

LITERATURWISSENSCHAFT

ANDRZEJ PILIPOWICZ

Vor, in und hinter der Wirklichkeit. Die Annexion der Persönlichkeit in Ingmar Bergmans Filmnovelle *Persona* und in Martin Walsers Novelle *Ein fliehendes Pferd*

Każda forma fałszuje egzystencję, jednak człowiek potrzebuje jej, aby móc się narodzić. Bohaterka noweli filmowej *Persona* Ingmara Bergmana i bohater noweli *Splątany koń* Martina Walsera występują przeciwko formom społecznych relacji, które pozbawiają ich byt autentyczności. Elisabet cofa swoją egzystencję do okresu prenatalnego, dzięki czemu demontuje zarówno swoją formę, jak i wszystkie formy wytworzone przez rzeczywistość. Helmut natomiast podejmuje z nimi grę, utrwalając je w ten sposób: przesuwa swoją egzystencję na koniec okresu postnatalnego i dociera do granicy śmierci, która każdą formę ostatecznie unicestwia. Aby wrócić do życia, które nie może obyć się bez form, bohaterowie muszą dokonać transplantacji osobowości: Elisabet próbuje przejąć tożsamość Almy, a Helmut usiłuje przywłaszczyć sobie tożsamość Klause. Zmiany zachodzące w ich osobowości stają się bardziej widoczne z perspektywy teorii Zygmunta Freuda, który wskazuje na dynamikę, złożoność i wrażliwość ludzkiej psychiki.

Jede Existenz wird von der Form verfälscht, aber der Mensch braucht sie, um geboren werden zu können. Die Protagonistin der Filmnovelle *Persona* von Ingmar Bergman und der Protagonist der Novelle *Ein fliehendes Pferd* von Martin Walser treten gegen die Formen der sozialen Relationen auf, die ihr Dasein der Authentizität entledigen. Elisabet bringt ihre Existenz bis auf die pränatale Periode zurück, wodurch sie sowohl ihre Form als auch alle von der Realität erzeugten Formen demontiert. Helmut dagegen nimmt ein Spiel mit ihnen auf, indem er sie auf diese Weise konserviert: Er verschiebt seine Existenz an das Ende der postnatalen Periode und gelangt an die Grenze des Todes, der jede Form endgültig vernichtet. Um zu dem ohne Formen nicht auskommenden Leben zurückzukehren, müssen die Protagonisten eine Transplantation der Persönlichkeit vollziehen: Elisabet versucht die Identität von Alma zu über-

nehmen, und Helmut ist bemüht, die Identität von Klaus an sich zu reißen. Die in ihrer Persönlichkeit eingetretenen Veränderungen werden sichtbarer aus der Perspektive von Sigmund Freud, der auf die Dynamik, Kompliziertheit und Sensibilität der menschlichen Psyche hinweist.

Every existence is falsified by the form but man needs it to be able to be born. The protagonist of the film-novella *Persona* by Ingmar Bergman and the protagonist of the novella *Runaway Horse* by Martin Walser rise against the forms of social relations that deprive their being of authenticity. Elisabet turns back her existence to the pre-natal period by which she disassembles both her form and all the forms begotten by reality. On the contrary, Helmut takes a game with them by conserving them that way: He pushes his existence to the postnatal period and arrives at the limit of death that finally destroys every form. In order to return to life that cannot get on without forms the protagonists must execute a transplantation of the personality: Elisabet tries to assume the identity of Alma and Helmut attempts to seize the identity of Klaus. The changes occurred in their personality get more evident from the perspective of the theory by Sigmund Freud who points to the dynamics, complexity and sensibility of the human psyche.

Der Raum der Wirklichkeit scheint zwischen zwei Grenzen gespannt zu sein: Die eine wird vom Schoß gebildet, der den Menschen in die Welt einlässt, und die andere wird vom Tod abgesteckt, der den Menschen aus der Welt wegnimmt. In der 1965 geschriebenen Filmnovelle *Persona* von INGMAR BERGMAN (1918-2007), die im Hinblick auf ihre Form als ein Drama betrachtet werden kann (ANTONIEWICZ-DURCZAK 1992), tritt die Protagonistin – die Schauspielerin Elisabet Vogler – aus der Wirklichkeit, indem sie die Rückkehr in die Vor-Wirklichkeit anstrebt, die mit dem Rückzug in den Schoß gleichzusetzen ist. In der 1978 entstandenen Novelle *Ein fliehendes Pferd* von MARTIN WALSER (geb. 1927) verlässt der Protagonist – der Lehrer Helmut Halm – die Wirklichkeit und betritt den Bereich der Hinter-Wirklichkeit, der durch den Tod gekennzeichnet ist. Nachdem sich ihre Existenz außerhalb der Realität als ebenso unerträglich wie innerhalb der Realität erwiesen hat, versuchen die beiden Gestalten in die Wirklichkeit zurückzukehren, indem sie die Persönlichkeiten anderer Personen, die in der Wirklichkeit verankert sind und ihrer Umgebung angehören, in sich inkorporieren wollen: Elisabet ringt um die Persönlichkeit der Krankenschwester Alma, und Helmut zielt auf die Persönlichkeit des Umweltjournalisten Klaus Buch ab. In Bezug auf die Konvertierungen der Persönlichkeiten spielen auch die Partner der Protagonisten – der Bräutigam von Alma (Karl-Henrik) und der (durch keinen Vornamen gekennzeichnete) Ehemann von Elisabet bei Bergman sowie die Ehefrau von Helmut (Sabine) und die Ehefrau von Klaus (Helene) bei Walser – eine wichtige Rolle, weil sie die Persönlichkeitsprofile

von Elisabeth und Helmut mitgestalten und erkennen lassen. Es fällt auf, dass die Annexion der Persönlichkeit mit dem Wasser, das das Leben konnotiert, zusammenhängt: Elisabeth ist bemüht, sich die Persönlichkeit von Alma am Meer anzueignen; Helmut dagegen transferiert die Persönlichkeit von Klaus auf dem See in sich. So wird die zweite Geburt von Elisabeth (aus dem Schoß in die Wirklichkeit) und von Helmut (vom Tod in die Wirklichkeit) durch das Gewässer verdeutlicht, das das Fruchtwasser widerspiegelt. Um die Charaktere von Elisabeth und Helmut psychologisch aufzufassen und ihre Wandlungen zu begründen, werden ihre Persönlichkeiten aus psychoanalytischer Sicht betrachtet, die der 1923 entstandenen Schrift *Das Ich und das Es* von SIGMUND FREUD (2007) entnommen wird.¹

Das Ich vor der Wirklichkeit: Vom eigenen Es zum fremden Ich

Den Zustand von Elisabeth, der aus der kollektiv bestimmten Verfälschung der individuellen Existenz in der Außenwelt resultiert (KALUŻYŃSKI 1965:13), diagnostiziert die Ärztin zutreffend:

Denkst du, ich wüßte nichts? Vom hoffnungslosen Traum *zu sein*. Nicht scheinen, sondern sein. Bewußt, wach in jedem Augenblick. Zugleich der Abgrund zwischen dem, was du vor den anderen und was du vor dir selber bist. Ständig das Schwindelgefühl und der Hunger danach, ein Geheimnis preiszugeben. Endlich durchschaut werden, reduziert, vielleicht getilgt. Jeder Tonfall Lüge und Verrat. Jede Geste eine Fälschung. Jedes Lächeln eine Fratze: Hausfrauenrolle, Kolleginnenrolle, Mutterrolle, Geliebtenrolle, welche ist die schlimmste? Was hat dich am meisten gequält? Die Aktrice mit dem interessanten Gesicht zu spielen? Mit eiserner Faust die Teile zusammenzuhalten und in Übereinstimmung zu bringen? Wo geschah der Riß? Wo bist du gescheitert? Ging die Mutterrolle über deine Kräfte? Die Rolle der *Elektra* war es doch nicht? Da konntest du dich erholen. Durch sie hast du es sogar noch eine Weile länger ausgehalten. Und sie war ein Vorwand, weil die anderen Rollen (die Wirklichkeitsrollen) eher lapidar gerieten. Als dann Schluß war mit der *Elektra*, hattest du nichts mehr, hinter dem du dich noch verstecken konntest, nichts, was dich noch aufrecht hielt. Keine Vorwände. Und da standst du nun, mit deinem Wahrheitsanspruch und dem Überdruß. Sich das Leben nehmen? Nein – das ist zu scheußlich, das tut man nicht. Aber reglos werden kann man. Still werden. Dann lügt man nicht. Man kann sich abschirmen, abschotten. Da muß man keine Rolle spielen, kein Gesicht machen und keine falschen Gesten. Denkt man. Nur macht die Wirklichkeit es einem verdammt sauer. Dein Versteck ist durchlässig. Überall

¹ Hier wird auf die Verfilmungen der Werke nicht eingegangen: Bergman hat seinen Film 1966 gedreht; Walsers Novelle wurde 1985 von Peter Beauvais und 2007 von Rainer Kaufmann verfilmt.

dringen Lebenszeichen herein. Und du mußt reagieren. Keiner fragt nach echt oder unecht, ob du wahrhaftig bist oder verlogen. Solche Fragen sind nur am Theater von Gewicht. Und auch da kaum, was das angeht. Elisabet, ich verstehe, daß du schweigst und dich nicht rührst, daß du deine Teilnahmslosigkeit in ein phantastisches System eingeordnet hast. Ich verstehe und bewundere. Am besten machst du mit der Rolle weiter, bis du sie für uninteressant hältst, für abgespielt, und sie ablegen kannst, so wie du nach und nach auch deine anderen Rollen ablegst.² (BERGMAN 2002:312f.)

Mit der Rolle von Elektra, die Elisabet im Theater spielt, weist sie auf ihre Existenz hin, die am Schoß der Mutter orientiert ist, wodurch sie die Zeit – wenn auch nicht zu ihrer tief pränatalen Periode – zurücklaufen lässt³: „Ich fühle mich ganz neu gesund, empfinde barbarische Heiterkeit. Umgeben vom Meer, wiege ich mich wie ein Fötus im Mutterschoß.“ (BERGMAN 2002:322)

Verläuft das Leben von Elektra in einer engen Beziehung zum Vater (Agamemnon), der von der Mutter (Klytaimnestra) und ihrem Geliebten (Aigisthos) ermordet (PARANDOWSKI 1992:250f.) und in die Erde als Schoß der Verstorbenen gebracht wurde, so bildet der Aufenthalt von Elisabet am Meer auch eine starke Parallele mit dem Schoß, aus dem Lebendige im Akt der Geburt treten und ihre Existenz in der Außenwelt beginnen. Dank dem Meer, dessen Wasser das Fruchtwasser widerspiegelt, wird der Zusammenhang zwischen der Erde und dem Schoß der Frau noch deutlicher, weil die Niederung der Erde, in der das Meer situiert ist, die Wölbung des schwangeren Bauchs reflektiert, in dem sich ein neues Leben formt (ANTONIEWICZ-DURCZAK 1992:109). Auch dadurch, dass Elisabet ein Foto ihres Sohnes in einer ihre Einsamkeit verstärkenden Emanzipationsgeste (KASZYŃSKI 1999:246) zerreißt und ihn wie Medea ihre Söhne – wenn auch nur metaphorisch – tötet (PARANDOWSKI 1992:229-234), tritt sie zeitlich zurück und nähert sich der Periode, in der sie noch nicht geboren wurde.⁴ Da Elisabet außerstande ist, im

² Hervorhebung durch Kursivdruck im Original.

³ Auch daran, dass Elisabet mit Alma mittels der Gesichtsausdrücke kommuniziert und sich so den Schauspielerinnen des Stummfilms ähnlich macht, wird das Zurücklaufen der Zeit erkennbar.

⁴ Ihre Trennung vom Leben wird bildhaft dadurch hervorgehoben, dass sie ihre Finger vom Saft der Birne trocknet und so ihre Abneigung gegen das Leben zeigt, das überall vor Dynamik strotzt und im Feuchten sofort keimt. Den Rückzug von Elisabet in den Schoß veranschaulicht auch der Filmstreifen, der zurückgespult und in die Dose gesteckt wird: „Es gibt nur eine radikale Veränderung. Stell den Strom ab, schalte den lärmenden Lichtbogen aus, spul den Film um, leg ihn in seine Dose und vergiß.“ (BERGMAN 2002:313)

biologischen Sinne aufs Neue geboren zu werden, sieht sie die einzige Chance auf ihre Wiedergeburt in der Aneignung der Persönlichkeit eines anderen Menschen, was sich in Form des bei Bergman oft vieldimensionalen Täter-Opfer-Spiels vollzieht. (KRYSZTOFIK 2005:133) Die gemeinsame Reise von Elisabet und Alma ans Meer, wo sie sich erholen und wo ihr Umgang mit sich selbst von keiner Person getrübt wird, fördert den Austausch ihrer Persönlichkeiten (SZCZEPAŃSKI 2006:358), die immer stärker interferieren. Dieser Austausch wird von der Außenwelt, die als Katalysator dient, stimuliert und ermöglicht es Elisabet, den ‚neuen‘ Inhalt (Persönlichkeit) in die ‚alte‘ Form (Körper) einzusetzen und in die Wirklichkeit als Person mit einer revitalisierten Existenz wiederzukehren. Auf den Versuch, die fremde Identität zu erwerben, weist ein gängiger Satz hin, mit dem Elisabet Alma zum Schlafengehen ermahnt und der letztendlich als (Hör-)Halluzination von Alma interpretiert wird. Auch ein onirisches Gespräch, in dem Alma sich in die Rolle von Elisabet hineinversetzt und mit deren Mann als seine Frau spricht, kann als Symptom angesehen werden, mit dem die Aneignung der fremden Persönlichkeit angedeutet wird. Die Schwierigkeiten bei der Identifikation der Person, die die Sätze ausspricht, treten auch in Bezug auf Elisabet auf, die ihr ständiges Schweigen unterbricht und Teile der von Alma ausgesprochenen Sätze wiederholt. Indem sie sich an den letzten Segmenten der Sätze von Alma festklammert, versucht sie sich an die Persönlichkeit von Alma anzuschließen, weil die Wörter als Elemente gelten, in die Gedanken eingesperrt werden, die im Inneren des Menschen entstehen und von der Persönlichkeit modelliert werden, bevor sie nach außen gestoßen werden. Elisabet imitiert den Idiolekt von Alma, um die Gedanken von Alma aus den Worten zu ‚wickeln‘ und sie in ihr Inneres zu ‚leiten‘, was das Umschlagen der Persönlichkeit von Elisabet in die von Alma provoziert. Zwar bemüht sie sich, in Anlehnung an ihr eigenes Potenzial als eine neue Person in die Wirklichkeit zurückzukommen, aber sie beginnt zu stammeln und scheitert daran, weil sie wieder die Sprache spricht, die sie als Kind gelernt hat. Demzufolge erweist sich ein anderer Mensch als die unabdingbare Voraussetzung für die Verwandlung in eine neue Person, die infolge der gegenseitigen Transplantation der Persönlichkeiten ihre Wiedergeburt erlebt. Dass Elisabet an dem als ‚Sitz‘ der Persönlichkeit geltenden Inneren von Alma interessiert ist, kann man aus ihrer Aufmerksamkeit schließen, mit der sie das Innere der Hand von Alma studiert und deren Hand an der eigenen Hand misst. Die Szene, die wieder einen fiktiv-realen Charakter hat und als (Seh-)Halluzination von Alma ausgelegt wird, bedingt die gegenseitige Translokation ihrer Gemütsarten: Die Haare von Elisabet, die auf Alma fallen, bedecken die Gesichter

der beiden Frauen und machen sie zu einem Gesicht (zu einer Person). Diese Szene korrespondiert mit der Szene, in der Alma vortäuscht, Elisabet zu sein und ihre Stirn an das Ohr von Elisabets Mann hält, wodurch ihre Gesichter auch zu einem Ganzen (zu einer Person) zusammenfließen. Auf diese Weise wird der Mann, der zwischen den beiden Frauen steht, zum Medium des Austausches ihrer Persönlichkeiten erhoben. Indem Elisabet das Blut aus der Wunde am Arm von Alma, die von einem Nagel verursacht wurde, in einem vampirartigen Vorgang trinkt, lässt sie die gegenseitige Transfusion ihrer Wesensarten organisch werden – umso mehr, als das Blut der beiden Frauen auch früher in die Außenwelt sickert, was die Rolle der Außenwelt als Indikator des Persönlichkeitsaustausches unterstreicht⁵: Elisabet verletzt sich ihren Fuß an einer Scherbe des Glases, das von Alma zerbrochen wurde; Alma dagegen blutet aus der Nase und aus dem Mund infolge einer Schlägerei mit Elisabet, der Alma das Gesicht zerkratzt. Der Austausch der Existenzen wird nicht nur vom Anblick Elisabets angedeutet, die Almas Schwesternuniform trägt. Viel deutlicher wird er durch die Hände der Protagonistinnen veranschaulicht, die ein ‚Zwischenstadium‘ des ‚neuen‘ Menschen erkennen lassen und den Transfer der Persönlichkeiten bestätigen. Auf dem Tisch erscheinen die rechte Hand von Alma und die linke Hand von Elisabet, wodurch das Händepaar eines Menschen geformt wird. Die Hände können sowohl einen gelungenen Austausch der Persönlichkeiten versprechen als auch – aus einer anderen Perspektive betrachtet – die Komplikationen bei dieser ‚Operation‘ zeigen. In den Händen, die auf dem Tisch liegen, ist nämlich nicht nur der Ansatz einer neuen Person, sondern auch ein Monstrum (Tisch mit zwei Händen) zu erblicken. Solche monströs anmutenden Konstrukte machen sich auch in anderen Situationen geltend: Almas Stirn verbindet sich mit dem Ohr von Elisabets Mann (Wesen mit dem Ohr auf der Stirn); Almas Gesicht erscheint vor dem Hintergrund von Elisabets Arm (Wesen mit dem Gesicht am Arm); Elisabets Hand scheint Almas Wange zu ‚entwachsen‘ (Wesen mit der Hand an der Wange). So wird angedeutet, dass jeder Mensch ein Individuum ist und dass dem Wechsel der Identitäten etwas Frankensteinhaftes innewohnt. Alma und Elisabet können im besten Fall zu Schwestern werden, deren Nähe nicht von dem Schoß einer und derselben Mutter, sondern von der gleichen Erfahrung geschaffen werden kann. Als Alma über ihre Abtreibung erzählt, entsteht eine ‚schwesterliche‘ Bindung zwischen ihnen, weil der Gedanke an eine Abtreibung Elisabet während ihrer

⁵ Da das Blut als eine sakral bestimmte Flüssigkeit gilt, wird ihr Persönlichkeitsaustausch zum göttlichen Mysterium erhoben (FREDERICKSEN 2005:110).

Schwangerschaft als Alternative einfallen musste. Die geistige Verwandtschaft beider Frauen wird mittels der Hände ausgedrückt, deren Inneres das Innere des Menschen versinnbildlicht: Indem Elisabet ihre Hand auf Almas Hand legt, signalisiert sie, dass ihre Identität und die Identität von Alma kompatibel sind. Können die gewölbten Hände auf einen schwangeren Schoß anspielen und auf das Innere hinweisen, das der Außenwelt entzogen und verschlossen bleibt, so manifestieren die Bewegungen der Handflächen von Elisabet und Alma, die nach oben gekehrt werden, ihre sich aufschließenden Körper und ihre Bereitschaft, das eigene Innere in die gegenüberstehende Person einzusetzen. Die entgegengesetzte Richtung der Hände, die auf die Zuwendung zum eigenen Inneren abzielt, bewirkt dagegen die Verschließung ihres Inneren, was den Prozess des Persönlichkeitstransfers stoppt – gerade im Hinblick auf die Abtreibung als Element, das die Identitätskohärenz am stärksten betont. Alma erzählt die konfabulierte Geschichte einer Abtreibung Elisabets, von der sich diese zutiefst betroffen fühlt und die gravierende Unterschiede zwischen beiden Frauen enthüllt. Wichtig ist nicht nur die Grenze zwischen der eventuell geplanten, aber nicht durchgeführten (Elisabet) und der vollzogenen und auch nicht bereuten Abtreibung (Alma), sondern auch die Motivation dieser Tat: Während Alma den Schwangerschaftsabbruch aus altruistischen Gründen vornehmen ließ, weil sie so ihrem Bräutigam zur Arztkarriere verhelfen wollte, überlegt Elisabet diesen Schritt und wünscht den Tod des Kindes auch nach dessen Geburt aus egoistischen Gründen herbei, weil das Kind ihre Schauspielkarriere hemmen kann.⁶ In der

⁶ Auch im Kontext der Emanzipation zeichnet sich der Unterschied zwischen Elisabet und Alma ab. Alma akzeptiert die patriarchalisch bestimmte Wirklichkeit, worauf ihre Kindheits- und Jugendperiode, die in der Umgebung von sieben Brüdern verlaufen ist, möglicherweise einen Einfluss hatte: Die sieben Brüder entsprechen den sieben Tagen, wodurch angedeutet wird, dass es wegen des Fehlens eines achten Tages in der Woche auch keinen Platz in der Wirklichkeit für das achte Kind weiblichen Geschlechts gibt. In dieser Situation befindet sich auch Elisabet, die von Männern umgeben ist – von dem Ehemann und dem Sohn –, aber sie negiert das Leben, das durch die Dominanz der Männer gekennzeichnet ist. Deshalb wendet sie den Blick von Alma und ihrem Mann voller Abneigung ab, als er Alma, die er für Elisabet hält, an sein Herz drückt. In dieser Geste erblickt Elisabet einen Trick, der sie zur Rückkehr zu ihrem Ehemann bewegen soll, der aber die erneute Unterordnung der Frau dem Mann gegenüber nach sich zieht: Elisabet, die durch Alma spricht, wird plötzlich barsch ihrem Ehemann gegenüber und wünscht sich, verrückt zu werden, um so dem patriarchalisch geprägten Leben zu entkommen. Auch aus diesem Grunde reagiert Elisabet mit einem Lachen, als sie eine Frau im Radio hört, die ihren

Szene, in der die Frauen ihr Leben rekapitulieren und mit ihm abrechnen, haben die Hände wieder eine große Bedeutung. Zuerst bergen sie ihre Köpfe in den – jeweils eigenen – Händen und hüllen ihre Gesichter ins Dunkle als Merkmal des menschlichen Inneren ein, wodurch sie mit sich selbst konfrontiert werden. Später nehmen sie die Hände von ihren Gesichtern weg und kommen ins Helle als Merkmal des menschlichen Äußeren zurück, was zwar keinen neuen Ausgangspunkt für den Austausch der Persönlichkeiten mit sich bringt, aber einen wesentlichen Wendepunkt in den Beziehungen zwischen beiden Protagonistinnen markiert. Wenn Alma über Elisabets hypothetische Bereitschaft zur Abtreibung erzählt, übernimmt sie einen Teil ihrer Persönlichkeit und schleudert ihn in ihr Inneres, wodurch Elisabet darauf aufmerksam gemacht wird, dass ihre Persönlichkeit nicht auszutauschen, sondern in Anlehnung an die gleichen Erfahrungen einer anderen Person zu profilieren ist. Die Konvertierung des Ichs von Elisabet zum Ich von Alma, deren Beweglichkeit und Änderungsfähigkeit sich von Elisabets Reglosigkeit und Apathie abhebt, ist insofern unrealisierbar, als Elisabet sowohl das Leben, dessen Falschheit sie anekelt, als auch den Tod negiert, den das Leben impliziert und der als der einzig sichere und wahre Wert der Existenz zu betrachten ist.⁷ Elisabet lacht, als Alma nicht mehr imstande ist, zwischen sich und Elisabet zu unterscheiden, wodurch sich das Prinzip bewahrheitet, dass alle Menschen nicht nur auf das Falsche angewiesen sind, sondern dass alle Existenzen dem Falschen gegenüber gleich sind.⁸ Endgültig

Geliebten um Verzeihung bittet, die Mutterschaft als ihren einzigen Verdienst anpreist und Gott um Gnade anfleht. Indem Elisabet Alma das Rauchen beibringt, macht sie Alma nicht nur ihr, sondern auch ihrem viel rauchenden Bräutigam Karl-Henrik ähnlich. So werden die geschlechtlich bestimmten Unterschiede abgebaut, wodurch alle Protagonisten in existenzieller Hinsicht gleichberechtigt erscheinen.

⁷ Dass das Leben vom Tod determiniert wird, betont auch der Beruf von Alma: Als Krankenschwester beschäftigt sie sich mit Menschen, deren Krankheit sie vom Leben entfernt und dem Tod nähert, wodurch das Kranke der Patienten das Lebendige von Alma noch mehr unterstreicht.

⁸ Als Alma gesteht, dass die Menschen ihr nicht zuhören, sondern dass sie immer nur den Menschen zuhört, verrät sie ihre Harmlosigkeit und Passivität – die Eigenschaften, die es ermöglichen, das Leben zu genießen und die in Opposition zu der Erkenntnis stehen, die die Nähe des Todes z.B. in den Erzählungen von Thomas Mann – *Die Hungernden* (MANN 1995:14) oder *Tonio Kröger* (MANN 1995a:79) – verkündet. Dadurch, dass sie von ihrem Bräutigam Karl-Henrik als eine Schlafwandlerin bezeichnet und von ihm für „nicht richtig real“ (BERGMAN 2002:316) gehalten wird, scheint sie des Egoismus, der die Erwachsenen mitbe-

wird die Transplantation der Persönlichkeiten dadurch zugrunde gerichtet, dass Alma Elisabeths Position falsch erkennt. Sie betrachtet Elisabeth nicht als diejenige, die vor dem Leben zum Schoß Zuflucht genommen hat, sondern hält sie für diejenige, die sich dem Tod entrissen hat und die in den Bereich des Todes zu überführen ist. Darin, dass Elisabeth eine aus der Außenwelt Ausgetretene infolge des Sterbens und nicht infolge des ‚Zurück-Geboren-werdens‘ ist, bestärkt Alma die Situation, in der sie Elisabeth kochendes Wasser entgegenschüttet: „Jetzt hast du es wenigstens mit der Angst gekriegt. Nicht? Für ein paar Sekunden warst du vielleicht sogar echt. Echte Todesangst, was?“ (BERGMAN 2002:327)

In dem Begriff „Todesangst“ scheint die Existenzposition von Elisabeth verschlüsselt zu sein: Der Tod bestimmt den Bereich, der dem Leben entrückt ist; dagegen weist die als Symptom des Lebens geltende Angst darauf hin, dass das Leben Elisabeth nicht mehr vertraut vorkommt. Auch vom Anblick von Elisabeth, die schläft und deswegen tot anmutet (HOBSON 1988:28),

stimmt und sie von der Wirklichkeit distanziert, entledigt und deswegen enger ins Leben integriert zu sein. Der Mangel an Egoismus beweist die Harmonie zwischen ihrer Existenz und der Natur, die noch im Kind zu finden ist und von Elisabeth angestrebt wird. Almas Einwilligung in die Abtreibung, die Karl-Henrik wegen seiner Arztkarriere vorgeschlagen hatte, zerstört aber ihre Einheit von Geist und Natur und vereitelt die Möglichkeit, sich als Subjekt und nicht als Objekt in der Wirklichkeit zu konstituieren. Im Gegensatz zu Elisabeth, die des Falschen überdrüssig ist und auf der Flucht vor dem Unechten in den Schoß zurückkehrt, akzeptiert Alma die hypokritische Natur des Menschen, die sich z. B. im falschen Ton von Karl-Henrik äußert: Die Veränderbarkeit des Falschen hält sie nämlich für wichtiger – ‚lebendiger‘ – als die Unveränderbarkeit des Wahren. Davon, dass das Leben in der Außenwelt ein Synonym der Falschheit ist und dass nur die Existenz außerhalb der Außenwelt – vor der Geburt und nach dem Tod – durch das Authentische gekennzeichnet ist, zeugen ihre Worte: „Muß das sein? Ist es *wichtig*, daß man nicht lügt, die Wahrheit sagt, in ehrlichem Ton spricht? Ist das nötig? Kann man überhaupt leben, ohne hin und wieder zu reden? Ohne Quatsch, ohne Rechtfertigungen, ohne Lügen, ohne Ausreden? Ich weiß, daß du schweigst, weil du deine Rollen satt hast, all das, was du bis zur Vollendung beherrschst. Ist es denn aber nicht besser, man erlaubt es sich, dumm und schlapp und geschwätzig und lügenhaft zu sein? Glaubst du nicht auch, man wäre ein kleines bißchen besser, wenn man sich so sein ließe, wie man ist?“ (BERGMAN 2002:328 – Hervorhebung im Original). In diesem Sinne erübrigt sich der Austausch der Persönlichkeiten, weil das Leben an sich immer das von Elisabeth gehasste Falsche voraussetzt, aber gerade im Kontext des Falschen werden Elisabeths emanzipatorische Tendenzen zur Gleichberechtigung der Menschen erfüllt.

schließt Alma auf ihre Zugehörigkeit zum Tod. Indem sie den Mund von Elisabet schließt, imitiert sie eine Bewegung, die auf das Abschneiden der Luftzufuhr bedacht ist, wodurch sie Elisabet wieder in den Bereich des Todes einzupferchen glaubt. Diese Absicht von Alma wird auch wieder mit den Händen illustriert: Elisabet versucht ihre Handgelenke, die in die Hände von Alma eingeklemmt sind und das Bild der Kreuzigung Christi hervorrufen, zu befreien und so dem Tod zu entkommen – dem Tod, den Christus wegen seines Kampfes gegen das Falsche und um das Wahre erfahren hat. Die heftige Bewegung von Elisabet, mit der die Fokussierung ihrer Person auf Almas Person unterbrochen wird, beendet ihre Bemühungen, die Identität von Alma an sich zu reißen. An der physischen Erstarrung des Körpers, die ihr von Alma am Beispiel der Hände demonstriert wird, erkennt Elisabet die innerliche Erstarrtheit ihres eigenen Geistes. Andererseits verursacht die Konfrontation von Alma mit dem Toten, das von Elisabet inkarniert wird und nicht mit dem Leben gekoppelt ist, deren nachlassende Bereitschaft zur Annahme der Persönlichkeit der von ihr zuvor bewunderten Elisabet: „Ich werde nie wie du, – flüstert sie schnell. – Ich ändere mich dauernd. Es gibt nichts Bestimmtes, alles ist in Bewegung, *mach was du willst*. Du kommst sowieso nicht an mich heran.“ (BERGMAN 2002:333 – Hervorhebung im Original)

In der Bewegung, in der Alma die Luft aus ihren aufgeblasenen Wangen nach außen strömen lässt, drückt sie die Freude über ihren einstigen Austritt aus dem Schoß im Akt der Geburt aus. In dem Moment, in dem Elisabet gleich danach ihre Zunge in Richtung von Alma herausstreckt, wird Alma metaphorisch wieder in den Schoß eingesetzt, wodurch sie den Austausch ihrer Persönlichkeiten in den Austausch ihrer Existenzpositionen zu verwandeln versucht: In der Zunge kann man nämlich den Penis erblicken, der nicht nur den Menschen aus dem Schoß hervortreten lässt, sondern ihn auch wieder in den Schoß hineinstößt.

Das Ich hinter der Wirklichkeit: Vom eigenen Über-Ich zum fremden Ich

Lehnt Elisabet den Selbstmord ab, so denkt auch Helmut nicht an ihn, wodurch sie einerseits ihren starken Lebenswillen und andererseits ihren utopischen Anspruch erkennen lassen, das Leben so wahr zu machen, wie der Tod selbst ist. Im Gegensatz zu Elisabet bei Bergman verläuft die Existenz von Helmut deutlich an der Grenze des Todes, worauf sein Spiel mit den Verhaltensschemata hinweist, die jedes Dasein in das Falsche verfangen. Indem er mit gesellschaftlichen Umgangsformen spielt, distanziert er sich vom Leben und gewinnt einen Raum, in dem seine Individualität sublimiert

werden kann. Freiheit und Einsamkeit als Determinanten der Individualität sind ebenso authentisch wie der Tod und gelten als Erscheinungen, die nicht kollektiv, sondern individuell bestimmt sind. Dadurch wird angedeutet, dass das Leben nur im Rahmen eines Daseins und nicht im Kontext der Gesellschaft, mit der der Bereich der Wirklichkeit gefüllt ist, wahr werden kann:

Wie sollten denn die Leute das Leben aushalten, ohne Schein! Er merkte doch, wie schwierig es war, sich nur für Augenblicke und nur um eine Winzigkeit und nur versuchsweise aus dem Herrschaftsbereich des Scheins zu entfernen. Sofort fühlst du dich am Pranger. Also rasch zurück in die Lustfront, Freizeitfront, Scheinproduktionsfront. Aber immer wieder diese Versuchung, sich zu entfernen. [...] Er hatte den Zustand, in den er dann gelangte, schon getauft: blutige Trägheit. [...] Auch die Farbe empfand er mit Zustimmung. Leichenfarbe. Mit Zustimmung. Er, eine schwere, schwitzende Leiche, das war seine Lieblingsstimmung, blutige Trägheit. [...] Er hatte seinen Ekel. Seine Position hinter der Position. Er hatte seine Freude am Mißverstandenwerden. Täuschung, war das nicht die Essenz alles Gebotenen? Das Ziel der Scheinproduktion! War er mit seiner entwickelten Täuschungsfähigkeit und -freude nicht ein Ausbund all dessen, was hier und heute gewollt war? Von wegen Einsamkeit, Luxus, Abseitigkeit! Ein Repräsentant war er! Der typischste Typische überhaupt war er! Er war der Prototyp! Schön! War er hineingekommen, genoß er sie jetzt, seine blutige Trägheit? [...] So etwas wie Lebensfreude entwickelte sich bei ihm wirklich nur aus dem Erlebnis des Unterschieds zwischen innen und außen. Je größer der Unterschied zwischen seinem Empfinden und seinem Gesichtsausdruck, desto größer sein Spaß. Nur wenn er ein anderer schien und ein anderer war, lebte er. Erst wenn er doppelt lebte, lebte er. Alles Unmittelbare, ob bei sich oder bei anderen, kam ihm unhygienisch vor. Ließ er sich zu einem Ausbruch hinreißen – egal, ob des Ärgers oder der Freude –, überfiel ihn danach meistens eine geradezu panische Schwermut. Er glaubte sich verloren. (WALSER 2007:69-71, 80)

Tritt Elisabeth wegen ihrer Abneigung gegen die Scheinexistenz in den ihre Existenz entformenden Schoß zurück, so betritt Helmut wegen der akzeptierten Scheinexistenz den Bereich des Todes, weil die Steifheit der toten Körper mit der Steifheit der stark formalisierten Existenz gleichgestellt werden kann. Demzufolge verlassen beide Protagonisten die Wirklichkeit, aber anders: Elisabeth als Zurück-Geborene und Helmut als Vorweg-Gestorbener.⁹ Seine Existenz, die sich im engen Wirkungskreis des Todes befindet, wird bildhaft

⁹ Wird Elisabeth von Alma als Tote angesehen, wodurch sie die Tod-Position von Helmut teilt, so nähert sich Helmut der Schoß-Position von Elisabeth an, als er im Bett die Embryo-Form annimmt.

in einem Traum dargestellt, wo er als eine Person erscheint, die im Sarg liegt¹⁰:

Er träumte, er drehe sich in seinem Sarg um und habe trotz der vollkommenen Dunkelheit den Eindruck, daß eine Sargwand fehle. Dieser Eindruck war so stark, daß sich eine Hand zu bewegen begann und dahin tastete, wo die Wand fehlen mußte. Tatsächlich, sie war nicht da. Sofort folgte, schon rascher, eine Bewegung nach oben. Der Sargdeckel war da. Aber da, wo die Wand fehlte, mußte die Hand ängstlich hinaustasten. Sie spürte eine Stufe. Er mußte sich hochstemmen und kam außerhalb des Sargs auf die Stufe zu liegen. Da konnte man nicht bleiben. Er rollte, ohne es zu wollen, auf der anderen Seite der Stufe abwärts und blieb liegen. Aber jetzt war klar, daß er sich in einer Halle befand, aus der man hinauskommen konnte. Daran war er interessiert. Er wußte, daß er zurückkommen würde ans Tageslicht, zu den Leuten. Und er wußte, es gab nur eine Bedingung: wenn dich ein einziger erkennt, ist es aus, für immer. Er erwachte vor Angst und dachte: das neue Leben. (WALSER 2007:73f.)

Der Sarg, dem es an einer Wand fehlt und dessen Dunkelheit sowohl Helmut Liebe zur Dunkelheit der endlosen Wälder (WALSER 2007:13) reflektiert als auch mit der Dunkelheit des unbegrenzten Inneren des Menschen korrespondiert¹¹, hat die gleiche Funktion, die dem Schoß als Elisabets Zufluchtsort zugeschrieben wird. Gilt der Schoß als ein Organ, das den Menschen im biologischen Sinne nur in Richtung der Außenwelt gehen lässt und in das Leben bringt, so kann der Sarg als ein Gegenstand angesehen werden,

¹⁰ Das Abgestorbensein von Helmut betonen seine Füße, die kalt wie bei einer Leiche sind. Auch Alma bei Bergman friert, als sie sich von Elisabet abgestoßen fühlt, wodurch sie aus der Wirklichkeit auszutreten scheint. Dies geschieht aber nicht infolge der Rückkehr in den Schoß, wie es bei Elisabet der Fall ist, sondern infolge der Annäherung an den Tod, zu dessen Kennzeichen die Einsamkeit zählt, die bei Alma in dieser Situation zunimmt. (OLSZEWSKI 1970:11)

¹¹ Gilt der Wald als ein Gebiet, das von der Zivilisation nicht berührt wird und für das Helmut Sympathie empfindet, so weisen auch die Vorliebe für das Lesen und der Verzicht auf das Fernsehen darauf hin, dass er sich in seinem Inneren abkapselt, das das Innere des Waldes reflektiert. Der Wald ist auch ein Ort des Naturhaft-Organischen bei Bergman: Der Mann von Elisabet erinnert sich nach deren Rückzug aus dem Leben daran, dass sie ihm gerade während des gemeinsamen Spaziergangs im Wald erzählte, dass die Ehe sich auf kindliche Natürlichkeit stützen solle (BERGMAN 2002:310) – die Natürlichkeit, die eher mit der Einfachheit des Lebens zusammenhängt, der die Wahrheit zugrunde liegt, als mit der Kompliziertheit des Lebens verbunden ist, das von Lügen gebildet wird. Die Realisierung dieser Voraussetzung wird von Elisabet dadurch signalisiert, dass ihr Gesicht kindliche Züge annimmt, was auch ihre zeitlich zurücklaufende Existenz legitimiert.

in dem der Mensch vom Leben weggenommen und in Richtung des Todes getragen wird. Im Gegensatz zum Deckel des Sargs, mit dem die Leiche zugedeckt wird und der als Tor zum Tod fungiert, kann die fehlende Wand des Sargs für eine wieder zum Leben führende Seitentür gehalten werden, so wie die aus dem Schoß zum Leben führende ‚Einbahnstraße‘ von Elisabeth als eine vom Leben wegbringende ‚Gegenverkehrsstraße‘ benutzt wird.

Wenn Alma als Pendant zu Elisabeth gilt, bildet Klaus Buch, der sich durch Spontaneität und Vitalität auszeichnet, einen Gegenpol zu Helmut, der apathisch und zurückhaltend wirkt.¹² Der krassste Unterschied zwischen den gleichaltrigen Männern kommt in ihrem Verhältnis zur Zeit zum Ausdruck. Während sich Helmut an die Vergangenheit nicht erinnern mag, weil seine Jugend aufgrund der Armut die Bezeichnung „Schädelstättenzustand“ (WALSER 2007:29) verdiente¹³ und wegen der Träume von der Änderung seiner

¹² Ebenso wie die Hände von Elisabeth und Alma, die bei der Konvertierung eines Ichs in das andere wichtig sind, spielen auch die Hände der Protagonisten bei Walser eine große Rolle, weil sie die Zugehörigkeit der Frauen zu den Männern bestimmen und ihre gegenseitigen Verbindungen enthüllen. Die gebräunten Hände von Klaus und Helene verraten ihren Hang zur Sonne und somit zu den Außenräumen, die durch das Helle gekennzeichnet sind; die weißen Hände von Helmut und Sabine dagegen sehen aus wie die Haut von Personen, die sich oft im Dunklen der Innenräume aufhalten und somit an die blasse Haut der Leichen erinnern. Indem Helene nach den Händen von Klaus greift, ‚schweiß‘ sie ihre Personen zusammen und zerstreut seine Zweifel an ihrer Liebe zu ihm. Als Klaus seine Augen mit der Hand bedeckt, versucht er aus der Gegenwart zu treten und in die Vergangenheit als seine Lieblingszeit hinabzusteigen, was sich aus einem Misserfolg ergibt: Helmut kommt ihm im Restaurant zuvor und zahlt die Rechnung für alle. Dadurch verliert Klaus seine Dominanz und muss sich der Dominanz von Helmut – wenn auch bloß momentan und in finanzieller Hinsicht – unterordnen. Als Helene Klaus mit ihrer Hand über seine Augen wischt, holt sie ihn aus der Vergangenheit heraus. Auch der Zustand der Beziehung von Helmut und Sabine lässt sich an den Bewegungen der Hände ablesen. Als Sabine ihre Hand in Richtung Helmut ausstreckt, um ihm ihre Bereitschaft zum sexuellen Kontakt zu zeigen, versucht sich Helmut ihrer Hand zu entledigen, weil das Sexuelle ihn ins Leben zurückbringt und von seiner Position des Sicht-Totstellenden ablenkt. Indem er ihre Haare mit seiner Hand streichelt oder seinen Arm um sie legt, montiert er ihre Person in sich ein, wodurch sie vom Leben weggezogen und an den Pol des Todes gebracht wird.

¹³ Weitere Parallelen zu Christus werden mit dem Vergleich von Helmut's Jugend mit der Dornenkrone gebildet und mit dem Satz: „[Agnus Dei], [q]ui tollis peccata mundi“ („[Lamm Gottes], [der] du nimmst hinweg die Sünde der Welt“) (WALSER 2007:150) hervorgerufen, den Helmut nach dem Rückzug in die Tod-

existenziellen Lage unter dem düsteren Einfluss des Werks *Also sprach Zarathustra* von Friedrich Nietzsche stand, gibt sich Klaus der Vergangenheit mit viel Vergnügen nicht nur deswegen hin, weil er dank seiner vermögenden Eltern ein bequemes Leben führte, sondern aus dem Grund, dass das Leben, das in den Erinnerungen herbeigerufen wird, die gegenwärtigen Momente an Intensität und ‚Saftigkeit‘ übertrifft. Das als Sauerstoff (WALSER 2007:63) behandelte Vergangene erweist sich für ihn als sicherer und zuverlässiger im Vergleich mit den Ereignissen, die gerade vor sich gehen oder von der Zukunft mitgebracht werden. Da Helmut nicht nur die als Hirngespinnst (WALSER 2007:53) betrachtete Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart zu vernichten versucht, wird er auf sein Inneres zurückgeworfen, wodurch er noch dichter an den Tod heranrückt (WIMBAUER 2004:150). Das Zeitlose des Inneren, das wegen der Möglichkeit einer achronologischen Anordnung der erlebten Ereignisse entsteht, entspricht nämlich dem Zeitlosen des Todes, der als eine Erscheinung, die der Existenz in der zeitlich bestimmten Außenwelt ein Ende setzt, der Außenwelt nicht anzugehören und deswegen zeitlich leer zu sein scheint. Aus der Perspektive des Todes offenbart sich Helmut die Vergangenheit viel schärfer als Klaus, von dem sie bloß erlebt, aber nicht kognitiv erfasst wird: Er konzentriert sich auf die formlosen Emotionen, die im Inneren des Menschen entstehen, und nicht auf die formreichen Worte, die in der Außenwelt operieren und als Träger der Emotionen dienen.¹⁴ Im

Position ausspricht. So wird auf den ambivalenten Charakter von Helmut's Existenz hingewiesen: Impliziert der Tod Christi sein Leben infolge der Auferstehung, so ist Helmut sozial ‚abgestorben‘, aber individuell lebendig. Auch bei Bergman sind christliche Motive zu finden. In den Armen von Alma, die die Arme von Elisabeth bewegungslos macht, sind die Arme des Kreuzes zu erblicken, an dem Christus starb. Alma versucht Elisabeth zu kreuzigen, um sie dem Tod zurückzugeben, dem Elisabeth Almas Meinung nach entkommen ist. Dank dem Vergleich der Existenz von Elisabeth mit der Existenz von Christus, der nach seiner Kreuzigung aufersteht, entsteht eine Parallele zwischen dem Bereich des Jenseits und dem Bereich des Schoßes – den Bereichen, die außerhalb der Außenwelt liegen und die durch das Lebendige gekennzeichnet sind.

¹⁴ Auch die Sprechweise von Klaus verknüpft ihn sehr stark mit dem Leben: „Klaus Buch formulierte so, daß man, wenn man widersprach oder zustimmte, fast nur der Formulierung, aber nicht dem Gesagten widersprach oder zustimmte.“ (WALSER 2007:23) Vor dem Hintergrund dieser Äußerung zeichnet sich der Unterschied zwischen dem Gefühl, das keine Grenzen hat, und dem Gesagten, das noch stärkere Grenzen als das Gedachte aufweist, ab, was der These von Gottfried Wilhelm Leibniz entspricht: „Da aber jede deutliche Perzeption der Seele eine unendliche Anzahl undeutlicher Perzeptionen enthält,

Gegensatz zu Klaus, der sich von Gefühlen leiten lässt und deswegen manchmal gegen die Höflichkeitsregeln verstößt, agiert Helmut im Bereich der Gedanken, die durch Grenzen gekennzeichnet sind und mit denen er als eine viel lesende Person einen häufigen Kontakt hat, was ihn an der Äußerung von Gefühlen hindert, die keine Grenzen aufweisen. Indem er gesteht, dass er nie gelebt habe (WALSER 2007:28), betont er seine Zugehörigkeit zum Tod, der die Form strafft und deswegen in den Gedanken mitschwingt, eher als zum Leben, das die Form auflockert und dem gerade die Gefühle Nahrung geben. Wenn man die Grenzenlosigkeit der Gefühle auf die Unkontrolliertheit des Verhaltens überträgt, drückt sich die Lebendigkeit von Klaus in seinem lauten Benehmen aus, während Helmut sein Bestes tut, um seine Existenz in die Stille als Merkmal des Todes eintauchen zu lassen.¹⁵ Aus diesem Grunde vermeidet er Wutausbrüche, die für seinen Wohnungsvermieter Zürn typisch sind, weil sie nicht von der Stärke, die dem Tod innewohnt, sondern von der an die Fragilität des Lebens erinnernden Schwäche des Menschen zeugen. Hält sich Helmut an die gesellschaftlich bestimmten Grenzen¹⁶, die er noch

die das ganze Universum einschließen, so erkennt die Seele die Dinge, die sie perzipiert, nur insofern, als diese Perzeptionen deutlich und abgehoben sind, und ihre Vollkommenheit mißt sich an ihren undeutlichen Perzeptionen.“ (LEIBNIZ 1956:19) Darauf, dass Helmut auf die Form großen Wert legt, ist aus seiner Empfindlichkeit für die Richtigkeit der Sprache zu schließen, deren Elemente als Formen der Gedanken gelten. Als Helene über ihre Mutter erzählt, korrigiert er ihre Sätze: „Nirgends hat sie sich, hat sie neulich geschrieben, so wohl gefühlt wie in Bali. Heißt es nicht, dachte Helmut, *auf* Bali?“ (WALSER 2007:99 – Hervorhebung im Original)

¹⁵ Auch Freud verbindet das Leben, das sich im Erotischen äußert, mit dem Lauten. Das Tote dagegen setzt er mit dem Stillen in Verbindung: „[Wir] müssen [...] den Eindruck gewinnen, daß die Todestribe im wesentlichen stumm sind und der Lärm des Lebens meist vom Eros ausgeht.“ (FREUD 2007:283f.)

¹⁶ Helmut bekennt, dass er „nicht älter als siebzig werden“ möchte (WALSER 2007: 100), was mit seiner Existenzauffassung zusammenhängt, nach der er der Lebensquantität die Lebensqualität vorzieht. Geht man von Nietzsches These aus, nach der alles Geschehene mehrmals wiederkehrt (NIETZSCHE 2008:231f.), so braucht Helmut, der Werke von Nietzsche liest, kein langes Leben: Mit dem schon Geschehenen wird nämlich das schon Erlebte wiederholt. Helmut erträgt keine Gespräche über das Alter, weil sie ihn gerade an die Existenz erinnern, die im Laufe der Zeit immer ‚matter‘ wird; Klaus dagegen findet das Alter interessant, weil er sein gutes Aussehen zu den alten Menschen in Kontrast setzen und seinen sportlichen Körper umso mehr zur Schau tragen kann. Deswegen gilt das lange Leben für Klaus als ein sportlicher Wettbewerb: Je länger man lebt, desto größer ist der Sieg, zu dem ihm gesunde Ernährungsgewohnheiten

selbst abdichtet und die seinen individuellen Raum abstecken, so braucht Klaus immer eine Grenze in Form einer existenziellen Schwierigkeit, um einer zu großen Verstreuung seiner Existenz in der Welt entgegenzuwirken und sein Dasein herauszukristallisieren. Klaus flüchtet vor der gesellschaftlich normierten Lebensweise (BORRIES / PLOETZ 1989:45), die ihn stets zur Unterdrückung seiner Individualität zwingt. Helmut dagegen findet an den standardisierten Lebensschablonen Gefallen, weil er in ihnen seine Individualität verbergen kann. Im Kontext der Meinung von Klaus, nach der nur Tote treu seien (WALSER 2007:112), erscheint Helmut zwar als eine tote Person, die sich aber hinter der Fassade der allgemein geltenden Regeln ein Leben organisiert.

In Bezug auf die Unterschiede zwischen Helmut und Klaus spielen ihre Frauen eine wichtige Rolle, weil sie die Gegensätzlichkeiten der beiden Männer abschattieren. Jedes Ehepaar bildet nämlich einen Organismus, dessen Funktionieren das Verhältnis der Protagonisten zur Wirklichkeit transparent zeigt (NOVÁK 2002:11). Helmut und Sabine gelten insofern als separate Teile desselben Daseins, als sie ohne Worte als Kommunikationsinstrument und ohne Außenwelt als ‚Transitbereich‘ der Wörter auskommen.¹⁷ Der Moment, in dem sie nebeneinander auf dem Bett liegen und in dem Helmut einen sexuellen Kontakt zu Sabine vermeidet, kann sowohl für sein Abgestorbensein sprechen¹⁸, weil der sexuelle Trieb das Lebendige voraussetzt, als auch von einer inneren Verbindung mit Sabine zeugen: Der Sex mit ihr wäre mit dem Sex mit sich selbst gleichbedeutend, deswegen kommen ihm die sexuell bestimmten Handlungen „unerträglich komisch“ vor (WALSER 2007:68). Auch dadurch, dass die Gesellschaft Sabinens auf das Alleinsein Helmuts hinausläuft und dass Helmut das Leid von Sabine für sein Leid hält, wird unterstrichen, dass das Innere von Helmut und das Innere von Sabine zusammengewachsen sind. Sowohl Helmut als auch Sabine stehen an dem

verhelfen sollen (während Klaus und Helene Mineralwasser trinken, trinken Helmut und Sabine Wein).

¹⁷ Auch dadurch, dass die beiden ihrem Hund Otto ähnlich geworden sind, wird die Formung eines Organismus angedeutet, der sich aus ihren Körpern zusammensetzt.

¹⁸ Wenn man die sexuelle Aktivität als Zeichen der Annäherung an das Leben auslegt, stand Helmut in seiner Jugend dem Leben näher, worauf seine onanistischen Praktiken hinweisen und wodurch er Alma ähnelt, die an einer Orgie teilgenommen hat. Da er jetzt am Sexuellen nicht interessiert ist, gleicht er Elisabet, die asexuell wirkt.

Rand der Wirklichkeit, der vom Tod als Ende des Lebens besetzt ist – umso mehr, als Helmut sich als Befürworter der Form erweist, die dem Leben vom Tod verliehen wird. In dieser Beziehung ist aber Sabine auf das Leben ausgerichtet, was aus ihren Impulsen zu schließen ist, die Helmut zum Sex ermutigen sollen.¹⁹ Deswegen wird Sabine als „Frau Positiv“ und Helmut als „Herr Negativ“ bezeichnet (WALSER 2007:102), wodurch auf die beiden als auf zwei Teile derselben Ganzheit hingewiesen wird. Diese Ganzheit aber polarisiert sich noch innerhalb ihrer Struktur, weil die Existenzhaltungen von Helmut und Sabine in einer reziprok-invertierten Beziehung erscheinen – in einer Beziehung, in der eben das Negativ und das Positiv eines und desselben Bildes zueinander stehen. Ist Helmut's Dasein dem Tod zugewandt, so bleibt Sabines Dasein dem Leben und somit der Wirklichkeit zugekehrt, wodurch sie es ihrem Mann auch möglich macht, einen gefilterten Kontakt zum Leben aufrechtzuerhalten.

Während Helmut und Sabine die Position am Rande des Lebens einnehmen, sind Klaus und Helene im Zentrum des Lebens situiert, worauf aus Klaus' Begeisterung für die Natur geschlossen werden kann. Er findet viel Freude am Rennen des Pferdes, das das Dynamische des Lebens und die Freiheit der Natur ausdrückt, worin sich seine Abneigung gegen Begrenzungen jeder Form manifestiert und seine Unbeholfenheit in den Kontakten zu anderen Menschen resultiert, zu denen man (Umgangs-)Formen braucht. Im Bericht von Helene wird Klaus als ein Kind der Natur dargestellt²⁰, bei dem Gedanken, Worte und Taten eine Einheit bilden, was dazu führt, dass er sich von der Zivilisation abhebt, die durch die Kluft zwischen dem Gedachten und dem Gesagten sowie zwischen Geist und Natur gekennzeichnet ist. Der Widerwille gegen die Form, die der Höflichkeit innewohnt und auf die sich

¹⁹ Um sich von dem sexuellen Druck, der von der Gesellschaft wegen der Gattungserhaltung ausgeübt wird, zu befreien, kommt er auf den Gedanken, Sabine zu töten. Diese hypothetische Alternative bringt ihn aber auf kriminellen Boden, der zwar auch an den Peripherien der Wirklichkeit und somit am Rande der Gesellschaft liegt, aber seine nicht individuell-freiwillig gewählte, sondern sozial-rechtlich geregelte Isolation bedingen würde.

²⁰ Die Nähe zur Natur von Klaus und Helene und die Distanz zur Natur von Helmut und Sabine kommen auch dadurch zum Ausdruck, dass die Ersteren nackt im Regen herumlaufen, während die Letzteren es immer in Kleidern tun. Der Widerwille von Klaus gegen den Hund von Helmut ist auch naturbedingt: Er lehnt Hunde ab, weil sie als Tiere gelten, die sich domestizieren ließen und somit im Kontakt zur Natur beeinträchtigt wurden. Außerdem belasten Hunde das Leben der Menschen mit zusätzlichen Pflichten und begrenzen so deren Freiheit.

die Hypokrisie stützt, äußert sich auch in seiner Flucht vor der Stagnation, mit der sein Traum von der Übersiedlung auf die Bahamas verbunden ist: Die Bahamas gelten als ein exotisches Land, wo die Zivilisation noch nicht so stark entwickelt ist und wo man leichter in Harmonie mit der Natur und mit sich selbst leben kann. Die Negierung jeglicher Form und jeder formalisierten Existenz verleitete Klaus zur Scheidung von seiner ersten Frau Herta, deren routiniertes Dasein noch von ihrer Frömmigkeit verstärkt wurde, die die Überreste der privaten Lebenssphäre in Beschlag nimmt. Hat sich Sabine mit ihrer untergeordneten Stellung in der Ehe abgefunden, so ist Helene mit Klaus' dominierender Stellung in der Ehe nicht versöhnt.²¹ Im Gegensatz zu Sabine, die infolge der Heirat mit Helmut von der hedonistischen Position innerhalb des Lebens in die asketische Position außerhalb des Lebens verschoben wird, ist Helene diejenige, die von Klaus vom Rand des Lebens in dessen Mitte gerissen wird, wenn man ihrer Liebe zur Musik Rechnung trägt. Die Musik als Bereich der Kunst gilt nämlich als ein Gebiet, das sich außerhalb der Realität entwickelt und parallel zur Wirklichkeit platziert ist, wodurch Helene mit ihrem introvertierten Wesen einen Kontrast zu Klaus' extrovertiertem Wesen bildet und sich eher am Lebensrand als im Lebenswirbel verwirklicht. Deswegen bringt Helmut, der sich vom Leben zurückzieht, Helene als einer Person, die sich dank der Musik der Wirklichkeit entzieht, viel Interesse entgegen. Dagegen fühlt sich Sabine, die dem Leben frönt, von Klaus als einer Person angezogen, die im Leben schwelgt.

Die Änderung der Konstellationen, die von den Ehepaaren gebildet werden, schreitet wegen der immer engeren Kontakte der Protagonisten immer schneller fort, was mit sich bringt, dass Helmut dank Helene zwar seine Position des Außenseiters behält, aber seine Nähe zum Tod gegen die Nähe zur Kunst eintauscht. Darauf weist die Szene hin, in der Helmut von der *Wanderer-Fantasie* von Franz Schubert entzückt ist, die Helene auf dem Klavier spielt.²² Sabine dagegen rückt dank Klaus etwas näher an das Leben, wo-

²¹ Diese Situation kann damit verbunden werden, dass Helmut und Sabine gleichaltrig sind; dagegen heiratete Klaus, der wie Helmut 46 ist, Helene, die um 18 Jahre jünger ist. Eine viel jüngere Frau erleichtert ihm den Drang nach dem Leben, das von der Jugend intensiviert wird, und die Aufrechterhaltung seiner Kondition.

²² Ihre gegenseitige Zugehörigkeit wird von derselben Silbe (Hel-) angedeutet, mit der ihre Namen beginnen. Die *Wanderer-Fantasie* von Schubert leitet sich aus seinem Lied *Der Wanderer* ab, das zu dem Text von Georg Philipp Schmidt komponiert wurde. Besonders die 3. und die 4. Strophe des Liedes, in denen von der Sehnsucht nach einem Glücksland die Rede ist, betreffen sowohl Helmut als

durch sie u. a. der Realisierung ihrer sexuellen Wünsche näher kommt. Die Verschiebung der Personen von einem Paar in das andere ist während der Ausflüge der Protagonisten sichtbar. Auf dem ersten Ausflug fahren alle in einem Boot auf dem See und die Paare werden noch von den Eheleuten geformt: Während Klaus und Helene oben („auf der Oberfläche“ des Lebens) sitzen, bleiben Helmut und Sabine auf dem Boden des Boots („unter der Oberfläche“ des Lebens). Auf dem zweiten Ausflug fahren alle mit einem Auto, in dem noch vor Beginn der Fahrt neue Paare gebildet werden.²³ Zuerst setzen sich Sabine und Helene auf die Rücksitze und Helmut und Klaus besetzen die Vordersitze. Dann werden die Plätze gewechselt, weil Helene das Autofahren übernimmt und als Fahrerin nach vorne kommt. Infolgedessen muss sich Klaus nach hinten setzen, was im Endergebnis darauf hinausläuft, dass Helene neben Helmut Platz nimmt und Sabine neben Klaus sitzt. Dass dieser Platzwechsel von Helene initiiert wird²⁴, ergibt sich daraus, dass sie

auch Helene: Für Helene gilt das Musik-Land, das sie wegen Klaus aufgegeben hat, als Glücksland; für Helmut dagegen erweist sich das Literatur-Land, in das er am Ende der Novelle kommt, als Glücksland. Helene als Name erscheint auch in den Journalen von Søren Kierkegaard, die Helmut liest: „Während meines Aufenthaltes hier in *Gilleleie* habe ich Esrom, Fredensborg, Frederikvaerk und Tidsvilde besucht. Die letztgenannte Ortschaft ist vornehmlich durch die *Helenen-Quelle* [...] bekannt, zu der die ganze Umgebung um die Zeit des Johannisfestes wallfahrtet.“ (KIERKEGAARD 2005:3 – Hervorhebung im Original). Auf diese Weise wird Helene von einem Kunstbereich (von ihrem Gebiet der Musik) auf einen anderen Kunstbereich (auf sein Gebiet der Literatur) übertragen. Helmut liest diese Stelle zweimal – direkt vor der Übernahme der ‚lebenstragenden‘ Persönlichkeit von Klaus und direkt nach der Zurückgewinnung seiner ‚todtragenden‘ Persönlichkeit. Dadurch wird nicht nur auf die Szene, in der Helene sich während des Autoausflugs neben Helmut setzt, sondern auch auf die Unterschiede hingewiesen, die zwischen den einzelnen Teilen des Kunstbereichs bestehen.

²³ Wichtig sind die Bereiche, in denen die Ausflüge stattfinden. Die Bootsfahrt erfolgt auf dem See, der wegen seiner sich in der Beweglichkeit der Wellen ausdrückenden Formlosigkeit die Domäne von Klaus wird. Die Autofahrt dagegen verläuft auf der Straße, deren feste Form sie zum Territorium von Helmut macht. Deswegen kommt auch der Austausch der Paare zustande: Die Wachsamkeit von Klaus wird auf dem Terrain von Helmut eingeschlafert und Helene kann die Initiative übernehmen.

²⁴ Sabine unterstützt den Platzwechsel, weil sie Helene ihre Sonnenbrille anbietet, wodurch Helene ohne Probleme das Auto fahren kann. Bei Bergman hat die Sonnenbrille eine andere Funktion: Alma kauft sich eine sie von der Welt separierende Sonnenbrille, nachdem sie Elisabeths Brief an die Ärztin gelesen hat, in

unter ihrer Ehesituation am stärksten leidet, weil sie auf die Musik als ihr Selbstverwirklichungsgebiet wegen der Beziehung mit Klaus verzichten musste und so auch ihre wichtigste Identifikationsplattform verloren hat.

Erfolgt der Austausch der Personen von Elisabet und Alma bei Bergman mit Hilfe von Elisabets Ehemann, so ist diese Funktion bei Walser Klaus' Ehefrau Helene zuzuschreiben. Indem sie neben Helmut im Auto sitzt, ruft sie die Polarisierung ihrer gleichgesinnten Persönlichkeiten hervor, wodurch Helmut an die Stelle von Klaus nicht nur im physischen, sondern auch im psychischen Sinne zu treten beginnt. Der Kulminationspunkt für den Transfer der Persönlichkeiten von Helmut und Klaus erfolgt während einer gemeinsamen Bootsfahrt auf dem stürmischen See, der das Alte im Wellengewirr untergehen und das Neue aus dem Wellenchaos auftauchen lässt. Das Amorphe des brandenden Wassers lässt das Bild der sich in der Luft mischenden Persönlichkeiten aufkommen, die aus den vom Gewitter zersprengten Körpern in die Höhe geschossen werden und die in die – wenn auch vertauschten – Körper nach dem Ende des Gewitters zurückkehren. Dadurch, dass Klaus Helmut direkt vor der Bootsfahrt seine Schuhe gibt, wird der Persönlichkeitsaustausch der beiden in metaphorischer Weise vorweggenommen.²⁵ Während der Fahrt werden die Charakterzüge der Männer zum letzten Mal

dem sie nur als ein Beobachtungsobjekt dargestellt wird. Der Drang nach der Nähe zu einem anderen Menschen erweist sich aber als so stark, dass sie die Brille auf den Boden wirft und mit Elisabet über den Brief offen spricht. (JACKIEWICZ 1969:7) Diese Situation kompromittiert Elisabet als eine Person, die die unabdingbare Wahrheit postuliert. Im Brief schreibt sie zwar die Wahrheit über Alma, aber sie verbirgt sie, wodurch ihr auf die Rückkehr in den Schoß abzielender Austritt aus dem Leben eine – am Ende der Filmnovelle auch von der Ärztin festgestellte – Simulation ist, weil die kritische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit eine Distanz erfordert, die dem Bewussten des Erwachsenen und nicht dem Unbewussten des Kindes innewohnt. Da Alma sich wegen des Briefes beleidigt fühlt, wird klar, dass die absolute Wahrheit gegen das Leben gerichtet ist und dass eine ‚Dosis‘ an Lügen die Existenz erträglicher macht.

²⁵ Das englische Idiom *to put oneself in someone's shoes* / ‚sich in jemandes Lage versetzen‘ wird ‚entmetaphorisiert‘ und in die Tat umgesetzt. Dadurch, dass Sabine Englisch spricht und Klaus den Song *Lucy in the sky (with Diamonds)* von den Beatles singt, werden sie umso mehr zu verwandten Seelen. Wenn man auf den Inhalt des Songs eingeht, der von dem Werk *Alice im Wunderland* von Lewis Carroll inspiriert ist, bekommt man einen Hinweis darauf, dass Klaus sich auch vom Leben in der Wirklichkeit entfernen und ein Land der Phantasie betreten will, dessen kunstgeprägter Charakter nicht weit vom Musik-Land Helenes und vom Literatur-Land Helmut's gelegen ist.

deutlich gegenübergestellt: Helmut ruft Klaus zur vom Leben trennenden Vorsicht auf und Klaus ermuntert Helmut zum dem Leben annähernden Risiko. Bevor Klaus aus dem Boot fällt (bzw. springt), schauen sich die beiden Männer in die Augen, was im Prozess des Identitätsaustauschs eine wichtige Rolle spielt. Ihre sich treffenden Blicke verbinden ihre gegensätzlichen Charaktere, wodurch sie sich dessen bewusst werden, dass ihre Persönlichkeit infolge des Transfers ins Gegenteil umschlägt, aber wieder eine Ganzheit nur mit dem Gegenüber bildet. Das Ganze entsteht als eine phantomartige Gestalt in dem Raum, der von den Körperlinien der beiden Männer ‚geschnitzt‘ wird, wodurch sich wie bei Bergman ein monströses Konstrukt (Wesen mit vier Augen) formt. Die Übernahme von Klaus' Persönlichkeit signalisiert der Schrei von Helmut, den er wegen der großen Kenterungsgefahr ausstößt und der durch die Angst vor dem biologischen Tod bedingt ist. Schreit das Kind, wenn es geboren wird und in die Welt kommt, so ist auch Helmut's Schrei ein Zeichen, dass er zum Leben in der Wirklichkeit vorstößt – umso mehr, als das Leben durch das Laute (Merkmal des Schreis) und durch Emotionen (Quelle des Schreis) gekennzeichnet ist. In seinem Geschrei ist aber nicht nur der Schrei eines neugeborenen Kindes, sondern auch der Schrei von Elisabeth zu hören, als Alma sie mit heißem Wasser begießt, wodurch sie zum Eintritt in die Wirklichkeit gezwungen wird. Wurde Elisabeth von der Angst vor dem siedenden Wasser nicht zum Leben reanimiert, so wird Helmut dank der Angst vor dem Bootsunfall – wenn auch nur für einige Zeit – ins Leben geschleudert²⁶, wozu auch Klaus beiträgt, der die Persönlichkeit von Helmut übernimmt: Er eignet sich aber das Tote von Helmut nicht im metaphorischen, sondern im wirklichen Sinne an, weil er als ertrunken gilt und als Ertrunkener aus der Wirklichkeit nicht geistig, sondern materiell verschwindet.²⁷ In Helmut dagegen vollzieht sich eine Wandlung,

²⁶ Auch andere Tiere, die bei Walser auftreten, kodieren die existenziellen Situationen der Protagonisten. Die Zusammengehörigkeit von Helmut und Klaus als zweier sich ergänzender Existenzen manifestiert sich in den sich reimenden Worten: (Boden-)Specht, dem Spitznamen von Helmut, der auch seine Vorliebe für die Wälder verrät, und Hecht, dem Namen eines Restaurants, in das Klaus alle einlädt. Der Hecht kann insofern auf Klaus übertragen werden, als dieser Fisch auf den See und somit auf die Unberechenbarkeit des Lebens hinweist. Die Blattlaus, die von Ameisen gemolken wird, veranschaulicht dagegen die patriarchalische Abhängigkeit der Frauen von den Männern.

²⁷ Man kann das riskante Verhalten von Klaus auf dem Boot als seinen Willen, sich in die Lage von Helmut hineinzusetzen, in Bezug darauf interpretieren,

die ihn als Klaus geboren werden lässt: Seine Verschiebung in Richtung des Lebens fällt mit dem Unfall von Klaus, dessen Persönlichkeit zur ‚Vermietung‘ freigegeben wird, zusammen und wird durch den Satz: „Tote eins rauf“²⁸ proklamiert (WALSER 2007:125). Symptomatisch für die Verwandlung von Helmut sind die Veränderungen, die von der Konfrontation mit dem wirklichen Tod auf dem Boot verursacht wurden: die Rückkehr des Gedächtnisses, die Befreiung vom Gefühl der Scheinexistenz und die Loslösung vom christlich geprägten Leiden. Davon, dass er seinen Wurf ins Leben nicht rückgängig machen will, zeugt seine Nachahmung des Zuckens des grünen Heupferdes, in dem das fliehende Pferd als Allegorie des Lebens und als Kennzeichen von Klaus' Persönlichkeit reflektiert wird. Das grüne Heupferd, dessen Name in lexikalischer Hinsicht mit dem Namen des Pferdes kongruiert, aber in semantischer Hinsicht auf ein ganz anderes Objekt zurückzuführen ist, weist auf die Fehltransformation von Helmut hin. Helmut lernt vom Leben des Heupferdes, das ihm das Zittern beibringt, das als Ausdruck der Emotionen und somit des Lebens angesehen werden kann. (SCHALLER 1997:102) Infolgedessen kauft Helmut Fahrräder und Trainingsanzüge, um wie Klaus für die Gesundheit zu sorgen und das Leben zu schützen.²⁸ Da sich seine Turnschuhe als um eine Nummer zu klein erweisen, entsteht eine Anspielung darauf, dass seine neue Existenz nicht für ihn bestimmt ist und dass die Existenz, die am Leben (an der Außenwelt) orientiert ist, im Vergleich mit der Existenz, die am Tod (an der Innenwelt) orientiert ist, ‚enger‘ ausfällt.²⁹

dass Klaus Helmut wegen seiner Vernunft, Ausgeglichenheit und seiner inneren Ruhe bewundert. (WALSER 2007:143)

²⁸ Die Merkmale des Verhaltens, die direkt von Klaus abgeschaut werden, werden ostentativ präsentiert. Seit dem Unfall auf dem Boot raucht er nicht und trinkt auch keinen Alkohol mehr. Darüber hinaus verwendet er Worte, die für Klaus typisch sind, und spricht Helene mit Hel an, obwohl er früher die Verwendung der diminutiven Namensformen vermieden hat, weil sich so die Distanz zwischen ihm und den anderen verminderte. Parallel zu ihm erlebt Helene eine Wandlung, indem sie andere Kleider als gewöhnlich trägt sowie zu trinken und zu rauchen beginnt, woraus zu schließen ist, dass sie aus dem Persönlichkeitskreis von Klaus herausgekommen ist. Dass sie aus der Personenzone von Klaus ausbricht, wird auch von ihrer Rückkehr in die Musik bestätigt: Sie spielt – wenn auch in Ermangelung eines Klaviers in der Luft – die *Wanderer-Fantasie* von Schubert.

²⁹ Das Wasser kann das Fruchtwasser in verschiedenen Situationen reflektieren und so die Bewegung auf das Leben hin chiffrieren. Indem Helene nach dem

Helmut's Rückkehr ins Leben wird vom plötzlichen Erscheinen von Klaus zugrunde gerichtet, wodurch er wieder seine Tod-Position einnimmt: Er raucht wieder und trinkt auch wieder Alkohol und kommt dem Lesen als seiner Lieblingsbeschäftigung nach, was ihn vom wirklichen Leben abbringt.

vermeintlichen Tod von Klaus in der Badewanne baden will, deutet sie ihren Wiedergewinn der Freiheit und somit ihre Wiedergeburt an. Nach der Episode mit dem fliehenden Pferd, das für die Vitalität der Natur steht, gewinnt Helmut den Eindruck, dass er den Boden unter den Füßen verliert und ins Leben mitgerissen wird, was mit der Metapher des Wassers ausgedrückt wird: „Er sah sich auf einem Felsen liegen, der von oben her heftig von Wasser überflutet wird. Er, Helmut, kann sich fast nirgends mehr festhalten. Aber der Wasserschwall läßt einfach nicht nach. Es ist keine Frage mehr, wie das ausgehen wird. Trotzdem krallt und krallt er sich fest. Und verlängert so, da der Ausgang gewiß ist, nur die Qual des Kampfes. Er sieht sich deutlich durch den offenen Mund schnaufen, und Blicke nach oben richten [...]. Sobald diese Vorstellung verbraucht war, sah er sich schwitzen und frieren.“ (WALSER 2007:92) Helmut wehrt sich gegen das Leben, aber steht schon an dessen Schwelle, was an zwei sich abwechselnden Gefühlen zu erkennen ist: am Gefühl der Kälte, die den Tod kodiert, und am Gefühl der Wärme, die das Leben indiziert. (WALSER 2007:92) Auch der Regen ist mit dem Leben verbunden. Es regnet während des Unfalls auf dem Boot, wodurch die Verwandlung von Helmut in Gang gesetzt wird; es regnet, als Sabine einen sexuellen Kontakt mit Helmut als Akt des Lebens initiiert; es regnet auch, als Helmut nach dem Unfall von Klaus vom Gefühl des Vernichtenseins befallen wird, weil er in die Leben-Position verschoben wird und seine bisherige Tod-Position verliert – das Gefühl, das ihn auch früher während des ‚lebensspendenden‘ Geschlechtsverkehrs mit Sabine begleitete. Neben dem Regen sind die wasserreichen Tränen ebenfalls auf das Leben zu beziehen. Am Ende der Novelle weinen Helmut, Sabine und Helene, wodurch angedeutet wird, dass sie auf eine neue Situation ‚zusegeln‘ und so Neuland betreten. Schließlich hängt das Trinken von Alkohol mit dem Leben zusammen. Dadurch, dass Helene und Sabine wasserhaltigen Alkohol trinken, drücken sie ihren Willen aus, aus den Persönlichkeitskreisen ihrer Männer herauszukommen, die ihre Personen unterdrücken und so ‚ansterben‘ lassen. Trinkt Helmut vor dem Bootsunfall Alkohol, um seine Steifheit zu erweichen und sein Ich dem Leben aufzuschließen, so trinkt er nach dem Bootsunfall nicht mehr, weil er vom angeblichen Tod von Klaus ins Leben gestürzt wird und so weit in das Leben vordringt, dass er keinen Alkohol mehr braucht, um sich in die Mitte des Lebens zu stellen. Auch Bergman erscheinen bei Regen, Tränen und Alkohol im Zusammenhang mit der Veränderung der existenziellen Situation. Alma trinkt viel Alkohol, wodurch sie sich Elisabeth anvertraut und ihre Persönlichkeit nach außen bringt, was zusätzlich von Gewitter und Regen stimuliert wird. Die Tränen von Alma, von Elisabeth und von Elisabeths Ehemann befördern – wie bei Walser – den Austritt der Protagonisten aus der Verslossenheit ihres Daseins.

Noch deutlicher wird seine Verschiebung in Richtung des Todes von seiner Sitzweise im Zug veranschaulicht: Während er mit dem Rücken zur Fahrtrichtung sitzt, was sein Zurücktreten aus dem Leben versinnbildlicht, sitzt Sabine in Fahrtrichtung, was ihre Sehnsucht nach dem Leben ausdrückt. Dadurch, dass die Blicke von Helmut und Klaus nicht wie während des Unfalls auf dem Boot ausgetauscht werden, nimmt Klaus seine Helmut ‚geliebte‘ Persönlichkeit nicht zurück, sondern teilt sie mit ihm und versucht Helmut's Wandlung aufrechtzuerhalten.³⁰ In dem Moment, in dem Helmut zum Inhalt der eigenen Geschichte wird, nimmt er sich aus der Außenwelt heraus und setzt sich in die Innenwelt ein: Da die Geschichte von Helmut so wie die Novelle von Walser beginnt, wird darauf hingewiesen, dass Helmut wieder außerhalb der Realität existiert. Er betritt aber nicht den Boden des Todes, sondern den Boden der Literatur, die als Bereich der Kunst an den Boden der Musik von Helene grenzt und die durch die Form gekennzeichnet ist (JABLKOWSKA 2003:159), wodurch seine Existenz die notwendige Stringenz beibehält.³¹

Das Ich in der Wirklichkeit: Zwischen dem Es und dem Über-Ich

Die Prozesse, die sich innerhalb der Persönlichkeit von Elisabet und Helmut vollziehen, gewinnen an Sichtbarkeit, wenn sie aus der Perspektive der Schrift *Das Ich und das Es* von Sigmund Freud entschlüsselt werden. Interpretiert Freud das ‚Bewusste‘ als Terminus, der „sich auf die unmittelbarste und sicherste Wahrnehmung beruft“ (FREUD 2007:254), so weist das Verhalten

³⁰ Auch Alma schaut in die Augen von Elisabet, als sie sie ‚kreuzigt‘. Wie Klaus demonstriert Alma die Dominanz des Lebens über den Tod, weil die Unbestimmtheit des Lebens die Möglichkeit der Veränderung voraussetzt, während die Bestimmtheit des Todes die Chance für eine Wandlung ausschließt.

³¹ Endet die Novelle von Walser mit der Botschaft, dass man ein besseres Leben nur in der Welt der Literatur finden kann, so betont das Ende von Bergmans Filmnovelle, dass es mehr Leben in einem Film als in der Wirklichkeit gibt. Das Bild eines Mannes, der einen Baum schneidet, und das Bild eines Soldaten, der sein Gewehr auf einen Jungen richtet, weisen deutlich darauf hin, dass sich der Tod in der Wirklichkeit verbreitet, statt die Randposition in der Außenwelt einzunehmen. Das Leben, das von Alma inkarniert wird, wird aus der Realität verdrängt, was aus dem Weiß der Schneeflocken zu schließen ist, welches das Haus von Alma umgibt und einen Kontrast zu dem überall herrschenden Schwarz als Trauer- und Todesfarbe bildet. Die verhängten Möbel und die aufgerollten Teppiche deuten an, dass Alma die Wirklichkeit verlässt und in den Film tritt, in dem das sich ‚ausdehnende‘ und sie ‚verschlingende‘ Gesicht von Elisabet erscheint.

von Elisabeth darauf hin, dass sie ihr Bewusstsein ausschaltet: Außer in der Szene, in der sie von Alma mit kochendem Wasser bespritzt wird, reagiert sie nicht im Geringsten auf äußere Impulse. Da manche der Außenwelt entnommene Bilder vom Ich verdrängt und an ihrem Bewusstsein gehindert werden können, liegt die Vermutung nahe, dass die teilnahmslose Elisabeth ins Unbewusste versinkt. Wenn man sich auf die bewussten Wahrnehmungen konzentriert und Freuds Unterscheidung zwischen den von außen herkommenden Wahrnehmungen (Sinneswahrnehmungen) und den von innen herströmenden Wahrnehmungen (Emotionen und Gefühle) folgt, wird Elisabeths Verankerung im Unbewussten noch deutlicher, weil sie weder auf die Außenwelt reagiert noch Gefühle zeigt. Deswegen kann man sie der Zuflucht zum Es bezichtigen, das ein Teil des Ichs ist und als Ort des Unbewussten und Verdrängten gilt. Dem Eintritt von Elisabeth ins Unbewusste wird der Eintritt von Helmut ins streng Bewusste gegenübergestellt. Infolge der Negierung der Vergangenheit und der Bevorzugung der Gegenwart, die die Zufuhr der Wahrnehmungen und somit die Konstitution des Bewussten bedingt, trennt er sich nicht nur vom Unbewussten, sondern auch vom Vorbewussten. Das Vorbewusste in Form der Wahrnehmungen, die schnell über den Perzeptionsapparat huschen und deswegen schnell vergessen werden, hat keine Chance, wieder zu Bewusstsein gebracht zu werden, weil man dazu das Gedächtnis braucht, aus dem Helmut alles zu tilgen versucht.³² Produziert das Es von Helmut – Freuds Theorie gemäß – Empfindungen mit Lustcharakter, die sich infolge des sozial-ethischen Zwangs der Außenwelt in Unlustempfindungen verwandeln, so lässt sich beobachten, dass das Es von Elisabeth keine derartigen Empfindungen erzeugt. Deswegen ist anzunehmen, dass ihr Es zusammenschrumpft, wodurch sie sich nicht nur aus der Außenwelt zurückzieht, sondern auch in den Schoß als Herrschaftsort vom Es zurückgebracht wird, dessen zwei Triebe – der Sexualtrieb (Eros) und der Todestrieb (Thanatos) – bei ihr erloschen bzw. eingestellt zu sein scheinen. Bei Elisabeth sind keine Zeichen zu finden, die auf ihr Interesse am Sexuellen oder auf ihre Todesneigungen hinweisen.³³ Im Gegensatz zu Elisabeth, deren

³² Von Helmut's Erkenntnis der winzigsten Wahrnehmungen, die der Außenwelt entströmen, zeugt seine Fähigkeit zur Anpassung an jedes Element der Wirklichkeit: „Er hatte die Urlaubsrolle, die Frau Zürn von ihm erwartete, nicht erfunden. Er hatte lediglich sein Benehmen so eingerichtet, wie es, nach seinem Gefühl, Frau Zürn am liebsten hatte. Was dabei zustande kam, hatte mit ihm angenehm wenig zu tun.“ (WALSER 2007:15)

³³ Es sei daran erinnert, dass sie den Selbstmord ausschließt, der ihre Todestendenzen bestätigen könnte.

Wesen indifferent (weder durch Liebe noch durch Hass) geprägt ist und somit – aus der Sicht der Außenwelt – dem Nicht-Existieren entspricht, funktioniert das Es von Helmut einwandfrei. Er wehrt sich gegen einen sexuellen Kontakt zu Sabine, aber denkt an ihre Ermordung im Kontext der Erinnerung an ein Paar, dessen Geräusche hinter der Wand eines Hotels den Geschlechtsverkehr andeuteten und ihn unter Leistungsdruck setzten, was davon zeugt, dass er die das Leben kodierende Liebe in den den Tod konnotierenden Hass verwandelt. Strahlt das Es von Helmut Todesimpulse aus, so sind sowohl das Es von Alma als auch das Es von Klaus erotisch geladen und auf Liebe eingestellt: Alma nimmt an einer Orgie mit fremden Jungen teil, liebt sich an demselben Abend mit ihrem Bräutigam und lässt schließlich das Kind aus Liebe zu ihm abtreiben. Auf Klaus' sexuelles Potenzial ist dagegen aus seinen Gesprächen mit Helmut zu schließen, in denen der Erotismus als intime Sphäre des Menschen thematisiert wird.³⁴

Um mehr Licht in die Verhältnisse zwischen den Protagonisten und ihrer Umgebung zu bringen, ist es notwendig, auf den Begriff des ‚Ödipuskomplexes‘ einzugehen.³⁵ Helmut benimmt sich Klaus gegenüber feindselig und

³⁴ Das Erotische kann als Beweis für die Affirmation des Lebens und als Ausdruck der „Zusammenfassung der in Partikel zersprengten lebenden Substanz“ gelten (FREUD 2007:278). Davon, dass Alma und Klaus durch das Kindliche gekennzeichnet sind und sich somit unter dem starken Einfluss der Wirkung des Es befinden, zeugt der Mangel an Schuldgefühl, das die sexuellen Tätigkeiten der Erwachsenen begleitet. Das Schuldgefühl resultiert nämlich aus der Spannung zwischen dem Über-Ich, das in der Adoleszenzperiode entwickelt wird, und dem Es, das im Kind noch nicht gezähmt ist: „Das normale, bewußte Schuldgefühl (Gewissen) [...] beruht auf der Spannung zwischen dem Ich und dem Ichideal, ist der Ausdruck einer Verurteilung des Ichs durch seine kritische Instanz.“ (FREUD 2007:287)

³⁵ Der Mechanismus des Ödipuskomplexes wird mit Hilfe von zwei Termini – ‚Besetzung‘ und ‚Identifikation‘ – erklärt. Der Sohn (Mann) gewinnt die Oberhand über die Mutter (Frau), indem er von ihr mit der Muttermilch gefüttert wird (Besetzung). Dagegen bemächtigt er sich des Vaters (Mann) infolge der Übernahme von dessen Merkmalen (Identifikation). Die sexuellen Wünsche des Sohnes nach der Mutter werden im Laufe seines Heranwachsens immer intensiver und führen dazu, dass der Vater sich diesen Wünschen widersetzen muss, um seine Position zu bewahren. In Zusammenhang damit nimmt die Vateridentifikation feindselige Züge an und wird „zum Wunsch, den Vater zu beseitigen, um ihn bei der Mutter zu ersetzen“ (FREUD 2007:270f.). Um das Problem des Ödipuskomplexes zu lösen, muss der Sohn die Objektbesetzung der Mutter aufgeben, was entweder infolge einer verstärkten Identifizierung mit dem Vater oder einer Identifizierung mit der Mutter zustande kommt. Im ersten Fall setzt

hält ihn insofern für einen Rivalen, als er die sexuelle Vitalität des Mannes aus dem Hotel auf Klaus projiziert. Kann der Sohn nach Freud weibliche Elemente freisetzen, wodurch die ödipale Feindseligkeit gegen den Vater abgebaut wird und den Status einer weiblich-männlichen Relation gewinnt, so bleibt der Antagonismus zwischen Helmut und Klaus beibehalten, weil Helmut, der von Klaus an männlicher Attraktivität wesentlich übertroffen wird, es ablehnt, das Weibliche in sich entstehen zu lassen. In dem Moment, in dem Klaus aus dem Boot fällt, verwandelt sich Helmut's Hass gegen Klaus in Liebe zu ihm, was aber damit zusammenhängt, dass Helmut sich nicht nur mit Klaus identifiziert und ihn imitiert, sondern zu ihm wird. Demzufolge erweist sich seine Liebe zu Klaus als narzisstische Liebe zu sich selbst. Die Persönlichkeit von Klaus kann im Grunde als ein Teil von Helmut's Ich betrachtet werden, das in seinem Es verschüttet wurde. So wird Helmut's Aggressivität gegenüber Klaus durch seine Zufriedenheit mit sich selbst ersetzt, wodurch seine Männlichkeit im Leben und nicht im Tod verankert wird. Im Kontext des Ödipuskomplexes wird die Relation zwischen den beiden Männern aus der Perspektive von Klaus anders betrachtet: Indem Klaus sich für die Vernunft und Besonnenheit von Helmut begeistert, macht er ihn zu seinem Über-Ich, wozu Helmut durch seine erzieherische Lehreraufgabe prädestiniert ist. Im Vergleich mit der Persönlichkeit von Elisabeth, die das abnehmende Es vertritt, und mit den Persönlichkeiten von Klaus und Alma, die das aktive Es veranschaulichen, kann Helmut das Über-Ich repräsentieren, das von Religion und Moral gestaltet wird und dessen Kraft in der Formalisierung der Existenz besteht.³⁶ Lässt Helmut Hass in Liebe verkehren,

die Persönlichkeit des Sohnes ihre Weiblichkeit frei, nachdem er auf die Mutter als Liebesobjekt verzichten musste, was auch damit verbunden ist, dass die feindselige Einstellung zum Vater durch die Liebeseinstellung ersetzt wird, die mehr Aussicht auf Befriedigung hat. Im anderen Fall macht eine vertiefte Identifikation mit dem Vater, die von dem Feindseligen gereinigt wird, es möglich, die Objektbesetzung von der Mutter auf andere Frauen zu übertragen. Die von Elisabeth gespielte Rolle der Elektra, die ihren Zusammenbruch markiert und ihr Leben als Theaterrolle auffassen lässt (WERNER 1969:4), kann bei ihr auf den Elektrakomplex hinweisen. Der Elektrakomplex stellt nämlich die Relationen zwischen der Tochter und dem Vater in der gleichen Weise dar, in der der Ödipuskomplex die Beziehungen zwischen dem Sohn und der Mutter bestimmt.

³⁶ Die Beziehung zwischen Helmut und Klaus, die man auf die Relation zwischen Vater und Sohn zurückführen kann, wird auch von der Szene verdeutlicht, in der Klaus von einem Bauern für das Kind von Helmut und Sabine gehalten wird. In diesem Sinne besitzt auch Elisabeth die Kompetenzen, die Mutter von Alma zu

so schlägt bei Klaus – auch im Rahmen der eigenen Person – Liebe in Hass um. Da Klaus von seinem Es, dessen Kraft die tobenden Wellen des Sees während des Gewitters versinnbildlichen (JABŁKOWSKA 2001:73), geleitet wird und da dem Es nur das Über-Ich, das bei Klaus unterentwickelt ist, entgegenwirken kann, scheint einzig und allein der Tod das Potenzial seines Es zu zügeln, weil Helmut's Über-Ich eher dem Es von Klaus folgt, als ihm Grenzen zu setzen. Deshalb provoziert Klaus seinen Tod im Boot, wodurch der Todestrieb, der für seinen hypothetischen Selbstmord verantwortlich ist, gegen den Sexualtrieb ausgewechselt wird, der sich in seinem Vergnügen am Gewitter äußert. In Bezug auf die Wechselbeziehung zwischen dem Ich, dem Es und dem Über-Ich und auf das Verhältnis zum Schuldgefühl lassen sich Helmut und Elisabet als folgende Persönlichkeitstypen bestimmen: Helmut's Persönlichkeit tendiert zur Melancholie, weil sein Über-Ich das Es völlig dominiert hat (FREUD 2007:288); Elisabet's Persönlichkeit dagegen neigt zur Hysterie, weil ihr Es gegen die Dominanz des Über-Ichs auftritt (FREUD 2007:288f.).

Literatur

- ANTONIEWICZ-DURCZAK, DARIA (1992): *Literackość scenariuszy Ingmara Bergmana*. [Das Literarische der Drehbücher von Ingmar Bergman]. Poznań [unveröffentlichte Dissertation].
- (1996): *Die Ästhetik des Wortes und die Ästhetik des Bildes*. In: KRYSZTOFIAK, MARIA (ed.): *Poznan Literary Papers*. Bd. 2. Poznań, 91-113.
- BERGMAN, INGMAR (2002): *Persona*. In: BERGMAN, INGMAR: *Im Bleistift-Ton. Ein Werk-Porträt in einem Band*. Hrsg. von Renate Bleibtreu. Aus dem Schwedischen von Renate Bleibtreu. Hamburg, 304-339.
- BORRIES, MECHTHILD / PLOETZ, DAGMAR (eds.) (1989): *Martin Walser*. München.
- CARROLL, LEWIS (2000): *Alice im Wunderland*. Aus dem Englischen von Christian Enzensberger. Frankfurt (M.).
- FREDERICKSEN, DON (2005): *Bergman's 'Persona'*. Poznań.
- FREUD, SIGMUND (2007): *Das Ich und das Es*. In: FREUD, SIGMUND: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt (M.), 251-295.
- HOBSON, ALLAN (1988): *Filmy Bergmana a fizjologia snu. Przedstawienie zawrotu głowy w 'Personie'*. [Bergmans Filme und die Physiologie des Schlafs. Die Darstellung des Schwindels in 'Persona']. Aus dem Englischen von Alicja Helman. In: *Kino* 6:26-28.

sein – die Mutter, die von ihrem Kind bewundert wird und die ihr Kind durch ihren Rückzug aus dem Leben zur Waise macht.

Vor, in und hinter der Wirklichkeit

- JABŁKOWSKA, JOANNA (2001): *Zwischen Heimat und Nation. Das deutsche Paradigma? Zu Martin Walser*. Tübingen.
- (2003): *Die deutschen Tabubrüche. Am Beispiel der jüngsten Texte von Martin Walser*. In: *Kwartalnik Neofilologiczny* 1/2:147-159.
- JACKIEWICZ, ALEKSANDER (1969): *Jak rozumieć ‚Personę‘?* [Wie soll man ‚Persona‘ verstehen?]. In: *Film* 52:6f.
- KALUŻYŃSKI, ZYGMUNT (1965): *‚Persona‘ – nowy film Bergmana*. [‚Persona‘ – ein neuer Film von Bergman]. In: *Film* 47:13.
- KASZYŃSKI, STEFAN H. (1999): *Summa vitae Austriacae. Szkice o literaturze austriackiej*. [Summa vitae Austriacae. Skizzen über die österreichische Literatur]. Poznań.
- KIERKEGAARD, SØREN (2005): *Deutsche Søren Kierkegaard Edition*. Bd. 1: *Journale und Aufzeichnungen. Journale AA-DD*. Hrsg. von Hermann Deuser und Richard Purkarthofer. Aus dem Dänischen von Hermann Deuser, Krista-Maria Deuser, Ulrich Lincoln, Richard Purkarthofer und Heiko Schulz. Berlin.
- KRYSZTOFIAK, MARIA (2005): *Skandinavien und Mitteleuropa. Literarische Wahlverwandtschaften*. Wrocław/Görlitz.
- LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM (1956): *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade. Monadologie*. Hrsg. von Herbert Herring. Aus dem Französischen von Artur Buchenau. Hamburg.
- MANN, THOMAS (1995): *Die Hungernden*. In: MANN, THOMAS: *Schwere Stunde und andere Erzählungen*. Frankfurt (M.), 7-14.
- (1995a): *Tonio Kröger*. In: MANN, THOMAS: *Schwere Stunde und andere Erzählungen*. Frankfurt (M.), 15-81.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2008): *Also sprach Zarathustra*. Stuttgart.
- NOVÁK, JAKUB (2002): *Martin Walsers doppelte Buchführung. Die Konstruktion und die Dekonstruktion der nationalen Identität in seinem Spätwerk*. Konstanz [unveröffentlichte Dissertation].
- OLSZEWSKI, JAN (1970): *Nauczyć się czy zrozumieć?* [Lernen oder verstehen?]. In: *Film* 4:10f.
- PARANDOWSKI, JAN (1992): *Mitologia*. [Mythologie]. London.
- SCHALLER, WOLFGANG (1997): *Überdeutlich Herr Walser. Beobachtungen an der Textoberfläche der Prosa-Arbeiten der achtziger Jahre sowie der Vorschlag, ‚Ein fliehendes Pferd‘ rückblickend zu bewerten*. In: *Orbis Linguarum* 7:101-112.
- SZCZEPAŃSKI, TADEUSZ (2006): *Tajemnice ‚Persony‘*. [Die Geheimnisse von ‚Persona‘]. In: *Kwartalnik Filmowy* 54/55:355-359.
- WALSER, MARTIN (2007): *Ein fliehendes Pferd*. Frankfurt (M.).
- WERNER, ANDRZEJ (1969): *Dwie ludzkie twarze*. [Zwei Menschengesichter]. In: *Film* 39:4f.
- WIMBAUER, TOBIAS (2004): *Der „Fall“ (?) Martin Walser. Rückblick auf die Diskussion um den ‚Tod eines Kritikers‘*. In: *Orbis Linguarum* 25:149-155.

