

Title	Dr.Konrad Feldt und die >fremden Frauen<: Figurenkonstellation und Figurenkonzeption in Gerhard Roths Roman Der Plan
Sub Title	コンラート・フェルト博士と「見知らぬ女たち」： ゲルハルト・ロートの小説『計画』における登場人物の布置と構想
Author	Schaffers, Uta
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2006
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.91, No.2 (2006. 12) ,p.1- 37
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Essays in Honour of Profressor Takahiro Shibata
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00910002-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Dr. Konrad Feldt und die ›fremden Frauen‹: Figurenkonstellation und Figurenkonzeption in Gerhard Roths Roman *Der Plan*

Uta Schaffers

Figuren, denen wir in Texten begegnen, binden uns an diese. Wir gehen als empirische Leserinnen und Leser eine Beziehung zu diesen Figuren ein, die die Zeit der Lektüre nicht selten überdauert. Die Gefühle, die uns mit den Figuren verbinden, können vielfältig sein: Sehnsucht, Ärger oder Neugierde etwa. Wir leiden mit ihnen und freuen uns mit ihnen, wir ›identifizieren‹ uns mit ihnen; letztlich nehmen wir Figuren als Personen wahr, als lebensweltliche Entitäten. Im Lektüreprozess werten und bewerten wir ihre Handlungen, ihre Reaktion, ihr Äußeres, zudem sind Figuren oft Ausgangspunkt für Bewertungen des gesamten Textes.¹ Nicht selten identifizieren wir Protagonisten auch mit ihren Schöpfern, den Autorinnen und Autoren, was ebenso den Rezeptions- und Interpretationsprozess wesentlich mit bestimmt.²

All dies tun wir auch noch als routinierte Leserinnen und Leser mit viel Erfahrung und dem Wissen darüber, dass diese Haltung eigentlich naiv ist,³ denn schließlich ist es ja so: Die (kognitive und affektive) Beziehung, die wir zu Figuren aufnehmen, macht nicht nur einen gewichtigen Anteil des Lektürereizes aus, sondern ist auch ein zentraler Bestandteil einer literarischen Rezeptionskom-

¹ Vgl. dazu etwa bei Winko 1991 sowie bei Heydebrand; Winko 1996.

petenz – die Fähigkeit, literarische Gegenstände als ›quasi-real‹ wahrzunehmen, gehört genuin dazu. Dass überhaupt Beziehungen zu literarischen Figuren aufgenommen werden sowie die Art der Beziehung, basiert auf einem komplexen Vorgang und ist Ergebnis bzw. Teil eines Entwicklungs- und Lernprozesses sowie abhängig von historisch und kulturell differenten, sich wandelnden Auffassungen vom Menschen. Die empirische Lese(r)forschung zeigt zudem, inwiefern Haltungen empirischer Leser zum Text und zur Textwelt sowie damit verbundene kognitive und affektive Prozesse mit dem Begriff ›Identifikation‹ sicher nicht ausreichend gekennzeichnet werden und einer spezifischeren, auch entwicklungs- und leseerfahrungsbezogenen Ausdifferenzierung bedürfen.⁴

Dennoch sind Figuren natürlich keine Personen, letztlich sind sie etwas ganz anderes: Nicht lebensweltliche, sondern sprachlich erzeugte Entitäten in der erzählten Welt, über die uns nur eine vergleichsweise begrenzte Menge an Informationen zur Verfügung steht. Ihre Konstitution ist nicht zuletzt geprägt von der *Funktion* der Figur im Text (Motivierung der Handlung, Markierung des Genres, Leserlenkung, etc.). Insofern sind sie als textuelle Phänomene Teil des sprachlich-intentionalen Handelns innerhalb des Kommunikationssystems Literatur.⁵ Um die hier nur angedeuteten Facetten der Figur und ihrer sprachlichen Konsti-

² Mitunter bieten die Autoren den Leserinnen und Lesern solche Deutungen auch selber an: „Die eine [Methode] ist – wie es etwa in Japan der Fall war –, dass ich eine Reise mache, und das Land, die Möglichkeiten zu erzählen, sind so inspirierend, dass ich eine Figur entwerfe und sie an meine Stelle treten lasse.“ (Roth in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 245) Vgl. auch Bartens in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 49: „Roths in diverse Länder ausschwärmende Odysseusfiguren als literarische Abbilder und – wie alle Bilder – unvollkommene Teilansichten ihres Autors lassen gewisse Rückschlüsse auf jenen realen Autor zu; als imaginäre Projektionen ihres Schöpfers bleiben sie allerdings dennoch für immer in das Schattenreich der literarischen Fiktion verbannt.“

³ „Personen eines Dichtwerks wie lebende Menschen behandeln ist die Naivität eines Affen, der in den Spiegel greift.“ (Robert Musil: Aus dem Entwurf einer Rezension von Theodor Reiks ›Arthur Schnitzler als Psycholog‹. Aus dem Nachlass zitiert bei Corino in: Bauer; Goltschnigg (Hgg.) 1973, 125).

⁴ Vgl. z.B. bei Schön (1990), 229-276 sowie ders. in: Lange Steffens (Hgg.) 1995, 99-127.

tuierung im Text sowie ihrer Erfassung und Konstruktion im Rezeptionsprozess, also „sowohl den Beitrag lebensweltlichen Wissens [...] als auch die prinzipielle Differenz der Figur zur Person“⁶ adäquat beschreiben zu können, schlägt Fotis Jannidis in seiner Untersuchung *FIGUR UND PERSON* (2004) ein Konzept vor, das eine ›Figur‹ als ein „textbasierte[s] Modell[...] des Modell-Lesers“⁷ fasst. Figuren werden darauf basierend als mentale Repräsentationen⁸ untersucht, die in der narrativen Kommunikation, auf der Grundlage von sukzessive vergebener Figureninformation und -charakterisierung aufgebaut und modifiziert werden.⁹ So stehen dort weniger Fragen nach den oben angesprochenen psychischen Prozessen empirischer Leserinnen und Leser im Mittelpunkt, sondern vielmehr

⁵ Die Frage, was eine Figur denn nun eigentlich ist, hat innerhalb der Forschung eine lange Tradition: Figurentypologien, -beschreibungen, -kategorisierungen und -klassifizierungen liegen vor und nähern sich dem Phänomen aus unterschiedlichsten theoretischen und methodologischen Standorten. Ich verweise in diesem Zusammenhang auf den ausführlichen Forschungsbericht bei Jannidis (2004), 151-195.

⁶ Jannidis 2004, 243.

⁷ Ebd., 243.

⁸ Das Konzept der ›mentalenen Repräsentation‹ geht zurück auf die kognitionswissenschaftliche, resp. die in der Lese-Psychologie entwickelte konstruktivistische Theorie des Lesens (vgl. Christmann; Groeben in: Franzmann et al. (Hgg.) 1999, 145-223), die Lesen versteht als „Sinnbildung aus dem Text unter Anschluß des Gelesenen an die Realität des Rezipienten, an seine Erfahrungen und sein Weltwissen.“ (Schön in: Roters et al. (Hgg.) 1999, 196) Textverstehen gründet danach auf einer aktiven Auseinandersetzung des Subjekts mit dem Text. Im Prozess der Bedeutungskonstruktion treten die Textvorgabe und das Vorwissen, das Weltwissen sowie das Sprachwissen der Lesenden in Interaktion, wobei die Zielvorstellungen, die Erwartungen und die Kompetenzen der Lesenden diesen Prozess maßgeblich beeinflussen. Figuren als mentale Modelle sind mithin dynamische kognitive Repräsentationen. Dieses, aus der empirischen Leseforschung gewonnene Konzept überträgt Jannidis nun auf ein theoretisches Konstrukt, den Modell-Leser, das jedoch ohne gewisse geistige Fähigkeiten nicht denkbar ist (vgl. auch Fußnote 10).

⁹ Als wichtigstes strukturelles Grundelement dieses Modells setzt Jannidis den sogenannten ›Basistypus‹ (vgl. Jannidis 2004, 185-197). Der Basistypus ist gekennzeichnet durch die Merkmale: Differenz von Innen und Außen, durch *Handlungsfähigkeit* sowie durch die *Fähigkeit zu Kommunikation*. Der Basistypus umschließt das Konzept längerfristig andauernder oder flüchtiger, punktueller innerer und äußerer Zustände. Diese Merkmale des Basistypus und mithin die Grundstruktur des mentalen Modells der Figur ermöglichen „Erklärungen und Beschreibungen von Verhalten aufgrund der *folk psychology*“. (Ebd., 193) Die mit dem Basistypus verbundenen anthropologischen Grundannahmen sowie die Annahmen darüber, was eine Person ausmacht und bestimmt, sind interkulturell und historisch keineswegs stabil, sondern mehr oder weniger variabel.

Fragen danach, „wie der Text die Beziehung des Lesers zum Protagonisten bestimmt [...] und] wie die Rollen des narrativen und auktorialen Lesers im Text aussehen, selbst wenn der empirische Leser sie nicht übernimmt.“¹⁰

Im Folgenden möchte ich exemplarisch drei Figuren aus Gerhard Roths Roman *DER PLAN* (1998) näher betrachten, nämlich den Protagonisten, Dr. Konrad Feldt, sowie die beiden zentralen Frauenfiguren, Frau Sato und Haru. Dabei wird die Untersuchung von jeweils unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen und Fragestellungen geleitet:¹¹ Die Figur des Dr. Konrad Feldt gerät insbesondere als wichtige *Quelle der Figureninformation* ins Blickfeld, da vor allem über seinen Wahrnehmungsbereich und Wahrnehmungsmodus die Informationen zu den beiden Frauenfiguren vermittelt werden. In diesem Zusammenhang sollen auch Hinweise auf das Verhältnis von *Fokalisierung* und *Stimme* im vorliegenden Roman gegeben werden. Bei der Untersuchung der Frauenfiguren wird zum einen die Frage nach deren spezifischer Funktion für die Markierung der Genres *Kriminalerzählung* und *Reiseerzählung* resp. *Erzählung aus der Fremde* relevant. Damit eng verflochten sind dann zum anderen Fragen nach literarischen, kulturellen und genderspezifischen *Tradierungen* und (*Stereo-*)*Typisierungen*. Im Sinne einer übergreifenden Kontextualisierung ist es unerlässlich,

¹⁰ Jannidis 2004, 231. Der *narrative* und der *auktoriale Leser* sind letztlich zwei Facetten des narratologischen Konstruktes *Modell-Leser*. Der Modell-Leser ist ein vom Autor intendierter Leser, soweit er sich vom Text und aus dem Text (re-)konstruieren lässt. Dieses theoretische Konstrukt wird für die Analyse literarischer Figuren nun, im Zuge einer Modifikation üblicher Modelle narrativer Kommunikation, in der Untersuchung von Fotis Jannidis „explizit mit psychischen Merkmalen versehen, insbesondere mit einem Gedächtnis, mit kulturellem Wissen und mit der Fähigkeit, Inferenzen bilden zu können. Im Bedarfsfall läßt sich im Modell-Leser der auktoriale und der narrative Leser unterscheiden. Der narrative Leser ist der Zuhörer des Erzählers und akzeptiert die vom Erzähler entworfene Welt als wahr, soweit dieser nicht unzuverlässig ist. Der auktoriale Leser, gleichsam das Gegenstück des impliziten Autors, weiß um die Fiktionalität der Situation.“ (Ebd., 237).

¹¹ Es gibt bei der Untersuchung literarischer Figuren eine Fülle interessanter Ansätze und Fragestellungen, vgl. dazu Jannidis 2004, 106f. Im Rahmen dieses Artikels muss notwendiger Weise eine gewisse Fokussierung auf Einzelaspekte vorgenommen werden.

auch inner- und intertextuelle Figurenkonstellationen und deren Relevanz für die Konzeption und Rezeption der einzelnen besprochenen Figuren aufzuzeigen.¹² Es zeigen sich hier teils lockere, teils sehr enge Verflechtungen, deren Berücksichtigung die Untersuchung der Figuren im Hinblick auf Charakterisierung und Deutungsmöglichkeiten wesentlich anreichert. Um diesem Vorhaben gerecht zu werden, sowie um die genrespezifische Konzeption des Romans als Reise- und Kriminalroman zu erläutern, sollen einleitend einige Informationen zu Gerhard Roths jüngstem Zyklus ›Orkus‹ sowie zur besonderen Ausgestaltung des dem Zyklus zugrunde liegenden Konzepts in *DER PLAN* gegeben werden.

Zyklus und Roman

Wie viele andere Werke des österreichischen Autors Gerhard Roth entstand auch der Roman *DER PLAN* (1998) im Anschluss an eine ausgedehnte Reise:¹³ Roth war im November 1996 Gast des ›5. Seminars zur österreichischen Gegenwartsliteratur‹ in Izu und begab sich anschließend auf eine knapp dreiwöchige Lesereise durch Japan. Im Verlauf des Romans, dessen Handlung sich in sieben, aus Einzelszenen zusammengesetzten Kapiteln entfaltet, begibt sich auch der Protagonist, der Bibliothekar Dr. Konrad Feldt, auf eine Art ›Lesereise‹, eine wissenschaftliche Vortragsreise durch Japan, auf der er über die Schätze der österreichischen Nationalbibliothek referiert. Die Reise führt Feldt in das Japan der 90er Jahre, nach Tôkyô und in die dortige nähere Umgebung, dann weiter in Richtung Süden, nach Kyôto, Kagoshima und bis nach Kumamoto. Die Vorträge

¹² Obgleich im Weiteren auf das oben kurz umrissene Konstrukt ›Modell-Leser‹ zurückgegriffen wird, sollen doch an gegebenen Stellen und auf Grundlage von vorhandenem Material auch Rückschlüsse auf die Rezeption durch empirische Leser gezogen werden.

¹³ Vgl. auch die beiden Amerika-Romane *DER GROÛE HORIZONT* von 1974 und *EIN NEUER MORGEN* von 1976. Zum Roman vgl. auch: Schaffers 2006, 219-339. Zu Roth vgl. u.a. Baitl; Ehetreiber (Hgg.) 1995; Ensberg; Schreckenberger 1994; Voit in: KLG 1999, 1-21 sowie Text + Kritik. H. 128, 1995.

sind jedoch letztlich nur ein Vorwand für seine Reise. Dahinter verbirgt sich ein illegaler Handel mit einem zufällig in Feldts Besitz geratenen Mozart-Autograph,¹⁴ das er an einen japanischen Kunsthändler verkaufen möchte. Nach einigen missglückten Versuchen Feldts, den Handel mit dem Kunsthändler Dr. Hayashi abzuschließen, wird Hayashi im Zusammenhang mit seinen illegalen Geschäften im Pachinko-Milieu ermordet, wobei Feldt zufällig Zeuge wird. Dr. Chiba, Hayashis Kompagnon, übernimmt fortan die Verhandlungen mit Feldt. Geleitet von dem Ablauf seiner Vortragsreise und den Anweisungen Dr. Chibas, gelangt Feldt schließlich nach Kumamoto, den Ort, an dem der Handel seinen Abschluss nimmt und in dem Feldt Opfer der chaotischen Zustände nach einem Erdbeben wird. Als weitere Nebenfiguren, die nicht nur punktuell oder als Erinnerungsbilder des Protagonisten auftreten, seien hier noch genannt: Michael Wallner, Sekretär der österreichischen Botschaft in Tôkyô und der Vulkanologe Dr. Kitamura, der neben seiner wissenschaftlichen Kompetenz über ein fast instinktives Wissen über bevorstehende Vulkanausbrüche und Erdbeben verfügt. Während seines Aufenthaltes in Tôkyô lernt Feldt zudem Frau Sato kennen, die ihm als ‚Betreuerin‘ vorgestellt wird und mit der Feldt eine kurze Beziehung eingeht. Von Dr. Chiba wird Feldt dann Haru zugeführt, eine Figur, die in der Rezeption als ›Edel-Prostituierte‹ bezeichnet wird.

DER PLAN ist Teil des bislang noch unabgeschlossenen Zyklus ›Orkus‹, der insgesamt sechs Romane umfassen soll, von denen die folgenden Bände bereits erschienen sind: *DER SEE* (1995), *DER PLAN* (1998), *DER BERG* (2000), *DER STROM* (2002) und *DAS LABYRINTH* (2005). *DIE STADT* ist als

¹⁴ Voit verweist auf den historischen Hintergrund des Plots aus dem Jahr 1958, auf den: „Ausriß eines Stückchens aus dem Manuskript von Mozarts ‚Requiem‘ mit der vermutlich letzten Notierung des Komponisten“ (Voit in: KLG 1999, 19). Vgl. auch das Magazin der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 30. Januar 1998: *Täter gesucht: Der letzten Seite von Mozarts Requiem fehlt eine Ecke. Wer hat sie abgerissen? Und wann?* sowie Roths Artikel in diesem Magazin: *Wer raubte die letzten Worte Mozarts?* (Ebd., 36-41).

autobiographischer Roman und ‚opus magnus‘ geplant.¹⁵ Im Sommer 2003 wurden im Rahmen einer Ausstellung mit dem Titel ›Orkus – Im Schattenreich der Zeichen‹ im Literaturhaus Graz Materialien aus Gerhard Roths ‚Vorlass‘ präsentiert, die mit der Gesamtkonzeption des Zyklus sowie mit einzelnen Werken daraus im Zusammenhang stehen: Notizbücher, Photographien, Zeitungsartikel, Entwürfe, Korrektorexemplare etc. Die Herausgeber des Begleitbuchs zur ›Orkus‹-Ausstellung, Daniela Bartens und Gerhard Melzer, bezeichnen den Zyklus ›Orkus‹ als „literarisches Komplement zu den ‚Archiven des Schweigens““¹⁶ und auch Wendelin Schmidt-Dengler (2003) weist auf den inneren Zusammenhang hin, der zwischen den beiden Zyklen Gerhard Roths besteht.¹⁷ Als Thema des Zyklus ›Orkus‹ gilt, nach Maßgabe der Entwurfskizze des Autors selbst, „[d]ie Wiederherstellung der verlorenen Identität und Kontinuität durch ‚Aufklärung‘ und Besiegung der FREIER (jene, die ‚Österreich‘ mit ihrem Verschweigen der Geschichte, der ‚Fälschung‘ in Besitz genommen haben). Buch der Täter [Interpunktion und Hervorhebungen des Autors werden im Folgenden übernommen; U.S.]“.¹⁸ Auf thematischer und konzeptioneller Ebene bestehen Referenzen zu Homer, James Joyce und Dante,¹⁹ als „Vorbild“ für den Zyklus nennt Roth „Odyssee, Irrfahrt und Nostos (Die Argonauten)“,²⁰ wobei die Irrfahrten „auf verschiedene Personen aufgeteilt“²¹ werden. Roth nimmt für die jeweiligen Werke einzelne Episoden der Odyssee als Anregung

¹⁵ Folgen soll dann noch ein Band mit Materialien zum Zyklus (Band 7): *ORKUS – IN DER WEITEN WELT*.

¹⁶ Bartens; Melzer in: dies. (Hgg.) 2003, 7.

¹⁷ „Alle Bücher der beiden Zyklen sind durch zahlreiche thematische Aspekte miteinander verbunden. Im Zentrum steht immer noch Österreich, doch ist der Wandel der Perspektive signifikant: Während in den ‚Archiven‘ der Weg in das ‚Herz der Dunkelheit‘ Österreich gesucht wird und dieses gleichsam den Hades verkörpert, entfernen sich die Hauptfiguren nun von dort.“ (Schmidt-Dengler in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 36).

¹⁸ Entwurfskizze Roth in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 14.

¹⁹ Vgl. dazu auch Bartens in: dies.; Melzer (Hgg.) 2003, 60ff.

²⁰ Entwurfskizze Roth in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 16.

²¹ Ebd., 14.

(ausdrücklich werden diese nicht nachgedichtet), wobei die Hades-Episode allen Werken zugrunde liegt.²² Die Konzeptionalisierung der Werke des gesamten Zyklus entlang den Irrfahrten des Odysseus verweist bereits auf das Reiseschema, auf Fahrten und Begegnungen in eine/r ›Fremde‹,²³ das Roth mit dem Schema des Detektiv- bzw. Kriminalromans verwebt.²⁴

„Gleich den Irrfahrten des Odysseus schickt Gerhard Roth seine Helden in die unterschiedlichsten Kulturkreise und Himmelsrichtungen aus, lässt sie eintauchen in fremde Wirklichkeiten, deren Rätsel ihnen zu Zeichen in einem scheinbar ausweglosen Labyrinth werden. [...] Der Bedrohung durch das Numinose, durch Verbrechen und Gewalt begegnen sie mit ihren eigenen Wirklichkeitskonstruktionen, in denen nahezu alles zu einem Hinweis werden kann. Die Reise in die Fremde gerät so zu einer Irrfahrt in das eigene Innere.“²⁵

Im Folgenden soll sich der Blick vor allem auf den Roman *DER PLAN* richten, an gegebenen Stellen wird jedoch auf den Gesamtzusammenhang des Zyklus verwiesen. Für den *PLAN* werden von Roth in seiner Skizze zum Entwurf des ›Orkus‹-Projektes als Bezüge zu einzelnen Episoden der Odyssee notiert:

²² Vgl. ebd., 18.

²³ Die Kategorie Fremde/Fremdheit soll als eine relationale, als ‚Interpretament‘ aufgefasst werden. Die Zuschreibung von Fremdheit kann verstanden werden als ein kulturell tradiertes, kollektives aber auch persönliches Deutungsmuster. Das aus diesen Deutungsmustern entstehende Fremdheitsprofil setzt sich zusammen aus einer Summe wahrnehmbarer Merkmale, die vor dem Hintergrund des Eigenen *als fremd* interpretiert werden. Vgl. dazu Schaffers 2006, 21-39.

²⁴ Diese Elemente, die schon früher Eingang in Roths Werke fanden, boten auch Anlass zur Kritik (vgl. Fischer in: Text + Kritik 1995, 74-86). Aktuellere Veröffentlichungen zeigen eine modifizierte Sicht auf die Nutzung der gattungsspezifischen Vorgaben des Reise- und/oder Kriminalromans durch Roth (vgl. etwa Schreckenberger in: Düsing (Hg.) 1993, 171-183 oder Miesbacher in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 163f.).

²⁵ Bartens; Melzer in: dies. (Hgg.) 2003, 8.

„Hades, Lotophagen Kalypso (Liebesgeschichte) Circe, Schweine, Bordell“.²⁶
Unter dem Stichwort „Kultur“ findet sich „zen-buddhistisch shintoistisch Japan“.
Als Thema wird benannt:

„Diebstahl ist wie das Lesen (Erkenntnis): Apfel, Verstoßung aus dem
Paradies der Kopfwelt ins Leben, das ist aber die Hölle, Geistesflug
(Geryon), Dante = Reiseführer durch das Inferno, Erdbeben – Vulkane:
Poseidon ist Welterschütterer, Natur Lesen.“²⁷

Unter dem Stichwort „Atmosphäre“ notiert Gerhard Roth: „exotische Natur/Stadt
Flucht, Liebe, Exil, Tod Sexualität Kriminalität, Verfolgung, Paranoia Kopf-
(Lese-) und reale Reise Kriminalroman Flucht“.²⁸ Im *PLAN* fährt Dr. Konrad
Feldt nach Japan, bzw. in die ›Fremde Japan‹.²⁹ Diese (nach-)konstruierte
›Fremde Japan‹ ist nur Station im Rahmen der Odyssee, wie sie im ›Orkus‹-Pro-
jekt gestaltet wird und verweist letztlich auf den Ausgangspunkt – das Eigene –
zurück.³⁰ Der Text zeigt den Leserinnen und Lesern Japan im Erleben des Pro-
tagonisten und dieses Erleben ist im Roman so konstruiert, dass es die allge-
genwärtigen Klischees und (sprachlichen und bildlichen) Archive spiegelt. So
finden sich auf inhaltlicher und sprachlicher Ebene explizite oder implizite Inter-

²⁶ Entwurfskizze Roth in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 13. Auch das Lotophagen-Thema ist in allen Werken präsent: „Drogen: In allen Büchern spielen Drogen eine Rolle. Das hat nicht nur die Anspielung auf ‚die andere Seite‘ im Menschen zum Zweck, das Schöpferische, das Selbstzerstörerische, das Phantastische, die Abwendung von der Realität, sondern verarbeitet auch das LOTOPHAGEN-Thema“ (ebd., 18).

²⁷ Ebd., 20.

²⁸ Ebd.

²⁹ Zur Konstruktion der ›Fremde Japan‹ vgl. Schaffers 2006.

³⁰ Vgl. auch Alexander Honold, der das ethnographische Schreiben österreichischer Gegenwartsautoren untersucht und darauf hinweist, dass es „den Autoren also nicht so sehr darum [geht] (vielleicht sogar am wenigsten darum), Neues über Sitten und Gebräuche fremder Völker und ferner Regionen zu erfahren, als vielmehr den Standort des eigenen Schreibens zu verschieben und dadurch erst zu einer opaken, sichtbaren Größe zu machen.“ (Honold in: *Modern Austrian Literature* 1998, 106).

textualitäten, die an bereits bestehenden Texten partizipieren, diese aber nicht weiter- oder neuschreiben.³¹ Inwiefern gewisse Tradierungen und Stereotypisierungen für die Modellierung der Frauenfiguren wirksam werden, wird im Weiteren noch zu untersuchen sein.

Neben dem Reiseschema bzw. dem Schema ›Abenteuer in der Fremde‹ folgt die Konstruktion des Romans auf der Textoberfläche gemäß der Gesamtkonzeption des Zyklus noch den strukturellen Prinzipien sowie den inhaltlichen und thematischen Gattungsbobligatorien des Kriminal- bzw. Detektivromans. Fuchs (2003) nennt als von Roth übernommene Gattungsbobligatorien des Kriminalromans „Spannungssteigerung durch Verrätselung sowie vorausgreifende Andeutungstechnik, die ereigniszentrierte Darstellungsform mit psychologisierenden Komponenten, die Dramatisierung durch Dialogausschnitte sowie die festgelegten Requisiten und Standardszenen“.³² Weiterhin gehört dazu eben auch die genrebezogene Typisierung von Figuren.

In der neueren Forschung zum Werk Gerhard Roths besteht nun weitgehend Einigkeit darin, dass sowohl die kulturellen Stereotypisierungen als auch die typischen Handlungsschemata und Elemente des Kriminalromans letztlich instrumentalisiert und dekonstruiert werden.³³ Die Offensichtlichkeit der Klischees auf inhaltlicher und struktureller Ebene sowie die gleichzeitige Sabotage dieser anhand etwa paratextueller Hinweise und erzähltechnischer Verfahren auf der Ebene des *discours*³⁴ weise sie als „Zitat“, „Parodie“³⁵ und „Ironie“³⁶, eben als ›postmodernes Spiel‹ aus.³⁷ Diese Einschätzung soll am Ende des vorliegen-

³¹ Vgl. hierzu Schaffers 2006, 9ff. sowie 224ff.

³² Ebd., 116f. Es wird keine weitere Differenzierung zwischen Kriminal- und Detektivroman vorgenommen.

³³ Zur Diskussion dieser Rezeptionsweise vgl. Schaffers 2006, 224–229.

³⁴ Zur Differenzierung von *histoire* und *discours* vgl. Martinez; Scheffel 2003⁵, 20ff.

³⁵ Fuchs in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 117; 123.

³⁶ Roth zit n. Bartens in: dies.; Melzer (Hgg.) 2003, 65.

³⁷ Vgl. Fuchs in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 117f. sowie in Bezug auf den Roman *DER SEE* Giacomuzzi-Putz in: ebd., 75ff.

den Artikels in Bezug auf die Konzeption der beiden Frauenfiguren noch einmal aufgegriffen und geprüft werden.

Die Quellen der Figureninformation – Der Lesende

Roths Romane sind hoch konstruierte Gebilde, innerhalb derer nicht zuletzt den Figuren für den Aufbau und die Herstellung ästhetischer Strukturen und ihrer Dekonstruktion wichtige Funktion zukommt. Die spezifische Form der Ausgestaltung des Wahrnehmungsbereichs der Protagonisten sowie die Dominanz dieser Wahrnehmung in der Vermittlung der erzählten Welt an die Leserinnen und Leser tragen dazu bei, dass die oberflächlichen Strukturen stereotypisierter Erzählschemata mit einem komplexeren Subtext unterlegt werden. Im Folgenden wird die Figur des Dr. Konrad Feldt als Quelle der Figureninformation in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken; zunächst soll jedoch noch das Verhältnis von *Fokalisierung* und *Stimme* in *DER PLAN* näher bestimmt werden.

Der *Modus der Narration* ist im Roman von einer großen Nähe zum Wahrnehmungsbereich des Protagonisten geprägt. Die Ereignisse werden fast durchgängig in Form der (fixierten) internen Fokalisierung präsentiert, „der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß.“³⁸ Ganz selten nur teilt die Erzählerstimme mehr oder andere Informationen mit, als diejenigen, über die die Figur zum mitgeteilten Augenblick verfügt, z.B. wenn die Erzählerstimme das Verschwinden der Frau Sato anzeigt, Feldt es jedoch erst später >bemerkt.<³⁹ Der im folgenden Zitat geschilderte Zustand des Kontrollverlustes im Drogenrausch, des veränderten Seins- und Bewusstseinszustandes, illustriert noch einmal die Nähe der *Stimme* zum Wahrnehmungsbereich der Figur:

³⁸ Martinez; Scheffel 2003⁵, 64. Vgl. auch Genette: „Für mich gibt es keine fokalisierende oder fokalisierte Figur: *fokalisiert* kann nur die Erzählung selber sein, und *fokalisieren* kann demnach nur der, der die Erzählung fokalisiert (oder nicht fokalisiert), d.h. der Erzähler“ (Genette 1998², 241).

„Alles, was er wußte, war vergessen. Er war zu einem Teil des Musters auf der Steppdecke geworden. Golden und verzaubert schwebte er als Lotosblüte in dem nun roten Zimmer. Die Wände leuchteten, die Bilder, Harus Gesicht, ihre Zähne, ihre Lippen. Sobald die Verzauberung nachließ, bot Haru ihm wieder die Tropfen an, und irgendwann in dieser Nacht begann Feldt zu erzählen.“ (PLAN, 256f.)

Da es im Roman keine signifikanten Hinweise dafür gibt, dass die erzählte Welt nicht stabil und nach den geläufigen Realitätsvorstellungen konstruiert ist,⁴⁰ ist es nur wenig plausibel, dass der Protagonist entgegen den Gesetzen der Schwerkraft unter der Decke schwebt, und dann auch noch in Form einer Lotosblüte. Auch wenn es also nicht sprachlich explizit gekennzeichnet ist (Feldt empfand sich als ...), wird den Leserinnen und Lesern die erzählte Welt dominant über den Wirklichkeitsausschnitt der Figur vermittelt.⁴¹ Beginnend mit der unklaren zeitlichen Bestimmung „und irgendwann in dieser Nacht“ wird dann wiederum eine gewisse Distanz der Stimme des Erzählers zum unmittelbaren

³⁹ Vgl. Roth 2000² 53f., im Folgenden nachgewiesen als: (PLAN, ...). Fast alles, was die Leserinnen und Leser an Informationen, die nicht dem unmittelbaren Wahrnehmungsbereich der Figur entstammen, bekommen, wird dem Protagonisten durch andere Figuren zugetragen. Dies geschieht oft im Nachhinein, insbesondere in Bezug auf das Geschehen im Zusammenhang mit dem Tod Dr. Hayashis. Der *Epilog* hat in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung, da die Ereignisse hier aus der Sicht und dem Informationsstand der Figur Wallner geschildert werden, der in großen Zügen weniger weiß als die Leserinnen und Leser zu diesem Zeitpunkt, in manchen Aspekten jedoch auch neue Informationen liefert und das Geschehen aus einem anderen Blickwinkel beleuchtet (vgl. ebd., 291-296).

⁴⁰ Vgl. dazu auch die Arbeits- und Aufzeichnungstechnik des Autors, beschrieben u.a. in: Schaffers 2006, 222ff.

⁴¹ Aufgrund der Tendenz des Erzählers, recht häufig sozusagen hinter dem Wahrnehmungsbereich der Protagonisten zu ›verschwinden‹, ist es nicht immer klar entscheidbar, *wer spricht?* Vgl. in diesem Zusammenhang auch das punktuelle Verschwinden der recht eindeutig profilierten Erzählerstimme in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* hinter dem Wahrnehmungsbereich der Figur des Nathanael, u.a. ablesbar an den ›gestörten‹ Figuren-Benennungen Coppelius/Coppola.

Wahrnehmungsbereich Feldts markiert. Die *Stimme* ist narratologisch gesehen eine formale Kategorie innerhalb des Textgeschehens,⁴² die den Raum zwischen der rhetorischen Strukturiertheit des Textes und den Rezipienten füllt,⁴³ auch wenn sie in der Rezeption wiederum – wie die Figur – häufig mit einer Person assoziiert oder als solche imaginiert wird.⁴⁴ Im vorliegenden Roman verlässt die Stimme den Wirklichkeitsausschnitt des Protagonisten letztlich erst nach dessen Tod.⁴⁵ Lesbar wird die Erzählerstimme in der Verwendung der dritten Person sowie des epischen Präteritums, anhand des Zeitpunkts des Erzählens (späteres Erzählen, nach dem Tode Feldts) und der Verfügungsgewalt über den Bericht des Sekretärs der österreichischen Botschaft, sowie anhand der kommentierenden Kapitelüberschriften. Im Verfahren der transponierten Gedankenrede wird einerseits die Beteiligung der Erzählerstimme an der Präsentation der Bewusstseinsinhalte des Protagonisten ablesbar, andererseits jedoch auch die Nähe zu dieser Figur. Assoziative, mehr oder weniger ungeordnete Vorstellungen des Protagonisten werden mitgeteilt, Zeit- und Raumadverbien beziehen sich zumeist eindeutig auf den Wahrnehmungsort der Figur:

„Gerade als Feldt den Berggipfel sah, berührte er Frau Satos Hand, die mit gespreizten Fingern neben ihr auf dem Sitzpolster lag. Er spürte zugleich mit der Berührung einen Stich in seiner Brust, aber er ließ seine Hand wie zufällig auf ihrer liegen, und auch Frau Sato zog sie nicht zurück. [...] Sie starrte geradeaus, wandte sich aber im selben Moment wie unabsichtlich ihm zu, flüchtig, doch wenn er sich nicht getäuscht hatte, mit einem kaum

⁴² Vgl. Zymner in: Blödorn; Langer; Scheffel (Hgg.) 2006, 321-349; hier: 323f.

⁴³ Vgl. Richard Aczel nach: Blödorn; Langer; Scheffel in: dies. (Hgg.): 2006, 1-9, hier: 3.

⁴⁴ In der naiven Rezeption nicht selten mit der oder als die Person des historischen Autors.

⁴⁵ Insofern provoziert der Text trotz der grammatikalischen Distanzierung durch die Verwendung der dritten Person eher eine Nähe der *Stimme* zur Figur als dass ein eigenständiges Bild des Erzählers in der Rezeption entstände.

merklichen Lächeln, bevor sie sich wieder der Landschaft widmete. Ihre Hand lag immer noch unter seiner, und Feldt drückte sie. Wieder spürte er bis in seine Brust einen Gegendruck, fast unmerklich. [...] und Feldt war belebt von den Gefühlen der Annäherung.“ (PLAN, 86f.)

Alle im vorliegenden Roman auftretenden Figuren vermitteln sich den Leserinnen und Lesern dominant über den Wirklichkeitsausschnitt und die Wahrnehmungshaltung des Protagonisten. Diese Wahrnehmungshaltung soll im Folgenden kurz in Augenschein genommen werden.⁴⁶ Dabei werden, wie bereits angemerkt, auch Fragen nach der textübergreifenden Figurenkonstellation und -konzeption relevant.

„Alle Figuren haben einen ‚moralischen‘ Makel, um nicht billig das GUTE über das Böse siegen zu lassen. [...] Figuren: Die einzelnen Figuren erleben an odysseehaften Schauplätzen odysseeische Episoden. [...] Odysseus (!) Die Zerlegung des Odysseus in verschiedene Figuren geht zurück auf die Aussage des Odysseus auf die Frage von Polyphem, wer er sei: NIEMAND.“⁴⁷

Eine erschöpfende intertextuelle Betrachtung der Figurenkonstellation in Bezug auf die Protagonisten in Gerhard Roths Zyklus ›Orkus‹ würde hier sicher zu weit führen, deshalb müssen an dieser Stelle einige Hinweise genügen: Eine wichtige Funktion der Protagonisten besteht konzeptuell u.a. darin, den Zyklus als solchen zu konstituieren – und damit nicht zuletzt auch potentielle Leser über das Interesse am Schicksal der Figuren an diesen zu binden. So taucht etwa der Protagonist aus dem ersten Band *DER SEE* (1995), Paul Eck, in dem Roman *DER*

⁴⁶ Für weitergehende Hinweise vgl. Schaffers 2006, 219-238.

⁴⁷ Entwurfskizze Roth in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 14; 16; 18.

PLAN als Jugendfreund Konrad Feldts auf (Feldt macht mit Eck seine ersten Drogenerfahrungen). Der Modell-Leser erhält sozusagen Einblick in die Jugendzeit eines anderen Protagonisten und kann diese Figureninformationen, nun geliefert aus einer anderen Perspektive, in das mentale Modell der Figur Paul Eck integrieren. Roth beschreibt zudem sein Vorhaben, die einzelnen Figuren noch einmal zusammen zu führen: „Man kann Band 1-5 in verschiedener Reihenfolge lesen und den Band 6 [oder = gestr.] [eingefügt:] zum Schluß, wenn alle Figuren auftreten. Oder mit Band 6 beginnen und erst im nachhinein erfahren, was die Personen erlebt haben oder erleben werden.“⁴⁸ Darüber hinaus erhellen sich die Figuren auch gegenseitig, sie scheinen gewisse Eigenschaften miteinander zu teilen. Dazu gehört etwa Angst als begleitendes Gefühl, Realitätsvergewisserung über unterschiedlichste Verfahren, der im obigen Zitat des Autors angesprochene ›moralische Makel‹ sowie

„die Detektion geheimnisvoller, unerklärlicher Vorgänge [als] das Zentrum ihrer Aktivitäten – eine Aufdeckungsabsicht und eine Wissenssuche, die allerdings weit über die Eruiierung des ›Whodunit‹ hinausreicht. Die Erklärungsnotwendigkeit erstreckt sich nicht primär auf den Nachweis, wer aus welchem Grund wen ermordet hat, sondern auf alle Gegenstände und Ereignisse, mit denen die zentralen Figuren konfrontiert sind, die sie als Bedrohung empfinden.“⁴⁹

Konrad Feldt erfüllt die in der Gesamtkonzeption des Zyklus mit der Gestaltung der Figuren verbundenen Voraussetzungen und Vorgaben als *Lesender*.⁵⁰ Feldt ist insgesamt als ein Prototyp des Lesenden konzipiert, für den das Lesen

⁴⁸ Ebd., 16.

⁴⁹ Fuchs in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 118.

⁵⁰ Zur Konzeption der Figur als *Lesender* vgl. Schaffers 2006, 232ff.

„religiöse Erfahrungen“ (PLAN, 66) beinhaltet und das „seinem Leben einen Sinn gab.“ (Ebd., 7) Entsprechend gestalten sich sein Selbstbild und seine Selbststilisierung: „Er war davon überzeugt, daß niemand sonst Bücher so inspiriert las wie er – aber gleichzeitig würde er niemals mit irgend jemandem darüber sprechen, da er dachte, daß jeder ernsthafte Leser dieser Überzeugung war.“ (Ebd., 65) Konrad Feldt verlässt mit Beginn des Romans seinen bisherigen sicheren Lebens- und Arbeitsraum. Für den Protagonisten beginnt mit der Reise eine entscheidende Hinwendung zur Realität, die in Rivalität zur Welt der Bücher steht. Doch auch jetzt lebt er sein Leben nur aus zweiter Hand, lässt sich nicht wirklich darauf ein, was ihm begegnet, ein: Sein Abenteuer ist lediglich Spiegel bereits gelesener Abenteuer, die Verbrechen, in die er sich verwickelt, werden an fiktiven Verbrechen gemessen, kurz: Die Wahrnehmungshaltung, mit der er der Fremde begegnet, ist die eines Lesenden. Die Realität kann für den *Lesenden* nie neu sein, nie für sich allein Bestand haben und bestehen.

Im ersten Porträt der Figur wird diese Konzeption des Protagonisten als *Lesender* über den Versuch einer Erklärung für sein Verbrechen eingeführt: „1. Kapitel / Feldt (Eine Skizze) / Auf eine komplizierte Weise hing Feldts Verbrechen mit seiner Leidenschaft für das Lesen zusammen, das ihm zur Sucht geworden war.“ (PLAN, 7) Des Weiteren erfahren die Leserinnen und Leser, welche Gefühle sich bei Feldt während der Lektüre einstellen, dass er Bücher wie Drogen zu sich nimmt, dass er eine Leidenschaft für Landkarten aus dem 16. und 17. Jahrhundert hegt („die von Jesuiten angefertigt worden waren, um Herrschern und Kirche Kenntnis von fremden Seehäfen zu vermitteln“; ebd.), dass er diese wiederum wie in einem Rausch betrachtet und „ins Phantasieren“ (ebd.) gerät, sowie dass er als Kind Asthmaanfalle hatte. Da das Betrachten der Landkarten ihm half, die Anfalle zu überstehen, führt er seine Leidenschaft und seine spezifische Form der Rezeption auf seine Krankheit zurück. In diesem sehr kurzen Porträt klingen neben den und über die gelieferten Figureninformationen

alle wichtigen Themen des Buches an: Verbrechen, Lesen, Drogen, Rausch, Reise (›Fremde‹), Krankheit.⁵¹

Sowohl die Strukturerefordernisse des Narrationsschemas der Detektion als auch die Verortung der erzählten Welt in der ›Fremde‹, hier der ›Fremde Japan‹, werden durch Aspekte wie Geheimnis, Rätsel, Chiffre, befragen, (ab-)lesen, (nicht-) verstehen, lösen etc. konstituiert und belebt. Die Geheimnisse und Rätsel sowie das ›Fremde‹ sind im vorliegenden Werk jedoch nicht eindeutig vor der Wahrnehmung durch die Figur vorhanden, vielmehr steht vor einer etwaigen *Entschlüsselung* der durch die Figur wahrgenommenen Zeichen, also dem ‚Leseprozess‘, zunächst eine *Verschlüsselung* der Wahrnehmungsobjekte bzw. des Wahrnehmungsbereichs, und mithin auch eine Konstruktion von Fremdheit: Die ›Fremde Japan‹ etwa wird im Roman durch die Wahrnehmungshaltung des Protagonisten verrätstelt; Verrätstelung oder Verschlüsselung meint hier, dass die wahrgenommenen Dinge für die Figur zu etwas *anderem* werden: Phänomene und Erscheinungen werden zu Orakeln, zu ‚Anzeichen‘, denen ein hintergründiger Text innewohnt, der gelesen sein will:

„Als Feldt den Kopf hob, sah er einen Bussard hoch oben am blauen Himmel über dem Buddha kreisen. Er ahnte, daß es ein schlechtes Zeichen war. [...] In der Zusammensetzung der Dinge, ihrer Anordnung und ihrer zufälligen Auswahl war eine geheime Schrift verborgen, die er – vorausgesetzt, daß er nicht betrunken war – hin und wieder lesen konnte.“ (PLAN, 154)

„Diesmal würde er das Rebus lösen. Das Tapetenmuster deutete er als

⁵¹ Der Hinweis auf die Jesuiten, den gegebenen Zeitraum sowie der Ausdruck „fremde Seehäfen“ könnten zudem bereits eine Verortung der ›Fremde‹ in Japan andeuten: Im Jahre 1549 traf der erste jesuitische Missionar, Francisco de Xavier, im Hafen von Kagoshima auf der Insel Kyushu ein.

Reise, die Geishapuppe als Begegnung mit einer Frau, das Ungeziefer als Unglück, das Hotel als Gefahr (da war schon wieder das Wort!), den Fudjisan an der Wand als das fremde Land. Und weiter: die eng ineinander verschachtelten Räume, was bedeuteten sie?“ (Ebd., 247)

Einzelne Elemente der Kultur werden als chiffrierte Botschaften verstanden, die erst dechiffriert werden müssen. Jedes Rätsel trägt die Möglichkeit seiner Lösung in sich und jede Chiffre enthält das Potential der Dechiffrierung – aber wer sagt, dass der *Lesende* den richtigen Schlüssel für die Dechiffrierung zur Hand hat? Obgleich Feldt sich selbst die magische Zeichenwelt erschafft, ist er dennoch in ständiger Unsicherheit befangen, ob er die „geheime Schrift“ wirklich ‚richtig‘ liest, und er verliert den Blick für die ihm begegnende Realität: „Feldt war mit der Lösung seines Rebus beschäftigt, mit dem Verwirrspiel der Bilder und Bedeutungen.“ (Ebd., 253)

Entsprechend dieser Wahrnehmungsform und -haltung begegnet der Protagonist auch den ›fremden Frauen‹, die Teil seines Zeichensystems werden. Der Modus der figurenbezogenen Tatsachen in der erzählten Welt gibt aber nicht automatisch Auskunft über die Zuverlässigkeit der Figureninformation: „Mit gesenktem Kopf eilte sie vor ihm her im leichtfüßigen Trippelschritt, der aber offenbar nichts zu bedeuten hatte. Alle Frauen gingen so.“ (Ebd., 51) Der Modus ist hier die subjektive Wahrnehmung von Feldt, der einen „leichtfüßigen Trippelschritt“ an Frau Sato bemerkt, und die von der Erzählerstimme vermittelt wird (*Figureninformation*). Gleichzeitig weist die Figur jede tiefere Bedeutung einer solchen Form der Fortbewegung zurück, mit der Begründung, „alle Frauen“ gingen in dieser Weise (*generalisierende Behauptung der Figur in Bezug auf die erzählte Welt, hier die erzählte fremde Welt Japan und ihre Einwohnerinnen*). Inwiefern die Information ›Frau Sato geht im Trippelschritt‹ zuverlässig oder nicht ist, kann (und muss) hier nicht entschieden werden, sie ist jedoch nicht

allein dadurch unzuverlässig, dass sie der subjektiven Wahrnehmung der Figur entstammt: „Die figurale Charakterisierung ist demnach nicht automatisch weniger zuverlässig, sondern ihre Zuverlässigkeit ist abhängig von den Regeln der narrativen Welt.“⁵² In diesem Zusammenhang sei abschließend noch angemerkt, dass die erzählten Welten in den Romanen Gerhard Roths, insbesondere die aus dem Projekt ›Orkus‹, geprägt sind von Wahrnehmungs-Täuschungen; die erzählte Welt selbst wird von den Protagonisten als unzuverlässig erfahren: „Fehlinformationen, Täuschungen, Fälschungen und Verirrungen bestimmen auch den Erzählkosmos Gerhard Roths. Auch seine Protagonisten scheitern an einer Wirklichkeit, die sie sich mit allen erdenklichen Mitteln, seien es naturwissenschaftliche oder magische, gefügig machen wollen.“⁵³

Kalypso und Circe

Insgesamt gibt es in dem Roman *DER PLAN* recht wenige Frauenfiguren. Für den Fortgang der Handlung relevante Figuren, denen der Protagonist begegnet, sowie Figuren, die ›zu Wort kommen‹, sind Männer. Falls überhaupt Frauenfiguren auftreten, dann sind es meist stumme Figurinen, oder der Protagonist verbindet mit ihnen flüchtige sexuelle Abenteuer. Lediglich zwei Frauenfiguren sind profiliert: Frau Sato und Haru. Diese beiden Figuren sollen im Folgenden im Verhältnis zueinander betrachtet werden, denn, so lautet meine These, beide

⁵² Jannidis 2004, 203. Das Phänomen des *unzuverlässigen* Erzählens findet in der Forschung vielfach Beachtung. Martinez und Scheffel kennzeichnen den unzuverlässigen Erzähler als einen, dessen „Behauptungen, zumindest teilweise, als falsch gelten müssen mit Bezug auf das, was in der erzählten Welt der Fall ist.“ (Martinez; Scheffel, 2003⁵, 100). Bei De Bruyker findet sich die Auffassung, dass es „unter pragmatisch-rhetorischem Blickwinkel kein unzuverlässiges Erzählen gibt. Jede Aussage im Text kann affirmativ gelesen werden, sogar wenn man den Eindruck bekommt, dass Inkonssequenzen oder sogar Lügen erzählt werden. Diese Affirmativität leiten wir [...] aus dem Zusammenspiel von Sprache und Textwelt [ab], weil beide sprachliche Produkte sind.“ (De Bruyker 2006, 27).

⁵³ Bartens in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 40.

Figuren zusammen genommen entsprechen einem Figurenmodell, das in fast idealer Weise ein sozial, kulturell und literarisch tradiertes Modell der ›Frau allgemein‹, der ›fremden (japanischen) Frau‹ sowie der ›Frau im Genre der Kriminal- bzw. Detektiverzählung‹ bedient.⁵⁴

Das erste, was bei einer Betrachtung der Frauenfiguren auffällt, ist die (fixierte) *Benennung* der Figuren. Die zuerst in Erscheinung tretende Frauenfigur wird folgendermaßen eingeführt: „›Frau Sato‹, sagte Wallner, während Feldts Ärger einem allgemeinen Unbehagen wich. ›Sie wird Sie in den nächsten Tagen betreuen...‹.“ (PLAN, 22) Im Verlauf des Romans erfahren die Leserinnen und Leser noch, dass sie Germanistin und freie Mitarbeiterin der österreichischen Botschaft ist, in Kamakura wohnt und einen Sohn hat. Die zweite Frauenfigur wird zunächst nicht namentlich eingeführt, sie wird als „junge Frau“ bezeichnet, körperlich und in Stil und Aufmachung beschrieben, bis es schließlich heißt: „Der Name des Mädchens war Haru. Sie sagte, daß es das japanische Wort für Frühling sei. Mehr wollte sie über sich nicht verraten.“ (Ebd., 249) Haru wird von Dr Chiba zu Konrad Feldt geschickt: „Er trifft morgen ein. Bis dahin soll ich Ihnen helfen, die Zeit zu vertreiben. Möchten Sie die Stadt sehen?“ (Ebd., 248) Auch im Epilog, dem Bericht Wallners, bekommen die Leserinnen und Leser keine weiteren Informationen zu der Figur, außer dass sie es offenbar gut versteht, unterzutauchen: „Trotz intensiver Bemühungen der japanischen Polizei konnte die junge Frau nicht ermittelt werden.“ (Ebd., 295) Beiden Figuren bleiben die Bezeichnungen *Frau Sato* und *Haru* erhalten. Weder kommt es im Zusammenhang mit Frau Sato zu mehr Intimität in der Benennung, noch kommt es bei Haru zu mehr Formalität. Eine solche Form der Benennung kann bereits ein Anhaltspunkt für Deutungen und Inferenzen sein, etwa in Bezug auf den

⁵⁴ Im Rahmen des Artikels können lediglich einige ausgewählte Aspekte zur Darstellung kommen. Eine weitergehende Analyse müsste etwa die Gesamtkonstellation der Frauenfiguren im Zyklus in den Blick nehmen.

unterschiedlichen Status und unterschiedliche Rollen der beiden Figuren. Dies würde bedeuten, die Differenz in der Benennung als *Zeichen* aufzufassen und entsprechend Schlüsse daraus zu ziehen, die im weiteren Analyseprozess noch fundiert werden müssen.⁵⁵

Der Kontext des Romans – in diesem Fall die Materialien zur Konzeption des Zyklus und der jeweiligen Romane – gibt weitere Hinweise auf die unterschiedliche Rollenzuweisung der beiden Frauenfiguren, bestätigt also die auf der Erstbenennung basierte Schlussfolgerung: Dort finden wir, wie bereits angeführt, die Notiz: „Hades, Lotophagen Kalypso (Liebesgeschichte) Circe, Schweine, Bordell“⁵⁶ Kalypso (grie. für ›die Versteckte‹, ›Versteckerin‹) ist eine unsterbliche Nymphe, die „schöngelockte, die hehre melodische Göttin“⁵⁷ die Odysseus nach einem Schiffbruch auf ihrer Insel bei sich aufnimmt, und die „sich ihn zum Gemahle“⁵⁸ wünscht. Odysseus selbst jedoch „liegt in der Insel, mit großem Kummer belastet, / In dem Hause der Nymphe Kalypso, die mit Gewalt ihn / Hält, und wünschet umsonst, die Heimat wiederzusehen;“⁵⁹ Nach sieben Jahren erst und reichlicher Intervention der Götter, lässt sie ihn gehen. Roth setzt hinter die Bezeichnung *Kalypso* noch ›(Liebesgeschichte)‹, was eine Verbindung dieser mythologischen Gestalt mit Frau Sato nahelegt. Auch *Circe* (oder *Kirke*) wird im Werk Homers als „schöngelockte, [...] hehre melodische Göttin“⁶⁰ bezeichnet. Sie ist aber auch eine ›furchtbare Zauberin‹: Im 10. Gesang der Odyssee wird von der ›Gefangenschaft‹ des Odysseus bei der Kirke berichtet, die die Hälfte seiner Gefährten in Schweine verwandelt hat, wie es ihrer (der Kirke!) Art entspricht. Ihre Zauberkraft erschöpft sich aber nicht in der

⁵⁵ Zu Inferenzen im Zusammenhang mit indirekter Figurencharakterisierung und speziell zum Verfahren der ›abduktiven Inferenz‹ vgl. Jannidis 2004, 75-79 sowie 207-211.

⁵⁶ Entwurfskizze Roth in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 13.

⁵⁷ Odyssee, zit. n. der Übertragung v. Heinrich Voß [1781] 1984³, 613.

⁵⁸ Ebd., 441.

⁵⁹ Ebd., 502.

⁶⁰ Ebd., 570.

Fähigkeit, Männer in Schweine zu verwandeln, sie ist auch eine mächtige Verführerin: „Also sprach sie und zwang mein edles Herz zum Gehorsam.“⁶¹ Odysseus bleibt ein ganzes Jahr bei ihr, bis seine rückverwandelten Gefährten ihn zum Aufbruch drängen. Kirke ist es dann auch, die Odysseus die Fahrt zum Eingang des Totenreichs befiehlt und ihn auf diese Fahrt vorbereitet. Einige Aspekte der Figur Haru (Verführung, Versetzung in einen anderen Zustand durch Drogen, Führung an den Rand des ›Hades‹) lassen an eine Verbindung mit Kirke denken. Beide Frauenfiguren werden letztlich durch diese intertextuellen Verweise in zweifach topischer und stereotyper Weise als ›fremde Frauen‹ markiert: einmal als Göttinnen (die Frau als Göttin und Zauberin, geheimnisvoll, mächtig, liebend und gefährlich) und dann noch als ›Fremde‹, als nicht zum eigenen Kultur- und Seinsbereich gehörend. Im Folgenden sollen u.a die Figureninformationen, die sich auf die *Attribute des Äußeren und des Inneren* der Figuren beziehen, näher in den Blick genommen und kontextualisiert werden.

Die Figur der Frau Sato wird aus der Sicht des Protagonisten als eine Frau wahrgenommen und beschrieben, die auffallend viele kulturell tradierte, stereotype Vorstellungen verkörpert, die sich im europäischen Diskurs gemeinhin mit ›der japanischen Frau‹ verbinden. Äußere und innere Attribute werden in der Beschreibung in Einklang gebracht und formen das Bild der *puppenhaften, erotischen Kindfrau, die schweigend-melancholisch* der Welt begegnet, und deren Haltung zur Welt zudem durch *Passivität* und *Opferbereitschaft* geprägt ist.⁶² Die Augenbrauen sind „schräggestellt“ und „tieftraurig“, das Ohr „zart“, „es drückte für ihn etwas von Vornehmheit und Güte aus“ (PLAN, 23), das Gesicht

⁶¹ Ebd., 578.

⁶² Hyunseon Lee etwa untersucht die Bedeutung der „Madame Butterfly“ als „interdiskursives und intermediales, aber auch [...] global-populäres Diskursmaterial“ (Lee 2001, 187) und nennt für die mediale, stereotype Darstellung der Ostasiatinnen als „(Kollektiv-) Symbol“ u.a.: „Und vor allem Madame Butterfly, also ‚Geisha im Kimono‘ (= gehorsame, sanfte, erotische Asiatin).“ (Ebd., 190). Vgl. dazu auch u.a. Schaffers 2006, 114ff.

und der Blick sind (das wird mehrfach wiederholt) „melancholisch“⁶³ (ebd., 22ff.). Auch die ›Puppenhaftigkeit‹ der Frau Sato klingt mehrmals an, so sitzt sie z.B. „wie eine Porzellanfigur“ (ebd., 49). Ihre Wahrnehmung als *Kindfrau* drückt sich nicht zuletzt in den bereits erwähnten „Trippelschritten“ aus, zudem werden die Körperlichkeit der Frau Sato, etwa ihr Lächeln (vgl. ebd., 89), ihre Kleidung und ihre Zurückhaltung als „mädchenhaft“ wahrgenommen: „sie war unauffällig gekleidet mit dunklem Pullover und Rock und erinnerte ihn an ein Mädchen, das gerade erwachsen geworden war.“ (Ebd., 49) In der vergleichenden Beschreibung der Frau Sato und ihrer Schwester doppelten sich die hier angeführten Attribute noch einmal.⁶⁴

„Frau Sato erschien in der Türe und winkte ihm gerade zu, hereinzukommen, als ihre Schwester, die ihr auf frappierende Weise ähnelte, neben sie trat. [...] Sie war etwas breiter als ihre Schwester, das Haar kürzer geschnitten, aber die Ernsthaftigkeit, die schrägen Augenbrauen, der nach innen gewandten Blick waren die gleichen. [...] Er entdeckte an der Wand eine Schwarzweißfotografie der Schwestern als Kinder. Es konnten nur die beiden sein mit diesen Augenbrauen und dem melancholischen Blick auf die Welt. Sie trugen feingemusterte Kimonos, weiße Socken mit einem abgespaltenen großen Zeh und Holzsandalen. Natürlich ähnelten sie Puppen.“ (Ebd., 27f.)

Der Hinweis, dass die Schwestern „natürlich“ Puppen ähnelten, bringt hier iro-

⁶³ Der Blick ist nicht nur melancholisch, sondern auch „blicklos“ (PLAN, 103) oder indirekt: „Frau Sato drehte sich zur Seite, um durch das Heckfenster zu schauen, und da Feldt ihrem Kopf mit seinem Blick folgte, bemerkte er, daß sie es tat, um in sein Gesicht zu schauen.“ (Ebd., 89). Zum Blick ›der‹ japanischen Frau in der Beschreibung durch westliche Reisende vgl. Schaffers 2006, 88-94.

⁶⁴ Die Funktion dieser Figur, die danach nicht noch einmal auftaucht, scheint sich in dieser ›Dopplung‹ zu erschöpfen.

nisierend die Übereinstimmung von tradiertem Vorstellungsbild, gespeist aus den eigenkulturellen Bildarchiven, und dem aktuellen Wahrnehmungsbild der Figur zum Ausdruck. *Passivität* und *Indirektheit* als Attribute des Inneren ergänzen die Figurencharakterisierung. Diese Attribute werden insbesondere im Zusammenhang mit der körperlichen Annäherung von Feldt und Frau Sato ausgestaltet: Frau Sato „ließ es teilnahmslos geschehen, daß die Schwerkraft sie an Feldts Seite lehnte oder Feldt enger an sie drückte.“ (Ebd., 80) Feldt ist derjenige, der die Initiative ergreift, Frau Sato ›antwortet‹: „Erneut drückte er Frau Satos Hand, und abermals wurde sein Druck erwidert.“ (Ebd., 86)⁶⁵

Die Ausgestaltung der ›Liebesgeschichte‹ zwischen Frau Sato und Konrad Feldt weist stellenweise Referenzen zu der *Kalypso*-Episode auf: Frau Sato ist in gewisser Hinsicht eine ›Versteckerin‹: „Sie hatte ihn hingebungsvoll umarmt, aber nichts von sich erzählt. Als Feldt sie gefragt hatte, ob sie verheiratet sei, hatte sie ihren Kopf nur ungehalten zur Seite gedreht.“ (Ebd., 152) Sie hält Informationen über sich zurück und wirkt insgesamt distanziert. Diese Distanz vermittelt sich auf der Ebene des *discours* auch dadurch, dass die meisten Äußerungen der Frau Sato in der indirekten Rede stehen. Erst in der letzten Begegnung zwischen ihr und Feldt finden sich längere Passagen der direkten Rede, und es kommt auch zu einer auch körperlich aktiveren Annäherung durch Frau Sato: „Plötzlich schlang sie die Arme um ihn, stellte sich auf die Zehenspitzen und fing an, sein Gesicht zu küssen.“ (Ebd., 166) Die Abschiedsszene ruft insgesamt auf inhaltlicher und bildhafter Ebene starke Assoziationen mit operettenhaftem Geschehen hervor, z.B. im Opfer der liebenden japanischen

⁶⁵ Dennoch gibt es auch Zeichen einer ›Verführungskunst‹ der Frau Sato, die mit alten Topoi und Bildern spielen: „Er öffnete die Augen. Frau Sato aß einen Apfel. Seine Erinnerung färbte ihr Gesicht und den Apfel wie durch einen gelben Filter. [...] Es roch süß nach Frau Satos Äpfeln. Feldts Blick fiel auf ihre Knie und Beine. Noch immer halb schlafend, kam ihm jetzt die Fahrt und die Nähe der Frau wie ein Geschenk vor. [...] ›Die Suburbia‹, wie Frau Sato anmerkte, bevor sie fast geräuschlos in den Apfel biß.“ (PLAN, 79).

Frau (Frau Sato behauptet in der Abschiedsszene, verheiratet zu sein; später erfährt der Protagonist aus einem Brief: „Tatsächlich sei sie nie verheiratet gewesen. Sie habe ihm mit ihrer Lüge den Abschied erleichtern wollen.“ Ebd., 231) Das ›Abschiedsbild‹ spielt mit der Evozierung tradierter Motive (*Opfer aus Liebe, verlassene Frau, Mutter und Sohn*) und setzt sie neu zusammen: „Eilig und schweigend gingen sie zum Bahnhof. Sie lehnte das Fahrrad an die Mauer, hockte sich neben Kenkichi, und winkte ihm nach, Wange an Wange mit dem Kind.“ (Ebd., 169) Die Gefühle der Figur Feldt schwanken zwischen Sehnsucht und Unklarheit:

„[Man] gab ihm [...] die Auskunft, daß Frau Sato und Herr Wallner vor einer Viertelstunde abefahren seien. Feldt empfand Erleichterung und Bedauern zugleich. Erleichterung, weil er keine Ahnung hatte, wie sich alles weiter entwickeln sollte, Bedauern, da er die Wärme, die Lust, ihre Bewegungen noch zu spüren glaubte und ihren Körpergeruch in der Nase wahrnahm. Er hatte Sehnsucht, sie zu berühren, mit ihr zu sprechen, ihre Hand zu drücken.“ (Ebd., 109)

Nachdem der Abschied von Frau Sato und Feldt endgültig ist, denkt er noch einmal an sie zurück: „Frau Sato war ihm ein Rätsel geblieben. Manchmal zweifelte er daran, ob sie wirklich in den beiden Nächten zu ihm gekommen war. Er verspürte bei der Erinnerung Sehnsucht nach ihr.“ (Ebd., 243) Diese Darstellung weist eine frappierende Nähe zu einer topischen Form des Abschieds von Japan auf, wie sie in vielen Reiseberichten gestaltet wurde und wird. So zieht etwa der *Reisende* aus Bernhard Kellermanns Reisebericht *EIN SPAZIERGANG IN JAPAN* von 1910 auf dem Schiff, das sich von der japanischen Küste entfernt, ein Fazit, das einmal mehr den zentralen Topos von der Unverstehbarkeit Japans bedient:⁶⁶ „Und während mich Sehnsucht nach jenem merkwürdigen Lande

ergriff, wurde mir klarer und klarer, daß ich es nicht im geringsten verstanden hatte.“⁶⁷ Auf diese Weise bleibt der Sehnsuchtsraum – bei Kellermann der Sehnsuchtsraum ›Fremde Japan‹, hier der Sehnsuchtsraum ›fremde, japanische Frau‹ – letztendlich unangetastet und kann weiter als Projektionsfläche für männlich-europäische Träume dienen. Entsprechend wird auch die körperliche Vereinigung von Feldt und Frau Sato gestaltet, die sich ihm in der Dunkelheit ›darbietet‹, während Feldt sie ›in Besitz nimmt‹; die Darstellung spiegelt hier männliche Entdeckerlust und männliche Entdeckerangst vor unbekannter Gefahr, wie sie sich mit der Eroberung ›fremder Landstriche‹ verbindet – ein gängiges Merkmal des abendländischen Exotismus, in dem die geographische Fremde und die ›fremde Frau‹ nicht selten zu einer Einheit verschmelzen.⁶⁸

„Während Frau Sato aus Leidenschaft eine hitzige Umarmung wünschte (ihre Arme und Beine zuckten) – verwandelte sich Feldts Gier in unendliche Langsamkeit, ein Schauen und Entdecken. Er wollte alles von ihr sehen, erst durch das Schauen glaubte er, sie vollends zu besitzen, obwohl es den Anschein hatte, daß sie ihn wie eine fleischfressende Pflanze verschlingen wollte.“ (PLAN, 107f.)

Frau Sato ist insgesamt in ihren äußeren und inneren Attributen mit den zentralen tradierten Stereotypen ›japanische Frau‹ versehen, verkörpert mithin das für das Reiseschema in der Tradition konstituierende Element ›fremde Frau‹; auch die Beziehung, die der europäische Mann mit der ›fremden Frau‹ aufnimmt, ist ein

⁶⁶ Zum japanbezogenen Werk Kellermanns vgl. Schaffers 2006, 40-148. Auch die ›Unwirklichkeit‹ der Begegnung von Frau Sato und Feldt ist ein tradierter Topos in der schriftlichen Nach-Gestaltung der Begegnung zwischen europäischen Reisenden und Japan; vgl. ebd., 109.

⁶⁷ Kellermann 1922, 272.

⁶⁸ Vgl. Schaffers 2006, 28f.

topisches Element dieser Gattung. Zudem erhält die Figur der Frau Sato auch die Funktion der *Kulturvermittlerin*. Typisch für Roths Reise-Romane ist die Verarbeitung einer Fülle an aufgezeichneten Informationen, Eindrücken, Bildern, die sich mit den durch den Autor besuchten Orten verbinden.⁶⁹ Alle japanischen Figuren in dem Roman *DER PLAN* vermitteln nun jeweils ihnen zugeordnete Aspekte des Landes und der Kultur, in aller Regel über Erklärungen, die sie Konrad Feldt geben.⁷⁰ Der Frau Sato zugewiesene ›Kulturausschnitt‹ bewegt sich in gängigen touristischen Informationen sowie in Informationen über das traditionelle japanische *No-* und *Kabuki*-Theater.⁷¹

Die Figur der Haru ist zunächst in mancherlei Hinsicht ein Kontrast zur Figur der Frau Sato, sie bedient andere Wunschphantasien, Topoi und stereotype Vorstellungen. Sie ist in Kleidung und Körperbau ›europäischer‹ und die Information, dass sie ausgesprochen attraktiv ist, wird noch einmal in einer Äußerung Dr. Chibas an die Figur der Haru gebunden.⁷² Obgleich Haru einführend als „junge Frau“ und „Mädchen“ (ebd., 247; 249) bezeichnet wird, findet das Bild der Kindfrau keine weitere Ausgestaltung, und eine ›Puppenhaftigkeit‹ wird nur noch indirekt vermittelt: Bei Harus erstem Erscheinen muss Feldt an „die Geishapuppe“ denken, aus deren Anblick er kurz zuvor eine „Begegnung mit einer Frau“ abzulesen vermeinte (ebd., 247). Dies hat jedoch eher die Funktion, Haru selbst sowie ihre Handlungen unmittelbar Teil der Zeichenwelt Feldts werden zu lassen. Verstärkt wird diese Zuweisung noch dadurch, dass Haru selber ›Zeichen liest‹: Sie beschäftigt sich mit dem *I-GING* (oder: *i-ching*), dem ›Buch der Wandlungen‹.⁷³ Feldt, der die *GÖTTLICHE KOMÖDIE* wie ein Orakelbuch

⁶⁹ Vgl. dazu auch Schaffers 2006, 222-224.

⁷⁰ So erhalten die Leserinnen und Leser etwa über die Figur des Professor Kitamura geologische und vulkanologische Informationen, über die Figur des Sohnes von INOUE Yasushi erfahren sie etwas über dessen literarisches Werk etc.

⁷¹ Informationen über das japanische Theater ist ein fast unerlässlicher Bestandteil europäischen Schreibens über Japan.

⁷² Vgl. *PLAN*, 273.

benutzt,⁷⁴ tauscht diese später gegen Harus *I-GING* ein, obgleich jeder das Orakel des anderen letztlich nicht zu lesen versteht. Während die Verrätselung der Frau Sato sich also in ihrer Bindung an die ›rätselhafte Fremde Japan‹ vollzieht, wird die europäisierte Haru u.a. dadurch geheimnisvoll, indem sie Teil der Zeichenwelt des *Lesenden* wird.

Als innere Attribute lassen sich für Haru insbesondere *Offenheit* und eine *initiative, aktive Haltung* nennen. Diese aktiv-initiative Haltung spiegelt sich auch auf der semantisch-syntaktischen Ebene wider: „Haru ließ ihn sich hinlegen. [...] Als er die Augen öffnete, lud ihn Haru in das Onsen ein.“ (Ebd., 253); zudem gibt es vergleichsweise große Anteile an direkter Rede. Auch der sexuelle Akt vollzieht sich unter anderen Vorzeichen: Haru verführt Feldt zur Einnahme von Drogen (ein Verweis auf *Kirke*), und Haru ist auch diejenige, die in der körperlichen Vereinigung ›führt‹: „Zärtlich küßte er die Spitzen ihrer Brustwarzen. Haru ließ es geschehen. Als er sie jedoch auf den Mund küssen wollte, drehte sie den Kopf zur Seite,^[75] gleichzeitig begann sie, mit geschickten Griffen seine Lust zu steigern.“ (Ebd., 256) Harus Status als Verführerin lässt sich auch an den *situativen Rahmen*⁷⁶ oder den Orten ablesen, die sich mit dieser Figur verbinden: Recht häufig sind es Orte, die in der tradierten europäischen Rezeption mit erotischen Abenteuern in der ›Fremde Japan‹ assoziiert werden: traditionelle Gasthäuser, heiße Quellen (*onsen*), Teehäuser.⁷⁷

Die Verbindung der Figur zum Verbrechermilieu manifestiert sich gleich

⁷³ Das *I-GING* gehört zu den „ältesten *bekannt*en Darlegungen über das Yin und Yang“ und ist das einzige „Orakelbuch, das nicht verloren gegangen ist.“ (Granet 1989³, 88f.)

⁷⁴ Dem Lesenden wird die *GÖTTLICHE KOMÖDIE* in mehrfacher Hinsicht unentbehrlich: Er vertraut ihr seinen kostbarsten Besitz, das Autograph, an, das er zwischen die Seiten des Buches steckt, er findet Sicherheit und Trost in ihr, und er befragt sie wie ein Orakel, mit dem er allerdings auch hadert.

⁷⁵ [Die Verweigerung des Kusses auf den Mund, der offenbar mehr Intimität enthält als der gesamte sexuelle Akt, wird gemeinhin mit dem Verhalten Prostituiert^{er} assoziiert].

⁷⁶ Zum situativen Rahmen vgl. Jannidis 2004, 130-137.

⁷⁷ Vgl. hierzu auch Schaffers 2006, 115ff.

mehrfach: So gibt es etwa die direkte Information, dass Haru von Dr. Chiba geschickt wurde, es gibt aber auch indirekte Hinweise, die diesen Schluss evozieren. In diesem Zusammenhang ist insbesondere ein äußeres, auf den Körper gezeichnetes Attribut Harus, nämlich ihre Tätowierung, von Interesse: eine Blüte, „nicht größer als eine Kinderhand“ (ebd., 154). Auf diese Tätowierung, die auch erotisierend auf Feldt wirkt, wird mehrfach hingewiesen, was sie als ›Zeichen‹ markiert. Tätowierungen werden für den japanischen Kontext gemeinhin mit den mafiaartig strukturierten Verbrecherorganisationen der *yakuza* assoziiert. Und auch Dr. Chiba, so offenbart sich im gemeinsamen Bad mit Feldt im *onsen*, trägt dieses Zeichen an seinem Körper: „Erst als er die Augen aufriß, erkannte er, daß ein über und über tätowierter Mann sich einseifte und daß dieser dunkelblaue und gelbe Mann Dr. Chiba war.“ (Ebd., 272) Die *Gefährlichkeit* Harus manifestiert sich darüber hinaus in einem ›Requisit‹; Haru verfügt über „einen kleinen verchromten Damenrevolver“ (ebd., 259), den Sie Feldt mehrmals anbietet, den dieser aber ablehnt. Haru nimmt, dem Verbrechermilieu entstammend, eine Beziehung zu dem Protagonisten auf, deren Status ungeklärt bleibt – auch dies ein typisches inhaltliches Schema der Kriminal- und Detektiv Erzählung. So können sich der Protagonist sowie die Leserinnen und Leser der Rolle der Figur nie ganz sicher sein: Ist sie Helferin oder gefährliche Gegnerin? Bei wem liegt ihre Loyalität, auf welcher Seite steht sie eigentlich: „Feldt war enttäuscht. Er war es weniger, weil Haru nicht nachgekommen war, sondern weil er sie verdächtigte, daß sie ihr eigenes Spiel spielte.“ (Ebd., 274) Auf der Ebene der Kriminalerzählung erweist sie sich letztlich als Helferin Feldts, da sie ihn nicht verrät und ihm hilft, sowohl das Autograph als auch das Geld für sich zu behalten. Lässt sich der Modell-Leser jedoch auf die Wahrnehmungshaltung des *Lesenden* ein und berücksichtigt zudem die intertextuellen Signale, ergibt sich noch eine andere Lesart der Figur Haru: Sie ist dann letztlich eine Ver-Führerin zum Tode. Zunächst einmal begibt sie sich

zusammen mit Feldt und Professor Kitamura an den Rand des Vulkans Aso-san, der einen Blick in die Hölle freizugeben scheint: „Ein jäher Abgrund, der mit Holzbarrieren abgesichert war, öffnete sich vor ihnen. Feldt legte Haru seinen Arm um die Schulter, fröstelnd wärmten sie einander. Dann plötzlich lag das Innere frei unter ihnen, und sie sahen tief in den Schlund hinein. Ein rötliches Feuer glomm dort in einem scheinbaren Gletscher mit Spalten und Schründen“ (ebd., 264).⁷⁸ Haru ist es auch, die Feldt schlussendlich davon überzeugt, entgegen den Warnungen Professor Kitamuras in die Stadt zurückzukehren, in der er dann den Tod findet:

„›Ich muß zurück‹, sagte Haru, nachdem der Professor gegangen war. ›Ich denke, Professor Kitamura hat recht‹, widersprach Feldt. ›Sie haben eine Verabredung.‹ ›Dr. Chiba wird warten. Wir können ihn anrufen.‹ ›Dann muß ich allein zurück.‹ ›Warum?‹ ›Weil ich muß.‹ [...] ›Gut, dann komme ich mit.‹ Feldt war entschlossen, kein Feigling zu sein.“ (Ebd., 268)

Und ihre körperlichen Verführungskünste vollenden dann die Verführung zum Tode, da Feldt den Zeitpunkt zum Verlassen der Stadt vor dem großen Beben endgültig versäumt:

„Er schwor sich, höchstens eine Viertelstunde zu rasten und dann mit Haru die Stadt zu verlassen. Er öffnete den Koffer, nahm einen Packen Dollarnoten heraus und legte ihn auf den Tisch, dabei sah er Haru in die Augen. Haru ließ das Geld liegen, entkleidete sich und lächelte ... Irgendwann in der Nacht erwachte er. Er machte Licht: der Koffer mit dem Geld und dem Autograph lagen unberührt auf dem Fußboden, der Packen Banknoten und

⁷⁸ Die Figur des Professor Kitamura weckt in diesem Kapitel Assoziationen zum ›Führer durch die Reiche des Jenseits‹, Virgil, in der *GÖTTLICHEN KOMÖDIE*.

Harus Kleider hingegen waren verschwunden, das Lager neben ihm leer.“
(Ebd., 282)

Haru bedient insgesamt eher das Schema der Kriminal- oder Detektivverzählung. Dennoch verkörpert auch Haru Züge der ›fremden Frau‹, ebenso wie Frau Sato auch Teil der Kriminalerzählung ist. Deren Verbindung zu dieser Ebene des Romans wird jedoch fast ausschließlich über die Selbstbefragung und das Misstrauen des Protagonisten hergestellt, der immer wieder Verschwörungstheorien entsinnt, die eine Verwicklung von Frau Sato in ein Komplott beinhalten. Diese Technik erzeugt auf traditionelle Manier eine spannende Atmosphäre von Verdacht und Gefahr.⁷⁹

›Komplementärfiguren‹

Es handelt sich bei Frau Sato und Haru insgesamt gesehen weder um Parallel- noch um Kontrastfiguren, sondern letztlich um *Komplementärfiguren*: Beide Figuren zusammen bilden auf der Basis von tradierten kulturellen, sozialen und genderbezogenen Stereotypen sowie von genrebezogenen Figurenmodellen, figuralen Schemata und „situative[n] bzw. handlungsbezogene[n] Konstellationen“⁸⁰ ein Modell, das annähernd idealtypisch alle Kennzeichen und Zuschreibungen in sich vereinigt, die mit der ›Frau allgemein‹, der ›fremden japanischen Frau‹ in der Reiseerzählung sowie dem Typus ›Frau in Kriminal- bzw. Detektivverzählung‹ verbunden werden können. Folgende (Stereo-)Typisierungen und

⁷⁹ Das Schemahafte an dieser Konstruktion wird auch vom Protagonisten selbst reflektiert: „Feldt hatte keine Ahnung, wie die Beziehung zwischen Wallner und Frau Sato war. Natürlich konnte er sich vorstellen, daß sie unter einer Decke steckten, für Hayashi arbeiteten, aber das wäre, sagte er sich in einem Anflug von Ironie, wie aus einem Film von Hitchcock“ (PLAN, 91).

⁸⁰ Vgl. dazu Jannidis (2005), 23f.

Imaginationen bilden gemeinsam dieses Modell und finden sich im vorliegenden Roman im Rahmen der Ausgestaltung und Darstellung der beiden Frauenfiguren: *die liebende und die verführerische Frau* (Kalypso und Kirke); *die geheimnisvolle Frau* (die rätselhafte ›Fremde‹ aus den ›fremden Welten‹: Japan und kriminelles Milieu); *die gefährliche Frau* (die liebend-verschlingende Frau und die Verführerin zum Tod); *die Aktive und die Passive* (im sexuellen Akt); *die helfende Frau* (bei Krankheit, als Kulturvermittlerin und beim Verbrechen); als *Imaginationen der Frau* finden sich: *das Mädchen* (in der Körperlichkeit), *die Puppenhafte* (Japanerin), *die Mutter* (Frau Sato) und *die Hure* (Haru).

Wie wird nun diese Fülle an kulturellen, genre- und genderbezogenen Stereotypen in der Rezeption des Romans ›gelesen‹? Alexander Honold beispielsweise schreibt dazu:

„Offenbar will uns dieser Text durch die Perspektive seiner Hauptfigur zeigen, daß die Bilder des Fremden stärker sind als alle Realität, ja daß am Ende den echten Japanerinnen gar nichts anderes mehr übrig bleibt, als zu trippeln und anmutig zu Boden zu schauen, wie es dem festgelegten Stereotyp entspricht.“⁸¹

Dem widerspricht zumindest eine exemplarisch wiedergegebene Lesart einer Japanerin, die gerade die ›Bilder des Fremden‹ mit ihrer (eigenen) Realität abgleicht, und dabei die ›Realität‹ der Textwelt scharf zurückweist: „Stattdessen wurde er von einer Frau, die er ironischerweise besonders schätzte, mit dem Vorwurf der Ausbeutung fernöstlicher weiblicher Klischees konfrontiert, in die gerade sie, die am wenigsten in einer Romanfigur wiederzuerkennen ist, sich gepresst sah.“⁸² Ganz offensichtlich scheidet insbesondere der Umgang mit den

⁸¹ Honold in: *Modern Austrian Literature* 1998, 107.

⁸² Rupprechter in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 114.

provozierenden Klischees und Stereotypen die Leserinnen und Leser, die sich dem Roman aus reinem Leseinteresse zuwenden, von der Rezeption innerhalb der Forschung. Dort dominiert die oben bereits angesprochene Lesart, gerade die idealtypische Bedienung der stereotypen Rollen- und Genremuster als Zeichen für eine intertextuelle Ironie⁸³ des vorliegenden Romans zu werten:

„Die als methodische Vorgehensweise postmodern anmutende Instrumentalisierung von trivilliterarischen Versatzstücken ist bei Roth als bewußt konstruierte Textfolie zu verstehen, die in der nahezu parodistisch anmutenden Übertreibung (etwa in den Aussehens-Stereotypen in der Figurenzeichnung) jedweden Anspruch auf Realismus, (zumindest innerfiktionale) Wahrheit oder mimetische Abbildung nachdrücklich sabotiert“.⁸⁴

Dies entspricht auch einer vom Autor vorgeschlagenen Lesart: Gerhard Roth selber äußert sich zur Frage des ironischen Gehaltes seiner beiden Romanzyklen folgendermaßen:

„Es ist mir sehr wichtig, dass alles, was erzählt wird, mit einer gewissen Ironie dargestellt wird, weil alles dadurch wieder in Frage gestellt wird, dass ich am Schluss selber erzähle, wie ich zu den Sachen gekommen bin. Dass also das Erzählen zwischen Fiktion und Wirklichkeit hin- und herschwebt, und das Ganze weder Realismus ist noch reine Fiktion, wie dies ja auch in Wirklichkeit der Fall ist.“⁸⁵

Da es der Konzeption des Narrationsmodus des Romans widerspräche, wenn das

⁸³ Vgl. dazu auch Eco 2003, 222f.

⁸⁴ Fuchs in: Bartens; Melzer (Hgg.) 2003, 117.

⁸⁵ Roth zit n. Bartens in: dies.; Melzer (Hgg.) 2003, 65.

Wahrnehmungsmuster des Protagonisten von einer distanzierenden oder wertenden Erzählerstimme kommentiert würde,⁸⁶ führt erst die Kontextualisierung, die Einbeziehung unseres Wissens und unserer Annahmen über den Autor und sein Werk dazu, dass sich die Aufmerksamkeit auf etwaige dekonstruierende Signale im Text richtet. Von dort ausgehend werden dann erweiternde Bedeutungskonstruktionen vorgenommen, wobei sich u.a. die Materialien aus dem Vorlass als relevant erweisen. Eine mindestens ebenso große Rolle, wie die inter- und paratextuellen Kontexte spielt jedoch der Autor, bzw. unser Bild vom Autor, für eine solche Lesart. ›Autor‹ soll hier nicht als Person Gerhard Roth verstanden werden, sondern bewusst als „eine Konstruktion, eine Kommunikationsinstanz, deren Funktion für und Verwendung durch die anderen Kommunikationsinstanzen Ziel der Rekonstruktionsarbeit des Beobachters ist.“⁸⁷ Der *Autor* ist Teil der narrativen Kommunikation und ganz offensichtlich wichtiger Bezugspunkt für die Lektüren des Romans. Hier könnte man also von Schlussfolgerungen sprechen, die die Interpretierenden aufgrund eines mentalen Modells vom ›Autor Gerhard Roth‹ und seinem Werk in Bezug auf den Roman ziehen. Parodie und (intertextuelle) Ironie setzt auf Seiten der Rezeption immerhin eine mehrdimensionale Lektüre voraus sowie einen Leser, der die Ironie auch als solche erkennt – oder konstruiert –, also einen Modell-Leser „zweiten Grades“⁸⁸ bzw. einen ›auktorialen Leser‹. Der Argumentationsstruktur, dass die Offensichtlichkeit der Klischees notwendig auf die Parodie als Erzählverfahren verweise, können sich jedoch insbesondere solche Leserinnen und Leser nicht anschließen,⁸⁹ für die Japans kulturelle ‚Wirklichkeit‘ ein wichtiges Bezugssystem im Rahmen ihrer Rezeption bildet.

⁸⁶ Die Stereotypisierungen werden von der Figur selbst nur an den zwei bereits erwähnten Stellen ironisierend kommentiert, einmal im Zusammenhang mit der Puppenhaftigkeit der Schwestern sowie im Zusammenhang mit der ›suspicion‹ Feldts in Bezug auf Frau Sato.

⁸⁷ Jannidis 2004, 81.

⁸⁸ Eco 2003, 223.

Primärliteratur:

- Homer: *Odyssee*. Vollständige Ausgabe. In der Übertragung von Heinrich Voß [1781].
Mit einem Nachwort von Wolf Hartmut Friedrich und Literaturhinweisen von
Frieder Schönnagel. München 1984³.
- Kellermann, Bernhard: *Ein Spaziergang in Japan* [1910]. Berlin 1922.
- Roth, Gerhard: *Der See*. Roman [1995]. Frankfurt a.M. 2003⁴.
- Roth, Gerhard: *Der Plan*. Roman [1998]. Frankfurt a.M. 2000².
- Roth, Gerhard: *Der Berg*. Roman [2000]. Frankfurt a.M. 2001.

Sekundärliteratur:

- Baltl, Marianne; Ehetreiber, Christian (Hgg.): *Gerhard Roth*. Graz 1995 (= Dossier; Bd. 9).
- Bartens, Daniela: *Topographien des Imaginären. Zum „Orkus“ – Gesamtzyklus unter Einbeziehung von Materialien aus dem Vorlass*. In: dies.; Melzer, Gerhard (Hgg.): *Gerhard Roth. Orkus. Im Schattenreich der Zeichen*. Wien 2003, 39-69.
- Bartens, Daniela; Melzer, Gerhard (Hgg.): *Gerhard Roth. Orkus. Im Schattenreich der Zeichen*. Wien 2003.
- Blödorn, Andreas; Langer, Daniela; Scheffel, Michael: *Einleitung*. In: dies. (Hgg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin; New York 2006, 1-9.
- Christmann, Ursula; Groeben, Norbert: *Psychologie des Lesens*. In: Franzmann, Bodo; Hasemann, Klaus; Löffler, Dietrich; Schön, Erich (Hgg.): *Handbuch Lesen*. München 1999, 145-223.
- Corino, Karl: *Ödipus oder Orest? Robert Musil und die Psychoanalyse*. In: Bauer, Uwe; Goltschnigg, Dietmar (Hgg.): *Vom Törleß zum Mann ohne Eigenschaften*. München, Salzburg 1973 (= Musil-Studien 4), 123-235.
- De Bruyker, Melissa: *Das resonante Schweigen. Die Operationalisierung der Stille. Studie zur Entstehung einer Ethik des literarischen Handelns in der deutschsprachigen Romanliteratur in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Unveröff.

⁸⁹ Z.B. Uwe Schmitt: *Für eine Handvoll Mozart. Gerhard Roth schickt einen Bücherwurm nach Japan*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. (24.03.1998b), 16. Vgl. dazu Schaffers 2006, 226f.

- Diss. Gent 2006.
- Eco, Umberto: *Die Bücher und das Paradies. Über Literatur*. München; Wien 2003.
- Ensbarg, Peter; Schreckenberger, Helga: *Gerhard Roth – Kunst als Auflehnung gegen das Sein*. Tübingen 1994 (= Stauffenberg-Colloquium; Bd. 2).
- Fuchs, Gerhard: *Planspiele der Auflösung. Zu Gerhard Roths Roman „Der Plan“*. In: Bartens, Daniela; Melzer, Gerhard (Hgg.): *Gerhard Roth. Orkus. Im Schattenreich der Zeichen*. Wien 2003, 116-126.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München 1998².
- Giacomuzzi-Putz, Renate: *Verdrängte Geschichte in seichten Gewässern. Zu Gerhard Roths Roman „Der See“*. In: Bartens, Daniela; Melzer, Gerhard (Hgg.): *Gerhard Roth. Orkus. Im Schattenreich der Zeichen*. Wien 2003, 69-83.
- Granet, Marcel: *Das chinesische Denken. Inhalt – Form – Charakter*. Frankfurt a.M. 1989³ (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 519).
- Heydebrand, Renate; Winko, Simone: *Einführung in die Wertung von Literatur*. Paderborn 1996.
- Honold, Alexander: *Neues aus dem Herz der Finsternis. Ethnographisches Schreiben bei Christoph Ransmayr, Gerhard Roth und Joseph Winkler*. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*. V. 31, Nr. 3 & 4 (1998), 103-117.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin; New York 2004 (= Narratologia; Bd. 3).
- Lee, Hyunseon: *Butterfly global. Mediale Inszenierungen von ›Rassendifferenz‹*. In: *Weimarer Beiträge* 47. H. 2. (2001), 187-202.
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2003⁵.
- Miesbacher, Harald: *Im Reich der blinden Zeichen. Gerhard Roths Roman „Der Berg“*. In: Bartens, Daniela; Melzer, Gerhard (Hgg.): *Gerhard Roth. Orkus. Im Schattenreich der Zeichen*. Wien 2003, 163-175.
- Roth, Gerhard: *Das Labyrinth [Arbeitstitel]. Gerhard Roth im Gespräch mit Georg Pichler*. In: Bartens, Daniela; Melzer, Gerhard (Hgg.): *Gerhard Roth. Orkus. Im Schattenreich der Zeichen*. Wien 2003, 241-252.
- Roth, Gerhard: *Entwurfsskizze zum „Orkus“-Zyklus (1993-)*. In: Bartens, Daniela; Melzer, Gerhard (Hgg.): *Gerhard Roth. Orkus. Im Schattenreich der Zeichen*. Wien 2003, 14-27.
- Roth, Gerhard: *Wer raubte die letzten Worte Mozarts?* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. (Magazin vom 30. Januar 1998), 36-41.
- Rupprechter, Walter: *Gerhard Roths „Feldt“-Forschungen in Japan*. In: Bartens, Daniela;

- Melzer, Gerhard (Hgg.): Gerhard Roth. Orkus. Im Schattenreich der Zeichen. Wien 2003, 111-116.
- Schaffers, Uta: *Konstruktionen der Fremde. Erfahren, verschriftlicht und erlesen am Beispiel Japan*. Berlin; New York 2006 (= spectrum Literaturwissenschaft; Komparatistische Studien; Bd. 8).
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Wie aus vielen Teilen ein Ganzes wird*. In: Bartens, Daniela; Melzer, Gerhard (Hgg.): Gerhard Roth. Orkus. Im Schattenreich der Zeichen. Wien 2003, 27-39.
- Schmitt, Uwe: *Für eine Handvoll Mozart. Gerhard Roth schickt einen Bücherwurm nach Japan*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. (24.03.1998b), 16.
- Schön, Erich: *Veränderungen in der literarischen Rezeptionskompetenz Jugendlicher im aktuellen Medienverbund*. In: Lange, Günther; Steffens, Wilhelm (Hgg.): *Moderne Formen des Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten*. Würzburg 1995 (= Schriftenreihe der Dt. Akademie für Kinder- und Jugendliteratur e.V. Volkach), 99-127.
- Schön, Erich: *Die Entwicklung literarischer Rezeptionskompetenz. Ergebnisse einer Untersuchung zum Lesen bei Kindern und Jugendlichen*. In: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft (SPIEL 9). H.2. (1990), 229-276.
- Schön, Erich: *Lesen zur Information, Lesen zur Lust – schon immer ein falscher Gegensatz*. In: Roters, Gunnar; Klingler, Walter; Gerhards, Maria (Hgg.): *Information und Informationsrezeption*. Baden-Baden 1999, 187-212.
- Schreckenberger, Helga: *Parodie und Destruktion eines Schemas. Gerhard Roths Kriminalromane*. In: Düsing, Wolfgang (Hg.): *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. u.a. 1993 (= Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts; Bd. 21), 171-183.
- Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. H. 128: *Gerhard Roth*. München 1995.
- Voit, Friedrich: *Gerhard Roth*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – KLG*. 10/1999, 1-21.
- Winko, Simone: *Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*. Braunschweig 1991.
- Zymner, Rüdiger: *›Stimme(n)‹ als Text und Stimme(n) als Ereignis*. In: Blödorn, Andreas; Langer, Daniela; Scheffel, Michael (Hgg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin; New York 2006, 321-349.