

HANS VILMAR GEPPERT

“Perfect Perfect“

Das kodierte Kind in Werbung und Kurzgeschichte
(Katherine Mansfield, Marie-Luise Kaschnitz, Gabriele Wohmann,
Christa Wolf u. a.)



**Augsburger
Universitätsreden 15**

Augsburger Universitätsreden 15

*Herausgegeben vom
Präsidenten der Universität*

HANS VILMAR GEPPERT



Prof. Dr. Hans Vilmar Geppert
Ordinarius für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft
mit Berücksichtigung der Komparatistik.
Universität Augsburg

“Perfect Perfect“

Das kodierte Kind in Werbung und Kurzgeschichte
(Katherine Mansfield, Marie-Luise Kaschnitz, Gabriele
Wohmann, Christa Wolf u. a.)

Vortrag gehalten anlässlich des Augsburger
Mansfield-Symposiums im Juni 1988
zum 100. Geburtstag von Katherine Mansfield

Augsburg 1989

Vorwort

In der Zeit vom 16. bis 23. Juni 1988 fand an der Universität Augsburg ein Symposium zum Werk der neuseeländischen Autorin Katherine Mansfield (1888-1923) statt. Die Veranstaltungsreihe widmete sich anlässlich des einhundertsten Geburtstags von Katherine Mansfield dem Werk einer Autorin, die in jüngeren Jahren eine Zeitlang in der Region Schwaben (Bad Wörishofen) gelebt hatte und ihre Erfahrungen unter anderem in dem Kurzgeschichtenband *In a German Pension* (1911) verarbeitet hatte.

Das Symposium umfaßte, über mehrere Tage verteilt, Vorträge der neuseeländischen und deutschen Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler Sue Sullivan, Nelson Wattie, Richard Corballis und Hans Vilmar Geppert, die sich mit den unterschiedlichsten Aspekten im Werk der weltbekannten Autorin auseinandersetzten. Die Veranstaltungsreihe, die auf eine Initiative des 1985 verstorbenen Augsburger Anglisten Prof. Dr. Jürgen Schäfer zurückging, dessen Angedenken das Symposium gewidmet wurde, stieß auf reges Publikumsinteresse innerhalb und außerhalb der Universität. Erfreulich war dabei unter anderem auch die Förderung des Unternehmens durch den Bezirkstag Schwaben und durch die neuseeländische Botschaft, denen an dieser Stelle noch einmal unser Dank ausgesprochen werden soll.

Der hier abgedruckte Vortrag des Augsburger Germanisten und Komparatisten Prof. Dr. Hans Vilmar Geppert fand am 21. Juni statt. Er wurde als repräsentativer Beitrag zur Veröffentlichung ausgewählt, weil er auf exemplarische Weise das Werk der neuseeländischen Schriftstellerin mit Strömungen innerhalb der deutschen Gegenwartsliteratur in Verbindung bringt und darüber hinaus Aspekte in den Vordergrund der Untersuchung stellt, die von der Aktualität und der gegenwärtigen Relevanz Katherine Mansfields zeugen.

Juli 1989

Manfred Pütz

"Perfect Perfect"
Das kodierte Kind in Werbung und Kurzgeschichte
(Katherine Mansfield, Marie-Luise Kaschnitz, Gabriele Wohmann, Christa Wolf u.a.)

Hans Vilmar Geppert

Nicht wahr, das wissen wir alle: wenn es "high noon" wird, zwölf Uhr mittags im Wilden Westen, dann ist der Gute, der Vertreter des Rechts, ganz allein. Diesmal ist es nicht der Sheriff, sondern ein einsamer Indianer, der von drei bösen, hinterhältigen Revolvermännern - erkennbar an ihren schwarzen Hüten - gejagt wird. Gewiß, es sind offensichtlich Kinder, die einander verfolgen, aber der Indianer hat wirklich Angst, er rennt mit aller Kraft, und die drei Verfolger haben grimmige, gemeine, dreieckige kleine Gesichter. Endlich erreicht der Indianer eine Lichtung; jeder weiß, gleich wendet sich das Blatt: aber dort wartet nicht die Übermacht der Stammesbrüder; auch der große Unbekannte stellt sich nicht ein, der, während er mit der Rechten Mundharmonika spielt, mit links drei Schurken erledigt; nein, es öffnet sich ein gepflegter Freisitz im Garten, die große Familie ist zum Essen versammelt - in der Tat "high noon" -, Opa trägt übrigens eine Art Cowboy-Schlapphut, den er dem Enkel wie zur Tarnung oder zur Wiederaufnahme in die Welt der Weißen auf den Kopf stülpt, der Junge strahlt erleichtert, die drei Verfolger hängen mit verkniffenen Gesichtern im Zaun, ein Teller, dampfend und hoch gehäuft, wird vor den gerade nochmal Geretteten gestellt, und im "off" beginnt ein Chor von Sopranstimmen zu singen: "Du wirst gehetzt, doch zu Hause gibt's Birkel, gibt es Birkel, geht es dir gut."

Alle Indianer essen Nudeln

Ich weiß nicht, wie erfolgreich dieser Werbespot gewesen ist. Man konnte ihn den Winter über, als ich mir diesen Vortrag ausdachte, immer wieder sehen. Uns interessiert seine Zeichen- und Kommunikationsstruktur, und zwar als symptomatisch für Formen von Sprache und Verhalten, mit denen sich - so die These dieses Vortrags - die neuere bis gegenwärtige Literatur, insbesondere die Kurzgeschichte, immer wieder auseinander-

setzt. Analysieren wir die eben erzählte Werbebotschaft aus dieser Sicht, dann ist leicht erkennbar, wie hier mehrere modellhafte, im Prinzip beliebig wiederholbare und bei aller Variation analoge Situationen einander überlagern. Jede läßt sich als iconisches, bildhaft entworfenes Modell ansprechen. Und die indexikalisch-hinweisenden Zeichen, wie Gesten, Mienenspiel, Bewegungen etc.¹ leisten genau die Überleitung von einem Modell zum andern:

- das "Western-Modell" (Indianer/Cowboys, gut/böse, Verfolger/Gejagte) ist das erste,
- die Kinder spielen es nach; so ergibt sich das Modell "kindliches Spiel";
- dieses aber wird durch echte Angst auf dem einen Gesicht, bedrohliche Gemeinheit auf den anderen in eine Situation "kindlichen Ernstes" transponiert ("drei kleine Ratten aus den Slums oder doch aus den Wohnblocks verfolgen den Jungen aus dem Einfamilienhaus, der sich verlaufen hat").
- Und hinter allem wiederum tut sich eine vierte, modellhafte Situation auf: der bergende Raum, der die Jagd ablöst, die Opposition von Familie, Heim und Essen gegen die bedrohliche Außenwelt und vor allem das Wort "gehetzt" transponieren das Spiel, das immer ernster geworden ist, endgültig zurück in die Welt der Erwachsenen, von der es im Western-Modell auch ausgegangen war - eine Welt der Leistung, in der die Guten als die Tüchtigen kämpfen und sich abhetzen müssen, zum Beispiel als Lastwagenfahrer oder Packerin in einem Versandhaus, um sich einen Innenraum der Geborgenheit erobern bzw. erhalten zu können.

Auf jeder dieser modellhaft geordneten vier Ebenen werden feste, typisierte, in ihrem Ablauf gesetzmäßige, man kann auch sagen 'codierte' Verhaltensgewohnheiten sichtbar.² Wenn gesellschaftliches Verhalten und Sprach- bzw. Zeichensform einheitlich modelliert sind, wenn sie demselben Gesetz folgen und so im Grunde beliebig wiederholbare Handlungen bzw. Botschaften ('messages') hervorbringen können, dann rede ich in diesem Vortrag von 'Codes'. Wie konsequent diese hier durch alle Botschaften hindurchgreifen, kann man daran erkennen, daß sie sich fortlaufend verstärken. Denn im Übergang von codiertem Western, kindlichem Spiel, kindlichem Ernst und Ernst der Erwachsenenwelt wird das Dargestellte immer realer. Das Realste aber ist das Produkt: jeder kann diese Nudeln kaufen, kochen und essen. Das Produkt erscheint wie ein Fluchtpunkt der ganzen mehrfachen Dynamik. Der mehrfach realisierte Code von Hetze und Geborgenheit, der sich schließlich als umfassende Realität präsentiert, soll bewirken, daß man real hinget und die Nudeln kauft.

Anders gesagt, der Geltungsanspruch dieser Werbebotschaften ist hierarchisch geordnet. Sie arbeiten in ihrer Präsentation suggestiv, in ihren Folgerungen persuasiv und in ihrem Ergebnis appellativ.³ Ihre Basis aber ist unweigerlich affirmativ.⁴ Sie rekurrieren auf einen allgemein anerkannten Satz, in der Regel einen ideologischen, von dem anzunehmen ist, daß die Adressaten ihn sofort und ohne Vorbehalte akzeptieren. Die Werbung sagt also:

- "Die Kinder jagen sich, es ist gerade nochmal gut gegangen" (suggestive Botschaft).
- "Aber die Welt muß aus Kampf und Hetze bestehen, das ist ganz natürlich so" (ideologische Botschaft).
- "Und so natürlich wie Kampf und Hetze ist es, sich den Stress wegzuessen" (persuasive Botschaft).
- "Leute kauft Birkel-Nudeln" (ökonomisch-appellative Botschaft).

Was macht nun, so können wir weiter fragen, diese suggestiv, persuasiv und affirmativ "realisierte Natürlichkeit" aus? Da haben wir zum einen die Kommunikationsform, in der die Botschaften einander überlagern und begründen, und zwar so, daß eine kritische Trennung zwischen den verschiedenen Zeichen-Zusammenhängen und -Ebenen so weit wie möglich vermieden wird. Da funktioniert zum zweiten die ideologische Basis dieser Kommunikation. Werbung, insbesondere je beliebiger und austauschbarer ihre Produkte sind, sucht ihre suggestiv-persuasive Botschaft möglichst direkt auf allgemeine Wahrheiten zu begründen, die zumindest in diesem Kontext jeder Überprüfung, Diskussion oder Kritik entzogen sind. "Die Welt ist ein Kampf", "wer arm ist, ist minderwertig", "nur wer jung ist, gilt etwas", "Frauen sind weniger wert als Männer", "Sex muß man sich nehmen", "Liebe kann man kaufen" oder ähnlich lauten diese ideologischen Tiefen-Botschaften, die die Überredung durch Werbung so 'natürlich' machen. Und da ist offenbar das Kind, das die 'Natürlichkeit' des ganzen Werbe-Arguments befördert. Auch die impliziten Aussagen über die Welt der Erwachsenen sichern ja hier in dem Maße ihre Unangreifbarkeit, in dem sie aus plausibel ausgewählten und suggestiven Kinderszenen abgeleitet werden. Das Kind ist für die Werbung 'code'-wertig. 'Kindlich' kann seinem Anspruch nach heißen: 'apodiktisch', also 'notwendig wahr'. Wir werden noch zeigen, daß dies um so mehr gilt, je weniger die Produkte (zum Beispiel Leistungen einer Bank, Bausparverträge, Versicherungen oder Computersysteme) direkt für Kinder bestimmt sind oder von Kindern erworben werden können.

setzt. Analysieren wir die eben erzählte Werbebotschaft aus dieser Sicht, dann ist leicht erkennbar, wie hier mehrere modellhafte, im Prinzip beliebig wiederholbare und bei aller Variation analoge Situationen einander überlagern. Jede läßt sich als iconisches, bildhaft entworfenes Modell ansprechen. Und die indexikalisch-hinweisenden Zeichen, wie Gesten, Mienenspiel, Bewegungen etc.¹ leisten genau die Überleitung von einem Modell zum andern:

- das "Western-Modell" (Indianer/Cowboys, gut/böse, Verfolger/Gejagte) ist das erste,
- die Kinder spielen es nach; so ergibt sich das Modell "kindliches Spiel";
- dieses aber wird durch echte Angst auf dem einen Gesicht, bedrohliche Gemeinheit auf den anderen in eine Situation "kindlichen Ernstes" transponiert ("drei kleine Ratten aus den Slums oder doch aus den Wohnblocks verfolgen den Jungen aus dem Einfamilienhaus, der sich verlaufen hat").
- Und hinter allem wiederum tut sich eine vierte, modellhafte Situation auf: der bergende Raum, der die Jagd ablöst, die Opposition von Familie, Heim und Essen gegen die bedrohliche Außenwelt und vor allem das Wort "gehetzt" transponieren das Spiel, das immer ernster geworden ist, endgültig zurück in die Welt der Erwachsenen, von der es im Western-Modell auch ausgegangen war - eine Welt der Leistung, in der die Guten als die Tüchtigen kämpfen und sich abhetzen müssen, zum Beispiel als Lastwagenfahrer oder Packerin in einem Versandhaus, um sich einen Innenraum der Geborgenheit erobern bzw. erhalten zu können.

Auf jeder dieser modellhaft geordneten vier Ebenen werden feste, typisierte, in ihrem Ablauf gesetzmäßige, man kann auch sagen 'codierte' Verhaltensgewohnheiten sichtbar.² Wenn gesellschaftliches Verhalten und Sprach- bzw. Zeichensform einheitlich modelliert sind, wenn sie demselben Gesetz folgen und so im Grunde beliebig wiederholbare Handlungen bzw. Botschaften ('messages') hervorbringen können, dann rede ich in diesem Vortrag von 'Codes'. Wie konsequent diese hier durch alle Botschaften hindurchgreifen, kann man daran erkennen, daß sie sich fortlaufend verstärken. Denn im Übergang von codiertem Western, kindlichem Spiel, kindlichem Ernst und Ernst der Erwachsenenwelt wird das Dargestellte immer realer. Das Realste aber ist das Produkt: jeder kann diese Nudeln kaufen, kochen und essen. Das Produkt erscheint wie ein Fluchtpunkt der ganzen mehrfachen Dynamik. Der mehrfach realisierte Code von Hetze und Geborgenheit, der sich schließlich als umfassende Realität präsentiert, soll bewirken, daß man real hingeht und die Nudeln kauft.

Anders gesagt, der Geltungsanspruch dieser Werbebotschaften ist hierarchisch geordnet. Sie arbeiten in ihrer Präsentation suggestiv, in ihren Folgerungen persuasiv und in ihrem Ergebnis appellativ.³ Ihre Basis aber ist unweigerlich affirmativ.⁴ Sie rekurrieren auf einen allgemein anerkannten Satz, in der Regel einen ideologischen, von dem anzunehmen ist, daß die Adressaten ihn sofort und ohne Vorbehalte akzeptieren. Die Werbung sagt also:

- "Die Kinder jagen sich, es ist gerade nochmal gut gegangen" (suggestive Botschaft).
- "Aber die Welt muß aus Kampf und Hetze bestehen, das ist ganz natürlich so" (ideologische Botschaft).
- "Und so natürlich wie Kampf und Hetze ist es, sich den Stress wegzussen" (persuasive Botschaft).
- "Leute kauft Birkel-Nudeln" (ökonomisch-appellative Botschaft).

Was macht nun, so können wir weiter fragen, diese suggestiv, persuasiv und affirmativ "realisierte Natürlichkeit" aus? Da haben wir zum einen die Kommunikationsform, in der die Botschaften einander überlagern und begründen, und zwar so, daß eine kritische Trennung zwischen den verschiedenen Zeichen-Zusammenhängen und -Ebenen so weit wie möglich vermieden wird. Da funktioniert zum zweiten die ideologische Basis dieser Kommunikation. Werbung, insbesondere je beliebiger und austauschbarer ihre Produkte sind, sucht ihre suggestiv-persuasive Botschaft möglichst direkt auf allgemeine Wahrheiten zu begründen, die zumindest in diesem Kontext jeder Überprüfung, Diskussion oder Kritik entzogen sind. "Die Welt ist ein Kampf", "wer arm ist, ist minderwertig", "nur wer jung ist, gilt etwas", "Frauen sind weniger wert als Männer", "Sex muß man sich nehmen", "Liebe kann man kaufen" oder ähnlich lauten diese ideologischen Tiefen-Botschaften, die die Überredung durch Werbung so 'natürlich' machen. Und da ist offenbar das Kind, das die 'Natürlichkeit' des ganzen Werbe-Arguments befördert. Auch die impliziten Aussagen über die Welt der Erwachsenen sichern ja hier in dem Maße ihre Unangreifbarkeit, in dem sie aus plausibel ausgewählten und suggestiven Kinderszenen abgeleitet werden. Das Kind ist für die Werbung 'code'-wertig. 'Kindlich' kann seinem Anspruch nach heißen: 'apodiktisch', also 'notwendig wahr'. Wir werden noch zeigen, daß dies um so mehr gilt, je weniger die Produkte (zum Beispiel Leistungen einer Bank, Bausparverträge, Versicherungen oder Computersysteme) direkt für Kinder bestimmt sind oder von Kindern erworben werden können.

Katherine Mansfield: "The Doll's House" - "a line has to be drawn"

Was haben diese Überlegungen zur Kommunikationsform von Werbebotschaften mit der Kurzgeschichte zu tun? Ich werde im folgenden zu zeigen versuchen, daß Katherine Mansfield in ihrer Erzählung *The Doll's House*⁵ auf verblüffend moderne Weise den Typ solcher affirmativen und zugleich suggestiven, auf Bilder, Verweise und Modelle gestützten Kommunikation in Szene setzt. Die 'kindlichen Augen' und die Kinderstimmen gehören sicher zum Eindrucksvollsten, was Katherine Mansfield erzählt hat.⁶ Zu denken wäre etwa an die Geschichten *The Wind blows*, *The Voyage*, *How Pearl Button was kidnapped*, *The little Girl*, *Sun and Moon*, *The Child who was tired*, auch *The Garden Party* oder *Prelude*⁷ und *At the Bay*, wo dieselben Kinder auftreten wie in *The Doll's House*.

Die Kurzgeschichte *The Doll's House* (von 1921) nun fällt allerdings schon beim ersten Lesen aus diesem Rahmen. Denn diese Erzählung ist gerade im Gegensatz zur genannten individuell-personalen Kinder-Perspektive und -Rolle geprägt durch eine anonyme, neutrale, aber der kindlichen Sicht allgemein genäherte Perspektive, und geprägt auch durch die plural-integrale Kinder-Stimme, die große Teile der Geschichte erzählt.

So wird zum Beispiel das Puppenhaus präsentiert, das die Burnell-Kinder geschenkt bekommen haben:

There stood the doll's house, a dark, oily, spinach green, picked out with bright yellow. Its two solid little chimneys, glued on to the roof, were painted red and white, and the door, gleaming with yellow varnish, was like a little slab of toffee [...] "But perfect, perfect little house! Who could possibly mind the smell" [...] "Open it quickly, someone!" The hook at the side was stuck fast. Pat prised it open with his penknife, and the whole house front swung back, and - there you were, gazing at one and the same moment into the drawing-room and dining-room, the kitchen and two bedrooms. (383)

Die Zeit von Erwartung und atemloser Freude, die räumliche, 'kinderhohe' Deixis ("there stood", "there you were, gazing" into the rooms), die Vergleiche ("like a toffee"), die Bekanntschaft voraussetzende Präsentation von Namen (Pat), die erlebte Rede ("but perfect, perfect little house"), "You were" oder "Who could" als verallgemeinernde Satz-Subjekte, alles zeigt die anonyme und zugleich kollektive, kindliche Erzählsituation.

Aber, und das scheint mir nun sehr wichtig, auch die "Stimmen" der Erwachsenen, der Eltern und anderer, integriert die Erzählerin auf diese Weise in eine einzige, kohärente

Erzählrede, zum Beispiel, wenn es darum geht, daß die Burnell-Mädchen je zwei ihrer Freundinnen einladen dürfen:

Not to stay to tea, of course, or to come traipsing through the house. But just to stand quietly in the courtyard while Isabel pointed out the beauties, and Lottie and Kezia looked pleased ... (385)

Und dasselbe geschieht, wenn die Erzählerin berichtet ("the fact was"), wobei sie lediglich die Erwachsenenrede resümiert, daß die Burnell-Töchter leider mit allen möglichen anderen Mädchen in dieselbe Schule gehen müssen, selbst mit den Kindern des "store-keeper" oder des "milkman":

Not to speak of there being an equal number of rude, rough little boys as well. But the line had to be drawn somewhere. It was drawn at the Kelveys. (385)

Man hört geradezu, wie die Erzählerin durch ihr nüchternes Fazit die generalisierende Sicht und Stimme der Erwachsenen, ihr widerspruchsfrei typisiertes Urteil, nur unterstreicht. Die Ausgrenzung der Kelvey-Kinder ist Norm und "fact" zugleich. Die Burnell-Mädchen zum Beispiel gehen an ihnen vorbei mit erhobenem Haupt und abgewandtem Gesicht, und da sie tonangebend sind ("as they set the fashion in all matters of behaviour"), machen alle es ihnen nach. Auch die Lehrerin hat eine besondere Stimme für die Kelveys und für die anderen Kinder ein besonderes Lächeln - alles wohlgemerkt typisierte, signifikante Gesten -, wenn Lil Kelvey ihr einen Strauß fürchterlich gewöhnlicher Blumen bringt.

Diese Erzählform wiederholt also unausgesprochen aber ständig die Prämisse: alle sehen, denken, reden und verhalten sich so wie wir jetzt gerade. Im folgenden Abschnitt zum Beispiel wirken die berichtend-verallgemeinernde Stimme der Erzählerin und die fallweise von vorgegebenen, allgemeinen Normen her urteilenden Stimmen der Personen zusammen, indem sie rhythmisch einander bestätigen und intensivieren:

They were the daughters of a spray, hard-working little washerwoman, who went about from house to house by the day [Erzählerin, zeitlich generalisierend]. This was awful enough [free indirect speech: kollektive Erwachsenenrede]. But where was Mr. Kelvey [Überlagerung beider Stimmen]. Nobody knew for certain. But everybody said he was in prison [Erzählerin, gerade die Pronomina 'nobody' und 'everybody' wirken verallgemeinernd; es folgt eine längere kollektive Erwachsenenrede]. So they were the daughters of a washerwoman and a gaolbird. Very nice company for other people's children! [Generalisierung und Ausgrenzung bedingen sich wechselseitig]. And they looked it. Why Mrs. Kelvey made them so conspicuous was hard to understand. (386)

Genau an der Grenze des Nichtwissens und Nichtverstehens - impliziert ist, daß weiteres Fragen nicht lohnt, wo alles was relevant ist, bereits feststeht -, genau an dieser

Stelle setzt mit "the truth was that they were dressed in bits" eine ganz andere Erzählerstimme ein; wir werden noch zeigen, wie die Erzählerin sich hier ihrer Wahrheit ("the truth was") in letztlich metasprachlicher Reflexion zu nähern sucht. Genau da, wo die Personen sich ihrer Normen und Codes, zum Beispiel denen der Kleidung, so sicher glauben, daß sie über andere lachen können ("It was impossible not to laugh"), da beginnt Katherine Mansfield, mit ihnen zu spielen. Wir werden gleich darauf eingehen.

Vorher aber ist zu zeigen, wie auch die kollektive Kinderperspektive und -rede genauso rhythmisch normierend und generalisierend eingesetzt wird wie die der Erwachsenen: "replicae" derselben "lex", "messages" desselben "code", "tokens" desselben "type". Nachdem alle Kinder das Puppenhaus haben anschauen dürfen, natürlich alle bis auf die Kelveys, und als die allgemeine Begeisterung etwas nachläßt, da kommen die Kinder in unbeschönigter Grausamkeit auf die Idee, richtig häßlich zu den Kelveys zu sein ("they wanted to be horrid to them", 388). Nach einem ersten erfolglosen Anlauf, auf den wir später eingehen werden, gelingt das auch: "Lena shot forward. 'Yah, yer father's in prison!' she hissed spitefully" (ebd.). Die Grausamkeit gegen Außenseiter verstärkt ganz natürlich das Hochgefühl der Gruppe. Und die Erzählerin in 'neutral omniscience' bzw. 'focalization zero' bleibt auch und gerade jetzt bei ihrer konstatierenden und verallgemeinernden Erzählform; sie leiht genauso dieser bösen, kollektiven Begeisterung der Kinder ihre eigene, stilistisch intensivierende Stimme:

This was such a marvellous thing to have said [kollektives Urteil, stilistisch intensiviert] that the little girls rushed away in a body [kollektiv integrierend], deeply, deeply excited [stilistisch intensiv], wild with joy. Someone [kollektiv] found a long rope, and they began skipping. And never [temporal generalisierend] did they skip so high, run in and out so fast, or do such daring things as on that morning. (388/389)

Auch jetzt bereitet freilich die rhythmische *amplificatio* ihre eigene Durchbrechung vor. So wie oben die "bits" der Kleidung das Spielen mit den 'codes' ankündigen, so wird jetzt die gezielte Perspektive eines einzelnen Kindes zumindest die Möglichkeit einer Abweichung entwerfen.

Zunächst aber können wir ein Zwischenergebnis festhalten. Alle diese Generalisierungen, Kollektivierungen, Normierungen und Typisierungen haben nicht nur das Puppenhaus zum Anlaß, sie verstärken ganz offenkundig dessen Modellbedeutung selbst. Es ist ein suggestives Spiel-Modell, das in seiner intensiven, visuellen Präsenz ganz fraglos selbstvident erscheint. Es reproduziert vollständig und geschlossen erwachsenes Verhalten ('dining room', 'drawing room' etc.), eben eine Erwachsenenwelt 'en miniature'.⁸ Zugleich aber ist es von kindlichem Ernst umgeben. Das zeigt schon die 'kinderhohe' Sicht, und davon handelt ja die Geschichte. Gerade die Funktionen des 'Öffnens' und

'Schließens' kehren dabei auf allen Ebenen wieder, sie konstituieren den durchgreifenden Code: schon das Puppenhaus ist "perfect, perfect" genau darin, daß es geöffnet und geschlossen werden kann. Dem entsprechen die vielfachen Abgrenzungen, die zunächst die anderen Mädchen treffen, die zum Beispiel nicht ins Haus der Burnells hineindürfen, und dann natürlich die Kelveys, denen auch der Hof, das Anschauen des Puppenhauses, ja selbst das Hören davon untersagt ist ("many of the children, including the Burnells, were not allowed even to speak to them", 385). Und bis ins Detail analog ("the line had to be drawn somewhere") entspricht dem das Verhalten der Erwachsenen. Signifikant sind zum Beispiel auch die Gewohnheiten beim Essen (Neuseeland-Lamm und Maiskuchen gegen rote, durch das Papier tropfende Marmelade-Brote), Schmuck (man denke an die Blumen), Kleidung ("conspicuous"), Gruppen-Spiele, Sitzordnung (Lil Kelvey has to "walk up" to the teacher), Gesten (die Stimme der Lehrerin und ihr Lächeln) usw. So werden das Einschließen und Ausgrenzen zu etwas Selbstverständlichem, zu einem allgemein akzeptierten Code, in dem Bildungs- und Besitzprivilegien immer wieder bestätigt und ihrer Selbstevidenz versichert werden. Und auf nahezu unangreifbare, denn ganz sinnliche und äußerliche und eben ganz 'kindliche' Weise verdichten sich diese Codierungen im Modell des Puppenhauses selbst.

Vergleicht man dies nun mit der oben untersuchten Werbebotschaft, so ist die Analogie unübersehbar. Katherine Mansfield konstruiert, und zwar ganz gezielt eben in ihrer Erzählform, solche mehrfach analog strukturierten Botschaften, die ihrem Anspruch nach ähnlich affirmativ, ja apodiktisch in anerkannten Verhaltenskonventionen begründet sind wie die der eingangs vorgestellten Werbebotschaft. In beiden Fällen sind es ideologische Codes, die sich ein Stück Realität ausgrenzen und unterwerfen. Und in der Tat, da sie so gut kodiert ist, könnte man die ganze Puppenhaus-Kinder-Erwachsenen-Situation natürlich auch ins Freundliche verschieben: die 'guten' Kinder spielen im Garten mit dem Puppenhaus, die 'anderen' schauen mit großen Augen über den Zaun. Dann schwenkt die Kamera: direkt neben dem Puppenhaus sammelt sich die Familie um eine Schüssel herrlich dampfender Nudeln, und - jetzt muß freilich etwas Freundliches geschehen - die Nudel-Kinder drinnen winken den Nicht-Nudel-Kindern draußen freundlich zu. Die Geste müßte sowohl Einladung als auch lediglich Gruß bedeuten können. Dann würde geschnitten; die Einstellung wäre zu Ende; das wäre wichtig: jede Grenzverwischung wäre vermieden, im Gegenteil, die Grenze wäre erst eigentlich bestätigt. Die nächste Einstellung könnte dann ein verallgemeinerndes und zugleich 'kindgerechtes' Schlußbild bringen. In der offenen Tür des Puppenhauses - die Grenze, aber auch den Zugang markierend, der nur durch die Realität des Produkts vermittelt werden soll - stünde ein Kinderteller mit köstlichen Nudeln, und der bekannte Chor sänge im

"off": "Dein Haus gehört dir" - damit können sich auch Erwachsene identifizieren -,
"und zuhause gibt's Birkel. Gibt es Birkel, geht es dir gut."

Sie sehen, das Puppenhaus wäre durchaus als Werbeträger vorstellbar, genauso wie das Indianerspiel. Allerdings müssten gewisse Modifikationen vorgenommen werden. Die Verharmlosung der abgrenzenden Details wäre nicht einmal so wichtig. Viel wichtiger scheint mir, daß in einer Werbebotschaft die Kinder noch eindeutiger im Vordergrund stehen müssten. Und die Stimme der Erwachsenen, das ist nun allerdings unabdingbar, dürfte überhaupt nicht hörbar werden. Das Natürlich-Kindliche müsste so ausgearbeitet sein, daß es das Gesellschaftlich-Ideologische, hier zum Beispiel den Satz: "a line between ordinary and poor, good and bad, has to be drawn", sowohl verdeckt als auch indirekt, aber vollständig und wirksam (Modell des Modells des Modells) repräsentiert. Allgemein gesagt: Das Kind ist als Werbeträger "perfect perfect". Es erscheint als Subjekt seiner Handlungen, als frei, spontan und natürlich, eben 'kindlich'; aber zugleich ist es vollständig das kodierte Zeichen ("aliquid stat pro aliquo") jenes allgemeinen, gesetzlichen, als Wahrheit anerkannten Satzes, häufig eines ideologischen, der seinerseits den Zusammenhang von Werbeträger und Produkt begründet. Es ist ganz Kind, insofern "perfect", und zugleich ganz Code, also nochmals "perfect".

Werbekinder

Ich möchte diese bis jetzt noch wenig gestützte Behauptung an ein paar Werbebotschaften belegen, bei denen das Produkt fortschreitend weniger irgendeinem kindlichen Zugriff offensteht und zugleich immer mehr im Kind als Werbeträger selbst 'codiert' ist.

Das erste Beispiel (Bild 1: ARAG) sagt zu dieser These allerdings noch nicht viel. Aber es zeigt, wie Werbung kommuniziert. Das Kind ist offensichtlich selbst ganz passiv und Objekt elterlicher Fürsorge. Interessant aber sind die semiotisch-rhetorischen Verfahren der 'amplificatio' in diesem Bild. Hierher gehört zum Beispiel

- der emblematische Aufbau, bei dem "inscriptio", "pictura" und "subscriptio" einander wechselseitig interpretieren und so, das ist der klassischen Rhetorik bekannt, etwas allgemein Gesetzhaftes aussagen.⁹
- Verallgemeinernd aber wirkt zum Beispiel auch die Entropie (die innertextliche Verweisungsfunktion der Zeichen) in diesem Bild. Zum Beispiel kehren die Streifen

in der Bluse der Mutter wieder in der Hose des Kindes; es handelt sich um dasselbe Muster in verschiedenen Farben. Sorgfältig ausgeleuchtet sind die Haartöne der drei Personen, die einander korrespondieren. Geschlossen ist der Zirkel des Blickkontaktes (der Vater schaut auf das Kind, das Kind auf die Mutter, die Mutter auf den Vater). Dem entspricht die Gestik der gegeneinander geöffneten und einander umfangenden Arme. Alle diese Wiederholungen im Innern des Textes stärken seine Modellfunktion nach außen.

- Hinzu kommt eine gewisse Typisierung der Personen: der Herr ist nicht vom Jungendamt, die Frau keine Kindergärtnerin etc.
- Von großer Modellbedeutung ist hier schließlich, wie beim 'Indianer-Nudel-Spot', wie beim Puppenhaus und wie überhaupt bei allen noch zu besprechenden Beispielen in Bild und Text die gezeigte Architektur: Leiter und Rutsche signalisieren offensichtlich "hinauf" und "hinab" bzw. im Kontext einer Rechtsschutzversicherung "Aufstieg" und "Gleiten", wenn nicht gar "schiefe Bahn".

Und all das wächst dann der Natürlichkeit des Kindes bzw. der Szene als Bedeutung zu: so wie das Kind im Spiel, so können die Erwachsenen, so kann jeder im Leben ins Rutschen kommen - wie gut, wenn es dann eine starke Versicherung gibt, die ihn auffängt. Das ganze Kind ist ganz kodiert.

Die Werbe-Botschaft für "Schwäbisch-Hall" erscheint mir etwas forciert. Die Schlagzeile ("es gibt kindliche Meister und Handwerksmeister") hat fast etwas von einem Kalauer. Genauso durchsichtig ist die Analogie von kindlichem Spiel, kindlich-ernster Fürsorge und erwachsener Fürsorge, die nach dem Schema 'Modell im Modell' durch das Hundehaus anschaulich gemacht wird. Nicht übersehen kann man weiterhin die über den Bildrand hinausreichende Farbentropie: das gezielt ausgeleuchtete Haar des Jungen entspricht dem des Hundes, beides hat genau die Farbe, die zum Anstreichen verwendet wurde; und alles leitet über zum Goldgelb im Firmenemblem. So entsteht ein 'natürlicher Konnex' von knuddeligem und wuscheligem Kind und nicht weniger sympathisch-fröhlichem Image des Produkts.

In der Centralboden-Werbung (Bild 3) spricht der Text eine andere Botschaft aus, als sie das Bild suggeriert. Oberflächlich ist beiden das "glatte Funktionieren" gemeinsam: "der Fensterladen klappt", und "die Finanzierung klappt". Aber die suggestive Botschaft ist die des "Bergenden" und zugleich "Exklusiven" dieser Finanzierungsgesellschaft. Analogien zu Katherine Mansfields Puppenhaus-Modell sind durchaus vorhanden. Der

Junge wirkt schon als Typ 'fein', fast mädchenhaft. Die Farbentropie von Haar, Haut, Pullover, Holz und Licht zielt auf Kontraste: warmes Rot steht gegen kühles Blau, hell und farbig gegen dunkel, geometrisch geschlossene Formen (Sprossenfenster, Lamellen im Fensterladen) stehen gegen offene, organische. Der Betrachter befindet sich 'draußen' in einer kalten, unbehausten und dunklen Welt, das Kind dagegen ist in der mütterlichen Höhle von Wärme und Helligkeit geborgen. So wird das nicht leicht zugängliche Feine, Vornehm-Gediegene und Exklusive zur Norm. Es verheißt Wärme und Sicherheit. Auch der Schriftzug des Unternehmens präsentiert sich ja edel, geschlossen ('eingerahmt') und harmonisch geordnet. Wer mit 'Centralboden' finanziert, der gehört zu einer Welt zuverlässiger Exklusivität. Auffallend ist schließlich, daß das Kind hier in dem Maße als Subjekt erscheint - der Junge wird wie der Besitzer des Hauses präsentiert -, in dem sein "Drinnensein" und "Dazugehören" völlig von der Tiefenbotschaft absorbiert wird.

Die "Deutsche Bank" (Bild 4) braucht eigentlich nur an ihre Existenz zu erinnern. Ihre Werbebotschaft verzichtet nahezu völlig auf irgendeine visuelle Rhetorik und ist von allen die 'realistischste': man könnte durchaus den Namen des Jungen, Stadt, Platz und Tag einsetzen. Auch der große freie Raum um die 'pictura' zeigt das Souverän-Selbstverständliche dieser Botschaft an. Die eingesetzten Signale sind sämtlich solche, die konventionell funktionieren und allgemein anerkannt sind. Jedes Kleidungsstück zum Beispiel hat im 'System der Mode' seinen Stellenwert. Das gilt zunächst natürlich für die (vermutlich in Kindergröße maßgeschneiderte) Tweed-Jacke, die genau auf den englischen Rassehund 'gestylt' ist. Dazu paßt das blütenweiße Hemd mit Knopfleiste und krawattengerechtem Kragen, der auch bereits zugeknöpft wurde. Zwar bleibt alles durch Kreppeleinen und kindlich-übergroße Schleife an den Schuhen 'kindlich', vielleicht auch schon 'jugendlich-dynamisch'. Gleichwohl, den 'Mann im Kinde' zeigen die beherrscht lässige linke Hand, die aufrechte Haltung, das selbstsicher breite, aber geschlossene Lächeln usw. Gesichts- und Kopfform sind jugenhaft hübsch und verraten sowohl Intelligenz als auch Energie. Und unwiderleglich soll natürlich das sorgfältig frisierte und ausgeleuchtete, ganz einfach 'deutsche' Blondhaar wirken. Die um den Hals in freier Schlaufe gehängte Hundeleine signalisiert eine gewisse Risiko-Bereitschaft; aber daß sie frei durchhängt, zeigt, daß sie eigentlich nicht gebraucht wird; und, wie auch immer, die Rechte hat alles kurz und fest im Griff. Dann ist es nur konsequent, wenn auf der nach oben führenden Treppe - die architektonische Aufwärtsbewegung entspricht dem Firmenemblem - die oberste Stufe deutlich zu sehen ist, während der Betrachter von unten nach oben schauen muß. Vielleicht hat die Kombination von schönem Menschen und rassigem Tier auch eine gewisse vital-erotische Ausstrahlung, so

daß etwa Frauen sich wünschen könnten, so "beherrscht" zu werden. Kurz, dieser Junge ist ganz natürlich zum Führen und Entscheiden bestimmt.

Das Bild ist dann viel wirksamer und aussagekräftiger als der Text, der die Eltern zur Vorsorge auffordert. Der Text ist fast schon ein Alibi. Die eigentliche Botschaft lautet: so unwiderlegbar die verbundene Pfote des Hundes Vertrauen signalisiert (suggestive Botschaft), genauso selbstverständlich soll der Betrachter der Qualität dieses Kindes vertrauen (persuasive Botschaft). Es ist natürlich, jeder Zweifel ist sinnlos, es ist ganz einfach so, daß es absolut kompetente Führungspersönlichkeiten gibt (ideologische Botschaft). Sie gehören zur, ja sie sind die "Deutsche Bank" (ökonomische Botschaft).

Wo die Deutsche Bank-Werbung "ganz Wirklichkeit" ist, da ist die für C&C (Bild 5) "ganz Traum": so einen Baum gibt es nicht, so ein Baumhaus - das Architektur-Modell bleibt signifikant - würde nicht halten, es müßte jeden Augenblick wegrutschen, Seil und Leiter auch, und die Kinder dürften schon gar nicht in so luftiger Höhe ohne Geländer etc. spielen oder gar schlafen; nahezu unmöglich ist es, vom Baum aus einen Drachen fliegen zu lassen. Zum Traumhaften paßt das 'Romantische' von Tätigkeiten wie Lesen, Musikmachen, Seeräuber-Spielen usw., und dazu wieder die altmodisch-zeitlose Kleidung. Was wird nun damit suggeriert? Alle Kinder treiben Kommunikations-Spiele: Brieftaube, Briefchen an der Schnur, auch Fernsehen, Lesen, Musikmachen, selbst das Drachensteigenlassen hat etwas Verbindendes; auch das ausländische Aussehen eines der Kinder gehört hierher. Genau darauf wird im Text, in der 'subscriptio', Bezug genommen: "so einfach und direkt, wie Kinder beim Spiel", wie sie "miteinander träumen und aufwachsen - und mehr gemeinsam haben", so ist unser C&C-Traum von einer C&C-Welt. Aber zugleich ordnet das visuelle Präteritum in dem Kinderbild dieses unweigerlich als eine Art Vorläufer der C&C-Welt zu, und das traumhaft Unwirkliche tilgt allen nachfragbaren Kontext- bzw. Realitätsbezug dieser 'Kommunikationsspiele'. Es kommt nur noch darauf an, daß Kinder spielen, träumen, zusammen sind und kommunizieren (das ist die suggestive Botschaft); die sich anschließende 'persuasio' lautet: 'laßt doch die sinnlosen Fragen nach wozu und wem zunutze; träumt lieber - träumt lieber mit davon, daß "sich Computer und Kommunikationssysteme zu einem einzigen und voll integrierten, globalen Informationssystem vereinigen", denn - und das scheint die ideologische Botschaft zu sein - 'der technische Fortschritt ist an sich etwas Gutes'. Es wäre interessant, auch den Werbetext als solchen weiter zu analysieren; in den Kernaussagen ist zum Beispiel die Technologie handelndes Subjekt, die Menschen sind Objekt, denen die Technologie lediglich Möglichkeiten zu handeln anbietet. In dem oben zitierten Satz fehlen die Menschen ja auch völlig. Gegen die neue "C&C-Technologie" haben "Sprache und Kultur" lediglich die Funktion einer "Barriere"; weiterhin ist es

"gleichgültig, ob" es sich um "Sprache, Daten, Text oder Bild" handelt. "Philosophie" hat vor allem den Zweck, zu einer "Spitzenposition" in der Branche und zu "herausragenden Produkten" zu verhelfen. Und sind nicht aus dieser Sicht "unsere Kinder", die Kinder von C&C, die in dieser "C&C-Welt [...] leben" werden, die Computer? In der Tat, genau das versucht die suggestiv-persuasive Botschaft zu sagen, wenn sie das Natürliche des Kindes auf Computer und Kommunikationssysteme zu übertragen sucht. Jetzt ist das ganze Kind in der Tat ganz Code: "perfect perfect".

Kehren wir zum Vergleich Werbung - Kurzgeschichte zurück, und fassen wir zunächst zusammen: die Zeichensprache der Werbung, obwohl sie mit suggestiven Bedeutungsstiftungen und rhetorischer Persuasio arbeitet, sagt nicht: 'das bedeutet' oder 'das soll sein', sondern 'das ist'; sie verwandelt insbesondere Analogien, und zwar mehrfache, und Zuordnungen in Identifikation; sie sucht Bezüge des Bezeichnens und Interpretierens zu verfestigen,¹⁰ diese "erstarren", wie Ilse Aichinger in ihrer Kurzgeschichte *Das Plakat* sagt. Werbung führt ihre Botschaften auf allgemeine, vorgegebene Wahrheiten zurück, die nicht bezweifelt oder hinterfragt werden sollen. Indem diese sich direkt und fest mit typisierten Zeichen verbinden, ergibt sich das, was Roland Barthes, Umberto Eco und andere als Ideologie analysiert haben.¹¹ Schließlich soll der ganze Text nicht als Text, sondern prinzipiell als Realität behandelt werden. Die Grenze zwischen Text und Realität wird genau in dem Sinn markiert, daß das Produkt sie überbrückt.¹² So ergibt sich der Appell, das Produkt zu kaufen. Und das Kind als Werbeträger erscheint so ganz als Subjekt (es bedeutet nicht, es ist) und ist doch vollständig Objekt, nämlich durch die allgemeine, oft ideologische Wahrheit kodiert.

The Doll's House - "Why don't all houses open like that?"

Demgegenüber habe ich nun gezeigt, wie Katherine Mansfield in der mehrfachen Analogie von Puppenhaus, kindlichem Spiel, kindlichem Ernst und erwachsenem Ernst - immer wiederholt sich die apodiktisch gesetzte, selbstevidente Grenze von 'gutem Drinnen' und 'bösem Draußen': "the only two who stayed outside [...] were the two who were always outside, the little Kelveys" (385) - ein der Werbebotschaft verblüffend analoges (ein analoges, nicht einfach dieses) Kommunikations- und Verhaltensmodell konstruiert. Und die Durchsichtigkeit und Härte, mit der das geschieht, macht gewiß den literarischen Rang dieser Kurzgeschichte aus. Wir werden von ihr aus vielfältige, aufschlußreiche Analogien zur deutschen Nachkriegsliteratur nachweisen. Freilich läßt Katherine Mansfield diese Form von Kommunikation nicht einfach stehen. Wo die Werbung - und genauso die Personen in *The Doll's House* - suggerieren, identifizieren und affirmieren,

da differenziert sie die verschiedenen analogen Ebenen, spricht ihre Übersetzbarkeit aus, setzt die 'Codes' hypothetisch, reflektiert ihr Funktionieren und macht es prinzipiell der Kritik zugänglich. Das haben wir der Sache nach bereits gezeigt, können es aber nun an zwei Details, einem motivischen und einem strukturellen, nochmals überprüfen.

Die Kodes der Werbung setzen zum Beispiel ganz selbstverständlich voraus, daß der Hierarchie von Erwachsenen und Kindern die von Kindern und Tieren entspricht, wodurch zugleich erstere bestätigt wird (vgl. Schwäbisch Hall und Deutsche Bank, marginal C&C). Bei Katherine Mansfield findet sich ein analoges Denken; aber es wird ausgesprochen als immer härter werdende Verachtungsmetapher: das kleinere der Mädchen sieht aus wie eine Eule (386), in den Hof kommen sie dann "like two little stray cats" (390), Tante Beryl jagt sie dann fort "as if they were chickens" (ebd.), und nachher fühlt sie sich selbst, ganz wie die Kinder, wenn sie "horrid" waren, viel besser, "now that she had frightened those little rats of Kelveys away" (390). Die Konnotation des 'Natürlichen', die von der Gruppe 'Kind mit Tier' ausgeht und die die Werbung sich zunutze macht, beginnt in diesen Metaphern sich kritisch gegen die zu wenden, die sie zu beherrschen meinen.

Interessant sind die Fälle, in denen kindliches Verhalten das der Erwachsenen demaskiert, indem es dieses nachahmt. In der Werbung wird der Erwachsene hinter dem Kind verborgen, gerade indem er es doch schon vollständig prägt. Hier wird diese Identifikation nicht nur sichtbar gemacht, sondern auch kritisch gewendet. So ist es zum Beispiel die Rede der Kinder, die erwachsene Rede wiederholt und damit zugleich deren innere Widersprüche bloßlegt. Katherine Mansfield bedient sich dazu eines genuin narrativen, künstlerischen Verfahrens:¹³ sie läßt eine sprachliche Mehrdeutigkeit, hier die von 'going to', mehrstimmig und damit widersprüchlich werden, und zwar in einem durchaus ideologie-kritischen Sinn. So verfremden die Kinder zum Beispiel den aufgeschnappten Satz "Lil Kelvey's going to be a servant" durch die kindliche Grammatik (das Sofortfutur: 'wenn ich groß bin') "when she grows up". Dazu paßt, daß sie der persönlichen, absichtsvollen Komponente in 'going to' besondere Intensität zumessen: "O-oh, how awful [...] It's true - it's true - it's true" (388). Für sie zeigt 'going to' zuerst eine Absicht an ('Lil Kelvey wird gleich etwas Dummes und Fürchterliches tun'), es suggeriert eine Eigenverantwortung. Und diese paßt genau in jene liberale Ideologie, die die Verachtung der Kelveys bei den Eltern moralisch rechtfertigen mag und die sich bei den Kindern entsprechend, nur deutlicher, als Grausamkeit äußert. Genau dadurch aber wird die zweite, der Sache nach dominierende Bedeutung von 'going to be', die passive, die die Kinder offenkundig nicht meinen, als verdeckte Stimme der Eltern hörbar. 'Going to be

a servant' zeigt ja hier an, daß die Kelvey-Kinder ihre Zukunft bereits vorgezeichnet und keine Wahl haben. Indem die Kinder also das Verhalten der Eltern wiederholen und zugleich theatralisch überbieten ("Watch! Watch me! Watch me now! said Lena. And sliding, gliding, dragging one foot, giggling behind her hand, Lena went over to the Kelveys", 388), demaskieren¹⁴ sie fast wie im Brechtschen Theater das Modell erwachsenen Verhaltens prinzipiell als eine Möglichkeit unter anderen, als etwas, was so ist, aber nicht so sein muß, wie es zu sein behauptet.

Es stellt sich nun die Frage: gibt es bei Katherine Mansfield und weiterhin in der Kurzgeschichte Verfahren, die den suggestiv-autoritativen Kodierungen nach dem Modell der Werbebotschaft alternativ entgegengesetzt sind? *Daß* es sie gibt bzw. geben müßte, ließe sich durchaus theoretisch folgern. Aber das soll hier nicht interessieren. Der direkte Vergleich von Werbe-Codes, die sich Kinder-Gestalten unterwerfen, und literarisch entworfenen Kindern soll vielmehr, den Anregungen v.a. von Michail Bachtin folgend, jenen Dialog und Polylog der Formen erkunden, der für die künstlerische Prosa konstitutiv ist. Und die Poetik der Kurzgeschichte¹⁵ mit ihrer synekdochischen oder parabolischen Konzentration, ihrer perspektivischen personalen Zuspitzung, ihrer diegetischen (einsinnig kontinuierlichen) Zeit, ihrem typisiert-skizzierten Personal, dem intellektuell strukturierten Gefühls-, Anschauungs- und Handlungsraum, dem auf eine Pointe gerichteten Plot usw., die Kurzgeschichte scheint mir ein gerade auf Code-Rekonstruktion und -Durchbrechung besonders gerichtetes Erzählmedium zu sein.

Die Kinderperspektive und die 'eigene Stimme' des Kindes sind in der Kurzgeschichte sehr verbreitet. *The Doll's House* mit den dominierenden kollektiven Seh- und Sprechformen wäre hier, wie gesagt, eher eine Ausnahme. Aber genau vor diesem Hintergrund erhält eine explizit individuelle Kinder-Perspektive besondere Bedeutung. Kezia, der aus anderen Geschichten bekannte Liebling der Erzählerin, das spontane, phantasiebegabte, zugleich gegenüber ihren Geschwistern zurückgesetzte Mädchen - an sich schon ein prägendes, autobiographisch begründetes Thema bei Katherine Mansfield¹⁶ -, sieht das Puppenhaus ganz anders als ihre Schwestern und Freundinnen: sie sieht es mit entdeckenden und fragenden Augen, als einen Raumentwurf, der über die Realität hinausreicht, ja in einem sprechenden Detail als ästhetischen Gegenstand. Wir kommen darauf noch zurück. Auch wenn Kezia später aus Langeweile, Neugier und Freude am Widerspruch - vorher schwingt sie übrigens, Modell im Modell, auf dem sich öffnenden und schließenden Hoftor hin und her - sich mit den beiden Kelveys abgibt, dann entspricht dem, daß diese betont, ja fast überpointiert aus Kezias Sicht gezeigt werden:

Presently, looking along the road, she saw two little dots. They grew bigger, they were coming towards her. Now she could see that one was in front and one close behind. Now she could see that they were the Kelveys. (389)

Eine solche perspektivisch betonte Subjektivität ist schon durch ihre Existenz konträr eingestellt zu der sie umgebenden, kollektiv geregelten Umwelt. Und so wie Kezia die erklärten Außenseiter narrativ ganz neu sieht, so durchbricht sie auch das konventionelle Tabu. Die Kelveys dürfen endlich, erstarrt vor Bewunderung, das Puppenhaus einen Moment lang betrachten. Freilich werden sie sogleich von Tante Beryl, "cold and proud", vom Hof gejagt: Kezia, "wicked, disobedient little girl", soll sich an die Regeln anpassen, die weder begründet noch gar ausgesprochen werden müssen. "Those rats of Kelveys" sollen dort bleiben, wo sie gleichsam naturgesetzlich hingehören, 'draußen'. Und - Modell im Modell, wie die Nicht-Birkel-Kinder am Zaun, der Deutsche-Bank-Junge auf der Treppe, der von Central-Boden unerreichbar im Haus - "she slammed the doll's house to" (390). Aber die prinzipielle Antithese Kezias bleibt ausgesprochen; und sie verbündet sich sowohl mit der Perspektive der Erzählerin als auch mit anderen künstlerischen Botschaften.

Ein wesentliches Erzählmoment, das schon in der Reflexion ideologisch-suggestiver Modellierungen angelegt war, bildet die Metapoetik dieses Textes. Metapoetik bedeutet gerade in moderner Literatur das Thematisieren, Reflektieren und in der Form 'Durchsichtig-Machen' von künstlerischen Verfahren als Möglichkeiten humaner Praxis allgemein. Und hier ist sogleich das innerste Spiel-Modell, eben das Puppenhaus, zu nennen. Wir haben gezeigt, wie es autoritär-affirmativ codiert wird. Aber metapoetisch wird es mehrdeutig. Es ist sprechend, daß es aufgeklappt werden kann. So verwandelt es sich in eine Art 'Simultanbühne' - und genau das unterstreicht die Erzählerin mit ihrem in diesem Kontext überraschend persönlichen Kommentar; er kommt fast einem Stillbruch¹⁷ gleich:

That is the way for a house to open! Why don't all houses open like that? How much more exciting than peering through the slit of a door into a mean little hall [...]! That is - isn't it? - what you long to know about a house when you put your hand on the knocker. Perhaps it is the way God opens houses at the dead of night when he is taking a quiet turn with an angel ... (383/384)

Hier kann man Kinder- und Erzählerstimme kaum unterscheiden. Es ist ja gerade die Erkenntnisfunktion dieser Öffnung, die sich einerseits mit Kezias fragend-entdeckender Perspektive und andererseits mit der differenzierenden und kritischen Aktivität der Erzählerin verbündet. Und was ich nur als Frage anfügen möchte: nimmt man den Bezug zur Transzendenz wirklich ernst als Frage nach einer absoluten Wahrheit ("the way God opens houses"), dann wirkt sie notwendig zersetzend auf jede schein-apodiktische, ideologisch-affirmative Setzung, wie sie hier die Ausgrenzung codiert, und wie wir sie auch in der Werbesprache kennengelernt haben.

Metapoetisch, also als reflektierendes und zugleich sinnbildliches Darstellen einer Erzähl- und Erkenntnisform, läßt sich auch die auffällige Kleidung der Kelvey-Kinder interpretieren. Wir hatten gesehen, wie in ihr deren Ausgrenzung signifikant wurde, und erinnern nur an die Bedeutung des Systems der Mode für die Werbung. Welche 'Wahrheit' nun führt die Erzählerin dagegen an?

The truth was that they were dressed in "bits" given to [their mother] by the people for whom she worked. Lil, for instance, who was a stout, plain child, with big freckles, came to school in a dress made from a green art-serge tablecloth of the Burnells' with red plush sleeves from the Logans' curtains. Her hat, perched on top of her high forehead, was a grown-up woman's hat, once the property of Miss Lecky, the postmistress. It was turned up at the back and trimmed with a large scarlet quill. What a little guy she looked! It was impossible not to laugh. And her little sister, our Else, wore a long white dress, rather like a nightgown, and a pair of little boy's boots. (386)

Diese Wahrheit ("the truth was") reicht weiter als die konventionellen "facts", von denen sie abweicht. Man kann genau verfolgen, wie hier ein System der Mode geradezu dekonstruktiv durchsichtig gemacht wird. Die einzelnen Elemente werden aus ihrem Paradigma (Tischwäsche, Vorhänge, Mädchen- und Jungenkleidung etc.) gelöst und neu gemischt, aber so, daß sie die verschiedenen ursprünglichen Paradigmen der Selbstverständlichkeit entheben und so erst jeweils als solche sichtbar machen. Das Unkonventionelle des heterogen-bunten Aufzugs der Kelvey-Kinder zeigt das bloß Konventionelle, ja Arbitrarische des sie umgebenden Kleidungs-Codes. Diese Code-Durchbrechung strahlt, zumindest im Interpretans des Lesers, aus auf die weiteren Vorurteile und Zwänge, von denen diese Kinder codiert werden. Und natürlich verbindet auch sie sich mit der erzählenden Arbeit, allgemeine Verhaltenskonventionen künstlerisch so zu kombinieren, daß sie an ihre Grenzen geführt und kritisch für neue Bezeichnungen geöffnet werden. Es ist kein Zufall, daß uns heute diese Aufmachung an Hippies und Alternative erinnert. Und noch bemerkenswerter scheint mir, daß die Kleidung dieser Kinder, übergroß, mit unförmigen Schuhen, bunt, mit Hut und großer roter Feder - nur das Puppenhaus ist vergleichbar bunt -, daß diese Aufmachung auch an Clowns denken läßt ("it was impossible not to laugh"), an traurige kleine Clowns, deren Leiden am Alltäglichen in Lachen übergeht, aber darin auch die Sicherheit und Selbstverständlichkeit des Gewohnten in Frage stellt. (Das Lachen der Werbung dagegen ist meist das prustend-zustimmende des professionellen Entertainers).

Noch stärker gilt eine solche metapoetisch vermittelte, kritisch-destruktive Funktion für bestimmte Formen erzählter Rede. Wie wichtig hier die Typisierungen, Generalisierungen usw., aber auch Demaskierungen sind, haben wir bereits gezeigt. Wie ein Fluchtpunkt in diesen Rede-Kulissen nun wirkt die ganz andersartige Kommunikations-

form der Kelveys. Und der Zusammenhang ihrer Rede bzw. Nicht-Rede zu ihrer 'anti-codierten' Kleidung ist unübersehbar:

But whatever our Else wore she would have looked strange [...] Nobody had ever seen her smile; she scarcely ever spoke. She went through life holding on to Lil, with a piece of Lil's skirt skrewed up in her hand. Where Lil went, our Else followed. [...] Only when she wanted anything, or when she was out of breath, our Else gave Lil a tug, a twitch, and Lil stopped and turned round. The Kelveys never failed to understand each other. (386)

Daß dieses schweigende Einverständnis den betonten und lauten Kodierungen entgegensteht, zeigt sich daran, daß es die anderen Kinder unsicher macht. "What a sell for Lena" (388): man fühlt sich 'verkauft', wenn Versuche, die Kelveys zu provozieren, nur dümmliches Lächeln und Schweigen zur Antwort erhalten. Die Codes, die so sicher typisierend alle Realität in dieser Geschichte prägen, dürfen nicht einfach suspendiert werden. Ideologien stehen unter Bestätigungszwang. (Genauso ist es für Werbung das schlimmste, nicht beachtet zu werden). Es ist bezeichnend, daß gerade in dieser Szene das Puppenhaus, das heißt dessen sozusagen offizielles Bild, seine prägende Kraft verliert - "the subject rather flagged" (388). Die wachsende Grausamkeit der Kinder, mit der sie auf das Schweigen der Kelveys antworten, demaskiert nicht nur die Widersprüche, in denen sie leben, sie zeigt noch tiefer die Hilflosigkeit der Codes qua Zeichen an, die nur auf Lüge und Zwang basieren.

Am interessantesten wird dann das Schweigen und wortlose Sichverstehen der Kelveys, wo es den Übergang bildet zu einem ganz neuen, latenten, fast utopischen Konsens. Am Schluß der Erzählung beherrschen die kleinen Außenseiter die Szene ganz allein:

When the Kelveys were well out of sight of Burnells', they sat down to rest on a big red drainpipe by the side of the road. Lil's cheeks were still burning; she took off the hat with the quill and held it on her knee. Dreamily they looked over the hay paddocks, past the creek, to the group of wattles where Logan's cows stood waiting to be milked. What were their thoughts?

Presently our Else nudged up close to her sister. But now she had forgotten the cross lady. She put out a finger and stroked her sister's quill; she smiled her rare smile.

"I seen the little lamp," she said softly. Then both were silent once more. (391)

Hier ist jedes Detail bedeutsam.¹⁸ Die verschlossene und feindliche Tabu-Zone zum Beispiel hat einem offenem Außenraum Platz gemacht, wo Arbeit und Natur einander durchdringen. Für die Erzählerin sind die Kelveys jetzt keine Außenseiter mehr. Indem sie deren Perspektive genau nachzeichnet ohne sie einzunehmen - sie blickt zuerst auf die Kinder und dann auf das, was sie sehen -, setzt sie diese zu sich und zum Leser explizit in Beziehung: sie erhebt sie zur Bedeutung eines ausgesprochen nahen Gegenübers. So laden denn auch die Gesten der Kinder zu einer ganz neuen, nachahmenden Antwort ein. Lils "burning cheeks" können auch beim Betrachter Scham darüber wecken,

was den Kindern angetan wurde. Daß das Mädchen seinen Hut abnimmt, den komischen Altweiberhut, ist eine demütige aber auch eine befreiende Handlung. Dasselbe gilt für Elses Zärtlichkeit gegenüber ihrer Schwester: alles wird dem Leser so nah, fast wie in einer Vergrößerung, vorgestellt, daß es zur Nachahmung und Fortsetzung auffordert. Und nun wird auch gerade das Unbekanntsein der Kinder interessant.

Daß Kinder einen nicht erreichten Fluchtpunkt für kulissenartig hintereinander angeordnete Seh-, Denk- und Verhaltensnormen bilden, das noch dunkle Neue hinter lauter unzureichenden Codes, das findet man wiederholt in Katherine Mansfields Kurzgeschichten. So in *Revelations*, in *Life of Ma Parker*, geradezu verstörend in *The Woman at the Store* (die Zeichnung des Kindes verrät, was seine Umwelt zu verbergen sucht) und ganz gezielt in *Sixpence*: das kollektive 'Wir' der Erzählerstimme, die Reden der Mutter, der Nachbarin, schließlich des Vaters, indem sie sich immer lauter vormachen, genau zu wissen, wie man mit Dickie umgehen soll, sie führen alle nur zu einer aufbrechenden, beunruhigenden Distanz. Das Kind ist am Ende unansprechbar; nicht einmal "ein ganzes Sixpence-Stück" kann den Graben überbrücken.

Auch in *The Doll's House* erhöht am Schluß gerade das Schweigen der Kelveys, so wie es vorher die anderen Kinder in ihrer codierten Sicherheit erschüttert hatte, das Interesse an ihrem Unbekanntsein: "What were their thoughts?" In einer Welt, in der alle nur zu gut wissen, was jeder zu denken hat ("you know quite well why not", "You know as well as I do" etc., so wird Kezia wiederholt beschieden), und in einem Diskurs, der mit Leichtigkeit jede Innenperspektive annehmen kann, hat dieses Unbekanntsein tendenziell die Bedeutung einer Code-Durchbrechung. Das gilt noch klarer für Elses Vergessen ("But now she had forgotten the cross lady") und für ihr Lächeln ("she smiled her rare smile"): einen Moment lang ist sie unterwegs zu einer freilich ganz entfernten Freiheit, von der aus man das, was andere für unabänderlich und gültig halten, vergessen könnte und darüber lachen.

Und so verheißen schließlich auch die personale Innenperspektive, deren Else hier einen Augenblick lang gewürdigt wird, und der einzige Satz, den sie in der ganzen Geschichte spricht, verheißen sie sozusagen jenseits von Reden und Schweigen, kodiertem und unbekanntem Kindsein einen fast utopischen Konsens: "I seen the little lamp".

Auch Kezia hatte die Lampe ganz persönlich und ganz neu gesehen bzw. erlebt, in ihrer Perspektive und immer mehr in ihrer 'frei indirekten Rede':

But what Kezia liked more than anything, what she liked frightfully, was the lamp. It stood in the middle of the dining-room table, an exquisite little amber lamp with a white globe. It was even filled all ready for lighting, though of

course, you couldn't light it. [...] But there was something inside that looked like oil and moved when you shook it.

The father and mother dolls, who sprawled very stiff as though they had fainted in the drawing-room, and their two little children asleep upstairs, were really too big for the doll's house. They didn't look as though they belonged. But the lamp was perfect. It seemed to smile at Kezia, to say, 'I live here.' The lamp was real. (384)

Dieses 'Leben' und diese 'Realität' der Lampe, so möchte ich behaupten, kehren die bisher beobachteten Kodierungen des Puppenhauses prinzipiell um ("the dolls ... didn't look as though they belonged"). Die Lampe modelliert nichts und folgt keinem erkennbaren Code - im Gegensatz zu Fenstern, Türen, Räumen und Puppen. Sie ist ganz einmalig und steht für nichts als sich selbst. Ihr Material hat sie in ihre vollendete Gestalt aufgehoben. Sie 'lebt' nicht als 'replica' eines Modells, sondern aus dem präzisen Zusammenhang ihrer Teile heraus. So ist sie auch gegenüber dem Kontext hervorgehoben. Sie repräsentiert nichts als die 'quidditas' einer Lampe. Als solche ist sie 'real'. Aber sie löst auch Anteilnahme, ja Erschütterungen aus. Kurz, die Lampe ist hier ein ästhetischer Gegenstand. Und genau indem sie dessen letzte Unverfügbarkeit besitzt, nur im Gesehen- und Verstandenwerden lebt, bricht sie die Kodierungen tendenziell auf, die sie umgeben, und kehrt sie intentional um. Das Puppenhaus hatte insofern die etablierten gesellschaftlichen Codes bestätigt und intensiviert, als es die Funktion der Grenze, des Öffnens und Schließens akzentuierte. Metapoetisch freilich wurde genau daraus die Durchsichtigkeit einer Bühne. Die Lampe dagegen lebt, wie gesagt, genau darin, daß sie gesehen und verstanden wird. Ihr Prinzip ist es, zu sich heranziehen (sie 'lächelt' Kezia an) und nach außen zu strahlen. Sie affirmiert keine Konventionen, sondern generiert Möglichkeiten des Sehens.¹⁹ So gibt es zu ihr auch kein Äquivalent in anderen Realitätsbereichen. Aber dafür weckt sie, während sie meist nicht beachtet wird ("nobody paid any attention", 387),²⁰ eben spontane Antworten in der Reaktion der beiden Kinder und in ihrem Konsens.

Und aus dieser im Kontrast zu den Kodierungen Relief gewinnenden Konstitution der Lampe als ästhetischem Gegenstand kann Katherine Mansfield dann auch die traditionellen, zum Beispiel religiös-mystischen aber auch aufklärerischen Bedeutungen des Lichtmotivs wieder aufnehmen, so auch dessen immer schon utopischen Gehalt. All das wird nicht einfach heranzitiert, sondern künstlerisch narrativ neu hergestellt. Nicht zufällig ergeben sich von hier aus ja auch eigentümliche Parallelen zu Joyces "epiphany",²¹ deren Elemente ich bei der Beschreibung der Lampe bereits unter der Hand zitiert habe ("integritas", "consonantia", "quidditas" - "kinesis" und "stasis", "sudden spiritual manifestation", "the commonest object", usw.), zum "image" der Imagisten, zu T.S. Elliotts "objective correlative" oder zu Hemingways "real thing". Katherine Mansfield selbst

spricht bescheiden von "glimpses",²² einem schnell vorübergehenden Erblicken von intensiver Wirklichkeit. Und wie prägend solche Konzepte für die Kurzgeschichte sind, ist oft gezeigt worden.

Druck, Aggression und Spiel: Kindergestalten in der neueren deutschen Kurzgeschichte

Damit komme ich zum letzten Teil meines Vortrages. Es macht ein Gutteil der Modernität Katherine Mansfields aus, daß die von ihr entwickelten Verfahren, in denen sie sich mit affirmativ-suggestiven Codes auseinandersetzt, in der neueren Literatur, zum Beispiel in der deutschen Kurzgeschichte der Nachkriegszeit, vielfältige Anwendung finden.

Die Kinderperspektive in Marie-Luise Kaschnitz' *Popp und Mtnget*²³ beispielsweise ist gegen die Konsumideologie gerichtet,²⁴ die den Jungen, den Helden der Geschichte, zum Schlüsselkind 'kodiert' hat. Er trägt betont dessen 'Zeichen', den Schlüssel, um den Hals. Einerseits wird so Selbstständigkeit und Identifikation von ihm verlangt: die Eltern betonen, er sei doch schon "ein großer Junge" (254), der sich von allem nehmen und jederzeit ins Kino gehen darf, Taschengeld habe er ja genug usw. Scheinbar - und in diesem Zusammenhang bezeichnenderweise - ist er das Subjekt der Wohnung, in der er allein ist, nimmt Verantwortung wahr (Bettenmachen) und betont seine hierarchische Überlegenheit gegenüber dem Tier ("du Scheißhündchen ... du Dreckshündchen" usw., 255). Einerseits also wird ihm Selbstständigkeit und Identifikation zugeschrieben, andererseits aber gibt es buchstäblich keinen Ort, wo er sich zuhause fühlt. Er 'wohnt', was seinen Gefühlsraum betrifft, in einem Schuhkarton, und auch der wird fast zwangsläufig eingeebnet. Und dieses Raummodell "stimmt" hier genauso wie in der Werbung oder in *The Doll's House*: so wie der Junge räumlich ein- und ausgeschlossen ist, ist er es auch ideologisch. Er ist immer schon von Verhaltenscodes überholt; seine Rede besteht altklug aus Versatzstücken. Auch die Alternative der Jugendbande, die er sich überlegt, würde nur neue Normen und typisierte, signifikante Handlungen bzw. Reden erbringen: "zu jedem Dinge Scheiße und Bockmist sagen, ganz egal, was es ist" (259), "Autoreifen aufstechen und Schaufenster kaputt schmeißen" (260) ist spiegelbildlich analog codiert zum Erwerb von "Musiktruhe", "Kühlschrank" oder "Wagen" (255). Aber auch das ganz eigene Spiel des Jungen mit seinem 'Vater', einem alten Fußball namens Popp, und einer Mutter-Puppe ohne Beine namens Mingel ist als Protest gegen ihre Nichterfüllung doch zugleich eine Reproduktion vorgegebener Muster,²⁵ Der Junge spielt 'Familie' in lauter Klischees. Er stellt lediglich eine Kode-Kulisse gegen die andere.

Die Abweichung allerdings, das Suspendieren der gültigen Verhaltens-Normen und der Regeln, nach denen *man* Dinge bezeichnet und bewertet, besteht hier darin, daß der Junge mit lauter 'wertlosen' Dingen spielt. Und wenn ihm diese genommen werden, tut er etwas schlechthin Signifikantes: Er beginnt ein völlig zweckfreies Spiel. Anders gesagt, sein Protest gegen die Situation, in der er leben muß und nicht leben kann, ist im Grunde ein ästhetisches Verhalten:

und dabei ist mir eingefallen, daß ich das Gas anzünden könnte, alle vier Flammen, aber nicht, um mir endlich mein Essen warm zu halten, nur so, zum Spaß. Ich habe also alle vier Deckel abgenommen und die Hähne ganz weit aufgemacht und angezündet und die Flammen waren so hoch und lebendig und hell und warm, und ich habe mich gefreut und gedacht, daß man mit den Flammen vielleicht auch reden kann. (260/261)

Das Positive dieser Zerstörung, daß sie alle die Code-Kulissen ergriffe, ist nur abstrakt und reflektierend zu erschließen. Es wendet sich quer zur Geschichte an die Leser. Mit ihnen muß ja auch die Erzählerin das Gespräch führen, das die Eltern gegenüber ihrem Kind versäumt haben.²⁶ Und wie bei Katherine Mansfield wird ein Konsens nur jenseits des kindlichen Schweigens sichtbar. Denn der Junge ist am Ende nicht nur explizit angepaßt, er zerstört auch noch gerade seine Erinnerungen:

Nur daß es eben gewisse Sachen gibt, die man ihnen [den Eltern] nicht erzählen kann, nur aufschreiben und dann wieder zerreißen, wenn man allein zu Hause ist, und es ist schon dunkel [wo das Kind verstummt, nimmt die Dichterin seine Rede auf], dann macht man das Fenster auf und ruft, ich komme, und dann geht man die Treppe hinunter, die Hände recht forsch in den Hosentaschen [...] jetzt weiß man mit einem Mal, daß man kein Kind mehr ist. (261)

So deutlich Gabriele Wohmanns Interesse in ihren Kurzgeschichten²⁷ immer wieder gerade den 'codierten' Kindern gilt, so explizit, fast plakativ, arbeitet sie einzelne Verfahren heraus, diese Codes zu reflektieren, zu kritisieren oder zu durchbrechen. So erzählt sie insbesondere das zwanghaft Affirmative und von immer wieder durchschlagenden Typisierungen Geprägte im Gerede der Personen: "Ein Kind, und was für ein Kind, ist ein Kind" (2.148), das klingt nicht nur wie "Persil bleibt Persil"; die Tautologie dient hier wie dort dazu, jede weitere Frage und jedes weitere Nachdenken abzuwehren. Und dagegen erhalten dann das betont Unbekannte des Kindes und manchmal auch seine Perspektive ein eigenes Pathos - im Grunde wie bei Katherine Mansfield, nur direkter, enger und manchmal durchaus satirisch überzeichnet.

Das Pathos des schieren Leidens an den Kodes der Erwachsenenwelt zeigt zum Beispiel der kleine Paul in der Geschichte *Der Knurrbahn-Stil* (1966). Paul, ein stiller, dicklicher Spätentwickler mit "Patschhändchen" wie ein Mädchen - so der Sportlehrer verächtlich -, hat Angst vor dem Sport, vor allem vor Turnen und Schwimmen, und flüchtet

davor in simulierte Krankheiten. Aber seine Eltern sind nur "vor Ratlosigkeit zornig. Kranke Kinder mögen die Eltern nicht. [...] Warum treibt unser Sohn nicht gern Sport? Sport ist etwas Wunderbares" (2.136 und 139) usw. Und Sport ist hier ein Code. Seine hinlänglich bekannten Kampf-, Leistungs- und Disziplinnormen, die ja gerade auch die Sportsprache prägen, werden von den Eltern in quälend langen Wortfeldern und Paradigmen-Ketten entfaltet. Die Fachausdrücke brauchen dann nur genannt zu werden, um den gesamten Code zu aktivieren.

Schwimmen ist doch herrlich, sagt die Mutter. Und erst das Freistilschwimmen, sagt der Vater. Das Brustschwimmen, das Seitenschwimmen, der Delphin, der Auerbachsprung, der Bohrer, die Schraube mit Anlauf, Handstandsprung, Fußsprung, Paketsprung [...] Über die Angst habe ich dir bereits einen Vortrag gehalten. Los, ins Wasser mit dir. (2.142)

Der von diesen Codes hörbar eingekreiste Paul hat nur seine simulierten Krankheiten und seine Phantasien, um sich zu wehren. Und wie seine Krankheiten immer realer werden, so gleiten auch seine Aggressionsphantasien in Suizidträume über:

"Ins Meer, ins Meer, grau und abwegig, während Schnee fällt". Vorläufig geschieht das in Pauls Bett, eine Vorsichtsmaßnahme und ein Provisorium, durch welche die Erziehungsberechtigten in ganz falscher Sicherheit gewiegt werden. (2.142)

Sprengend dagegen betätigt sich Kurt in der Geschichte *Habgier* (1964). Er wird ausschließlich in der erinnernden Rede seiner Mutter präsentiert, und diese entwirft ein ganzes sprach- wie verhaltenstypisches System von Geschenk-Erwerbs-Strategien, die um eine Konfirmationsfeier kreisen:

Was die "Familie zusammen"-führt, das "zahlt sich aus". "Die Liebe zu Vater und Mutter kommt nun mal der Rückerstattung einer Schuld gleich". Tante "Irenes Patenschaft" entwickelt sich erfreulich: "reich ist sie nicht, gewiß, aber Liebe vermag viel". Natürlich spielen hier auch Erbfragen hinein. "Familien rentieren sich erst von einer gewissen Größe an". Und vor allem, "eine Mutter [...] ist doch nun mal ganz was anderes als ein Vater, ich meine: mehr [...] Sie vermehrt ja auch die Familie. Sie schafft ihr den Besitz an Kindern." (2.83-89)

Das ist eine gezielte satirische Überzeichnung. Gerade so freilich wird die Codierung fast überdeutlich erkennbar. Und genauso pointiert zerbricht und zerreißt der von all diesem Gerede zugedeedte, aber letztlich unbegriffene Konfirmand Kurt, nur weil er seinen ganz unpassenden Konfirmandenspruch wörtlich versteht ("daß er nicht Geschenke nehme", Jesaja), zerbricht er nicht nur seine Geschenke (darunter vor allem "Globus, Barometer, Lexikon": Modell im Modell), sondern tendenziell auch die anerkannten Codes.

Bemerkenswert sind jene Erzählungen Gabriele Wohmanns, in denen, wie wiederholt bei Katherine Mansfield, Kinder vom Gerede der Erwachsenen nicht erreicht werden, wo ihr

Unbekanntsein den Fluchtpunkt bildet für verschiedene, jeweils ganz konventionelle und flache 'Code-Kulissen'. Mehr beiläufig werden diese aufgebaut in *Ländliches Fest* (1968). Die Geschichte besteht nur aus Party-Gerede, in dem immer wieder ein unbekanntes, tot aufgefundenes Kind vorkommt, das niemand identifizieren kann und niemand vermisst. Das Kind hat hier die bloße "daß"-Funktion des Verstörend-Unbekannten. Sehr präzise aber ist die Konfiguration von Rede-Kulissen, die ihre Prägungen verraten, in *Die Sintflut* (1963). Man hört zum Beispiel die ganz formelhafte Stimme eines Lehrers, der sich als "Klassenführer" versteht, der im Sport eine "gesunde und angeborene Rigorosität" für angebracht hält und alles "destruktiv Labile", "Schwäche, auch Weichlichkeit zu verachten" lehrt. Durchaus bekennt er sich zu seiner früheren "politischen Tätigkeit" in "jenen allzuhäufig leichtfertig und oberflächlich verdammt zwölf Jahren, in denen viel positive Leistung investiert wurde" (2.19, 23 und 30).

Die zweite Stimme ist die eines auf bürgerliche Respektabilität bedachten Verwandten, der aus seiner Sicht allerdings auch findet: "vom ersten Tag an war mit dem Kind nichts los, ich meine äußerlich, schorfig, und so" (2.25/25). Und als dritte kommt die Mutter zu Wort, die ihre lernernde Ratlosigkeit als Tarnung verwendet, um ihr mangelndes Interesse dahinter zu verbergen. Fixiert ist sie auf ihren neuen Freund.

Im Fluchtpunkt der Code-Kulissen steht dann das Kind Randolph, von dem man nur erfährt, daß es kurzichtig ist, stottert, Gedichte schreibt und irgendwie auch "gute Aufsätze": gut freilich, beeilt sich der Lehrer zu sagen, sind diese Aufsätze nur "für den, der sie gut findet", aber ihr Inhalt ist "nicht jugendeigen", "zuviel Fantasie", "abwegige Fantasie", "es ist ganz einfach nicht üblich, was er denkt und womöglich empfindet" (2.28). Das ganze Kind ("jugendeigen") soll ganz Code ("üblich") sein. Und da es dies nicht erfüllt, wird es symbolisch umgebracht - so erlebt es die Mutter, indem ihre Rat- das heißt Interesselosigkeit in Erleichterung umschlägt - bzw. mit allgemeiner Zustimmung in einer Sonderschule ruhig gestellt. Dort beginnt es endgültig zu erblinden.²⁸

Das sind harte Geschichten. Fast plakativ hat die Autorin sie auf bestimmte kritische Funktionen zugespitzt, die prinzipiell schon bei Katherine Mansfield vorgebildet sind. Vielleicht müssen diese Kinderbilder um so einseitiger und negativer werden, je umfassender die Gegenmodelle in unserer Kommerz- und Medienkultur, zum Beispiel in der Werbung, auftreten. Denn es sind die dort ideologisch und nach einer Rhetorik der Lüge 'kodierte Kinder', die mittelbar auch hier wirksam sind und an denen die literarisch entworfenen Kinder zu leiden haben, wenn sie eben "nicht wirklich gut" sind

und "keinen erkennbaren Typ aus sich heraus" bilden, so fast im Klartext in *Vor dem Schlafengehen* (1981; 3.78).

Noch radikaler verfährt Ulrich Plenzdorf in seiner Kindergeschichte *Kein runter, kein fern*.²⁹ Der hier auftretende Zehnjährige ist nun in der Tat extrem von aller Möglichkeit entfernt, ein zugkräftiger Werbeträger zu werden. Er ist ein umerzogener Linkshänder, Bettnässer und Hilfsschüler. Der Vater geht völlig im Denken seiner "Dienststelle" auf, der miterziehende ältere Bruder ist bei der Volkspolizei, die Mutter seit kurzer Zeit im Westen. Am Beispiel eines solchen Kindes steigert Plenzdorf das prinzipiell von Katherine Mansfield schon verwendete Spiel von Reden und Schweigen, ja Sprachverweigerung, zu neuer Intensität. Hier beruht die ganze Geschichte in der Tat darauf, daß das Kind die Codes zu durchbrechen sucht, von denen es unterdrückt wird. Aber es kann sie nur reflektieren, poetisch modellieren und gewissermaßen in Szene setzen. Der Junge läßt zum Beispiel Endungen weg ("symp Gesicht") und verkürzt ganze Sätze, die ihm stereotyp vorgehalten werden: "Nie hat es das! Sieh dir meinen Vater an [...] wie hat er sich hoch. In den Nächten mit eisernem und morgens um vier" (452). Gerade der Umstand, daß die Satz-tokens so ohne weiters unvollständig bleiben können, zeigt, wie typisiert diese Sprache ist.

So kommt ja auch der Titel dieser Kurzgeschichte zustande. "Kein runter" heißt, der Junge darf nicht auf die Straße zum Spielen, und "kein fern", weil sowieso alles "lapita" ist, heißt, er darf nicht fernsehen. (Es genügt dann mit "und kein und kein und kein" fortzufahren, der Code reproduziert sich selbst.). Aber dieser Titel, der dem Leser zunächst ganz unverständlich entgegentritt, ist in seiner bewußten Verfremdung bereits Protest. Von vorneherein solidarisiert sich der Erzähler mit dem unterdrückten Kind. Und dem entspricht es, daß auch der Junge nicht nur verkürzt und verzerrt. Er spielt zum Beispiel mit den großen Worten ("zapfenstreich, strätzenweich ... strapfenzeich, strätzenweich"), entwickelt rhythmische Strukturen ("rochorepochopipoar") und setzt seine eigene Mutter-, Traum-, Holz- und Musik-Sprache als bewußten Kontrast zusammenhanglos gegen das typisierte Vorgegebene. Er leistet mit quasi-poetischen Mitteln Widerstand, sowohl gegen die fertig gestanzten Reden seiner Familie als auch gegen die von außen auf ihn eindringenden und anonymen Parolen und Anweisungen und die quälend lang eingeblendete Stimme aus dem Fernseher, die eine Parade zum 20. Jahres-tag der DDR kommentiert.

Was der Junge sich vor allem wünscht: einmal ein Konzert von den Rolling Stones miterleben. Auch das ist interessant. Wie bei Katherine Mansfield jenseits von Reden und Schweigen der ästhetische Gegenstand aufscheint als etwas nicht Codierbares ("I

seen the little lamp"), so sucht der Junge einen für ihn allerdings nicht nur ästhetischen Fluchtpunkt seines sprachlichen Widerstands. Der Rockrhythmus und die fremde Sprache werden zu Alternativen seiner Zwänge; Mick Jagger verschmilzt mit dem Sehnsuchtsbild seiner Mama und verbindet sich mit seinem persönlichen Wunsch - sozusagen seinem authentischen Bildungs-Ziel -, Gitarren aus Holz zu bauen; der Platz am Springerhaus (der Junge versteht das wörtlich: "wenn man nah rangeht, springt es über die mauer", 447), wo die Stones auftreten werden, ist ein Ort, der Grenzen und Raum aufhebt, ein utopischer Ort, den er nie erreichen wird. Und das immer wiederholte, verfremdete Satzwort "EIKENNGETTINOSETTISFEKSCHIN" zielt sicher auf jugendlichen Konsens. Freilich wird auch dieses Kind am Ende angepaßt; und da es die Sprache nicht mehr tut, eben mit dem Polizeiknüppel.

Katherine Mansfields metapoetische Reflexionsspiele findet man spekulativ wieder bei Ilse Aichinger.³⁰ In *Fenstertheater* zum Beispiel werden alle Reden und Beobachtungen überführt in das Modell einer sich allmählich enthüllenden Simultanbühne, wie sie vergleichbar das geöffnete Puppenhaus entworfen hatte. Nur wird hier, um im Bild zu bleiben, plötzlich auch ein gezeigter Zuschauerraum in die Bühne einbezogen. So gesehen ist dann gerade das Spiel zwischen Kind und altem Mann das weitergehende Argument gegenüber den Beobachtungen der Frau. Und das Lachen des kleinen Knaben am Ende (er "schien das Lachen eine Sekunde lang in der hohlen Hand zu halten. Dann warf er es mit aller Kraft den Wachleuten ins Gesicht", 63) - suspendiert alle vorhergehenden und vorausgesetzten Codes des Sehens, Redens und Sichverhaltens.

Noch enger an unser Thema heran führt die teilweise surreale Kurzgeschichte *Das Plakat*. Sie kann nur metapoetisch verstanden werden. Ideologisch verfestigte Botschaften wie im Kern die der Werbung ertragen es nicht, wenn sie an die Grenzen des Sagbaren geführt oder dem Nicht-zu-Bezeichnenden ausgesetzt werden. Auch dies wurde bei Katherine Mansfield ansatzweise bereits sichtbar: vor der Frage, wie Gott die Puppen-, Kinder- und Erwachsenenhäuser sieht, erwiesen sich deren strenge Grenzen einen Moment lang als völlig belanglos. Wenn bei Ilse Aichinger nun ein Junge auf einem Werbeplakat, zum Schreckbild starrer, ewiger Jugend codiert, nicht sterben kann, so kann er auch nicht leben. Die Kurzgeschichte erzählt, wie er nach und nach zu beidem, zu ihrer intensiven Durchdringung erwacht. Die Rückübersetzung des Surrealen in die Realität aber bedeutet, daß zur selben Zeit einem vor dem Plakat spielenden Kind dasselbe zustößt: auch dieses entweicht aus den wie selbstverständlichen Erwartungen und Zwängen seiner Welt, "es wollte schwindlich werden", "es wollte tanzen" (30, 32). Im Grunde intendiert die geheime Kommunikation der Kinder wie bei Katherine Mansfield einen letztlich utopischen Konsens. Und damit ist auch hier eine Wechsel-

wirkung von Ästhetik und Lebenspraxis verbunden, eine Erschütterung, die über die Kinderperspektive das erzählende wie das lesende Bewußtsein erreichen soll. Wenn der Junge schließlich im Augenblick seiner Befreiung ausruft: "ich sterbe, wer will mit mir tanzen" - der Tanz ist wie zum Beispiel bei Nietzsche Modell dionysischer Kunst und korrespondiert dem Feuer bei Marie-Luise Kaschnitz -, dann zielt das gerade auch auf die Erschütterung, Durchbrechung und autonome Verlebendigung unserer codierten Denk- und Verhaltensgewohnheiten.

Christa Wolfs Erzählung *Juninachmittag* (1956)³¹ ist erklärtermaßen eine Idylle: ihre Stimmigkeit ist genau begrenzt, menschliche Arbeit ist im Raum rhythmischer Naturvorgänge geborgen; die Welt präsentiert sich anschaulich-realistisch, aber sie ist selektierend und arrangierend von einem Ideal her entworfen - hier allerdings einem ganz hypothetischen und gerade in seinem Halt in der Realität ganz ephemeren: "Der ganze federleichte Nachmittag hing an dem Gewicht dieser Minute. Hundert Jahre sind wie ein Tag. Ein Tag ist wie hundert Jahre. [...] Wann war das eigentlich [...] Heute?" (52/53)

Wie viele Idyllen, so hat auch diese kritische Ränder. Nicht zufällig liegt ihr Garten an der gut bewachten und gesicherten 'Grenze'; auch zu den Nachbarn, die hereinschauen und von denen die Rede ist, besteht wechselnde Distanz. Am bedeutsamsten aber wird all das Private und Idyllische, wenn man es in die literarische Biographie Christa Wolfs einordnet.³² Es ist die Phase, die der Arbeit an *Nachdenken über Christa T.* unmittelbar vorausgeht.³³ Alles Persönliche und Experimentierende geriet damals fast notwendig in kritischen Gegensatz zur offiziellen Linie des sozialistischen Realismus, der sozialistischen Menschengemeinschaft usw. Ein solches Bewußtsein spricht auch aus dem Anfang der Erzählung:

Eine Geschichte? Etwas Festes, Greifbares, wie ein Topf mit zwei Henkeln, zum Anfassen und zum Daraustrinken? Eine Vision vielleicht, falls sie verstehen, was ich meine: Obwohl der Garten nie wirklicher war als dieses Jahr. (34)

Die Erzählerin lehnt offenbar die Forderung des 'Aufbauenden' für die Literatur ab, den direkten, positiven Praxisbezug; sie verlangt vom Leser, sich von festen Vorurteilen lösen zu können ("falls sie verstehen, was ich meine"), ja sie fordert, daß auch "Visionen" wirklich ernst genommen werden,³⁴ daß sie vielleicht "wirklicher" sind als das real Existierende bzw. das so Definierte.

Unter diesen Prämissen kommt dann allerdings der hypothetischen und fragenden Kinderperspektive und kommt etwa dem Spiel sehr weitgehende, realitäts-konstitutive Bedeutung zu. So gesteht die Erzählerin ein, daß sie die Frage ihrer "Tochter": "Was möchtest du lieber sein, schön oder klug?" in ein "unlösbares Dilemma" bringt (45).

Oder wenn das Kind anmerkt: daß Düsenjäger ihrem eigenen Krach davonfliegen könnten, sei "praktisch" aber auch "langweilig", dann nimmt die Erzählerin dies völlig ernst: "Was sollten wir mehr fürchten müssen als die tödliche Langeweile ganzer Völker?" (39) Hat denn nicht auch das Spiel mit den zusammengesetzten Wörtern Modellfunktion? Aus "Mäuse-Loch, Regen-Wurm, Glücks-Pilz und Nachtgespenst" lassen sich neue Wörter und Vorstellungen bilden: "Mäusepilz, Glücksgespenst, Nachtwurm" usw.; aber mit Wörtern wie "Aufbau-Stunde, Arbeits-Brigade, Sonder-Schicht und Pionier-Leiter" geht das nicht. Alles, was man hervorbringen könnte: "Gewerkschaftsaufbau, Brigadestunde, Sonderarbeit, Schichtleiter" usw., ist vom Code bereits vorgesehen: was er beherrscht, kann nur bestätigt werden und läßt kein Spiel zu.

Und hat dann nicht auch die folgende kleine Szene weiterreichende Bedeutung?

Dem einen ein Ul ist dem anderen ein Nachtigall. Was ein Ul ist? Das Kind saß zu meinen Füßen und schnitzte verbissen an einem Stückchen Borke, das zuerst ein Schiff werden wollte, später ein Dolch, dann etwas aus der Umgebung eines Regenschirms. Nun aber, wenn nicht alles trog, ein Ul. Dabei würde sich herausstellen, was dieses verflixte Ding von einem Ul eigentlich war. (34)

Hier versucht ein Kind spielend und modellierend "über die Dinge [zu] kommen", so wie später die Erzählerin in *Nachdenken über Christa T.*, die dies "nur schreibend" kann. An irgendeine Reproduktion und Normierung ist gerade nicht gedacht. Auch Christa T. wird das Recht verteidigen, sich Wirklichkeit zu entwerfen und eigene, ganz subjektive Erfahrungen zu machen. Und so ist auch das Resultat dieses Spiels in *Juninachmittag* mit Sicherheit nicht "perfect perfect".

Anmerkungen

1. Zu den Begriffen Icon und Index vgl. z.B. Umberto Eco. *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt 1973, 60 ff.; Elisabeth Walter. *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*. Stuttgart, 2. Auflage 1979, 62 ff.; Winfried Nöth. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart 1985, 33 ff. und 111 ff.; speziell an Reklamebeispielen demonstriert werden Icon und Index bei W. Nöth. *Semiotik. Eine Einführung mit Beispielen für Reklamanalysen*. Tübingen 1975; als weitere Beispiele für semiotische Analysen von Reklamebotschaften vgl. z.B. U. Eco. *Einführung in die Semiotik*. München 1972, 267 ff. oder W. Nöth. *Dynamik semiotischer Systeme. Vom altenglischen Zauberspruch zum illustrierten Werbetext*. Stuttgart 1977, v.a. 47 ff.; eine Einführung in Geschichte und heutigen Stand des Verhältnisses von Semiotik und Werbung geben Morris B. Holbrook. *The Study of Signs in Consumer Aesthetics: An Egocentric Review*. Und Rudolf Kloepfer. *Sympraxis - Semiotics, Aesthetics and Consumer Participation*. (beide in: Jean Umiker-Sebeok, hg. *Marketing and Semiotics. New Directions in the Study of Signs for Sale*. Berlin, New York, Amsterdam 1987, 73 ff. und 123 ff.) Nach den hier meist zugrundegelegten Kategorien von C.S. Peirce (*Collected Papers* hg. von C. Hartshorne, P. Weiss und A.W. Burks, Cambridge/Mass. 1931 - 1958, v.a. 8.335 ff.) handelt es sich um iconische legi- bzw. codierte Zeichen, deren Modellhaftigkeit prinzipiell mehrfacher Herkunft ist: bild- bzw. film-interne Zuordnungen (die quasi-ästhetische Entropie der Werbung) verdichten sich zu wiederholbaren Mustern (ein bestimmtes, also typisiertes Gesicht steht z.B. für ein bestimmtes Produkt), setzen aber ihrerseits externe, indexikalische, konventionelle Normen voraus, z.B. Cowboymütze, Aggressionsgesten, Ergewohnheiten usw. (Kloepfer nennt den komplexen internen und externen Indexikalismus "Sympraxis"). Diese Verweise nun sind gerade in der Werbung weit überwiegend begrifflich binär geordnet: Indianer/Cowboys, einer/mehrere, gut/böse usw. Wie sehr "Gegensatzrelationen" und "Oppositionen" in der Werbesprache dominieren, zeigt an vielen Beispielen Peter Blumenthal. *Semantische Dichte. Assoziativität in Poesie und Werbesprache*. Tübingen 1983, 41 ff. und 125 ff., "peinlich" viele übrigens in der Verlagswerbung (vgl. 43). Auf alle Fälle ergibt sich so eine völlig replikative, ableitende Semiose (vgl. auch Anmerkung 2 und 4). Da, wo sie signifikant sind, werden die Bilder und Verweise der Werbung subsumiert unter vorgegebene, oft konventionelle Regeln, die dem Betrachter nicht bewußt sein müssen, ja dürfen, die aber begreifbar und manipulierbar sind.
2. "Code" wird hier enger verstanden als im üblichen semiotisch-linguistischen Gebrauch (vgl. z.B. Eco, *Einführung*, 57, 65 ff., 197 ff.; Nöth, *Semiotik*, 70 ff., vor allem 73 ff., ders. *Handbuch*, 121 ff.). Ich verstehe darunter im Zusammenhang dieses Vortrags die z.B. von Eco (*Einführung*, 168 ff.) beschriebenen Verfestigungen und Regelungen der Zeichenbezüge und -prozesse, die nach Peirce eine vollständige Replikation bedeuten würden. Werbung in ihrer konsequentesten, von Information freiesten Form konvergiert darin mit der Ideologie, daß sie die Codierung des der Sache nach Nicht-Codierbaren sucht: das Produkt als Weltanschauung und Lebensform.
3. Vgl. die klassischen vier Phasen, besser Ebenen der Werbebotschaft: "A - to capture attention, B - to maintain interest, C - to create desire, D - to get action" (Helmut Jacobi. *Werbepsychologie*. Wiesbaden 1963, S. 114); sehr präzise zeigen S. Watson Dunn, Arnold M. Barban (*Advertising. Its Role in Modern Marketing*. Chicago, New York 6. Auflage 1986) den Zusammenhang von Comprehension, Conviction und Action: "Both verbal and nonverbal signs in advertisements point the way - like road or street signs" (354) und "Both verbal and nonverbal symbols communicate on various levels" (355).
4. Begriffe wie "persuasiv", "suggestiv" und vor allem "appellativ" kommen in allen Analysen von Werbebotschaften vor. Von den Funktionen "affirmativer Bestätigung" der Werbung spricht z.B. Josef Kopperschmidt. *Rhetorik. Einführung in die Theorie der persuasiven Kommunikation*. Stuttgart 1973, 182, vgl. 179 ff.; sie gehört in den Zusammenhang "sozio-oekonomisch operationalisierter Rhetorik", welche "Kommunikation auf eine instrumentelle Rationalität restringiert, [...] die rhetorische Sekundärgrammatik als subtiles Manipulationsinstrument funktionalisiert und die rhetorischen Fertigkeiten als Herrschaftswissen zur Stabilisierung von Abhängigkeitsverhältnissen einsetzt" (181); auch wenn die neuere Semiotik nicht mehr so prinzipiell kritisch gegenüber der Werbesprache eingestellt ist, betont sie nach wie vor deren konventionell-affirmative Funktion, z.B. "daß die Assoziationen der Werbung vorhandene gesellschaftliche Clichés verstärken" (Blumenthal, 130) oder "it is true at least for commercials that the interpretant refers almost exclusively to culturally fixed constellations of signs which have become stereotyped" (Kloepfer, 130); wie diese affirmative Funktion" erforscht und genutzt wird, zeigen z.B. die Kapitel "Signs of Consumer Identity" und "Symbolic Consumption" in Umiker-Sebeok, 150 ff. Die Methode, die ideologische Basis der Werbekommunikation als einen allgemeinen Satz zu formulieren, setzt allerdings bereits die Perspektive der Literatur voraus. Klassische Vorbilder dafür wären Gustave Flauberts "Dictionnaire des Idées reçues", z.B. "Liberté. O liberté! que de crimes on commet en ton nom! - Nous avons toutes celles qui sont nécessaires" (*Oeuvres*. hg. von A. Thibaudet, Paris 1952, Bd. 2, 1016) und Aldous Huxley. *Brave New World*, z.B. "Spending is better than mending" (Harmondsworth 1955, 49).
5. Im Text zitiert wird *Katherine Mansfield. The Collected Short Stories*. Harmondsworth 1981.
6. Zur großen Bedeutung, die Katherine Mansfield der personalen Perspektive und Stimme zumaß ("I am this man", "I am a white duck") vgl. z.B. Eileen Baldesweiler. "Katherine Mansfield's Theory of Fiction". In: *Studies in Short Fiction 7* (1970) 421 ff., T.O. Beachcroft. "Katherine Mansfield - Then and Now". In: *Modern Fiction Studies 24* (1978), 343 ff.; Jochen Ganzmann: *Vorbereitung der Moderne. Aspekte erzählerischer Gestaltung in den Kurzgeschichten von James Joyce und Katherine Mansfield*. Marburg 1985, vor allem 204 ff. Zur Unterscheidung von "Perspektive" und "Stimme" (vox) vgl. Gérard Genette. "Discours du récit". In: ders., *Figures III*. Paris 1972, 183 ff. und 225 ff.
7. Der Titel "Prelude" erinnert an William Wordsworths gleichnamiges Gedicht und trägt Wordsworths Zeile "The Child is father of the Man" (*Poems*. hg. von J.O. Hayden. Harmondsworth 1977, Bd. 1, 522) gewissermaßen als Motto. Das zeigt wie bewußt sich Katherine Mansfield an die Tradition 'kindlicher amplificatio' in der Literatur anschließt, die spätestens seit dem 18. Jahrhundert vor allem kritische und hypothetisch-fragende Funktionen wahrnahm. Vgl. z.B. Heide Eilert. *Kinderszenen*. Stuttgart 1987 und die dort genannte Literatur.
8. "The child's world is shown to be a microcosm of the adult's". So C.A. Hankin. *Katherine Mansfield and her Confessional Stories*. London 1983, 220; vgl. zum durchgreifenden Muster des Ein- und Ausschließens und dessen Zusammenhang mit der Form perspektivisch-kollektiver Präsentation ("die Regeln einer standes- und klassenbewußten Gesellschaft, gespiegelt im sozialen Verhalten der Kinder") auch Peter Halter. *Katherine Mansfield und die Kurzgeschichte. Zur Entwicklung und Struktur einer Erzählform*. Bern 1972, 136 und ff.; J. Ryan ("Katherine Mansfield. 'The Doll's House'". In: *Insight II. Analyses of Modern British Literature*. hg. von J.V. Hagopian und M. Dolch, Frankfurt 4. Auflage 1975, 250) weist hin auf Spiele, bei denen Kinder aufgefordert werden, einen inneren Kreis zu betreten, und erinnert überdies an das Märchen von Hänsel und Gretel (vgl. 220): "a slab of toffee" erinnert in der Tat an das Motiv des 'Knusperhäuschens', und vor allem hat das

- Märchen mit "Vertreibung" (die Kelveys) und "Gefängnis" (Kezia) zu tun.
9. Vgl. z.B. Siegfried Peuckert (Hg.). *Emblem und Emblematisierung*. Darmstadt 1978; dort wird auch auf die Verbindungen zur Werbesprache hingewiesen. Die von Dunn und Barban empfohlenen "Qualities of effective Layouts" (488 ff.) reproduzieren z.B. genau den emblematischen Aufbau.
 10. Vgl. zu dieser anti-logischen Tendenz der Werbe-Semiotik z.B. Nöth, *Einführung*, 25 ff. (Behauptungen von Nichtbehauptbarem) und ders. *Dynamik semiotischer Systeme*, 47 ff.; dort wird "die zunehmende Beeinflussbarkeit des Rezipienten bei zunehmender Regression der Argumentationsstrategie" (81) geradezu als "Gesetz" der Werbung aufgestellt.
 11. Roland Barthes. *Mythen des Alltags*. Frankfurt 1970; U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, 168 ff.; ders. *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987, 385 ff.
 12. Die häufigste Präsentationsform dafür ist die, daß das Produkt (z.B. eine einzelne Zigarette, ein Glas Whisky, Nudeln, die gegessen werden) als einzelnes 'token' im Bild und als 'type', z.B. Packung, Flasche etc. nochmals am Bildrand bzw. Spot-Ende gezeigt wird. So suggeriert es einen realen Zugang zur fiktiven Botschaft, an dessen Stelle dann der reale Kauf treten kann.
 13. Vgl. Michail M. Bachtin. "Das Wort im Roman". In: Rainer Gröbel (Hg.) *M.M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt 1979, 154 ff.
 14. Eine solche narrative Inszenierung reicht weiter, funktioniert aufklärerischer und ist moderner als die bloße Tatsache, daß die Kinder die Regeln der Erwachsenen "unreflektiert in die Tat umsetzen und sie, da die Verhüllungsmechanismen der Erwachsenen bei ihnen fehlen, in ihrer ganzen Ungerechtigkeit, ja Grausamkeit zeigen" (Halter, 136); aber natürlich bleibt dieses Pathos nach wie vor wichtig.
 15. Vgl. z.B. Manfred Dürzak, *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*. Stuttgart 1980, 301 ff.; Leonie Marx, *Die deutsche Kurzgeschichte*. Stuttgart 1985, 59 ff.
 16. "The odd-one out" war "Kass" (Kezia) zuhause nach Anthony Alpers, *The Life of Katherine Mansfield*. London 1980, 13; daß auch die Kelveys in Katherine Mansfields Biographie ihren Platz hatten (Lil und Else MacKelvey) zeigt Silvy Berkman, *Katherine Mansfield*. New Haven 3. Auflage 1959, 89.
 17. Nach J. Ganzmann ist dies der einzige Fall eines "perspektivischen Bruchs" bei Katherine Mansfield; dieser Satz "muß dem übergeordneten Bewußtsein der Autorin zugeordnet werden" (231).
 18. Der Kern der Kurzgeschichte wird in Katherine Mansfields Journal mit drei Sätzen umschrieben: "The little lamp. I seen it. And then they were silent." John Middleton Murray (Hg.), *Journal of Katherine Mansfield*. London 9. Auflage 1963, 194.
 19. "It is not the business of the artist to grind an axe, to try to impose his vision of life upon the existing world. Art is not an attempt of the artist to reconcile existence with his vision; it is an attempt to create his own world in this world. That which suggests the subject to the artist is the unlikeness to what we accept as reality. We single out - we bring into light - we put up higher." *The Letters and Journals of Katherine Mansfield. A Selection*. Hg. von C.K. Steed, Harmondsworth 1977, 240/241.
 20. "Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein? Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst" (Eduard Mörike. *Sämtliche Werke*. Hg. von G. Göpfert, München 1964, 85). Es ist durchaus möglich, daß Katherine Mansfield Mörikes berühmtes Gedicht "Auf eine Lampe" (1846) kannte. (Richard Corballis, Christchurch, verdanke ich den Hinweis, daß sie Mörike wiederholt zitiert, z.B. vier Zeilen aus dem Gedicht "Erinnerung - an C.N."; vgl. *The Collected Letters of Katherine Mansfield*. Hg. von V. O'Sullivan und M. Scott, Oxford 1984, Bd. 1, 192.) Auf alle Fälle ist die primär abstrakte, sekundär generative und innovative Funktion dieses ästhetischen Gegenstands hervorzuheben. Sie macht das eigentlich Moderne aus. Darin unterscheidet sich die Lampe in "The Doll's House" von einem vergleichbaren Motiv in "The Prelude" (die von Kezia geliebte Großmutter läßt sie die Lampe tragen). Die Lampe ist hier nicht "a symbol [...] of everything about family life that warms and sustains, whatever discords may accompany these gifts" (Paul Delaney. "Short and Simple Annals of the Poor: Katherine Mansfield 'The Doll's House'". In: *Mosaic* 10, 1976/77, 13). Richtiger aber noch nicht genug ist der Bezug der Lampe auf die Kinderperspektive, z.B. bei Ryan: "the lamp becomes a symbol of Kezia's sensitivity" und "Else's smile signifies that imaginatively she lives with Kezia in the doll's house and through Kezia's kindness has been allowed into the magic circle" (249). Ähnlich argumentiert Gisela Hoffmann ("Katherine Mansfield: 'The Doll's House'". In: *Die englische Kurzgeschichte*. Hg. von Karlheinz Göller und Gerhard Hoffmann, Düsseldorf 1973): "Die Lampe [...] entspricht dem Wesen und Tun der kleinen Kezia, die als einzige Kraft natürlicher Herzlichkeit für einen Augenblick Licht und Wärme in das Leben der von allen gemiedenen Kinder bringt" (219). Die Bedeutung der Lampe geht aber klar über das Bewußtsein der Kinder hinaus, die Autorin muß ihnen mit ihrer ganzen Dialog- und Perspektiven-Regie und sogar in direkter Rede zu Hilfe kommen. Peter Halter (*Katherine Mansfield und die Kurzgeschichte*. Bern 1972) betont zu Recht, daß "Kezias 'Sieg' am Ende (von dem sie selbst nichts weiß) in die richtige Perspektive gerückt" werden muß: "es ist ein momentanes Überlisten [besser: ein momentanes Suspenderen H.V.G.] einer übermächtigen sozialen Ordnung, in der die Kelveys auch am Schluß Ausgeschlossene bleiben" (137). Noch klarer differenziert C.A. Hankin zwischen "Kezia's generous deed" als "her own brief bid for a share of the gratification which the doll's house had afforded Isabel" (220) und der Bedeutung der Lampe: "the lamp [...] represents the imagination of the artist" (221) geht also über die Perspektive der Kinder hinaus, obwohl sie mit ihr verbunden ist; "the power to transform reality, to create an ideal world" usw. (ebd.). kann ich in dieser Geschichte allerdings nirgends erkennen, von solchen Romantismen macht Katherine Mansfield sich gerade frei.
 21. Vgl. James Joyce. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth 1964, 204 ff.; ders. *Stephen Hero*. Hg. von Th. Spencer. London 1956, 216 ff.
 22. Vgl. *Collected Letters*, Bd. 1, 204.
 23. Im Text zitiert wird: Marie Luise Kaschnitz. *Gesammelte Werke*. Hg. von C. Büttlich und N. Miller, Bd. 4, Frankfurt 1983.
 24. Vgl. Elisabeth Endres. "Marie Luise Kaschnitz". In: *Neue Literatur der Frauen. Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart*. Hg. von H. Pukhaus. München, 1980: M.L. Kaschnitz "zeigt, wie wenige Autoren unserer Zeit, daß die Humanität immer in Opposition steht" (20).
 25. "Die Ersatzfamilie deckt das Versagen der realen Eltern auf. Alle ihre Handlungen lassen sich mit negativen Zeichen auf die Eltern übertragen." Aber dieses "reziproke Analogieverhältnis bleibt selbst dem wachen Intellekt des Jungen verborgen." (Anita Baus. *Standortbestimmung als Prozeß. Eine Untersuchung zur Prosa von Marie Luise Kaschnitz*. Bonn 1974, 322)

26. Vgl. Ralf Schnell. "Das verlorene Ich. Zur impliziten Poetik der Marie Luise Kaschnitz". In: *M.L. Kaschnitz. Materialien*, Hg. von Uwe Schweikert. Frankfurt 1984, 173 ff.: "Die Unmöglichkeit des Dialogs ist dessen Voraussetzung. Das Fehlen eines ansprechenden Gegenübers macht ihn zum Monolog, der sich zum Zwiegespräch entgrenzen wird im Wissen, daß dieses scheitern wird" (176) - und so fort, wäre hinzuzusetzen; jede dieser Monologisierungen erzeugt das Bedürfnis nach neuem Dialog und vermag ihn anzuknüpfen.
27. Im Text zitiert werden: Gabriele Wohmann. *Gesammelte Erzählungen aus dreißig Jahren*. 3 Bde. Darmstadt und Neuwied 1986.
28. "Das bürgerliche Wachsfignrenkabinett posiert vor einem Hintergrund von spöttischem und verzweifeltem Traurigsein, das plötzlich für ein paar Sätze oder nur für ein paar Redewendungen ausbricht und nicht mehr zurückgehalten werden kann" (Karl Krolow. In: *Stuttgarter Zeitung* vom 1.12.1973).
29. Zitiert wird: Manfred Durzak (Hg.). *Erzählte Zeit. 50 deutsche Kurzgeschichten der Gegenwart*. Stuttgart 1980.
30. Zitiert wird: Ilse Aichinger. *Meine Sprache und Ich*. Frankfurt 1978.
31. Zitiert wird: Christa Wolf. *Gesammelte Erzählungen*. Darmstadt und Neuwied, 6. Auflage 1985.
32. Vgl. z.B. Anne Tanner. "Wendepunkt: Christa Wolfs 'Juninachmittag'". In: M. Jürgen (Hg.). *Christa Wolf. Darstellung, Deutung, Diskussion*. Bern und München 1984: "Die kurze hintergründige Erzählung ist in der Tat eine höchst wichtige Aussage, die einen Wendepunkt in Christa Wolfs schriftstellerischer Laufbahn markiert" (51), und: das "scheinbare Familienidyll" dient "im Grunde als Gerüst für die Darstellung moralischer und gesellschaftlicher Fragen" (52); ähnlich Sonja Hilzinger. *Christa Wolf*. Stuttgart 1986: diese Erzählung "bezeichnet nicht nur einen Wendepunkt in der schriftstellerischen Entwicklung Christa Wolfs, sondern auch innerhalb der Entwicklung der DDR-Literatur einen Bruch mit dem vorherrschenden Tatsachenrealismus" (28).
33. "Noch vor dem Erscheinen der Reflektionen über Christa T. gelingt es Christa Wolf hier, auf wenigen Seiten Thema und Darstellungsweise des komplexen Romans zu antizipieren", so daß deren "ideologie-kritische Sprengkraft und stilistische Modernismen dem Christa T.-Roman in nichts nachstehen" (Alexander Stephan. *Christa Wolf*. München, 3. Auflage 1987, 102).
34. Zur zentralen Bedeutung der "Vision" für *Nachdenken über Christa T.* vgl. z.B. Anne Tanner, 55, sowie generell: Christa Thomassen. *Der lange Weg zu uns selbst: Christa Wolfs Roman "Nachdenken über Christa T." als Erfahrungs- und Handlungsmuster*. Meisenheim 1977, z.B. 32 ("die Verweigerung einer eindeutigen Antwort"), 104 ("das Offene ihres Charakters, ihr Leben im Augenblick und ihr Träumen, Wünschen und Handeln in die Zukunft hinein ist die Bedingung der Möglichkeit der Erfüllung ihres Lebens").

ANHANG



ARAG IST VERTRAUEN

Vertrauen ist: In Geborgenheit das Leben genießen. Gefahren vergessen können, weil da starke, rettende Arme sind, ein unsichtbarer Schild, der schützt und vor allem Bösen bewahrt.

Auf die ARAG vertrauen heißt stets einen verlässlichen Partner haben. In den vielfältigen Rechtsfällen des Lebens sicher sein können, daß Rat und Hilfe ganz in

Ihrer Nähe sind. Überall in Europa. Fragen Sie mal einen unserer Mitarbeiter, warum die ARAG millionenfach Vertrauen genießt. Vertrauen ist eine ARAG-Rechtsschutzversicherung.

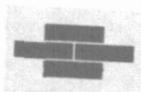


Markenzeichen für
Rechtsschutz in Europa
Symbol der Sicherheit

Abbildung 1

Schwäbisch Hall

Die Bausparkasse der Volksbanken und Raiffeisenbanken



Auf diese Steine können Sie bauen



Schwäbisch Hall läßt die Meister vom Himmel fallen.
 Modernisierung, fachgerecht ausgeführt, ist immer das Beste.
 Sorgen Sie deshalb vor: mit dem neuen Tempo-Programm von
 Schwäbisch Hall. Zügig angespart und schnell getilgt, bietet
 Tempo die ideale Finanzierung für Instandsetzungs- oder Reno-
 vierungsarbeiten. Eine Meisterleistung von Schwäbisch Hall.
 Überzeugen Sie sich selbst!

 Beratung bei allen Volksbanken, Raiffeisenbanken, Spar- und Darlehnskassen und bei unseren Bezirksleitern, die Sie im örtlichen Telefonbuch unter „B“ wie Bausparkasse Schwäbisch Hall finden. Informationen auch über Btx *46464*



Abbildung 2

Sie können darauf bauen, daß unsere Finanzierung ganz einfach klappt.



Es gibt manche Unwägbarkeiten, wenn Sie ein Haus bauen, kaufen oder modernisieren. Gut, daß es auch Dinge gibt, auf die Sie sich verlassen können.

Ein langfristiges Centralboden-Darlehen zu festen Zinsen bringt Sie Ihrem Ziel schnell näher. Ganz einfach, weil wir Ihnen aus Erfahrung vieles erleichtern können. Zum Beispiel durch unsere eingehende Beratung von Anfang an. Dazu bekommen Sie nützliche Hinweise, auch was die steuerliche Seite angeht. Nicht zuletzt achten wir darauf, daß die Abwicklung so läuft, wie Sie sich das sicherlich wünschen: einfach und bequem. Darauf können Sie bauen.

Wir finanzieren Lebensraum.

Zum Beispiel Wohnhäuser, aber auch Büro- und Geschäftshäuser, industrielle sowie öffentliche Bauten, Neubauten wie Altbauten.

Sprechen Sie mit uns. Wir entscheiden rasch, mit dem Mut zu neuen Lösungen. Kaiser-Wilhelm-Ring 27-29, 5000 Köln 1, Tel.: 02 21/5 72 11.

Deutsche Centralbodenkredit-AG Hypothekenbank

Centralboden

Oder in: Berlin, Bielefeld, Düsseldorf, Essen, Frankfurt, Freiburg, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, München, Stuttgart

Abbildung 3



Vertrauen ist die Basis jeder guten Partnerschaft.

Mit Freude erleben Sie, wie Ihre Kinder groß werden. Sich selbstbewußt und phantasievoll bewegen. Das verlangt Vertrauen – auf beiden Seiten. Kinder erkennen schon früh, daß Eltern auch die besten Freunde sind. Und damit Ihre Kinder später einmal gute Voraussetzungen für die eigene Zukunft haben, planen Sie voraus. Dabei helfen wir Ihnen. Wir nennen das: Deutsche Bank-Service für Privatkunden. Mit dem finanziellen Vorsorgeprogramm, das Ihren Kindern einen guten Berufseinstieg möglich macht.

Fragen Sie die Deutsche Bank.

Deutsche Bank 

C&C von NEC Miteinander aufwachsen heißt viele gemeinsam haben.

Kinder wachsen schnell heran. Vor zehn Jahren fingen sie gerade an zu sprechen. Jetzt haben sie Freunde, mit denen sie spielen, arbeiten und aufwachsen. Heute teilen sie sich ihre Umgebung. Morgen die ganze Welt. Eine Welt, verändert durch eine technologische Revolution, der NEC den Namen C&C gegeben hat.

Als diese Kinder geboren wurden, war C&C noch nicht viel mehr als eine neue Idee. Nur eine Handvoll Visionäre sah den Tag kommen, an dem sich Computer und Kommunikationssysteme zu einem einzigen und vollintegrierten, globalen Informationssystem vereinigen würden. Doch Andere schauten noch weiter voraus: Wir von NEC wußten, daß eines Tages die neue C&C Technologie Sprach- und Kulturbarrieren überwinden würde. Um den Menschen in aller Welt die Möglichkeit zu bieten, Informationen, Ideen und Einsichten untereinander auszutauschen – so einfach und direkt, wie Kinder beim Spiel.

Auf der Telecom '87, der führenden Messe für Telekommunikation, stellten wir ein überaus eindrucksvolles Beispiel vor: Ein einziges, kompaktes Terminal, das seinen Anwendern unmittelbaren Zugriff auf alle notwendigen Informationsformen ermöglicht. Gleichgültig, ob Sprache, Daten, Text oder Bild. Und unabhängig davon, wo auf der Welt sie sich gerade befinden. Mit Hilfe digitaler Übermittlung, Satelliten, Mikrowellen- und Glasfaser-Telekommunikationsverbindungen, für die NEC ebenfalls sorgt.

Als wir unsere neue Errungenschaft auf der Telecom vorführten, stellten wir nicht ohne Stolz fest, daß unsere C&C-Philosophie uns zu einer Spitzenposition in allen Bereichen moderner Elektronik verholpen hatte. Heute sind wir das einzige Unternehmen, das sowohl auf dem Gebiet der Computer und Kommunikationssysteme, als auch auf dem der elektronischen Bauelemente zu den führenden zehn der Welt gehört. Mit herausragenden Produkten für den privaten wie für den öffentlichen und geschäftlichen Bereich.

Unser C&C Konzept wurde nicht nur von unseren Partnern, sondern auch von unseren Konkurrenten in aller Welt dankbar angenommen. Und es bildet das Kernstück von ISDN, (Integrated Services Digital Network), das schon bald dazu beitragen wird, unseren Traum zu einer realen Welt werden zu lassen, in der unsere Kinder leben.

Die C&C Welt läßt uns miteinander träumen und aufwachsen – und mehr gemeinsam haben.



Bitte besuchen Sie uns in
Halle 6 / Stand H32/H46

HANNOVER MESSE
CeBIT '88
Welt-Centrum für Informationen, Telekommunikation
16. - 23. MÄRZ 1988

NEC



Abbildung 5