

Peilin Li

## **Totenreich als Idylle des Heute. Zeitcollage in Monika Marons *Zwischenspiel*.**

*Eine Vielzahl von Phantomen darf in Monika Marons Roman *Zwischenspiel* in Erscheinung treten. Der eintägige Ausflug der Protagonistin ins Land der Phantastik ermöglicht eine Auseinandersetzung mit ihrer Schuld, ihrem Trauma und ihrer Todesangst. In der vorliegenden Untersuchung des Textes wird ein Blick auf die Zeitstruktur dieser okkultistischen Praxis geworfen, beginnend mit Marons Rekurs auf die literarische Tradition der Idylle, worin sich der Tod re-präsentiert. In der Hinterfragung der Gegenwärtigkeit der Geschehnisse werden die hybriden Formen der textuellen Darstellung, insbesondere am Beispiel eines menschlichen Hundes, in den Fokus genommen. Abschließend wird die Frage gestellt, ob solche literarisch inszenierten Verfahren des Spiels dem Geist des Okkultismus nabestehen.*

### 1. Eine Idylle des Todes

Unerklärliche Geschehnisse dominieren die Handlung von *Zwischenspiel*, Monika Marons 2013 erschienenem Kurzroman, der einen außergewöhnlichen Tag einer sechzigjährigen Museumsmitarbeiterin beschreibt. Ruth, die Protagonistin und Ich-Erzählerin, leidet seit dem frühen Morgen des erzählten Tages unter einer seltsamen Sehstörung, die die Welt vor ihren Augen in tanzende bunte Punkte zerfallen lässt. Die jüngst verstorbene Olga, ihre Fast-Schwiegermutter, deren Begräbnis sie an diesem Tag zu besuchen vorhat, erscheint plötzlich in klaren Konturen der Protagonistin gegenüber im Sessel. Nach einer Irrfahrt, in der das Navi-Gerät widersprüchliche Anweisungen gibt und Olgas Ermahnung durch das Radio erklingen lässt, nun komme sie zu spät zu ihrer Beerdigung, landet sie schließlich in einem Berliner Park. Spätestens wenn dies geschieht, wird dem Leser jenes jüngeren Werks der Autorin klar, dass der Tod den tonangebenden Diskurs des Textes darstellt. Nicht nur Olga, sondern auch der an Alkoholismus gestorbene, durchaus zynische Freund Bruno kehrt vom Tode zurück und führt mit Ruth diverse Diskussionen über Schuld, Religion und menschliches Leid. Andere merkwürdige Erscheinungen sind zum Beispiel ein Hund mit seltsam menschlichen

Augen, ein sehr böswillig aussehender Mann aus einer unbekanntem Malerei und eine lebendig gewordene Karnevalfeier aus einem Goya-Gemälde. Sogar Margot und Erich Honecker treten auf als verbitterte Untote und Karikaturen, die laut sozialistische Parolen skandieren und vergeblich einen Ausweg aus dem Park zurück zur DDR suchen.

Die Schlichtheit und die Geradlinigkeit der Rahmenerzählung – ihre erzählte Zeit streckt sich nicht über den Sonnenauf und -untergang hinaus, kein weiterer Spielort oder Nebenhandlung ist vorhanden – unterstreicht den Park als den zentralen, besonderen semantischen Raum: die Überschreitung in diesen zauberhaften Raum verwandelt ihn in einen sujethaften Chronotopos. Mit Deutlichkeit verweist der Park auf den literarischen Topos der Idylle, dem das Motiv des *locus amoenus* zugrunde liegt.<sup>1</sup> Die Idealisierung eines Naturbildes zu einer Art Paradiesvorstellung setzt die schwere Zugänglichkeit des Raums und ein auf Ewigkeit gerichtetes Zeitmaß voraus.<sup>2</sup> Die postmoderne, säkularisierte Gesellschaft hat sich jedoch kaum von diesem religiös beladenen Konzept verabschiedet: der Gegenwelt-Charakter der Idylle führt dazu, dass konkrete, geographisch lokalisierbare Orte als solche konstruiert werden, „um defizitäre oder leidvolle Erlebnisse und Gefühle in der realen Welt zu kompensieren.“<sup>3</sup> Die dicht verästelten Bäume, die bei der Ankunft der Protagonisten in dem genannten Berliner Park ihren Blick zunehmend bedecken, bieten der räumlichen Nische ihre notwendige Abgrenzung, und die Spiersträucher und sonstigen Blumen ihre ruhige Attraktivität. Die Farbe Grün dominiert dieses literarische Konstrukt, nicht zuletzt indem sie in vielfältigen Abstufungen die Titelseite der aktuellen Auflage des Textes ziert und dort als eine Art impressionistisches Gemälde erscheint. Dieser verborgene Park fungiert insofern als eine Art willkommene Abwechslung von der belebten Metropole sowie dem schuldbeladenen und monotonen Alltag der Protagonistin, insofern er eine „Oase der

---

<sup>1</sup> Vgl. Renate Böschstein-Schäfer: *Idylle*. 2., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart 1977, S. 5.

<sup>2</sup> Vgl. Ingo Thonhauser-Jurnick: *Tourismus-Diskurse. Locus Amoenus und Abenteurer als Textmuster der Werbung, der Trivial- und Hochliteratur*. Frankfurt a. M. 1997, S. 47.

<sup>3</sup> Claudia Benthien/Manuela Gerlof: Topographie der Sehnsucht. Zur Einführung. In: dies. (Hgg.): *Paradies. Topographien der Sehnsucht*. Köln 2010, S. 7-27, hier S. 21.

Seligkeit“<sup>4</sup> darstellt, und damit seine soziale Funktion erfüllt. Zudem spielen sowohl das Tier sowie die Liebe eine gewichtige thematische Rolle, die jeweils essentielle Bestandteile des *locus amoenus* ausmachen.

Marons Rückgriff auf die Idylle erweist sich jedoch am produktivsten, wenn man das Zeitdesign des Parks mitberücksichtigt. Der Park kontrastiert den linearen, alltäglichen Zeitverlauf in der Außenwelt mit seinem zauberhaften Stillstand, der sich der surrealen Geschehnisse in diesem Park verdankt. Zu diesem jenseitigen Zeitkonstrukt tragen offensichtlich auch die herumgeisternden Gespenster bei, zu denen Olga, Bruno sowie die Honeckers, Vertreter eines toten Regimes gehören. Der Tod fungiert unmissverständlich als der thematische Stützpunkt des literarischen Raumkonstrukts.

Die Zusammenstellung des Idyllen-Topos und der Todesthematik fußt auf einer gemeinsamen semantischen Ambivalenz: beide sind bezüglich ihrer zeitlichen Implikation zwiegespalten. Einerseits deutet die Idylle mit ihrem Verweis auf die Paradiesvorstellung sowohl rückwärts auf den verlorenen, prälapsarischen Garten Eden,<sup>5</sup> als auch vorwärts auf das posthume Himmelreich und Elysium<sup>6</sup>; andererseits unterstreicht der Tod gleichzeitig das Vergangensein des einstig Existierten und, wenn auch nur latent, die ultimative Zukunftsvision aller Lebewesen. Die Zukunftsdimension der Todesthematik entfaltet sich im Verlauf dieses außergewöhnlichen Tages, an dem sich die Protagonistin mit ihrem vergangenen Leben auseinandersetzt. Sie sucht „[h]inter geschlossenen Lidern [...] nach einem Bild meiner möglichen Zukunft“ und findet dieses schließlich, in dem „eine weiße Gestalt“ „liegend auf einem Tisch oder einem bettähnlichen Gestell“ mit einem „Gesicht fahl wie von Mehl bestäubt“ zu sehen ist: „Ich, tot, meine Zukunft. Natürlich, was sonst. Jedermanns Zukunft war der Tod“<sup>7</sup>, erkennt die Protagonistin.

---

<sup>4</sup> Monika Maron: *Zwischenspiel*. Frankfurt a. M. 2015, S. 44.

<sup>5</sup> Außerdem wird die schicksalhafte Ankunft in diesem Raum angekündigt durch ein Naturereignis: Eine kleine Schleierwolke wechselt frühmorgens plötzlich am Balkon der Protagonistin ihre Richtung und treibt gegen die Richtung aller anderen Wolken zurück, was auf das Zurückkehren an den Ursprung, in die Vergangenheit verweist.

<sup>6</sup> Vgl. Benthien/Gerlof: „Topographie der Sehnsucht“ (wie Anm. 3), S. 12.

<sup>7</sup> Maron: *Zwischenspiel* (wie Anm. 4), S. 74.

Wie der Tod und die Jenseitsvorstellung oft mit Absenz vom diesseitigen Leben konnotiert sind, gelten Vergangenheit und Zukunft als in der Gegenwart abwesende Zeitdomänen. Diese Abwesenheit der Vergangenheit und Zukunft und der damit ausgelösten Unmessbarkeit der Zeit stellen die Philosophie vor eine Krux, da die Zeit sich nur insofern von der Ewigkeit unterscheidet und ihre Existenz behaupten kann, indem die existierende Gegenwart unaufhörlich aus der Absenz entsteht und wieder in die Absenz vergeht: „die Zeit ist deshalb Zeit, weil sie zum Nichtsein hinstrebt.“<sup>8</sup> Augustinus löst dieses Paradox bekannterweise mit einem Vorsatz, der die Zeit in den Bereich des Geistes einführt und dort die Extension der sonst schwindenden Gegenwart erweitert. Sein Modell der dreifachen Gegenwart definiert die Vergangenheit und die Zukunft jeweils als die Gegenwart des Vergangenen und die Gegenwart des Zukünftigen. Damit gewinnen die nicht-existierenden Zeitkategorien ihre Präsenz als geistige Tätigkeiten in der Form von Erinnerung und Erwartung. Das Thematisieren des Todes in der Literatur funktioniert in diesem Hinblick auf eine vergleichbare Weise: etwas Gestorbenes, Abwesendes muss durch das Textverfahren eine Präsenz gewinnen. Ein solches Zeitverfahren lässt sich als literarischen Okkultismus bezeichnen.

Die Schwierigkeit, sich im Leben den Tod vorzustellen, unterstreicht die Ich-Erzählerin mit einer Äußerung, die die durch ihren eigenen Abgang aus der Welt entstandene Leerstelle als unbehaglich, unverständlich und unvorstellbar bezeichnet:

Mein eigener Tod blieb für mich eine absolut unvorstellbare, wenn auch mit Sicherheit zu erwartende Angelegenheit. Ich konnte mich auch nicht mit dem Gedanken trösten, dass es nach dem Sterben eigentlich nicht schlimmer sein konnte als vor dem Geborenwerden, womit ich ja keine schlechte Erinnerung verband, aber die Kränkung lag eben im Wegsein, während alles andere [...] noch da sein würde.<sup>9</sup>

Ein ähnliches Unbehagen äußert sie gegenüber ihrem Traum, aus dem sie in diesen außergewöhnlichen Tag erwacht. Sie hätte vom Tod geträumt,

---

<sup>8</sup> Augustinus von Hippo: *Bekenntnisse (Confessiones)*, XI, 14.17. Übs. Alfred Hofmann. BKV, 1. Reihe, Bd. 18; Augustinus Bd. VII. München 1914.

<sup>9</sup> Maron: *Zwischenspiel* (wie Anm. 4), S. 75-76.

mutmaßt sie, denn „so ein dunkles Nichts kann nur der Tod sein“<sup>10</sup>. Diese Gestaltlosigkeit des Todes wird im Verlauf des Tages im Park durch eine wahrhaftige Todeserfahrung ersetzt. Der Tod führt Ruth in diese Idylle hinein und materialisiert sich vor ihren Augen. Der Park gilt in diesem Hinblick als eine „Simulation“<sup>11</sup> des Todes, den die Protagonistin voller Bewunderung als sehr echt bezeichnet, wozu Bruno kommentiert: „Nichts ist echter als der Tod und unser Leben erscheint erst im Dunkel des Todes im rechten Licht.“<sup>12</sup>

Damit rekurriert der Kurzroman stark auf das Motiv des *Et in Arcadia ego*. Auf eine ähnliche Weise entfaltet sich Marons Idylle der Mortalität vor den Augen ihrer Protagonistin: indem diese Raumzeit den Toten das Rederecht gewährt, überschreitet der Tod vom Jenseits, von der Seite des Friedhofs her die Grenze und tritt in die Welt der Lebendigen hinein. Ruths legitime Zukunftsvision verwandelt sich damit von einem schwarzen Loch zu einem Elysium.

Präsent geworden in dieser Idylle des Todes ist, wenn man die andere Richtung der Zeitachse berücksichtigt, das verdrängte Schuldgefühl, das mit der Auferstehung der Toten wieder an Gegenwärtigkeit gewinnt. Olgas Präsenz in diesem Park verweist offensichtlich auf Ruths Entscheidung, trotz ihrer Schwangerschaft die Hochzeit kurzfristig abzusagen, da der erwachsene Sohn ihres damaligen Verlobten Bernhard einen schweren Verkehrsunfall erleidet und lebenslang pflegebedürftig wird, eine Verantwortung, vor der sie fliehen möchte. Bruno dagegen setzt sie wieder in Kontakt mit Hendrik, ihrem Ex-Mann und DDR-kritischem Schriftsteller, der Brunos Ideen stiehlt und in seinen eigenen Texten notiert. Zudem deutet Ruths Erzählung eine andere nicht aufgearbeitete Schuld an, die sie an der Teilnahme von Olgas Begräbnis hindert: Sie möchte die Begegnung mit Bernhard meiden, der heimlich mit der Stasi gearbeitet und das damals bereits ausgewanderte Ehepaar jahrelang ausspioniert hat, was sie erst nach der Wende bei der Recherche im Archiv entdeckt hat. „Schuld bleibt immer, so oder so“<sup>13</sup>, lautet ein Hauptgedanke dieses Tages, der auf das unausweichliche Schuldigwerden des Menschseins verweist. Bis auf zwei skurrile Figuren, deren Auftritt in

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 10.

<sup>11</sup> Ebd., S. 54.

<sup>12</sup> Ebd., S. 55.

<sup>13</sup> Ebd., S. 66.

diesem Park nur als wundersam und befremdlich zu bezeichnen ist, ist die Gegenwart aller Erschienenen an diesem Tag von einem Schuldiskurs bestimmt. Die Honeckers wollen nichts von ihrer Verantwortung für die DDR-Diktatur wissen und sind dementsprechend auch als einzige Ausnahmen in diesem Park nicht in der Gegenwart verankert – „Irgendwie sind sie 1990 in der Zeit stecken geblieben“<sup>14</sup>, schildert Ruth ihren Eindruck bei der grotesken Begegnung mit diesen Gespenstern, die anscheinend nichts von ihrem Untergang nach der Wiedervereinigung wissen. Das Amüsante in der Konfrontation mit ihnen besteht in diesem Zeitunterschied: Ihre ideologischen Kampftöne sind gegenstandslos.

Durch das literarische Verfahren des Okkultismus werden Zukunft und Vergangenheit in die Gegenwart eingefügt und in diesem kleinen *locus amoenus* begibt sich nun ein Zeitspiel zwischen den Beiden. Darauf verweist bereits der Titel des Kurzromans, der dieses Spiel in einer Zwischenwelt bekräftigt. Diesem Spiel bietet offensichtlich der Park einen semantischen Raum, der zunächst als ein physischer Raum, eine Naturnische mitten in der Metropole Berlin gilt. Eine gewichtige Rolle spielt hier jedoch die zeitliche Semantik: Der Park bricht mitten ins Leben der Protagonistin und öffnet für sie eine Zwischenphase zwischen der Leerstelle des Todes und der Lebenswirklichkeit, zwischen Realität und Fantasie, zwischen zwei Normen und zudem zwischen Vergangenheit und Zukunft – die Gegenwart. Die Etablierung dieser Gegenwart durch dieses Spiel, das das literarische Verfahren inszeniert, fordert einen genaueren Blick.

## 2. Eine Hybride Gegenwart

Unter den vielen Erscheinungen an diesem Tag in diesem Park, die dank des prädominanten Spielmotivs eine hybride Form aufnehmen, begegnet man dem besten Vertreter in der Gestalt eines Hundes. Er taucht aus dem Nichts auf und weckt die unter einer Birke schlummernde Protagonistin mit seinem heißen Atem. Ruth wird sofort auf seine eisblauen Augen aufmerksam, die so aussehen, „als hätte man sie aus einem Menschengesicht in diesen Hundekopf verpflanzt“. Mehrmals werden

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 105.

diese Augen als ‚menschlich‘ bezeichnet und sie lassen die Protagonistin vor allem „an eine verstörende Verwandtschaft zwischen Mensch und Hund denken“.<sup>15</sup> Dieser anthropomorphe Vierbeiner bekommt außerdem einen menschlichen Namen, der seine Wurzel weit in Ruths Vergangenheit findet. Sie nennt den Hund Nicki, nach ihrem Hund der Kindheit, der vermeintlich wegen einer Allergie, tatsächlich aber wohl aufgrund der Angst ihres verhassten Stiefvaters unter der Behauptung einer angeblichen Krankheit fortgeschafft wurde.<sup>16</sup> Diese Mensch-Hund-Hybridgestalt entstammt aus dem Prozess des Zeitspiels, indem der menschliche Teil auf das Abwesende, das Tote, das Jenseitige verweist, das durch mysteriöse Umstände vom Himmel gefallen ist und verdrängte Kränkungen zurückbringt, während der tierische Teil auf dem Hier und Jetzt beruht. Denn der Hund ist in der Tat das realitätsnahste Wesen in diesem Fantasy-Vergnügungspark – sein Trick, die Protagonisten an einen Bratwurststand zu locken, wo er Fleisch gekauft bekommt,<sup>17</sup> zählt noch zu dem verständlichsten Ereignis des Tages. Das Geräusch, das er während des Wassertrinkens erzeugt, wird auch als „irdisch“<sup>18</sup> bezeichnet. Am Schluss bringt Nicki nach einer dramatischen Szene des bedrohlichen Fantasiespektakels die orientierungslose Protagonistin aus dem Park zurück in den Alltag, bevor er plötzlich in der Dunkelheit verschwindet.<sup>19</sup> Er agiert wie ein Vermittler für die Protagonistin zwischen den außergewöhnlichen und alltäglichen Schichten ihrer Gegenwart.

Diese Gegenwärtigkeit des Tierischen konstatiert den unglücklichen Zustand der Menschheit, die geplagt ist von der vergangenen Schuld und der nicht-realisierten Sehnsucht nach Erlösung, kurzum, dem Tod. Während Menschen wegen der Last der Vergangenheit und des düsteren Bildes der Zukunft nicht in der Gegenwart leben können, hat das Tier *nur* die Gegenwart. Der Hund ist so gesehen das Angebot dieser magischen Raumzeit, die ein Spiel zwischen den zwei absenten Zeitkategorien inszeniert und damit eine Gegenwärtigkeit entstehen lässt. Das tierische ergänzt die menschliche Zeitachse, die durch den Tod beschattet und damit gespalten ist, mit der Erfahrung der Gegenwart.

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 91.

<sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 91-94.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 120-124.

<sup>18</sup> Ebd., S. 136.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 190.

Damit steigt auf der Basis dieses Parks eine Idylle des Heute empor, ein Heute, das aus der Mischung einer verdrängten und verzerrten Vergangenheit und einer unfasslichen, kahlen Zukunft entsteht. Anders als der verblasste Alltag der Protagonistin, die nun zu einer zeitlichen Leer- und Bruchstelle zu werden droht, ragt Ruths Heute auf als der Schauplatz eines Zwischen-Spiels, einer Zeitcollage, als die Mündungsstelle für das Zusammenkommen von Vergangenheit und Zukunft, deren reger Dialog die Gegenwart illuminiert. Dieses literarische Heute darf nun seinen Platz zwischen Gestern und Morgen souverän beanspruchen. Während die alltägliche Gegenwart droht, sich zu einer Lücke zu entwickeln, werden die nicht-präsenten Zeitkategorien zu einem Spiel eingeladen. Dieser Vorgang mit unseren allgegenwärtigen Phantomen erinnert an Giorgio Agambens Empfehlung, diese nicht als Bedrohung zu exorzieren und damit unabgeschlossen am Leben zu halten oder als Schreckgespenster für die Kinder zu missbrauchen, sondern mit ihnen zu spielen, „um sie der Vergangenheit zurückzugeben und der Zukunft zu vermitteln“<sup>20</sup> Für den italienischen Philosophen gelten Phantome und Kinder, halb tot und halb lebendig, als zwei Signifikanten der Diskontinuität. Um die wahre historische Kontinuität weiterhin zu fordern, dürfe man den Austausch mit diesen nicht scheuen, denn nur so könnten Tote unaufhörlich zu Vorfahren werden und Vorfahren wiederum zu Neugeborenen. Ein solches Spiel ist der Grundstein von Marons durch Okkultismusverfahren errichtetem literarischem Heute, das, nun ein organischer Bestandteil des Geschichtskontinuums, seine Gegenwärtigkeit unleugbar spüren lässt.<sup>21</sup>

Dass das 21. Jahrhundert von einer Vielzahl von Modellen, Konzepten und Ideen der Vergangenheit geplagt ist, stellt Jacque Derrida in seiner kritischen Antwort zu Francis Fukuyamas berühmtem Postulat von „Ende der Geschichte“ fest. Die „Hauntologie“, eine in seiner Untersuchung zur Aktualität des Marxismus entwickelte, Anfang der 2000er von der Kultur-

---

<sup>20</sup> Giorgio Agamben: *Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*. Übs. Davide Giuriato. Frankfurt a. M., 2004, S. 127.

<sup>21</sup> Dass das somit errichtete Heute sich als eine Hybridität erweist, lässt sich aus dem englischen Wort für die Gegenwart begründen. Steven Conner interpretiert die „contemporary“ als „con-temporary“ und betont damit die polyphonische Struktur dieser Präsenz. Vgl. dazu ders.: „The impossibility of the present: or, from the contemporary to the contemporal“. *Literature and the Contemporary: Fictions and Theories of the Present*. Hg. Roger Luckhurst/Peter Marks. New York 1999, S. 15-35, hier S. 29-33.



und Medienwissenschaft übernommene und in die Ästhetik weitergeführte Terminologie, befragt den ontologischen Zustand der Geister. Man müsse im Hinblick auf die Heimsuchung der Gespenster hinterfragen, „ob der Spektral-Effekt oder die Wirkung des Gespenstigen nicht darin besteht, die Opposition, wenn nicht gar diese Dialektik zwischen der effektiven Präsenz und ihrem anderen außer Kraft zu setzen.“<sup>22</sup> Die abwesende Präsenz der Geister lässt sie die perfekten Bewohner der Zwischen-Zeit werden, ein Spannungsfeld zwischen Leben und Tod – die Gegenwart. Für diese heimgesuchte Gegenwart, in der das Bedrängte zurückkehrt und mit seiner gespenstischen Agency die Zukunftsfrage in den Raum wirft, bietet der Okkultismus ein Handlungsangebot, indem er uns zur Gesprächssuche und Auseinandersetzung mit diesem auffordert.<sup>23</sup> Daher ist er stets im Hier und Jetzt verwurzelt.

### 3. Literatur als okkultistische Präsenzbildung

Die bisher postulierte Stärke des Okkultismus in Bezug auf die Reaktivierung des Statischen und die Präsenzgewinnung des Abwesenden deutet auf die viel breitere Überlegung, ob das literarische Verfahren im Allgemeinen, das sich der Re-Präsentierung des Abwesenden widmet, ebenfalls eine okkultistische Praxis ist. In solchen spielerischen Repräsentierungen liegt die Kraft der Literatur zum Herausfordern und Subvertieren, die das Heterogene, das Nicht-Integrierbare und somit das Gespenstische ermächtigt.<sup>24</sup> Die „Wiederaneignung der Präsenz“<sup>25</sup>, die Derrida in der Textpraxis feststellt, basiert genau auf einer solchen Ermächtigung, die sich dem Spielverfahren, das die Literatur ist, verdankt. In diesem Spiel, so Wolfgang Iser, tauschten das Abwesende und das Anwesende ständig ihre Plätze wie das unaufhörliche Drehen einer

---

<sup>22</sup> Vgl. Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Übs. Susanne Lüdemann. Frankfurt a. M. 1995, S. 70.

<sup>23</sup> Vgl. Katy Shaw: *Hauntology. The Presence of the Past in Twenty-First Century English Literature*. Cham 2018, S. 7-13.

<sup>24</sup> Vgl. Ebd., S. 107.

<sup>25</sup> Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übs. Hans-Jörg Rheinberger/Hanns Zischler. Frankfurt a. M. 1983, S. 248.

Münze, sodass das Unzugängliche immer wieder zugänglich gemacht werde. Somit entstehe in der Literatur eine dynamische Präsenz.<sup>26</sup>

Auf dieses spielerisch-okkultistischen Verfahren der Literatur (und darüber hinaus, der Kunst) verweist Maron in ihrem Text mit der Integrierung eines Kunst-Diskurses, beginnend mit dem Beruf der Protagonistin – sie ist Museumsmitarbeiterin. Ein bedeutendes Motiv des Textes ist die Lebendigwerdung mehrerer alten Gemälde, deren porträtierten Szenen ein aktives Interagieren mit der Protagonistin suchen. Der beeindruckendste Vertreter dafür ist der phantastische und bedrohliche Tumult einer von Francisco de Goya gemalten Szene, die mit Lärm und Dynamik den Aufenthalt der Protagonistin im Park beendet. Das Groteske des in *Das Begräbnis der Sardine* für ewig stillgehaltenen Volkstanzes zum Ende des Karnevals verwandelt sich vor Ruths Augen zu einem kollektiven Stampfen und einer immer schrilleren Klage und markiert die Umformung dieses Lustorts endlich in einen *locus horribilis*. Die Ambivalenz dieses Schlusses verdankt sich dem literarischen Okkultismusverfahren, das ein Kunststück aus der Vergangenheit in ein Phantom umwandelt und die Gegenwärtigkeit der Protagonistin und der Leser\_innen mit der Sinn- und Zukunftsfrage konfrontiert: Was dieses Ende bedeuten soll, möchte Bruno wissen – blickt Goya damit ins 21. Jahrhundert oder würde die Geschichte nun zum zweiten Mal ab dem Mittelalter anfangen?<sup>27</sup> Die Offenheit dieser Fragen muss als eine Einladung für die Leser\_innen zu diesem Gespensterball betrachtet werden, in dem sie ihre Gegenwärtigkeit zu spüren bekommen.

Neben diesen intermedialen Verweisen ist der Kunstdiskurs der Erzählung noch tiefer in der textuellen Struktur verwurzelt, denn die Sehstörung, die Ruth plagt und ihr die Sicht der gespenstischen Wesen ermöglicht, funktioniert auf eine ähnliche Weise wie das Kunstverfahren. Weiter entfernt von der Realität liegt diese kleine Zwischenwelt in der Tat nicht: es handelt sich lediglich um eine Art Bezauberung, eine

---

<sup>26</sup> Vgl. Wolfgang Iser: "The Play of the Text". *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Hg. Sanford Budick/Wolfgang Iser. New York & Oxford 1989, S. 325-339, hier S. 335.

<sup>27</sup> Vgl. Maron: *Zwischenspiel* (wie Anm. 4), S. 188.

[...] Verwandlung des Alltäglichen in seine impressionistische Variante; Möbel, Bilder und Vasen, die sich mal in tanzende Punkte auflösten, mal in zart schwingende Wellen.<sup>28</sup>

Ein radikaler Umbruch findet also nicht statt – diese Todesidylle liegt vermutlich in der unmittelbaren Nähe des Friedhofs, wo die Protagonistin eigentlich hin muss;<sup>29</sup> im Gegensatz dazu beruht der Zwischenzustand auf einer veränderten Wahrnehmung, die Ruth hinter einer zugefügten Brille gewinnt. Diese Brille heißt Impressionismus, also die Kultur, die Ruths Welt bezaubert und das Spiel in Gang setzt. Diese Bezauberung findet in zwei Schritten statt. Zuerst befindet sich alles in „drohender Auflösung“<sup>30</sup>, eine Auflösung der Norm; dann tritt der Dynamisierungsprozess vor, der die statische, banale, tote Umgebung lockert und in Bewegungen versetzt. In diesem Sinne gleicht das literarische Verfahren dem des Okkultistischen, denn die Magie, die die Geister in Ruths Leben zurückbringt und dabei eine Gegenwärtigkeit herbeizaubert, kreierte mit ihrem Inszenierungsvermögen ebenfalls eine künstlerischen Präsenz, die man durch die Lektüre für sich beansprucht. Genau in dieser Präsenz-Gewinnung liegt das größte Potenzial des literarischen Okkultismus, der dem Statischen tanzende Beine verleiht.

---

<sup>28</sup> Ebd., S. 31.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 64.

<sup>30</sup> Ebd. S. 27.