

Szilvia Gellai

Dramatische Vernetzung in Daniel Glattauers E-Mail-Romanen

Die Konkurrenz der Modi: Zwischen Dramatik und Narrativität

Die Bühne ist zweigeteilt. Die in hellen und warmen Tönen eingerichtete linke Hälfte gehört einer Frau, die grau gestrichene rechte einem Mann. Außer ihnen tritt niemand in Erscheinung. Das Mobiliar, dessen Herzstück hier wie da ein Schreibtisch mit einem Laptop beziehungsweise einem Computerbildschirm bildet, ist schlicht und funktional, die Atmosphäre heimelig: Beide Personen befinden sich jeweils zu Hause. Ihre im Bühnenraum vereinten, gleichsam aneinandergefügten Zimmer trennt nur eine imaginäre Wand in der Mitte, die Assoziationen an den filmischen Split-screen weckt. Denn die physische Undurchdringlichkeit der besagten Wand wird dem Zuschauer während der Aufführung durchgehend vor Augen geführt: Die Gestalten bewegen sich stets nur im eigenen Gehäuse und blicken einander, obschon fortwährend im Dialog, niemals an. Sie sprechen entweder direkt in ihre Monitore oder Richtung Publikum in den Raum hinein. Die Grenze zwischen den privaten Mikrowelten wird einzig durch einen großen digitalen Zähler in der Mitte der Kulisse durchbrochen, ragt er doch sowohl in die Sphäre der einen als auch in die der anderen Figur hinein. Er zeigt die im Laufe der Handlung verfließenden Monate und Tage an. Gleichzeitig lädt er das Schauspiel mit der Metapher der digitalen Medialität auf. Pointierter wäre der Chronotopos der vernetzten Gegenwart in einem Bühnenbild wohl kaum zu fassen gewesen.

Der beschriebene szenische Kontext entspricht der Budapester Aufführung der Bühnenfassung¹ von Daniel Glattauers E-Mail-Roman »Gut gegen Nordwind« (2006)², der in »Alle sieben Wellen« (2009)³ seine Fortsetzung fand. In den Romanen entfaltet sich die inzwischen einem breiten Publikum bekannte Geschichte zweier Figuren, die einander zufällig im Internet begegnen: Wegen eines Tippfehlers in der Mailadresse landet Emmi Rothners Abonnementkündigung im Postfach von Leo Leike. Aus der gründlichen Besprechung dieser Verirrung entspinnt sich ein langfristiger, intensiver Austausch zwischen der verheirateten Frau und dem alleinstehenden Mann. »Anfangs genießen sie die Schwerelosigkeit, öffnen sich einander freudig, mit dem Argument, entspannt vertraulich sein zu dürfen, da man sich sowieso niemals sehen würde. Mit der Zeit schlägt die Sache aber in

Abhängigkeit um, verändert eine Lebensbahn, verunsichert eine Ehe«⁴, skizziert Pál Göttinger, Regisseur der Budapester »Gut gegen Nordwind«-Inszenierung die ›dramatische‹ Entwicklung der Beziehung. Dabei hält er die Grundsituation, das heißt die Korrespondenz zweier für einander jeweils unsichtbar bleibender Personen, eigentlich für antitheatral. Die in der Tradition des Briefromans verankerte, stellenweise sogar mit Pathos erfüllte Liebesthematik wirke eher episch. Gereizt habe ihn an Glattauers Stoff insbesondere das Wagnis, den Wandel zweier Persönlichkeiten darzustellen, wenn auch ihre Geschichte Wendungen nahezu völlig entbehre.

Göttingers Befund der »minimalen Dramatik« frappt aus mehreren Gründen. Zum einen, weil digitalen Medien, die in beiden Romanen als konstitutives Motiv dienen, ein hohes Maß an Theatralität innewohnt. Sebastian Pranz spricht diesbezüglich treffend von einer »Theatralität der Abwesenheit«⁵ und zeigt, dass bestimmte Gattungen digitaler Kommunikation (zum Beispiel Chats) Anwesenheit als fundamentale Kommunikationsbedingung zwar überwinden, doch zugleich Räume der Selbstinszenierung etablieren und die Beobachtung von performativen Handlungen ermöglichen.⁶ Die Theatralität der vernetzten Welt beruht auf ihrer spezifischen Raumzeitlichkeit, die Glattauers Protagonisten zur Selbstdarstellung und »identitätspoetischen«⁷ Tätigkeit verführt.⁸

Diesen Aspekt bringt das eingangs geschilderte Bühnenbild bestens auf den Punkt; und zwar nicht nur, weil der reelle, für die Zuschauer wahrnehmbare Bühnenraum den virtuell geteilten Raum der Mailenden überlagert, sondern vor allem wegen der gesplitteten Szene. Wie nämlich die imaginäre vierte Wand der Guckkastenbühne die Theatersituation schlechthin markiert⁹, signalisiert die imaginäre fünfte Wand, die (in der besagten Inszenierung) die Bühne teilt, die durch digitale Vernetzung erzeugte Theatralität der Situation. Obschon die Figuren einander nicht sehen, erschaffen sie jeweils eine kommunikative Bühne um sich und dienen für den anderen als Publikum.

Daneben überrascht Göttingers antitheatrale Sicht der Dinge auch deshalb, weil die mit vergleichsweise wenig dramaturgischem Aufwand verbundene Inszenierbarkeit des Romans von dessen erheblicher Affinität zum dramatischen Modus zeugt. Damit tritt der E-Mail-Roman das genretypische Erbe des Briefromans an, den Wilhelm Voßkamp aufgrund der »Verknüpfung des dialogischen Briefprinzips mit dem des epischen Erzählens« als »episch-dialogische Mischform« bezeichnete.¹⁰ Schon in den Briefromanen des 18. Jahrhunderts reduziert die fehlende narrative Mittelbarkeit die epische Distanz zum Geschehen.¹¹ Dies gilt auch für Glattauers E-Mail-Romane, in denen, wie Sabrina Kusche betont, die mimetische Darbietungsform des *showing* dominiert: »Es gibt keine erzählende Instanz, die die Handlung lenkt, kommentiert oder eine Außendarstellung der Figuren

ermöglicht. Die Figuren erzählen selbst und charakterisieren sich auf diese Weise allein durch ihre Mails, präsentieren sich und einander auf diese Weise sprachlich-performativ.«¹² Die Dominanz von performativen Sprechakten in der Handlung besagt wiederum nichts anderes als den von Göttinger konstatierten Mangel an Wendungen, dass also die einzigen Ereignisse der Geschichte im Grunde Worte sind.

Angesichts der stark verknüpften Erzählfunktion drängt sich allerdings die Frage auf, inwiefern man Glattauers reine E-Mail-Romane (und insbesondere »Gut gegen Nordwind«) als Erzähltexte betrachten kann. Denn, wie Käte Hamburger argumentiert, »der sprachlogische Ort des Dramas im System der Dichtung ergibt sich allein aus dem Fehlen der Erzählfunktion, der strukturellen Tatsache, daß die Gestalten dialogisch gebildet sind«¹³. Das gattungs- und erzähltheoretische Dilemma, das sich bei Glattauers E-Mail-Romanen auftut, hängt meines Erachtens aber nicht allein mit der fehlenden Mittelbarkeit zusammen. Vielmehr erwächst die Bedrohung des narrativen Modus durch den dramatischen Modus aus der Handhabung der fiktionalen Tempora und Temporalitäten¹⁴, die strategisch bedingt ist und der Aufrechterhaltung der Spannung dient.

Diese Arbeitshypothese gilt es nun in mehreren Schritten zu erläutern. Zunächst wird das theoretische Feld der bisherigen Untersuchungen im Kontext von Narrativität, Erzähltempora und Briefroman beziehungsweise E-Mail-Roman im Allgemeinen sowie in Bezug auf Glattauer im Speziellen abgesteckt. Dabei gilt es zu zeigen, dass in Glattauers E-Mail-Romanen die dominante Darbietungsform des *showing* mit einem prospektiven Gegenwartsbezug korrespondiert und stark mit Emmis Charakter verknüpft ist, wohingegen die seltenen, dafür aber umso bedeutungsvolleren Momente des *telling* mit Retrospektivität einhergehen und über die Figur des Dritten in die Romane integriert werden.

Schreiben für die ›unmögliche Gegenwart‹

Der Aspekt der Zeitlichkeit war bereits im Briefroman von grundlegender Bedeutung und wurde in einschlägigen Untersuchungen wiederholt thematisiert.¹⁵ Monika Moravetz rekapituliert die temporalen Optionen wie folgt: »Der Briefschreiber kann nämlich entweder seine jeweilige Gegenwartssituation schildern oder aber weiter zurückliegende Ereignisse referieren, die dann ihrerseits im Akt des Niederschreibens aktualisiert werden und somit für die Schreibergegenwart von unmittelbarer Relevanz sind. Genau genommen wird aber im Vollzug des Schreibens nicht nur diese Zwei-, sondern sogar eine Dreidimensionalität dialogisch vergegenwärtigt. Denn mit der aktualisierten Vergangenheit wird gleichzeitig auch eine noch offen ste-

hende Zukunft intentional entworfen, auf welche sich das Interesse des Lesers – und damit die Spannung – konzentriert.«¹⁶ Zu beachten wären demzufolge der dichterische Umgang mit beziehungsweise der narrative Stellenwert von diesen drei Dimensionen.

Seit Samuel Richardson in »Pamela, or Virtue Rewarded« (1740) das Briefschreiben als »writing for the moment« charakterisierte, gilt die Gegenwartsemphase als *locus classicus* der Briefromanforschung. Für ihre Betrachtung liefert Janet Altmans groß angelegte Studie »Epistolarity« (1982) wertvolle Anhaltspunkte. Der zentrale Referenzpunkt der Briefschreibenden sei, so Altman, die Gegenwart (»present«), von der alle anderen Zeitdimensionen ausstrahlen.¹⁷ Darin weiche der Briefdiskurs etwa vom Memoirenroman ab, dessen wichtigste Zeitform das Präteritum sei: »(T)he reader of the memoir novel is transported to the world of a distant past, experiencing as his new present scenes from the life of the actor in the story rather than experiencing the present of the narrator telling the story. (...) In epistolary narrative, on the other hand, the past is the interloper, intervening to shed light on the present.«¹⁸ Beim Memoirenroman erlebt mithin der Leser die entfernte Vergangenheit als präsenzte Szenerie, im Briefdiskurs hingegen als Eindringling (»interloper«), der bloß die Gegenwart zu erhellen hat. Im Zusammenhang mit der ersten Erfahrung liegt der Gedanke an Käthe Hamburgers Kernthese in »Die Logik der Dichtung« (1957) über die Funktion des epischen Präteritums nahe. Sie besagt in aller Kürze, dass das Präteritum des fiktionalen Erzählens, entgegen der grammatischen Funktion dieses Tempus, nicht mehr das Vergangene bezeichnet.¹⁹ Vielmehr wird der Leser durch das epische Präteritum ins ›Jetzt und Hier‹ der Romanhandlung, in die fiktionale, ›zeitlose‹ Gegenwart versetzt.²⁰ Wohlgermerkt gilt dies bei Hamburger weder für den Memoiren- noch für den Briefroman, da sie Ich-Erzählungen als nicht fiktional, sondern als fingiert ansieht. Daher sei das Präteritum des Ich-Romans auch *kein* episches Präteritum, »sondern ein echtes, existentielles, grammatisches, das den wie immer fingierten Ort des Schreibers in der Zeit angibt«²¹.

Kehren wir aber zur Gegenwart der Schreibenden zurück. »But of what present are we speaking when we discuss epistolary discourse?«, fragt Altman.²² Ist diese Gegenwart – sozusagen als Pendant eines *nicht-epischen* Präteritums im Sinne Hamburgers – etwa eine echte, existenzielle, grammatische? Altmans Antwort fällt viel differenzierter aus: »Epistolary discourse is the language of the pivotal yet impossible present. The *now* of narration is its central reference point, to which the *then* of anticipation and retrospection are relative. Yet *now* is unseizable, and its unseizability haunts epistolary language.«²³ Die Gegenwart ist für den Briefschreiber ungreifbar, ebenso entrückt wie der Empfänger: Weder Präsenz noch Präsens sind für ihn möglich, wobei diese Unmöglichkeit Altman zufolge eine dreifache ist. Es sei

unmöglich, ein Ereignis gleichzeitig zu erleben und zu berichten (es sei denn, das Schreiben selbst ist das Ereignis), weshalb der Schreibende beim Versuch, das Jetzt einzufangen, stets zwischen der unmittelbaren Vergangenheit und der unmittelbaren Zukunft oszilliere. Zweitens wäre die festgehaltene Gegenwart nur kurz (insbesondere, wenn das Ereignis das Schreiben selbst oder der Ausdruck von Gefühlen ist). Drittens sei das Jetzt des Schreibenden niemals identisch mit dem des Lesenden.²⁴

Prüft man nun diese für den Briefdiskurs ausformulierten Unmöglichkeitsargumente Altmans vor dem Hintergrund der veränderten technologischen Bedingungen im E-Mail-Roman, sind erstaunlicherweise nur wenige Modifizierungen vonnöten. Es stimmt nämlich immer noch, dass Ereignis und Bericht, so minimal ihre Zeitdifferenz auch sein mag, nicht simultan stattfinden können. Immer noch sind es nur das Schreiben und die Emotionen allein, die man tatsächlich zeitgleich festhalten kann. So kommentieren die Protagonisten gelegentlich das Entstehen einer Nachricht (zum Beispiel als der ebenso sehnsüchtige wie angeheiterte Leo seine Fingerbewegungen beim Tippen von Emmis Namen beschreibt²⁵) und die Gefühle, die dies begleiten (wenn etwa Emmi ihr Zimmer nur widerwillig beschreibt; GN 104 f.). Zudem verspüren die Figuren, obgleich ihre Nachrichten per E-Mail in deutlich höherer Geschwindigkeit und Frequenz unterwegs sind als beim brieflichen Austausch, immer noch das Bedürfnis, die ausbuchstabierte Gefühle regelmäßig auf ihre Beständigkeit hin zu prüfen. Einzig die Jetztzeiten scheinen sich einander im elektronischen Zeitalter so weit angenähert zu haben, dass man (zumindest theoretisch) über Simultaneität sprechen darf; dies zeitigt eine raumzeitliche Veränderung, die in der zu Beginn skizzierten Aufführung eindrucksvoll in Szene gesetzt wurde. Dennoch kommt es in der Praxis wiederholt zu Ungleichzeitigkeiten, zu kommunikativen Phasenverschiebungen und Zeitlücken. Denn zum einen kann die schriftliche Form vom Prinzip der Linearität nicht abgekoppelt werden. Zum anderen sind die Mailenden nicht permanent online, sofort verfügbar und informiert, sodass das Jetzt des Senders mit dem des Empfängers selten übereinstimmt. Um dem entgegenzusteuern, verabreden sich Glattauers Figuren gern zu festen Zeiten – meistens um Mitternacht – und verbringen »auch die Zeit dazwischen« (AW 383), sprich: zwischen den Mails, miteinander. Bei gleichzeitiger Online-Anwesenheit werden überdies oft Mitteilungen mit einer Frequenz von Chats ausgetauscht, wodurch der Eindruck von mündlichen Gesprächen entsteht. Nichtsdestoweniger bleibt die Gegenwart ungreifbar. So müssen sich die Protagonisten, als sie sich zu einer auf den Anrufbeantworter gesprochenen gegenseitigen Stimmprobe entschließen, über mehrere Nachrichten hinweg über das Jetzt verständigen (GN 171 ff.). In beiden Romanen wird, wie Kusche detailliert darlegt, von den vernetzten Figuren die mediale Form reflektiert, die geduldige elektronische Post mit dem

schleunigen Telefon verglichen, wobei ihnen die dialektische Rolle von E-Mails, welche sowohl die Bedingung als auch eine Gefahr für ihre Beziehung darstellen, völlig klar ist.²⁶

Ein charakteristisches Begleitphänomen der mit Phasenverschiebungen und Zeitlücken durchsetzten Kommunikation – sowie »einer Sprache der Liebe« generell²⁷ – ist, dass man abwechselnd zum Warten verurteilt ist und sich – mal schreibend, mal schweigend, mal lesend, mal auch Wein trinkend – nach dem Abwesenden sehnt. Diese prospektive Ausrichtung ist nach Altman ein ebenso wichtiges Signum von Briefdiskursen wie Spontaneität und Unmittelbarkeit: »Letter writers are bound in a present preoccupied with the future.«²⁸ Die unmittelbare Zukunft, die die (virtuelle) Präsenz des anderen verspricht, ist gleichsam ein Magnet, der die Protagonisten an ihre Bildschirme fesselt und die Progression der Geschichte bestimmt. Wie Briefschreibende stecken auch Glattauers Figuren in »Gut gegen Nordwind« mit Vorliebe bestimmte Ziele und Fristen für sich ab, um zunächst fieberhaft darauf hinarbeiten und nach ihrer Erfüllung (oder auch Nichterfüllung) sich daran abarbeiten zu können. So wird das erste Treffen, welches auf das rein intuitive Wiedererkennen des Schreibpartners in einem gut besuchten Café hinausläuft, von langer Hand geplant, die Spannung direkt zuvor mit einem mehrtägigen E-Mail-Verbot gesteigert und im Anschluss ausgiebig nachbereitet. Daneben verleiht die Orientierung an der unsicheren, unmöglichen gemeinsamen Zukunft der Gegenwart ein enormes Gewicht: Sind die Tage der Beziehung gezählt, gewinnt das Jetzt umso mehr an Bedeutung. In »Alle sieben Wellen« etwa wird die bis zur Ankunft Pamelas – Leos Verlobten – verbleibende Zeit von Emmi wie ein virtueller »Abschieds-Countdown« zelebriert (AW 335) und auf Leos Vorschlag mit einem Frage-Antwort-Spiel kombiniert.

Dergestalt pendeln sich die Figuren – besonders in »Gut gegen Nordwind«²⁹ – in der unmöglichen Gegenwart ein, indem sie künftige wie mögliche Ereignisse herbeisehnen, antizipieren, ausdiskutieren und, sobald der ›Zug der Zeit‹ an ihnen vorbeigerauscht ist, das Geschehene oder Imaginierte wieder heraufbeschwören. Angesichts der Dominanz des prospektiven, dialogisch ausgestalteten Gegenwartsbezugs erscheinen die seltenen Momente im Modus des *telling* umso signifikanter. Bevor ich mich diesen zuwende, soll den Charakteren einige Aufmerksamkeit gewidmet werden.

Charakterfragen

Das *Movens* der Korrespondenz zwischen Emmi Rothner und Leo Leike besteht von Anfang an nicht einfach nur darin, »die Identität des jeweils anderen aufzudecken bzw. imaginär zu besetzen, dabei selbst aber möglichst im Verborgenen zu bleiben.«³⁰ Erstens impliziert diese Feststellung ein sym-

metrisches Rollenverhältnis der Schreibenden, welches so nicht gegeben ist. Es ist kaum zu übersehen, dass die Charaktere anders gestrickt sind und unterschiedlich agieren. Zweitens geht es nicht bloß um die Identität des anderen, sondern sehr wohl auch um die eigene.

So trifft es zwar auf Emmi (und nur auf sie) zu, dass sie das, was für Identität konstitutiv ist, nämlich die eigene erzählbare Geschichte, ihrem Schreibpartner konsequent vorzuenthalten versucht. Es geht ihr aber auch nicht darum, sich selbst einem Fremden zu erzählen. Deutlich spannender erscheint ihr die Frage, wie sie vom unbekanntem Gegenüber nur anhand des Geschriebenen wahrgenommen beziehungsweise entworfen wird. Zusätzlich kann sie aus dem Bild, das sich der andere von ihr macht, auf seinen Charakter schließen. Es wird hier also aus der soziologischen Grundkonstante der intersubjektiven Spiegelung³¹ poetisches Kapital geschlagen – und dies auch nicht das erste Mal im Werk Glattauers.

Mit der Idee des in der Mailbox ausgetragenen dialogischen Ratespiels hat der österreichische Autor schon in »Der Weihnachtshund« (2004) experimentiert: Clemens hieß dort der Mann, der sich ein Bild davon zu machen hatte, wer die Protagonistin Katrin war, und damals schon fand sie es »viel spannender zu lesen, was ein Mann von ihr hielt, der sie nicht kannte«, als was sie selbst über sich dachte, denn »so lernten sie sie beide neu kennen«.³² Insgesamt bleibt allerdings in »Der Weihnachtshund« die virtuelle Liebe nur eine flüchtige Episode. Für ihr jähes Ende sorgt das Geständnis des »Computerfreaks« Clemens, Katrins wahre Identität durch das Knacken des Chatroom-Codes ausspioniert zu haben. Demgegenüber taucht im nunmehr vollständig auf die virtuelle Sphäre verlagerten »Gut gegen Nordwind« der Täuschungsaspekt nur als kurzes Intermezzo auf: Emmis Befürchtung, vom Sprachpsychologen Leo zu wissenschaftlichen Zwecken benutzt zu werden, stellt sich schnell als unbegründet heraus.

Offenbar hat Glattauer frühzeitig registriert, dass gerade das sukzessive Entwerfen und Erraten der Heldin durch den Mann die virtuelle Romanze besonders anzuheizen vermag. So verwundert es kaum, dass in die E-Mail-Romane parallel zum ewigen Topos des Mannes als Rätsellöser auch eine Frauenfigur Einzug hält: Emmi, die als Rätsel gelöst, als eine ganz bestimmte Emmi erkannt werden will. Sie ist sich der Abhängigkeit vom Blick des anderen bewusst und erhofft sich geradezu eine Neugeburt in diesem Blick.³³

Ein wiederkehrender Zug der Glattauer-Heldinnen scheint überdies die Neigung zu sein, sich – anstatt an ihren eigenen Empfindungen für den Partner – eher an den Empfindungen des anderen für sie selbst, also am Affektpotenzial ihres Selbst, zu berauschen. Außer auf Katrin und Emmi trifft dies auch auf Judith in »Ewig Dein« (2012) zu,³⁴ wobei Letztere der narzisstische Rausch eindeutig am teuersten zu stehen kommt.

Kurzum: Emmi Rothner ist als Charakter ausschlaggebend für die Theatralität der E-Mail-Romane. Daneben braucht es freilich jemanden, der im dramatischen Modus mitspielt und die Regeln zur Schaffung eines »eigenen entkontextualisierten Raumes«³⁵ akzeptiert. Diese besagen für Emmi in etwa, dass Berufsalltag, Partnerschaft, Familienleben und die persönliche Vorgeschichte in der mit Leo bewohnten »Außenwelt« (GN 105), wie sie sie nennt, als Themen kaum tangiert werden dürfen. Dass der männliche Part dies nicht unproblematisch findet, wird gleich zu Beginn deutlich, als er beklagt: »Wir haben noch nichts aus unserem Leben erzählt (...). Wir kommunizieren im luftleeren Raum. (...) Wir wohnen nirgendwo. Wir haben kein Alter. Wir haben keine Gesichter. (...) Wir leben in keiner Zeit. Wir haben nur unsere beiden Bildschirme, jeder streng geheim für sich.« (GN 19) Leo spielt zwar anfangs die Rolle des Rätsellösers und Spiegels für Emmi, vermisst aber schon sehr früh den narrativen, selbsterzählerischen Boden in der Beziehung.

Zur Narrativität und zur Figur des Dritten

Deshalb ist auch Leo derjenige, der den Modus des *telling* von Zeit zu Zeit ins Spiel bringt, indem er eigene Vergangenheitsmomente offenlegt: »Wissen Sie was, liebe Emmi, ich breche mit unseren Gepflogenheiten und erzähle Ihnen heute etwas aus meinem Leben. Sie hieß Marlene. Noch vor drei Monaten hätte ich geschrieben: Sie heißt Marlene. Heute hieß sie es. Nach fünf Jahren Gegenwart ohne Zukunft habe ich endlich in die Mitvergangenheit gefunden.« (GN 21) Die Reflexion über die verwendete Tempusform liefert hier wichtige Hinweise auf narrative Verfahren im Werk. Leo schildert die Beziehung mit Marlene, nachdem er »endlich in die Mitvergangenheit gefunden hat«, über vier Abschnitte hinweg im Präteritum, einem Tempus, das Harald Weinrich zufolge »die Erzählsituation schlechthin«³⁶ signalisiert, in »Gut gegen Nordwind« aber eine Seltenheit darstellt. Da Glattauer sich in anderen Erzählwerken meist durchgehend des (epischen) Präteritums bedient³⁷, gehe ich davon aus, dass der abweichende Umgang mit den Tempora in den E-Mail-Romanen dem medial bedingten dramatischen Modus geschuldet ist und der Spannungserzeugung dient. Diese These stützt sich wesentlich auf Weinrichs Theorie über die besprochene und erzählte Welt.

Ausgehend von Käte Hamburgers Beobachtung, dass Tempora in literarischen Texten etwas anderes als die Markierung von Zeitbezügen leisten, unterscheidet er zwei Tempusgruppen, wobei er zur ersten die Tempora der *erzählten* Welt (Plusquamperfekt, Präteritum, Konditional), zur zweiten die der *besprochenen* Welt (Perfekt, Präsens, Futur) rechnet. Seine Typologie ori-

entiert sich am Signalwert, spricht an der unterschiedlichen rezeptionssteuernden Wirkung, die die jeweiligen Tempora für den Hörer besitzen. Die Tempora der erzählten Welt signalisieren nach Weinrich eine Distanz zwischen der Sprechsituation und den geschilderten Vorgängen und befördern auf diese Weise eine Tendenz zur entspannten Haltung des Hörers zum Gesagten. Im Gegensatz hierzu deuten die Tempora der besprochenen Welt auf die unmittelbare Relevanz der referierten Ereignisse für die Sprechsituation hin und bewirken eine gespannte Rezipientenhaltung. Diese textlinguistischen Überlegungen sind für meine Zwecke durchaus gewinnbringend.³⁸

Nimmt man Glattauers E-Mail-Romane nach diesen Kriterien unter die Lupe, ist festzustellen, dass in ihnen zumeist das Präsens beziehungsweise die Tempora der besprochenen Welt überwiegen, was entscheidend zur Spannung beiträgt. Nur selten kommen die Tempora der erzählten Welt in »Gut gegen Nordwind« zum Einsatz, so zum Beispiel bei den ersten retrospektiven Marlene-Episoden (GN 21, 74, 89), die dadurch hervorstechen, dass sie im Leser tatsächlich eine distanzierte Haltung hervorrufen. Dies bedeutet natürlich nicht, dass, wann immer die Expartnerin im Roman erwähnt wird, automatisch ins Präteritum gewechselt wird, denn im Laufe der Handlung ändert sich die Tempus-Distribution: Als Leo von einem erneuten und erneut misslungenen Anlauf mit Marlene berichtet (GN 102), bespricht er die Geschehnisse vorwiegend im Perfekt. Bezeichnenderweise wird aber in diesen Bericht auch Emmis Gestalt eingeflochten: Leo beschreibt der Schreibpartnerin, dass er Marlene von ihr erzählt hat. »Die Sprache kennt«, so Weinrich, »zweierlei Vergangenheit: eine, die zu mir gehört und die ich bespreche ebenso wie die Dinge, die mir in meiner Sprechsituation leiblich begegnen – und eine andere, die durch den Filter der Erzählung von mir distanziert ist.«³⁹ Die Protagonistin ist also inzwischen zu einem Teil von Leos Vergangenheit, genauer: seiner besprochenen Welt geworden, die für ihn von ebenso unmittelbarer Relevanz ist wie leiblich Erfahrbares.

Dies ist auch nicht das erste Mal, dass die Expartnerin und Emmi in einer narrativen Rückschau so eng beieinanderstehen. Bereits Leos erster Marlene-Bericht stellt ganz klar heraus, dass sein Interesse für Emmi einem »markanten Anlass« (GN 20) zu verdanken ist: Denn sie betrat die virtuelle Szenerie mit ihrer »schicksalhaften« Weihnachtsmail in dem Moment, als die Beziehung zwischen Leo und Marlene (wieder einmal) zu Ende ging. Es handelt sich folglich nicht einfach um »ein Zwei-Personen-Kollektiv, das sich nach außen und innen kontrolliert und immer wieder Selbstversicherung benötigt«⁴⁰. Sondern es wird ein Figurendreieck aufgemacht. Emmi, die eigentlich als Dritte zu einer im Zerfall begriffenen Dyade hinzugekommen ist, erlangt binnen kurzer Zeit eine dominante Position, wird zur maßgeblichen Bezugsperson für Leo. Die eine (Emmi) und der andere (Leo)

stellen gewissermaßen die Fixpunkte einer dreistelligen Figuration dar, wobei diese einer Dynamik unterliegt, die sich je nach Besetzung der Figur der Dritten verändert. Marlene wird bald von Mia abgelöst: einer Freundin Emmis, die im Grunde von ihr zu dem Zweck eingesetzt wird, die physische Dimension von Leo fassbar zu machen. In »Alle sieben Wellen« wird dann die ›freie Valenz‹ von Pamela besetzt. Die weibliche Dritte – sowohl Marlene und Mia als auch Pamela – dient dabei stets als Erzählanlass für Leo, wiewohl er Emmi zuweilen geflissentlich narrative Durststrecken bereitet (zum Beispiel in der Angelegenheit mit Mia). Daneben gibt es aber auch noch eine andere Dreierkonstellation, bestehend aus den beiden Fixpunkten und dem Ehemann Bernhard, die von Beginn an im Raum steht, für Emmi jedoch beinahe tabuisiert ist. »Es ist effektiv eine Sache zwischen uns beiden«, schreibt Leo an sie, um sofort zu berichtigen, »oder sagen wir: eine Sache zwischen uns dreien. Ihr Mann gehört nämlich peripher auch irgendwie dazu, da können Sie sich noch so verbissen dagegen wehren.« (GN 167) Weil die Protagonistin qua Charakter die erzählerische Rolle nahezu durchgehend verweigert, kann der Modus des *telling* nur über Dritte ›gerettet‹, in die Romane integriert werden. Die Figur des Dritten erlangt also nicht nur einen »kategorialen Rang«⁴¹ in der Figurenkonstellation, indem sie die Dyade der Protagonisten mal trennt, mal verbindet, sondern auch einen erzähltechnischen Rang in der Geschichte, indem sie als ›Zielscheibe‹ von Leos narrativen Einlagen dient. Diese Doppelrolle des Dritten wird am Beispiel von Mia auf der Figurenebene mehrfach reflektiert (GN 127, 145, 148). Der wohl wichtigste Dritte ist und bleibt aber Bernhard Rothner, der als Einziger unter den Dritten in die Mailkorrespondenz eindringt und mit dem längsten Brief des Romans bedeutsame Lücken in der erzählbaren Geschichte der Protagonistin schließt. Obwohl im retrospektiven Brief »des biedereren Bernhard«⁴² die Tempora der besprochenen Welt dominieren, obwohl sie die Gespanntheit der Situation veranschaulichen, zur unmittelbaren Reaktion anregen und Betroffenheit auslösen, darf man von einer epischen Stimme sprechen, da erst diese Stimme den genuin dramatischen Charakter Emmis zu einer Romangestalt werden lässt. Mit Weinrich könnte man auch sagen: Bernhard erzählt sie, »als ob er bespräche«⁴³.

Schluss

Bisweilen gibt es solche Augenblicke, solche drameninhärente, selbstreflexive Momente, die bewirken, dass der Zuschauer einer Theateraufführung aus seiner Bühnenvergessenheit, dem immersiven Hier und Jetzt der sich entfaltenden Geschichte gerissen wird und plötzlich der vierten Wand, der Figuren als Schauspieler und des Publikums um sich herum wieder gewahr

wird. In der eingangs beschriebenen »Gut gegen Nordwind«-Inszenierung stellt sich dieser Effekt mit hoher Wahrscheinlichkeit zu dem Zeitpunkt ein, als Bernhard Rothners Stimme aus dem Off erklingt. Grund dafür dürfte sein, dass ausgerechnet im ›dramatischen‹ Appell des Ehemannes an Leo Leike eine epische Stimme Einzug in die Szene hält, das Spiel der beiden Protagonisten unterbricht und die Geschichte aus einer bislang unbekanntenen Perspektive komplett neu aufrollt. Dieser Eingriff birgt nicht nur ein hohes Konfliktpotenzial für die Liebesgeschichte in sich, ein Potenzial, das in »Alle sieben Wellen« zum Tragen kommt, sondern verändert auch die Position des Zuschauers radikal: Indem Bernhard eingesteht, die gesamte bisherige Mail-Korrespondenz gelesen zu haben, gibt er sich als drameninterner Beobachter zu erkennen und entlarvt damit implizit den Zuschauer als Beobachter zweiter Ordnung. Vergleicht man die Wirkung des Briefes auf der Bühne mit der Wirkung desselben in der Romanlektüre, so erweist sich das Erlebnis zwar als verschieden (zum Beispiel erkennt der Zuschauer sich selbst in der Theatersituation als nur einen ›Voyeur‹ unter vielen), aber nicht minder folgenreich.⁴⁴

Die Intervention des Ehemannes in »Gut gegen Nordwind« rückt die grundlegende Veränderung der Kommunikationssituation ins Bewusstsein des Rezipienten und dies umso mehr, als die Protagonistin ihre kommunikative Bühne weiterhin für exklusiv hält. Nur Leo wird der plötzlichen Öffnung beider Privat Bühnen gewahr: Bernhards Eingriff macht für ihn gleichsam die imaginäre vierte Wand greifbar. Die Figur des Dritten, die in den dramatischen Dialog immer wieder eingewoben wurde, bricht hier aus ihrer Latenz hervor und bringt den narrativen Modus zur Geltung. Sowohl dem Dritten als auch der Vergangenheit kommt also die Rolle des Eindringlings (»interloper«) zu, der aus der dramatischen Vernetzung bislang ausgeschlossen war, nun jedoch umso stärker die Gegenwart erhellt und relativiert.

¹ Die ungarische Uraufführung fand am 21.7.2011 in Óbudai Társaskör statt; Regie: Pál Göttinger, Bühnenbild: Rózsa Sebő. Die Bühnenfassung stammt von Ulrike Zemme. — ² Daniel Glattauer: »Gut gegen Nordwind«, München 2008, S. 88. Im Folgenden zitiert mit der Sigle GN und Seitenzahl. — ³ Daniel Glattauer: »Alle sieben Wellen«, in: Ders.: »Gut gegen Nordwind. Alle sieben Wellen«, Sonderausgabe, Wien 2010, S. 226–446. Im Folgenden zitiert mit der Sigle AW und Seitenzahl. — ⁴ Übersetzung d. Verfasserin aus: Pál Göttinger / Lilla Proics: »A viszony, mint irodalmi minőség« (Das Verhältnis als literarische Qualität), in: »kultura.hu«, 20.7.2011, <http://www.gottingerpal.com/2011/07/a-viszony-mint-irodalmi-minoseg.html> (zuletzt aufgerufen am 2.5.2015); das folgende Zitat ebd. — ⁵ Sebastian Pranz: »Theatralität digitaler Medien. Eine wissenssoziologische Betrachtung medialisierten Alltagshandelns«, Wiesbaden 2009, S. 120. Auf die »Theatralität der Abwesenheit« wies auch schon Mike Sandbothe hin, als er im Zusammenhang mit Chat-Kommunikation im Internet die »appräsente Präsenz« der Teilnehmer beschrieb. Vgl. Ders.: »Virtuelle Temporalitäten. Zeit und identitäts-

philosophische Aspekte im Internet«, in: Herbert Willems/Alois Hahn (Hg.): »Identität und Moderne«, Frankfurt/M. 1999, S. 363–388, hier S. 373. — **6** Vgl. Pranz: »Theatralität digitaler Medien«, a. a. O., S. 54–64. — **7** Wortprägung von Herbert Willems, vgl. Pranz: »Theatralität digitaler Medien«, a. a. O., S. 120. — **8** Vgl. Katrin Schneider-Özbek: »Daniel Glattauers E-Mail-Roman ›Gut gegen Nordwind‹. Nur die Modernisierung eines alten Genres?«, in: Susanne Hochreiter/Michael Boehringer (Hg.): »Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium, 2000–2010«, Wien 2011, S. 352–370, hier S. 364. — **9** Vgl. Bernd Hamacher: »Aspekte der Dramenanalyse«, in: Thomas Eicher/Volker Wiemann (Hg.): »Arbeitsbuch Literaturwissenschaft«, Paderborn 2001, S. 133–170, hier S. 137. — **10** Wilhelm Voßkamp: »Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert«, in: DVjs 45 (1971), S. 80–116, S. 89 ff. — **11** Vgl. ebd., S. 92 sowie: Monika Moravetz: »Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts«, Tübingen 1990, S. 26. — **12** Sabrina Kusche: »Der E-Mail-Roman. Zur Medialisierung des Erzählens in der zeitgenössischen deutsch- und englischsprachigen Literatur«, Dissertation, Gießen 2012, http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2012/8903/pdf/KuscheSabrina_2012_05_25.pdf (zuletzt aufgerufen am 2.5.2015), S. 147. — **13** Käte Hamburger: »Die Logik der Dichtung«, Stuttgart 1994, S. 158. — **14** Unter Temporalität verstehe ich – im Gegensatz zum Tempus als grammatischer Kategorie mit unterschiedlichen Bedeutungen – den vom jeweils verwendeten Tempus sinnlogisch ausgedrückten Zeitbezug. — **15** Vgl. Natascha Würzbach: »Die Struktur des Briefromans und seine Entstehung in England«, München 1964; Voßkamp: »Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen«, a. a. O.; Janet Gurkin Altman: »Epistolarity: Approaches to a Form«, Columbus 1982; Moravetz: »Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts«, a. a. O. — **16** Moravetz: »Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts«, a. a. O., S. 27. — **17** Vgl. Altman: »Epistolarity: Approaches to a Form«, a. a. O., S. 122. — **18** Ebd., S. 122 f. — **19** Hamburger: »Die Logik der Dichtung«, a. a. O., S. 61. — **20** Ebd., S. 83. — **21** Ebd., S. 251. Aus diesem Grund ist es auch ein wenig irreführend, hinsichtlich des Briefromans – wie Moravetz es im Anschluss an Voßkamp tut – über Vergegenwärtigung zu sprechen, weil der Leser die erzählte Vergangenheit nicht (genauer: nicht zwingend) als fiktionale Gegenwart erlebt. — **22** Altman: »Epistolarity: Approaches to a Form«, a. a. O., S. 123. — **23** Ebd., S. 129. — **24** Ebd. — **25** »Emmi. Emmi. Emmi. Ich schreibe gerne Emmi. Einmal linker Mittelfinger, zweimal rechter Zeigefinger, und zwei Reihen darüber rechter Mittelfinger. EMMI.« GN 89. — **26** Kusche: »Der E-Mail-Roman«, a. a. O., S. 155 f. — **27** Vgl. Roland Barthes: »Fragmente einer Sprache der Liebe«, Frankfurt/M. 1988. — **28** Altman: »Epistolarity: Approaches to a Form«, a. a. O., S. 122. — **29** Die Gewichtung zwischen *showing* und *telling* verschiebt sich »ab dem Moment, in dem sich die Figuren auch außerhalb der E-Mail-Kommunikation begegnen« (Kusche: »Der E-Mail-Roman«, a. a. O., S. 148) und die Treffen nunmehr selbst nacherzählen, zugunsten des Letzteren, weshalb der zweite Roman bei Weitem nicht so dramatisch wirkt. — **30** Uwe-K. Ketelsen: »Ich weiß nicht, ob Sie der sind, als der Sie schreiben« – Eine Liebe in Zeiten der digitalisierten Kommunikation. Daniel Glattauers ›Gut gegen Nordwind‹ (2006)«, in: Joanna Ławnikowska-Koper u. a. (Hg.): »Literarische Koordinaten der Zeiterfahrung«, Dresden 2008, S. 132–142, hier S. 136 f. — **31** Intersubjektive Spiegelung bedeutet Thomas Luckmann zufolge, dass der Mensch sich selbst nicht unvermittelt erfährt, sondern indem er sich in Mitmenschen spiegelt. Vgl. Ders.: »Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz«, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.): »Poetik und Hermeneutik«, München 1996, S. 293–313, hier S. 299. — **32** Daniel Glattauer: »Der Weihnachtshund«, München 2009, S. 60. Im Folgenden zitiert mit der Sigle WH und Seitenzahl. — **33** Welches dramatische Potenzial diesem Unterfangen innewohnt, hat Jean-Paul Sartre mit »Huis clos« (1947, dt. »Geschlossene Gesellschaft«) eindrucksvoll gezeigt. — **34** Katrin über Aurelius: »Es reizte sie, ihn zu verführen. Nein: Es reizte sie, ihn zu reizen, sie zu verführen.« WH 109; Bernhard über Emmi: »(...) wie sehr liebte sie nur meine unbändige Liebe zu ihr und nicht mich selbst?« GN 182; Judith über Hannes: »Möglicherweise war es auch bloß ihre Sehnsucht nach seiner Sehnsucht nach ihr, die da wuchs, aber Sehnsucht blieb Sehnsucht, und Judith war endlich wieder einmal süchtig danach.« Daniel Glattauer: »Ewig Dein«, Wien 2012, S. 25 f. — **35** Kusche: »Der

E-Mail-Roman«, a. a. O., S. 78. — **36** Harald Weinrich: »Tempus. Besprochene und erzählte Welt«, München 2001, S. 40. — **37** Vgl. die Romane »Der Weihnachtshund«, »Ewig Dein« und »Geschenkt« (2014). — **38** Bereits Voßkamp wies auf das analytische Potenzial von Weinrichs Typologie hin. Vgl. Ders.: »Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen«, a. a. O., S. 98. — **39** Weinrich: »Tempus«, a. a. O., S. 110. — **40** Schneider-Özbek: »Daniel Glattauers E-Mail-Roman ›Gut gegen Nordwind‹«, a. a. O., S. 364. — **41** Joachim Fischer: »Der Dritte. Zur Anthropologie der Intersubjektivität«, in: Wolfgang Essbach (Hg.): »wir/ihr/sie. Identität und Alterität in Theorie und Methode«, Würzburg 2000, S. 103–136, hier S. 117. — **42** Ketelsen: »Ich weiß nicht, ob Sie der sind, als der Sie schreiben«, a. a. O., S. 141. — **43** Weinrich: »Tempus«, a. a. O., S. 53. — **44** Dies zeigt sich u. a. auch daran, dass in einschlägigen Romananalysen fiktionstheoretische Überlegungen nur aufgrund von Bernhards Eingriff auftauchen. Vgl. Ketelsen: »Ich weiß nicht, ob Sie der sind, als der Sie schreiben«, a. a. O., S. 140; Kusche: »Der E-Mail-Roman«, a. a. O., S. 159.