

MONIKA SZCZEPANIAK

BEGEHREN UND ERZÄHLEN IN PETER STAMMS ROMAN *AGNES*

Abstrakt. Gegenstand der Analyse im vorliegenden Beitrag ist die Konstruktion des Helden des Romans *Agnes* (1998) von Peter Stamm und die von ihm kreierte Narration über die Frau und die Liebe. Diese Narration wird durch Reflexionen über den Prozess des Erzählens selbst sowie über die Möglichkeiten und Grenzen der Gegenwartsliteratur, die Liebe thematisiert, begleitet. Der Artikel ist ein Versuch, auf die Frage nach der Bedeutung der männlichen Narration für den Erzähler, für die geliebte Frau, für ihre Beziehung, für das Bild der Liebe in der Romanwelt und für die Interpretation von Stamms Roman zu antworten.

Schlüsselwörter: Liebe, Mann, Frau, Roman, Narration.

1. „DU MUSST SCHREIBEN, WIE ES WIRKLICH WAR“

„Agnes ist tot. Eine Geschichte hat sie getötet.“¹ So beginnt Peter Stamms Roman *Agnes* (1998) — eine Liebesgeschichte zwischen dem namenlosen Ich-Erzähler, dem Schweizer Sachbuchautor, der in der Public Library in Chicago über amerikanische Luxuseisenbahnwagen recherchiert, und der jungen Doktorandin Agnes, die in der Physik promoviert und ebenfalls in der Bibliothek arbeitet. Erzählt wird rückblickend aus der Perspektive des 40-jährigen Mannes, der sich vor neun Monaten in die 25-jährige Frau verliebt hatte und nun allein in der ihm fremd gewordenen Wohnung sich an die Geliebte erinnert und über die gescheiterte Beziehung räsoniert. Aus seiner Erzählung geht hervor, dass diese Beziehung von Anfang an weitgehend

Dr. hab. MONIKA SZCZEPANIAK, prof. UKW — Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Katedra Germanistyki; adres do korespondencji: ul. Grabowa 2, 85–601 Bydgoszcz; e-mail: monika.szczepaniak@ukw.edu.pl

¹ Peter Stamm, *Agnes. Roman* (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2015), 9. Zitate aus dem Roman *Agnes* sind fortan durch Seitenzahl in Klammern unmittelbar im Text nachgewiesen.

seine Imagination bzw. Kreation war: „In meinem Kopf war unsere Beziehung viel weiter gediehen als in Wirklichkeit“ (17). Fiktionales bzw. Prozesse der Fiktionalisierung spielen in dieser Liebesgeschichte eine zentrale Rolle, was mit den soziologischen Diagnosen über die gegenwärtige Liebeskultur, besonders über die narrative Form der Liebe, korrespondiert: „Wir alle sind Emma Bovary in dem Sinne, daß unsere Gefühle tief in fiktionale Erzählungen eingebettet sind: Sie entwickeln sich in Geschichten und als Geschichten.“²

Die langsamen Annäherungsversuche des durch Zufall zusammengekommenen Paares zeugen von gewissen Kommunikationsschwierigkeiten, besonders was die emotionalen Befindlichkeiten angeht: Sie behauptet, „kein sehr sozialer Mensch“ (20) zu sein, er versteht die Sprache ihrer Blicke nicht. Beide befinden sich in unterschiedlichen Lebensphasen und repräsentieren unterschiedliche generationelle und geschlechtliche Bedürfniskulturen: Sie verfügt über relativ bescheidene intime Erfahrungen³, er hat einige gescheiterte Beziehungen hinter sich⁴; sie steht ganz am Anfang ihrer beruflichen Karriere, er hat eine fundierte Berufserfahrung und gute Position. Er könnte ihr Vater sein und seine väterliche Attitüde sowie die Reflexion über potentielle wirkliche Vaterschaft sind integraler Teil der Konstruktion des Ich-Erzählers als Geliebten und Schriftsteller. Obwohl die beiden nicht besonders gern über Gefühle sprechen, lernen sie einander immer besser kennen — es kommt zu ersten sexuellen Begegnungen, es bildet sich ein gemeinsamer Mikrokosmos. Die LeserInnen des Romans gewinnen den Eindruck, dass sie mit einer konventionellen Liebesgeschichte über ein ungleiches Paar konfrontiert werden, wie es als Motiv in der Literatur- und Kulturgeschichte eine reiche Tradition hat⁵ und sich auch in der Gegenwart einer nicht nachlassenden Popularität erfreut. Doch das Erzählen dieser Geschichte entwickelt sich zu einem raffinierten Spiel mit Geschichtenerzählen, denn eines Tages fragt Agnes ihren Geliebten: „Könntest du nicht eine Geschichte über mich schreiben?“ (48), und wünscht sich damit zunächst

² Eva Illouz, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, aus dem Englischen von Michael Adrian (Berlin: Suhrkamp, 2012), 381.

³ „Agnes sagte, sie habe noch nie mit einem Mann geschlafen, aber als wir ins Schlafzimmer gingen, zog sie sich aus und blieb nackt vor mir stehen“ (26) — so der sachlich-nüchterne Bericht des Ich-Erzählers.

⁴ Eine der ehemaligen Freundinnen trennte sich von ihm, weil sie sich in einer der von ihm geschriebenen Geschichten wiedererkannt hatte.

⁵ Vgl. *Ungleiche Paare. Zur Kulturgeschichte menschlicher Beziehungen*, hrsg. von Eva Labouvie (München: Beck), 1997.

eine Art von ihrem Porträt aus der Sicht des Mannes. Das Experiment erweist sich als eine Herausforderung für ihre Liebe sowie für das Projekt, über die Liebe zu erzählen. Gleichzeitig bekommt der Roman dank der Binnengeschichte eine aufregende metafiktionale Dimension und die erzählte Welt wird durch ein Spannungsfeld zwischen Wirklichkeit und Fiktion angereichert. Von nun an droht nicht nur Agnes selbst zu einem Geschöpf des Mannes zu werden, sondern auch ihre gemeinsame Liebesgeschichte wird immer mehr sein Produkt, auf das sie notabene begierig ist: „eine Liebesgeschichte mit dir und mir“ (50). Die Tatsache, dass sie den Mann als Geschichtenerzähler akzeptiert, lässt sich teilweise auf seine Intervention zurückführen, denn Agnes hat sich auch im Schreiben versucht und zeigt ihm ihren Text, wird aber von dem erfahrenen Sachbuchautor scharf zurechtgewiesen: „Schau mal, man setzt sich nicht einfach hin und schreibt in einer Woche einen Roman“ (42). Dieses Urteil hat die Konsequenz, dass sie den Text in ihrem Computer löscht und dass es der Mann ist, der die Verantwortung für die gemeinsame Liebesgeschichte übernimmt, in der vieles verschwiegen, verändert oder gar erfunden wird, wengleich der Ich-Erzähler deklariert, er würde schreiben, „wie alles gewesen war“ (56). Agnes wird die Anerkennung als Autorin verweigert. Sie darf höchstens zu einer Projektionsfläche von männlichen Wunschvorstellungen werden, wie auch die früheren Geliebten oder Partnerinnen des Mannes, von denen er sich ein Bild gemacht hatte und die nur in seinen Gedanken existierten.⁶

Ganz pygmalionartig⁷ lässt der Erzähler Agnes „Modell sitzen“, als sollte sie fotografiert werden, und beginnt die Liebesgeschichte aufzuschreiben und ihr vorzulesen (im Roman ist sie kursiv markiert). Bald kommen gravierende Unterschiede in der Art und Weise, wie die beiden ihre erste Begegnung und den Anfang der Liebe erlebten und wie sie sich daran erinnern, zum Vorschein. Agnes tritt gleichzeitig in zwei Funktionen auf: als Partnerin in der Beziehung, die in die Erzählung einzugreifen und zu korrigieren versucht, und als Rezeptionsinstanz, der vorgeführt wird, wie eine Narration über Liebe konstruiert und was vom Leser bzw. von der Leserin erwartet wird. Die Szenen des Schreibens, (Vor)Lesens und Kommentierens nehmen

⁶ An eine dieser Frauen erinnert er sich und bekennt seine Wunschvorstellungen (92–93).

⁷ Zu den Spuren des Pygmalion-Mythos im Roman *Agnes* vgl. Kathrin Wimmer, „Lebendiges Kunstwerk, tödliche Kunst: Der Pygmalionmythos in Peter Stamms *Agnes*“, in *Gegenbilder — literarisch/filmisch/fotografisch. Internationales und interdisziplinäres Forschungskolloquium der Bamberger Graduiertenschule für Literatur, Kultur und Medien, 8./9. Juni 2012 in Bamberg*, hrsg. von Corina Erk und Christoph Naumann (Bamberg: University of Bamberg Press, 2013), 151–166.

sich stellenweise aus als Verhandlungen zwischen dem unzuverlässigen männlichen Geschichtenerzähler und der Frau, die sowohl als Akteurin der erzählten Geschichte als auch ihre Rezipientin mit einem bestimmten Erwartungshorizont fungiert:

„Gut“, sagte ich, „du wirst aus meinem Kopf neu geboren wie Athene aus dem Kopf von Zeus, weise, schön und unnahbar.“

„Ich will nicht unnahbar sein“, sagte Agnes und küsste mich auf den Mund“ (55).

Der Mann setzt sich meistens mit seinen Kopfgeburten durch, auch wenn nicht ohne sich die Frage zu stellen, ob nicht Agnes' Version mehr Aufmerksamkeit gewinnen sollte. Der Schreibprozess wird durch seine Versuche begleitet, sich die eigene emotionale Lage zu vergegenwärtigen und vor allem zu beschreiben: „Später sagte ich zu ihr, dass ich sie liebe, aber es genügte nicht, und weil ich nicht wusste, wie sonst ich das Gefühl beschreiben sollte, schwieg ich wieder, und wir sprachen den ganzen Abend kaum.“ (59–60) Der tradierte Topos der Unaussprechlichkeit der Liebe schimmert hier durch, aber es darf ebenfalls davon ausgegangen werden, dass Agnes' Schweigen andere Motivationen zugrunde liegen.

Der Mann changiert zwischen Fremdheit und Distanz einerseits und einer demütigenden „fast körperliche(n) Abhängigkeit“ (61) von der Geliebten, die er sich stets in seiner Nähe wünscht, andererseits. Die Narration im Roman gibt Aufschluss über die neuen emotionalen Qualitäten im Vergleich zu früheren Beziehungen und über das aktuelle Selbstgefühl des Mannes, der zum ersten Mal den Eindruck hat, etwas „Fremdes“ und „Unverständliches“ würde in ihn eindringen. Aus diesem Grund studiert er genau den Körper der Frau, ihre Gesten, Gewohnheiten und Rituale und kommt zur Überzeugung, dass sie zufrieden sein müsse, wenn sie merkt, dass er sie beobachtet.⁸

Eine unumstrittene Freiheit im Gestalten der Liebesgeschichte, geradezu eine Macht der Kreation, glaubt er zu gewinnen, als er die Gegenwart erreicht und zu der Planung der gemeinsamen Zukunft übergehen kann. Auch in diesem Moment kommt seine autoritäre narrative Geste zum Ausdruck: „Ich plante ihre Zukunft, wie ein Vater die Zukunft seiner Tochter plant“ (62).

⁸ Barbara Rowińska-Januszewska erblickt gewisse Parallelen zwischen den Konstellationen in *Agnes* und in Frischs *Homo faber*. Bei Frisch legt der Protagonist auch eine „sachlich-konkrete Attitüde zur Welt, in der es kaum für unberechenbare Affekte Platz gibt“, an den Tag. Barbara Rowińska-Januszewska, „Liebe, Tod und virtuelle Realität. Zum Roman *Agnes* von Peter Stamm“, in *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*, hrsg. von Dariusz Komorowski (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009), 95–108, hier 96).

Das Väterliche schließt allerdings auch das Bewusstsein ein, dass die „Tochter“ eines Tages ihre eigenen Wege gehen würde. Die Trennung scheint in das Konzept der geplanten Narration insofern eingeschrieben zu sein, als sie eine notwendige Voraussetzung einer literarisch gelungenen Liebesgeschichte darstellt, „wenn die Geschichte etwas taugen sollte“ (63). Was er narrativ projiziert, das trifft auch ein: Sie trägt das blaue Kleid, wie in seiner Geschichte, sie zieht in seine Wohnung, wie in seiner Geschichte, sie gehen um Mitternacht aufs Dach, wie in seiner Geschichte. „Unser Leben war ruhig, unsere Tage glichen einander, und wir waren zufrieden“ (67) — heißt es, doch aus der Sicht des Autors der Liebeserzählung wohnt Konstellationen des Glücks kein erfolgversprechendes narratives Potential inne — Glück lässt sich nicht beschreiben bzw. macht keine guten Geschichten.⁹ Diese den Erzählvorgang selbst sowie die kulturellen Erzählkonventionen thematisierende Reflexion hat gravierende Konsequenzen für das Kontinuum der Geschichte, das aufgesprengt werden muss: „Es muss etwas passieren, damit die Geschichte interessanter wird [...]“ (68). Die erfüllten Wunschvorstellungen zu inszenieren bzw. eine heile Liebe zu thematisieren, würde bedeuten, eine konventionelle Liebesgeschichte zu schreiben, in die Nähe des Trivialen zu rücken oder gar in den affektiven Kitsch zu verfallen. Das Projekt des Erzählens wird — mindestens temporär — grundlegend problematisiert, da das Wunschkonzept Frau dem Geschichtenerzähler außer Kontrolle zu geraten scheint und die Realität sich mit seinen Träumen und Visionen vermischt. In seiner Phantasie lehnt Agnes seinen Heiratsantrag ab, doch in der „Realität“ kommt er zum nüchternen Schluss, dass er sie nicht wirklich fragen würde, ob sie ihn heiraten wolle — und bezeichnenderweise fügt er hinzu: „aber ich bildete mir ein, ihre Gefühle unbewusst erraten zu haben“ (82). Das Bild von Agnes wird zu einer fiktiven Kreation, in der die Gefühle der Frau nicht bloß „erraten“ werden, vielmehr ist das Rätselspiel selbst das Produkt der Einbildungskraft des liebenden und schreibenden Mannes.

Dass Agnes schwanger werden könnte, war literarisch nicht einkalkuliert und bedeutet eine Störung des Spiels bzw. problematisiert die Autorschaft des Ich-Erzählers. Seine ablehnende Haltung und der Vorschlag der Abtreibung verursachen Agnes' emotionale Reaktion in Gestalt einer Mischung aus Wut und Ekel. Sie zieht aus und nimmt mit ihrem Ex-Freund Herbert wieder

⁹ Zur Problematik der Beschreibbarkeit des Glücks in Stamms Roman *Agnes* vgl. Hartmut Vollmer, „Glück malt man mit Punkten, Unglück mit Strichen“. Peter Stamms Roman *Agnes*“, *Monatshefte* 2 (2008): 266–281.

Kontakt auf. Der an Vaterschaft nicht interessierte Sachbuchautor lässt Agnes allein und findet Abwechslung bei Louise, mit der er kein tiefes Engagement entwickelt und sich „nur“ amüsiert. Den weiteren Annäherungsversuchen zwischen Agnes und ihm geben die von dem Mann entwickelten Szenarien immer wieder neue Impulse. Es geht so weit, dass die beiden versuchen, ausschließlich in der Literatur zu leben, d. h. in der Imagination, sie würden das Kind bekommen, für das sie nun Kleider und Spielzeug kaufen, über das sie sich unterhalten und auf das sie sich freuen. Obwohl Agnes in der Realität das Kind durch eine Fehlgeburt verliert, soll der Ich-Erzähler weiter darüber schreiben und die gemeinsame Zukunft planen: Heirat, ein zweites Kind, eine „Familiensaga“. Die beiden scheinen in der Geschichte eingeschlossen, ohne sich um ihre Beziehung zu kümmern und über ihre wirklichen Probleme zu diskutieren. Die literarisch inszenierte Idylle bedeutet keine Repräsentation ihrer krisenhaften Beziehung. Dass die männliche Erzählung eine Lüge ist, wird Agnes letztlich bewusst: „Es stimmt nicht. Du musst schreiben, wie es wirklich war und wie es ist. Es muss stimmen.“ (119) Die letzten Ereignisse erscheinen ihnen doch wieder in zwei Versionen. Agnes muss wieder korrigieren:

„Nur, dass du mich verlassen hast, und dann, dass du wieder zurückgekommen bist.“

„*Du* hast mich verlassen. Und *du* bist zurückgekommen““ (126).

2. „DER SCHLUSS IST IMMER SCHWIERIG“

Der Mann ist auf der Suche nach einem guten Schluss für die Geschichte, doch dann will Agnes nicht mehr, dass er die Story zu Ende schreibt. Als der Text doch fertig ist, zeigt sich der Schluss als „nicht lebendig, nicht wahr“ (138): „Ich beschrieb die Feiertage ganz so, wie sie gewesen waren, nur ohne das Gefühl der Fremdheit zwischen Agnes und mir, ohne ihr Weinen und ohne das Geschenk von Louise. Ich schrieb von einer wunderbaren Woche zwischen Weihnachten und Neujahr“ (135). Als Autor hat er die Tendenz, krisenhafte Momente auszusparen. In seiner Vorstellung sind Agnes und er wieder glücklich und dies findet Niederschlag in seiner Geschichte: „Agnes war wieder bei mir. Wir wussten jetzt, dass wir zusammengehörten, und dieses Wissen schien ihr über den Verlust des Kindes hinwegzuhelfen. Wie uns das Kind auseinandergebracht hatte, führte sein Verlust uns wieder zusammen. Der Schmerz verband uns enger, als uns das Glück verbunden

hatte“ (136). Das, was er für Authentizität hält („das Leben hat keine Schlusspointen“ (138)), ist wieder seine Interpretation bzw. fiktive Konstruktion ihrer Beziehung aus der Perspektive des Autors — und nach seinem Urteil: kein guter Schluss. Deshalb arbeitet er heimlich am „Schluss2“, der ihm allmählich als der einzig mögliche erscheint und den er Agnes verheimlicht.

„Es war mir, als lebte ich nur noch in der Geschichte, als sei alles andere unwichtig, unwirklich, als sei es Zeitverschwendung, zu essen, zu schlafen“ (139). Die Liebesgeschichte wird zur Literatur und die Liebenden scheinen nach wie vor in ihr gefangen, wobei der Mann diese Tatsache nur in Bezug auf sich selbst reflektiert. Immer mehr entfernen sie sich voneinander, Agnes verweigert die Kommunikation und am Silvesterabend bleibt sie allein zu Hause, während er mit Louise auf eine Party geht. Das ist für Agnes die Gelegenheit, den „Schluss2“ kennenzulernen. Sie liest, was er geschrieben hat, und verschwindet spurlos.

In der Geschichte, die in seinem Computer gespeichert ist, schaut sie in den Bildschirm und fühlt sich von der „Leere in der Mitte“ (150) fasziniert: „Es war ihr, als tauche sie in den Bildschirm ein, werde zu den Worten und Sätzen, die sie gelesen hatte [...]“ (150). Das metaphorische Bild der Identifikation mit der Geschichte und der Lust, ihr nachzuleben, bestätigt nur den bisherigen Verlauf der Romanhandlung und antizipiert das Verschwinden der Frau in der männlichen Erzählung. Im weiteren Verlauf der fiktiven Geschichte verlässt Agnes die Wohnung und fährt nach Willow Springs, wo sie mitten in der Nacht in einem Wald aussteigt und in der Winterlandschaft herumirrt, bis sie im Schnee erfriert: „Dann kniete sie nieder, legte sich hin und drückte ihr Gesicht in den pulvrigen Schnee. Langsam gewann sie das Gefühl zurück, erst in den Füßen, in den Händen, dann in den Beinen und Armen, es breitete sich aus, wanderte durch ihre Schultern und ihren Unterleib zu ihrem Herzen, bis es ihren ganzen Körper durchdrang und es ihr schien, als liege sie glühend im Schnee, als müsse der Schnee hinter ihr schmelzen“ (152).

Das Ende des Romans ist offen. Agnes' Verschwinden kann unterschiedlich interpretiert werden, es lässt sich aber auf die „Geschichte“ zurückführen, die mit dem Ich-Erzähler in ihr Leben eingedrungen ist und sie von der Liebe zum Tod geführt hat. Sie lebt nur noch in der medialen Darstellung und in der subjektiven Fiktionalisierung des Mannes, der in der leeren Wohnung sitzt und dem nichts „von ihr geblieben ist als diese Geschichte“ (9). Und „diese Geschichte“ ist Produkt seiner Einbildungskraft, mit dem er sich eine Zeitlang gegenüber Agnes' Versionen durchsetzen konnte.

Sein Konzept der Liebe ist offensichtlich gescheitert bzw. „zu einer selbstreferentiellen Lektüre- und Schreibbeziehung auf dem PC mutiert“¹⁰. Er hat die Liebe zu Agnes zunehmend mit dem Freiheitsverlust gleichgesetzt: „Und Freiheit war mir immer glücklicher gewesen als Glück. Vielleicht war es das, was meine Freundinnen Egoismus genannt hatten“ (110). Schon auf den ersten Seiten des Romans stellt sich der Ich-Erzähler als ein Mann dar, der Gefühle mit einer Bedrohung assoziiert (15). Möglicherweise ist Agnes wirklich tot und der Mann schaffte es, sich von den bedrohlichen „Fesseln der Liebe“ zu befreien, indem er die junge Frau in ein literarisches Konstrukt verwandelt und in den Kältetod geschickt hat. Kathrin Wimmer bemerkt in Bezug auf das Pygmalion-Motiv in Stamms Roman Folgendes: „Während Pygmalion schier daran verzweifelt, dass seine Statue keine Wärme und Lebendigkeit in sich trägt, drängt der Ich-Erzähler das Modell Agnes immer mehr in die verhärteten Vorgaben des Textes und entzieht der realen Agnes damit ihre natürliche weibliche Lebenskraft.“¹¹ Nach Agnes' Verschwinden ist sie ihm nur durch die „kalten“ Medien zugänglich: es sind sein Text und ihr Video, das sie während ihrer gemeinsamen Wanderung durch den Nationalpark aufgenommen hat¹² und das er wiederholt anschaut. Doch durch das Eintauchen in die erzählte Geschichte sowie die männliche emotionale Attitüde wurde die Atmosphäre der Kälte bzw. die Fremdheit, von der er schreibt und die sie durch ihre körperliche Distanz manifestiert, in ihrer realen Beziehung hergestellt. Das Erzählen scheint das Begehren immer mehr zu eliminieren.

Zu den zentralen Elementen der Liebeserfahrung in der Gegenwartskultur gehören nach Eva Illouz Ironie, Bindungsangst, Ambivalenz und Enttäuschung¹³. Die Soziologin führt aus: „Wille und Begehren, zuvor auf die Entwicklung fester Bindungen gerichtet, wurden auf die Entwicklung einer coolen Individualität umgepolt. Ironie, Bindungsangst, Ambivalenz und Enttäuschung haben gemeinsam, daß sie die Schwierigkeiten zum Ausdruck bringen, im eigenen Begehren das ganze Selbst zu mobilisieren; in ihnen zeigt sich das Beharren auf der autonomen Identität noch in den verbor-

¹⁰ Volker Wehdekind, „Film, Musik und neue Medien in der deutschen Gegenwartsliteratur“, in *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, hrsg. von Sandra Poppe und Sascha Seiler (Berlin: Erich Schmidt, 2008), 205–222, hier 220.

¹¹ K. Wimmer, „Lebendiges Kunstwerk“, 157.

¹² Damals hat sie gesagt: „Du schreibst, und ich filme“ (70). Sie selbst ist auf diesem Video kaum zu sehen, vielmehr wurde der Ich-Erzähler von ihr gefilmt.

¹³ Vgl. E. Illouz, *Warum Liebe weh tut*, 435.

gensten Winkeln der Subjektivität und, allgemeiner, das Erkalten der Leidenschaft.“¹⁴

3. „MÖRDER, HOFFNUNG DER FRAUEN“

Einer der intermedialen Bezüge im Roman ist der auf „ein abscheuliches Plakat“ (39), das dem Ich-Erzähler an der Wand in Agnes' Zimmer auffällt, nämlich *Mörder Hoffnung der Frauen* von Oskar Kokoschka. Agnes kann den Titel auf Deutsch aussprechen und weiß, was er heißt, nicht aber, was er bedeutet. Wenn man das Theaterstück von Oskar Kokoschka heranzieht, zu dem er das Plakat gezeichnet hat, und das bei der Uraufführung 1909 Empörung auslöste, können sich einige interessante Parallelen zu der im Roman *Agnes* dargestellten Beziehungskonstellation ergeben, auch wenn die Zusammenstellung der Radikalität des Geschlechterkampfes im grellen Suggestionstheater Kokoschkas¹⁵ mit der im Vergleich dazu „sanften“ Paarkonstellation in Stamms Roman, in dem der Mann und die Frau sich voneinander trennen, einander verfehlen und verlieren, irritieren mag.

In Kokoschkas *Mörder*-Drama und auf dem Plakat fällt ein bemerkenswertes Farbenarrangement auf, das auf die Geschlechterproblematik verweist und zur thermischen Metaphorik im Roman selbst in Beziehung gesetzt werden kann: Am Anfang hat der Mann ein weißes Gesicht und ist „blaugepanzert“¹⁶, die Frau dagegen hat rote Kleider. Der ausbrechende Geschlechterkampf mündet in Gewalt und illustriert nicht nur die Asymmetrie, sondern auch die unversöhnlichen Gegensätze zwischen Mann und Frau und vor allem die Problematik von Liebe und Tod. Auf Befehl des Mannes fallen seine Geschlechtsgenossen über die Frau her und brennen ihr sein Zeichen „mit heißen Eisen ins rote Fleisch“¹⁷, worauf die Frau mit einem Messer auf den

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Vgl. dazu den Aufsatz von Gerlind Frink „Zur Geschlechterbeziehung in Kokoschkas Einakter *Mörder Hoffnung der Frauen*“, in *Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Gudrun Kohn-Waechter (Berlin: Orlanda, 1991), 95–111, der auf die weibliche Gestalt fokussiert. Aus der Perspektive der Männlichkeitsforschung siehe: Monika Szczepaniak, „Der Mann als Erlöser? Geschlechterkampf und Hoffnungsdiskurs bei Oskar Kokoschka und Dea Loher“, *Acta Germanica* 35 (2007): 103–112.

¹⁶ Oskar Kokoschka, „Mörder Hoffnung der Frauen. Erste Fassung (1909/1910)“, in Oskar Kokoschka, *Das schriftliche Werk*, hrsg. von Heinz Spielmann, Bd. 1: *Dichtungen und Dramen* (Hamburg: H. Christians, 1973), 33–41, hier 35.

¹⁷ Ebenda, 38.

Mann losgeht und ihm eine Wunde beibringt. Der in einem Käfig eingesperrte totenbleiche Mann wird von der Frau bösartig angegriffen, was ihn nicht daran hindert, sich aufzurichten und am Gitter zu „wachsen“. Die immer schwächer werdende Frau fühlt sich wie in eisernen Ketten umklammert. Der Mann geht aus dem Kampf siegreich hervor, reißt das Gefängnistor auf, wird „rot“ und verbreitet den Tod. Zum für die Uraufführung geschaffenen Plakat *Pietà* hat Kokoschka selbst Folgendes geäußert: „Das Plakat [...] zeigt den Inhalt des Stückes: Der Mann ist blutig rot, das ist die Lebensfarbe, aber tot liegt er im Schoß einer Frau, die weiß ist, das ist die Todesfarbe.“¹⁸ *Mörder Hoffnung der Frauen* inszeniert die Liebe als elementare Leidenschaft, als zerstörerische Kraft, Gewalt, Inbesitznahme. Der erlösende Mörder bricht auf in den neuen Tag, die Frau findet die Erfüllung der Hoffnung im Tod.

Zurück zu der Konstellation im Roman *Agnes*: Vieles weist darauf hin, dass der Ich-Erzähler sich in den Fesseln der Liebe seiner Freiheit beraubt glaubt und dass auch Agnes sich wie hinter Gittern fühlt, nämlich im festen Rahmen der männlichen Erzählung gefangen. In der Vorstellung des Mannes spielt sich eine Szene ab, die Momente von Kampf und Gewalt einschließt (sie weigert sich, ihn zu heiraten, er macht ihr Vorwürfe, sie schreit ihn an und flüstert „du bist tot“ (81)). Mehrmals werden Szenen durchgespielt, in denen die Phrase *Ich liebe dich* in Frage gestellt wird, wie etwa in dem Moment, in dem der Ich-Erzähler mit der Nachricht von Agnes' Schwangerschaft konfrontiert wird und die Abtreibung suggeriert. Er beteuert wiederholt: „Ich liebe dich. Wir müssen reden.“ Und sie erwidert: „Immer sagst du, wir müssen reden. Aber du redest nie“ (90).

Agnes hat Angst vor dem Tod (nicht zuletzt im Sinne des Vergessen- und Unbedeutend-Werdens), was sie auch im Gespräch mit dem eher verständnislos reagierenden Ich-Erzähler thematisiert (23–24).¹⁹ Dass sie überhaupt scheu und ängstlich ist, geht aus den Erinnerungen des Ich-Erzählers an ihren gemeinsamen Ausflug hervor — es handelt sich möglicherweise um eine Zuschreibung, denn beim Lesen des Romans darf man davon ausgehen, dass die Narration auf der ersten Ebene genauso unzuverlässig ist wie die Bin-

¹⁸ Oskar Kokoschka, *Mein Leben* (München: Bruckman, 1971), 64.

¹⁹ Vgl. dazu die aufschlussreiche Analyse von Kathrin Wimmer, „Angst vor dem Tod und Sehnsucht nach der Spur. Schnee, Schrift und Fotografie als paradoxe Erinnerungsstrategien in Peter Stammers *Agnes*, *Ungefähre Landschaft* und *An einem Tag wie diesem*, in *Transitkunst. Studien zur Literatur 1890–2010*, hrsg. von Andrea Bartl und Annika Klinge (Bamberg: University of Bamberg Press, 2012), 301–328.

nengeschichte: „Aber ich merkte, dass die Angst noch immer da war, dass sie gewachsen und nun so groß war, dass Agnes nicht mehr darüber sprechen konnte. Sie klammerte sich stattdessen immer enger an mich, je mehr sie sich fürchtete. Ausgerechnet an mich“ (12).

Agnes bildet sich ein, Opfer männlichen Begehrens zu werden, was einige Passagen (z. B. der sie anstarrende Verkäufer in einem Laden, der nach ihrem Bericht „sich die Lippen geleck“ und ihr zugeblinzelt habe (29)) sowie ihre fiktive Erzählung, die vernichtet wurde, bezeugen. In diesem Text, der — wie die Binnenerzählung des Mannes — im Roman kursiv markiert ist, wird das Ich ebenfalls von einem Mann angestarrt und verfolgt: „Er folgt mir. Er spricht nicht. Er ist immer bei mir, bei Tag und in der Nacht. Er schläft mit mir, ohne mich zu berühren. Er ist in mir, er füllt mich aus. Wenn ich in den Spiegel schaue, sehe ich nur ihn. Ich erkenne meine Hände nicht mehr, meine Füße nicht. Meine Kleider sind zu klein, meine Schuhe drücken, mein Haar ist heller geworden, meine Stimme dunkler. Ich muss gehen. Ich stehe auf. Ich verlasse das Haus“ (42). Die Erzählerin wird in die Enge getrieben, bis sie das Haus verlässt. Der kurze Text liest sich wie eine Antizipation der Geschichte, in die Agnes sich mit dem Sachbuchautor eingelassen hat, der ihren fiktiven Tod konstruierte bzw. den realen wahrscheinlich literarisch projizierte. Indem sie seine Geschichte verlassen und den Tod im Schnee gefunden hat, konnte sie — gleichsam durch den Autor ihrer Geschichte — erlöst werden, allerdings bedeutet diese Befreiung aus dem Rahmen des männlichen Scripts ihren Tod.

Die Frau ist als Geliebte, Mutter und Autorin spurlos verschwunden²⁰. Ihr literarischer Versuch wurde vernichtet und die Dissertation wird nie „in die Bibliothek kommen“ (31). Der Mann hat als potentieller Kandidat für weitere Liebesbeziehungen — womöglich kurze Liaisons von transitorischem Charakter — und als Schriftsteller überlebt. Er hat die Aussicht, mit seiner Männergeburt, der Liebesstory von neun Monaten, Spuren zu hinterlassen — im Sinne des Gesprächs, das er mit Agnes geführt hat:

„Schreibst du deshalb Bücher, weil du keine Kinder hast?“

„Ich will nicht ewig leben. Im Gegenteil. Ich möchte keine Spuren hinterlassen.“

„Doch“, sagte Agnes“ (28).

²⁰ Wimmer interpretiert den Schnee als Symbol des Verschwindens und Vergessens. Durch Agnes' Körperwärme verschwinden ihre letzten Spuren im Schnee. Vgl. K. Wimmer, „Angst vor dem Tod“, 312.

5. SELBSTBESPIEGELUNGEN

Peter Stamms Roman ist ein Beispiel für die Tendenz der gegenwärtigen Erzählliteratur zur narrativen Selbstbezüglichkeit bzw. Metafiktionalität²¹, einer Literatur, die „auf wohlkalkulierte Weise ihre eigene Konstruktion transparent macht und damit sich reflexiv zu ihrer Fiktionalität und zu ihrem Illusionscharakter verhält, wenngleich diese nicht destruiert.“²² Aus der doppelten Narration werden Mechanismen der Fiktionalisierung ersichtlich, die der Ich-Erzähler reflektiert und teilweise kritisch kommentiert. Sein Selbstbild, das im Prozess der introspektiven Selbstprüfung und der konstruierten Erlebnisrekapitulation, aber auch aus den Wunschprojektionen entsteht, gibt Aufschluss über seine Ängste und Träume sowie über sein Konzept der Liebe, die letztlich keine starke affektive Bindung ist, möglichst wenige Verpflichtungen bedeutet und geringe Ansprüche stellt. Es heißt an einer Stelle: „Ich dachte nicht an Agnes, während ich mit Louise zusammen war, und es ging mir gut. Als ich nach Hause kam, war es mir, als kehre ich in ein Gefängnis zurück“ (107).

Vielleicht wäre eine „Affäre“ — wie er sie mit Louise erlebt und wie sie „eine spezifisch postmoderne Erfahrung“ mit einer Affinität „zu den Emotionen und kulturellen Werten“ der Konsumsphäre darstellt²³ — das den Bedürfnissen des Sachbuchautors entsprechende Beziehungsmuster.²⁴ Der Protagonist und Erzähler wird in einer Situation der Wahlmöglichkeit und Wahlentscheidung geschildert, in der er die eigenen Gefühle und Bedürfnisse sowie die Konsequenzen der Wahl für den eigenen Lebensstil abzuwä-

²¹ In der Forschung wird die Frage diskutiert, ob die Omnipräsenz der Metaphänomene sich als Antwort auf die „gegenwärtige intensive, wissenschaftliche, gesellschaftliche und kulturelle ‚Selbstbespiegelung‘“ erklären und auf die Krise des Subjekts oder der Repräsentation und verschiedene andere außerliterarische Faktoren zurückführen lässt vgl. beispielsweise Christiane Struth, „Metatagattungen als Paradigma literarischer Selbstreflexivität“, in *Key Concepts and New Topics in English and American Studies. Schlüsselkonzepte und neue Themen in der Anglistik und Amerikanistik*, hrsg. von Elisabeth Kovach und Ansgar Nünning (Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2014), 263–281, hier 276.

²² Dirk Frank, *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus* (Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2001), 48.

²³ Eva Illouz, „Zur postmodernen Lage der Liebe“, in *Das Abenteuer der Liebe. Bestandsaufnahme eines unordentlichen Gefühls*, hrsg. von Peter Kemper und Ulrich Sonnenschein (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004), 251–259, hier 253.

²⁴ Man denke auch an das von Anthony Giddens beschriebene Modell der Geselligkeit, das er „reine Beziehung“ nennt. Vgl. Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age* (Stanford: Stanford University Press, 1991), Kap. 3.

gen hat. In der Konfrontation mit größerer Auswahl verlegt sich das Begehren auf Selbstbeobachtung und Selbstprüfung²⁵ oder aber in den Bereich der Einbildungskraft.

Durch das Schreiben und dessen Beobachtung wird ein Versuch unternommen, die unverständliche emotionale Kraft der Liebe zu überwinden, die die stabilisierte männliche Welt eines Single-Daseins aus dem Gleichgewicht bringt. Diese bedrohliche Materie unter Kontrolle zu bekommen, gelingt eben höchstens durch das Erzählen. Dies bedeutet allerdings, die (vermeintlich) geliebte Frau zu verlieren. Der Ich-Erzähler verwandelt sich in einen *homo textualis*, der am Computer sitzt und vielmehr Selbstbespiegelung betreibt als über die Liebe erzählt. Die auf zwei Erzählebenen entstandene Männlichkeitsnarration mündet in die ersehnte Freiheit, die allerdings als eine „institutionalisierte kulturelle Praxis“ anzusehen ist, die „Kategorien wie den Willen, die Wahl, das Begehren und die Gefühle prägt“²⁶. Diese Freiheit wird am Schluss des Romans als Einsamkeit, Erinnern und Nachdenken inszeniert.

Dadurch, dass Agnes die Erzählung liest, sie kommentiert und auf sie reagiert, bekommen die LeserInnen des Romans die Gelegenheit, auch mit der Perspektive der Rezeption konfrontiert zu werden. Diese Fokussierung berücksichtigt das Verhältnis zwischen der eigenen aktuellen Lage und der textuellen Welt, aufgrund dessen der jeweilige Leser oder die Leserin bei der Herstellung dieser Welt mitwirkt und die Leerstellen mit eigenen Inhalten füllt. Gleichzeitig wird nicht nur die im Roman geschriebene und gelesene Liebesgeschichte (und mit ihr die Beziehung zwischen dem Ich-Erzähler und Agnes) kritisch beleuchtet, sondern auch die Narration des Romans und dessen Handlung in Frage gestellt. Während der Ich-Erzähler den eigenen Schreibprozess im Sinne der Agnes-Geschichte reflektiert, wird diese Reflexion auf der Ebene des Romans den LeserInnen überlassen.

Die Strategie der Doppelbödigkeit und Metaisierung — gleichsam Selbstbespiegelung des Erzählens — schafft Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen, verursacht Irritationen und provoziert zu unterschiedlichen Gedanken über die Konzeptionen von Liebe und Beziehung, die Macht des Geschichtenerzählens, die Erzählbarkeit von zwischenmenschlichen Relationen und Emotionen, die Beschaffenheit von Fiktionen bzw. über den Illusionscharakter von konstruierten Narrativen, die Rezeption und Interpretation von literari-

²⁵ Vgl. E. Illouz, *Warum Liebe weh tut*, 435.

²⁶ Ebenda, 201.

schen Texten und nicht zuletzt über die all diesen Konstellationen und Problematiken eingeschriebenen Gender-Aspekte in der Epoche der spätmodernen Gefühlskultur, die einerseits durch gesteigerte Liebesfreiheit, andererseits durch Schwierigkeiten beim Aufbau intimer Beziehungen sowie Devaluation des herkömmlichen Liebesbegriffs gekennzeichnet ist.

BIBLIOGRAPHIE

- Frank, Dirk. *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2001.
- Frink, Gerlind. *Zur Geschlechterbeziehung in Kokoschkas Einakter Mörder, Hoffnung der Frauen*. In *Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Gudrun Kohn-Waechter, 95–111. Berlin: Orlanda, 1991.
- Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Illouz, Eva. *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, aus dem Englischen von Michael Adrian. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Illouz, Eva. „Zur postmodernen Lage der Liebe“. In *Das Abenteuer der Liebe. Bestandsaufnahme eines unordentlichen Gefühls*, hrsg. von Peter Kemper und Ulrich Sonnenschein, 251–259. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Kokoschka, Oskar. *Mein Leben*. München: Bruckman, 1971.
- Kokoschka, Oskar. *Mörder Hoffnung der Frauen. Erste Fassung (1909/1910)*. In Oskar Kokoschka. *Das schriftliche Werk*, hrsg. von Heinz Spielmann, Bd. 1: *Dichtungen und Dramen*, 33–41. Hamburg: H. Christians, 1973.
- Ungleiche Paare. Zur Kulturgeschichte menschlicher Beziehungen*, hrsg. von Eva Labouvie. München: Beck, 1997.
- Rowińska-Januszewska, Barbara. „Liebe, Tod und virtuelle Realität. Zum Roman *Agnes* von Peter Stamm“. In *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*, hrsg. von Dariusz Komorowski, 95–108. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.
- Stamm, Peter. *Agnes. Roman*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2015.
- Struth, Christiane. „Metagattungen als Paradigma literarischer Selbstreflexivität“. In *Key Concepts and New Topics in English and American Studies. Schlüsselkonzepte und neue Themen in der Anglistik und Amerikanistik*, hrsg. von Elisabeth Kovach und Ansgar Nünning, 263–281. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2014.
- Szczepaniak, Monika. „Der Mann als Erlöser? Geschlechterkampf und Hoffnungsdiskurs bei Oskar Kokoschka und Dea Loher“. *Acta Germanica* 35 (2007): 103–112.
- Vollmer, Hartmut: „Glück malt man mit Punkten, Unglück mit Strichen“. Peter Stamms Roman *Agnes*“. *Monatshefte* 2 (2008): 266–281.
- Wehdekind, Volker: „Film, Musik und neue Medien in der deutschen Gegenwartsliteratur“. In *Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur*, hrsg. von Sandra Poppe und Sascha Seiler, 205–222. Berlin 2008.
- Wimmer, Kathrin. „Angst vor dem Tod und Sehnsucht nach der Spur. Schnee, Schrift und Fotografie als paradoxe Erinnerungsstrategien in Peter Stamms *Agnes*, *Ungefähre Landschaft*

und *An einem Tag wie diesem*, in *Transitkunst. Studien zur Literatur 1890–2010*, hrsg. von Andrea Bartl und Annika Klinge, 301–328. Bamberg: University of Bamberg Press, 2012.

Wimmer, Kathrin. „Lebendiges Kunstwerk, tödliche Kunst: Der Pygmalionmythos in Peter Stamms *Agnes*“. In *Gegenbilder — literarisch/ filmisch/ fotografisch. Internationales und interdisziplinäres Forschungskolloquium der Bamberger Graduiertenschule für Literatur, Kultur und Medien, 8./9. Juni 2012 in Bamberg*, hrsg. von Corina Erk und Christoph Naumann, 151–166. Bamberg: University of Bamberg Press, 2013.

POŻĄDANIE I NARRACJA
W POWIEŚCI PETERA STAMMA *AGNES*

S u m m a r y

Przedmiotem analizy w niniejszym artykule jest konstrukcja bohatera powieści Petera Stamma *Agnes* (1998) oraz kreowana przez niego wewnątrzpowieściowa narracja o kobiecie i miłości, której towarzyszą refleksje na temat procesu tworzenia narracji oraz możliwości i ograniczeń literatury współczesnej opowiadającej o miłości. Tekst stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, jakie znaczenie ma męska opowieść dla samego narratora, dla kobiety, dla ich związku, dla obrazu ich miłości w świecie powieściowym oraz dla interpretacji powieści Stamma.

Streściła Monika Szczepaniak

Key words: miłość; mężczyzna; kobieta; powieść; narracja.

DESIRE AND STORYTELLING
IN PETER STAMM'S NOVEL *AGNES*

S u m m a r y

The aim of the article is twofold. Firstly, to analyse the main character of the novel *Agnes* (1998) by Peter Stamm as well as his narration within the novel—a story about a woman and a love, accompanied by reflections on the process of storytelling itself and of possibilities as well as limits of contemporary love stories. Secondly, to answer questions of the significance of the man's story for the narrator itself, for the woman, for their relationship, for the image of their love in the world of the narration as well as for the interpretation of Stamm's novel.

Summarised by Monika Szczepaniak

Key words: love; man; woman; novel; narration.