

CARLA GOTTWEIN

Die Leiden der jungen Beyla

Betrachtungen zum Roman *Liebediener* von Julia Franck

Liebediener ist der zweite Roman der Autorin Julia Franck, der 1999 im Kölner DuMont Verlag erschienen ist. Franck konzipiert ihren Berlinroman um Liebe und Tod aus der Perspektive der Mittzwanzigerin Beyla¹, die als Ich-Erzählerin in einer Art Zwiegespräch mit sich selbst die Geschichte ihrer Liebe zu Albert vermittelt.

Was wird erzählt?

Die alleinlebende Beyla tritt an einem Ostersonntag aus ihrer Berliner Kellerwohnung auf die Kastanienallee und wird Zeugin eines Unfalls: „Ich bin sicher, sein Auto berührte die Frau nicht einmal. Sie hatte die Straße überqueren wollen [...] und] sprang [...] vor seinem Auto davon, zur Straßenmitte. Die Straßenbahn quietschte in der Kurve. Der dumpfe Aufschlag war kaum hörbar.“ (Franck 2009, 7) Ihre Nachbarin Charlotte läuft, wahrscheinlich weil sie einem roten Auto ausweichen möchte, vor die Straßenbahn und wird überfahren. Der Polizei gegenüber leugnet Beyla ihre Kenntnis vom Tathergang, warum weiß sie selbst nicht genau, „[a]us Faulheit wohl, ich log häufig, daran hatte ich mich gewöhnt [...]“ (Franck 2009, 12). Beyla befindet sich eigentlich auf dem Weg zu einem Treffen mit der Familie ihres ältesten Bruders im Treptower Park. Dorthin macht sie sich kurz nach dem Unfall mit dem Fahrrad auf den Weg. Doch ohne ersichtlichen Grund ändert sie ihren Plan und sagt das Zusammentreffen ab. Nachdem sie in die Kastanienallee zurückgekehrt ist, erinnert nur noch der feuchte rote Sand an der Unfallstelle an das morgendliche Geschehen. Beylas Gedanken kreisen um Schuld, sie sucht nach möglichen Ursachen für den Unfall Charlottes. Ein von ihr beobachteter ungeduldiger Fahrer eines kleinen roten Fords, der Probleme hatte aus einer Parklücke vor dem Haus zu kommen, war ihrer Meinung nach solch eine Ursache: „[...] vor allem hatte ich immer wieder den Mann vor Augen, den Mann in dem Ford, den es ohne mich nicht geben würde, ohne meine Beobachtung, zumindest nicht im Zusammenhang mit ihrem Tod.“

¹ Das Alter der Hauptfigur wird im Roman nicht genannt, man kann aber annehmen, dass Beyla in etwa so alt ist wie ihre Nachbarin Charlotte, nämlich Mitte Zwanzig.

(Franck 2009, 15) Aber auch Beyla selbst fühlt sich schuldig, denn das Opfer trug ihre Schuhe: „Sonst trug sie keine hochhackigen Schuhe. Vielleicht war sie gestolpert.“ (Franck 2009, 18) Eine Tante Charlottes, die einzige Verwandte des Opfers, ordnet den Nachlass und fordert Beyla auf, die Wohnung ihrer Nichte samt Inventar zu übernehmen, deshalb übergibt sie Beyla den Wohnungsschlüssel. Zunächst kann Beyla sich nicht vorstellen, in Charlottes Wohnung zu ziehen, sie hat dabei ein schlechtes Gefühl und schämt sich sogar, den Schlüssel angenommen zu haben (vgl. Franck 2009, 23f.). Da die Tante sie außerdem ausdrücklich zur Beerdigung einlädt, nimmt Beyla an der Zeremonie teil, sie fühlt sich verpflichtet. Dort fällt Beyla ein Mann mit dunklen längeren Haaren auf, der sie mehrmals anschaut und dessen Blick sie nicht mehr loslässt (vgl. Franck 2009, 33ff.). Dieser Mann ähnelt dem Fahrer des kleinen roten Autos. Auf der Beerdigung versucht Beyla Charlottes Tante den Wohnungsschlüssel zurückzugeben und will danach „schnell verschwinden“ (Franck 2009, 33), stattdessen wird sie von der Tante in ein Gespräch mit einer Angestellten der Hausverwaltung verwickelt, in dessen Verlauf der Umzug in Charlottes Wohnung beschlossene Sache ist. Außerdem erfährt man noch ihren Beruf: Sie ist Clown, „kein gelernter Clown, [sondern] Artistin“ (Franck 2009, 34).

Der Gedanke an den Fahrer des roten Fords verfolgt sie bis in ihre Träume. Und durch diese Traumbilder ermutigt fasst Beyla den Entschluss, diesen ihr noch fremden Mann lieben zu wollen (vgl. Franck 2009, 21). Zudem fasziniert sie der Blick des Mannes von der Beerdigung und Beyla empfindet „Glück über die Aufmerksamkeit der braunen Augen“ (Franck 2009, 39). Nachdem sie mit Hilfe ihrer schwangeren Freundin und dem Nachbarmädchen vom Keller in Charlottes Wohnung in eine der oberen Etagen des Mietshauses gezogen ist, sieht sie durch ihr Fenster im Innenhof in eine andere Wohnung und erkennt in ihrem Nachbarn den „Mann von Charlottes Beerdigung“ (Franck 2009, 58). Das heißt, der Mann aus ihren Träumen, den sie zu lieben beschließt, gleicht dem Mann aus dem roten Ford, den sie wiederum auf der Beerdigung wiederzuerkennen meint und der sich schließlich als ihr Nachbar Albert entpuppt. Am nächsten Tag begegnet ihr Albert im Hof, er leiht ihr sein Fahrrad, da ihres einen platten Reifen hat und sie zur Arbeit muss. Rasch entwickelt sich eine Liebesbeziehung zwischen den beiden. Als Katalysator wirkt der amerikanische Liebhaber der toten Charlotte, der eines Abends vor der Tür steht und mit dem Beyla wahrscheinlich aus Mitleid – und auch, weil sie nicht weiß, was sie sonst mit ihm machen soll – das Bett teilt. Da Beyla neben Ted jedoch nicht schlafen kann, geht sie zu Albert: „Ich mußte ihm nicht viel erklären über mein Fremdsein in Charlottes Wohnung oder im Bett neben einem fremden Mann, der Charlottes Liebhaber gewesen ist [...], ich mußte mich nicht entschuldigen für die nächtliche Störung“ (Franck 2009, 107). So direkt nach ihrem Einzug wieder aus Charlottes

Wohnung vertrieben, verbringt Beyla eine ganze Woche bei Albert (vgl. Franck 2009, 125), danach scheint die Beziehung etabliert.

Der Rhythmus der gemeinsamen Treffen mit Albert wird durch Beylas Arbeitszeiten als Clown bestimmt. Albert, dessen nächtliches Klavierspiel des immer gleichen Stückes von Satie durch das Haus tönt, weicht standhaft der Frage nach seiner Erwerbstätigkeit aus. Beyla will zudem von ihm alles über seine Vergangenheit und seine Person wissen, möchte „jede Sekunde seines Lebens wissen“ (Franck 2009, 133). Doch Albert erzählt lieber erotische Geschichten. Dieses Erzählen wird ein Teil ihres Liebesspiels. Schnell bekommt die Leserin den Eindruck, dass Albert Selbst-Erlebtes in seinen Geschichten wiedergibt.

Noch einmal ist es Ted, der Einfluss auf die Beziehung zwischen Albert und Beyla nimmt, denn er erzählt Beyla zum einen, dass Charlotte zwei unterschiedlich große Brüste hatte und außerdem dass Albert mit Charlotte geschlafen hat. In der Nacht erinnert sich Beyla an die Szene des Unfalls und fragt sich, „[o]b Albert Charlotte mit Absicht überfahren wollte“ (Franck 2009, 129). Später hört sie Albert mit einer anderen Frau, deren Stimme aus dem Abflussrohr des Waschbeckens kommt (vgl. Franck 2009, 131). Bei seiner dritten erotischen Geschichte macht Albert den Fehler, am Schluss in die erste Person Singular zu wechseln, außerdem geht er in Beylas Anwesenheit nie an sein häufig klingelndes Telefon (vgl. Franck 2009, 152f., 167f.). Es gibt auch noch andere Ungereimtheiten, die Beyla stutzig machen, sie findet beispielsweise einen Parkschein vom frühen Morgen aus einer anderen Straße in seinem Auto und vermutet, dass Albert die Nacht bei einer anderen Frau verbracht hat (vgl. Franck 2009, 187). Während eines gemeinsamen Wochenendes erzählt Albert eine erotische Geschichte von einer Frau mit zwei unterschiedlich großen Brüsten (vgl. Franck 2009, 193), worin Beyla Charlotte erkennt. Dies verstärkt ihre Vermutung, dass auch die anderen Geschichten wahr sind. Deshalb fängt sie an, Albert noch intensiver zu befragen: „Weil du Geheimnisse hast (das merkte ich doch) und von keiner Zukunft sprichst (nicht mit mir) und weil du mit anderen Frauen schläfst (mit wem nicht alles!) und mich belügst.“ (Franck 2009, 202) Nach diesen Vorwürfen geht Albert, ist von nun an abweisend zu Beyla (vgl. Franck 2009, 204, 205, 206f.). Sie versucht noch einige Male an ihn heranzukommen, ruft ihn an, verfolgt ihn auf der Straße (vgl. Franck 2009, 207), bis sie in Charlottes Wohnung Werbefotos von männlichen Prostituierten findet, unter ihnen eins von Albert und Quittungen über seine Dienste (vgl. Franck 2009, 214f.). Sodann konfrontiert Beyla Albert mit ihrem Wissen, findet ihn dabei auf einmal nicht mehr so attraktiv wie früher: „Albert sah aus wie ein Schwitzer“ (Franck 2009, 217). Obwohl Albert ihr versichert, dass sie für ihn anders ist, er sie liebe, verlässt sie ihn, denn sie „wollte [...] Albert nicht mehr lieben“ (Franck 2009, 232). In der Folge spielt er unablässig Klavier, geht nicht ans Telefon.

Irgendwann hört Beyla ein Plumpsen gefolgt von anhaltender Stille in Alberts Wohnung, weshalb sie vermutet, dass er sich das Leben genommen hat. Zuletzt besucht Charlottes Tante Beyla noch einmal, bei diesem kurzen Besuch wird der Verdacht geweckt, sie hätte Albert möglicherweise dafür bezahlt, sich um Beyla zu kümmern.

Anmerkungen zum Romantitel

Beyla präsentiert sich dem Leser als einsame, Liebe suchende Frau. Nachdem Beylas Verdacht, dass Albert parallel zu ihrer gemeinsamen Beziehung mit anderen Frauen schläft, sich bewahrheitet hat, erscheint ihr notorisches Misstrauen gerechtfertigt. Nicht nur Charlotte, sondern auch die alleinerziehende Mutter des pubertierenden Nachbarmädchens waren und sind Kundinnen von Albert. Denn Albert verdient seinen Lebensunterhalt als *Liebediener*, also als männliche Prostituierte, womit sich der Romantitel erklärt. Es geht in diesem Roman folglich um Liebe und Sexualität als Tauschwert, wobei das Substantiv *Diener* des Titel-Kompositums neben der Assoziation zur *Dienstleistung* auch den Aspekt von Macht und Herrschaft anspricht. So kann Alberts Tätigkeit als Broterwerb oder auch als Berufung verstanden werden, denn der Ausdruck lässt sowohl die Lesart zu, dass Albert den Frauen dient, die seine Dienste in Anspruch nehmen als auch, dass er der körperlichen Liebe selbst dient, im Sinne einer Huldigung. Wie zentral das Titelmotiv für die Entwicklung der Hauptfigur ist, zeigt sich daran, dass die Aufdeckung des Geheimnisses um Alberts Beruf den Wendepunkt in der Handlung markiert. Denn genau in jenem Moment, in dem sich Beyla enttäuscht von Albert abwendet, gesteht er ihr seine Liebe. Die Getäuschte zieht sich jedoch in ihr Refugium zurück, in das auch nicht mehr Alberts Klavierspiel dringt. Die durch das Verstummen des Klaviers entstandene Stille wird durch ein Geräusch unterbrochen, was für die Erzählerin wie der Aufprall eines menschlichen Körpers auf den Fußboden klingt. Die Enttäuschte interpretiert es als Alberts Selbstmord aus zurückgewiesener Liebe, womit aus Beylas Sicht die perfekte Lösung für das Liebesdilemma gefunden ist: Beyla kann den nun toten Klavierspieler und Liebediener weiter auf ihre Art, d. h. in ihrer Vorstellung lieben. Was die Ich-Erzählerin also vor allem auszeichnet ist ihr radikaler Subjektivismus, der sich darin zeigt, dass ihr Zugriff auf die Wirklichkeit in besonderer Weise imaginativ ist. Indem Beyla den Roman erzählt, konstruiert sie sich und ihre Erlebniswelt, sodass andere Perspektiven der Weltdeutung gar nicht erst gesucht werden.

Auch das im Romantitel angesprochene Motiv der Liebe ist konstitutiv für Francks Hauptfigur. Denn dadurch dass Albert, den Beyla ganz für sich alleine beanspruchen möchte, eine männliche Prostituierte ist, wird eine Parallele zu der

Beziehung Beylas zu ihrer Mutter hergestellt. Auch Beylas Mutter war Prostituierte. Sie hat sich dem kindlichen Liebesverlangen ihrer Tochter entzogen und diese zusammen mit drei Söhnen dem Vater, einem arbeitslosen Bariton, anvertraut. Auch das Verhältnis zum Vater ist durch Sexualität geprägt. Erst ganz am Ende ihrer Schilderungen gesteht die Ich-Erzählerin ein zentrales Erlebnis, mit dem sie Schuld auf sich geladen hat. Als Zwölfjährige hat sie den Andeutungen und Verdächtigungen der Brüder gegenüber dem Jugendamt, ihr Vater habe sie sexuell missbraucht, nicht widersprochen, sodass die sofortige Verbringung in ein Heim und der Bruch mit dem Vater die Folgen waren. Beyla selbst bezeichnet dies als Entfernung des ungeliebten Vaters aus ihrem Leben (vgl. Franck 2009, 235). Um dies zu erreichen, schreckt sie nicht davor zurück, die Wahrheit zu verändern und so zu Recht zu legen, dass sie ihren Zielen dient. Ebenso verfährt sie mit Albert, als sie von ihm enttäuscht wird: Sie entfernt ihn aus ihrem Leben und aus ihren Gedanken. In ihrer Phantasie ist ein Selbstmord aus Liebe die effektivste Lösung, um nie wieder an ihn denken zu müssen, nie mehr seinen Atem (vgl. Franck 2009, 235) sowie sein Klavierspiel, das sie anfangs verzauberte und anzog hören zu müssen. So schließt sie mit Albert mit dem Gedanken ab, dass „[s]ein Tod [...] doch erst alle Möglichkeiten eröffnet“ (Franck 2009, 237) hatte. Denn sie liebt ihn immer noch, kann nicht damit aufhören – nach eigener Aussage – solange sie lebt. Weil sie aber nun andere lieben will („ja, ich wollte, ja, ich wollte es, ja ich wollte es versuchen, ja, wollte lieben, ja, wo ich konnte“, Franck 2009, 237), muss Albert sterben, denn dann muss Beyla „nicht aufhören damit [...] kann schlafen mit anderen, [...] kann auch andere lieben – aber [...] muß niemals aufhören, Albert zu lieben.“ (Franck 2009, 239) Hier zeigt sich letztlich wieder, dass Beyla Lügen benutzt, um ihre Welt nach ihren Vorstellungen zu gestalten, sei es, dass sie über den sexuellen Missbrauch ihres Vaters lügt, über die Beteiligung Alberts an Charlottes Tod oder nun – vermutlich – über seinen Tod.

Pressespiegel zu *Liebediener*

Wirft man einen Blick auf die Rezensionen zum zweiten Roman Julia Francks in den deutschsprachigen Tages- und Wochenzeitungen, so findet sich unter den dreizehn Besprechungen nur eine, die *Liebediener* zwar einen spannenden Einstieg und „schöne Beschreibungen“ zugesteht, insgesamt den Roman aber als zu „überfrachtet“ ablehnt (Albath). Die überwiegende Mehrheit der Reaktionen ist sehr positiv, manche sind regelrecht überschwänglich, wenn *Liebediener* gar als „die Liebesgeschichte der neunziger Jahre“ gepriesen wird (Bauer, Hervorhebung d. Verf.). Durchgängig gelobt wird die Sprache des Romans, die als „knapp und präzise“ (Schmelcher), „lakonisch-ironisch“ (Dieckmann) und

mehrfach als „unpräzise“ (Schreiner; Hoffinger) beschrieben wird. Auch ist von „eindringlicher Erzählstimme“ (Encke) und „treffsicheren, schlichten Sätzen“ (Scholz) die Rede.

Der Forschungsstand

Die Forschung hat Francks Roman bisher entweder unter dem Genderaspekt oder im Kontext der neuen Berliner Republik rezipiert. So hat Stefanie Hohmann diesen Roman zusammen mit Julia Francks Erzählband *Bauchlandung. Geschichten zum Anfassen* (2000) sowie Stefanie Menzingers Erzählung *Der Gärtner, der Kater und ich* (1994) unter dem Gesichtspunkt der Darstellung von „Begehren aus weiblicher Sicht“ (Hohmann 2004, 193) gelesen. Hohmann kommt zu dem Ergebnis, dass Franck (wie u. a. Menzinger) einen „neuen Typus, den der Jägerin und der Verführerin“ (ebd.) konzipiert, für den „Konventionen und Einschränkungen“ (ebd.) nicht mehr existieren.

Christine Frisch fasst Julia Franck in ihrem Überblick über deutschsprachige Frauenliteratur der neunziger Jahre zusammen mit beispielsweise Karen Duve, Jenny Erpenbeck, Inka Parei, Zoë Jenny und einigen anderen unter der Bezeichnung „Die neue Generation“ (Frisch 2002, 115). Im Gegensatz zur Frauenliteratur der siebziger Jahre lässt sich diese Literatur nicht mehr unter diesem Label fassen, auch wenn sie sich mit Weiblichkeit auseinandersetzen, geschieht dies in einer „subjektiven Vielfältigkeit“ (Frisch 2002, 105), in der es auch viele unterschiedliche Frauenbilder gibt:

Neues wird mit Altem verknüpft, traditionell Männliches mit Weiblichen kombiniert. Die früher oft plakativ vereinfachend geschilderte Opfer- bzw. Objektrolle der Frau ist nicht mehr zu finden. Dies wird besonders deutlich, wenn man die Bereiche Erotik, Gewalt und Berufstätigkeit näher untersucht. (Frisch 2002, 104)

So auch in *Liebediener*, wo Albert zum Objekt von Beylas Begierde wird und sie ihn, als er ‚ausgedient‘ hat – d. h. sie stellt fest, dass er ihre Bedürfnisse nicht befriedigen kann – sterben lässt. Ein weiterer Aspekt des Schreibens einiger Autorinnen ist „das Spiel mit Illusion und Wirklichkeit“ (Frisch 2002, 114), auf das hier in der Interpretation noch genauer eingegangen wird.

Im Nachwende-Berlin der neunziger Jahre, also im damaligen Hier und Jetzt der Autorin, ist der Roman verortet. So lässt sich *Liebediener* unter dem Vorzeichen der Veränderungen der Wohn- und Lebenssituation im Osten Berlins zu jener Zeit lesen. Beret Norman hat in ihrer Betrachtung von vier Werken

Francks² insbesondere den damit verbundenen Aspekt der sozialen Entfremdung hervorgehoben (vgl. Norman 2008, 237). In *Liebediener*, so Norman, versucht Beyla durch ihre Beobachtungen Alberts Macht über ihn zu erlangen. Da sie um seine Beteiligung an dem Unfall Charlottes weiß, und sogar Absicht dahinter vermutet, versucht sie Albert dazu zu bewegen, sich ihr zu offenbaren. So meint sie, als Mitwiserin seines Geheimnisses, soziales und symbolisches Kapital zu erlangen, da ihre Zweisamkeit dann nur noch von ihr aufgelöst werden könnte. Als sie herausfindet, dass er sich prostituiert, wird ihr Wissen jedoch unnütz, da sein sozialer Status damit sinkt. Sie wendet sich von dem nun wertlosen Objekt der Machtaneignung ab (vgl. Norman 2008, 241ff.).

Helga Meise fokussiert Berlin als Handlungsschauplatz von *Liebediener*, dem Roman *Die Schattenboxerin* von Inka Parei (1999) und den Erzählungen *Sommerhaus, später* von Judith Hermann (1998). Sie bezeichnet diese Texte als „Suchbewegungen [...] in denen das Berlin der Gegenwart sich als Polarität von „Orten“ und „Nicht-Orten“ zeigt.“ (Meise 2005, 128) Beylas Umzug in Charlottes Wohnung aus dem Keller in den dritten Stock steht für einen sozialen Aufstieg, der jedoch nicht gelingen kann, da die Wohnung zum „Schauplatz eines Vexierspiels von Aufstieg und Absturz, Wahrheit, Täuschung und Schuld [wird], das die Individuen gleichsam unkenntlich zurücklässt“ (Meise 2005, 133). Neben vielen anderen intertextuellen Bezügen, die sie im Roman offenlegt (u. a. zu Virginia Woolf, Ingeborg Bachmann oder Heimito von Doderer), weist sie vor allem auf eine Anlehnung an Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* hin: „Bereits die Wahl der Namen – Albert, Beyla und Charlotte – macht stutzig. Es geht, wie in Goethes *Werther*, um eine Dreiecksgeschichte, in der Beyla den Part Werthers, aber auch den Charlottes übernimmt.“ (Meise 2005, 132) Im Folgenden soll versucht werden, diesen Ähnlichkeiten zu dem wohl berühmtesten deutschen Liebesroman auf den Grund zu gehen.

Liebediener* im Kontext von Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers

Die Dreieckskonstellation von Beyla, Charlotte und Albert, auf die der Leser von *Liebediener* trifft, lässt ergänzend zu den bisherigen Ansätzen, die die Forschung verfolgt hat, eine stärker intertextuelle Betrachtungsweise zu Johann Wolfgang von Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* aus dem Jahr 1774 zu. Hier verliebt sich Werther in Lotte, die ihrerseits mit Albert verlobt und später verheiratet ist. Liest man Julia Francks Roman in Analogie zum Werther-Roman,

2 Beret Norman bezieht sich in ihrem Aufsatz *Social Alienation And Gendered Surveillance: Julia Franck Observes Post-Wende Society auf Lagerfeuer, Der neue Koch, Bauchlandung. Geschichten zum Anfassen und Liebediener*.

so fällt als entscheidende Änderung auf, dass die Figur des Werthers durch eine zweite weibliche Figur ersetzt ist, nämlich durch Beyla. Es ergibt sich so eine umgekehrte Figurenkonstellation. Beyla liest sich demnach als weibliche Variante des Werthers, deren Subjektivität und Einsamkeit sowohl der gesellschaftlichen als auch der individuellen Situation geschuldet ist. Es soll im Folgenden untersucht werden, inwieweit die hier dargestellte weibliche Wertherfigur eine Persönlichkeit aufweist, die eine, zu Goethes Wertherfigur alternative Methode entwickelt, ihre Krise zu bewältigen. Da zudem in *Liebediener* deutliche inhaltliche Parallelen zu der Wertheradaption *Die neuen Leiden des jungen W.* von Ulrich Plenzdorf zu entdecken sind, soll dieser Roman aus dem Jahr 1973 in der Betrachtung mit berücksichtigt werden. Im Fokus steht besonders die Präsentation von Liebe, denn Goethes *Werther* gilt als „einer der bedeutendsten Liebesromane der Weltliteratur“ (Lukács 1973, 200) und auch Francks Roman *Liebediener* trägt die Liebe als zentrales Motiv bereits im Titel.

Die Romane im Vergleich

Form

Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*³ setzt sich überwiegend aus Briefen des Erzählers an seinen Freund Wilhelm, der in der Heimatstadt verblieben ist, und Tagebucheintragungen zusammen. Hinzu kommen zwei Briefe an Lotte, ein Brief an Lotte und Albert und ergänzende Anmerkungen eines fiktiven Herausgebers. Bei Plenzdorf gibt es eine Mischung von vier verschiedenen Texttypen. Dem Roman vorangestellt sind eine Zeitungsnachricht zum tödlichen Unfall von Edgar Wibeau und zwei Todesanzeigen. Dann folgen Gesprächsprotokolle des Vaters von Edgar mit Personen, die ihm Auskunft über die letzten Monate im Leben seines Sohnes geben. Diese (Zeugen-) Aussagen werden unterbrochen vom Ich-Erzähler, der aus dem Jenseits die Geschichten kommentiert und ergänzt. Hierbei spricht Edgar aus der Position desjenigen, der rückschauend in der Lage ist, eigenes Erleben und Verhalten zu reflektieren. Im Gegensatz zu Franck montiert Plenzdorf Teile des Goethe'schen Werther-Textes in seinen Roman, indem Edgar Bruchstücke der Briefe Werthers an seinen Freund Wilhelm auf Tonband spricht und diese wiederum seinem Freund Willi schickt.

3 Es wird hier die erste, die Sturm und Drang-Fassung von Goethes Briefroman aus dem Jahr 1774 zugrunde gelegt. Alle Zitate aus: Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*. 1. Fassung [1774]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, herausgegeben von Waltraud Wiethölter, Frankfurt/Main 1994, S. 10-266. Im Fließtext zitiert als Goethe 1994.

Isolation der Heldinnen

Julia Francks Roman verweist schon durch seine Erzählstruktur auf die Einsamkeit der Hauptfigur, denn es gibt für die Ich-Erzählerin keine direkte Adressatin ihrer Botschaften. Zwar taucht im Romangeschehen eine Figur auf, die als *meine Freundin* bezeichnet wird, diese bleibt aber funktionslos. Der Roman *Liebediener* kann aber nicht nur aufgrund der Namensgleichheit zweier Figuren, Charlotte und Albert, als eine Werther-Adaption angesehen werden, sondern ein weiteres Argument liegt im Thema, genauer, in der Ich-Bezogenheit Beylas, die der eingeschränkten Genieperspektive Werthers recht nahe kommt. Die fast durchgängige Ich-Erzählung ist primär an die Erzählerin selbst adressiert, wie durch die eingeklammerten Kommentare ersichtlich wird. Im ersten Kapitel heißt es zum Beispiel: „Bis zu jenem Sonntag hatte ich nicht über das Verhältnis zwischen mir und dem Tod nachgedacht, auch nicht denken wollen, nein, ich wollte lieber nicht so oft an den Tod denken (*wer denkt schon gern daran?*), und so [...]“ (Franck 2009, 20, Hervorhebungen d. Verf.). Lediglich die eingestreuten erotischen Geschichten Alberts unterbrechen den Rede- und Gedankenfluss Beylas.

Für Georg Lukács ist Goethes früher Liebesroman „ein Gipfelpunkt der subjektivistischen Tendenzen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.“ (Lukács 1973, 198) In Plenzdorfs Roman werden diese Tendenzen abgeschwächt. Bei Franck hingegen ist eine Übersteigerung von *subjektivistischen Tendenzen* zu verzeichnen. Die subjektive Perspektive von Goethes Werther kann als Kritik an den damals herrschenden gesellschaftlichen Strukturen gelesen werden. Der Einzelne und seine Leidenschaften werden in den Fokus gerückt, um „den unlösbaren Widerspruch zwischen Persönlichkeitsentwicklung und bürgerlicher Gesellschaft“ (Lukács 1973, 201) darzustellen. Überhaupt buchstabiert der Roman das Dilemma totaler Freiheits- und Selbstwerdungsbegierde auf der einen und der Sehnsucht nach Anerkennung sowie nach sozialen Bindungen auf der anderen Seite aus. Goethes Roman beginnt mit der Flucht des Helden in eine ländliche Umgebung im Mai des Jahres 1771. Es heißt: „Wie froh bin ich, daß ich weg bin!“ (Goethe 1994, 10) Im Herbst des gleichen Jahres flieht Werther aus der beständigen Nähe zu Lotte, die Albert versprochen ist. Nach einer halbjährigen Tätigkeit in einer Gesandtschaft erfolgt eine erneute Flucht vor den Beschränkungen dieser von Konventionen durchdrungenen Welt. Schließlich gibt es bei Werther die grundsätzliche Tendenz gänzlich aus der äußeren Realität zu fliehen: „Ich kehre in mich selbst zurück, und finde eine Welt!“ (Goethe 1994, 22) Dieses Entfliehen aus der äußeren Realität, die immer ein Ort der Beschränkung ist, in eine Welt der Vorstellungen, also in die Freiheit, ist nur ein Zwischenschritt zur Befreiung von den irdischen Fesseln durch den Tod. Schon zu Beginn des Romans bekennt sich Werther in einem Brief zu der verlockenden Möglichkeit

des Suizids als Akt der Befreiung: „Und dann, so eingeschränkt er ist, hält er doch immer im Herzen das süsse Gefühl der Freyheit, und daß er diesen Kerker verlassen kann, wann er will.“ (Goethe 1994, 24) Letztendlich flieht Werther in einem Akt der Selbsterhöhung aus seinem Leben, indem er sich erschießt, um im Jenseits mit Lotte vereint zu sein: „[D]u bist von dem Augenblicke mein! Mein, o Lotte! Ich gehe voran! Gehe zu meinem Vater, zu deinem Vater, dem will ich's klagen und er wird mich trösten, biß du kommst, und ich fliege dir entgegen und fasse dich und bleibe bey dir“ (Goethe 1994, 250).

Auch das Verhalten von Plenzdorfs Hauptfigur ist von Fluchtreflexen geprägt. Er flieht aus seinem Leben als „Muttersöhnchen“ (Plenzdorf 1979, 21) und „Prachtstück“ (Plenzdorf 1979, 39). Seine Flucht aus der Kleinstadt, wo jeder ihn kennt, ist somit gleichzeitig ein Verlassen seiner von der Gesellschaft und der Mutter verordneten Rolle. Die Anonymität der Großstadt Berlin gibt Edgar Gelegenheit sich auf andere Weise wieder in die Gesellschaft einzugliedern, indem er Arbeit auf dem Bau annimmt. Ob Edgars Tod nur ein Unfall oder vielleicht auch ein Selbstmord war, bleibt offen.

Beyla flieht ebenso wie Werther aus der Realität in eine Vorstellungswelt. Die Gesellschaft am Ende des 20. Jahrhunderts scheint eine zu sein, die Verinselung eher fördert als behindert.⁴ Nicht nur Beyla, sondern auch Albert und Charlotte leben und wohnen allein. So erfährt der Leser, dass Beyla drei Jahre isoliert die Kellerwohnung des Hauses in der Kastanienallee bewohnt, ohne ihre Nachbarn auch nur zu kennen – wobei der Keller auch symbolisch als Ort der Verborgenheit zu lesen ist.

Wie die Monoperspektive in Goethes Briefroman die Selbstreflexion der Hauptfigur ins Zentrum rückt, so steht die Innenschau der Hauptfigur im Mittelpunkt von Francks Roman, in dem die LeserInnen Zeugen eines Selbstgesprächs werden. Franck gestaltet die Übergänge von der erlebten Geschichte zu Träumen, fiktiven Geschichten und Erinnerungen fast nahtlos, sodass der Leser stets gefordert ist, die Erzählebene zu überprüfen, auf der er sich gerade befindet. So heißt es im Text: „Ich drehte mich nicht zu ihm um, sondern strengte mich an, möglichst schnell einzuschlafen. Charlotte weinte, ich wollte sie trösten, aber sie schlug meinen Arm weg“ (Franck 2009, 189). Ohne Hinweise springt die Erzählung zum Traumgeschehen. Christine Frisch beschreibt dieses Spiel als

die Vermischung, das Verschwimmen von beiden bzw. das fast unbemerkte Übergleiten von einem zum anderen und das fast selbstverständlich zu nennende Einbeziehen von übernatürlichen, traumhaften, surrealistischen, absurden Elementen [...] als eine zentrale Erzählstrategie. (Frisch 2002, 114)

4 Siehe hierzu wie bereits erwähnt den Aufsatz Beret Normans.

Die Aufweichung der Grenze von Realität und Vorstellung ist ebenfalls für Goethes Hauptfigur zentral, denn in dem Übergleiten in die eigene Vorstellungskraft erhebt sich das Genie über die Zwänge der objektiven Wirklichkeit. Werther schreibt seinem Freund Wilhelm: „Ich weis nicht, ob so täuschende Geister um diese Gegend schweben, oder ob die warme himmlische Phantasie in meinem Herzen ist, die mir alles rings umher so paradisisch macht.“ (Goethe 1994, 16)

Während der junge Werther in einer ländlichen Gegend sein Glück sucht, flieht Edgar aus der Kleinstadt Mittenberg in die Metropole Berlin. Plenzdorfs Geschichte spielt im Ostberlin der Vorwendezeit. Bei Julia Franck handelt es sich um einen Kiezroman (Prenzlauer Berg) kurz nach der Maueröffnung. Edgars Liebe gilt einer Frau, die er in Anlehnung an Goethes Roman *Charlie* nennt. In *Liebediener* gibt es Nachbarin Charlotte. Ihr früher Tod hat zur Folge, dass Beyla deren Wohnung und vielleicht auch deren Liebhaber übernehmen kann. Albert ist der Name der einzigen männlichen Hauptfigur. In die Rolle einer Werther-Figur schlüpft nun Beyla.⁵ Dadurch, dass Julia Franck eine „Verkehrung des romantischen Liebesmodells und der damit gesetzten Geschlechterrollen“ (Meise 2005, 130), also einen weiblichen Werther wählt, eröffnet sie eine neue Perspektive. Die Frauenfiguren bei Goethe und Plenzdorf sind noch sozial eingebunden in Familie und Paarbeziehung. Beyla, eine Frau am Ende des 20. Jahrhunderts, ist Single und übernimmt im Roman die Rolle der Suchenden und der verzweifelt Liebenden. Auch die Eindeutigkeit der Paarbeziehung, wie sie selbst bei Plenzdorf noch gegeben ist, fehlt in *Liebediener*. Eine bereits verlobte oder verheiratete Frau erweist sich im ausgehenden 18. Jahrhundert für den begehrenden Mann als ein un- oder nur schwer erreichbares Ziel. Die Treue zum Verlobten oder Ehemann ist gleichsam konstitutiv für das Gesamtpaket einer begehrenden Frau. Genau das wirft Lotte Werther vor: „Ich fürchte, ich fürchte, es ist nur die Unmöglichkeit mich zu besitzen, die Ihnen diesen Wunsch so reizend macht.“ (Goethe 1994, 220) Diese Gewissheit der Stabilität der Paarbeziehung existiert in Beylas Welt nicht mehr. Das heißt, das Ziel der Liebeswerbung, die sexuelle Vereinigung, ist zugleich der Beginn der anhaltenden Unsicherheit und des Misstrauens, denn es geht eben nur um die flüchtige körperliche und nicht um einen verbindende institutionelle Vereinigung, wie sie etwa die Ehe bietet. Das spiegelt sich auch im erzählten Sexualverhalten wider. Während für Werther und Edgar der Kuss auf den Mund der Angeboteten schon das Überschreiten einer unsichtbaren und gleichzeitig bekannten Grenze darstellt (vgl. Goethe 1994, 246; Plenzdorf 1979, 134), gehört der vollzogene Beischlaf in *Liebediener* zum Beziehungsalltag oder gar im Falle von Alberts Beruf zur Geschäftsidee.

⁵ Beyla ist der nordischen Mythologie nach die Dienerin des Fruchtbarkeitsgottes Freyr, womit das Titelmotiv des Liebe-Dienens um eine weitere Facette ergänzt wird. Demnach ist es an Beyla, der körperlichen Liebe zu huldigen.

Somit wird Liebe nicht länger nur unter dem Vorzeichen einer romantischen Beziehung definiert, sondern Liebe ist zunächst gemeinsamer Sex; teilweise auch bezahlter Sex. Die Figurenkonstellation ist auch durch den frühen Tod der Nachbarin Charlotte eine gänzlich andere als bei Goethe und Plenzdorf. Sie bleibt im Romangeschehen durch ihre Gerüche, Bücher, Fotos, Kleider und Haushaltsgegenstände präsent. Wenn auch noch Albert gegen Ende des Romans für Beyla stirbt, dann ergibt sich zu Goethes Entwurf einer nichterwiderten Liebe eine umgekehrte Lösung. Dessen Held schreibt in einem letzten Brief an Lotte: „[E]ins von uns dreien muß hinweg, und das will ich seyn!“ (Goethe 1994, 224) Zwar berichtet Werther in der gleichen Passage davon, mit dem Gedanken gespielt zu haben, Albert und/oder Charlotte zu ermorden, er entscheidet sich aber für die Selbsttötung, die er letztlich zu einem Opfertod für Lotte stilisiert. Julia Francks *weiblicher Werther* hingegen ist am Ende scheinbar die einzig Überlebende der Dreieckskonstellation.

Zeit

Das erste Buch von Goethes Roman beschreibt die Zeit von Anfang Mai bis Mitte September eines Jahres. Bei Julia Franck ist das Geschehen zeitlich zwischen Ostersonntag und Ende September verortet. Beide Romane beziehen sich somit auf den Mythos der keimenden Liebe im Frühling und der vergehenden Liebe im Herbst.

Farben

Alle, Beyla, Edgar und Werther, tragen blau beim ersten Kennenlernen. Werther schreibt am 6. September: „Es hat schwer gehalten, bis ich mich entschloss, meinen blauen einfachen Frack, in dem ich mit Lotte zum ersten Mal tanzte, abzulegen“ (Goethe 1994, 107). Beyla erinnert sich, nachdem Albert den Hof nach dem ersten Kennenlernen wieder verlassen hat: „Mein königsblaues Kleid warf Rollen in der Hüftgegend“ (Franck 2009, 66). Die Wertherfigur in Plenzdorfs Roman, Edgar Wibeau, trägt *Bluejeans*: „Natürlich Jeans! Oder kann sich einer ein Leben ohne Jeans vorstellen?“ (Plenzdorf 1976, 26) So lautet Edgars Statement, der sogar eine Hymne auf die Bluejeans singt. Ist bei Werther vom *einfachen Frack* die Rede und bei Edgar von dem Kultobjekt der *Bluejeans*, so ist Beylas Kleid *königsblau*. Diese Differenz in der Wertigkeit ergibt sich daraus, dass Franck gleichzeitig eine Figur erschafft, deren Entwicklung an den Aschenputtel-Mythos angelehnt ist. Beyla, die bislang immer nur in muffigen Kellerwohnungen hauste, bezieht erstmalig eine hochgelegene Wohnung. Sie steigt also sozial auf, was eng mit ihrer Suche nach einem Märchenprinzen, einem Lebensretter, verbunden ist, den sie in Albert zu finden hofft.

Musik

Das Klavierspiel Alberts hat in *Liebediener* eine andere Konnotation als für Lotte in Goethes Roman. Werther und Lotte gehören beide der bürgerlichen Schicht an. Lotte verfügt wie alle bürgerlichen, jungen Frauen der damaligen Zeit über gewisse Fertigkeiten wie zum Beispiel das Klavierspielen. Es gehört zu ihrer gesellschaftlichen Rolle. Beyla, als Tochter einer Prostituierten und ehemaliges Heimkind befindet sich lediglich auf der Schwelle zu einem bürgerlichen Leben. Das Klavier ist das Instrument des Bürgertums und wird unter den Händen von Albert zum Garanten für die angestrebte soziale Stellung; diese Idee entpuppt sich jedoch als Illusion, da Albert als Call-Boy selbst anti-bürgerlich lebt.

Augen

Eine weitere Parallele besteht in der Beschreibung der Augen der/des Angebeteten. Die Augen als Spiegel der Seele geben Hinweise auf Empfindungen und Charakterzüge. Werther berichtet nach dem ersten Zusammentreffen von Lottes Augen: „Wie ich mich unter dem Gespräche in den schwarzen Augen weidete“ (Goethe 1994, 44). In *Liebediener* ist erst zweimal von braunen Augen die Rede, bevor es heißt: „wie er mir sein Gesicht zuwandte, mich aus den schwarzen Augen ansah“ (Franck 2009, 38). Edgar zitiert Goethe: „ich lese in ihren schwarzen augen wahre teilnehmung an mir und meinem schicksal“ (Plenzdorf 1976, 18). Später bezeichnet er Charlies Augen wiederholt als „Scheinwerfer“ (Plenzdorf 1976, 55).

Familienbilder

In Beylas Kindheit fehlt die Mutter und bei Edgar ist der Vater abwesend. Bei Goethe ist es Lotte, die früh ihre Mutter verliert. Auf dem Sterbebett übergibt diese Lotte die Verantwortung für das Haus und die kleineren Geschwister. Beyla und Edgar bezeichnen ihre Väter als *Erzeuger* und schildern sie als Trinker. Edgar konstatiert: „Jeder Blöde hätte gemerkt, daß ich eben nichts wissen sollte über meinen Erzeuger, diesen Schlumper, der soff und der es ewig mit Weibern hatte“ (Plenzdorf 1976, 21). Beyla erinnert sich an die Rolle als Tochter bei der Beerdigung ihres Vaters:

[...] aber ich konnte an mir nichts Töchterliches entdecken, wenn man davon absah, daß ich zu seiner Beerdigung kam und wußte, daß er mein Erzeuger war, und daß ich ihn gefürchtet hatte, besonders in seinen Anfällen von Jähzorn, einem Jähzorn, der ausbrach, wenn er nicht trank. (Franck 2009, 29)

Auch Goethes Erzähler ist vaterlos und seine Mutter spielt nur im Hintergrund eine Rolle. Dabei sehnt sich Werther nach familiärer Geborgenheit, was z. B. da-

ran zu erkennen ist, dass er sich in Lotte verliebt, während sie mütterlich fürsorglich ihre jüngeren Geschwister mit Brot versorgt. Zudem mag ins Auge springen, dass Werther sowohl von einer verstorbenen, deutlich älteren „Freundin meiner Jugend“ (Goethe 1994, 20) als großer Liebe schwärmt als auch in seiner Jenseitsphantasie mit seinem Vater sowie mit Lottes Eltern vereint sein will.

Kinder – Kindheit

Auffällig ist die Beschreibung der Beziehung der Hauptfiguren zu Kindern. Für Goethes Roman lässt sich die Rousseau'sche Aufwertung von Kindheit bzw. kindlicher Natürlichkeit ablesen. Werther, der selbst lieber noch Kind sein möchte, weil diese scheinbar unbeschränkt ihren Ideen und Bedürfnissen nachgehen können, umgibt sich gern mit Kindern. Zudem bemüht er häufig eine Kindermetaphorik, um seine Befindlichkeiten zu erläutern: „Auch halt ich mein Herzgen wie ein krankes Kind, all sein Wille wird ihm gestattet. Sag das nicht weiter, es giebt Leute, die mir's verübeln würden.“ (Goethe 1994, 16) Werther spielt gerne und oft mit den acht Geschwistern Lottes. Man wirft ihm dabei vor, er „verdürbe sie nun völlig.“ (Goethe 1994, 58) Edgar malt mit der Gruppe von Kindergartenkindern, die von Charlie beaufsichtigt werden, ein Wandbild (vgl. Plenzdorf 1976, 50). Während die Kinder bei Goethe in der häuslichen Umgebung dargestellt werden, sind die Kinder im Ostberlin der Vorwendezeit frühzeitig fremdbetreut. Beyla hat Kontakt zu einem Nachbarmädchen, das bei ihrer alleinerziehenden Mutter lebt (vgl. Franck 2009, 45). Das heißt, das Motiv der Vereinzelung findet sich in Francks Roman auch am Beispiel der einzigen Kinderfigur.

Identitätskrise

Alle drei Hauptfiguren stecken in Lebenskrisen, die damit zu tun haben, dass sich Werther, Edgar und auch Beyla an den Hindernissen ihrer individuellen Entfaltung stoßen. Ilse Reis kommt zu dem Schluss, „daß sowohl im „Werther“ wie auch bei Plenzdorf die Individualität der betreffenden Person ihr Schicksal ausmacht, eigentlich ganz unabhängig von gesellschaftlichen Zuständen“ (Reis 1977, 64f.). Der Unterschied der drei Romane liegt in der Bewältigung der Identitätskrise, die jeweils mit dem enormen Ich-Bezug der Hauptfiguren zusammenhängt. Werther strebt, indem er zum einen die Nähe zu einfachen Menschen sucht (vgl. Goethe 1994, 26f.) und zum anderen eine Stelle bei einer Gesandtschaft annimmt (vgl. Goethe 1994, 124ff.), nach seiner Position innerhalb einer Gesellschaft, die noch durch eine Ständeordnung dominiert wird. Er hadert zudem mit den bürgerlichen Liebes- und Ehekonventionen. Edgar, der bislang durch die Mutter und das politische System der DDR fremdbestimmt war, sucht sich selbst und fahndet nach einer Identifikationsfigur in dem ihm noch unbe-

kannten Vater oder in seinem Arbeitskollegen Zaremba. Er ist 17 und somit noch in einer Phase starker Veränderungen und Selbstfindung. Seine Selbstverwirklichung geschieht in Plenzdorfs Geschichte durch eine Erfindung, denn Edgar baut eine Farbspritze. Dabei kommt er, der allein in der Gartenlaube wohnt, schnell zu der Erkenntnis, dass dieses Alleinsein schlecht für ihn ist. Es heißt:

Aber es soll keiner denken, ich hatte vor, ewig auf meiner Kolchose zu hocken und das. Man denkt vielleicht erst, das geht. Aber jeder einigermaßen intelligente Mensch weiß, wie lange. Bis man blöd wird, Leute. Immer nur die eigene Visage sehen, das macht garantiert blöd auf die Dauer. Das popt dann einfach nicht mehr. Der Jux fehlt und das. Dazu braucht man Kumpels, und dazu braucht man Arbeit. (Plenzdorf 1976, 66)

Jedoch erzählt der Roman nicht von einer gelungenen Integration der Figur, im Gegenteil, Plenzdorfs Hauptfigur stirbt isoliert. Auch wenn es sich um einen Unfall handelt, muss Edgars Tod insofern suizidal gelesen werden, als dass er mit seiner Erfindung, also seinem Genie-Produkt, seine Individualität unter Beweis stellen wollte. Dies ist aber in der auf das Kollektiv ausgerichteten Gesellschaftsstruktur der DDR nicht vorgesehen. So kann man auch die Selbsttötung Werthers im Kontext des Geniegedankens lesen. Goethes und Plenzdorfs Hauptfiguren streben beide das Ideal des Genies an, das allein auf sich gestellt Besonderes zu leisten vermag. Werther sieht sich als Maler (vgl. Goethe 1994, 14) und auch Edgar inszeniert sich als Künstler (vgl. Plenzdorf 1976, 47), zudem versucht er alleine eine Farbspritze zu erfinden, die „einen berühmt machen“ (Plenzdorf 1976, 142) kann. Doch lebt Werther das Genie auch in seinem Alltag. Er verlässt den Posten bei Hof, weil er mit den Reglementierungen durch den Gesandten, seinem direkten Vorgesetzten, nicht zurechtkommt. Werther steht somit in extremer Weise für das stürmerisch-drängerische Freiheitsbegehren, das ihm immer wieder vor Augen führt, wie isoliert das Genie ist: „Misverstanden zu werden, ist das Schicksal von unser einem“ (Goethe 1994, 20). So trägt Werther die schon zitierte Überzeugung der *süßen Freiheit* das Leben beenden zu können, wann er will, in sich. Klaus Hübner sieht die Ursache für Werthers Suizid in den damals herrschenden Moralvorstellungen: „Die nicht aufhebbare und nicht auslebbare Relevanz des Sinnlich-Erotischen in der dargestellten Gesellschaft allgemein wird für Werther mit seinem Anspruch auf ganzheitliche Selbstverwirklichung auch deshalb zu einer Hauptursache seiner Selbstvernichtung“ (Hübner 1982, 176).

Francks Erzählerin ist ebenso wie Werther nicht in der Lage, ihre eigene Krise zu meistern. Anstatt sich aber umzubringen, tötet sie geistig denjenigen, der an der Krise ihres Erachtens Schuld hat: „Es war meine Idee, Albert zu entfernen.“ (Franck 2009, 238) Wie im Werther-Stoff angelegt ist es auch in *Liebe-*

diener die Forderung ganz umfassender Selbstverwirklichung, die zum Problem wird. Beyla wünscht sich einen ihr treuen Partner, während Albert beruflich bedingt mehrere verschiedenartige sexuelle Beziehungen parallel führt. Somit repräsentiert dieser Albert den Anti-Bürger im Gegensatz zu Albert in Goethes Roman und zur Dieter-Figur bei Plenzdorf. Bei Goethe ist Albert „[e]in braver, lieber Mann, dem man gut sein muß.“ (Goethe 1994, 57)

Einzelaspekte in *Liebediener*

Subjektivität und Sehnsucht

Am Ende des 20. Jahrhunderts leben 35% der deutschen Bevölkerung in sogenannten Singlehaushalten.⁶ Das *Recht auf Selbstverwirklichung* und auf das *Ausleben der eigenen Bedürfnisse* sind Allgemeinplätze. Die Wertschätzung des Subjekts, wie sie unter anderem von Goethe durch seinen Roman *Die Leiden des jungen Werthers* zur Zeit des Sturm und Drang eingefordert wurde, scheint längst erreicht. Doch kann diese Fokussierung auf die Befindlichkeiten des Einzelnen auch dessen Vereinzelung nach sich ziehen. Und zugleich kann eine gesteigerte Ich-Bezogenheit gleichberechtigte Freundschaften und Liebesbeziehungen verteiteln. In *Liebediener* wird dem Leser Einblick in die Gedankenwelt einer Figur gewährt, die in extremer Form Wahrnehmungen auf sich selbst bezieht und der es nicht gelingen will, andere Perspektiven einzunehmen.

Beyla lebt allein und verdient ihr Geld als Clown. Für Edgar ist der Beruf des Clowns noch verbunden mit der Idee eines unkonventionellen Lebens. Ihm imponiert diese Berufswahl, so schwärmt er von einem anderen Jungen:

Er wollte Clown im Zirkus werden, und das ließ er sich nicht ausreden. Sie sagten, er will sich bloß rumtreiben, statt einen ordentlichen Beruf zu lernen. Einen ordentlichen Beruf, Leute, das kannte ich! Natürlich wollte er unter anderem zum Zirkus, weil er da die Welt sehen konnte, jedenfalls ein Stück. (Plenzdorf 1976, 41)

Beylas Umfeld reagiert sehr positiv auf den von ihr ausgeübten Beruf. Gerade das scheinbar Unkonventionelle wird in bestimmten sozialen Kontexten wie zum Beispiel im Stadtteil Prenzlauer Berg zur Norm. Als die Frau von der Hausverwaltung von Beylas Beruf hört, ist sie begeistert: „aber das ist ja phantastisch“ (Franck 1999, 35). Auch „die Wangen von Charlottes Tante leuchteten“ (Franck 1999, 34), als sie von Beylas Tätigkeit als Clown berichtet. Die Szenen, in denen die geschminkte und verkleidete Beyla allein und dem Scheinwerferlicht ausgeliefert in der Manege agiert, führt trotz der Begeisterung des Publikums deren

⁶ Vgl.: <<http://www.faz.net/artikel/C30703/single-single-haushalte-haben-konjunktur-30170602.html>> vom 28. Juni 2001 (Download am 15.8.2011)

Verlassenheit drastisch vor Augen. Eine Eigenart des Clowns ist es, seine wahre Identität und Befindlichkeit hinter einer Maske zu verstecken und somit eine Illusion seiner selbst zu schaffen. Das heißt, das Clown sein unterstreicht eine Seite von Beylas Persönlichkeit, nämlich diejenige, andere, und vielleicht auch sich selbst, über ihre Identität im Unklaren zu lassen. Der ständige Zwiespalt, in dem sich die Singlefrau befindet, bringt diese schon im ersten Kapitel zum Ausdruck. Sie erzählt: „Ich hatte noch keine eigene Familie, keinen Freund, kein Kind. Mein Bruder glaubte, mit mir stimme etwas nicht.“ (Franck 2009, 12) Aus diesen immer noch bestehenden gesellschaftlichen Erwartungen, ein normales Leben in einer Paar- oder Familienbeziehung zu leben, resultiert eine ständige Notwendigkeit die eigene Lebensweise rechtfertigen zu müssen. Besonders die eigene Familie ist irritiert über ihren Lebensweg. Zwar hat sie wie ihre drei Brüder unter der häuslichen Situation mit dem alleinerziehenden, trinkenden und arbeitslosen Vater gelitten, jene scheinen aber unbeschadet daraus hervorgegangen zu sein, denn sie konnten eigene Familien gründen. Die trostlose Kindheit und ihr Dasein als schmutziges, stinkendes Kellerkind, das stehlen muss, um nach außen eine Fassade von Normalität aufrechtzuerhalten, haben die Hauptfigur geprägt. Julia Franck präsentiert uns mit ihrer weiblichen Wertherfigur also nicht eine modern anmutende, autonome Frau, sondern eine emotional gehemmte und isolierte Frau. Ihr Liebessehnen und ihre Gefühlsduselei stehen im starken Kontrast zu ihrer emotionslosen Reaktion auf den schrecklichen Unfall ihrer Nachbarin Charlotte. Sehr distanziert beobachtet Beyla das Geschehen am Ostersonntag. Zunächst redet sie nur von „[d]er Frau“. „[I]ch redete mir ein, es sei eine fremde Frau, ich kannte Charlotte, solche Schuhe mit Absätzen hatte sie nicht.“ (Franck 2009, 11) Schon zu Beginn des Romans führt uns die Autorin somit eine Frauenfigur vor, die ständig ihre Entwürfe von Wirklichkeit ihren Bedürfnissen und Befindlichkeiten anpasst. In dieser Hinsicht wirkt die Figur der Beyla unreif und kindlich in ihrem Umgang mit der sie umgebenden Realität. Hinzu kommt eine andere Wesensart, die die Figur nahezu pathologisch erscheinen lässt. Verdächtigungen, Mutmaßungen und Unterstellungen gehören zum Repertoire von Beylas Reaktionen auf ihre Umwelt. So spricht sie schon auf der ersten Seite des Romans den Verdacht aus, ihre Zeitung sei gestohlen worden.

Beylas mangelnde Sozialkompetenz äußert sich ebenfalls in ihrer Empathielosigkeit. Als nämlich ihre Freundin, die beim Umzug in Charlottes Wohnung hilft, ihr eröffnet, dass sie schwanger sei, reagiert Beyla nicht mit Freude für die Freundin, sondern mit Neid: „Daß sie glücklich mit ihrem Freund war, wusste ich. Aber jetzt hatte sie mich übertroffen.“ (Franck 2009, 44) Beyla betrachtet deren Schwangerschaft somit als einen Punktsieg in einem imaginären Konkurrenzkampf um Anerkennung. Zu ihren Zielen gehört es auch, einen Liebhaber zu haben. Beyla träumt seit Charlottes Unfall von einem Mann, der dem Fahrer

des roten Fords ähnelt und den sie für schuldig am Tod ihrer Nachbarin hält, „das brachte mich auf die Idee, ich könnte ihn lieben“ (Franck 2009, 21). Die Schuld an Charlottes Tod macht den Mann anziehend für Beyla, was wiederum zeigt, in welchem konkurrenzhaftem Verhältnis sich Beyla zu ihrer Umgebung befindet. Liebe ist für sie folglich keine Reaktion auf eine konkrete Person, sondern eine *Idee*. Somit gilt es, den Mann zu identifizieren, der diese Rolle übernehmen soll. Dieser findet sich in der Figur des Nachbarn Albert, in dem Beyla vage den Mann wiederzuerkennen scheint, der am Ostermorgen aus der Parklücke vor dem Haus fuhr. Doch so einfach ist die Traumwelt nicht in die Wirklichkeit zu transferieren. Beim ersten Rendezvous in Alberts Wohnung beschließt Beyla plötzlich zu gehen, denn „[es] war mir klar, daß ich Angst gehabt hatte, bei ihm zu bleiben, Angst, daß er mich berührte, Angst, daß ich ihn lieben würde und davor, daß Liebe endlich sein könnte“ (Franck 2009, 95). Ähnlich wie Werther, der nach Lottes Diagnose eine Frau begehrt, die er nicht haben kann und daher immer auf der scheinbar sicheren Position seiner Vorstellungswelt verharrt, zieht sich auch Beyla in sich zurück. „Hier oben in meinem Bett ließ es sich in Ruhe und Gelassenheit glücklich sein“ (Franck 2009, 95), heißt es im Roman. Kennzeichnend für Francks Hauptfigur ist, dass es für sie zunächst einfacher ist, mit ihrer Vorstellung von Liebe zufrieden zu sein, als sich auf das Wagnis einer realen Begegnung einzulassen: Eine Begegnung, die sich vielleicht als Enttäuschung entpuppen könnte – also wählt sie die Illusion, denn diese kann die Imaginierende kontrollieren.

Dass sie vielleicht doch etwas anderes möchte als einen Liebhaber und Freund, eröffnet sich ihr selbst erst durch die unbedachte, spontane Willensbekundung gegenüber Albert. Nachdem ihre Beziehung so gut wie beendet ist, antwortet Beyla auf Alberts Frage, was sie denn wolle: „Ein Kind“ (Franck 2009, 206). Beyla und ihre Freundin ordnen, sobald letztere schwanger ist, im Gespräch über ihre beiden Partner die Männer in zwei verschiedene Kategorien ein: Liebhaber oder Vater. Die Freundin urteilt über Albert, er sei im Gegensatz zu ihrem Freund „nicht so ein Vatertyp“ (Franck 2009, 140). Das heißt, in dem Moment in dem Beyla spürt, dass ihre leidenschaftliche Beziehung zu Albert zerbricht, äußert sie den Wunsch nach einem Kind. Dies kann als ein letzter Versuch, die Beziehung zu erhalten gelesen werden oder als Versuch ihrer Freundin ebenbürtig zu werden, die Beyla in einem Gespräch fragt „Liebt er Dich? Wirst du schwanger?“ (Franck 2009, 141), so als sei das eine notwendige Konsequenz des anderen.

Liebessemantik

Liebe begegnet dem Leser hauptsächlich in Form des kindlichen Liebessehns der Hauptfigur. Liebe als stabile Bindung zu Mutter und Vater hat diese in ihrer

Kindheit nicht kennengelernt: „Es ist nicht so, daß ich ein Arbeitsunfall war, nein, das nicht. Mein Vater hat mir immer versichert, meine Mutter sei neugierig auf eine Schwangerschaft gewesen“ (Franck 2009, 87). Ihren Vater nennt Beyla distanziert ihren *Erzeuger* und bei dessen Beerdigung gelingt es ihr nicht zu trauern. Im Gegenteil, sie lacht bei der Vorstellung, dass die Urne, die vor ihr her getragen wird, die Asche ihres Vaters enthält. Die letzten drei Jahre vor seinem Tod hat sie ihn nicht gesehen. Auch die Beziehung zu ihren Halbbrüdern ist problematisch. Als Kind wünscht sie sich bei Freundinnen schlafen zu können, um „die lästigen Hände meiner Brüder loszuwerden, mit denen sie sich gerne lustig machten“ (Franck 2009, 16). Das heißt, auch zu ihren Brüdern hatte Beyla als Kind keine störungsfreie sondern eine von sexuellen Übergriffen geprägte Beziehung.

Über Beylas früheres Liebesleben erfährt der Leser nur wenig: „Bisher waren mir dunkelhaarige Männer fremd gewesen, mag sein, weil ich mich meist in die Nähe von Hellhaarigen gebracht und auch mit denen geschlafen habe“ (Franck 2009, 59). Für Beyla scheint Liebe ein Synonym für Beischlaf zu sein, was der Dialog mit einer Freundin zeigt: „„Albert liebt mich“, behauptete ich. „Ich denke, ihr sprecht nicht darüber.“ „Na und, ich weiß es. Er liebt mich, er will ständig mit mir schlafen.“ „Pah, Beyla, miteinander schlafen und lieben sind doch ganz verschiedene Sachen. Also echt.““ (Franck 2009, 143) Beyla will lieben und verbindet auch bestimmte Vorstellungen damit. Kaum hat sie Albert kennengelernt, zeigt sie typische Verliebtheitsymptome, z. B. ein „pochendes Herz“ (Franck 2009, 74). Gleichzeitig schildert sie die Angst, dass dieses „Zittern“ (Franck 2009, 74) wieder aufhört (vgl. ebd.). Das bedeutet, von Anfang an sind ihre Gefühle begleitet von der Angst des baldigen Endens derselben. Liebe findet zunächst im Konjunktiv statt: „Wir würden uns küssen. Wir würden uns lieben. Mein Herz würde klopfen.“ (Franck 2009, 77) Nach dem ersten Rendezvous hat Beyla Angst, „daß Liebe endlich sein könnte“ (Franck 2009, 95). Aber die Angst verdrängt sie: „Lieber liebte ich.“ (Franck 2009, 95) Schon am folgenden Morgen kauft sie vorsorglich Kondome, obwohl es noch zu keiner Berührung zwischen den beiden gekommen ist. Beylas Art zu lieben ist eine Kombination aus kindlicher Sehnsucht nach dem Beschütztwerden, aus sexuellem Verlangen sowie aus Kontrollsucht und Verfügungsgewalt. Ein fester Bestandteil des Liebesspiels von Beyla und Albert sind dessen erotische Geschichten. Da für Beyla Liebe zumeist aus Vorstellungen gespeist ist, verfehlen die Erzählungen von sexuellen Begegnungen unterschiedlicher Art nicht ihre Wirkung: „[I]ch lag auf Albert und machte mich auf seiner Erregung schwer. Seine Geschichte hatte mir Spaß gemacht, zwischen uns klebte gemeinsamer Schweiß, der schmatzte, wenn ich mich bewegte“ (Franck 2009, 110). Doch das sexuelle Spiel, d. h. die körperliche Begegnung, reicht Beyla nicht, sie will Alberts Innerstes kennen: „Ich

wollte gern mehr über Albert wissen, ich wollte gern alles wissen. Ich wollte jede Sekunde seines Lebens wissen.“ (Franck 2009, 133) Beyla, die vom ersten Treffen an ganz offen von ihrer Kindheit erzählt, fordert von ihrem Gegenüber Einsichten in seine Vergangenheit: Sie will Albert ganz und für sich allein. Dieser reagiert jedoch abweisend auf zu viel Liebesverlangen: „Deine ganze Liebe, diese Euphorie, das Wollen, merkst du nicht, daß du mir zuviel bist?“ (Franck 2009, 173) Beyla ignoriert die Distanzierung Alberts, indem sie sie uminterpretiert: „Er schämte sich, weil er sich geliebt fühlte und nicht wiederliebte“ (Franck 2009, 173). Es ist für Beyla unmöglich die Zurückweisung durch Albert zu akzeptieren, denn das käme der Katastrophe gleich, die Roland Barthes (1984) wie folgt beschreibt:

[E]s sind Situationen ohne Rest, ohne Wiederkehr: ich habe mich mit solcher Gewalt in den Anderen projiziert, daß ich mir, wenn er mir verlor, nicht mehr herauszuhelfen weiß, mich nicht mehr erholen kann: ich bin für immer verloren. (Barthes 1984, 152)

Beyla spürt jedoch bei aller Illusion, dass Albert ein Geheimnis vor ihr verbirgt. Deshalb fordert sie ihn auf: „daß du mir immer die Wahrheit sagst und wir uns nie belügen.“ (Franck 2009, 168) Dass Beyla allerdings selbst ein sehr flexibles Verhältnis zur Wahrheit hat, wird gleich zu Beginn des Romans deutlich, wenn sie leugnet, Zeugin des Unfalls gewesen zu sein. Sie hat sogar eine „Lieblinglüge“ (Franck 2009, 35). Wenn man sie fragt, bei welchem Zirkus sie arbeitet, lügt sie stets ohne rot zu werden und antwortet: Sarrasani (vgl. Franck 2009, 35). Ihre Neugier und ihr Misstrauen treiben sie dazu, Albert zu bespitzeln.⁷

Liebe ist auch für die weibliche Variante des Werthers gleichbedeutend mit der totalen Vereinnahmung einer Person. So weiß er Wilhelm von einer vergangenen Liebe vorzuschwärmen, die sein romantisches Liebesideal erfüllt hat:

Aber ich habe sie gehabt, ich habe das Herz gefühlt, die große Seele, in deren Gegenwart ich mir schien mehr zu seyn als ich war, weil ich alles war was ich seyn konnte. Guter Gott, blieb da eine einzige Kraft meiner Seele ungenutzt, konnt ich nicht vor ihr all das wunderbare Gefühl entwickeln, mit dem mein Herz die Natur umfaßt, war unser Umgang nicht ein ewiges Weben von feinsten Empfindung, schärfstem Witze, dessen Modifikationen bis zur Unart alle mit dem Stempel des Genies bezeichnet waren? (Goethe 1994, 20)

⁷ Die räumliche Situation im Roman *Liebediener* ist die des typischen Berliner Hauses mit Hinterhof. Man kann daher auch sagen, dass das *setting*, das Julia Franck hier konstruiert, an die Ausgangssituation des Films „Das Fenster zum Hof“ von Alfred Hitchcock erinnert. Das Beobachten verdächtiger Vorgänge in anderen Wohnungen aus dem Fenster heraus und das anschließende Spekulieren über die Vorgänge in fremden Wohnungen erzeugen eine besondere Spannung, da Wesentliches un beobachtbar bleibt.

Werther versucht – ausgehend von seinem Liebesideal – Lotte über seinen Tod hinaus an sich zu binden. Kurz vor seinem Selbstmord beschwört er sie in seinem Abschiedsbrief: „[D]u bist von dem Augenblicke mein! [...] Ich gehe voran! [...] biß du kommst, und ich fliege dir entgegen und fasse dich [...]“ (Goethe 1994, 250).

Demgegenüber steht in Francks Roman das Modell der modernen Frauen wie zum Beispiel Charlotte. Sie nimmt die professionellen Dienste eines Liebedieners in Anspruch. Ihre sexuellen Bedürfnisse werden also gegen angemessene Bezahlung erfüllt.

Herz und Blut

Francks Roman kreist, wie auch Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers*, um die Themen Liebe und Tod. Requisiten dieser *Eros und Thanatos* Thematik sind beide Male Herz und Blut.⁸ Werthers erster Brief an seinen Freund Wilhelm beginnt mit folgenden Sätzen: „Wie froh bin ich, daß ich weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen!“ (Goethe 1994, 9) Zwei Monate später lautet Werthers Botschaft an Wilhelm: „Was ist in unserem Herzen die Welt ohne Liebe!“ (Goethe 1994, 54) Goethe hat mit Werther eine Figur geschaffen, die sich ganz ihren Empfindungen hingibt und das eigene Herz zur entscheidenden Instanz erklärt. Das Herz ist *das* Lebens- und Liebesorgan. Es pumpt Blut, den Lebenssaft, durch die Adern. Dazu Roland Barthes:

Das Herz ist das Organ der Begierde (es schwillt an, es zieht sich zusammen usw. wie das Geschlecht), so sehr steht es, verzaubert im Banne des Imaginären. Was wird die Welt, was wird der Andere mit meiner Begierde anfangen? Eben das ist die Unsicherheit, in der sich alle Regungen, alle ‚Probleme‘ des Herzens zusammenfinden. (Barthes 1984, 126)

Doch bevor Beyla ihr „pochendes Herz“ (Franck 2009, 74) entdeckt und gemeinsam mit Albert Herzen isst, fließt viel Blut in diesem Roman. Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* endet mit dem langsam verblutenden Helden, den man zusätzlich zu seiner blutenden Schussverletzung im Kopf auch noch zur Ader lässt, was ein weiteres Herausfließen des Lebensaftes zur Folge hat (vgl. Goethe 1994, 264). Julia Franck lässt ihren Roman *Liebediener* mit dem blutigen Unfalltod Charlottes beginnen: „Die Frau war blutüberströmt. Ihr Blut stand in den Schienen.“ (Franck 2009, 8) Im Nachhinein meint Beyla mehrmals den Geruch von Charlottes Blut noch an sich riechen zu können. Der Straßenbahnfahrer erklärt den Polizisten: „wie vom Himmel gefallen, so sei sie ihm erschienen“ (Franck 2009, 11). Demnach wird Charlotte sowohl als Blutopfer

⁸ Plenzdorf verzichtet auf die Symbolik von Herz und Blut. Der Roman schildert Edgars Liebe eher sachlich.

als auch als gestürzter Engel mit blonden Locken und madonnenhaft hellblauem Kleid präsentiert.⁹ Bedenkt man, dass der blutige Opfertod eng mit der Passion Christi verbunden ist und dass sich der Unfall an einem Ostersonntag ereignet, also an dem Tag, an dem der christlichen Überlieferung nach Christus von den Toten aufersteht, so ergibt sich eine Symbolik, die Charlottes Tod zu einem besonderen Ereignis werden lässt. Dieser Tod erscheint nicht als zufällige Begebenheit, sondern als etwas, das das Leben der Erzählerin nachhaltig verändert. Charlotte opfert sich, damit Beyla in deren Leben schlüpfen kann.

Beyla bereitet für ihr erstes Treffen mit Albert nicht nur Herzen zu, die „mundgerecht und dunkelrot“ (Franck 2009, 81) sind, sondern kauft dazu auch „roten Wein“ (Franck 2009, 81). Hier werden die blutigen Hühnerherzen als verbindendes Element und als Liebestifter eingesetzt: „Nur ein verwundetes, weiches Herz konnte lieben und mit seinem Blut Bindungen stiften. Diese Auffassung finden wir bis zur Gegenwart in der Liebesliteratur. Blut und Liebe wurden und werden eng verknüpft.“ (Sorgo 2007, 317)

In der auf das gemeinsame Mahl folgenden Nacht träumt die frisch Verliebte von Blutblasen, die anstatt von Worten aus dem Mund der verunglückten Charlotte entweichen. Eine dieser Blutblasen setzt sich auf Beylas Mund (vgl. Franck 2009, 95f.). Auch hier ist Blut das verbindende Element und Kommunikationsmittel.

Des Weiteren beschreibt Beyla kurz vor ihrem ersten Geschlechtsverkehr mit Albert, wie Blut aus ihr fließt und sie sich beeilen muss ins Bad zu gehen, „damit Charlottes Sessel keinen Fleck bekäme“ (Franck 2009, 101). Blut in Form von Menstruationsblut ist Hinweis auf Fruchtbarkeit. Bluten wird im Fall des Menstruierens in Verbindung gebracht mit der Vorbereitung auf neues Leben und mit Geburt. Die Menstruation ist aber auch Symbol für ein zyklisches Geschehen. Genauso wie die Geburt schon den Tod impliziert, könnte hier auf das Entstehen und Vergehen von Liebe referiert werden.

Die Farbe Rot

Traditionell wird der Liebe die Farbe Rot und dem Tod die Farbe Schwarz zugeordnet. Auf diese enge Verbindung von Liebe und Tod wird im Text hingewiesen, wenn Beyla den Klang von Alberts Namen beschreibt: „Albert klang dunkel, er klang rot, aber ein Rot, das ins Schwarz ging, das aufgeraut war, das zu seiner Stimme paßte“ (Franck 2009, 69). Rot ist aber auch eine der Signalfarben, die in verschiedenen Kontexten immer wieder im Text auftaucht: Das Auto, welches vermeintlich in Charlottes Unfall verwickelt war, ist rot (vgl. Franck 2009, 5). Anstatt der passenden Schuhe muss Beyla zur Beerdigung rote Schuhe

⁹ Auch Lotte wird von Werther mehrfach als Engel bezeichnet (vgl. u. a. Goethe 1994, 36).

anziehen, weil sie ihre schwarzen Charlotte geliehen hatte. Beyla kauft roten Wein und bereitet dunkelrote Hühnerherzen für ihr erstes gemeinsame Mahl mit Albert zu (vgl. Franck 2009, 81). Im Traum werfen Blutblasen Schatten in Rot, in leuchtendem Rot und in Rosarot auf Charlottes Gesicht (vgl. Franck 2009, 96). In Beylas Kommode befinden sich „ihre Büstenhalter, sie waren glänzend rot mit Spitze“ (Franck 2009, 161). Beyla sieht die „rote Lacktasche“ (Franck 2009, 207) einer Passantin, der sie direkt eine geheime Beziehung zu Albert unterstellt. Zudem erinnert sie sich an ein Kind, welches „Ohrenschützer aus rotem Kunstfell“ trug (Franck 2009, 222). Die Farbe Rot wird also sprichwörtlich zum roten Faden der Liebessuche Beylas.

Der Tod

Beyla formuliert ihre Gedanken zum Tod zu Beginn ihrer Erzählung wie folgt:

Sicher hatte ich schon hin und wieder an ihn gedacht, wie einige wohl, und bald festgestellt, daß ich ihn zu einfach dachte, um ihm auf die Schliche zu kommen, ich dachte (natürlich) in Zeit- und Raumkoordinaten, die mich nach einem Danach und einem Dahinter fragen ließen (Blödsinn, so was). (Franck 2009, 20)

Der Tod ist durchgängig präsent in Francks Roman. Zu Beginn verunglückt Charlotte. Es ist ein plötzliches, blutiges und öffentliches Sterben. Erst der Tod schafft die Verbindung zwischen Beyla und Charlotte: „Wäre sie nicht gestorben, [...] ich wäre ihr nie so nahegekommen und wäre ganz bestimmt nicht in die Verlegenheit geraten, in ihrem Bett zu schlafen“ (Franck 2009, 57). Nach ihrem ersten Rendezvous mit Albert verspürt sie Angst. Es heißt: „Aber da ich mich mit der Angst so wenig beschäftigte wie mit dem Tod, schob ich den Gedanken an alle beide beiseite. Ich thronte liegend auf meinem Bett, Angst und Tod ließ ich links und rechts von der Kante plumpsen“ (Franck 2009, 95). Beide, Angst und Tod, belästigen Beyla darauf in derselben Nacht im Traum.

Der Tod ist ebenfalls präsent in einer der erotischen Geschichten Alberts. Zwei Cousinen, die nebeneinander in Bett liegen, sollen an mehreren Terminen von einem Liebediener nacheinander befriedigt werden. Eines Tages braucht er nur eine Frau zu bedienen, weil die andere, die zuvor schon krank war, zwar zusammen mit ihnen im Bett liegt, aber bereits tot ist. Beyla ekelt sich, als sie die Geschichte hört und Albert lacht. Um dieses Lachen zu ersticken, hätte sie „ihn gerne gebissen, hätte meine Zähne in seine Brust gerammt und das Lachen herausgebissen. Dann hätte ich es ausgespuckt, einfach neben das Bett gespuckt, dorthin, wo schon die Angst und der Tod lagen, gespuckt“ (Franck 2009, 150f.).

Das heißt, Beyla versucht mit allen Mitteln den Gedanken an den Tod und die damit verbundene eigene Sterblichkeit zu verbannen.

Doch selbst wenn sich Gedanken verdrängen lassen, ist Beyla sinnlichen Wahrnehmungen ausgesetzt. So wird sie durch die Gerüche und die Gegenstände in Charlottes Wohnung ständig mit dem Tod ihrer Nachbarin konfrontiert. Gegen Ende des Romans verfolgt Beyla eine andere Strategie, um den Tod kontrollieren zu können. Sie weist ihm eine Rolle in ihrer neuen Clownsnummer zu:

Ein tattriger Tod, vielleicht einer mit Schmatztick, der jedoch alles Bedrohliche verliert, indem er kurz vor Charlottes Tod selbst ausrutscht und der Länge nach über sie herfällt, ein Tod, der Gefallen an Charlotte findet? [...] Ich arbeitete drei freie Tage hintereinander an dem Tod. (Franck 2009, 211)

Nachfolgend beschreibt Beyla den Tod: „Der Augenblick, der ihren Tod kennzeichnen sollte, müßte Stille sein. Nur die Stille dringt in die Köpfe der Zuschauer. Nur die Stille macht Grauen“ (Franck 2009, 211). Kurz vor Ende des Romans taucht dieser stille Tod auf: „Es war nicht mehr Albert, der unter mir kein Geräusch machte. Es war der Tod.“ (Franck 2009, 238)

Fazit: Die Verlorenheit des weiblichen Werthers

Die Leser und Leserinnen sind alleingelassen: durch die Monoperspektive und die fehlende Erzählerinstanz, die Bewertungsangebote machen könnte, wie schon bei Goethes Roman auch bei Franck mit ihrem Verständnis für die Figur und die Handlung. Sie müssen ihren eigenen Begriff von Liebe sowie ihre Einstellung zum Tod in der Rezeption überprüfen.

Nicht nur für die Leserinnen und Leser, sondern auch für Beyla selbst bleibt der Liebediener Albert ein Unbekannter, einer, der Klavier spielt und Geschichten erzählt. Demgegenüber wird den LeserInnen von *Liebediener* Einblick gewährt in die widersprüchliche Gedankenwelt einer jungen Frau, die getrieben ist von Sehnsucht und die sich ihre Wirklichkeit konstruiert. Traum und Wirklichkeit, Wahrnehmung und Vorstellung gehen nahtlos ineinander über. Beyla ist eine Frau, die zwar gerne lügt gleichzeitig aber Wahrhaftigkeit fordert; eine Frau, die den Bezug zur Realität genauso verloren hat, wie zu ihrer eigenen Person. Ihre Verhaltensweisen erlauben eine pathologische Diagnostik als Soziopathin, so definieren sie mangelnde Empathiefähigkeit, schnelles Aufgeben von Beziehungen, die Unfähigkeit Verantwortung zu übernehmen und ungerechtfertigtes Beschuldigen anderer. Letztlich wird Beyla so zur *Mörderin* ihrer eigenen Liebe.

Den Roman *Liebediener* von Julia Franck als Liebesgeschichte zu bezeichnen, greift – wie auch bei Goethes Roman – zu kurz. Es geht auch darum dem Individuum einen Raum in dem Koordinatensystem von Liebe und Tod zuzu-

ordnen. Dieser Raum wird nur erfahrbar durch Beziehungen zu Menschen. Doch die gänzliche Abwesenheit der Mutter, die teilnahmslose Anwesenheit des Vaters und eine Gesellschaft, in der das Subjekt und dessen Freiheiten überhöht und Regeln überflüssig geworden scheinen, bedingen in *Liebediener* die Ichbezogenheit, die Verlustängste und die Ortlosigkeit der weiblichen Wertherfigur Beyla. Wendeten sich Goethes Werther und Plenzdorfs Edgar noch gegen eine festgefügte, soziale Realität, so lösen sich in Julia Francks Roman *Liebediener* am Ende des 20. Jahrhunderts im geeinten Deutschland die Strukturen derart auf, dass unklar ist, wie Realität sich außerhalb des subjektiven Bewusstseins darstellen kann.

Literatur

Primärliteratur

Franck, Julia: *Liebediener*. 2. Aufl., Frankfurt/Main 2009.

Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werthers*. 1. Fassung [1774]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, herausgegeben von Waltraud Wiethölter, Frankfurt/Main 1994, S. 10-266.

Plenzdorf, Ulrich: *Die neuen Leiden des jungen W.*, 4. Aufl., Frankfurt/Main 1976.

Sekundärliteratur

Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt/Main 1984.

Frisch, Christine: *Powerfrauen und Frauenpower*. Zur deutschsprachigen Frauenliteratur der Neunziger. In: Thomas Jung (Hg.): *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Popliteratur seit 1990*, Frankfurt/Main 2002, S. 103-116.

Hohmann, Stefanie: *Ein Fest der Sinne – Weibliche Obsessionen in der Gegenwartsliteratur*. In: Corinna Schlicht (Hg.): *Sexualität und Macht*. Kultur-, literatur- und filmwissenschaftliche Betrachtungen, Oberhausen 2004, S. 183-193.

Hübner, Klaus: *Alltag im literarischen Werk*. Eine literatursoziologische Studie zu Goethes *Werther*, Heidelberg 1982.

Jäger, Georg: *Die Leiden des alten und neuen Werther*. Kommentare, Abbildungen, Materialien, München 1984.

Meise, Helga: *Orte und Nicht-Orte bei Julia Franck, Inka Parei und Judith Hermann*. In: Christiane Caemmerer/Walter Delabar/Helga Meise (Hg.): *Fräu-*

leinwunder *Literarisch*. *Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 2005, S. 125-150.

Norman, Beret: *Social Alienation and Gendered Surveillance*. Julia Franck observes Post-Wende Society. In: Katharina Gerstenberger (Hg.): *German Literature in a New Century*. Trends, Traditions, Transformations, Transitions, New York 2008, S. 237-251.

Reis, Ilse: *Ulrich Plenzdorfs Gegen-Entwurf zu Goethes „Werther“*. Bern 1977.

Schlicht, Corinna: *Die Ohnmacht der Frauen in der Geschichte am Beispiel der Romane von Katharina Hacker, Annett Gröschner und Julia Franck*. In: Dies. (Hg.): *Geschlechterkonstruktionen II*. Literatur-, sprach- und kommunikationswissenschaftliche Analysen, Oberhausen 2008, S. 119-144.

Sorgo, Gabriele: *Herzblut – Von der Lebensquelle zum Schmiermittel*. In: Christina von Braun/Christoph Wulf (Hg.): *Mythen des Blutes*, Frankfurt/Main 2007, S. 313-332.

Rezensionen

Albath, Maike: *Wieder so eine Klarheit*. Das ABC ist nie komplett: Julia Francks trendwilliger Roman *Liebediener*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 15.01.2000.

Bauer, Michael: *Liebe in Zeiten von Tralala*. Julia Francks zweiter Roman *Liebediener* erfüllt alle Hoffnungen, die ihr Erstling „der neue Koch“ geweckt hat. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 05.11.1999.

Diekmann, Dorothea: *Herzgeräusche*, unregelmässig. Julia Francks Roman *Liebediener*. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 16./17.10.1999.

Encke, Julia: *Kräftiger Hände Arbeit*. Julia Francks *Liebediener* auf Abwegen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 12.10.1999.

Hoffinger, Isa: *Nur nicht innen*. Julias Franck liest aus ihrem zweiten Roman *Liebediener*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 11.11.1999.

Jung, Jochen: *Ohrläppchenknabbern*. Bei Julia Francks Liebesgeschichte hat das Kino mitgeschrieben. In: *Die Zeit* vom 02.12.1999.

Schmelcher, Antje: *Der Mann im roten Ford*. In *Liebediener* erzählt Julia Franck von echter Liebe und falschen Identitäten. In: *Die Welt* vom 23.10.1999.

Scholz, Leander: *Leeres Gefäß*. Die Melancholie des Call-Boys. In: *Freitag* vom 08.10.1999.

Schreiner, Christoph: *Je näher, umso ferner: das Glück*. In: *Saarbrücker Zeitung* vom 12.11.1999.

Staudacher, Cornelia: Die Geheimnisse von Berlin-Kreuzberg. Wer ist Albert eigentlich? Und warum musste Charlotte sterben? In: Stuttgarter Zeitung vom 21.07.2000.

Internetquellen

<http://www.vollmer-mythologie.de/beyla/> [Letzter Abruf am 15.08.2011]

<http://www.faz.net/artikel/C30703/single-single-haushalte-haben-konjunktur30170602.html> [Letzter Abruf am 15.08.2011]

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub | universitäts
bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.17185/duepublico/76572

URN: urn:nbn:de:hbz:465-20220825-090623-4

Ersch. in: Schlicht, Corinna; Marsch, Eva (Hrsg.) Von Geschichten, die ausziehen, das Leben zu erkunden: Einblicke in Julia Francks Erzählwelten. Mit einem Interview mit Julia Franck. S. 77-103

Alle Rechte vorbehalten.