

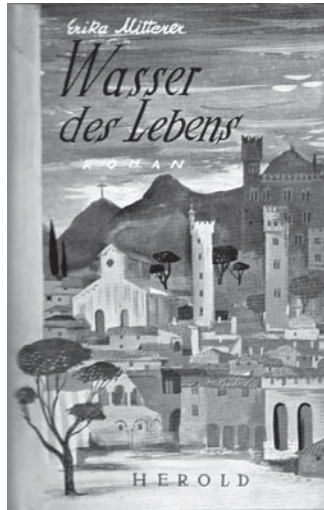


Erika Mitterers Roman *Wasser des Lebens*¹

von Herwig Gottwald

I. Erika Mitterer und der „Zeitgeist“

Erika Mitterers Werke wurden in den letzten 15 Jahren allmählich der Vergessenheit entrissen. Das gilt vor allem für die Literaturwissenschaft, aber auch für ein interessiertes Lesepublikum. Dazu trugen sowohl Symposien als auch Publikationen bei, nicht zuletzt die Neuauflage zentraler Texte in der Edition Doppelpunkt. Vor allem der große Roman *Der Fürst der Welt*², der als ihr bedeutendstes Werk gilt, hat die besondere Aufmerksamkeit einer Lesergeneration gefunden, die vorrangig an der Vergangenheitsbewältigung interessiert war und ist. Die Wiederentdeckung erfolgte also im Kontext der verstärkten Beschäftigung sowohl der Wissenschaft als auch einer zunehmend breiter werdenden Öffentlichkeit mit jenen unheilvollen Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft. Erika Mitterer wurde daher als Autorin des versteckten inneren Widerstands gegen das Unrechtsregime, als Dichterin der „Inneren Emigration“ kanonisiert.³



Erika Mitterer war zeitlebens bestrebt, dem angeblichen oder vermeintlichen „Zeitgeist“ keine Konzessionen zu machen. So wollte sie sich 1995 nicht zur „Widerstandskämpferin“ stilisieren lassen, obwohl das opportun gewesen wäre: „Nichts hasse ich mehr, als wenn die jetzt 20- oder höchstens 30-jährigen sich so hoch erhaben fühlen über die sogenannten Mitläufer.“⁴ Die Frage, ob *Der Fürst der Welt* als „Frauenroman“ bezeichnet werden könnte, verneinte sie (und bezeichnete den frühen Roman *Wir sind allein* als solchen⁵). Mitterer hielt auch im Alter Distanz zu bestimmten Strömungen des zeitgenössischen Feminismus⁶. Auch ihr Austritt aus dem PEN-Club und dem österreichischen Schriftstellerverband 1984, als diese Organisationen gegen die Beschlagnahme von Herbert Achternbuschs Film *Das Gespenst* protestiert hatten, gehört in diesem Zusammenhang erwähnt. Sie bat dabei um Verständnis, nicht an einer Verspottung Christi

durch Billigung teilnehmen zu können, und betonte, dass auch die Freiheit der Kunst dort ihre Grenze habe, wo sie legitime Rechte anderer Menschen missachte.⁷

Diese kritische Distanz zum tagespolitisch Gefälligen, zum Zeitgeistigen, zum Anbiedereken an Journalismus und den künstlerisch-literarischen „Mainstream“ ist in nahezu allen Texten erkennbar. Sie prägt auch die nach 1945 entstandenen Texte, die zum größten Teil heute vergessen sind – wie auch der im Folgenden zu analysierende Roman, zu dem es so gut wie keine wissenschaftlichen Interpretationen gibt. Dass diese bewusste Distanz zum jeweiligen „Zeitgeist“ eine Konstante in Mitterers Werk darstellt, kann sowohl positiv als auch negativ gedeutet werden: Für denjenigen Teil ihres Werks, der vor 1945 entstand, führte das zu – aus heutiger Sicht – positiven Einschätzungen, für die nach dem Krieg entstandenen Werke aber kann man auch den gegenteiligen Effekt bemerken – wie es grundsätzlich unmöglich ist, den

kulturellen und politischen Diskursen seiner Gegenwart zu entfliehen. Das lässt sich an dem 1953 erschienenen Roman *Wasser des Lebens* anschaulich zeigen.

II. Gattung – Erzähltechnik – Sprache

Dieses Werk gehört der von Mitterer bevorzugten Gattung des Historischen Romans an – wie auch *Der Fürst der Welt*, mit dem es viele Gemeinsamkeiten aufweist. Wie dieses Hauptwerk ist auch der kleinere Roman, der von der Autorin selbst als „historische Novelle“ bezeichnet wurde, fernab von der Gegenwart angesiedelt, wie jener ist er historisch in vielen Details genau recherchiert und mit viel Material aus einer fernen Epoche angereichert. Er



spielt zur Zeit der Kreuzzüge im 12. Jahrhundert. Ein historisch fassbarer Hintergrund scheint der zweite Kreuzzug von 1147–1149 zu sein (es gibt etwa einen Hinweis auf Bernhard von Clairvaux, der zu diesem Unternehmen aufgerufen hat: „die Aufrufe des großen Mönches im Norden“, WdL S. 92). Zugleich ist die männliche Hauptperson des Romans, Raymondos Lullus (WdL S. 111), eine historische Figur, die die Autorin aber verändert und literarisiert.

Der Text weist auch Bauformen anderer Gattungen auf, etwa des Liebesromans: Vor allem die ersten Kapitel scheinen die spannungsgeladene Entwicklung einer Dreiecksbeziehung nach dem Schema Tristan – Isolde – König Marke zu begründen. Dieser oberflächliche Eindruck täuscht aber. Ebenso könnte man das Werk auch als Frauenroman einschätzen: Es finden sich genug Anhaltspunkte für eine gender-kritische Lesart (die ich später wenigstens ansatzweise versuchen möchte). Außerdem ist *Wasser des Lebens* ein psychologischer Roman; darin liegt vielleicht seine bedeutendste Qualität und sein wichtigstes Aktualisierungspotenzial. Zuletzt partizipiert der Text an der Gattung des religiösen Romans, und zwar mit explizit theologischem Einschlag; von hier aus gibt es die aus heutiger Sicht größten Probleme für ein zeitgenössisches Publikum. In der dezidiert christlichen Ausrichtung dieses Werks zeigen sich die oben skizzierten Züge der Schriftstellerin am deutlichsten, die zu den Konstanten ihres Schaffens zählen. Diese prinzipielle Abwehrhaltung gegenüber dem „Zeitgeist“ könnte man – aus anderer Perspektive – aber als grundlegende Tendenz der Autorin überhaupt auffassen, sich selbst treu zu bleiben, selbst auf die Gefahr hin, ins „Unzeitgemäße“ abzugleiten. Ob das allerdings gerade für die Entstehungszeit von *Wasser des Lebens*, die frühen Fünfzigerjahre, gilt, muss bezweifelt werden.

Von heute aus gesehen, wirkt der Roman in vielem antiquiert und befremdlich. Das betrifft etwa die zahlreich verwendeten Märchenelemente, wie das Motiv des Zaubertranks, den Besuch eines „Herrn Königs“ in der Werkstatt des Alchemisten Raymondos (WdL S. 88 ff.), die Verwandlung von Blei zu Gold oder das Motiv der Unsterblichkeit durch ein Zauberpulver. Seine ästhetisch anachronistische Märchenstruktur wird mehrfach im Text selbst reflektiert (z. B. WdL S. 69). Formal hat der Roman auch Anteil an den Gattungen der Legende (es wird die Geschichte eines Büßers und seines Weges zu Gott erzählt) und der Parabel (er enthält zahlreiche lehrhafte Passagen, etwa WdL S. 150 ff.).

Erzähltechnisch ist *Wasser des Lebens* – wie der ästhetisch gelungenere und elaboriertere *Fürst der Welt* – kompliziert aufgebaut: Die Autorin wechselt regelmäßig, in nahezu jedem Unterkapitel, zwischen zwei Erzählperspektiven, nämlich der jeweiligen Sicht der männlichen und der weiblichen Hauptfigur. Nur selten gibt es auch die Perspektive Dritter, etwa des Ehemannes der jungen Frau. Manchmal wird der Kommentar eines auktorialen, bewertenden und erläuternden Erzählers eingeschaltet. Mitterer bedient sich auch der Stilmittel der erlebten Rede und des inneren Monologs, verwendet insgesamt eher konventionelle narrative Verfahrensweisen. Bereits die Kapitelüberschriften deuten das Erzählprogramm an, können daher auch als Selbstkommentar gelesen werden und sollen somit bestimmte Lesarten lancieren: „Begegnung“ – „Verstrickung“ – „Erfüllung“ – „Verzückung“ – „Enthüllung“ – „Versöhnung“ – „Befreiung“. Diese Überschriften legen manche falsche Fährte, und man vermisst daher auch jene, auf die der Roman augenscheinlich zulaufen soll: die „Erlösung“.

Meine erste Hypothese lautet daher: Das zentrale Ziel des Romans, das – mit Clemens Lugowski gesprochen – „Ergebnismoment“⁸ einer sich zunehmend dramatischer entwickelnden Handlung, ist „Erlösung“, nämlich die der beiden Hauptfiguren von ihren Verfehlungen, ihrer Hybris, ihren verfehlten Ansprüchen an das Leben.

Die Sprache ist weitgehend „klassizistisch“, bewusst stilisiert, orientiert sich an der Bibel, einem Hauptreferenztext für den Roman: Zahlreiche Bibel-Zitate und Anspielungen prägen auch viele Motive. Die wohlgeformte Ausdrucksweise, erlesene Wendungen, ein bewusst archaisierender Stil: All das ist durchaus zeittypisch für die deutsche bzw. österreichische Nachkriegsliteratur, vor allem von Schriftstellern der älteren Generation, deren literarische Anfänge in der Zwischenkriegszeit liegen. Zumindest sprachlich gibt es Bezüge zu Ernst Jünger, etwa zu seinem „klassizistischen“ Roman *Heliopolis* von 1949⁹. Es ist kein Zufall, dass *Wasser des Lebens* in einem Kommentar zur sechsten österreichischen Buchwoche 1953 als „Buch für eine Frau“ empfohlen wird – zusammen mit Jüngers *Besuch auf Godenholm* als „Buch für einen jungen Menschen“.¹⁰

Formal auffallend ist der motivische Einsatz von Lyrik als Erkennungszeichen und Kommunikationsmittel des Liebespaares durch eine Autorin, die sich einst selbst dieses Mittels in ihrem Briefwechsel mit



Rainer Maria Rilke bedient hat: Ein Jüngling schickt der älteren Geliebten, einer verheirateten Frau, Gedichte, um sich so – auf deren Geheiß – heimlich mitzuteilen. Später dient ein damals übersandtes Gedicht der Wiedererkennung, die als dramatische Anagnorisis inszeniert wird. Im letzten Teil eines sich immer mehr zum philosophischen Roman entwickelnden Werks tritt die Neigung der Autorin zur Sentenz, zum aphorismenartigen Stil stärker hervor, wie das letzte Drittel überhaupt zunehmend von theologisch-philosophischer Reflexion bestimmt ist. Die todkranke weibliche Hauptperson erkennt zuletzt: „Erst wenn die wilden Wünsche verwelken, wird das Leben gut und friedlich. [...] erst wenn man keine Zukunft mehr hat, kann man das Glück der Stunde ganz genießen.“ (WdL S. 172)

III. Inhaltsumriss

Wasser des Lebens ist vordergründig die Geschichte eines Liebespaares: Der junge Raymonds verliebt sich 17-jährig in Eleonore, die Ehefrau Don Manuels, eines älteren reichen Gutsherrn im Spanien des 12. Jahrhunderts. Die zehn Jahre Ältere langweilt sich in der Ehe mit dem oft abwesenden Kaufherrn, sie verbringt ihre besten Jahre in einem goldenen Käfig. Ihr Ehemann ist aber keineswegs eifersüchtig, sondern lässt ihr vielmehr unübliche Freiheiten, auch die gelegentlicher Ausflüge in die Umgebung, ohne dass es aber je zu einer echten Affäre kommt. Erika Mitterer scheint sich dieses eher trivialen Sujets zu bedienen, um das Drama einer unbefriedigten Ehefrau zu erzählen, die aus Langeweile aus der „Leere ihres gesicherten Lebens“ (WdL S. 23) ausbrechen will, als sie erkennt, zu jung geheiratet zu haben. Im Alter von 17 Jahren hat sie ihr späterer Mann aus einer familiären Sackgasse herausgeholt und aus der ökonomischen Abhängigkeit von Schwester und Schwager befreit. Eleonore wird als „gezähmter Vogel [beschrieben], der des Käfigs nicht mehr bedarf.“ (WdL S. 23) Von ihrem sicheren Heim aus unternimmt sie mit Hilfe ihrer Dienerin Sondierungsversuche in Richtung eines erhofften jugendlichen Liebhabers, eben des Scholaren Raymonds, der in ihren Garten eingeladen wird. Wie in einem Märchen begegnen die beiden einander am Teich, in dem sich ihre Spiegelbilder finden und der zum Symbolträger verborgener, kaum verhehlter Vereinigungswünsche wird – wobei die Frau die treibende Kraft ist. Diese Szenen sind psychologisch glaubwürdig und nuanciert gestaltet: Meisterhaft erzählt die Autorin das Drama der vernachlässigten Ehefrau,

die ihre erotischen Sehnsüchte nur mühsam vor sich selbst kaschieren kann, indem sie den Jüngling in Gedanken als „Bruder“ bezeichnet – ein offenkundiges Sublimierungs-Signal (WdL S. 32), – die aber die Ambivalenz ihrer Gefühle nicht beherrscht: „Zornig vor Scham“ klagt sie: „Ach, wie ist der Knabe jung!“ (WdL S. 33 f.) Gerade diese Jugend aber zieht sie unwiderstehlich an.

Märchenhaft geht es weiter: Sie will den Altersabstand zwischen sich und dem Jungen verringern und stellt dem Jüngling die unlösbare Aufgabe, einen Zaubertrank zu entwickeln, der „die Jahre auslöscht“ (WdL S. 35). Genau das versucht der junge Scholar dann zehn Jahre lang, im Labor der Alchemisten, wo er zusammen mit seinem Lehrer und später allein den „Stein der Weisen“ zu finden hofft. Zuletzt gelingt es ihm nach Ablegung dreier Gelübde, Gold herzustellen und zugleich das Pulver zu entwickeln, das die Zeitlichkeit im menschlichen Leben aufhebt und ihm Unsterblichkeit verleihen könnte. Die Gelübde aber verbieten ihm, Gold, Ruhm und Liebe zu erringen – ein altes Märchenmotiv. Da meldet sich die Politik in Gestalt eines Königs, der sich dieses Gold für einen Kreuzzug erbittet und es auch erhält. Er organisiert damit aber keinen Kreuzzug, sondern überfällt das friedliche Nachbarland, missbraucht also das Geschenk. Die Autorin selbst bekennt dazu, dass sie zu diesem Thema durch die wachsende Atomkriegsgefahr angeregt worden sei: „Das war angeregt, damals, schon in den fünfziger Jahren, durch die aufkommende Atomgefahr, in Gestalt eines mittelalterlichen Forschers, Raimundus Lullus.“¹¹ Damit wendet sich die Erzählung immer mehr von ihrem Eingangsthema ab und einer politischen Dimension zu: der Verantwortung der Wissenschaftler für ihre Arbeiten, der sich auch der Alchemist Raymonds immer mehr bewusst wird.

Zuletzt kehrt der gereifte Forscher in die Heimatstadt zurück und findet eine todkranke ehemalige Geliebte vor, die seinen Versuch, sie mittels des Zaubertranks zu heilen und ihr die Unsterblichkeit zu verleihen, ablehnt und lieber stirbt, als von dem Elixier zu kosten. Ihr Tod bewegt Raymonds zur Umkehr und zur Abwendung vom Anspruch, durch ein künstliches Mittel den Tod zu besiegen. Der Roman entwickelt sich im letzten Teil wie eine Parabel, eine Lehrdichtung über menschliche Hybris, über den Sinn des Todes und die Vermessenheit von Menschen, die den Tod überwinden wollen. Raymonds kehrt zuletzt in seine als Kind verlassene



Heimat, auf eine Insel, zurück und stirbt mit Gott und sich selbst versöhnt.

IV. Besonderheiten des Romans

Die Enttäuschung von Leserwartungen macht einen Reiz dieses ungewöhnlichen Werks aus: Statt eine dramatisch verlaufende Dreiecksgeschichte nach dem Tristan-Isolde-Marke-Schema lesen wir eine Erzählung über menschliche Hybris, über die Anmaßungen einer Wissenschaft, die sich über die Gesetze der Natur und über Gott erheben will. Aus einem anfänglichen Liebesdrama wird eine theologisch-politische Parabel über „die verborgene Gefährlichkeit der Lehre von der Austauschbarkeit und Verwandlungsfähigkeit der Materien“ (WdL S. 71), wie es in Anspielung auf die moderne Kernphysik und Chemie heißt. Es geht im letzten Drittel des Romans vor allem um die Gefahr des Missbrauchs wissenschaftlicher Entdeckungen durch die Mächtigen, um Kritik an jener Instrumentalisierung von Religion, die zu „heiligen Kriegen“ führt, zu Gewalt im Namen Gottes: „Mit Sengen und Brennen zieht man nicht ein ins himmlische Jerusalem – und wenn man hundertmal das irdische befreit hätte.“ (WdL S. 174)

Die Hauptstärke des Romans liegt in seiner ausgefeilten Psychologie. Das Porträt der 27-jährigen Frau, die sich in ihrer Ehe langweilt, im goldenen Käfig ihr Leben vertrauert, kann durchaus als gelungen bezeichnet werden. Treffend ist hier vor allem die Ambivalenz ihrer Gefühle nach der Begegnung mit dem erotisch anziehenden Jüngling gestaltet:

Sie holte die Rolle mit dem Sonett, küßte sie, trat sie zu Boden, las sie wieder auf, glättete den Bogen und warf ihn endlich ins Feuer. Aber nicht nur wußte sie schon jedes Wort, grübelte nach der heimlichen Botschaft und dem versteckten Sinn jeder Wendung, sie sah auch jeden Buchstaben der großzügigen, aber sorgfältigen Schülerschrift vor sich ...

Jäh und ohne Warnung, wie eine Krankheit hatte diese Sucht sie überfallen, und da sie Verstand besaß, trachtete sie, sich zu heilen. Sie nahm kaum Speise und Trank, sie widmete sich häuslichen Geschäften. Aber während sie die Leute anleitete, war ihr, als wäre das gar nicht sie selbst, und es half ihr nichts.

Nun versuchte sie eine andere, bittere Arznei: sie stellte sich den Knaben vor in seiner komischen Unbeholfenheit, mit Schweißströpfchen auf der Oberlippe, feuchten Fingern, schlotterndem

Gewand, mageren Handgelenken, die aus zu kurzen Ärmeln hingen.

Aber darüber blickte das schwarzsamtene Auge sie an, umrahmt von den edlen Bögen der Wimpern, kühn und scheu, kindlich und weise, und glühend in einem Feuer, das nicht ihr gelten konnte, nicht der, die sie wirklich war ... und in dem sie dennoch zu vergehen wünschte.

Auch das gab es, und sie fühlte die Möglichkeit nach aus vergangenen Tagen: daß man sich eine Neigung einredet durch verlockende Bilder und erdachte süße Namen; irgend einer, der nicht allzu dumm, nicht allzu häßlich ist, steht still wie der Kleiderstock beim Schneider und wird nun behängt mit dem prächtigen Gewand der Wünsche – Zeitvertreib für einen öden Augenblick. Aber dies Neue, das sie, die Wehrlose, so jählings bezwungen hatte – meinte sie nicht noch gestern, einen jungen Bruder zu rufen –, das ließ sich nicht ausreden und abschütteln, das war da und fraß an ihr und machte sie fühllos gegen jedes andere Gefühl. (WdL S. 40 f.)

Es ist dies eines von mehreren Beispielen für Erika Mitterers psychologische Meisterschaft – die auch den *Fürst der Welt* auszeichnet und die vielleicht größte Leistung ihrer Erzählkunst darstellt. Der zitierte Abschnitt enthält subtil entfaltete Strategien der Selbstrechtfertigung des verbotenen Tuns, der geplanten Tabu-Verletzung, bringt zugleich aber auch die Ambivalenz der Gefühle, die Gebrochenheit der eigenen Haltung zum Ausdruck. Die Figur der Eleonora versucht den geplanten Ehebruch vor sich selbst im Vorhinein zu rechtfertigen, ein seit Freud als Rationalisierung bekannter Vorgang. Ein Erzählerkommentar stellt die Frage, die sich dem Lesepublikum aufdrängt: „Ja, gedachte denn diese außer sich geratene Frau niemals des geliebten und verehrten Gatten in diesen Tagen eines so verwegenen Entschlusses?“ (WdL S. 49) Sie rechtfertigt die geplante Untreue mit ihrer ungewollten Kinderlosigkeit, der Unfähigkeit, ihrem Mann Kinder zu gebären:

Und so war es nur gut, wenn ein unmißverständlicher Verrat die Unwürdige von seiner Seite riß, daß sie seine geduldige Liebe nicht länger an sich fesselte, sondern ihn freigab, zu suchen, was dieser wie kaum ein anderer zum Vater bestimmte Mann am meisten brauchte: ein Weib, das ihm Kinder gebar! (ebd.)

Der Erzählerkommentar geht psychologisch ebenso subtil wie kritisch mit dieser Form der Rationalisierung eines unrechten Handelns um:



Kam nicht mit diesen wirren, sich verschlingenden Gedanken auch noch ein süßer Glanz von Opfer und freiwilligem Verzicht in den Entschluß zum Betrug und umschlang ihn fest, damit er ja nicht wanke in einem Windstoß nüchterner Besinnung?“ (WdL S. 49 f.)

Ihr tabubrechender Besuch in Verkleidung bei dem jungen Mann gerät zum Fiasko: Kurz nach ihrer Ankunft und teilweisen Entkleidung bricht ein orkanartiger Sturm aus, und sie flüchtet aus dem fremden Haus, wird dabei aber von herumfliegenden Steinen schwer verletzt: „Wer schlägt mich? dachte sie, vergehend. Wie gut, daß jemand mich schlägt.“ (WdL S. 54) Hier kommt das Freudsche Modell der Wandlung von Fremdzwängen in Selbstzwänge zur Anwendung.¹²

In diesen Zusammenhang gehört auch eine zur Entstehungszeit des Romans gesellschaftlich noch wenig akzeptierte Frage: die nach der Gender-Perspektive, die sich gerade hier einem gegenwärtigen Leser bzw. einer Leserin besonders aufdrängt. 74 Jahre nach Henrik Ibsens *Nora oder Ein Puppenheim* (1879), in dem bekanntlich eine in der Ehe wie in einem goldenen Käfig gehaltene Ehefrau ihren Mann verlässt und sich damit emanzipiert, geht Erika Mitterer zwar von einer in manchem vergleichbaren Konstellation aus, löst die Konflikte aber ganz anders und offensichtlich nicht in einem feministischen Sinn:

Ach, daß sie nie mitkonnte [bei den Reisen des Mannes, H. G.]! Daß sie daheimbleiben mußte, immer. Bleiben und warten. Und das Leben verrann. Zehn Jahre waren dahingezogen rasch wie eine Abendwolke, zehn Jahre ohne irgendein großes Ereignis, ohne Schrecken, ohne ... Nein! nicht ohne Glück, gewiß nicht! Mit Glück, mit Behaglichkeit ausgepolstert wie die Wiege eines zarten Neugeborenen mit Wolle und Flaum!

Gibt es eine Liebe, die das unbeschadet erträgt: soviel Sicherheit, soviel Behagen, und nie fährt der scharfe Windstoß eines Schmerzes drein, nie muß eines zum andern flüchten in Bedrängnis und Not? Noch lebt sie, aber sie atmet leise, in kleinen Stößen, diese Liebe in der ausgepolsterten Wiege, und sie ist schon so schwach geworden wie ein neugeborenes Kind!

Wenn nur irgend etwas geschähe ... Wenn ein Gewitter sich entlüde, das ein prächtiges weißes Haus hinter hohen Mauern genau so bedroht, wie die im Sturm ächzende Hütte des Armen. Dann schäumt

selbst das bißchen Wasser im Weiher mit funkeln-dem Gischt, und nachher liegen manchmal Fische tot am Rande, und die Blumen sind alle entblättert. (WdL S. 30)

Eleonores Leben in einer frühen Ausprägung des Ibsenschen „Puppenheims“ wird aus der Sicht ihres gutmütigen Ehemannes Manuel so kommentiert:

Sie war nie ruhig, sondern immer in Spannung, in Erregung der Freude oder in jener unbestimmten Qual, die sie zuzeiten ohne Ursache überfiel, Selbstvorwürfe über ihr eitles und unnützes Leben hervorrief und kaum zu zähmende Gelüste nach Abenteuern, welche Männern vorbehalten sind. Das ging bald vorüber und hinterließ sie weich und fügsam, dankbar und freundlich. (WdL S. 57)

Die Autorin kommt trotz großer Einfühlung in die Problematik dieses Typs von Ehefrau in einem patriarchalischen Gesellschaftssystem nicht über stereotype Zuschreibungen von Weiblichkeit hinaus, obwohl sie offensichtlich diesen Bereich immer wieder umkreist. Wie Ibsens Nora verlässt auch ihre Heldin fluchtartig den goldenen Ehe-Käfig (etwa in nächtlichen Streifzügen durch die Stadt, allerdings in Absprache mit ihrem Gemahl), versucht sogar, erotisch aktiv zu werden, und wirbt selbst um den schönen Jüngling, versucht ihn zum Liebhaber zu gewinnen, statt passiv zuhause zu verharren und auf den abwesenden Ehemann zu warten. Zugleich aber strebt sie danach, diesem „zehn Söhne zu gebären“ und ihrem Mann zu gehorchen. Dieser begreift auch, „daß sie sein eigen war, was immer sie tat.“ (WdL S. 22 f.)

Auf den Punkt gebracht: Erika Mitterer thematisiert psychologisch glaubhaft und subtil die Situation einer in ihrer Ehe unbefriedigten, gelangweilten jungen Frau und deren Versuche, dem Käfig zu entkommen, lässt diese aber allesamt scheitern und führt ihre Heldin nicht zur (Selbst-)Befreiung, sondern in den Untergang, im Zusammenhang mit einer religiös geprägten Schuld- und Buß-Kausalität, in deren Zeichen das letzte Drittel der Handlung steht. Damit fällt sie trotz vielversprechender Ansätze gerade in Bezug auf die Gender-Frage hinter Ibsen (und spätere emanzipatorische Werke der Frauenliteratur) zurück.

Dass die Theologie des Romans seine Psychologie immer wieder unterläuft und deren Potenziale unterminiert, zeigt auch die pseudo-erotische Lösung des Liebesdramas der beiden Hauptfiguren: Die



sterbende Eleonora will vor ihrem Ende noch einmal echte Liebeserfüllung finden (vgl. WdL S. 114; hier ist neuerlich der zum Selbstzwang verinnerlichte patriarchalische Fremdzwang erkennbar). Diese findet sie aber bezeichnenderweise nur in einem Traum, in dem sie gemeinsam mit dem schönen Jüngling Raymondos in einen Teich stürzt, der sich zum Meer erweitert: „Sie fühlt, wie der Jüngling aus ihrem Arm entgleitet ... aber zugleich wird sie von einer so verzehrenden Liebeslust durchdrungen, wie keine Vereinigung sie ihr jemals gewährt hat.“ (WdL S. 110) Nicht wenig an dieser Schilderung erinnert an die Romantik (Novalis), an die Freudsche Psychoanalyse, aber auch an Thomas Manns Novelle *Die Betrogene* über eine alternde Frau, die – obwohl sie die Todeskrankheit unerkannt in sich trägt – noch einmal vor dem Verlöschen in Liebe zu einem Jüngling entbrennt, als es längst zu spät ist (dieses Werk ist übrigens im gleichen Jahr wie Mitterers Roman, 1953, erschienen).

V. Gescheiterter Versuch einer Erneuerung der Theodizee

Gesellschaftskritik, Kritik an den Anmaßungen der Wissenschaft, an der Hybris der modernen Zivilisation wird im Roman vor allem aus religiöser, sogar aus theologischer Perspektive geübt. Der männliche Held Raymondos, der dem mittelalterlichen Gelehrten, Mathematiker und Philosophen Raimund Lull nachgebildet wurde, scheitert mit seinem Vorhaben zuletzt, die Natur zu überwinden, Gold aus Blei herzustellen und unsterblich zu werden. Am Sterbebett bekennt ihm seine Geliebte, gar nicht ewig leben zu wollen, sondern den Tod dem Leben vorzuziehen. Die hier entwickelte Todesphilosophie ist allerdings nicht genuin christlich; sie erinnert eher an Martin Heideggers Theorie vom „Vorlaufen in den Tod“ (1926) sowie an deren Hauptquelle, nämlich Rilkes Roman *Malte Laurids Brigge*.¹³ Raymondos sinniert angesichts eines Christusbildes und einer Stundenuhr über die „Heilsbotschaft“ seines Lebens vom „Glück des Sterben-Dürfens“: „O Du, der Du uns allen vor-

gestorben bist, und uns gesagt hast: Nur durch den Tod gehen wir in die Seligkeit ein!“ (WdL S. 157) Sein Weg führt folglich von der Hybris zur Entsagung. Die innere Umkehr leitet ihn zur Rückkehr in die geistliche Heimat; die sterbende und im christlichen Sinn „verwandelte“ Eleonora bringt das auf den (theologischen) Punkt:

Aber höre, mein Freund, auch du mußt nun zurückgehen bis zum Anfang. Ganz zurück! DENN NUR DURCH CHRISTUS GESCHIEHT DIE VERWANDLUNG. ER, ER ALLEIN BESIEGT DEN TOD! (WdL S. 170; Hervorhebung original)

Die Bekehrung führt ihn – wenig glaubhaft – zur Erkenntnis „eines Sinns hinter den Greueln“, zur „ersten Gnadenahnung Seiner [Gottes] Liebe.“ (WdL S. 173) Erika Mitterer versucht hier eine Erneuerung der Theodizee, wenige Jahre nach dem Krieg, der eine solche wie kein anderes Ereignis der modernen Geschichte erschüttert hat, wie das Hans Jonas in seinem Buch *Der Gottesbegriff nach Auschwitz: eine jüdische Stimme* repräsentativ für die Opfer der Shoah formuliert hat.¹⁴

Von diesem gescheiterten Versuch einer Erneuerung der Theodizee her muss auch der Schluss dieses ebenso interessanten wie problematischen Romans gelesen werden: Der alte Raymondos ist in seine Heimat zurückgekehrt und hat dort einsam seinen Frieden mit Gott und der Welt gefunden, im Zeichen der Rückkehr zu Gott (zum „Ich bin der ich bin“, dem alten Namen Jahwes aus dem AT), damit auch zu einer Bejahung des Todes: „[...] ein erstauntes Lächeln wuchs um seinen Mund, der nicht mehr atmen mußte.“ (WdL S. 198) Wie die theologische Perspektive die psychologische im zweiten Teil des Werks immer wieder überlagert und unterminiert, so ist es auch umgekehrt. Psychologie überfremdet bis zuletzt ebenso die Theologie: Das letzte Kapitel ist ein meisterhaftes, subtiles Porträt eines gescheiterten alten Mannes, der im Rückblick auf seinen durch Brüche und Verwerfungen gekennzeichneten Lebensweg zum inneren Frieden findet – ohne dass freilich dessen theologische Begründung glaubwürdig vermittelt wird.



Porträt des historischen Ramon Llull
(Raimundus Lullus, 1232 - 1316)

Abb.: Wikipedia



- 1 Erika Mitterer: *Wasser des Lebens*. Wien – München: Verlag Herold 1953; zit. als WdL.
- 2 *Der Fürst der Welt*. Hamburg: Marion von Schröder Verlag 1940. Neuauflagen nach 1945: Wien: Böhlau 1988 (gekürzt); sowie Wien: Seifert Verlag 2006 (leicht bearbeitet).
- 3 Vgl. das von der Theodor-Kramer-Gesellschaft und der Universität Salzburg im Herbst 1995 veranstaltete Symposium zur „Literatur der Inneren Emigration in Österreich“. Johann Holzner und Karl Müller (Hrsg.): *Literatur der „Inneren Emigration“ aus Österreich*. Wien: Döcker 1998 (= Zwischenwelt 6).
- 4 Interview mit Erika Mitterer am 12.10.1995 (Tonbandmitschnitt d. Verf.).
- 5 Geschrieben 1933, erschienen 1945 im Ilse-Luckmann-Verlag Wien.
- 6 Siehe das Interview mit Elaine Martin im *Zaunkönig* 2/2006.
- 7 *Neues Volksblatt*, 13.1.1984.
- 8 Dieser Begriff bezeichnet in Lugowskis narratologischem Modell das Ziel des Handlungsverlaufes bestimmter literarischer Gattungen bzw. Werktypen, dasjenige „Ergebnis“, auf das alle Linien der Handlung zulaufen. Clemens Lugowski: *Die Form der Individualität im Roman* (1932). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2. Auflage 1994.
- 9 Vgl. dazu Helmut Kiesel: *Ernst Jünger. Die Biographie*. München: Siedler 2007.
- 10 „Vorschläge für ein Buchgeschenk“. *Steyrer Zeitung* vom 26.11.1953.
- 11 siehe FN 4.
- 12 E. M. hat mir auf meine Frage bestätigt, schon in ihrer Jugend Freud gelesen und sich für Psychologie interessiert zu haben.
- 13 In seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* entwickelt Heidegger die Theorie des „Vorlaufens in den Tod“, die das Aushalten und Annehmen des sicher eintretenden Todes als Möglichkeit erfasst, das eigene Dasein „ganz“ zu leben, d. h. ohne den Tod zu verdrängen oder zu verleugnen. Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (1926). Tübingen: Niemeyer 1979, S. 262–267. Der Einfluss Rilkes auf Heidegger ist mehrfach nachweisbar.
- 14 Hans Jonas: *Der Gottesbegriff nach Auschwitz. Eine jüdische Stimme* (1984). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987.