

Nikola Roßbach

„Wir sind aus Papier“

Selbstreflexivität und Intertextualität in Dagmar Leupolds Romanen

Edmond: Geschichte einer Sehnsucht, Federgewicht und Ende der Saison

Dagmar Leupold, Lyrikerin, Prosaistin, promovierte Komparatistin und Übersetzerin aus dem Italienischen, hat in den neunziger Jahren insbesondere durch drei Romane – *Edmond: Geschichte einer Sehnsucht* (1992), *Federgewicht* (1995) und *Ende der Saison* (1999)¹ – auf sich aufmerksam gemacht. Darüber hinaus erschienen von ihr bisher zwei Gedichtbände – *Wie Treibholz* (1988) und *Die Lust der Frauen auf Seite 13* (1994) – sowie der Band *Destillate* (1996), der Kurzprosa und Lyrik versammelt. Die vorliegende Studie beschäftigt sich mit den Romanen, also mit einer Gattung, die schon oft und nun in der Postmoderne erneut totgesagt wurde,² andererseits jedoch lebendiger denn je erscheint, vielleicht gar „zum eigentlichen Medium dessen geworden [ist], was unter dem Begriff ‚Postmoderne‘ subsumierbar wäre“.³ Wenn Leupolds Romane der Postmoderne zugerechnet werden, dann ist dieser oft als Passepartout missbrauchte Begriff kritisch auf seine Brauchbarkeit für die Beschreibung zeitgenössischer Prosa zu prüfen. Die Postmoderne-Debatten, die Forschung und Feuilleton seit Mitte der achtziger Jahre in Deutschland führen, sollen nicht aufgerollt, einige ihrer konstruktivsten Erkenntnisse aber einbezogen werden.⁴

Vor allen anderen als typisch geltenden Merkmalen postmodernen Schreibens – Enthierarchisierung, Pluralismus, Konstruktivismus, Mehrfachcodierung usw.⁵ – sind zwei hier entscheidend: Selbstreflexivität und Intertextuali-

¹ Dagmar Leupold: *Edmond: Geschichte einer Sehnsucht*. Frankfurt a. M. 1993 (1. Aufl. 1992); *Federgewicht*. Frankfurt a. M. 1998 (1. Aufl. 1995); *Ende der Saison*. Frankfurt a. M. 1999 (Siglen: E, FG, ES).

² Argumentiert wird zum Beispiel mit der genuinen Subjektivität des Genres Roman, das nach dem Verlust einer einheitlichen Sinn- und Subjektkonzeption aporetisch geworden sei (vgl. Peter V. Zima: *Moderne / Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen, Basel 1997, S. 354).

³ Klaus Modick: *Steine und Bau. Überlegungen zum Roman der Postmoderne* (1988). In: Uwe Wittstock (Hg.): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig 1994, S. 160-176, S. 176.

⁴ Zentrale Texte versammeln Wolfgang Welsch (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte aus der Postmoderne-Diskussion*. 2., durchges. Aufl. Berlin 1994; Wittstock: *Roman oder Leben*.

⁵ Vgl. die Merkmallisten bei Ulrike Greiner-Kemptner: „Subjekt“ und „Fragment“: Aspekte einer Literatur der Postmoderne. In: Albert Berger / Gerda Elisabeth Moser (Hg.): *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien 1994, S. 251-274, S. 251f.; Zima: *Moderne / Postmoderne*, S. 254; Burghart Schmidt: *Literatur - Theorie - Gesellschaft: Un-Möglichkeit der Postmoderne*. In: Berger/Moser: *Jenseits des Diskurses*, S. 195-213, S. 200ff.

tät. Beide sind uralte Textphänomene, erhalten aber in der modernen und verstärkt der postmodernen Literatur außerordentliche Bedeutung.⁶

Die gewählten Begriffe erfordern einige Vorbemerkungen.

Zum ersten: Selbstreflexivität oder auch Selbstreferentialität⁷ tritt in der neueren Literatur massiv auf und gilt daher als Charakteristikum postmodernen Schreibens. Eine spezielle Form literarischer Selbstreflexivität muss hier besonders hervorgehoben werden: die Metafiktionalität.⁸ Ein Text besitzt metafiktionale Elemente, wenn sein Konstruktcharakter offengelegt wird – wenn die „betriebsgeräusche“ (ES 20) hörbar werden, wie es in *Ende der Saison* heißt. Metafiktion hebt „nicht auf Inhaltliches als scheinbare Wirklichkeit“ ab, sondern macht „die Textualität und ‚Fiktionalität‘ im Sinne von ‚Künstlichkeit, Gemachtheit‘ oder ‚Erfindenheit‘ des eigenen Textes, fremder Texte oder von (literarischen) Texten allgemein“⁹ bewusst. Wenn ein literarischer Text den Konstruktcharakter seiner fiktionalen Welt offenlegt, dann verweist er zugleich auf den Konstruktcharakter der ‚wirklichen‘ Welt. Ickstadt beschreibt die postmoderne Weltsicht als eine, nach der die „vorgefundene [...] immer auch schon erfundene Welt, d. h. Fiktion im weitesten Sinne [ist]: ein Konstrukt der Sprache und der semiotischen Systeme“.¹⁰

Zum zweiten: radikale Intertextualität gilt als markantestes Erkennungsmerkmal postmoderner Texte. Zima sieht in der „Intertextualität als Vielstimmigkeit [...] möglicherweise – neben dem radikalen Konstruktivismus – das wichtigste Merkmal der literarischen Postmoderne“.¹¹ Modick schreibt ironisch, ein Buch mit vielen Zitaten und Paraphrasen werde sofort in die postmoderne Schublade gesteckt, da „die Inflation des Zitats zu einer Art

⁶ Ohne die generelle Frage nach der (Dis-)Kontinuität von der Moderne zur Postmoderne hier ausführlich diskutieren zu können sei soviel gesagt: Die einen sehen einen völligen Bruch, nehmen postmoderne Indifferenz anstelle moderner Ambivalenz, den Verlust des kritisch-utopischen Impulses und das Aufbegehren gegen ‚metaphysische Reste‘ wahr (vgl. Zima: *Moderne / Postmoderne*, S. 224, 328). Andere betonen die postmoderne Kontinuität, die keine Ablösung, sondern nur eine Radikalisierung bestimmter moderner Gedanken bedeute (vgl. Wittstock: *Einleitung*. In: Ders.: *Roman oder Leben*, S. 7-9, S. 7).

⁷ Hier wird der Begriff ‚Selbstreflexivität‘ vorgezogen – eine Debatte über terminologische Trennschärfe würde zu weit führen. Die Forschung verwendet die Begriffe oft synonym. Das ‚Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie‘ weist lediglich einen Artikel zur ‚Selbstreferenz‘ auf, verwendet in ihm aber unterschiedslos den Terminus ‚Reflexivität‘ (vgl. Ansgar Nünning [Hg.]: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 482f.).

⁸ Der Begriff ist seit 1970 geläufig (vgl. Robert Scholes: *Metafiction*. In: *Iowa Review* Nr. 1, 1970, S. 100-115).

⁹ Nünning: *Metzler Lexikon*, S. 362. Die Abkürzungen im Originaltext wurden aufgelöst.

¹⁰ Heinz Ickstadt: *Die un stabile Postmoderne oder: wie postmodern ist der zeitgenössische amerikanische Roman?* In: Klaus W. Hempfer (Hg.): *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*. Stuttgart 1992, S. 39-51, S. 42.

¹¹ Zima: *Moderne / Postmoderne*, S. 339f.

kleinstem gemeinsamem Nenner postmoderner Produkte geworden zu sein“¹² scheine.

Und Dagmar Leupold selbst erklärt in ihrem Essay *Textlandschaften*: „Schreiben ist Gestalten mit aufgerebbelter Wolle, mürben Fäden. Ein zerstörerisches und konstruktives *text processing* im wörtlichsten Sinne: Die anderen Texte werden erst entleibt, dann einverleibt.“¹³ Zugrunde liegt das zugleich uralte und postmoderne Verständnis von Intertextualität als *conditio sine qua non* jeden Textes. Endgültig verabschiedet wird das sich von der Klassik herschreibende und noch im Innovationsgebot der Moderne widergespiegelte Originalitäts- und Authentizitätspostulat des Kunstwerks.¹⁴

Dagmar Leupolds Romane handeln nie ausschließlich von ‚realen‘, außertextuellen Referenzobjekten wie Menschen und Dingen, Freundschafts- und Liebesbeziehungen, sondern immer auch von sich selbst, von der Entstehung und dem Funktionieren von Texten. Es sind Texte über Lesen, Schreiben und Literatur. Wenn die Ich-Erzählerin in *Edmond: Geschichte einer Sehnsucht* auch selbstironisch vermerkt, dass „[n]euerdings (oder seit alther?) [...] Leute, die Bücher schreiben, ständig über das Bücherschreiben“ (E 48) schrieben, nimmt Leupolds Prosa doch einen eigenen, unverwechselbaren Weg im zeitgenössischen Erzähldiskurs, dem nachzugehen ist.

Edmond, das mit dem ‚Aspekte Literaturpreis‘ ausgezeichnete Prosadebüt Leupolds, erzählt von der ungleichen Beziehung zwischen der schriftstellernden deutschen Ich-Erzählerin und dem amerikanischen Sportlehrer Edmond. Ihre Liebe führt sie von Paris über Deutschland und New York bis Jamaica; nach dem Karibiktrip folgt die abrupte Trennung. Beim Erzählen der Geschichte, die „hart am Rande cineastischer Klischees, im Liegewagen [beginnt] und an einem Flughafen endet“,¹⁵ wird der Prozess der Textproduktion fortwährend transparent gemacht und so das narrative Kontinuum gesprengt. Nicht nur Ickstadt beschreibt solche metafiktionale Verfahren, die „der Diskontinuität und Illusionsverhinderung“¹⁶ dienen, als typisch für postmoderne Erzähltexte.

Es handelt sich, obwohl das narrative Gerüst eines chronologischen Ereignis- und Handlungsverlaufs durchscheint, nicht nur um einen Text, der von einer Liebe erzählt, sich ihrer erinnert und im Erzählen als eines Objekts bemächtigt. Die Reihenfolge ist vielmehr umgekehrt: Der Text geht den Ereignissen des Lebens voraus, die *Liebesgeschichte* ist „wie der Igel immer Erster“ (E 8)

¹² Modick: *Steine und Bau*, S. 161.

¹³ Leupold: *Textlandschaften* (1994). In: Wittstock: *Roman oder Leben*, S. 264-272, S. 271.

¹⁴ Als Gegenhinweis kann der exponierte Schlusssatz gelesen werden, der den neugeborenen Sohn beschreibt: „Er gleicht niemandem.“ (E 148) Wenn die Analogie von Kindes- und Kopfgeburt den ganzen Roman durchzieht, dann ist auch der hier formulierte Anspruch kindlicher Einzigartigkeit auf die Kopfgeburt, das Buch, übertragbar.

¹⁵ Michael Bauer: *Lust auf Leben, Liebe zur Literatur*. Dagmar Leupold legt ihren ersten Roman vor. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 228, 2./3./4.10.1992, S. X.

¹⁶ Ickstadt: *Die instabile Postmoderne*, S. 42.

vor der Liebe. Die strukturelle, nicht nur chronologische Vorgängigkeit des Textes äußert sich beispielsweise darin, dass die Ich-Erzählerin schon beim Anblick des schlafenden Unbekannten den gemeinsamen Roman ‚erdenkt‘: ein „Vorsprung“ (E 9), der sich nie ganz verliert.

„Wir atmen und schreiben im Takt. Noch dazu von einer Liebe.“ (E 7) Wenn Leben und Schreiben, Lieben und Lesen als untrennbar verknüpft erscheinen, wenn die Ich-Erzählerin ihren Geliebten als „Lesestoff“ (E 102) begreift, dann wird der Topos der Kunst-Leben-Dichotomie zitiert.¹⁷ Die Identifizierung von Lieben und Lesen,¹⁸ die Literarisierung von Liebe und Liebesobjekt, die dauerhafte Fixierung ermöglichen soll, bringt beide zum Verschwinden. Das Objekt der Liebe(sgeschichte) löst sich im unaufhörlich reflektierten Prozess der Textproduktion auf, es wird ebenso entsubstanzialisiert wie das Subjekt des Erzählens.¹⁹ Zurück bleibt die bereits im Romantitel aufgerufene, im Text inszenierte und benannte Sehnsucht (E 146).

Entsubstanzialisierung des Wirklichen und seine Wiederauferstehung in der Sprache, Verschiebung vom Signifikat zum Signifikanten: für diese in Leupolds Roman vielfach vollzogenen Prozesse der De- und Rekonstruktion haben poststrukturalistische Theoreme einen hohen Erklärungswert.²⁰ In *Edmond* bleibt einzig die Textoberfläche der Signifikanten: Leben erscheint als „Autobiographie“ (E 11), das Kennenlernen verläuft „nach allen Regeln der Grammatik“ (E 9), Beziehungen sind sprachliche Syntagmen (E 28), Sinnfra-

¹⁷ Damit steht *Edmond* im thematischen Kontext von Leupolds früher Lyrik, für die die „Reflexion über die Antinomie von Kunst und Leben“ (Ralf Georg Czapla: Dagmar Leupold. In: Heinz Ludwig Arnold [Hg.]: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. München [Stand 1997], Bd. 7, S. 2) charakteristisch ist.

¹⁸ Vgl. E 74: „In irgendeiner fernen Sprache ist vielleicht lieben verwandt mit lesen; man sagt, ich lese dich!“ Diese fiktive Sprache ist derjenigen der Ich-Erzählerin sehr verwandt.

¹⁹ Nach dem Abschied von Edmond stellt sich das Erzählsubjekt – die Ich-Erzählerin – vor mit jedem Ausruf seines Namens an Substanz zu verlieren und der Sehnsucht Platz zu machen (E 146). Vgl. Rolf Michaelis: *Schöne Erfindung der Wirklichkeit. Starker Anfang – Dagmar Leupolds Roman „Edmond: Geschichte einer Sehnsucht“ – und Gedichte*. In: *Die Zeit*, Nr. 38, 11.9.1992, S. 71: „Dagmar Leupold erzählt einen Liebesroman – und lässt ihn im Erzählen wieder verschwinden.“

²⁰ Demgegenüber warnt Wittstock davor „die Theoretiker der Postmoderne vorschnell mit denen des Dekonstruktivismus in einen Topf zu werfen“ (Uwe Wittstock: Nachwort. *Schreiben in Zeiten des Zweifels*. In: ders.: *Roman oder Leben*, S. 315-340, S. 331). Trotz gemeinsamen Interesses für intra- und intertextuelle Textbezüge werde die vom Dekonstruktivismus propagierte radikale Distanz von Literatur und Leben von den Vordenkern der Postmoderne gerade aufgehoben. Greiner-Kemptner argumentiert differenzierter. Sie unterscheidet drei postmoderne Texttypen: den ‚Wiedergewinn von Erlebnis-totalität und die Restitution des Subjekts‘, die ‚paradoxe Unendlichkeitsbewegung des Subjekts in der bestimmten Negation des Endlichen und die Zersplitterung des Subjekts‘ und den ‚Diskurs des Anderen jenseits der Rede des Subjekts und die Transgression als Liquidation des Subjekts‘ (vgl. Greiner-Kemptner: „Subjekt“ und „Fragment“, S. 255f.). In diesem dritten Typus, der die Dichotomie von Wirklichkeit und Text zugunsten einer „allumfassenden (textuellen) Produktion von (Zeichen-)Wirklichkeiten“ (ebd., S. 268) aufgibt, ‚treffen‘ sich Postmoderne und Poststrukturalismus gewissermaßen.

gen erweisen sich als Fragen der Schrift (E 57), eine Locke Edmonds ist ein Komma in der Geschichte (E 31), seine sportliche Übung ein Gedicht (E 36), Kummer in erster Linie ein Wort (E 140f.).

Die radikale Auflösung der Erzählsubstanz im narrativen Prozess kann man mit Jacques Derrida auch so beschreiben, dass das Signifikat hinter dem Signifikanten sich stets entziehe.²¹ Weniger als auf Signifikate verweisen die Signifikanten auf andere, vorgängige Signifikanten: „Mittlerweile ist wohl klar, daß dieses Buch ein vorgesagtes Buch ist. Das Universum ist eine Bibliothek, und sobald man den Mund aufmacht, zitiert man bereits.“ (E 52)

Die Liebe als heroisches Einzelschicksal, wie sie paradigmatisch das intertextuelle Kontrastmodell von Tristan und Isolde repräsentiert (E 127, 130), kann nicht mehr Angelpunkt der Welt (E 40), des Lebens und auch eines Textes sein. Ereignisse haben ihre Individualität und Originalität eingebüßt, sie sind Zitate, Kopien von bereits Geschehenem. Auch und vor allem die Einzigartigkeit des Liebeserlebnisses steht in Frage; man denke an Ecos vielzitiertes Beispiel, „Ich liebe dich inniglich“ könne einzig noch mit spielerischer Ironie als intertextuelle Anspielung verwendet werden.²² Das postmoderne Bewusstsein fundamentaler Intertextualität besitzen auch die Liebenden in *Edmond*: Liebeschwüre vermögen sie nur als Zitate aus einem schlechten Kinofilm (E 46f.) oder in der kitschigen Umgebung einer amerikanischen Weihnachtsidylle (E 104) zu formulieren. Die Authentizität von Liebesworten ist durch die radikale Intertextualität stets gefährdet, so dass selbst hinter einer gelungenen Äußerung die Gefahr des Scheiterns aufscheint: „Ich sagte zu Edmond: *Ich liebe dich sehr*, und meine Zunge blieb intakt.“ (E 60)²³

In der Kritik finden Leupolds selbstreflexive und intertextuelle Schreibweisen ein geteiltes Echo. Michaelis erkennt in ihnen scharfsichtig „Zauber – und Gefahr – des kleinen Romans“.²⁴ Die einen bemängeln sprachliche Überfrachtung, Überreflektiertheit und germanistische Bildungsbeflissenheit.²⁵ Hinter solchen Urteilen manifestiert sich oft unverhüllt die konventionelle ästhetische Norm eines realistischen, linearen, handlungs- und ereignisorientierten Erzählens. Wenn Renoldner kritisiert, die Erzählerin wolle „direkt drauflos-

²¹ Dieser zentrale Gedanke Derridas ist in seinem Werk, angefangen von *De la grammatologie* (1967), so durchgehend nachweisbar, dass sich das Zitieren aufgrund der Menge möglicher Belegstellen erübrigt.

²² Umberto Eco: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen (1984). In: Welsch: Wege aus der Moderne, S. 75-78, S. 76.

²³ Edmond lässt seinerseits bei seiner Antwort das entscheidende Verb aus, umgeht also die heikle, durch intertextuelle Bezüge entwertete Aussage: „*Ich dich*, sagte Edmond, offenbar gleichermaßen beseelt: *sehr*.“ (E 60)

²⁴ Michaelis: Schöne Erfindung der Wirklichkeit.

²⁵ Vgl. L. L. von der Gönna: Sehnsucht. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 33, 9.2.1993; Günther Grack: Die ungewöhnlichen Zwillinge. Dagmar Leupolds Roman „Edmond: Geschichte einer Sehnsucht.“ In: Der Tagesspiegel, Nr. 14347, 11.10.1992, S. VIII.

erzählen“;²⁶ verbiete sich dies aber, dann wirkt das ‚Draufloserzählen‘ als unhinterfragtes Ideal. Noch fragwürdiger wird seine Argumentation, wenn er das, „was wie in einem amerikanischen Film beginnt“, von „allzu viel Gequatsche über Literatur“ unterbrochen sieht, also das cineastische Vorbild positiv abhebt.²⁷ Meist werden die metafiktionale Elemente in *Edmond* nicht als strukturbildend erkannt, sondern als die ‚schöne Geschichte‘ störende Exkurse verurteilt.²⁸

Andere Rezensentinnen und Rezensenten loben die „nie bildungsschweren, sondern selbstironisch leicht daherkommenden Überlegungen zu Sprache, Stil und Rhetorik“, schätzen den unpräzisen Umgang mit erzählerischer „Selbstreflexion“ und „Sprachbedenken“, nehmen Freiheit und Spiel anstelle von Schwerfälligkeit und Mühseligkeit wahr.²⁹

Letztlich scheitert die Ich-Erzählerin mit ihrer Les-Art der Liebe: „Es gab kein Alphabet, um jemanden wie ihn zu buchstabieren [...]“ (E 40) Ihr Wunsch durch den Geliebten ‚Schwerkraft‘ (E 18, 42), eine Art außersprachlichen objektzentrierten Weltbezug, zu erlangen scheitert, sie selbst setzt den Zustand der Bodenhaftung „zugunsten der Beliebigkeit des Papiers“ (E 18) aufs Spiel. Der Geliebte will kein Gelesener sein, das Erzählen vertreibt ihn (E 65). Dagmar Leupolds Roman bezieht seinen Reiz aus dem dargestellten Spannungsverhältnis von Leben und Literatur – eine Differenzierung zwischen beiden ist unmöglich geworden. Die ‚Wirklichkeit‘ verschwindet hinter dem Text, Objekt und Subjekt des Erzählens entziehen sich während des Textproduktionsprozesses. Die von Derrida verworfene „dualistische Vorstellung, dass sich hinter den Zeichen der Sprache – und damit auch dem Text – ein unabhängig existierender Sinn verbirgt und dass es beim Sprechen oder Schreiben darum geht, diesen möglichst treffend zu erfassen“,³⁰ hat in *Edmond* ebenfalls ihre Gültigkeit verloren. Dass ein fixierbarer Sinn hinter der Sprache sich stets entzieht, formuliert auch *Ende der Saison*: „laufmaschen knoten undichte nähte gebändigte zufälle kürzt man meist mit den vier buchstaben s i n n ab und sorgt für leibwächter (duden & co.) damit sie nicht gleich wieder durchbrennen in die amöbität [...]“ (ES 93).

Es gibt allerdings Brüche in dem postmodernen Romankonzept, das Realität nur als Sprachmaterial einbringt, in dem „Literatur und Leben [...] gleicher-

²⁶ Klemens Renoldner: Am letzten Tag des Jahres 1999 ... Der Roman als germanistisches Seminar: Warum bloß gewann „Edmond“ den Aspekte-Literaturpreis. In: Die Presse, N. 13497, 27.2.1993, S. X. Vgl. auch Peter Mohr: Romanze im Schlafwagen: Ein Romandebüt. In: Stadtspiegel Wattenscheid. 23.12.1992.

²⁷ Renoldner: Am letzten Tag des Jahres 1999.

²⁸ Vgl. z. B. Mohr: Romanze im Schlafwagen.

²⁹ Michaelis: Schöne Erfindung der Wirklichkeit; Elsbeth Pulver: Retortenliebe. Dagmar Leupolds Romanetüde „Edmond“. In: Neue Zürcher Zeitung, N. 288, 11.12.1992, S. 34; Hermann Kurzke: Die Erklärung der Liebe. Sie ist blond, er dunkel: Dagmar Leupolds Debüt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 7, 9.1.1993.

³⁰ Eva-Maria Fahmüller: Postmoderne Veränderungen. Zur deutschen Erzählkunst um 1990. München 1999, S. 115.

maßen Entwürfe“³¹ sind: Passagen, in denen plötzlich doch ‚das Leben‘ dem literarischen Text chronologisch und strukturell vorausgeht. Manchmal nämlich scheint eine ‚reale Welt‘ hinter dem Text auf, wird ein ausdrücklicher Gegensatz von der Sprache und dem „wirklichen Leben“³² konstruiert. Eine konkrete Kriegsbedrohung wirft sogar ein sehr kritisches Licht auf die sprachzentrierte Weltsicht, lässt „Konjunktionen, Konjugationen, Deklinationen [...] zu unglaublichem Luxus“, zu „hilfreichen Kategorien der Literaturstudenten“ (E 33) werden, um die sich keiner schert.³³

Handelt es sich hier um eine implizite (Selbst-)Kritik an der realitätsfernen Suspendierung des Lebens durch den Text? Zumindest wird der Kritik eine hörbare, wenn auch nicht dominierende Stimme in dem – ganz im postmodernen Sinn polyphonen – Roman verliehen. Diese Stimme, die sozusagen für die ‚Wirklichkeit der Wirklichkeit‘ plädiert, besitzt eine Personifikation in der von der Kritik teils als guter Einfall gelobten, teils als narrative Hilfskonstruktion getadelten Buddhafigur. Sie ist das Alter ego der Hauptfigur, das ihr spöttisch die „Unfähigkeit, zwischen Büchern und wahren Leben zu unterscheiden“ (E 134), diagnostiziert. Für den Buddha existiert das dem Text vorausgehende ‚wahre Leben‘ – dessen sich die Erzählerin bzw. das Erzählen als eines Objekts bemächtigen soll: „*Besinne dich auf die Tugend des Erzählens.*“ (E 121)

Die Tugend des realistischen, linearen, auf Handlung und Ereignis ausgerichteten Erzählens³⁴ gewinnt jedoch nicht die Oberhand in Leupolds Roman. Die Suche der Ich-Erzählerin nach einem außertextuellen Wirklichkeitsbezug scheitert. Die Liebe ist vor allem eine Geschichte, ein Buch, das am Ende zugeklappt wird (E 74, 146). Die Textwelt ist unhintergebar: „Wir sind aus Papier [...]“ (E 42)

Besinnt sich Dagmar Leupold in ihrem zweiten Roman auf die ‚Tugend des Erzählens‘? Werden die „Reflexionen über das Verhältnis von Literatur und Leben [...] weitgehend zurückgenommen“³⁵ Tatsächlich wird in *Federgewicht* mehr erzählt als Erzählen reflektiert. Damit gehen konventionelle Narrati-

³¹ Bettina Tolle: Von der bedeutungsschweren Leichtigkeit einer Feder. Gedichte und Romane von Dagmar Leupold: ein Tingeln im Land der Möglichkeiten. In: *GrauZone*, Ausg. 6, Febr. 1996, S. 20-21, S. 20.

³² Vgl. E 11: „Die Liebe ist viel anstrengender als Satzzeichen und lässt sich, im wirklichen Leben, nicht in handliche Kapitel teilen.“ Vgl. auch E 16.

³³ Das erinnert frappant an Mosers Überlegungen, nach denen die These vom Verschwinden der Realität hinter der unendlichen Signifikantenkette nur haltbar ist, „wenn man selbst auf dem sicheren Boden einer Realität steht“: „Das Spiel der Zeichen ist also nur möglich, und das ist für mich die Pointe der Postmoderne und ihrer Literatur, in Zeiten des Überflusses, in Zeiten größter sozialer Sicherheit und Freiheit [...]“ (Gerda Elisabeth Moser: *Die Funktion der Sprache in der österreichischen postmodernen Literatur*. In: *Berger / Moser: Jenseits des Diskurses*, S. 233-250, S. 246)

³⁴ Vgl. E 123: „Er [der Buddha; Erg. d. Verf.] war in seinem Element – endlich *passierte* wieder etwas.“

³⁵ Czaplá: *Dagmar Leupold*, S. 6.

onstechniken wie eine linear-chronologische Strukturierung einher. Das Schreiben in der dritten Person, das der Ich-Erzählerin in *Edmond* als ein von Selbst- und Weltvertrauen geprägtes ‚Entwerfen von Universa‘ unmöglich war (E 19f.), wird nun realisiert. Entworfen wird eine Erzählwelt, in der die Figuren – anders als Edmond – aus Fleisch und Blut zu sein scheinen: der gelähmte Ajot, seine Pflegerin Dorothea mit ihrem kleinen Sohn Bert, Ajots Krankengymnastin Elisabeth, seine Telefonbekanntschaft Jarmila und einige andere.

In der Vielzahl der Personen und auch der Themen sehen manche Kritiker die Schwäche des Romans.³⁶ Was die Figurengestaltung betrifft, so reichen die Feuilleton-Urteile von hölzern, künstlich und blutleer³⁷ – Ajot sei eine klischeehafte Gestalt,³⁸ eine gedankliche Konstruktion³⁹ – bis zur Bewertung Ajots als eines „literarisch ausgereiften Charakter[s]“. ⁴⁰ Ähnlich weit auseinander gehen die Meinungen über den Roman generell, den die einen als artifizuell-konstruiert,⁴¹ klischeehaft⁴² und banal⁴³ kritisieren, andere als „voll Charme und Esprit“ oder zumindest „streckenweise von Brillanz, Witz und dem so selten gewordenen Schwebstoff“ erfüllt schätzen.⁴⁴

Es war die Rede von einer Besinnung auf die ‚Tugend des Erzählens‘. Diese ist nicht gleichbedeutend mit einem Rückfall in zuvor abgelehnte und abgelegte literarische Konventionen und Klischees. Die Hinwendung zu realistischen Erzählmustern gehört ins Spektrum postmodernen Schreibens und muss nicht als Anachronismus verurteilt werden, wie ein Blick in die Forschung belegt: Ickstadt beobachtet eine „Rückkehr realistischer Erzählverfah-

³⁶ Vgl. ebd., S. 5f.; Christiane Schott: Vorübergehend glücklich. Dagmar Leupolds Roman „Federgewicht“. In: Neue Zürcher Zeitung, N. 177, 3.8.1995, S. 31.

³⁷ Vgl. Tolle: Von der bedeutungsschweren Leichtigkeit einer Feder, S. 21; Susanne Schaber: „Nebenbei sozusagen“. Bett und Bomben: S. Kellein und D. Leupold. In: Die Presse, Nr. 14175, 27.5.1995, S. VIII.

³⁸ Czapla kritisiert die Klischeehaftigkeit der „mystische[n] Verbindung von Krankheit und Sehertum“ (Czapla: Dagmar Leupold, S. 6) in der Figur Ajots. Ähnlich zieht Stein die Parallele zum Topos des ‚wise fool‘, ohne allerdings zu einem negativen Urteil zu kommen (vgl. Hannes Stein: Gute Babys heißen Bert. Dagmar Leupold reitet den Kentaurern, als wäre er ein Pegasus. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 179, 4.8.1995, S. 32).

³⁹ März beispielsweise meint, Ajot führe lediglich eine Buchstabenexistenz, ein Literaturleben (vgl. Ursula März: Denksport-Literatur. Dagmar Leupolds Roman „Federgewicht“ – eine Anstrengung. In: Frankfurter Rundschau, N. 133, 10.6.1995, S. ZB4).

⁴⁰ Schott: Vorübergehend glücklich.

⁴¹ Vgl. Jürgen Verdofsky: Angestregtes Leichtgewicht. Nicht eingelöste Seminarversprechungen – Dagmar Leupolds neuer Roman, getragen von konventionellem Erzähleifer. In: Stuttgarter Zeitung, Nr. 182, 9.8.1995, S. 24.

⁴² Vor allem das Ende wird meist als vorgestanz (Stein: Gute Babys heißen Bert) und klischeehaft (Verdofsky: Angestregtes Leichtgewicht) empfunden – und nur selten als „auf hinreißende Weise unkompliziert“ (Peter Jokostra: Grotteskes Feuerwerk. Dagmar Leupolds Roman „Federgewicht“. In: Rheinische Post, N. 156, 8.7.1995).

⁴³ Tolle: Von der bedeutungsschweren Leichtigkeit einer Feder, S. 21. Das Unspektakuläre und ‚Banale‘ ihres Lebens thematisieren die Romanfiguren selbst (FG 200ff.).

⁴⁴ Jokostra: Grotteskes Feuerwerk; Schott: Vorübergehend glücklich.

ren im Kontext der kulturellen Postmoderne“.⁴⁵ Und Zima, dessen Typologie eine „erste Orientierungshilfe in der dynamischen, polymorphen und offenen, weil zukunftssträchtigen Problematik der literarischen Postmoderne“ sein will, nennt als eines von vier postmodernen Textmodellen den „lesbare[n] – neorealistiche[n], neuromantische[n] oder neomodernistische[n] – Text mit konventionellem Erzählmuster“.⁴⁶ Andere reden von der ‚neuen Narrativität‘ oder dem „behaupteten Rückgewinn der Semantik, des Erzählens, der Gegenständlichkeit“.⁴⁷ Betont wird allgemein, dass kein Rückfall in die Vormoderne stattfindet, moderne Einsichten und Erfahrungen nicht verlassen, sondern in „das neue Erzählen“ integriert würden.⁴⁸ Auch Modick, der in „unterhaltsamer Spannung [...] die Rückkehr des aus der Moderne verabschiedeten Erzählers“ begrüßt, sieht keinen Rückschritt, sondern erklärt das „Erzählen in Handlung“ zum notwendigen Kohärenz stiftenden Element dieses postmodernen Romantyps: zum „Klebstoff für Zitat, Parodie und Collage“.⁴⁹ Die – ob positiv oder negativ bewertete – Existenz des beschriebenen Erzählmusters im postmodernen Literaturspektrum ist also unbestritten und *Federgewicht* bedient dieses Muster zweifellos.

Und doch geht der Roman nicht darin auf. Der flüssige Erzählduktus wird vielmehr subversiv unterlaufen: durch typografisch abgesetzte ‚Gegentexte‘,⁵⁰ die Fragen an den Text stellen, ihn in Frage stellen. Erneut unterminieren metafiktionale Elemente die Fiktion, wird Erzählen als selbstreflexiver, inter- und intratextuell funktionierender Prozess inszeniert.

Insbesondere die von Ajots Pflegerin verfassten Trivialromane bilden eine metafiktionale Kontrafaktur, ein ironisch gebrochenes Gegenmodell zur Erzählwelt des Romans. Die Analogie von Roman und Roman-im-Roman kommt nicht zuletzt durch die Namensgleichheit der Groschenromanheldin und ihrer Erfinderin zustande. Charakteristisch für den trivialen Text sind vorgestanzte Sprachklischees und Phrasen, schablonenhafte Personenkonstellationen und Handlungsabläufe.⁵¹ März sieht hier, in „Sprachschmalz und

⁴⁵ Ickstadt: Die un stabile Postmoderne, S. 41.

⁴⁶ Zima: Moderne / Postmoderne, S. 359. Die drei anderen Modelle sind der „Text als radikales Sprachexperiment“, „der ideologisch-utopische Text der neuen (feministischen, ökologischen) Bewegung“ und „der Text der destruktiven Revolte“ (ebd.).

⁴⁷ Karl Riha: Prämoderne – Moderne – Postmoderne. Frankfurt a. M. 1995, S. 286.

⁴⁸ Schmidt: Literatur – Theorie – Gesellschaft, S. 199.

⁴⁹ Modick: Steine und Bau, S. 171.

⁵⁰ Diese Passagen, meist Beschreibungen von Ajots Träumen oder Ausschnitte aus Dorotheas Trivialromanen, fertigt Kosler polemisch ab als Schwanken „zwischen biederstem Realismus und grellster Kolportage“ (Hans Christian Kosler: Gelockerte Mieder. Leichtes von Dagmar Leupold. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 202, 2./3.9.1995, S. V2/40). Leider fehlt eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Leupold noch fast ganz; vorhanden ist nur eine entweder vernichtende oder anpreisende, fast immer aber oberflächliche Feuilleton-Kritik.

⁵¹ Dorothea hält die restriktiven Normen der Trivialliteratur jedoch nicht ein. Erst unterläuft sie sie subtil, indem sie der intakten Beziehung eines Paares die gestörte des Mannes

Versöhnungs-dramatik“, eine Referenz Leupolds an die „U-Kunst“.⁵² Die Anziehungs- und Verführungskraft eines solchen „Schreiben[s] nach Schablonen“, das eine „wie auf Gleisen vorwärtsgleitende Geschichte“ (FG 70) produziert, wird ausdrücklich thematisiert (FG 59f.). Wenn es dann kontrastiv heißt, in guten Büchern würden „zwischen dem Vorgestanzten Räume sichtbar: neue, überraschende Gebilde, wohltuend unvertraut“ (FG 70), dann ist dieser Anspruch auf *Federgewicht* selbst zu übertragen: Macht Leupolds Roman zwischen Vorgestanztem Neues sichtbar?⁵³

Dafür spricht nicht zuletzt, dass die Distanzierung von abgegriffenen, klischeeverdächtigen Erzählmotiven bewusst vollzogen wird, so in einer Textpassage über Dorothea und Bert: „Wäre jemand im Raum gewesen und hätte die leichten, hastigen und die tiefen, ruhigen Atemzüge von Mutter und Kind gehört, er wäre um ein dem Kitsch zum Verwechseln ähnliches – sicherlich ebenso schlecht dosierbares – Gefühl der Rührung nicht herumgekommen. Die Atemzüge übersprangen gewissermaßen ihre eigentliche Funktion und nahmen sofort eine symbolische Bedeutung an, und in dieser wohligen-warmen Verkürzung fühlen sich Operettentränen genauso zu Hause wie echter Schmerz.“ (FG 141)

In der Darstellung von Textproduktionsprozessen reflektiert der Roman sich selbst, seine Normen und Konventionen. Kritisch hinterfragt wird insbesondere, wie schon in *Edmond* (E 28, 50), eine nicht nur für den *trivialen* Roman typische Strategie der narrativen Kohärenzstiftung: die Verkettung von Vorfällen durch eine Art „Schicksalsleim“ (E 28). Solche textuellen ‚Verleimungen‘, die „Romane vor dem Auseinanderfallen bewahren“ (FG 133) sollen, werden ironisch in Frage gestellt. „Es war eine Amsel, kein Zeichen“ (FG 108), sagt Ajot zu der mit Kot bespritzten, in Tränen aufgelösten Elisabeth.⁵⁴ Dorothea – für die Schicksal nur eine Folge irgendwann abgebrochener und damit scheinbar begründeter Konstellationen ist (FG 45) – und noch vehementer Ajot lehnen einen metaphysischen Schicksalsglauben ab. Entsprechend plädiert er auf linguistischer Ebene für den Verzicht auf Konjunktionen, die Schicksalhaftigkeit, Zielgerichtetheit und Kausalität vortäuschen (FG 63); er sympathisiert sogar mit der Auflösung syntagmatischer Wortrelationen zugunsten paradigmatischer. Über mit der Schreibmaschine getippte Einzelwörter urteilt er: „Sind sie nicht schön? Warum soll man diese Prachtstücke in einem Buch bändigen? Wo sie die ganze Zeit das Nachbarwort brav

und der Katze seiner Frau entgegensetzt (FG 37f.), dann durchbricht sie sie um so radikaler durch pornografische Elemente.

⁵² März: Denksport-Literatur.

⁵³ Verdofsky, der das Motiv der Groschenromane schreibenden Krankenschwester gefährlich nahe am Kitsch ansiedelt, bezweifelt dies (vgl. Verdofsky: Angestregtes Leichtgewicht).

⁵⁴ Vgl. auch FG 133. Teilweise finden narrative Verkettungen auch ohne ironische Brechung statt, so bei der Überblendung von Ajots Fernsehvergnügen zu dem Elisabeths (FG 60f.).

bei der Hand halten müssen und so mit der Zeit tatsächlich den Halt verlieren.“ (FG 97)

Sinnvolle Kohärenz von Leben, Sprache, Text ist folglich illusionär für Ajot. Seine Gedanken zu Leben und Welt, Sprache und Kunst weisen selbstreflexive und intertextuelle Bezüge auf, weshalb Dorothea zu Recht die Originalität seiner ‚Weisheiten‘ bezweifelt. Die Sprüche des belesenen Bücherfeindes (FG 20, 99) wirken oft wie Zitate und sind es vielleicht auch (FG 57, 204). Den Liebesakt von Dorothea und Klaus ‚liest‘ Ajot wie ein Kunstwerk (FG 210f.). Auch der Protagonist des zweiten Leupoldschen Romans verknüpft also Kunst und Leben, wenn er auch ihre Identifikation nicht auf die Spitze treibt wie die Ich-Erzählerin in *Edmond*. Ajots Haltung ist jedoch ambivalent. Einerseits sträubt er sich gegen die Illusion von Ganzheitlichkeit und Kohärenz,⁵⁵ andererseits verleiht er eigenen Erlebnissen durch sprachliche Fixierung eben einen solchen narrativen Zusammenhalt. Nicht nur erzählt er Jarmila über das Medium des Tonbands von seinem Leben, sondern er strukturiert und (re)konstruiert sein Leben auf Erzählbarkeit hin: „Seine Tage mündeten nun in Geschichten.“ (FG 111) Das Kriterium der Erzählbarkeit wirkt sogar umgekehrt auf die Erlebnisse zurück: „[...] es war, als würde Ajot erst etwas als *erlebt* registrieren, wenn er Jarmila davon erzählt hatte.“ (FG 205) Das Phänomen der Vorgängigkeit von Text und Sprache spielt also auch in *Federgewicht* eine Rolle. Dazu passt, dass Ajots und Jarmilas Freundschaft einzig über das Medium der Sprache, des (Geschichten-)Erzählens initiiert und konstituiert wird.⁵⁶

Am Schluss ‚überlebt‘ die mit seiner Stimme besprochene Kassette den Erzähler Ajot – der Text steht nicht nur vor, sondern auch nach dem (Er-)Leben. Wenn das Subjekt des Erzählens hinter Erzählmedium und –objekt verschwindet, dann erhebt sich die Frage nach der Existenz einer außersprachlichen, objektzentrierten Wirklichkeit. Für *Edmond* war von der Entsubstanzialisierung des Wirklichen und seiner sprachlichen Rekonstruktion, von einer Verschiebung vom Signifikat zum Signifikanten die Rede. Eine ähnlich radikale Auflösung der Erzählsubstanz findet in *Federgewicht* nicht statt. Aber auch Leupolds zweiter Roman führt vor, wie sich Objekt und Subjekt des Erzählens im narrativen Prozess selbst entziehen.

⁵⁵ Das belegt auch sein „Literatenstreit“ mit Jarmila, in dem er für Fragmentarität, seine Freundin für Ausgewogenheit und Ganzheitlichkeit plädiert (FG 175).

⁵⁶ Dagegen scheint sich die Beziehung von Dorothea und Klaus nicht durch eine ‚Vorgängigkeit‘ textueller Strukturierung auszuzeichnen, nicht das Erzählen das Erleben zu ermöglichen. In gewissem Sinn sind jedoch auch hier Liebe und Sprache von Anfang an nicht zu trennen: Das Paar lernt sich im Spanischkurs kennen, wo sich Dorotheas Interesse bald von der Sprache auf die Liebe verschiebt – ihre Schreibübungen konzentrieren sich auf Klaus’ Namen (FG 154). Klaus’ Bestreben war sogar von vornherein eine neue Liebesbeziehung, nicht der Spracherwerb (FG 166f.).

Im Zentrum von Dagmar Leupolds jüngstem Roman steht erneut ein Mann. Hannes, genannt Santo, unterhält flüchtige⁵⁷ Beziehungen zu verschiedenen Frauen – der Bibliothekarin Cinzia, der Kindergärtnerin Sara, der Barbesitzerin Anna Lippi, ihrer Tochter Donatella und seiner Sandkastenfreundin Irene. In dem toskanischen Dorf Monticiano wird ein Netz von Menschen und Erzählsträngen geknüpft, das sich am *Ende der Saison* und des Textes auflöst. Die Gewichtsverlagerung von selbstreflexiven und intertextuellen Schreibweisen hin zum ‚reinen Erzählen‘ setzt sich fort. Damit stellt sich noch massiver die kritische Frage nach einer Hinwendung zu konventionellen narrativen Techniken und Motiven, ob diese nun als realistisch oder als neorealistic, als Rückfall in die Vormoderne oder als eine mögliche Alternative postmodernen Schreibens bewertet werden.

Zunächst soll jedoch ein weiterer, damit zusammenhängender Aspekt betrachtet werden: die mögliche Klischeenähe der Figuren. Schott diagnostiziert der Autorin eine Neigung „zu klischeehafter Überzeichnung“ und bezieht dieses Urteil pauschalisierend auf das ganze Dutzend „pompös aufgemotzter Charaktere, die einen unglaublichen und kunstgewerblichen Eindruck hinterlassen“.⁵⁸ In erster Linie ist die Figur Santos, dessen faszinierendes Wesen andere Menschen zu sich selbst kommen lässt (ES 8), kritisch auf klischeehafte Züge zu überprüfen.⁵⁹ Sie wird gleichsam als Lichtgestalt eingeführt: Ein junger Mann mit nacktem Oberkörper und langen Haaren – „dunkel wie nasses Holz“, ein „Mittelscheitel wie eine durchs Dickicht geschlagene Schneise“ – fängt den Regen mit dem Mund auf und breitet die Arme zu einer segnenden Geste aus (ES 14). Dieses klischeedurchsetzte Bild eines Quasi-Heiligen schreibt sich einerseits im Roman fort: durch Parallelen zum rothaarigen Heiligen Galgano (z. B. ES 111), in dessen Kirche Santo den Fremdenführer spielt, durch die Attribute „Armut und Keuschheit“ (ES 201) und durch die geheimnisvollen Umstände von Anna Lippis Kinderwunsch.⁶⁰ Andererseits wird das Bild des Heiligen nicht durchgehalten und so Kli-

⁵⁷ Die Flüchtigkeit und Anonymität von Liebesbeziehungen wird, wie schon in *Edmond* (E 41), eindringlich dargestellt: „Man stolpert einander in die Arme, fällt wieder heraus, taumelt in die nächsten.“ (ES 170)

⁵⁸ Christiane Schott: Sinnlicher sündigen im sonnigen Süden. In: Stuttgarter Zeitung, Nr. 236, 12.10.1999, S. IV.

⁵⁹ An einigen anderen Figuren wirken vornehmlich die Namen (Irene Sanft, Gaia, Einstein) klischeelastig. Vgl. dazu Stefanie Holzer: Ein deutscher Gigolo. Dagmar Leupold findet in der Toskana auch runde Steinquader. In: Frankfurter Rundschau, Nr. 238, 13.10.1999, S. 17.

⁶⁰ Krumbholz geht davon aus, dass Anna und Santo miteinander schlafen (vgl. Martin Krumbholz: Sanft und Santo. „Ende der Saison“ - Dagmar Leupolds neuer Roman. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 291, 16.12.1999, S. 18). Erwähnt wird lediglich eine gleichsam segnende Berührung von Annas Scheitel durch Santo und – im Vorausblick – eine Nacht Annas mit ihrem Mann (ES 141f.).

schee- und Kitschnähe zumindest teilweise verhindert.⁶¹ Santo erweist sich als ein gebrochener, komischer, falscher Heiliger, vielleicht gar als ein „moderner Satyr, eine männliche Hexe“.⁶² Sein wunderschönes Haar, „das wie aus innerer Übereinstimmung mit einem endlich ihm gemäßen Licht kupferfarben sprühte“ (ES 7), ist gefärbt (ES 196f.), er betrügt, belügt, bestiehlt und verletzt die Menschen um sich und Anna Lippi wird keinen Nachwuchs bekommen.

Was nun das ‚reine Erzählen‘ betrifft, so liegt ähnlich wie in *Federgewicht* eine linear-chronologische, von einigen Retrospektiven durchsetzte narrative Grundstruktur vor. Hat der Buddha aus *Edmond* endgültig gesiegt? Gibt es keine Unterströmungen mehr im Erzählfluss, ist das Erzählen kein selbstreflexiver, intertextuell funktionierender Prozess mehr? Insbesondere bei Cinzia wären aufgrund ihres Berufs Reflexionen über Schreiben, Lesen und Literatur zu vermuten, doch die sinnliche Bibliothekarin interessiert sich eher für den olfaktorischen Genuss der „nach Holzschnitt, Muskat, Zimt, Vanille“ (ES 222) duftenden Bücher als für deren Inhalt.

Und dennoch wird auch in *Ende der Saison* nicht auf selbstreflexive Schreibweisen verzichtet. An verschiedenen Figuren, die sich mit ihrem Status des ‚Erzähltwerdens‘ nicht zufrieden geben, sondern Erzählautorität beanspruchen und Gegengeschichten entwerfen, werden erneut Textproduktionsprozesse transparent gemacht: Gaia will sich neu erfinden, nicht einfach abfinden (ES 36), Sara konzipiert ein fiktives Happy end ihrer schlecht ausgehenden Liebesgeschichte mit Santo (ES 143), dieser erfindet als Touristenführer „das Leben der Freskenmaler, des heiligen Galgano und die Geschichte des Klosters“ (ES 148) neu und Irene entwirft nach ihrer Abreise aus Monticiano einen anderen, ‚erzählbareren‘ Urlaub, wobei sie den entsprechenden Text wie für ein Theaterstück oder ein Bewerbungsgespräch lernt: „Dieser Urlaub war reine Erfindung.“ (ES 211)

Derartige nicht besonders zahlreiche ‚Gegentexte‘ beeinträchtigen allerdings noch nicht die Dominanz (neo)realistischer Erzählstrukturen. Dass diese in *Ende der Saison* mehr Gewicht haben als in den vorausgegangenen Romanen, zeigt sich besonders deutlich an der Verkettung zufälliger Ereignisse zu schicksalhaften Zusammenhängen. Der zuvor problematisierte kohärenzstiftende ‚Schicksalsleim‘ kommt weitgehend ungebrochen zum Einsatz. So besitzt Santos sexuell konnotierter Eidechsentraum (ES 31f.)⁶³ seine Entsprechung in der erzählten Romanwirklichkeit: Eine über den Weg laufende Eidechse wird von Santo sofort als Bekannte identifiziert – kurz vor einer unter freiem Himmel stattfindenden erotischen Begegnung mit Donatella (ES

⁶¹ Von Matt sieht den Bruch der Figur negativ und beklagt den Verlust der anfänglichen Aura Santos (vgl. Beatrice von Matt: *Schöner Mann in der Toskana*. Dagmar Leupolds Roman „Ende der Saison“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.11.1999, Nr. 279, S. 35).

⁶² Krumbholz: *Sanft und Santo*.

⁶³ Das romantische Naturszenario des Traums erscheint völlig verkitscht, die Kapitelüberschrift könnte allerdings ein bewusstes, selbstironisches Spiel mit dem Kitsch signalisieren: „Traum aus Gold unter Steineichen“ (ES 31).

151). Der Traum wirkt auf Santos Leben ein, indem er ihn in einem „Keuschheitswahn“ (ES 171) Sara und anschließend Donatella abweisen lässt. Die einzige Brechung des traumhaft-magischen Schicksalszusammenhangs geschieht durch Santos Verweis auf die textuelle Präexistenz des Traums, von dem er irgendwo gelesen habe (ES 74).

Die zahlreichen schicksalhaften Zufälle in Leupolds Roman, allen voran Hannes' und Irenes Wiedersehen, werden von der Kritik einerseits abgelehnt,⁶⁴ dienen andererseits jedoch der Lektüre des Romans als eines subtilen semiotischen Spiels. Nickel sieht die Zufallsmotivik als „Bestandteil einer sehr feinmaschigen und sehr artifiziellen Textur“ an, mit der die „Übereinstimmung von Zeichen und Bezeichnetem“ problematisiert werde. Gegen das scheinbar als sinnvoll interpretierbare Netz sprachlicher Bezüge sperrten sich andere Textelemente – ins Leere führende Fahrten und unlösbare Rätsel –, so dass am Ende nur „die Lust am Text“⁶⁵ bleibe. Auch Honold liest den Text als Netz aufeinander verweisender Zeichen (beispielsweise Hannes' und Galganos rotes Haar). „So hat fast alles sein Gegenstück und seine Widerrede in Dagmar Leupolds Zeichenwald.“⁶⁶ Der Gedanke der siebenjährigen Gaia, Santo wäre, wenn man ihn schreiben müsste, ein Ausrufungszeichen, dient Honold als Anhaltspunkt für seine semiotische Lesart des Romans. Wenn eine – gleichsam semiotisch besonders sensible – Romanfigur sporadisch über die Zeichenhaftigkeit der Wirklichkeit nachdenkt,⁶⁷ reicht das jedoch nicht aus, um den Roman in postmoderner bzw. poststrukturalistischer Manier als zeichentheoretisches Spiel, gar als Kette von Signifikanten, die ohne feste Bedeutung ins Leere führten, zu deuten.

Ein anderes, auch von Honold wahrgenommenes Strukturelement ist eher geeignet die Romanwirklichkeit als sprachliches Konstrukt zu offenbaren: Leupold fingiert ein subversives Computervirus, das als Parasit im „kondenswasser“ (ES 75) des Textes badet. Es produziert von piktografischen Sonderzeichen eingerahmte oder durchsetzte Sprüche, Gedanken und Assoziationen,⁶⁸ die vom ‚normalen‘ Text typografisch abgesetzt sind und quer zu ihm stehen.

Eine fiktive, um „erzählhygiene (ES 102) bemühte „erzählliga“ (ES 94) würde jene ‚rebellierenden Zeichen‘, die den ‚Erzählduktus torpedieren‘,⁶⁹ am liebs-

⁶⁴ Dieter Hildebrandt: Im Zelt des heiligen Hannes. Jauchz! In Dagmar Leupolds Erzählung ist der Held ein Mann. Im Hintergrund: Natürlich die Toskana. In: Die Zeit, Nr. 42, 14.10.1999, S. 7.

⁶⁵ Gunther Nickel: Leupold und der heilige Hannes. In: Die Welt, N. 236, 9.10.1999, S. 8.

⁶⁶ Alexander Honold: Die Verbohrten von San Galgano. Dagmar Leupold macht Ferien im Zeichenwald. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, N. 237, 12.10.1999, S. L8.

⁶⁷ Im Gegensatz dazu waren in *Edmond* ähnliche Analogien strukturbildend (vgl. z. B. E 102).

⁶⁸ Honold spricht von „frotzelnden Zwischenbemerkungen“ (Honold: Die Verbohrten von San Galgano), Krumbholz unpassender Weise von „kleine[n] Prosagedichte[n]“ (Krumbholz: Sanft und Santo).

⁶⁹ Vgl. Honold: Die Verbohrten von San Galgano.

ten herauschneiden. Und auch von der Kritik wurden sie als irritierende Störfaktoren empfunden – und bezeichnenderweise einmal mehr als Unsicherheit der Autorin gedeutet.⁷⁰ Angemessener ist die These, Leupold, die „alles andere als eine naive Erzählerin“ sei, umgehe durch diese narrativen Brüche die „Gefahren realistischen Erzählens“.⁷¹ Das Virus soll durchaus irritieren, es zwischen den Zeilen beben lassen: Mit Bezug auf das Erdbeben von Assisi im Jahr 1997 erscheint es als Störenfried unter den Textzeilen: „[...] wer hätte gedacht dass es so rumort unter dem heiligen franz von assisi und diesen ausgewogenen zeilen pusteküsschen bis zum nächsten erdbeben euer virus“ (ES 54). Die Analogie zwischen der Erschütterung der Erde und der Sprache wird später fortgeführt: „seismologisch gesehen ist jeder text gefahrengebiet [...]“ (ES 128).⁷²

Die Virus-Abschnitte weisen (oft parodistische) Bezüge zu Märchen (ES 128f., 166), religiösen Intertexten (ES 54) und zu Leupolds eigenem Werk auf.⁷³ Zahlreiche Zitate und Anspielungen machen sie darüber hinaus zu Kommentaren des aktuellen gesellschaftlichen Lebens.⁷⁴

Was hier besonders interessiert, ist die in jenen Abschnitten geleistete Thematisierung von Struktur, Gattung und Machart des Textes selbst. Denn das Virus ist auch der exponierte Ort, an dem eine poetologische Selbstreflexion stattfindet. Wenn der Erzählfluss stockt, kommt an der Bruchstelle der Roman zu sich selbst: „hier musiziert das ächzen in den fugen des texts ein konzert der betriebsgeräusche [...] auch das gehört zur partitur“ (ES 20). An anderer Stelle heißt es: „während alle noch schlafen arbeitet die mise en abîme schon wieder hart damit gleich nach dem aufwachen der abgrund gähnt [...]“ (ES 172). Der von Jean Ricardou in den sechziger Jahren geprägte Begriff ‚mise en abyme‘, der eine Sonderform literarischer Selbstreflexivität bzw. -referentialität bezeichnet,⁷⁵ erscheint treffend: Brüche und Erschütte-

⁷⁰ Repräsentativ ist folgendes Urteil: „Leupold unterbricht ihren angenehmen, sich gemächlich entfaltenden Erzählfluss immer wieder mit selbstreflektierenden, abgehackten Gedanken- und Wortsplintern. Das verfremdet den Roman immer wieder mal und irritiert zunächst, als ob sich die Autorin ihrer Sache nicht sicher wäre.“ (Harald Loch: *Leben, als saisonale Angelegenheit*. In: Saarbrücker Zeitung, Nr. 5, 7.1.2000, S. 16)

⁷¹ Stephan Reinhardt: Als Irene Sanft aus Charlottenburg per Bus nach Monticiano fuhr. Kulturtrip in die Toskana: ein Wiedersehen zum Saisonende. In: *Der Tagesspiegel*, Nr. 16928, 9.1.2000, S. W5.

⁷² Krumbholz deutet das Erdbeben rein inhaltlich als Symbol seelischen Ungleichgewichts (vgl. Krumbholz: *Sanft und Santo*).

⁷³ Das Motiv des ‚bucklicht Männlein‘ kommt beispielsweise in *Edmond* vor (E 52, ES 128f.), der Satz „[...] was anderes ist appetit als streben nach vollendung?????“ (ES 101) ist ein Zitat aus dem Gedicht *Zum Schluß* in: Dagmar Leupold: *Die Lust der Frauen* auf Seite 13. Frankfurt a. M. 1994, S. 98.

⁷⁴ Bereiche wie Werbung, Fernsehen, Feuilleton uvm. spielen eine Rolle.

⁷⁵ Vgl. dazu Nünning: *Metzler Lexikon*, S. 373.

rungen reißen im Text Abgründe (französisch ‚abîme‘: Abgrund)⁷⁶ auf – in denen sich das Virus einnistet.

Die metafiktionalen Elemente durchbrechen die Fiktion: „erneut risse im rosa rosa rosa marzipan“ (ES 71): Hier wird die heile Welt durch Saras Liebeskummer und seine Begleiterscheinungen, grässlichen Hautausschlag und Trunkenheit, gestört, der Ernst ihrer Verzweiflung durch den viralen Gegen-text konterkariert: „[...] verzweiflung ist mit handschellen an albernheit gefesselt zweifellos kein schöner anblick wie die beiden türmen in textfilz und unterholz –“ (ES 102). In Klischee- und Kitschnähe geratende Erzähltraditionen stehen ebenso in Frage wie konventionelle Metaphern: „[...] jetzt verlassen wir die metaphorische ebene mit ihren ohrensesseln der behaglichkeit und sagen klipp und klar künstlichkeit for ever / hier wie da artefaxen [...]“ (ES 172).

Ein Bekenntnis zu einer neuen Bildlichkeit, die über die auf ein tertium comparationis bezogene Metaphorik hinausgeht, kann man bereits in *Federgewicht* aufspüren. Da heißt es, eine neu entworfene Landschaft erschließe „sich nur dem, der auf Vergleiche zu verzichten lernt“ (FG 49). Gemeint ist eine Traumlandschaft Ajots, der Transfer auf die poetologische Ebene liegt jedoch angesichts von Leupolds programmatischem Essaytitel nahe: *Textlandschaften*. Und wie ein Begleittext zu dem zitierten Virus-Abschnitt liest sich dort der Satz: „Die postmoderne Landschaft ist ausdrücklich künstlich.“⁷⁷

Auch der jüngste Roman Dagmar Leupolds deckt demnach die Künstlichkeit und den Konstruktcharakter des Textes, die Fiktionalität seiner ‚Wirklichkeit‘ auf. Im vorletzten Kapitel von *Ende der Saison* entwirft das Virus mehrere mögliche Schlussworte. In ironisch-flapsiger Manier werden Alternativen erwogen und schließlich die letzte für gut befunden, auch dies in ironischer Brechung: „bleibt: lust ist intransitiv (bingo! blumen [...]“ (ES 220). Die Wählbarkeit verschiedener Schlüsse offenbart die über weite Strecken (neo)realistisch erzählte ‚Wirklichkeit‘ des Leupoldschen Romans vollends als konstruierte.

Die Zurücknahme selbstreflexiver und intertextueller Aspekte zugunsten des (neo)realistischen Erzählmodells findet also nur teilweise statt. Die behandelten Romane, die ‚wieder erzählen‘ ohne hinter die Moderne zurückzufallen und die in zunehmendem Maß Beispiele für den postmodernen „Rückgewinn der Semantik, des Erzählens, der Gegenständlichkeit“⁷⁸ darstellen, weisen durchgehend Brüche linear-chronologischer, handlungs- und ereignisorientierter Schreibweisen auf: Brüche, die zu Abgründen werden, an denen der Text sich selbst reflektiert.

⁷⁶ Leupold schreibt anders als im literaturwissenschaftlichen Fachterminus ‚mise en abyme‘ nicht das verfremdende, vom Neufranzösischen abweichende ‚y‘. Ob es sich um einen typografischen Fehler oder eine bewusste Setzung handelt, muss offen bleiben.

⁷⁷ Leupold: *Textlandschaften*, S. 271.

⁷⁸ Riha: *Prämoderne – Moderne – Postmoderne*, S. 286.

Reinhardt schreibt zu *Ende der Saison*, die Autorin lasse „sich nicht auf die in der Vergangenheit oft mit Bitterkeit und falschem Fundamentalismus vorge-tragene Zwangsalternative festlegen: entweder psychologischer Realismus oder konkrete Poesie, entweder Verzicht auf Handlung und Figurenpsychologie oder scheinbar naives Erzählen“.⁷⁹ Dagmar Leupolds Romanprosa nimmt also eine Mittel- und Mittlerposition ein.⁸⁰ Die Autorin selbst plädiert für das ‚Sowohl – als auch‘, wie ihr Kommentar zur deutschen „Erzähldis-kussion“ belegt: „In Deutschland wirft man der Oase vor, sie sei nicht hinrei-chend Einöde, und der Einöde, es mangle ihr an Oasigem.“⁸¹ Beide Text-landschaften haben nach Ansicht Leupolds ein Recht auf Existenz in der Vielfalt der Postmoderne – und beide findet man in ihren Romanen.

⁷⁹ Reinhardt: Als Irene Sanft aus Charlottenburg per Bus nach Monticiano fuhr.

⁸⁰ Wenn Ickstadt für den amerikanischen Roman der achtziger Jahre von einem Mittelweg spricht, bei dem die „scheinbare Rückkehr zur Mimesis [...] eher ein selbstreflexives Um-spielen von Referentialität, eine spielerisch-reflektierte Vermittlung zwischen realisti-schen und postmodernen Modellen des Erzählens“ (Ickstadt: Die unstabile Postmoderne, S. 446) darstelle, dann passt diese Beschreibung auch auf Leupolds Prosa.

⁸¹ Leupold: Textlandschaften, S. 267.