

Benedikt Jäger

Imaginäre und reale Verbrechen des Outlaws. Zu Franz Doblere *Tollwut*

1. Popliteratur und Krimi

In der deutschen Literaturszene rumort es seit geraumer Zeit und den etablierten Autoren¹ tritt eine neue Generation entgegen, die manchmal unfreiwillig mit dem Label Pop versehen wird. In kurzer Zeit erschienen Abhandlungen, die das Phänomen Popliteratur historisch und analytisch verorten wollten.² Allerdings bleibt die Begriffsbildung weitestgehend heterogen und wird oft von Vorwürfen begleitet, dass Pop lediglich eine Marketingstrategie sei. Wenn man diesen Einwand den Literatursoziologen überlässt, kann man sich auf eine sehr allgemeine Begriffsbestimmung zurückziehen, die den Gebrauch von populären Zeichensystemen als gemeinsamen Nenner hat. Hier müssen Popmusik, Sport, Soaps und sicherlich auch der Krimi, sowohl im Medium Film, Fernsehen als auch in geschriebener Form als herausragende Referenzsysteme genannt werden. Auffällig für die sogenannte neue deutsche Popliteratur ist jedoch, dass der Bezugspunkt Kriminalroman anscheinend von untergeordneter Bedeutung ist, nur wenige Texte bedienen sich beim Inventar der Kriminalliteratur. Für diesen im ersten Moment merkwürdigen Sachverhalt, denn der Krimi ist das massenmediale Phänomen schlechthin, finden sich bei genauer Überlegung zwei offensichtliche Gründe: zum einen muss auf das sozialindignative und

¹ “Ich bin froh, wenn keiner auf die Idee kommt, meine Literatur hätte was mit Martin Walser oder solchen Leuten zu tun.” Franz Dobler im Interview mit *Das Hanebüchlein*. <http://www.hanebuechlein.de/interviews/interview-dobler.htm> (17.9.2002).

² Vgl. Thomas Ernst: *Popliteratur*. Hamburg: 2001. Sowie: Johannes Ullmaier: *Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz: 2001. Ebenso: Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: 2002. Thomas Jung (Hrsg.): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Oslo: 2002.

in letzter Konsequenz moralische Erbe des Krimis³ verwiesen werden, dass in vielfacher Hinsicht nicht mit dem libertinären Duktus des Begriffes Pop zu vereinen ist. Zum anderen ist der Grundimpetus des Krimis ein tiefenhermeneutischer, worauf Peter Brooks⁴ oder Thomas Hylland Eriksen⁵ schon vor einiger Zeit verwiesen haben. Die schweigende Oberfläche der Indizien entschlüsseln und aus diesen Mosaiksteinchen die eigentliche, verborgene Geschichte rekonstruieren – sowohl Conan Doyle als auch Sigmund Freud gehen von manifest zu latent. Doch gerade diese Bewegung ist dem neuen Poproman vollkommen fremd, da er auf das Spiel der Oberflächen setzt,⁶ dem keine verborgene Wahrheit zu entlocken ist. In diesem Verständnis schließen sich Popliteratur und Kriminalroman aus.

2. Kurzer Ausflug aufs Land – Country und Punk

Allerdings ist das Phänomen Popliteratur fast genauso schillernd wie die Popmusik selbst, die in zahllose, sich teilweise stark widersprechende Segmentierungen zerfällt. Stellt man sich die Frage, welche Bereiche der Skala populärer Musik sich als Kontext für kriminalistisches Schreiben eignen, fällt der Blick auf eine in Deutschland relativ periphere und verkannte Stilrichtung: Countrymusik. Country als eine Musikrichtung, die sich in ihrer ursprünglichen Form und nicht der glitzernden Kommerzialisierung à la Nashville einem mythischen Erzählen widmet, das die Geschichte des Einzelnen gegen die Gesellschaft wiedergibt und hierbei die Wut und den Hass der Peripherie gegen die Stadt richtet. Rollenmodelle sind der Hillbilly und der Cowboy vor dem Sündenfall des zuckersüßen

³ Hier wird mit einer natürlich nicht existierenden Idealvorstellung des Krimis an sich gearbeitet, die in viele Erscheinungsformen zerfällt. Natürlich sind nicht alle Krimis moralisch oder an tiefenhermeneutischen Mustern geschult, doch bilden diese beiden Grundkonstanten, die in Abstufungen viele verschiedene Textsorten des Genre Krimi umfassen.

⁴ Peter Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Oxford: 1984.

⁵ Thomas Hylland Eriksen vergleicht die verschiedenen Detektivtypen mit den Forscheridealen des Hermeneutikers und des Empirikers. Vgl. Thomas Hylland Eriksen: "Vitenskapsmannen og fortolkeren. To metodologiske idealer hos privatdetektiver". Alexander Elgurén, Audun Engelstad (Hrsg.): *Under Lupen. Essays om kriminallitteratur*. Oslo: 1995, 185–201.

⁶ "Im folgenden wird der Versuch unternommen, diese rasch abgeurteilte 'Oberflächlichkeit' der neuen Literatur nicht als defizitäre Abweichung, sondern als Phänomen eigenen Rechts zu verstehen und ihre je individuellen Ausprägungen und Funktionen in konkreten Textanalysen zu beschreiben." Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*, 12.

Kitsches – persongeworden in “the man in black”, in Johnny Cash.⁷ Interessant ist, dass bei allen Unterschieden die Grundimpulse im Punk vergleichbar sind, wobei Punk ein eindeutig urbanes Phänomen darstellt und der Fokus auf größere gesellschaftliche Zusammenhänge als die Familie eingestellt wird. Dennoch ist die soziale Anklage auch im Punk immer inhärent gewesen.

Seit Anfang der 90er findet nun ein Brückenschlag im Aufblühen einer alternativen Countryszene statt, die gerne mit den Begriffen “alt.country” oder “No depression”⁸ belegt wurde.⁹ Bands wie Wilco, Joe Henry, Uncle Tupelo oder Freakwater rekonstruieren klassische Countrystandards der 30er bis 50er Jahre und stoßen damit direkt ins Herz amerikanischer Mythologie vor. In dieser klassischen Ausprägung wurde Countrymusik auch als Blues des weißen Mannes bezeichnet, wobei sie im Gegensatz zur Musik der schwarzen Amerikaner stärker story betont ist. Blues könnte dem Pol Lyrik zugeordnet werden, während Country der Geschichte, der Narration, ja auch in diesem Sinne dem Mythos verpflichtet ist.¹⁰

Betrachtet man die inhaltliche Seite der Countrymythen etwas eingehender stellt sich schnell heraus, dass sich immense Reibungsflächen zum Genre Krimi ergeben. Am einfachsten lässt sich dies durch eine Statistik der bevorzugten Themen von Hank Williams sr. leisten.¹¹ Prozentual gesehen kreisen fast 40% aller Songs von Hank Williams um Probleme in der Familie (Eheprobleme, Einsamkeit usw.), 27% behandeln gebrochene Herzen und auf Platz drei folgt mit 15% Gospel salvation. Eingerahmt werden diese Themen von Songs, die die Kontexte näher beschreiben: hard times, death lament, trains. Der klassische Country song entrollt ein Panorama von tragischen und oft tödlichen Familienschicksalen vor dem Hintergrund einer sich verändernden Gesellschaft – historisch gesehen bildet die De-

⁷ Franz Dobler ist vor Kurzem mit einer Biographie zu Johnny Cash hervorgetreten, die den symptomatischen Titel *The beast in me. Johnny Cash. Und die seltsame und schöne Welt der Countrymusik* (München: 2002) trägt.

⁸ Dies ist ein Verweis auf einen legendären Song der Carter family “There’s no depression in heaven.”

⁹ Vgl. David Goodman: *Modern Twang. An Alternative Country Music Guide and Directory*. Nashville: 1999. Vgl. ebenso Grant Alden, Peter Blackstock (Hrsg.): *No Depression: An Introduction to Alternative Country Music (Whatever That Is)*. Seattle: 1998.

¹⁰ Vgl. hierzu Cecilia Tichi: *High Lonesome. The American Culture of Country Music*. Chapel Hill, London: 1994, 7.

¹¹ Vgl. Curtis W. Ellison: *Country Music Culture. From Hard Times to Heaven*. Jackson: 1995, 74–75.

pression der 30er Jahre die Folie. Die Modernisierungs- und Industrialisierungsschübe¹² erodieren die Werte der Kleinfamilie, die aus ihrer ruralen Umgebung gerissen wird. In diesem Sinne entwirft sich Countrymusik in besonderem Zug zur Tradition, die in ihrer nostalgischen Verklärung die Übergangsmöglichkeiten zum Kommerz à la Nashville ermöglicht. Dieses besondere Traditions- und Geschichtsbewusstsein ist auch in der alt.country Szene deutlich zu spüren, die sich in Verlängerung der Reaganomics bildet. Jedoch wurde durch die Impulse des Punks der Blick zurück auf die 30er Jahre nicht zu einer nostalgischen Verklärung der harten Zeiten. Vielmehr bietet der Punk die Aggressivität, die eine der wichtigsten Figuren des klassischen Countryuniversums – den Outlaw vom Lande – mit neuer Intensität auflädt. Der Outlaw – ikonographisch im kollektiven Gedächtnis der USA im Bild des jungen James Dean aus *Giant* – kämpft einen vergeblichen, oft tragischen Kampf gegen die Veränderungen der Moderne.

3. Tollwut in Kazettstadt

Franz Dobler hat mit *Tollwut* einen Roman vorgelegt, der aus der Ich-Perspektive die Geschichte einer Enteignung schildert. Kleinbauern aus dem Umland von Dachau – im Text konsequent Kazettstadt genannt – verlieren ihren Hof an einen Immobilienmakler aus Hauptstadt (München). Die Konfrontation zwischen plattem Land und Großstadt – zwischen arm und reich droht bei der Übergabe des Hofes zu eskalieren. Der Ich-Erzähler Matthias, unangepasster Sohn des Bauern, bedroht den Spekulanten mit seinem Gewehr und schlägt ihn mit Schüssen in die Flucht. Durch diese Handlung wird er zum Outlaw, der sich nicht den gesellschaftlichen Vermittlungsversuchen beugen möchte. Vergleichbar der altisländischen Saga von Gisli Sursonar wird die Waffe zum Signum des Geächteten, der seinen Platz in der symbolischen Ordnung verloren hat bzw. noch finden muss. Beide Waffen werden dabei mit deutlich phallischen Zügen ausgestattet. Die Waffe fungiert hierbei als Schnittpunkt verschiedener Diskurse: Psychoanalytisch gesehen steht sie für die Auseinandersetzung mit der Instanz des Vaters und dem Übergang in die symbolische Ordnung, zudem fungiert sie in bester James Dean Manier als Zeichen des Outlaws und bildet so die Brücke zu Mythologemen von alt.country.

¹² Vgl. Ellison: *Country Music Culture*, 67.

Der Text beginnt jedoch damit, dass der Ich-Erzähler nach einem gelungenen Raubüberfall auf den Immobilienmakler das Gewehr an einen seiner Mittäter verschenkt:

Der Rote und ich grinsten uns an, aber das Grinsen verging ihm, als ich sagte ich hab nichts mehr damit zu tun, es gehört jetzt ihm. ‘Bist du wahnsinnig! Erst setzt du Himmel und Hölle in Bewegung wegen deinem heiligen Stück und jetzt willst du es einfach verschenken!’ ‘Ja’, sagte ich, ‘jetzt ist es Zeit, jetzt bist du an der Reihe. Mein Grossvater, mein Vater, mein Bruder, ich, und jetzt du.’¹³

In einer Krimi typischen, analytischen Schleife wird in den langen Kapiteln zwei und drei die Vorgeschichte nachgezeichnet, um im kurzen Abschlusskapitel die Problematik erneut blitzlichtartig aufleuchten zu lassen.

3.1 Die Ermittlung des Phallus

“Kriminalromane erzählen von der Krise des Patriachates.”¹⁴ So einfach und lapidar beginnt eine Studie von Teresa L. Ebert zum Detektivroman, um dann fortzufahren:

Das Geheimnis oder das Verbrechen, das gelöst werden muss, bezeichnet eine tiefgreifende Legitimationskrise des Patriachates oder löst sie aus. [...] Verbrecher bedrohen deshalb die Geltung und das Gleichgewicht des patriachalischen Gesetzes, weil sie seine Widersprüche inszenieren und seine destruktiven Extreme vorführen.¹⁵

Der Detektiv wird in ihren Augen zum Agent der patriachalischen Disziplinierung, zu einem systemstabilisierenden Faktor. Doch Disziplinierung ist nur nach vorheriger Abweichung, kurz gesprochen nach Bedrohung möglich.

Oberflächlich gesehen entspricht Doblers *Tollwut* diesem Verdikt aufs Schönste. Der wichtigste Bezugspunkt für den Helden Matthias ist die gleichaltrige Luise, die mehrfach zum Opfer sowohl institutioneller als auch privater patriachalischer Gewalt wird. In der Schule wird sie zusammen mit den anderen Kindern aus dem Donaumoos zum bevorzugten Ge-

¹³ Franz Dobler: *Tollwut*. Hamburg: (2. Aufl.) 1999, 10. Im Folgenden abgekürzt mit der Sigle Tw.

¹⁴ Teresa L. Ebert: “Ermittlung des Phallus. Autorität, Ideologie und die Produktion patriachalischer Agenten im Kriminalroman”. Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: 1998, 461–485 (461).

¹⁵ Ebert: “Ermittlung des Phallus”, 464.

waltobjekt der Lehrer, was sich bei ihr besonders am Barfußlaufen entzündet:

Die Lehrerin starrte sie einen Moment fassungslos an, und dann schlug sie ihr ins Gesicht, dass sie vom Stuhl runterfiel [...] Drei Jahre lang hatte uns diese Saufotze in ihren Klauen, dieses Kazettweib, und sie liebte Luise besonders.” (Tw, 44)

Einschneidender und gravierendere Konsequenzen zeitigend ist der Übergriff ihres Vaters, der im Vollrausch die 14 jährige Luise vergewaltigt (vgl. Tw, 65). Die traumatisierenden Folgen sind Verlust der Sprachfähigkeit und Solipsismus, der Züge von Geisteskrankheit trägt.

Auch die männlichen Bewohner des kleinen Weilers sind in Konflikte verstrickt und in Traditionen eingebettet, die sich im Rahmen der patriarchalischen symbolischen Ordnung verorten lassen. So ist Matthias stolz, in einer Gegend aufgewachsen zu sein, die auf eine gediegene Verbrechertradition zurückblicken kann: “Verbrecherland. [...] Das war Feindland. [...] Und wenn wir, wenn wir nicht aufpassen, dann weiß bald keiner mehr, dass das eine Verbrechergegend ist, in die keiner hineingehen soll, wenn er nichts dort verloren hat.” (Tw, 27–28) Hierin liegt eine Ursache für die kontinuierlich schwelenden Konflikte mit der näheren Umgebung, besonders mit der Kazettstadt Dachau, die sich in Kindheit und Jugend der Protagonisten in gewalttätigen Händeln entladen hat. Sicherlich ist die Lokalisierung des Geschehens in unmittelbarer Nachbarschaft zu einem der bekanntesten KZ-Standorte Deutschlands kein Zufall, sondern verweist vielmehr auf die Gewalt-Exzesse einer pervertierten symbolischen Ordnung. Matthias am vom KZ-Häftlingen gebauten Bahndamm sitzend imaginiert denn auch, mit den Moorsoldaten¹⁶ in die umliegenden Dörfer zu ziehen und blutige Rache zu nehmen (vgl. Tw, 30–31).

3.2 Name und Gesetz des Vaters

Sicherlich würde es zu weit führen, sämtliche Probleme gesellschaftlicher Anpassung in psychoanalytischer Terminologie zu verhandeln,¹⁷ würde dieser Konflikt nicht mit einer individualpsychologischen Konstellation eingeführt. Die Väter tragen Züge archaischer Vaterfiguren, deren Hand-

¹⁶ Die Moorsoldaten stehen synonym für KZ-Häftlinge. Der Begriff bezieht sich auf ein Lied (“Wir sind die Moorsoldaten und ziehen mit dem Spaten ins Moor”) der Häftlinge des KZ-Bögermoor im Emsland.

¹⁷ So kann natürlich nicht das gesamte Genre Krimi, Detektivroman usw. vor dem Hintergrund des Ödipuskonfliktes gesehen werden.

lungen überzeitliche Konflikte heraufbeschwören. Sowohl die Countryversatzstücke als auch biblische Allusionen (z. B. die Namen der Hauptfiguren) legen nahe, dass in *Tollwut* mit mythologischem Material gearbeitet wird. Die Situierung dieser Bausteine in das Konfliktfeld Familie, Tradition und kriminalistische Tiefenhermeneutik legen es nahe, den Freudschen Ödipuskonflikt in Lacans Deutung als Kontext heranzuziehen.

Lacan geht in seiner Ödipusinterpretation von einer symbiotischen Mutter-Kind Dyade aus, die von einer imaginären Vollkommenheit gekennzeichnet ist. Der Entzug des Mutterleibes als Quelle der Befriedigung wird durch das Verbot des Vaters ausgelöst. Von besonderer Bedeutung ist dabei, dass die Kastrationsdrohung ins Reich der Sprache, der symbolischen Ordnung hinüberführt:

Das Inzestverbot, vertreten durch das väterliche Gesetz, das Wort des Vaters, das ein Nein bedeutet, führt das Gesetz des Signifikanten ein, das als differentielle Artikulation immer auf einen anderen Ort verweist. Das Verbot des primären Liebesobjektes durch die Bewegung der Kastration zwingt das Begehren dazu etwas anderes zu begehren. Es wird zum Begehren der Metonymie.¹⁸

Das Durchschreiten des ödipalen Konfliktes führt zur Verschiebung des Begehrens auf andere Objekte und zur Artikulation dieses Begehrens in Sprache, wobei Sprache nicht mehr als System der Repräsentation gedacht wird, sondern als ein Gewebe der *différance*.¹⁹ Identität und Erfüllung sind daher nicht mehr denkbar, sind vielmehr vom Gleiten der Signifikate unter den Signifikanten gezeichnet. Das Begehren ist unstillbar.

Matthias' Vater ist die dominanteste Vaterfigur, ein Kleinbauer, der seine beiden Söhne mit harter Hand und drakonischen körperlichen Züchtigungen erzieht (vgl. Tw, 55–56). Er trägt deutlich Züge des verbietenden, bedrohlichen Vaters, der zudem mit einer mythischen, phallischen Waffe ausgestattet ist.²⁰ Die Konzeption des Phallus ist bei Lacan eng verbunden mit der Macht, das Inzestverbot auszusprechen und durchzusetzen, wobei betont sei, dass der Phallus nicht mit dem männlichen Geschlechtsorgan gleichzusetzen ist. In diesem Verständnis ist der Phallus Zeichen der Be-

¹⁸ August Ruhs: "Die Schrift der Seele. Einführung in die Psychoanalyse Jacques Lacans". *Psyche* 10, 1980, 885–909 (905).

¹⁹ Zum Begriff der *différance* vgl. Jacques Derrida: "Die *différance*". Peter Engelmann (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: 1991, 76–113.

²⁰ In Matthias' Phantasien spielt auch die unklare Herkunft der Waffe eine wichtige Rolle und verliert sich in einer mythischen Vorzeit (vgl. Tw, 51).

drohung und gleichzeitig Objekt des Begehrens, da er suggeriert, dass der durch ihn hervorgerufene Mangel (Inzestverbot) gestillt werden kann. Er wird zum imaginären Repräsentanten für Identität und Ganzheit. Der Phallus und seine Agenten – sprich der Vater – führen das Gesetz ein und müssen daher aus Sicht der Söhne über dem Gesetz stehen.

Die verbietende Seite des Vaters wird auch in moralischer Hinsicht deutlich, wenn er als ein Relikt aus vergangenen Zeiten beschrieben wird und den gesellschaftlichen Veränderungen, der Text spielt um 1990, verständnislos gegenüber steht. Dem in den Erinnerungspassagen geschilderten Hedonismus Jakobs und der sexuellen Freizügigkeit der 70er Jahre kann er nur starre Verbote und Gewalt entgegensetzen, die Jakobs spurloses Verschwinden zur Folge hat. Einer der großen Vorzüge von Doblens Text liegt jedoch darin, dass er die Figur des Vaters nicht zu einem öden, eindimensionalen Pappkameraden des Geschlechterkrieges verkommen lässt. Der Repräsentant der symbolischen Ordnung ist vielmehr selbst ein Opfer der Verhältnisse.

In diesem Zusammenhang ist es erneut wichtig hervorzuheben, dass Doblens Text nicht den Detektiv, sondern den Outlaw Matthias ins Zentrum des Interesses rückt, wodurch Züge des enquêteorientierten Kriminalromans hervorstechen.²¹ Aus seiner Sicht erfährt der Leser von den Problemen, einen Platz in der symbolischen Ordnung zu akzeptieren und seine Konflikte verweisen auf das Gewaltpotential der patriarchalischen Ordnung, das notwendig ist die Gesellschaftsordnung zu reproduzieren. Hierbei stehen besonders die Ambivalenzkonflikte hervor, in die Matthias durchgängig verstrickt ist. Er ist in Luise, das exponierteste Gewaltopfer verliebt, wodurch seine geschlechtliche Identität problematisch wird:

[Ich] legte meinen Kopf in ihren Schoß [...] Was gibt es schöneres, als an der schönsten Stelle der Welt zu liegen ... In Nullkommanichts war dieses Glück zerstört, von meinem harten Schwanz und der Vorstellung mit ihr zu ficken. Manchmal passierte mir das. Selbst die Angst, dass sie es merken könnte, kam nicht dagegen an. Dieser verfluchte Schwanz dachte nur an das, was unter dem Kleid war, nur ein paar Millimeter von meiner Nase weg. So an Luise zu denken, das war verboten, und dieses Verbot durfte niemals angerührt werden, denn das hätte unsere Freundschaft zerstört. (Tw, 33)

²¹ “Sie [die Spannung] ergibt sich aus der Intention der auf gesellschaftliche und staatliche Verhältnisse gerichteten Enquête, statt sensationeller Ausnahmefälle in erster Linie das Typische und Wahrscheinliche zu treffen.” Ulrich Schulz-Buschhaus: “Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur”. Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman*, 523–548 (531).

Daher wird Luise von Matthias in den Kreis der Familie aufgenommen und so ins Inzestverbot inkorporiert: “ich wach von den Toten auf, du bist ein Schatz, kleine Schwester.” (Tw, 35)

Ähnlich gelagert ist sein Verhältnis zu seinem Vater, dem im Lacan'schem Sinne Vertreter der symbolischen Ordnung. Sicherlich nicht zufällig wird im Text auch das Gesetz des Vaters formuliert:

Ein Bauer und sein Landverkaufen! Genausogut hätte der Pfarrer in den Tabernakel spucken können. [...] Ein Bauer verkauft sein Land niemals, das war das eine Gesetz. Und das andere erlaubte ihm nicht, in die Fabrik zu gehen [...] Er war eben ein Relikt, einer von denen, die tun, was sie tun müssen, kann kommen was will, und was es war, [...] und so oft ich ihn auch zum Teufel wünschte, das imponierte mir an ihm. (Tw, 25)

Der Sohn schwankt, wie im vorherigen Zitat anklingt, zwischen Auflehnung und Akzeptanz und hat daher Schwierigkeiten, sich von der Waffe zu trennen, in deren Gebrauch er vom Vater initiiert wurde. Dieser wirft zwar das Gewehr und damit seine destruktive Gewalt von sich, als sein ältester Sohn den Hof verlässt und verhält sich dann Matthias Entwicklung zum Waffennarr (er spricht davon, dass das Gewehr zu seinem dritten Arm wird) gegenüber passiv. Der Text erweckt den Eindruck, dass Matthias in der Waffe eine Möglichkeit sieht, die Begrenzungen der symbolischen Ordnung zu transzendieren. Das Gewehr wird nicht nur zum Signum des Outlaws, sondern zum Zeichen der Suche nach Vollständigkeit, was in ödipalen Begriffen umschrieben wird: “Das Gewehr hielt ich im Arm wie ein Baby.” (Tw, 44)²²

Auch in Bezug auf das KZ Dachau wird deutlich, dass der Vater eine vielschichtige Figur ist, die nicht einfach mit einer totalitären Ausprägung der symbolischen Ordnung gleichgesetzt werden kann. Sowohl der Vater als auch der Großvater, der ebenfalls den Namen Matthias trug, sind ideologisch nicht in den Nationalsozialismus verstrickt gewesen, waren vielmehr aus religiösen Gründen passive Gegner des Konzentrationslagers.

3.3 Dachau und der Mutterleib

Das KZ Dachau nimmt in der Textlogik eine Gelenkfunktion ein, da Matthias mit einem ehemaligen Häftling in Kontakt kommt. Auf der Flucht vor den Gesetzeshütern und an einer schweren Lungenentzündung erkrankt,

²² Im Rahmen der vorgeschlagenen Interpretation ergibt sich hierbei eine weitere Verwirrung der Geschlechtszuschreibungen, da Matthias eine weibliche Position einnimmt.

findet er Unterschlupf bei einer Greitner genannten Figur. Bei ihr handelt es sich um den (angeblich) minderbemittelten Gelegenheitsarbeiter und Sonderling der Gegend, der wegen Aufsässigkeit und nicht als Politischer im KZ inhaftiert gewesen war. Die Haft hat deutliche Spuren bei ihm hinterlassen, wobei am stärksten der Verlust der allgemeinverständlichen Sprache hervorsteht. Dieses dem nicht niederbayerischen Leser unverständliche Kauderwelsch ist Matthias verständlich, der in einer späteren Konfliktsituation in Hauptstadt sich der Sprache des alten Greitners bedient: “‘Bista! Schladastahnei!’ schrie ich ihn an. Es war mehr die Verblüpfung, die ihn zwei Schritte wegbrachte.” (Tw, 141)²³ Matthias nähert sich dadurch einer Gruppe von Personen an, die durch Luise komplettiert wird. Den Opfern der patriarchalischen Definitionsmacht ist der Zugang zur allgemeingültigen Sprache und damit zu einem gesicherten Platz in der symbolischen Ordnung verwehrt.

Gerade in diesem Kontext ist auffällig, dass in Matthias Gefühlswelt regressive Vorstellungen breiten Raum einnehmen. Schon durch die ödipale Problematik vorbereitet, treten mehrfach Mutterleibphantasien auf. Diese Interpretation würde sicherlich von einer Aussage wie “aber es half nichts, ich war nur ein junger weißer Idiot, der sich wünschte, in den Bauch seiner Mutter zurückkriechen zu können” (Tw, 44) nur schwach getragen, wenn nicht andere Passagen diesen Tenor vertiefen würden. In diesem Zusammenhang ist die Hütte des Greitner von besonderer Bedeutung, da sich in ihr deutliche Allusionen an den Mutterleib finden:

In der niedrigen, geräumigen Küche wurde es nie taghell, weil sie nur ein kleines Fenster hatte. Den ganzen Tag war es früher Morgen oder später Abend [...] Und es war warm, diese intensive Wärme die faul und schläfrig macht. Von früh bis spät brannte das Feuer im Herd. Die Küchenuhr an der Wand tickte, und wenn er manchmal das Radio anmachte, dann war das so leise, als würde einem jemand mit Kükenflaum über die Backe streicheln. (Tw, 76–77)

Die Versatzstücke weisen in Richtung Wärme, Geborgenheit, Sicherheit und, auch wenn die Uhr tickt, Zeitlosigkeit. Julia Kristeva hat diesen Modus der Mutterleibphantasie mit dem Begriff der semiotischen chora beschrieben und damit Lacans Konzeption des Imaginären weitergeschrieben. Das Imaginäre in Lacans Deutung wird durch den Ödipuskonflikt zerstört und ist in diachroner Perspektive die verlorene Zeit einer imaginierten Vollkommenheit. Bei Kristeva bleibt das Semiotische als Heterogenität der symbolischen Ordnung erhalten: “Mit anderen Worten, sie [die semiotische

²³ Vgl. auch Tw, 147.

chora] bildet die heterogene und brüchige Dimension der Sprache.”²⁴ Die Bezugspunkte dieser Negativität des Semiotischen sind für Kristeva vor allem der Körper der Mutter: “Ur diakronisk synvinkel härrör de från arkaismer i den semiotiska kroppen som [...] står i beroendeförhållande till modern.”²⁵ Wenn die Logik des Traums²⁶ in die geordnete Sphäre des Symbolischen eindringt, kann sich die Negativität der chora manifestieren, gleichfalls in der Praxis der poetischen Sprache mit ihren Verstößen gegen die Grammatik und die Betonung der Körperlichkeit der Sprache in Klangfarbe und Rhythmus. Die Gewalt der setzenden, damit urteilenden (thetischen) und verbietenden Sprache wird untergraben, wobei eine vollständige Rückkehr in diesen Modus, den Übergang in die Geisteskrankheit markiert: “Die ‘Kunst’ besteht gerade darin, mit der Negativität [des Semiotischen] das Thetische zu überschreiten und aufzureiben und es dennoch nicht aufzugeben.”²⁷ Greitner und Luise als Opfer der symbolischen Ordnung sind durch die traumatisierenden Erlebnisse jeweils unterschiedlich tief in die Regression getrieben worden, was sich besonders im Verlust der Sprachfähigkeit niederschlägt. Matthias Position ist in diesem Punkt diffuser und weist in verschiedene Richtungen.

Wie gesehen spielen auch in seiner Vorstellungswelt immer wieder regressive Nischen eine Rolle und sicherlich ist bereits die Beschreibung des heimatlichen Donaumoos, in das sich nur Verbrecher trauen, um sich dort zu verstecken, von diesen Vorstellungen geprägt.²⁸ Diese Affinität verdeutlicht im Kontrast zu Matthias Waffenvernarrtheit seine unsichere Position in der symbolischen Ordnung: sein Schwanken zwischen phallischen Ominpotenzphantasien und inzestuösen²⁹ Regressionsvorstellungen. In diesem Sinne kann sein Verbrechen als Versuch, seine Identitätsproblematik zu lösen, gelesen werden.

²⁴ Toril Moi: *Sexus, Textus, Herrschaft. Feministische Literatur Theorie*. Bremen: 1989, 189.

²⁵ Julia Kristeva: “Från en identitet till en annan”. Lars Nylander (Hrsg.): *Litteratur och psykoanalys. En antologi om modern psykoanalytisk litteraturtolkning*. Stockholm: 1986, 157–182 (170).

²⁶ Vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M.: 1978, 40.

²⁷ Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, 79.

²⁸ Vgl. auch: “Der alte Hühnerstall, den er [Jakob] selbst umgebaut hatte, [...] um den ich ihn beneidete, diese Höhle, die mich magisch anzog, wurde abgesperrt.” (Tw, 54)

²⁹ “Man begreift, warum Lacan nicht nur die genitale Vereinigung mit dem ‘Primärobjekt’ als Inzest auffasst, sondern auch die regressive des Wiedereintauchen-Wollens in den Mutterleib. Dieser repräsentiert für jedes Objekt den Ort vor jedem Verlust, vor seiner Bestimmung durch das Symbolische.” Peter Widmer: *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan und die zweite Revolution der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: 1990, 111.

3.4 Lohnt Verbrechen sich?

Sein(e) Verbrechen wenden sich gegen den aalglatten Immobilienmakler Resser aus Hauptstadt, der als Repräsentant der gesellschaftlichen Modernisierung fungiert und für den Umbau der Agrarlandschaft in Areale der Freizeitgesellschaft (Golfplätze und Reitclubs) steht. Den Anfang bildet die Konfrontation am Tag des Umzugs, der in Schüssen in Richtung Resser gipfelt. Interessant ist hierbei wie die Konfrontation ausgelöst wird. Ressers durchgehend aggressives Auftreten löst erst die Gewalt aus, als es sich gegen Luise richtet: "Ich sah nur, wie Luise am Boden hockte, und dass sie [Resser und Begleiter] es auf sie abgesehen hatten, und als sie vor ihr standen und er was zu ihr sagte, schrie ich. 'Laß das Mädchen in Ruhe!'" (Tw, 22) Hieran schließen sich sofort die Schüsse an. In einer psychoanalytischen Argumentation liegt der Gedanke nahe, Resser als gewaltbereiten Vertreter der symbolischen Ordnung zu verstehen, wodurch er in die Sphäre der Väter eingereiht werden muss. Diese Überlegung wird durch die Entwicklung von Matthias' leiblichem Vater gestützt, da er nach der Enteignung in sich zusammenfällt: "Allein schon die Stimme. Nichts war mehr übrig von ihm." (Tw, 68)³⁰ Zudem streift er alle bedrohlichen Seiten ab und zeigt Verständnis für Matthias: "Jetzt laß halt gut sein sagte er barsch, er wird's schon recht machen. Das saß. Auch bei mir. Ich konnte mich nicht erinnern, den Satz jemals von ihm gehört zu haben." (Tw, 69) In der gleichen Szene gibt der Vater zudem seine geliebte Taschenuhr an den Sohn weiter, die für Matthias mit positiven Kindheitserinnerungen behaftet ist. Der Ambivalenzkonflikt des Sohnes scheint hier unterzugehen, besteht jedoch weiter, da die bedrohliche Vaterseite auf Resser verschoben wurde. Die Figur des ambivalenten Vaters wird in den geliebten (leiblichen) Vater und das gehasste Vater-Imago (Resser) aufgespalten. Nur so ist die Intensität des Konfliktes und die Ausdauer der Verfolgung durch Matthias zu erklären. Diese Konstruktion wird von weiteren Beobachtungen gestützt, wodurch die geschlechtliche Identität erneut ins Zentrum des Interesses rückt. Im Laufe der Ausspähung von Resser entdeckt Matthias dessen Homosexualität, die allerdings auf der Textoberfläche keinen Anlass zu homophoben Äußerungen gibt: "'Der ist schwul.' 'You got it, Doc Watson!' 'Und weiter?' 'Nichts weiter.'" (Tw, 149) Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Matthias in einer Szene (vgl. Tw, 89–90) durch Verkleidung die Grenzen der Geschlechter überschreitet. Dieses Crossdressing wird mit der Verfolgung durch die Polizei motiviert, verweist jedoch auch auf seine

³⁰ Die Enteignung kann so als symbolische Kastration des Vaters gelesen werden, wofür dessen Stimmverlust spricht.

geschlechtlich unsichere Position in der symbolischen Ordnung.³¹ Die obige Passage wäre somit weniger durch “political correctness” als durch Matthias’ “gender trouble” motiviert.

Die beschriebenen Strukturen bilden den Rahmen für das zweite Verbrechen, den Überfall auf Ressers Party und die Verwüstung seines Hauses. Äußerlich betrachtet ist der Überfall ein voller Erfolg, doch Matthias Empfindungen während der Aktion sind bemerkenswert: “Ein Gewusel von Menschen. Es machte keine Freude dem zuzusehen, es war ekelhaft, alles war ekelhaft.” (Tw, 167) Das Objekt der Begierde verliert er sogar aus den Augen:

Erst später fiel mir auf, dass ich mich keine Sekunde um Resser selbst gekümmert hatte. Ich hatte mir fest vorgenommen, ihm irgendetwas zu verpassen, und wenn es nur ein einfacher Tritt in den Arsch war. Ich hab's vergessen, einfach vergessen und dann war es zu spät. [...] Wir zogen uns die Masken vom Kopf, mir war zum Kotzen, zitternde Beine, nassgeschwitzt. Erst später merkte ich, dass ich mich vollgeschiff't hatte. (Tw, 169)

Strahlende Sieger sehen anders aus, so dass Matthias Fazit nüchtern ausfällt: “Zu gewinnen hatte es nichts gegeben. Es war nur darum gegangen, nicht zu verlieren. Ich war schon unglücklicher gewesen.” (Tw, 170)

Gleichzeitig mit dem Überfall stirbt Matthias Vater, was in der Textlogik erneut für eine Aufspaltung seines Ambivalenzkonfliktes in zwei Imagines spricht. Daher kann es wenig überraschen, dass Matthias sich von den Insignien der jeweiligen Seite trennt und seinen Freunden das Gewehr und die Taschenuhr schenkt (vgl. Tw, 11–12). Hat er seine Problematik überwunden und somit seinen Platz in der symbolischen Ordnung gefunden? Lohnt Verbrechen sich?

Die Beantwortung dieser Frage wird im kurzen vierten Teil verhandelt, der auch die Erzählsituation nachliefert. Matthias’ verschollener Bruder Jakob, der durch den Tod des Vaters wieder Kontakt mit seiner Familie aufgenommen hat, ist der Adressat der Erzählung gewesen. Das große rebellische Vorbild wird in ein Szenario der Verbürgerlichung platziert – Frau und Kinder, angegrauter Bart, belehrender Großerbruderton und am

³¹ Die Verkleidung wird durch eine Begegnung mit Luisers Schwester Anna vorbereitet. Sie schlägt die Verkleidung vor und die sexuelle Spannung zwischen ihr und Matthias schwelt weiter, als Matthias an einem parfümierten Strumpf riechend zurückbleibt. Er onaniert daraufhin unter der Dusche, was zum einen als Lösung der sexuellen Spannung gesehen, zum anderen als Vergewisserung der eigenen Geschlechtlichkeit verstanden werden kann. Siehe auch Fußnote 22.

gravierendsten: “Keine einzige brauchbare Schallplatte im Schrank.” (Tw, 177) So dass Matthias nur zu einem Schluss kommen kann: “Eins stand fest: Die Mutter konnte tun und lassen, was sie wollte, aber ich, hierbleiben, niemals.” (Tw, 177) Es hat den Anschein, als befände Matthias sich, obwohl die Väter tot und ihre Insignien nicht mehr affektiv besetzt sind, erneut in einem Ambivalenzkonflikt: “Bald würden wir soweit sein, und er [Bruder] würde die Abreibung bekommen, die ich mir vorgenommen hatte.” (Tw, 177) Im Wort “Abreibung” schwingen sowohl aggressive als auch zärtliche Konnotationen mit, die Matthias einer unsicheren Zukunft entgegen gehen lassen. So endet *Tollwut* um sechs Uhr in der Frühe in einem verrauchten, spießigen Wohnzimmer und nicht mit dem Bild des ungebundenen Cowboys, der in die untergehende Sonne reitet. Der Text inszeniert nicht die Phantasmagorie der vollständigen Erfüllung, sondern stellt die Weichen für ein letztendlich unstillbares Begehren und Konflikte mit der symbolischen Ordnung.

4. Schlussbemerkung

Es ist sicherlich schon deutlich geworden, dass *Tollwut* von Dobler kein typischer Kriminalroman ist, sondern ein hybrider Text, auch wenn er auf den ersten Blick nicht den Anschein erweckt. Die Anknüpfungspunkte zum Genre Krimi liegen zum einen in der analytischen Erzählweise, zum anderen im Gebrauch der Ich- und damit Verbrecher-Perspektive, die es ermöglicht, das Wurzelgeflecht psychologischer und gesellschaftlicher Abhängigkeiten freizulegen. Hierbei ist Nusser zuzustimmen, der bemerkt, dass in solchen Fällen “die konventionellen Grenzen des Genres sicherlich in Richtung auf den kritischen Gesellschaftsroman überschritten”³² werden, wodurch *Tollwut* nicht unberechtigt in eine Ahnenreihe mit Oskar Maria Grafts Texten, wie z. B. *Der harte Handel* tritt.

Dennoch bleibt zu überlegen, ob nicht gerade das Verbrechen und das kriminalistische Potential des Textes zwingend notwendig sind, um zum einen das Augenmerk von der Oberfläche aufs Verborgene zu lenken und zum anderen die verschiedenen Diskurse zu bündeln. Immer wieder können partielle Schnittmengen der Diskursebenen beschrieben werden, z. B. der gemeinsame Fokus von Psychoanalyse und Country auf tragische Familienverhältnisse, doch liegt der gemeinsame Nenner aller Bereiche im Verhältnis zur Gewalt und dem Verbrechen. Im Rekurs auf die von der Psychoanalyse angenommene Universalität des Ödipuskomplexes oder des

³² Peter Nusser: *Der Kriminalroman*. Stuttgart: 1981, 64.

Ursprungsmythos, so wie ihn Freud in *Totem und Tabu* beschreibt, kann verallgemeinernd die Frage gestellt werden, wie weit Gewalt und damit einhergehend das Verbrechen konstitutive Bestandteile jeder Gesellschaft sind. Am Anfang steht der Mord der Brüderhorde am Vater, der zum kulturstiftenden Akt wird und gleichzeitig das Moment des Verbrechens in die neue Ordnung implementiert. Aufgrund dieser Gleichung gelingt es Dobler, einen geschlossenen und stimmigen Text zu schaffen, obwohl so verschiedene Bildbereiche wie Krimi, Country, die Bibel oder die Moorsoldaten bemüht werden. In einer weiterführenden Analyse müsste allerdings die ahistorische Verkrustung dieser Überlegungen aufgebrochen werden, denn die Fixierung gewisser Zeitabschnitte auf die im engeren Sinne Kriminalliteratur,³³ bieten Zugriffsmöglichkeiten, die je spezifischen privaten, institutionellen, geschlechtlichen oder politischen Zustände und Veränderungen zu analysieren.

³³ *Die Bibel* ist ein gewalttätiger Text, aber sicherlich nicht der Gattung Krimi zuzurechnen.