

ERIKA HAMMER

## **Ariadnes Faden im Labyrinth**

Einige Überlegungen zum Netzwerk anhand Gertrud Leuteneggers Buch *Komm ins Schiff*

In der modernen Literaturwissenschaft gibt es viele Versuche, das Weibliche in der Schrift, das „weibliche Sprechen“ zu definieren. Diese Ausdrücke bekamen viele Bedeutungen und wurden zur Metapher für all das, was der abendländischen Logik entgegengesetzt gedacht wird, wobei aber auch betont wird, daß die Einschreibung des Weiblichen als „Anderes“ unterbrochen werden muß.<sup>1</sup> Doch wird zu dieser Aussage dann ein Katalog von Merkmalen aufgezählt, die spezifisch für dieses Schreiben sein sollen.

Viele Poetiken und theoretische Untersuchungen über die Schreibweise von Frauen, eine „weibliche Ästhetik“, erklären das „Netzwerk“ zu einem Charakteristikum der weiblichen Textpraxis, zu einem Oberbegriff, der die Eigenart dieser Texte zeigt. Das Wort „Netzwerk“ bedeutet nach diesen eine Reihe inhaltlicher, vor allem aber formaler Kriterien. Diese unkonventionelle Form des „Netzwerks“ der weiblichen Ästhetik, bedeutet einen Grundzug in der narrativen Methode, eine assoziativ – a-logische, fließend unbegrenzte Schreibweise. Erscheinungsformen dieses Schreibens sind die Web- und Strickmetaphorik, die in der Textpraxis als Labyrinth und Gewebe erscheinen, surreale Elemente enthält, und damit die Bewegung des Denkens ist, die auch die Offenheit und Vorläufigkeit der Aussagen verdeutlicht.

Das Ziel hier ist, diese narrative Methode – das „Netzwerk“ – an einem Text von Gertrud Leutenegger, einer Schweizerin darzustellen. Das Interesse gilt nicht einer Thema-, vielmehr einer Stilanalyse, einer Analyse formaler Konstruktionen. Mein Ausgangspunkt ist eine Untersuchung Ilma Rakusas zu der Frage einer weiblichen Ästhetik. In ihrem Essay *Frau und Literatur – Fragestellung zu einer weiblichen Ästhetik* versucht sie, anhand der feministisch orientierten Literaturkritik Charakteristika einer weiblichen Schreibweise festzustellen. Sie will nicht, wie die meisten Theoretikerinnen der *écriture féminine* eine Theorie erstellen, sondern versucht, mit einer empirischen Untersuchung von Texten deutschsprachiger

---

<sup>1</sup> Vgl. S. Weigel, *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Dülmen-Hiddingsel 1987, S. 197f.

Autorinnen der neuesten Literatur einige Merkmale dieser Ästhetik festzustellen.<sup>2</sup>

Zu diesen Autorinnen zählt sie Gertrud Leutenegger und ihre Prosaarbeit *Komm ins Schiff*. Anhand dieses Werkes sollen hier Charakteristika weiblicher Schreibweise aufgezeigt und dabei ein besonderer Akzent auf die Erscheinung gelegt werden, die Rakusa „Netzwerk“ nennt, indem sie feststellt „weibliche Ästhetik [ist] kein solider Boden, sondern ein Netzwerk, bestehend aus einer Vielzahl von Fäden, [...] Verzicht auf eine lineare Fabel, auf eine Werkarchitektur zugunsten 'simultaner Netzwerke'“<sup>3</sup>.

„Gertrud Leuteneggers Prosatexte wollen gelesen, nicht besprochen werden. Sie teilen die Dringlichkeit ihres Anliegens wie ihren poetischen Zauber nur demjenigen mit, der sich auf ihre Sprachbewegungen einläßt.“<sup>4</sup> Mit diesen Sätzen beginnt ein Essay über Leuteneggers Schaffen, das klarstellt, daß die Komplexität des Oeuvres und der einzelnen Werke einen neuartigen Zugang verlangt. Die Textkonstruktion der schon erwähnten Prosaarbeit, *Komm ins Schiff* ergibt eine komplizierte Struktur, die eine Art „Netzwerk“ ist, das eher durch eine assoziative achronische, nicht – lineare und nicht – kausale Erzählweise zustandekommt.

Worum geht es in diesem Buch? Eine nacherzählbare Story weisen die 80 Seiten nicht auf, was sich dem Blick freigibt ist, daß eine weibliche Figur in der Ich-Form, ein Du anredend viele kleine Geschichtsfetzen erzählt, die auf den ersten Blick als Segmente, abgetrennte Teile eines Kontinuums, eine Masse des Erlebten, eine Vergegenwärtigung des Gewesenen, in sprunghafter Unordnung nacheinander montiert, insgesamt ein Fragment sind. Das Ich und das Du, ein Boot und ein Lokal, die Mailänderkantine sind Elemente des Erzählten, die helfen, einen Zusammenhang herzustellen.

Das Buch hat kein richtiges Thema, keine Peripetie, die gewählte erzählerische Position orientiert sich nicht an der äußeren Handlung, die Handlung wird zur Erzählung modifiziert. In *Komm ins Schiff* gibt es also kaum eine nacherzählbare Fabel, es ist nicht prozeßorientiert, es ist vielmehr ein Fließen der Sprache, in dem die Kohäsion mit einem Isotopiegeflecht hergestellt wird. In ihrem Erstlingsroman *Vorabend* thematisiert Leutenegger dieses Vorhaben folgender Weise:

<sup>2</sup> Julia Kristeva vertritt die Meinung, daß die Frauen keine spezifische Schreibweise haben, ihr Schreiben ist zwar eine subversive Aktion, ist aber keine Neubestimmung des Weiblichen. Die Texte haben Kristevas Meinung nach eher eine gesellschaftliche Funktion, nämlich die erstarrte Form des Diskurses durch die besondere Form literarischer Sprachverwendung abzubrechen.

<sup>3</sup> Ilma Rakusa, „Frau und Literatur -- Fragestellungen zu einer weiblichen Ästhetik“, in: Köppel, Ch./Sommerauer, R. (Hg.), *Frau – Realität und Utopie*, Zürich 1984, S. 273-296., hier S. 289.

<sup>4</sup> H. Herwig, „Gertrud Leutenegger – Zwischen Tradition und Individuation“, in: Bättig, J./Leimburger, S. (Hg.), *Grenzfall Literatur. Die Sinnfrage in der modernen Literatur der viersprachigen Schweiz*, Freiburg 1993, S. 561-574., hier S. 561.

Ich muß Ihnen gestehen, ich habe gar kein Thema. Mein Thema ist, daß ich keines habe. [...] Ich habe nicht einmal einen fixen Gedanken. Um jeden fixen Gedanken gerinnt die Welt. Ich habe Angst vor den geronnenen, erstarrten Dingen. Sie füllen die Welt auf wie einen Trödlerladen [...] tausend eingestreute Felder sind wir, von Fäden durchlaufen, die zueinandergelangen wollen. Dieses Irrlichtern der Fäden [...].<sup>5</sup>

Hier geht es um mehr als die Darstellung von Stoffen und Inhalten, es geht vielmehr um Beschreibungen, die die innere Dramatik des Sprechens untersuchen. Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes sind das Selbe. Im Zentrum steht eine polyphone Erscheinung der Welt. Es ist kein geschlossenes Kunstwerk, sondern ein Schreiben als Erproben des Sagbaren, als Ausloten der Möglichkeiten, die versprengten Teile eines Ganzen behaupten gleichberechtigt ihre Existenz.

Das Buch wird durch innere Gesetzmäßigkeiten zusammengehalten, durch ein abstraktes Kompositionsprinzip, in der es auf das Nebeneinander verschiedener Isotopieketten, Motivvariationen, auf Wiederholungen ankommt, die die Kohärenz des Textes aufrecht halten. Dieses nichtchronologische Kompositionsprinzip beruht auf dem Grundsatz der Ähnlichkeit und des Kontrastes, dem der Variationen und Modifikationen. Durch die Beziehungen zueinander verlieren die Assoziationen, die Erscheinungen der Wirklichkeit ihre scheinbare Willkürlichkeit. An die Stelle der Linie tritt mit dem Isotopiegeflecht die Fläche, auf der sich eine bestimmte Anzahl von Linien, Punkten oder bemerkenswerten Gruppierungen isolieren läßt. Dieses Horizontale wird mit einem vertikalen Abstieg ins Innere der Ich-Figur, mit der eigenen Vergangenheit und Geschichte verkoppelt. Die so entstehenden Isotopieketten bilden die Vernetzung der Erzählung. Diese Isotopien sind entweder homogene, öfter aber heterogene semantische Ebenen, die den Text durchziehen, die durch ihre Dominanz und Wiederholungen Bedeutungsebenen schaffen.<sup>6</sup> Die Texthaftigkeit erscheint in diesem Text nicht mehr an der Oberfläche, der Verkettungszusammenhang wird nicht mehr als solcher empfunden. Ein iteratives, gemeinsames Element ist in der Struktur vorhanden, das die semantische Einheit, die Kohärenz des Textes garantiert.<sup>7</sup>

In diesem Text gibt es scheinbare Isotopiebrüche; die den bis zu einem Punkt kohärenten Text von diesem Punkt an auf einer anderen Ebene weiterführen. Doch bei der gründlichen Untersuchung und dem Erstellen der Strukturen wird erkenntlich, daß sich die

<sup>5</sup> G. Leutenegger, *Vorabend*, Frankfurt a. M. 1975, S. 16f.

<sup>6</sup> Vgl. J. Schulte-Sasse/R. Werner, *Einführung in die Literaturwissenschaft*, München 1991, S. 63ff.

<sup>7</sup> Vgl. Heintz, G., *Sprachliche Struktur und dichterische Einbildungskraft. Beiträge zur linguistischen Poetik*, München 1978, S. 74ff.

Bedeutungsebenen nicht ändern. Jedes Textfragment einer Isotopie tritt in mannigfache Beziehungen zu anderen Textfragmenten, sei es, weil es denselben Themenkreis variiert, oder auf der paradigmatischen Ebene verbunden ist. Obzwar dieser Text mehrere Isotopien aufweist, ist eindeutig, daß diese zu einer einheitlichen Gesamtstruktur zusammenzuführen sind, so, daß eine dominierende Bedeutungsebene erkennbar hervortritt und damit ein Textverständnis garantiert. Nach der systematischen Gliederung der Isotopien tut sich dieses Textbildungsverfahren auf. Innerhalb einer Isotopiekette werden die einzelnen Bilder zahlreichen Abwandlungen unterzogen. Es gibt in jeder Kette mindestens ein Element, das auch Teil einer anderen Isotopie ist, sich in Details der jeweils anderen Ebenen manifestiert, und mit Hilfe dieser Bilder wird die Vernetzung der einzelnen Reihen hergestellt. Mit Hilfe scheinbar einfacher Elemente wird hier ein äußerst reicher Text konstruiert, in dem ein Element auf das andere verweist. Gewisse semantische Eigenschaften der Elemente werden hervorgehoben und bilden die Grundzüge der Bedeutungsketten.<sup>8</sup> Diese verbindenden Elemente schaffen auch die Verknüpfung zwischen den beiden ineinandergefügten Schauplätzen, wo sich die Geschichte abspielt, zwischen der Mailänderkantine und dem See, und sie bringen die Relation zwischen den verschiedenen Zeitebenen zustande. Weil aber der ganze Text vom ersten Satz bis zum letzten ein fortdauerndes Fließen ist ohne Brechungen – wie Kapitel, oder Absätze –, sind die zeitlichen und räumlichen Grenzen nicht festzulegen, obwohl im Text mehrere Zeitebenen und Räume festzustellen sind, doch greift alles ineinander, ist alles verschwommen. Das Erzähler-Ich nimmt mit der Kunst des Verirrrens Ausblick von der Gegenwart in die labyrinthisch anmutende Vergangenheit, das längst Vergangene, einst vielleicht unbewußt Wahrgenommene wird entziffert. Dieser Irrgang, diese Meditation über den Weg schlägt sich auch im Räumlichen nieder. Es entsteht also eine Verknüpfung zeitlicher, topographischer, gedanklich-assoziativer und sprachlicher Elemente.

Die Ketten werden im Laufe der Erzählung in zahlreichen Variationen wiederholt, wodurch eine zyklische Rückkehr der Bilder entsteht, ein Kreisen, das nie ein Ende nimmt. Dieses ewige Unterwegssein in der Schrift kommt in dem Motiv des fortdauernden Ruderns und des Lawinentanzes am besten zum Vorschein. Auch andere Grunderscheinungen der Konstruktion werden thematisch widerspiegelt: wie die Berührung, denn kompositorisch geht es hier um die Berührung verschiedener Isotopie- und Motivketten, thematisch steht die Berührung vom Ich und Du im Zentrum des Geschehens, sowie die Unmöglichkeit dieser

---

<sup>8</sup> P. Zima nennt das in seinem Aufsatz über Gremias' Ästhetik der Inhaltsebene: die „Koexistenz heterogener Isotopien, d.h. mehrerer heterogener Klasseme in einer Pluri-Isotopie“, in: P. V. Zima, *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen 1991, S. 301.

Berührung wegen des Diametralen; es entsteht also ein „Isomorphismus von Ausdruck und Inhalt“, denn die poetischen Schemata des Ausdrucks und des Inhalts treten zusammen auf.<sup>9</sup>

Eine Isotopiekette bilden Elemente wie „Winter“, „Schneesturm“, „Lawine“, „weiß“, „milchweiß“, „Hagelschnee“, die mit „Licht“, „Helligkeit“, „milchige Klarheit“, „Erwachen“, „leuchten“ in Verbindung gebracht werden, die einerseits der Kette „Sommer“, „Sommerfest“, „Wärme“ entsprechen, andererseits mit der anderen Kette aber auch mit „Nacht“, „Dunkelheit“, „schlafen“, „schwarz“, „tintig schwarz“ in Opposition stehen. Das weibliche Ich erscheint auf dem warmen Sommerfest als Winter verkleidet, Schneesturm darstellend in einem weißen Nachthemd, auf dem Kopf einen weißen Vorhangfetzen tragend. Der Sommerfest beginnt mit einem Lawinentanz, am „fast taghellen Abend“. Das Boot und das Schiff sind weiß, das Paar rudert aber in der Nacht auf dem schwarzen See. Diese Gegensätze deuten schon am Anfang eine grundlegende Kompositionsrichtlinie des Werkes an. Die antonymischen Isotopien sind außer weiß – schwarz, kalt – warm noch Bewegung – Erstarrung, Stille – Lärm, Vergangenheit – Gegenwart, Leben – Tod, Nähe – Weite, Bekannte – Fremde, Anwesenheit – Abwesenheit und all diese Gegenübersetzungen werden auf die Gegenpole Ich-Du bezogen. Diese Parallele zwischen Motivgeflecht und Figurenkonstellation entspricht dem diametralen Prinzip. Die zwei einander gegenübergestellten Pfeiler sind also ein weibliches Ich und ein männliches Du, Mann und Frau also und die Berührung und Entzweiung zwischen ihnen. Das ist der strukturbildende Einfall des Textes, denn die beiden einander gegengestellten Pole von menschlichen Eigenarten und Handlungen widerspiegeln sich in den einander entgegengesetzten Isotopieketten, die auf der Ambiguität der Motive beruhen.<sup>10</sup>

Der thematische Ausgangspunkt des Werkes ist ein Sommerfest in einer Mailänderkantine, einem traditionsreichen Hotel und Lokal am See. Im Laufe der Feierlichkeit stellt es sich heraus, daß die beliebte Kantine von einer Versicherungsgesellschaft gekauft und dann abgerissen wird, um das Ganze nachher wieder besuchergerecht neu aufzubauen. Die anderen Teile der Geschichte sind ein zielloses Rudern auf dem See. Die Fahrt mit dem Boot hat keinen richtigen Anfang, kein Ziel und kein Ende.

Dieses Rudern ist wie Flanieren, ein zielloses Schlendern, das sich der Versenkung, einem träumerischen Nachsinnen und der Erinnerung hingibt. Doch diese Themen geben nur den Anstoß zu einem, für das Ich viel wichtigeren Vorgang, zu den assoziativ ausgelösten

<sup>9</sup> P. V. Zima, *Literarische Ästhetik*, S. 297.

<sup>10</sup> Wo Isotopie herrscht, besteht nach Gremias die Möglichkeit „die unterschiedlichen Oberflächensememe auf ein konstruiertes Semem zurückzuführen“ vgl. G. Heintz, *Sprachliche Struktur*, S. 76.

Reflexionen über persönliche Erfahrungen, Erinnerungen, über die Auseinandersetzung mit der Beziehung zum Du, und dieses Du bleibt während der ganzen Erzählung nebulös, bekommt keine Personalität, während viele Erscheinungen und Ereignisse haarscharf wiedergegeben werden. Innere Seelenräume werden hier aufgebaut, die bewegungsarmen Bilder erscheinen als Verdichtung von psychischen Prozessen. Das ganze Buch ist eine Entfernung vom realistischen und chronologischen Erzählen. Die diachrone Ereignisfolge ist nicht reproduzierbar, ist nicht zu trennen von den synchronen Wahrnehmungsbildern, genauso, wie auch zwischen Wirklichkeit und Fiktion keine erkennbaren Grenzen bestehen. Nahtlos gehen Beschreibungen innerer und äußerer Vorgänge, Traumvisionen, Erinnerungssplitter, Monologe und Anrufungen ineinander über. Das Werk gewinnt so doch an Linearität, ohne dabei an der vielschichtigen Verschlüsselung einzubüßen. Was sich zwischen den Sätzen abspielt, ist ein Assoziationsgeflecht, in dem Gesellschaftskritik, Auflehnung gegen die Traditionspreisgabe, eine Liebesgeschichte und die Unmöglichkeit ihrer Vervollkommnung miteinander vernetzt und verwoben sind.

Das Ich identifiziert sich mit dem kalten Schneesturm, mit dem erstarrten, kühlen Marmor, sie glüht aber, versengt das Gras, dieser Riß zwischen Kalt und Warm erscheint bildhaft im Riß auf dem weißen Kleid der Ich-Figur. Sie stellt fest, daß sie lebt, das warme Leben lebt, und so entpuppt sich auch die Marmorfigur als warme Holzfigur, die nur weiß angestrichen wurde, und das erscheint wieder in der aus Holz geschnitzten Galionsfigur auf dem Schiff. Diese Reihe führt uns schon in ein entgegengesetztes Reich hinüber, in die Welt des Sommers der Wärme, der Hitze des Schweißes, des Lebens. Diese spinnen den Faden in das Motiv des Tanzes weiter. Tanz ist mit Musik, Bewegung, Schwung verbunden, aber auch mit dem Totentanz, mit Lawinentanz, das uns zum Schneesturm zurückführt und in den Bereich der Kälte der Erstarrung. Im Lawinentanz fordert der später ermordete Unbekannte alle nacheinander zum Tanz auf, wie der Tod im Totentanz. Die Lawine ist auch ein unaufhaltsames Forttreiben, ein ständiges Kreisen wie der Tanz. Tanz ist aber auch Rausch, Nähe, Vereinigung, Umarmung, Glück, Vervollkommnung. Mit Musik kann der Himmel erreicht werden, eine Verbindung, eine Einheit geschaffen werden, wie die schwarz-weiße Tastatur des Klaviers dies erreichen kann mit einer guten Partitur. Damit sind wir wieder beim Grundprinzip des Werkes, schwarz – weiß, Ich – Du, die Entzweiung und Berührung, wie Himmel und See entzweit sind, dennoch kann man den Himmel berühren. Dieser Entzweiung steht die Umarmung gegenüber und deren Wärme, die erste Umarmung in dem Seezimmer der Kantine, die Vereinigung, die da stattfand, wovon der rote Blutfleck zeugt auf der grünen Decke. Auch die Palmen umarmen sich auf der Zigarettenschachtel und die

Girlanden verschlingen sich an der bemalten Wand des Zimmers. Auch die Arme führen uns aber in eine entgegengesetzte Welt hinüber, denn Arme, Hände bedeuten auch erwürgen, erdrosseln und führen damit in das Reich des Mordes, des Todes. Hier schließt sich noch die Kette: Hand – Rudern – Boot – Schiff – Tiefe – Unendlichkeit an, die mit dem Tod verbunden werden kann.

Umarmung ist aber auch Überschwemmung und führt somit in die nächste Kette, in die des Wassers hinüber. Das Wasser ist ständig anwesend, ob als Schweiß, Nässe und See, Tiefe und Unendlichkeit, oder als ständige Bewegung, Schaukeln und Rauschen. Letzteres führt wieder zum Tanz zurück, in die andere Richtung aber steht es der Stille, dem Schweigen, der Stummheit gegenüber, was wiederum statt Vereinigung eher mit Entzweiung verbunden werden kann. Dies kommt in der stummen Unterredung von der Ichfigur und dem Du zum Ausdruck, in seinem Schweigen, trotz dessen, daß sie von Umarmungen durchflutet sind. Der grüne See, die Umarmung auf der grünen Decke des Seezimmers mit den grünen Girlanden ist aber nur noch Erinnerung, denn jetzt ist nichts mehr da als Schweigen, denn in seinen Augen scheint der See weit und leer. Die Bilder der Vergangenheit gehören zu der Mailänderkantine, die aber überschwemmt ist und abgerissen wird. Die Kantine mit ihren bemalten Wänden, mit den Bildern ist eine Metapher der Vergangenheit des Ich.

Die Isotopiekette der Kantine sind: Erinnerung, Vergangenheit, Geschichte, Nationalhymne, Freiheit, Held, Tod und Mord. Sie verbindet aber als eines der Schauplätze alle Ketten miteinander, genauso wie das Ich die Fäden miteinander verspinnt. Auch die zwei Schauplätze sind in das diametrale Prinzip des Werkes eingeordnet. Die Kantine wird abgerissen, denn ein „entscheidender Vorgang jeder Neuerung ist die Auslöschung aller früheren Spuren“<sup>11</sup> (62), man will sie beseitigen, diesen „einzigen Zeugen aus einer anderen Zeit“ (55) Die Kantine vernichten, bedeutet auch, „die falschen Sicherheiten hinwegspülen“ (58) und sie mit richtigen ersetzen, „weil alle bisherigen Unannehmlichkeiten, alle Folgen, jedes Risiko der Anziehung, kurz, jedes Verhältnis dauernder Absicherung unterzogen wird“ (55-56) Wie die Geschichte, die Vergangenheit in der Kantine gegenwärtig ist, so wird die verflossene Zeit im Ich zum Hier und Jetzt. Auch die scheinbar so selbständige Isotopie der Kantine ist also ein grundlegendes Kompositionsglied des Ich – Du – Netzes, eine Verbildlichung dieser Beziehung.

Das Ich kann mit der Kantine gleichgesetzt werden und mit der warmen Vergangenheit,

<sup>11</sup> G. Leutenegger, *Komm ins Schiff*, Frankfurt a. M. 1983. Im Weiteren ist die Seitenzahl bei Zitaten aus diesem Werk direkt nach dem Zitierten in Klammern.

die vom Wasser überflutet wird. Das Du ist der See, die Gegenwart, die Entzweiung, das Ende der Musik und des Tanzes, es ist das uferlose Schweigen, ein zielloses Rudern. Der Garten der Kantine ist wie eine mediterrane Landschaft mit Feigen, Lorbeer, Wucherung der Pflanzen, mit einem südlichen Anstrich, sogar das Personal ist aus dem Süden; und die Gegend ist sonnenbeschienen, warm, weiße Marmorstatuen stehen im Laub. All dies erinnert mit dem Fest, mit Musik, Tanz und Rausch an das Dionysische, wo sich alles dreht, sogar die eisigen Berge. Dieses Sich – Drehen, das thematisch häufig vorkommt und mit Drehung, Tanz, Strudel, Lawinentanz und anderen Elementen eine Isotopie bildet, ist ein Grundprinzip der formalen Gestaltung des Werkes. Der ganze Text kann als ein Symbol des Dionysischen betrachtet werden, mit seinem Rhythmus, Ausbrüchen, Flut, Wuchern, der ganze Text ist wie ein Urwaldgewächs, er

ist die Bildung risikoloser Assoziationen möglichst großen Ausmaßes, dieser Tanz ist hier nichts, man wird sich sozusagen in Quadrillen, Sextinen, Oktavinen und ganzen leidenschaftlichen Orchestern zusammenfinden, wo von den Tutti zu den Soli, von den Soli wiederum zu den Tutti gewechselt wird, das ganze natürlich unablässig mit kleineren Einlagen durchwirkt, mit Trios, Quartetten, deren Stimmen in den verschiedenen Kombinationen zu hören sind, [...].(69)

Oft werden die einzelnen Ketten nicht zu Ende geführt, sie werden

[...] in eine Tanzumdrehung hinein[gerissen], die in einem schrillen Mißakkord abbricht. Die Tasten des Klaviers stehen in halber Höhe blockiert. Aufgeregtes Stimmendurcheinander entsteht [jemand kann aber] das Klavier wieder in Gang bringen [...](19)

Die zerrissenen Fäden erfahren in anderen Konstruktionen ihre Vollendung. Es ist eine Wucherung, ein Strömen, eine Flut der Motive und Ketten, die ins Rollen kommen und immer größer werden wie eine Lawine. Die Rekurrenz der Isotopien ist da, um „durch verlässlich Wiederkehrendes in jeder Wahrnehmung geschärft zu werden“. (25) Die Fäden und Ketten verschlingen sich miteinander wie Girlanden, wie das Urwaldgewächs. Die so suggerierte rauschhafte Sinnlichkeit, diese Flut unbewußter Assoziationen und Träume steht dem gutdurchdachten systematisch aufgebauten Textganzen gegenüber. Im Hinblick auf den textinternen Aufbau kann festgestellt werden, daß dem jede Willkür genommen wurde, daß die Bildung der Fäden, ihre Kombination und Vernetzung haarscharf berechnet wurde und nach dem diametralen Prinzip strukturiert, und nach Ähnlichkeit, Verwandtheit einerseits und Fremdheit, Kontrast andererseits aufgebaut wurde. Dieser Dualismus und die Bipolarität, die so sowohl im Kompositorischen als auch im Thematischen hervortreten, erhellen uns die Grundstruktur des Textes. Die Simultaneität, Verschlingung, Wucherung, Endlosigkeit



evoziert aber auch, daß uns „jede Ausrichtung und Einsicht in die Welt verwehrt“ (38) bleibt, wir müssen uns mit dem Gedanken versöhnen „in keiner Gewißheit versinken [zu] können“, (71) wir haben eine Spielform der reinen Möglichkeiten vor uns.

Es gibt kein Ende, keine Auflösung. Bei so einer Komposition kann es keinen Schluß geben, denn er kann nicht mehr logisch aus der Handlung folgen, oder vom Charakter der Handlungsfiguren hervorgehen. Die Isotopien können unendlich fortgesetzt werden.

Einseitige Verhältnisse werden durch vielseitige ersetzt, und diese wiederum gesteigert bis zu riesigen Assoziationen, [...] Verallgemeinerung [ist] nötig, [...] das Ziel [...] muß darum in einem möglichst hohen Umlauf und Austausch der verschiedenen Kombinationen bestehen, ein Feld glänzender Spekulationen eröffnet für sublimer Veranlagte die sogenannte zusammengesetzte Beständigkeit, die sich mit allen Unbeständigkeiten durchaus verträgt, [...] sie stellt eine besondere Art höherer Versicherung [...] dar.(56)

Dieses Zitat aus *Komm ins Schiff* könnte, wenn auch Gertrud Leuteneggers andere Werke in Betracht gezogen werden, wie das schon erwähnte *Vorabend* oder ihr anderes Buch *Ninive*<sup>12</sup>, als ihre *Ars poetika* aufgefasst werden, denn aus diesen Assoziationen, diesem Austausch der Kombinationen, dieser unbeständigen Beständigkeit geht für sie besondere Faszination aus. Die poetische Qualität ihrer Texte liegt nicht in den dargestellten Gegenständen, sondern im strengen Konstruktionsverfahren, denn zu dieser Art abstrakter Darstellung gehört, daß nicht die Bedeutung der Motive ihren Wert ausmacht, sondern ihre Vernetzung. Nicht ein Labyrinth wird hier dargestellt, der Text selbst wird zum Labyrinth, nicht zuletzt wegen dem Mangel an jeglicher Fixation, was auch den Leser auf dem Weg der Bedeutung irreführt.

Diese Sprachartistik, die Poetisierung der Sprache kann gegen Verkrustungen auftreten, die unterschiedlichen Fäden, die hier nebeneinander aufgezwirmt werden, brechen mit der Hierarchie. Die Multiplizierung der Erscheinungen und Elemente, ihre ständige Präsenz, dieses Denken in Varianten kann als die Auflehnung gegen ein einheitliches Weltbild verstanden werden.<sup>13</sup> Denn die, durch die Erinnerungen der Ichfigur heraufbeschworene real existierende Welt ist nicht von der, durch Imagination heraufbeschworenen zu trennen, wie Innen und Außen nicht voneinander zu trennen sind. Denn das Heraufbeschwörte wird nicht nur erinnert, sondern vergegenwärtigt, verlebendigt, das Abwesende wird zum Anwesenden

<sup>12</sup> G. Leutenegger, *Ninive*, Frankfurt a. M. 1977.

<sup>13</sup> Das ist aber nicht unbedingt ein neuer, ein anderer Diskurs, denn nach Meinung vieler könnte diese Schreibweise in die Dekonstruktion eingebettet werden, die gegen die vorwärtsschreitende Logik und die Geschlossenheit traditioneller Denksysteme anschreibt, und eine Struktur bevorzugt, die der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen eher gerecht zu sein versucht.

und nimmt durch Gedanken Gestalt an. Alles wird durch die Wiederholungsstruktur, durch das Zirkulieren, durch die ständige Anwesenheit aller Ketten, durch die Vernetzung von Ähnlichkeit und Kontrast zu einer ewigen Gegenwärtigkeit.

Diese Konstruktion, die mit den, aus den Fäden herauswachsenden endlosen Verknüpfungen das Gewebe des Netzes ergibt, und die Isotopien zeigen, daß Leutenegger, wie auch Ariadne Herrin des Labyrinths ist. Sie erzeugt mit Hilfe der Sprache eine Ähnlichkeit von Welt und Ich, denn der Raum und die Zeit, die hier auf die Ferne hin eröffnet werden, führen nicht nur in die Weite, sondern auch ins Innere. Im Moment, in dem das Ich den Fuß über die „Schwelle“ des Bootes setzt, wird es nicht mehr vor der überwältigenden Wassermasse des Inneren bewahrt.

In der Halle beginnt das Wasser zu steigen. [...] ich bin die Mailänderkantine, im Seezimmer liege ich und höre das Wasser steigen. Ich kann mich nicht rühren. Das Wasser steigt und steigt langsam durch die Jahre, [...] flutet zum Mund, schließlich ganz über mich weg, durch den immer steigenden Wasserspiegel hindurch nimmt sich der gemalte Himmel seltsam entfernt aus, [...]. Die ganze Mailänderkantine steht unter Wasser. Doch immer könntest du kommen, und mich in die Arme nehmen, [...]. Aber du scheinst erschrocken über das viele Wasser [...] weißt du nicht, daß die ganze Überschwemmung von dir kommt, [...]? Ich lasse mich von dir hinreißen, und doch kann ich kaum den Horizont sehen, nur diesen See. Dich. (34-35)

Diese Schreibweise in *Komm ins Schiff*, ohne sie als weiblich oder als Phänomen definieren, oder gar ihr Wesen festlegen zu wollen, ergibt ohne Zweifel ein „Netzwerk“.

Es handelt sich [...] nicht um feministische Texte [...], wohl aber um Texte, geschrieben aus dem Blickwinkel, mit der Sensibilität und mit der Formensprache einer Frau; um Texte, die ohne 'parteilich' zu sein, die Angelpunkte des männlichen Universums verschieben, Irritation auslösen [...] <sup>14</sup>

Diese Narration sprengt literarische Gattungen, ist ein eklektisches Kombinieren, das ein schichtartiges Gebilde ergibt als Erzählwerk, das die komplizierte, vielfältige Wirklichkeit darzustellen versucht. Das Gewebe, die Kreuz- und Querverbindungen mit ihren Maschenwechseln deuten auch an, daß ein Netz von Verbindungen entsteht. Wenn man auch andere Werke Leuteneggers untersucht, kann man zu der Feststellung kommen, daß dies eine, für diese Autorin typische Schreibweise ist, und daß diese auch Ähnlichkeiten mit den, in der achliteratur mit der „weiblichen Ästhetik“ gleichgesetzten Charakteristika aufweist.

<sup>14</sup> Köppel/Sommerauer, *Frau - Realität und Utopie*, S. 277.