



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Neoromantik als Ästhetik des Widerstandes -

Die Figur des Außenseiters in
Thomas Stangls Werk „Regeln des Tanzes“

verfasst von

Cosima Hilscher, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 299 333

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Psychologie und Philosophie UF
Deutsch

Betreut von: Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Inhaltsverzeichnis

Abstract	4
1 Einleitung	5
2 Hermeneutik.....	7
3 Romantik - eine literaturwissenschaftliche Begriffsdefinition	10
3.1 Kritik an der Vernunft.....	12
3.2 Romantischer Außenseiter	15
3.3 Der Traum von der idealen Gesellschaft - Gesellschaft im Umbruch	19
3.4 Natur und Mensch	21
3.5 Der Roman als Erneuerung der Literatur in der Romantik.....	24
4 Thomas Stangl – Leben und Werk.....	28
4.1 Einführung in „Regeln des Tanzes“	28
5 Der Neo-Romantiker Thomas Stangl – eine Analyse des Typus des romantischen Außenseiters in den Werken Thomas Stangls.....	33
5.1 Rezeption der Romantik in der Postmoderne	33
5.2 Schreibstil Stangls - „Den Unterschied zwischen Leben und Schreiben auslöschen“	37
5.3 Charakteristikum des unsteten Lebens	45
5.3.1 Krisenhafte Identität - Identitätslosigkeit	45
5.3.2 Müßiggang/Einzelgängertum/Außenseitertum	55
5.3.3 Todessehnsucht und -fatalität.....	60
5.3.4 Der Einfluss der Natur auf das Leben der Figuren.....	65
5.3.5 Flucht in andere Wirklichkeiten	66
5.3.6 Zeit und Raum – Zeitlosigkeit und Ortlosigkeit.....	71
5.4 Literatur als Ästhetik des Widerstandes gegen herrschende Gesellschaftsnormen.....	78
5.4.1 Widerstand gegen Politik und Gesellschaft.....	78
5.4.2 Kritik an der modernen Technik	87
5.5 Charakteristikum der idealisierten Kindheit/Jugend.....	89
5.6 Beziehung der Schwestern – Doppelgängermotiv – Von Schwester zu Schwester.....	93
6 Resümee.....	97
7 Literaturverzeichnis	99
7.1 Internetlinks	102
8 Anhang.....	103

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Wien, am

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einer hermeneutischen Analyse des Werkes „Regeln des Tanzes“ von Thomas Stangl. Im Besonderen wird hier auf die Rezeption der Romantik in diesem Werk eingegangen. Der Identitätsverlust der Protagonisten wird ebenso thematisiert, wie ihre Außenseiterrolle im Werk.. Im wissenschaftlichen Fokus der Arbeit steht in die Untersuchung, ob die handelnden Figuren in den „Regeln des Tanzes“ den Charakteristiken des romantischen Außenseiters des 18. und 19. Jahrhunderts entsprechen. Hierzu wird auf den Abschluss der Figuren von der Welt eingegangen und auch ihre inhärente Opposition zur herrschenden Ordnung der Zeit dargestellt.

1 Einleitung

Ich tanze nicht an einem Ort, ich tanze den Ort.

Min Tanaka¹

Die vorliegende Arbeit hat Thomas Stangls 2013 bei Droschl erschienenen Roman „Regeln des Tanzes“ zum Thema, der in der politischen und gesellschaftlichen Realität des Jahres 2000 ansetzt und den Leser rasch in das Figurendreieck bestehend aus Walter Steiner, einem in die Jahre gekommenen Kunsthistoriker, und den Schwestern Andrea und Monika Stanek verwickelt.

Untersucht wird, welche romantischen Charakteristika die Figuren in Thomas Stangls Werk aufweisen. Des weiteren soll beleuchtet werden, welche Bedeutung die Aspekte des für die Romantik so typischen unsteten Lebens und des Widerstandes gegen die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse in dieser Charakteristik erlangen. Auch die Frage, ob die Figuren dem Bild des romantischen Außenseiters des 18. und 19. Jahrhunderts entsprechen, soll in dieser Arbeit beantwortet werden.

Zunächst erfolgt eine literaturwissenschaftliche Definition zu den für die Epoche der Romantik wesentlichen Begriffen. Anhand von diesen romantischen Begriffen bzw. Kategorien soll Stangls Roman in weiterer Folge analysiert und interpretiert werden.

Als Methode soll hierfür die Hermeneutik, die Kunst der Textauslegung dienen, auf die im zweiten Kapitel näher eingegangen wird.

Auf diesen theoretischen Teil folgt ein kurzes Kapitel den Autor betreffend und im Anschluss daran eine kurze Einführung in „Regeln des Tanzes“.

Der Hauptteil der Arbeit befasst sich mit einer Textanalyse und einer Analyse des Typus des Romantikers im Speziellen. Ein Schwerpunkt dieser Analyse liegt auf dem Charakteristikum des unsteten Lebens, welches anhand von typischen Indikatoren wie: krisenhafte Identität, Müßiggang/Einzelgängertum/Außenseitertum, Todessehnsucht und - fatalität oder Flucht in andere Wirklichkeit untersucht wird.

Teil der Analyse ist auch der besondere Schreibstil Stangls, der über sein Schreiben sagt, er wolle „den Unterschied zwischen Leben und Schreiben auslöschen“².

¹ Stangl, Thomas 2013: Regeln des Tanzen. Graz, S.9.

Auch auf die Rezeption der Romantik in der Postmoderne wird eingegangen. Ein weiterer Analyseschwerpunkt liegt auf der Literatur als Ästhetik des Widerstandes gegen herrschende Gesellschaftsnormen. Untersucht wird der Widerstand der Figuren gegen Politik und Gesellschaft und ihre Kritik an der modernen Technik und, ob sich hieraus Parallelen zur Romantik ziehen lassen.

Im anschließenden Kapitel wird auf Idealisierung der Kindheit bzw. Jugend im Werk eingegangen und auch hier werden Parallelen zur Epoche der Romantik herausgearbeitet .

Das letzte Kapitel beleuchtet die Beziehung der beiden Schwestern zueinander und ob diese Beziehung durch ein romantisches Doppelgängermotiv zu charakterisieren wäre.

Ein Interview mit Thomas Stangl rundet die Arbeit ab und gibt einen Einblick in das literarische Schaffen des Autors.

² Renöckl, Georg: S.19. In: Neue Zürcher Zeitung 14. August 2012.

2 Hermeneutik

Mittels der hermeneutischen Methode wird in dieser Arbeit das Werk „Regeln des Tanzes“ von Thomas Stangl interpretiert.

Ursprünglich stammt die Hermeneutik aus der „biblische[n] Interpretation“³. Man konnte damit zum tieferen Sinn des Bibeltextes vordringen und so den vierfachen Schriftsinn auslegen. Hier wird schon deutlich, dass die Hermeneutik der „Auslegung oder Interpretation“⁴ dient. Man kann mit ihr Texte auslegen und ihren Sinn schließlich verstehen. Dabei soll nicht unerwähnt bleiben, dass die Hermeneutik nicht nur auf Texte anzuwenden ist, sondern auch bei der Deutung einer Statue, eines Gemäldes oder einer Rede angewendet werden kann. Die Hermeneutik als Methode ist also auf das „Verstehen von Texten, Bildern, Objekten und Handlungen bzw. Verhaltensweisen [aus]gerichtet“⁵.

Mit der Hermeneutik ist es auch möglich, Intertextualität zu erzeugen. Mit ihrer Hilfe können Texte in Sinneinheiten verbunden werden. Der Erfolg dieses Vorgangs hängt aber immer auch von der „persönlichen genialen Virtuosität des Philologen“⁶ ab. Diese Virtuosität ist nicht einfach erlernbar. Hermeneutisches Arbeiten bleibt nämlich immer stark vom Vorwissen des Lesers/der Leserin bestimmt. Je mehr Vorwissen vorhanden ist, desto größer ist die Auslegungskompetenz. Wichtiges Kriterium bleibt jedoch immer, dass die Auslegung „sinnvoll“⁷ ist. Die Ratio ist bei der sinnvollen Auslegung ein entscheidender Faktor. Je mehr Logik ein Interpret/eine Interpretin walten lässt, desto sinnvoller wird auch die Auslegung des Textes.

Der Einsatz der Vernunft bei der Interpretation verhindert, dass ein wissenschaftliches Bias passiert. Wichtig beim Umgang mit der Hermeneutik ist, dass man sein eigenes Arbeiten immer kritisch reflektiert, genau wie die Quellen, die man heranzieht.

„Die Kritik betrifft zum anderen Aspekte der Auslegungspraxis, insbesondere die Frage, wie die Offenheit des hermeneutischen Zirkels begründet und im Prozeß der

³ Dilthey, Wilhelm 1900: S. 324.

⁴ Dilthey, Wilhelm 1900: S. 319.

⁵ Rittelmeyer, Christian/Parmentier, Michael 2007: S. 2.

⁶ Dilthey, Wilhelm 1900: S. 320.

⁷ Rittelmeyer, Christian/Parmentier, Michael 2007: S. 1.

Interpretation gewahrt werden kann.“⁸ In diesem Zitat ist eben auch erkennbar, dass der hermeneutische Zirkel an sich nicht geschlossen sein kann – er endet nie. Es ist immer ein Gang vom Allgemeinen in das Spezielle und vom Speziellen wieder zurück zum Allgemeinen. Damit ergibt sich auch die „Allgemeingültigkeit“⁹ der interpretierten Daten.

Die Interpretation richtet sich immer an eine bestimmte Quelle und es entsteht eine bestimmte Auslegung, die nachvollziehbar sein muss und von einer Allgemeinheit auch nachvollzogen werden kann. Dabei handelt es sich um einen wichtigen Grundsatz des wissenschaftlichen Arbeitens. Die Daten müssen objektiv gewonnen werden, nachvollziehbar und schließlich auch valide sein.

Ein oberster Grundsatz beim hermeneutischen Arbeiten ist immer, dass man bestrebt sein sollte, Missverständnissen aus dem Weg zu gehen. „Das Mißverstehen ist entweder Folge der Übereilung oder der Befangenheit.“¹⁰ Befangenheit meint in diesem Zusammenhang, dass man mit der Auslegung eines Textes eine spezielle Intention – politisch oder gesellschaftlich – verfolgt und so seinen Forschungsprozess durch diese Befangenheit leiten lässt.

Bei der Interpretation sollte man sich bewusst sein, dass es bei der Auslegung eines Textes eine große „Bedeutungsvielfalt“¹¹ gibt. Darum müssen Texte ausgelegt werden. „Die wissenschaftstheoretische Grundlegung dieser Auffassung lieferte die Hermeneutik als die Lehre vom Verstehen“¹². Es ist nicht möglich, zu 100 % zu sagen, dass eine Auslegung/Interpretation die Richtige ist. Wie schon erwähnt, kommt es auch immer wieder auf das Vorwissen des Interpreten/der Interpretin an.

Dieser/e fördert aus den Texten „Reste menschlichen Daseins“¹³ heraus, denn jeder Text ist ein spezifisches Kulturgut, das vom Autor/eine Autorin mit einer bestimmten Intention versehen wurde und das ein Autor/eine Autorin auch aus einem bestimmten gesellschaftlichen und kulturellen Kontext heraus verfasst hat.

Um nun diesen Kontext zu identifizieren, bedarf es immer wieder der Betrachtung der AutorInnen-Vita. In meinem Fall wäre das die Biographie von Thomas Stangl. Daraus

⁸ Fellmann, Ferdinand 1991: S. 10.

⁹ Dilthey 1900: S. 317.

¹⁰ Schleiermacher, F. D. E.: S. 75. In: Frank, Manfred (Hrsg.) 1977. S. 93.

¹¹ Birus, Hendrik: S. 20. In: Birus, Hendrik (Hrsg.) 1982.

¹² Koller, Hans-Christoph 2006: S. 200.

¹³ Dilthey, Wilhelm 1900: S. 319.

lassen sich wertvolle Details über sein Leben ableiten, die ihn auch in seinem literarischen Schaffen beeinflussten. Um eine Verbindung zwischen Biographie und Werk herzustellen, bedarf es jedoch immer einer gewissen Kunstfertigkeit, die nicht genau zu beschreiben ist. Somit wird auch deutlich, dass die Hermeneutik die „Kunstlehre der Auslegung“¹⁴ ist. Wie bereits erwähnt, ist die Hermeneutik schwer zu erlernen, da es kein nach vorgegeben Schritten gezieltes Vorgehen gibt. Hermeneutisches Arbeiten lernt man am besten durch hermeneutisches Arbeiten - „Work in progress“ sozusagen.

Im Prozess des hermeneutischen Arbeitens wird dann die „innere Lebendigkeit“¹⁵ eines Textes zu Tage gefördert. Dies meint, dass man ihn in seinen Bedeutungsvielfalten erkennen kann und auch die „Autorenintention“¹⁶ besser versteht.

In vorliegender Arbeit werde ich nun die Werke Thomas Stangls hermeneutisch interpretieren. Als Vorwissen dient mir meine Auseinandersetzung mit der Epoche der Romantik bzw. ihre Beschreibung, um auch die Elemente des romantischen Schreibens sowie charakteristische Aspekte des (neo-) romantischen Außenseiters uvm. in Stangls Werken darzulegen.

¹⁴ Dilthey, Wilhelm 1900: S. 329.

¹⁵ Dilthey, Wilhelm 1900: S. 335.

¹⁶ Birus, Hendrik: S. 25. In: Birus, Hendrik (Hrsg.) 1982.

3 Romantik - eine literaturwissenschaftliche Begriffsdefinition

Bei der Betrachtung der Begrifflichkeit der Romantik wird deutlich, dass sie sich aus einer altfranzösischen Wortwurzel ableitet. Unter dem Wort „*romanz“¹⁷ versteht man etwas Volkssprachliches, das im Gegensatz zur lateinischen Bildungssprache des 12. Jahrhundert stand. Mit der Transformation des Begriffes im 18. Jahrhundert in Deutschland kann erkannt werden, dass man den Begriff „romantisch“ mit dem Mittelalter gleichsetzte. Dies ging vor allem von Herder aus. „[...]durch seine [Herders] Vermittlung gelangte die Vorstellung romantisch = mittelalterliche Dichtung in die Literaturgeschichte, [...]“¹⁸.

Man sehnte sich in dieser Epoche in das deutschsprachige/mittelhochdeutsche Mittelalter zurück. Durch die Beschäftigung mit dem Ideal des Mittelalters hatte die Romantik unterschiedliche Wirkungslinien.

Die Romantik zeigte sich als eine Einflussgröße auf unterschiedliche Bereiche des gesellschaftlichen Lebens und wirkte als Strömung in der „Literatur oder [der .] Politik, nämlich [in der .] Philosophie und [den .] Wissenschaften, Musik und Malerei, Staatslehre und Recht.“¹⁹ Besonders nach den Schrecken der Französischen Revolution nach dem Jahr 1789 begann sich die Literaturepoche der Romantik zu etablieren.²⁰ Das Ende dieser Epoche ist nicht genau zu bestimmen, da sie in einzelnen Autoren, wie Tieck, nachwirkte.²¹

Prinzipiell wurde die Romantik als eine Abkehr von den rationalistischen Idealen angesehen. Dies wird noch im Folgenden weiter beschrieben. Bei der Betrachtung der Romantik erkennen wir differente Strömungen und politische Ausrichtungen, die alle unter dem Begriff Romantik subsummiert werden. „Die Kontroverse um die Romantik dauert bis heute an.“²²

Es gibt zahlreiche Erscheinungsformen, die als romantisch angesehen werden, jedoch sich wohl selbst nicht so sehen würden, wie die studentische Bewegung der napoleonischen Befreiungskriege, die sich immer als modern und progressiv sehen

¹⁷ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 1.

¹⁸ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 2.

¹⁹ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 7.

²⁰ Vgl.: Stephan, Inge: S. 205. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

²¹ Vgl.: Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 8.

²² Stephan, Inge: S. 205. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

wollte. In Bezug auf den andauernden Diskurs kann auch nicht von einem Erlöschen romantischer Lebensformen und Denkart gesprochen werden. „Unter dem Eindruck der Postmoderne erlebt die Romantik als Ausdruck der Krisenerfahrung in der Moderne eine anhaltende Renaissance.“²³ Die Moderne steht mit ihrer Technik und den gesellschaftlichen Umbrüchen dem Individuum gegenüber, welches sich verlassen fühlt und sich gegen die Nivellierung des Einzelmenschen wehrt.

Auch die Romantiker des 19. Jahrhunderts übten Kritik an ihren aufklärerischen Vorgängern. Der „stetige Fortschritt“²⁴ und das Denken der Moderne war ihnen zuwider, und sie fürchteten eine immer größer werdende „Entfremdung von der Natur“²⁵ durch die Bindung an die Technik.

Der Romantiker sah den Fortschritt nicht in der Technik und Wirtschaft, sondern in einem anderen Bereich. „[...] seine Sehnsucht, sein inniges Verlangen nach Gott soll ihn in Bewegung versetzen, und sein Fortschreiten wird mit der Wiederherstellung der Urnatur enden.“²⁶ Der romantischen Auffassung nach findet der Mensch so wieder zu seinem inneren Einklang zurück.

Den Romantiker beherrschte ein Verlangen „nach einer neuen Einheit mit der Natur“²⁷. Erst wenn er sich in ihr befand, konnte er aufatmen und vergaß die beklemmende Enge der Gesellschaft.

Um 1900 entwickelte sich die Strömung der „Neuromantik“²⁸. Sie ließ unterschiedliche Motive wieder aufleben. Es entstand eine „Gefühlskultur“²⁹, die ähnlich der ersten Romantik war. In dieser neuen Schöpfungsphase der Romantik fand eine „Rückgriff auf Geschichtliches, Mythisches, Exotisches und Irrationales“³⁰ statt. Dieser Rückgriff auf alte Formen ist ein häufig auftretendes Phänomen.

²³ Stephan, Inge: S. 205. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

²⁴ Béguin, Albert 1972: S. 80.

²⁵ Borries, Erika von/Borries, Ernst von 1997: S. 327.

²⁶ Béguin, Albert 1972: S. 111.

²⁷ Borries, Erika von/Borries, Ernst von 1997: S. 327.

²⁸ Neubauer, Martin 2007: S. 82.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

3.1 Kritik an der Vernunft

In der Romantik wandte man sich fast völlig von der Vernunft als Lebensphilosophie ab. Die Romantiker vertraten also eine „Abwendung von der modernen Zivilisation“³¹. Die Welt sollte nicht mehr ausschließlich rational erklärt werden.

So traten in der Literatur dieser Zeit vermehrt „Geistergeschichte[n]“³² auf. Diese Geistergeschichten wurden mit „Elementen der Sage und des Mythos“³³ ergänzt. Hier zeigt sich, dass auf die „Motiv[e] eines uralten Mythos“³⁴ zurückgegriffen wurde. Die RezipientInnen sollten dadurch in eine oftmals surreale Welt geführt werden.

In den Geschichten sollten nicht mehr rationale Prozesse mit Ursache und Wirkung gezeigt werden, sondern eine fantastische Welt. Dies zeichnet sich dadurch ab, dass oftmals „fiktionale Gestalten“³⁵ in den Romanen der Romantik erwähnt wurden.

Als ein Beispiel für solch eine fiktionale Gestalt kann „Don Quijote“ im Roman von Cervantes angeführt werden. Dieser ist völlig in seiner Fantasiewelt verloren. „Don Quijote verfügt über eine ungewöhnlich lebhaft poetisch-metaphorische Imagination, aber er hat kein Bewusstsein seiner bildlichen Übersetzungstätigkeit.“³⁶

Die Stoffe der Romantik waren also unter anderem das „Abenteuerliche, Sinnliche, [und] Schaurige“³⁷. Dies ergibt sich vor allem daraus, dass im Zuge der französischen Revolution „eine Kulturkrise“³⁸ ausgelöst wurde. Aufgrund der Schreckenserlebnisse der Revolution in Frankreich versuchte man nun in der Strömung der Romantik einen konträren Weg zu beschreiten.

Man wollte – unter vermehrter Rücksichtnahme auf Gefühle und ihre Wirkung in der Welt – eine Betrachtung der „Schöpfung aus dem Herzen“³⁹.

Gegenstand der Betrachtung war also das Unspezifische, das nicht rational ergründet werden kann. Diese Kritik am reinen Rationalismus setzte schon in der Aufklärung ein. So konnten die Romantiker auf den Werken Rousseaus aufbauen,

³¹ Stephan, Inge: S. 205. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

³² Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 5.

³³ Kremer, Detlef/Christoph, Kleinschmidt: S. 37. In: Bunzel, Wolfgang (Hrsg.) 2010.

³⁴ Béguin, Albert 1972: S. 8.

³⁵ Bode, Christoph 2011: S. 29.

³⁶ Bode, Christoph 2011: S. 35.

³⁷ Stephan, Inge: S. 205. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

³⁸ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 5.

³⁹ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 24.

der schon die „Kernbegriffe Natur, Herz, Liebe und Bekenntnis“⁴⁰ hervorhob. Besonders das Herz gewann an Bedeutung, da die Romantiker ihre Gefühle darlegen wollten.

Dieses Darlegen der Gefühle fand seinen Ausdruck in den „Herzensergießungen“⁴¹. Die „Vereinigung von Mann und Frau“⁴² wurde in der romantischen Literatur gepriesen. Dieses innere Liebesglück ist aber noch Ausdruck eines anderen Wunsches. Die Romantiker wollten mit der Betonung der innerweltlichen Liebe ein „Attribut des Goldenen Zeitalters“⁴³ umsetzen. So wird immer wieder postuliert, dass der „Ursprung unseres Geschlechts [...] im goldenen Zeitalter“⁴⁴ liegt. Danach sehnt man sich zurück.

Es fand des Weiteren eine „Aufwertung des Irrationalen, das in der Aufklärung verdrängt und tabuisiert worden war“⁴⁵ statt, denn in der Aufklärung wurden Gefühle, Religion und auch Sagen nur mehr als Forschungsbereiche gesehen, ohne ein tieferes Gefühl in ihnen zu entdecken.⁴⁶ Die „Irrationalität“⁴⁷ ist ein wesentliches Element der Romantik.

Man kann von einer „Auferstehung eines Irrationalismus“⁴⁸ in dieser Zeit sprechen. Die Romantiker hegten den Wunsch, in die Tiefen der Seele vorzudringen. Sie legten den Fokus auf „die von der Aufklärung vernachlässigten Wunsch- und Triebstrukturen“⁴⁹. Obwohl die Romantiker Kritik an der Aufklärung und ihrem Vernunftdenken übten, wollten sie eine „höhere[...] Stufe der Reflexion“⁵⁰, bzw. des Denkens erreichen, wie man sie von Aufklärern (beispielsweise Immanuel Kant) kennt.

In der Beschäftigung mit der Reflexion wird immer mehr Bedeutung auf die Traumdeutung gelegt. Die „Symbolik des Traums“⁵¹ erscheint den Romantikern als

⁴⁰ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 27.

⁴¹ Kaiser, Gerhard 2010: S. 11.

⁴² Kaiser, Gerhard 2010: S. 53.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Béguin, Albert 1972: S. 132.

⁴⁵ Stephan, Inge: S. 207. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

⁴⁶ „[...] Mythos, Poesie, Religion sinken für ihn zu bloßen Forschungsgegenständen ab, zu Geistesprodukten, die höchstens noch als psychologische Dokumente Beachtung verdienen.“ (Béguin, Albert 1972: S. 69.)

⁴⁷ Kaiser, Gerhard 2010: S. 19.

⁴⁸ Béguin, Albert 1972: S. 85.

⁴⁹ Stephan, Inge: S. 207. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

⁵⁰ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 32.

⁵¹ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 37.

zentral für ihr Denken. Häufig tritt bei dem typischen Romantiker eine „Bewusstseinsweiterung durch Traum, Wahn und Rausch“⁵² ein.

Neben der den Stoffen der Epoche immanenten Traumsymbolik, wandten sich die Romantiker auch stärker der Religion, „zum Religiös-Spirituellen im Allgemeinen“⁵³ zu. Mit der Hinwendung zur Religion grenzten sich die Romantiker auch gleichzeitig von der Wissenschaft ab, die ihnen die Welt nicht mehr erklären konnte.

Die Poesie galt ihnen als neue Wissenschaft, mit der sie die Welt beschreiben konnten. „Die romantische Poesie überschreitet die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft, [...]“⁵⁴ Es wurde versucht, die Welt anders und deutlicher durch die Poesie zu erfassen. Mit der Poesie war es dann auch möglich, die Wissenschaft selbst zu kritisieren.

Humoristische Elemente wurden eingesetzt, um sich gegen die Wissenschaft aufzulehnen. „Der Humor enthüllt die Eitelkeit jedes menschlichen Maßes, [...]“⁵⁵ Man verlachte wissenschaftliche Erkenntnis deswegen, weil sie es nicht bewerkstelligen konnten, die Phänomene der Welt darzustellen und ganzheitlich zu erfassen. Nur die Poesie und mit ihr die gesamte Kunst ermöglichte die Darstellung dieser Phänomene.

Eine Möglichkeit, die die Romantiker sich nutzbar machten, um die Phänomene der Welt darzustellen, war die Darstellung im Fragment. Somit stilisierten – wie man später noch sehen wird – die Romantiker das Fragment in der Kunst. „Die Romantik spiegelt diesen Prozess der Desintegration in ihrem Fragmentarismus [wider], [...]“⁵⁶

⁵² Neubauer, Martin 2007: S. 5.

⁵³ Kaiser, Gerhard 2010: S. 14.

⁵⁴ Kaiser, Gerhard 2010: S. 24.

⁵⁵ Vasilyev, Gennady 2011: S. 8.

⁵⁶ Vasilyev, Gennady 2011: S. 13.

3.2 Romantischer Außenseiter

Die vorher dargestellte Zerrissenheit der Welt durch die Französische Revolution hatte natürlich auch eine Auswirkung auf den einzelnen Menschen. So kann eine dieser Epoche immanente „Krisis des Bewußtseins“⁵⁷ festgestellt werden.

Bei der näheren Betrachtung des romantischen Gemüts wird immer wieder „der Leidensweg seines [des Romantikers] persönlichen Scheiterns“⁵⁸ deutlich. Er konnte sich nicht in die Welt und Gesellschaft einpassen, weil er durch sie Leid erfahren und drastische Brüche in seinem Leben gesehen hat.

Das Bewusstsein des typischen Romantikers schwankte oft zwischen „Normalität und Wahn“⁵⁹. Dieses krisenhafte Bewusstsein beeinflusste die Menschen dieser Epoche in ihrem alltäglichen Leben und förderte einen unsteten Lebensstil, der immer wieder unterschiedliche Ziele anstrebte.

Neben der Zerrissenheit des Subjekts entwickelte sich eine „Hochschätzung des Subjekts“⁶⁰ an sich. Man war fasziniert vom Leidensweg, der in dieser Zeit oft schon in der Kindheit begann. Die „kindlichen Traumatisierungen“⁶¹ zählen zu einem wesentlichen Element der Romantik. Seine Fehler und Risse machen den Menschen der Romantik erst vollkommen, wobei sich die Selbstwahrnehmung des Romantikers stets von der seiner Umwelt unterschied.

Es lässt sich ein Konnex zu Fichtes Transzendentalphilosophie herstellen, die von einer „Vergöttlichung des Ich“⁶² spricht. Die Funktionsweise dieses göttlichen Ichs versuchte man durch die (Seelen)-„Erfahrungskunde“⁶³ zu interpretieren. Es finden sich also bereits in der Romantik erste Ansätze der späteren Psychologie/Psychotherapie.

Die Beschäftigung mit der Psyche und dem eigenen Ich führte zu einer Beschäftigung mit „Doppelgänger[n] in der romantischen Literatur“⁶⁴. Das Ich wurde

⁵⁷ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 23.

⁵⁸ Béguin, Albert 1972: S. 183.

⁵⁹ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 37.

⁶⁰ Kaiser, Gerhard 2010: S. 12.

⁶¹ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 37.

⁶² Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 101

⁶³ Béguin, Albert 1972: S. 22.

⁶⁴ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 67.

eine unvernachlässigbare Konstante des Lebens und „dem Subjektivismus [wurde] freie[r] Lauf [gelassen]“⁶⁵.

Der Mensch der Romantik konnte sich ganz auf sich selbst und seine Emotionen beziehen und so zu seinem eigenen Werden beitragen. F. Schlegel bezeichnete dies als „Agilität“⁶⁶. Darunter versteht man eine „Beweglichkeit der Phantasie und der Reflexion“⁶⁷, die sich nur beim Menschen ausbildet.

Neben der Beweglichkeit der Gedanken fühlte sich der romantische Außenseiter von einer tiefen Melancholie geschlagen. Es waren „Erfahrungen wie Wahnsinn, Krankheit, Schwärmerei, Sinnlichkeit und Müßiggang“⁶⁸, denen er sich verbunden fühlte.

Besonders die Schwärmerei wurde häufig stilisiert. Sie drückte sich in „einer psychischen Befindlichkeit – einer auf das Unendliche gerichteten Sehnsucht – [aus ...]“⁶⁹. In dieser Melancholie sehnte sich der Romantiker nach längst vergangenen Zeiten zurück. So träumte er von einer idealisierten Kindheit, die es eigentlich nie gegeben hat. „Die Auffassung von der Kindheit als einem Stadium der Ursprünglichkeit, Natürlichkeit und Vollkommenheit deckte sich mit der Hochschätzung der Urpoesie und der Bewunderung vergangener Zeiten (Mittelalterkult).“⁷⁰

Die Kindheit wird als Idealzustand angesehen, und trotz der vorher erwähnten Traumatisierung in der Kindheit sehnte man sich danach zurück. Man könnte diese Sehnsucht als eine Sehnsucht nach einem „Heimweg nach jener Frühzeit“⁷¹, die schon längst vergangen ist, bezeichnen. Gegen die damalige Gegenwart empfand man eher Abneigung. Sie förderte in den Augen der Romantiker nur „Leere, Überdruß und Langeweile angesichts der Erfahrung einer uniformierten und mechanisierten, von einer wunderlosen Immergleichheit beherrschten Welt [...]“⁷²

⁶⁵ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 101.

⁶⁶ Stephan, Inge: S. 206. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Stephan, Inge: S. 207. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

⁶⁹ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 10.

⁷⁰ Stephan, Inge: S. 211. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

⁷¹ Béguin, Albert 1972: S. 37.

⁷² Schwering, Markus: S. 513. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2003.

Wie beispielsweise in Hölderlins Hyperion erkennbar, sind tiefe „Sensibilität und Schwermut“⁷³ für den Romantiker typisch – ein ständiges emotionales Schweben zwischen „Elysium und Hölle“⁷⁴. Seine Schwermut könnte er oftmals nur im „Freundschaftsbund“⁷⁵ überwinden.

Der Romantiker hatte stets mit einem starken „Identitäts- und Realitätsverlust“⁷⁶ zu kämpfen. Diesen Realitätsverlust verarbeitet der Romantiker in seinem literarischen Schaffen. Die Literatur und speziell der Roman waren in dieser Epoche als „die höchste und instruktivste Form des Verstehens des Lebens“⁷⁷ anzusehen. Hier postulierten die Romantiker sogar das „Nicht-Ich“⁷⁸. Das Nicht-Ich wurde stark mit dem Tod in Verbindung gebracht. Es zeigte sich in „seiner Jugendzeit häufig als Todesverlangen“⁷⁹. Der „eigene[...] Tod“⁸⁰ war dem Romantiker stets präsent.

Meistens waren es die Träume des Romantikers, „[...] in denen sich Todesfälle oder Schicksalsschläge ankündigten [...]“.⁸¹

Nicht nur der Tod war des Romantikers steter Begleiter, er fühlte sich auch häufig vom Teufel bedroht. Das „Teufelsmotiv“⁸² tritt in der romantischen Literatur stark auf und zeigt eine tiefe Angst der Romantiker. Dabei wird die „Todesfurcht und der Lebensüberdruß“⁸³ deutlich.

Man könnte sagen, der Romantiker lebte zum Teil in einer jenseitigen Welt. Auf diese jenseitige Welt wird das gesamte Leben ausgerichtet. „[...] es gehört das Reich der Erfahrung lediglich dem Verstande, das der Ideen der Zukunft [an].“⁸⁴ Im Verlust der Realität zog sich der romantische Außenseiter phasenweise komplett aus seiner Umgebung zurück. Er lehnte die „geschäftige[...] Welt“⁸⁵ ab, in der sich alles um den Takt der Zeit und des Geldes drehte. Hierin entdecken wir also den

⁷³ Stephan, Inge: S. 223. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

⁷⁴ Béguin, Albert 1972: S. 47.

⁷⁵ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 21.

⁷⁶ Stephan, Inge: S. 227. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

⁷⁷ Bode, Christoph 2011: S. 17.

⁷⁸ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 30.

⁷⁹ Béguin, Albert 1972: S. 48.

⁸⁰ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 62.

⁸¹ Béguin, Albert 1972: S. 22.

⁸² Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 64.

⁸³ Béguin, Albert 1972: S. 43.

⁸⁴ Böttcher, Otto 1947: S. 12.

⁸⁵ Stephan, Inge: S. 229. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

„bewusste[n] Rückzug des Individuums“⁸⁶ in dieser Zeit, was zu einer Ausprägung eines „individualistische[n] Identitäts-Modell[s]“⁸⁷ führte.

Neben Phasen des Rückzugs, versuchte sich der Romantiker auch immer wieder in die Gesellschaft zu integrieren und dort eine Erfüllung für seine „Sehnsucht nach Gemeinschaft und Liebe“⁸⁸ zu finden. Diese Sehnsucht wurde auch in der Kunst verarbeitet. „Der Mensch und die menschliche Gemeinschaft bleiben die Pole, die das künstlerische Kraftfeld umschließen; [...]“⁸⁹. Die Kunst ist für den Romantiker eine Möglichkeit, selbst gottgleich zu werden, indem der Mensch selbst als Schöpfer auftritt. „[...] [.] Das] prometheische Streben der Romantik und der vergöttlichende Geniekult stehen immerhin religiöser Unterwerfung und Ehrfurcht näher als die seelische Stumpfheit der Erfahrungswissenschaften.“⁹⁰

Der romantische Mensch lebte, wie bereits erwähnt, teils zurückgezogen, suchte aber, um sich auszutauschen, die Gesellschaft von kleineren Gruppen. „Private Gruppen, Zirkel und Salons sind ein Forum der neuen Ideen, in dem sich die bürgerlichen Werte, Identitätsmuster und Kommunikationsformen entwickeln.“⁹¹

⁸⁶ Stephan, Inge: S. 229. In: Beutin, Wolfgang et al. (Hrsg.) 2013.

⁸⁷ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 21.

⁸⁸ Schwering, Markus: S. 511. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2003.

⁸⁹ Böttcher, Otto 1947: S. 18.

⁹⁰ Béguin, Albert 1972: S. 71.

⁹¹ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 21.

3.3 Der Traum von der idealen Gesellschaft - Gesellschaft im Umbruch

Mit der Literatur wollte man in der Romantik nicht nur seine eigene Psyche verändern, sondern auch die Welt ganz im Allgemeinen. In der romantischen Literatur offenbaren sich dem Leser/der Leserin „psychologische[.] ‚Seelengemälde‘“⁹², die Einfluss auf die Welt nehmen sollen. Wir sehen in der romantischen Literatur einen Übergang eines „poetischen Idealstaat[es]“⁹³ zu einem real-politischen Nationalstaat abgebildet, den man sich wünschte. Dieser neue Idealstaat entstand als Gedanke im konkreten Widerstand gegen die napoleonische Ordnung.

Das Volk sollte gegen den Tyrannen Napoleon mobilisiert werden. „Die Vision vom geeinten Vaterland galt als ideologischer Leitstern, verknüpft mit der Konturierung der kulturellen Identität und der emotionalen Mobilisierung gegen die Franzosen und den Despoten Napoleon.“⁹⁴ Diese revolutionäre romantische Strömung setzte sich nicht nur gegen Napoleon zur Wehr, sondern auch gegen die Restauration nach 1814/1815. Anstatt von Demokratie und Freiheit gab es eine „Restituierung monarchisch-feudaler Staatsordnungen und des traditionellen gesamteuropäischen Gleichgewichtssystems“⁹⁵. Es soll an dieser Stelle aber auch gesagt werden, dass sich vereinzelt Romantiker der Restauration anschlossen.

Der von den Romantikern herbeigesehnte Idealstaat sollte von einer idealen Gesellschaft beherrscht sein. In dieser Gesellschaft ruht nach der Vorstellung der Romantiker die Kraft „des Volksgeistes“⁹⁶. Der Kraft dieses Volksgeistes nachgehend versuchte sich der Romantiker einerseits in die Gemeinschaft einzuordnen und andererseits auch seine Individualität zu bewahren. Der Romantiker strebte also „eine absolute Autonomie seines Individualwillens mit der Welt eines nicht minder absolut gesetzten ‚Gemeinschaftswillen‘“⁹⁷ an.

Dieser Gedanke des Volksgeistes fällt in ein Zeitalter starker Umbrüche, in dem ein „soziokultureller Umstrukturierungsprozess[.]“⁹⁸ stattfand.

⁹² Hoffmeister, Gerhart: S. 233. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2003.

⁹³ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 20.

⁹⁴ Neubauer, Martin 2007: S. 14.

⁹⁵ Schwering, Markus: S. 21. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2003.

⁹⁶ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 25.

⁹⁷ Segeberg, Harro: S. 42. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2003.

⁹⁸ Bunzel, Wolfgang: S. 7. In: Bunzel, Wolfgang (Hrsg.) 2010.

Der Sozialhistoriker Reinhart Koselleck bezeichnet jene Epoche als „Sattelzeit“⁹⁹. In den Jahren 1770¹⁰⁰ bis 1830 herrschten in Europa krasse Zäsuren. Die Revolutionen in Frankreich und den 13 Kolonien veränderten das politische Bild Europas.

Die Industrielle Revolution veränderte die Produktionsweise in einer noch nie zuvor dagewesenen Weise. Noch dazu gab es neben dem Ausbau der „bürgerlichen Rechte“ für einen Großteil der Bevölkerung einen „Entdemokratisierungsschub“¹⁰¹, bei dem große Teile der Bevölkerung entrechtet wurden. Trotz der Entdemokratisierung existierten kleine Gruppen weiter, die das Ideal der Gleichheit und der bürgerlichen Rechte schützen wollten. Diese wandten sich auch gegen „Rationalismus, Autoritätsgläubigkeit und Nützlichkeitsdenken“¹⁰².

Zum Kampf gegen die Obrigkeit kam noch eine „phantasievoll-boshafte Philisterkritik“¹⁰³ an der älteren Generation hinzu. Besonders mit der Beschreibung des Traums und seiner Motive versuchen die Romantiker die Gesellschaft auf transzendente Werte aufmerksam zu machen¹⁰⁴, die abseits der rationalen, wirtschaftlich-organisierten Welt stehen.

Aus der Kritik an der älteren Generation ergab sich für die Romantiker auch eine Relativierung der Wahrheit dieser Generation¹⁰⁵, wodurch ein „tiefgreifende[r] Orientierungsverlust“¹⁰⁶ ausgelöst wurde. Zur Intensivierung dieses Orientierungsverlustes haben unter anderem auch „traumatische[.] Kindheitserlebnis[se]“¹⁰⁷ beigetragen. Es gab ein „permanentes Infragestellen eine[s] harmonischen Ausgleich[s]“¹⁰⁸.

Die konstante Welt der Restauration erschien den Romantikern als fragil. Die Romantiker hielten sich daher vermehrt an ihrer Phantasie fest, in der sie von einer „utopischen Gesellschaft“¹⁰⁹ träumen. Die Utopien versuchte der Romantiker durch die Literatur zu verwirklichen, um somit die Gesellschaft auch zu einem neuen Ideal

⁹⁹ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 19.

¹⁰⁰ „Das bedeutet, dass die Zeitschwelle um 1770 zwei Großepochen voneinander trennt: die Vormoderne und die – in einem weiten Sinne verstandene – ‚Moderne‘.“ (Bunzel, Wolfgang: S. 7. In: Bunzel, Wolfgang (Hrsg.) 2010.)

¹⁰¹ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 19.

¹⁰² Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 23.

¹⁰³ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 23.

¹⁰⁴ Vgl.: Béguin, Albert 1972: S. 8.

¹⁰⁵ Vgl.: Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 75.

¹⁰⁶ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 80.

¹⁰⁷ Schwering, Markus: S. 512. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2003.

¹⁰⁸ Neubauer, Martin 2007: S. 63.

¹⁰⁹ Hofmeister, Gerhart: S. 49. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2008.

zu führen. „Die Kunst ist der eigentliche Ausdruck der Idealität des Menschen, der alle Individualität ins Ich trägt [...].“¹¹⁰

Der romantische Mensch versuchte – wenn ihm die Realität und seine Lebensumstände ausweglos erschienen – in eine Traumwelt zu fliehen. Er hatte eine „charakteristische Beziehung zum Wachen“¹¹¹. Es ging sogar so weit, dass ihm seine Träume wirklicher erschienen als die Realität. Die Träume wurden für ihn zu einer „unergründlichen Wirklichkeit“¹¹². Aus den in Novalis' Werk Heinrich von Ofterdingen dargestellten „rätselhaften Wachträume[n]“¹¹³ lässt sich schließen, dass auch im Wachen geträumt wurde.

3.4 Natur und Mensch

Im Gegensatz zur Aufklärung, die die Natur zu unterwerfen und rational zu erklären versuchte, kehrte die Romantik dies um. Es ging ihr um das „Kennzeichen des Werdens“¹¹⁴, das die Natur in ihrem Kreislauf zeigte. Die Menschen versuchten in ihrem romantischen Streben auf die „Naturrhythmen“¹¹⁵ zu hören. Mit der Kraftvorstellung der Natur sollte auch das „literarisch-kulturelle[.] Leben“¹¹⁶ erneuert werden. „Landschaftsbilder“¹¹⁷ waren in dieser Epoche die ideale Projektionsfläche für die Darstellung der idealisierten Natur.

Das menschliche Leben sollte sich nach der Vorstellung der Romantiker an diesen natürlichen Kreislauf anpassen. Wir können in der Romantik eine „metaphysische Fiktion der Menschen- und Naturrechte“¹¹⁸ feststellen.

Eine „Balance zwischen Freiheit und Autorität“¹¹⁹ war dem Romantiker dabei wichtig. Dadurch entstand auch die Vorstellung einer „organisch gewachsene[n]

¹¹⁰ Vasilyev, Gennady 2011: S. 8.

¹¹¹ Béguin, Albert 1972: S. 7.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Béguin, Albert 1972: S. 8.

¹¹⁴ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 5.

¹¹⁵ Béguin, Albert 1972: S. 106.

¹¹⁶ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 5.

¹¹⁷ Neubauer, Martin 2007: S. 6.

¹¹⁸ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 18.

¹¹⁹ Ebd.

konstitutionelle[n] Monarchie“¹²⁰, die eben auf einer organisch gewachsenen Gesellschaft aufbaut.

Mit einer Gesellschaft, die auf den Grundfesten der Natur wurzelt, rezipierte man Rousseau, der eine „Rückkehr zur Natur“¹²¹ predigte. Dies bedeutet, dass der Mensch nur in der Natur abseits der Technik seine Erfüllung und Seelenruhe finden kann.

In der Natur kommen die romantisch-gesinnten Menschen zur Ruhe und können das „Heimweh nach dem Nichts und dem All“¹²² verwirklichen. Die Romantiker vertraten die Auffassung, dass „die Natur ursprünglich verborgener Geist“¹²³ ist. In der Verbindung von dem Geist der Natur und dem Volksgeist entsteht dann die „Weltseele“¹²⁴, die man zu ergründen versuchte.

In dieser Weltseele vereint sich die menschliche Seele mit dem Rest der Welt und wiederum mit der Natur. Mit der Vereinigung des Menschen mit der Weltseele entsteht weiters ein „Weltorganismus“¹²⁵, in dem der Mensch lebt.

Dadurch kann der Mensch, so die romantische Vorstellung, wieder zu sich selbst finden. Die Romantiker gingen dem Wunsch nach Erfüllung und Ausgleich nach, den sie in der zerrissenen Welt ihrer Zeit nicht finden konnten und der sich auch auf ihre Seele niederschlug.

In der Auseinandersetzung mit der Natur lehnten die Romantiker die statischen und künstlichen Formen der Aufklärung und der Technik im Allgemeinen ab. Sie waren von einer „unregelmäßige[n] Schönheit“¹²⁶ fasziniert.

In der romantischen Dichtung wurde diese „häßliche Schönheit“¹²⁷ thematisiert. Auch wird die Landschaft in der Literatur durch die Seele abgebildet. So wurde die Landschaft „sogar personifiziert durch eine Gestalt“¹²⁸. Dadurch versucht man zum „Seelengrund“¹²⁹ vorzudringen. Die Weite der Landschaft wird gleich mit der Weite

¹²⁰ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 17.

¹²¹ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 27.

¹²² Béguin, Albert 1972: S. 33.

¹²³ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 102.

¹²⁴ Béguin, Albert 1972: S. 94.

¹²⁵ Béguin, Albert 1972: S. 101.

¹²⁶ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 105.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 47.

¹²⁹ Béguin, Albert 1972: S. 182.

der Seele identifiziert. Die Landschaft verwandelt sich zu „Projektionsflächen der Innerlichkeit“¹³⁰. Man erlebt in den Werken der Romantik auch eine Grundstimmung zwischen Tag und Nacht, wo die handelnden Personen immer in einem Zwielficht stehen.¹³¹ Die Romantiker spielen dabei mit der „Schatten-, Dämmerungs- und Lichtsymbolik“¹³².

Sie flüchten sich in der Natur oftmals in ein „nächtlich-tröstliche[s] mütterliche[s] Reich“¹³³. Der Mensch versucht in der Romantik mit der Natur zu verschmelzen. „Soll die ursprüngliche Einheit von Natur und Geist restituiert werden, so bedarf es der Romantisierung der Welt.“¹³⁴ Trotz der tiefen Sehnsucht nach der Natur bedroht den Romantiker immer mehr die Technisierung der Welt, die er als „marionettenhaft-herzlose[.], geistlose[.] und gefühlsarme[.] Menschenwelt“¹³⁵ bezeichnet. Der Mensch tritt immer mehr in seiner „Maschinenhaftigkeit“¹³⁶ auf. Dies wurde aber aufs Heftigste kritisiert. So postuliert die Romantik eine „Kapitalismus-, Medien- und Kulturkritik“¹³⁷.

Tendenziell wendet sich der romantische Außenseiter von der technisierten Welt also eher ab. Er geht auf Reisen und erkundet das „Naturhaft-Pittoreske[.]“¹³⁸. Hierbei verbindet sich das Sehnen nach der Natur mit dem unsteten Lebensstil des Romantikers.

¹³⁰ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 56.

¹³¹ Vgl.: Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 55.

¹³² Béguin, Albert 1972: S. 157.

¹³³ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 55.

¹³⁴ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 61.

¹³⁵ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 66.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Kaiser, Gerhard 2010: S. 20.

¹³⁸ Kaiser, Gerhard 2010: S. 14.

3.5 Der Roman als Erneuerung der Literatur in der Romantik

In der Literaturproduktion der Romantik ist ein starker Fokus auf das Genre des Romans erkennbar. Dieser ordnete sich aber auch in eine Vermischung der Gattungen ein, sodass man in dieser Epoche sowohl Elemente der Lyrik als auch der Epik und Dramatik verwendete. Mit Fokus auf die Romantik zeigt sich, dass „jeder Roman [...] eine Gattung für sich bilden [kann]“¹³⁹. Dies wurde mit den Worten Schlegels als „progressive Universalpoesie bezeichnet.“¹⁴⁰

Die „Gattungsgrenzen“¹⁴¹ sollten aufgehoben werden.¹⁴² „Das Bestreben nach entgrenzender Auflösung des ästhetischen Diskurses zeigt sich insgesamt in den vielfältigen Versuchen der Romantik, [...]“¹⁴³ In dieser Literatur sollten sich auch unterschiedliche wissenschaftliche Richtungen verbinden. Es ist die Bemühung, „die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen.“¹⁴⁴ Hier sollte die Literatur nach der starken Betonung der Lehrhaftigkeit in der Aufklärung einen Erneuerungsschub erhalten. So reflektierte man in diesen Romanen die „verlorengegangene Freiheit des Künstlers“¹⁴⁵ und benutzte eine starke ironisierende Komponente. Wie schon vorher geschildert, wandte man sich in der Romantik von der rationalen Betrachtungsweise der Welt teilweise ab. So postulierte man in der Literatur nicht mehr die Formbeherrschung, sondern „Leidenschaft und Empfindung“¹⁴⁶. Diese Leidenschaften und Empfindungen wurden in der gesteigerten Buchproduktion vermittelt.¹⁴⁷ „Für den Zeitraum zwischen 1770 und 1800 geht man mittlerweile von einer Verzehnfachung der Zahl der Buchhandlungen aus, [...]“¹⁴⁸

So lebte in der Romantik der Berufsstand der Dichter neu auf.¹⁴⁹ Man kann von einer „egalitären, gelehrten und ästhetisch durchgestalteten Individualdichtung“¹⁵⁰ sprechen, wobei es sich in der romantischen Literatur oft um

¹³⁹ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 109.

¹⁴⁰ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 19.

Hierzu siehe auch: Kaiser, Gerhard 2010: S. 23.

¹⁴¹ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 109.

¹⁴² Es tritt eine „Auflösung der Form“ (Neubauer, Martin 2007: S. 5.) ein.

¹⁴³ Bunzel, Wolfgang: S. 8. In: Bunzel, Wolfgang (Hrsg.) 2010.

¹⁴⁴ Neubauer, Martin 2007: S. 15.

¹⁴⁵ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 19.

¹⁴⁶ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 25.

¹⁴⁷ Vgl.: Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 25.

¹⁴⁸ Kaiser, Gerhard 2010: S.

¹⁴⁹ Vgl.: Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 26.

¹⁵⁰ Neubauer, Martin 2007: S. 23.

etwas „Märchenhaftes und Wunderbares, Ur- und Altertümliches, Volkstümliches und Kindliches, Seltsames und Fernes, Ritterlich-Mittelalterliches – schließlich dann auch Nächtlich-Dunkles, Gespenstisches, Grausiges, Schreckenerregendes“¹⁵¹ handelte. Diese Leidenschaft und Empfindung, die vom Volksgeist an sich ausgeht, schöpft für die Gattung des Romans ihre Kraft aus dem „Volkslied“¹⁵². Hierin sah man die ursprüngliche Kraft der Literatur repräsentiert, die man wiederum in die Gegenwart holen wollte.

Die Kraft der Literatur zeichnet sich auch in der „Genieästhetik“¹⁵³ aus. Dieser „Geniebegriff“¹⁵⁴ für die Literatur wird von den Shakespearschen Werken, von Homer und dem Ossian extrahiert. Der Künstler stilisiert sich selbst in der Pose des Meisters.

Im Roman arbeitete man wiederum stark mit Fragmenten. Dadurch wird das Fragment sogar „eine selbständige literarische Form“¹⁵⁵ und somit zum Ausdruck des Romantikers. Es sind hier Gedanken und Positionen, die immer wieder auftauchen und die es an Durchgängigkeit mangeln lassen. Auch zeigt sich das Fragment als sehr offen für weitere Interpretationen des Lesers/der Leserin.¹⁵⁶ Dadurch wird aber die Wirkung erzielt, auf die zerrissene Psyche hinzuweisen, die die Romantiker zeitlebens bewegte. Dies geht dann bis in den „Wahnsinn[.]“¹⁵⁷. Zutraglich zu diesem Wahnsinn ist auch die allgegenwärtige Magie, die das Leben des Romantikers umgibt. „Die Begegnung mit dem Magischen treibt das Ich nicht selten in seelische Krisen und lässt dadurch die Nachtseiten der menschlichen Seele, Traum und Wahn, zutage treten.“¹⁵⁸ Es wird dabei also die „Fetzentechnik“¹⁵⁹ der Stürmer und Dränger für die romantische Literatur rezipiert. Die Literatur weist immer wieder Brüche auf. „In letzter Konsequenz stellt sich das Kunstwerk damit selbst in Frage, indem es Brüche konstruiert, [...]“¹⁶⁰ In der Fetzentechnik soll ein Gespräch zwischen den Texten versucht werden. Die Texte in den Romanen stehen in einem dauerhaften

¹⁵¹ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 8.

¹⁵² Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 25.

¹⁵³ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 27

¹⁵⁴ Béguin, Albert 1972: S. 75.

¹⁵⁵ Ostermann, Eberhard: S. 103. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2008.

¹⁵⁶ Vgl.: Neubauer, Martin 2007: S. 14.

¹⁵⁷ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 29.

¹⁵⁸ Neubauer, Martin 2007: S. 66.

¹⁵⁹ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 25.

¹⁶⁰ Neubauer, Martin 2007: S. 63.

Dialog. „So erscheint die romantische Dichtart als fortschreitendes, prinzipiell unabschließbares Gespräch zwischen den Texten.“¹⁶¹

Dieses Unabschließbare spiegelte sich im Leben der Romantiker wider. So begannen sie eben dieses in ihren Romanen zu verarbeiten. „Der Roman als Leben der Idee bedeutet auch umgekehrt das Leben als Roman: [...]“¹⁶² Mit der Fetzentchnik wird der Roman in der Romantik auch gleichzeitig zu einem „offensichtliche[n] Konstrukt, ein Konglomerat“¹⁶³ der Realitäten, die in ihm aufeinandertreffen. Es entsteht daraus ein „Welt- und Selbstverlust“¹⁶⁴. Für dieses Konstrukt schöpfen die romantischen Dichter aus einem „herrlichen Ideenreichtum“¹⁶⁵ der Vergangenheit. Die Widerspiegelung des zerrissenen Seins des Menschen im Roman sollte die LeserInnen das Gefühl der Katharsis erleben lassen.

Die Literatur wurde somit „als ein Mittel der Weltverwandlung“¹⁶⁶ eingesetzt, sodass auch reale Prozesse gestaltet werden konnten. Am Endpunkt der Dichtung sollte das „Gesamtkunstwerk“¹⁶⁷ stehen. Mit diesem Gesamtkunstwerk ist es möglich, in der Literatur über Literatur nachzudenken. Am Ende steht für die Romantiker immer die „poetische[.] Reflexion“¹⁶⁸. Dieses Gesamtkunstwerk schwankt aber immer in der „grundsätzliche[n] Spannung zwischen Gesagtem und Nichtgesagtem“¹⁶⁹. Beim Lesen erlebt man oftmals die „Doppelbödigkeit und Uneindeutigkeit“¹⁷⁰ einer Aussage. Die Uneindeutigkeit führt den Menschen auf eine „gefährvolle[.] Reise in die Abgründe der Nacht“¹⁷¹.

Die Literatur ist stark durch diesen Hell-Dunkel-Kontrast gezeichnet. Wie der Romantiker in die Tiefen seiner Seele vordringen will, so führt er in seinem literarischen Schaffen auch die LeserInnen in diese Halbwelt. Mit dem Fragment im Roman soll diese Uneindeutigkeit sichtbar gemacht werden. Der Romantiker nützt somit das Fragment, „[...] indem er aus dem unendlich mannigfaltigen Chaos der

¹⁶¹ Kaiser, Gerhard 2010: S. 27.

¹⁶² Hofmeister, Gerhart: S. 39. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2008.

¹⁶³ Bode, Christoph 2011: S. 38.

¹⁶⁴ Hoffmeister, Gerhart: S. 215. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2003.

¹⁶⁵ Béguin, Albert 1972: S. 83.

¹⁶⁶ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 103.

¹⁶⁷ Hoffmeister, Gerhart 1978: S. 109.

¹⁶⁸ Hofmeister, Gerhart: S. 46. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2008.

¹⁶⁹ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 52.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Béguin, Albert 1972: S. 190.

Welt einzelne Elemente blitzartig zu punktuellen Einheiten zusammenfügt.“¹⁷² Die Einheit erkennt man oftmals erst, wenn ein Werk ganz gelesen wurde und einen Nachdenkprozess angeregt hat. Somit erhalten die romantischen Fragmente auch eine wichtige Bedeutung für diesen Prozess.

¹⁷² Ostermann, Eberhard: S. 107. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2008.

4 Thomas Stangl – Leben und Werk

Der Autor Thomas Stangl wurde am 4. Januar 1966 in Wien geboren. Seine Geburt fiel in die bewegte Zeit der 68er Bewegung. Im Anschluss an seine Reifeprüfung, widmete er sich dem Studium der Philosophie und der Hispanistik an der Universität Wien.¹⁷³ Für seine Werke erhielt er zahlreiche Preise, u. a. den Aspekte-Literaturpreis für seinen ersten Roman „Der einzige Ort“¹⁷⁴. Neuste Preise sind der *manuskripte*-Preis aus dem Jahr 2009, der Erich-Fried-Preis im Jahr 2011 und auch Stipendien wie das George-Saiko-Reisestipendium aus dem Jahr 2014.¹⁷⁵

Weitere zentrale Werke Thomas' Stangls sind die Romane „Ihre Musik“¹⁷⁶, „Was kommt“¹⁷⁷, „Regeln des Tanzes“¹⁷⁸ und die Essays und Erzählungen aus „Reisen und Gespenster“¹⁷⁹.

4.1 Einführung in „Regeln des Tanzes“

Thomas Stangl beschreibt in seinem „Wien-Roman“¹⁸⁰ drei Figuren, die mit ihrem Leben, ihrer Umgebung und der Zeit, in der sie leben, nicht mehr zurechtkommen. „Drei Figuren bestimmen den Gang der Dinge, involvieren sich in das Fluidum der Ereignisse“¹⁸¹. In diesem Ineinanderfließen der Ereignisse geben „[...] alleine die fixen Daten der Demonstrationen [...] der Geschichte [einen] zeitlichen und räumlichen Halt.“¹⁸²

Dieses Fluidum der Ereignisse – die drei Handlungsstränge, die vom Erzähler als „Geschichte[n]“ (RdT: S. 240.)¹⁸³ dargestellt werden – wird gegen Ende des Werkes (Seite 240) zusammengeführt.¹⁸⁴ Stangl gestaltet „[...] eine] Art Drei-Personen-Stück

¹⁷³ Vgl.: <http://www.thomasstangl.com/biographie/biographie.html>, 11. 02. 2014.

¹⁷⁴ Stangl, Thomas 2004: Der einzige Ort. Graz

¹⁷⁵ Vgl. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6090>, 16. 10. 2014.

¹⁷⁶ Stangl, Thomas 2008: Ihre Musik. Graz.

¹⁷⁷ Stangl, Thomas 2011: Was kommt. Graz

¹⁷⁸ Stangl, Thomas 2013: Regeln des Tanzes. Graz.

¹⁷⁹ Stangl, Thomas 2012: Reisen und Gespenster, Erzählungen und Essays. Graz.

¹⁸⁰ Polt-Heinzl, Evelyne: S. VI.. In: Die Presse, 14. September 2013.

¹⁸¹ Reinhardt, Maria: S. 8.. In: Die Furche 3. Oktober 2013.

¹⁸² <http://dasgrauesofa.wordpress.com/2013/09/03/thomas-stangl-regeln-des-tanzes/>, Zugriff: 25. 9. 2014.

¹⁸³ Nachfolgend wird nur mehr die Seite zu Regeln des Tanzes zitiert.

¹⁸⁴ Andrea fragt Dr. Walter Steiner, welche der beiden Geschichten er denn hören wolle: „- Welche wollen Sie hören, sagt sie mit veränderter Stimme, oder sagt aus ihr eine Stimme, die nicht so recht zu

mit komplexer Zeitschichtung, wie sie in Stangls Romanen häufig zu finden ist, genauso wie der Schauplatz Wien.¹⁸⁵ In dieser Zeitschichtung werden die Figuren der Vergangenheit in der Gegenwart zu romantischen Wiedergängern: „Mit der Thematisierung von Untoten, Revenants oder Wiedergängern steht Stangl in der Tradition des romantischen Schauerromans.“¹⁸⁶

Wie beim typisch romantischen Gemüt wird auch bei den drei Protagonisten des Romans „der Leidensweg seines [des Romantikers] persönlichen Scheiterns“¹⁸⁷ deutlich. Die Figuren können sich nicht in die Welt und Gesellschaft einpassen, weil sie durch sie Leid erfahren und drastische Brüche in ihrem Leben erlebt haben. Ihr Gemütszustand schwankt zwischen „Normalität und Wahn“¹⁸⁸. Dieses krisenhafte Bewusstsein beeinflusst die Figuren in ihrem alltäglichen Leben und fördert ihren unsteten Lebensstil. „Die verzweifelte Versuche der drei Akteure, Authentizität und Identität in einer auf Selbstdarstellung getrimmten Umwelt wiederherzustellen, legt die menschlichen wie sozialen Leerstellen in unseren gut organisierten Leben bloß.“¹⁸⁹

Stangls Roman setzt in der politischen und gesellschaftlichen Realität des Jahres 2000 an und rasch wird der Rezipient in das Figurendreieck bestehend aus Walter Steiner, einem in die Jahre gekommenen Kunsthistoriker, und den Schwestern Andrea und Monika Stanek, verwickelt.

„Sie [die drei Figuren] fühlen sich fremd in einem uneigentlichen Leben, haben Ängste, sind sprachlos oder überfordern ihre Mitmenschen mit ihren innersten

dieser Gestalt zu passen scheint, eine Geschichte von einem Mann, der in den Wald geht und sich an einem Ast aufknüpft, ohne irgendeinen Hinweis, ohne einen Brief zu hinterlassen, einen Mann mit Frau und Kindern und Haus und allem, was man zu seiner Zeit zu haben hat? Oder die Geschichte von einem Volksaufstand, der keiner war, gegen eine Regierung, die sich einen Volksaufstand verdient hätte -“ (S. 240.)

Danach ordnet sie noch eine dritte Geschichte dazu: „- Oder die Geschichte von zwei Mädchen in einem Garten, sagt sie, schönen Mädchen, so will man es doch hören, die Geschichte vom Ende einer Kindheit, das niemals endet, wollen Sie so eine Geschichte hören, eine Geschichte, die keine Geschichte ist? Für jeden gibt es die Geschichte, die er hören will, Sie müssen sich nur entscheiden“ (S. 241.).

¹⁸⁵ Polt-Heinzl, Evelyne: S. VI.. In: Die Presse, 14. September 2013.

¹⁸⁶ <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=3412>, Zugriff: 25. 9. 2014.

¹⁸⁷ Béguin, Albert 1972: S. 183.

¹⁸⁸ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 37.

¹⁸⁹ Polt-Heinzl, Evelyne: S. VI.. In: Die Presse, 14. September 2013.

Gedanken und Gefühlen.“¹⁹⁰ Gemeinsam ist den drei Figuren, dass sie zurückgezogen leben und ihnen ihr Leben Stück für Stück abhanden kommt.

„Was sie eint, ist ihre Suche nach einem wahrhaftigen Moment, den Mona sich im Tanz erhofft, ihre Schwester bei den Demonstrationen, Walter, wenn er in die Fotografien eintauchen kann, wenn er die Schwester und die Orte der Fotos findet.“¹⁹¹

Dr. Walter Steiner, frühzeitig pensionierter Kunsthistoriker, findet, während er wieder einmal ziellos durch Wiens Straßen wandert, in einem Loch einer Hausmauer zwei Filmdosen „aus vordigitaler Zeit“¹⁹². Steiner nimmt die Filmdosen mit nach Hause, wo er sie wie einen Schatz vor seiner Frau Pre (Dr. Sylvia Pregartner) versteckt. Seine Frau weiß nichts von seinen Spaziergängen durch die Stadt und soll auch von den Filmdosen nichts erfahren. Dieses Geheimhalten beschleunigt (unter anderem) das Ende seiner Beziehung.

Er lässt die Filmdosen unter falschen Namen in einem andern Stadtteil entwickeln, um dabei nicht gesehen zu werden. Die Wartezeit auf die Fotos erweist sich als eine Zeit der höchsten seelischen Anspannung für Steiner. „[Er ist] völlig elektrisiert von den Fantasien, die er entwickelt über das, was er auf den Bildern sehen wird [...]“¹⁹³ Auf den Fotos sieht er das Grab einer jungen Frau, „die vor 15 Jahren verstorben ist, dann viele Bilder eines immer gleichen Zimmers, Bilder von zwei Mädchen, Schwestern wohl, in einem Haus, in einem Garten.“¹⁹⁴

Bei den beiden Schwestern handelt es sich um Andrea (die bis zur vorletzten Seite namenlos bleibt) und Monika (Mona) Stanek, die zusammen in einer Wohnung leben. Die letzten Aufnahmen, die Steiner betrachtet, „[...] stammen vom März 2000.“¹⁹⁵ Mona zieht das Tanzen dem Studieren vor. Ein moderner Ausdruckstanz „Ankoku Butoh“ zieht sie ganz in seinen Bann. Sie verlässt die Wohnung oft für Tage oder Wochen, so auch im Februar 2000.

¹⁹⁰ <http://dasgrauesofa.wordpress.com/2013/09/03/thomas-stangl-regeln-des-tanzes/>, Zugriff: 25. 9.2014.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Polt-Heinzl, Evelyne: S. VI.. In: Die Presse, 14. September 2013.

¹⁹³ <http://dasgrauesofa.wordpress.com/2013/09/03/thomas-stangl-regeln-des-tanzes/>, Zugriff: 25. 9. 2014.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd.

Während ihre Schwester an allen Demonstrationen gegen die neue ÖVP-FPÖ-Regierung teilnimmt, streift Mona ziellos durch die Straßen, verbringt Tage und Nächte im Wald, findet Unterkunft bei fremden Menschen und geht sich dabei selbst immer mehr verloren. Andrea liegt viel daran, gegen die aufkommenden politischen Verhältnisse zu demonstrieren. Wenn sie nicht auf Demonstrationen ist, wartet sie in der gemeinsamen Wohnung auf die Rückkehr Monas. Sie fotografiert während der Abwesenheit Monas täglich Monas Zimmer mit dem Fotoapparat des verstorbenen Vaters.

Den Selbstmord des Vaters¹⁹⁶ haben die beiden Mädchen nie überwunden. Andrea versucht, durch das Fotografieren die Zeit anzuhalten und somit „[d]en Tod der Schwester auf[zu]halten“¹⁹⁷, was ihr aber nicht gelingt. Mona erschießt sich während einer Demonstration mit der Waffe eines Polizisten.¹⁹⁸

„Die durch Monas Tod entstandene Leere versucht sie [Andrea] auszufüllen, indem sie in die Haut der anderen zu schlüpfen versucht.“¹⁹⁹ Auch sie wird zur Tänzerin. Der Tanz erweist sich als zentrales Motiv des Werkes. „Der Tanz, der Ausdruckstanz, ist das stark verbindende Moment zwischen den Protagonisten, ist auch politische Aussage, [...]“²⁰⁰ Andrea entdeckt im Tanzen ein kommunistisches Element, das sich gegen die bourgeoise Gesellschaft richtet: „Sie sagt, sie wolle glauben oder müsse jedenfalls darauf setzen, dass Tanzen wirklich heißen könne: die Regeln der Gesellschaft hinter sich lassen. Völlig anderen Regeln folgen. Das ist ja das Kommunistische für mich, [...]“ (S. 244.).

Tanzen bedeutet also für die Figuren des Werkes, „die Regeln der Gesellschaft hinter sich zu lassen.“²⁰¹ Das Tanzen²⁰² verändert das Leben der drei Figuren und führt sie zusammen. „Anfänglich teilen die drei nichts als den Ort, die Stadt miteinander. Sie durchstreifen Wien zu unterschiedlichen Zeiten, jeder für sich, jeder

¹⁹⁶ Die Mutter der beiden Schwestern bewohnt nach dem Selbstmord des Vaters noch immer das Haus mit dem Garten (Vgl.: S. 222.).

¹⁹⁷ <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=10219>, Zugriff: 25. 9. 2014.

¹⁹⁸ „Das ist auch der Schlussstrich unter Andreas eigenes Leben. Von nun an versucht sie, das Leben Monas, die sie nicht schützen konnte, weiterzuleben. Sie besucht denselben Tanzlehrer und geht Monas Weg auf der Suche nach Entgrenzung, Selbstentäußerung und Selbstfindung konsequent weiter.“ (Polt-Heinzl, Evelyn: S. VI.. In: Die Presse, 14. September 2013.)

¹⁹⁹ <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=10219>, Zugriff: 25. 9. 2014.

²⁰⁰ <http://dasgrauesofa.wordpress.com/2013/09/03/thomas-stangl-regeln-des-tanzes/>, Zugriff: 25. 9. 2014.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² „Der Tanz fungiert dabei als Motor für die Bewusstseinsweiterung.“ (Reinhardt, Maria: S. 8. In: Die Furche 3. Oktober 2013.)

in seiner eigenen Welt, seinen eigenen Gedanken. Alle drei haben etwas verloren: Die Schwester, die Illusionen und das Leben, die Frau. Sie teilen die Einsamkeit, die Leere.“²⁰³

Dr. Steiner und die beiden Schwestern sind auf der Suche nach einer für sie erträglichen Wirklichkeit und der eigenen Identität. „Mona findet die Antwort in ihrem Tod.“²⁰⁴ Andrea glaubt die Antwort zuerst im Widerstand gegen die herrschenden politischen Verhältnisse zu finden, erkennt aber, „dass [nur] Tanzen wirklich heißen könne: die Regeln der Gesellschaft hinter sich lassen. Völlig anderen Regeln folgen.“²⁰⁵

Die mittlerweile 40-jährige Andrea „[wird] [b]ei einem ihrer Auftritte [...] von der dritten Figur des Romans gefunden: [...]“²⁰⁶ Steiner erfährt nun endlich die Aufklärung, nach der er das ganze Werk über gesucht hat, in den Gesprächen mit Andrea. Er zeigt ihr die Fotos und befragt sie dazu.²⁰⁷ Andrea sieht Steiner in der Funktion eines „merkwürdigen Boten“ (S. 251.) aus der Vergangenheit und verlangt die Fotos von ihm zurück. Sie hat das Gefühl, die Fotos würden sie „festhalten und immer festgehalten haben: dich (und nicht nur dich) daran gehindert [haben], erwachsen zu werden, gezwungen, frei zu sein, frei und schuldig; schuldig an der Zerstörung der Idylle, die nie deine (und noch weniger die Monas) war [...]“ (Ebd.).

Die Begegnung Dr. Steiners und Andreas „resultiert nicht nur in einer vorübergehenden Gemeinschaft, sondern vielleicht auch in einem Ausblick auf die Möglichkeit, den Schmerz, den sie in sich tragen, zu überwinden.“²⁰⁸ Steiner lässt sich auf eine gemeinsame Aufführung des Ankokou, des Tanzes der Finsternis ein, und macht in ihm sehr extreme Erfahrungen mit unterschiedlichen Wirklichkeiten.

„Die vorsichtige Annäherung der zwei einander fremden Menschen, die beide mit der Vergangenheit beschäftigt und in der Gegenwart verloren sind, führt die 'Regeln des Tanzes' allmählich weg von der Verarbeitung realer politischer Ereignisse zur

²⁰³ <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=10219>, Zugriff: 25. 9. 2014.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Polt-Heinzl, Evelyne: S. VI.. In: Die Presse, 14. September 2013.

²⁰⁷ „Dann holt er einen Umschlag mit Fotos aus seiner Tasche“ (S. 242.).

²⁰⁸ <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=10219>, Zugriff: 25. 9. 2014.

Auseinandersetzung mit Kunsttheorie: Was können, wollen, dürfen Fotografie und Tanz leisten?“²⁰⁹

5 Der Neo-Romantiker Thomas Stangl – eine Analyse des Typus des romantischen Außenseiters in den Werken Thomas Stangls

5.1 Rezeption der Romantik in der Postmoderne

Das „romantische Sujet“²¹⁰ wurde in der Literaturwissenschaft der letzten drei Jahrzehnte rege diskutiert. Aus dieser Diskussion resultieren eine Vielzahl an verschiedenen Themen und Zugängen. Bei näherer Betrachtung der Romantikforschung wird deutlich, dass hier „interdisziplinäre Ambitionen“²¹¹ vorhanden sind und ein „Wissenschaftspluralismus“²¹² hochgehalten wird. Obwohl es im Bereich der Romantikforschung eine große Bereitschaft für die Entwicklung gibt, „[...] folgt romantischen Texten und AutorInnen bis heute ein langer Rezeptionsschatten, der hartnäckig wie in kaum einem anderen Bereich der Literaturwissenschaft Allgemeinplätze und Polemiken nährt.“²¹³

Besonders in der Zeit der Postmoderne kommt es zu einer Wiederaufnahme romantischer Schreibarten und dadurch bedingt auch zu einem vermehrten Auftreten der Gattung Roman. Das Zeitalter der Postmoderne ist von ähnlich heftigen Zäsuren bestimmt, wie die Zeit um 1800, in der sich die Strömung der Romantik ausprägte. Im französisch-sprachigen Raum gilt die Romantik als ein Vorläufer der künstlerischen Strömungen des Symbolismus, Dadaismus und Expressionismus. Es werden stilistische Eigenarten Tiecks, Eichendorffs, Hoffmanns und Brentanos rezipiert, wobei an in ihren Werken bereits eine „Ver- und Entfremdung“²¹⁴ zu sehen ist.

Prägend für die Romantikrezeption der Postmoderne war das literarische Schaffen u. a. Hermann Hesses. Dieser verwendet in seinen Werken Zitate aus der Romantik und verarbeitet diese auch stilistisch. Neben Hesse verarbeiten auch Anna Seghers,

²⁰⁹ Huber-Lang, Wolfgang: S. 14.. In: Oberösterreichische Nachrichten, 20. August 2013.

²¹⁰ Szmit, Maria 2013: S. 34.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Szmit, Maria 2013: S. 42.

Ingeborg Bachmann oder Arno Schmidt romantische Schreib- und Erzählweisen in ihren Werken. Die Entwicklungslinien reichen jedoch nicht immer direkt in die Romantik hinein, sondern sind oftmals nur indirekt zu finden. So finden sich durch die Integration Robert Musils in den Literaturkanon „Berührungspunkte mit Novalis‘ Utopismus“²¹⁵.

Im Zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts verlangt die postmoderne Literatur verstärkt einen „hohen Grad an Selbstreflexivität und kritischer Aufmerksamkeit“²¹⁶ von Rezipienten und Rezipientinnen. „[... Es] kommt [...] zu einer Konjunktur romantischer Lektüren, die bis heute anhält.“²¹⁷

Versucht man Thomas Stangl in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur im Hinblick auf romantische Elemente in seinem Werk zu verorten, so wäre ein möglicher Zugang, seine literarische Produktion mit der Brigitte Kronauers zu vergleichen. In ihrer Prosa finden sich zahlreiche „Motive[...] und Zitate[...] aus romantischer Literatur [...] und [...] sie [verweist] auf ihre Affinität zu dieser Epoche.“²¹⁸ Wie auch in Stangls Werk „Regeln des Tanzes“ findet sich vor allem in ihrer Romantrilogie ein „Wechselspiel moderner und romantischer Elemente“²¹⁹.

In Kronauers Werk ist eine starke „Affinität zu romantischen Sujets und AutorInnen“²²⁰ zu erkennen: „Brigitte Kronauer ist den Weg der Moderne zurückgegangen, bis hin zu ihrem romantischen Ursprung, [...]“²²¹ An diesen romantischen Ursprung knüpft sie in ihrem Werk intertextuelle Bezüge zu Werken von romantischen Autoren wie u. a. Hoffmann, Eichendorff und Höderlin und schließt an die romantischen Theorie an. In dieser Romantik-Rezeption wechselt Kronauer in ihren Werken die Perspektiven und geht in fragmentarischer Art und Weise auf bestimmte Blickwinkel der Wahrnehmung ein. Wie auch in Thomas Stangls Œuvre findet sich bei Kronauer „eine Ästhetik der dynamischen Wendungen und Positionen, die sich nicht festlegen lässt und immer neue sprachliche Bilder für die Realität sucht.“²²² Sowohl bei Kronauer als auch Stangl lässt sich ein „psychologischer

²¹⁵ Szmit, Maria 2013: S. 43.

²¹⁶ Szmit, Maria 2013: S. 47.

²¹⁷ Sprenger, Mirjam 1999: S. 48.

²¹⁸ Szmit, Maria 2013: S. 69.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Szmit, Maria 2013: S. 71.

²²¹ Ebd.

²²² Szmit, Maria 2013: S. 75.

Fokus“²²³ erkennen und in Bezug auf das Romantische bei beiden Autoren finden sich zahlreiche Gemeinsamkeiten und Anknüpfungspunkte. Beide Autoren verweben „literarische, ästhetische, [...] subjektphilosophische und gesellschaftliche Strukturen zu einem unauflöslichen Dispositiv“²²⁴. Sie experimentieren im Text mit den „Möglichkeiten und Begrenzungen von narrativen, subjektiven Systemen im Dialog mit [... unterschiedlichen] Text- und Ich- Strategien [...]“²²⁵. Sowohl Stangl als auch Kronauer zeigen in ihren Werken die Wirklichkeit in einer „gegenwärtige[n] Überforderung und Desorientierung“²²⁶ der Protagonisten.

In seinem Essay „Treffende Worte, Unendlichkeit“²²⁷ geht Thomas Stangl selbst auf die Parallelen seiner eigenen Schreibweise zu der Kronauers ein und bezieht sich dabei auf sein 2006 erschienenes Werk „Der einzige Ort“:

„Auf die gleiche – eine ganz andere, aber doch die gleiche – Art wie Kronauer (oder Proust, Leiris, Cormac McCarthy, Josef Winkler, Peter Kurzeck oder ...) müsste man, dachte ich, Wüstenexpeditionen erzählen können, als Abfolge von Hindernissen und kleinen Glücksmomenten, die das Ziel (das Reise- und das Erzählziel, das – wie Benjamin erkannte – immer eine unheimliche und uneingestandene Nähe zum Tod hat) immer fremder und unwirklicher machen; man müsste scheinbar gescheiterte Leben erzählen können, indem man die alltäglichen Routen und Routinen dieser Leben und die magischen, diese Routen und Routinen durchbrechenden kleinen Momente zeichnet, und ihnen so ihren Wert geben oder zurückgeben – nein, nicht geben und auch nicht zurückgeben: der Wert, das Reale ist eben in den Routen und Routinen, ihrer Wahrnehmung, in den besonderen Momenten, dem Kippen in Traum und Magie. So sind meine beiden ersten Romane entstanden.“²²⁸

Das von Stangl in diesem Zitat angesprochene Erzählen eines scheinbar gescheiterten Lebens nimmt auch einen hohen Stellenwert in dem in dieser Arbeit untersuchten Werk „Regeln des Tanzes“ ein. Die von Stangl hier angesprochenen Routen bzw. Routinen lassen sich mit den Streifzügen der Figuren in dem vorher genannten Werk in Verbindung bringen. Diese Routen bzw. Routinen werden durch veränderte Wahrnehmungen und traumähnliche Zustände durchbrochen. In diesen veränderten Wahrnehmungen erleben Stangls Figuren eine unheimliche und uneingestandene Nähe zum Tod. Träume, das Durchbrechen von Routinen und Routen und schließlich der sensorischen Wahrnehmung zeigen sich als Grundelemente des Stanglschen Schreibens.

²²³ Szmit, Maria 2013: S. 75.

²²⁴ Szmit, Maria 2013: S. 76

²²⁵ Szmit, Maria 2013: S. 77.

²²⁶ Szmit, Maria 2013: S. 110.

²²⁷ Stangl, Thomas 2015: S. 4.

²²⁸ Ebd.

Stangl reflektiert in seinem Essay auch über seine Art und Weise des Erzählens und stellt das Entstehen einer Atmosphäre in den Mittelpunkt seiner Romane:

„Zuerst als Leser, noch nicht als Autor, habe ich gemerkt, dass die Regionen der Sprache und des Wirklichen, wo anscheinend nichts geschieht, die entscheidenden sind. Die Zwischenräume, die Ab- und Umwege wurden mir wichtig, das, was manchmal als Atmosphäre bezeichnet wird.“²²⁹

Der Autor ist der Auffassung, dass die Qualität eines literarischen Textes daran gemessen wird, dass „etwas entsteht“²³⁰ und es sich nicht um eine bloße Beschreibung handelt. Hier wird deutlich, dass Stangl mit seinem eigenen Schreiben Räume konstruiert, die „nicht in einer festen Bedeutung, einem Erzählzweck verankert [sind]“²³¹. Als ein Beispiel für dieses entstehende Etwas führt er die ersten Seiten von Brigitte Kronauers Werk „Die Frau in den Kissen“ an.

Ein weiterer Autor, neben Kronauer, in dessen Werk Romantikkrezeption von Bedeutung war, ist Arno Schmid. Zu Schmidts frühen Lektüreeindrücken gehört die Literatur der deutschen Romantik, denn er hatte zeitlebens eine Vorliebe für die literarische Epoche der Romantik.²³² Schmidts Gesamtwerk lässt sich gut an der Romantikkrezeption festmachen.²³³ „Die Bedeutung der Romantik für das Werk Arno Schmidts ist keine neue Entdeckung, sie gehört vielmehr zu den fast schon nicht mehr hinterfragten Gemeinplätzen der Schmid-Forschung; ja, sie ist im Grunde schon konstatiert worden, ehe der Schriftsteller überhaupt in der Öffentlichkeit auftrat.“²³⁴

In der romantischen Darstellung von Figuren, deren Gefühlen und Gedanken, ist eine Ähnlichkeit zwischen den Werken Schmidts und Stangls zu erkennen. So versuchen beide, wie in dieser Arbeit in Bezug auf Thomas Stangls literarisches Schaffen gezeigt wird, „das Hereinbrechen einer übersinnlichen Welt in die scharf gezeichnete Realität“²³⁵ darzustellen.

²²⁹ Stangl, Thomas 2015: S. 3.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Ebd.

²³² Vgl.: Körber, Thomas 1998: S. 1f.

²³³ Vgl.: Körber, Thomas 1998: S. 10.

²³⁴ Körber, Thomas 1998: S. 10.

²³⁵ Körber, Thomas 1998: S. 13

5.2 Schreibstil Stangls - „Den Unterschied zwischen Leben und Schreiben auslöschen“²³⁶

Beim Lesen von Stangls Werken wird dem Rezipienten schnell bewusst, dass „[...] die Bücher dieses Autors [...] lesend erarbeitet sein [wollen]“²³⁷.

Dieses lesende Erarbeiten wird aufgrund des „Bauprinzip[s], den Leerstellen und den Motiven“²³⁸ in Stangls Werk zu einer Notwendigkeit für die Rezipienten. Darüber hinaus spielen auch die unterschiedlichen Zeitebenen eine wichtige Rolle für die Erarbeitung des Werkes durch den Leser: „In Thomas Stangls neuem Roman *Regeln des Tanzes* sind die damaligen Ereignisse der Hintergrund eines Handlungsstrangs und die Folie für einen zweiten, in der Gegenwart spielenden.“²³⁹

Sobald man als Leser glaubt, „[...] eine thematische Spur, eine narrative Zielrichtung erfasst zu haben, [...]“²⁴⁰, wird diese gewonnen geglaubte Spur durch eine andere gestört und „[...] in eine andere Richtung gelenkt.“²⁴¹

Stangls Texte führen deshalb zu einer fordernden Lektüre, weil sie „[...] die Leseerwartung dúpieren [. und] auf der semantischen Ebene [dementieren], was die Syntax einzuhalten verspricht, das heißt: Sie changieren.“²⁴² Dieses Changieren bedeutet zwar für den Leser eine intensive Lektüre, führt aber zu „sprachliche[r] Schönheit“²⁴³. Man kann sich während der Lektüre nicht an scheinbaren „Fixpunkten“²⁴⁴ festhalten, da man als Leser sofort wieder mit „einem neuen Topos konfrontiert [wird]“²⁴⁵.

Eine kongruente Verfolgung der Handlung ist also in Stangls Werk schwer möglich. Ein Grund hierfür ist unter anderem, dass die drei Figuren im Verlauf der Erzählung nur noch in der dritten Person angesprochen werden. Man muss erst einige Absätze lesen, um erkennen zu können, um wen es sich in der jeweiligen Passage handelt. „Stangl durchwebt seinen Roman mit diesen drei Perspektiven und schwenkt seinen Blick zwischen den einzelnen Figuren und ihrem hybriden Ich kunstvoll hin und her.

²³⁶ Renöckl, Georg: S. 19. In: Neue Zürcher Zeitung 14. August 2012.

²³⁷ Polt-Heinzi, Evelyne: S. VI.. In: Die Presse, 14. September 2013.

²³⁸ <http://dasgrauesofa.wordpress.com/2013/09/03/thomas-stangl-regeln-des-tanzes/>, Zugriff: 25. 9. 2014.

²³⁹ Huber-Lang, Wolfgang: S. 14.. In: Oberösterreichische Nachrichten, 20. August 2013.

²⁴⁰ Rothschild, Thomas: S. X.. In: Die Presse 6. Juni 2009, Spectrum.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd.

Dabei lotet er ihre unterschiedlichen Erfahrungsräume und Bewusstseinszonen aus.“²⁴⁶

In Stangls Werk lässt sich ein „[...] erzählerischer Zugriff, der meditativ und hellwach zugleich ist „feststellen“. An allen möglichen Gegenständen kann sich diese bestürzend konkrete und zugleich wie entrückt wirkende Imagination entzünden.“²⁴⁷ Verschiede Erzählerstimmen „[...] umkreisen sich permanent und erzählen parallel, obwohl die wirkliche Zeit einen Abstand von 15 Jahren hat“²⁴⁸.

Diese Erzählerstimmen lenken in Stangls Werk die Leseraufmerksamkeit und nehmen Einfluss auf die Leserpsyche. „Die Erzählstimmen mit ihren nihilistischen, verstörenden, vielleicht schon pathologischen Haltungen graben sich tief in den Leser ein.“²⁴⁹ Im Erzählprinzip finden sich einerseits „[d]ie Haltung der Figuren und ihre Suchbewegungen“²⁵⁰ wieder und andererseits werden die Figuren vom Rezipienten begleitet und er wird „abwechselnd, in kurze[...] Begebenheiten, in Gedankensplitter[.], [. der] drei Protagonisten, [...]“²⁵¹ eingeführt.

Auch diese drei Protagonisten teilen sich, wenn man Gérard Genette rezipiert, in drei innere Personen. So ist jeder Mensch ein aktiv Handelnder in der sozialen Wirklichkeit, gleichzeitig passiv und von den Handlungen anderer betroffen. Schließlich findet sich in jedem Ich jemand, der über diese Ereignisse berichtet, also eine „narrative[...] Aktivität“²⁵² erzeugt. Dieser Wechsel zwischen Du und Sie findet sich auch in Stangls Werk.²⁵³ In den Gedanken Andreas wird dieser Wechsel besonders deutlich. Stangl verwendet hier „Mechanismen der Perspektivensteuerung“²⁵⁴, indem er einen stetigen Wechsel von „explizite[r] Selbstdarstellung“ und „[i]mplizite[r], unwillkürliche[r], dem Sprecher nicht bewußte[r] und also von ihm nicht intendierten sprachlichen Selbstdarstellung“²⁵⁵ vollzieht. Im expliziten Akt der Selbstdarstellung spricht die Figur über sich selbst, sei es im Monolog, sei es im Dialog. In der impliziten Rede, die die Figur unwillkürlich ergreift,

²⁴⁶ Reinhardt, Maria: S. 8. In: Die Furche 3. Oktober 2013.

²⁴⁷ Bartmann, Christoph: S. IX. In: Die Presse 10. März 2007.

²⁴⁸ <http://dasgrauesofa.wordpress.com/2013/09/03/thomas-stangl-regeln-des-tanzes/>, Zugriff: 25. 9. 2014.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Genette, Gérard 2010: S. 137.

²⁵³ RdT: S. 147.

²⁵⁴ Pfister, Manfred 2001: S. 177.

²⁵⁵ Pfister, Manfred 2001: S. 177.

findet kein bewusster Prozess der Selbstdarstellung statt. Man erfährt dadurch jene Charakteristiken der Figur, die sie selbst nicht preisgeben wollte: „Sie ist als solche nicht subjektiv gesprochen, nicht figurenperspektivisch verzerrt, sondern in ihr enthüllt sich dem Rezipienten unmittelbar die charakterologische und ideologische Disposition der Figur.“²⁵⁶

Stangl sagt über seine Art die Wirklichkeit bzw. die Figuren darzustellen: „Das heißt, die Wirklichkeit ist nicht einfach gegeben und etwas, das sich einfach in knappen Sätzen kurz darstellen lässt, sondern eine komplexe und virtuell endlos erweiterbare Struktur, sodass mein Schreiben einerseits versuchen kann diese Komplexität, diese Vielschichtigkeit bzw. Vielfalt von Ebenen, darzustellen; gleichzeitig aber auch eine bestimmte Auswahltrifft. Was ich versuche, ist einerseits die konkrete physische Wirklichkeit möglichst genau zu beschreiben, und andererseits gleichzeitig eine reflexive Ebene hineinzubringen, und das eben bis in einzelne Sätze hinein.“²⁵⁷ Hier wird deutlich, dass Stangl durch seinen Schreibstil eine komplexe Realität darzustellen versucht und auf unterschiedlichen Ebenen des Erzählens arbeitet.

Im Verlauf der Handlung zeigt sich, dass der Leser in die Gefühlswelt und die Reflexionen der Figuren, „die [...] von der Realität [losgelöst scheinen]“²⁵⁸, eingebunden wird. Dabei werden ihm „diese Bilder so genau wie eine Fotografie der Szenerie [gezeigt]“²⁵⁹.

In dieser Szenerie treten zahlreiche Motive auf, die sich in Form von Motivketten wiederholen. „Es gibt das Motiv des Baumes und der Äste, für alle haben Räume eine besondere Bedeutung, Kunst, Politik und die Medien und ihre Erklärungskraft spielen immer wieder eine Rolle, das Motiv der Schwestern ist bedeutsam und natürlich das Motiv des Tanzens.“²⁶⁰ Die Motive werden so zu einem prägenden Moment in Stangls Werk und geben dem Leser immer wieder einen Orientierungspunkt in der komplexen Handlung, denn oftmals lassen sich die Motive bestimmten Protagonisten zuordnen und führen so die Protagonisten zusammen. Darüber hinaus haben die Motive auch eine Erklärungskraft, die auf eine metasprachliche Ebene hindeutet.

²⁵⁶ Pfister, Manfred 2001: S. 177.

²⁵⁷ Interview mit Stangl: Z. 110-117, S 106

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd.

In der vorliegenden Arbeit soll der Untersuchungsschwerpunkt jedoch nicht auf einer Motivanalyse liegen, sondern auf Elementen der Romantik in Stangls Werk, die durch eine hermeneutisch analytische Herangehensweise herausgearbeitet werden sollen.

Charakteristisch für Stangls Schreibstil sind außerdem Auslassungen, keine oder eine veränderte Zeichensetzung (Fragezeichen kommen nicht vor), keine Anführungszeichen bei direkter Rede, Wiederholungen sowie die bereits erwähnten Motivketten. Obwohl dieser Schreibstil oftmals fragmentarisch ist und man sich als Leser erst an die veränderte Zeichensetzung gewöhnen muss, sind „[v]iele seiner Sätze über das Schreiben, über Musik, bestimmte Orte, wichtige Autoren und die Literatur an und für sich [...] so formvollendet, dass man sie lieber ausgiebig, wörtlich wiedergeben würde, anstatt lang zu paraphrasieren, einzuordnen oder zu erklären.“²⁶¹

Um dann zu konkretisieren, nützt Stangl Parenthesen. „Dieser Eigenart des Nebeneinander von Heterogenen des bruchlosen Übergangs von einem Motiv zum anderen entspricht auf der Ebene der Satzzeichen die Klammer. Sie markiert Parenthesen, die assoziativ einfügen, was sich im eigentlichen Satz nicht unterbringen lässt.“²⁶² Ein Beispiel hierfür wäre: „Du kommst schon mit, Mona, oder, fragt er schließlich, nein sagt sie (sie kann doch nicht ihre Schwester ersetzen, sie sieht ihre Schwester und diesen Typen vor sich, in einem halbdunklen Zimmer, einem kleinen Zimmer mit einem Schreibtisch und einer Schlafcouch, ungelenke Körper, die einander suchen und vielleicht auch finden, aber nicht merken, dass sie sich finden, nichts, worüber sie nachdenken müsste; aber wieso kennt er ihren Namen.)“ (S. 165.).

Des Weiteren finden sich im Werk zahlreiche Monologe bzw. Selbstgespräche oder erlebte Reden „[...] mit gekonnten ‚Verdoppelungen und Verzögerungen‘ – sprachlich wie bildlich.“²⁶³ Stangl hört in seinem Schreibstil nicht auf, Bilder zurechtzurücken, Bedeutungen zu verschieben und gleichzeitig Bedeutungen offen zu lassen.²⁶⁴ Dies passiert in den Monologen, die per definitionem immer auf die „Einsamkeit der

²⁶¹ Renöckl, Georg: S. 19. In: Neue Zürcher Zeitung 14. August 2012.

²⁶² Rothschild, Thomas: S. X.. In: Die Presse 6. Juni 2009, Spectrum.

²⁶³ <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=10219>, Zugriff: 25. 9. 2014.

²⁶⁴ Vgl.: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=10219>, Zugriff: 25. 9. 2014.

Sprecher“²⁶⁵ hinweisen, da sie kein Gegenüber haben, um sich mit zuteilen und somit ein Selbstgespräch führen müssen. Nach Pfister ist hier also festzustellen, dass Monolog und Selbstgespräch einander gleich sind.²⁶⁶

Der Autor bewegt sich in seinem Schreiben oft zwischen Mehrdeutigkeit und Uneindeutigkeit, sein Hervorheben des Uneindeutigen erinnert sehr an Schreibweisen aus der Romantik. Hier wäre im Speziellen eine Parallele zum romantischen Schreibstil E.T.A. Hoffmanns²⁶⁷ zu ziehen: „Die von Hoffmann vorgenommene Privilegierung des Uneindeutigen vor dem Eindeutigen, der Bedeutungsvielfalt vor der Bedeutungseinfalt ist aber nicht nur für die Romantik, sondern auch für die Postmoderne kennzeichnend.“²⁶⁸

Diesen romantischen Schreibstil verknüpft Stangl mit Theorien der Dekonstruktion aus dem 20. Jahrhundert und schafft somit eine Verbindung: „Der studierte Philosoph Stangl schiebt mit seinen Schreibstrategien die beiden häufig als verwandt bezeichneten Zeiten ineinander, verknüpft dekonstruktivistische, an Jacques Derrida geschulte literarische Schreibweisen mit romantischer Motivik [...]“²⁶⁹

Diese zwei Theorien des Schreibens verbinden sich wie in der Romantik auch in Stangls Schreibstil zu einer progressiven Universalpoesie, denn es lösen sich starre Formenmuster auf. Stangl hält gleich den Romantikern nicht an einem starren Formenkanon fest und ist bestrebt, „[...] den überkommenen Formenkanon zu sprengen.“²⁷⁰

Mit der Verbindung zweier Schreibstile und dem Willen etwas Neues zu schaffen, zeichnet Stangl auch ein neues, anderes, entfremdetes Bild der Stadt Wien, die sich im Werk „Regeln des Tanzes“ im Ausnahmezustand befindet, genauso wie die handelnden Figuren. „Es ist etwas Hermetisches, Traumverlorenes in Stangls Erkundungen von Wiener Orten und Lebensläufen, etwas, für das einem einstweilen

²⁶⁵ Pfister, Manfred 2001: S. 180.

²⁶⁶ Vgl.: Pfister, Manfred 2001: S. 180.

²⁶⁷ „Er erinnert sich, voll Unwillen; er bekommt Angst; er denkt, es gibt eine Welt, in der dieses Mädchen schön ist und du (ein Prinz) für sie bestimmt.“ (S. 73.)
Diese verkürzte Schreibweise ist schon zu Beginn des hoffmannschen Werkes „Der Sandmann“ zu erkennen: „Gewiss seid ihr alle voll Unruhe, dass ich so lange – lange nicht geschrieben [sic]“ (Hoffmann, E. T. A. 2010: S. 3.)

²⁶⁸ <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=3412>, Zugriff: 25. 9. 2014.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Bartmann, Christoph: S. IX. In: Die Presse 10. März 2007.

der Vergleich fehlt.“²⁷¹ So entsteht vor dem geistigen Auge des Lesers ein Kaleidoskop dieser Stadt, in dem er die realen Orte und Straßenzüge, durch die er seine Figuren streifen lässt, sehr detailliert beschreibt und die Perspektiven häufig wechselt. „Wie seine Figuren die Stadt erleben und durchwandern, wie der Zufall sie (fast) aufeinandertreffen lässt und wir lesend fortwährend zwischen Draufsicht und Innenperspektive pendeln, ergibt ein verwirrend dichtes Bild des Biotops Großstadt.“²⁷²

Stangl stellt in seinem Werk auch Szenen aus dem Wiener Wirtshausleben dar. Die Figuren unterhalten sich in diesen Szenen im authentischen Wiener Dialekt, wie beispielsweise in folgender Szene, in der sich zwei Trinker über Mona unterhalten: „die Urschel doda, wo homs denn die außelassn) [...] I glaub in Schönbrunn hob i's amol gsegn. Bei die Offn, oda was? Naa, bei die Hyänan“ (S. 181.) Hier wird deutlich, dass sich Stangl auch in die volkssprachliche Tradition der Romantik einreicht. Die Tatsache, dass Dr. Walter Steiner das Lied „Stieflein muss sterben“ (S.100) einfällt, verdeutlicht dies beispielhaft im Werk.

Stangl platziert im Text auch immer wieder Fragmente von Liedtexten, wie z. B. von PJ (Polly Jean) Harvey, einer englischen Singer-Songwriterin. Alle drei Figuren hören diese Musik bewusst oder unbewusst. Auf Dr. Steiner beispielsweise wirkt diese Musik eher wie die Stimme(n), die er regelmäßig hört: „I'm gonna twist your head off, see [kursiv im Original]“ (S. 163.) scheint ihm eine innere Stimme in Liedform zu sagen.

In der Metamorphose, in der Andrea langsam mehr und mehr zu ihrer Schwester Mona wird, hört sie auch Monas Musik (PJ Harvey). „No sweat, I'm clean, nothing can touch me, 50ft queenie, force ten hurricane“ (S. 112.), „du hörst für ein paar Momente mit den Ohren und dem Kopf Monas zu: [...]“ (Ebd.)

Neben der Nennung von Liedtexten findet man in Stangls Werk auch politische Aussagen. In „Regeln des Tanzes“ findet sich direkte und indirekte Kritik an den herrschenden Gesellschaftsnormen und der tagespolitischen Situation in Österreich. Politische Statements wie „Gebt Jörgi Ritalin, nicht uns“ (S. 76.) sind keine Seltenheit. Hier bezieht er sich auf Jörg Haiders politisches Wirken.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Rothschild, Thomas: S. X.. In: Die Presse 6. Juni 2009, Spectrum.

Stangl bedient sich in seinem Werk „Regeln des Tanzes“ insofern einer romantischen Schreibweise, als er beispielsweise in der Beschreibung von Personen sehr genau auf körperliche Merkmale eingeht. Als sich Mona in einer Bar auf ein Bier einladen lässt, konzentriert sie sich weniger auf die Fotos der Familie, die ihr der Mann zeigt, sondern mehr auf sein Aussehen. „Interessanter ist die fettige Plastikfolie, der breite braune Zeigefinger des Mannes mit dem kurz und unregelmäßig geschnittenen Nagel, das Schlüsselbein, das aus seinem Hemdkragen hervorschaut, das Muttermal neben seiner Nase, aus dem ein Haar wächst“ (S. 69.). Dies erinnert an die Detailhaftigkeit der Gedichte²⁷³ der Romantiker oder beispielsweise auch an die genauen Naturbeschreibungen des Biedermeierschriftstellers²⁷⁴ Stifter, der mit seinem Roman „Nachsommer“²⁷⁵ noch eher in der Romantik verortet ist.

Gegen Ende des Buches beschleunigt sich die Handlung und einzelne Passagen verkürzen sich ab Seite (vgl. S. 264.). Ebenfalls finden sich in diesem Werk im Sinne des romantischen Schreibens große Leerstellen, so auch am Ende des Werkes, wo offen gelassen wird, was weiter mit den Protagonisten passiert. „Sie [Andrea] vergisst, woran sie gerade gedacht hat, sie möchte zahlen, aufstehen, gehen, schaut sich nach einem Kellner um, denkt dann, es gibt etwas, an das sie sich immer erinnert, auch wenn sie gerade nicht daran denkt, es gibt das, ihr Mundwinkel zuckt, es gibt den Schmerz, und dann aber auch - (ja gut, jetzt kommt der Kellner an ihren Tisch)“ (S. 278.). Hier wird nicht mehr näher ausgeführt, was dieser Schmerz bedeutet, ob er mit dem Tod Monas, des Vaters oder den aufwühlenden Fotos zu tun hat, die ihr Dr. Walter Steiner zeigt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich „[a]ls Leitmotiv [...] das Unterwegs-Sein in einer fragil gewordenen Wirklichkeit heraus[kristallisiert].“²⁷⁶ In der Neuen

²⁷³ In Bezug auf die Volksdichtung ist anzumerken, dass man durch die Poesie versucht, unterschiedlichste Seiten des Lebens zu zeigen: „Ohne Zweifel liegt der Gehalt und die Kraft der Volkspoesie darin, daß sie die Grundzüge des Volkscharakters, ja die Urformen naturkräftiger Menschheit wahr und ausdrucksvoll vorzeichnen. Naturanschauungen, Charaktere, Leidenschaften, menschliche Verhältnisse treten hier gleichsam in urweltlicher Größe und Nacktheit hervor, unverwitterter Bildwerke, gleich der erhabenen Arbeit des Urgebirges“ (Stenzel, Gerhard (o. J.): S. 502.)

²⁷⁴ Biedermeier in Österreich als Nebenerscheinung zur Romantik in Deutschland. Stifter selbst ist in die Romantik hineingeboren. So spricht man von einer „Biedermeier-Romantik“ (Stenzel, Gerhard (o. J.): S. 219.), in der die Menschen immer mehr der Metternichschen Bespitzelung ausgesetzt sind und sich deswegen nach Hause zurückziehen und auch in die Welt der Gedanken flüchten.

²⁷⁵ In seinem Werk beschreibt Stifter auf idealisierte Weise das Heranwachsen eines Menschen, seinen Bildungserwerb und seine idealisierte Liebe. Vgl.: Stifter, Adalbert 2005: Der Nachsommer. Stuttgart.

²⁷⁶ Reinhardt, Maria: S. 8. In: Die Furche 3. Oktober 2013.

Zürcher Zeitung wird Thomas Stangls Anspruch an seine Texte folgendermaßen dargestellt: „Den Anspruch an seine eigenen Texte definiert Stangl dann auch als nichts Geringeres als das Auslöschen des Unterschieds zwischen Leben und Schreiben.“²⁷⁷

Versucht man „Regeln des Tanzes“ in ein Romanggenre einzuordnen, so lässt sich die Einordnung nicht an einem Genre festmachen. Folgende Genre können für die Einordnung in Betracht gezogen werden: der Entwicklungsroman, Gesellschaftsroman, Großstadtroman und der Zeitroman. Der Entwicklungsroman als Romantypus begleitet die Figuren bei ihrer Entwicklung. Erfahrungen und Erlebnisse der Figuren werden reflektiert und das Erreichen von Zielen, bzw. die Desillusionierung der Figuren stehen oft im Zentrum dieses Romangenres. Beispielhaft für das Genre des Entwicklungsromans wären u. a. „Anton Reiser“ von Karl Philipp Moritz, „Aus dem Leben eines Taugenichts“ von Joseph von Eichendorff oder Adalbert Stifters „Nachsommer“.

Regeln des Tanzes kann auch als Gesellschaftsroman bezeichnet werden, da hier das Verhältnis von Figuren bzw. der Gesellschaft, in der sie leben und der Natur, sowie zeitgenössische Zustände abgebildet werden. Als eine Sonderform des Gesellschaftsromans kann das Genre des Großstadtromans gesehen werden. Die Stadt Wien ist Schauplatz der Handlung in „Regeln des Tanzes“. Thomas Stangl beschreibt typische Szenen aus dem Wiener Großstadtleben und lässt so ein Kaleidoskop der Stadt Wien entstehen. Somit lässt sich der Roman in die Reihe anderer Großstadtromane wie Alfred Döblins „Berlin - Alexanderplatz“ oder Elias Canettis Werk „Die Blendung“ einordnen.

Schließlich wäre „Regeln des Tanzes“ noch in das Genre des Zeitromans einzuordnen. Jene Werke, welche in dieses Genre einzuordnen sind, reflektieren die Gegenwart kritisch und gehen auf die zahlreichen Zäsuren der Zeit sowie Missstände in den Lebensbedingungen der Menschen ein.

²⁷⁷ Renöckl, Georg: S. 19. In: Neue Zürcher Zeitung 14. August 2012.

5.3 Charakteristikum des unsteten Lebens

Einer der zentralsten Aspekte, der in dieser Analyse thematisiert werden soll, ist der des unsteten Lebens, der ein zentrales Motiv der Romantik darstellt. Man kann diesen unsteten Lebensstil beispielsweise in Joseph von Eichendorfs „Das Leben eines Taugenichts“ wiederfinden.

Auch Stangls Protagonisten können sich in ihrer Umwelt bzw. Gesellschaft nicht verorten. An der Figur der Mona, die sich und ihrer Umwelt im Laufe der Handlung immer wieder verloren geht, kann man diesen unsteten Lebensstil wohl am besten festmachen: „Mona hatte sich schon ein paar Mal abgesetzt, ohne jemandem Bescheid zu sagen: dieses Fortgehen und periodische Untertauchen gehörte immer zu ihrer Art, Distanz zu zeigen, eine Grenze um sich zu ziehen, Bereiche zu schaffen, zu denen niemand Zugang haben durfte: ihr Leben in Bereiche zu zerteilen, zwischen denen es keine Verbindung gab“ (S. 51.). Sie versucht ihr eigenes Leben neu zu gliedern und sich somit von anderen Menschen abzugrenzen. In ihrem Abschließungsprozess geht sie ihrem persönlichen Umfeld verloren und sucht, trotz ihres Wunsches einsam zu sein, die Nähe von Fremden.

Diese Sprunghaftigkeit des Willens kann man auch im Handeln der Romantiker erkennen, wie beispielsweise im häufigen Wechseln der Religionsgemeinschaft bei Clemens Brentano oder dem Drang, in die Ferne zu ziehen, bei Heinrich von Ofterdingen, der sich jedoch immer wieder nach menschlicher Gesellschaft sehnt.

5.3.1 Krisenhafte Identität - Identitätslosigkeit

Gleich zu Beginn des Werkes „Regeln des Tanzes“ kann man in Dr. Steiner einen Menschen erkennen, der sich seiner eigenen Identität unsicher ist. Diese Unsicherheit zeigt der Autor mit einer Parenthese im Text. So beschreibt er das ziellose Herumlaufen Steiners durch Wien und fügt in Klammern Folgendes ein: „(wie er zuweilen auch für sich selbst hieß)“ (S. 9.).

Steiner spricht sich selbst in der dritten Person an. Hieraus kann man eine durchaus krisenhafte Identität ableiten, die sich schon in der Romantik im Nicht-Ich ausdrückte. Steiners Ich befindet sich in der Krise. Er sieht sein Ich sogar bereits tot und fühlt sich

nicht mehr anwesend, „[...] das heißt alt, das heißt tot, das heißt er selbst, trauriges Fleisch“ (S. 20.). Es gibt immer nur Momente des Zurückerinnerns an seine frühere Identität.

Der Erzähler verdeutlicht dies im Hinblick auf Steiners früheres Berufsleben: „[...] es gab ein Gutachten, an dem er noch herumarbeitete (herumarbeiten durfte, weil irgendjemandem vom Institut wieder mal sein Name, dieser Name von früher, eingefallen war, [...])“ (S. 43.). Durch die Pensionierung hatte Steiner seine Identität teilweise eingebüßt und erst durch dieses Gutachten, das er schreiben durfte, erlangt er einen Teil seiner Identität zurück.

Seine Identität vergisst Steiner auch über dem Alkohol. Im Laufe des Romans wird nämlich ein zunehmender Alkoholkonsum beschrieben. „Abends saß er noch mit einer Weinflasche oder einem Glas spanischen Brandys in der Hand da, wenn Pre²⁷⁸ schon schlafengegangen war, in einer verlangsamten Zeit, [...]“ (S. 60.). Dieses Muster der Realitätsvernebelung durch Alkohol kann man auch bei den Romantikern sehen. E.T.A. Hoffmann war beispielsweise für seinen hohen Alkoholkonsum bekannt.²⁷⁹ Sie nutzen den Alkohol und andere Drogen, um in eine andere Welt vorzudringen. Absinth²⁸⁰ war das Modegetränk in dieser Zeit, das man auch grüne Fee nannte. Durch seine wenig qualitätsvolle Herstellung, die mit der Anreicherung zahlreicher Giftstoffe einherging, litten die Konsumenten oftmals an Wahnvorstellungen²⁸¹. Steiner kann sein Leben nur mehr durch den Alkohol ertragen. Dies zeigt sich auch, als er die entwickelten Fotos abholt. „[...] du bedauerst, dass du nichts getrunken hast: [...]“ (S. 73.). Die Figuren in Stangls Werk geraten in unterschiedliche Ausnahmezustände des Bewusstseins, „[...] und es bleibt unklar], ob die dargestellten Ereignisse real beziehungsweise aus schizophrenen oder von Drogen herbeigerufenen Bewusstseinszuständen entstanden sind.“²⁸²

²⁷⁸ Sie heißt eigentlich „Dr. Sylvia Pregartner“ (S. 195.)

²⁷⁹ Hoffmann sah seine künstlerischen Kräfte durch den Alkohol stets gestärkt. Vgl.: Singer, Manfred V./Teyssen, Stephan 1999: S. 22.

²⁸⁰ Mit dem Absinth versuchten sich die Künstler in „geistige[...] Ausnahmezustände[...]“ (Yvonne Pörzgen 2008: S. 42.) zu versetzen.

²⁸¹ Steiner erlebt immer wieder wahnhafte Phasen. „Er sieht halb menschliche halb mathematische Gestalten vor sich, im Silberwürfel, in der von Stimmen gefüllten Grabkammer dieses Zimmers ungeheuer deutliche, ihm im wahrsten Sinn des Wortes einleuchtende Gestalten und Bewegungen; [...]“ (S. 245.).

Die Dichter rauchten z. B. Haschisch, um in der nüchternen städtischen Umgebung wieder Halluzinationen zu haben und so Wundergestalten zu sehen. Vgl.: Gerhard Scharbert 2010: S. 113.

²⁸² <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=3412>, Zugriff: 25. 9. 2014.

Der steigende Alkoholkonsum gepaart mit dem Hineinsteigern in eine neue Wirklichkeit, die für ihn durch den Fund der Filmdosen zugänglich wird, führt bei Steiner immer mehr zu einer Abkapselung von der Außenwelt und zu einer inneren Unruhe. „Die Woche zieht sich hin. Er verlässt selten die Wohnung, holt Weinflaschen aus dem Keller [...]“ (S. 64.). Auch die Romantiker neigten dazu, sich immer wieder in sich selbst zurückzuziehen und sich von der Außenwelt abzukapseln. Dieses Verhalten ist bei Dr. Steiner immer deutlicher zu beobachten. Der Abholtag der Fotos steigert seine innere Unruhe noch mehr. „Wie er nach dem Aufwachen sein Atmen kontrollierte (du atmest, als würdest du immer weiteratmen), ziemlich schnell aus dem Bett fand, dann zehn-, zwanzigmal durch die Wohnung lief, seine Handgriffe (Kaffeekochen, Computeransalten, Hoseanziehen) mit Kommentaren und Anleitungen begleitet, sich spöttisch dabei zuschaute und sich zuschaute, wie er sich dabei zuschaute, sich *heute, heute!* [im Text kursiv] vorsagte, [...]“ (S. 71.).

Hier wird ersichtlich, dass sich das Warten schon in einer gesteigerten Nervosität ausdrückt, die ihn bei allen seinen Schritten begleitet. Er hat eine „nervöse Erwartung“ (Ebd.). In diesem Textabschnitt kann erkannt werden, dass sich bei Steiner – wie auch bei den Romantikern – eine nervöse Grundstimmung einstellt und sogar von einer Art Hypochondrie begleitet wird, die sich beispielsweise in der Kontrolle des Atmens ausdrückt. Das Wahnhafte zeigt sich immer stärker in Walter Steiners Verhalten. Er wird von der Erzählerstimme als „ein Verrückter mit gekämmten Haar und schönem Anzug [dargestellt], kann dich jemand hören? Er hörte sich selbst kaum noch. [...] Jetzt geht die Luft durch ihn hindurch“ (S. 72.).

Wahnhaftes Verhalten wirkt sich bei Steiner auch auf das Liebesleben mit seiner Frau aus, indem er seine Sexualität zu unterdrücken versucht. An seiner gehemmten Sexualität wird deutlich, wie fremd er sich in seinem Körper fühlt. Nachdem er geduscht hatte und seine Frau nach Hause kommen hörte, „[...] schämte [er] sich ein wenig seiner leichten Erektion“ (S. 22.). Eine ähnliche schamhafte Reaktion zeigt sich bei ihm, als er im nächtlichen Fernsehprogramm auf Erotikfilme stößt. „[...] er hasst das Stöhnen und die Musik, er wartet ungeduldig, dass die Frau, die im Bild ist, ersetzt wird; wenn sie ersetzt ist, wird er auf eine neue Frau warten, er kommt gar nicht auf die Idee, nach dem Ding in einem Nest aus grauen Haaren unter seiner Schlafanzughose zu greifen“ (S. 34.). Seine Gehemmtheit geht sogar soweit, dass er

das Gefühl hat, Pre könnte jederzeit wieder in der Tür stehen und ihn beim masturbieren²⁸³ ertappen.

Er negiert seine vorhandene männliche Lust, die sich aber in seinen Träumen entlädt. In seinen Träumen versetzt er sich in die Zeit der Jugend der beiden Schwestern, als sie noch das Haus mit Garten bewohnten. Er sieht sich selbst im Traum als „Bruder und Geliebter“ (S. 218.) Monas²⁸⁴, mit der er [i]n der Zeit, in der diese Szene spielt mit der Schwester dieses Mädchens, dieser Frau (deren Alter so schwer bestimmbar scheint) zusammen ist“ (Ebd.). Die Erzählerstimme erinnert Steiner später daran, dass er nur zum Bild Monas gehört. „Wem gehörst du, du denkst du gehörst niemandem, du denkst, du gehörst zu ihrer Schwester, das bildest du dir ein, du bist ein Bild, das zum Bild ihrer Schwester gehört, das Nichts eines Bildes“ (S. 270f.).

Die Unterdrückung von Steiners Sexualität erkennt man auch am devoten Verhalten gegenüber seiner Frau. „[...] er ist für sie vertraut wie ein Haustier, ein freundlicher Geist, widerstandslos, fast ohne Körper“ (S. 33.). Hier gibt er seine eigene Körperlichkeit auf und geht in einer Form der Unterordnung auf.

Steiner projiziert die Unterdrückung seines eigenen sexuellen Ichs auch auf andere Menschen und versucht damit eine gewisse Überlegenheit in seinem Leben zu entwickeln.

In der Begegnung mit einer jungen Prostituierten wird dies nochmals deutlich. „Für Sekunden fühlte er sich einem anderen Menschen wieder überlegen; gerade weil er in dieser Frau keine Frau sah und weil er selbst kein Mann sein mochte (kein Mann sein musste)“ (S. 46.). Steiner fühlt sich in diesem Moment in seinem eigenen Geschlecht nicht wohl, ihm wird bewusst, wie leicht er sein Gender ändern könnte, um so ein anderer zu werden. Er hat keine Vorstellung von der Liebe, sie hat, so

²⁸³ „[...] er] schaut die Fernsehprogramme durch, versucht zwei oder drei Mal zu masturbieren (dann scheint ihm, Pre könnte gleich in der Tür stehen [...])“ (S. 195.)

²⁸⁴ Andrea fragt sich als sie Steiner zum ersten Mal trifft, ob „[...] sie [vielleicht] gerade auf so jemanden gewartet [hat], einen falschen Bruder, eine Figur, die aus der Unsichtbarkeit auftaucht und zurückbringt, was sie abgelegt hat.“ (S. 238.)

Im Gespräch mit Andrea wird klar, dass sich Steiner wünscht, Mona wäre noch am Leben und sitze ihm anstelle Andreas gegenüber. „[...] er will hören, dass sie nicht gestorben ist und ihm gegenüber sitzt.“ (S. 241.)

Steiner ist sich dessen bewusst, dass er Andrea nicht liebt, „[...] auch wenn er wie ein Teenager immerzu an sie oder an jemanden, der sie war, oder an jemanden, den sie darstellen kann, denkt“ (S. 255.). Aus diesem Zitat wird deutlich, dass Andrea für Steiner immer nur einen lebendigen Ersatz Monas darstellen kann.

scheint es, nichts mit ihm und seinem Körper zu tun : „[...] das lieben sollte machen bedeuten, das machen lieben, aber diese Wörter konnten mit seinem und diesem anderen Körper [...] nichts zu tun haben“ (S. 46.). Das Verb *lieben* steht also für Steiner eng in Zusammenhang mit dem Verb *machen*. Es wird hier nicht im Sinne einer innigen Vereinigung empfunden, sondern als ein mechanischer Akt. Mit der Entkörperlichung des Menschen verliert auch die Liebe ihre eigentliche Funktion und sinkt zum bloßen Mechanismus ab.

Auf die oben genannte Prostituierte trifft Steiner nicht nur einmal. Auch bei der Abholung der für ihn wichtigen Fotos, die sein Leben beeinflussen und in eine neue Bahn lenken werden, begegnet er wiederholt der Prostituierten.

Beim Abholen der entwickelten Fotos begegnet ihm dieses „dickliche[.] in unförmige Kleider gehüllte Mädchen“ (S. 73.) wieder: „Er erinnert sich, voll Unwillen, er bekommt Angst, er denkt, es gibt eine Welt, in der dieses Mädchen schön ist und du (ein Prinz) für sie bestimmt“ (Ebd.). Es wirkt so, als fühlte Steiner sich in ein Märchen aus seiner Kindheit zurückversetzt. Dieses Märchen scheint ihm der ideale Platz zu sein, um seine Angst zu überwinden, jedoch wird er von der harten Realität überrascht. Hat er sich bei der ersten Begegnung mit dem Mädchen noch überlegen gefühlt, so kehrt sich dies bei der zweiten ins Gegenteil: „All seine Überlegenheitsgefühle lösen sich in Luft auf, er könnte nicht flüchten, jetzt nicht und nie mehr“ (Ebd.). Steiner ist von der Überlegenheit der erotischen Anziehung dieses unförmigen Mädchens überrascht, wodurch bei ihm ein Fluchtkomplex ausgelöst wird, obwohl ihn die unförmige Schönheit gleichzeitig anzieht. Hier kann eine weitere Parallele zu den Romantikern gezogen werden, denn auch diese erkannten die Schönheit nicht in der geradlinigen Natur und ebenen Formen, sondern genau in der Unregelmäßigkeit. Ein Beispiel für die Stilisierung der unebenen Schönheit wäre das Gedicht Friedrich von Hardenbergs (Novalis‘) „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren“.

Man sah also in der Unförmigkeit ein neues Schönheitsideal, das mit herkömmlichen mathematischen oder naturwissenschaftlichen Mitteln nicht zu beschreiben war. Auch Steiner kann der Unförmigkeit der Moderne eine gewisse Schönheit abgewinnen.

Vorher wurde bereits Steiners differentes Verhältnis zu Lust und Liebe beschrieben. Beim weiteren Studium von „Die Regeln des Tanzes“ ergibt sich auch eine gewisse

romantisch-konstruierte Sehnsucht Steiners. So beobachtet er bei der Abholung der entwickelten Fotos eine Frau an der Kassa mit ihren Einkäufen. Im Buch wird ihr Einkauf genau beschrieben und auch auf die im Einkaufswagen befindlichen „Kondome[.]“ (S. 73.) eingegangen. Danach fällt noch ein Detail auf. Die Duschgelsorten werden detailliert beschrieben. Sie heißen „Africa, Wild Rose, Moonbeam, Seduction“ (Ebd.). Anhand der Namensgebung dieser Sorten ist eine eindeutige Sehnsucht nach der romantischen Liebe an einem anderen Ort, in der Ferne, zu erkennen.

Als Andrea wieder einmal auf einer Demonstration ist und Mona in ihr Zimmer geht, um sich umzusehen, wird ihr bewusst, wie sehr Andreas Zimmer ihr Seelenleben widerspiegelt: „Du machst ein paar Schritte hin zum Fenster, im Zimmer voller Bücher dieser großen Schwester, Bücher in den Regalen an den Wänden, Bücherstapel auf dem kleinen Schreibtisch, auf dem Boden neben dem Bett, dir scheint, sie möchte das Leben aufstauen statt es zu leben, so wie alle in deiner Angsthasenfamilie, sie möchte nicht ihr eigenes Leben, sondern fremde Leben aufstauen“ (S. 42.). Die Bücher öffnen für Andrea den Zugang zu einer anderen Realität.²⁸⁵ Sie sind wie Eingänge in parallele Welten zu sehen: „Es gäbe einen romanhaften, immer wieder durch die verschiedensten Eingänge betretbaren Raum, in dem jedes Bild einen Wert hat, worauf will sie als Büchermensch [sonst] hoffen, wenn nicht auf ein Buch [...]“ (S. 53.). So wie die Romantiker flüchtet sich Andrea in die Welt der Bücher, ihr Zimmer der Beweis dafür.²⁸⁶ Es wäre hier auch eine Parallele zu Anton Reiser zu ziehen, der sein Leben über den Büchern vergisst und nur mehr in der Welt der Bücher lebt. Diese Hingezogenheit zu den Büchern resultiert nach der Meinung der Schwester durch eine tiefe Angst, die in der Familie verankert ist. Diese Angst findet sich auch in der Romantik, in der bewusst mit dieser gespielt und gelebt wird. Sie lässt die Figuren des Werkes „Regeln des Tanzes“ nicht mehr los. Steiner fühlt sich von der Angst angezogen: „[...] er sehnte sich sogar nach der Angst“ (S. 58.).

²⁸⁵ Nach Monas Tod wird Andrea noch „fünfzehn Jahre [...] in dieser Wohnung bleiben, allein, die Bücherregale werden sich über die Wohnung ausbreiten, [...]“ (S. 206.)

Diese Szene erinnert sehr stark an Elias Canetti (2012) „Die Blendung“. Dr. Peter Kien sammelt in seiner Wohnung 25 000 Bücher und schließlich wird die gesamte Wohnung zu einem riesigen Bücherfriedhof. Vgl.: Canetti, Elias: 2012: Die Blendung. Roman. Frankfurt am Main.

²⁸⁶ Auch auf Dr. Steiner wirkt die Welt der Bücher wirklicher als seine eigene. Mit einem Verweis auf den französischen Schriftsteller Michel Leiris und sein Werk erscheinen ihm die Romanfiguren realer als er selbst. „[...] ein wirklicher Mann, trotzdem, der von einer wirklichen Frau angesprochen wird, die Leute aus dem Buch sind wirklicher als sie beide hier, [...]“ (S. 47.)

Bei Steiner kann man also eine starke Sehnsucht nach der Angst, die das ganze Leben entscheidend beeinflusst und schließlich lenkt, erkennen. Andrea sehnt sich zwar nicht nach dieser Angst, ihr Leben wird aber durch sie immer wieder beeinflusst.

Andreas Angst wird durch Monas Verschwinden gesät. Ausgelöst durch die schmutzige Wäsche Monas, die Andrea nach einem ihrer nächtliche Streifzüge in der Waschmaschine findet, wird ihr alles „zu viel“ (S. 106.). Durch Überforderung mit der gesamten Situation wird sie von der Angst regelrecht aufgefressen. „Ein Loch tut sich in dir auf, eine Leere, die dich als Ganzes ersetzen kann, die Angst kann dich jetzt als Ganzes ersetzen“ (Ebd.). Die Gerüche der schmutzigen Wäsche stellen eine Verbindung zwischen Andrea und der Wirklichkeit der verlorenen Schwester her. „Schließ die Augen, als könntest du warten, dass die Gerüche Bilder hervorbringen und die Bilder zur Wirklichkeit werden“ (Ebd.). Auch in der romantischen Literatur bei Novalis „Heinrich von Ofterdingen“ erkennt man, dass Gerüche Bilder hervorrufen. Die Hauptperson des Werkes verbindet mit dem Auftauchen der *Blauen Blume*²⁸⁷, als Sinnbild der Romantik, herrliche Gerüche, die ihn in eine Traumwelt entschwinden lassen. Die „Symbolik des Traums“²⁸⁸ erscheint den Romantikern als zentral für ihr Denken, bei dem typischen Romantiker eine „Bewusstseinsweiterung durch Traum, Wahn und Rausch“²⁸⁹ ein.

In diese Traumwelt wird auch Mona hineingezogen - man könnte auch sagen, sie flüchtet nahezu in diese Traumwelt. Das Jemand-Anderes-Sein wird für sie zu einem seinskonstituiven Moment. Mona scheint über so wenig eigene Identität zu verfügen²⁹⁰, dass sie jede andere Identität in sich aufsaugen²⁹¹ will. Bei ihrem ziellosen Umherirren im Wald versetzt sie sich in einen ihr völlig fremden Mann hinein, bei dem sie vor Kurzem geschlafen hatte: „Sie stellt sich vor, ein Mann zu sein; fünfhundert Schritte lang ist sie ein Mann“²⁹², der Mann bei dem sie die Nacht verbracht hat und dessen Jacke sie trägt, sie spürt ihre herabhängenden Tränensäcke, den trägen Bauch, den müden Rücken“ (S. 103.). Sie taucht in eine

²⁸⁷ „[...] fern liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume sehn ich mich zu erblicken.“ (Hardenberg, Friedrich von 2010: S. 9.)

²⁸⁸ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 37.

²⁸⁹ Neubauer, Martin 2007: S. 5.

²⁹⁰ Monas „Schlüsselbund ohne Anhänger“ (S. 107.) ist einer von vielen Beweisen, dafür, dass sie über wenig bis keine eigene Identität verfügt.

²⁹¹ „Alles, was um dich ist, hast du in deinen Körper aufgenommen und verwandelt“ (S. 104.).

²⁹² Sie spricht „mit [...] einer heiseren Männerstimme, [...] ein täuschender Geruch nach Frau umhüllt [sie.]“ (S. 123.).

Identität abseits jeder Idealisierung ein. Hier wird das Leben – wie auch bei den Romantikern auffallend – auch in seiner Hässlichkeit²⁹³ dargestellt. Sie bleibt aber in keiner Identität lange verhaftet, denn „[f]ünfhundert Schritte lang warst du ein Mann, jetzt bist du wieder eine Frau, [...]“ (S. 104.). Diese Frau ist das genaue Gegenteil des Mannes, in dessen Identität sie vorhin schlüpfte – die Jungfrau in einer „Lederjacke“ (Ebd.) des Mannes, der sie gerade vorhin noch war, „[...] darunter bist du nackt, wie du immer nackt bist, unberührbar, geschmeidig und nackt“ (Ebd.). In Monas Identität treffen sich zwei Extreme – in denen auch die Romantik immer verharrt – die extreme Schönheit und die extreme Hässlichkeit. Auch in Walter Steiner ist diese Ambiguität von Schönheit und Hässlichkeit vorhanden. Er fällt Andrea bei einer ihrer Tanzperformances als ein „schöne[r] aber derangierte[r] Mann“ auf und bei ihrem ersten Treffen im Café „erfasst sie ein heftiger Ekel. Du Qualle, denkt sie, was willst du von mir“ (S. 238.). Durch diese indifferente eigene Identität wird ihr auch ihr eigenes bedeutungsloses Leben erkennbar.

Mona ist sich bewusst, dass „[s]ie [...] keine Schneise in die Welt gezogen [hat]“ (S. 179.). Das eigene Leben, die eigene Identität kommt ihr bedeutungslos vor. Denn sie will sich weiterhin auf ihren „ziellosen Streifzügen“²⁹⁴ „unsichtbar machen“ (Ebd.). Wie bei den Romantikern wird auch Mona die eigene Nichtigkeit des Lebens bewusst. Sie hat weder Spuren in dieser Welt hinterlassen, noch war sie für jemanden – ihrer Meinung nach – sichtbar. Sie ging unsichtbar und bedeutungslos durchs Leben.²⁹⁵

Gleich Andrea, die durch Bücher²⁹⁶ in eine andere Identität schlüpft, sieht auch Dr. Steiner seine Identität als austauschbar. Die Kleidung, die die Identität eines Menschen widerspiegelt, erscheint Steiner als ablegbar, wie eine Uniform, wodurch auch die Identität ablegbar wird. Auch sein Gesicht kann jederzeit ausgetauscht werden, er empfindet es als Maske²⁹⁷ „Du stellst dein wirkliches Leben nach, hinter

²⁹³ Der romantische Philosoph Schlegel beschäftigt sich sogar mit einer Theorie des Hässlichen, in der er es zu den erhabenen Dingen zählt. Vgl. Helmut Schanze 1985: S. 398.

²⁹⁴ Reinhardt, Maria: S. 8. In: Die Furche 3. Oktober 2013.

²⁹⁵ Zwischenmenschliches einander Näherkommen empfindet Mona als Angriff. „Jemandem nahezukommen ist ein Angriff. Jemandem ins Gesicht zu sehen ist ein Angriff“ (S. 194.)

²⁹⁶ „[...] dieses Nichts einer Fremde in den Büchern oder Musik (den wenigen Büchern und der wenigen Musik, die ihr beide mochtet und mögt) waren und sind vielleicht die einzigen wirklichen Treffpunkte zwischen dir und Mona; wirkliche Treffpunkte außerhalb des Wirklichen: [...]“ (S. 112f.)

²⁹⁷ Steiner hat den Eindruck, dass „[...] man [...] in der heutigen Gesellschaft nicht so aussehen [darf], wie man aussieht“ (S. 236.). Masken sind hier ein Symbol für den Schutz vor der Gesellschaft: „So echt wie die Frau auf der Bühne ausgesehen hat, so sehr als wirklich Mensch, so echt, so sehr als

der Maske dieses Gesichts (das zufällig deines ist), hinter der Uniform deiner Kleider, der Mechanik einer Bewegung und Gesten kann sich genauso gut jeder andere verbergen, du kannst als irgendein anderer darunter hervorkommen“ (S. 45.). Steiner taucht so in der Uniformität der Gesellschaft unter und wird den anderen gleich.

Auf diese austauschbare Uniform/Kleidung weist Steiner auch der Obdachlose Herbert – der von Steiner als „Reststimme aus der menschlichen Gesellschaft“ (S. 205.) gesehen wird – hin, mit dem er auf der Flucht vor einem Security-Mann ein Bier trinken geht. „Du wirst schon lernen, dass du dich verkleidest, Meister, aber glaub nicht, dass du ihnen auskommst“ (S. 85.). Herbert taucht in der Handlung immer wieder mit wechselnder Identität auf und wird als ein Mahner²⁹⁸ dargestellt, der Dr. Steiner immer wieder wachzurütteln versucht. Es scheint Steiner sogar, als wäre „[...] hinter diesem [Herberts] Körper ein zweiter Körper versteckt [...], der nun] durchscheint, als würde er sich nur im monotonen Sprechen diesen anderen fremderen Körper ertanzen“ (S. 158.). Hier ist eine Parallele zu Monas Sich-die-Welt-ertanzen sichtbar.

Darüber hinaus können wir in Herbert den Typus des freien Romantikers erkennen. Seine Besitzlosigkeit macht ihn frei und er muss den gesellschaftlichen Anforderungen nicht entsprechen. Selbst als der Keller ihn für das Stochern in seinen Ohren mit einem Kugelschreiber bei Tisch maßregelt, „[...] hast a Öl gfundn, Oida?“ (S. 85.), entgegnet er frech: „Na sicher, i bin der Ölprinz [im Original kursiv]“ (S. 86.). Dieses Verhalten weckt eine gewisse Faszination in Steiner. Er kann sich der Macht Herberts nicht entziehen. Herbert bestimmt, wann Steiner aus dem Gespräch aussteigen kann/darf: „Soll ich dich entlassen?“ (S. 85.) Steiner, gefangen in den gesellschaftlichen Konventionen, fragt sich nun, „[w]arum [.] er ihm die Macht [gab], ihn zurückzuhalten mit seinem Gerede oder ihn zu entlassen. Dieser Mann, Herbert, hatte die Macht: [...]“ (S. 86.). Nach dem Gespräch mit Herbert kommt in Steiner der Wunsch auf, auch so ein romantischer Aussteiger wie Herbert zu sein. „Er stellte sich, auf dem Weg zur U-Bahn, den Fahrschein in der Tasche, zwei oder drei Bier im

wirklicher Mensch darf man im richtigen Leben, draußen auf der Straße, in einem Café doch gar nicht aussehen“ (S. 236.).

²⁹⁸ Herbert erinnert Steiner auch an die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und die völlige Bedeutungslosigkeit dessen, wenn ein Obdachloser in der heutigen Gesellschaft einfach auf der Straße stirbt: „Andauernd sterben Leute wie Herbert einfach so auf der Straße oder unauffällig in irgendwelchen Abstellkammern von Krankenhäusern oder, kaum eingeliefert, in den Notaufnahmen, Leute wie Herbert sind fast nur zum Sterben da, Leute aus der Außenwelt, die deinen Weg kreuzen [...]“ (S. 205.).

Kopf, vor, nicht mehr nach Hause zurückzukehren, alles zurückzulassen (außer dem, was er in seiner Tasche hatte, Fotos, Geld und Kreditkarte, Führerschein, Kreditkarte, Fotos und Geld), [...]“ (S. 86.). Hier wird aber deutlich, dass Steiner nicht ganz ohne Besitz sein kann. Ein ganz freies Leben, wie das von Herbert, scheint ihm nicht möglich.

Eine andere Art der Uniformität –das Jemand-Anderes-Sein-Wollen – erkennt man im Verhalten Andreas, als ihre Schwester stirbt. Sie versucht die äußere Form ihrer Schwester anzunehmen, trägt Monas Kleidung und ahmt auch ihren Tanzstil nach. Dass sie in Monas Haut schlüpft, wird schon vor dem eigentlichen Freitod Monas vom Erzähler vorausgedeutet: „[...] wenn deine Schwester oder wer auch immer versucht, in deine Haut zu schlüpfen, später sind diese Februartage zu wiederholen, von irgendeinem Bewusstsein, das sich dem deinen anzugleichen versucht, immer wieder, ohne sie je ganz zu erfassen, sie ganz in ihrer Wirklichkeit zu erreichen“ (S. 54f.). Nicht nur in die Haut Monas möchte sie schlüpfen, sondern ihre gesamte Umgebung mit Monas Sinnen wahrnehmen. „[...] du lässt die Finger in kleinen Nischen in den Mauern ruhen und versuchst den Stein und den Staub zu spüren, wie Mona den Stein und den Staub spüren würde“ (S. 63.). Durch die Berührungen will sie in sich Gefühle hervorrufen und dann im Sinne ihrer Schwester nacherleben. Hier betont der Autor die intensive Gefühlswahrnehmung, die typisches Charakteristikum für das romantische Schreiben war. Die Romantiker vertreten das Theorem, dass sich mit den Gefühlen die Welt besser erfahren lässt, als durch strukturierte Wahrnehmung und Wissenschaft.

5.3.2 Müßiggang/Einzelgängertum/Außenseitertum

In seinem Werk „Regeln des Tanzes“ zeigt Stangl Menschen, die sich in ihrer Umgebung nicht verorten können – einer von ihnen ist Dr. Steiner. „Zu dieser Zeit hatte Doktor Steiner (wie er zuweilen auch für sich selbst hieß) gerade erst wieder begonnen, ziellos durch die Stadt zu laufen; [...]“ (S. 9.). Hier wird deutlich, dass er dieses Verhalten schon früher an den Tag legte und nun wiederum aufgreift. Der Erzähler spricht ihn sogar direkt auf sein Verhalten an: „du Müßiggänger mit Geld in der Tasche, Goldener Kreditkarte, immer noch, Stapeln und morschen Regalen voll modernden Wissens im Hirn; einer ungehörigen, ziellosen Neugier“ (S. 10.).

Seiner Frau „Pre“ (S. 20.) erzählt er nichts von seinen Ausflügen. Er verhält sich so, „als gehörten die Ausflüge nicht zu ihrem gemeinsamen Leben“ (S. 20.).

Sein Umgang mit der Stadt Wien lässt sich mit dem Umgang mit einer heimlichen Geliebten vergleichen. Dies wird im Werk in einer Parenthese folgenderweise ausgeführt: „(der Geruch der Stadt, einer heimlichen Geliebten, der schmutzigen heimlichen Geliebten eines schmutzigen alten Mannes)“ (Ebd.).

Diesen Müßiggang bezeichnet Steiner immer als „das kleine Spiel, das er mit sich spielt“ (Ebd.). Hier wird im Sinne der Romantik deutlich, dass sich Steiner nicht auf eine Frau festlegen kann/will. Er hat die Stadt als eine Geliebte, zu der es ihn immer wieder hin(aus)zieht, was vom Erzähler als Laster bezeichnet wird, indem er es als „schmutzig“ bezeichnet. Wie nach einer heimlichen Liebesnacht mit seiner Affäre, der Stadt Wien, stopft er einmal „seine Kleider [...], als müsste ihnen ein Geruch anhaften [...] in die Waschmaschine“ (Ebd.), damit seine Frau nichts merkt. Steiner erfreut sich – wie in den Begriffsdefinitionen schon gezeigt – an der unregelmäßigen Schönheit (der Stadt).

Nicht nur bei Walter Steiner ist dieses Herumirren in der Stadt erkennbar, sondern auch in Mona, die das Herumirren als eine Möglichkeit zur Flucht aus den gesellschaftlichen Konventionen und ihrer Realität ansieht. Mona kennt die Stadt nicht so gut wie Walter Steiner, was ihr aber insofern entgegen kommt, als sie auf

ihren gewollten Odysseen durch die Stadt und über die Stadtgrenzen hinaus versucht verloren zu gehen.²⁹⁹

Sie ähnelt Joseph von Eichendorffs „Aus dem Leben eines Taugenichts“. Die Novelle zeigt das Leben eines Menschen, der durch schicksalhafte Ereignisse sein Leben meistern kann. Mona ist, wenn sie versucht verloren zu gehen, ganz auf diese Zufälle angewiesen. „Ab und zu legst du einen Tanzschritt ein, Du hast kein Geld in der Tasche; wenn du Durst bekommst, wirst du ins erste Lokal gehen, das auf deinem Weg liegt, jemand wird für dich bezahlen, jemand, der nicht fremder für dich ist als die Leute, die du dein ganzes Leben lang kennst“ (S. 56.).

Das Tanzen wird für Mona zu einer idealen Bewegungsform für ihr ganzes Leben. Es scheint so, als würde sie sich tanzend durch die Stadt treiben lassen.³⁰⁰ „Mit einem Tanzschritt ist sie auf der Straße“ (S. 70.). Wo Benjamin den „Flaneur“³⁰¹ dem hektischen Stadtleben entgegensetzt, wählt Stangl die Tänzerin. Sie lässt sich deswegen tanzend treiben, weil sie sich nirgends zu Hause fühlt. Ihre eigene Familie erscheint ihr genauso fremd, wie in der Fremde die Fremden. Sie empfindet den Raum, in dem sie lebt, als leer und sich selbst heimatlos. „Die Wohnung ist ein leeres Stück Raum, die Stadt ist ein Stück Raum, [...] du hast kein Haus“ (S. 130.).

Mona besitzt „ein[en] andere[n] Körper unterhalb des sichtbaren, den sie sich ertanz: denn das Tanzen muss nichts Sichtbares sein, je müder sie wird je mehr sie friert, desto tiefer gerät sie in den Tanz, [...]“ (S. 76.). Beim Tanzen verfügt sie über ihren eigentlichen Körper. Im Gegensatz dazu ist jener nach außen sichtbare Körper ihr selbst fremd.

Im Laufe des Werkes wird sich Steiner immer einsamer fühlen, da sich seine Frau immer seltener in der gemeinsamen Wohnung aufhält. Ihn begleitet ein ständiges Gefühl der Einsamkeit. „[...] wie allein er also jetzt war. Bist du richtig allein, so bist du ausgeliefert, wenn auch nicht unbedingt klar ist, wem, warum und in welcher

²⁹⁹ „In ihren Turnschuhen, ganz leicht, verschwindet sie im Gewühl der Demonstranten und taucht auf dem Bürgersteig auf der anderen Straßenseite wieder auf, sie schlägt die Gegenrichtung ein, an der zweiten Straßenecke wird sie nach links abbiegen, die Nacht soll sie verschlucken“ (S. 58.).

³⁰⁰ „[...] die Regeln, nach denen sie sich fortbewegt, entstehen in der Bewegung“ (S. 108.).

³⁰¹ <http://dasgrauesofa.wordpress.com/2013/09/03/thomas-stangl-regeln-des-tanzes/>, Zugriff: 25. 9. 2014.

„Du könntest eine willkürliche Ordnung für deinen Weg durch die Straßen vorherbestimmen, dir vorsagen: jede zweite Straßenecke nach links abbiegen, dann jede dritte Straßenecke nach rechts, an jeder zweiten Straßenbahn- oder Autobushaltestelle die nächstbeste Straßenbahn oder den nächstbesten Autobus nehmen; [...]“ (S. 55.)

Weise“ (S. 65.). Steiner kann dieses Gefühl der Einsamkeit und des Ausgeliefertseins für sich noch nicht eindeutig definieren. Diese Gefühle begleiten ihn permanent. Dieses latent einsame und stets ein wenig ängstliche Gefühlsleben findet sich auch bei den Romantikern, denn in der Romantik war die Angst (auch vor der Einsamkeit) eine Triebkraft, die auch in romantischen Werken immer wieder kultiviert wurde.

Als seine Frau Pre ihn schließlich verlässt, fragt er sich, ob er nicht durch sein Verhalten dazu beigetragen hat, „[...] indem er begonnen hat, so zu sein, wie er ist?“ (S. 145.). Der Fund der Filmdosen³⁰² entfremdet ihn von seiner Frau, und als die Beziehung scheitert, wird er endgültig zum Außenseiter, weil er jetzt erst beginnt, er selbst zu sein.

Aus diesem Gefühl der Einsamkeit schafft er es in gewissen Momenten zu entfliehen, indem er eine verwandte Seele trifft. So begegnet ihm beim Abholen der Fotos ein Obdachloser/„Sandler“ (S. 84.) mit fragwürdiger Identität³⁰³ namens Herbert³⁰⁴, der Steiner auffordert, ihn auf ein Bier einzuladen. Dies will Steiner zunächst nicht, jedoch bemerkt er einen Security-Mann, der den Obdachlosen vertreiben will. In ihm kommt wieder „ein Impuls von früher [auf], ein Impuls aus einer anderen Zeit, von Ideen von Gerechtigkeit, Außenseitertum, Würde und so weiter, [...]“ (S. 74.). Er empfindet eine tiefe Solidarität zum Obdachlosen, der genauso verloren ist wie Steiner selbst.

In dieser Passage erkennt man den romantischen Außenseiter – sowohl in Steiner als auch in dem Obdachlosen –, der sich zwar immer zu einer gewissen Gesellschaft hingezogen fühlt, jedoch dann auch immer wieder in die Einsamkeit flüchtet. Diese Fluchtgedanken hat auch Steiner, indem er von diesem Obdachlosen einfach nur flüchten will, nachdem er ihm geholfen hat: „Du [...] gehst, mit dem Gefühl, ein Gefangener zu sein, neben dem nach Zigaretten, Schweiß und Erde riechenden Mann her ins Freie, [...]“ (S. 75.). Er fühlt sich als ein Gefangener der gesellschaftlichen Konventionen, die ihn dazu nötigen, jemandem zu helfen, dem er gar nicht helfen will.

³⁰² Später im Werk wird Steiner bewusst, wie sehr diese Filmdosen bzw. Fotos sein Leben verändert haben. „Jetzt scheint ihm, er hätte alles aufgegeben für diese Fotos und wegen dieser Fotos, aber er hat keine Ahnung, warum.“ (S. 237.)

³⁰³ Steiner stellt zu seiner neuen Bekanntschaft Folgendes fest: „Herbert (der heißen mag wie auch immer, sicher nicht Herbert), [...]“ (S. 85f.)

³⁰⁴ Vgl.: S. 83.

Die Begegnung mit dem Obdachlosen bringt Steiner dazu, über seine Existenz zu reflektieren. „Kann man in vollkommener Leere existieren? Kann man existieren, ohne mit jemandem anderen ganz zusammen zu sein: ein einzelnes Wesen zwar, das aber ohne den anderen gar nicht zu denken ist und das selbst nicht denken kann ohne im Kopf des anderen zu denken, so wie der andere nur in deinem Kopf denken kann?“ (S. 75.). Steiner hinterfragt hier, ob ein Leben alleine überhaupt möglich und denkbar ist.

Im Sinne eines romantischen Prometheus³⁰⁵ hinterfragt er die menschliche Existenz als Gemeinschaftswesen. Wie in der romantischen Literatur wird in der Reflexion Steiners die Einsamkeit und das Außenseitertum thematisiert und sogar hinterfragt, ob es eine Existenz eines einzelnen Wesens geben kann. Durch die Nivellierung der Gedankenströme des einzelnen Menschen entsteht eine starke Verbindung des Denkens zwischen den Menschen, wie sie in der Romantik in einem Welt-/Volksgeist bzw. einer Einheitlichkeit des Denkens verortet ist.

Neben diesen Reflexionen, die immer mehr seine eigene Existenz in Frage stellen, beginnt er zu schreiben. Er versucht die Erlebnisse der Bildrezeption, die er beim Untersuchen der Fotos hat, in Worte zu fassen. „Jeder Lichtstreifen bringt einen neuen Raum hervor“ (S. 140.) oder „Die beiden Mädchen scheinen ein merkwürdiges Haus zu bewohnen“ (S. 141.). Hier kann man das Naheverhältnis zum Leben der Romantiker erkennen. Jene, die beruflich und menschlich scheiterten, wandten sich immer mehr der Literatur und der Schriftstellerei zu, um in einer Welt zu leben, zu der sie leichter Zugang fanden als zur realen Welt. Auch seinen Realitätsverlust verarbeitet der Romantiker in seinem literarischen Schaffen.

Auch bei Dr. Steiner scheint nun die ihn umgebende Welt zu zerbrechen und er flüchtet sich in literarisches Schaffen, das ihn selbst ausblendet, es kommt ihm so vor, als wäre „der Rest seines Lebens [...] ein Roman, in dem er nicht vorkommt“ (S. 153.). Er selbst sieht sich dabei mit anderen Menschen verbunden.³⁰⁶

³⁰⁵ Prometheus stahl den Göttern das Feuer und hinterfragte somit den Gedanken der Gemeinschaft von Göttern und Menschen und die Vormundschaft der Götter über die Menschen.

³⁰⁶ „Alle armen und hässlichen Menschen, denkt er, leben in einem Roman, in dem sie selbst nicht vorkommen, außerhalb der Hölle, in der sie leben, alles was ihnen wirklich zustößt, stopfen sie in eine dunkle Truhe, sie dürfen nur nicht beginnen zu denken, sie dürfen nur niemals schlafen, denn dann kriecht die Wirklichkeit aus der dunklen Truhe in ihre Träume hinein, [...]“ (S. 154.)

Obwohl seine Frau Pre erstmals nächstens nicht nach Hause zurückkehrt, scheint Steiner die Tatsache zu verdrängen, dass diese Beziehung dem Ende zugeht, und entzieht sich zusehends der realen Welt durch die intensive Beschäftigung mit den Fotos und dem Schreiben.

Stangl platziert in seinem Werk „Regeln des Tanzes“ immer wieder Ausschnitte aus Dr. Steiners Text, die teilweise den Kapiteln voranstehen oder in Form von kurzen Zitaten aus dem Paratext, wie den oben angeführten, in den Text eingefügt werden. Dieser Paratext wird im Werk von der Erzählerstimme beschrieben als „ein[...] Text voller Illusionen, ein[...] Text für Romantiker und Romane“ (S. 253.).

Während der Tanzperformance, die von Andrea inszeniert und vorbereitet wurde, muss Steiner seinen Text (den Paratext) laut vorlesen³⁰⁷ und es scheint ihm, als „müssten [die Mädchen] gleich auftauchen, auf der Bühne vor seinen Augen, [...]“ (S. 266.). Es wirkt so, als würde Dr. Steiner durch das Ritual, das Andrea an ihm in dieser Tanzperformance vollzieht, begraben³⁰⁸ und zeitgleich neu geboren.³⁰⁹

³⁰⁷ „Bleib stehen und rühr dich nicht, steht auf dem Zettel, der zuoberst auf dem Pult liegt. Lies deinen Text vor. Er erkennt seine paar Sätze über den Garten und die Mädchen wieder und fängt fast mechanisch an vorzulesen“ (S. 266.).

³⁰⁸ „Für einen Moment scheint ihm, er hätte die Gesellschaft gesehen, die seinem Begräbnis beiwohnt“ (S. 275.).

³⁰⁹ „Es ist etwas völlig anderes, diesen Mann (dieses Neugeborene) zu berühren als Männer, die sie in ihrem Leben berührt und gehalten und von sich weggehalten hat; [...]“ (S. 272.).

5.3.3 Todessehnsucht und -fatalität

Das unstete Leben des Romantikers zeigt sich in der Betrachtung der Figur Dr. Steiners auch in seiner Todessehnsucht. „[...] ,gern spielte er mit dem Gedanken, er sei nicht mehr am Leben, so war es jeden Morgen“ (S. 43.). Immer wieder sieht man bei Steiner die Melancholie der Romantik repräsentiert.

Seine eigene Vergänglichkeit wird ihm wieder bewusst. „Das Elternhaus steht doch schon leer, da ist kein Haus in der Nähe, nur diese Wiesen, dieses Licht, dieses Kind, das nicht weiß, wohin es läuft, [...]. Im Haus, das es nicht mehr gibt, warten auf dem Sofa seine toten Stofftiere, die Bären und Esel und Affen, sitzen in ihren von der Mutter genähten Kleidern neben seinen toten Eltern, [...]“ (S. 57.).

Die Begegnungen mit dem obdachlosen Herbert verstärken Steiners Todessehnsucht und der Tod wird für ihn phasenweise allgegenwärtig. „Einen Moment lang hast du den Eindruck, du bestündest aus allen deinen Toten, allen, die du verloren hast, und nicht mehr aus dir selbst. Du bewegst dich mit deinem Körper, aber dein Körper, das sind alle deine Toten, nicht du selbst, alle, die du verloren hast, [...]; [...] doch sie sind jetzt wieder oder immer noch da, ersetzen dich jetzt, überall sind Stimmen, [...]“ (S. 163.). Es wirkt so, als ersetzten die Toten und die für ihn scheinbar Toten seine eigene Identität. Die Toten verfolgen ihn in Gestalt von Stimmen, die seine Identität Stück für Stück destruieren und ihn die Wirklichkeit nicht mehr immer klar wahrnehmen lassen.

Auch Mona erfasst diese Todessehnsucht auf ihren Streifzügen durch die Stadt und aus ihr hinaus. Als sie sich und ihrem Umfeld wieder einmal verloren geht, den Donaukanal entlang irrend, wünscht sie, sich durch die Verschmelzung mit der Natur aufzulösen.³¹⁰ „Irgendwann, denkt sie, könnte sich die Nacht einfach um sie schließen, ihr Körper, der dunkle Auwald, das dunkle Wasser würden zu einer Einheit verschmelzen“ (S. 75.).

Mit diesem herbeigewünschten Aufgehen in der Dunkelheit lässt sich nicht nur Todessehnsucht assoziieren, sondern auch das wohlige Aufgehobensein im Mutterbauch³¹¹. Es ist jenes Bedürfnis nach Harmonie und Halt, nach der sie seit dem Selbstmord des Vaters vergeblich auf der Suche ist. Auch hier erkennt man eine

³¹⁰ „Sie bringt sich zum Verschwinden“ (S. 105.).

³¹¹ Darauf weist auch die immer wiederkehrende Symbolik der „angezogenen Knie“ (S. 252.) hin.

Parallele zu den Dichtern der Romantik, die die Dunkelheit nicht nur mit Furcht in Verbindung brachten, sondern auch mit einer harmonischen, schlafenden Welt, die ihnen in den Wirren des Daseins Halt gab. Als Beispiel anzuführen wären hier die „Nachtstücke“ von E. T. A. Hoffmann. Die Serapionsbrüder treffen sich in der Nacht und erzählen sich Geschichten, währenddessen sie die Welt um sich vergessen und somit ein Stück Geborgenheit erleben.

Auch in der idealen Bewegungsform für Mona ist diese Dunkelheit zu erkennen. Sie lernt den „Ankoku“ (S. 124.), den „Tanz der Finsternis“ (S. 124.). Hier wird deutlich, dass es auch in dieser eigentlich fröhlich anmutenden Freizeitbeschäftigung, dem Tanzen, die Suche nach der Vergänglichkeit und dem Schattenreich/dem Tod³¹² gibt. Es wird hier die tiefe Melancholie und Tristesse des Lebens erkennbar, die Mona und Andrea befallen hat, genau wie sie für die Romantiker in ihrem Leben prägend war.

Den Donaukanal entlangirrend sieht sie eines Tages ein Graffiti, das als ein Omen für die nahe Zukunft gedeutet werden kann. „[...] Graffiti an der Mauer, ein schwarzes Vögelchen mit gelbem Schnabel und einer Pistole in den Krallen löst sich aus dem Ineinander der Farben [...]“ (S. 76.). Der schwarze Vogel erscheint hier als ein Omen für ihren nahen Selbstmord mit einer Pistole. Bereits an der hier erwähnten Stelle befindet sie sich an einem Scheideweg zwischen Leben und Tod und der Tod scheint für sie der einzig mögliche Ausweg aus ihrer Realität geworden zu sein.

Auch für den typischen Romantiker war der Tod ein Ausweg aus dem ihn erdrückenden Leben. Das bekannteste literarische Beispiel hierfür ist sicher Goethes Werk „Die Leiden des jungen Werthers“. Werther zählt zum Typus des Urromantikers.

Der Tod erscheint in Stangls Werk nicht nur als eine Möglichkeit für Flucht aus einer scheinbar ausweglosen Welt, sondern auch als zentrales Moment, in dem sich die unterschiedlichen Stränge des Seins zu einem einzelnen Seinszustand kanalisieren.

In der Philosophie Martin Heideggers, der für seine philosophischen Traktate die romantischen Schriften Hölderlins rezipiert, wird dieses Moment beschrieben. „Eigentliches Sein zum Tode kann vor der eigensten, unbezüglichen Möglichkeit nicht ausweichen und in dieser Flucht sie verdecken [...]“³¹³ Mit Heidegger setzt

³¹² Für Andrea ist Tanzen der „Körper im Stillstand; das ist Tanz: Körper im Stillstand“ (S. 268.).

³¹³ Heidegger, Martin 2006: S. 260.

beim Tod eine Konzentration des Daseins ein. In Monas Todesaugenblick ist das auch zu erkennen, denn die Welt verkleinert sich in dem Moment, „[...] ist zusammengeschrumpft und konzentriert [sich] in einem Pistolengriff“ (S. 201.).

Kurz vor dem Tod Monas in der Demonstration kommt es ihr schon so vor, als würde sie alles zum letzten Mal tun oder sehen³¹⁴. Es beschleicht sie in diesen Momenten aber keineswegs eine Angst, sondern „[e]ine spielerische, beglückende Vorstellung: alles zum letzten Mal zu sehen, zu tun, zu denken“ (S. 197.). In der Ausweglosigkeit vor ihrem Tod stellt sich bei Mona eine Art der Zufriedenheit ein.

Auch in einer Situation, in der sie nach einem ihrer Streifzüge durch den Wald wieder in die Zivilisation zurückgekehrt war und sich durch ihre Mittellosigkeit zum Diebstahl eines Getränkes genötigt sah, wird deutlich, dass sie nichts mehr zu verlieren hat. Sie sieht wieder einmal ihren eigenen Tod vor Augen. In einem Wechsel von Erzählerstimme und der Beschreibung von Monas Gedanken wird dies erkennbar: „Ich verrate dir etwas, denkt sie, mir kann keiner mehr etwas tun“ (S. 119.). Auch in der Fremdwahrnehmung ist sie beispielsweise für einen Polizisten, mit dem sie geschlafen hatte, „sowieso tot“ (S. 126.). Später wird sie sich mit der Waffe ebendieses Polizisten selbst richten.

Aber nicht nur Mona wird ihr naher Tod angekündigt, auch ihre Schwester Andrea hat Vorahnungen. Durch das geschwisterliche Band verbunden, spürt Andrea in einem traumähnlichen Zustand eine Umarmung Monas, die ihr Einsamkeit ankündigt: „[...], sie kann nicht einmal sagen, ob die Umarmung ihr angenehm ist oder ob der Schrecken der Einsamkeit, der auf die Umarmung folgt, nicht nur ein nachträglicher Schrecken ist, [...]“ (S. 110.).

Ihre Vorahnung an Monas Tod³¹⁵ wird konkreter, als in ihr in der gemeinsamen Wohnung das beklemmende Gefühl aufkommt „als würde dieser Raum nicht mehr zu der Wohnung gehören; als würde eine Leiche ein unberührbarer Gegenstand drinnen liegen; als hätte sich eine andere Geographie über die vertraute geschoben“ (S. 111.). In dieser Geographie ist der Wald³¹⁶ zu erkennen, den Mona immer wieder

³¹⁴ „[...] als sähest du alles zum letzten Mal“ (S. 197.)

³¹⁵ „Du wartest nur du willst nicht wissen worauf“ (S. 113.).

³¹⁶ Andrea vergleicht die Keller, in den sie ihre Tanzperformance aufführt, mit Wäldern: „In Kellern, die wie Wälder sind, von Generationen toter Menschen errichtete Höhlen unter Gebäuden, die zu Wäldern geworden sind“ (S. 233.). Beide Schwestern bewegen sich somit in Wäldern oder waldähnlichen Räumen.

aufsucht, um auf der Suche nach ihrer Identität und dem verstorbenen Vater verloren zu gehen. Der Wald dringt immer heftiger in die Wohnung der beiden Mädchen ein³¹⁷ und Andrea fragt sich, ob sie diesen Wald schon in ihrer Kindheit gespürt hat. „Vielleicht hat Mona so etwas seit langem ausgehalten, vielleicht seit viereinhalb Jahren, vielleicht noch länger, vielleicht schon als Kind oder halbes Kind, den leeren Raum gespürt, der ins Haus eindringt, aus dem Wald [...]“ (S. 117.). Andrea vermutet hier eine metaphysische Verbindung zwischen ihrer Schwester und dem Wald, der der Todesort des Vaters ist.

Eine ähnliche Verbundenheit erkennen wir auch in der Literatur der Romantik. Die Natur übt eine mystische Faszination auf die Menschen aus und sie spüren immer wieder ihren Ruf, der sie sowohl in das Idyll der Natur aber auch in ihren Schrecken zurückholen will. Andreas Vorahnungen an den herannahenden Tod Monas, sie sieht „eine Leiche, eine Leiche, die lebt“ (S. 111.) verhärten sich, „[...] sie ahnt, dass etwas passieren könnte, [...]“ (S. 190.).

Ein immanentes Gefühl will Dr. Steiner daran hindern die Filme abzuholen, jedoch überzeugt ihn eine innere Stimme³¹⁸ mit harten Worten es doch zu tun, die ihm seinen inneren Tod bei Nichtabholung der Filme andeutet. „[...] wenn du das nicht durchziehst, sagt eine scharfe Stimme in seinem Innern, die sicher zum Spiel gehört, dann hast du keine Berechtigung zu leben, solche Berechtigungen, sagt eine neutralere Stimme, werden nicht ausgegeben, du hast dann bloß die Fähigkeit zu leben verloren“ (S. 73.). Nicht nur die Warnung einer inneren Stimme vor der Nichtabholung der Filme deutet ihm den Tod an, sondern ihm wird seine eigene Sterblichkeit im Gespräch mit dem Obdachlosen Herbert bewusst: „Sonst weiß er nur nachts, in der Schlaflosigkeit oder im Alptraum, dass er wirklich sterben wird und in jedem Moment sterben kann; [...]“ (S. 159.). Auch in der Romantik wurde der Tod oft während des Schlafens gesehen. Diese Vermischung von Traum und Tod kann man in Gottfried August Bürgers „Lenore“³¹⁹ finden. Ein Mädchen träumt von der Wiederkehr ihres Geliebten, der sie in das Grab holt. Es ist in diesem Gedicht nicht klar ersichtlich, ob es sich um einen Traum oder um die Wirklichkeit handelt.

³¹⁷ Auch Dr. Steiner erlebt einen Moment, in dem er einen „endlosen Wald“ in seine Wohnung und sein Leben eindringen sieht. Der Wald ist für ihn aber kein Schrecken, sondern Trost und beruhigt ihn in seinem chaotischen Privatleben: „Dann stelle er sich nur noch den Waldboden vor, das Licht zwischen den Stämmen und in den Blättern, stellte sich vor, das Licht im Licht wiederzufinden, das an diesem Frühlingstag durch die Fenster seiner Wohnung eindrang [...]“ (S. 142.).

³¹⁸ „Er wird nie allein sein, immer warten diese Stimmen auf ihn; [...]“ (S. 152.).

³¹⁹ Vgl.: Bürger, Gottfried August 1797: Lenore. In 3 englischen Übersetzungen. Göttingen.

In dem Bewusstsein der Unausweichlichkeit seines eigenen Todes versucht Steiner sich bei der Betrachtung der Fotos selbst zu trösten. Der Tod erscheint nicht mehr als das Ende. „Die Toten zurückholen ist das Schwerste“ (S. 189.). Hier wird ausgedrückt, dass es das Schwerste ist, jedoch nicht unmöglich ist, Tote zurückzuholen. Für Steiner ist das Zurückholen aus dem Totenreich durch das Schreiben möglich geworden. Er verfasst einen Text über die beiden Mädchen, in dem beide am Leben sind. „Die beiden Mädchen scheinen ein merkwürdiges Haus zu bewohnen oder immer wieder dorthin zurückzukehren. Es ist nicht sicher, dass das Haus im Süden liegt, auch wenn fast immer die Sonne scheint, [...]“ (S. 5.) Steiner verwendet hier die Erzählzeit Präsens. Dies deutet darauf hin, dass für Steiner beide Mädchen noch leben bzw. wieder am Leben sind.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass alle drei Figuren eine starke Todessehnsucht haben. Denn nach Monas Tod sehnt sich auch Andrea nach dem Tod, „[...] sie sagt sich vor, dass sie sterben möchte; als könnte es sie beruhigen [...]“ (S. 221.). Sie hat augenscheinlich keine Angst vor dem Tod und empfindet ihn als Beruhigung.

5.3.4 Der Einfluss der Natur auf das Leben der Figuren

Der Wald und die umgebende Natur ist in Stangls Werk ein zentraler Schauplatz. Mona³²⁰ flüchtet in den „Regeln des Tanzes“ in den Wald oder in ein Ideal des Waldes, um ihren eigenen psychischen Problemen zu entgehen und um auch die Nähe des Vaters zu suchen, der im Wald den Freitod³²¹ gewählt hat. Sie fühlt sich eins mit dem Wald: „Du spürst dich als Ast, mit einem Glücksgefühl, spürst die Risse an der Rinde deiner Haut, dein holzig weiches Mark, du schüttelst den Blick ab, der an deiner Haut kratzt, mit jeder Bewegung“ (S. 54.). Dies kann ausgelegt werden, als ob sie die Blicke ihres toten Vaters im Wald verfolgen. Es geht sogar soweit, dass sie das Gefühl hat, Äste, die man hier als Symbol für ihren Vater³²² deuten kann, wollten sie ins Jenseits holen. „Äste, die nach ihr greifen, [...]“ (S. 75.). Der erhängte Vater ist für sie im Wald allgegenwärtig. „An jedem Ast an jedem Baum in jedem Wald in der Welt hängt ihr Vater, aber sie sieht ihn nicht mehr“ (S. 104.). Der Tod des Vaters begleitet sie in jeder Walderfahrung. Dennoch sucht sie wieder die Nähe des Waldes. In dieser Textpassage wird eine starke Nähe zur Romantik sichtbar. Die Romantiker suchten die Einfachheit und die Geborgenheit der Natur als Schutz vor der Technik und der Großstadt. In der Natur fühlten sie sich heimisch und in wenigen Momenten sogar glücklich. Wie Mona flüchten die Romantiker vor der beklemmenden Enge der Gesellschaft in die Natur.

Bei Steiner ist auch erkennbar, dass er mit der Natur ein starkes Bedürfnis nach Harmonie verbindet. Denn er sieht sich in seinen Träumen und Gedanken immer mit den beiden Mädchen im Garten. Steiner ist sich bewusst, „[...] dass er den Garten über die Frau finden wird, nicht die Frau über den Garten“ (S. 222.). Der Garten wird für Steiner zu einem Sinnbild der Harmonie, ein Garten Eden, in dem er mit den beiden Mädchen als Adam mit zwei Evas zeitlos verweilen kann. „In diesem Garten ist die Zeit enthalten, nein, nicht in diesem Garten, im Bild von diesem Garten, nein,

³²⁰ Nach Monas Tod übernimmt Andrea auch Monas Art der Wahrnehmung. Auch Andrea „[...] stellt sich vor, sie wäre ein Ast, der vom Wind abgeknickt wird, von dem sich die Blätter nach und nach lösen, der von den Füßen weitergekickt wird, von Bächen oder Rinnsalen weggeschwemmt [wird]. Sie spürt sich als Ast, spürt die Risse an der Rinde ihrer Haut, ihr holzig weiches fast faulendes Mark, [...]“ (S. 220.)

³²¹ Steiner wird von Andrea auf eine Traumreise in den Wald geführt und sieht vor seinem geistigen Auge den sterbenden Vater der beiden Mädchen „Unter einem Baum, im Reisig, sieht er einen erkaltenden Körper, einen Körper zwischen Wachen und Schlaf, mit schwindendem Bewusstsein, in dem (er weiß es von außen, als säße er in diesem Körper drin) nur die Angst an Raum und an Stärke gewinnt“ (S. 247.)

³²² „[...] du denkst an euren Vater. Den Baum, den Ast.“ (S. 96.)

nicht im Bild von diesem Garten, in der Rückkehr ins Bild von diesem Garten, [...]“ (S. 264.).

In einer Begegnung mit Andrea befiehlt sie ihm, die Augen zu schließen und in die Wirklichkeit des Waldes einzutauchen. „Er sieht den Wald in seiner Weite, wie ein Wesen, das nicht an einen Fleck Erde gebunden ist und hindurchgleiten kann zwischen den schlanken Baumstämmen; er gleitet hindurch zwischen den schlanken Baumstämmen. Wälder wie diesen hier gibt es in dieser Gegend, in diesem Land gar nicht;[...]“ (S. 247.). Steiner wird von Andrea in eine traumähnliche Wirklichkeit geführt, in dem sein Bewusstsein in einer Zwischenzone von Wachen und Schlafen ist. Gleich dem Wirklichkeitsempfinden der Romantiker versuchen die beiden Protagonisten der Wirklichkeit zu entgehen. Steiner sehnt sich sogar rasch wieder zu dieser Traumreise zurück, als sie endet. „Machen wir weiter, fragt er beinahe flehend, [...]“ (Ebd.) und erhält gleich die Antwort Andreas: „[...] ja, wir machen weiter, sagt sie, aber nicht in der Wirklichkeit. Die längste Zeit weiß er nicht, was sie damit meint“ (Ebd.).

5.3.5 Flucht in andere Wirklichkeiten

Die Figur des Dr. Steiner zeigt immer wieder den Aspekt der Flucht aus der realen Welt/„Expedition in eine verlorene Außenwelt“ (S. 59.) auf. Die beiden Filmdosen, die er in einer Hauswand findet (vgl. S. 17.), bieten ihm schon zu Beginn des Werkes die Möglichkeit „in eine parallele, auf Zelluloidstreifen festgehaltene Existenz“ (S. 9.)³²³ zu flüchten. Er weist somit also eine Ähnlichkeit zu den Romantikern auf, die die rationale Welt ablehnten und sich sowohl im Traum als auch in der literarischen Welt besser zurechtfinden, als in ihrer sie umgebenden Realität. Seine Umgebung wird ihm immer fremder. „[...], er glaubte sich in einer fremden Stadt. Nichts passte mehr zum anderen, die Häuser nicht zu den Straßen, die Straßen nicht zu den Menschen, die Menschen nicht zu seinen Erinnerungen [...] er passte nicht hierher, sonst passte alles“ (S. 11.). Im Sinne der Charakteristika der Romantik erkennt er das Funktionieren der Welt, jedoch sieht er sich nicht als Teil dieser. Mit der Betrachtung der Fotos erhält er Zutritt zu einer Frühzeit/Vergangenheit. Steiner erinnert sich auch

³²³ „Auf allen Fotos sind Farben falsch: gelb, ältlich, aus einer anderen Welt.“ (S. 100.)

immer wieder an seine Jugend zurück, die nur durch die Gebäude, die stehen geblieben waren, und Kleidung³²⁴ der Wiener präsent ist.

Er erinnert sich daran, „[...] als gäbe es eine Zeit, die es nicht mehr gab, eine beständige, aber ausgeleerte Zeit: zu den Orten gehörten keine Menschen mehr, keine Menschen und keine Erwartungen“ (S. 12.). Wie die Romantiker ist er von einem Heimweg in diese Zeit beseelt, in der die beiden Mädchen leben.

Im Gegensatz zu ihrer Schwester Andrea, klinkt sich Mona ebenfalls durch den Suizid ihres Vaters traumatisiert systematisch aus der Welt aus. „[...] diese Außenwelt die Fernsehen und Zeitungen in die Köpfe pressen wollen, kümmert sie keinen Deut, [...]“ (S. 15.). Sie beginnt ihre Tage damit, bis „[...] zehn oder elf Uhr [zu] schlafen [zu], dann kurz auf[zustehen], in die Küche [zu] tanzen, als würde der Schlaf noch in ihr tanzen, [...]“ (Ebd.). Den Tod des Vaters scheint sie durch ihren Lebensstil verdrängen zu wollen. Sie kann – wie viele Romantiker – traumatisierte Ereignisse in ihrer Kindheit nicht überwinden und beginnt sie deswegen zu verdrängen. Die „kindlichen Traumatisierungen“³²⁵ sind auch ein zentrales Element der Romantik.

Mona sucht nach Ersatzhandlungen. Nach der kurzen Wachphase übermannt sie abermals der Schlaf. Sie muss „weitschlafen, bis in den Nachmittag hinein, schlafen, weil der Schlaf es will, [...]“ (S. 16.). Hier zeigt sich, dass der Traum für Mona ein Zugang zu einer anderen Welt ist. „Sie versucht, in den Traum zurückzufinden, [...]“ (S. 19.). Im Sinne der Romantiker flüchtet sie sich in eine Traumwelt, die ihr realer und besser erscheint als die Realität³²⁶. Der Traum zieht sie regelrecht in sich hinein. „[...] der Schlaf ruft mich, [...]“ (S. 19.). Auch Dr. Steiner erlebt in seinen Träumen diesen scheinbaren Sog. „Dieser Moment in deinen Träumen, wenn die Wände sich öffnen“ (S. 21.). Ein ähnliches Erlebnis hat er auch beim Fernsehen. „Er geriet in einen Zustand zwischen Schlaf und Wachen, dachte für Momente, er sei außerhalb seines Kopfes: [...]“ (S. 36.).

³²⁴ „Jederzeit kann ihm jemand begegnen, der noch seine Kleider von vor vierzig oder fünfzig Jahren trägt, dessen Züge seit vierzig oder fünfzig Jahren unverändert sind“ (S. 12.).

³²⁵ Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 37.

³²⁶ „[...] sie weiß im Wachen nicht mehr, was Wachsein ist“ (S. 132.).

Der Traum zeigt sich auch in der Wirklichkeit des Romans als präsent³²⁷. Monas Schwester erlebt die Demonstration gegen die neue Regierung wie eine „Wirklichkeit, [.. die einem] geträumten Film gleicht“ (S. 30.). Obwohl es ihr Leben ist, spielt sie in diesem Film nicht die Hauptrolle. „[...] sie fühlt sich als Zeugin und nicht als Mitwirkende; das ist ein Film, der für sie gedreht wird, [...]“ (Ebd.). Sie lässt sich von dieser Filmwelt mitreißen. „Es hängt nicht im geringsten von ihr selbst ab, was sie tut“ (S. 30.).

Andrea nimmt neben ihrer eigenen Wirklichkeit noch eine „parallele Wirklichkeit“ (S. 62.) an. Sie findet sich in einer Wirklichkeit wieder, „[...] die sie genau so sehr betrifft und in der sie genau so wenig eine Rolle spielt: [...]“ (S. 62.). Hier bemerkt sie, dass ein Moment vervielfacht werden kann. Somit löst sich die Welt, die rein nach Kausalität mit der Vernunft erklärt werden kann, auf. Es gibt unterschiedliche Wirklichkeiten, die unterschiedlich wahrgenommen werden. Wie die Philosophen der Romantik postuliert Stangl in dieser Passage eine Kritik an der Vernunft und der rational-wahrgenommenen Welt, die in unterschiedliche Erlebnismomente aufgespalten wird und die somit auch nicht allgemein nachvollziehbar ist. Im Sinne der Romantik lehnt auch Andrea die reale „anwesende[.]“ (Ebd.) Wirklichkeit ab und sehnt sich nach einer fernen, parallelen „abwesenden“ (Ebd.) Wirklichkeit: „[...] sie wünscht sich einen Mechanismus, mit dem sie zwischen diesen Wirklichkeiten hin- und herwechseln könnte; dem Öffentlichen und dem Privaten, der für sie allein seltsam leeren anwesenden Wirklichkeit und der fast alles versprechenden abwesenden Wirklichkeit; [...]“ (Ebd.). Diese parallel existierende Wirklichkeit nimmt auch Walter Steiner wahr. Das Eheleben mit seiner Pre beschreibt er so: „[...] er] sieht Pre auftauchen und verschwinden, als bewohne sie einen anderen Raum, eine parallele Welt, die sich zufällig über seine Wohnung gelegt hat; so wie möglicherweise Wesen aus verschiedenen Zeiten Orte gemeinsam bewohnen können, ohne einander in die Quere zu kommen, ihre Gegenwarten liegen wie durchsichtige Folien übereinander: [...]“ (S. 64.).

Neben den beiden Wirklichkeiten – seiner eigenen und der seiner Frau –, die nebeneinander her-existieren, tut sich für Steiner durch den Fund der Filmdosen

³²⁷ Mona ist sich bewusst, „dass sie immer den selben Traum träumt, seit Tagen oder Monaten oder immer schon [...] mit leichten Varianten“ (S. 180.)

noch eine weitere Wirklichkeit³²⁸ auf. Die Bilder der beiden Mädchen unterscheiden sich wesentlich von den Bildern, zu denen er seine Gutachten verfasst. Sie geben ihm die Möglichkeit, in eine andere Wirklichkeit in der Vergangenheit (bzw. Gegenwart) zu blicken. „Ein Bild, sagt er sich, muss eine neue Wirklichkeit erzeugen. Um das denken zu können, musste er die Filmdosen entwenden (an sich nehmen); [...]“ (S. 66.). Auch die Romantiker versuchten durch die darstellende Kunst andere Wirklichkeiten aufzutun. In dieser Neben-/Schattenwelt existierten andere Menschen mit einem anderen Leben. Noch ist sich Steiner aber nicht sicher, in welche neue Wirklichkeit er eintauchen will und dass ihm die Bilder den Weg zeigen: „Was ist der Ort der neuen Wirklichkeit“ (S. 67.).

An diesem Ort in der neuen Wirklichkeit sieht er sich als „unsichtbaren Bruder oder Geliebten, mit dem die eine so gut wie die andere spielen kann, ohne dass er je stört, indem er ins Bild tritt; er ist hinter der Kamera versteckt [...]“ (S. 188.). Hier lässt sich eine Parallele von Dr. Steiner zum Vater³²⁹ der beiden Schwestern ziehen, der sich auch immer hinter der Kamera³³⁰ findet, aber auf keinem Bild. Die Erzählerstimme spricht nämlich Andrea an und weist sie auf den präsent-nichtpräsenten Vater hin „[...], du siehst ihn für einen Moment ganz deutlich vor dir: das Kindergesicht und das andere, von der Kamera verdeckte Gesicht, als wären der Blick und die Kamera, die ihn festhält, auf immer miteinander verbunden; [...]“ (S. 117f.).

Mona versucht immer wieder verzweifelt eine Wirklichkeit für sich zugänglich zu machen, da ihr die eigene Wirklichkeit immer mehr abhandenkommt. Auf der Suche nach einer ihr zugänglichen Wirklichkeit wird ihr Verhalten immer auffälliger. Ihr immer extremer werdendes Verhalten gipfelt darin, dass sie sich im Wald „[...] plötzlich zum Boden hin [beugt], [...] den Mund öffnet, [...] die Zunge weit hinaus [streckt]“ (S. 105.) und die Erde des Waldbodens in sich aufsaugen will. In diesem Moment spricht sie die Erzählerstimme direkt an: „[...], das ist ein Schlauch, denkst du, ein Schlauch, der die Erde in dich einsaugt, ein Tentakel, das dich mit der Wirklichkeit verbindet“ (Ebd.).

³²⁸ Der Fund der Fotos ermöglicht Steiner, das wonach er sich schon lange sehnt, nämlich „[...] eine Begegnung außerhalb der Wirklichkeit: [...]“ (S. 254.).

³²⁹ Andrea nimmt ihren Vater als jemanden wahr, der sich „[...] hinter seiner Kamera verschanzt, als würde er undurchdringliche Glaswände durch den Raum ziehen, [...]“ (S. 220.).

³³⁰ Steiner kommentiert dies mit den Worten: „Damals, als ein Foto noch etwas wert war, konnte dieser Mann die Wirklichkeit weg fotografieren (weg wohin?)“ (S. 250.)

Auch Dr. Steiners ursprüngliche Wirklichkeit verändert sich nach und nach durch für ihn einschneidende Erlebnisse. Eines dieser Erlebnisse ist die erste Begegnung mit dem Ausdruckstanz Ankoku Butoh. Nachdem ihn seine Frau verlassen hat und er einsam vor dem Fernseher liegt, sieht er im Fernsehen ein junges Mädchen diesen Tanz aufführen. Dieser Ausdruckstanz berührt ihn nicht nur seelisch sondern auch körperlich. Es löst in ihm heftige körperliche und seelische Reaktionen aus. Obwohl ihn „Tanz [.. bisher] nie besonders interessiert [hat]“ (S. 169.). Dennoch erfasst ihn eine „merkwürdige Aufregung [...] von der [er .] erst [...] später [...] merken [wird .], dass sie nicht allein mit dem Tanz zu tun hat, sondern auch mit [s]einer Ahnung oder [s]einem heimlichen Entschluss, hier einen Hinweis gefunden zu haben“ (Ebd.). Diese von Steiner entdeckte „japanische oder zumindest fernöstliche Form von Tanz“ (S. 169.) führt ihn in der weiteren Handlung mit Andrea zusammen. Der Tanz bildet somit eine Brücke zwischen den Zeitdimensionen und stellt eine Verbindung zwischen Dr. Steiner und den Schwestern Mona und Andrea her. Dr. Steiner sieht Andrea zum ersten Mal auf der Bühne in eben so einem „Tanztheaterstück“ (S. 211.).

In einem zweiten Tanzfilm, den er sich in dieser Nacht ansieht, kann man deutlich das Leben Monas erkennen. Hier tanzt ein Mädchen „fast ein Kind, vielleicht die Frau aus dem ersten Film“ (S. 170.) durch den Wald. „Dies ist eine Landschaft, die es womöglich auch in der Wirklichkeit gibt [...]“ (S. 171.). Es wird deutlich, dass hier der Wald, durch den Mona irrt, gemeint ist. Monas Sich-auflösen im Wald³³¹ wird für Dr. Steiner durch den Film ersichtlich: „Die Frau, die den Film bewohnt, wird durchsichtig und löst sich im Wald auf“ (Ebd.). Für einen Moment wird Mona für Steiner wieder lebendig: „Es ist eine Frau, die sozusagen aus dem Tod ins Leben zurückkehrt [...]“ (S. 172.). Durch den Blick der Frau wird Steiner bewusst: „Was er finden muss, ist dieses Etwas, schießt ihm ein, gar kein bestimmter anderer Mensch, sondern dieses Etwas“ (Ebd.). Seine Suche nach diesem Etwas lässt in ihm die Lust zu schreiben aufkommen. Er versucht sich eine neue Welt zu erschreiben, in der er „wiederfinden kann, was er sucht. Blicke aus anderen Welten, ein Haus, eine Form“ (S. 54.). Man kann diese Suche nach diesem Etwas genauer spezifizieren als die Suche nach seinem inneren Kind. Er erkennt in dem Körper der Tänzerin im Wald seinen „Kinderkörper“ (S. 173.) wieder. Das „Ein-Kind-Sein“ (Ebd.) scheint ihm wieder wünschenswert.

³³¹ „Sie bringt sich zum Verschwinden“ (S. 105.)

Dieses Kapitel zeigt deutlich, dass die von Thomas Stangl in „Regeln des Tanzes“ geschriebene Prosa „[...] von der Hintergebarkeit von Geschichte, vom Ineinanderübergehen von Körpern und Räumen, vom Verschwimmen der Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit und nicht zuletzt von der Auflösung des Individuums[handelt].“³³²

5.3.6 Zeit und Raum – Zeitlosigkeit und Ortlosigkeit

Zeitlosigkeit und Ortlosigkeit erscheinen als konstituierende Elemente in Stangls Werken, so auch in „Regeln des Tanzes“: „Stangls bereits in seinem Erstling [der einzige Ort, erschienen 2004] erprobte Erzählstrategie ist es, die Differenzen [...], zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Raum und Zeit poetisch aufzuheben, [...]“³³³

Deutlich wird dies beispielsweise anhand einer Szene, in der Dr. Steiner den Tanzlehrer aufsucht. Er steht vor der Tanzschule und „[...] er denkt an den Garten, das Licht, das durch Jalousien fällt, die Räume, die er sich vorgestellt hat, aber was sollte dieses Haus denn mit dem anderen Haus verbinden; [...]“ (S. 203.)

Hier werden die beiden Häuser, das der Tanzschule³³⁴ und das Haus, in dem die Mädchen ihre Jugend verbrachten, miteinander verglichen und damit eine scheinbare Verbindung der beiden Häuser geschaffen, die sich über Zeit- und Raumebenen hinwegsetzt.

Während der Demonstration gegen die neue Regierung verschwimmen auch für Monas Schwester Zeit und Raum. So teilt sie Tage in Räume ein. „Es gibt solche Tage: in Räume zerschnitten, von denen manche wie mit einer Kamera festgehalten scheinen (auf welcher Seite der Kamera bist du? Kannst du wirklich immer wieder hineinschlüpfen in den Raum, in den Tag?)“ (S. 38.). Einige Parallelen zeigen sich hier zur romantischen Literatur, in der die handelnden Personen oftmals auch nicht mehr zwischen Zeit- und Raumebenen unterscheiden können, wie im Heinrich von Ofterdingen des Dichters Novalis. So wie Novalis mit der seiner dichterischen

³³² <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=3412>, Zugriff: 25. 9. 2014.

³³³ Ebd.

³³⁴ Für die Protagonisten erweist sich das Tanzen als eine Möglichkeit, neue Räume bzw. Orte zu schaffen: „Ich tanze nicht an einem Ort, ich tanze den Ort. Min Tanaka“ (S. 7.)

Sprache neue Räume zu öffnen versucht, geht auch Dr. Steiner auf diesen Umstand ein: Er will seiner Frau gegenüber „einen Satz [formulieren], der einen neuen Raum öffnete, sie konnten beide so tun, als würden sie an neue Räume glauben [...]“ (S. 69.). Gleich der Romantik versucht Stangl in seinem Werk durch die Sprache neue Räume³³⁵ öffnen zu lassen, die abseits der individuellen Wahrnehmung stehen. Auch Andrea kommt es so vor, als würde „[j]edes Gespräch [...] einen Ort [schaffen], [...]“ (S. 116.). Sie wünscht sich auch dieses Gespräch, das ihr einen Zugang zu einem anderen Ort schafft, wo sie vielleicht wieder mit ihrer Schwester vereint ist. Sie wird sich ihrer eigenen Einsamkeit bewusst und erkennt „[j]emanden, den sie um drei Uhr früh anrufen oder gar besuchen kann, hat sie nie gehabt, [...]“ (Ebd.).

In einer weiteren Textsequenz sieht Mona ihr Leben und ihre Körperlichkeit nur im Moment verankert. Es ist ansonsten zeitlos³³⁶ und hat weder Zukunft noch Vergangenheit.³³⁷ Durch ihre mangelnde Zeitstruktur³³⁸ verschwinden auch die räumlichen Grenzen: „Du hast nur diesen Moment, du hast nur deinen Körper, mehr gibt es nicht: keine Wohnung, keinen Schutz, kein Zuhause, keine Gebäude aus Gedanken oder Stein“ (S. 42.). Im Sinne der Romantik fühlt sie sich heimatlos. Dieses Gefühl der Heimatlosigkeit in der eigenen Stadt hat auch Dr. Steiner. „[...] dort in der fremden Stadtgegend war er sich sicher, ein Niemand zu sein“ (S. 44.).

Dieser Niemand löscht auch die Realität – Raum und Zeit – rund um sich aus. „[...] als würde Wahrnehmen bedeuten: Auslöschen; eine Computerspielfigur, die die Räume auffrisst, durch die sie sich bewegt“ (S. 48.). Damit dreht sich die Wirklichkeit um. Die Welt wird nicht durch die Augen erfasst, sondern durch sie destruiert. Das Versinken seiner Identität, seiner Körperlichkeit und seiner Räumlichkeit geht soweit, dass ihm sogar sein Name auf dem Türschild als fremd erscheint. Sein Name ist nur ein Abglanz in seiner Erinnerung. Es zeigt sich, dass Namen keine Bedeutung³³⁹ mehr haben, „[...] weil es für ihn keine Bedeutung hat; bis er zu einem Türschild kommt, an dem ein Name steht, der die Erinnerung weckt oder in den Zusammenhang einer Erinnerung tritt [...]“ (Ebd.).

³³⁵ „[...] das Reden schafft einen Raum oder eine ungewisse sich andauernd verwandelnde durchs Zimmer gleitende Form“ (S. 243.).

³³⁶ „Sie schläft, auf dem Boden zusammengerollt; sie wacht auf, der Himmel ist so grau und gleichmäßig wie vor Stunden oder Tagen, als sie sich hingelegt hat“ (S. 108.)

³³⁷ „(es ist kein Vergehen, es ist eine Auflösung, dieses Gewebe, das man Zeit nennt, kann sich einfach auflösen, du musst nur den richtigen Blick finden)“ (S. 21.)

³³⁸ „Sie zählt die Schritte, die Minuten, die Stunden nicht; [...]“ (S. 108.)

³³⁹ So wird auch der Name von Monas Schwester, Andrea, erst kurz vor dem Ende des Romans erstmals erwähnt (vgl. S. 277.). Vorher bleibt sie namenlos.

Dass sich Andrea aus ihrer Zeit herausgehoben fühlt, zeigt sich daran, dass sie die Fotos vom verlassenen Zimmer Monas und später auch von ihrem Begräbnis³⁴⁰ nicht für sich selbst oder für ihre Zeit, sondern für eine unbekannte Zukunft schießt. Sie sieht die Fotos als Zeitkapsel³⁴¹. „Sie weiß, dass sie völlig nichtssagende Fotos macht, nicht viel mehr als eine Leerstelle kann sichtbar werden. Dennoch scheint ihr, als könnten die Bilder einen Wert haben oder irgendwann bekommen; [...]“ (S. 53.)

Raum und Zeit scheinen in „Regeln des Tanzes“ aufgelöst. Mit dem Gehen durch die Räume öffnen sich Zeitfenster. „[...] für einen Moment sieht sie durch dieses Zimmer hindurch ein anderes leeres Zimmer, eine Abfolge von Räumen; Zimmerfluchten quer durch die Zeit, die mit der Logik eines Traums eine ihr völlig unbekannte Geschichte scheinen lassen, für einen Moment hat sie den Eindruck, sie könnte genau so gut und genau so schlecht in die Zukunft schauen wie in die Vergangenheit“ (Ebd.). Wie in der romantischen Literatur verschwimmen hier die Welten³⁴² ineinander und die Welt an sich erscheint als Traum.

Bei Dr. Steiner verschwimmen nicht nur diese Welten, sondern Zeit und Raum lösen sich auf.³⁴³ „Du hast keinen Ort mehr in der Zeit“ (S. 58.). Dass er sich in keinem Raum sieht, versetzt ihn bei der Abholung der Filmrollen in eine ihm beinahe feindlich vorkommende Atmosphäre. Überall sieht er sich durch Blicke bedroht: „[...] du [...], gleitest wie im Flug durch das Netz aus feindlichen Blicken, das durch den Raum gezogen ist, von einem Leben, denkst du, in ein andres Leben“ (S. 73.).

Auch Lektüreerlebnisse sind für Dr. Steiner „Versuche [...], von einem Raum in den anderen zu steigen oder sich zumindest über die Grenzen hinweg auf die eine oder andere Art zu verständigen“ (S. 67.). Selbst wenn diese Lektüreerlebnisse nur durch Zeitschriften, „die im Postfach stecken, mittags hinauf in die Wohnung geholt wurden und dann hier auf der Ablage unter der Tischplatte landeten“ (Ebd.) Die Zeit kommt

³⁴⁰ Es zeigt sich, dass Andrea „diese Fotos [des Begräbnis] niemals anschauen wird, sie wird sie niemals vernichten, aber auch nie anschauen, nicht einmal entwickeln: so als wollte sie durchs Fotografieren den Moment aufhalten, nicht festhalten, sondern aufhalten“ (S. 200.). In der Erzählreihenfolge wird Monas Begräbnis immer vor ihrem eigentlichen Tod beschrieben.

³⁴¹ Andrea führt die Funktion der Kamera und der Filme folgendermaßen aus: „[...] das Zimmer, von dem du zwölf Fotografien gemacht hast, die unentwickelt im Innern der Kamera auf irgendeinen zukünftigen Blick warten.“ (S. 97.)

³⁴² In Steiners Wohnung scheint es ihm, als würde „[...] das Licht [...] sanft rötlich [werden], dann zitternd wie in einem ausgehöhlten Silberwürfel, scharf und grau, als wäre dies nicht ein Zimmer, sondern ein fernes Gebirge, dann verschwindet es beinahe ganz“ (S. 244.).

³⁴³ In Andreas „Tanztheaterstück“ (S. 211.) sitzend „[...] scheint [es] ihm, er wäre in ein Foto -- hineingestiegen, eine andere Existenzform hätte von ihm Besitz ergriffen, er würde in einer ihm unbekannten Zeit leben“ (S. 212.).

Steiner auch beim Fernsehen abhanden. Als er zum ersten Mal den Tanz Ankoku sieht, verschwimmen für ihn die Grenzen zwischen den Zeitdimensionen. In dieser Auflösung der Zeit vermengen sich für Steiner die Einheiten von Körper, Wissen und Zeit: „Der Körper, der sich in Form und in Wissen verwandelt, kann gleichzeitig der deine und der dieser Frau sein, nicht unbedingt ein Männerkörper, nicht unbedingt ein Frauenkörper, nicht einmal unbedingt ein Menschenkörper: ein Körper, der Wissen, ein Wissen, das Körper ist. Bis die Zeit aufhört“ (S. 168.)

Der einzige Raum, in dem ein temporales Vakuum herrscht, ist Monas Zimmer, das Andrea während Monas Abwesenheit täglich fotografiert. „[...] seit sieben Tagen geht sie jeden Tag ins Zimmer, in dem sich nichts verändert, nicht einmal eine Staubschicht scheint sich zu bilden, [...]“ (S. 78.). Während Monas Zimmer in einer fast schon ewigen Gleichheit³⁴⁴ verharrt, „[...] läuft] das Leben [. außerhalb der Wohnung der beiden Mädchen] nicht einfach weiter; die Stadt erlebt eine langsame Verwandlung“ (S. 79.). Diese Verwandlung der Stadt kommt Andrea aber immer irrealer vor, was sie als ein Übereinanderlegen von Zeitschichten wahrnimmt „Eine Zeitschicht legt sich über die andere, löscht die andere aus; [...]“ (S. 92.). Verstärkt wird Monas Wahrnehmung durch die Krise, die das Verschwinden ihrer Schwester Mona auslöst. „Seit mehr als zwei Wochen liest sie kaum etwas, vergisst, was sie liest, versteht kein Buch mehr“ (Ebd.). Durch ihre mangelnde Konzentration verliert sie auch ihr Zeitgefühl.

Auch die Romantiker spielten ganz bewusst mit diesem Verlust von Raum und Zeit. Sie sahen die Welt als eine ewige Wiederholung des Gleichen³⁴⁵, in dem auch ihre eigene Existenz und somit Zeitlichkeit obsolet wird. Dadurch waren sich auch viele Romantiker der Bedeutung von Beruf, Familie und Lebensstellung nicht bewusst. Sie verbrämten sogar die Menschen, die sich mit der Gesellschaft arrangiert hatten, als Philister.

Schließlich wirken sogar die Demonstrationen auf Andrea als die Wiederkehr des ewig Gleichen: „Jeden Donnerstag, wird beschlossen, sollen von jetzt an

³⁴⁴ Es herrscht in Moas Zimmer eine ewige Gleichheit, nur ein „Foto der silbernen von Rostspuren Schraube auf weißen Fotopapier und ohne Hintergrund“ (S. 121.) weist auf die vorgezeichnete Vergänglichkeit von Monas Leben hin.

³⁴⁵ Andrea stellt bei ihrer Weltbeobachtung Folgendes fest: „Menschen kommen und gehen, überqueren die Rasenflächen, das Gras wächst, wird geschnitten, wächst wieder, die Menschen lassen sich auf den Parkbänken nieder, lesen, küssen sich, schauen in die Luft, stehen wieder auf, führen Hunde an der Leine, rotten sich zusammen, zerstreuen sich, sind nicht wiederzuerkennen, wenn sie zurückkommen.“ (S. 92.)

Demonstrationen staatfinden, [...]“ (S. 93.). Allerdings bieten Andrea diese Demonstrationen auch eine Möglichkeit, das unaufhaltsame Vergehen der Zeit zu entschleunigen, weil sie für sie wie Öffnungen in der Zeit fungieren: „[...], sie bleibt an ihrem Platz stehen, will nicht, dass dieser Tag aufhört (diese Zeit; diese Öffnung in der Zeit), dass diese Demonstration aufhört, sie will nicht nach Hause gehen [...]“ (S. 95.). Der Moment in der Masse wirkt also für Andrea als Angelpunkt, an dem die Zeit stillsteht.

Wie Andrea waren auch die Romantiker auf der Suche nach einer Möglichkeit, den Moment festzuhalten. Die romantische Literatur wollte nicht so sehr einen Verlauf von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft darstellen, sondern eher jenen einen besonderen Moment, an dem der Mensch glücklich ist. Beispiele hierfür finden sich unter anderem im „Leben eines Taugenichts“ von Joseph von Eichendorff. Die zentrale Figur des Werkes lebt einfach vor sich hin und lässt sich im Leben treiben und lebt somit im Moment.

Die Fotos, die Dr. Steiner abholt, geben ihm schließlich Einblick in eine andere Welt und in eine andere Zeit³⁴⁶. Zuerst sieht er die Fröhlichkeit der Mädchen und dann auch den Tod aus der Vergangenheit: „Er schaut sich die Fotos genauer an, liest die Inschrift auf dem Grabstein über Blumentrögen und Rasenbett: Jonas Stanek, 1944-1995, darunter: Monica Stanek 1979-2000“ (S. 99.). Die Fotos eröffnen ihm den Einblick in eine andere Zeit, eine andere Vergangenheit: „Die Toten aus der Vergangenheit sind nicht mehr tot, sie haben in der Vergangenheit gelebt, leben in der Vergangenheit.“ (S. 108.)

Der ‚zweiter‘³⁴⁷ Tod Monas war für ihn ein „kleiner Schock“ (S. 99.). Dieser Tod erinnert ihn an seine eigene Sterblichkeit. „[...] warum schmerzt ihn der Tod dieser jungen Frau vor bald fünfzehn Jahren, [...]“ (Ebd.). Dr. Steiner gibt sich auch gleich selbst die Antwort auf seine Frage. Es ist jene ewige Jugend, die er selbst nie erringen kann und die Mona durch ihren jungen Tod erworben hat. „[...] er hat sie

³⁴⁶ Die Zeit scheint durch die Fotos sogar porös geworden. „[...], gleichzeitige Öffnungen, und die Zeit bricht auf“ (S. 190.)

³⁴⁷ Im Gespräch mit Herbert wird ihm bewusst, dass das Leben aus ständigen Wiederholungen bzw. aus ständigem Wiedererkennen besteht und so auch der oben genannte Tod Monas. Es scheint so, als würde Dr. Steiner ihren Tod nochmals erleben, als er die Fotos zum ersten Mal betrachtet: „Es gibt keine andere Richtung als zurück, gerade das Neue, das schreckliche, das begeisternde Neue kann man nicht erkennen, nur wiedererkennen, erst das – das Wiedererkennen seiner Formlosigkeit – macht es neu [...]“ (S. 160f.)

nicht gekannt und hätte ihr nie nahekommen können, dieser Frau, die, so lange sie lebte, immer mehr als zwanzig Jahre jünger gewesen ist als er [...]“ (S. 100.).

Stangl setzt hier das Wort *immer* ein. Damit scheint er zu meinen, dass Mona nicht mehr altern kann. Genau dieser Umstand schmerzt Dr. Steiner, der der Unausweichlichkeit des Todes ausgesetzt ist. Steiner ist damit genau jener Todesnähe ausgesetzt, die auch die Romantiker permanent spürten und die sie eigentlich nur durch die Literatur und ihr eigenes literarisches Schaffen zu überwinden glaubten.³⁴⁸

Die Trennung von seiner Frau Pre wirkt sich drastisch auf Steiners Leben aus. Er fühlt sich nicht mehr als Herr seines Lebens. „Im Grund fühlte er gar nicht, sein Leben gehörte nicht mehr zu seinem Leben, [...]“ (S. 146.). Aus diesem Schockzustand heraus begannen für Steiner die Zeitschichten zu verschwimmen. „So tritt die Gegenwart ins Vergangene“ (Ebd.). Mit einem Verweis auf die vorangestellte Kapitelüberschrift „(Präsens, Imperfekt)“ (S. 139.) ist hier festzustellen, dass die Zeitschichten ineinander übergehen. Das Imperfekt drückt eine Vergangenheit aus, die noch nicht abgeschlossen ist und noch in die Gegenwart hinein wirkt. Hier sind die Fotos und damit das (Er-)Leben der beiden Mädchen gemeint, die in einer Art Zeitkapsel eingeschlossen, von Steiner zur Entwicklung gebracht, nun sein Leben beherrschen. Er fühlt sich ganz im Zugriff der Vergangenheit. „Du bist nicht in der Gegenwart, [...]“ (S. 149.).

Für Andrea ist der Tanz die geeignete Methode, um Zeitsprünge zu machen. Sie ist der Überzeugung, dass das Rückwärtstanzen zu einer Umkehrung der Zeit führt³⁴⁹. „Du musst rückwärts tanzen, fällt ihr ein, und gleich darauf ein Traum. Den sie in der letzten Nacht gehabt hat, einer jener Träume, in denen ihr Vater mit leiser Stimme alles erklärt und sich entschuldigt und verspricht, es rückgängig zu machen“ (S. 182.).

In diesem Kapitel kann man erkennen, dass „[a]lle drei Figuren [...] ständig im Aufbruch [sind] und [...] auf individuelle Weise den urbanen Raum in Besitz

³⁴⁸ Die Literatur ist ein Mittel um eine gewisse Art der Unsterblichkeit zu erringen und auch Stangls Werk wird in der Neuen Züricher Zeitung folgendermaßen beschreiben: „Achtung_ Thomas Stangl. Wie aus dem Strom der Zeit gehoben ist diese Literatur“ (Neue Zürcher Zeitung 28. Februar 2009; S. 27.)

³⁴⁹ „Eine Umkehrung der Zeit, es gibt das also“ (S. 182.).

[nehmen].“³⁵⁰ Wien erscheint als eine fremde Stadt, die sich die Protagonisten durch Tanz aneignen, um ihr eigenes Verlorensein zu überwinden, wobei trotzdem jeder Protagonist hierfür seine eigene Strategie entwickelt. So ist es Mona, die „die Ränder und Zwischenräume der Existenz“³⁵¹ erkundet und „sich in nicht autorisierten Räumen“³⁵² bewegt. Ihre Schwester Andrea „verliert sich im Gehen in der Gruppe“³⁵³ der Demonstranten und Dr. Steiner „folgt über zehn Jahre später den Spuren der beiden Frauen, während er seine eigene Vergangenheit abstreifen will.“³⁵⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass „Zeit und Raum [...] dem Leser [in ‚Regeln des Tanzes‘] um die Ohren [fliegen]“³⁵⁵ und das Verfolgen der Handlung oft ebenso schwer fällt wie das Erfassen der zeitlichen und räumlichen Dimensionen.

³⁵⁰ Reinhardt, Maria: S. 8. In: Die Furche 3. Oktober 2013.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Krause, Werner: S. 80. In: Kleine Zeitung 28. März 2009.

5.4 Literatur als Ästhetik des Widerstandes gegen herrschende Gesellschaftsnormen

5.4.1 Widerstand gegen Politik und Gesellschaft

Der Blickwinkel Dr. Steiners auf die Gesellschaft ist stark von Pessimismus geprägt. Als er einmal eine Person in der U-Bahn betrachtet, löst sie in ihm ein Gefühl aus, dass besonders eine Gesellschaftsschicht – wohl jene der Deprivierten – von Hoffnungslosigkeit und Resignation geprägt ist. Es herrschen „nur noch Resignation oder Hass und Ressentiment“ (S. 10.). Die Gesellschaft steckt für ihn in der Krise. Dies löst in ihm – wie bei den Romantikern typisch - eine tiefe Melancholie, aus „Ihr Stolz, ihre Stärke, ihre Zukunft (das gab es einmal, und einen Namen dafür) erscheinen ihnen selbst nun so lächerlich wie allen anderen“ (Ebd.). Seine melancholische Stimmung paart sich aber auch mit einer Sehnsucht nach der Zerstörung der alten Ordnung. „Hast du nicht in den letzten Jahren ab und zu von der Vernichtung geträumt, einer großen allgemeine Umwälzung und der Zerstörung aller Ordnung“ (S. 21.) Wie schon in den Begriffsdefinitionen ausgeführt, sehnt sich der Romantiker nach einem Umsturz der alten Ordnung. Steiner postuliert hier heftigste Philisterkritik an jenen Menschen, die sich an das System angepasst haben und nur mehr in ihren Berufen und Familien leben, ohne das System zu verändern. So hasst Steiner auch die in seinem Elternhaus niemals stattgefundenene Vergangenheitsbewältigung und wendet sich in seiner Jugend der 68er Bewegung³⁵⁶ zu, die er im späteren Leben und in seiner beruflichen Situierung wiederum ablehnt.³⁵⁷ Der Vater glorifiziert noch immer seine Rolle im Zweiten Weltkrieg, was Steiner zutiefst zuwider ist: Es zeigt sich, dass „[...] dein sanfter Vater ewige Sonntagvormittage und Mittwochabende lang im Dorfwirtshaus mit Kameraden den verlorenen Krieg feiert (du hast ihn dafür gehasst und gleichzeitig geahnt, dass es den sanfte Mann und den anderen, der mit Kameraden den verlorenen Krieg feiert, immer nebeneinander geben wird, auch wenn es sie beide längst nicht mehr gibt, du hast ihn gehasst, und dann ist es egal geworden)“ (S. 58.). Hier lässt sich eine

³⁵⁶ Dass er Teil der 68er Bewegung war, lässt sich daran herauslesen, dass er das Gespräch mit Andrea wie ein „Teach-In, wie es in seiner idiotischen Jugend hieß[,]“ (S. 246.) empfindet.

³⁵⁷ „Er sagt nichts, das Wort Kommunismus erinnert ihn an seine idiotische Jugend [...]“ (S. 245.).

Parallele zum Widerstand der Romantiker gegen die alte Ordnung³⁵⁸, die noch immer nachwirkt, erkennen. Steiner hasst diese alte Mentalität, die in Österreich noch heute vorhanden ist und die späte Vergangenheitsarbeit³⁵⁹. In seinem Unterbewusstsein ist diese Mentalität aber auch bei ihm verankert. Steiner ordnet sich den gesellschaftlichen Konventionen unter, obwohl es ihm eigentlich widerstrebt. Dies erkennt man in jener Textpassage, in der er einen Obdachlosen vor einem Security-Mann beschützt, aber ihm dies eigentlich zuwider ist (vgl.: S. 73.).

So wie für Dr. Steiner die ihn umgebende Welt von Tristesse erfüllt scheint und sich eine gewisse Ablehnung gegen diese aufbaut, kann man diese Aversion gegen die Welt auch bei der Schwester, deren Namen im Roman erst gegen Ende Erwähnung findet, sehen. Der Regierungsantritt von ÖVP-FPÖ, der „sogenannten Wenderegierung“³⁶⁰ löst in der ohnehin schon durch den „Tod ihres Vaters“ (S. 13.) traumatisierten Andrea einen weiteren Schock aus. Sie sieht in diesem Regierungsantritt nicht nur Konsequenzen für Österreich, sondern „für den ganzen Kontinent und alle Länder, die sich Demokratien nennen“ (Ebd.). Gleich den Romantikern, die sich teilweise gegen die Reaktion der Restaurationszeit stellten, opponiert auch Andrea gegen die rechtskonservative Regierung. Sie sieht darin das „zivilisierte[.] Zusammenleben[.]“ (Ebd.) gefährdet. Dies ruft in ihr heftigste Emotionen hervor, was deutlich wird, als sie einem Mann, dem die ständig stattfindenden Demonstrationen zuwider sind und der dies lautstark aus seinem fahrenden Auto kund tut, Folgendes nachruft: „[...] fick dich, du Nazisau, [...]“ (S. 62.). Wie die Zeit der Reaktion um 1815 glaubt sie, dass ihre Welt durch die neuen politischen Verhältnisse „schleichend zersetzt“ (S. 13.) wird. An der Spitze dieser Zersetzung sieht sie „die aus Rechtsradikalen und Opportunisten zusammengemischte neue Regierung unter der Führung zweier bösartiger Gnome und professioneller Lügner“ (S. 14.). Die namenlose Schwester konstruiert sich ein innerweltliches Feindbild in Gestalt dieser Gnome³⁶¹ und professionellen Lügner, dem sie Widerstand leisten

³⁵⁸ Andrea kritisiert auch die schlechte Aufarbeitung der Vergangenheit in Österreich, indem sie scheinbar empört das Denkmal am Dr-Karl-Lueger-Platz erwähnt. „Die Straße öffnet sich zu dem Platz mit dem Denkmal des antisemitischen Bürgermeisters, [...]“ (S. 184.)

³⁵⁹ In Österreich versuchten die Parteien nach dem Zweiten Weltkrieg die NS-Vergangenheit auszublenden. Vgl.: Uhl, Heidemarie 1992: S. 132.

Erst die 1968er Generation, angetrieben durch ein ständiges Fragen, ließ hier nicht locker.

³⁶⁰ Reinhardt, Maria: S. 8. In: Die Furche 3. Oktober 2013.

³⁶¹ Im Jahre 2000 trat eine neue Regierung an, „[...] deren moralische Folgekosten allmählich in Untersuchungsausschüssen und Korruptionsprozessen ans Licht der Öffentlichkeit gelang[te]. Dass damit EU-weit eine Bresche geschlagen wurde, was Toleranz gegen moralische Verfallserscheinungen der westlichen Demokratien betrifft und vieles ,inzwischen in ganz Europa

möchte. Hier ist eine Ähnlichkeit zu den Romantikern zu konstatieren, die der Herrschaft des österreichischen Staatskanzlers Metternich Widerstand leisteten. Die politischen Verhältnisse erscheinen ihr als krisenhaft. Die Abschiebung und der gewaltsame Tod eines Schubhäftlings sind für sie ein Beispiel für die krisenhafte Erscheinung der Gesellschaft. (vgl. S. 14.) Sogar die „größte Zeitung des Landes“ (S. 13.) schlug sich mit der „Schlagzeile So tobte der Schubhäftling“ (S. 14.) auf die Seite der Polizei. Die Ereignisse der Zeit reißen sie mit sich und sie kann ihr Leben nicht einfach wie bisher weiterleben. „[...] es ist mehr als ein Gefühl, es ist ein Zustand, der sie erfasst hat, etwas, dem sie wenn sie einfach ihr normales Leben weiterführt, nicht entkommen kann“ (Ebd.). Die Wirklichkeit erscheint ihr völlig verändert. Wenn sie ihr Haus verlässt, glaubt sie sich in einem „Abstieg in die Welt, die es geben wird“ (Ebd.), zu befinden.

Zu diesem Abstieg gehört für Monas Schwester besonders die „Regierungsangelobung“ (S. 23.), die für sie eine Zäsur in den herrschenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen bedeutet. So wie die Romantiker das Sterben ihrer Ideale von Verfassung und Demokratie erleben mussten, stirbt auch für die namenlose Schwester ein Teil ihrer Zukunftshoffnung, es ist für sie „[...] so als wäre jemand gestorben und das Leben lief einfach weiter“ (Ebd.). Besonders tragisch wertet sie es, dass so viele Menschen von diesem historischen Ereignis unberührt bleiben. Dieses Unberührtbleiben schließt Monas Schwester für sich aus. „Du kannst nicht einfach in dein Leben zurückkehren“ (S. 25.). Denn das Land hat sich durch die neue Regierung verändert und ihr Leben wird sich durch den Tod ihrer Schwester verändern. Die negative Entwicklung der politischen Landschaft und ihres Privatlebens stehen für sie in einem Zusammenhang: „Diese Dinge haben nichts miteinander zu tun, will sie sich sagen, und doch gibt es einen unwahrscheinlichen und verheerenden Zusammenhang. Für dich ist alles zu Ende und für das Land“ (S. 147.).

Monas Schwester sieht in den neuen politischen Verhältnissen die Auflösung der bisherigen Ordnung. Für die Menschen ist ihre eigene Identität innerhalb der Gesellschaft austauschbar geworden. „Du kannst dir aussuchen, wer du bist, nichts hält dich. Du hast keine Vergangenheit und keine Zukunft“ (S. 28.). Der Mensch wird in dieser Demonstration gegen die neuen Verhältnisse zum Objekt. „[...] ja, du willst,

normal' wurde, spannt den gesellschaftspolitischen Bogen, in den Stangl die Verlorenheit seiner Akteure einmontiert“ (Polt-Heinzl, Evelyn: S. VI.. In: Die Presse, 14. September 2013.)

dass sie euch sehen, ihr sollt sichtbar sein, ein Zeichen, du willst nur ein Zeichen sein“ (S. 28f.). Die neuen Verhältnisse verdinglichen die Menschen. In ihrem Selbstverständnis ist Andrea Kommunistin: „Kommunistin sein müsste heißen, sich entschlossen auf etwas beziehen, das es nicht gibt, nie gegeben hat, niemals geben wird (das ist die einzige Politik)“ (S. 245.).

Im Tanzen sieht sie eine Möglichkeit, die Grenzen zwischen den Völkern zu überwinden – eine Idee des Kommunismus: „Man muss die glatte harmlose europäische Fresse auslöschen, sagt sie. Ankoku Butoh, das heißt Tanz der Finsternis. Die meisten Buthotänzer ziehen blödsinnige pseudojapanische Grimassen und schauen dadurch nur umso europäischer aus, [...]“ (S. 245f.).

Darüber hinaus richtet sie ihre Kritik direkt gegen die materialistische Gesellschaft – „[...] in jedem Beruf bist du ein Dreck, ein Geldschein“ (S. 246.). Gegen diese kapitalistische Ordnung wird der Tanz für sie zu einer „Revolution“ (S. 246.).

Die „Gemeinheit der Welt“ (S. 122.) ist für sie allgegenwärtig. „Die Gemeinheit der Welt, denkst du, die Gemeinheit der Welt, die Regierung, der Tod, die Männer, die Zeitung, Mona (ihr Fehlen), die Gemeinheit, der Welt. Das Fernsehen, die Zeitung, der Mann (sein Fehlen, sein Gestank, sein Name), Mona, der Schlüssel, die Gemeinheit der Welt“ (Ebd.). Diese Gedanken kommen ihr, als sich die Welt um sie herum verändert. Mona ist abwesend und sie versucht, diese Gefühlsleere durch einen engeren Kontakt zur Männerwelt zu kompensieren. Sie fordert einen wildfremden Mann zum Beischlaf auf, um ihre eigene Gefühlskälte³⁶² zu eliminieren. Sie sucht „etwas Wirkliches“ (S. 121.).

Darüber hinaus wird mit den neuen Verhältnissen eine überwachte Gesellschaft eingerichtet. Man erkennt das bei Stangl durch die Allgegenwärtigkeit der Sicherheitsleute. „Securityleute mit weißen Hemden, schwarzen Krawatten und ärmellosen Westen standen am Fuß einer Rolltreppe breitbeinig da, [...]“ (S. 44.). Es wird hier keine Sicherheit symbolisiert, in der sich die Menschen wohl fühlen, sondern eine repressive Sicherheit, die den Aufruhr unterdrückt. Mit einer ähnlichen Situation sind die revolutionären, nach Menschenrechten und Demokratie strebenden Romantiker auch im Zeitalter der Restauration 1815 und nach den Karlsbader Beschlüssen 1819 konfrontiert. Es wird eine Sicherheit im

³⁶² Andrea nimmt Monas Gefühlskälte immer mehr an. Steiner wundert sich, dass keine emotionale Regung zeigt, als er ihr die Fotos zeigt: „Sie sollte doch erschüttert sein, durch diese Fotos, nicht er [Steiner]“ (S. 244.).

deutschsprachigen Raum eingerichtet, die repressive Methoden gebraucht, um Gedanken und Meinungen zu unterdrücken.

Als Gegenpol zu dieser sich auflösenden Gesellschaft sieht sie den Gemeinschaftssinn der Demonstranten. Ähnlich den Romantikern will sie ihre eigene Identität ausprägen und gleichzeitig ein Gemeinschaftsgefühl spüren. Der Erzähler spricht dies folgendermaßen an: Es sind Menschen, „[...] von denen du glaubst oder zumindest aus der Ferne glauben kannst, sie seien so wie du, der gleiche Zustand hätte sie erfasst, [...]“ (S. 15.). Im Sinne der Charakteristika der Romantik sieht sie sich mit einigen wenigen Verbündeten dieser Übermacht gegenüber. Bei der Szenerie der Demonstration gegen die neue Regierung geht Monas Schwester sogar soweit, die neuen Verhältnisse mit dem Anschluss 1938 zu vergleichen: „[...] es kann wieder geschehen, was in diesem Land schon geschehen ist, die Waffen, die Uniformen, die Handlanger, die Helme stehen bereit, sie sieht es“ (S. 40.).

Die Demonstranten trugen ein „Verbotsschild [mit] durchgestrichenen Mascherl, dem Markenzeichen des neuen Kanzlers, dieses bössartigen Gnoms“ (S. 23.). Sie rüsteten sich quasi wie die Freiwilligen im Kampf gegen Napoleon gegen die Bedrohung ihrer Heimat. Obwohl sie nur mit einem „unsichtbaren Feind hinter einem Polizeikordon“ (S. 23.) konfrontiert waren, kannten sie ihren Feind, wie die Freiwilligen im Kampf gegen Napoleon, der in Paris war. Stangl stellt diese Demonstration wie „die Simulation einer Schlacht“ (Ebd.) dar.

Es sollte eine Schlacht sein, die gegen die neue Regierung geführt wird und alles verändern sollte. Für Monas Schwester war dies gleichbedeutend mit dem „totalen Umsturz der Verhältnisse“ (S. 31.). Im Werk sieht man, dass dieser Umsturz schon eingesetzt hat³⁶³, eben daran, dass „– die Stadt [...] eine andere geworden [ist], nicht mehr die Stadt, die du kennst – [...]“ (S. 32.). Es sind nicht mehr jene Menschen, die teilnahmslos die Situation abwarten, sondern sich mit den Demonstranten³⁶⁴ solidarisieren. „[...] es gibt keinen Unterschied mehr zwischen Passanten und Demonstranten, die ganze Stadt demonstriert, überall kann sich ein Funke zeigen

³⁶³ „Auf den Demos spürt sie den Zorn und die Euphorie, doch sie haben wenig mit ich oder den anderen Demonstranten zu tun, sondern scheinen in den Straßen zu stecken, in der Luft zu liegen, ganz buchstäblich. Man atmet sie Schritt für Schritt ein.“ (S. 61.)

³⁶⁴ Der Erzähler vergleicht die Demonstranten mit einer Herde willenloser Schafe: „Ihr Schafe“ (S. 202.). Damit übt er Kritik an der ausufernden Massenmobilisierung aus, in der der einzelne Demonstrant nicht mehr selbstständig denkt, sondern sich in eine namenlose und einem Willen gehorchende Massen einordnet.

und überspringen“ (S. 32.). Dies erinnert an das Aufflammen des Widerstandes gegen Napoleon, bei dem sich in kurzer Zeit die Menschen zu Freiwilligenverbänden versammelten und eine neue Ordnung forderten. Ebendieser Moment steht auch während der Demonstration, in der sich Andrea gerade befindet, bevor: „All das ist ein fragiler Zustand“ (S. 61.). Dieser fragile Zustand löst in den Menschen eine ähnliche Zerrissenheit aus wie sie auch in der Gesellschaft zur Zeit der Französischen Revolution hervorgerufen wurde. Es war das einschneidende Ereignis des Jahrhunderts und beeinflusste das Tun und Denken der Menschen in dieser Zeit.

Um diese Intensität des Widerstandes zu verdeutlichen, wiederholt Stangl in seinem Werk immer wieder die Worte „*Widerstand, Widerstand* [kursiv im Original]“ (S. 36.). Monas Schwester wird von ebendiesen Worten nahezu mitgerissen. „Widerstand, Widerstand, hört sie sich rufen“ (S. 36.). In diesem Widerstand scheint die Freiheit in greifbarer Nähe „Einen Moment lang glaubt sie an die Möglichkeit des Umsturzes und der vollkommenen Freiheit: [...]“ (S. 39.). Die Romantiker träumten auch von dieser Freiheit, die nach dem Sturz Napoleons einsetzen sollte, aber nicht verwirklicht werden konnte. Monas Schwester und die Romantiker verbindet ein ähnlicher Idealismus, auch sie strebt nach größeren Taten. „Was für eine Schande, durch Fenster auf die Straße in die Welt zu schauen, statt die ganze Welt in Besitz zu nehmen“ (Ebd.).

Die Demonstrationen gegen die neue Regierung bewirken eine Änderung in der Bedeutung des Heldenplatzes: „Märztage vor vielen Jahrzehnten, deren Bilder voller grölender Schwarzweißmenschen sie aus dem Fernsehen, aus Büchern kennt, der sogenannte Heldenplatz verliert und gewinnt seine Unschuld, hat nichts mit dem zu tun, wofür sein Name steht, Fanatismus und Hass, [...]“ (S. 92.). Die Demonstranten geben diesem geschichtlichen Ort eine neue Bedeutung, der nicht mehr für Fanatismus und Hass steht, sondern für ein Eintreten für Demokratie und Menschenrechte.

Stangl übt in seinem Werk „Regeln des Tanzes“ auch direkte Kritik an den österreichischen Gesellschaftsvorstellungen. So greift er jenen Umstand an, dass Menschen mit einem akademischen Grad in Österreich besser behandelt werden. Diese Gesellschaft macht keinen Unterschied zwischen einem Doktor der Medizin, der Geschichte oder der Theaterwissenschaften. Für das öffentliche Prestige zählt nur der Titel Doktor. „Dieser Mann mit einem Namen und einem ihm selbst

unglaublichen Alter; und einem lächerlichen Dokortitel, der auf die langwierige Vortäuschung eines Studiums und auf eine Doktorarbeit gefolgt war [...]“ (S. 59.). Steiners Bildungskarriere wird exemplarisch für die österreichische Titelsucht genannt. Damit wird auch Protest an der österreichischen Bildungspolitik laut. Für Stangl sind die Hürden, um einen Dokortitel zu erwerben, lächerlich leicht zu nehmen. Diese Kritik am Universitätssystem übt auch Andrea aus. Sie hört nach dem Tod Monas auf zu studieren.³⁶⁵ Es wird hier eben angedeutet, dass man auch ohne universitäre Bildung gebildet sein kann. „Sie hört auf, Semester für Semester zu inskribieren, was wenig bedeutet, sie beginnt zugleich wieder, die Bücher zu lesen, die sie immer gelesen hat“ (S. 216.). Jene Menschen, die sich dem Erfolgsdruck des Gesellschaftssystems beugen, sind für sie „Betrüger[.], [.], selbstgerechte[.] Idioten, [.], Sieger“ (Ebd.). Somit wird durch dieses Zitat deutlich, dass sie diese Menschen einerseits verurteilt, andererseits um ihren Erfolg beneidet. Ähnliches ist auch in der Romantik zu erkennen, in der sich die führenden Romantiker wie beispielsweise Clemens Brentano³⁶⁶ auch nicht auf ein stetiges Leben und Studium einlassen wollten, weil sie das Gefühl hatten, es würde sie ihrer Freiheit berauben.

Bei Mona können wir bemerken, dass es zunächst ein scheinbares Unterwerfen unter die staatliche Gewalt gibt, indem sie mit einem vermeintlichen Polizisten schläft. „Seine Pistole hängt an der Garderobe im Vorraum, [...]“ (S. 124.). Später wird sie ein Instrument der staatlichen Gewalt dazu verwenden, um sich mit der Waffe dieses Polizisten/„ihr Polizist“ (S. 202.) zu erschießen.³⁶⁷ Sie greift in einer Demonstration gegen die neue Regierung³⁶⁸ nach der Waffe eines Polizisten und richtet sich selbst³⁶⁹ vor einem Haustor. Dieses Haustor fungiert hier als ein

³⁶⁵ „In Ihrer Tasche verschimmelt der alte Studentenausweis.“ (S. 227.)

³⁶⁶ Vgl.: Hwa-Jeong Kang 1996: S. 21.

³⁶⁷ Der Erzähler wird in diesem Moment zur mahnenden Instanz, die Mona am Selbstmord zu hindern versucht. Sie wird nochmals direkt angesprochen und der Erzähler weist darauf hin, dass ihr Verhalten auch das Schicksal des Polizisten beeinflussen wird: „Vielleicht ist es gemein von dir, dieser Polizist (dein Polizist) ist ganz jung.“ (S. 202.)

³⁶⁸ Sie empfindet aber schon während dem Zusammensein mit dem Polizisten eine Abneigung gegen die staatliche Gewalt. Den Polizisten empfindet sie als nicht gleichgesinnt. Er ist „kein Tänzer, ein Niemand“ (S. 131.).

In einer Donnerstags- und Operballdemonstration spitzt sich die Lage zwischen Polizei und Demonstranten immer mehr zu. „[...]“; die Inhalte zählen nicht, die Politik zählt nicht mehr, es ist körperlich ernst. Alles kann passieren, alles, was sie bisher nur aus Zeitungen, aus dem Fernsehen, aus Geschichtsbüchern kannte, es ist körperlich ernst, nicht nur zeitung-, fernseh-, geschichtsbuchernst“ (S. 192.).

³⁶⁹ „Noch ehe er merkt, dass ihm etwas abhanden gekommen ist, ist sie verschwunden, in deinem Haustor, das hinter ihr nachgibt, sie steht in einem dunklen muffigen Hauseingang mit Anschlagtafel und Briefkästen und einer Glastür zum Innenhof und hat die Waffe an ihre Schläfe gerichtet, endlich, sagt sie sich. Dennoch ist sie ein wenig überrascht, dass es ihr gelingt, wie leicht es ist, sie überrascht

„schwarze[s] Loch“ (S. 213.), in dem die Lebenszeit und der Raum des Lebens verschluckt wird.

Auffallend ist hier, dass sie persönlich zu einem Fanal gegen die neue Ordnung wird. Während Andrea für ein anderes System kämpft hat, erschießt sich Mona „mit einer Polizeiwaffe, als wäre sie aufgeteilt [worden] in die Staatsgewalt und [... durch] die Staatsgewalt erstickt [worden]“ (S. 259.). Hier kann eine Parallele zum romantischen Aktivisten Karl Ludwig Sand erkannt werden, der sich nach einem Anschlag auf den Dichter August von Kotzebue – der als ein Sinnbild für die Restauration galt – selbst töten wollte. Ihm gelang es jedoch nicht. Durch Monas Verhalten wird das neue System destabilisiert. Der Selbstmord auf der offenen Straße zeigt die Fragilität und die Gewalt des Systems und hinterfragt es so mit einem „schockierend-befreienden acte gratuit“³⁷⁰. Dieser „acte gratuit“³⁷¹ richtet sich nicht nur gegen die weltliche Ordnung, sondern auch gegen die geistliche.

Ursprünglich wurde der Begriff von André Gide geprägt und ist gleichzusetzen mit einer „ziellose[n] Revolte“³⁷², einem Akt ohne Sinn oder Motiv wie beispielsweise mit einer Waffe ziellos in eine Menge zu schießen. Der Begriff stand im französischen Surrealismus für den Widerstand gegen Determinismus und Kausalität. Der Surrealist André Breton vertrat die Auffassung, dass der Mensch eine gewisse seelische Energie in sich trägt, die ihn am Leben erhält und ihn davor bewahrt „dem Lebensüberdruß“³⁷³ zu verfallen. Er bezeichnet diese Energie als „le désir“³⁷⁴/das Begehren. Nach Breton besteht dann die Möglichkeit, dass sich dieses Begehren mit einer vorhandenen Verzweiflung verbindet und im Menschen zu einer selbstzerstörerischen Kraft heranwächst, „[...] dann erscheint der Selbstmord als die höchste Tat, deren das Ich fähig ist.“³⁷⁵ Es zeigt sich, „[d]ass die Verzweiflung, aus der der surrealistische Impuls entspringt, mehr ist als romantischer Weltschmerz, daß sich in ihr ein Aggressionspotential mit Selbstzerstörungswünschen verbindet,

über die Schnelligkeit und Sicherheit, mit der sie all die Gesten, die sie noch nie zuvor ausgeführt, höchstens in Filmen gesehen hat, beherrscht, ihre Finger am Abzug. Das Haustor öffnet sich, im Licht einer Straßenlaterne sieht sie noch die Gestalt eines Polizisten, die Gestalt von jemanden, der sich ans Dunkel hier gewöhnen muss, der nicht weiß, was los ist.“ (S. 202.)

³⁷⁰ Klappentext.

³⁷¹ Bürger, Peter: S. 8. In: Bürger, Peter (Hrsg.) 1982.

³⁷² Bürger, Peter: S. 8. In: Bürger, Peter (Hrsg.) 1982.

³⁷³ Bürger, Peter 1996: S. 197.

³⁷⁴ Bürger, Peter 1996: S. 197.

³⁷⁵ Bürger, Peter 1996: S. 197.

[...].“³⁷⁶ Mona wählt also einen anderen Zugang zum acte gratuit als das surrealistische Ich. Das surrealistische Ich hat sich „zu einer extremen Tat entschlossen, aber diese richtet sich gegen keinen bestimmten Gegner.“³⁷⁷ Bei Mona handelt es sich jedoch nicht um eine ziellose Revolte, sondern einen gezielten Akt gegen das herrschende Regime und seinen Gewaltapparat, die man hier als Gegner bezeichnen könnte. Darüber hinaus sieht sie auch ihr eigenes Leben, ihr Schicksal, pathetisch gesprochen ihr Fatum als Gegner.

Andrea sieht den Selbstmord, sowohl des Vaters als auch Monas, als einen Akt „aus purem Mutwillen, aus Starrsinn“ (S. 206.). Im Zusammenhang mit der Romantik kann dieser Selbstmord als direkte Tat gegen Gott gesehen werden, indem sich der Mensch aus seinem der göttlichen Ordnung Überdrüssigsein das Leben nimmt. Damit begehen Mona und ihr Vater eine Sünde, für die es keine Vergebung gibt und auf die schlimmste Höllenstrafen stehen. Denn sie haben sich von ihrem Leben „einen Gutteil [...] weggeschnitten“ (Ebd.).

³⁷⁶Bürger, Peter 1996: S. 200.

³⁷⁷Bürger, Peter 1996: S. 201.

5.4.2 Kritik an der modernen Technik

Die Figuren scheinen in „Die Regeln des Tanzes“ nicht nur die Gesellschaft zu hinterfragen, sondern auch die technischen Entwicklungen. „[...] sie hat das Gefühl, den Kontakt zu allen Menschen zu verlieren. Per SMS und Mailketten verständigen sich die Demonstranten und gleiten auf spontanen und flexiblen Routen durch die Stadt, manchmal bekommt sie ein E-Mail, manchmal einen Anruf, [...]“ (S. 61.). Durch die Technik werden Andrea und die Demonstranten zu einer diffusen Masse, in der der einzelne Mensch in der Anonymität untertaucht, obwohl man gemeinsame Interessen hat und sogar nebeneinander hergeht. Hier ist eine Parallele zur den Romantikern zu sehen, die in ihrer Zeit Kritik an der Industrialisierung und Verstädterung postulierten. Durch die Städte und Industrie werden die Menschen sich fremd. Nur das idealisierte Land und ihre Bewohner in alteingesessenen Berufen scheinen ihnen das lebenswerte Leben zu sein. Andrea geht durch SMS und Mails deszwischenmenschlichen Kontakts verlustig.

Der Verlust des zwischenmenschlichen Kontaktes begleitet auch Steiner. Er und seine Frau leben nur mehr nebeneinander her. Die moderne Technik lässt für ihn nur mehr einen Abglanz ihrer Anwesenheit spürbar werden. „Manchmal hörte er sie in ihrem Zimmer lachen, beim Telefonieren oder Skypen oder was immer sie tat; [...]“ (S. 65.). Die Technik wird so zu einem Wesensmoment der Entfremdung zwischen zwei Personen. Nicht nur, dass eine Entfremdung zwischen zwei Personen durch die Technik vorangetrieben wurde, auch löst die ununterbrochene Erreichbarkeit bei Steiner ein Angstgefühl aus. So hat er „[z]u Beginn eine untergründige Angst vor Telefonanrufen entwickel[t], zugleich andauernd auf ein Signal von seinem Telefon und seinem Handy [ge]lauer[t]“ (Ebd.). Die moderne Technik ruft beim Menschen eine starke Unruhe hervor, gegen die die Romantiker die Ruhe des Landlebens und die Sehnsucht nachvergangen Zeiten setzen.

Diese Unruhe macht sich auch in Steiners Verhalten bemerkbar. Nachdem er Andreas Tanzperformance gesehen hatte, wollte er sie unbedingt kennenlernen und schickte an das Theater eine Email, um Andrea auf sich aufmerksam zu machen. Das Warten auf eine Antwort löst in ihm eine tiefe Nervosität aus. Das Email (bzw. die moderne Technik) wird somit zu einem permanent auftretenden Störfaktor seiner inneren Ruhe: „[...] keine neuen Nachrichten liest er alle Viertelstunden, alle fünf

Minuten, jede Minute, wen er sich nicht losreißen kann von dem leise surrenden leuchtenden Ding [...]“ (S. 229.). Es kommt ihm so vor, als hätte ihm sein Computer – die „Maschine“ (S. 230.) wie er ihn nennt – „[...] alles weggenommen [...] und in alle Welt zerstreut; als hätte sie ihm die Sprache genommen, die Zeit, seine Art zu schauen; ihm das Mark ausgesaugt; [...]“ (Ebd.).

Die neuen Massenmedien werden Andrea in „Regeln des Tanzes“ durch die Erzählerstimme als Förderer von Lüge und Falschheit in Österreich präsentiert. „[...] wenn das Fernsehen und fast alle Zeitungen mit patriotischer Betroffenheitsrhetorik endgültig alles verdreht haben, was geschehen ist, und mit ihren Behauptungen, Verdrehungen und Lügen alles überrollt haben, [.. wird es sich] das Land [..] wieder gemütlich machen [..] in seiner großen Unschuld und kleinen Gemeinheit“ (S. 82.). Die Erzählerstimme zeigt uns eine gesellschaftliche Situation, die der der Romantik nicht unähnlich ist. Nach dem Sieg über Napoleon und dem Wiener Kongress 1815 brach das Zeitalter der Restauration an. Politische Kräfte, die Demokratie, Freiheit und Menschenrechte forderten, wurden unterdrückt und die offiziellen Medien einer starken Zensur unterworfen, sodass nur positive politische Meldungen gedruckt werden konnten. Diese Situation wird auch in der oben angeführten Textpassage geschildert. Die politische Situation wird den BürgerInnen verdreht dargestellt und durch die österreichische Mentalität der Genügsamkeit und der Anpassung an herrschende politische Verhältnisse kritiklos akzeptiert. Andrea kommt damit nicht zurecht.

Die Massenmedien zeigen nämlich eine Republik, die nicht so ist, wie sie scheint. Der politische Kampf gegen die neue Ordnung wird nicht im Fernsehen übertragen. „[...] (denn natürlich wird das Sendeschema nicht gesprengt, natürlich überträgt kein Sender die Demonstration, wie viele Menschen auch immer hier wären [...]“ (S. 91.). Stangl übt in dieser Passage offen Kritik an einer Gesellschaft, die durch Brot und Spiele ruhiggestellt wird. Die Ordnung des Fernsehprogramms wirkt als wichtig für die Herstellung der öffentlichen Ordnung. Die Demonstrationen würden diese Ordnung nur ins Wanken bringen. Somit werden die Medien als ein Mittel der herrschenden Politik dargestellt, um die Massen zu lenken. Sie zeigen ein Bild der Republik, das eigentlich nicht vorhanden ist: „Die Republik ist das, was der offiziellen Wirklichkeit entgegensteht“ (Ebd.).

Im Zeitalter der globalen Massenmedien erkennen wir, dass die Erinnerung direkt von den Medien bestimmt wird. Die Medien fungieren in unserer Zeit als Massenspeicher von Informationen. Die Erzählerstimme spricht Andrea direkt an, um ihr die Macht der Massenmedien vor Augen zu führen. Sie wird „[...] den Computer und den Fernseher anschalten und vergebens nach einem Ort suchen, wo das, was sie eben erlebt hat zu seinem Recht kommt: nirgendwo sind die Reden dieses Tages abgedruckt, nirgendwo ist die Euphorie dieses Tages festzuhalten.“ (S. 95.). Die „Technik“ (S. 96.) wird benutzt, um diese Lüge von den fehlenden Demonstranten aufrechtzuerhalten. „[...] Morgen wird] der Sekretär der rechtsradikalen Partei sagen, war so gut wie niemand bei der Demo; [...]“ (S. 95.). Die Medien treten hier eindeutig als Verdreher der Realität³⁷⁸ auf.

5.5 Charakteristikum der idealisierten Kindheit/Jugend

Die Romantiker idealisierten ihre Kindheit, in die sie sich zeitlebens zurücksehnten, auch wenn sie möglicherweise Traumatisierungen in dieser Zeit erlebt hatten. Dies kann man auch bei der Figur Dr. Steiner in Regeln des Tanzes erkennen. Im Gespräch mit seiner Frau wird deutlich, dass er sich in seine Kindheit³⁷⁹ zurücksehnt: „- Scheint dir nicht auch, dass deine Kindheit endlos war und irgendwo noch immer existieren muss, während dein Erwachsenenleben ganz beiläufig vorbeigezogen ist, fast beliebig, und du kannst beliebig ein paar Jahre austreichen oder überhaupt alles neu schreiben?“ (S. 27.). Während ihm die Jahre seines Erwachsenenlebens leer und austauschbar erscheinen, ist für ihn die Phase seiner Kindheit durch nicht austauschbare Erlebnisse geprägt. In diese Kindheit sehnt er sich zurück. „In seinen Träumen war er manchmal tot, aber niemals erwachsen, [...]“ (S. 56.). Die Idealisierung der eigenen Kindheit nimmt solche Formen an, dass er scheinbar nur mehr zwei Idealvorstellungen einer Existenz hat: Tod oder Kindheit. In der Kindheit fühlt sich Steiner geborgen. Diese verbindet sich noch dazu mit der Natur, sodass

³⁷⁸ „[...] weil die Tat offenbar, wie es hieß, in keinerlei politischem Zusammenhang stand, vielleicht auch aus einem unbestimmten Gefühl von Peinlichkeit) [es gab] keine Meldung in den Medien [, die] auf diesen Tod hingewiesen hat, [...]“ (S. 59.).

³⁷⁹ Er wünscht sich, er könnte alles rückgängig machen, „[...] wenn möglich, noch bevor es eingetreten ist; [...]“ (S. 250.). Der Idealzustand wäre für ihn folgender: „Die Kinder sollten Kinder bleiben, der Sommer ein Sommer, er wollte die Schatten daran hindern, sich zu bewegen, das Licht daran hindern, den Schatten aufzufressen, die Gedanken, die seinen und die seiner Lieben, sollten sich nicht von ihrem Ursprung entfernen“ (S. 250.).

sich aus der Verbindung von Kindheit und Natur bei ihm ein Glücksgefühl einstellt. „Einmal lief er nackt über eine Wiese, als ein Kind, ein weißer haarloser Körper im hohen Gras, vom Licht gestreichelt und gekitzelt“ (S. 57.). Der Moment der Erinnerung an die Kindheit begleitet ihn sogar noch kurz nach dem Aufwachen. „Im Aufwachen hat er für einen Moment die körperliche Vorstellung, ihm könnten ganz einfach die letzten Jahrzehnte von den Beinen geschabt werden; er würde als Kinder weiterleben, aber in einer Welt ohne jede Festigkeit“ (S. 58.). In dieser Textpassage verbindet sich die Sehnsucht nach der Kindheit mit dem Müßiggängertum. Er will mit der Kindheit³⁸⁰ die Enge seines Lebens überwinden und ihr endgültig entkommen.³⁸¹ Die Kindheit empfindet Steiner als eine ihm immer noch sehr präsente Lebensphase. „[...], seine Kindheit kann sich immerzu wiederholen, auch wenn die Orte fremd werden, jeder Tag ist noch da“ (S. 65.). Indem er den Mädchen „ein unsichtbare[r] Bruder[.] oder Geliebte[r]“ (S. 188.) sein will, hofft er sich zu verjüngen. Dr. Steiner ist der Meinung, dass „ein älterer Mann [.] in dieser Welt nichts verloren [hat]“ (Ebd.). Auch sein eigenes Institut legt auf seine Tätigkeit keinen Wert mehr.³⁸² Er sieht – wie auch die Romantiker – die Kraft der Menschen in der Jugend, möglicherweise auch im Kind. Das Alter ist nur mehr die letzte Lebensphase vor dem Tod und deswegen von Schwachheit gezeichnet, die es eigentlich zu überwinden gilt. Bei Steiner sind es die Fotos, mit denen er die Schwäche seines Alters überwinden will und bei den Romantikern erhofft man sich durch das Schreiben ewigen jugendlichen Ruhm. Besonders trifft dies auf jene zu, die schon im jungen Alter starben, wie Novalis mit 31 Jahren.³⁸³

Andrea idealisiert ihre ewige³⁸⁴ Kindheit durch die Omnipräsenz ihres Vaters. Dieser scheint bei jeder wichtigen Erinnerung anwesend zu sein, da er diese mit seiner Kamera festhielt. Jedoch ist er zugleich abwesend, weil er hinter der Kamera steht. „[...], du siehst ihn für einen Moment ganz deutlich vor dir: das Kindergesicht und das

³⁸⁰ Steiner wird in dem Moment, als er dem Tanzlehrer begegnet, wieder zum Kind: „Er fühlt sich wie ein Kind, er versteht nichts und wird mit einem Lächeln belohnt. [...]; vielleicht ist er ein Kind, nicht von seinem erwachsenen Leben ist noch da (nun gut, abgesehen von der Wohnung und dem Auto)“ (S. 59.).

³⁸¹ Während der Autofahrt zur Tanzschule fühlt er sich in seine Kindheit zurückversetzt: „Wie ein Kind, das plötzlich auf den Fahrersitz gerutscht ist; es ist ein Nachträumen kindlicher Autofahrten vom Fahrersitz aus, [...].“ (S. 203.)

³⁸² „Er ruft am Institut an und legt aus gesundheitlichen Gründen seinen Auftrag zurück, niemand wundert sich oder versucht ihm zuzureden“ (S. 195.)

³⁸³ Vgl.: Stenzel, Gerhard (o. J.)²: S. 1082.

³⁸⁴ Als Andrea Dr. Steiner gegenüber sitzt und ihn auffordert eine der drei Geschichten zu wählen, spricht sie ihre und Monas Kindheit an. Es ist „[...] die Geschichte vom Ende einer Kindheit, das niemals endet, wollen Sie so eine Geschichte hören, [...]“ (S. 241.).

andere, von der Kamera verdeckte Gesicht, als wären der Blick und die Kamera, die ihn festhält, auf immer miteinander verbunden; [...]“ (S. 117f.). Nach dem Tod des Vaters³⁸⁵ übernimmt Andrea die Funktion des Vaters/Fotografens³⁸⁶. Sie zeichnet nun die Wirklichkeit der beiden jungen Frauen auf. In dieser Verwendung der Kamera – eines Blickfensters auf die Welt – kann man ein romantisches Motiv betrachten. Die Welt wird aus einer spezifischen Perspektive betrachtet und das Rundum vernachlässigt. Das Fenster lenkt gänzlich den Blick auf die Welt.

Dem vierten Kapitel ist ein Zitat des Surrealisten André Breton vorangestellt: „Da ist ein Mann, der vom Fenster entzweigeschnitten wurde“ (S. 139.). Dr. Steiner kann mit diesem Mann verglichen werden. Er wird durch die Beschäftigung mit den Fotos in eine andere Welt gesogen und verliert somit seine Bezugspunkte in der Wirklichkeit. Explizit wird das in seinem ersten Gespräch mit Andrea in einem Café, als er überlegt, wie er begründen solle, warum er auf der Suche nach den beiden Schwestern ist: „[...] Ich suche ein Bild, das Sie bzw. Ihre Schwester bzw. Sie und Ihre Schwester zur Gänze enthält, und möchte in dieses Bild hineingezogen werden [...]“ (S. 237.). Hierin kann man eine Parallele zur Romantik entdecken, in der sich die Künstler so sehr in ihre Werke vertieften, dass Fiktion und Realität verschwammen. Ein Beispiel der romantischen Literatur wäre Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“, in dem für die Hauptfigur die Realitäten zu verschwinden erscheinen.

Das für die Kindheit typische Spielen ist auch Teil der von den Figuren im Werk idealisierten Kindheit. Alle drei Figuren spielen ein Spiel, für das sie sich selbst Regeln aufstellen. Diese Spiele helfen ihnen, mit ihrer Realität besser zurechtzukommen – sind sozusagen eine „coping strategy“. Steiners Spiel wird im Werk folgendermaßen dargestellt: „Er [Steiner] spielte nur ein Spiel, erste Etappe war die Heimlichkeit; das heißt, er hatte das Spiel schon selbst eröffnet, bevor er noch auf die Filmdosen gestoßen war, mit seinen kleinen Ausflügen in die Stadt; den Expeditionen in eine verlorene Außenwelt“ (S. 59.). Für Steiner ist das Wirkliche nur durch ein Spiel zu erreichen. „Das Wirkliche ist nur durch ein Spiel zu erreichen“ (S.

³⁸⁵ In einem Gespräch mit einem Fremden erzählt sie unvermittelt und erstmals Details über den Tod ihres Vaters: „- Mein Vater, sagt sie, ist einfach morgens aus dem Haus gegangen, ein paar hundert Meter in den Wald hinein, durchs Dickicht hindurch, eine Böschung hinabgeklettert, und an einer gar nicht besonders finsternen Stelle, aber abseits von allen Wegen, hat er einen Baum ausgesucht und sich daran aufgehängt“ (S. 165.).

³⁸⁶ Später im Werk verschwimmt für Andrea die Identität ihres Vaters mit der von Dr. Steiner. In der Begegnung mit Dr. Steiner in einem Café „muss [sie] an ihren Vater denken“ (S. 238.) als sie Steiner genauer betrachtet.

66.). Er hält sein Spiel allerdings vor seiner Frau Pre geheim und entfremdet sich so immer mehr von ihr.³⁸⁷

Auch Monas Schwester Andrea ist davon überzeugt, dass Mona ein Spiel mit sich und ihrer Umwelt spielt. Es wirkt auf sie „[...] als hätte sie ein Spiel im Griff, dessen Regeln niemand sonst beherrscht; als würde sie nur im Inneren dieses Spiels existieren“ (S. 63.).

³⁸⁷ „Von all dem erzählte er Pre nichts; nicht nur, weil die Heimlichkeit zu seinem Spiel gehörte, sondern auch, weil es Dinge waren, von denen man eigentlich nichts erzählen kann“ (S. 65.)

5.6 Beziehung der Schwestern – Doppelgängermotiv – Von Schwester zu Schwester

Das Schwesterverhältnis zeichnet sich einerseits durch einen latenten Entfremdungsprozess³⁸⁸ und andererseits durch das Ineinanderübergehen von Identitäten aus. Nach einer längeren Absenz Monas von der gemeinsamen Wohnung beginnen in Andrea ihre eigene und Monas Identität zu verschwimmen.³⁸⁹ Als Andrea von einem Mann angesprochen wird, sehnt sie sich nach körperlicher Nähe und wünscht sich eine „Umarmung“ (S. 120.). Als er sie nach ihrem Namen fragt, „[...] sagt sie gedankenlos Mona [...]“ (Ebd.). Hier wird zum ersten Mal ersichtlich, dass Andrea immer mehr in die Identität Monas hineinwächst. Sie nimmt für sie fremde Handlungsmuster an. Wo sie sich vorher auf den Demonstrationen gegen die herrschende patriarchale Ordnung in Österreich wehrte, biedert sie sich nun in einem Wunsch nach Nähe an einen Mann an. „Wollen wir ficken“³⁹⁰, sagt eine Stimme aus ihr, der Mann (den sie nicht wiedersehen will) erstickt ein wenig, [...]“ (S. 120.). Nachdem sie mit dem fremden Mann geschlafen hatte, wird sie von Ekel erfüllt und sie „[...] hält nichts mehr in diesem Raum, alles ist trostlos und eklig, [...]“ (S. 121.). In diesem Moment wünscht sie sich eine andere zu sein. „Eine andere sein, denkt sie, und wieder eine andere und niemand mehr“ (Ebd.). Sie wünscht sich ihre Selbstauflösung, wie schon ihre Schwester Mona zuvor.

Diese Selbstauflösung wird durch ein Foto einer rostigen Schraube in Monas Zimmer versinnbildlicht. Sie wird von der Erzählerstimme dazu angehalten sich vorzustellen, dass die Schraube ein Teil von ihr wäre. „[...] stell dir vor, die Schraube ist ein Körperteil von dir [...]“ (S. 122.). Danach regt sich in ihr folgender Gedanke: „Sie stellt sie vor, die Roststellen könnten sich ausbreiten“ (Ebd.). Die Roststellen stehen für ihre Schwester, deren Identität sie immer mehr annimmt. „Ich bin Rost, ich bin diese Schraube“ (Ebd.). Sie will sogar Monas Art durchs Leben zu gehen/tanzen annehmen. Andrea fragt sich deshalb: „Wo hat denn Mona tanzen gelernt“ (Ebd.). Daraufhin sucht sie in einer Zeitung nach einem Hinweis und findet im Falter „etwas von einer Schule und von einem Tanz der Finsternis“ (S. 134.). Als sie sich zu dieser

³⁸⁸ Andrea fragt sich im Zusammenhang mit Monas Verschwinden: „Weißt du überhaupt noch, wie sie aussieht, könntest du ihr Aussehen beschreiben, ihr Gesicht aufzeichnen, [...]“ (S. 117.)

³⁸⁹ Nach Monas Selbstmord trägt Andrea Monas Kleidung. „Sie nimmt einen Slip, einen BH aus der Schublade und schlüpft hinein; sie zieht die Hose, die sie eben erst ausgezogen hat, wieder an, sie zieht das Hemd an“ (S. 215.).

³⁹⁰ Für die beiden Schwestern besteht das Verhältnis zu Männern nur aus „einem schnellen Fick“ (S. 124.)

Tanzschule begibt, erscheint sie dem Tanzlehrer als Doppelgängerin³⁹¹ Monas. Wie in der romantischen Literatur ruft das Auftauchen des „Doppelgänger[s]“³⁹² einen Schrecken in den Menschen hervor. „Dieser Mann [der Tanzlehrer] hier erschrickt, als er sie sieht [...]“ (S. 133.). Wir sehen hier das Erschrecken vor einem romantischen Doppelgänger: „Mit der Thematisierung von Untoten, Revenants oder Wiedergängern steht Stangl in der Tradition des romantischen Schauerromans. In E.T.A. Hoffmanns ‚Die Elixiere des Teufels‘ (1815/16) ist dieses Motiv des Doppelgängers oder Rückkehrers erstmals in der Literaturgeschichte zentral, [...]“.³⁹³ Er glaubt, Mona vor sich zu haben: „[...] erst später fällt dir das Offensichtliche ein, er hat dich mit deiner Schwester verwechselt“³⁹⁴, für ihn siehst du deiner Schwester ähnlicher, als du es glauben kannst, für andere siehst du deiner Schwester ähnlicher, als du es glauben kannst“ (Ebd.). Der Lehrer führt Andrea auf gleiche Weise durch die ‚Tanzschule‘ wie Mona. Sie erhält von ihm keine Antworten auf ihre Fragen nach Mona und er bemerkt, dass „[s]ie [...] in einem luftleeren Raum [lebt]“ (S. 138.), wie ihre Schwester auch. Abschließend führt er sie in einen leeren Raum. Hier spricht Andrea die Erzählerstimme wieder direkt an: „[...] du verstehst nicht, wo das Licht herkommt, du verstehst nicht, warum die Leere dich so erschüttert, dass du weinen willst, der Kontrast zum Rest des Hauses reicht als Erklärung nicht aus“ (S. 137.). Es wirkt für sie so, als hätte sich „ein anderer Raum [...] in den Raum geschoben“ (S. 136.).

Beim Durchblättern der Zeitung „Falter“ stößt Steiner auf dieselbe Kleinzeile der Tanzschule, die bereits Andrea dazu geführt hat, Andrea dort zu suchen.³⁹⁵ Er ruft dort an, um nach Kursen zu fragen, und lässt in der Unterhaltung „die Namen von den Grabsteinen“ (S. 196.) fallen. Die Männerstimme kann sich an die Namen erinnern. Dadurch wird Dr. Steiner dazu bewegt, sich zwei Tage später ins Auto zu setzen und zur Tanzschule zu fahren (vgl. S. 202.).

Mona hat auf einem ihrer Streifzüge das Gefühl, leicht mit ihrer Schwester verwechselt werden zu können. „Sie dreht sich um, ein Typ starrt sie an; [...] sie starrt zurück und begreift schnell, dass er sie mit jemanden verwechselt, offenbar mit

³⁹¹ Die beiden Schwestern wirken auch für Steiner wie eine „Doppelfigur von Frauen“ (S. 219.).

³⁹² Schmitz-Emans, Monika 2004: S. 67.

³⁹³ <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=3412>, Zugriff: 25. 9. 2014.

³⁹⁴ Auch Dr. Steiner fällt es schwer, die beiden Schwester zu unterscheiden. „Und auch wenn er sie nicht im geringsten von ihrer Schwester unterscheiden kann, [...]“ (S. 237.).

³⁹⁵ „[...] er] studiert Kleinanzeigen im Falter. [...] Einmal stößt er auf eine Adresse, die ihm absurd erscheint; Straßennamen und Postleitzahl klingen nach tiefster Pampa; [...]“ (S. 195.)

ihrer Schwester“ (S. 164f.). Im Gegensatz zu Andrea hat Mona „niemals daran gedacht [...], in irgendeiner Weise ihrer Schwester ähnlich werden zu wollen“ (S. 165.).

Beim Betrachten der Fotos fällt es Walter Steiner schwer, die beiden Schwestern auseinander zu halten³⁹⁶ bzw. herauszufinden, welche der beiden tot ist. „Eigentlich sieht er nur Schwestern, kein einzelnes Mädchen, für ihn sind sie immer nur gemeinsam vorhanden, so wie auch auf keinem der Fotos eine von ihnen allein zu sehen ist“ (S. 188.). Bis er Andrea das erste Mal bei einer Tanztheateraufführung sieht, bleiben für ihn die Identitäten der beiden Mädchen – wer nun wer ist – unklar. „Er fragt sich in den ersten Minuten, ob er sie wiedererkennt, ob er erkennt, welches der Mädchen diese Tänzerin ist (als würde er die andere zum Tode verurteilen)“ (S. 211.). Nach der Aufführung schafft es Steiner nicht, Andrea anzusprechen und muss „noch einmal den indirekten Weg suchen“ (S. 223.).

Nach einer Demonstration rund um die Oper lässt Andrea sich zum ersten Mal – wie Mona – durch die Stadt treiben. „Sie bleibt, läuft durch die Straßen, ohne zu wissen, wozu, und ohne darauf zu achten, wohin sie läuft“ (S. 185.). Diesmal führt das ziellose Umherirren beider Schwestern sie bei der Oper beinahe zusammen. Sie sind sich noch einmal vor Monas Selbstmord nahe – sie befinden sich am selben Ort zur selben Zeit, ohne sich jedoch zu begegnen. „Sie [Mona] tut so, als würde sie niemand bestimmten suchen, als würde sie nicht wissen, dass irgendwo unter diesen Menschen auch ihre Schwester ist, [...]“ (S. 187.). Sie sieht ihre Schwester³⁹⁷ in der Menge der Demonstranten und „[...] spürt den Impuls, sich vor ihr zu verstecken [...]“ (S. 193.), verliert sie dann allerdings aus den Augen.

Nach Monas Tod nimmt Andrea immer mehr die Verhaltensmuster ihrer Schwester an. „Sie verlässt die Wohnung³⁹⁸ ohne Geld in der Tasche und ohne Ziel, überlässt sich der Bewegung, sie kann die ganze Stadt besetzen, die ganze Stadt ist ihr Gelände; die Straßen sind verwandelt, nur weil sie hier geht, hier aus der U-Bahn teigt, hier aus der Straßenbahn kommt“ (S. 226.). Ihr ist aber klar, dass sie nur eine

³⁹⁶ Wie Dr. Steiner wird sich auch Andrea beim Betrachten der Fotos bewusst, dass „[n]iemand [...] diese Mädchen [sie selbst und Mona] wiederkennen [würde], [und] niemand sie auseinanderhalten [könnte]“ (S. 250.).

³⁹⁷ „Sie trägt eine Lederjacke fast wie die ihre, ihr Gesicht ist weiß: [...]“ (S. 193.).

Darüber hinaus wünscht sich nun Mona, das Gesicht Andreas zu haben. Vgl.: Ebd.

³⁹⁸ „Das Haus in dem sie seit mehr als fünfzehn Jahren wohnt, in ihren beiden Betten in ihrem beiden Zimmern schläft und aus ihren beiden Kleiderschränken Kleider holt, [...]“ (S. 228.) wird abgerissen. Sie zieht dann in eine kleinere Wohnung um.

Doppelgängerin³⁹⁹ ihrer Schwester sein kann. Sie wird mehr und mehr zur Tänzerin, was auch ihrer Umwelt auffällt. „Ihr Name ist diesem und jenem bekannt, niemand hat sie je tanzen gesehen, aber allen Eingeweihten scheint klar, dass sie eine Tänzerin ist, [...]“ (S. 227.). Bei ihrem ersten Auftritt als Tänzerin spürt sie ihren Körper immer mehr als Monas Körper⁴⁰⁰. „[...] sie spürt wieder das Nichtzusammengehören ihrer Körperteile, das Ungelenke, im Ungelenken und Nichtzusammengehören ihrer Körperteile das Ungelenke ihrer Schwester, das sich in Grazie verwandeln konnte, die Figur Mona, eine Figur, die sie nicht ist, sie ist keine Figur, [...]“ (S. 231.). Dieser Körper erscheint ihr wie ein „Geisterkörper“ (S. 231.), der sie von nun an begleitet und den sie immer mehr annimmt. In weiterer Folge wird sie von diesem Körper gelenkt und beherrscht. Obwohl sie „das Wort Tanz, das nur lächerlich ist und das sie hasst, auslöschen [will], [strebt sie danach] im Tanz [zu] erstarren und [zu] erfrieren“ (S. 233.). Im Tanzen ist sie sich darüber bewusst, ihre Bewegungen nur zu Beginn kontrollieren zu können, dann „[...] übernimmt etwas anderes die Kontrolle. Mona, denkt sie, tote Schwester, Körper meines Schattenkörpers“ (S. 258.). Das Tanzen ermöglicht ihr, ihren Kontrollverlust bewusst zu steuern und die Bühne bietet den nötigen Raum dafür. „Hier, auf der Bühne, kann sie planen, auf welche Art sie die Kontrolle verliert“ (Ebd.). Den Romantikern gleich taumelt Andrea in ihren Tanzperformances „zwischen Leben und Tod“ (Ebd.).

³⁹⁹ Dabei weiß sie, es ist nur eine Nachahmung, sie ist nur eine Verdopplung, geht an Monas Stelle, lebt an Monas Stelle.“ (S. 226.)

⁴⁰⁰ „Warum sollte es denn jemand sehen, dieses zweite, diesen anderen Körper, der sichtbarer ist als der sichtbare“ (S. 233.).

6 Resümee

Die in der Einleitung bereits vorgestellte und für diese Arbeit zentrale Forschungsfrage „welche romantischen Charakteristika weisen die Figuren in Thomas Stangls Werk *Regeln des Tanzes* auf?“ fand ihre Beantwortung in der Analyse von für romantische Figuren typischen Eigenschaften, wie beispielsweise: das Charakteristikum des unsteten Lebens, eine krisenhafte Identität bzw. Identitätslosigkeit, Todessehnsucht und -fatalität oder die Flucht in andere Wirklichkeiten - um einige anzuführen.

Es zeigte sich, dass die Figuren in Stangls Werk zahlreiche romantische Charakteristika aufweisen. Man kann also resümieren, dass sie tendenziell an die Romantik angelehnt sind, es soll aber nicht unerwähnt bleiben, dass sie durch unterschiedliche historische Kontexte anders wirken. Diese unterschiedliche Wirkung lässt sich unter anderem auch dadurch erklären, dass die Atmosphäre, in der sich die Figuren aus „Regeln des Tanzes“ bewegen, sich nicht mit der Atmosphäre der Epoche der Romantik vergleichen lässt. In der Romantik gab es massive gesellschaftliche und wirtschaftliche Umbrüche, wie beispielsweise die beginnende Industrielle Revolution und die Restauration nach den Napoleonischen Kriegen. Auch wenn nun Schwarz-Blau als eine Wenderegierung bezeichnet wird, erlebte Österreich durch diese Regierung nicht jene massiven Zäsuren, wie im napoleonischen Zeitalter oder eben durch die Restauration des Absolutismus.

Stangls Figuren haben also romantische Eigenschaften, sind aber in einer anderen Umwelt bzw. Realität verortet, wodurch die bereits erwähnte veränderte Wirkung entsteht. Somit wäre auch die Forschungsfrage: „Entsprechen die Figuren in *Regeln des Tanzes* dem Bild des romantischen Außenseiters des 18. und 19. Jahrhunderts?“ als negativ zu beantworten.

Des weiteren zeigte die vorliegende Untersuchung, dass Thomas Stangls Werk zahlreiche romantische Motive (beispielsweise das romantische Doppelgängermotiv) enthält. Diese romantischen Motive haben aber im Werk nicht immer die Funktionen, die sie in der Romantik inne hatten, weil es sich bei *Regeln des Tanzes* um einen Zeitroman handelt, dessen Handlung in der Gegenwart spielt. Wo wir bereits bei der Klärung der Genrefrage wären.

Wie bereits erwähnt, kann man *Regeln des Tanzes* als Zeitroman bezeichnen, da in diesem Roman versucht wird, die Gegenwart umfassend und nachvollziehbar darzustellen. Es finden sich gesellschaftliche Realien, Orte, Ereignisse und Figuren des öffentlichen Lebens, was für diese Romanform typisch ist.

Der Begriff des Zeitromans wurde von Clemens Brentano geprägt. Er kann als eine erweiterte Form des Gesellschaftsromans angesehen werden, in dem die Auswirkungen der vorherrschenden Lebensbedingungen auf das Individuum dargestellt werden. Thomas Stangl empfindet die Zeit um die Jahrtausendwende in Wien als Krise und Umbruch und übt durch seine Figuren auch Kritik an dieser Zeit.

Auch in das Genre des Großstadtromans, einer weiteren Sonderform des Gesellschaftsromans, lässt sich *Regeln des Tanzes* gut einordnen, da sich die Handlung in und um die Stadt Wien abspielt.

Die Analyse zeigte auch, dass die Aspekte des unsteten Lebens und des Widerstandes gegen die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse als ein Schwerpunkt in *Regeln des Tanzes* gesehen werden kann.

7 Literaturverzeichnis

Bartmann, Christoph: Das hethitische Viertel Wiens. In: Die Presse 10. März 2007, Spectrum, S. IX.

Béguin, Albert 1972: Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs. Bern/München.

Birus, Hendrik: Zwischen den Zeiten. Friedrich Schleiermacher als Klassiker der neuzeitlichen Hermeneutik. In: Birus, Hendrik (Hrsg.) 1982: Hermeneutische Position. Schleiermacher – Dilthey – Heidegger – Gadamer. Göttingen, S. 15 – 58.

Bode, Christoph 2011: Der Roman. Eine Einführung. Auflage 2, Tübingen.

Borries, Erika von/Borries, Ernst von 1997: Deutsche Literaturgeschichte. Band 5. Romantik. München.

Böttcher, Otto 1947: Vom Wesen der deutschen Romantik. Wuppertal.

Bunzel, Wolfgang: Einleitung. In: Bunzel, Wolfgang (Hrsg.) 2010: Romantik. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt, S. 7-11.

Bürger, Gottfried August 1797: Lenore. In 3 englischen Übersetzungen. Göttingen.

Bürger, Peter 1996: Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur. Um Neue Studien erweiterte Ausgabe.

Bürger, Peter: Einleitung. In: Bürger, Peter (Hrsg.) 1982: Surrealismus. Darmstadt, S. 1-16.

Dilthey, Wilhelm 1900: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte. Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften. Gesammelte Schriften, Band 5. B. G. Teubner Verlagsgesellschaft/Vandenhoeck& Ruprecht: Stuttgart/Göttingen.

Fellmann, Ferdinand 1991: Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey. Hamburg.

Genette, Gérard 2010: Die Erzählung. Auflage 3. Stuttgart.

Gerhard Scharbert 2010: Dichterwahn: Über die Pathologisierung von Modernität. München.

Hardenberg, Friedrich von 2010: Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman. Stuttgart.

Heidegger, Martin 2006: Sein und Zeit. Tübingen.

Helmut Schanze 1985: Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit. Darmstadt.

- Hoffmann, E. T. A. 2010: Der Sandmann. Stuttgart.
- Hoffmeister, Gerhart 1978: Deutsche und europäische Romantik. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Hoffmeister, Gerhart: Der romantische Roman. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2003: Romantik-Handbuch. Auflage 2, S. 208-241.
- Hofmeister, Gerhart: Der romantische Roman. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2008: Literarische Romantik. Stuttgart, S. 37-68.
- Huber-Lang, Wolfgang: Die Choreographie eines politischen Protestes. In: Oberösterreichische Nachrichten, 20. August 2013, S. 14.
- Hwa-Jeong Kang 1996: Die Vorstellung von Künstler und Genie bei Clemens Brentano. Wien et al.
- Kaiser, Gerhard 2010: Literarische Romantik. Göttingen.
- Koller, Hans-Christoph 2006: Grundbegriffe, Theorien und Methoden der Erziehungswissenschaft. Stuttgart.
- Körber, Thomas 1998: Arno Schmidts Romantik-Rezeption. Heidelberg.
- Krause, Werner: Die Detonation der Erinnerung. In: Kleine Zeitung 28. März 2009, S. 80.
- Kremer, Detlef/Christoph, Kleinschmidt: Die mittlere Phase der Romantik. In: Bunzel, Wolfgang (Hrsg.) 2010: Romantik. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: WBG.
- Neubauer, Martin 2007: Romantik. Stuttgart.
- Neue Zürcher Zeitung 28. Februar 2009; S. 27.
- Ostermann, Eberhard: Fragement/Aphorismus. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2008: Literarische Romantik. Stuttgart, S. 102-113.
- Pfister, Manfred 2001: Das Drama. Auflage 11. Wien/Köln/Weimar.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Auf der kleinen Schwester Spuren. In: Die Presse, 14. September 2013, Beilage Spectrum, S. VI.
- Reinhardt, Maria: Brüchiges Lebensgefühl. In: Die Furche 3. Oktober 2013, Nr. 40, booklet, S. 8.
- Renöckl, Georg: Der Text, ein Leben. In: Neue Zürcher Zeitung 14. August 2012, S. 19.
- Rittelmeyer, Christian/Parmentier, Michael 2007: Einführung in die pädagogische Hermeneutik. Darmstadt.

Rothschild, Thomas: Das Meer über den Köpfen. In: Die Presse 6. Juni 2009, Sectrum, S. X.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (F. D. E.): Hermeneutik und Kritik. In: Frank, Manfred (Hrsg.) 1977a: Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermacher. Herausgegeben und eingeleitet von Manfred Frank. Auflage 1, Frankfurt am Main, S. 69 – 308.

Schmitz-Emans, Monika 2004: Einführung in die Literatur der Romantik. Darmstadt.

Schwering, Markus: Romantische Geschichtsauffassung – Mittelalterbild und Europagedanke. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2003: Romantik-Handbuch. Auflage 2, S. 543-557.

Schwering, Markus: Zeitgeschichte. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2003: Romantik-Handbuch. Auflage 2, 17-30.

Segeberg, Harro: Phasen der Romantik. In: Schanze, Helmut (Hrsg.) 2003: Romantik-Handbuch. Auflage 2, S. 31-78.

Singer, Manfred V./Teyssen, Stephan 1999: Alkohol und Alkoholfolgekrankheiten: Grundlagen - Diagnostik – Therapie. Mannheim.

Sprenger, Mirjam 1999: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Stuttgart/Weimar.

Stangl, Thomas 2013: Regeln des Tanzes. Wien/Graz. (Kurzzitat: RdT).

Stangl, Thomas: Treffende Worte, Unendlichkeit. Einige Anläufe zu Gedanken über die poetische Genauigkeit, Zeiträume und Raumzeiten. Erscheinungsdatum: März 2015 in der „Neuen Rundschau“.

Staud, Herbert 2001: Viel.fach.deutsch. Deutschunterricht in der Oberstufe. Theorie – Modelle – Themen. Innsbruck/Wien/München/Bozen.

Stenzel, Gerhard (o. J.)¹: Die deutschen Romantiker. In zwei Bänden, Band I, Salzburg.

Stenzel, Gerhard (o. J.)²: Die deutschen Romantiker. In zwei Bänden, Band II, Salzburg.

Stephan, Inge: Kunstepoche. In: Beutin, Wolfgang/Beilein, Matthias/Ehlert, Klaus/Emmerich, Wolfgang/Kanz, Christine/Lutz, Bernd/Meid, Volker/Opitz, Michael/Opitz-Wiemers, Carola/Schnell, Ralf/Stein, Peter/Stephan, Inge (Hrsg.) 2013: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 185-233.

Stifter, Adalbert 2005: Der Nachsommer. Stuttgart.

Szmit, Maria 2013: Das Wieder(er)finden der Welt. Das Romantische in Brigitte Kronauers Werk. Am Beispiel Teufelsbrück. Diplomarbeit, Wien.

Uhl, Heidemarie 1992: Zwischen Versöhnung und Verstörung: eine Kontroverse um Österreichs historische Identität fünfzig Jahre nach dem „Anschluß“
Köln/Weimar/Wien.

Vasilyev, Gennady 2011: Die deutsche Romantik. Novgorod.

Yvonne Pörzgen 2008: Berauschte Zeit: Drogen in der russischen und polnischen Gegenwartsliteratur. Köln/Weimar/Wien.

7.1 Internetlinks

<http://dasgrauesofa.wordpress.com/2013/09/03/thomas-stangl-regeln-des-tanzes/>,
Zugriff: 25. 9. 2014.

<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=10219>, Zugriff: 25. 9. 2014.

<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=2723>, Zugriff: 25. 9. 2014.

<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=3412>, Zugriff: 25. 9. 2014.

<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=6090>, Zugriff: 16. 10. 2014.

8 Anhang

Interview mit Thomas Stangl am 01.12.2014

1 **1. Wann stand für Sie die Entscheidung fest, Autor zu werden? Welche**
2 **Beweggründe gab es für Sie?**

3 **Stangl:** Naja, eigentlich kann man nicht von einer Entscheidung sprechen, mir waren
4 schon als Kind Bücher sehr wichtig und ich habe nicht nur gerne gelesen, sondern
5 auch versucht zu schreiben. Es ist zwar nie etwas davon fertig geworden, aber es
6 war immer sehr wichtig in meiner Welt, und irgendwann mit vierzehn, fünfzehn ist das
7 Schreiben dann auch auf einer anderen Ebene für mich wichtig geworden. Es ist zu
8 einer Art geworden, mich mit mir selber und der Wirklichkeit auseinanderzusetzen.
9 Insofern kann ich nicht wirklich von einem Entschluss sprechen und auch nicht
10 sagen, wann das genau war. Ich habe fast immer geschrieben, und sobald dann
11 eben auch Dinge fertig geworden sind, habe ich begonnen, Texte zu verschicken.

12
13 **2. Man findet sehr wenige biographisches über Sie – warum halten Sie sich**
14 **so bedeckt?**

15 **Stangl:** Ich weiß nicht, ob das wirklich ein Bedeckt halten ist. Es gibt Autoren, die
16 ganz im Wesentlichen aus ihrer Biografie heraus schreiben, wie Josef Winkler zum
17 Beispiel. Bei mir ist das offenkundig nicht ganz so, was dann auch dazu führt, dass
18 ich weniger nach biografischen Details gefragt werde. Natürlich gibt es immer auch
19 irgendwelche autobiografischen Einflüsse auf die Texte, aber ich denke, dass die bei
20 mir eher aus irgendwelchen untergründigeren Dingen kommen oder aus
21 Mikrostrukturen von Erlebnissen, und nicht wirklich an großen biographischen Daten
22 festzuhalten sind. Es gibt auch, wie ich finde, nicht wirkliche spektakuläre oder
23 interessante biographische Details, die ich unbedingt öffentlich machen muss.

24

25 **3. Welche Lektüren sind Ihnen wichtig? Welche Autoren sind Ihnen**
26 **wichtig?**

27 **Stangl:** Das ist natürlich immer eine schwierige Frage, weil es so viele Lektüren und
28 Autoren sind, und ich meistens die wesentlichen vergesse, wenn ich danach gefragt
29 werde. Vielleicht kann ich sagen, dass besonders wichtig für meine Entwicklung bzw.
30 mein Schreiben und auch um eine Form für mein Schreiben zu finden, unter
31 anderem Proust oder Sebald waren, vom gedanklichen her Benjamin und auch
32 Derrida. Es gibt dann auch Lieblingsautoren, wo die Einflüsse vielleicht weniger
33 deutlich sind von Borges, Kafka über Cortazar, Peter Weiss und andere. Was mir in
34 letzter Zeit besonders wichtig war bzw. Lektüren die mich in letzter Zeit beeindruckt
35 haben, waren Peter Waterhouse oder Peter Kurzeck.

37 **4. Sehen Sie sich in einer bestimmten Tradition von Schriftstellern bzw.**
38 **haben Sie ein literarisches Vorbild?**

40 **Stangl:** Vorbild in dem Sinn, kann man nicht sagen. Tradition - letztlich stehe ich
41 wahrscheinlich in unterschiedlicher Intensität in verschiedenen Traditionen. Vielleicht
42 könnte man generell sagen, dass ich eher aus einer französischen, einer auf eher
43 komplexeren Schreibweisen aufbauende oder teilweise avantgardistischeren Haltung
44 komme, als aus einer auf lineare Erzählungen und eine auf Handlungsverläufe
45 orientierten angelsächsischen Richtung.

48 **5. Verstehen Sie sich als politischer Autor?**

49 **Stangl:** Ich verfolge mit dem Schreiben nicht wirklich politische Zwecke oder Ziele.
50 Ich schreibe aber unter anderem auch über Politik, weil eben das Schreiben meine
51 Art ist, mich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Ich verstehe mich nicht in
52 erster Linie als politischer Autor, aber das Politische ist Teil meines Schreibens.
53 Wenn zum politischen Autor eine gewisse Art von öffentlichem Auftreten noch dazu
54 zählt, dann könnte ich mich wahrscheinlich nicht als politischer Autor bezeichnen,
55 weil es mir einfach nicht liegt, mich ins Rampenlicht zu stellen und ich das auch nicht
56 besonders gut könnte. Aber ich sehe mich auch nicht als unpolitischen Autor, die
57 Frage nach politischen Implikationen des Textes ist mir schon wichtig.

59 **6. Würden Sie „R.d.T.“ als eine Art politischen Roman oder Zeitroman**
60 **sehen?**

61 **Stangl:** Es war mir einerseits dabei wichtig, eben diese Demonstration des Jahres
62 2000 zu beschreiben, auch weil ich es merkwürdig gefunden habe, wie weit weg das
63 oft erscheint, und dass es schon fast vergessen ist, und heute in seiner Art von
64 Dynamik und in der Dramatik, die das damals in unseren Augen hatte, kaum mehr
65 möglich scheint. Andererseits ist das eben nur ein Teil des Buches, und vielleicht
66 nicht einmal der entscheidende Teil, insofern kann man es schwer im Ganzen als
67 politischen Roman sehen.

69 **7. Wie lange hat es vom Beginn des Schreibens von „R.d.T.“ bis zur**
70 **Fertigstellung gedauert?**

71 **Stangl:** Das ist nicht so ganz einfach zu sagen, weil es am Anfang immer ein
72 Stadium gibt, wo ich sehr lange brauche und herumschreibe, wo es einzelne Bilder
73 gibt, die ich dann versuche, in verschiedener Art zusammenzufügen. Wenn man von
74 diesen Anfangsstadien her rechnen würde, dann wären es ungefähr vier Jahre.
75 Letztlich wirklich kontinuierlich und gezielt an dem Buch geschrieben habe ich eher
76 ungefähr zwei Jahre, wahrscheinlich eher weniger als zwei Jahre, aber ganz genau
77 weiß ich das nicht mehr.

79 **8. Welche Rolle hat die Stadt Wien für Ihr Schreiben? Könnte die gleiche**
80 **Geschichte (von „Regeln des Tanzes“) auch woanders spielen?**

81 **Stangl:** Generell haben die Orte für mich beim Schreiben eine sehr wichtige
82 Bedeutung, ich habe manche Texte wirklich von den Orten her und über die
83 Bewegung der Figuren an bestimmten Orten geschrieben und entwickelt. Bei „R.d.T.“
84 konnte natürlich der erste Teil, der Demonstrationsteil, nur an diesem konkreten
85 historischen Punkt in Wien angesiedelt werden, auch wenn es wahrscheinlich
86 anderswo politische Bewegungen gegeben hat, die eine ähnliche Dynamik hatten.
87 Generell denke ich, dass das Buch in wesentlichen Teilen eigentlich auch anderswo
88 spielen könnte und das Leben der Personen nicht an Wien an der Stadt hängt.

90 **9. Könnte man sagen, dass die Figuren in „R.d.T.“ typische Wiener oder**
91 **Wienerinnen sind?**

92 **Stangl:** Glaube ich nicht, einerseits sind alle drei keine geborenen Wiener oder
93 Wienerinnen und andererseits, glaube ich, sind sie auch nicht wirklich typisch
94 wienerisch.

95
96
97 **10. Sie spielen in „Regeln des Tanzes“ mit Textelementen, schalten einen**
98 **„Paratext“ (wie ich es nennen würde) dazwischen, machen Zeitsprünge,**
99 **konkretisieren in Parenthesen und lassen vieles offen. Wie würden Sie**
100 **Ihre Schreibtechnik beschreiben, bzw. wie ist es zu dieser speziellen**
101 **Schreibtechnik gekommen?**

102 **Stangl:** Beschrieben haben Sie es eigentlich schon in der Frage. Ich sage eher wie
103 es dazu gekommen ist und warum ich so schreibe. Ich versuche konkrete Situationen
104 in möglichst vielen Aspekten in ihrer Gleichzeitigkeit zu beschreiben. Wenn ich jetzt
105 zum Beispiel konkret eine Minute in diesem Café beschreiben wollen würde, dann
106 könnte ich über die Beschreibung jedes einzelnen Gastes- und wenn ich dann noch
107 die Gedanken, die jeder von ihnen vielleicht gerade denkt, die Einrichtung des Cafés,
108 die Gespräche oder die Gedanken einer Fliege, die gerade herum fliegt, genau
109 beschreiben würde, dann könnte ich jahrelang an der Beschreibung dieser einen
110 Minute arbeiten. Das heißt, die Wirklichkeit ist nicht einfach gegeben und etwas, das
111 sich einfach in knappen Sätzen kurz darstellen lässt, sondern eine komplexe und
112 virtuell endlos erweiterbare Struktur, sodass mein Schreiben einerseits versuchen
113 kann diese Komplexität, diese Vielschichtigkeit bzw. Vielfalt von Ebenen,
114 dargestellen; gleichzeitig aber auch eine bestimmte Auswahltrifft. Was ich versuche,
115 ist einerseits die konkrete physische Wirklichkeit möglichst genau zu beschreiben,
116 und andererseits gleichzeitig eine reflexive Ebene hineinzubringen, und das eben bis
117 in einzelne Sätze hinein. Auf diese Art versuche ich auch eine Zeitverzögerung oder
118 eine andere Art von Zeitlichkeit zu erzeugen- eben eine nicht lineare Zeitlichkeit, eine
119 Zeitstruktur und auch eine Struktur von Zeitkonstellationen, in der verschieden
120 Zeitpunkte aufeinander antworten und Verbindungslinien zwischen den Zeiten
121 entstehen und sich eine andere Art von Zeit in die lineare Zeit hineinschiebt.

123 **11.Zwischenfrage: Könnten Sie vielleicht noch kurz etwas zu diesem**
124 **Paratext in „R.d.T.“ sagen?**

125 **Stangl:** Teilweise schreibt ihn Dr. Steiner. Dr. Steiner steht in einer seltsamen
126 indirekten Beziehung zu den anderen Figuren, genauer gesagt stehen die Figuren
127 eigentlich alle in einer seltsam indirekten Beziehung zueinander. Aber ganz so
128 einfach ist es damit auch nicht. Einerseits war der Paratext mit dem Bild der zwei
129 Mädchen in dem Haus einer der Ursprünge des Romans, als ich noch gar nichts von
130 Dr. Steiner und der Struktur die das ganze haben würde gewusst habe, andererseits
131 kann man auch nicht sagen, dass der gesamte Paratext, also alle kursiven
132 Abschnitte vor den einzelnen Kapiteln von Dr. Steiner stammen. Es gibt ja auch
133 Stellen, die auf die Geschichte der Mädchen anspielen und auch Stellen, die auf den
134 Vater der Mädchen anspielen, mit Dingen, die Dr. Steiner gar nicht wissen kann. Das
135 heißt, eigentlich entsteht über diese Paratexte wieder so eine Art Doppelfigur, in der
136 Dr. Steiner mit dem Vater der Mädchen in Beziehung gesetzt wird, und in manchen
137 spricht sozusagen auch das Gespenst dieses Vaters. Über diese Fotografien
138 entsteht zwischen dem Vater als Fotograf und Dr. Steiner als Betrachter eine
139 Parallelität, die sich in den Paratexten abbildet. Das Ganze hat untergründig auch
140 etwas merkwürdig Voyeuristisches.

141
142 **12.Sie haben jetzt gesagt, der Paratext war so eine Art Grundidee, bevor der**
143 **eigentliche Text entstanden ist. Wie kam es den zu dieser Grundidee?**

144 **Stangl:** Das ist natürlich etwas, was ich nicht ganz genau sagen kann. Es gab
145 einerseits dieses Bild von den Mädchen im Haus, andererseits die Geschichte der
146 Demonstrationen im Jahr 2000, die ich beide erzählen wollte. Die aber grundsätzlich
147 überhaupt nichts miteinander zu tun hatten. Ich habe dann versucht, ganz langsam
148 eine Verbindung dieser beiden sehr weit auseinanderliegenden Punkte zu
149 konstruieren. Auf diese Weise sind nach und nach die beiden Mädchen und Dr.
150 Steiner entstanden.

152 **13. Welche Rolle spielt Identitätsverlust in „R.d.T.“?**

153 **Stangl:** Eine sehr große Rolle. Man kann eigentlich sagen, dass alle drei Figuren von
154 vornherein keine wirklich sehr gefestigte Identität haben. Die beiden Schwestern
155 schon durch dieses Trauma, einerseits durch das Trauma des Fotografiertwerdens
156 auf diese seltsamen Art, andererseits auch noch das Trauma des Selbstmordes ihres
157 Vaters. Dr. Steiner kann man als jemanden sehen, der äußerlich ein erfolgreicher
158 Mann ist, der sich aber eigentlich als in jeder Beziehung gescheitert ansieht und
159 gerade am Beginn des Buches, nachdem er seine Identität verloren hat, auf eine
160 halbgewaltsame Art versucht eine neue Identität für sich zu finden.

161
162 **14. Sie platzieren in „R.d.T.“ immer wieder Fragmente von Liedtexten, vor**
163 **allem von Polly Jean Harvey, einer englischen Singer-Songwriterin. Alle**
164 **drei Figuren im Werk hören diese Musik bewusst oder unbewusst –**
165 **warum?**

166 **Stangl:** Ich habe ursprünglich einfach eine Persönlichkeit für die beiden Schwestern
167 konstruieren müssen, beziehungsweise ihre Persönlichkeit herausfinden müssen. Ich
168 habe dabei eben auch überlegt, welche Musik sie gehört haben könnten. Auf Polly
169 Jean Harvey bin ich unter anderem gekommen, weil ich sie in den 90er Jahren selbst
170 gerne gehört habe, und weil sie, wie ich finde, eine sehr intensive Art (auch
171 körperlich intensiv) von Musik macht. Diese Intensität kommt aber eher aus einer Art
172 Fragilität, Zerbrechlichkeit heraus. Und genau diese Art von innerem Widerspruch
173 spielt -ursprünglich eher für Mona - aber eigentlich bei den beiden Schwestern eine
174 Rolle. Dr. Steiner hört einmal im Autoradio diese Musik ohne genau zu wissen, was
175 er hört. Für ihn hat es etwas zeichenhaftes an sich. Es ist für diesen älteren Mann,
176 der eine gewisse kulturelle Offenheit hat, aber sich sicher in den letzten Jahrzehnten
177 nicht wirklich mit neuerer Popmusik befasst hat, etwas sehr fremdes und ein
178 Anzeichen dieser fremden Welt, in die er sich gerade hinein bewegt. Ganz allgemein
179 versuche durch diese Zitate ein Netz zwischen diesen Figuren zu knüpfen, ohne,
180 dass die Figuren das so genau mitbekommen - so eine Art untergründige Struktur
181 von Verweisen zu schaffen, durch die auf der Textebene die Figuren, die sich ja real
182 noch gar nicht begegnet sind schon in einer Beziehung zueinander stehen.

184 **15. Andrea sagt über das Tanzen: „sie wolle glauben oder müssen jedenfalls**
185 **darauf setzen, dass Tanzen wirklich heißen könne: die Regeln der**
186 **Gesellschaft hinter sich lassen. Völlig anderen Regeln folgen. [...]“ (RdT:**
187 **S. 244). Könnten Sie darauf kurz eingehen?**

188 **Stangl:** Sowohl Andrea als auch Mona sind Menschen, die die Regeln der
189 Gesellschaft als etwas Gewaltsames spüren und versuchen, so etwas wie eine
190 eigene Sprache oder einen Gegenentwurf zu entwickeln und zu finden. Ich denke,
191 dass Mona vielleicht sogar eine Zeit lang die Illusion hat, völlig gegen die Regeln der
192 Gesellschaft leben zu können. Andrea aber weiß, dass dies eine Illusion ist und
193 betreibt das Tanzen von Anfang an nur als Kunstform, während Mona alles andere
194 als Kunst machen will. Es geht um Tanz als eine Art von intensiverer
195 Gegenwirklichkeit, wie es vielleicht auch andere Dinge als das Tanzen sein können.

196
197 **Zwischenfrage: Welche zum Beispiel?**

198 **Stangl:** Von Liebe bis zu Literatur könnte es alles sein.

199
200 **16. Ankoku Butoh– wieso haben Sie diese Tanz Form gewählt?**

201 **Stangl:** Ankoku Butoh heißt übersetzt Tanz der Finsternis/Dunkelheit, was mir schon
202 ganz gut zu passen schien. Es ist nicht so, dass es wirklich genau um Ankoku Butoh
203 gehen würde, aber was mich daran interessiert hat, ist, dass diese Art von Tanz
204 versucht, eine Art von Sprache des Körpers aus ganz minutiösen Bewegungen und
205 einem Körperbewusstsein für kleinste Körperteile zu finden, was mir dem zu
206 entsprechen schien, was Mona versucht. Es ist kein Ausdruckstanz, wie es vielleicht
207 auch mache Butoh-Tänzer verstehen oder missverstehen, sondern eher etwas wie
208 ein Ausdruckslosigkeitstanz, der einerseits eine extreme Körperlichkeit inszeniert, bei
209 dem andererseits die Körper fast etwas Abstraktes und Unpersönliches werden. Im
210 Einzelnen habe ich dann aber eigentlich gar nicht so direkt über Butoh geschrieben.
211 Manche Zitate, die im Zusammenhang mit dem Tanz stehen, stammen von Butoh-
212 Tänzern, manche von Artaud. Butoh wirkt einerseits auf uns so fremd und japanisch,
213 ist aber andererseits etwas Hybrides und auch aus Einflüssen der europäischen
214 Avantgarde entstanden.

Zwischenfrage: Wie sind Sie auf genau diese Tanz Form gestoßen? War es eher ein Zufall, oder haben Sie genau nach so einem Tanz gesucht?

Stangl: Ich hatte vor Jahrzehnten eine TV-Dokumentation über Butoh gesehen und fand das interessant. Ich hatte damals auch irgendein Zitat eines Butoh-Tänzers aufgeschrieben, an das ich mich vage erinnert habe, das ich aber leider beim Schreiben nicht mehr gefunden habe, aber das mir in die Welt von Mona ursprünglich zu passen schien. Zuerst hatte ich das Thema Tanz nur im Hinterkopf, aber irgendwann ist es dann doch immer mehr in den Roman hineingerutscht, und im Lauf des Schreibens wichtiger für das Buch geworden. Und dann habe ich eben Videos und Texte gesucht und studiert, ohne dass ich Experte für modernen Tanz wäre oder werden wollte.

17. Würden Sie die Figuren in „R.d.T.“ als Außenseiter bezeichnen?

Stangl: Ja.

18. Ich hätte noch eine Frage zu einer Figur: Herbert – der ja nicht unbedingt Herbert heißt, aber jedenfalls der Obdachlose, der immer wieder auftaucht, ähnlich wie Polly Jean Harvey, und die Figuren verbindet. Können Sie kurz etwas zur Figur des Herbert sagen?

Stangl: Es ist schwer, etwas über ihn zu sagen, obwohl er mir im Buch wichtig ist und ich eigentlich die Szenen mit Herbert besonders gern geschrieben habe und besonders gern mochte. Nebenbei gesagt, habe ich bei der ersten Szene auch an dieses Café hier (Café Weidinger) gedacht. Herbert entstand aus ein paar Einzelbeobachtungen, die ich bei verschiedenen Leuten gemacht habe. Für Dr. Steiner hat er die Bedeutung eines persönlichen Dämons, der ihm zeigt, wie wenig er sich in der Wirklichkeit auskennt und der ihm sein nicht Dazugehören und das Ungenügende seiner Kommunikationsmöglichkeiten ziemlich drastisch vorzeigt.

Zwischenfrage: Wie entsteht so eine Figur?

Stangl: Bei Herbert waren es die Einzelbeobachtungen. Einmal habe ich in der U6 jemanden gesehen, der mit einem Kugelschreiber in seinem Ohr gebohrt hat, und habe das aufgeschrieben. Andererseits gibt es über Jahrzehnte hinweg immer wieder so Situationen, wo man an der Straßenbahnhaltestelle oder vor dem Supermarkt von einem Obdachlosen angesprochen wird als „Meister“ oder „Masta“ und bekommt dann irgendwas erzählt, von dem man oft nur die Hälfte versteht. Auf diesen Einzelbeobachtungen habe ich dann versucht, eine Figur zu entwickeln, was beim Schreiben dann immer dazu führt, dass eine Dynamik entsteht, von der ich vorher nicht unbedingt etwas wusste, und die Figuren dann eine Art Eigenleben gewinnen. Das ist dann auch das Schöne am Schreiben, wenn so etwas wirklich entsteht.

Zwischenfrage: Könnte man sagen, dass die Figuren auch etwas Romantisches an sich haben oder romantische Außenseiter sind?

Stangl: Vielleicht ja, es gibt dann natürlich auch eine lange Nachgeschichte der Romantik, und ich hatte konkret an verschiedene Figuren aus der Kunstliteratur gedacht und vor allem auch bei Mona war eine der Referenzfiguren aus einem Film von Agnes Varda, Sanstoiniloi (die Vogelfreie) ein Mädchen, das auch Mona heißt und das in einem ganz anderen sozialen Umfeld etwas ganz ähnliches versucht wie die Mona aus meinem Buch. Eine andere Referenz war Emily Brontë, mit ihrer ganz seltsamen Form von Radikalität in scheinbar vollkommen bürgerlichen und engen Verhältnissen.

Zwischenfrage: Haben Sie sich auch einmal in ihrer Schaffensphase mit Literatur aus der Romantik bzw. mit Literatur nach der Romantik beschäftigt?

Stangl: Nicht gezielt. Direkt mit der deutschen Romantik habe ich mich wenig befasst, nur ein wenig Schlegel gelesen, sonst eher Autoren, die in der Nähe stehen, wie Hölderlin oder Kleist. Aber was mir auch wichtig ist, ist der französische Surrealismus und Autoren, die vor oder nach dem Surrealismus stehen, die ihn vorbereiteten oder von ihm beeinflusst waren. Da gibt es natürlich Verbindungslinien zur Romantik.

Zwischenfrage: Welche Autoren wären das?

Stangl: Da fällt mir Artaud oder Michel Leiris ein. Inwieweit man z.B. von dem Unbedingtheitsanspruch dieser Autoren aus Verbindungen zur Romantik ziehen kann, weiß ich nicht genau. Was mir bei Leiris wichtig war, ist: Einerseits verdankt die Art, in der meine Sätze gebaut sind, Leiris sicher vieles. Auch sein autobiographisches Projekt, seine Art über sich selbst zu schreiben, waren für mich wichtig. Und dann auch seine Auseinandersetzung mit Ethnologie. Er war nicht nur Schriftsteller, sondern hat auch eine Art von radikal persönlicher Ethnologie entwickelt, die für mich auch vor allem für mein erstes Buch über die Afrikareisenden sehr wichtig war .

19. Würden Sie sagen, dass es sich bei genauerer Betrachtung des Verhältnisses der beiden Schwestern Mona und Andrea um etwas wie Doppelgängerinnen handelt?

Stangl: Ja. Andrea versucht eigentlich nachdem Tod Monas, deren Existenz weiterzuführen und auf die Art, den Tod nicht zu akzeptieren oder rückgängig zu machen, indem sie sich in ihre Schwester verwandelt. Natürlich verwandelt sie sich dann doch nicht ganz in ihre Schwester, sondern betreibt das, was Mona mit dem ganzen Gewicht ihrer Existenz versucht hat, als Kunstform, und ist dadurch sozusagen in einen geschützten Bereich, sodass dasselbe etwas ganz anderes wird.

Zwischenfrage: Würden Sie sagen, dass in der heutigen Zeit Identitätsverlust wieder vermehrt stattfindet?

Stangl: Schwer zu sagen, aber natürlich ist es eine aktuelle Frage, weil es auch mit Medien zu tun hat und man sich fragen kann, inwieweit sie zur Zersplitterung der Wahrnehmung führen. Die Art, in der man gleichzeitig in verschiedenen Medien zu Hause sein kann bzw. gleichzeitig in der wirklichen Welt und in verschiedenen Medienwelten, oder dass man ständig über I-Phone oder was auch immer, in Verbindung mit anderen, die sich anderswo befinden ist und nicht mehr nur dort wo man gerade in Wirklichkeit ist. Also inwieweit diese Art von Zerstreuung einen Einfluss auf die Identität hat. Andererseits kann man sich fragen - das hängt dann auch wieder mit dem politischen Teil vom Buch zusammen - welche Rückwirkungen der Verlust von Utopien oder Zukunftsentwürfen auf die individuelle Identität hat.

Zwischenfrage: Nützen Sie selbst die neuen Medien (Twitter, Facebook, Smartphones,...)?

Stangl: Doch eher reduziert. Ich merke aber schon dadurch, dass der Computer ständig im Internet ist, dass das einfach etwas verändert, und dass es schwieriger wird, sich einfach ein paar Stunden auszuklinken und ganz altmodisch ein Buch zu lesen. Es verändern sich auch die Geschwindigkeiten, zum Beispiel konnte man vor zehn Jahren noch auf ein Mail eine Woche später antworten, und jetzt fühlt man sich schon beinahe schuldig, wenn man nach zwei Stunden noch nicht darauf geantwortet hat. Diese Art von Beschleunigung wirkt sich sicher auf das Verhalten aus.

Zwischenfrage: Was brauchen Sie um zu schreiben? Wo schreiben Sie? Wie bereiten sie sich aufs Schreiben vor?

Stangl: Das kann ich nicht so genau sagen. Ich schreibe meistens einfach auf meinem Computer am Schreibtisch. Ansonsten habe ich ein Notizbuch, in das ich sehr gerne -wenn ich unterwegs bin, einerseits auf Reisen und andererseits auf der Straße oder im Museum - handschriftliche Notizen mache. Dass ich mich aufs Schreiben vorbereiten würde oder einen ganz genauen Tagesrhythmus hätte, kann ich nicht sagen. Es ist eher so, dass ich, wenn ich merke, dass ich Ideen habe oder es jetzt gut passt, versuche, mir die Zeit zu nehmen.

Zwischenfrage: Kann man ungefähr sagen, wieviel Zeit das Schreiben in Anspruch nimmt (am Tag, in einer Woche, in einem Monat)? Gibt es ganz intensive Schreibphasen?

Stangl: Umso tiefer ich im Buch drinnen bin, umso mehr Zeit verwende ich auch, um zu schreiben. Wenn ich wirklich einmal ein oder zwei Tage gar nichts schreibe, nicht einmal eine kleine Notiz oder so, dann fehlt mir schon etwas. Es ist mir wichtig, wirklich jeden Tag irgendetwas zu schreiben, aber es ist oft wesentlich sinnvoller, etwas anderes zu machen oder spazieren zu gehen, als sich zum Schreiben zu zwingen. Manchmal ist es dann auch wieder sehr wichtig sich zum Schreiben zu zwingen. Es ist wirklich sehr unterschiedlich.

342 **20.Arbeiten Sie im Moment an einem neuen Werk?**

343 **Stangl:** Ja. Wobei ich jetzt und in den vergangenen Monaten auch einige Essays
344 geschrieben habe und noch schreibe -wobei das eher Auftragsarbeiten sind. Ich
345 versuche auch einen neuen Roman zu schreiben, der aber noch eher im
346 Anfangsstadium ist.

347

Lebenslauf

Name	Cosima Constanze Saskia Sophia Stephania Hilscher, BA
Geburtsdatum	10. Februar 1986
Staatsbürgerschaft	Österreich
Ausbildung	Studium Philosophie Psychologie und Deutsch auf Lehramt laufend Abschluss Bachelor-Studium Deutsche Philologie 2015 2004-1996 Wirtschaftskundliches Realgymnasium der Dominikanerinnen in Wien 1130