weitere Parallele zwischen der Hauptfigur des Romans und dem biblischen Jesus dar.

Außer den zahlreichen intertextuellen Verweisen und Anspielungen auf den biblischen Jesus gibt es besonders in der Figurenkonstellation Percy und seine Mutter Fini einen weiteren intertextuellen Verweis auf eine andere biblische Figur: Auf Maria, die Mutter Gottes, die in der Figur der Mutter Fini verkörpert wird. Dieser Verweis ist von keiner so hohen intertextuellen Intensität wie die Verweise auf Jesus, trotzdem im Bezug zur Percy-Figur evident: Als Percys Mutter, die zur Zeugung ihres Sohnes keinen Mann gebraucht hat, ist Fini marianisch.

Des Weiteren wird ein intermedialer Bezug zu Maria, der Mutter Gottes, durch die im Roman vorkommende Musik hergestellt. Gleich am Anfang des Romans (vgl. S. 29) hören Percy und Professor Feinlein zwei Stellen aus dem Lobgesang Marias aus dem neutestamentlichen Lukasevangelium (Lk 1,53 und Lk 1,51). Beide Zitate stehen im Roman in der lateinischen Fassung ohne eine graphische Mar-

281 Walser: Muttersohn, 2011, S. 497.

kierung und Angabe der Quelle. Im Laufe der Handlung kommt es wieder zum gemeinsamen Hören des Lobgesangs Marias. Auch an dieser Stelle (vgl. S. 162) wird der Gesang mit den lateinischen Worten „Magnificat anima mea Dominum.“ (S. 162), die zugleich den Lobgesang Marias eröffnen, angeführt – wieder weder mit einer graphischen Markierung noch mit der Angabe der Quelle.

Wie gezeigt wurde, gibt es in beiden Romanen im äußeren Kommunikationssystem v. a. in der Handlungsstruktur sowie in den Charakteristiken der Hauptfiguren zahlreiche Verweise auf den biblischen Prätext, besonders auf biblische Gestalten wie die alttestamentlichen Adam und Eva oder die neutestamentlichen Jesus und Maria. In beiden Romanen werden die durch die biblische Intertextualität übertragenen Merkmale modifiziert, was u. a. in der emanzipierten Figur Evelyn oder in der Wahrnehmung der Vaterschaft bei Percy zu beobachten ist. Im Roman *Adam und Evelyn* gehören die intertextuellen Verweise zu tragenden Handlungselementen. Der Bezug zur Bibel wird im Fall des Romans *Muttersohn* von dem intermedialen Bezug zur christlichen Musik intensiviert.

2.1.3 Intertextuelle Verweise auf den biblischen Prätext im inneren Kommunikationssystem

Im Roman *Muttersohn* gibt es im inneren Kommunikationssystem nur wenige intertextuelle Verweise auf den biblischen Prätext. Es ist erstens die explizite ironische Frage der Moderatorin der Talkshow an Percy im Bezug zu seiner im äußeren Kommunikationssystem mehrmals vorkommenden vaterlosen Zeugung: „Dass Sie mit Nazareth konkurrieren, ist Ihnen bewusst?“ (S. 174). An dieser Stelle bekommt der Leser ein klares Signal dafür, dass die Hauptfigur Percy zwar dem biblischen Jesus ähnlich, aber keinesfalls mit ihm identisch ist. Aus der Reaktion der Hauptfigur geht hervor, dass sie sich von jeder Konkurrenz distanziert sowie dass sie über Bibelkenntnisse verfügt, indem sie der Moderatorin auf eine weitere Frage erwidert: „Wenn ich jetzt in deinem Stil antworten würde, müsste ich sagen: Jesus ist auch in den Tempel gegangen.“ (S. 174). Bereits die Art und Weise Percys Kommunikation zeigt seine Einstellung zu anderen Menschen. Indem er alle Menschen duzt, gibt es keinen Abstand zwischen ihm und den Anderen, die als ihm gleichwertig erscheinen. So wie der biblische Jesus ist auch Percy volksnah. Zweitens gibt es im inneren Kommunikationssystem eine Anspielung auf den biblischen Jesus im Gespräch zwischen Percy und Katze, dem Führer von The Jollynecks, der zu Percy sagt:

Du, Percy, du bist prima. Aber sie haben dich in die falsche Schule geschickt. So wie du jetzt gepolt bist, wirst du elend enden. Bestenfalls am Kreuz.²⁸²

282 Walser: *Muttersohn*, 2011, S. 431.

In dieser Anspielung auf den Tod Jesu am Kreuz wird der künftige Tod Percys angedeutet. Durch die Formulierung „bestenfalls am Kreuz“ drückt Katze seine Einstellung zum Tod Jesu aus, den er noch für eine milde Todesart hält. Die Figur Katze verkörpert das Gegenteil der Figur Percy, indem er Gnade für den Schwindel aller Schwindel und die Transzendenz für die Erbsünde hält (vgl. S. 431). Wie Percy kennt auch Katze die Bibel, in seinem Monolog erwähnt er Paulus (Neues Testament), dessen Worte er kritisiert: „Siehe das Großmaul Paulus: Gott soll sich als der Wahrhaftige erweisen, jeder Mensch aber als Lügner.“ (S. 430). Für Katze steht aber nicht Gott, sondern der Mensch im Vordergrund, jedoch mit der Einstellung, gegen alle außer gegen sich selbst zu sein. Katze steht für die Freiheit zum Hass im Gegenteil zu Percy, der sich für die Nächstenliebe einsetzt. Außer über Paulus spricht er über Moses (Altes Testament), den er lobt: „Da lob ich mich doch Moses, der meldet, der Herr habe zu ihm gesagt: Ich schenk Erbarmen, wem ich will!“ (S. 431). Für Katze gibt es keine geregelte Gerechtigkeit.

Durch die Verwendung der biblischen Intertextualität im inneren Kommunikationssystem des Romans *Muttersohn* zeigt sich, dass die Figuren über Bibelkenntnisse verfügen und dass sie aufgrund dieser ihre eigene Meinung bilden. Percy erweist sich im Gegenteil zu Katze in puncto Nächstenliebe als Nachfolger Jesu, gleichzeitig wird seine Nicht-Identität mit der biblischen Gestalt evident.

Ein expliziter Verweis auf den biblischen Prätext von einer hohen intertextuellen Intensität ist im inneren Kommunikationssystem im Roman *Adam und Evelyn* zu finden. Die zwei Haupthelden finden im 42. Kapitel mit dem Titel *Erkenntnisse* in einem Hotelzimmer eine Bibel, aus der Adam vorliest. Er zitiert wortwörtlich die Geschichte über das Paradies und den Sündenfall in 1. Mose 2,7–3,24 aus der Fassung der Lutherbibel von 1964 (Altes Testament), die vom Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR und von der Evangelischen Kirche in Deutschland herausgegeben wurde. Es kommt zu einer Diskussion über den Prätext. Es zeigt sich, dass die in der DDR aufgewachsenen Figuren die Bibel nicht oder nur oberflächlich (wie Evelyn, die sich mit ihr im Rahmen ihrer Vorbereitung auf die Aufnahmeprüfung an die Universität bekannt machte) kennen, während in Bayern, in der BRD, wo sie sich gerade befinden, die Bibel auch in dem billigsten Hotel etwas Selbstverständliches ist. Adam zeigt im Vergleich zu Evelyn Interesse für die biblische Geschichte, er denkt über sie nach. Evelyn sucht zu ihr Parallelen in der Welt, die sie kennt. So vergleicht sie z. B. die vier Hauptarme des Stroms, der von Eden ging, mit dem Kossuth-Wappen, das als Symbol der Unabhängigkeit Ungarns von Österreich (nach dem Freiheitskampf und Unabhängigkeitskrieg von 1848/49) gilt. Auf diesem gibt es das alte Wappen Ungarns mit seinen vier Streifen, die vier Hauptflüsse des alten Königreichs (Donau, Theiß, Drau und Save) symbolisieren. Evelyn sucht also in ihrer säkularen Welt Parallelen zu der religiösen Welt, die ihr fremd ist. Eine zwar nicht explizit geäußerte, jedoch doch eindeutig vorhandene Parallele findet auch Adam, in dessen Leben etwas Ähnli-

ches wie in der biblischen Geschichte geschehen ist. So wie Adam Eva Schuld an seiner Vertreibung aus dem Paradies zuweist („Da sprach Adam: das Weib, das du mir zugesellt hast, gab mir von dem Baum und ich aß.“ S. 228 bzw. 1. Mose 3,12) macht Adam Evelyn für seine Flucht aus der DDR verantwortlich. Er wollte in seinem bisherigen Leben in der DDR Gut und Böse voneinander nicht unterscheiden, diese Erkenntnis war ihm nicht wichtig. Er wollte sowohl Evelyn als auch seine Liebhaberinnen haben. Sein Leben in der DDR verkörpert den paradiesischen Zustand vor dem Essen vom Baum der Erkenntnis. Erst in der BRD soll Adam unterscheiden, was gut und was weniger gut bzw. schlecht ist. Es ist wieder vor allem Evelyn, die ihm die neue gute Welt in der BRD schmackhaft machen will, damit er sich für das Leben im Westen entscheidet. Das Gute am Leben im Westen wird in der Passage über die Lektüre des Alten Testaments an alltäglichen, fast banalen Kleinigkeiten demonstriert wie etwa an dem Unterschied zwischen dem Toilettenpapier im Osten („Schmirgelpapier“, S. 227) und im Westen („weiß und weich“, S. 227), das viel höher bewertet wird, oder an dem Leberkäse, den ihnen die Wirtin zum Abendessen gibt und den Evelyn trotz ihrer Satttheit verschlingt („»Das schmeckt köstlich.«“, S. 231). Obwohl Adam nicht ganz überzeugt wird, entscheidet er sich letztendlich für das Leben mit Evelyn im Westen.

Trotz Adams Interesse für die biblische Geschichte zeigt sich an einer Stelle seine Empörung gegenüber dem biblischen Prätext:

»Das ist doch unglaublich, oder?! Wir dürfen nicht ins Paradies zurück, weil wir wissen, was gut und was schlecht ist und uns zur Vollkommenheit nur noch das ewige Leben fehlt. Gott will aber nicht seinesgleichen. Das ist doch ungeheuerlich, warum sagt einem das niemand.«²⁸³

In der biblischen Geschichte hat Gott den Menschen benachteiligt, d. h. ihn sterblich gemacht, damit der Mensch nicht gleich wie Gott wird (durch seine neu erworbene Unterscheidung zwischen Gut und Böse). Adam sieht jedoch keinen Grund dafür, warum er trotz seiner Erfahrung im Westen nicht zurück in den Osten gehen sollte. In diesem Punkt distanziert er sich von dem biblischen Prätext.

Wie gerade gezeigt wurde, wird der intertextuelle Bezug zum biblischen Prätext in beiden Romanen auf allen drei Ebenen gleichzeitig markiert.²⁸⁴ Insgesamt verweist die Intertextualität trotz der Veränderungen auf den biblischen Prätext, konkret auf bestimmte biblische Gestalten wie Adam und Eva sowie Jesus und Maria. So lässt sich im Falle beider Romane mit Theodore Ziolkowski über eine

283 Schulze: Adam und Evelyn, ³2008, S. 231.

284 zum Zusammenwirken mehrerer Markierungsformen und Dynamisierung der Markierung vgl. Broich; Pfister: Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, 1985, S. 44ff.

fiktionale Transfiguration²⁸⁵ sprechen. Im Fall des Romans *Muttersohn* ist es eine fiktionale Jesus-Transfiguration: Es werden einzelne Züge von Jesus (wie die vaterlose Zeugung, die öffentlichen Reden, die Heilung der Kranken oder der gewaltige Tod) auf die fiktive Figur Percy übertragen, die mit der biblischen Jesus-Figur jedoch nicht identisch ist.²⁸⁶ Der Roman *Adam und Evelyn* kann anhand der Figurencharakteristik und einzelner Handlungselemente auch als eine Art Transfiguration verstanden werden. Jedoch mit einem breiteren Verständnis des Begriffs.²⁸⁷ Anders als bei Ziolkowski, bei dem die Vorprägung der fiktiven Figuren in dem aus den Evangelien bekannten Leben Jesu zu suchen ist, kann die Vorprägung unabhängig von den Evangelien und dem Leben Jesu in der Bibel auch bei anderen Gestalten gefunden werden.²⁸⁸ Im Fall des Romans *Adam und Evelyn* ist die Vorprägung im Alten Testament zu suchen. Hier werden einzelne Züge der biblischen Gestalten Adam und Eva (wie die Namensbestimmung oder das Obstanbieten) auf die fiktiven Figuren übertragen, die jedoch mit den biblischen Gestalten Adam und Eva nicht identisch sind.

In beiden Fällen handelt sich um eine aktualisierend-transfigurative Bearbeitungsweise der biblischen Vorlage.²⁸⁹ Erstens wird die biblische Vorlage in die Gegenwart des Autors transformiert: In *Muttersohn* vorwiegend ins 21. Jahrhundert mit Exkursen ins 20. Jahrhundert und in *Adam und Evelyn* ins Jahr 1989, d. h. eine Zeit, die der Autor erlebt hat. Zweitens werden die Namen der Haupthelden in den meisten Fällen (mit Ausnahme von Adam) verändert: aus Eva wird eine Evelyn, statt Jesus ein Percy bzw. statt Maria die Mutter Fini. Drittens werden die biblischen Motive mit dem aktuellen Zeitgeschehen verknüpft wie z. B. die Vertreibung aus dem Paradies mit der Suche nach einem Paradies in der Zeit um die Wende, wie es im Roman *Adam und Evelyn* der Fall ist.

Es zeigt sich, dass v. a. die Intertextualität im äußeren Kommunikationssystem im Leser die Erwartung einer verarbeiteten biblischen Geschichte mit einem zeitgenössischen Bezug weckt. Die Intertextualität in Paratexten und im inneren Kommunikationssystem erweist sich im Bezug zu der Lesererwartung als fakultativ, aber im Fall ihrer Anwesenheit als intensivierend. In dieser Strategie der Leserlenkung wird in beiden Romanen die Lesererwartung einer verarbeiteten biblischen Geschichte erfüllt.

285 vgl. Motté: Auf der Suche nach dem verlorenen Gott, 1997, S. 51–52; vgl. Langenhorst: Jesus ging nach Hollywood, 1998, S. 26.

286 vgl. Motté: Auf der Suche nach dem verlorenen Gott, 1997, S. 52; vgl. Langenhorst: Jesus ging nach Hollywood, 1998, S. 26.

287 vgl. Motté: Auf der Suche nach dem verlorenen Gott, 1997, S. 50ff.

288 vgl. ebd. S. 51–52.

289 vgl. ebd. S. 50ff.

2.1.4 Zur Funktion der biblischen Intertextualität in den Texten

Welche Funktion hat die biblische Intertextualität in den Romanen *Adam und Evelyn* und *Muttersohn*, außer dass sie als ein Teil der Charakteristik der Figuren oder als ein Bestandteil der Handlungsstruktur für den Roman von Bedeutung ist? Warum ist ihre Verwendung für das Thema des Romans wichtig?

2.1.4.1 Zur Funktion der biblischen Intertextualität in *Adam und Evelyn*

Der Roman *Adam und Evelyn* grenzt sich bewusst von dem biblischen Prätext durch Veränderungen und Verschiebungen ab. In der Bibel zeigt die Geschichte von Adam und Eva die Konsequenzen ihres Handelns, ohne Einblick in die Innenwelt der Figuren zu gewähren. Dem gegenüber legt der Roman komplexe Figuren vor mit dem Einblick in ihre Innenwelt durch die Dialoge, aus denen der Roman besteht. Durch die Psychologisierung werden für die Figuren viele Möglichkeiten ihrer Lebensgestaltung sichtbar und die Figuren sehen ein, dass sie ihre Lebensart wählen können. Diese Pluralität kommt besonders durch die Figur Evelyn zum Vorschein. Denn Evelyn ist die Figur der Veränderung des alten, der Bibel ähnlichen, Zustands, der durch die Figur Adam verkörpert wird. In ihrer Entscheidung, eine neue Ordnung zu schaffen, zeigen sich neue Möglichkeiten. Diese neue Sicht wird auch durch die Veränderung der Erzählperspektive zum Ausdruck gebracht: Im Laufe der Handlung wird Evelyn statt Adam zur Reflektorfigur.

Die biblische Intertextualität, ein wichtiger Bestandteil der Charakteristik der Figuren und des Handlungsverlaufs, lenkt den Leser zum Verständnis der Geschichte, die in einer Spannung mit der biblischen Geschichte steht. Zusammen mit weiteren Komponenten wie der privaten Geschichte der zwei Haupthelden, der Weltgeschichte des Jahres 1989 und eines Gender-Aspekts der Geschichte gehört die biblische Intertextualität zu wichtigen Bestandteilen des Romans.

Die Gender-Problematik wird u. a. sichtbar, indem sich die Situation im Laufe der Handlung von einer männlich bestimmenden zu einer weiblich bestimmenden Lage verändert. Am Anfang des Romans wurde der Raum als Raum des Mannes dargestellt: Es waren Adams Haus, in dem das Paar wohnte, Adams Beruf, der im Vordergrund stand, Adams Kundinnen, die er für das Album seiner Kreationen fotografierte sowie Adams Ruhe und Ordnung, die herrschte. Mittendrin stand Evelyn als Adams Freundin. Im Laufe der Handlung nimmt die weibliche Figur an Bedeutung zu: Evelyns Flucht kann als ein Befreiungsversuch verstanden werden, im Westen wird sie zur zentralen Figur, die ein Kind als Symbol der Zukunft erwartet, ihr Studium anfangen kann und eine eigene Wohnung findet. Zu einer solchen Veränderung der Position des Mannes sowie der Frau kommt es auch im Bezug auf das im Roman oft vorkommende Fotografieren bzw. Sehen

und Sich-Fotografieren-Lassen bzw. Angesehen-Werden.²⁹⁰ Am Anfang ist es der Mann, der fotografiert, und es sind die Frauen, die sich von ihm fotografieren lassen, mit ein paar Ausnahmen – in erster Linie ist es Evelyn, aber auch einige ihre Freundinnen wehren sich dagegen:

Adam stellte sich vor das Denkmal und öffnete die Lederhülle des Fotoapparats. Doch noch bevor er die Blende gewählt hatte, sprangen beide Frauen auf.

»Lass das!«

»Spinnst du, Adam?«

»Du kannst uns doch nicht einfach fotografieren?!«

Adam ließ den Apparat sinken. »Warum denn nicht?«

»Weil ich das nicht will! Wir wollen das nicht«, sagte Evelyn.

»Hau ab damit!«

Adam schloss die Druckknöpfe der Lederhülle und kehrte auf seinen Platz zurück.²⁹¹

Evelyn verkörpert den Widerstand gegen eine stereotype Rollenverteilung, in der Sehen als männlich und Angesehen-Werden als weiblich verstanden wird. Zum Schluss des Romans ändert sich die Situation. Adam verliert seine Kamera, findet sogar seine Fotos zerrissen. Dadurch verliert er seine Position des aktiv Schauenden. Es ist gerade Evelyn, die zur aktiv Schauenden wird. Sie will selbst fotografieren und für ihr Kind jedes Jahr ein Album beginnen (vgl. S. 310). Die weibliche Figur wird die Aktive, die ihre Position im Leben verändert, wodurch sie in der neuen Lage dem Mann überlegen wird.

Alle Komponenten verbindet thematisch die Abneigung, sich von einer Autorität unterdrücken zu lassen. Auf der privaten sowie Gender-Ebene entzieht sich Evelyn Adams Autorität. In dem intertextuellen Bezug zur Bibel geht es um die Auseinandersetzung mit der Autorität Gottes. Nicht zuletzt ist es die primär unpolitisch verstandene Flucht aus der kommunistischen DDR in den freien Westen. Es geht um die Konfrontation einer alten mit einer neuen Ordnung: Adams alte Ordnung im Osten versus Evelyns neue Ordnung im Westen; die alte biblische Ordnung Gottes, der die ersten Menschen geschaffen hat, damit sie im Garten Eden leben, versus die neue biblische Ordnung, in der Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben wurden, bzw. versus die neue nachbiblische Ordnung, in der Adam und Evelyn kein gemeinsames Paradies finden können; und nicht zuletzt die alte Ordnung der männlich bestimmenden Welt und die neue Ordnung der weiblich emanzipierten Welt. Thematisiert wird eine Überschreitung von Grenzen: In der privaten Geschichte überschreitet Adam durch seine Untreue die

290 vgl. Bonner, *Withold: Und es ging von Eden ein Strom, den Garten zu bewässern, und teilte sich von da in vier Hauptarme*, 2010, S. 354ff.

291 Schulze: *Adam und Evelyn*, 2008, S. 61.

Grenze Evelyns Geduld; im intertextuellen Bezug zur Bibel überschreitet die Frau zusammen mit ihrem Mann die Anordnung Gottes und anschließend die Grenze des Paradieses; geschichtlich sowie geographisch werden mehrmals Grenzen in den Westen überschritten; der Gender-Aspekt zeigt die Verwandlung einer patriarchalen zu einer weiblich emanzipierten Welt. Alle vier Ebenen verbindet das Thema der Suche nach Freiheit.

2.1.4.2 Zur Funktion der biblischen Intertextualität in *Muttersohn*

In *Muttersohn* wird bereits im Titel des Romans eine für den Roman zentrale Problematik angedeutet: die Beziehung zwischen Mutter und Sohn. Sie wurde von der ursprünglichen biblischen Bedeutung der Beziehung zwischen Gott-Vater und Sohn durch die Veränderung des Bestimmungswortes des Kompositums abgeleitet. Als Muttersohn ist die Hauptfigur des Romans zu verstehen. Seinen Aussagen entnommen, hat er eine intensive Beziehung zur Mutter. Als Muttersohn kann er auch des Weiteren bezeichnet werden, weil er laut der Aussage seiner Mutter vaterlos gezeugt worden ist. Darin ist ein intertextueller Verweis nicht nur auf Jesus sondern auch auf Maria enthalten. Die Mutter-Sohn-Problematik stellt das Verbindungsglied mehrerer männlicher Figuren im Roman dar. Diese Beziehung variiert je nach der einzelnen Figur: Einmal wird der Fokus tatsächlich auf die Frau als Mutter (sei es die eigene oder die Mutter Gottes), ein anderes Mal auf die Frau als Geliebte gelegt.

Ein Bezug zu Maria, der Mutter Gottes, wird nicht nur durch die biblische Intertextualität, sondern auch durch die Deutungstradition der biblischen Maria seitens Percys Familie in der Handlung hergestellt und dadurch intensiviert. Der Bezug zu Maria geht bereits aus der Familientradition der Hauptfigur hervor. Percys Großvater war ein großer Marienverehrer. Die Marienverehrung spielt im Katholizismus eine besondere Rolle. Die Marienverehrung des Großvaters hatte auch seine Tochter, Percys Mutter Fini, beeinflusst. In einem ihrer Briefe an Ewald Kainz, den sie bei einer Demonstration gesehen und in den sie sich verliebt hatte, schreibt sie:

Und beten auch. Zu Maria. Maria nimmt mich auf. Immer. Sie sieht auf jedem Bild so aus, als warte sie auf mich. Mein Vater hat keine Frau so verehrt, wie er Maria verehrt hat. [...] Er sagt: Er will mich verehren. Du bist verehrens-wert, sagt er.²⁹²

Der Großvater überträgt die Marienverehrung auf die eigene Tochter. Aus der Marienverehrung wird eine Art Frauenverehrung. Er überträgt die Verehrung aus der religiösen in eine säkulare Sphäre. Auch sein Enkel Percy verehrt Fini –

292 Wälsler: *Muttersohn*, 2011, S. 139/140.

jedoch nicht als Frau, sondern als Mutter. Außer seinem zum Schluss des Romans geschilderten Besuch bei ihr im Heim zeigt sich die Wichtigkeit der Mutter u. a. in seinen öffentlichen Reden. In der ersten Rede wird die Mutter im Kontext der vaterlosen Zeugung erwähnt. In der zweiten Rede spricht Percy über seine Mutter im Bezug zum Erlebnis des Verstandenwerdens:

Liebe Leute. Das Erlebnis des Verstandenwerdens ist das heftigste Erlebnis überhaupt. Dank Mutter Fini. Wenn Mutter Fini nicht an mich glauben würde, könnte ich an niemanden glauben. Und an nichts. Würde also niemanden verstehen. Und nichts. Wenn niemand an dich glaubt, kannst du an niemanden glauben. Glauben kann nur, wer erlebt hat, dass an ihn geglaubt wird.²⁹³

In dieser Textstelle kommen die Formeln „dank Mutter Fini“ oder „durch Mutter Fini“ vor, die die Wichtigkeit der Mutter für die Hauptfigur zum Ausdruck bringen. Die Hervorhebung des Glaubens von Fini bildet eine Parallele zur Betonung des vorbildlichen Glaubens von Maria. Im Unterschied zu Marias Glauben handelt es sich im Fall Finis und Percys nicht um einen religiösen Glauben, sondern um einen Glauben an den Menschen. In Percys öffentlichen Reden kommt jedoch nicht nur die eigene Mutter, sondern auch die Mutter Gottes vor. In der zweiten Rede spricht er über sein Streben nach oben und das Landen bei Maria und ihren Verehrern:

Der mit zweitausend Jahren bevölkerte Himmel lebt von diesem Licht. Und seine hellste Stelle: Maria. Die sogenannte Himmelskönigin. Das ist die Spannung da droben. Dort Maria mit ihrem Kind und hier das Ende: Golgatha. Und um Maria herum, zu ihren Füßen, die Marienverehrer. Da möchte ich landen.²⁹⁴

Durch seine Zuneigung zu Maria drückt Percy seine Sehnsucht nach dem hier positiv konnotierten Himmel und seine Distanz zu dem diesseitigen Leiden aus. Durch die schwarz-weiße Unterscheidung kommt eine Idealisierung des Himmels und damit Marias zum Ausdruck.

In der dritten Rede zum Thema Liebe und Schönheit führt er das anschauliche Beispiel Mariä Verkündigung (anlehnd an Lk 1,26–38) an:

Ich brauch' dann dringend etwas Schönes. Zum Glück stellt sich ein die Szene aller Szenen. Der Engel Gabriel kommt zu Maria und sagt, sie soll die jungfräuliche Mutter des Gottessohns werden. Schöner kann keine Botschaft sein. Maria, die Leihmutter, vom Heiligen Geist gewählt. Und sie wehrt sich nicht. Sie tut's. Das ist die tollste Story, die

293 Wälsler: Muttersohn, 2011, S. 168.

294 ebd. S. 165.

2.1 Zur transfigurativ-aktualisierenden Verarbeitungsweise der biblischen Vorlage

je erzählt wurde. Der schönste Einfall, den Menschen je hatten. Bei mir gibt an einer Story immer der Schönheitsgrad den Ausschlag.²⁹⁵

Hier wird die Schönheit der menschlichen Idee dieser Geschichte betont. Der Bezug zur Maria wird auch durch intermediale Bezüge zur marianischen Musik hervorgehoben. Nach der Rede wird das Marienlied *Meerstern, ich dich grüße* gesungen – ähnlich wie nach seiner zweiten Rede, nach der ein Marienlobgesang erklingen ist. Die Musik steigert die Wirkung seiner Rede, die mit einem Beifall quittiert wird. Seine letzte Rede hält Percy in den Ruinen der Maria-Hilf-Kirche (vgl. S. 482). Er thematisiert seine Angst, verlassen zu werden, und die Bitte: „Lass mich nicht allein“ (S. 485), die er an Maria richtet: „Ich sag’ es eher zu Maria als zu Gott. Gott ist keine Adresse. Hat keine Adresse. Maria hat ein Gesicht.“ (S. 485). Percy zieht vor, dass Maria im Unterschied zu der abstrakten Idee Gottes darstellbar ist.

Insgesamt wird anhand dieser Textstellen die Wichtigkeit der Mutter Gottes für Percy sichtbar. Die Marienverehrung steht bei Percy im engen Zusammenhang mit der Mutterverehrung. Darin besteht auch ein Unterschied zum biblischen Jesus, bei dem die Beziehung zu Gott dem Vater als die wichtigste gilt. Im Gegenteil zu der transzendenten Ebene angehörenden Beziehung zwischen Jesus und Gott dem Vater fällt die Beziehung Percys zu seiner eigenen Mutter in die menschliche Sphäre, aus der Percy immer wieder nach oben zu Maria, der Mutter Gottes, strebt. Auch in puncto Glaube gibt es einen Unterschied zwischen Percy und dem biblischen Jesus. Im Vergleich zu Percy musste Jesus nicht an den Vatergott glauben, denn er wusste von seiner Göttlichkeit. Im Fall Percy ist es ganz umgekehrt. Er kommt ohne einen Glauben nicht aus und der Glaube bezieht sich nicht auf seine Mutter und darauf, dass sie außerordentlich wäre, sondern auf ihn selbst als einen Außerordentlichen. Er hat von seiner Mutter gelernt, an sich selbst zu glauben sowie daran, dass er außergewöhnlich ist. Dadurch scheint er im Vergleich zu Jesus egozentrisch zu sein.

Die Bedeutung der Mutter ist das Verbindungselement dreier männlicher Figuren des Romans. Diese männlichen Figuren (Professor Feinlein, sein alter Freund Modest Müller-Sossima und der Patient Ewald Kainz) stehen in einem besonderen Bezug zu Percy, der sie für seine Vater-Kandidaten hält. Jeder einzelne hat eine eigene Beziehung entweder zur eigenen Mutter oder zur Mutter Gottes. Die Bedeutung der eigenen Mutter für Müller-Sossima ist seinen Äußerungen zu entnehmen: „Mama ist außer Konkurrenz. [...] Sie ist absolut.“ (S. 373). Er bezieht sich ausschließlich auf seine eigene Mutter, die er für absolut und einzigartig hält. Die Einzigartigkeit der Mutter geht aus den Notizen Percys hervor, die er nach dem Tod von Müller-Sossima gemacht hat, indem er Modests Sätze aufgeschrie-

295 Walser: Muttersohn, 2011, S. 472.

ben hat: „Jeder Mensch hat nur eine Mutter. Also ist die Mutter schon von Natur aus einzigartig.“ (S. 398). Müller-Sossima nimmt immer einen Bezug auf seine eigene Mutter – im Gegensatz zu Professor Feinlein, der sich in seinem Manuskript *Mein Jenseits*, dem dritten Kapitel des Romans, das Percy gewidmet wurde, auf die Mutter Gottes bezieht. Der Bezug wird im Roman durch einen intermedialen Bezug zur bildenden Kunst hergestellt. Während seines Rom-Aufenthalts besucht Professor Feinlein die Basilika Sant’ Agostino, in der er zwei Madonnen bewundert: Erstens Caravaggios Gemälde *Madonna dei Pellegrini*, auf dem Maria zwei armen Pilgern erscheint mit dem nackten Jesuskind in ihren Armen. Zweitens ist es die Skulptur *Madonna del Parto* von Jacopo Sansovino, Maria und auf ihrem linken Knie das Jesuskind (vgl. S. 298ff.). Seine Bewunderung gilt den künstlerischen Darstellungen der Mutter Gottes, die hier zusammen mit dem Kind abgebildet ist. Er erinnert sich noch an eine Zeichnung eines Malermönchs, der Maria und Eva in ein Bild bringt (vgl. S. 303). In diesem Zusammenhang denkt er an Eva Maria, seine ehemalige Geliebte, die jedoch seinen Rivalen Dr. Bruderhofer geheiratet hat. Seine Sehnsucht nach ihr wird zur Unmöglichkeit und damit zum Glauben. Sie wird zum Glauben an die Madonna:

Seit ich die Madonna in Sant’ Agostino gesehen habe, [...] seit dem hat die Sehnsucht ein Ziel. Die Caravaggio-Madonna hat es gegeben. Sie ist mein Jenseits. An sie zu glauben ist einfach. Durch sie wird die Welt schöner, als sie ist. Oder hört jemand mich schreien? Ich werde dich immer lieben. Bis bald. Siebzehn Jahre später: IN LIEBE, Eva Maria. Solange noch etwas möglich ist, glaubt man nicht. Unmöglichkeit kann man nur mit dem Glauben beantworten.²⁹⁶

Für Professor Feinlein ist es wie für Percy die Darstellungskunst, Mutter Gottes abzubilden, die ihn an Maria und ihre Schönheit glauben lässt. Sie gibt ihm Trost in seiner trostlosen Lebenssituation, die aus der Unmöglichkeit der Liebe zu einer Frau hervorgeht. Für Professor Feinlein ist die kurze Formel IN LIEBE eine Reliquie, bei der es nicht wichtig ist, ob sie echt ist (vgl. S. 328). Eine Reliquie wird erst durch den Glauben echt (vgl. S. 316). Parallel zu der Verehrung der ehemaligen Geliebten Eva Maria als einer Reliquie wird über den Diebstahl der Heilig-Blut-Reliquie in Scherblingen erzählt. Der Täter ist der Professor, der diese Reliquie in Sicherheit bringen will (vgl. S. 342). Dadurch fühlt er sich zum ersten Mal in seinem Leben als Sieger – im Kontrast zu seiner Niederlage bei Eva Maria. Im Zusammenhang mit seinem Scheitern in der Liebe paraphrasiert er seinen Namenspatron Hl. Augustinus: „Trotzdem heilte jene Wunde nicht, die mir die Trennung von meiner früheren Geliebten geschlagen hatte. Hoffnungslose Qual erfüllte mich.“ (S. 327). Dieses im Roman vorkommende Zitat stammt aus Au-

296 Walser: *Muttersohn*, 2011, S. 327–328.

2.1 Zur transfiguratив-aktualisierenden Verarbeitungsweise der biblischen Vorlage

gustinus' *Confessiones* aus der Textstelle, in der er über die Beziehung zu seiner Geliebten und kurz davor zu seiner Mutter Monnica, einer katholischen Christin, berichtet (vgl. *Confessiones* 6,25). Augustinus lebte mit einer Frau zusammen, die jedoch dem Heiratsplan seiner Mutter nicht entsprach. Er sollte statt der Konkubine eine Frau aus einer reichen katholischen Familie heiraten. Deshalb verließ er – seiner Mutter zuliebe – seine Geliebte, der er während der Beziehung treu war, und das brach ihm das Herz. Auch Professor Feinlein ist seiner Geliebten treu geblieben, aber im Vergleich zu der Geschichte des Hl. Augustinus war es bei Professor Feinlein die Frau, die den Mann wegen eines anderen Heiratsantrags verlassen hat. Bei der Figur Feinlein verlagert sich das Interesse an Maria auf die Geliebte. Der Impuls kommt aus der von der Religion beeinflussten Kunst und verbreitet sich in die private, säkulare Sphäre. Die Wichtigkeit der Frau als Geliebte ist auch bei Ewald Kainz evident. Im zweiten Kapitel des Romans mit dem Titel *Dieses Leben* erzählt er vorwiegend als Ich-Erzähler seine Lebensgeschichte, die sich um zwei Frauen dreht: um seine Frau Elsa Frommknecht und seine Geliebte Silvia Schall. Beide Frauen arbeiten als Therapeutinnen: Elsa als Logopädin und Silvia als Psychotherapeutin. Beide sind seine Zuflucht und für ihn lebenswichtig:

Silvi, eine Redebegehung, eine Wörterbegleitung. Solang es mehr der Natur als dem Willen entspricht, ist es gut. Sicher ist, dass Elsa Natur ist. Silvi ist ... Zivilisation. Als ich zurückkam, saß Elsa am Flügel und spielte ihren Bach. Ich begriff: Ohne Elsa war alles ein Unglück. Ohne Silvi auch.²⁹⁷

Ewald Kainz bezieht sich in seiner Geschichte ausschließlich auf das irdische Leben – im Vergleich zu Professor Feinlein, der einen Bezug auf sein Jenseits nimmt. Beide Figuren scheitern an ihrer Beziehung zu Frauen. In beiden Fällen hat es tödliche Konsequenzen: Ewald begeht Selbstmord und Professor Feinlein verunglückt, nachdem er für geistig krank gehalten wird. Der Selbstmord von Ewald Kainz lässt sich auf seine komplizierte Beziehung zu Frauen zurückführen. Bereits in seiner Kindheit sind die ersten Spuren einer ambivalenten Beziehung zwischen Mutter und Sohn zu finden:

Meine Mutter hat mich, als ich drei Tage alt war, mit dem Kissen zugedeckt und das Kissen auf mein Gesicht gedrückt, um mich zu ersticken. Das ist ihr nicht gelungen. Also hat sie mich – ich wurde am 1. Januar geboren – ans offene Fenster gelegt. Erst, als auch daraus nichts wurde, hat sie mich im Fürsorgeerziehungsheim Oberbieber bei Neuwied am Rhein vor die Tür gelegt.²⁹⁸

297 Wälsler: Muttersohn, 2011, S. 237.

298 ebd. S. 189.

Ewald ist in diesem Heim achtzehn Jahre geblieben. Obwohl er als kleines Kind von seiner Mutter verstoßen wurde, sucht er sie und findet die Frau – im Sterben. Laut ihrer Aussage wollte sie ihm das Leben ersparen. Dank diesem Satz kam es zur Versöhnung zwischen ihr und dem Sohn, der sie für diesen Satz streichelte, worauf sie lächelte und starb (vgl. S. 189). Während der Predigten, die Ewald als Kind hörte, kam immer wieder der Satz über das Leben als eine Sackgasse vor, die jedoch mit Hilfe Christi keine Sackgasse mehr sei (vgl. S. 190). Ewald ist nur die Sackgasse im Gedächtnis geblieben und drei missglückte Selbstmordversuche. Dazu sein Stottern, weswegen er Elsa kennenlernt. Zwischen Ewald und seiner Frau entsteht jedoch auch eine ambivalente Beziehung: wegen Ewalds Untreue. Die Unentschlossenheit in der Beziehungswahl treibt ihn bis in den Wahnsinn und letztendlich in den Selbstmord. Sein Bezug zu Frauen gehört in eine rein private, irdische Sphäre und weist keinen religiösen Bezug auf.

An den drei männlichen Figuren wird eine unterschiedliche Beziehung zu Frauen gezeigt: von der rein privaten, positiven Beziehung zur eigenen Mutter über die rein private, jedoch sehr ambivalente bis negative Beziehung zur eigenen Mutter und darüber hinaus über die ambivalente Beziehung zu Frauen als Geliebte bis zu der privaten Beziehung zur Geliebten, die in Bezug zu Darstellungen Marias in der bildenden Kunst steht. Der Bezug zu Frauen als Geliebte und Mütter wird zwar nicht direkt von einer biblischen Intertextualität zur biblischen Maria, der Mutter Gottes eingeleitet, trotzdem ist auch der intertextuelle Bezug zur Bibel von Belang. Den Impuls für die Auseinandersetzung mit der Mutter-Geliebte-Problematik gibt der Titel des Romans, der mit der Veränderung des Bestimmungswortes des Kompositums in einem direkten intertextuellen Verhältnis zur Bibel steht. Es ist jedoch zu betonen, dass der intertextuelle Bezug zu Maria durch einen intermedialen Bezug zur Musik (rückgreifend auf die biblische Intertextualität) sowie zur bildenden Kunst (zur Malerei und Bildhauerei) ergänzt wird.

Durch die Wichtigkeit der eigenen Mutter und der Mutter Gottes zeigt sich die Einstellung der Hauptfigur zum Glauben. Der Muttersohn mit jesuanischen Zügen ist eine Figur, die mit einem Glaubensübermut ausgestattet sei und die ihren Gegnern, den Skeptikern und Spöttern im Blick auf seine vaterlose Zeugung zu trotzen vermöge.²⁹⁹ Percy hat seine eigene Auffassung vom Glauben: Er glaubt an den Menschen, an die von ihm verkündete Wahrheit. So glaubt er an die Aussage seiner Mutter über seine vaterlose Zeugung und fügt hinzu, dass dieser Glaube seine und Mutter Finis Sache ist und dass das kein anderer Mensch glauben muss:

Dürfen wir etwas nicht glauben, weil andere nicht daran glauben wollen oder können? Glauben, das ist eine Fähigkeit. Eine Begabung.³⁰⁰

299 Kuschel: „Ohne das Geglaupte wäre die Welt immer noch wüst und leer“, 2012, S. 78.

300 Walser: Muttersohn, 2011, S. 173.

2.1 Zur transfigurativ-aktualisierenden Verarbeitungsweise der biblischen Vorlage

Percy steht für einen individuellen, privaten, subjektiven Glauben: „Es gibt keine zwei Menschen, die dasselbe glauben. Jeder hat nur seinen Glauben.“ (S. 174). Der Glaube bezieht sich nicht direkt auf Gott, sondern im Allgemeinen auf die Fähigkeit einer eigenen Überzeugung, die nicht unbedingt von Beweisen bestimmt sein muss.

Neben Percys Glaube kommt im Roman noch Professor Feinleins Glaube vor. Professor Feinlein fühlt sich in der Klinikkirche wie ein Fisch im Wasser:

Solange ich in der Kirche sitze und Zeuge werde, wie die Dämmerung das Licht schluckt, wie die Stille alles andere als lautlos ist, erlebe ich, wie mich alles, was mich hier umgibt, trägt. Wenn die Luft das Element ist, das Vögel und Flugzeuge trägt, wenn das Wasser das Element ist, in dem die Fische leben, dann ist diese Kirche mein Element.³⁰¹

Dem Glauben ist für Professor Feinlein nicht auszuweichen³⁰²: „Glauben lernt man nur, wenn einem nichts anderes übrigbleibt. Aber dann schon.“ (S. 322). Oder an einer anderen Stelle heißt es: „Egal ob es Gott gibt oder nicht, ich brauche ihn.“ (S. 322). Feinleins Bedürfnis nach dem Glauben quillt aus seiner Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, nach der unerfüllten Liebe seines Lebens zu Eva Maria: „IN LIEBE, Eva Maria. Solange noch etwas möglich ist, glaubt man nicht. Unmöglichkeit kann man nur mit dem Glauben beantworten.“ (S. 328). Für Feinlein ist die Frage des Glaubens mit der Frage nach dem (Un-)Möglichen verbunden. Er braucht für seinen Glauben keine Gottesbeweise, nur die eigene Überzeugung. Sein Glaube quillt jedoch nicht aus einer rein religiösen Überzeugung, sondern aus dem eigenen Leben, aus der hoffnungslosen Liebe zu Eva Maria.

Weder bei Professor Feinlein noch bei Percy handelt es sich um einen christlichen Glauben an Gott, sondern um eine individuelle Art einer eigenen Überzeugung. Durch die Verwendung der biblischen Intertextualität in Form von Verweisen auf Jesus und Maria und durch die Reliquienverehrung des Professors und den intertextuellen Bezug zum Hl. Augustinus wird trotzdem ein Bezug zum christlichen Glauben hergestellt, der jedoch durch die eigene Auffassung der einzelnen Figuren zu einem individuellen Glauben wird.

So werden mit Percy und Professor Feinlein zwei Figuren mit einem Bezug zu einem Glauben gezeigt. Diese zwei Figuren gehören einer Welt an, die einerseits mit den alten, christlichen Traditionen noch Gemeinsamkeiten hat. Zu dieser Tradition zählen im Roman das Latein, in dem Percy und der Professor miteinander kommunizieren, und das Orgelspiel, das Percy von Professor Feinlein gelernt hat. Andererseits wird durch die Figuren Percy und Prof. Feinlein nicht mehr eine alte religiöse Welt, sondern eher eine neue Welt gezeigt: Das Latein wirkt in der

³⁰¹ Wälsler: Muttersohn, 2011, S. 308.

³⁰² Bucher: Der Glauben, nicht das Glauben, 2012, S. 120.

Alltagskommunikation der beiden Figuren inszeniert und dadurch verfremdend. Nicht nur dadurch erscheinen beide Figuren als Sonderlinge: Percy mit seiner vaterlosen Zeugung, seiner alternativen Schlafsack-Therapie; Prof. Feinlein mit seinem Reliquien-Diebstahl und der alternativen Kräuter-Heilung. Eine weitere Verschiebung von der alten religiösen Welt in die neue Welt der beiden Figuren ist darin zu sehen, dass Prof. Feinlein im Vergleich zu seinen Vorfahren kein Mönch mehr ist, sondern Arzt. Die Welt der beiden Figuren ruht zwar auf der traditionellen christlichen Welt (verkörpert durch Latein und Orgelspiel), gleichzeitig ist jedoch eine markante Verschiebung zu beobachten. Es ist nämlich nicht mehr der religiöse Inhalt so wichtig, sondern die Art und Weise seiner Darstellung sowie ihre Wirkung und Schönheit, was auch durch den intermedialen Bezug zur Musik und zur bildenden Kunst hervorgehoben wird.

Im Roman findet noch eine wichtige Verschiebung statt: Die Handlung spielt im PLK, das ein ehemaliges Kloster war. Eine psychiatrische Klinik ist ein Grenzgebiet der Begegnung der modernen Wissenschaft und dem, was sich ihr entzieht.³⁰³ Auf diesem Schauplatz findet eine Auseinandersetzung um zwei Existenzentwürfe statt.³⁰⁴ Auf der einen Seite ist es eine Existenzform mit einem Glauben, die durch die Sonderlinge Professor Feinlein und Percy verkörpert wird. Auf der anderen Seite ist es eine säkulare Existenzform, die an dem Dasein orientiert ist und die durch den modernen Menschen³⁰⁵, den Konkurrenten von Professor Feinlein, Dr. Bruderhofer verkörpert wird: „Ihm geht es um seine Karriere. Mir um mein Jenseits.“ (S. 289). Diese Konkurrenz wird immer wieder thematisiert: „Dr. Bruderhofer, der Ärztliche Direktor des Krankenhauses, dessen Chef ich bin, kann es nicht erwarten, dass ich gehe. Endlich gehe.“ (S. 288). Oder an einer anderen Stelle: „Seine Neuroleptika gegen mein Johanniskraut.“ (S. 323). Diese andere Welt repräsentiert außer Dr. Bruderhofer auch der Fernsehmoderator Fred, der mit Percy zunächst ein Interview über seine vaterlose Zeugung in einer Talkshow führte und später einen Film über ihn drehte. In dieser Welt wird Percy aufgrund seiner vaterlosen Zeugung für einen Sonderling gehalten – im Vergleich zu der Welt der Sonderlinge, die Professor Feinlein verkörpert und in der Percy völlig etabliert ist. Der Roman zeigt eine Jesus ähnliche, aber nicht mit Jesus identische Figur (ein weiterer Unterschied zwischen Percy und Jesus besteht in der Aufgabe beider Figuren: Jesu hatte im Vergleich zu Percy in seinem Leben eine klare Aufgabe gehabt) und ihre Wahrnehmung im 21. Jahrhundert. Durch die Medien wird sie zum Objekt der Neugierde:

303 Müller: „Schreibend antworten wir auf einen Mangel.“, 2012, S. 145/146.

304 ebd. S. 141.

305 vgl. ebd. S. 142.

2.1 Zur transfigurativ-aktualisierenden Verarbeitungsweise der biblischen Vorlage

Zum Beispiel in unserer Talkshow, sagte Fred. Dann sagte er: Diese Szene, Weihnachtswald, von einem Auto in den Straßengraben geschleudert, und durch den Hut am Stock von einem Pfarrer gerettet, diese Szene möchte er im Film nachstellen.³⁰⁶

Percy wird im Roman als ein Auserwählter dargestellt, der mit dem Wunder der vaterlosen Zeugung und seinem Geleitet-Sein charakterisiert wird und der auch weitere jesuanische Züge trägt, der jedoch im Gegensatz zu Jesus nicht weltberühmt, sondern nur in einem kleineren Kreise bekannt wird. Durch die Verwendung der biblischen Intertextualität in einer aktualisierend-transfigurativen Verarbeitungsweise wird die Darstellung der Wirkung dieser Figur in der modernen Zeit des 21. Jahrhunderts ermöglicht. Der Roman zeigt eine als religiös inszenierte Welt, die als eine Welt der Sonderlinge dargestellt wird. Die Sonderlinge Percy und Professor Feinlein sterben am Ende. Professor Feinlein wird im Laufe der Handlung sogar als Patient des PLK klassifiziert. Zugleich wird eine neue, säkulare Welt von Dr. Bruderhofer und den Fernsehmenschen gezeigt. Dr. Bruderhofer wird zum Chef der Klinik. Das Dreharbeiter-Team will den Tod von Percy filmen. Der Filmemacher Fred, der mit Percy in einem engen Kontakt stand, erteilt jedoch ein Drehverbot.

2.1.5 Zur speziellen Bedeutung der biblischen Intertextualität in den Texten

Was ermöglicht ausgerechnet der *biblische* Bezug in den Romanen? Welche Sicht bringt er in die Geschichten, die ohne die Verwendung der *biblischen* Intertextualität nicht ans Licht käme? Gibt es unterschiedliche Spezifika der beiden analysierten Romane in Bezug auf die spezielle Bedeutung der biblischen Intertextualität in diesen Romanen?

Das Gemeinsame beider Romane stellt der Beitrag der biblischen Intertextualität zur Bildung der wichtigen Themen des jeweiligen Romans dar: Sei es die Paradies-Problematik in *Adam und Evelyn* oder die Mutter-Sohn-Problematik in *Muttersohn*. Die Romane gehen jedoch im Punkt der Eröffnung einer religiösen Dimension durch die Verwendung der biblischen Intertextualität auseinander. Unter einer religiösen Dimension wird hier der Zugang zu religiösen bzw. Glaubens-Fragen verstanden, der im Roman durch die biblische Intertextualität ermöglicht werden kann.

Im Roman *Adam und Evelyn* fungiert der Bezug zum biblischen Prätext als eine Vergleichsgröße, die zeigt, dass die Paradies-Problematik bereits in der Bibelentstehungszeit aktuell gewesen ist und dass sie bis heute überdauert. Als eine Ver-

306 Walser: *Muttersohn*, 2011, S. 459.

gleichsgröße fungiert die biblische Intertextualität im Roman auch deswegen, weil die biblische Intertextualität durch die Veränderungen gegenüber dem biblischen Prätext eine veränderte Ausgangssituation und die veränderten Umstände für die Problematik einführt. Die biblische Geschichte gilt hier nur als eine Geschichte, nicht als eine heilige Geschichte. In der Figur Adam wird einerseits in seiner Selbstcharakteristik eines ungläubigen Menschen die Distanzierung von der biblischen Geschichte und andererseits durch den Erzähler und die verwendete biblische Intertextualität (durch die Namensgebung oder seine biblische Paradiesvorstellung) die Anlehnung an den biblischen Prätext gezeigt. Die Verwendung der biblischen Intertextualität eröffnet jedoch keinen direkten Zugang zu religiösen oder Glaubens-Fragen. Auch trotz der Auseinandersetzung mit dem biblischen Prätext ist in diesem Roman die Religion kein Thema (im Vergleich zu der politischen Situation des Jahres 1989), mit dem sich die Figuren auseinandersetzen würden.

Im Gegensatz zu *Adam und Evelyn* eröffnet der Roman *Muttersohn* einen Zugang zu religiösen oder Glaubens-Fragen, und zwar nicht durch die Verwendung der biblischen Intertextualität allein, sondern gemeinsam mit den weiteren Elementen wie den Reflexionen der wichtigen Figuren des Romans über den Glauben, die Kirchen oder ehemalige Klöster als Handlungsorte, Priester als Nebenfiguren oder religiöse Themen wie der Reliquienverehrung. Er eröffnet einen Zugang zu Fragen, die nicht unbedingt den christlichen Glauben betreffen, jedenfalls jedoch zu Fragen nach einem Glauben und danach, wie man das Unbegreifliche begreifen kann (die vaterlose Zeugung, Transzendenz). Durch die Veränderungen gegenüber dem biblischen Prätext wie z. B. die Modifizierung der Thematik Percys öffentlichen Reden wird eine Distanz von dem christlichen Glauben zum Ausdruck gebracht. Das Transzendente wird durch die Hauptfigur in eine säkulare Sprache übersetzt und dadurch den Menschen verständlich gemacht. So werden in *Muttersohn* andere Umstände gezeigt, die auch einen Einfluss auf das Verständnis vom Glauben ermöglichen.

Es hat sich gezeigt, dass die Verwendung der biblischen Intertextualität innerhalb einer einzigen Strategie der Leserlenkung eine gemeinsame Funktion als Beitrag zur Bildung des Themas des jeweiligen Romans hat: der Suche nach Freiheit, der Paradies-Problematik, der Mutter-Sohn-Beziehung oder der Auffassung des Glaubens. Zugleich ist ein sehr wichtiger Punkt sichtbar geworden, in dem beide Romane auseinandergehen – in der Funktion der biblischen Intertextualität als Impuls für die Eröffnung einer religiösen Dimension, eines Zugangs zu religiösen oder Glaubens-Fragen.

2.2 Zu Romanen mit transfigurativen Elementen und Enttäuschung der Lesererwartung einer aktualisierenden biblischen Geschichte

Auch in der zweiten Strategie fungiert die biblische Intertextualität als Bezugsgröße für die Figurencharakteristik. Wie in der ersten Strategie der transfigurativ-aktualisierenden Bearbeitungsweise der biblischen Vorlage gibt es auch in der zweiten Strategie in der Figurencharakteristik intertextuelle Verweise auf biblische Gestalten. Im Unterschied zu der ersten Strategie wird in der zweiten Strategie die Lesererwartung einer verarbeiteten aktualisierten biblischen Geschichte jedoch enttäuscht bzw. im positiven Sinne überholt. Diese Strategie möchte ich am Beispiel der literarischen Texte *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* (1993) von Patrick Roth und Sibylle Lewitscharoffs *Pong* (1998), *Pong redivivus* (2013) und *Consummatus* (2006) zeigen.

Nach der Lokalisierung der Intertextualitätsmarkierungen wird das Verhältnis der intertextuellen Verweise zum biblischen Prätext und anschließend die Funktion der biblischen Intertextualität für den jeweiligen literarischen Text mit der Rücksicht auf andere wichtige Bestandteile der literarischen Texte erläutert. Zum Schluss wird die spezielle Bedeutung der biblischen Intertextualität im jeweiligen literarischen Text erörtert und Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede zu der ersten Strategie werden gezeigt.

Alle drei Texte verbindet der intertextuelle Bezug der Hauptfiguren auf die Bibel, der in Paratexten, im äußeren sowie inneren Kommunikationssystem markiert werden kann. Mit der Ausnahme von *Pong* und *Pong redivivus* wird die Intertextualität in den Texten gleichzeitig auf allen Ebenen markiert. In zwei Texten (*Johnny Shines* und *Pong*) gibt es einen intertextuellen Bezug auf die Bibel auch bei einigen anderen Figuren als nur bei der Hauptfigur.

2.2.1 Intertextuelle Verweise auf den biblischen Prätext in Paratexten

Im Vergleich zu der ersten Strategie gibt es in der zweiten nicht in allen vier Texten einen intertextuellen Verweis auf den biblischen Prätext in Paratexten: Die Titel *Pong* und *Pong redivivus* enthalten den Namen der Hauptfigur. Der Name Pong weist auf das in den 1970er Jahren populäre gleichnamige Videospiele hin, in dem sich ein Ball auf dem Bildschirm hin und her bewegt und sein Spielprinzip dem des Tischtennis ähnelt. Mit diesem Videospiele hat die Hauptfigur seine Ballhaftigkeit gemeinsam („Ist etwas an dem Mann, was das Ballhafte oder Fausthafte im Namen Pong rechtfertigt?“ P 1 S. 11), die sie wiederum mit dem Mond verbindet, der für sie wie das ganze Universum als Quelle für seine Kraft und als Inspiration

von Bedeutung ist. Der Titel des zweiten Teils weist durch das Attribut „redivivus“ darauf hin, dass die Hauptfigur wiedererstanden und zurückgekehrt ist. Im Gegensatz dazu deuten *Consummatus* und *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* in ihren Titeln und einer – *Johnny Shines* – auch in einem Motto und mit seinem Titelbild auf die Bibel hin.

Im Titel des Romans *Consummatus* gibt es einen intertextuellen Verweis auf das biblische Johannesevangelium: „Consummatum est.“/“Es ist vollbracht.“ (Joh 19,30). Es sind die letzten Worte Jesu am Kreuz. Im Titel des Romans wird jedoch der letzte Buchstabe ausgetauscht. Diese Veränderung führt den Leser zu weiteren zwei Bedeutungsmöglichkeiten: Erstens durch die Übersetzung aus dem Lateinischen ins Deutsche: der Vollkommene. Dieser Titel ist dann ironisch zu verstehen, denn bei der fortschreitenden Lektüre zeigt sich, dass die Hauptfigur keinesfalls ohne Fehler ist. Zweitens kann der Titel mit dem ähnlichen deutschen Wort „der Konsum“ konnotiert werden. Diese Variante ist dann sinngemäß der Rahmenhandlung des Romans zu verstehen, in der die Hauptfigur vorwiegend in einem Café sitzt und ihren Kaffee sowie Wodka in größeren Maßen genießt. Alle drei Konnotationen³⁰⁷ ergeben ein Bild einer Figur, die auf eine Art und Weise möchte gern jesuanisch vollkommen ist und gerne genießt. Im Leser wird so auch trotz der kleinen Veränderung im letzten Buchstaben des Titels der Verdacht einer Jesus-Geschichte erweckt.

Auch das Wort „die Wiedererweckung“ im Titel *Johnny Shines oder Die Wiedererweckung der Toten* signalisiert einen biblischen Bezug. Das Wort „die Wiedererweckung“ teilt nämlich mit dem mit ihm verwandten Wort „die Auferweckung“ die Bedeutung „jemanden wieder lebendig zu machen“, wobei das Wort „die Auferweckung“ in einem religiösen Zusammenhang steht. Für die Auferweckung ist eine höhere Macht, Gott, eine Voraussetzung, durch Gott findet man Hilfe, den Tod zu überwinden.³⁰⁸ Dieses „man“ ist in der Geschichte die Hauptfigur namens Johnny Shines, wie es auch der Titel deutlich macht. Johnny ist bereits von seinem Namen her jemand, der vom Gott begnadigt, ein gewisses Etwas (etwa eine gewisse Energie) ausstrahlt. Das gewisse Etwas kann hier etwa die Macht Gottes sein: Johnny fühlt sich berufen, Tote zu erwecken. Zugleich wird durch die Verwendung des Wortes „die Wiedererweckung“ auf das erneute Erwecken, auf die Wiederholung der biblischen Tat der Auferweckung hingewiesen.

Johnny Shines werden insgesamt vier Mottos vorangestellt. Zwei davon stammen aus dem kulturellen Umfeld: Das erste Motto ist ein Zitat aus dem amerikanischen Western *The Man Who Shot Liberty Valance* von John Ford, in dem von einem Begräbnis die Rede ist. Das vierte Motto ist ein Teil aus dem Song *Rooster*

307 vgl. Schilling: Von der postmodernen Antike zum säkularisierten Christentum?, 2014, S. 89. Schilling sieht im Titel des Romans ebenfalls eine Anspielung auf den Konsum des Protagonisten sowie auf das Johannesevangelium.

308 vgl. o. V.: Auferweckung Jesu, <http://relillex.de/auferweckung-jesu/> Zugriffsdatum: 18.5.2015.

von der amerikanischen Band *Alice in Chains*, in dem der Tod eines Hahns thematisiert wird. Die anderen zwei Mottos stammen aus dem religiösen Umfeld: aus Sohar, dem bedeutendsten Schriftwerk der Kabbala, und aus der Bibel. Das Zitat aus der Kabbala betrifft die Gegenwart Gottes, die nur bei denjenigen eintritt, die einen Pfad gehen, wo Männliches und Weibliches zusammenfinden. Erst im dritten Motto kommt ein intertextueller Verweis auf die Bibel vor. Hier wird ein Satz aus dem 1. Brief des Paulus an die Korinther zitiert: „Du Narr: Was du säest, wird nicht lebendig, es sterbe denn.“ (1. Korinther 15,36). Nach Paulus muss man zuerst sterben, um auferstehen zu können. Dieser Satz kommt nach der potenziellen Frage nach dem Leib der auferstandenen Toten (vgl. 1. Korinther 15,35). Er stammt aus dem Teil des Briefes, der sich der umstrittenen Auferstehung der Toten widmet. Paulus kämpft gegen die Leugnung der Auferstehung der Toten und versucht klar zu machen, dass ein natürlicher Leib als ein geistiger Leib auferstehen wird (vgl. 1. Korinther 15,44). Paulus verweist auf die Analogie in der Verwandlung des Samenkorns vor dem Entstehen einer neuen Pflanze: Das ganze Samenkorn wird als ein Leib betrachtet, der abstirbt, bevor er wieder lebendig werden kann.³⁰⁹ Da jeder Mensch individuell ist, wird er mit einem ihm eigenen Leib auferstehen.³¹⁰ Paulus betont, dass von den Gesichtspunkten des christlichen Glaubens her von einer Auferweckung ausgegangen werden muss.³¹¹ Im Neuen Testament ist die Auferweckung als eine endzeitliche Auferweckung zu verstehen.³¹² Diese Auferweckung soll als eine Neuschöpfung verstanden werden, sie geschieht in einer Endzeit und betrifft nicht einen einzelnen Menschen, sondern eine Gruppe, wobei dabei immer die Personen als ganze mit ihren geschichtlichen Dimensionen auferweckt werden.³¹³ Der biblische Verweis auf den 1. Brief des Paulus an die Korinther bezieht sich wieder auf die Hauptfigur Johnny, der regelmäßig Begräbnisse besucht, um dort Tote zu erwecken. Im Fall Johnnies handelt es sich jedoch eher um die Totenerweckung im irdischen Leben: Die Wiederbelebung geschieht gleich nach dem Tod und bringt den Verstorbenen in sein vormaliges irdisches Leben zurück.³¹⁴ Im Vergleich zu der biblischen Totenerweckung im irdischen Leben bleiben Johnnies Bemühungen erfolglos. Die Auferstehung des Leibes, die im Laufe der Geschichte angestrebt wird, wird so bereits im Motto in Frage gestellt. Zugleich zeigt sich die unterschiedliche Vorstellung der Totenerweckung der Hauptfigur (diesseitige Totenerweckung) von der im Motto

309 o. V.: Erster Korintherbrief, http://www.welt-der-bibel.de/bibliographie.1.2.erste_Brief_Paulus_Korinther.61.html. Zugriffsdatum: 12.1.2015.

310 ebd.

311 ebd.

312 Kasper: Lexikon für Theologie und Kirche, ³1993, S. 1195.

313 Fischer: Auferweckung, <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/14261/>. Zugriffsdatum: 12.1.2015.

314 ebd.

angedeuteten biblischen Vorstellung des Paulus (jenseitige Totenerweckung). Die Frage der Auferweckung erweist sich als eine Glaubensfrage: Ob man daran glauben soll, bleibt jedem überlassen.

Im Unterschied zur Bibel wird in der Erzählung das Körperliche statt des Geistigen betont und besonders die Art und Weise der Durchführung der Aufgabe der Totenerweckung beschrieben. Johnny geht im Vergleich zu Jesus, der mit Worten die Toten auferweckt, zuerst sehr handwerklich ans Werk. Johnny ist mit einem Stein und einem Eisen ausgerüstet, mit deren Hilfe er Särge öffnet:

Ich heb einen Stein, den ich neben der aufgeworfenen Erd liegen sah, zieh aus der Innenseite der Jacke das Eisen, plaziers am Fußend des Sargs und: schlag zu. Schlag zu, daß es dringt, dumpft dröhnt, schlage zu, daß es einbrechend splittert und kreischt, schlag zu, daß es spleißt und tiefer reißt, daß es einspaltend bricht, das baumstille Holz. [...] daß es aufbricht, krachend das Deckende aufschleudert und das Licht, das ihn nie mehr berühren sollte, auffällt auf ihn, ihn für alle hier zeichnend, und frei aufliegt, unverhofft-wiedergesehen: der Mensch. Und ich greif ihn mir, [...] stemm ihn hoch, daß er sitzt, im Sarg jetzt zu sitzen kommt, der Schlafende. Und dann spreche ich zu ihm, [...]: »Ethan, wach auf!«.³¹⁵

Johnny benutzt seine Kraft, um den Toten zum Sitzen zu bringen, erst dann spricht er zu ihm die auffordernden Worte „wach auf!“. Auch in der Bibel wird die diesseitige Auferweckung mit der Zustandsveränderung vom Schlafen zum Aufwachen/Aufstehen konnotiert. Sowohl Jesus als auch die Jünger fordern die Toten mit der Formel „steh auf!“ auf (vgl. Mk 5,41; Lk 7,14; Apg 9,40). In *Johnny Shines* wird die biblische sprachliche Aufforderung „steh auf!“ durch Johnnies körperliche Handlung überholt, erst dann fordert er den Toten statt mit dem biblischen „Steh auf!“ mit seinem „Wach auf!“ auf. Die Konnotation der Zustandsveränderung vom Schlafen zum Aufstehen ist zwar gleich geblieben, jedoch mit dem Unterschied, dass Johnny den Toten mit dem ersten Schritt des Prozesses, d. h. mit dem Aufwachen, auffordert. Dadurch wird die Zustandsveränderung noch stärker betont. Im Vergleich zu Jesus oder den Jüngern ist Johnny zu den Toten nicht eingeladen worden und daher nicht willkommen, er wird eher als Ruhestörer angesehen.

Auf der einen Seite fühlt sich die Hauptfigur von der biblischen Aufforderung berufen, auf der anderen Seite fühlt sie sich dieser Aufgabe nicht gewachsen. Als Johnny von einer Frau namens Hallie Doniphan um eine diesseitige Totenerweckung gebeten wird – er soll eine Freundin wieder lebendig machen – weigert er sich mit den Worten: „Unmöglich. Das kann ich nicht.“ (S. 75) und „Ich habe keine Macht. Ich habe gar nichts.“ (S. 75). Die ambivalente Einstellung der Haupt-

315 Roth: *Johnny Shines*, 1993, S. 65–66.

figur zu seiner Aufgabe wird sichtbar: Trotz seiner Berufung kann er die Aufgabe nicht erfüllen. In der Bibel kommen keine Zweifel an der Fähigkeit der Auferweckung vor, denn sie wird durch Gott ermöglicht. So gesehen kann Johnny als eine Figur charakterisiert werden, der die höhere Macht des Gottes fehlt, obwohl er sie schon seit seiner Kindheit sucht.

Eine Verschiebung des Fokus von Jesus auf eine andere biblische Figur wird in *Johnny Shines* durch das Titelbild in der Buchausgabe aus dem Jahr 1993 erzielt. Obwohl die Wahl des Titelbildes nicht immer unmittelbar mit der Intention des Autors zusammenhängt, soll in diesem Fall trotzdem darauf eingegangen werden. Das Titelbild dieser Ausgabe bringt nämlich einen neuen Aspekt in die Interpretation der Geschichte. Durch das Caravaggio-Gemälde von Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers auf dem Titelbild der Buchausgabe wird eine neue intertextuelle Beziehung angedeutet.³¹⁶ Caravaggios Gemälde stützt sich auf die biblische Geschichte über die Enthauptung von Johannes in Mk 6,17–29 bzw. Mt 14,3–12. Trotz der wenigen intertextuellen Verweise, die auf einen Zusammenhang der Hauptfigur mit dem biblischen Johannes führen, kann die Hauptfigur mit dem biblischen Johannes verbunden werden. Auf diesen Bezug verweist außer der Johannes-Indiz auf dem Titelbild noch der Name der Hauptfigur³¹⁷ – Johnny als die englische Variante von Johannes. Durch diesen Bezug zum biblischen Johannes kann Johnny als Vorläufer Jesu und in der Berufung auf Matthäus gleichzeitig als Nachfolger Jesu verstanden werden.³¹⁸ So gesehen führt der Johannes-Verweis wieder zum biblischen Jesus zurück.

Die biblische Intertextualität in Paratexten signalisiert einen Bezug der literarischen Texte zu biblischen Gestalten und Taten. Der biblische Bezug wird auch trotz den Veränderungen wie dem letzten Buchstaben in *Consummatus* oder dem mit der Auferweckung verwandten Wort Wiedererweckung deutlich. In *Johnny Shines* wird der Verweis auf die Bibel in einem Motto, in der aus der Bibel direkt zitiert wird, intensiviert. In beiden Fällen wird zugleich durch die kleinen Veränderungen der nicht-religiöse Bezug evident. In *Johnny Shines* gibt es im Vergleich zu *Consummatus* einen doppelten intertextuellen Verweis auf zwei biblische Figuren, so dass die mögliche Einteilung der biblischen Rollen an die Figuren des literarischen Textes offen bleibt. Insgesamt lässt sich durch die Verbindung der unterschiedlichen, sowohl religiösen als auch weltlichen Konnotationen eine Erweiterung und Öffnung gegenüber dem biblischen Prätext, gleichzeitig jedoch auch eine Distanz zum biblischen Prätext feststellen.

316 mehr dazu s. Kaiser: *Ressurrection*, 2008, S. 33ff.

317 mehr dazu s. Kaiser: *Ressurrection*, 2008, S. 33ff.; Kopp-Marx: *Schuld, Erkenntnis und Erlösung – Die Geschichte des „Johnny Shines“*, 2010, S. 110.

318 vgl. Kaiser: *Ressurrection*, 2008, S. 33.

2.2.2 Intertextuelle Verweise auf den biblischen Prätext im äußeren Kommunikationssystem

Im äußeren Kommunikationssystem gibt es die Intertextualität in allen Texten, v. a. in der Figurencharakteristik. Der intertextuelle Bezug wird durch Parallelen mit den für die jeweilige biblische Gestalt charakteristischen oder eben gar nicht typischen Attributen oder Taten hergestellt. Einige Attribute und Taten entsprechen den im Paratext bereits angedeuteten Konnotationen zur Bibel. Eine weitere Intertextualität im äußeren Kommunikationssystem wie in der Wahl der Namen der Figuren ist in diesen Texten gering vertreten – mit Ausnahme der Hauptfigur Johnny und der Nebenfigur Evmarie in *Pong*.

2.2.2.1 Parallelen zu biblischen Figuren in *Johnny Shines*

Im äußeren Kommunikationssystem gibt es außer der bereits erläuterten Totenerweckung-Parallele weitere intertextuelle Verweise, die besonders durch Parallelen mit den für den biblischen Jesus typischen Attributen und Taten hergestellt werden. So wird die Hauptfigur explizit mit der Charakteristik des Kreuzigungsalters versehen:

- Und der tote Cowboy? Was hast du über ihn erfahren?
- Was willst du wissen?
- Wie alt?
- Siebenunddreißig.
- »War also genau so alt wie du, Johnny.«
- Ich weiß. »Nur ein Jahr älter als du, Sharon«, hätte mein Vater gesagt.
- Im Kreuzigungsalter, dem Alter der ungerechten Tode.³¹⁹

Gleich in diesem ersten Punkt wird ein Unterschied zur Bibel evident, denn als Kreuzigungsalter wird das dreißigste Lebensjahr Jesu angenommen.³²⁰ Also nicht der siebenunddreißigste Lebensjahr wie in *Johnny Shines*. Die Information, dass es sich trotz der Veränderung der Zahl tatsächlich um das Kreuzigungsalter Jesu handelt, wird im Text jedoch als Tatsache präsentiert. Die Akzeptanz dieses Feh-

319 Roth: *Johnny Shines*, 1993, S. 37.

320 o. V.: Jesus von Nazaret. Biografie und Wirksamkeit, <http://www.bibelwissenschaft.de/bibelkunde/themenkapitel-nt/jesus-von-nazaret/biographie-und-wirksamkeit/>. Zugriffsdatum: 9.1.2015. Nach dem Lukasevangelium (Lk 3,23) war Jesus etwa dreißig Jahre alt, als er in die Öffentlichkeit trat. Diese Altersangabe passt mit dem wahrscheinlichsten Todesjahr und der Annahme, dass die öffentliche Wirkung Jesu etwa ein Jahr dauerte, zusammen.

Des Weiteren s. Kaiser: *Ressurrection*, 2008, S. 18.

lers kann als Bibelunkenntnis bzw. schlechte Bibelkenntnis der Figuren gedeutet werden.

Aufgrund des Todesalter-Merkmals, der Erweckungsversuche und weiterer Intertextualität ist eine Tendenz der Hauptfigur zur Christusidentifikation festzustellen.³²¹

Als eine intertextuelle Anspielung kann die Anfangsszene der Erzählung mit Johnnies Ankunft in Blade gelesen werden. Er wird von einer Menge von Menschen empfangen, so wie Jesus beim Einzug in Jerusalem (vgl. Mk 11,1–11), jedoch mit dem Unterschied, dass Johnny nicht wie Jesus als Heilsbringer willkommen geheißen wird.³²² Statt des Jesus auf dem Esel, unter dessen Füße die Menschen Kleider und Zweige gelegt haben (Mk 11,8), kommt ein kraftloser Johnny mit Blut an Mund und Händen (S. 10). Die Figur ist im Vergleich zu Jesus eine unerwünschte Figur, über deren Ankunft sich die Menschen nicht freuen, ja die sie lieber loswerden wollen.

Die Geschichte Johnnies steht im Zusammenhang mit einer in ihr eingebetteten fiktiven Jesus-Legende. Diese Legende weist wiederum einen intertextuellen Bezug zu der alttestamentlichen Geschichte von Daniel in der Löwengrube (Dan 6) sowie der biblischen Erzählung von den Königen aus dem Morgenland (Mt 2,1–12) auf.³²³ Die Legende und Johnnies Geschichte gehen ineinander über.³²⁴ In der fiktionalen Jesus-Legende muss der junge Jesus den Knaben und künftigen Verräter Judas töten, um ihn auferwecken zu können, um später dann durch Judas' Verrat zum Messias zu werden. Da Judas aber unschuldig getötet wird, ist Jesus des Todes schuldig. Parallel dazu tötet der kleine Johnny seine jüngere Schwester Sharon, die als seine potenzielle Verräterin gilt. Denn Sharon kennt sein Geheimnis über Johnnies Schuld an der Verbrennung der Kirche, in der ihr Vater als Pfarrer tätig ist. Sie hat jedoch versprochen, ihn nicht zu verraten. In einer Nacht wird sie von Johnny aus Versehen erschossen, weil er sie für einen Dieb hält. So stirbt sie unschuldig so wie Judas in der Legende.

In *Johnny Shines* ist die Einteilung der biblischen Rollen an die Figuren nicht eindeutig. Die Hauptfigur verweist nicht nur auf den biblischen Jesus sowie den Jesus der fiktiven Legende, sondern auch auf Johannes den Täufer, seinen Namenspatron³²⁵. Diese intertextuelle Beziehung wird auch im Paratext durch das Caravaggio-Gemälde von Salome mit dem Haupt Johannes des Täufers auf dem

321 vgl. Kaiser: *Ressurrection*, 2008, S. 34.

322 vgl. Kopp-Marx: *Schuld, Erkenntnis und Erlösung – Die Geschichte des „Johnny Shines“*, 2010, S. 57ff.

323 mehr dazu s. Kaiser: *Ressurrection*, 2008, S. 17ff; des Weiteren vgl. Kopp-Marx: *Schuld, Erkenntnis und Erlösung – Die Geschichte des „Johnny Shines“*, 2010, S. 71ff.

324 mehr dazu s. Mauz: *„Johnny Shines“*, 2005, S. 93ff.

325 mehr dazu s. Kaiser: *Ressurrection*, 2008, S. 33ff.; Kopp-Marx: *Schuld, Erkenntnis und Erlösung – Die Geschichte des „Johnny Shines“*, 2010, S. 110.

Titelbild der Buchausgabe unterstrichen.³²⁶ Durch die intertextuellen Verweise auf mehrere biblische Gestalten werden die literarischen Figuren komplexer. Es kommt in ihnen zur Vermischung sowohl positiver (biblischer Jesus/Judas aus der Legende) als auch negativer (biblischer Judas/Jesus aus der Legende) Konnotationen, so dass eine klare schwarz-weiße Unterscheidung zwischen Gut und Böse ausgeschlossen ist.

Noch eine andere wichtige Figur der Geschichte weist einen intertextuellen Bezug zur Bibel auf: Sharon, die getötete Schwester Johnnies. Ihr Name verweist auf keine biblische Figur, sondern auf eine biblische Landschaft: auf Scharon, eine Ebene in Palästina. Dort lag laut der Bibel eine Schunemiterin vor den Füßen des Propheten Elischa und forderte von ihm, dass er ihren Sohn wieder lebendig macht (vgl. 2. Kön 4). Dieser biblische Hintergrund wird im Text im Zusammenhang mit Johnnies Schwester Sharon explizit ausgeführt:

- [...] Die Sharon. Nach der Ebene von Scharon in Palästina. Es ist die Ebene, die vor dem Berg Karmel liegt. Und wie Scharon lag vor dem Berg, lag eine Schunemiterin auf Karmel, lag vor Füßen des Propheten, und Elischas Füße umfaßte sie und forderte von ihm, er solle mit ihr gehen und wieder lebendig machen.
- Wen denn?
- Den Sohn.³²⁷

Der Name der Schwester führt zum Kontext der biblischen diesseitigen Totenerweckung, um die die Schunemiterin bittet. Gleich am Anfang der Erzählung wird Johnny mit dieser Schunemiterin verglichen, als er völlig erschöpft vor den Menschen in Blade lag:

So hörte er sie brüllen, als er vor ihnen liegenblieb, wie jene Schunemiterin, im Schlamm, und still war und nicht wich, wie jene Schunemiterin im Lichtpark des Propheten.³²⁸

Wie sich die Schunemiterin nach der Auferweckung des Toten sehnt, wie sie die Füße des Propheten umfasst, so umfasst auch Johnny die Füße eines Mädchens, das plötzlich vor ihm steht. Er schreit: „Auferstanden!“ (S. 11). Dieses Mädchen kann mit der Kenntnis des Endes der Geschichte als die von Johnny auferweckte Schwester Sharon identifiziert werden. Im Gegensatz zu dem Verweis auf die diesseitige Totenerweckung, die kurz nach dem Tod geschehen soll, handelt es sich hier zwar auch um eine diesseitige Auferweckung, die aber viele Jahre nach

³²⁶ mehr dazu s. Kaiser: *Ressurrection*, 2008, S. 33ff.

³²⁷ Roth: *Johnny Shines*, 1993, S. 147.

³²⁸ ebd. S. 10.

dem Tod von Sharon vollzogen wird und bei der die Verstorbene in einem neuen Leib auferstanden ist. So ist Sharon die Auferweckte und Johnny derjenige, der auferweckt, obwohl er am Anfang eher als der um die Auferweckung Bittende und damit auch als der Machtlose dargestellt wird.

Es ist evident, dass die Rollen keinesfalls in allen Punkten übereinstimmen. In einer Stelle steht das Mädchen (Sharon) vor Johnny wie der Prophet Elischa vor der Schunemiterin.³²⁹ In einer anderen Stelle vergleicht Johnny sich wiederum mit dem Propheten: „Vor vielen Jahren wollt ich wie Elischa ...“ (S. 90). Angesicht der Tatsache, dass Johnny seine Schwester auferweckt hat und dadurch zu einer Art Elischa (bzw. Jesus) geworden ist, bildet die andere Position der bittenden Schunemiterin den zweiten Teil seiner ambivalenten Rolle als desjenigen, der sowohl um die Auferweckung bittet, als auch sie selber verwirklicht. Diese Ambivalenz begleitet die Ambivalenz in Johnny, der einerseits am Anfang die Aufgabe der Auferweckung erfüllen will, was ihm am Ende tatsächlich gelingt, andererseits von sich selbst behauptet, dass es dies nicht kann, weil ihm die Macht dazu fehlt.

Eine Ambivalenz und Einheit der Gegensätze ist auch in der Jesus-Judas-Beziehung zu finden, die wieder in mehreren Figuren der Erzählung verkörpert wird.³³⁰ Den Ausgang für die Verkopplung und Verwischung bildet die fiktive Jesus-Legende, in der Jesus und Judas ums Überleben kämpfen. Indem Jesus den unschuldigen Judas tötet und anschließend durch eine Art kannibalistische Kommunion (durch Blut und Leib von Judas) diesen wieder auferweckt, wird Jesus zum Judas (als Verräter und Mörder) und Judas zum Jesus (als Auferstandener).³³¹ Parallel dazu werden den Figuren der Erzählung die Züge beider Protagonisten der Legende gleichzeitig verliehen: So wird Sharon als die potenzielle Verräterin mit dem biblischen Judas/dem Legende-Jesus identifiziert, stirbt jedoch unschuldig wie der Legenden-Judas/der biblische Jesus. Johnny will wie Jesus sein, wurde aber in Bezug zu seiner Schwester zum Judas.³³²

Gekoppelt werden aber nicht nur biblische Figuren mit den Figuren der Erzählung, sondern auch biblische Thematiken im Text: die Thematik des Abendmahls mit jener der Totenerweckung.³³³ Diese Verkopplung möchte ich an dieser Stelle ausführen, denn sie korrespondiert mit der Verkopplung der bereits erwähnten biblischen Rollen. Die Verkopplung der Thematiken kommt in zwei wichtigen

329 mehr zum Schunemiterin-Vergleich s. Kopp-Marx: Schuld, Erkenntnis und Erlösung – Die Geschichte des „Johnny Shines“, 2010, S. 59.

330 vgl. Mauz: „Johnny Shines“, 2005, S. 92ff.; Kaiser: Resurrection, 2008, S. 23; Kopp-Marx: Schuld, Erkenntnis und Erlösung – Die Geschichte des „Johnny Shines“, 2010, S. 75.

331 zur Bezugnahme auf die Symbolik der Eucharistie s. Kopp-Marx: Schuld, Erkenntnis und Erlösung – Die Geschichte des „Johnny Shines“, 2010, S. 76; Kaiser: Resurrection, 2008, S. 23; Mauz: „Johnny Shines“, 2005, S. 101.

332 vgl. Mauz: „Johnny Shines“, 2005, S. 96.

333 vgl. ebd. S. 105.

Stellen vor. Zuerst in der fiktiven Jesus-Legende, als Jesus den toten Judas verzehrt, der anschließend aufersteht:

- Dort, in der Finsternis, sagt die Geschichte, die dir dein Vater nie zuende erzählt hat, dort unten nahm der junge Heiland, der er der Welt noch nicht war, das Messer des Judas, mit dem er ihn getötet hatte, und legte dessen Leib in sieben Teile dar, in Kopf und Glieder, Rumpf und, Letztes, Herz. Und sammelte das Blut im Kelch; und tauchte seine Lippen und trank hinein: und er war wie er: so Er. Und Er verstand des Judas Herz und aß. Bis beide eins, verstanden und lebendig: auferstanden.³³⁴

Parallel zu der Legende kommt es auch in Johnnies Geschichte zu einer solcher Kommunion. Johnny tötet und verspeist Hallie auf ihren eigenen Wunsch – die Figur, mit der er über seine Vergangenheit sprach und die sich zum Schluss durch diese Art Kommunion als die auferstandene Schwester Sharon entpuppt:

- Du, brich mein Brot und iß. So sag ich dir.
- Dein Brot?
- Das ist mein Leib.
- Und wenn ich esse?
- Erkennen wirst du mich, verstehen.
- Was ist das?
- Auferstehen.

[...]

Da kam er vorwärts auf sie zu. In Wiederholung, sieben Mal. Und als er sie gebrochen hatte, siebenmalig, fiel hin und hielt ihr Herz. Erhob es, trank aus ihm und aß.³³⁵

In beiden Fällen wird die Kommunion mit der Auferstehung verbunden. In beiden Fällen wird etwas verwandelt, aber im Unterschied zur Eucharistie während einer heiligen Messe (anlehnend an Mk 14,17) wird hier statt der Hostien und des Weins das menschliche Fleisch sowie das menschliche Blut verwandelt, gegessen und getrunken. Wie bei der Eucharistie wird auch hier eine Auferstehung vergegenwärtigt: aber nicht die Christi, sondern einer der Figuren der Erzählung. Durch die Veränderung der religiösen Kommunion in eine Art morbide Kommunion und ihre Verkopplung mit der biblischen Auferstehungsthematik wird ebenfalls eine Ambivalenz erzeugt.

334 Roth: Johnny Shines, 1993, S. 155.

335 ebd. S. 158–160.

Dadurch, dass der Text mit ungenauen Parallelisierungen von Figuren³³⁶ arbeitet, wird die Nähe der Extreme wie Schuld und Unschuld, Mörder und Erlöser sowie die nicht eindeutige Identifizierbarkeit von Täter und Opfer sichtbar.³³⁷ Damit wird in *Johnny Shines* die reine Opposition von gut und böse relativiert.³³⁸ Es kommt zur Bildung neuer, komplexer Identitäten. Anders ist es in den Evangelien: Hier sind die Rollen klar verteilt. Judas wird eindeutig als Verräter Jesu geschildert.

Dem Leser liegt keine aktualisierende Version einer biblischen Geschichte vor³³⁹, sondern eine Geschichte über eine Figur, die gewisse Ähnlichkeiten mit mehreren biblischen Gestalten aufweist.

2.2.2.2 Parallelen zu biblischen Figuren in *Pong* und *Pong redivivus*

Auch in *Pong* und *Pong redivivus* gibt es im äußeren Kommunikationssystem mehrere intertextuelle Verweise, die besonders bei der Hauptfigur namens Pong zu finden sind. Sie weisen auf die Ähnlichkeit Pongs mit Jesus hin. Verglichen mit dem Lukasevangelium wird auch in *Pong* über den Stammbaum, die Wüste sowie das Wirken der Hauptfigur erzählt.

Im Vergleich zu Jesu Stammbaum (Lk 3,23–38), in dem die Väter seiner Vorfahren (von Josef bis zu Adam und Gott) aufgezählt werden, ohne weiter charakterisiert zu werden, werden in Pongs Stammbaum einige „Brüder“ (P1 S. 17) aufgelistet und auch kurz charakterisiert. Bei den Großer-Ratsch-Menschen, wie Pong seine Art Menschen bezeichnet, handelt es sich nämlich nicht um eine Familie (wie es in der Stammlinie Jesu noch der Fall ist – in Mt 1,1–17 ist über Väter und Mütter die Rede), sondern um eine „Brüdergemeinde im Geiste“ (P1 S. 17):

Zur Erläuterung sollen hier paar Brüder aufgezählt werden, von denen er mitunter Rat und Aufheiterung empfängt:

Da gibt es Wezel Commerius, die Phönixschwinge. 1612 in die Welt getreten zu Rotterdam. Ein kraftvoll in allen Sehnen und Muskeln modellierter Mann. [...] Von dessen Kraft ist etwas in seine [Pongs; MT] Beine geflossen, wofür er Wezel Commerius dankt.³⁴⁰

336 vgl. Mauz: „Johnny Shines“, 2005, S. 92.

337 vgl. ebd. S. 104.

338 vgl. Mauz: „Johnny Shines“, 2005, S. 105; zur Einheit von Jesus und Judas s. Kopp-Marx: Schuld, Erkenntnis und Erlösung – Die Geschichte des „Johnny Shines“, 2010, S. 75; sowie Kaiser: Resurrection, 2008, S. 23.

339 vgl. Mauz: „Johnny Shines“, 2005, S. 98.

340 Lewitscharoff: *Pong*, 2012, S. 17.

Die Vorstellung einer Geistesverwandtschaft ist jedoch auch für die Bibel und anschließend für das Christentum wichtig. Im Neuen Testament (z. B. Mt 23,8; Röm 8,29) spielt nicht die Blutsverwandtschaft die Hauptrolle, sondern eben die Brüderlichkeit. Eine weitere Gemeinsamkeit stellt die Vorstellung dar, dass der Stammbaum bis zu Adam reicht. Diese Vorstellung kommt in *Pong* bei der Thematisierung der Aufgabe Pongs, seine Verwandten loszuwerden, zum Ausdruck: „[...] eine ruckhafte Bewegung mit diesem Kopf, und er ist den alten Adam mitsamt den Adamskindern und Adamskindeskindern los.“ (P1 S. 13). Auch die Schilderung Pongs Geburt weist entfernte Ähnlichkeiten mit der Geburt Jesu (in Mt 1,18–25 und Lk 1,26–38) auf: So wie Maria Jesus auf eine außergewöhnliche Art (jungfräulich) empfangen und geboren hat, wurde auch Pong auf eine originelle, gar übernatürliche Weise geboren:

Eine so bedeutende Singularperson, wie sie ja Pong unzweifelhaft ist, kommt nicht durch gewöhnliche Vermehrung in die Welt, sondern auf dem Wege der Vermehrung durch Entzweireißen.³⁴¹

Die Geburt selbst unterscheidet sich im Detail diametral von der Geburt Jesu, gemeinsam bleibt ihnen jedoch ihre für Menschen ungewöhnliche Art und Weise.

Wie Jesus (Lk 4,1–13) befindet sich Pong – im Kapitel *Zurück zu den Schriften* (S. 79ff.) – in einer Wüste:

Wundersamerweise befindet sich Pong in der Wüste, und wundersamerweise ist diese Wüste mit Büchern bedeckt. Überall liegen sie aufgeschlagen herum. Zwischen ihnen umhergehend, sie ins Bett oder aufs Klo schleppend, studiert Pong.³⁴²

Im Unterschied zur Bibel handelt es sich in *Pong* höchstwahrscheinlich um einen Traum der Hauptfigur, die erschöpft im Bett liegt und – ähnlich wie Jesus in der Wüste – nichts isst: „Du bekommst jetzt keinen Brotlaib frisch aus dem Ofen.“ (P1 S. 86). Hier wird jedoch das biblische Fasten mit dem Entzug erstklassiger Lebensmittel verbunden. Außer dem äußerlichen Merkmal einer Wüste haben die Stellen wenig gemeinsam.

Pong ruht sich nämlich im Bett nach seinem ersten Scheitern im Dienst als Menschenfischer aus. Er ist für eine befristete Zeit Menschenfischer³⁴³ geworden: „Pong tritt heute seinen dreimonatigen Dienst als Menschenfischer an.“ (P1 S.

341 Lewitscharoff: *Pong*, 2012, S. 15.

342 ebd. S. 86.

343 Einen Vergleich dieser Szene mit der Performance-Installation *The Artist is Present* (2010) der Künstlerin Marina Abramović s. Olejniczak Lobsien: *Große Sprünge*, 2014, S. 81. Olejniczak Lobsien sieht in der Installation in der Realpräsenz der sich selbst darbietenden Subjektivität etwas Christusförmiges. Damit vergleicht sie Pongs Glashaushaus-Performance und bezeichnet sie als messianisch.

64). Anders als Jesus in der Bibel wirkt Pong in einem Glashaus in einem U-Bahn-Schacht. Es sitzt hinter der Glasscheibe, ohne sich zu rühren, schweigt und hofft auf seine Wirkung auf die Passanten:

In vollkommener Ruhe wird er dasitzen, selber das Netz sein, in dem sich die Menschen-
schwärme verfangen, und er wird damit enden, daß er vor großen Scharen lehrt.³⁴⁴

Wie der biblische Jesus wirkt Pong durch seine mentale Kraft, im Unterschied zu Jesus versucht Pong seine Wirkung jedoch nicht durch ausgesprochene Worte, sondern durch unausgesprochene Gedanken zu erzielen. Die Stelle verweist auf das Lukas- bzw. Markusevangelium, wo über Menschenfischer geschrieben wird: Im Lukasevangelium (Lk 5,1–11) lehrt Jesus aus einem Schiff auf dem See Genezareth und wählt den Fischer Simon zum Menschenfischer: „Fürchte dich nicht; denn von nun an wirst du Menschen fangen.“ (Lk 5,10). Eine ähnliche Stelle ist auch im Markusevangelium zu finden, in dem explizit das Wort Menschenfischer vorkommt: „Und Jesus sprach zu ihnen: Folget mir nach; ich will euch zu Menschenfishern machen!“ (Mk 1,17). So wird auch Pong zugleich als ein Menschenfischer und als Jesus, der vor vielen Menschen lehrt, dargestellt. Im Vergleich zu Jesus und den biblischen Jüngern fühlt sich Pong in seiner Tätigkeit jedoch unwohl:

Nach sieben ausgetretenen Zigarettenstummeln und vier Runden um den Block ist aus Pong wieder ein Mann geworden. Kopf hoch, kann er sich befehlen, und den Kopf auch oben halten. Langsam geht er auf den U-Bahn zu, steigt die Treppe hinunter, [...].³⁴⁵

Pongs Unbehagen in seinem Dienst als Menschenfischer kann darin bestehen, dass er sich in dem Glashaus ganz allein befindet. Er ist aus der Gesellschaft ausgeschlossen, will jedoch zu ihr gehören.

Der Menschenfischer Pong wird vom Erzähler weiterhin als Jesus charakterisiert: „[...] gewaschene Füße, gesalbte Füße, von luftigem Magdalenenhaar trockengewischte Füße, jetzt in Socken und Lederschuh. Pong sitzt.“ (P1 S. 70). Die Stichworte „gesalbte Füße“ und „Magdalenenhaar“ verweisen auf die Stelle im Lukasevangelium (Lk 7,37–38), an der die namenlose Sünderin, die mit Maria Magdalena gleichgesetzt wird³⁴⁶, die Füße Jesu salbt und mit eigenem Haar trocknet. Trotz diesem intertextuellen Verweis auf den biblischen Jesus wird die Nicht-Identität der Hauptfigur und Jesu in einem weiteren Unterschied evident:

344 Lewitscharoff: Pong, ⁹2012, S. 64.

345 ebd. S. 70.

346 vgl. Schäfer: Maria Magdalena, https://www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Maria_Magdalena.html. Zugriffsdatum: 20.9.2014.

Im Vergleich zur Bibel, in der Menschen zu Jesus kommen, um ihn zu hören, eilen die Menschen an Pong, der im Vergleich zu Jesus in einem Glashaus in einer U-Bahn-Station sitzt, vorbei.

Der Erzähler schafft durch die Intertextualität einen Bezug der Hauptfigur zum biblischen Jesus. Da es sich jedoch bei der Intertextualität meistens um in veränderte Konstellationen versetzte Merkmale handelt, die mit dem biblischen Prätext meistens nur stichwortartig (wie Stammbaum, Wüste, Menschenfischer, Lehre) zusammenhängen und in andere Kontexte eingebettet sind (Stammbaum der Brüder im Geiste, im Traum vorkommende Wüste voller Bücher, Menschenfischer in einem Glashaus, Lehre durch Stillsitzen), wird eine Distanz zum biblischen Prätext und die Nicht-Identität der Hauptfigur mit dem biblischen Jesus evident.

Außer dem intertextuellen Bezug der Hauptfigur zur Bibel gibt es im äußeren Kommunikationssystem noch einen Bezug einer anderen Figur zur Bibel: Im Namen von Evmarie, einer weiblichen Figur, die zur Pongs Frau wird. Ihr Name verweist auf zwei bedeutende Frauen der Bibel: Eva, die erste Frau, und Maria, die Mutter Gottes. Außer dem Namen weist jedoch die Figur keine spezifischen Gemeinsamkeiten mit den biblischen Gestalten auf – mit der Ausnahme, dass sie sowie Eva und Maria wichtige Aufgabe als Mutter³⁴⁷ übernommen hat, als Mutter der Kinder von Pong. Die durch die biblische Intertextualität konnotierte Wichtigkeit der weiblichen Figur unterstützt die Charakteristik der Hauptfigur als eines Auserwählten.

Die intertextuellen Verweise auf die biblischen Gestalten (besonders auf Jesus) in der Figurencharakteristik (besonders Pongs) erwecken im Leser den Anschein, dass die Hauptfigur jesuanisch auserwählt ist.

2.2.2.3 Parallelen zu biblischen Figuren in *Consummatus*

In *Consummatus* gibt es im äußeren Kommunikationssystem nicht so viele Verweise auf die Bibel wie in den zwei anderen Texten und nur selten handelt es sich um eine Intertextualität. Die deutlichste Intertextualität, die zum biblischen Jesus³⁴⁸ führt, ist im Namen der Hauptfigur zu finden. Der Familienname Zimmermann verweist auf die Bezeichnung Jesu in den Evangelien von Markus und Matthäus (Mt 13,55 und Mk 6,3): Jesus wurde sowohl „der Zimmermann“ als auch „der Sohn Zimmermanns“ genannt.³⁴⁹ Weitere Verweise auf die Bibel kommen nur in

347 vgl. Olejniczak Lobsien: Große Sprünge, 2014, S. 77. Olejniczak Lobsien bezeichnet in ihrer Studie Evmarie als Urmutter und Jungfrau.

348 vgl. Schilling: Von der postmodernen Antike zum säkularisierten Christentum?, 2014, S. 88. Schilling sieht in der Hauptfigur außer Jesus auch Odysseus und Orpheus zusammengeführt.

349 o. V.: Zimmermann, http://www.bibelkommentare.de/index.php?page=dict&article_id=1114. Zugriffdatum: 20.10.2014.

der Selbstcharakteristik der Hauptfigur vor und daher bereits im inneren Kommunikationssystem. Ralph Zimmermann sucht Jesus – auch wenn kein typisches Erkennungszeichen von ihm – in sich selbst: „[...] in meinem Charakter steckt etwas von Jesus, seiner milden Seite, nicht der zürnenden.“ (S. 13). Den Heiland in sich selbst sucht Ralph Zimmermann auch in dem schwäbischen Ausdruck Heilandzack:

In meiner Gottesbedürftigkeit rumort die heidnische Antike und allmählich der Wodka. Häufig führe ich IHN im Munde, täglich beim Grüß Gott, was natürlich Schwaben und Bayern sowieso tun, ich aber schwelge noch im Gottlob und im besonderen Vergnügen im Heilandzack, wobei damit – klar – der Heiland gemeint ist, beziehungsweise ich stellvertretend als kleiner Heiland [...].³⁵⁰

Ein weiterer Zusammenhang zwischen Ralph und Jesus wird intertextuell hergestellt im Verweis auf die Auferstehung, die von der Hauptfigur reflektiert und kommentiert wird:

Jawohl, ich bin aus dem Jenseits zurückgekehrt, aber als was? und vor allem: wofür? Das Wort *auferstanden* will ich lieber nicht benutzen. Es ist zu groß.³⁵¹

Bloß das kursiv gedruckte Wort *auferstanden* gibt dem Leser ein klares Signal für einen intertextuellen Bezug zum biblischen Jesus (1. Kor 15,4; Mt 28,6). Bei der Verwendung dieses Wortes im Zusammenhang mit der Jenseiterfahrung wird jedoch deutlich, dass hier eher von einer Nahtoderfahrung die Rede ist, was auch später im Roman bestätigt wird (vgl. die Stellen über Zimmermanns Kollaps in Venedig S. 114 und 156ff.). So kann die Hauptfigur als ein übertreibender Erzähler angesehen werden. Im Leser wird jedoch auch trotz der wenigen intertextuellen Verweise der Verdacht einer jesuanischen Figur bzw. Geschichte erweckt. Diese Erwartung wird jedoch enttäuscht, denn es handelt sich hier keinesfalls um eine aktualisierende Transfiguration wie es in den Romanen der ersten Strategie der Fall war. Im Roman *Consummatus* wird keine Geschichte erzählt, die an eine biblische Geschichte erinnern würde. Hier wird mit dem biblischen Gedankengut gearbeitet, ohne dass sich dies auf der Ebene der Handlung niederschlagen würde.

350 Lewitscharoff: *Consummatus*, 2010, S. 87.

351 ebd. S. 16.

2.2.3 Intertextuelle Verweise auf den biblischen Prätext im inneren Kommunikationssystem

Alle Texte beinhalten im inneren Kommunikationssystem intertextuelle Verweise auf den biblischen Prätext. In allen kommt es zu einer Auseinandersetzung mit ihm.

In *Johnny Shines* wissen die Figuren Bescheid, dass Johnny von der Bibel beeinflusst wird. Johnny zitiert an zwei Stellen eine Bibelstelle samt der Quellenangabe, erstens im Gespräch mit der Erzählerin:

- Matthäus, Kapitel zehn, Vers acht.
- Komm mir jetzt nicht mit dem Bibelmist. Da steht doch nicht drin, warum du verhaftet worden bist.
- »Weckt die Toten auf!«
- Du meinst: »Sachbeschädigung, Ruhestörung, öffentliches Ärgernis ...« *Das* ist dein Matthäus.³⁵²

Es kommt zu einer Auseinandersetzung der Erzählerin mit der biblischen Stelle, über die sie sich misstrauisch äußert. Für sie gehören Johnnies Bemühungen in weltliche Kategorien, nicht in religiöse. In der weltlichen Kategorie werden seine Bemühungen als etwas für die Gesellschaft Negatives, etwas Störendes angesehen. Durch diese Stellungnahme der weiblichen Figur wird eine Distanz zur Bibel und damit zu Johnnies Welt evident.

An einer anderen Stelle im Gespräch zwischen Johnny und Hallie, einer anderen Figur, heißt es:

- Lass mich so fragen: Wer hat dir die Kraft gegeben, es zu versuchen, wenn du schon behauptest, du hättest die Kraft nicht, sie zu wecken?
- In Matthäus, Kapitel zehn, Vers acht, heißt es: »Wecket die Toten auf«.
- Das hat Er zu seinen Jüngern gesagt, nicht?
- Richtig.
- Nicht etwa zu dir.
- Er hat mir auch nicht gesagt: Töte nicht! *Mir* nicht. *Dir* auch nicht. Du meinst: wenn wir dennoch dabei gewesen wären, unter den Jüngern, dann hätte Er zu *uns*, nachdem Er mit allen andern gesprochen hätte, gesagt: »Nur ihr, ihr beiden da, ihr bitte: laßt das Heilen sein, versucht es um Himmels willen erst gar nicht, [...] und Finger weg vom Auferwecken! hört ihr?«³⁵³

352 Roth: *Johnny Shines*, 1993, S. 26.

353 ebd. S. 81-82.

Auch hier kommt es zur Auseinandersetzung mit der Wirkung der biblischen Stelle. Hallie äußert ihre Zweifel an Johnnies Berufung als Totenerwecker, so wie man sie von Jesus und seinen Jüngern kennt. Hallies Protest ist jedoch paradox. Es ist nämlich gerade sie, die von Johnny die Auferweckung eines toten Mädchens fordert und die von Johnnies Fähigkeit der Totenerweckung fest überzeugt ist.

In beiden Fällen reagieren die Gesprächspartnerinnen der Hauptfigur paradoxerweise mit einer Distanz zu Johnnies Berufung, die auf einer biblischen Quelle beruht, obwohl sie beide an Johnny und seine Fähigkeit glauben.

In *Johnny Shines* wird also im Vergleich zu *Adam und Evelyn* keine Bibel gefunden, aus der gelesen wird, sondern eine Bibelstelle samt der Quellenangabe auswendig zitiert. Anschließend kommt es zu einer Auseinandersetzung mit der Stelle im Bezug zu der Hauptfigur, die mit dieser biblischen Stelle intertextuell verbunden ist. Dabei zeigt sich eine Skepsis gegenüber der intertextuell verwiesenen Fähigkeit der Hauptfigur, nicht jedoch dem biblischen Prätext. Diese biblische Intertextualität dient im Text zur Unterstützung der Charakteristik der Hauptfigur, die als Totenerwecker geschildert wird.

In *Pong* kommt es ebenfalls zu einer Auseinandersetzung mit der Bibel im inneren Kommunikationssystem. An mehreren Stellen gibt es direkte Verweise auf die biblischen Testamente. Die Hauptfigur kritisiert die biblischen Texte: Pong ärgert sich über die Zweideutigkeit der Testamente (P1 S. 89) und darüber, dass sich Gott statt eines anderen göttlichen Wesens einen Menschen geschaffen hat, um Gesellschaft zu haben:

Statt dessen macht er sich einen Menschen aus Kot zurecht, viel kleiner als sich selbst, in seiner Notdurft zum Lachen. Ein Liliputaner von zweifelhaftem Charakter, der in Schande leben muß. Kommt im Totenhemdchen zur Welt, stirbt unterwegs fast vor Müdigkeit, hat schlechte Zähne, Herzklopfen in der einsamen Nacht. [...] Er will [...] einen Stein zwischen die Testamente werfen.³⁵⁴

In dieser kritischen Bemerkung wird Pongs Herabsetzung des Menschen evident. Der Mensch wird als ein minderwertiges Wesen, das Gottes Gesellschaft nicht würdig ist, präsentiert. Gleichzeitig wird Pongs Ablehnung Gottes biblischer Entscheidung, einen Menschen zu schaffen, sichtbar. Durch die Verschiebung des Akzents auf Gott wird in diesem Beispiel nicht direkt die Bibel kritisiert, sondern eben Gott in Anlehnung an den biblischen Prätext, in dem über seine Taten berichtet wird.

Die Kritik der Testamente wird fortgesetzt, als sich Pong am elften Tag im Bett entscheidet, wieder ins Glashaus zu gehen. Dort wird er wieder von der Figur

354 Lewitscharoff: Pong, ³2012, S. 90.

namens *Adversarius* aufgesucht. Der Name der Figur kommt aus dem Lateinischen und bedeutet Gegner, in *Pong* ist diese Figur eine Teufelsfigur, die Pong in Versuchung bringen will. Diesmal lässt sich Pong jedoch nicht. Er ist mit einem Widerstandskasten ausgerüstet:

Was keiner so leicht wagt, hat er gewagt, nämlich den schwarzen Stoff von den Schmalseiten der Bundeslade Drähte herausgewickelt und damit zwei Bücher verdrahtet, durch die der Strom nun gegen vielfache Blockadekraft anschwimmen muß. Welche Bücher? Natürlich ein Neues und ein Altes Testament. Gesondert voneinander, versteht sich.³⁵⁵

Er lässt durch das Alte und das Neue Testament den Strom gegen vielfache Blockadekraft ankämpfen:

Zwitschern, Reden, Zwitschern, Reden, Stille von Buch zu Buch. Und ein böser Fluch, der von einem zum andern wandert. Es gibt eigentlich nichts, was sie einander zu sagen hätten. Beide wissen genau, daß nüchtern betrachtet nicht viel von ihnen übrigbleibt.³⁵⁶

In diesem Beispiel treten beide Testamente als Bücher auf. Durch dieses etwas skurrile Bild, in dem beide Bücher mit Drähten verbunden sind, kommt die Skepsis der Hauptfigur gegenüber dem Zusammenhang beider Testamente sowie ihrer aktuellen Rezeption zum Ausdruck.

In *Pong* kommt es durch die biblische Intertextualität im inneren Kommunikationssystem zur Kritik an der Bibel sowie an Gottes Entscheidungen. Besonders durch die Kritik Gottes, die die als gottähnlich charakterisierte Hauptfigur ausübt, wird die Überlegenheit der Hauptfigur betont. Die biblische Intertextualität dient so gesehen ebenfalls der Charakteristik der Hauptfigur, die als außergewöhnlich geschildert wird.

Auch in *Consummatus* werden biblische Stellen – markiert wie Zitate – wiedergegeben. Die Hauptfigur erzählt über ihre Zugehörigkeit zu einer Gottsucherbande, die in seiner Jugend über Gottesprobleme gerübelt hat:

Gottes Wege sind unerforschlich. Das mochte wohl so sein, reichte mir aber nie. Gott hatte die Menschen erschaffen, daran zweifelte ich nicht, aber wohl kaum an einem Tag.³⁵⁷

Die kursiv wie ein Zitat markierte, aber nicht wortwörtlich übernommene Stelle lehnt sich an die folgende neutestamentliche Stelle an: „O welche Tiefe des Reichtums, beides, der Weisheit und Erkenntnis Gottes! Wie gar unbegreiflich

355 Lewitscharoff: *Pong*, 2012, S. 94.

356 ebd. S. 94.

357 ebd. S. 84/85.

sind sein Gerichte und unerforschlich seine Wege!“ (Röm 11,33). Das Beispiel zeigt, dass die Hauptfigur die Bibel wohl kennt und dass sie sich mit ihr schon immer auseinandersetzt. Obwohl sie von der biblischen Geschichte der Schöpfung ausgeht und an sie glaubt, ist ihr die Bibel als die einzige Quelle voller Lebensweisheit nicht genug. Hier wird die Bibelstelle im Rahmen des erinnerten Nachdenkens über Gott wiedergegeben, d. h. in einer Situation, in der ihr Erscheinen den Leser nicht überraschen mag.

Ein anderes Mal wird die Bibel aber in einer Situation zitiert, die weder mit dem Glauben noch mit der biblischen Geschichte etwas gemeinsam zu haben scheint. So sagt z. B. die Hauptfigur: „Jungejunge, es ist vollbracht. Der letzte Schluck intus. Jetzt aber marschmarsch raus aus diesem Totenpensionat.“ (S. 205). Ralph Zimmermann sagt den Satz „es ist vollbracht“ in dem Moment, als er sein Stammcafé verlassen will. Der Satz kommt in einer Situation vor, die außer dem allgemeinen Aspekt „einen Ort verlassen“ (sei es ein Café bei Zimmermann oder die Welt bei Jesus) nichts mit der biblischen Stelle (Joh 19,30) gemeinsam hat. Durch dieses unmarkierte Zitat wird evident, welche Konnotationen in der Hauptfigur hervorgerufen werden. So gesehen dient hier die biblische Intertextualität der Figurencharakteristik.

Zum Schluss des Romans gibt Zimmermann eine alttestamentliche Stelle (Jes 11,6) wieder – zwar kursiv als Zitat markiert, jedoch mit einem Wortwechsel:

*Die Wölfe werden bei den Lämmern liegen und die Pardel bei den Böcken wohnen, wüßte im Moment allerdings nicht, bei wem liegen. Vielleicht sollte ich mit dem Bauch meiner Eule vorlieb nehmen und sie zu meiner einzig wahren Geliebten erklären.*³⁵⁸

Der Wortwechsel (liegen/wohnen) verändert nicht die Bedeutung des Satzes. Der Satz kommt aber in dem Moment vor, als Zimmermann das Café verlässt und feststellt, dass es draußen kalt und für die Uhrzeit (14:16) dunkel ist. Dem Leser fehlt der Zusammenhang mit der wiedergegebenen alttestamentlichen Stelle, die das kommende absolute Friedensreich unter der Herrschaft des Messias Königs thematisiert. Ob die kalte und dunkle Stadt seine ironische Vorstellung vom absoluten Friedensreich sein soll? Diese Anspielungen irritieren zunächst den Leser, weil sie in die Handlung ohne einen klaren Kontext eingebettet werden und deshalb für den Leser schwer nachvollziehbar sind. Auch hier dient die biblische Intertextualität der Figurencharakteristik. Aufgrund der häufig wiedergegebenen biblischen Stellen scheint die Hauptfigur bibelfest zu sein.

Im vorletzten Kapitel des Romans, gerade als die Hauptfigur das Café verlässt und durch die kalte und dunkle Stadt bummelt, befinden sich zahlreiche – wie Zitate kursiv markierte – biblische Stellen, die sowohl von Ralph Zimmermann

358 Lewitscharoff: Pong, ³2012, S. 206.

als auch von den Toten, die ihn die ganze Zeit umgeben, wiedergegeben wurden. Die Totenstimme wird im ganzen Roman grau markiert, so auch die wiedergegebenen biblischen Stellen zum Schluss. Dadurch unterscheiden sie sich von der Stimme der Hauptfigur. Die meisten Bibelstellen sind wortwörtlich aus dem biblischen Prätext übernommen. So zitiert z. B. die Hauptfigur eine Stelle aus Jesaja (Jes 28,10), im Text kursiv markiert: „*Harre hie, harre da, hie ein wenig, da ein wenig.*“ (S. 207). Oder an einer anderen Stelle sagen die Toten, im Text kursiv und grau markiert: „*Dies ist mein lieber Sohn. An welchem ich Wohlgefallen habe.*“ (S. 212). Dieser Satz ist ein Zitat aus dem Matthäusevangelium, er kommt in ihm mehrmals vor (Mt 3,17; Mt 17,5), ähnlich auch in Markusevangelium (Mk 1,11), Lukasevangelium (Lk 3,22) sowie im Zweiten Brief des Petrus (2. Petr 1,17).

In einigen Stellen findet man eine kleine Veränderung wie eine Auslassung, eine Kürzung oder eine Umformulierung. Um nur ein Beispiel zu nennen: In einer von den Toten wiedergegebenen Stelle heißt es: „*Ihr heisst mich Meister, und saget recht daran, denn ich bins auch.*“ (S. 214). Anlehnend an das Johannesevangelium (Joh 13,13) wird im Roman das Wort HERR ausgelassen. Da auf den letzten dreißig Seiten des Romans fast auf jeder Seite eine wie ein Zitat markierte biblische Stelle vorkommt, d. h. die biblische Intertextualität quantitativ stark vertreten ist, möchte ich nicht im Einzelnen auf die Stellen eingehen, sondern sie zusammenfassen.

Alle biblischen Stellen (seien es die alt- oder die vorwiegend neutestamentlichen) sind kursiv markiert und beziehen sich auf Jesus, seine Wirksamkeit und Auferstehung, die zur Errettung der Toten verhilft und ihnen das ewige Leben verspricht. Die Häufigkeit ihres Vorkommens im Text lässt darauf schließen, dass die biblische Intertextualität vor allem in der Form des Zitats bzw. der als Zitat markierten wiedergegebenen biblischen Stelle intensiv ist. Sie ist in dieser Form und im inneren Kommunikationssystem sichtbarer als im äußeren Kommunikationssystem. Sie spielt in dieser Form jedoch eine andere Rolle als die biblische Intertextualität in den Parallelen zum biblischen Jesus. Statt einer jesuanischen Figur kristallisiert sich durch die biblischen Zitate eher eine bibelfeste Figur, die zum Schluss von einer mit der Bibel verbundenen Welt umgeben ist.

Im inneren Kommunikationssystem gibt es also in allen Texten biblische Intertextualität in Form von direkten Bibelzitaten, wie es besonders in *Consummatus* der Fall ist, oder indem eine Bibel als Gegenstand auftritt wie in *Pong*. Die biblische Intertextualität tritt in den einzelnen Texten in unterschiedlichen Kontexten auf: erstens in einer direkten Auseinandersetzung zweier Figuren mit einer Bibelstelle in Bezug auf die eine der Figuren in *Johnny Shines*. Zweitens in einer skurrilen Beschäftigung mit den Testamenten und darüber hinaus in einer kritischen Auseinandersetzung mit Gott in *Pong*. Drittens in kontextgemäßen sowie kontextungemäßen Situationen, sowohl von der Hauptfigur reflektiert als auch unreflektiert in *Consummatus*. Trotz dieser Unterschiede haben die Texte gemein-

sam, dass hier die biblische Intertextualität im inneren Kommunikationssystem sowie die biblische Intertextualität im äußeren Kommunikationssystem der Figurencharakteristik dient: Johnny stützt sich auf die Bibel in seinen Taten, Pong fühlt sich dem biblischen Gott überlegen und Ralph Zimmermann erscheint als bibelfest. Durch diese Charakteristik werden die Figuren nicht nur als bibelähnliche Figuren dargestellt, sondern sie treten auch wie bibelkundige Figuren auf, wie es besonders im Roman *Consummatus* der Fall ist.

Obwohl die Intertextualitätsmarkierungen in Paratexten, im äußeren sowie inneren Kommunikationssystem auf bestimmte Stellen des biblischen Prätextes und durch die zahlreichen Parallelen der Figuren auf den Bezug zu den biblischen Gestalten verweisen, kann bei diesen literarischen Texten im Vergleich zu den Romanen der ersten Strategie nicht von einer fiktionalen Transfiguration gesprochen werden. Obwohl die Intertextualität in allen drei Texten auf die Ähnlichkeit der Hauptfigur mit dem biblischen Jesus verweist, wird in den Texten keine jesuanische Geschichte erzählt. Diese jesuanischen Charaktereigenschaften sowie andere intertextuelle Verweise auf die Bibel dienen einem anderen Zweck. Dieser zeigt sich nach der Einbeziehung weiterer wichtigen Bestandteile des jeweiligen literarischen Textes. Aus dem Zusammenspiel aller Komponenten kristallisiert sich die Funktion der biblischen Intertextualität in diesen Texten heraus, die zum Schluss erläutert wird.

2.2.4 Zu weiteren Ebenen der Texte

Für die Interpretation des ganzen literarischen Textes kann es nicht nur bei der Aufzählung der biblischen Intertextualität bleiben. Denn die Texte bestehen nicht nur aus den intertextuellen Verweisen, sondern sie werden auch von anderen Komponenten mitgestaltet. Beschrieben werden hier nur diejenigen, die für die Zwecke dieser Arbeit, d. h. für die Bestimmung der Funktion der biblischen Intertextualität, wichtig sind. In zwei Texten (*Johnny Shines* und *Consummatus*) stehen die weiteren Elemente im engen Zusammenhang mit der biblischen Intertextualität, es handelt sich um die Reflexionen der Hauptfiguren über Gott und Glaube. In *Consummatus* spielt die narrative Struktur eine wichtige Rolle. In *Pong* und *Pong redivivus* sind die Anspielungen auf den Übermenschen von Belang.

In *Johnny Shines* ist die Thematisierung von Gott und Glaube von Bedeutung. Johnny kommt aus der Familie eines Pfarrers. Bereits als kleiner Junge führt Johnny Gespräche über Gott. Damals hat er seinen Vater gefragt, ob man Gott sehen und hören kann:

- Der hat seinen Vater, einen Pfarrer, der Gott oft im Mund führte, gefragt, wie man Gott sehen könne. Sehen könne man IHN nicht, hat der Vater gesagt. [...] Ob man

Gott hören könne, fragte der Junge, hören könne, was Gott sagt. »Wenn du betest, Sohn«, hat der Vater geantwortet, »dann wirst du IHN hören.«³⁵⁹

- »Du mußt dich stille machen«, sagte ihm der Vater. »Wenn du IHN nicht hörst, ist es, weil du dich von anderen Dingen ablenken läßt. Schalte alles aus und mach dich still, auch deine Gedanken, mach sie still. Dann wirst du IHN hören und verstehen.«³⁶⁰

Der Junge begibt sich auf die Suche nach Gott. Er geht in die Kirche seines Vaters, stopft sich die Ohren mit Wachs, um jedem Geräusch zu entkommen und dadurch Gott zu hören. Das gelingt ihm jedoch nicht, weil er feststellt, dass auch alles Sehen Lärm schafft. Deshalb schließt er die Augen. Das hilft auch wenig, denn dann lärmern die Gedanken. Er hält den Atem an und plötzlich fühlt er die Wärme Gottes. In der Wirklichkeit ist es jedoch ein Brand, der in der Kirche ausgebrochen ist. Auf seiner Flucht sieht der kleine Johnny den Gekreuzigten brennen. Das für ihn bedeutende Ereignis einer Art Gottesbegegnung in Verbindung mit der Schuld an der Verbrennung der Kirche bleibt jedoch nicht nur sein Geheimnis. Er wurde nämlich von Sharon, seiner jüngeren Schwester, beobachtet, die aber verspricht, sein Geheimnis nie zu verraten. Etwas später passiert ein Unglück: Johnny erschießt Sharon, die er für einen Dieb hält. Die Schuld, die er sich für den Tod seiner Schwester gibt, führt ihn wieder zum Gott:

- Die Schuld, die ich mir ganz eindeutig gab – auch wenn ich sie verhehlen mußte –, die band mich an die Fragen.
- Und so?
- Und so dann auch an Gott.³⁶¹

Seitdem fühlt sich Johnny von Gott berufen, Tote aufzuerwecken:

- [...] Ich denke: ER aber hat die Stadt leergefegt mir, ER hat sie mir zubereitet, daß ich heute, heute allen Tagen voran, endlich tun kann, wozu er mich berufen hat. So muss ich denken. Nicht denken, daß ich muß. Daß ich gedacht *werde*, schon eher. Dann handle ich zwingend, zwanglos. Denn alles ist für mich bereitet.³⁶²

Johnny zweifelt jedoch immer wieder an seiner Macht: „Kann ich nicht an. Wenn Gott ihn zertreten wollte, wie kann ich ihn dann wecken?“ (S. 43). Oder an einer anderen Stelle heißt es: „Was, wenn Gott das nicht will? Mich aus anderem Grund

359 Roth: Johnny Shines, 1993, S. 115.

360 ebd. S. 116–117.

361 ebd. S. 150.

362 ebd. S. 49/50.

hergeschickt hat? Kann ich *über* ihn wollen?“ (S. 44). Die Zweifel steigern sich bis zum völligen Abstreiten der Macht:

- [...] Ich habe die Kraft zu wiederholen. Das ist alles. Nicht aber: wieder-zu-holen. Das heißt: Ich kanns zwar immer wieder versuchen, in der Wiederholung mein Heil suchen ... Aber »Macht« hab ich nicht.³⁶³

Ob die Hauptfigur Tote tatsächlich erwecken kann, ist im Text eine Frage des Glaubens. Erstens ist es der Glaube der Figur selbst:

- [...] Ist mein Glaube nicht genug? Ich sollte gar nichts brauchen sonst. Mein Glaube sollt mich führen, um zwischen die Menschen zu treten, die Toten wie Schlafende aus ihnen zu wecken.³⁶⁴

Zweitens ist es der Glaube anderer Figuren an Johnny. Hallie glaubt an Jonnies Macht: „Du wirst meine Freundin wieder lebendig machen. Ja, daran glaube ich fest. Als ich dich sah, dich hörte, wußt ichs.“ (S. 83). Der Glaube, der Zweifel und der Unglaube wechseln sich ab oder treten gleichzeitig bei diversen Figuren auf. So glaubt z. B. Johnny nicht an sich selbst, während die Erzählerin an ihn und seine Unschuld glaubt:

- Ich glaube an deine Unschuld, Johnny.
- Was willst du?
- Dich von deinen Zweifeln befreien.
- *Schuldig* bin ich, sag ich dir.
- Ich glaube, du ...
- Du »glaubst«. Glaub, was du willst. Ich habe sie umgebracht, sag ich dir.³⁶⁵

Der Glaube bzw. Unglaube an die Macht Johnnies ist für die Geschichte insoweit wichtig, weil in ihr immer wieder die ambivalente Einstellung zur Totenerweckung durch die Hauptfigur Johnny thematisiert wird. Diese Ambivalenz wird auch durch die biblische Intertextualität unterstützt, indem die Hauptfigur einerseits jesuanische Züge trägt, andererseits in ihrem Handeln im Unterschied zu Jesus immer wieder scheitert. Zum Schluss zeigt sich jedoch, dass die Erzählerin die von Johnny auferweckte Schwester Sharon ist: „Manche sprachen von einem Wunder. Die schrieben es meinem Bruder zu.“ (S. 163). Es ist gerade diejenige Figur, die Johnny am Anfang wegen seines „Bibelmists“ (S. 26) misstraute und die

363 Roth: Johnny Shines, 1993, S. 75.

364 ebd. S. 44.

365 ebd. S. 16.

laut der erzählten Geschichte durch eine Art kannibalistische Kommunion des Laibes von Hallie verwandelt und auferweckt wird. So werden alle drei weiblichen Figuren Eins. Erst der letzte Satz gibt dem Leser die Antwort auf die Frage nach der Macht der Totenerweckung, über die die Hauptfigur letztendlich tatsächlich verfügt.

Das Element der Thematisierung von Gott und Glaube ist für die Geschichte von Belang, erstens weil die Beziehung der Hauptfigur zu Gott zum Ursprung der ganzen Geschichte, zum Tod der Schwester und anschließend zu Johnnies Aufweckungsversuchen (d. h. zu dem intertextuellen Verweis auf die Bibel) führt. Zweitens weil die Thematisierung von Glaube an Johnnies Macht mit der bereits im Titel (durch die biblische Intertextualität signalisierten) angedeuteten Infragestellung der Macht der Totenerweckung korrespondiert. Alle Komponenten des literarischen Textes *Johnny Shines* führen zu einem Thema, auf das ich im nächsten Kapitel eingehen werde.

In den Texten *Pong* und *Pong redivivus* spielen außer der biblischen Intertextualität die Anspielungen auf den Übermenschen als einen dem gewöhnlichen Menschen weit überlegenen und daher zum Herrschen bestimmten, die Grenzen der menschlichen Natur übersteigenden, gottähnlichen Menschen eine wesentliche Rolle. Im ersten Teil wird zusammen mit den intertextuellen Verweisen auf Jesus ein Bild der Hauptfigur als ein besonderer Typus geschaffen, der höher entwickelt ist als der Mensch selbst. Die Figur wird hier gesteigert als ein übernatürliches Wesen dargestellt. Zunächst werden ihre biologischen Besonderheiten betont. Bei der Beschreibung Pongs Aussehen wird auf seine Haut, eine „Spezialhaut“ (P1 S. 16), hingewiesen:

[...] eine dünne, durchlässige Haut, die über andere Methoden der Abstoßung und Aufnahme verfügt als die Normalhaut. [...] Daraus folgt, Pong lebt in einer Spezialhülle und muß aus Gefährlichkeitsgründen den Abschluß gegen die übrigen Menschen suchen.³⁶⁶

Als speziell wird aber nicht nur Pongs Haut, sondern auch sein Leben geschildert: Er kam nicht durch eine gewöhnliche Vermehrung, sondern durch Entzweireißen auf die Welt. Bereits im Hinblick auf seine Geburt wird seine Wichtigkeit betont:

Eine so bedeutende Singularperson, wie sie ja Pong unzweifelhaft ist, kommt nicht durch gewöhnliche Vermehrung in die Welt, sondern auf dem Wege der Vermehrung durch Entzweireißen. Für die Hervorbringung von Pong wurde eine andere, nicht besonders bedeutende Person, bedeutend allerdings im Hinblick auf Pong, zerrissen.³⁶⁷

366 Lewitscharoff: *Pong*, 2012, S. 16.

367 ebd. S. 15.

Der Erzähler weist weiterhin auf Pongs Andersartigkeit hin, oft durch einen Vergleich zu den normalen Menschen (der Normalbürtige versus der Ratschbürtige, vgl. P1 S. 16). Auch Pongs Vermehrung wird als eine besondere geschildert. Seine Nachkommen sollen aus zwei identischen Eiern schlüpfen, die die Frau namens Evmarie ausbrüten soll:

»Sie sind gleich, vollkommen gleich, Farbe, Form, Porosität, der Lichtschimmer auf ihren Kappen, die Verheißung, die von ihrer bauchigen Wandung ausgeht, alles stimmt überein. Nun haben wir die Gewähr, dass keine Unglücksrabben schlüpfen, sondern unsere Kinder und nach ihnen deren Kinder und Kindeskindern!«³⁶⁸

Zum Schluss des ersten Teils kommt tatsächlich eine Menge von Pongs Nachkommen zur Welt. Sie werden als sehr winzig beschrieben und besitzen Pongs Körper. Pong kann es nicht aushalten und springt vom Dach seines Hauses dem Mond entgegen. Damit endet der erste Teil.

Die Hauptfigur wird mit fantastischen biologischen Eigenschaften versehen, die ihre Besonderheit betonen. Des Weiteren wird ihre höhere Stellung gegenüber den anderen Menschen evident, wie bereits das Beispiel des Vergleichs der „Normalbürtigen“ (zuerst in P1 S. 16) und „Ratschbürtigen“ (zuerst in P1 S. 16) andeutet. Pong empfindet die Menschen als fehlerhaft. Besonders Frauen gelten für ihn als unvollkommen, ja minderwertig: „Frauen sind so wenig wirkliche Geschöpfe“ (P1 S. 19). Pong hat für die Frauen ein spezielles Bewertungssystem entwickelt:

[...] am unteren Ende der Skala die Zwanzig-Pfennig-Frau, wie sie sich zuhauf in den Straßen herumtreibt. Die Eine-Million-Mark-Frau gibt es nach Auffassung Pongs nicht, selbst Maria, Mutter Gottes, war allerhöchstens eine Neunhundertneunundneunzigtausendneunhundertneunundneunzig-Mark-Frau, und das nur, wenn man über gewisse Fehler, die im Johannes-Evangelium mehr angedeutet als ausgesprochen werden, großzügig hinwegsieht.³⁶⁹

Die von Pong herabgesetzten Frauen sind untereinander auch nicht alle gleich, sondern es gibt eine Hierarchie. An der Spitze steht Maria, die Mutter Gottes. (An dieser Stelle gibt es einen kritischen Bezug zur Bibel, zu der biblischen Gestalt Maria.) Von den Fehlern der Frauen ist Pong fast besessen:

Pong hat alle Fehler auf einer Gedächtniskartei vermerkt, jeder einzelne Fehler wird in seinem Gehirn gewogen und eine auf der Fehlerwaage ermittelte Gewichtszahl in die

³⁶⁸ Lewitscharoff: Pong, ³2012, S. 114.

³⁶⁹ ebd. S. 19.

Kartei eingetragen. [...] Einen Fehler in seiner Substanz ergreifen und ihn anschließend genau wiegen, das kann nur Pong.³⁷⁰

Durch die Wichtigkeit, die er den Fehlern zuschreibt, kommt wieder seine Einzigartigkeit zum Ausdruck: „[...] das kann nur Pong.“ (S. 53). Pong kann sich mit dieser Unvollkommenheit jedoch nicht zufrieden geben, deshalb nimmt er im zweiten Teil Verbesserungen an Frauen vor:

Pong schuf ihre Maße um, schuf für beide ein ideales Maß. Für ihn natürlich kein Problem, an den jeweiligen Gestalten gewisse Verbesserungen vorzunehmen, zum Beispiel die kurze Dicke auf Kosten der langen Dünnen ein wenig zu strecken, von ihrem allzu üppigen Fleisch etwas an die Dünne abzugeben, die ohne weiteres mehr davon gebrauchen konnte.³⁷¹

Durch seine Verbesserungen löst er die vorherige Hierarchie auf und schafft einen neuen Zustand, in dem alle Frauen gleich sind. In seinen Verbesserungsvorstellungen erscheint Pong allmächtig wie Gott. Gleichzeitig verändert er nichts, weil er als ein übermenschliches bzw. göttliches Wesen nach keiner Gleichheit mit den anderen Menschen strebt, sondern eine Hierarchie behalten will.

Indem es für Pong eine Hierarchie der Menschen aufgrund ihrer äußeren Erscheinung gibt und indem sich Pong allen anderen überlegen fühlt, ist eine Nähe von Pongs Charakteristik zur allgemein rezipierten Vorstellung des Übermenschen festzustellen. Im Text gibt es mehrere Signale, die auf Pongs Gesinnung eines Überlegenen aufmerksam machen wie z. B. der Vergleich mit anderen Menschen: „Freilich, Pong darf mit einem gewöhnlichen Menschen nicht verglichen werden, [...].“ (P1 S. 57). Seine Überlegenheitscharakteristik wird im Text mit bestimmten Merkmalen konnotiert, die aus der Ideologie der Nationalsozialisten bekannt sind. Es handelt sich um die Stichworte blondes Haar (Pong wird als „Blond!“ [P1 S. 11] beschrieben), Reinheit, Vaterland, Herrschaft, körperliche Perfektion und Fremdenfeindlichkeit.

Erstens: Laut dem Erzähler wird sich Pong von seinen „falschen“ Ahnen befreien. In diesem Zusammenhang wird er als rein charakterisiert:

Rein sei Pong, rein was er denkt, rein was er berührt. Eine erste Ahnung dieser Reinheit teilt sich seinen Fingerspitzen mit, die in prickelnder Selbstgärung beginnen, sich von all dem angehäuften Schmutz zu befreien.³⁷²

370 Lewitscharoff: Pong, ³2012, S. 53.

371 Lewitscharoff; Meckseper: Pong redivivus, 2013, S. 8.

372 Lewitscharoff: Pong, ³2012, S. 14.

Zweitens sieht sich Pong vor einer Aufgabe stehen, er soll das Land entvölkern. Diese Vaterlandspflicht betrifft sein Vaterland – Deutschland:

Um das Vaterland läuft der große Hund und markiert mit seinen Pfoten die Grenze, innerhalb derer die Verfügungen Pongs getroffen, und wenn erfolgt, wirksam werden. Es wundert ihn nicht, daß der Lauf des Hundes mit den Grenzen Deutschlands übereinstimmt.³⁷³

Die Mission fällt ihm jedoch schwer: „Einen Traumbefehl ausschicken zu müssen, noch dazu einen von solcher Tragweite, das ist eine entsetzliche Bürde. Pong versucht unter Tränen, sich selbst davon zu entbinden.“ (P1 S. 28).

Drittens wird Pong als Herr dargestellt, der die falschen Dinge aus dem Weg stoßen wird (P1 S. 57). Im Text wird explizit auf den Gegensatz von Herr und Knecht eingegangen:

Herr und Knecht hat nicht denselben Gott. Er ist der Herr! Er ist der Herr! Welchen Gott hat der Herr? Er hat zum Gott eine Frau: die Wahrheit. Wen hat der Knecht zum Gott? Auch eine Frau: die Dummheit.³⁷⁴

Viertens kommt Pongs negative Einstellung zu Fremden ans Licht. Im zweiten Teil befindet sich die Hauptfigur im Krankenhaus, weil sie sich beim Sturz vom Dach am Ende des ersten Teils ein Bein gebrochen hat. Pong gerät in Panik, als ein Patient in sein Krankenzimmer gebracht wird:

Das Allerschlimmste trat ein. [...] Ein fremder Mann! In seinem Zimmer! Das inzwischen natürlich ein Pong-Zimmer war, ganz und gar ein Pong-Zimmer.³⁷⁵

Pongs Zimmer wird als sein Territorium beschrieben, in das ein Fremdkörper eindringt. Pong macht sich Gedanken über diesen Störenfried: „Würde er das Zimmer verpesten? (P2 S. 72/73).

Einerseits weist die Figur Parallelen zu dem von der nationalsozialistischen Ideologie missbrauchten Konzept des Übermenschen auf, andererseits distanziert sie sich explizit von der nationalsozialistischen Ideologie: Gleich am Anfang des ersten Teils wird Pongs Vorsicht thematisiert: „Das alles weiß der Verrückte genau und hütet sich, zum Beispiel seinen Arm in eine zu hohe Grußstellung zu heben, damit nicht Unglücke geschehen, [...]“ (P1 S. 7). Im zweiten Teil wird ebenfalls auf die Grußstellung eingegangen, als Pong sein potenzielles Doppelstandbild

373 Lewitscharoff: Pong, 2012, S. 27.

374 ebd. S. 58.

375 Lewitscharoff; Meckseper: Pong redivivus, 2013, S. 70.

beschreibt. Hier wird verstärkt durch die explizite Nennung des Namens Hitler die Distanz hervorgehoben:

Der eine Pong links mit dem anderen Pong rechts im Wettstreit. Ohne sich zu berühren. Mit jeweils weit ausgreifendem Arm, dem rechten natürlich, erhoben zu einem rhetorischen Gefecht, weniger einem sportlichen. [...] Fraglich war auch, wie der Armgestus genau auszuführen wäre. Natürlich nicht als römischer Imperatoren- oder gar Hitlergruß. Um Gotteswillen, nein!³⁷⁶

All die Anspielungen auf den Übermenschen unterstützen die Überlegenheitscharakteristik der Hauptfigur. Diese wird jedoch in *Pong redivivus* in ein anderes Licht gebracht. Pong verwandelt sich trotz der fortlaufenden Besonderheit-Selbstdeutung in eine durchaus menschliche Figur. Die ungewöhnlichen Eigenschaften der Figur des ersten Teils zeigen sich im Licht des zweiten Teils als Erfindungen und Einbildungen der Figur Pong und zugleich des Erzählers, der über die Figur Pong aus der Er-Perspektive erzählt. Die Menschlichkeit der Hauptfigur zeigt sich an den folgenden Stellen:

Pong muss im Krankenhaus von den Krankenschwestern gewaschen werden. Diese Demütigung wird mit der Idee Pongs perfekten Körpers kontrastiert:

Außer dem Einreiben mit Franzbranntwein waren alle Maßnahmen dazu da, ihn kleinzumachen und seine Lieblingsidee zu verscheuchen, die Idee vom unvergleichlich biegsamen, unvergleichlich schönen Pong-Körper, der, wo immer er in Erscheinung trat, angestaunt wurde ob seiner Perfektion. Hätte ein griechischer oder römischer Bildhauer in längst vergangener Zeit seinen Körper modelliert [...], wären längst überall in der Welt [...] Replikate der Pong-Skulptur aufgestellt worden, [...].³⁷⁷

Pong wird als ein Ohnmächtiger geschildert. Durch die Gedanken an seine Perfektion versucht er seine Auserwählter-Aura wiederzugewinnen. Zugleich zeigt sich (durch das Wort „seine Lieblingsidee“), dass die Überlegenheitseigenschaften Produkte Pongs Fantasie sind. Dass die Figur ein Fantast ist, bestätigt der Erzähler, indem er ihn in *Pong redivivus* als Konstrukteur, Pläneschmied und auf Abenteuer aus charakterisiert (P2 S. 10). Des Weiteren wird die Behauptung über seine ungewöhnliche Geburt durch Entzweireißen an einer Stelle relativiert:

Gut, gut, als Säugling mochte er auf einer Entbindungsstation zur Welt gekommen sein, wie allgemein behautet wurde, aber daran hatte er immer Zweifel gehabt. Und seine Zweifel, nein, seine Zweifel, die konnte ihm keiner nehmen. Als Ratschbürtiger, wie

³⁷⁶ Lewitscharoff; Meckseper: *Pong redivivus*, 2013, S. 42.

³⁷⁷ Lewitscharoff: *Pong*, ³2012, S. 41–42.

er sich selbst zu nennen pflegte, als ein Wesen, das ohne weitere Umstände, ohne Tralala in einem Ratsch zur Welt gekommen war, hatte er ein Krankenhaus bestimmt nicht nötig gehabt.³⁷⁸

Zum Schluss zeigt sich, dass Pong eine erfindungsreiche Figur ist, die ein einsames Leben führt. In seiner Fantasie wird Pong zu einem ganz besonderen Wesen. Diese Besonderheit wird durch zwei Komponenten geschaffen: erstens durch die intertextuellen Verweise auf den biblischen Jesus, zweitens durch die Anspielung auf den Übermenschen. Die biblische Intertextualität sowie die Übermensch-Charakteristik sind so wichtige Bestandteile der Figurencharakteristik, die zum Thema des Textes führen. Obwohl in Pong einige transfigurative Elemente feststellbar sind, handelt es sich nicht um eine fiktive Transfiguration. Dem Leser liegt zwar eine dem biblischen Jesus ähnliche Figur vor, aber keine jesuanische Geschichte, deren Handlung parallel zu der biblischen Handlung über Jesus verlaufen würde. Darüber hinaus werden die jesuanischen Merkmale mit den Merkmalen eines Übermenschen vermischt. Durch diese Mischung wird eine komplexe Figur und ein Abstand der Figur zum biblischen Prätext geschaffen.

Im Fall des Romans *Consummatus* muss die narrative Struktur sowie die Thematisierung von Gott und Glaube der Hauptfigur in Betracht gezogen werden, um die Funktion der biblischen Intertextualität bestimmen zu können. Im Zentrum des Romans steht die Hauptfigur Ralph Zimmermann, ein Stuttgarter Lehrer, der an einen Vormittag in seinem Stammcafé mit mehreren Gläsern Wodka verbringt und nachher das Lokal verlässt, um in ein anderes, die Weinstube Fröhlich, zu wechseln. Die Geschichte spielt in einer ziemlich kurzen Zeitspanne von nicht einmal fünf Stunden, genau von 10:23 bis 14:16 am Samstag den 3. April 2004, größtenteils an einem einzigen Handlungsort, dem Café Rösler. Mithilfe von zahlreichen Analepsen wird die Handlung in die Vergangenheit der Hauptfigur an diverse Orte in die Gesellschaft von verschiedenen weiteren Figuren situiert. Über der aus der Ich-Perspektive von Ralph Zimmermann erzählten Geschichte seines Lebens steht ein auktorialer Erzähler, der nicht nur die Hauptfigur, sondern auch die Toten, die um Ralph Zimmermann versammelt sind, aus ihrer jeweiligen Perspektive sprechen lässt. Die Präsenz eines allwissenden Erzählers wird nur an ein paar Stellen im Roman sichtbar. Unter anderen auch in den grau markierten Toten-Sequenzen, wenn beschrieben wird, was die Toten gerade machen. Diese Beschreibungen werden oft mit der direkten Totenrede, wie auch im Folgenden zu sehen ist, kombiniert :

Was er nur wieder hat. Joey: Blick ins Leere. Andy: bißchen Theater, als wolle er einen Film verknipsen, während Zimmermann umständlich den Wodka prüft. Edie: Küßchen

378 Lewitscharoff; Meckseper: Pong redivivus, 2013, S. 8.

links, Küßchen rechts, Westcoat-Eastcoat-Gefaltter mit klirrendem Ohrschmuck. Wir geben uns Mühe. Was an Geklirr hinüber reicht in seine Welt, soll unser Mann bekommen.³⁷⁹

Der auktoriale Erzähler wird auch in den Ich-Passagen der Hauptfigur sichtbar. Hier kommt es zum Perspektivenwechsel. Plötzlich wird nicht mehr aus der Ich-Perspektive der Hauptfigur, sondern aus der Er-Perspektive über die Hauptfigur erzählt, dann kehrt die Ich-Perspektive der Hauptfigur wieder zurück. Das folgende Zitat enthält aus Platzgründen bloß den Perspektivenwechsel von der Er-Perspektive zu der Ich-Perspektive [markiert durch Unterstreichungen von MT]:

Welch anderem Mann oder Rest eines toten Mannes war je erlaubt, zum Beweis gnädiger Aufnahme in *nicht nicht* Schlittschuh zu laufen, dahin, dahin, dahin, süß und selig dahin im Geleit seiner Lieblingmelodien? Keinem. Nur Ralph Zimmermann, der ab jetzt und für immer mit dem Wodkatrinken aufhören wird, weil Jesus ihn wärmt.

[...]

Trotzdem wird mir kalt.³⁸⁰

Der Wechsel der Erzählperspektive geschieht ohne Anführung und kehrt entweder wieder in die ursprüngliche Ich-Erzählsituation zurück: „Trotzdem wird mir kalt.“ (S. 164) Oder es kommt zum Wechsel in eine Wir-Perspektive, jedoch auch von Ralph Zimmermann [markiert durch Unterstreichungen von MT]:

Sehe mich die Klinke niederdrücken und ja, da wäre ich, Peha-Ralphi mit all seinen Säften und Kräften ist wieder da und freut sich an der Wärme des Fröhlich. Ordentlich hängt er seinen Mantel auf und legt sich das feuchte Haar zurecht wie ein Altstadtstrizzi, der vor kurzem ins Altherrenfach gewechselt ist. Sein Jenseitsberater sitzt im angestammten Eck, wo er wartet und winkt. Und dann wollen wir mal mit der Prozedur des Hinsetzens beginnen [...].³⁸¹

Erst im letzten Kapitel bleibt bis zum Schluss des Romans die auktoriale Erzählsituation konstant. Aus der Er-Perspektive wird die letzte Szene des Romans rekapituliert:

Die Geschichte vom Mann, der seine Toten immer um sich hat, endet fröhlich. Wer will, kann ihm jetzt dabei zusehen, wie er die Stufen zu seinem geliebten Weinhaus hinaufsteigt, wie er nach Altherrenart ablegt und mit steifen Fingern nach dem Aufhänger

379 Lewitscharoff: *Consummatus*, 2010, S. 58.

380 ebd. S. 164.

381 ebd. S. 234.

sucht, [...], wie er sich nach dem Jenseitsberater im Eck umsieht, der ihm ein Bier zum Wohl entgegenhebt, [...].³⁸²

Der Leser wird im Laufe der Geschichte aber vor allem mit der Ich-Perspektive der Hauptfigur und den Stimmen der Toten konfrontiert. Auf den ersten Blick glaubt der Leser an eine gegenseitige Kommunikation zwischen diesen zwei Instanzen. Allmählich wird im Leser jedoch der Verdacht einer einseitigen Kommunikation geweckt. Es sind die Toten, die auf Ralphs Erzählen reagieren. Wenn aber die Toten etwas sagen, erzählt Ralph weiter, als ob nichts geschehen wäre:

Mein Objekt ist ein solches ausgewischtes Närrchen, das seine Einreden am Saum des Schlafs, bei Spaziergängen mit aus dem Himmel getropften Worten hält. Ach was. Sie marschiert ihm ins Hirn, wann sie will. Am helllichten Tag, an jedem Ort, wann immer es ihr paßt. Jetzt.

Mein Name: Ralph Zimmermann, einer von den zigtausenden Zimmermännern in der Welt und unter den Toten. Sie hieß Johanna Skrodzki.³⁸³

Ralph Zimmermann reagiert auf die Toten nicht, obwohl er behauptet, dass er sie hören kann:

Daß hier von allen Seiten gesprochen, um nicht zu sagen gequasselt wird, stört mich wenig. Wenn gelacht wird, kann sogar aus einer Lampe oder einer Steckdose heraus gelacht werden. [...] Lacht nur, lasse ich die Toten wissen, führt euch auf, wie ihr wollt.³⁸⁴

Ob er sie hören kann und gleichzeitig ignoriert oder ob er sie gar nicht hören kann und deshalb nicht reagiert, bleibt offen.

Die Toten korrigieren oft Ralphs Erzählen, es scheint, als ob sie die Tatsachen besser kennen würden als er:

Noch ein Irrtum. S. A. Geers ist vor dreizehn Tagen bei uns eingetroffen. Obwohl Zimmermann so aufmerksam die Sterbeannoncen verfolgt – diese eine, schlichte ist ihm entgangen, und sein Jenseitsberater hat es bisher versäumt, ihm die Nachricht zuzutragen.³⁸⁵

Zimmermann ignoriert auch alle solche für ihn interessanten Informationen. Der Leser zweifelt, ob die Hauptfigur die Toten tatsächlich hören kann, so wie sie es

382 Lewitscharoff: *Consummatus*, 2010, S. 236.

383 ebd. S. 10/11.

384 ebd. S. 13.

385 ebd. S. 177.

behauptet. Auf der einen Seite gibt es Stellen, wo der Leser Signale bekommt, dass die Hauptfigur über die Anwesenheit der Toten Bescheid weiß:

Es reicht! Warum muß man mich in meiner Reue stören? Sie drängeln wieder, Stoßzeit bei der Horde. Sie suchen einen, der lebt, einen Schuldsauger, bei dem sie alles abladen können. Wie neidisch sie sind! Wie bestrebt, mir jede Regung meines Herzens zu vergällen. Weg, weg, weg. Hundert Euro dem, der mir das Kropfzeug aus dem Raum schafft!³⁸⁶

Oder an einer anderen Stelle heißt es:

Aber nein, sie hielt sich im toten Winkel und ließ sich überfahren. * Wohin eigentlich. * Ja, wohin jetzt. Sie hatte dieses nervöse Kratzen [...]. * Wohin.* Für den Fröhlich ist's noch zu früh.³⁸⁷

Auf der anderen Seite reagiert Zimmermann auf die Toten nicht direkt. Beispielsweise als sie ihm auf seine (oben zitierte) Beschwerde antworten: „Das bringt nichts.“ (S. 187), sagt Ralph kein Wort dazu, sondern bestellt noch einen Wodka (vgl. S. 187). Aus der kombinierten Erzählsituation der Ich-Perspektive der Hauptfigur und den Stimmen der Toten wird also eine unzuverlässige Erzählsituation, die aus einer „[Diskrepanz] zwischen den Aussagen und den Handlungen eines Erzählers“³⁸⁸ hervorgeht.

Der Verdacht Zimmermanns unzuverlässigen Erzählens wird auch durch seine Selbstcharakteristik auf der einen Seite und sein völlig gegensätzliches Benehmen auf der anderen Seite unterstützt. Die Hauptfigur charakterisiert sich selbst als einen milden Menschen und vergleicht sich mit Jesus:

[...] in meinem Charakter steckt etwas von Jesus, seiner milden Seite, nicht der zürnenden. Vielleicht bin ich bloß zu wenig geladen für den Zorn. Fünfundfünfzig Jahre alt und bis heute keinen Wutanfall. Unwahrscheinlich, dass ich noch einen bekommen werde.³⁸⁹

Immer wieder wird jedoch klar, dass Ralph Zimmermann bei jeder Kleinigkeit wütend wird: „Da kommt die Kellnerin. [...] Weshalb um Himmels willen muß das Wenige, das ich bestelle, auf einen Block gekritzelt werden?“ (S. 18). Oder als

386 Lewitscharoff: *Consummatus*, 2010, S. 187.

387 ebd. S. 208.

388 Bode: *Der Roman*, 2011, S. 267. Einer der textuellen Signale des unzuverlässigen Erzählens nach Ansgar Nünning.

389 Lewitscharoff: *Consummatus*, 2010, S. 13.

die Kellnerin seine wiederholte Wodka-Bestellung ignoriert: „Leute, die arbeiten wollen, gibt’s doch zuhauf. Wer bloß diese Krücke eingestellt hat! [...] Mist, jetzt habe ich den letzten Rest Kaffee auf die Hose geschüttet.“ (S. 188)

Es gibt einen Widerspruch zwischen dem, was die Hauptfigur über sich selbst erzählt, und dem, wie sie sich benimmt. Ihre Unzuverlässigkeit wird auch durch die Toten indirekt bestätigt:

Hätte er mit uns Kameradschaft geschlossen, liefе alles wie geschmiert. Unsere Gedanken kämen seinen Wünschen entgegen, und er dürfte sich frei bei uns bedienen. [...]

Zwar hatte er den Mut, uns aufzusuchen, aber alles weitere hat sein Ego verhindert. Vor allem: Keine Geduld. Etwas mehr Bereitschaft, sich in uns zu versenken, und er hätte erfahren, was mit jedem von uns los ist [...]. Statt dessen maßt er uns an den Worten seiner Dichter und Denker.³⁹⁰

Die Toten sprechen über die Möglichkeit einer gegenseitigen Kommunikation, die jedoch in der Praxis scheitert. Gleichzeitig treten sie im Vergleich zu dem lebenden Menschen Zimmermann als allwissende Wesen auf und erfüllen die Funktion sowohl einer Korrektur als auch einer Ergänzung. Dadurch rückt die Hauptfigur, die aus ihrer begrenzten Ich-Perspektive erzählt, in ein neues Licht und ihr Erzählen entpuppt sich so als unzuverlässig.

Ralph Zimmermann sitzt im Café Rösler, trinkt Wodka und erzählt über seine Vergangenheit, die mit der verstorbenen Geliebten Joey, seinen ebenfalls verstorbenen Eltern und seiner angeblichen Jenseitsfahrt verbunden ist. Der Tod ist der rote Faden seiner Geschichte. Zwischendurch zitiert er berühmte Persönlichkeiten und dadurch lässt er sie für sich sprechen. Dieser Umgang mit dem Gedankengut anderer Menschen wird auch auf der Metaebene thematisiert. Diese Thematisierung ist auch in Bezug zur biblischen Intertextualität und ihrer Funktion in diesem Roman von Bedeutung.

Zuerst äußert sich Zimmermann zu seiner Zuneigung zu vermischten Meldungen:

Wenn’s nach mir ginge, dürften sich die ersten Seiten einer Zeitung mit vermischten Meldungen füllen. Orientierungslose Pinguine neben einem Kinderschänderring, ein vom Sturm abgedecktes Haus flankiert von Schwertfunden aus der Karolingerzeit, das ist die Sorte Nachrichten, die ich schätze.³⁹¹

Das Prinzip dieser „Sorte Nachrichten“ ist gleich dem Prinzip von Zimmermanns Erzählen. Auch Ralph vermischt diverse Bereiche der Kunst wie die Literatur

390 Lewitscharoff: *Consummatus*, 2010, S. 50.

391 ebd. S. 22.

samt der Bibel, wie die Musik, den Film usw. Dieses Prinzip eines intertextuellen Netzes wird auch von den Toten in Bezug auf die Hauptfigur beschrieben:

Zimmermann ist der typische Krückendenker, hat immer Text um sich geschart, hangelt sich von Merksatz zu Merksatz. Sobald er sich in unsere Richtung bewegt, braucht unser Held einen Gewährsmann, der ihn einen Gedanken weit begleitet.³⁹²

Das Prinzip eines Krückendenkers, der um sich immer Text geschart hat und der fremde Texte in seinen Bericht einbettet, ist der Hauptfigur eigen. Auch als sie über die Arbeit des französischsprachigen Malers und Dichters Henri Michaux spricht, ist darin eine Parallele zu ihrer eigenen Erzählweise zu sehen:

Michaux ist nicht zu trauen. Er behauptete so allerlei, gefiel sich darin, nach den entgegengesetzten Ecken zu boxen, setzte die Evangelisten in die Winkel eines Quadrats und ließ sie von dort gegeneinander antreten.³⁹³

Im ersten Satz wird auf der Metaebene die Unglaubwürdigkeit thematisiert. Mit Nünning lässt sich aufgrund einer expliziten metanarrativen Thematisierung der eigenen Unglaubwürdigkeit als eines der textuellen Signale über eine weitere Indiz des unzuverlässigen Erzählens sprechen.³⁹⁴

Das Prinzip des Krückendenkers wird nicht zuletzt von der Hauptfigur selbst weiter thematisiert, indem sie sagt: „Meine persönliche Desolation Row führt zu keinem Hafen, [...]“ (S. 232). So wie Bob Dylan in seinem Song neben fiktiven Figuren auch biblische, historische oder literarische Persönlichkeiten auftreten ließ, lässt Ralph Zimmermann in seinem Bericht diverse Persönlichkeiten erscheinen sowie verschiedene Künstler zu Wort kommen. Bei fast jeder Gelegenheit spricht Zimmermann über verschiedene Schauspieler, Fotografen, Literaten, Komponisten und andere Künstler, mit denen er seine momentanen Gedanken konnotiert. An mehreren Stellen werden sie von ihm zitiert. Oft führt er sogar die Namen der von ihm zitierten Persönlichkeiten ein, so dass er sich als sehr gebildet präsentiert und seinem Lehrer-Beruf keine Schande macht. Er versieht die Zitate mit seinen Kommentaren: Entweder er stimmt ihnen zu, oder er bezweifelt sie.

Nichts stimmt, alles schwebt; aber es soll sich vielleicht schwebend halten, um nicht falsch zu werden, schrieb Strindberg in sein Blaubuch, und das trifft besonders zu, wenn man von Jenseits erzählen will. Ein zu konkreter Schritt, beschrieben, als wäre er auf einer

392 Lewitscharoff: *Consummatus*, 2010, S. 49/50.

393 ebd. S. 52.

394 vgl. Bode: *Der Roman*, 2011, S. 267.

asphaltierten Straße erfolgt, und schon ist alles falsch. [...] Man denkt sofort: So ein Jenseits ist Unfug, ich glaube kein Wort mehr.³⁹⁵

Die intertextuellen Verweise kommen immer dann ins Spiel, wenn die Hauptfigur über etwas, v. a. über Tod, Glaube und Jenseits, sprechen will, selber jedoch keine Worte dafür finden kann.

Im Roman gibt es also eine unzuverlässig erzählende, jesuanische Figur des gebildeten Lehrers Ralph Zimmermann, der sich gern fremder Gedanken (auch der aus der Bibel) bedient, vor allem dann, wenn ihm eigene Worte fehlen. Diese Konstellation führt dann zum Kern der Geschichte, für die auch die Vorstellung der Hauptfigur über Glaube und Gott eine Rolle spielt. Auf Glaube und Gott weisen im Roman sowohl biblische Zitate hin als auch diverse Vorstellungen der Hauptfigur über Gott, Jesus oder Jenseits.

Zimmermanns Vorstellung von Gott ist die, dass alle Toten Gott werden (vgl. S. 204), obwohl er weiß, dass es theologisch nicht korrekt sei (vgl. S. 204). Die Verbindung zwischen Erde und Himmel, zwischen Mensch und Gott, symbolisiert nach Zimmermann der Schnee, der alle Grenzen verwischt. Den Schnee assoziiert die Hauptfigur mit Gott und Tod:

Schnee. [...] Gott wandert über die schneebedeckten Dächer. Gott hat mich lieb, dachte ich als Kind, sobald die ersten Flocken fielen. Er deckte meine Wimpern mit zarten Kristallen und versprach, mich in unberührten Schnee zu stoßen, wenn meine Zeit gekommen wäre.³⁹⁶

Über den Schnee wird im vorletzten Kapitel nicht nur erzählt, sondern er wird auch graphisch präsent: Wie die Stimmen der Toten sind auch die zahlreichen Flocken mit einer grauen Farbe markiert und in den Text eingebettet. Laut Zimmermann stecke hinter dem Schnee eine Botschaft:

Heute gelingt es mir vielleicht, zu verstehen, was mir das Totenreich hat sagen wollen. Vielleicht flüstern mir Schneeworte die Versäumnisse ins Ohr, wehen zurecht, was ich falsch oder gar nicht habe verstehen wollen, vertrauen mir in ihrer hörlosen Sprache an, was die subtilere Botschaft dahinter ist, das große Dahinter, hinter dem Schnee, hinter den Stimmen der Toten, hinter der Handschuhhand, die den Rückwärtsgang einschiebt, hinter meinem toten Germanien, diesem Begrenzten klaustrophobischen Reich, in das der Zufall nur zum Spaß, eines kleinen Lachens wegen, solche Figuren

³⁹⁵ Lewitscharoff: *Consummatus*, 2010, S. 71.

³⁹⁶ ebd. S. 45.

wie Andy, Edie und Jim hineingeweht hat. Längst sind sie wieder weg und woanders und gehörten niemals hierher.³⁹⁷

Diese Stelle enthüllt wichtige Fragen, um die der ganze Roman kreist. Was ist hinter dem Schnee als Verbindung mit dem Himmel? Was versteckt sich hinter den Stimmen der Toten? Was für eine Botschaft? Warum passieren fatale Momente? Gibt es Gott? Es scheint, als ob die im Text vorkommenden biblischen Zitate die Antwort auf die Fragen der Hauptfigur geben möchten und zugleich sie eben zu diesen Fragen motivieren. Zimmermann interessiert der Zustand nach dem Tod, das Jenseits und nicht zuletzt Gott und Jesus:

Menschensohn hat sich als Gott entdeckt, leb wohl mein Jesus, auch du bist in leichtere Materie eingegangen, bist aus dem Fleisch gefallen und rips raps ins Sittliche hinaufgestürzt, wohin man dir nur schwer folgen kann, auch wenn du ansteckende Beispiele die Menge gabst.³⁹⁸

Für Zimmermann gibt es einen Gott:

Die frohe Botschaft lautet: Es gibt Ihn. So gewiß ich am Flughafen Frankfurt sein konnte, daß das Gezisch in meinem Rücken von einer Espressomaschine stammte und die Durchsagen von einer Frau, die in einem Büro von einem Mikrofon saß, so sicher wußte ich bei meinen ersten wackligen Schritten im Totenreich: Es gibt Ihn. Geahnt, gewünscht hatte ich es mir immer. Er ist die große schwarze Null. [...] Er ist nicht der klassische Repräsentant eines vollkommenen Menschen. Er ist der Verweigerer, der uns Seine Nähe vorenthält. Er ist diskret.³⁹⁹

Auf der einen Seite beruht Zimmermanns Vorstellung von Gott auf der traditionellen biblischen Vorstellung, die Zimmermann kennt und mit der er in seinen Überlegungen arbeitet. Auf der anderen Seite hat Zimmermann auch eine eigene Vorstellung von Jesus und Gott, die – wie er selbst gesteht – nicht theologisch korrekt ist. So lacht in seiner Vorstellung Jesus in einem schwarzen Loch, das nach einer Art Schleuse funktioniert und in die die tote Materie gelangt und gewandelt wird (vgl. S. 47). Oder dass alles Tote wie Lilien, Männer in Muskelhemden oder Pantoffeltierchen Gott wird und dass Gott dadurch sekundlich wächst (S. 204).

397 Lewitscharoff: *Consummatus*, 2010, S. 210–211.

398 ebd. S. 231.

399 ebd. S. 95.

Oft werden Zimmermanns Vorstellungen über Gott und Jenseits vereinfacht:

Denk an die Liebe zwischen Vater und Sohn, wie sie hinweht und wieder herweht. Sie ist ja nichts anderes als der Heilige Geist, ein Fluidum, ein Luftzug. In winzigen Partikeln fliegt die vom Heiligen Geist entzückte Luftmenge durch die Atmosphäre und kann von Wesen, die ein Verlangen danach haben und ihre Nasenflügel dafür öffnen, eingeatmet werden, selbst an einem so frischluftfernen Ort wie dem Rösler.⁴⁰⁰

Der Heilige Geist wird hier als etwas physikalisch Beschreibbares charakterisiert. Auch Zimmermanns Vorstellungen über das Jenseits werden banalisiert, indem er es als etwas dem Menschen Bekanntes beschreibt: „Zu den Besonderheiten des Jenseits zählt, daß dort nicht gekocht wird.“ (S. 127) Des Weiteren beschreibt es Zimmermann als einen bepelzten Raum, in dem man das Zeitgefühl verliert und den die Figuren aus einer leichten, etwas durchscheinenden Materie säumen, u. a. viele große Figuren der deutschen Geschichte wie Luther, Bosch oder Else Lasker-Schüler (vgl. S. 72). Selbst diese großen Berühmten erscheinen laut Zimmermann „knopflochklein“ (S. 74). Es geht hier um keine Neo-Religion, sondern eher um seine fantastischen konkretisierenden Vorstellungen über religiöse Abstrakta.

Zimmermann sucht Jesus – auch wenn kein typisches Erkennungszeichen von ihm – auch in sich selbst (vgl. oben). Durch diese in menschlichen Begriffen vollzogene Jesussuche in sich selbst will Zimmermann zu Gott gelangen. Immer wieder wird eine Verbindung zu Gott gesucht, auch ganz wortwörtlich wie z. B. im Telefon, mit dem man mit Gott telefonieren kann (vgl. S. 162). Das Verständnis von Gott und den mit Gott verbundenen metaphysischen Dingen verläuft durch Zimmermanns menschliches Vorstellungsvermögen.

Die Thematisierung von Gott und Glaube und die verwendete biblische Intertextualität wecken im Leser den Anschein einer jesuanischen, bibelfesten und gläubigen Figur, die jedoch – was die narrative Struktur zeigt – als Erzähler unzuverlässig erscheint. Ob ihr dann der Leser seine Bibelfestigkeit und Gläubigkeit glaubt? Warum wird die Figur bibelfest und gläubig geschildert? Worum geht es in der Geschichte überhaupt?

In *Consummatus* wird ein Held dargestellt, der als Lehrer über ein großes Gedankengut verfügt und der über dieses enorme Wissen nicht ganz zu der eigentlichen Geschichte, die er erzählen will, kommen kann. Es ist die Geschichte über Joey, seine Beziehung mit ihr und den Tod der Geliebten. Das fatale Ereignis motiviert Zimmermanns Erzählen, das immer wieder mit dem Erzählen von Toten konfrontiert wird. Das Verhältnis zwischen der Hauptfigur und den Toten zeigt sich als unausgeglichen. Auch graphisch wird durch die unterschiedlichen

400 Lewitscharoff: *Consummatus*, 2010, S. 42.

Farben und zum Schluss auch Zeichensysteme (Text und Bild) die Schwierigkeit bzw. Unmöglichkeit einer gegenseitig wahrgenommenen Verbindung dargestellt.

Trotzdem sucht die Hauptfigur immer wieder eine Verbindung zum Himmel, um zu einer Botschaft zu gelangen. Diese Verbindung sucht sie in ihren zahlreichen Exkursen in Leben und Werk von berühmten Persönlichkeiten, die sich wie sie mit dem Thema Tod und Gott auseinandergesetzt haben. Indem Zimmermann in seinem Leben Gott sucht, entzieht er sich dem Atheismus, der das geistige Universum in zahllose Ichs zersprengt habe (vgl. den Zitat von Jean Paul im Roman auf S. 50). Zimmermann möchte diesen Zwang zum Ich vermeiden:

Versuche mir jetzt fest in die Augen zu sehen und mir zu glauben, wie gern ich, Ralph, mich, Ralph, vermeiden würde, wenn nur gewusst würde, wie weiterkommen im Bericht, [...].⁴⁰¹

Zimmermann versucht das Ich auch in seinem Erzählen über Joeys Tod zu vermeiden:

Joey? * Mit Joey, das ging schnell, eine winzige Wenigkeit zurück, routiniert den Rückwärtsgang rein und bißchen zurückgestoßen, ein Rumppler, ein Knacks, das war's schon. Absicht? Nein, Absicht war das nicht.⁴⁰²

Bereits an dieser Stelle wird Zimmermanns Schuld an ihrem Tod evident, obwohl hier kein Ich vorkommt. Denn es war gerade Zimmermann, der den Bus gefahren hat. Das Vermeiden des Ich gelingt Zimmermann letztendlich nicht und der Verdacht des Lesers auf Zimmermanns Anteilnahme am Tod der Geliebten wird bestätigt:

[...] und ich Erzdackel bin jedesmal zurückgefahren, habe erzdackelbrav angehalten, um sie wieder einzusammeln, [...]. [...] Ich habe sie nicht provoziert, bloß im Rückwärtsgang angefahren, weil ich nicht wissen konnte, dass sie so dämmlich war, direkt hinter dem Wagen herzulaufen.⁴⁰³

Nachdem es die Hauptfigur endlich hinter sich gebracht hat, Joyes Tod aus seiner Perspektive zu schildern, wird Zimmermann vom Schnee und den biblischen Zitaten, die aus der Sphäre der Toten stammen, umhüllt. Wie bereits erwähnt wurde, beziehen sich die biblischen Zitate auf Jesus, seine Wirksamkeit und Auferstehung, die zur Errettung der Toten verhilft und ihnen das ewige Leben verspricht.

401 Lewitscharoff: *Consummatus*, 2010, S. 51.

402 ebd. S. 207.

403 ebd. S. 207-208.

Ob sie Trost für Zimmermanns Tat darstellen? Oder kann Zimmermann hinter ihnen seine Schuld verbergen?

Zimmermann hat einen Grund, seine Geschichte mit vielen anderen Geschichten sowie intertextuellen Verweisen zu beschichten, um nicht zur Kernproblematik der Geschichte kommen zu müssen. Dies macht er absichtlich, um seine Rolle in der zu erzählenden Geschichte zu verbergen. Er will seinen Anteil am Tod seiner Geliebten vertuschen. Durch sein unzuverlässiges Erzählen gelingt es ihm, den Anschein zu erwecken, dass er von Toten umgeben ist. Nicht nur die gegenseitige Kommunikation, sondern auch die Existenz der Toten überhaupt wird in Frage gestellt:

[...] Reich, in das der Zufall nur zum Spaß, eines kleinen Lachens wegen, solche Figuren wie Andy, Edie und Jim hineingeweht hat. Längst sind sie wieder weg und woanders und gehörten niemals hierher. * Schon sehe ich meinen Jenseitsberater eine skeptische Miene ziehen. Mir kam das Ganze immer etwas albern vor, dieser ausgeprägte Amerikattick, höre ich Stark sagen, als wärest du selbst ohne Berechtigung in der Welt.⁴⁰⁴

So gesehen gehören die Passagen mit Totenstimmen zu Zimmermanns Erzählen und daher fungieren die in ihnen beinhalteten Bibelzitate über die Errettung der Toten und das ewige Leben entweder als Zimmermanns Alibi für seine Tat, die er nicht verantworten will, oder als Trost.

2.2.5 Zur Funktion der biblischen Intertextualität in den Texten

Welche Funktion hat die biblische Intertextualität in den Texten *Johnny Shines*, *Pong*, *Pong redivivus* und *Consummatus*, die als ein Teil der Charakteristik der Figuren und als eine der Komponenten, die zum eigentlichen Thema des jeweiligen Textes beitragen, von Bedeutung ist? Warum ist ihre Verwendung für das Thema des jeweiligen literarischen Textes wichtig? Zunächst möchte ich auf die einzelnen literarischen Texte eingehen, um dann aus den Ergebnissen die Schlussfolgerung zu ziehen.

2.2.5.1 Zur Funktion der biblischen Intertextualität in *Johnny Shines*

Die biblische Intertextualität ist in *Johnny Shines* ein Bestandteil der Charakteristik von zwei wichtigen Figuren. Als ein Teil der Charakteristik der Figur Johnny, der als Totenerwecker, wie es Jesus und seine Jünger gewesen sind, dargestellt wird, weckt die biblische Intertextualität im Leser zunächst die Erwartung einer verarbeiteten und aktualisierten biblischen Geschichte, in der eine jesuanische

404 Lewitscharoff: *Consummatus*, 2010, S. 211.

Figur vorkommt. Durch die Verkopplung verschiedener biblischer Charaktere in einer Figur kommt es jedoch nicht zu einer transfigurativen Aktualisierung einer biblischen Geschichte. Zugleich ist auch keine Parallele in der Handlung des literarischen Textes mit der biblischen Geschichte über Jesus festzustellen. Obwohl es sich hier um keine fiktive Transfiguration handelt, spielt der Bezug auf den biblischen Prätext eine wichtige Rolle in *Johnny Shines*.

Das biblische Ereignis der Auferweckung gibt in *Johnny Shines* den Impuls zur Eröffnung des Gesprächs zwischen der Hauptfigur und der Erzählerin. Dieses Gespräch zielt auf die Bewusstwerdung von Johnnies Schuld am Tod seiner Schwester sowie auf die Aufforderung zu ihrer Auferweckung. Der Tod ist der rote Faden der ganzen Geschichte. Auch durch die biblische Intertextualität wird ein Bezug zum Tod hergestellt. Denn die in der Figur Johnny verwischten biblischen Gestalten haben eines gemeinsam: Alle starben eines gewaltigen Todes. Jesus wurde gekreuzigt, Judas hat sich erhängt und Johannes wurde enthauptet. Johnny stirbt zwar nicht, er ist aber umgeben von Figuren, die alle eines gewaltigen Todes gestorben sind. Seine Schwester Sharon wurde von ihm erschossen, Hallie wurde von ihm zerstückelt und verspeist und der Cowboy Ethan, den Johnny bei einer Beerdigung aus dem Grab holen will, wurde erhängt.

Der Tod und die Auferweckung sind für die Geschichte wichtig, weil sie die Thematik des ganzen Textes einleiten: die Überwindung des Todes. Wie kann man den Tod überwinden? Durch Vergessen, wie es Johnny zu tun versucht? Durch Erinnern wie die Erzählerin? Der Tod von Sharon wird von Johnny verdrängt, fast vergessen. Durch das von der Erzählerin wiedergegebene Gespräch von Johnny und Hallie wird der Tod sowie Johnny an den Tod erinnert. Durch Hallies Aufforderung, sie zu töten und dadurch das tote Mädchen aufzuwecken, wird der Tod ebenfalls überwunden. Oder lässt sich der Tod durch eine biblische Auferweckung – sei es durch eine diesseitige, um die Johnny bemüht ist, oder durch eine jenseitige, auf die im Motto hingewiesen wird – überwinden?

Der Glaube an die jenseitige Auferweckung gehört zur christlichen Tradition. Es wird geglaubt, dass der Mensch am Tag des Jüngsten Gerichts wieder zum Leben auferweckt wird. In *Johnny Shines* steht jedoch eher die diesseitige Totenerweckung im Vordergrund. Doch der intertextuelle Bezug auf die Bibel reicht nicht, Johnnies Vorhaben der Totenerweckung zu verwirklichen. Erst durch den Glauben an Johnnies Macht der Totenerweckung, die sonst ausschließlich Jesus und seinen Jüngern zugeschrieben wird, wird diese geglaubte Macht zur Wirklichkeit, wie es der Schluss des Textes beweist.

Es kommt jedoch nicht wie in der Bibel zur Auferweckung bloß durch Worte, sondern durch einen Mord. Hier schlagen zwei unterschiedliche Fassungen der Totenerweckung aufeinander: Johnnies ideelle Vorstellung und die vollzogene Totenerweckung. Johnnies Vorstellung basiert auf der biblischen Überlieferung, auch wenn er viel handwerklicher zur Sache geht. Die Wirklichkeit gleicht einem

kannibalistischen Verbrechen. Durch den Vollzug der kannibalistischen Auferweckung fühlt sich Johnny schuldig. So wird die Hauptfigur zugleich als Träger des biblischen Erbes und als Verbrecher dargestellt. So fällt auch dem Leser das Urteil über die Figur und ihre (Un-)Schuld schwer. Die Figur Johnny verkörpert die Sehnsucht nach einem Heil durch die biblische Auferweckung der Toten und zugleich die Verwirklichung einer gesellschaftlich als Unheil angesehenen Tat des Mordes. Dass dieser Mord mit einer guten Absicht begangen ist, befreit Johnny nicht von seinen Schuldgefühlen. Für die gute Absicht steht hier der intertextuelle Verweis auf die Bibel, konkret auf die Auferweckung.

Der Text *Johnny Shines* eröffnet durch die Thematisierung der Überwindung des Todes mithilfe von der Auferweckung, die auf einer biblischen Vorstellung basiert, die jedoch mittels eines Mordes erzielt wird, Fragen nach Schuld und damit nach Moral. War die Verspeisung von Hallie ein Mord oder eine heilige Tat, die zum Weiterleben einer anderen Figur verholfen hat? Obwohl Johnny entlassen wurde, weil keine Spuren von einem Verbrechen gefunden wurden, bleibt in Johnnies Gewissen seine Schuld präsent. Die Behauptung, dass der literarische Text Moralfragen eröffnet, ist des Weiteren durch den Bezug des Textes zum Film *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) zu unterstützen. In diesem Film geht es um die Enthüllung einer alten Lüge, die einen Erfolg für die Hauptfigur des Films gebracht hat. Denn die Entscheidung der Hauptfigur, durch die Lüge zum Helden und zur Legende zu werden, ist ebenfalls eine Frage der Moral. Der Roman wird jedoch mit einer biblischen Dimension ergänzt. Deshalb ist zu fragen, inwieweit die Frage der Wiedererweckung (die durch die biblische Intertextualität eingeleitet wird) die Moralfrage des Textes um eine religiöse Dimension erweitert. Es ist jedoch schwierig, eine eindeutige Antwort auf diese Frage zu finden⁴⁰⁵, denn die Grenze zwischen der Moral als Gesamtheit von ethisch-sittlichen Normen, Grundsätzen, Werten, die das zwischenmenschliche Verhalten einer Gesellschaft regulieren, die von ihr als verbindlich akzeptiert werden, und der Religion, in der die sittlichen Normen jedoch nicht vom Menschen, sondern von Gott gegeben werden, weist Berührungspunkte auf. Vielleicht ist es gerade das Ziel des Romans, sich auf dieser schmalen Grenze zu bewegen, ohne sich der einen oder der anderen Seite zuzuneigen.

405 vgl. Horstkotte: Poetische Parusie: Zur Rückkehr der Religion in der Gegenwartsliteratur, 2012, S. 274–275. Nach Horstkotte stellt die Frage der Auferstehung bzw. der Wiedererweckung das zentrale religiöse Thema des Romans. Gleichzeitig sei es aber schwierig festzustellen, wie ernst dem Autor die religiöse Bezugsebene ist.

2.2.5.2 Zur Funktion der biblischen Intertextualität in *Pong* und *Pong redivivus*

Die biblische Intertextualität ist im Zusammenspiel mit den Anspielungen auf den Übermenschen ein wichtiger Bestandteil der Charakteristik der Hauptfigur, die als allen anderen überlegen und göttlich dargestellt wird. Zugleich grenzt sie sich von beiden Konzepten ab. Einerseits wird sie vom Erzähler und von sich selbst mit typischen Charaktereigenschaften und einer typischen Sichtweise des Übermenschen versehen, andererseits kommt im Text ihre Ablehnung des Bezugs zur Hitlers Ideologie explizit vor. So entsteht eine Diskrepanz innerhalb ihrer Darstellung als eine Übermensch-Figur: eine Nähe und eine Distanz zugleich. Der intertextuelle Bezug zum biblischen Jesus wird nur stichwortartig hergestellt, die Kontexte unterscheiden sich voneinander. Es gibt sogar diametrale Unterschiede zwischen beiden Figuren, z. B. in der Wirkung auf die Menschen. Im Vergleich zu Jesus, der von Menschen aufgesucht wurde, bleibt Pong unerhört. Darin demonstriert sich seine Nicht-Identität mit der biblischen Figur und zugleich zeigt sich die bloße Einbildung der Figur als einer jesuanischen Figur. Verbunden mit den Anspielungen auf den Übermenschen und der Selbstdeutung der Figur als eines dem Gott höher gestellten Wesens entsteht eine komplexe Figur, die zwar in ihren Bestandteilen eine Nähe zum jeweiligen Konzept (Übermensch, Jesus, Gott) aufweist, sich von ihnen jedoch zugleich deutlich distanziert (durch explizite Ablehnung, durch unterschiedliche Kontexte, durch Selbstdeutung).

Die Konzepte Jesus, Gott und Übermensch haben Eins gemeinsam: ihren Bezug zur Macht. Nach der Hauptfigur soll die Macht in der Hand eines Einzigen liegen. Im Text wird in Bezug zu der Machteinteilung explizit die Nähe zum Konzept des Übermenschen und die Distanz von der biblischen Vorstellung von Gott thematisiert. Für die Hauptfigur ist Gott zwar mächtig, aber nicht – sowie es in der Bibel steht – allmächtig. Im Vergleich zu Pongs Verständnis der biblischen Auffassung, in der die Macht laut der Hauptfigur zwischen Gott Vater, Sohn (Jesus) und dem Heiligen Geist verteilt werden soll, soll die Macht von einem Einzigen übernommen werden – von dem Übermenschen Pong, der jedoch als ein göttliches Wesen dargestellt wird. So gesehen soll die Macht in den Händen eines göttlichen, übermenschlichen, also keines menschlichen Wesens liegen.

Der Erzähler schafft mit der Figurencharakteristik im ersten Teil der Geschichte einen neuen Mythos eines Auserwählten. Dieser wird im zweiten Teil, der kaum biblisch intertextuell verwoben ist, durch den kontrastierenden Handlungsverlauf zerstört. So entsteht ein neues Bild der Hauptfigur, die sich letztendlich als durchaus menschlich und einsam (aber/und einfallsreich) entpuppt. So werden zwei unterschiedliche Konzepte gegeneinander gestellt: das Konzept eines Auserwählten und das Konzept eines einfachen Menschen.

Durch die Verwendung der biblischen Intertextualität v. a. im ersten Teil wird im Leser die Erwartung einer jesuanischen Figur geweckt. Der Verdacht einer verarbeiteten aktualisierenden biblischen Geschichte wird jedoch nicht bestätigt. Im Text gibt es nur wenige Anhaltspunkte in der Handlung, die mit der biblischen Geschichte über Jesus übereinstimmen würden. So gesehen wird keine bibelähnliche Geschichte erzählt. Die Lesererwartung einer fiktionalen Transfiguration wird zum Schluss des zweiten Teils durch die Entschleierung der Hauptfigur als einer durchaus menschlichen Figur definitiv enttäuscht. Der Text stellt das Auserwähltsein und die Göttlichkeit seiner eigenen Figur in Frage, nicht aber den biblischen Jesus als den Auserwählten oder die biblische Göttlichkeit Gottes. So gesehen eröffnet der Text nicht primär und nicht direkt religiöse Fragen, sondern Fragen nach menschlicher Fabulierkunst und Glaubwürdigkeit. Gleichzeitig wird jedoch vor allem durch den ersten Teil das menschliche Streben nach einer Gottheit thematisiert, das jedoch nicht nur zu allgemeinen philosophischen Fragen – wie etwa wie genau die Welt funktioniert (in Hinsicht auf das ganze Universum, auf den Menschen oder Technik) –, sondern auch zu konkreten religiösen Fragen – wie etwa ob es eine höhere Instanz (wie Gott) gibt, die über der Welt steht – anregen kann. Denn nach der Hauptfigur soll nicht der Mensch, sondern eine göttliche Instanz allein die Macht über die Welt übernehmen. Erst durch diesen Gedanken eröffnet *Pong* auch eine religiöse Dimension. Es ist also nicht die biblische Intertextualität allein, die einen religiösen Zugang ermöglicht, sondern die ganze Komplexität des literarischen Textes.

2.2.5.3 Zur Funktion der biblischen Intertextualität in *Consummatus*

Die biblische Intertextualität im Ereignis der Auferstehung in Bezug auf die Hauptfigur im äußeren Kommunikationssystem, in den Bibelzitate der Hauptfigur sowie der Toten im inneren Kommunikationssystem gehört zum unzuverlässigen Erzähler. Mit diesen intertextuellen Verweisen wird der Anschein einer jesuanischen und zugleich bibelfesten Figur geweckt, der durch ihre Unzuverlässigkeit wieder in Frage gestellt wird. Als Bestandteil des unzuverlässigen Erzählens ist die biblische Intertextualität ein Bestandteil der Figurencharakteristik, zu der auch die biblische Intertextualität im Titel gehört. Als der Bestandteil der Figurencharakteristik wird die Intertextualität sogar auf einer Metaebene thematisiert, indem die Hauptfigur als ein Krückendenker, der sich fremder Aussagen bedient, bezeichnet wird. Die Verweise auf Jesus, die der Leser in der Selbstbeschreibung Zimmermanns, in seiner angeblichen Auferstehung sowie im Titel des Romans findet, rufen im Leser die Erwartung einer verarbeiteten aktualisierenden biblischen Geschichte hervor. Auch in diesem Roman wird die Lesererwartung einer fiktionalen Transfiguration enttäuscht. Denn auch dieser Text bietet nur wenige Anhaltspunkte in der Handlung, die mit der biblischen Geschichte über Jesus pa-

rallel verlaufen würden. So gesehen wird auch in diesem Text keine bibelähnliche Geschichte erzählt.

Die Intertextualität führt zum Thema „Jenseits des Todes“. Der intertextuelle Verweis im Titel führt zum sterbenden Jesus am Kreuz. Die letzten Worte Jesu heißen, dass seine Aufgabe als Erlöser der Menschen (von ihren Sünden) vollendet ist. In Bezug auf die Hauptfigur des Romans kann der Verweis verstanden werden als eine Art Hoffnung auf die Erlösung von der Sünde, der Schuld am Tod der Geliebten.⁴⁰⁶ Auch der Verweis auf die Auferstehung der Hauptfigur, die ihrer Auskunft nach aus dem Jenseits zurückgekehrt ist, ja praktisch eine Nahtoderfahrung hinter sich hat, führt zum Thema „der Tod und danach“. Trotz des unzuverlässigen Erzählens, das klar darauf hinweist, dass die Schilderung der Jenseitsfahrt nur eine Einbildung der Hauptfigur ist, ist hier die Deutung des Todes klar: Mit dem Tod endet das Leben nicht, danach gibt es ein gewisses Etwas. Diese Deutung unterstützt auch die fantastische Vorstellung der Hauptfigur, dass sie von Toten umgeben ist. Diese Toten schweben in der Luft in ihrer irdischen Gestalt und sprechen. Auch in diesem Punkt sieht die Hauptfigur das Leben nach dem Tod weitergehen. Da es sich aber nur um fantastische Spekulationen handelt, zieht sie fremde Vorstellungen zurate und zitiert berühmte Persönlichkeiten, die sich je zum Tod geäußert haben. Die Hauptfigur zitiert nicht nur weltliche Dichter, sondern auch Bibelstellen, die u. a. auf die Auferstehung Christi und die Errettung der Toten hinweisen. So gesehen sucht die Hauptfigur die Antworten auch in der religiösen Sphäre. Sucht sie nach Antworten, die ihr eine Hoffnung auf eine Wiedergutmachung durch die Möglichkeit eines weiteren Lebens nach dem Tod verleihen? Durch die christliche Einstellung der Hauptfigur zum Leben nach dem Tod, die sich im Roman wiederum mit antiken sowie fantastischen Vorstellungen vermischt, werden auch religiöse Fragen angesprochen. So gesehen wird in *Consummatus* eine religiöse Dimension eröffnet – jedoch wieder nicht durch die biblische Intertextualität allein, sondern zusammen mit weiteren Komponenten des Romans. Dies geschieht jedoch ohne Absicht, den Leser erbauen zu wollen. Vielmehr wird die religiöse Dimension hier als eine der Möglichkeiten der Weltdeutung dargeboten.

406 vgl. Sina: *Literatur als Linderung*, 2014, S. 26 und 29. Analog zu der kompensatorischen Funktion der Literatur (die in Lewitscharoffs Poetikvorlesungen thematisiert wird), die es vermag, das Leiden an einer Schuldfähigkeit zu lindern (S. 26), und die damit an die Stelle der Gnade und Erlösung tritt (S. 29), lässt sich im Roman *Consummatus* über eine Linderung des Schuldgefühls der Hauptfigur durch das Erzählen sprechen.

2.2.6 Zur speziellen Bedeutung der biblischen Intertextualität in den Texten

Die biblische Intertextualität ist in allen drei Texten ein wichtiger Bestandteil der Figurencharakteristik und damit ein wichtiger Bestandteil der Thematik des jeweiligen literarischen Textes. Die Thematiken sind in jedem Text individuell: In *Pong* geht es um die Einbildungskraft eines einsamen Menschen⁴⁰⁷, die Konfrontation des Menschlichen mit dem Übermenschlichen und Göttlichen und um das menschliche Streben nach einer Gottheit. In *Johnny Shines* ist es das Thema der Überwindung des Todes. In *Consummatus* geht es um den Tod und den Zustand danach sowie um die Exkulpation. Die zwei letztgenannten Texte kreisen um ähnliche Fragen, die mit dem Tod zusammenhängen. Beide Texte eröffnen Fragen nach der Schuld der Hauptfigur. In *Johnny Shines* weiß die Hauptfigur von ihrer Schuld und fühlt sich tatsächlich schuldig, obwohl sie von der Erzählerin als unschuldig angesehen wird. Die Hauptfigur in *Consummatus* versucht, sich von ihrer Schuld durch ihr Erzählen zu befreien. Allen Texten ist gemeinsam, dass die biblische Intertextualität nur einen Teil der Geschichte ausmacht und dass sie im Zusammenspiel der anderen Komponenten gelesen werden muss. Diese Komponenten können inhaltlicher Natur wie die Thematisierung von Gott und Glaube oder formaler Natur wie die narrative Struktur der Texte sein. In allen Texten wird der intertextuelle Bezug auf die Bibel mit einer anderen Fassung der Thematik konfrontiert: In *Johnny Shines* gelingt die Auferweckung durch einen Mordschlag, in *Pong* wird die biblische Göttlichkeit mit dem Übermenschen verbunden, in *Consummatus* wird der Zustand nach dem Tod sowohl mit der Auferstehung Jesu als auch mit den fantastischen Vorstellungen einer Jenseitsfahrt (in Anlehnung an die Geschichte über Orpheus⁴⁰⁸) und der weiter lebenden und in der Luft schwebenden Toten konnotiert.

Die biblische Intertextualität ist auch in der zweiten Strategie ein Bestandteil der Figurencharakteristik, der zum Thema des literarischen Textes führt. Wie in der ersten Strategie wird der intertextuelle Bezug zum biblischen Prätext auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig markiert. Auch in der zweiten Strategie verweist die Intertextualität auf bestimmte biblische Gestalten, alle drei insbesondere auf Jesus. Trotzdem lässt sich in dieser Strategie nicht über fiktionale Transfigurationen sprechen, obwohl in den Texten einzelne Züge biblischer Gestalten auf die fiktiven Figuren übertragen werden. Denn in der zweiten Strategie fehlen ausschlaggebende Handlungselemente, die im literarischen Text parallel mit der biblischen Geschichte verlaufen würden. Des Weiteren bleibt in der zweiten Strategie die Verknüpfung biblischer Motive mit dem aktuellen Zeitgeschehen aus. Die literarischen Texte der

407 vgl. Olejniczak Lobsien: Große Sprünge, 2014, S. 80. Nach Olejniczak Lobsien erzählt Pong u. a. „vom himmelstürmerischen Überschwang der Einbildungskraft“.

408 mehr dazu s. Vedder; Porath: Sibylle Lewitscharoffs Tiere, 2014, S. 39; Schilling: Von der postmodernen Antike zum säkularisierten Christentum?, 2014, S. 87.

zweiten Strategie bedienen sich transfigurativer Verfahrenselemente, ohne das Ziel eine auf eine einzige biblische Figur verweisende fiktive Figur zu schaffen, die wie eine biblische Figur in der gegenwärtigen Welt erscheint, in der das aktuelle Geschehen mit dem biblischen Geschehen in eine Beziehung gesetzt wird. Vielmehr werden die transfigurativen Elemente für von der Handlungsstruktur her von der Bibel unterschiedliche Geschichten verwendet. Die anhand der vorkommenden biblischen Verweise gewonnene Lesererwartung einer verarbeiteten biblischen Geschichte wird damit enttäuscht. Im positiven Sinne des Wortes bedeutet diese Enttäuschung eine Innovation in der Lektüre des Lesers.

Warum wird dann in den literarischen Texten ausgerechnet die *biblische* Intertextualität eingesetzt? Die Bezüge zur Bibel eröffnen in allen drei Texten in Bezug zu den jeweiligen Themen positive Konnotation: Erstens wird die Auferweckung der Toten als ihre Rettung dargestellt, wobei die biblische Gestalt Jesus als Muster für die Figur des literarischen Textes dient. Die positive Konnotation wird besonders deutlich im Kontrast mit dem außerbiblischen Kontext, in dem die Auferweckung in Form eines Verbrechens vollzogen wird. Zweitens wird die Göttlichkeit der Hauptfigur mit dem biblischen Jesus und Gott verglichen, die in der Bibel als Vorbilder vorkommen. Diese biblische Göttlichkeit wird mit der „Göttlichkeit“ des Übermenschen kontrastiert, der nach dem Missbrauch durch die Nationalsozialisten negativ konnotiert wird. In diesem Fall emanzipiert sich die Figur aus diesem Dialog heraus zu einer individuellen Göttlichkeit, die oberhalb beider Konzepte steht. Drittens wird die biblische Vorstellung von der Auferstehung und der Errettung der Toten durch Jesus mit einer Tötung in Zusammenhang gebracht, wobei die Hauptfigur in der religiösen Sphäre Trost und Hoffnung sucht.

Eröffnen die literarischen Texte *Johnny Shines*, *Pong*, *Pong redivivus* und *Consummatus* durch die Verwendung der biblischen Intertextualität eine religiöse Dimension, d. h. einen Zugang zu religiösen bzw. Glaubensfragen? Die biblische Intertextualität allein führt den Leser nicht zu religiösen Überlegungen. Wenn überhaupt, dann erst zusammen mit weiteren Komponenten wie etwa der Thematisierung von Gott und Glaube, die in allen Texten vorkommt, kann der Leser zu eigenen Überlegungen in puncto Religion angeregt werden. In allen Texten tauchen allgemein philosophische Fragen nach Tod, Schuld und Weltverständnis auf, die gleichzeitig auch in eine religiöse Sphäre übergreifen – wie etwa Fragen nach der Existenz einer höheren Macht, nach dem Streben nach einer Gottheit in *Pong* oder Fragen nach dem nicht endenden Leben nach dem Tod in *Consummatus*. Deshalb kann v. a. bei den Texten von Sibylle Lewitscharoff⁴⁰⁹ über die Eröffnung einer religiösen Dimension durch das Zusammenspiel mehrerer Komponenten der Texte gesprochen werden.

409 vgl. Sina: *Literatur als Linderung*, 2014, S. 33. Nach Sina wird bei Lewitscharoff die Literatur im engsten Verhältnis zur Religion gedacht.