



GENDER
OPEN
REPOSITORY

Repository für die Geschlechterforschung

Von Bildern umstellt : Zu den Frauenfiguren bei Ruth Rehmann

Stephan, Inge
1987

<https://doi.org/10.25595/138>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *Von Bildern umstellt : Zu den Frauenfiguren bei Ruth Rehmann*, in: Stephan, Inge; Venske, Regula; Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1987), 221-240. DOI: <https://doi.org/10.25595/138>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

Inge Stephan / Regula Venske /
Sigrid Weigel

Frauenliteratur
ohne Tradition?

Neun Autorinnenporträts

Fischer Taschenbuch Verlag

Lektorat: Ingeborg Mues

Freie Universität zu Berlin
Zentrum
interdisziplinäre Frauenforschung
Unter den Linden 6
Berlin 1006 597192

Originalausgabe

Veröffentlicht im Fischer Taschenbuch Verlag GmbH,
Frankfurt am Main, September 1987

© 1987 Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Umschlagentwurf: Susanne Berner

Gesamtherstellung: Clausen & Bosse, Leck

Printed in Germany

1280-ISBN-3-596-23783-1

Inhalt

Die Literatur von Frauen vor der Frauenliteratur Vorbemerkung	7
SIGRID WEIGEL	
Schreibarbeit und Phantasie: Ilse Aichinger	11
REGULA VENSKE	
»Flucht zurück als Flucht nach vorn«?: Hilde Domin und die »Rückkehr ins Zweite Paradies«	39
SIGRID WEIGEL	
Der Mythos der Geschwisterliebe: Geno Hartlaub	71
REGULA VENSKE	
»... das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen...«: Marlen Haushofer	99
INGE STEPHAN	
Männliche Ordnung und weibliche Erfahrung: Überlegungen zum autobiographischen Schreiben bei Marie Luise Kaschnitz	133
INGE STEPHAN	
Weiblicher Heroismus: Zu zwei Dramen von Ilse Langner	159
REGULA VENSKE	
Schriftstellerin gegen das Vergessen: Johanna Moosdorf	191
INGE STEPHAN	
Von Bildern umstellt: Zu den Frauenfiguren bei Ruth Rehmann	221
SIGRID WEIGEL	
»Wäre ich ein Mann, hätte ich aus diesem Zustand vielleicht ein Werk geschaffen«: Unica Zürn	243

Von Bildern umstellt:
Zu den Frauenfiguren bei Ruth Rehmann

1.

»(...) später wird sie ihren Kindern sagen: Nie habe ich einen Mann, einen Menschen auf der Welt so geliebt, wie diesen Mann, meinen Mann, euren Vater!« Dieser Satz steht in der kurzen Erzählung »Die Hochzeitsnacht«, einer von zehn Erzählungen, die Ruth Rehmann 1978 unter dem Titel »Paare« veröffentlicht hat.¹

Dieser Satz steckt voller Unwahrheit, er enthält die Lebenslüge einer Frau, die damit eine verfehlte Lebensentscheidung zu kaschieren und sich selbst nachträglich als liebende Ehefrau und glückliche Mutter zu inszenieren versucht. Unbarmherzig wird diese Lebenslüge von der Autorin zerpfückt: Die Heirat ist nach dem Selbstverständnis der Betroffenen eigentlich eine »reine Formalität« (S. 44), eingegangen vor allem aus praktischen und finanziellen Erwägungen. Aber das, was von dem Paar als bloße Formsache angesehen wird, entwickelt eine beängstigende Eigendynamik. Der beschwörende Satz: »Wir bleiben frei, zwei freie Menschen, durch nichts als durch Liebe verbunden« (S. 44), mit dem sich das Paar zu Anfang versichert, daß sich an der Beziehung durch die Heirat nichts ändern werde, wird durch den Lauf der Erzählung als Illusion entlarvt. Dabei verfährt die Erzählerin äußerst sparsam, fast lakonisch. Zwei Szenen genügen, um die Macht des Faktischen über die ursprünglichen Gefühle zu verdeutlichen.

Die erste Szene spielt in einem Möbelladen der gehobenen Preisklasse kurz vor der Hochzeit. Das Paar ist beim Einkauf des Ehebetts. Das Ambiente – die Beflissenheit des Verkäufers und sein »diskret obzönes Lächeln« – wird nur ironisch angedeutet. Die Erzählerin ist ausschließlich auf die Gefühle

der Frau konzentriert. Diese spürt eine leichte Beklemmung, die sie vergeblich durch »frivole Fratzen« und durch »ironische Übertreibung« (S. 44) zu überwinden versucht. In Wirklichkeit ist sie bereits gefangen, als sie sich auf einem der Betten, das der Verkäufer als besonders modern und günstig angepriesen hatte, zur Probe niederläßt. Flach hingestreckt liegt sie da, preisgegeben dem »dezenten Amusement«, mit dem sie der Verkäufer und ihr Freund gemeinsam von oben herab betrachten. Daß es hier um mehr geht als eine zufällige, ein wenig unglückliche Lage, macht die Erinnerung deutlich, die die Frau plötzlich überfällt: die Erinnerung an das Ehebett ihrer Eltern, das auf den ersten Blick so gar nichts gemein hat mit dem supermodernen französischen Bett, auf dem sie die Liegeprobe macht. Die beiden Ehebetten verschmelzen zu einer gemeinsamen Vorstellung »Ehebett«. Diese Vorstellung ist besetzt mit Erinnerungen, die sich wie ein Alp auf die Frau legen und ihr die Luft abschnüren. Vor ihrem inneren Auge erscheint das Ehebett der Eltern:

»Tränen bei der Vorstellung Ehebett, die sich, kaum erschienen, sogleich mit Erinnerung vollzog: der Doppelschragen ihrer Kindheit, sakraler Aufbau am Kopfende – symmetrisch zur Mitte emporwallende Schnörkel, gekrönt von gedrechselten Kugeln – die Zwillingshügel schamhaft verschwiegen unter weißer Häkeldecke mit Fransen bis zum Fußboden, in siebenjähriger Brautzeit von Mama selbst gehäkelt, mit Liebe, Kind, Liebe in jeder Luftmasche, in jedem Stäbchen!« (S. 45)

Nur mühsam kann sie die Tränen zurückhalten. Ihrem Freund kann sie sich nicht verständlich machen. Weder versteht er das Lachen, mit dem sie die Tränen zu kaschieren versucht, noch die abrupte Wendung, mit der sie aufsteht und sagt: »Vielleicht sollten wir nicht heiraten« (S. 45). Er kann ihr nur versichern, daß sich im Grunde durch die Heirat doch gar nichts ändern werde. Die Frau aber weiß es inzwischen besser. Sie weiß, »was auf sie zukam« (S. 45). Durch die Heirat wird sich der Ring zwischen ihr und der Mutter, den sie durch die bis dahin unkonventionelle Beziehung zu ihrem Freund zu sprengen versucht hatte, endgültig schließen: Wie die Mutter wird auch sie gefangen sein in den engen Mustern

einer bürgerlichen Ehe. Die Traditionen werden stärker sein als die Gefühle und die Wünsche nach Freiheit. Ihre Wahlmöglichkeiten beschränken sich nur auf die Größe und die modische Ausstattung des Ehebettes, die Verteilung von oben und unten ist längst festgelegt. Das »dezenste Amusement« gründet sich auf ein geheimes Einverständnis der beiden Männer, mit der sie ihre eigene Rolle bestätigen und die der Frau als unten Liegende/Unterlegene festschreiben. Die hilflose und zugleich ein wenig lächerliche Lage, in der die Frau vor den beiden Männern liegt, ist dafür ein eindrucksvolles Bild.

In der zweiten Szene ist die Falle bereits zugeschnappt: Die Frau macht sich für ihren gerade angetrauten Mann fertig und erfüllt dabei alle Rituale einer Braut, die sich auf die Hochzeitsnacht vorbereitet. Sie inszeniert sich dabei in einer Weise als jungfräuliche Braut, die in groteskem Mißverhältnis zu dem eheähnlichen Verhältnis steht, das sie und ihr Freund bislang geführt haben. Dieses Mißverhältnis aber nimmt sie gar nicht mehr wahr, so sehr ist sie dem Rausch des »Ehespielen« (vgl. S. 45) bereits verfallen. Sie verwandelt das in der Szene vorher gekaufte Bett in ein Brautbett, das sich dem der Eltern annähert: Der weißen Decke, die schamhaft über den Ort des Unsagbaren gezogen wird, entspricht die weiße Bettwäsche, die über das französische Bett gezogen wird. Auch die rituell durchgeführten Waschungen und das bis an den Hals zugeknöpfte weiße Nachthemd sind Teil einer »sakralen Choreographie« (S. 47), mit der die Frau ihre Hochzeitsnacht als etwas Besonderes zu inszenieren versucht. In dieser Inszenierung werden sorgfältig alle Spuren ehemaligen Begehrens getilgt. Es werden alle jene Frivolitäten und Anzüglichkeiten zum Schweigen gebracht, die zumindest in der Bettkaufszene verdeckt – in der Erinnerung an die »käuferlichen Mädchen von Maupassant« (S. 45) übrigens sehr offen – vorhanden gewesen waren. Sexualität und Erotik werden zurechtgestutzt auf das biedere, am christlichen Fortpflanzungsgebot orientierte Maß ehelicher Pflichten. Die ehemalige Geliebte verwandelt sich in eine treusorgende Hausfrau und in die »zukünftige Mutter von Kindern« (S. 47). Aber nicht nur die Sexualität wird in den rituellen Handlungen des Brautbett-

Herrichtens ausgegrenzt, sondern auch das Gefühl füreinander geht verloren. Fragen wie »Wer ist das eigentlich, dieser Mann, mein Mann? Was fühlt er? Wie ist ihm zumute?« (S. 47) haben längst keine Bedeutung mehr. Mann und Frau sind nur noch Statisten in einem Stück, das Hochzeitsnacht heißt.

Zwanghaft vollführt die Frau ein Ritual, dem sich der Mann nicht entziehen kann und dem er, auch wenn er sich entziehen würde, doch letztlich nicht entkommen könnte. Auch wenn er die Kraft aufbrächte, die Erwartungen seiner Frau zu enttäuschen und nicht ins Schlafzimmer zu kommen, und statt dessen zu irgendeiner alten Freundin fahren würde, um bei ihr zu übernachten, auch hierfür wäre bereits ein Muster da:

»das der alles duldenden, alles verzeihenden, liebend ihre Stunde erwartenden Mutter, in dem er nichts anderes sein könnte als der ungezogene, dennoch mit allen Fehlern geliebte ›große Junge‹, der bei seinen kindischen Eskapaden eines Tages auf die Nase fallen und reuig zurückkommen wird, um seinen Hunger zu stillen, sein Frieren zu wärmen, seine Wunden verbinden zu lassen: Ich warte auf dich!« (S. 47)

Beide Szenen zeigen die Gewalt der traditionellen Muster. Sie zeigen, wie sich diese Muster über die Individuen legen und sie zu Objekten in einem Spiel machen, in dem die Rollen bereits vor der Geburt festgelegt sind.

Die Akzente sind in den beiden Szenen von der Erzählerin jedoch sehr unterschiedlich gesetzt: In der Bettkauf-Szene wird die Frau durch die Blicke der Männer als Opfer arrangiert. In der Hochzeitsnachts-Szene scheint jedoch eher der Mann das Opfer zu sein. Wie eine Spinne im Netz auf ihre Beute, so lauert die Frau auf ihren Ehemann, um ihn in das vorbereitete Arrangement einzufügen. Diese Umkehrung der Rollen hatte sich bereits in der Hochzeitsszene abgezeichnet, die von der Erzählerin kurz angedeutet wird. Bereits hier war die Initiative auf die Frau übergegangen:

»Da steigen sie, Hüfte an Hüfte, Schulter an Schulter, hinter ihrem in eins verschmolzenen Schatten her, immer höher hinauf, immer weiter weg von der Farce der Hochzeitsfeier, immer langsamer, immer feierlicher, immer gewichtiger... SIE macht das,

kein Zweifel. SIE hängt sich so schwer in seinen Arm, als könnte sie allein nicht mehr gehen. SIE produziert diese heilige Stille von Ewigkeitswert; und fragt nicht mal. Will es gar nicht wissen, ob er auch so fühlt oder ob sie es ihm nur aufoktroziert durch gebremste Bewegung, durch Gewicht; oder nimmt sie einfach nur an, daß er auch so fühlt, weil sie so fühlt; oder zieht sie ihn gar nicht erst in Rechnung, hat sie ihn ganz vergessen und nur eins im Kopf: MEIN MANN!« (S. 45/6)

Hier wird der Frau die Verantwortung für die Abkehr von der ursprünglichen Abmachung, daß alles so bleiben solle, wie es war, zugeschoben. Es wäre aber falsch, daraus Schuldzuweisungen der Autorin abzuleiten. Der Kontext der Erzählung ist so eindeutig nicht. Wenn man die Chronologie der Szenen zugrunde legt, ergibt sich folgende Deutung: Das, was als Macht der Frau erscheint und von dem Mann in der Hochzeitsnacht auch wohl so empfunden werden mag, ist in Wahrheit nur die Kompensation tatsächlicher Ohnmacht, die die Frau ihrerseits in der Bettkauf-Szene so eindrucksvoll erfahren hat. Eine solche Deutung setzt aber ein Interesse der Erzählerin an der psychologischen Handlungsmotivierung ihrer Personen voraus. Dieses ist jedoch nicht gegeben.

Es geht in der Erzählung nicht um Entwicklung von Personen oder einer Beziehung. Die Opfer-Täter-Relation stimmt weder in der einen noch in der anderen Richtung, weil das Paar gar nicht Subjekt seiner Handlungen bzw. Gefühle ist. Das heißt jedoch nicht, daß in der Erzählung ein blinder Fatalismus herrschen würde. Die kritische Position der Erzählerin ist unübersehbar. Sie richtet sich zum einen gegen die Strukturen, die sich übermächtig über die Subjekte legen, und sie richtet sich andererseits gegen die grandiose Unaufrichtigkeit, mit der sich die Frau über ihre Situation hinwegtäuscht und das für Liebe ausgibt, was nur Nachvollzug vorgegebener Muster ist. Aber nicht einmal diese Unaufrichtigkeit ist eine individuelle Schwäche, sondern bloßer Reflex auf eine übermächtige Situation. Auch in ihrer Unaufrichtigkeit ist die Tochter nur Nachfolgerin ihrer Mutter, die bereits ihre Zwangslage mit »Liebe« zu verklären gesucht hatte. Ebenso wie die Mutter phantasiert sich auch die Tochter ein Glück, das sie als Vermächtnis an ihre Kinder weitergeben wird. Da-

mit macht sie sich zum Glied in einer Kette »der Mütter bis Eva zurück« (S. 48).

Die sich mehrmals wiederholende Formel »so stark ist das«, mit der die Autorin lakonisch den Druck der vorgefertigten Muster kommentiert, ist eine pessimistische Verabschiedung romantischer Liebesvorstellungen. Statt Liebe herrscht Konvention, statt Gemeinschaft Machtstreben, statt Solidarität Besitzdenken.

Die Erzählung ist von einer bestürzenden Härte und Unbarmherzigkeit. Obwohl sie über weite Strecken aus der Perspektive der Frau geschrieben ist, läßt sie keine Sympathie mit ihr aufkommen, weder als Heldin noch als Opfer. Vielleicht ist es diese Härte den Frauen gegenüber, die es verhindert hat, daß Ruth Rehmann im Kontext der Frauenliteratur des letzten Jahrzehnts rezipiert worden ist. Allenfalls mit dem Buch »Der Mann auf der Kanzel« (1979), das im Trend der »Väterbücher« der 70er Jahre lag, konnte sie sich einen breiteren Erfolg erschreiben und auf sich als Autorin aufmerksam machen. Ihre Erzählungen, ihre beiden anderen Romane »Illusionen« (1959) und »Die Leute im Tal« (1969) sowie ihre zahlreichen Hörspiele dagegen brachten ihr nicht den Durchbruch. In vielen Darstellungen über die literarischen Verhältnisse der BRD oder die Frauenliteratur der Gegenwart sucht man ihren Namen daher vergeblich. In einer Zeit der modischen Wehleidigkeiten, der naiven Heroisierungen und der schnellen Utopien, die einen großen Teil der heute als »Frauenliteratur« vermarkteten Texte prägt, ist eine Stimme wie die von Rehmann leicht zu überhören. Gerade ihr Erzählungsband »Paare« und ihr erster Roman »Illusionen« verdienen jedoch eine erneute Lektüre unter dem Aspekt vergessener und übersehener Traditionen. Die erneute Lektüre demontiert das Bild der »rührenden, oft heiteren« Autorin, als die Rehmann von der Kritik gern gesehen worden ist.

Die erzählerische Härte und Kühle, die die Erzählung »Die Hochzeitsnacht« auszeichnet, findet sich auch in anderen Erzählungen des Sammelbandes »Paare«. Drei Erzählungen sind in diesem Zusammenhang besonders interessant: »Erste Liebe, souffliert«, »Bei Tageslicht« und »Ein Kleid für den Winter«.

In der Erzählung »Erste Liebe, souffliert«, einem Text über den ersten sexuellen Kontakt eines jungen Paares, sind es die Phrasen und Klischees, die sich zwischen das Paar drängen. Wie »Die Hochzeitsnacht« ist auch diese Geschichte aus der Perspektive der Frau geschrieben. Es handelt sich um ein junges Mädchen, Schülerin aus wohlbehütetem, bürgerlichen Haus, das die gesellschaftlichen Konventionen und die Normen ihrer Eltern so verinnerlicht hat, daß sie unfähig wird, Gefühle zuzulassen bzw. am anderen wahrzunehmen. Von ihrem Freund mit einem fadenscheinigen Vorwand auf seine Studentenbude gelockt, spulen in ihrem Kopf nur die Verhaltensmaßregeln der Eltern ab, die im Text durch Großbuchstaben kenntlich gemacht sind: »NICHT ZU SCHNELL NACHGEBEN! SICH RAR MACHEN! DURCH WIDERSTAND MARKTWERT ERHÖHEN! ... ZEIGEN, WO MAN HERKOMMT! DASS MAN KEIN FREIWILD IST, KEINE, DIE LEICHT ZU HABEN IST!« (S. 28/9) usw., usw. Ihre eigenen Anteile an der Verführung – ihre Neugier, ihre Erregung und der Wunsch nach Nähe – kann sie vor sich selbst nicht zugeben, weil das mit ihren vorgefertigten Bildern von sich, den Männern und der Liebe nicht zusammenpassen würde.

Wie in der Erzählung »Die Hochzeitsnacht« bewegt sich auch das Paar in »Erste Liebe, souffliert« in vorgegebenen Mustern, es zieht »gemeinsam eine Show ab« (S. 30), aber anders als in der »Hochzeitsnacht« hat die Frau Schwierigkeiten, herauszufinden, welches Spiel gerade angesagt ist: Ist es »Erste Liebe«, ist es »Unzucht« oder ist es »Verführung« oder »Vergewaltigung«? Das Klischee der »GROSSEN EINZIGEN LEBENSLÄNGLICHEN LIEBE« (S. 30 und 31), das ihr im Kopf herumspukt, macht sie unfähig, zärtliche Empfindungen in sich hochkommen zu lassen und selbst aktiv zu werden. Im Rahmen der ihr aufoktroierten Klischees kann sie sich selbst nur als Opfer imaginieren. Dadurch verstellt sie sich nicht nur jede Möglichkeit, Lust zu erleben, sondern sie macht sich auch real zum Opfer der Situation und des Mannes.

»Wenn sie nur gewußt hätte, was er jetzt dachte, ob er sie WIRKLICH LIEBTE! ob er sie nicht danach FÜR BILLIG HALTEN würde! Ich will jetzt gehen! Sofort! schrie sie und erschrak selbst vor dieser schrillen hysterischen Stimme, die etwas kaputt machte, und spürte etwas, das gar nicht gemeint war, nämlich nicht die Begierde, sondern das bißchen Solidarität, das sie in dieser umstellten, belauerten, laufend kommentierten Situation so verdammt nötig gehabt hätten, um DIESE DINGE zu bestehen. Das war jetzt hin, und der Blick zwischen ihnen, ehe sie zur Tür rannte, war einfach böse aus Wut, aus Angst. Das ging zwischen ihnen durch wie ein Schneidbrenner und trennte sie in feindliche Lager: Jäger und Beute.« (S. 30)

Das Ende ist erbärmlich. Der sexuelle Akt läuft als ein trostloser und angstbesetzter Vorgang ab. Wortlos und verkniffen läßt die Frau ihn über sich ergehen. Dem plötzlichen Wunsch danach, »ihn an den Schultern zu packen und aufzurichten, ihm im Bett gegenüberzusitzen, sich mit ihm zu verständigen: und jetzt tun wir's noch einmal. Richtig!« (S. 31), gibt sie natürlich nicht nach. So bleibt nur der überhastete, verstohlene Aufbruch:

»So mußte sie es am Ende doch ganz allein durchstehen: das Aufheben der verstreuten Unterwäsche, das hastige Anziehen hinter der Kommode (jemand stieg die Treppe hinauf und kramte nebenan in der Bodenkammer), das Warten mit angehaltenem Atem hinter der Tür, bis die Luft wieder rein war, das Diebschleichen die Treppe hinunter über den roten Läufer, an vorwurfsvollen Gummibäumen vorbei.« (S. 31/2)

Bis zuletzt hält sie an ihren Klischees fest. Deshalb wird sie – anders als die Erzählerin – auch nie begreifen, warum dieser erste sexuelle Kontakt so erbärmlich ausgegangen ist:

»Das war es, was sie im Vorgarten krank machte, so daß sie die nächste öffentliche Toilette aufsuchen mußte, um sich zu übergeben, nicht SCHAM UND EKEL ALS STRAFE FÜR DIE VERSCHLEUDERUNG DER UNSCHULD, sondern daß sie, nachdem sie ihm ALLES GEGEBEN hatte, immer noch, und mehr als zuvor, allein war.« (S. 32)

Tatsächlich hat sie dem Mann nicht, wie sie meint, »ALLES GEGEBEN«, sondern alles vorenthalten. Das, was sie am Ende für ihr eigenes Gefühl hält, ist nur falsches Bewußtsein.

Um die Gefühle »DANACH« geht es auch in der Erzählung »Bei Tageslicht«. Auch diese Erzählung ist aus der Perspektive der Frau geschrieben. Nach einer gemeinsam verbrachten Nacht wacht die Frau morgens neben ihrem Liebhaber fröstelnd auf und versucht vergeblich, ein Stückchen Decke abzubekommen, in die sich der Mann eingewickelt hat. Während der Mann weiterschläft, betrachtet sie das um sie herrschende Chaos von verstreuten Kleidern und Wäschestücken, halbleeren Rotweingläsern und überquellenden Aschenbechern mit sich verstärkendem Degout und zunehmender Aversion. Unter ihrem kritischen Blick wird selbst der Mann zu einem »Stück Trümmer im allgemeinen Verfall« (S. 50). Abrupt verläßt die Frau das gemeinsame Lager und beschließt, Ordnung zu schaffen. Zuerst räumt sie auf und tilgt dann sorgfältig alle Spuren, die die letzte Nacht an ihr zurückgelassen hat. Unter der kalten Dusche wird aus der leidenschaftlichen und zärtlichen Geliebten eine kühle, berechnende Frau:

»Mit pedantischer Sorgfalt zog sie vor dem Spiegel die ganz neue, ganz weiße Wäsche an, nahm zurück, was sie verschleudert hatte, Stück für Stück, und ließ nichts aus, rekonstruierte ihre Person, setzte die zerbröckelte Statue wieder zusammen, restaurierte das befleckte Bild mit frischen Farben, makellos.« (S. 51)

Die Gemeinsamkeit der Nacht hält dem Tageslicht nicht stand. Unter dem Eindruck des Tages verwandelt sich die ehemalige Leidenschaft in Feindschaft. Wie eine listige Kämpferin versucht die Frau aus ihrem vorzeitigen Erwachen einen Platzvorteil dem Mann gegenüber zu ziehen. In ihren zeremoniellen Verrichtungen vermischen sich in schwer trennbarer Weise ein versteckter Groll gegen den Mann wegen seines herrischen und lieblosen Verhaltens ihr gegenüber und Schuldgefühle, die ihr die eigene Leidenschaft nachträglich macht. Die Frau läßt diese ambivalenten Gefühle in sich aber nicht zu, sondern sie versucht sich die ganze Situation in einer Weise neu zu arrangieren, daß sie daraus als Siegerin hervorgehen kann:

»Eine Sekunde stiller Prüfung vor dem Spiegel, dann drehte sie sich mit gemessener Bewegung einmal um sich selbst und schoß sich ab wie einen gespitzten Pfeil, um die Spuren der Ausschweifung zu beseitigen und der neuen Person eine neue Bühne zu bauen, leise und unauffällig, denn das Publikum saß noch immer im Dunkeln, wußte nichts, ahnte nichts, hatte keine Möglichkeit, sich auf veränderte Situationen vorzubereiten. Oh, sie würde es erbarmungslos mit ungedämpftem Tageslicht, mit Kühle, Transparenz und Übersichtlichkeit konfrontieren, um sich dann aus der Entrücktheit des Spitzentanzes kühl zu amüsieren.« (S. 51/2)

Ihr sorgfältig eingefädelter Racheplan geht aber nicht auf. Der Mann wacht nicht zur rechten Zeit auf, um sie in ihrer provozierenden Sauberkeit und Wohlanständigkeit zu sehen, er verschläft die ihm zugedachte Rolle. Trotzdem gelingt der Frau wenigstens noch ein kleiner Triumph:

»Sie riß die Vorhänge zurück, die Fenster auf. Die Sonne stürzte herein, durchflutete ihr Kleid, die in der Erregung aufstehenden Haare. Sie sagte nichts weiter als ›So‹ und blickte steil, von oben herab auf ihn oder über ihn hinweg. Es war ein großer Augenblick trotz Verspätung. Blinzeln kämpfte er mit dem Licht, rutschte aus der primitiven Würde des Schlafes in die Lächerlichkeit widerwilligen Erwachens.« (S. 54)

Doch dieser Triumph findet keine Entsprechung mehr in ihren Gefühlen. Angesichts des unter ihr liegenden Mannes werden die Rachegefühle von einem Gefühl der Liebe überflutet, für das sie jedoch keine Ausdrucksmöglichkeiten hat, weil es in dem begrenzten Repertoire der Gefühle und Rollen fehlt, die ihr zur Verfügung stehen. Die abschließende Geste, mit der sie den Fuß des Mannes streichelt, um dann das Badewasser für ihn einlaufen zu lassen, zeugt von der tiefen Hilflosigkeit der Frau, die sich nur in vorgefertigten Rollen und Gefühlen bewegen kann und allem mißtraut, was dazu nicht vollständig paßt.

Schwierigkeiten mit ihren Gefühlen hat auch die Frau in der Erzählung »Ein Kleid für den Winter«. Zusammen mit ihrem Liebhaber ist sie das erstemal allein verreist. Doch das erwartete Glücksgefühl will sich nicht einstellen. Sie fühlt sich im Gegenteil durch seine Anwesenheit gestört und unfähig, die angenehme und luxuriöse Atmosphäre des Hotelzimmers zu genießen. Das Kleid, das ihr der Mann gekauft und für sie zum Anziehen bereitgelegt hat, vermittelt ihr ein irritierendes Gefühl der Käuflichkeit. Eine vergessene, verdrängte Szene fällt ihr wieder ein: Die Peinlichkeit des gemeinsamen Einkaufs, die sie nur deshalb aushalten konnte, weil sie sich eingeredet hatte, daß es Liebe und nicht Geld sei, was sie an ihrem Liebhaber festhalten ließ. Nun aber im Hotel kann sie den Gedanken nicht länger verdrängen:

»(...) wenn sie ihn nicht mehr liebte – und das war wirklich das Schlimmste, was ihr passieren konnte –, dann mußte sie anständigerweise fortgehen und auf alle Annehmlichkeiten einschließlich Kleid verzichten, und zwar so schnell wie möglich, am besten sofort, so verlangte es die besondere Art von Stolz und Moral oder wie man es auch nennen wollte, die sie sich selbst angefertigt und durch zahlreiche Aventuren erfolgreich erhalten hatte, und wenn sie dies Nurausliebe aufgab, dann war gar nicht abzusehen, wohin sie noch geriet.« (S. 67/8)

In einer grandiosen Anstrengung versucht sie, sich und den Mann noch einmal in Gedanken als Liebespaar zu inszenieren. Vor ihrem inneren Auge läßt sie ein großes, prächtiges Haus erscheinen. Exquisite Antiquitäten, handgeknüpfte Teppiche, alte wertvolle Bilder, gepflegte Ledermöbel und ein flackerndes Kaminfeuer zaubern eine Atmosphäre des selbstverständlichen Luxus herbei, in die die Frau nicht nur den Geliebten, sondern auch sich selbst ohne Schwierigkeiten hineinphantasieren kann.

»Nun, nachdem sie das Bühnenbild in der richtigen Beleuchtung und mit sparsam verteilten Requisiten lange genug betrachtet und genossen hatte, fiel es ihr nicht mehr schwer, die sanfte, gefügige, dankbare und aufmerksame Geliebte auftreten zu lassen,

auf die ein solcher Mann, der mehr von den Genüssen des Lebens wußte, als sie je erfahren würde, Anspruch hatte.« (S. 70)

Die Realität paßt jedoch nicht zu der Traumwelt. Der Mann verhält sich nicht so nobel, wie sie ihn sich gerade phantasiert hatte. Seine Zärtlichkeiten empfindet sie als »roh« und »gierig«. Er verdirbt ihr das Spiel, er fällt aus dem Rahmen, in den sie ihn zu pressen versucht hatte. Der Widerspruch zwischen Phantasie und Realität ist so stark, daß die Frau beschließt, das Verhältnis zu beenden. Aber das Zögern, mit dem sie den Abschied vorbereitet, läßt ahnen, daß daraus nichts werden wird. Bevor sie den Abschiedsbrief schreibt, genießt sie noch einmal die Annehmlichkeiten des Hotelzimmers. Unwillkürlich läßt sie sich wieder zurücktreiben in die Atmosphäre des Luxus:

»Sie streichelte den Teppich mit den Sohlen, fuhr mit den Fingerspitzen über die polierte Platte des Schreibtischs, über den mit Chintz bezogenen Sessel, über die seidige Tapete, betrachtete die Bouquets aus Rosenknospen und die Stücke galanter Malerei zwischen den lichten Streifen, bettete die Stirn in den Duft der Kopfkissen, setzte sich in den Sessel am Fenster (...) und stand wieder auf, um die Vorhänge zu schließen, als käme der Sog der Loslösung von außen, als genüge es, das ergrauernde Licht auszuschließen, um sich dem kühlen Abwärtsstrom zu entziehen.« (S. 71)

Als sie endlich den Abschiedsbrief schreibt, tut sie dies bereits halbherzig. Es ist schon ein Spiel geworden, das den Namen »Dame einen Abschiedsbrief schreibend« (S. 73) tragen könnte. Schließlich ist sie für den Aufbruch bereit und zieht das Kleid an, um es als »Kleid für den Winter« mitzunehmen.

»Die kalten Tage standen vor der Tür, es war Zeit, sich zu bedecken und nichts von dem, was man hatte, auch wenn es nicht vollkommen war, leichtsinnig aufs Spiel zu setzen.« (S. 74)

Den Aufbruch, der keiner war, läßt die Autorin in einem schönen Bild auslaufen:

»(...) sie ging unermüdlich mit flüchtigen Füßen von Spiegel zu Spiegel, auch die Tür hatte an der Innenseite einen Spiegel, und es waren die Spiegel, die sie auffingen und ihren Schritt sanft in den Kreis der schönen künstlichen Gegenstände zurücklenkten, die

ihr entgegenkamen, sie freundlich umringten. Schon fiel sie nicht mehr auf: Dekoration zwischen Dekorationen (...)« (S. 74/5)

Das Spiegelmotiv ist bereits an zwei früheren Stellen der Erzählung von der Autorin leitmotivisch eingesetzt worden: in der Erinnerung an den Kleiderkauf und in der Badezimmer-szene. In beiden Szenen bestand eine, wenn auch immer geringer werdende Differenz zwischen der Frau und dem Bild, das ihr der Spiegel zurückwarf. In der Kleiderkauf-Szene sagt die sich im neuen Kleid betrachtende Frau zu ihrem Spiegelbild: »Sieh da, ma chère, Sie lassen sich ein Kleid bezahlen« und erhält die leicht mokante Antwort: »Aber warum nicht, ma chère, solange wir uns lieben...« (S. 67). Auch die Frau, die der Frau aus dem Badezimmerspiegel entgegenblickt, hat die Rolle der bezahlten und ausgehaltenen Geliebten bereits vollständiger übernommen, als die sich im Spiegel sehende Frau: »Als sie mit dem Zipfel des Badetuchs einen Streifen klares Silbers in den beschlagenen Spiegel wischte, entdeckte sie auf ihrem Gesicht einen verdächtigen Ausdruck, eine Art Lächeln, das mehr wußte als sie selbst, das sie als frivol erkannte und rasch zurücknahm«. (S. 72) In der Schlußszene ist die Differenz zwischen der Frau und ihrem Spiegelbild eingeebnet. Die Frau ist mit dem Bild identisch geworden, sie hat die Rolle der bezahlten Geliebten angenommen. Die Erzählerin macht aber deutlich, daß auch sie dafür zahlen muß: Der Untergang als moralische Person und die Verwandlung in ein Stück toter Dekoration sind der Preis.

Offen läßt die Erzählerin, weshalb der Sog der schönen Bilder so stark ist. Ist es die Verliebtheit in die eigenen Phantasien, ist es die Verlockung durch den Luxus oder ist es einfach nur die Flucht aus den ärmlichen Verhältnissen, in denen die Frau allein zu leben gezwungen ist? Für die letztere Deutung sprechen einige Details, die aber doch nicht so intensiv von der Erzählerin präsentiert werden, daß sich daraus eine gesellschaftskritische Lesart des Textes zwingend ergeben würde. Die Frau erscheint weniger als Opfer einer Zwangslage denn als Opfer der verführerischen Bilder von Glamour und finanzieller Sicherheit, die sich für sie zumindest im Traum mit dem Geliebtenstatus verbinden. Wie die Frau in

der Erzählung »Die Hochzeitsnacht« läßt sie sich von vorgefertigten Mustern einfangen, denn ebenso wie das Bild der biedereren Ehefrau und Mutter ist auch das Bild der erotisch attraktiven Geliebten nur die Variante eines übermächtigen Weiblichkeitsmusters, dem beide Frauen erliegen.

Die Abhängigkeit von den Bildern ist das Thema auch in den anderen Geschichten des Bandes. Nicht zufällig taucht das Spiegelmotiv immer wieder auf. Sei es, daß die Frauen sich vor dem Spiegel in vorgefertigte, künstliche Bilder von Weiblichkeit zu verwandeln versuchen (»Im Stil des Hauses«), sei es, daß im Spiegelbild die vage Erinnerung an die andere, durch Bilder noch nicht entstellte Frau aufgehoben ist (»Schrecksekunden«).

5.

Das Spiegelmotiv weist zurück auf den ersten Roman »Illusionen«, den Rehmann 1959 veröffentlicht hat.² Die Verbindung zwischen dem frühen Roman und dem späteren Erzählungsband geht über bloße Motivähnlichkeiten weit hinaus. In dem Roman befinden sich bereits zwei der späteren Erzählungen. Sie haben dort aber noch nicht den Status von abgeschlossenen Erzählungen, sondern sind in die Romanhandlung chronologisch integriert. Es handelt sich um die Erzählungen »Bei Tageslicht« und »Ein Kleid für den Winter«, die bereits vorgestellt worden sind. Im Kontext des Romans ergibt sich eine neue Lesart dieser Texte.

Der Roman »Illusionen« erzählt in kunstvoll verschränkter Handlungsführung die Wochenenderlebnisse von vier Büroangestellten, drei Frauen und einem Mann. Im Eingangskapitel werden die vier Personen von der Autorin in ihrem Büro vorgestellt. Das Büro liegt in einem jener modernen Bürohochhäuser, die nach dem Krieg aus viel Glas und Beton neu errichtet worden sind und in denen Menschen wie in Käfigen gehalten werden. Wie mit dem Kameraauge tastet die Autorin das Labyrinth von Fenstern, Gängen, Türen und Zimmern ab, bis zufällig ein Zimmer im dreizehnten Stock »einundzwanzigste Tür links, das siebzehnte und achtzehnte Fenster

von der rechten Kante des Gebäudes aus« (S. 14/5) in den Sucher gerät: Die Bewohner sind: Gertrud Schramm, »dreiundsechzig Jahre alt, Chefsekretärin und Vertrauensperson, graues Haar, graues Kostüm, weiße Bluse, drahtig, aufrecht, kompetent und heiter« (S. 15), Paul Westermann, »dreißig Jahre, älter aussehend, fremdsprachlicher Korrespondent und Übersetzer auf Probe, kurzsichtig, hellhäutig, leicht errötend, magenschwach« (S. 15), Carmen Viol, »Alter nicht zu ermitteln, Stenotypistin mit fremdsprachlichen Kenntnissen, wechselnde Haarfarbe, gegenwärtig tizianrot, wechselnder Typ, gegenwärtig tragisch-melancholisch, nervös, zu Ausbrüchen neigend, von ausgesuchter Eleganz und verblühender Schönheit« (S. 16) und Therese Pfeiffer, »neunzehn Jahre, Schreibkraft auf Probe, zartgliedrig, langbeinig, schlafäugig, rotblond« (S. 16).

Aus den Angaben der Autorin, die sich wie knappe Regieanweisungen in einem Drama lesen, wird deutlich, daß die vier Angestellten wenig miteinander zu tun haben. Das einzige Verbindungsglied zwischen den Frauen ist Rivalität: Frau Schramm fürchtet die attraktive und tüchtige Carmen Viol als Konkurrentin, Carmen Viol wiederum sieht in der jungen Therese Pfeiffer eine Gefahr:

»(...) die schöne, elegante, anerkannt tüchtige Carmen Viol fürchtet sich vor diesem dummen kleinen Ding. Ihre sichere Position, ihre glänzenden Aussichten innerhalb der Firma wiegen nichts gegen die Bedrohung einer achtlos zur Schau getragenen Jugend, die verhängnisvoll und unausweichlich ergänzt wird durch das schamlose Altern der Frau Schramm, ach, nicht Therese, nicht Frau Schramm: Bilder, Spiegelungen ihrer selbst, einmal aus der Vergangenheit heraufleuchtend, einmal in die öde Zukunft weisend, und in der Mitte zwischen ihnen, gefangen und eingespannt, tanzt Carmen Viol spitzfüßig auf dem Seil ihrer vierzig Jahre – oder sind es schon mehr?« (S. 19/20)

Therese ihrerseits sieht in den beiden anderen Frauen alles das verkörpert, was sie nie werden möchte. Ihr erscheint das Büro als reines »Irrenhaus« (S. 21). Abseits von dem Geflecht an Rivalitäten steht Paul Westermann, der in seiner Unscheinbarkeit und Zurückgezogenheit weder als Sohn für

Frau Schramm noch als Liebhaber, Freund oder Bräutigam für die beiden anderen Frauen in Frage kommt, trotzdem aber als einziger Mann im Büro eine starke Stellung hat.

Als Personen gewinnen weder Paul Westermann noch die drei Frauen ein eigenes unverwechselbares Profil. Die Anonymität des Bürohochhauses und die entfremdeten Arbeitsbedingungen geben allen vieren etwas Schemenhaftes und Unwirkliches. Sie agieren wie schlechte Schauspieler in einem Stück, dessen Text und Handlung sie nicht kennen: Paul Westermann, der im Büro den unscheinbaren Kollegen spielt, phantasiert sich in seinen Tagträumen als harten, erotisch attraktiven und erfolgreichen Fremdenlegionär, Frau Schramm versucht die Rolle der perfekten Bürokräftin auszufüllen, Therese schwankt zwischen ihrer Clique und dem soliden Christoph, und Carmen Viol ist unsicher, welche Rolle für sie in Frage kommt.

Die Berufstätigkeit hat für keine der vier Personen eine identitätsstiftende Funktion. Wenn, dann vielleicht am ehesten für Frau Schramm, die sich über ihre Berufstätigkeit zu definieren versucht, deren spätere Geschichte aber zeigt, auf welch schwachen Füßen ihr mühsam errungenes Selbstbild steht. Trotz Berufstätigkeit ist keine der Frauen emanzipiert. Berufstätigkeit stellt nur eine Notlösung dar.

Alle drei Frauen jagen Bildern von Weiblichkeit nach, die sie jedoch immer wieder verfehlen. Frau Schramm und Therese Pfeiffer haben kurze Ehen hinter sich, Carmen Viol hat den Status der Ehefrau nie erreicht. Für eine normale bürgerliche Ehe, wie sie der Kollege Westermann führt, scheinen alle drei Frauen zu extravagant und zu wenig kompromißbereit. Trotzdem bleiben alle drei Frauen auf die Ehe als Lebensmodell bezogen: Frau Schramm sucht in ihrem Chef den Mann, den sie bemuttern kann, und in einer Bekannten den Ersatz für fehlende eheliche Bindungen. Therese taumelt von einer Beziehung in die nächste, und Carmen Viol träumt noch immer vom Mann ihres Lebens, der sie aus dem tristen Büroalltag erlösen wird.

Die interessanteste Person in dieser Reihe ist Carmen Viol. Zwar wird ihr von der Autorin nicht mehr Raum zugebilligt als den anderen Personen – die Erlebnisse der vier Angestell-

ten werden in jeweils drei Kapiteln von der Autorin erzählt —, aber die Art und Weise, wie die Autorin die Träume, Erinnerungen und Phantasien von Carmen Viol präsentiert, verraten ein besonderes Interesse an dieser Figur. Wohl nicht zufällig sind die beiden späteren Erzählungen »Bei Tageslicht« (S. 117ff.) und »Ein Kleid für den Winter« (S. 277ff.) Bestandteil ihrer Geschichte. Die erste Erzählung ist Teil des 5. Kapitels »Das erste Kleid«, in dem sich Carmen Viol nach dem »Modell: Junge Frau am Morgen« (S. 117) inszeniert, die zweite Geschichte ist Teil des 13. Kapitels »Das dritte Kleid«, in dem Carmen Viol endgültig von ihren Jugendträumen Abschied nimmt. Beide Texte, die in dem späteren Erzählungsband »Paare« zu Momentaufnahmen aus dem Leben anonym bleibender Frauen werden, sind in dem frühen Roman »Illusionen« in eine Abfolge gebracht und eingebunden in die Entwicklungsgeschichte *einer bestimmten* Frau. Dadurch verändern sich die Texte in ihrer Aussage: So ist das Kleid für den Winter, das die Frau sich in der gleichnamigen Erzählung erkauft, für Carmen Viol nur eines in einer längeren Reihe (»Das dritte Kleid«). Der Fortlauf der Geschichte zeigt, daß der Preis, den Carmen Viol für ihr »Winterfell« gezahlt hat, vergeblich gewesen ist: Das »kleine Glück« hat sich nicht realisiert. An die Stelle des »dritten« tritt das »vierte Kleid«, ein schwarzes, aber auch dieses wird nicht das letzte sein, wie am Schicksal von Frau Schramm und ihrer Bekannten deutlich wird.

Das, was im Erzählungsband nur als blinder, kaum motivierter Nachvollzug feststehender Muster erscheint, ist im Roman Ergebnis fortlaufender Enttäuschungen, die jedoch nicht als individuelles Schicksal begriffen, sondern von der Autorin als unausweichliche Konsequenz vorgegebener Strukturen vorgeführt werden. Die Reihe Therese Pfeiffer, Carmen Viol und Gertrud Schramm steht für die Aussichtslosigkeit von Frauen, jenseits der traditionellen Rolle der Ehefrau und Mutter einen Ort für sich zu finden. Diese Aussichtslosigkeit wird durch den einzigen männlichen Vertreter noch verstärkt: Die Träume der Frauen und der Männer gehen aneinander vorbei.

Der Roman ist noch pessimistischer als die späteren Erzäh-

lungen: Das Irrenhaus, in dem die Bekannte von Frau Schramm am Ende des Romans als überflüssiger, störender Sondermüll landet, nimmt das Ende der gekündigten Frau Schramm vorweg, so wie Frau Schramms Schicksal die Entwicklung von Carmen Viol und Therese Pfeiffer vorwegnimmt. Die Macht liegt bei den anonymen Institutionen, dem Irrenhaus und den Konzernen, die letztlich identisch sind, und sie liegt bei konkreten Personen, wie dem Chef, der, auch wenn er selbst nur ein Rädchen in einer Maschine ist, zumindest über das Leben der drei Frauen bestimmt. Der Roman hat damit, wenn auch nur angedeutet, eine gesellschaftskritische Dimension, die in den späteren Erzählungen so nicht mehr vorhanden ist.

Für die 50er Jahre ist dieser Roman ein auch literarisch sehr bemerkenswerter Versuch, erzählerisch eine Korrespondenz zwischen gesellschaftlichen Strukturen einerseits und herrschenden Frauen- und Männerbildern andererseits herauszustellen. Es ist der Autorin gelungen, viel von der Atmosphäre der damaligen Zeit einzufangen und gleichzeitig zu zeigen, daß die Atmosphäre von Wirtschaftswunder und allgemeiner Aufbruchstimmung keine befreiende Kraft hat, weil sie auf den alten gesellschaftlichen Strukturen und ideologischen Mustern basiert. Weder für Frauen noch für Männer zeichnen sich Chancen für einen Neuanfang ab. Umstellt von Bildern werden Männer wie Frauen in den alten Strukturen festgehalten, damit sie funktionstüchtig im Sinne der Apparate sind. Das, was die vier Angestellten in der kurzen Spanne zwischen Samstag mittag und Sonntag nacht erleben und als Ausbruch aus ihrem tristen Bürogefängnis imaginieren, ist nur eine andere Art von Gefangenschaft: Eingeschlossen in das Spiegelkabinett der Bilder, bewegen sich die Personen wiederum nur in geschlossenen Räumen, die weder von der Erinnerung noch von der Phantasie geöffnet werden können. Der Titel »Illusionen«, den die Autorin dem Roman gegeben hat, enthält *in nuce* eine Interpretation der Anstrengungen, die die Autorin ihre Figuren unternehmen läßt.

Am Ende schließt sich der Ring: Wie im 1. Kapitel so sind die vier Angestellten auch im letzten, 14. Kapitel wieder an ihrem Arbeitsplatz versammelt. Älter und um einige Hoff-

nungen ärmer geworden, überwiegt bei allen vieren die Erleichterung, daß sie sich wieder in den Trott des Alltags einreihen können.

In seiner erzählerischen Unerbittlichkeit und in der Genauigkeit seiner Bilder wirkt der Roman noch heute sehr frisch, auch wenn die darin verwendeten Erzählmuster inzwischen wohl verbraucht sein dürften. Diese fortdauernde thematische Aktualität des Textes macht es m. E. erklärlich, daß die Autorin fast 20 Jahre später Teile aus dem alten Roman herauslösen und als Einzelerzählungen herausgeben konnte, ohne daß diese damals in irgendeiner Weise antiquiert erschienen wären. Das spricht für eine erstaunliche Kontinuität und Beharrlichkeit im Denken und Schreiben über weibliche Erfahrung, mit der auseinanderzusetzen sich lohnt.

6.

In diese Auseinandersetzung mit der Schriftstellerin Rehmann sollten auch die Texte einbezogen werden, die aus dem direkten Traditionszusammenhang zwischen dem frühen Roman und den späteren Erzählungen herausfallen. Es sind dies zum einen der autobiographische Text »Der Mann auf der Kanzel«, eine Auseinandersetzung der Tochter Ruth Rehmann mit ihrem übermächtigen Vater, und der Roman »Abschied von der Meisterklasse«, eine ebenfalls autobiographisch geprägte Auseinandersetzung mit weiblichem Künstlertum. Durch die autobiographischen Anteile herrscht in diesen Texten ein Ton, der sich von der erzählerischen Härte abhebt, mit der Rehmann ihre imaginierten Figuren im Roman »Illusionen« und in den Erzählungen »Paare« präsentiert. Es geht in erster Linie um Aufarbeitung der eigenen (weiblichen) Geschichte, nicht so sehr um Demonstration und Entlarvung herrschender Muster. Aber auch diese Aufarbeitung fördert letztlich keine Authentizität zutage, sondern stößt auf falsches Bewußtsein und unechte Gefühle. Darüber hinaus gehört in diese Auseinandersetzung mit der Schriftstellerin Rehmann auch der Roman »Die Leute im Tal«, der

das Thema ›Enge‹ als dumpfes dörfliches Szenario ausphantasiert, in dem Männer wie Frauen nur noch als entpersönlichte Marionetten agieren. In vielerlei Hinsicht ist dieser Roman ein Gegenstück zu dem Großstadt-Roman »Illusionen«, nur daß die weibliche Perspektive, die diesen prägte, einer erzählerischen Objektivität gewichen ist, die tendenziell nicht mehr zwischen Männern und Frauen unterscheidet. Insofern nimmt dieser Roman eine Sonderstellung im Gesamtwerk ein.

Gerade die Vielfalt der erzählerischen Formen, das Nebeneinander von fiktionalen und autobiographischen Texten, das Experimentieren mit unterschiedlichen Erzählperspektiven und die Fülle der Lebenserfahrung der inzwischen über 60jährigen Autorin machen Rehmanns Werk zu einer lohnenden Lektüre. Das gilt auch für einen Text wie »Die Leute im Tal«, in dem weibliche Erfahrung nicht so direkt thematisiert wird wie in den anderen Texten.

Anmerkungen

- 1 Ruth Rehmann: »Paare. Erzählungen.« München 1983.
Nach dieser Ausgabe wird fortlaufend im Text zitiert.
- 2 Ruth Rehmann: »Illusionen. Roman.« Frankfurt a. M. 1959.
Nach dieser Ausgabe wird fortlaufend im Text zitiert.