

# MISSVERSTÄNDNISSE, ROLLENSPIELE, DOUBLE BINDS...

## KOMMUNIKATION UND BEWUßTSEIN IM WERK BIRGIT VANDERBEKES

MATTHIAS UECKER

### ABSTRACT

Abweichend von der dominierenden Strategie der Literaturkritik, die das Werk Birgit Vanderbekes in erster Linie auf seine soziologische Repräsentativität für Entwicklungen der deutschen Gesellschaft seit den fünfziger Jahren untersucht hat, konzentriert dieser Aufsatz sich auf die Kommunikationsverhältnisse in den Erzählungen Birgit Vanderbekes. Gezeigt wird, daß sowohl der spezifische Stil der Erzählungen als auch ihr thematischer Zusammenhang auf dem Interesse der Autorin an paradoxen Kommunikationsverhältnissen und den Problemen ihrer literarischen Darstellung basieren. Als Fluchtpunkt der literarischen Entwicklung Vanderbekes erscheint schließlich der selbstreferentielle Charakter ihrer Texte, die in zunehmenden Maße die eigene literarische Konstruktion thematisieren.

### 1. DIE UNVERMEIDBARKEIT VON MISSVERSTÄNDNISSEN

In Birgit Vanderbekes jüngster Erzählung, *abgehängt*, findet sich eine Passage, in der die Erzählerin, eine Autorin, über die Probleme nachdenkt, die sich mit dem Erfolg ihrer Bücher verbinden:

Dann passierte dieses Mißverständnis, dieser Irrtum mit dem Erfolg von ‘Als ob’ und später der mit ‘Sphinx’, und natürlich haben solche Irrtümer trotz allem sehr erfreuliche Folgen [...], aber eben nicht nicht nur erfreuliche, weil offensichtlich sehr viele Leute sich falsche Vorstellungen machen. Im Grunde ist ein Mißverständnis ja nichts anderes, als daß jemand denkt, er hat etwas über einen blauen Elefanten gelesen, während er in Wirklichkeit etwas über ein grünes Nilpferd gelesen hat. (a, S. 25)<sup>1</sup>

---

<sup>11</sup> Alle Zitate aus den Texten Birgit Vanderbekes werden durch die folgenden Siglen belegt: a = *abgehängt*, Frankfurt a.M. 2001; A = *Alberta empfängt einen Liebhaber*, Berlin 1997; FT = *Fehlende Teile*, Frankfurt a.M.1998; FZ = *Friedliche Zeiten*, Frankfurt a.M. 2000; GG = *Gut genug*, Hamburg 1993; Isw = *Ich sehe was*,

Solche Mißverständnisse, die sich aus unterschiedlichen Wahrnehmungen und Erwartungen von Kommunikationsteilnehmern ergeben, treten in Birgit Vanderbekes Prosa ziemlich regelmäßig auf, ja man kann sagen, daß sie zu den erwartbaren Basiselementen fast aller Kommunikationsprozesse gehören, die in ihren Texten geschildert werden.

Darüber hinaus aber scheint die Autorin hier anzudeuten, daß auch die literarische Kommunikation, also die Rezeption ihrer Erzählungen, immer wieder Fehldeutungen hervorbringt. Auch wenn es riskant ist, eine solche Passage umstandslos als programmatische Aussage der Autorin zu lesen und sie als deren explizite Warnung an die Adresse ihrer Leser zu interpretieren, ist es vielleicht nicht ganz nutzlos, vor dem Hintergrund solcher Überlegungen die bisherige Rezeption von Birgit Vanderbekes Büchern daraufhin durchzusehen, wo sich mögliche Irrtümer und Mißverständnisse eingeschlichen haben könnten und was die professionellen Leser dabei vielleicht übersehen haben. Das scheint um so nützlicher, als sich in der Literaturkritik mittlerweile eine fast schon stereotype Wahrnehmung von Vanderbekes Texten etabliert hat, die jedes neue Buch in ein ziemlich festes Raster von Erwartungen einordnet, dabei aber die Texte selbst gelegentlich kaum noch wahrnimmt.

Ihren mittlerweile unumstrittenen Erfolg freilich verdankt Birgit Vanderbeke offenbar einer Reihe leicht identifizierbarer Qualitäten. Die stetige Produktion von immer ähnlich langen - oder kurzen – Erzählungen hat die Autorin nach stockenden Anfängen im Bewußtsein von Literaturkritik und Lesepublikum gehalten und ihr die Aufmerksamkeit des Betriebs gesichert. Ein präziser, zwischen Leichtigkeit, Lakonie und Sarkasmus wechselnder Stil etablierte einen wiedererkennbaren und durchaus eingängigen ‘Vanderbeke-Sound’. Die Darstellung von Familienkonflikten und erotischen Verwirrungen aus weiblicher Perspektive erlaubte ihre Subsumierung unter die Kategorie ‘Frauenliteratur’, während präzise Bezüge zur

(west)deutschen Gesellschaft der sechziger bis achtziger Jahre den Erzählungen einen realistisch-gesellschaftskritischen Gehalt gaben, in dem die Leser eigene Erfahrungen wiedererkennen konnten.<sup>2</sup>

Probleme bereitet allerdings gerade die immer wieder behauptete ‘Repräsentativität’ von Vanderbekes Werk für die Entwicklung der Bundesrepublik.<sup>3</sup> Man mag immerhin die neurotisch-autoritären Familienverhältnisse, die *Das Muschelessen* und *Friedliche Zeiten* schildern, für ‘typische’ Verdichtungen aufstiegsorientierter kleinbürgerlicher Schichten in den sechziger und siebziger Jahren halten, auch wenn die in diesen Texten agierenden Familien sich wegen ihrer Herkunft aus der DDR selbst für fremd und auffällig halten und daher in besonderem Maße zu Überanpassung an angenommene Normen der Gesellschaft und gleichzeitig zur geradezu klaustrophobischen Abschottung von der fremden Außenwelt neigen. Auch die Teenager Alberta und Nadan, die in *Alberta empfängt einen Liebhaber* in der Protestkultur der frühen siebziger Jahre aufwachsen, und die ratlosen Eltern in *Gut genug*, die in den achtziger Jahren aus dieser Protestkultur herauswachsen, mögen eine gewisse Repräsentativität beanspruchen können, insofern sie zwar sozial eher randständig sind, dennoch aber sprachliche und gedankliche Versatzstücke der jeweiligen Perioden transportieren. Schwieriger wird eine solche Zuordnung in den offensichtlich intertextuellen Erzählungen *Fehlende Teile* und *Ich will meinen Mord*, die geradezu demonstrativ gesellschaftliche Realität als Spielmaterial einsetzen, das kaum noch Anspruch auf Repräsentativität erheben darf. Wenn Vanderbekes Erzählungen schließlich in der Jetztzeit ankommen und sich auf die Perspektive einer von Berlin nach Südfrankreich übergesiedelten Schriftstellerin konzentrieren, entfällt – allem Gegenwartsbezug in erzählerischen Details zum

---

1990.

<sup>2</sup> Vgl. zu diesen Kategorisierungen exemplarisch Thedel von Wallmoden, Birgit Vanderbeke, *Kritisches Lexikon zur Gegenwartsliteratur*, 64. Nachlieferung, 3/2000, S. 2-4. Eine Auswahl von (überwiegend positiven) Rezeptionszeugnissen versammelt Richard Wagner (Hg.), *‘Ich hatte ein bißchen Kraft drüber.’ Zum Werk von Birgit Vanderbeke*. Frankfurt a.M. 2001.

Trotz – eine glaubwürdige Repräsentationsbeziehung zwischen dem Milieu der Erzählerin und der bundesdeutschen Wirklichkeit. Diese wird zwar noch zum Gegenstand räsonierender Betrachtungen der Erzählerin, nicht aber zum integrativem Thema der Erzählung.

Diese Entwicklung mag einer der Gründe dafür sein, warum die letzten, beim Publikum besonders erfolgreichen Erzählungen Vanderbekes in der Kritik durchaus gemischte Reaktionen ausgelöst haben. Eine verbreitete Unzufriedenheit artikuliert Thedel von Wallmoden am deutlichsten, wenn er erklärt, die Autorin sei in ihren jüngsten Texten ‘aus der Zeit und aus der Gesellschaft emigriert’ und habe ‘endgültig Abschied von ihren früheren Themen’ genommen.<sup>4</sup>

Weder sollen derartige Entwicklungen und thematische Veränderungen hier rundweg geleugnet, noch die Beurteilungsmaßstäbe, die der zitierten Kritik zugrunde liegen, hinterfragt werden. Wenn allerdings für einen wesentlichen Teil von Vanderbekes Texten die Frage nach der repräsentativen Darstellung gesellschaftlicher Realität offenbar in zunehmendem Maße als unergiebig angesehen wird, dann besteht vielleicht Anlaß, nach anderen Fragen zu suchen, die man an Vanderbekes Texte stellen kann. Solche Fragen sollen hier probeweise dem eingangs präsentierten Zitat entnommen werden. Ausgehend von den nun schon mehrfach umspielten Mißverständnissen zielen sie auf die Kommunikationsverhältnisse, die Vanderbekes Texte darstellen, und auf die Kommunikationsformen, die sie dazu benutzen.

## 2. SCHWIERIGKEITEN DER KOMMUNIKATION

---

<sup>3</sup> Vgl. Marlies Gerhardt, *Lila ist eine andere*, in Wagner (Hg.), S. 97; Richard Wagner, *Laudatio auf Birgit Vanderbeke*, ebd., S. 305.

<sup>4</sup> Wallmoden, S. 6-7.

Eines der charakteristischen Elemente von Birgit Vanderbekes Erzählungen ist ihr Mangel an nacherzählbarer Handlung. Es passiert nie sehr viel in ihren Büchern, deren Handlungskern sich meist in zwei Sätzen zusammenfassen läßt. Und das wenige, was passiert, wirkt in solchen Zusammenfassungen oft banal und wenig bemerkenswert.<sup>5</sup> Der eigentümliche Reiz von Vanderbekes Büchern wird erst verständlicher, wenn man sich nicht den Handlungen, sondern den Kommunikationsverhältnissen zuwendet, die in ihnen beschrieben werden.

Vanderbekes erste Erzählung, *Das Muschelessen*, etablierte paradigmatisch eine der Kommunikationsformen, um die ihre Bücher immer wieder zentriert sind: Eine mittelständische, aufstiegsorientierte Kleinfamilie trifft sich zum Abendessen - genauer: sie wartet vergeblich auf dessen Beginn, weil der Vater, dessen Beförderung eigentlich gefeiert werden sollte, nicht nach Hause kommt. Das gemeinsame Warten stimuliert Erinnerungen daran, wie die Familie normalerweise funktioniert, und rebellische Ideen darüber, wie diese Normalität aufzuheben sei. Charakteristisch für die Kommunikationsverhältnisse in der Familie sind die starre Rollenverteilung und die Verfestigung von Verhaltensmustern, die unablässig und zwanghaft wiederholt werden. Vor allem die Kontrolle des autoritären Vaters wird täglich neu bekräftigt durch demütigende Verhör-, Geständnis- und Bestrafungsrituale.

Die starren Verhaltensregeln und ihre autoritäre Durchsetzung verdecken allerdings eine fundamentale Unsicherheit: Die Erwartungen des Vaters zu erfüllen ist nämlich 'gewiß nicht leicht [...], weil die Vorstellungen, die mein Vater von einer richtigen Familie gehabt hat, zwar höchst präzise waren, aber zugleich auf undurchschaubare Weise nicht vorherzuberechnen, weil keiner von uns [...] die Logik begriffen hat.' (M, S. 26)

Tatsächlich kann der Vater nie wirklich zufriedengestellt werden - seine Familie erfüllt allenfalls die 'notwendigen', aber niemals alle 'hinreichenden' Bedingungen für seine Zufriedenheit (M, S. 51) und lebt daher in dauernder Angst. Die Unbestimmtheit und Willkür,

---

<sup>5</sup> Vgl. Heinz-Ludwig Arnold, Birgit Vanderbekes Erzählen, in Wagner (Hg.), S. 83f.

die mit starrer Verhaltensregulierung einhergeht, drückt sich auch in den Fragen aus, mit denen der Vater immer neu das Einverständnis der Familie mit seiner nie ganz begriffenen Definitionsmacht bekräftigen läßt: In den Formeln 'Ist das klar', 'habe ich mich deutlich ausgedrückt', 'haben wir uns verstanden' fordert er die Zustimmung der Familie zu Vorschriften, 'und jeder hat sich beeilt zu sagen, ja'. (M, S. 102) Was genau der Vater meint, bleibt aber immer unklar genug, um die anderen Familienmitglieder in permanenter Furcht zu halten, sie könnten das erzwungene Einverständnis unabsichtlich verletzen - und tatsächlich sind die Abweichung vom väterlichen Willen und die folgende Bestrafung unvermeidlich.

Während die rigide Herrschaft des Vaters sich schon bei kurzzeitiger Abwesenheit sofort auflöst und die Familie 'verwildern' (M, S. 17) und aufsässig werden läßt, sind die weniger gewaltsamen, dafür aber ähnlich neurotischen Verhältnisse in der Familie aus *Friedliche Zeiten* durch stärkere emotionale Bindungen abgesichert und kompliziert.

Aufsässigkeit oder Ungehorsam gegen die in diesem Fall kontrollierende Mutter resultieren nämlich darin, daß diese demonstrativ ihre Verletztheit vorführt und schon bei kleinsten Anlässen damit droht, schwer zu erkranken, jung zu sterben oder sich sogar das Leben zu nehmen.

Es war einer der Lieblingssätze unserer Mutter: Kinder, bestimmt werde ich mal nicht alt, ich sterbe bestimmt mal jung. [...] Das war es, was die Angelegenheiten in dieser Wohnung sehr schwierig machte: Keiner von uns mochte die Vorstellung, daß die Mutter, weil wir keine geregelte Verdauung oder andere schlimme Unregelmäßigkeiten hatten, vor Sorgen und Schlaflosigkeit krank würde, sich ins Bett legte und elendiglich starb; und noch schlimmer war die Vorstellung, sie würde dadurch von ihrer Lebensmüdigkeit wieder so überfallen, daß sie sich in ihr Auto setzte, um damit gegen eine Wand oder einen Baum oder in einen Fluß zu fahren. (FZ, S. 8f.)

Ungehorsam, Aufsässigkeit oder Heimlichkeiten bestraft diese Mutter nicht direkt, wie der Vater im *Muschelessen*, sondern durch die Induzierung von Schuldgefühlen bei ihren Kindern, die sich der allgegenwärtigen Kontrolle entziehen wollen und zugleich fürchten müssen, eben dadurch für Krankheiten, Depressionen oder gar den frühen Tod ihrer Mutter verantwortlich zu werden. Diese emotionale Erpressung führt in unauflösbare double binds,

in denen die Kinder eine Scheidung ihrer ständig streitenden Eltern herbeisehnen und zugleich fürchten, in denen Liebesbeteuerungen Angst auslösen und prinzipiell die emotionale Bedeutung jeder Äußerung sich von ihrer informationellen Bedeutung unterscheidet.

Das Resultat dieser Kommunikationsverhältnisse ist eine fundamentale Unsicherheit über die Bedeutung von Äußerungen und ihren Zusammenhang mit dem Verhalten der Sprecher: 'ich war nie ganz sicher', sagt die Erzählerin. (FZ, S. 46) Noch die allnächtlichen Gespräche mit der älteren Schwester, die der kommunikativen Klärung der Familienkonflikte dienen sollen, vertiefen die Unsicherheit der Erzählerin, weil sie offenbaren, wie unterschiedlich die Äußerungen der Eltern interpretiert werden können. (vgl. FZ S. 16f., 26, 45) Konsens ist auch hier nur scheinbar zu erreichen, nämlich durch jene Heimlichkeit, die auch den Umgang mit der kontrollierenden Mutter kennzeichnet:

Wasa lachte noch beim Einschlafen und sagte, was findest du besser, Lügen oder die Wahrheit? Ich fand beides ziemlich gefährlich und wollte mich nicht entscheiden, [...] und schließlich [...] sagte sie: ich die Wahrheit. Also sagte ich, ich auch die Wahrheit, obwohl ich nicht sicher war, ob es stimmte. (FZ, S. 45)

Die Unsicherheiten und Mißverständnisse, die alle Kommunikationsverhältnisse in der Familie durchziehen, werden - wenigstens für die Erwachsenen -, abgefedert durch eine feste Rollenverteilung, in der jedes Familienmitglied einen genau festgelegten Part zu spielen hat, um zumindest im Verhalten jene Ordnung zu garantieren, die die Kommunikation nicht herstellen kann. Im *Muschelessen* beschreibt die Erzählerin das vom Vater vorgegebene Ziel, das allen Rollen zugrunde liegt:

es mußten sich ja alle umstellen, wenn mein Vater nach Hause kam, damit das Ganze eine richtige Familie war, wie mein Vater das nannte, weil er keine Familie gehabt hat, dafür hat er die genauesten Vorstellungen davon entwickelt, was eine richtige Familie ist, und er hat ausgesprochen empfindlich werden können, wenn man dagegen verstieß. (M, S. 20) in Wirklichkeit, haben wir gefunden, waren wir keine richtige Familie, alles in dieser Familie drehte sich nur darum, daß wir so tun mußten, als ob wir eine richtige Familie wären, wie mein Vater sich eine Familie vorgestellt hat. (M, S. 23f.)

An festgelegten Skripts und Rollen orientiert sich das Verhalten auch dann, wenn die

Machtverhältnisse weniger eindeutig sind. Probleme erwachsen Vanderbekes Erzählerinnen aber regelmäßig daraus, daß Rollenerwartungen zu diffus sind und gleichzeitig ihrem

Selbstbild nicht entsprechen, also Anpassung und Verstellung erfordern, ohne doch wirkliche Sicherheit zu gewährleisten. So konstatiert die werdende Mutter in *Gut genug* zum Thema ‘mütterliches’ Verhalten und Denken: ‘Ich weiß nicht genau was das ist. Bis heute. [...] Irgendein Trick ist dabei, alle fallen drauf rein, nur weißt du nicht, wie du durchkommst’ (GG, S. 7f.) Am Ende der Erzählung heißt es dann: ‘Ich hatte nach den paar Jahren gelernt, so zu tun, als ob ich die Mutter wäre. A.C. hat gesagt, ich tu so, als ob ich der Vater wäre, weil wir noch immer nicht wußten, wie es geht, und es aufgegeben hatten, jemand zu suchen, den wir fragen könnten.’ (GG, S. 110)

Vielleicht am schwierigsten aber gestalten sich Kommunikationsverhältnisse und Rollenerwartungen in Liebesbeziehungen, in denen entweder die wechselseitigen Wünsche und Erwartungen noch nicht festgelegt sind oder aber sich schon zur Routine verfestigt haben. Für die jugendliche Alberta in *Alberta empfängt einen Liebhaber* tut sich vor dem ersten Kuß ein Abgrund aus Schweigen auf, der das Vorhaben zunichte macht:

Sobald man anfängt, eine längere Weile schweigend herumzusitzen, verliert man unweigerlich die Entschlußkraft, die man zum Küssen braucht, und das gesamte Kußvorhaben erscheint einem nicht mehr unumgänglich und unvermeidlich, sondern zunächst unpassend und zweifelhaft, später anrühlich und schließlich leicht unappetitlich. [...] Je mehr man schweigend nebeneinander herumsitzt und denkt, um so weniger mag man. (A, S. 16)

Die verzweifelte Entscheidung, das Schweigen nicht durch eine Handlung, sondern durch Kommunikation zu beenden, führt in unfreiwillige Komik, weil Alberta nichts anderes einfällt als ihren Freund zu fragen: ‘Wie findest du eigentlich Brahms?’, worauf der antwortet: ‘Die Stones mag ich lieber.’ (A, S. 20)

Viele Jahre später, nach diversen Episoden einer immer schon im Ansatz gescheiterten Beziehung, die sich in der permanenten Spannung von hochgesteckten Erwartungen und Enttäuschungserinnerungen von einer Begegnung zur nächsten fortspinnt, überlegt Alberta noch immer, worüber sie sich am besten mit Nadan unterhalten könnte - und sucht weiterhin Ausweichstrategien:



Irgend etwas Neutrales müßte es sein, aber gerade in diesem Fall gab es nichts Neutrales, stellte ich fest. (A, S. 99) Nachdem die Suppe fertig war, wußte ich nicht, was ich mit dem offenkundig wahnhaften Gefühl von vollkommener Vertrautheit zu diesem Mann machen sollte. Nach dem bisherigen Stand meiner Überlegungen würde ich nicht einen einzigen Satz zu ihm sagen können. (A, S. 101)

Eine radikale Alternative zu solchem kommunikativen Scheitern praktiziert Lila in *Fehlende Teile*. Im *Muschelessen* hatte die junge Erzählerin sich noch entschieden gegen jede Verstellung ausgesprochen und ihrer zur Anpassung geneigten Mutter erklärt: 'Ich bin ziemlich sicher, daß ich mich nicht umstellen werde'. (M, S. 20) Die Mutter antwortet darauf mit der Prophezeiung: 'du findest sowieso keinen Mann'. Als akzeptiere sie die Voraussetzung dieser Prophezeiung betreibt in Vanderbekes nächstem Text die Erzählerin Lila ein nahezu perfekt organisiertes Rollenspiel, in dem sie ihrem Mann unter anderem die Existenz eines heimlichen Liebhabers vorgaukelt, während der so tut, als wäre er blind. Der Grund für die Erfindung dieser Figur der kapriziösen Lila ist die Vermutung der Erzählerin, daß 'brauchbare Frauen langweilig sind' (FT, S. 19) und deshalb um den Bestand ihrer Liebesbeziehungen fürchten müssen. Wie weit Lilas 'Spiel' (FT, S. 5), diese 'Akrobatik' (FT, S. 29) geht, signalisiert die Tatsache, daß die Erzählerin sich passagenweise von ihrem alter ego Lila völlig abspaltet und sie als eine Fremde beobachtet: 'Diese Frau gibt es nicht. Nicht so. Nicht als Frau, nicht als Mensch, nicht einmal als Figur.' (FT, S. 13) Zumindest ein kleiner, für die Außenwelt nicht zu bemerkender Unterschied muß immer bestehen:

ich sehe aus wie Lila, ich rede wie Lila, man merkt kaum den Unterschied, aber es ist dieser Unterschied, der ist. (FT, S. 68) Wenn Lila allein aus dem Haus geht, kann sie gar nichts dagegen machen, dann sieht sie wie Lila und trotzdem auch anders aus, und sie bewegt sich auch anders, gleich wenn sie rausgeht, geht sie anders, gelöster, mit ihrer eigenen Zeit. (FT, S. 77)

Lilas 'Doppelleben' (A, S. 47) sperrt sie im Klischee der sprunghaft-unzuverlässigen, reizvollen und zugleich kindlich-hilflosen Frau ein, von dem sie annimmt, daß ihr Mann es attraktiv findet. Ähnlich sieht sich Alberta mit der von Nadan beschriebenen Rolle einer 'Mizzebill' konfrontiert, die offenbar festschreiben soll, was sie für ihn attraktiv macht: 'Eine Mizzebill ist so ziemlich das Übelste, was einem Mann passieren kann. Eine Plage. Ungefähr

eine Heuschreckenplage. Da kann man nichts machen.’ (A, S. 26) Alberta weist die Zumutung der Rolle als exotisch-erotische Geliebte schließlich zurück und schickt ihren ‘Liebhaber’ nach Hause. Aber auch Lila, die sich so viel Mühe mit ihrem Rollenspiel gibt, beendet ihre Erzählung mit dem Bericht darüber, ‘wie schnell das dann alles ging, wie schnell das vorüber war’. (FT, S. 111)

Läßt man diese Auswahl von Beispielen noch einmal Revue passieren, so erscheint die Kommunikation in intimen, emotional stark besetzten Beziehungen durch Mißverständnisse, Unsicherheiten, Ängste und Unaufrichtigkeiten geprägt. In der Familie wie in der Liebe herrscht Krieg (FZ, S. 6; A, S. 109), der im Medium der Kommunikation ausgetragen wird und der diese Kommunikation zum Scheitern verurteilt, weil er sie für wirkliche Verständigung untauglich macht.

Aber auch die emotional weniger stark besetzte Außenwelt wird in Birgit Vanderbekes Erzählungen nicht als Feld für entspannte Kommunikation wahrgenommen, sondern als ein durch unübersichtliche Diffusität gekennzeichneter, nicht selten Angst erregender Raum. Schon die Kinder in *Friedliche Zeiten* erlebten die gesellschaftliche Umwelt der sechziger Jahre als geheimnisvoll und ‘schwer zu verstehen [...]’, weil wir alles nur bröckchenweise erfuhren und dann zusammenzulegen versuchten, aber niemals fanden wir jemand, der es uns mal am Stück und im Ganzen erklärt hätte.’ (FZ, S. 67)

‘Es’ - das meint vor allem den Krieg, der in angedeuteten Erinnerungen an den Weltkrieg und nebulösen Ängsten vor einem bevorstehenden Dritten Weltkrieg durch die Gespräche der Erwachsenen geistert. An der beunruhigenden Qualität dieser Umwelt ändert sich auch dann nicht viel, wenn sie in anderen Erzählungen zum medienvermittelten Material für scheinbar belangloses Gerede wird: Kriege, Umweltzerstörung, Arbeitslosigkeit sind die bevorzugten Themen solcher Unterhaltungen, an denen allenfalls angenehm ist, daß sie ‘nicht privat’ sind. (A, S. 113; vgl. auch FT, S. 73f.; GG, S. 26) Vor allem in Birgit Vanderbekes

jüngsten Erzählungen tritt die gesellschaftliche Umwelt dann vor allem als mindestens lästige, manchmal aber auch angsterregende Zumutung an die Erzählerin auf: *abgehängt* etwa ist geprägt durch aufdringliche Leser, die Erklärungen einfordern, einen Agenten, der marktgängigere Geschichten verlangt, und einen anonymen Anrufer, der die Erzählerin bedroht. Von gelingender Kommunikation kann auch da keine Rede sein.

### 3. SELBSTBEWUßTSEIN UND IRONIE

Die Liste der Beispiele könnte durchaus noch verlängert und differenziert werden.

Aufschlußreicher ist es aber an diesem Punkt, die Aufmerksamkeit von den Kommunikationsformen umzulenken auf die Form ihrer Wahrnehmung und Darstellung in Birgit Vanderbekes Erzählungen. Ein erstes Beispiel - aus der Erzählung *Gut genug* - schließt an die gerade umrissene Vorstellung von der Umwelt als Irritationsquelle an:

Der Postbote klingelt mit einem Telegramm. Meine Mutter sagt, was du jetzt brauchst, Kind, ist Ruhe. Schon dich ein bißchen, pfleg dich und ruh dich aus. Laß dich mal richtig verwöhnen. Am besten, du kommst ein paar Tage zu mir. Mein Vater sagt, zu uns. Das Kind ist ganz still. Meine Mutter sagt, das Kind ist so still. Wieso ist das Kind so still. A.C. sagt, wahrscheinlich ist es tot. Ich sage, vielleicht schläft es nur. Meine Mutter sagt, du mußt es nicht immer auf den Rücken legen. Wenn es erbricht, erstickt es. Ich sage, was heißt immer, das Kind ist noch ziemlich neu. Es klingelt. (GG, S. 46f.)

Wir erkennen in der zitierten Passage, die nur einen kleinen Ausschnitt aus einer mehrere Seiten langen Darstellung enthält, Grundzüge der Familien-Kommunikation wieder, die weiter oben untersucht wurde. Daneben enthält diese Stelle aber noch ein anderes wichtiges Element, das für Vanderbekes Texte besonders charakteristisch ist. Stil und Perspektivierung des Textes erzeugen den Eindruck, daß zwar ununterbrochen geredet wird, daß aber dabei gar keine Kommunikation stattfindet. Jeder Teilnehmer folgt einem eigenen Skript, das aber nur minimal mit den Äußerungen der anderen Teilnehmer verknüpft ist. Zumindest aus der

Perspektive der Erzählerin haben wir es mit einem endlosen und ungegliederten Strom von Äußerungen und anderen kommunikativen Ereignissen zu tun, die sich einfach nur aneinanderreihen, ohne etwas zu bedeuten.

Darstellungstechnisch wird dieser Eindruck dadurch verstärkt, daß die gesamte, knapp fünf Seiten lange Passage weder durch Absätze noch durch Anführungszeichen gegliedert ist, so daß sich der Leser mit einer scheinbar formlosen und zunehmend grotesk wirkenden Abfolge von Äußerungen konfrontiert sieht, die nicht einzeln verstanden werden wollen, sondern in ihrer Gesamtheit, also als Kommunikationsform. Aus der Perspektive der Erzählerin könnte man diese Kommunikationsform als eine Zumutung beschreiben, die ihre Aufnahmefähigkeit oder -bereitschaft überstrapaziert. Vielleicht noch wichtiger ist aber ein zweiter Aspekt der zitierten Passage: Die Erzählperspektive, die ganz wesentlich für den beschriebenen Eindruck kommunikativer Leere verantwortlich ist, stellt Kommunikation in der Wahrnehmung eines Bewußtseins dar. Und diese Perspektive charakterisiert einen Großteil von Vanderbekes Texten, bestimmt ihren Stil ebenso wie ihre Struktur.

Die These, daß Birgit Vanderbekes Texte überwiegend die Erzählperspektive eines wahrnehmenden Bewußtseins einnehmen, bedarf einiger Erläuterungen und Einschränkungen. Literaturgeschichtlich wird die Darstellung von Bewußtseinsvorgängen normalerweise mit der Klassischen Moderne und der Form des Inneren Monologs oder Bewußtseinsstroms identifiziert. Charakteristisch für diese Form war die Annahme, daß das Bewußtsein primär sprachlich strukturiert und daher auch unmittelbar in sprachlicher Form repräsentiert werden könne. Allerdings gestand man der Sprache des Bewußtseins gewisse Freiheiten von den grammatischen Regeln zu, die normalerweise die gesprochene und geschriebene Sprache strukturieren. Regeln der grammatischen Vollständigkeit und der Verknüpfung von Sätzen waren außer Kraft gesetzt oder doch wenigstens relativiert, um anzudeuten, daß im Bewußtsein sowohl die eindeutigen logischen Verknüpfungen der 'korrekten'

Kommunikation als auch deren Orientierung an festen vorher/nachher-Schemata nur eingeschränkt gültig seien. Vor allem die Psychoanalyse behauptete, daß das Bewußtsein Wörter nach ganz eigenen Regeln verknüpfe, um Unbewußtes zu repräsentieren, und daß es weder Vergangenheit noch Zukunft kenne, sondern nur die dauernde Gegenwart aller Elemente, die es gerade repräsentiere.

Obwohl Vanderbekes frühe Bücher mit ihren bandwurmartigen Sätzen und ihren langen, absatzlosen Textblöcken ein wesentliches Merkmal des Inneren Monologs aufnehmen, wird man ihre Texte kaum mit diesem Begriff beschreiben können. Aber der Innere Monolog spielt ja auch sonst für die Darstellung von Bewußtseinsvorgängen in der neueren deutschen Literatur keine allzu wichtige Rolle mehr und wirkt, wo er doch noch auftaucht, geradezu altmodisch. Das könnte damit zu tun haben, daß die Basisannahme, Bewußtsein könne direkt und authentisch in Sprache, also ins Medium der Kommunikation, überführt werden, mittlerweile an Popularität verloren hat. Man glaubt dem Inneren Monolog nicht mehr so recht, daß er wirklich leistet, was er beansprucht, und daher wirkt er nicht authentisch, sondern besonders künstlich. An seiner Stelle hat sich - nicht zuletzt durch die modellbildende Rolle von Thomas Bernhards Romanen - seit einiger Zeit eine Form etabliert, die nicht so sehr das Denken als vielmehr das Sprechen nachzuahmen scheint und dabei insbesondere monologische oder indirekt-referierende Sprecharten bevorzugt. Solches Sprechen übernimmt nun die Funktion, die Wahrnehmungen und Denkvorgänge eines Bewußtseins zu repräsentieren - indirekt, und immer schon im Wissen um die notwendige Übersetzung in ein anderes Medium.

Eben dies ist die Grundlage des häufig beschriebenen 'Vanderbeke-Sounds'. Ihre Erzählungen treten auf mit dem Gestus eines weitgehend monologischen Sprechens, in dem sich das Bewußtsein einer Erzählerin ausdrückt, die nicht so sehr ihre Umwelt beschreibt als vielmehr ihre Wahrnehmung dieser Umwelt oder ihre Erinnerung an diese Wahrnehmung.

Stilistisch schlägt sich dieses Verfahren vor allem in Vanderbekes frühen Texten in langen, absatzlosen Textblöcken und einer merkwürdig ungrammatischen Syntax nieder, in der klare Grenzen zwischen den Sätzen kaum zu erkennen sind. Meike Fessmann hat diesen Stil treffend beschrieben als eine ‘wie spiralförmig um sich selbst kreisende Rede, die immer nur ein kleines Stück vorankommt und Motivketten ausbildet, in die sich der laufende Text gleichsam einhäkelt.’<sup>6</sup>

Die Erzählung scheint einer Logik der ungeordnet dahinfließenden Rede zu gehorchen, die wiederum auf der Struktur eines sprachlich artikulierten Denkens ruht. Dieses Rededenken erzählt keine Handlungsfolgen; Ereignisse sind ihm immer nur Anlässe zu Reflexion und Rasonieren. Durch sprachliche Assoziationen angestoßen springt die Rede aus der Erzählgegenwart in wechselnde Vergangenheiten, von einer Episode zu einer – nahezu beliebigen – anderen. Und auch wenn in späteren Texten kürzere Sätze und Absätze dominieren und die Erzählstruktur übersichtlicher wirkt, setzt sich ein Schreibverfahren fort, das seine Dynamik vor allem aus den sich ineinander verhakenden Sätzen gewinnt, nicht aus der linearen Abfolge von Ereignissen.<sup>7</sup>

Zwar finden sich - wie im *Muschelessen* - gelegentlich geradezu novellistische Kerne, um die herum Erinnerungen und Reflexionen der Erzählstimme sich kristallisieren, und in den meisten Texten läßt sich eine grobe chronologische Abfolge von Ereignissen ausmachen, doch wird die Struktur der Erzählungen durchweg vom reflektierenden Bewußtsein der Erzählerin vorgegeben und nicht von erzählbaren Handlungen. Das führt zu einem lockeren, episodischen Aufbau der Texte, die erkennbare Ordnung vor allem aus der Wiederholung und Variation sprachlicher Leitmotive und nicht aus Handlungsfolgen gewinnen. Nicht immer ist dabei allerdings einsichtig, ob diese Leitmotive den Bedeutungsgehalt des Textes vertiefen

---

<sup>6</sup> Meike Fessmann, *Vom Kinderkriegen*, in Wagner (Hg.), S. 234. Vgl. auch Arnold, S. 83.

<sup>7</sup> Vgl. den Befund von Arnold, S. 88 u. 93, der aber trotzdem mit *Alberta empfängt einen Liebhaber* eine stilistisch-thematische Zäsur in Vanderbekes Werk ansetzt.

und auffächern oder dem Publikum bloß als Merk- und Anhaltspunkte dienen. Vor allem Vanderbekes jüngste Arbeiten haben denn auch bei manchen Kritikern den Eindruck hinterlassen, sich allzu widerstands- und vielleicht sogar kunstlos einem Fluß inhaltlich belangloser Episoden und Assoziationen zu überlassen.<sup>8</sup>

Wenn die Darstellungsform doch einmal von Bewußtsein auf Handlung umgestellt wird, vereinfacht das die Verhältnisse allerdings nicht. Im Gegenteil: Da die Beobachtung von Handlungen auch nur durch ein Bewußtsein erfolgen kann und dieses Bewußtsein aus seinen Beobachtungen Kommunikation macht, ergeben sich auf der Strecke zahlreiche Gelegenheiten für kommunikative Komplikationen. Das demonstriert die Erzählerin von *Ich will meinen Mord*, die dem Drängen ihres Verlegers auf populärere, und das heißt: handlungsorientierte, Texte versuchsweise nachkommt. Schon bald nach dem Start der Erzählung sieht sie sich mit dem Problem konfrontiert, daß alle von ihr beschriebenen Handlungen kontingent sind und also auch ganz anders verlaufen könnten. Gegen diese Einsicht helfen keine festen Entschlüsse und guten Vorsätze – die einfache und übersichtliche Geschichte, die die Erzählerin berichten will (und fiktiv erlebt) fächert sich rasch in eine Vielzahl von möglichen Variationen auf und muß immer wieder aus dem chronologischen Gerüst des vorher/nachher aussteigen, um wieder von vorne anzufangen und alternative Entwicklungsverläufe berücksichtigen zu können. Was dem ungeduldigen Verleger der Erzählerin als Problem ungenügender Personenführung und mangelnder Kontrolle über den Text erscheint, sieht diese selbst als Resultat ihres Bemühens, sich am ‘Leben’ (IwM, S. 19) und seinen Möglichkeiten, statt an den Regeln marktgerechten Schreibens zu orientieren.

jede Geschichte kann per Computer in kürzester Zeit neu montiert und sogar vollkommen umgeschrieben werden [...]. Aber hieße das nicht, jegliches Schriftstellerethos preiszugeben und fahrenzulassen, dessen Sinn und Aufgabe einzig darin bestehen kann, die Geschichten vor ihrem Umgeschriebenwerden zu schützen und zu bewahren (IwM, S. 26)

---

<sup>8</sup> Vgl. zu *abgehängt* Eva Leipprand, Deprimierend wie Nudelsalat, *Der Tagesspiegel*, 18.2.2001; Anton Thuswaldner, Was geschieht, wenn nichts geschieht, *Frankfurter Rundschau*, 31.5.2001.

Freilich beschreibt diese Erklärung gerade nicht Vanderbekes eigenes Verfahren in diesem Text, das nämlich darin besteht, die Möglichkeiten des Umschreibens und Veränderns extensiv vorzuführen, so daß schließlich keine Version mehr einen alleinigen Geltungsanspruch erheben kann. Ähnliche Phänomene kann man auch in anderen Texten Vanderbekes finden - vor allem die Rollenspielerin Lila aus *Fehlende Teile* und die Schriftstellerin in *abgehängt* demonstrieren die Möglichkeitskomponente des Erzählens als Spiel mit Variationen von Wirklichkeit und Imagination.

Im Vordergrund von Vanderbekes Texten steht jedoch meistens nicht das freie Spiel mit Wirklichkeitselementen, sondern die Befürchtung, von diesen überwältigt zu werden. Immer wieder schreiben Vanderbekes Erzählerinnen über die Anstrengung, eine bedrängende Umwelt zu verdrängen oder zu vergessen. Ein Modell dafür liefert der Kinobesuch der Kinder, von dem in *Friedliche Zeiten* berichtet wird:

es war gräßlich und schön auf einmal [...] Wir hatten versucht, gerade das möglichst lieber nicht zu sehen, weil es zu groß war, wenn man es auf Breitwand sah, aber manches war so plötzlich und überraschend passiert, daß wir nicht schnell genug die Augen zumachen konnten, bevor es über uns kam. (FZ, S. 82, 88f.)

Die Erwachsenen, denen solche Wahrnehmungsverweigerung besser zu gelingen scheint, betreiben sie als harte, in langem Training perfektionierte Arbeit, wie etwa das Paar aus *Fehlende Teile*, doch müssen sie dafür, wie eine andere von Vanderbekes Erzählerinnen bemerkt, einen hohen Preis bezahlen:

Einen großen Teil meiner Zeit verbringe ich damit, Sachen zu sehen, die ich lieber nicht gesehen hätte, manchmal versuche ich dann, sie nicht gesehen zu haben oder, wenn das nicht geht, zu vergessen. [...] Manchmal glaube ich, ich bin weggegangen, weil die Sachen, die ich lieber nicht gesehen hätte, immer mehr und mehr wurden und ich immer mehr Zeit damit zubringen mußte, sie nicht gesehen zu haben. (IsW, S. 27)

Tatsächlich haben Vanderbekes Figuren die Beobachtung ihrer Umwelt häufig so weit auf die eigenen Bedürfnisse zugeschnitten, daß ihre Wahrnehmung ganz allein ihnen gehört und mit keinem Partner mehr abgestimmt werden kann. Die Folge ist, daß

ein Mann und eine Frau, sobald sie auch nur irgend etwas, und sei es das Belangloseste auf der Welt, zusammen machen, absolut etwas Verschiedenes sehen und hören und erleben und sich später nie mehr darauf einigen können, was sie gesehen und gehört



und erlebt haben, und genau darüber müssen sie aus irgendeinem dunklen Grund fortan versuchen, eine Einigung zu erlangen, und während sie versuchen, sich darüber zu einigen, sehen und hören und erleben sie die ganze Zeit über wieder die grundverschiedensten Dinge, über die wieder Einigung erzielt werden muß und so weiter. (A, S. 93)

‘Ich sehe was, was du nicht siehst’ ist durchaus nicht nur ein harmloses Spiel für Kinder, sondern die Basis jeder Wahrnehmung. Als Grund für die anfangs beschriebenen Probleme der Kommunikation erscheint nun die Tatsache der kategorialen Trennung von Kommunikation und Wahrnehmung oder Bewußtsein: Niemand erlebt, was ein anderer wahrnimmt, und keine Kommunikation darüber kann die individuellen Bewußtseine kurzschließen.

In thematischer Hinsicht gibt es offensichtlich gute Gründe, Birgit Vanderbekes Texte als ‘böse Geschichte[n]’ (A, S. 53) zu beschreiben, so wie das der Ehemann der Erzählerin in *Alberta empfängt einen Liebhaber* vorschlägt. Scheiternde Kommunikation und eine von Angst geprägte individuelle Wahrnehmung der Außenwelt können zur Charakterisierung fast aller dieser Erzählungen herangezogen werden. Eine solche Beschreibung trifft aber offensichtlich nicht den vorherrschenden Leseindruck, der die Kritiker immer zuerst von Leichtigkeit, Witz, Ironie oder wenigstens Sarkasmus schwärmen läßt. Auch die Erzählerin von Albertas Geschichte stimmt dem Urteil ihres Mannes nicht zu, und ihre Begründung ist aufschlußreich:

Ich fand nicht, daß es eine böse Geschichte war, vielleicht weil ich sie in heiterer, manchmal übermütiger Stimmung auf der Frühlingsterrasse mit Blick über den Fluß auf den Weinberg meines Schwiegervaters geschrieben hatte, den ich sehr mochte, und so kam sie mir drollig und absurd vor, aber Jean-Philippe beharrte darauf, daß sie böse sei. (A, S. 53)

Das Kommunikations- und Beziehungsproblem zwischen der Erzählerin und ihrem Mann wird in dieser Geschichte ausnahmsweise aufgelöst - mit Hilfe einer Erzählung. Interessanter ist aber zunächst festzustellen, wie diese Erzählerin ihre eigene Schreibarbeit beobachtet. Die strikte Unterscheidung zwischen dem Thema der Erzählung und den Umständen ihrer Entstehung, zwischen Erzählerin und Erzähltem führt eine zusätzliche Ebene in den Text ein,

die sich in unterschiedlichen Formen auch in Vanderbekes anderen Texten aufspüren läßt und ihnen eine charakteristische innere Spannung verleiht. Kritiker sehen Vanderbekes Erzählungen gerne vom ‘milden Licht der Ironie’ überstrahlt oder preisen eine ‘fröhliche[] Verzweiflung, die sich lachend mit dem Scheitern abgefunden hat.’<sup>9</sup> Solche Ironie machen sie vor allem in der Haltung der Erzählerinnen aus, die ihre Geschichten aus abgeklärter Distanz und ohne jene neurotische Überhitzung erzählen, die noch das Verhalten ihrer Eltern charakterisiert hatte. Tragische Lösungen seien für Vanderbekes Figuren undenkbar geworden, statt dessen gäben sie sich abgeklärt und desillusioniert.<sup>10</sup>

Thematisch macht sich das an der Beobachtung fest, daß selbst die Revolte gegen die Autorität der Elterngeneration aus so großer zeitlicher Distanz dargestellt wird, daß die Erosion der Protestbewegungen und das unvermeidliche Erwachsenwerden der Figuren immer schon bewußt ist. Erzählstrategisch liegt die ironische Struktur von Vanderbekes Texten in der Ausdehnung des Beobachtungsfeldes von der Umwelt auf Verhalten und Wahrnehmungen der Erzählerin. Obwohl manche von Vanderbekes Erzählerinnen zunächst naiv und unreflektiert wirken, zeichnen sie sich doch allesamt durch die Fähigkeit aus, sich selbst wie etwas Fremdes zu beobachten.<sup>11</sup>

Solche Selbstbeobachtung produziert einerseits eine Entfremdung der Figuren von sich selbst, die im Extremfall - *Fehlende Teile* - bis zur anatomischen Beobachtung eines gänzlich inauthentischen Rollenspiels gehen kann. Zugleich ist sie Voraussetzung von Aufklärung und Selbst-Bewußtsein, wie sich am Beispiel der oben erwähnten Verdrängungsprozesse illustrieren läßt: Die Beschreibung des Vergessen- und Verdrängenwollens thematisiert das Verhalten und unterläuft es damit.

---

<sup>9</sup> Ursula Escherig, Enge, Miefigkeit, autoritäres Denken, in Wagner (Hg.), S. 259; Werner Fuld, Eine Plage von Frau, in Wagner (Hg.), S. 265.

<sup>10</sup> Vgl. Gerhardt, S. 104.

<sup>11</sup> Vgl. dazu grundsätzlich Urs Bugmann, Ironie der Wahrnehmung, in Wagner (Hg.), S. 118-134.

#### 4. SELBSTREFERENZ

Vielleicht noch entscheidender ist aber die Einsicht, daß diese Formen der Selbstbeobachtung in zunehmendem Maße die scheinbar geschlossene, monologische Struktur von Vanderbekes Texten aufbrechen und die Leser in kommunikative Paradoxien verwickeln, in denen die Referenz der Texte auf eine außerhalb liegende Realität ebenso wie die Beziehung zwischen den Texten und ihrer Autorin in Frage gestellt werden müssen.

Am deutlichsten läßt sich dieses Phänomen am Beispiel von Vanderbekes erfolgreichstem Text demonstrieren: *Alberta empfängt einen Liebhaber* kann beschrieben werden über die Interaktion von zwei Erzählebenen, die eigentlich getrennt sein sollten: Auf der ersten Ebene wird die Geschichte der permanent scheiternden Liebesbeziehung zwischen Alberta und Nadan erzählt. Auf der zweiten Ebene identifiziert sich eine namenlose Erzählerin als Autorin von Albertas Geschichte und beschreibt Ausschnitte ihres Alltags sowie eine Phase ihrer Arbeit an der zweiteiligen Erzählung von Alberta. Daß diese Geschichte dabei auch als Kommunikationsmittel zwischen der Erzählerin und ihrem Ehemann fungiert, kompliziert die Erzählsituation insofern, als sie die Möglichkeit eröffnet, die Alberta-Geschichte unter einem in ihr selbst nicht thematisierten Blickwinkel zu lesen. Die eigentliche Irritation, die von dem Text ausgeht, rührt aber vor allem daher, daß im letzten Teil die beiden Erzählebenen sich auf unvorhergesehene Weise vermischen: Einerseits wird erkennbar, daß die Erzählerin Elemente ihres eigenen Lebens in leicht veränderter Form in ihre Alberta-Geschichte einarbeitet, zum anderen aber gewinnt man auch den Eindruck, daß Aspekte dieser Geschichte einen Weg in die Lebenswelt der Erzählerin finden, so daß man

sich fragen muß, ob es sich vielleicht um eine kaum verhüllte autobiographische Erzählung handelt.<sup>12</sup>

Eine solche Beschreibung bleibt freilich hinter der Komplexität des Textes und der in ihm angelegten Kommunikationssituation noch zurück, da sie allzu naiv Stimme und Situation der Erzählerin für 'real' hält - und vielleicht sogar mit der wirklichen Autorin der Geschichte identifiziert. Genau dies ist aber das Mißverständnis, das die Erzählerin in Vanderbekes jüngstem Text - *abgehängt* - so wortreich beklagt: die Verwechslung von Erzählerin und Autorin. Nahegelegt wird eine solche Verwechslung nicht nur durch die Suggestivkraft einer Ich-Erzählung, die man für die authentische Stimme der Autorin halten möchte, sondern auch durch die Ähnlichkeit der Lebenssituationen, die in vielen Vanderbeke-Texten beschrieben werden, mit den wenigen Details, die man aus der Biographie der Autorin kennt. *abgehängt* spielt mit solchen Verwechslungen, wenn es von einer erfolgreichen Schriftstellerin erzählt, die sich von der öffentlichen Wahrnehmung ihrer Person zu distanzieren versucht und die Frage nach den 'realen' Personen ihrer Bücher zurückweist. Wiederum sind Einzelheiten aus dieser Schriftstellerexistenz leicht mit Vanderbekes Biografie kurzzuschließen - nur haben die Bücher dieser Schriftstellerin, deren Inhalt ausführlich nacherzählt wird, mit Vanderbekes eigenen Büchern wenig zu tun.

Blickt man von Vanderbeke letztem Text auf ihre früheren Bücher zurück, so zeigt sich, daß die wesentliche Veränderung weniger auf inhaltlichem Gebiet als vielmehr in formaler Hinsicht zu suchen ist. Mit der Thematisierung des Schreibprozesses und des Verhältnisses zwischen Text, Autorin und Realität erscheint eine neue Form der ironischen Selbstbeobachtung in ihren Erzählungen, die auch den Leser dazu anhält, seine Beziehung zum Text genauer zu beobachten. *Alberta empfängt einen Liebhaber* wird von hier aus

---

<sup>12</sup> So Birgit Ritter, La voix narrative dans *Alberta empfängt einen Liebhaber* [!] de Birgit Vanderbeke, in *Cahiers d'Etudes Germaniques*, 38 (2000), 125-134, hier S. 131. Ritters Analyse liefert nützliche erzähltechnische Details, bleibt allerdings hinter der Komplexität des Textes zurück.

erkennbar als ein Text mit mindestens drei Kommunikationsniveaus: Die Interdependenz der beiden oben beschriebenen Ebenen signalisiert den fiktionalen Status des gesamten Textes und läßt als dritte Ebene den tatsächlichen Schreibprozeß erkennbar werden, in dem die Autorin diese Kommunikationssituation konzipiert hat, um zusätzlich zu den beschriebenen Liebes- und Kommunikationsproblemen auch noch den Status der literarischen Erzählung selbst zu thematisieren.

Vorläufer einer solchen Strategie sind schon in den intertextuellen Spielen in *Fehlende Teile* und *Ich will meinen Mord* auszumachen, die explizit Literatur und den Schreibprozeß zum Rohstoff ihrer Geschichten machen. *abgehängt* geht noch einen Schritt weiter, indem die Erzählung diesmal die literarischen Texte, die einen ihrer Bezugspunkte bilden, selbst erst hervorbringt, so daß die scheinbar aus dem Text herausweisenden Referenzen immer nur auf ihn selbst zurückweisen. Neben den Bezügen auf die Gesellschaft der Bundesrepublik - und diese zunehmend überlagernd - häufen sich in Vanderbekes Texten solche selbstreferentiellen Elemente, die nicht zuletzt durch die Übernahme und Variation schon bekannter Handlungselemente und Motive nach und nach einen Beziehungsraum zwischen ihren Erzählungen herstellen.<sup>13</sup>

Zumindest Vanderbekes professionelle Leser haben ihre Bücher denn auch in zunehmendem Maße als Teile einer Serie rezipiert, die miteinander verglichen oder gegeneinander ausgespielt werden müssen. Kaum eine Rezension kommt ohne ausführliche Hinweise auf Vanderbekes frühere Veröffentlichungen, den 'Vanderbeke-Sound' oder bestimmte immer wiederkehrende Erzählmotive aus, wenn es darum geht, den jeweils neuesten Text einzuordnen. Allerdings wird die Konstruktion solcher Beziehungen bislang vor allem als Arbeit der Kritiker angesehen, die 'typische' Aspekte von Vanderbekes Werk identifizieren und Verbesserungen oder Verschlechterungen ihrer Texte konstatieren, weil es

über deren Handlung oder Thematik nicht genug zu sagen gibt. Alternativ soll hier vorgeschlagen werden, diesen Aspekt von Vanderbekes Texten als eines ihrer zentralen Themen zu behandeln: der selbstreferenzielle Charakter literarischer Kommunikation, in der die Leser beobachten können, wie die Autorin ihre eigenen Welten konstruiert. Will man diese Kommunikation auf der Ebene der kommunizierten Themen beobachten, so sind Mißverständnisse, fehlerhafte Zuschreibungen und 'blaue Elefanten' nahezu unvermeidlich. Stellt man aber die Beobachtung um auf die Form der Kommunikation, so werden vielleicht einige 'grüne Nilpferde' sichtbar. Mit der Wirklichkeit darf man aber weder die ersteren noch die letzteren Wahrnehmungen verwechseln - sowohl blaue Elefanten als auch grüne Nilpferde kommen nur in literarischen Texten vor.

---

<sup>13</sup> Vgl. etwa den weißen Whisky in IwM, S. 111, und Isw, S. 17f., oder die Straßenüberquerung bei roter Ampel in GG, S. 110, und a, S. 86.