

**Universität Bielefeld
Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft
Anglistik**

DER MANN ALS GROTESKE

ROLLENBILDER UND IHRE VERZERRUNG BEI PATRICK MCGRATH

**Inauguraldissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors
der Philosophie**

vorgelegt von

Claudia Busch

Bielefeld 2002

Inhaltsverzeichnis

A. Einleitung	4
I. Untersuchungsgegenstand und Themenstellung	4
II. Zielsetzung und Vorgehensweise	9
III. Methodische Vorbemerkung	12
B. Analyse der männlichen Protagonisten	16
I. <u>Spider</u> – „K“ wie Konkurrenz	16
1. Dennis und das unerreichbare Idealbild Mann	18
1.1. Das Leben im Londoner <i>East End</i>	18
1.2. Dennis und das Empfinden der Frauenfiguren	20
1.2.1. Der kleine Dennis und die Mutter-Sohn- Beziehung	20
1.2.2. Dennis und das Autonomiedilemma	22
1.2.3. Der jugendliche Dennis und das <i>Two-head- System</i>	25
1.3. Dennis und die Suche nach einer Vaterfigur	31
1.3.1. Der kleine Dennis und die Abwesenheit des Vaters	31
1.3.2. Der jugendliche Dennis und die Ablehnung des Vaters	33
1.3.3. Wahrnehmungsstörungen und Schizophrenie	38
1.3.4. Dennis' Männerbild	40
2. Dennis' groteskes Leben als <i>Spider</i>	45
2.1. Die groteske Wandlung von Dennis zu <i>Spider</i>	45
2.1.1. Dennis' Zeit in Ganderhill	45
2.1.2. Dennis als gesellschaftlicher Außenseiter	49
2.2. Dennis' groteske Gestalt des Leibes	53
2.3. Die erzählerische Vermittlung und rhetorische Strategien	59
2.4. Die Glaubwürdigkeit von Dennis	61
2.5. Dennis' Wahn	65
2.6. Selbstcharakterisierung und kontextueller Bezugsrahmen	69
II. <u>Dr. Haggard's Disease</u> – „K“ wie Karriere	72
1. Dr. Haggard und das Fehlen sozialer Fähigkeiten	74
1.1. Dr. Haggards emotionale Vereinseitigung	74
1.2. Fanny - das Ewigweibliche	77
1.3. Dr. Haggards fixe Idee	80
1.4. Dr. Haggards Wahrnehmungsstörungen	84
1.5. Dr. Haggard – ein moderner Mann?	90
1.6. Ein verdrehtes Ideal von Männlichkeit	94
2. Dr. Haggards Leben mit <i>Spike</i>	102
2.1. Dr. Haggards Wandlung zu einer grotesken Gestalt	102
2.2. Die Glaubwürdigkeit des Dr. Haggard	104

2.3.	Die erzählerische Vermittlung und rhetorische Strategien	109
2.4.	Dr. Haggard als Sinnbild der Stubenfliege und andere tierische Metaphern	111
2.5.	Groteske Effekte und Situationsgestaltung	114
2.6.	Traditionelle Elemente des Grotesken	119
III.	<u>The Grotesque</u> – „K“ wie Kollaps	121
1.	Sir Hugo Coal oder die Schwäche des ‚starken‘ Geschlechts	123
1.1.	Sir Hugo der Misanthrop	123
1.2.	Sir Hugos berufliche Niederlage	126
1.3.	Sir Hugos Entfremdung vom Privatsphärischen	131
1.4.	Sir Hugo als Vertreter einer hegemonialen Männlichkeit	137
1.5.	Sir Hugos Männlichkeitswahn	139
1.6.	Homoerotik als gesellschaftliches Tabu	145
1.7.	Der Schlaganfall: eine typische Männerkrankheit	149
2.	Sir Hugos Leben als <i>Vegetable</i>	153
2.1.	Wahnvorstellungen: Sir Hugos fixe Idee	153
2.2.	Die psychische Ebene: Phantasie und Groteske	156
2.3.	Lesermanipulation	161
2.4.	Die erzählerische Vermittlung und rhetorische Strategien	167
2.5.	Die körperliche Ebene: Sir Hugos äußere Erscheinung	169
2.6.	Sir Hugos komisch-bizarrer Blick auf sein Dasein	173
2.7.	Sir Hugos grotesker Blick auf seine Mitmenschen	177
2.7.1.	Sidney	177
2.7.2.	Mrs. Giblet – Sidneys Mutter	179
2.7.3.	Die alkoholranke Köchin Doris Fledge	182
2.8.	Sprachliche Besonderheiten und groteske Situationsgestaltung	186
C.	Abschließende Betrachtungen	193
I.	Zusammenfassung der Ergebnisse	193
II.	Das Groteske als Ingrediens des Neugotischen?	196
III.	Weiterführende Überlegungen	204
D.	Literaturverzeichnis	208
I.	Primärtexte	208
II.	Sekundärtexte	208
III.	Handbücher und Lexika	212
IV.	Internetquellen: Interviews und Rezensionen	213

A. Einleitung

I. Untersuchungsgegenstand und Themenstellung

Gegenstand der vorliegenden Arbeit¹ sind die Romane Spider, Dr. Haggard's Disease und The Grotesque², die in dem Zeitraum von 1989 bis 1993 erstmals in London veröffentlicht wurden. Es handelt sich dabei um die ersten literarischen Werke in Romanform des in London geborenen und seit Anfang der 80er Jahre in den USA lebenden Wahl-New-Yorkers Patrick McGrath.³ Ebenso wie die Assoziation des Grotesken mit dem erzählerischen Werk von Edgar Allan Poe seit der Veröffentlichung einer Sammlung seiner Erzählungen unter dem Titel Tales of the Grotesque and Arabesque (1840) als Gemeinplatz gilt, steht Patrick McGrath für das Genre des *New-gothic*. Der Autor hat zweifelsohne selbst dazu beigetragen, indem er in der Einleitung zu der gemeinsam mit Bradford Morrow herausgegebenen Anthologie The New Gothic: A Collection of Contemporary Gothic Fiction (1992), die auch seine Kurzgeschichte The Smell beinhaltet, seinen Hang und seine Leidenschaft für die *Gothic novel* offenbarte. In literaturwissenschaftlichen Studien wird McGrath, wie beispielsweise von Rüdiger Imhof⁴, zumeist als ein Meister der *New-gothic novel* allerjüngster Zeit beschrieben. Dies bedeutet zunächst einmal, dass er auf narrative Konventionen des Schauerromans, der im *Age of Enlightenment* um die Mitte des 18. Jahrhunderts erstmals in Erscheinung trat, zurückgreift. In seinen Texten findet sich das sogenannte ‚gotische Inventar‘, das in Reinkultur in den gotischen Romanen des 18. und 19. Jahrhunderts auszumachen ist und in dessen Revival die einzelnen formalen Charakteristika wiederzufinden sind. So bietet das *setting* die *big houses*, *manor houses*, *mental asylums* und *hospitals*, die dem Rezipienten teilweise aus den Werken Walpoles bekannt sind. Aber auch die *stock characters* des gotischen Romans – *mad scientists* und Doppelgänger – sowie die Thematik und die Motive – *psychopathic protagonists*, *death*, *sexual taboos* rekurren auf Klassiker der *Gothic novel* wie sie beispielsweise bei Poe zu finden sind.

¹ Verwendet werden die Regeln der „neuen deutschen Rechtschreibung“. Zitate aus deutschsprachigen Sekundärquellen werden originalgetreu übernommen.

² Als Textgrundlage verwendet die Verfasserin die folgenden, leicht zugänglichen Taschenbuchausgaben: Spider, New York 1991 (innerhalb der Fußnoten im weiteren *Spider*); Dr. Haggard's Disease, London 1994 (im weiteren *Dr. Haggard*); The Grotesque, London 1990 (im weiteren *Grotesque*). Alle Zitate sind diesen Ausgaben entnommen. Die vorgenommene Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes erklärt sich vor allem dadurch, dass nur in diesen ausgewählten Romanen ausschließlich männliche Protagonisten vorkommen, die gleichzeitig als Erzähler ihrer Geschichte fungieren. Die nachfolgend erschienenen Romane Asylum (1996) und Martha Peake: A Novel of the Revolution (2001) weisen dagegen Protagonistinnen auf und zeichnen sich durch abweichende Erzählsituationen aus.

³ Sean Abbott weist auf die Schwierigkeit des Namens McGrath in Bezug auf dessen Aussprache – McGrath ist irischer Herkunft – hin: „McGrath (...) is pronounced *McGraw*“. (Vgl. S. Abbott: Enter the strange realm of Patrick McGrath, 2001, S. 1. Internetquelle: www.Random-house.com/atrandom/patrickmcgrath)

⁴ R. Imhof: Neo-gotische Tendenzen im zeitgenössischen Roman, in: Radikalität und Mäßigung: der englische Roman seit 1960, hg. v. A. Maack u. R. Imhof, Darmstadt 1993, S. 89f.

Vor diesem Hintergrund ließe sich eine noch ausstehende Untersuchung der Texte von Patrick McGrath im Hinblick auf die verwendeten Elemente und Motive der *Gothic novel* durchaus rechtfertigen. Die wenigen über ihn vorhandenen literaturwissenschaftlichen Betrachtungen unter dieser Zielsetzung, vorrangig Überblicksstudien und kürzere Aufsätze, leisten eine solch umfangreiche Analyse nicht. Dessen ungeachtet steht die vorliegende Forschungsarbeit diesem Ziel nicht zur Verfügung, denn die Gattungskonventionen des Neo-Gotischen sollen hier nicht im Vordergrund stehen. Die literarischen Texte von Patrick McGrath können zweifelsohne der Gattung *New-gothic novel* zugeordnet werden, auch wenn Ansgar Nünning im Rahmen einer Untersuchung über neue Tendenzen im historischen Roman feststellt, dass sich der englische Roman nach 1960 „einer Einordnung unter herkömmliche gattungstheoretische Kategorien“⁵ entzieht. Doch eine ausschließliche Deutung seiner Texte unter dem Vorzeichen des Neugotischen stellt eine unzulässige Simplifizierung dar, der die vorliegende Untersuchung widersprechen möchte.

In seinem aufschlussreichen und beachtenswerten Aufsatz „Neo-Gotische Tendenzen im zeitgenössischen Roman“⁶ stellt Rüdiger Imhof die Frage, wie sich der Begriff *Gothic* definieren ließe. In Anlehnung an Angela Carters Behauptung „We live in gothic times“⁷ bezeichnet er diese als „Zeiten (...), in denen die als Wirklichkeit empfundene Welt ihres Zusammenhalts und Sinns verlustig gegangen ist. Verwirrung und Gewalt sind allgegenwärtig“⁸. „Die Menschen“, so stellt er in Anlehnung an T.S. Eliot fest, „empfinden die Welt als ‚a heap of broken images‘ und sind außerstande, ihre eigene Identität zu finden“⁹. Mit Bezug auf David Punter diagnostiziert Imhof in den neueren Romanen mit gotischen Tendenzen zudem eine Häufung von „psychopathischen Protagonisten“¹⁰. Im Sinne von Punters Feststellung und die durch Imhof aufgefächerte und ergänzte Kategorisierung Punters¹¹ in Bezug auf die gotischen Texte, geht die vorliegende Untersuchung davon aus, dass die Erzählkonventionen des gotischen Romans lediglich den konvenablen Hintergrund, das Ambiente, den Rahmen und die besondere Kulisse bilden, in der sich jene Figuren entwickeln können, welche die im Rahmen dieser Studie ausgewählten Texte von Patrick McGrath bevölkern: physisch und insbesondere psychisch schwer kranke Männer, die sich ihrem fiktiven Gegenüber in einem Monolog

⁵ A. Nünning: Grenzüberschreitungen: Neue Tendenzen im historischen Roman, in: Radikalität und Mäßigung: Der englische Roman seit 1960, hg. v. A. Maack u. R. Imhof, Darmstadt 1993, S. 69.

⁶ R. Imhof (1993), S. 74-93.

⁷ L. Sage: The Savage Sideshow. A Portrait of Angela Carter, in: New Review, 39/40, 1977, S. 53. Zitiert nach R. Imhof (1993), S. 74.

⁸ R. Imhof (1993), S. 74.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S. 76.

¹¹ Imhof ordnet die neo-gotischen Tendenzen im neueren englischen Roman gemäß dem jeweils dominanten thematischen Interesse vier subgenerischen Kategorien zu. Neben der für die vorliegenden Texte zutreffenden Kategorie „4. das Porträtieren psychopathischer Protagonisten“ sind diese „1. die Erforschung des Bösen, 2. die Bloßlegung von Tabuisiertem, 3. Formen der Gesellschaftskritik“. (Ebd., S. 77.)

zuwenden, um sich kurz vor ihrem unweigerlichen und manchmal auch als Erlösung empfundenen Ende, als bizarre Deviationen eines männlichen Ideals zu offenbaren. Gleichwohl kommt die schlichte Feststellung, dass es sich bei den Hauptcharakteren der Romane von Patrick McGrath um Männer handelt, einer maßlosen Untertreibung gleich. Patrick McGraths männliche Protagonisten sind armselige, kranke, einsame, zwiespältige, hilflose und todgeweihte Kreaturen, die sich ihrer Andersartigkeit sehr wohl bewusst sind. Fasst scheint es, als wollten sie sich durch das Erzählen ihrer Lebensgeschichte eine Rechtfertigung für ihren gegenwärtigen, alles andere als normalen Zustand verschaffen. Sie sind das Produkt ihrer Erlebnisse und Erfahrungen und stellen sich als das dar, was das Leben aus Ihnen gemacht hat: groteske Figuren.

Wie Dagmar Sims im Rahmen einer Untersuchung zum literarischen Phänomen der *unreliable narration* feststellt, zeichnet sich die Gattung *Gothic* bzw. *New-gothic* unter anderem durch ihre „Tendenz zur Integration grotesker Elemente“¹² aus. So scheint sich auch der Roman der Postmoderne, der sich offenbar durch Grenzüberschreitungen und Hybridität¹³ auszeichnet, der bereits von Thomas Mann erkannten Disposition englischen Schrift- und Kulturgutes zum Grotesken¹⁴ nicht entziehen zu können. Aber bereits die Begriffe „Grotesk“ bzw. „grotesk“ stellen sich als ein widerspenstiges Phänomen dar¹⁵. Umgangssprachlich findet es immer dort Anwendung, wo etwas beschrieben werden soll, das als „ungewöhnlich, unpassend, unerklärlich, übertrieben, entstellt, lächerlich oder grausig empfunden wird“¹⁶. Diese Charakterisierung impliziert bereits, dass die Wirkung des Grotesken Anwendung in den unterschiedlichsten Bereichen künstlerischer Gestaltung findet, beispielsweise in Malerei, Graphik, Erzählung bzw. Dichtung, Film, Musik, Tanz und Schauspiel und maßgeblich von dem subjektiven Empfinden des

¹² D. Sims: Die Darstellung grotesker Welten aus der Perspektive verrückter Monologen : Eine Analyse erzählerischer und mentalstilistischer Merkmale des Erzählertypus *mad mologologist* bei Edgar Allan Poe, Patrick McGrath, Ambrose Bierce und James Hogg, in: Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, hg. v. A. Nünning, Trier 1998, S. 109f.

¹³ M. Bradbury attestiert dem Roman nach 1975 den Charakter des Postmodernen und bezeichnet die Literaturen dazu als „fictions where forms became hybridized“. (M. Bradbury: The Modern British Novel, London 1993, S. 390). Wie S. Spekat feststellt, findet das „Phänomen der Grenzüberschreitung zwischen Gattungen innerhalb der Literatur der Postmoderne“ zunehmend Beachtung in der literaturwissenschaftlichen Forschung. (S. Spekat: Postmoderne Gattungshybriden: Peter Ackroyds „Hawskmoor“ als generische Kombination aus „historical novel“, „gothic novel“ und „detective novel“, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 30: 4, 1997, S. 183). Vgl. dazu auch L. Hutcheon: A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York u. a. O. 1988, S. 9: „The borders between literary genres have become fluid: who can tell anymore what the limits are between (...) the novel and autobiography (...), the novel and history (...), the novel and biography (...)? But in any of these examples, the conventions of the two genres are played off against each other; there is no simple, unproblematic merging.“

¹⁴ Thomas Mann erinnert 1926 in seinem Vorwort zur deutschen Übersetzung von Joseph Conrads „Secret Agent“ daran, dass „das Grotesk-Komische von jeher“ die „künstlerisch starke Seite“ der Angelsachsen ist. (Thomas Mann: „Vorwort zu Joseph Conrads „Der Geheimagent“, in: Gesammelte Werke in Zwölf Bänden, Bd. X, Reden und Aufsätze 2, S. Fischer: 1969, S. 651. Zitiert nach C. W. Thomsen: Das Groteske und die englische Literatur, Darmstadt 1977, S. 1)

¹⁵ Vgl. B. Günter: Das Groteske und seine Gestaltung in den Erzählungen Edgar Allan Poes, Dissertation, Freiburg 1974, S. 4.

¹⁶ Ebd.

Rezipienten abhängig ist. Der wissenschaftliche Gebrauch des Begriffs spiegelt die im allgemeinen Sprachgebrauch feststellbare Verwirrung der Bedeutung. Die Wesensbestimmung des Grotesken gliedert sich hier in vier wesentliche Tendenzen. Einerseits der, es mit dem Lächerlichen, Burlesken und der Komödie gleichzusetzen, oder, zum anderen, mit dem Schrecklichen, Dämonischen, Unheimlichen und Grauerregenden zu identifizieren. Weiterhin findet sich die Gleichsetzung mit einer Verbindung aus beiden genannten Bereichen, also dem Tragisch-Komischen, dem Lächerlich-Grausigen. Und schließlich finden sich Ansätze, die es mit allem gleichsetzen, was unlogisch, paradox und unerklärlich ist.¹⁷ Die verwirrenden und zugleich amüsanten Geschichten von Patrick McGrath können wohl am ehesten der dritten Kategorie zugeordnet werden. "The mode of presentation can vary," wie Schröder in Bezug auf McGraths Kurzgeschichten treffend feststellt, "from the grotesque blend of humorous and distasteful elements (...) to the detailed description of most gruesome horror"¹⁸. Überdies eröffnet sein Erzählwerk, besonders die Kurzgeschichtensammlung Blood and Water (1988), die hier jedoch nicht Gegenstand der Untersuchung ist, eine große Bandbreite der *terrors of soul*, um mit Poe zu sprechen, und „paints a deeply disturbing picture of the human race“¹⁹.

Die vorliegende Arbeit geht von der These aus, dass Patrick McGraths Werk, das eine Kombination verschiedener generischer Konventionen darstellt²⁰, die Groteske-Tradition der englischsprachigen Literatur auf neuen Wegen beschreitet und so eine eigene Facette postmodernen Schreibens offenbart. Das in der Vorbereitung zu dieser Arbeit formulierte Ziel, die grotesken Aspekte in Patrick McGraths Texten herauszuarbeiten, stellte sich daher bei näherer Betrachtung als vielschichtiges und hindernisreiches Unterfangen dar. Es wurde deutlich, dass es unmöglich ist, die augenfälligen Abweichungen der Protagonisten in Patrick McGraths Texten, ihre Wahrnehmungs- und Identitätsprobleme sowie ihre frappante körperliche und geistige Umgestaltung im Verlauf der Erzählung nachzuvollziehen, ohne die Frage nach den entwicklungspsychologischen Ursachen derselben zu stellen. Die Auseinandersetzung mit entsprechender Fachliteratur über die männliche Identität, dem Erwerb in der heutigen Gesellschaft und ihre Veränderungen im Zuge des weiblichen Emanzipationsprozesses hat zu einer neuen Sicht- und Herangehensweise an die dieser Untersuchung zugrunde liegenden Texte geführt. So fällt auf, dass die Romane Spider, Dr. Haggards Disease und The Grotesque anhand der jeweiligen Protagonisten die drei wesentlichen Stadien des männlichen Lebens, in Kindheit und Jugend, im Erwachsenen- und schließlich frühen Seniorenalter nachzeichnen. In dieser Reihenfolge gesehen, bilden die Romane eine innere Einheit

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 7.

¹⁸ G. Schröder: *Recent British Short Stories*, in: Recent British Short Story Writing, hg. v. H.-J. Diller, Heidelberg 1993, S. 19.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Zu nennen ist beispielsweise die Verbindung aus der *new gothic tradition* in Kombination mit dem Detektivroman, Elementen der Satire und der hier nachzuweisenden Groteske. Auch D. Sims ((1998), S. 125) bezeichnet den Text The Grotesque als hybrides Gebilde.

und könnten gleichsam als Trilogie unter der Überschrift „Bewältigungsprobleme männlicher Geschlechtsidentität im Lebenslauf“²¹ gemäß dem Standardwerk von Böhnisch/Winter aber auch unter dem weitaus provokanteren Titel „Konkurrenz, Karriere, Kollaps“²² von Bründel/Hurrelmann stehen. Die in England spielenden Geschichten von Patrick McGrath thematisieren durch die groteske Figurenzeichnung der Protagonisten und die besondere Situationsgestaltung die menschliche und hier vor allem die männliche Identitätsproblematik und lenken auf diesem Wege die Aufmerksamkeit des Lesers²³ auf gesellschaftliche Rollen- und Sozialisationsmuster. Mit der Figur des Dennis Cleg porträtiert Patrick McGrath in Spider einen Jungen, der ungeachtet seiner labilen und feinsinnigen Persönlichkeit durch seine Erziehung in ein entsprechendes geschlechtsspezifisches Rollenverhalten gedrängt werden soll. Dr. Haggard ist ein Paradebeispiel für die einseitige „Fixierung der Männer auf Leistung im Beruf“²⁴, was Auswirkungen auf dessen emotionale Geschicke und seine Urteilsfähigkeit hat. Sir Hugo steht für den Kollaps und den frühen Tod, der die auf die Erwerbstätigkeit fixierten Männer im Vergleich zu Frauen oftmals viel zu früh ereilt.²⁵

Indem McGrath die Abweichung des Individuums männlichen Geschlechts in den drei beschriebenen Lebensphasen bis zur absoluten Verzerrtheit offenbart, kreiert er eine nahezu post-moderne Dimension grotesken Schreibens. Diese neue Literatur verarbeitet das Phänomen der Groteske mit haarsträubenden und absurden Geschichten und vor allem mit herausragenden und auffälligen männlichen Protagonisten in psychologischen und existentiellen Ausnahmesituationen, die für diese Arbeit von besonderem Interesse sind. Das Neue an dieser Literatur ist, dass der Wahnsinn und das physische Entstelltsein der männlichen Protagonisten in grotesker Art und Weise dargestellt und ursächlich mit ihrer Lebensgeschichte verknüpft wird. Das Leben der Figuren Dennis Cleg, Dr. Haggard und Sir Hugo ist geprägt durch Einsamkeit, mangelndes Verständnis für ihre Andersartigkeit, emotionale Vereinsamung, starre männliche Rollenbilder und das Unvermögen der Protagonisten, diese zu adaptieren. So generieren sie zu grotesken Bildern eines ‚normalen‘ Mannes. Die dieser Untersuchung zugrunde liegenden Texte von Patrick McGrath intensivieren die Darstellung der menschlichen Perversionen und psychischen Deviationen der Protagonisten mit den Mitteln der Groteske und repräsentieren so einen signifikant innovativen Trend im englischen Roman der unmittelbar vergangenen dreißig Jahre, denn vordergründig betrachtet unterhalten sie

²¹ L. Böhnisch, R. Winter: Männliche Sozialisation: Bewältigungsprobleme männlicher Geschlechtsidentität im Lebenslauf, 3. Aufl., Weinheim u.a.O. 1997.

²² H. Bründel, K. Hurrelmann: Konkurrenz, Karriere, Kollaps: Männerforschung und der Abschied vom Mythos Mann, Stuttgart u. a. O. 1999.

²³ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit werden Begriffe wie ‚Leser‘, ‚Erzähler‘ etc. in ihrer generischen Bedeutung ohne geschlechtsspezifischen Zusatz verwendet.

²⁴ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 11.

²⁵ Auf die frühe Sterblichkeit von Männern im Vergleich zu Frauen verweist A. Schwarzer: „In der Tat sterben die Männer immer noch sechs Jahre früher als die Frauen“. (A. Schwarzer: Die gläserne Wand: Siege und Niederlagen der Frauen im Kampf gegen die Männerherrschaft, in: Der Spiegel, 41, 2000, S. 84).

mittels eigenartiger Protagonisten und absonderlicher Geschichten.²⁶ Da die Texte aber thematisch und formell Subversion betreiben, ist ihr eigentliches Ziel im Durchbrechen von Erwartungshorizonten zu sehen.

II. Zielsetzung und Vorgehensweise

So ist es das Ziel dieser Arbeit nachzuweisen, dass die deformierten und devianten Figuren aus Patrick McGraths Texten Opfer gesellschaftlich statuerter männlicher Rollenvorstellungen und -erwartungen in den unterschiedlichen Lebensaltern sind und mit Hilfe einer besonderen Figuren- und Situationsgestaltung in einer den unterschiedlichen Protagonisten eigenen, facettenreichen Verzerrtheit grotesk dargestellt werden. McGrath verarbeitet klassische Elemente der Groteske in seinen Texten, hat aber darüber hinaus eine ganz eigene Spielart im Umgang mit der Groteske geschaffen, die markant auffällt und eine genauere Untersuchung wert ist. Die zu behandelnden Texte weisen ein ausgesprochenes Maß an Kritik an einer Gesellschaft auf, deren moralische und ethische Wertvorstellungen aus der verrückten Perspektive des Monologen *ad absurdum* geführt werden. Analog der Untersuchung Ansgar Nünning²⁷ zu den Kurzgeschichten eines literarischen Zeitgenossen von Patrick McGrath, Ian McEwan, soll diese Untersuchung zeigen, dass auch den sozialkritischen Texten von Patrick McGrath bescheinigt werden kann, dass sie männliche Protagonisten in einer vom Menschen depravierten Welt zeigen, aus der sie als depravierte Opfer hervorgegangen sind. Auch die Hauptfiguren aus den Texten von Patrick McGrath sind isoliert lebende Individuen mit einem gestörten Verhältnis zu ihren Mitmenschen, gesellschaftliche Außenseiter, die in ihren Ansichten und Verhaltensweisen gegen gesellschaftlich anerkannte Vorstellungen von Normalität und Kohärenz verstoßen. Die verzerrte Perspektive des Protagonisten führt demzufolge nicht zu einer Kritik am Andersartigen, sondern an der Gesellschaft, deren Produkt er ist.²⁸

²⁶ Keith Cushman stellt fest: „McGrath writes elaborately conventionalized Gothic entertainments“ (K. Cushman: Patrick McGrath: Blood and Water and Other Tales, in: Studies in Short Fiction, 27: 1, 1990, S. 119). Auf die Unterhaltungskomponente der Groteske verweist auch P. Fuß: „Zweifelloso ist Unterhaltung eine wichtige Funktionsdimension des Grotesken“ (P. Fuß: Das Groteske: Ein Medium des kulturellen Wandels, Dissertation, Köln u. a. O. 2001, S. 12).

²⁷ A. Nünning: Kurzgeschichten von Ian McEwan in einem Englisch-Leistungskurs: Darstellung grotesker Welten aus der Perspektive des „verrückten Monologen“, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, hg. v. R. Böhm, Würzburg 1990, S. 37f. Vgl. auch A. Nünning: „But why *will* you say that I am mad?“, On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction, in: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, 22: 1, 1997, S. 83 – 105.

²⁸ Vgl. D. Sims (1998), S. 127.

Zur Untersuchung der oben genannten Fragestellung sollen die Erkenntnisse der Männerforschung in der Pädagogik und Soziologie über die Rollenfindung der Geschlechter und hier vor allem des Mannes, die erst in den letzten Jahren gewonnen wurden, herangezogen werden. Patrick McGrath, Jahrgang 1950, entstammt einer Generation, welche die gesellschaftlichen Umbrüche, die Veränderungen des männlichen Rollenbildes und die daraus folgende Infragestellung des herkömmlichen Männerbildes miterlebt hat. Ebenso ist er Zeuge der männlichen Identitätskrise, die ihre Anfänge in den durch Auflehnung und Umwälzung geprägten sechziger Jahren und ihre bisherigen Höhepunkte in den siebziger bis neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts hatte. Sein Umfeld ist geformt von einer männlichen Sozialisation, die mit Brüchen, Traumata und Repression verknüpft ist. So erklärt sich, dass die Figuren, die Patrick McGrath in seinen Texten porträtiert, sich durch Einflüsse und Ausprägungen des männlichen Rollenbildes und seiner Veränderung durch die Frauenbewegung auszeichnen. Alle drei Romane sind außerdem in dem relativ kurzen Zeitraum von 1989 bis 1993 entstanden und bilden sozusagen die Essenz dieser Veränderungsprozesse der letzten drei Dekaden.

Es ist zu betonen, dass es in dieser Arbeit nicht um eine Abrechnung mit der patriarchalen Kultur gehen soll. Genug ist in den vergangenen Jahrzehnten in dieser Richtung gesprochen, geschrieben und gestritten worden. Es ist vielmehr das Vorhaben, die Rolle des Mannes im gesellschaftlichen Miteinander und in der partnerschaftlichen Beziehung zu durchleuchten, wie sie in der zeitgenössischen literarischen Arbeit von Patrick McGrath problematisiert wird. Mich interessieren die Auswirkungen männlicher Sozialisation auf die Männerfiguren und deren literarische Umsetzung in Form ihrer Groteskegestaltung in den Werken des genannten Autors.²⁹ Vor dem Hintergrund dieser Zielsetzung konzentriert sich der Analyseteil der vorliegenden Arbeit auf die männlichen Protagonisten und die Beantwortung der Frage, wie sich der Protagonist selbst darstellt und wie er sich in seiner Rolle als Mann selbst beurteilt. Bei der Frage nach dem Selbstbild der einzelnen Protagonisten ist besonders interessant, ob die Ich-Erzähler der zu behandelnden Texte sich als sozial integrierte Menschen oder eher als Außenseiter sehen und sich durch emotionale Nähe oder Distanz zu anderen Menschen auszeichnen. Zugleich werden in diesem Zusammenhang die psychischen oder seelischen Schwächen oder gar Krankheiten der männlichen Figuren herausgearbeitet. Es wird darüber hinaus nach den Ursachen für die vermeintlichen Unzulänglichkeiten der Protagonisten zu fragen sein. Zu untersuchen ist hier auch, ob den männlichen Protagonisten der zu behandelnden Texte das Gleichgewicht der Persönlichkeit und die gelungene Einpassung in gesellschaftliche Rollensysteme, sowie die Einpassung in den familiären, beruflichen und gesellschaftlichen Bezugsrahmen bescheinigt werden kann. Ein weiterer

²⁹ In Bezug auf die Betrachtung der thematischen Verarbeitung von Aspekten der Sozialisation und Rollenfindung in der neueren englischen Literatur wurde die vorliegende Arbeit inspiriert durch einen Aufsatz von H. Antor zu Ian McEwans Roman The Cement Garden. (Vgl. H. Antor: Sozialisation zwischen Norm und Tabubruch: Ian McEwans Roman „The Cement Garden“ als

Schwerpunkt konzentriert sich auf die Behandlung der Frage, welchen Einfluss die klassische männliche Sozialisation auf die vorgestellten Männerfiguren hat. Auch das gesellschaftliche Umfeld der Protagonisten spielt hier eine zentrale Rolle. Ein zentrales Interesse dieser Untersuchung gilt den zwischenmenschlichen Beziehungen des Protagonisten zu anderen Figuren im Romangeschehen. Hier wird insbesondere das Verhältnis zu anderen männlichen und weiblichen Figuren im Romangeschehen beleuchtet werden. Bei all diesen zu untersuchenden Aspekten stellt sich immer auch die Frage, welchen Eindruck der Leser vom Ich-Erzähler gewinnt, vor allem in Bezug auf die Glaubwürdigkeit und Kohärenz der Erzählung. Im Rahmen der Untersuchung der grotesken Wirkung der Protagonisten und der beschriebenen Geschehnisse werden die erzählerische Vermittlung, die angewendeten rhetorischen Strategien und die Stilistiken in der Figuren- und Situationsgestaltung einer ausführlichen Analyse unterzogen werden. Mit der Beantwortung dieser Fragen soll nachgewiesen werden, dass es bei der Figurengestaltung in den Texten von Patrick McGrath vorrangig um „the representation of states of mind and the society that forms them“³⁰ geht. Auch ein vermeintlicher Mörder wird von Patrick McGrath selten als vorsätzlich handelndes Monster dargestellt. Stattdessen entwirft der Autor vielmehr das Bild eines psychisch schwer gestörten Menschen, der selbst eher Opfer als Täter ist. Die besondere Figurendarstellung der Ich-Erzähler lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Sprecher und dessen Idiosynkrasien. Damit steht nicht die Handlung und das Geschehen im Mittelpunkt des Textes, sondern die Perspektive und die Normabweichungen der Erzähler, die wiederum auf die männlichen Rollenbilder und deren Problematisierung verweisen.

Die Ich-Erzählungen der männlichen Protagonisten lassen sich allesamt in zwei Handlungsstränge gliedern. Der eine entwirft meist das Schreckensbild eines kranken, einsamen, verlassen und psychisch gestörten Erwachsenen, während der andere versucht, die Vorgeschichte, die zu diesem Ist-Zustand geführt hat, zu rekonstruieren. Die vorliegende Arbeit hat es sich zum Ziel gesetzt, die Charaktere nicht nur in ihrem devianten Zustand darzustellen, sondern auch die Hintergründe und Lebensgeschichten nachzuzeichnen, die als Ursache für die männlichen Schreckgestalten ausgemacht werden können. Es soll gezeigt werden, dass sich die Protagonisten aufgrund ihres individuellen Lebensweges bzw. nach einem einschneidenden Erlebnis in der erzählten Vergangenheit in der Gegenwart des Erzählens als emotionale und physische Krüppel, isolierte Außenseiter und hochgradig bizarre Figuren entlarven. Sie stellen sich unbewusst als ein Produkt von gesellschaftlich statuierten männlichen Rollenvorstellungen dar und offenbaren damit ihren gegenwärtigen Zustand als das Ergebnis einer gescheiterten Identitätssuche und einem verzweifelten Streben nach einem männlichen Ideal, dem zu entsprechen sie nicht in der Lage sind.

Lektüre im Leistungskurs Englisch, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 30: 4, 1997, S. 267 - 287.)

³⁰ B. Moosmüller: Die experimentelle englische Kurzgeschichte der Gegenwart, München (1993), S. 353.

Bei der Analyse der jeweiligen männlichen Hauptcharaktere soll deshalb folgende Vorgehensweise Anwendung finden: Im ersten Teil der Analyse gilt es zunächst aufzuarbeiten, welche Erlebnisse und Erfahrungen die Protagonisten in der Vergangenheit gemacht haben und welche männlichen Rollenvorstellungen sie auszeichnen. Mit Hilfe der in der Sozialisationsforschung gewonnenen Erkenntnisse über die männliche Rollenfindung lassen sich in diesem Zusammenhang Erklärungsmuster für das Verhalten, das Denken und Handeln der Protagonisten nachvollziehen, welches es darzulegen gilt. Diese Vorgehensweise ist notwendig, um die gegenwärtigen psychischen und existentiellen Ausnahmesituationen der jeweiligen Protagonisten nachvollziehen und bewerten zu können und sie in ihrer grotesken Wirkung auf den Leser zu erfassen. Im zweiten Teil der Untersuchung gilt es dann, die ungewöhnliche Wirkungsweise der männlichen Protagonisten, ihre verheerende körperliche und geistige Verfassung und ihr abweichlerisches Verhalten, welches sich vor allem in der Rahmengeschichte manifestiert, darzustellen. Anhand von bestehenden Theorien zum Wesen des Grotesken sollen dabei vor allem die besondere Figuren- und Situationsgestaltung und die erzählerische Vermittlung eine eingehende Betrachtung finden.

III. Methodische Vorbemerkung

Das Gros der wissenschaftlichen Untersuchungen im Bereich des literarischen Grotesken weist darauf hin, dass die mit dem Begriff Groteske verbundenen Definitionen, Vorstellungen, Wesensbestimmungen und Bedeutungen verwirrend vielseitig sind³¹, weshalb sie sich zunächst um eine Wesensbestimmung des Grotesken bemühen, um diese dann zumeist an dem Werk eines oder mehrerer Autoren zu überprüfen. Damit liegt in den meisten Fällen bereits eine konkrete Vorstellung von dem Gegenstand der Groteske zugrunde, die dann als Instrument zur deskriptiven Werkanalyse verwendet wird und im günstigsten Fall verifiziert werden kann. Eine solche deduktive Vorgehensweise hat zwei entscheidende Nachteile. Zum einen hat die Begriffsbestimmung mit dem Hintergrund der Instrumentalisierung des Groteskebegriffs und vor dem Hintergrund eines bestimmten literarischen Werkes oder Autors eine teilweise unbewusste, teilweise beabsichtigte Begrenzung von Inhalten, Strukturen, Merkmalen und Motiven des Grotesken und somit auch eine Ausgrenzung möglicher alternativer Eigenschaften in diesen Kategorien zur Folge.³² Diese Vorgehensweise ist wiederum ursächlich für den zweiten Nachteil der oben beschriebenen Methode, der

³¹ Vgl. auch Kap. Einleitung, S. 6.

³² P. Fuß ((2001), S. 13) behauptet sogar, jede Begriffsdefinition verwandele ihren Gegenstand.

darin besteht, dass die Übertragbarkeit einer solchen, möglicherweise subjektiv-zweckgefärbt determinierten Begriffsbestimmung auf andere literarische Werke nicht gewährleistet ist. Eine derartige Vorgehensweise birgt somit die Gefahr, dass spezifische Ausformungen, die „das Groteske zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Autoren erfährt“³³, verkannt werden.

Karsten Imms Auffassung „Begriffe lassen sich (...) nicht wie mathematische Formeln auf Axiome zurückführen, um von einer solchen per Definition festgelegten Annahme aus eine Begriffsbestimmung als richtig oder falsch zu begründen“³⁴, liegt im wesentlichen auch dieser Arbeit zugrunde. Lexikalische Einheiten definieren sich vielmehr in ihrer Anwendung und müssen als flexible Ordnung verstanden werden. So kann der Begriff ‚grotesk‘ einen Satz bzw. Satzkomplex bezeichnen, wenn „auf semantischer Ebene die Wirklichkeit in der Erzählung (...) ‚verzerrt‘ wiedergegeben“³⁵ wird. Ebenso kann er bei der sprachlichen Struktur selbst ansetzen, und die Satzform in Frage stellen. Der Begriff bezeichnet ebenso alltägliche Gesprächssituationen wie er als Gattungsbestimmung und Stilbegriff in der Literaturwissenschaft dient. Eine Erzählung, die das Prädikat ‚grotesk‘ erhält, kann lediglich in einigen Abschnitten das Groteske enthalten. Wird die moralische Aussage der Erzählung als grotesk empfunden, ist die Erzählung als ‚Groteske‘ insgesamt gemeint.³⁶ Dietrich Dopheide kommt im Rahmen seiner aktuellen Studie über das Groteske und den Schwarzen Humor im Romanwerk von Edgar Hilsenrath³⁷ und nach eingehender Diskussion zum Begriff und Forschungsstand des Grotesken zu der Erkenntnis, dass „dieser literarästhetische Begriff nicht operationalisierbar ist“³⁸ und eine allgemein gültige Definition für alle inhaltlichen Eigenschaften desselben nicht verfügbar ist. Peter Fuß, der bereits in der Einleitung zu seiner Untersuchung Das Groteske: ein Medium des kulturellen Wandels³⁹ vorwegnimmt, „Was das Groteske ‚ist‘, lässt sich nicht sagen“⁴⁰, stellt fest: „Seine Bestimmung ist Unbestimmtheit, ja Unbestimmbarkeit“⁴¹, weshalb er den Begriff ‚Definition‘ im Zusammenhang mit dem Grotesken nur in Anführungsstriche gesetzt gebraucht.

Vor dem Hintergrund der zahllosen Untersuchungen im Bereich des Grotesken seit seiner Namensgebung im 15. Jahrhundert und der Fülle von neuzeitlichen Grotesketheorien, die durch W. Kaysers 1957 erschienene Monographie⁴² angeregt

³³ R. Lengeler: Tragische Wirklichkeit als groteske Verfremdung bei Shakespeare, in: Anglistische Studien, 2, 1964, S. 1. Zitiert nach B. Günter (1974), S. 2, Fn. 2.

³⁴ K. Imm: Absurd und Grotesk: Zum Erzählwerk von Wilhelm Busch und Kurt Schwitters, Bielefeld 1994, S. 18.

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. Ebd., S. 18f.

³⁷ D. Dopheide: Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, Dissertation, Berlin 2000.

³⁸ Ebd., S. 72.

³⁹ Peter Fuß (2001), S. 13.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² W. Kayser: Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1957.

wurden, von denen ein Großteil auch auf Autoren des angloamerikanischen Sprachraums entfällt, und der Tatsache, dass auch heute noch kein Konsens⁴³ über das wahre Wesen der Groteske besteht, sieht die Verfasserin es nicht als ein Ziel der vorliegenden Arbeit an, diese Debatte um eine weitere, eigene Theorie zum Phänomen der Groteske erweitern zu wollen. Aufgrund der bereits vorliegenden, zum Teil qualitativ hochwertigen Untersuchungen, soll in dieser Arbeit weder eine historische und semantische Entwicklung des Groteske-Begriffs skizziert werden⁴⁴, noch soll die im 20. Jahrhundert geführte wissenschaftliche Diskussion des Grotesken als ästhetische und literarische Kategorie aufgezeigt werden⁴⁵. Da die existierenden Untersuchungen zum Wesen des Grotesken sich im allgemeinen durch unterschiedliche methodische Ansätze zur Begriffsbestimmung⁴⁶ auszeichnen, ist es für die Zwecke bzw. Zielsetzung dieser Arbeit aber auch nicht möglich, einen Ansatz als Grundlage zur Untersuchung der grotesken Elemente in der Figuren- und Situationsgestaltung in den ausgewählten Texten von Patrick McGrath auszuwählen. Vielmehr finden sich in den unterschiedlichsten Ansätzen der neueren Forschung des Grotesken seit 1957 bis heute einzelne Aspekte, die sich auch an den männlichen Protagonisten und den Romansituationen in den dieser Arbeit zugrunde liegenden Texten belegen lassen. Anstatt in die für sich notwendige Diskussion der Geschichte des Wortes und der Sache „grotesk“ einzusteigen, beabsichtigt die vorliegende Arbeit, Aspekte des Begriffs „grotesk“ für die Texte von Patrick McGrath entsprechend der Maxime „Seine Bedeutung entspricht seinem Gebrauch“⁴⁷ erst am konkreten literarischen Werk zu entwickeln. Überdies lassen die unterschiedlichen theoretischen Ansätze erkennen, dass bezüglich der zeitunabhängigen Komponenten des Grotesken weitgehende Übereinstimmung besteht, die vor allem die besondere Gestaltungs- und Wirkungsweise dieser literarästhetischen Kategorie betreffen: Es ist allgemeiner wissenschaftlicher Konsens, dass das Groteske sich durch das Zusammenführen von ungleichartigen und sogar entgegengesetzten Formen auszeichnet: der diskrepanten Einheit von Lachen und Grauen. Die komischen und grauerregenden⁴⁸ Elemente gelten als die Hauptkomponenten der grotesken

⁴³ Die Veröffentlichungen aus der Erkenntnissuche zum Gegenstand des Grotesken sind zahlreich und die neuzeitliche Forschung zum Gegenstand des Grotesken währt bereits über vierzig Jahre, aber die gegen Ende der siebziger Jahre getätigte Feststellung von Christian W. Thomsen, dass noch weitgehend Uneinigkeit in der Frage nach einer objektiven Begriffsbestimmung die Diskussion um den Groteske-Begriff beherrscht, hat angesichts der methodischen Krux vieler Untersuchungen heute noch annähernd die gleiche Gültigkeit. (C. W. Thomsen (1977), S. 190.)

⁴⁴ Für den interessierten Leser eignen sich die im Literaturverzeichnis aufgeführten Texte von A. Clayborough (1967), P. Fuß (2001), B. Günter (1974), M. Hollington (1984), W. Kayser (1957), M. Northey (1976), A. Sachs (1969), M. Steig (1970-71), C. W. Thomsen (1974), P. Thomson (1972), M. E. Tewordt (1984) und insbesondere von C. W. Thomsen (1977), um nachzuvollziehen, warum auch heute noch ein teilweise eklatant verschiedenes Verständnis des Begriffs „grotesk“ existiert.

⁴⁵ Einen ausgezeichneten Überblick über die Groteskedebatte bietet C. W. Thomsen (1977).

⁴⁶ Vgl. B. Günter (1974), S. 6f.

⁴⁷ P. Fuß (2001), S. 13.

⁴⁸ Die Begriffe das „Komische“ und das „Grauerregende“ stehen hier stellvertretend für eine ganze Liste von möglichen Synonymen. In englischen Studien finden sich für das Komische meist Begriffe wie *ludicrous*, *laughable*, *funny*, *strange*, *comic*, *droll*, *queer* und für das Grauerregende die Begriffe *eerie*, *terrifying*, *monstrous*, *uncanny*, *horrifying*, *pity*, *nausea*,

Kunst, die im literarästhetischen Kunstwerk mit groteskem Charakter eine diskrepante Verbindung eingehen und wegen der Inkompatibilität der Wesenszüge die zentrale Struktur des Grotesken bestimmen: den Kontrast⁴⁹. Das Dargestellte wird mittels verzerrender Techniken deformiert und verursacht so beim Rezipienten eine ambivalente Wirkung, die sich in einem Spannungsverhältnis von Attraktion und Repulsion ausdrückt. Die ungewöhnliche Mischung disparater Formen schlägt sich auch in dem durch das Groteske hervorgerufene Lachen nieder: es ist kein befreiendes, sondern ein als unangemessen empfundenes. Die Durchbrechung von Erwartungshorizonten als gesellschaftskritische Intention ist ein wesentliches, beständiges Merkmal der Groteske.⁵⁰ Für die Betrachtung des Grotesken in der vorliegenden Untersuchung sollen diese überzeitlichen Komponenten Berücksichtigung finden, sofern sie für die Beschreibung der Gestaltung und Wirkung des Erzählten brauchbar und nachvollziehbar sind.

tragically, disgusting, deformed, weird, frightening, mysterious. (Vgl. C. W. Thomsen (1977), S. 8

)

⁴⁹ P. Thomson und auch andere Autoren der Grotesketheorie betonen, dass es zahlreiche Synonyme für diese zentrale Wesenseigenschaft der Groteske gibt. Im Englischen fallen häufig die Begriffe *disharmony, confusion, incompatibility, clash, conflict, mixture of the heterogeneous* oder *conflation of disparates*. (Vgl. P. Thomson: *The Grotesque*, London 1972, S. 7 u. 20.)

⁵⁰ Vgl. C. W. Thomsen (1977), S. 190: „Inkongruität, Distorsionsprinzipien, Verschmelzung disparater Formen, Zerstörung von Erwartungshorizonten sind allen theoretischen Ansätzen gemeinsame Gesichtspunkte“. D. Dopheide (2000, S. 72) benennt die überzeitlichen Konstanten und „durch allgemeinen Konsensus“ festgelegten Grundzüge des Grotesken, die auch für den Schwarzen Humor zutreffen, folgendermaßen: „So liegen der Gestaltung des Grotesken wie derjenigen des Schwarzen Humors Techniken der Verzerrung und Deformation von Darstellungsinhalten sowie der Zusammenfügung disparater und inkongruenter Formen zugrunde. Dementsprechend ist ihre Wirkung jeweils durch eine psychische Ambivalenz in ihren Rezipienten bestimmt, die sich als Wechselspiel von Anziehung (Betroffenheit) und Abstoßung (Distanz) äußert und deren Modus ein als unangemessen empfundenes Lachen über das Dargestellte ist. Weitere überzeitliche Konstanten für beide Stilprinzipien sind ihre gesellschaftskritische Intention und die Durchbrechung von Erwartungshaltungen“.

B. Analyse der männlichen Protagonisten

„I turn away, I turn toward the window then and rub a hand across my own skull, which is shaved to a stubble from ear to temple, and bristled on top with a few thick tufts (...). I can scratch that nubbled skull of mine for minutes on end without a single flake of dead skin coming away, for my skin is like leather, stretched taut as it is over the sharp bones of this long, lean, horse's head of mine: yes, stubbled leather, this is my head; hooknailed spiderlegs, these are my fingers; and my body just a shell with little in it now but the fetid gassy compost of what was once a heart, a soul, a life –.“¹

I. Spider – „K“ wie Konkurrenz

In dem Roman Spider begegnet der Leser einem erwachsenen Ich-Erzähler, der sich rückblickend an der Rekonstruktion seiner Lebensgeschichte versucht und sich dabei zunehmend als psychisch gestört entlarvt. Im Mittelpunkt der Erzählung steht die Figur des Dennis Cleg, auch Spider genannt, der in seiner Identität und Wahrnehmung stark eingeschränkt ist und die zentralen Symptome des vielschichtigen Krankheitsbildes Schizophrenie aufweist. Im Alter von 32 Jahren, kurz nach seiner Entlassung aus der psychiatrischen Anstalt Ganderhill, wird er von den Erinnerungen an ein zwanzig Jahre zurückliegendes traumatisches Ereignis seiner Kindheit, zu einem Zeitpunkt als er 13 Jahre alt war², eingeholt. Mit Hilfe eines Tagebuchs beabsichtigt er „to create some order in the jumble of memories“³, um die Vergangenheit zu bändigen, statt dessen verstrickt er sich jedoch in ein Netz aus verdrängten Erinnerungen.

Die Krankheit des Erzählers Dennis und die literarische Umsetzung wissenschaftlicher Krankheitsbeschreibungen der Schizophrenie, die darauf hindeutet, dass sich Patrick McGrath im Vorfeld der Entstehung seines Romans mit wissenschaftlichen Modellen der Schizophrenie auseinandergesetzt hat, erleichtert dem Leser eine distanzierte Haltung gegenüber dem Erzähler und seiner ungeheuerlichen Geschichte. Das Urteilsvermögen des Lesers gerät weder ins Wanken noch wird es auf die Probe gestellt. Trotzdem gelingt es Dennis, den Leser in Verwirrspiele zwischen Normalität und Verrücktheit, Gesundheit und Krankheit bezüglich der Inhalte der Erzählung zu verwickeln und ihn mit einer Geschichte zu verunsichern, die sich durch mangelnde Kohärenz und Widersprüchlichkeiten auszeichnet und dem Rezipienten ein erhebliches Maß an rekonstruktiven Fähigkeiten in Bezug auf den Wahrheitsgehalt der Geschichte abverlangt. Die von Dennis präsentierte Version des Geschehens ist in vielerlei Punkten

¹ Spider, S. 133.

² Vgl. Ebd., S. 147: „(...) the terrible autumn and winter, I mean, of my thirteenth year, when my father first met Hilda Wilkinson (...).“

³ Ebd., S. 13.

widersprüchlich und für den Rezipienten somit unannehmbar. So obliegt es dem Leser, Diskontinuitäten aufzulösen, Verständnislücken zu beseitigen und eine eigene Fassung der Geschichte zu formulieren, die ‚wirklich‘ geschehen sein könnte. Da die bereitgestellten Informationen nur begrenzt sind, verbleibt der Leser aber immer im Bereich der Spekulation. Mit dem hypothetischen Charakter der eigenen Interpretationen und Sinnverknüpfungen muss der Leser sich bis zum Schluss von Dennis Clegs Geschichte zufrieden geben, denn eine durchweg kohärente Version der Geschichte ermöglicht die Textvorlage selbst dem geübtesten Leser nicht.

Erkennt der Leser Dennis Cleg als den schizophrenen und unglaubwürdigen Ich-Erzähler, stellt er keine größere Verunsicherung mehr dar. Was bleibt, ist der Eindruck des Befremdens über die widerwärtigen Begebenheiten und das Schaudern angesichts der durchweg düsteren und morbiden Atmosphäre des Romans. Einzig die feinsinnige und bisweilen kunstvolle Sprache, die im auffallenden Kontrast zu den erzählten Inhalten steht, vermag es, die bedrückende Atmosphäre und Szenerie der Erzählung ihrer Schwermut und Trostlosigkeit zu entheben. Und gerade der Kontrast von stilvoller Sprache und abnormen Inhalten erinnert den Leser daran, dass er in diesem Roman eine bewusst stilisierte, literarische Repräsentation eines sozial gestörten Kindes bzw. Jugendlichen und später auch Mannes geboten bekommt.

Wie bereits einleitend formuliert, soll es in dem ersten Analyseteil des Romans Spider um die Klärung der Frage gehen, wie es zu den auffälligen Abweichungen und Deformationen kommen konnte, durch die sich der Protagonist Dennis gegenwärtig auszeichnet. Durch den stetigen Wechsel zwischen retrospektiver und gegenwärtiger Betrachtung seines Daseins steuert der Ich-Erzählende Dennis Cleg die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine genauere Betrachtung und Rekonstruktion seiner Entwicklung vom Kind zum jungen Mann. Das Interesse wird unweigerlich auf die Beantwortung der Frage gelenkt, warum sein gegenwärtiges Leben ihm so qualvoll erscheint, dass es ihn regelrecht einer Todessucht entgegenfiebern lässt. Ein großer Teil des Romans Spider besteht aus Rückblenden und Erinnerungen des Protagonisten Dennis an die Zeit seiner Kindheit und Jugend in seinem familiären Umfeld, die darauf hindeuten, dass diese Lebensphase ursächlich für seine Fehlentwicklung und die im Laufe der Kindheit entstehende Schizophrenie zu verstehen ist. Um Dennis in seiner Abnormität als erwachsenen Mann und als groteske Figur zu erfassen, ist es deshalb zunächst notwendig, Dennis' frühes Umfeld, seine Beziehung zu den weiblichen Protagonisten und dem Vater zu betrachten. Zunächst gilt es jedoch, das soziale Umfeld, in dem Dennis aufwächst und auf dessen prägende Wirkung für seinen gegenwärtigen desolaten Zustand er wiederholt hinweist, aufzuzeigen.

1. Dennis und das unerreichbare Idealbild Mann

1.1. Das Leben im Londoner *East End*

Seine Kindheit verbringt Dennis in den Slums des Londoner *East End*. Die Erzählung über diese Zeit, die Lebensumstände in der Arbeiterfamilie, die Beziehung der Eltern zueinander und das Verhältnis zu seinen Eltern ist geprägt von einer bedrückenden und beängstigenden Atmosphäre, in die sich der Leser aufgrund der für einen psychisch kranken Protagonisten außergewöhnlich reichen Sprache gut hineinversetzen kann. Die Rekonstruktion seiner Kindheit beginnt mit der märchentypischen Formulierung „When I was growing up“⁴ und deutet schon darauf hin, dass einiges an dieser Erzählung eher erdichtet als erinnert ist. Dennis wächst auf der östlichen Kanalseite, im Haus Nummer siebenundzwanzig der Kitchener Street auf. Wie die umgebenden Häuser besteht sein zweigeschossiges Elternhaus aus drei Zimmern, der Küche, einem Außenklo, einem ummauerten Hinterhof und dem Kohlenkeller. Die Zimmer des Hauses sind „small and cramped, with low ceilings“⁵ und in einem heruntergekommenen Zustand: Schimmelflecken überziehen die Wände und lösen die Tapete von der Wand. Lediglich die Tatsache, dass dieses Haus ihnen gehört, unterscheidet das Haus der Clegs von den Nachbarhäusern. Eine Gartenparzelle auf der anderen Kanalseite, die von Dennis' Vater bewirtschaftet wird, ist der einzige Luxus der Familie. In seiner Erinnerung ist die vorherrschende Empfindung für seine Umgebung die der Enge:

I remember everything narrow: rooms, houses, yards, alleys, streets – narrow and dark and constricted, and all pushed together beneath an oppressive sky in which the smoke from the chimneypots trailed off in vague, stringy wisps and strands, a sky filled with rainclouds – it always seemed to be raining, and if it wasn't raining it was always about to rain. There was blackened brickwork, and grimy walls, and against them gray figures in raincoats scurried home like phantoms through late winter afternoons before the lamps were lit.⁶

Das winterliche Grau ist der Grundton dieser erdrückenden und freudlosen Gegend und auch rückblickend gelingt es Dennis nicht, diese Tatsache zu erklären. Obwohl er feststellt, dass Szenen aus der Kindheit sich in der Erinnerung normalerweise riesig und gewaltig darstellen, empfindet er die Gegend seiner Kindheit folgendermaßen: „it was a dingy place, the London of my boyhood, a clogged web of dark compartments and narrow passageways“⁷. Ebenso prägend wie die Slums Londons sind für seine Persönlichkeit die Erfahrungen seiner Schulzeit, an die er sich mit großem Unbehagen erinnert. Die Aussage, dass er nie Freunde hatte und auch nie welche wollte, entpuppt sich schon wenige Zeilen darauf als Schutzfunktion. Denn schon in der Schule gilt Dennis als

⁴ Ebd., S. 16.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 12.

⁷ Ebd., S. 13.

Außenseiter, der sein Schicksal mit den zwei weiteren Slumkindern der Klasse und gleichfalls Leidensgenossen, nicht teilen will:

These were my closest neighbors at the back of the class, Ivor Jones and Wendy Wodehouse, but there was no sort of alliance possible between us, in fact we hated each other more bitterly than the other children hated us, because to each other we presented an image of our own pathetic isolation.⁸

Dennis reiht sich unter diese nächsten Nachbarn auf den hinteren Bänken: der verwehrlosten Wendy, die, dreckig, stinkend und ausgehungert nach Zuneigung jedem den Gefallen tut, hinter den Toiletten ihren Schlüpfher herunterzuziehen, und dem dicken Ivor, der den täglichen Demütigungen durch Mitschüler nur durch Weinen begegnen kann. Dass er keines der anderen „confident clever children“⁹ leiden konnte und es im Laufe der Zeit schaffte, von ihnen in Ruhe gelassen zu werden, deutet darauf hin, dass auch er oftmals Hänseleien ausgesetzt war. Seine schlaksige, spinnenartige Gestalt, die Dennis durchgehend thematisiert, ist ihm schon von den Eltern vorgeworfen worden.¹⁰ Woher soll er dann das Selbstbewusstsein nehmen, den Anfeindungen und gemeinen Scherzen der Mitschüler zu begegnen? Die Schulstunden werden für Dennis zur Qual. Niemand erkennt seine vermeintliche Lernschwäche, die auch auf eine unentdeckte Hochbegabung hindeuten könnte, oder versucht gar ihn zu fördern. Nur selten wird er von einem unzufriedenen Lehrer in einem schäbigen Anzug mit derben Lederschuhen, dessen „dull flat weary tones“¹¹ kaum in die hinteren Reihen vordringt, in die er als langsames Kind abgeschoben wurde, angesprochen. Die Aufmerksamkeit des Lehrers gilt den selbstbewussten und mutmaßlich intelligenteren Kindern in den vorderen Reihen „who could rise smartly to their feet and tell the teacher what he wanted to hear.“¹² Dennis verbringt die Schulstunden damit, den im Sonnenlicht tanzenden Staub zu beobachten. Niemanden scheint zu kümmern, dass Dennis immer weiter davon treibt, sich mehr und mehr zurückzieht und schließlich ganz aufhört zur Schule zu gehen: „I doubt I was missed when I stopped going to school; there would have been a neat line of *absents* in the register, and one less set of homework to mark. Nobody cared.“¹³

Nach der Betrachtung des sozialen Umfeldes, das ihn von jüngster Kindheit an geprägt hat, soll in den folgenden Kapiteln erläutert werden, warum sich Dennis schon seit frühester Kindheit isoliert, als einsames Kind in den dämmerigen und nebligen Straßen des *East End* herumtreibt und einen Großteil seiner Zeit allein am Flussufer verbringt. In der Betrachtung der Beziehung zwischen Dennis und seiner Mutter respektive seinem Vater wird deutlich, dass diese Spaziergänge eine Metapher für seine frühe einsetzende

⁸ Ebd., S. 25f. Über die Schutzfunktion hinaus ist diese Feststellung des Protagonisten, vor allem im Hinblick auf seine geistigen Defizite, als bemerkenswerte Selbsterkenntnis zu werten.

⁹ Ebd., S. 25.

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 23.

¹¹ Ebd., S. 25.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 26. Hervorhebung im Original.

Dissoziation darstellen, die ein wesentliches Motiv des Romans ist. Die Streifzüge des Jungen dienen dazu, mit sich allein zu sein und mit der schmerzlich erfahrenen Aufspaltung von Subjekt und Welt fertig zu werden, die er als Verlust erlebte und als Erwachen aus dem Traum der Geborgenheit erlebt, in dem das Ich und die Umgebung noch eine Einheit darstellten. In den folgenden Abschnitten wird zunächst die Beziehung zwischen Dennis und seiner Mutter, die seine zentrale Bezugsperson darstellt, untersucht werden. Die Veränderung der Beziehung zu ihr stellt den Dreh- und Angelpunkt seiner psychischen Dissoziation dar und den Beginn eines entzweiten und vereinzelter Daseins. So gilt es nun, zunächst die zwei zentralen Frauenfiguren, die in Dennis' Umgebung existieren – in der erzählten Vergangenheit die Mutter, die in Dennis' gestörter Wahrnehmung später nur noch als Hilda, die ‚Geliebte des Vaters‘ wahrgenommen wird, und Mrs. Wilkinson, seine gegenwärtige ‚Vermieterin‘ – zu betrachten.

1.2. Dennis und das Empfinden der Frauenfiguren

1.2.1. Der kleine Dennis und die Mutter-Sohn-Beziehung

Die Person der Mutter, die sowohl in den Erinnerungen, also in der Binnengeschichte, als auch in der Rahmenhandlung auftaucht, da sie Dennis nach ihrem Tod wiederholt erscheint, wird von dem kindlichen Dennis idealisiert und als solche durchweg positiv charakterisiert. Dennis stellt sie als eine kultivierte, an Büchern, Kunst und Musik interessierte Frau dar, die einer Kaufmannsfamilie der Mittelschicht entstammt und sich durch die Heirat mit Horace unter ihr Niveau begeben hat.¹⁴ Den Einfluss seiner Mutter auf seine Erziehung und Person beurteilt er dementsprechend positiv: „[S]he encouraged me to read, (...) she'd draw me out, encourage me to talk, to share with her my ideas and fantasies (...).“¹⁵ Sie wird als „small slim figure“¹⁶ mit einer leisen ruhigen Stimme beschrieben, die den andauernden Demütigungen durch Dennis' Vater ausgesetzt ist: „Often he reduced her to tears, he abused her with such fierce spite“¹⁷. Doch auch nachdem der Vater seine ganze Freizeit entweder im Garten der Parzelle oder in einem Wirtshaus verbringt, „she never became shrill or bitter (...); her sweetness of temper persisted against all odds.“¹⁸ Dennis verteidigt vehement, dass sie dem Vater des öfteren Vorhaltungen über den schlechten und heruntergekommenen Zustand des Hauses und der sanitären Anlagen macht und dabei gelegentlich an ihm herumrörgelt, denn „he was, after all, a plumber, and when the thing overflowed it was her who'd have a mopp up the

¹⁴ Vgl. Ebd., S. 95.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 180.

¹⁷ Ebd., S. 43.

¹⁸ Ebd., S. 42.

mess.“¹⁹. Mit den „quite tones“ ihrer Stimme „she tried to soften his temper and blunt the spike of his drunk-quickened grievance against the world and her“²⁰ wenn Horace betrunken aus der Kneipe nach Hause kommt. Im Gegensatz zu den meisten Frauen des Arbeiterviertels verwandelt seine Mutter sich in solchen Situationen nie in eine keifende Hexe²¹, sondern wartet still und geduldig auf ihren Mann. Der empfindsame und übernervöse Dennis fühlt sich der liebevollen, ruhigen und verständigen Mutter ganz zugetan. Wie seine Mutter fühlt sich auch Dennis in der Arbeiterwelt Londons als Fremder und oftmals unverstanden. Dennis empfindet die Menschen des East End als „primitives by comparison“²², denn sie zeigen kein Verständnis für ihre Art, „her taste, her delicacy, her culture“²³. Die Mutter ist die einzige Bezugsperson in Spiders sonst so rauem und derbem Umfeld, die Verständnis für seine eigene Zartheit und Empfindsamkeit aufbringt: „So she understood what I suffered and she alone enabled me to be truly myself in those few fleeting hours we had together (...).“²⁴ Nur in der Abwesenheit des Vaters können sie zusammen spielen und sich gegenseitig Geschichten erzählen. Ihre Erzählungen erzeugen „a mood of lyric tenderness“²⁵ und lassen die „dark terrors“ seiner eigenen Geschichten und seinen Hang zum Missgestalteten, Grässlichen und Furchtbaren verblassen. Die Ermutigungen der Mutter lösen ihn zeitweise aus seiner Verslossenheit und ermöglichen es ihm, seiner Phantasie und seinen Ideen freien Lauf zu lassen. Dennis, der von anderen Menschen, besonders dem Vater, nur negative Verstärkungen erhält („when so often I felt – or rather was made to feel – that there was nothing in my head at all, that I was a gangling, tongue-tied numbskull with big knees and clumsy hands, unlikely ever to be of any use to anybody“²⁶), wundert sich über „all that I’d said, that so much was in my head“²⁷. Mit dieser Erkenntnis liefert er wieder einen Hinweis auf eine mögliche Hochbegabung, die außer von der Mutter von seinem gesamten Umfeld verkannt wird.

Spiders frühe Kindheitserfahrungen entsprechen denen der klassischen männlichen Sozialisation. Als kleiner Junge hält Dennis sich mit seiner Mutter in einem Dorado von „Geborgenheit, Sicherheit, Nähe und Wärme“²⁸ auf, einem Zustand, der als Mutter-Kind-Dyade²⁹ beschrieben wird und durch die symbiotische Abhängigkeit des Kindes von der Mutter gekennzeichnet ist. Dennis erfährt alle menschlichen Eigenschaften und Gefühle in der Beziehung zu seiner Mutter, die seine erste und wichtigste Bezugsperson ist und die er als fürsorglich empfindet. Die Mutter spielt, wie Bründel/Hurrelmann feststellen, die

¹⁹ Ebd., S. 38.

²⁰ Ebd., S. 43.

²¹ Vgl. Ebd., S. 42.

²² Ebd., S. 96.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 42.

²⁶ Ebd., S. 95.

²⁷ Ebd.

²⁸ W. Hollstein: Männerdämmerung: von Tätern, Opfern, Schurken und Helden, Göttingen 1999, S. 66.

„Hauptrolle“, sie ist die „Expertin für emotionale Beziehungen, sie tröstet, unterstützt, rät und hilft“³⁰. Durch das Erziehungsmonopol, das ihr obliegt, wird die enge Bindung zwischen Mutter und Sohn zusätzlich verstärkt. Die Mutter ist für Dennis wie für alle Jungen von Anfang an durch eine enorme Präsenz gekennzeichnet. Sie hat ihm nicht nur das Leben geschenkt und ernährt ihn, sondern sie ist, wie Walter Hollstein feststellt, „Garant für unsere Überlebensfähigkeit; sie schenkt und vermittelt uns jenes Urvertrauen, das uns überhaupt in der Welt bestehen lässt“³¹. Diese lebensnotwendige Bedeutung der Mutter potenziert sich einerseits durch ihre Präsenz und andererseits durch die Abwesenheit des Vaters, so dass die Mutter schließlich zur wichtigsten Identifikationsfigur wird. Bei Dennis ist nicht nur die ständige Abwesenheit des Vaters und dessen geringes Interesse an dem Wohl der Familie ein Motiv für seine Fixierung auf die Mutter. Der Vater bietet, wie im Folgenden noch gezeigt werden soll, aufgrund seines Gebarens und des Umgangs mit der Mutter auch keine nachahmenswerte Vorbildfunktion für Dennis. Neben den positiven Erlebnissen in diesem frühen Stadium der Mutter-Kind-Beziehung ergeben sich in dieser Phase, die nach dem klassischen psychoanalytischen Modell der Geschlechtersozialisation³² als ödipale Phase bezeichnet wird, allerdings auch negative Gefühle für den kleinen Dennis. Dennis entwickelt erste kindlich-sexuelle Phantasien, die er auf die Mutter projiziert, ist sich aber gerade durch die wiederholten Beschwichtigungen der Mutter und ihrer emotionalen Betroffenheit im Zuge von Streitigkeiten mit dem Vater sehr wohl darüber bewusst, dass die Mutter zum Vater gehört. In dem Wunsch, die Liebe und Zuneigung der Mutter allein für sich in Anspruch nehmen zu können, entstehen Gefühle von Neid, Angst und Rache gegenüber dem Vater, die schließlich in einer unbewussten Konkurrenz-Beziehung³³ zwischen Sohn und Vater gipfeln. Die Wut- und Eifersuchtsgefühle, die Dennis in Bezug auf seinen Vater Horace empfindet, sind Ausdruck dieser Konkurrenz-Beziehung und werden sich, wie im Späteren noch zu zeigen sein wird, in eklatanter Weise verstärken.

1.2.2. Dennis und das Autonomiedilemma

Aufgrund seiner stillen Charakterdisposition und sensiblen Veranlagung identifiziert sich Dennis über die Zeit des Kindseins mit seiner Mutter. In der Folgezeit erhält dieses besonders enge Mutter-Sohn-Verhältnis dann jedoch eine entscheidende Verletzung. Auch wenn die Mutter Dennis' Zartheit und Empfindsamkeit sieht, erkennt sie seine Veranlagung für das Dunkle und Irreale, seine Zurückgezogenheit und sein Eigenbrötlertum nicht als beginnende psychische Störung. Zudem beginnt Dennis, sich

²⁹ Vgl. hierzu die Ausführungen von H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 18f.

³⁰ Ebd., S. 25.

³¹ W. Hollstein (1999), S. 65.

³² Dieses „klassische“ Modell der Geschlechtersozialisation basiert, wie Böhnisch/Winter feststellen, auf dem „Freudschen Sozialisationsmodell der Sexualentwicklung als Persönlichkeitsentwicklung“. (L. Böhnisch, R. Winter (1997), S. 50.)

³³ Vgl. Ebd., S. 52f., sowie H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 18.

entgegen den Empfindungen und Wünschen seiner Gefühlswelt auf radikale Weise von seiner Mutter zu lösen. Dafür gibt es zweierlei Gründe: Einerseits kann er die ständigen Demütigungen des Vaters und die darauf erfolgende verständnisvolle und unterwürfige Reaktion seiner Mutter nicht länger verstehen und hinnehmen. Er ist hin- und hergerissen zwischen den Hoffnungen und Enttäuschungen seiner Mutter und kann die emotional stark belastende Beziehung der Eltern zueinander, die Abwertung der Mutterfigur durch den Vater, die im Gegensatz zu seiner bewundernden Einstellung zur Mutter steht, nicht länger verarbeiten: „Oh, it was hard for me to hear her voice cracking like that, she such a stranger to anger!“³⁴

Sein persönliches Erleben widerspricht der väterlichen Geringschätzung des Weiblichen, empfindet er seine Mutter doch als liebenswert, fürsorglich, intelligent und wertvoll. Auch wenn die Mutter es vermeidet, ihren Unmut oder Groll wider den Vater Dennis gegenüber zum Ausdruck zu bringen, empfindet er die innere Zerrissenheit und Angst seiner Mutter intensiv nach. Die elterlichen Ehestreitigkeiten, nach denen Dennis seinen Vater aufbrausend und wütend in die Kneipe flüchten sieht, während seine Mutter zu Hause in der Küche weint, erlebt er als traumatische Erlebnisse. Nach solchen Eskalationen ist es ausschließlich die Mutter, die den ersten Schritt der Versöhnung unternimmt. Nur ein einziges Mal wird Dennis heimlich Zeuge des Aufbegehrens seiner Mutter, als sie ihrem Mann offenbart, dass sie so nicht weiterleben möchte. Während die Mutter den Vater also weiterhin vor Dennis verteidigt und entlastet und nach Streitigkeiten immer wieder die Rolle der Versöhnenden übernimmt, beginnt der Sohn massive Hassgefühle gegen seinen Vater aufzubauen, da er die ständigen Herabwürdigungen der Mutter nicht länger ertragen kann: „Oh, I hated him then! Then I would have killed him, were it in my power – he had a squalid nature, that man, he was dead inside, stinking and rotten and dead.“³⁵ Zum anderen zeigt Dennis nun die seinem Alter gemäßen ersten Versuche, sich aus der engen Bindung zur Mutter zu lösen, beispielsweise, indem er versucht, sich dem Vater zuzuwenden oder sich in Ermangelung von Freundschaften allein in den nebeligen Straßen herumtreibt.³⁶

Auch die Mutter entfremdet sich von ihrem Sohn auf zweierlei Arten: einerseits, weil sie unbewusst erkennt, dass sie „beginnen muß, ihren Jungen zum Mann zu erziehen“³⁷. Was in der Vergangenheit noch Sinnenfreude und Wohlgefühl war, wird so nahezu zum Tabu, als Dennis die Liebe, Abhängigkeit und Nähe, die ihn mit der Mutter verbinden,

³⁴ *Spider*, S. 59.

³⁵ *Ebd.*, S. 44.

³⁶ Vgl. *Ebd.*, S. 38: „When I was a small boy my father used to talk to me about his work, he'd show me his tools, explain what they were for, and if he had a job to do about the house I'd be his apprentice, it'd be up to me to hand him his blowtorch or his number-eight spanner, or whatever.“ Und: „Rain again today. I love rain, did I tell you this already? Also I love fog, and have since I was a boy. I used to love going down to the dogs in a fog to listen to the foghorns as they hooted and honked at one another, and watch the pallid glow from the lights of vessels slipping downstream with the tide.“ (*Ebd.*, S. 67.)

³⁷ W. Hollstein (1999), S. 66.

relativieren muss. So wird die symbiotische Beziehung von Seiten der Mutter relativ abrupt abgebrochen³⁸. Andererseits erlebt die Mutter Dennis natürlich auch bedingt durch seine wachsende psychische Verstörung und seine Verhaltensauffälligkeiten als fremdartig: „What you looking at me like that for? she murmured“³⁹. Dennis erlebt sich abgeschnitten von der mütterlichen Zärtlichkeit und dem innigen Verhältnis zueinander:

My father wasn't home, it was just Hilda; grim silence as I came in. "Here he is then. Lucky your father's out, my lad, he's off looking for you. Here's your dinner." She took it out of the oven and set it before me and I was simply too hungry to care, I ate all, and she watched me in silence as I did so. Nothing was said about the rat.

So I ate my Christmas dinner in the chilly silence of the kitchen, then went upstairs to my room and waited with no little dread for my father's return.⁴⁰

So wird die allseits umsorgende und liebevolle Mutter plötzlich zur Fordernden, die Härte, Distanz und Konkurrenzverhalten einfordert, sich mit dem Vater verbündet und den Sohn plötzlich und zu früh in eine männliche Autonomie hineindrängt, die er nur verarbeiten kann, indem er sich panzert und ein fassadenhaftes Not-Ich aufbaut, „um nicht immer wieder von der Gefahr der Auflösung durch ursprünglichst menschliche Gefühle und Bedürfnisse bedroht zu werden“⁴¹. Während die Mutter Dennis in der Vergangenheit immer Schutz und Zuflucht vor dem aufbrausenden Vater geboten hatte⁴², scheint sie sich nun regelrecht mit ihm zu verbünden:

"Whatever are you doing?" she said, picking up her teacup. "There – you've swallowed a bone!" I began coughing, for the kipper has a bony skeleton and I had been careless. I brought up onto my plate a damp gob of half-chewed fish with many tiny needle-thin bones embedded in it and sticking out; my father said, "Oh, for God's sake, Dennis." Oh for God's sake, Dennis – can you begin to imagine the fury this aroused in me? (...) But I would not give him the satisfaction, and I held in my feelings, I bottled up my rage and my hatred, for my time would come, this I had known since Christmas, my time would come and then he'd be sorry.⁴³

Auf das Innenleben und die Psyche wirkt diese mütterliche Widersprüchlichkeit „auf jeden Sohn nachgerade ‚traumatisch‘ (...)“⁴⁴, so auch auf Dennis und er verübelt der Mutter unbewusst diese vermeintlich gegen ihn gerichteten Verhaltensweisen. Seine Situation ist die des Gespaltenseins zwischen den positiven Gefühlen für die Mutter, die den Wunsch beinhalten, sie allein zu besitzen und der Angst davor, durch sie zurückgewiesen und abgelehnt zu werden. Gleichzeitig entwickelt Dennis unwillkürlich die latente Angst

³⁸ Vgl. H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 18.

³⁹ *Spider*, S. 103. Vgl. auch ebd., S. 104: „You really have turned into a most peculiar boy just recently“.

⁴⁰ Ebd., S. 109f.

⁴¹ W. Hollstein (1999), S. 67.

⁴² Vgl. *Spider*, S. 23: „'Don't lose your temper',“ she murmured, „'it's not the boy's fault.'“

⁴³ Ebd., S. 119.

⁴⁴ W. Hollstein (1999), S. 66. Ein Ausweg aus diesem spannungsgeladenen Verhältnis zur Mutter bietet sich dem Jungen im Idealfall durch eine Lösung von der Mutter und eine Orientierung auf

vor einem Rückfall in die ehemalige Symbiose mit der Mutter, da ein solcher Status ihn im Falle einer abermaligen Vertreibung aus dem Paradies für erneuten Schmerz und Verlustgefühle anfällig machen würde. Wie belastend diese Erfahrungen für den jugendlichen Dennis sind, zeigt sich noch in der Erzählgegenwart, in der er sich, mittlerweile als erwachsener Mann, noch immer innig nach der mütterlichen Gegenwart sehnt: in Mrs. Wilkinsons Haus verkriecht er sich nachts unter großen Anstrengungen in einem Küchenschrank, der metaphorisch den Mutterleib darstellt, und verharrt „thirty or forty minutes in there every night“⁴⁵ in embryonaler Haltung.⁴⁶

Then I took everything out (...) and climbed in myself – not an easy task, I am not small! But with my head on my chest, and the U-shaped pipe in my lap, and my arms round my knees, I was able to squeeze in and pull the door shut. (...) I sat there squashed up in the darkness, and felt great peace.⁴⁷

In diesem Schrank, der die Gebärmutter versinnbildlicht und in dem das „U-shaped pipe“ die Nabelschnur und das Geräusch „of running water in the pipe“⁴⁸ aus dem darüber liegenden Wasserhahn das mütterliche Fruchtwasser symbolisiert, fühlt sich Dennis einfach „heavenly“ und empfindet einen großen Frieden. Auch in seiner wachsenden Todessehnsucht, die das Romanende beherrscht, wird die Bedeutung der nicht verarbeiteten Mutter-Sohn-Beziehung für sein späteres Leben deutlich. Für Dennis steht der Tod gleichbedeutend mit der Stille, der Dunkelheit, dem Schlaf und der Feuchtigkeit, die ihm aus dem Mutterleib bekannt sind.⁴⁹

1.2.3. Der jugendliche Dennis und das *Two-head-System*

Das vorangegangene Kapitel konnte zeigen, dass die ehemals starke Identifikation mit der Mutter, mit der Dennis sich seit seiner Kindheit innerlich regelrecht verbündet hatte⁵⁰, in der Jugendzeit nicht länger aufrecht erhalten werden kann. Im Rahmen der Pubertät ergibt sich für das ehemals besonders enge Mutter-Sohn-Verhältnis dann eine entscheidende Wende. Etwa zu diesem Zeitpunkt erhält nun eine Figur namens Hilda Einzug in das Geschehen. Wer aber ist diese Hilda? Ist sie, wie Dennis dem Leser gegenüber eindringlich behauptet, wirklich die Prostituierte, die Dennis' Vater den Kopf

den gleichgeschlechtlichen Elternteil. Welche Umstände die Identifikation von Dennis mit dem Vater hemmen, wird im Kapitel über die Vater-Sohn-Beziehung näher zu beleuchten sein.

⁴⁵ *Spider*, S. 213.

⁴⁶ Hier ergibt sich auch eine deutliche Parallele zu Ian McEwans Kurzgeschichte „Conversation with a Cupboard Man“ (in: *First Love, Last Rites*, London 1975), in welcher der namenlose Monologist sich in der Dunkelheit und in dem beengt sein des Schrankes verkriecht, um die Situation im Mutterleib nachzuempfinden und der realen Welt zu entfliehen.

⁴⁷ *Spider*, S. 213.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 219: „(...) and I'll be exulting inwardly, oh yes I will, I'll be exulting at the prospect of silence and darkness and dampness and sleep.“

verdreht und sich in eine bis zu diesem Zeitpunkt relativ intakte Familie drängt? Ist sie tatsächlich mitschuldig an der Ermordung seiner ‚wahren‘ Mutter und hat dieser Mord überhaupt jemals stattgefunden? Bezeichnenderweise erlebt Dennis die Mordszene in einer Traumsequenz⁵¹, womit dem Leser erneut Zweifel an der Wahrheit der Erzählung suggeriert werden. Von den anderen Figuren des Romans wird demgegenüber behauptet, Hilda sei Dennis' leibliche Mutter, die er selbst getötet habe. Wer ist dann die Frau, die Dennis selbst als seine Mutter bezeichnet, die von seinem Vater vermeintlich ermordet wurde und die sich nach seinem Bekunden so maßgeblich von Hilda unterscheidet: ein reines Phantasieprodukt, eine Halluzination und Sinnbild für den in die Sphären der Bewusstseinspaltung entgleitenden Dennis?

Plausibel erscheint angesichts der eingestandenen Krankheit von Dennis, der sich selbst wiederholt als *madman* bezeichnet, die Leseart, dass Dennis die Figur seiner Mutter unbewusst in zwei Persönlichkeiten gespalten hat. Als seine Mutter bezeichnet er dabei die Hilda, die er in seinen Kindheitsjahren erlebt hat, zu einer Zeit, als sie noch nicht durch das schäbige Milieu des East End, den Alkohol und die verkommene und grobschlächtige Persönlichkeit seines Vaters verdorben war. In seiner Jugend erlebt er dagegen, dass die ehemals so feinfühlig und fragile Frau sich in eine ausschweifende, animalische und dem Alkohol verfallene Kreatur verwandelt. Diese Umstände und die unterbewusste Erkenntnis, dass auch seine Mutter über Wesenszüge verfügt, die bei Dennis Unmut und Angst hervorrufen – beispielsweise das Ausleben ihrer Sexualität⁵² – ,

⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 45: „It was different when my father was present; then there was tension, and ugly silences, and neither of us could properly be ourselves.“

⁵¹ Die Rekonstruktion der Mordszene wird mit dem Satz „I was plagued, as a boy, with nightmares; and that night I dreamed about the gasworks canal“ eingeleitet. (Ebd., S. 77.)

⁵² Vgl. hierzu Ebd. die Passagen auf den Seiten 29, 40, 57 und insbesondere 83: „My father awoke in the middle of the afternoon. The room was still dark, for the curtains were closed and all that sifted through the cracks was the gray dimness of the persisting fog. Hilda was waking, too, disentangling her limbs from his, and as she did so the big flabby mattress heaved beneath her, the springs and joints of the old bed creaked and screamed, and once more I slipped down the landing to the bedroom door. Hilda stretched her limbs and yawned, and then, turning toward my father, sighed: „Plumber.“ She gazed at him sleepily. It was hot in the bed, and I imagined my father wanting to wash his face and brush his teeth (...), but Hilda had gathered him into her arms – and a moment later she came to life. On my knees at the bedroom door I saw movement in the blankets, then suddenly he was on top of her, in the gloom he was making a hump of the pair of them under those hot blankets. A small muddle as she hauled a pillow down under her bottom, then the bedclothes *tented*, they hollowed and bulged, flattened and billowed, the whole shifting shadowy mass groaning as one creature as the creaks and screams of the old night-machine settled into a rhythm that affected the watching young Spider strangely; and then, like a sportive whale, this quaking hill turned itself over (hoarse laughter, stifled grunting during this clumsy maneuver) and her blonde head come up from the hill and turned toward the window with chin lifted and she sank and rose, sank and rose, as if breasting heavy seas, and groaned. The old bed was creaking and grinding beneath her like the spars and booms of a galleon now, her groaning the howl of the wind in its topsail as on she plowed, lifting and plunging, her chin straining to the ceiling then sinking onto her breast, her thick white arms like columns beneath her as the tangled blonde clumps fell forward to conceal her face from the avid eyes of the watching Spider.“ (Hervorhebung im Original). Die Darstellung von Szenen sexuellen Inhalts ist ein auffälliges Gestaltungskriterium des Textes. Sexualität erscheint in den Beschreibungen des Ich-Erzählers nahezu auf das rein Triebhafte reduziert und wirkt durch die derbe und monströse Unangemessenheit der Darstellung und den Vergleich mit einem im Sturm wogenden und ächzenden Schiff grotesk.

haben bei Dennis zur Folge, dass er die zentrale Abhängigkeit von seiner Mutter nach außen hin zu verneinen beginnt. Er will und kann sich dieser Wahrheit nicht stellen, leugnet stattdessen diese Facette ihrer Persönlichkeit und ordnet die negativen Eigenschaften seiner Mutter einer imaginierten Frauenfigur zu und zergliedert somit die Mutterfigur in zwei völlig konträre Persönlichkeiten. Mit einer Frau als Mutterfigur, die ihn in seiner Kindheit aus der ehemals symbiotischen Beziehung entlässt und dem Vater entgegendrängt, kann Dennis nicht leben. So kommt es zu einer Spaltung der Figur der Mutter einerseits in die Person, die er in seinen Erinnerungen mit den liebevollen und angenehmen Eigenschaften der Mutter verbindet und in eine Person, in der sich die Hass- und Ablehnungsgefühle gegenüber einer Figur verbinden, die er von nun an nur noch als ‚Hilda‘ bezeichnet.

I opened the door. My father was sitting at the table with a woman I had never seen before.”⁵³

„Dennis!“ snapped my father. “Answer your mother when she asks you a question.”

This was rich. “Mother?” I said, sitting forward in my chair, laying my hands flat on the table and staring straight at her through slitted eyes. “You’re not my mother.”⁵⁴

Die Schuld für die Wesensveränderung seiner Mutter schreibt Dennis seinem Vater zu, was den abgrundtiefen Hass, den Dennis seinem Vater seit früher Jugend entgegenbringt, erklärt. Der Gattenmord, den Dennis seinem Vater vorwirft und der sich als das mutmaßliche Motiv für ein Zusammenleben mit der Geliebten in seine Version der Geschichte bisweilen logisch einfügt, ist somit eher im symbolischen Sinne zu verstehen – eine Umdeutung des moralischen und persönlichen Verfalls seiner Mutter, den der Vater zu verantworten hat: „[H]e could maintain his lust for Hilda only if he simultaneously hardened himself against my mother – if, in other words, he made a sort of unnatural compartmentalization of his emotions (...)“⁵⁵. Dennis’ Schizophrenie, deren Hauptsymptom die Störung der Meinhaftigkeit⁵⁶ bzw. der Selbstwahrnehmung und des Ich-Erlebens ist, findet ihren Ausdruck in der mangelnden Fähigkeit, die Grenzen seiner eigenen Persönlichkeit und die anderer angemessen zu bestimmen – so auch die Identität der Figur Hilda. Zugleich offenbaren sich hier die Mechanismen der Projektion: Dennis überträgt seine uneingestanden Aggressionen, Gewissensqualen und Sehnsüchte bezüglich seiner Mutter auf seinen Vater und beschreibt dabei präzise die Mechanismen seiner individuellen emotionalen Verschiebungen.⁵⁷ Die gleichzeitige Sehnsucht nach dem Fortbestehen der Dyade mit der sanften und liebevollen Mutterfigur offenbart sich in dem Verfolgungs- und Beobachtungszwang, den der pubertierende

⁵³ Ebd., S. 79.

⁵⁴ Ebd., S. 122.

⁵⁵ Ebd., S. 59.

⁵⁶ Vgl. P. Kundmüller: Der kranke Text: Literarische Krankheitsdarstellungen in Romanen von Patrick McGrath, Dissertation, Köln 2000, S. 82.

⁵⁷ Vgl. D. Sims (1998), S. 113f.

Dennis zu Hilda, die er als abstoßend und faszinierend zugleich erlebt, entwickelt: „I began, I remember, to watch her, for she provoked in me a sort of appalled fascination.“⁵⁸ In den antonymen Gefühlen Faszination und Zurückweisung spiegeln sich auch die anarchischen Männerängste vor der Frau, ihrer Macht über das Leben, ihrer sexuellen Kraft und ihrem geheimnisvollen Körper, die sich in Spiders Ohnmacht und seiner Angst vor Schwäche, Niederlage und Nachgeben gegenüber Hilda ausdrückt: „I experienced a sort of appalled fascination at the sheer brazenness of the creature, I watched her as you might some exotic wild animal, with a mixture of awe and fear, and a sense of wonder that such a form of life could exist. She was a force of nature (...).“⁵⁹

Hinzuzufügen ist in diesem Zusammenhang, dass die Entwicklung von Dennis auch aus dem typisch männlichen Sozialisationsprozess nachvollziehbar ist und einen zusätzlichen Erklärungsansatz für die fehlgeleitete Entwicklung des Protagonisten bietet. Dennis ist in der Erlangung der männlichen Geschlechtsidentität soweit fortgeschritten, dass er sich von seiner Mutter abwenden muss, was sich in seiner zurückweisenden Haltung Hilda gegenüber ausdrückt, um in seiner Entwicklung zum Mann voranzugehen. Er muss sich von seiner Mutter lösen, weil er in der Geschlechtsreife erkennt, dass er ein Mann ist und somit nie wie seine Mutter sein kann. Er muss sie ablehnen und schließlich verleugnen, um die notwendige Trennung vollziehen zu können. Dies gelingt ihm mangels anderer Bezugspunkte nur durch sein „two-head system“⁶⁰, was dem psychischen Krankheitsbild der Schizophrenie entspricht. Als Folge dieser erzwungenen Spaltung des Bewusstseins weist die Wahrnehmung seiner eigenen Person und seiner Umwelt starke Instabilitäten auf. Fehlwahrnehmungen, Sinnestäuschungen, Beobachtungs- und Verfolgungsängste zeichnen Dennis in auffallendem Maße aus. Die Beratungen der Eltern, die einen Anstaltsaufenthalt erwägen, um seinem besorgniserregenden Gemütszustand, der sich vor allem in der wiederholten Ablehnung der Mutter manifestiert, begegnen zu können, missdeutet er als Verschleierung der Mordtat an seiner Mutter und Abschiebung seiner Person zur Verdeckung der Mordtat. In seinem Wahn beginnt Dennis seinerseits Mordpläne gegen Hilda und den Vater zu schmieden, ermordet aber aufgrund seiner Wahrnehmungsstörungen letztlich seine Mutter durch eine Gasvergiftung⁶¹. Die Ermordung seiner Mutter stellt sich somit nicht als eine absichtliche Handlung, sondern

⁵⁸ *Spider*, S. 114. In dem heimlichen Verfolgen und Beobachten der Mutter äußert Dennis die bei ihm aufkeimende Sexualität, ein für diese Altersstufe typischer Prozess. Aufgrund seiner massiven geistigen Störung gelingt es ihm jedoch nicht, in der Zukunft seine sexuellen Sehnsüchte auf eine dritte Person hin zu lenken und sich damit seinem Alter entsprechend zu entwickeln. Er verbleibt, auch nach deren Tod, in der psychischen und sexuellen Fixierung auf seine Mutter gefangen und landet damit in Isolation und Einsamkeit.

⁵⁹ Ebd., S. 115.

⁶⁰ Ebd., S. 98.

⁶¹ Cunningham verweist auf die Metaphorik des durchgängigen Gas-Themas in *Spider*: Die Zerstörung der Kitchener Street und anderer Spuren eines dubiosen vergangenen britischen Imperiums verweisen wie der Gasmord auf den Horror Europas unter dem Eindruck Hitlers. Wie Dennis, das menschliche Monster, zeigt, sind es nicht nur die Nazis, die Gas als Mordwaffe verwenden. (Vgl. V. Cunningham: Facing the New, in: *New Writing*, hg. v. M. Bradbury, J. Cooke, London 1992, S. 231).

als ein tragisches Versehen dar, dessen Eingeständnis schließlich zu Dennis' endgültigem Zusammenbruch und schleichendem Tod führt: „The oppressive sense that everyone and everything around him was dead rarely left him now, and for this he knew himself to be responsible.“⁶²

In Bezug auf Hilda gerät der Leser in ein Verwirrspiel, das ihn gänzlich eintauchen lässt in die imaginierte Welt eines schizophrenen Ich-Erzählers und ihn auf diese Weise gleichermaßen in eine Art schizophrenen Gemütszustand versetzt. Auch wenn die Annahme wahrscheinlich erscheint, dass die Unterscheidung der Figuren Mutter und Hilda lediglich eine Erfindung Dennis' kranker Psyche ist, kann der Leser letztlich nicht mit Bestimmtheit entscheiden, wie viele Personen sich hinter der Figur Hilda tatsächlich verbergen. Eine solche Lesart wird allerdings auch dadurch getragen, dass die Mutter im Gegensatz zu Dennis' Vater Horace nie mit einem Eigennamen belegt wird. Erst nahezu am Ende des Romans erfährt der Leser durch einen von Dennis wiedergegebenen Dialog zwischen Ernie Ratcliff, dem Gastwirt des *Dog and Beggars*, und einem alten Mann, dass seine Mutter Hilda hieß.⁶³ Das Verwirrspiel um die Figur Hilda wird zusätzlich dadurch kompliziert, dass in der Rahmenhandlung des Romans eine personale Identität zwischen Hilda und der Mrs. Wilkinson hergestellt wird, bei der Dennis nach der Rückkehr aus Kanada – sein Kanada ist die psychiatrische Anstalt Ganderhill, in der er zwanzig Jahre seines Lebens verbringt – wohnt. Dem Leser erscheint eine Identität der beiden Frauen jedoch ausgeschlossen, ist die Hilda (bzw. die Mutter) doch bei dem Mordanschlag auf seinen Vater umgekommen. Ein solcher Widerspruch geht Dennis, der sich mit fortschreitender Erzählung in seiner Wahrnehmung zunehmend verstört zeigt, nicht auf. Die Behauptung, diese als Megäre und Hexe bezeichnete⁶⁴ Frau erinnere ihn aufgrund der Gemeinsamkeit des Nachnamens ‚Wilkinson‘ an die Frau, die verantwortlich ist „for the tragedy that befell my family twenty years ago“⁶⁵, dient vielmehr der Verschleierung seiner generellen Unfähigkeit zu zwischenmenschlichen sozialen Kontakten und seiner hochgradigen Wahrnehmungsstörungen. Da es Dennis nicht gelingt, dem Leser eine plausible und nachvollziehbare Erklärung für seine wiederholten Panikanfälle in Gegenwart von Mrs. Wilkinson zu liefern, und die vermeintlich subtilen Machenschaften dieser Frau nicht belegt werden, stützen die Aussagen des Protagonisten lediglich den Eindruck, in Dennis einem psychisch und sozial derangierten Erzähler zu begegnen. Auch die beflissenen Bemühungen, sein Tagebuch vor Mrs. Wilkinson zu verstecken, spiegeln nicht das tatsächliche Ausmaß einer Bedrohung wider, sondern sind lediglich Gradmesser zur Bestimmung seines Verfolgungswahns.

⁶² *Spider*, S. 217.

⁶³ Das Doppelgängermotiv ist, wie auch R. Imhof ((1993), S. 77) feststellt, eine wesentliche Konvention der *gothic novel*.

⁶⁴ Vgl. *Spider*, S. 15f: „she is a tartar, that woman, a harpy“.

⁶⁵ Ebd., S. 9.

In der Erzählgegenwart stellt Mrs. Wilkinson, ähnlich der Mutter in Dennis' Kindheit und Jugend, die einzige weibliche Bezugsperson dar. Die Rahmengeschichte des Romans beginnt mit einem stark eingeschränkten Einblick in seine augenblickliche Lebenssituation, die dadurch gekennzeichnet ist, dass er mit fünf weiteren Bewohnern in einem „boarding house“⁶⁶ lebt. Dieses, so wird dem Leser durch zahlreiche Hinweise deutlich, ist eine Einrichtung des betreuten Wohnens für psychisch gestörte Menschen. Zu der Leiterin des Hauses, welches sich in London ganz in der Nähe der Gegend befindet, in der Dennis auch seine Kindheit verbrachte, kann er kein angemessenes Verhältnis aufbauen. Der Ich-Erzähler empfindet sie als „such a loud woman“⁶⁷, die wie der sprichwörtliche dreiköpfige Höllenhund⁶⁸ ein herrisches Regiment führt und ihn in ihrer ganzen Art zutiefst ängstigt: „the woman terrifies me“⁶⁹. Dennis kann Mrs. Wilkinson ausschließlich negative Gefühle entgegenbringen und entspricht damit Riggans Erkenntnis über den unzuverlässigen Erzähler, „other people exist only as the exaggerated objects of love, hatred, revenge, persecution, admiration, oppression, or emulation“⁷⁰. In seiner psychischen Verwirrung sieht er sie als ausgesprochene Autoritätsperson, die ihn zutiefst beunruhigt. Trotz der bemüht mütterlichen Art, die Mrs. Wilkinson ihm gegenüber an den Tag legt, kann er nur Ablehnung für sie empfinden. Dennis Cleg lebt in Mrs. Wilkinsons betreutem Wohnhaus völlig isoliert von seinen fünf Mitbewohnern und nahezu ausschließlich in seiner zwiegespaltenen Innenwelt. Obwohl das Verhältnis zu Mrs. Wilkinson die einzige zwischenmenschliche Beziehung darstellt, die der Ich-Erzähler in der Rahmengeschichte aufweist und sie die einzige Bezugsperson in der Außenwelt darstellt, ist er auch hier in der Suche nach einer mütterlichen Identifikationsfigur gescheitert. Der zu normalen Beziehungen unfähige und sozial isolierte Spider, offenbart in seinem Verhältnis zu Mrs. Wilkinson sein Verhältnis zu Frauen als erwachsener Mann: Da er die Erfahrungen seiner Kindheit und die massiven Verlustängste nach der Trennung aus der stark emotional besetzten Beziehung zu seiner Mutter auf alle Frauen, denen er begegnet, projiziert, reagiert Spider auch auf Mrs. Wilkinson äußerst argwöhnisch und voreingenommen und kann das distanzierte Verhältnis zu ihr im Laufe der Erzählung nicht überwinden.

Durch die vorangegangene Analyse konnte vor allem Dennis' Beziehung zu der Mutter und die daraus entstehenden Störungen und Brüche in seiner Entwicklung zu einer sozial integrierten Persönlichkeit beleuchtet werden. Es hat sich gezeigt, dass die Fehlentwicklung des Protagonisten auch Auswirkungen auf sein späteres Verhältnis zu Frauen hat.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd., S. 15.

⁶⁸ Ebd.: „three-headed dog of hell“.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ W. Riggan: *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*, Norman 1981, S. 142.

Es gilt nun, das Verhältnis des Protagonisten zu seinem Vater Horace zu untersuchen. Dieses ist ebenfalls richtungweisend für seinen späteren Umgang mit anderen Männern, vor allem aber für seine misslungene Gesamtentwicklung zum Mann und einer sozial handlungsfähigen und stimmigen Persönlichkeit. Die massiven Persönlichkeitsstörungen, die Dennis als erwachsener Mann aufweist und die seine Wirkung als groteske Figur ausmachen, haben ihre Ursachen in diesen frühen Entwicklungsstufen seines Lebens, auf die der Leser des Textes durch die rückblickende Betrachtung des sich erinnernden Protagonisten gelenkt wird.

1.3. Dennis und die Suche nach einer Vaterfigur

1.3.1. Der kleine Dennis und die Abwesenheit des Vaters

Dennis wächst in der als Kernfamilie bezeichneten Konstellation bestehend aus Vater, Mutter und einem Kind auf. Die Eltern leben die klassische Rollenteilung von arbeitendem Vater und Mutter als Hausfrau. Der Vater bildet die zentrale männliche Figur in seinem Leben.⁷¹ Dennis' Vater Horace ist durch seine berufliche Tätigkeit als Klempner und durch seine Freizeitbeschäftigung als Hobbygärtner viel außer Haus. Schon früh bemerkt Dennis die räumliche, geistige und emotionale Entfremdung von seinem Vater, die auch durch die wachsende Bedeutung und Nähe der Mutter nicht wirklich kompensiert werden kann. Stattdessen beruht die männliche Identitätsfindung, die sich üblicherweise an einem realen Vorbild vollzieht und somit auf Erfahrungen basiert, auf Dennis' Phantasien über das ‚Mannsein‘. Gerade als kleiner Junge erlebt Dennis seinen Vater, der ihm in seiner überwiegenden Abwesenheit übermächtig erscheint, nahezu als ‚Helden‘. Er charakterisiert ihn als schwer arbeitenden, wortkargen und verschlossenen Mann, der seine Sonntage als leidenschaftlicher Hobbygärtner auf einer Gartenparzelle verbringt. Erst später, als erwachsener Mann erkennt Dennis, dass diese Leidenschaft des Vaters für die Gartenparzelle gleichzeitig der einzige Lichtblick in dessen im Übrigen „narrow, constricted existence“⁷² ist, sein einziger Zufluchtsort und Trost. Wie für Dennis in seiner Anstaltszeit symbolisiert die Parzelle somit für den Vater „[i]n a very real sense (...) the spiritual core and flavor of a life that was otherwise loveless, monotonous, and gray“⁷³.

⁷¹ Zur Bedeutung der Vater-Sohn-Beziehung im Hinblick auf Entwicklung des Jungen zum Mann vgl. M. Kreckel: Macht der Väter – Krankheit der Söhne, Frankfurt 1997. Vgl. auch W. E. Fthenakis: Väter: Zur Psychologie der Vater-Kind-Beziehung, Band 1, München 1988.

⁷² *Spider*, S. 19.

⁷³ Ebd.

Der junge Dennis wird von seinem Vater nicht in dessen Aktivitäten einbezogen und kann an dieser Welt von Horace Cleg, die für ihn die ultimative Männerwelt darstellt, nicht teilhaben. Aus seinem Fenster zum Hof beobachtet der scheue und zurückhaltende Junge, wie sein Vater sich morgens auf den Weg zu den Parzellen macht. Ehrfurcht und Bewunderung für diese Welt des Vaters sprechen aus den heimlichen Beobachtungen seiner Gewohnheiten, die einem wiederkehrenden Ritual gleichen und für Dennis unerreichbar scheinen:

I'd see him outside the back door, in the cool, misty air of the early morning, his breath turning to smoke as he pulled on his cap and wrapped a scarf tightly about his throat, then went down on one knee to knot a piece of string round each of his ankles so his trousers wouldn't be caught in the bicycle chain. The bicycle was leaning against the outhouse wall; he'd wheel it down the yard and through the gate into the alley, and shortly afterwards I'd see him cycling away.⁷⁴

Alles, was dann auf der Parzelle selbst geschieht, kann Dennis nur erahnen⁷⁵, was dazu führt, dass in Dennis' kindlicher Vorstellung ein idealtypisches Bild der väterlichen Welt heranwächst.⁷⁶ Die Tatsache, dass Dennis seinem Vater von Zeit zu Zeit unbemerkt nachspioniert, ihn verfolgt und heimlich beobachtet, um an dieser Welt teilzuhaben, beschreibt ein gestörtes Vater-Sohn-Verhältnis, das in der älteren Vergangenheit offenbar nicht bestand. Dennis begründet das heimliche Verfolgen und Beobachten seines Vaters damit, dass dieser ihn aus seinem Leben ausschliesse – insbesondere, seit er mutmaßlich eine Affäre zu einer anderen Frau unterhält. Seitdem sein Vater ihn nicht einmal mehr in die häuslichen Klempnerarbeiten einbezieht, wie es in der Vergangenheit geschah, wird Dennis auch ein realistischer Einblick in den väterlichen Berufsalltag verwehrt:

When I was a small boy my father used to talk to me about his work, he'd show me his tools, explain what they were for, and if he had a job to do about the house I'd be his apprentice, it'd be up to me to hand him his blowtorch or his number-eight spanner, or whatever.⁷⁷

⁷⁴ Ebd., S. 17.

⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 18. Die Beschreibungen der möglichen Vorgänge auf der Gartenparzelle werden wiederholt durch ein *perhaps* eingeschränkt oder durch das konjunktivisch gebrauchte *he would* in den Bereich der Spekulation geführt.

⁷⁶ Vgl. dazu die Ausführungen von F. G. Ottemeier-Glücks über die Idealisierung der Vaterfigur. (F. G. Ottemeier-Glücks: *Wie ein Mann gemacht wird: Grundzüge männlicher Sozialisation*, in: Geschlechterbezogene Pädagogik: ein Bildungskonzept zur Qualifizierung koedukativer Praxis durch parteiliche Mädchenarbeit und antisexistische Jungenarbeit, hg. v. E. Glücks, F. G. Ottemeier-Glücks, Münster 1994, S. 79.). Vgl. auch L. Böhnisch, R. Winter (1997), S. 63.): Die mangels Vorbild verhinderte und erschwerte Geschlechtsidentifikation führt zu einer Art „Umweg-Identifikation“: Mannsein wird aufgrund der fehlenden Alltagserfahrungen mit männlichen Vorbildern durch die Eigenschaft des Besitzes definiert. Mann-Sein bedeutet etwas zu haben wie beispielsweise einen Penis, einen Bart, Status und einen Beruf, was sich insbesondere in Dennis' Streben nach einem Gärtnerposten in Ganderhill zeigt. In *Spider* bestätigt auch die Neigung der Anstaltsinsassen, ihren kläglichen Besitz in einem selbstgebastelten Beutel um die Hüften zu tragen dieses Besitzdenken.

⁷⁷ *Spider*, S. 38.

Schon bald muss Dennis erkennen, dass die Zeiten, in denen die Clegs eine glückliche Familie waren, längst der Vergangenheit angehören. Was aber ist die Ursache für die grundlegenden Veränderungen in Dennis' Familie und in der Beziehung zu seinem Vater? Dennis macht vor allem die Verrohung des Vaters, der in seinen Augen ein Unmensch ist, ein „Abbild der Dekadenz und der moralischen Verkommenheit des Milieus, in dem sie leben“⁷⁸, für den Niedergang des Familienlebens verantwortlich. Sein Alkoholkonsum und seine niederen Charaktereigenschaften sind verantwortlich für die Armut und die schlechten Lebensbedingungen der Familie:

When did it all start to get sour? When did it start to die? There was a time when we were happy; I suppose the decay was gradual, a function of poverty and monotony and the sheer grim dinginess of those narrow streets and alleys. Drink, too, played its part, and so too did my father's character, his innately squalid nature, the deadness that was inside him and that came in time to infect my mother and me like some sort of contagious disease.⁷⁹

1.3.2. Der jugendliche Dennis und die Ablehnung des Vaters

Mit den Jahren nehmen die Eheprobleme der Eltern stärkere Ausmaße an. Parallel dazu bildet sich auch zwischen Dennis und seinem Vater eine tiefe Kluft. Der Vater, der in seiner partiellen Anwesenheit übermächtig erscheint, zeichnet sich bald nur noch durch sein Straf- und Ausnahmeverhalten⁸⁰ aus. Zudem entspricht Dennis nicht dem Männerbild, das der in traditionellen Rollenbildern denkende Vater von einem Mann hat. Dennis ist ein schlaksiger, tollpatschiger Junge, der sehr auf seine Mutter fixiert ist und er entspricht so offenbar nicht den Vorstellungen, die Horace von seinem Sohn hat: „I was tall for my age, tall and thin and brainy and shy, and boys like this are never popular, particularly with their fathers, who look for hardy, masculine traits.“⁸¹ Dennis spürt die Ablehnung des Vaters, die möglicherweise auch Ausdruck von Hilflosigkeit und Eifersucht gegenüber dem engen Mutter-Sohn-Verhältnis ist und wie bereits oben beschrieben, ein Konkurrenz-Verhältnis zwischen Vater und Sohn zur Folge hat. Wenn er seinen betrunkenen Vater aus dem *Dog and Beggar*, dessen Stammkneipe, zum Essen abholen soll, spürt er in seinen Augen „that cold loathing that came of being reminded, again, of the fact of his family and the house to which he must return from the careless sanctuary of the public bar“⁸². Bald empfindet Dennis nur noch Furcht vor seinem Vater, der häufig zornig und unverständig auf seinen Sohn reagiert und Dennis' Tollpatschigkeit mit wütenden Blicken und nicht selten mit Gürtelschlägen im Kohlenkeller⁸³ straft.

⁷⁸ P. Kundmüller (2000), S. 77.

⁷⁹ *Spider*, S. 38f.

⁸⁰ Vgl. L. Böhnisch, R. Winter (1997), S. 63.

⁸¹ *Spider*, S. 95.

⁸² Ebd., S. 22.

⁸³ Vgl. Ebd., S. 21.

Dennis' Furcht zieht ihn bald in einen Teufelskreis: aus Angst vor der Wut und dem Jähzorn des Vaters wird er verunsichert und erregt um so mehr die Aufmerksamkeit und den Zorn des Vaters:

There was a terrible tension in the room as I picked up my knife and fork. I knew my father was watching me, and this made things worse, for I was a clumsy boy at the best of times, only poorly in control of those long, gangling limbs of mine. I stuffed a large lump of potatoe in my mouth, but it was too hot so I had to cough it back onto my plate. "For Christ's sake—!" he hissed between clenched teeth.⁸⁴

(...) I rose to my feet. As I did so I banged one of my kneecaps against the side of the table, jarring it violently such that my father's plate moved several inches to the left. I felt him stiffen then, I felt his grip tighten on his fork, onto the end of which he had just scraped a soggy pile of pale limp cabbage; but mercifully he said nothing.⁸⁵

Der Vater gibt Dennis ständig das Gefühl des Versagens, der Wertlosigkeit und der Nichtsnutzigkeit. In seinen Augen sieht er sich als „gangling, useless son“⁸⁶. So kommt es zu einer grundlegenden Entfremdung vom Vater, den er bald nur noch als hinterlistigen Mann sieht, der sich vor anderen verstellt und nur ihm und seiner Mutter gegenüber sein wahres Gesicht zeigt:

His eyes had a deceptively mild, watery sort of look (...). But I've seen those eyes of his fire up with anger, and when that happened there was nothing mild and watery about him at all, and as often as not I'd be taken down the coal cellar and feel the back of his belt.⁸⁷

Das Verhältnis der Eltern zueinander und der Umgang des Vaters mit der von Dennis innig geliebten Mutter tragen schließlich dazu bei, dass Dennis mit der Zeit nur noch ablehnende Gefühle für seinen Vater empfindet und ihn als Jugendlicher nahezu ignoriert.⁸⁸ Dabei steckt er in einem tiefgreifenden Konflikt: Einerseits will er von seinem Vater anerkannt und beachtet werden. Er giert danach, die väterlichen Gewohnheiten und Hobbies auszukundschaften. Er sehnt sich nach väterlicher Aufmerksamkeit und will am Leben des Vaters teil haben. Deshalb verfolgt er ihn oft wie einen Schatten in den nächtlichen Gassen der Slums. Andererseits macht der Vater es ihm in seiner groben und polternden Art nicht leicht, sich ihm gegenüber zu öffnen. Dennis massive Kommunikationsstörungen im Umgang mit seinem Vater sind Ausdruck einer starken Unsicherheit und Beklommenheit des Sohnes in Bezug auf das Familienoberhaupt: „I'd blurt out my message, my little voice piping like a tin whistle among those shuffling, grunting men, those cattle at their beer, and he would tell me to go on back to the house (...).“⁸⁹

⁸⁴ Ebd., S. 22f.

⁸⁵ Ebd., S. 23.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd., S. 21.

⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 64: „I was at the table, gazing at the ceiling; I wanted no contact with my father, none at all, not after last night.“

⁸⁹ Ebd., S. 22.

Dies ist umso gravierender, da die Figur des Vaters gerade in dieser Phase, in der auch die oben beschriebene Trennung von der Mutter stattfindet, eine große Bedeutung für den Entwicklungs- und Sozialisationsprozess des heranwachsenden Dennis hat, da er das Kind „von zu großer Abhängigkeit von der Mutter befreit“⁹⁰. In der Phase der Lösung von der Mutter, die eine Orientierung auf den Vater, der nun Liebe und Anerkennung spenden soll, zur Folge hat, wäre der Vater als Bezugsperson für den jungen Dennis enorm wichtig.⁹¹ Durch die Identifikation mit dem Vater wird dem Jungen eine abgrenzende Betrachtung seiner Selbst von der Mutter erleichtert. Zwischen Dennis und seinem Vater kann jedoch keine normale Vater-Sohn-Beziehung entstehen. Dennis, der den Anforderungen des Vaters an die männliche Geschlechtsrolle nicht genügt, da er schwach, weinerlich und wehleidig ist, findet nicht die erforderliche Bestätigung durch seinen Vater. Umgekehrt macht Dennis seinen Vater für den moralischen ‚Verfall‘ der Mutter verantwortlich, was eine Identifikation von Dennis mit dem gleichgeschlechtlichen Elternteil nahezu unmöglich macht. Die logische Konsequenz aus diesem Vater-Sohn-Verhältnis kann demnach nur sein, dass Dennis sich von dieser Vaterfigur schon früh abgrenzen möchte, weil er – im Umgang mit der Familie und der Ehefrau – nicht so werden möchte wie der Vater bereits ist. „Ich werde nie so sein wie mein Vater“ ist ein allgemein typischer Ausdruck dieser negativen Abgrenzung der Vaterfigur gegenüber, den Dennis zwar nicht wörtlich ausspricht, den aber sein Denken und Fühlen vollkommen zu beherrschen scheint. Da es für Dennis wegen der isolierten Lebensweise der Eltern und seiner Isolationsstellung in der Schule und mangels Freunden keine anderen männlichen Bezugspersonen gibt, verbleibt als einzige Orientierungsperson jedoch nur der Vater. Die ambivalenten Gefühle von Dennis in Bezug auf den Vater, der so zur zentralen Figur wird und wie ein Damoklesschwert über seinem ganzen späteren Leben schwebt, zerreißen ihn innerlich und finden ihren Ausdruck in der Persönlichkeitsspaltung. Die Gefühle und Wünsche, die der Sohn auf seinen Vater projiziert, werden von ihm nicht akzeptiert und können von Dennis nicht ausgelebt werden. Dadurch entstehen, wie Bründel/Hurrelmann feststellen, „Störungen, Verdrängungen und Verleugnungen“⁹². Dennis kann seine Gefühle nur einseitig, nämlich gegenüber der Mutter ausdrücken und bei dem emotional defizitären Vater bis auf Wutanfälle und aufbrausende Gesten keine Gefühlsäußerungen beobachten. Er entwickelt deshalb, wie im Späteren noch gezeigt wird, stereotype Vorstellungen von männlichem Verhalten, was bei ihm zu einem „schwachen Selbst, zu Irritationen und Verunsicherung“⁹³ führt und sich schon seit frühester Kindheit und im Späteren vor allem in der Erzählgegenwart in seiner massiven Angst vor sozialen Kontakten äußert.

⁹⁰ L. Böhnisch, R. Winter (1997), S. 58.

⁹¹ Vgl. Ebd., S. 54.

⁹² H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 27.

⁹³ Ebd.

Aufgrund der ständigen physischen und emotionalen Unerreichbarkeit des Vaters erhält Dennis nie die Möglichkeit, hinter die Fassade des Männlichkeitsbildes zu blicken, das er sich aufgrund seines Erlebens und mangels andersartiger Erfahrungen aufgebaut hat und welches in seinem gesellschaftlichen Umfeld der Unterschicht vertreten und propagiert wird. Die Probleme, Sorgen und Nöte seines Vaters im Berufs- und Familienleben bleiben ihm fremd. Der jugendliche Dennis, der langsam hinter die Fassade des ‚starken‘ und autonomen Mannes blicken kann, lehnt den ehemals idealisierten Vater ab, weil dieser an der Erfüllung „seiner eigenen Fiktion gemessen“⁹⁴ wird und daran versagt. Paradoxerweise gerät diese Fiktion des idealen Männerbildes darüber aber nicht in Zweifel, was zur Konsequenz hat, dass Dennis sich später auch als kranker erwachsener Mann an diesem ungebrochenen, nichthinterfragbaren und genormten Männlichkeitsbild orientiert, an dem er letztlich scheitern muss, weil er sein wiederholtes erfolgloses Streben nach diesem Idealbild als persönliches Unvermögen erleben muss. Aufgrund der Ablehnung, die Dennis offensichtlich auch für seinen Vater empfindet⁹⁵, scheint es geradezu paradox, dass er sich trotzdem wiederholt mit ihm vergleicht und Gemeinsamkeiten feststellt: „I am a much taller man than my father was, but in other respects I resemble him.“⁹⁶ Mit der Mutter stellt der erwachsene Dennis keinerlei äußerliche Vergleiche an. Er weiß, dass er ein Mann ist und sich an männlichen Personen orientieren muss.

Aus der Sozialisationsforschung heraus lassen sich jedoch Erklärungen für dieses zwiespältige Verhaltensmuster von Dennis ableiten. In der Entwicklung des Jungen, in der es zu einer Loslösung von der Mutter als primäre Bezugsperson kommt, würde er als „Landepunkt“ und zur Spiegelung im Gleich-Sein einen Vater benötigen, zu dem er eine tiefe Bindung und eine zweite Geborgenheit aufbauen kann. Dennis' Vater steht für diesen Entwicklungsprozess aus räumlicher – da er sich die meiste Zeit auf seiner Parzelle oder in der Kneipe aufhält – und mentaler Abwesenheit – da er und Dennis' Wesenszüge sich grundlegend unterscheiden – nicht zur Verfügung.⁹⁷ Dennis hat nach der emotionalen Trennung von der Mutter und der Ablehnung des Vaters als Identifikationsfigur die beiden wichtigsten Bezugspersonen verloren und fällt, wie Böhnisch/Winter es beschreiben, „bildlich gesprochen, ins Nichts“⁹⁸.

⁹⁴ F. G. Ottemeier-Glücks (1994), S. 80.

⁹⁵ Vgl. *Spider*, S. 115: „As for my father, for him my contempt knew no bounds.“

⁹⁶ Ebd., S. 21.

⁹⁷ Zu dem Zusammenhang zwischen der Abwesenheit des Vaters und der Fehlentwicklung des Sohnes vgl. G. Corneau: Abwesende Väter – verlorene Söhne: Die Suche nach der männlichen Identität, Düsseldorf 1993.

⁹⁸ L. Böhnisch, R. Winter (1997), S. 52.

Bereits in der ödipalen Phase (etwa im Alter von drei bis fünf Jahren), richtet der Junge einen Teil seiner kindlich-sexuellen Phantasien auf die Mutter⁹⁹, woraus Gefühle von Konkurrenz, Neid und Angst vor Rache gegenüber dem Vater entstehen. Um den Angstgefühlen vor der Eifersucht des Vaters begegnen zu können und um sich selbst vor zu großer Abhängigkeit von der Mutter zu befreien, ist als Ausweg ein weiterer Trennungsprozess notwendig. Dieser bietet sich in der Aufgabe der Phantasien für die Mutter und der Identifikation mit dem Vater, der ihm im Umgang mit der Frau bzw. Mutter, die der Junge als erste ‚Allmacht‘ empfindet, ein Vorbild ist.

Dennis entwickelt die in dieser Phase übliche starke Abhängigkeit und die kindlich-sexuellen Wünsche in Bezug auf die Mutter und konkurriert unbewusst auch mit seinem Vater um die Liebe und Anerkennung der Mutter. Diese entlässt ihn, wie oben beschrieben, aus der symbiotischen Zweierbeziehung, um ihm die Orientierung am Vater zu ermöglichen. Da Horace Cleg jedoch weder räumlich, noch mental zu einer Beziehung mit seinem Sohn zur Verfügung steht und sich nur durch negative Verhaltensweisen gegenüber der geliebten Mutter auszeichnet, versagt er Dennis die Spiegelung seines Selbst. Dennis gelingt es aufgrund der massiven Konflikte mit seinem Vater nicht, den Wunsch zu äußern, wie sein Vater zu werden – eine gleichgeschlechtliche Identifikationsfigur bleibt dem heranwachsenden Dennis somit vorenthalten. So steht er nach der Separation von der Mutter, die er, wie beschrieben, aufgrund ihrer wesensmäßigen Veränderung bis zur vollkommenen Spaltung verkennt und dem fehlenden Spiegeln im Vater vollkommen beziehungslos da. Als Dennis sich in der Pubertät befindet, leben diese grundlegenden Themen von Symbiose und Trennung wieder auf. Normalerweise wollen und müssen die Jugendlichen in dieser Phase den gleichermaßen schützenden und beengenden Raum der Familie verlassen und mit Hilfe von Gleichaltrigen ihren Platz in der Welt finden.¹⁰⁰ Dennis hat aber bereits in der ödipalen Phase negative Erfahrungen der Trennung und Neuorientierung gemacht, weshalb ihm der Schritt aus der Familie nicht gelingt. Anstatt eine Entwicklung zu durchleben, verharrt er auf seiner bisherigen, nach innen gerichteten Entwicklungsstufe. Aufgrund der mangelnden Bestätigung durch den Vater Horace entwickelt sich bei Dennis ein defizitäres Selbstwertgefühl, weshalb der Ich-Erzähler im späteren nahezu jedem Menschen gegenüber massive Minderwertigkeitskomplexe aufweist und sich zunehmend isoliert, da er keinerlei äußere Vergewisserung seines Selbst finden kann. Erst in Ganderhill, als Dennis bereits ein junger Mann ist, bietet sich ihm die Möglichkeit, in einer Therapiegruppe gleichaltriger Männer erste Schritte zur Ablösung von seiner Familie zu vollziehen und eine eigene Identität aufzubauen.

⁹⁹ Vgl. *Spider*, S. 114f. Hier insbesondere die Passage, in der Dennis seinen Beobachtungszwang gegenüber Hilda schildert.

¹⁰⁰ Vgl. L. Böhnisch, R. Winter (1997), S. 59.

Diese Entwicklung wird aber jäh unterbrochen, als Dennis nach 20jährigem Aufenthalt in Ganderhill plötzlich entlassen wird und wiederum mit seinem zwiagespaltenen Selbst allein gelassen wird.

1.3.3. Wahrnehmungsstörungen und Schizophrenie

In den vorangegangenen Kapiteln ist das Verhältnis des kindlichen und jugendlichen Dennis zu seinem Vater Horace eingehend untersucht worden. Es konnte gezeigt werden, dass die physische Abwesenheit aber auch die Gefühlskälte und das Desinteresse des Vaters an seinem Sohn zu einem schwierigen Vater-Sohn-Verhältnis geführt haben. Das Streben des Protagonisten, seinem Vater zu genügen und in ihm ein annehmbares Vorbild zu erkennen, ist gescheitert. Die familiären Erfahrungen des überaus sensiblen Dennis verursachen die massive Persönlichkeitsstörung, die Dennis kurz vor der Einweisung in die Heilanstalt und auch später noch als erwachsener Mann aufweist und die seine Wirkung als groteske Figur bekräftigen.

Im Rahmen der Schizophrenieerkrankung entwickelt Dennis die fixe Idee, dass sein Vater in einem Wirtshaus Hilda, eine Prostituierte, kennen lernt, der er fortan verfallen ist. Um seinem Verlangen zu Hilda nachzukommen, sieht er laut Dennis schließlich nur noch den Weg, seine Ehefrau zu ermorden, ein Ereignis, das Dennis im Traum erlebt. Bereits am nächsten Morgen liegt statt seiner Mutter Hilda im gemeinsamen Ehebett der Eltern und übernimmt fortan die Rolle der Ehefrau und Mutter. Als Dennis sich in dem Stadium seiner Bewusstseinsstörung befindet, in dem er seine Mutter nicht mehr als diese erkennt, ist die Schizophrenieerkrankung des Protagonisten schon deutlich ausgeprägt. Er selbst beschreibt diesen Veränderungsprozess mit seiner Wandlung vom ‚guten‘ zum ‚bösen‘ Jungen:

I changed after my mother died. When she was alive I was a good boy (...). After that, you see, I was quite, quite alone, and without her love, her influence, without, simply, her *presence* I quickly went adrift. That's why I changed from a good boy to a bad boy.¹⁰¹

Die zunehmenden Wahrnehmungsstörungen von Dennis, der plötzlich unter dem Eindruck steht, die Liebe und Zuneigung und den Halt seiner Mutter verloren zu haben, veranlassen ihn zunehmend, die Realität abzulehnen und sich in seine Traumwelt zurückzuziehen. Die Lieblosigkeit und Gleichgültigkeit des Vaters erscheinen ihm wie ein Gift, das ihn ‚schlecht‘ macht: „I was to channel and absorb the poison, and so I did; in the process I was contaminated by it, it shriveled me, it killed something inside me, made me a ghost, a dead thing, in short it turned me *bad*.“¹⁰². Hier zeigen sich bereits erste

¹⁰¹ *Spider*, S. 95f. Hervorhebung im Original.

¹⁰² Ebd., S. 97. Hervorhebung im Original.

Hinweise auf den Zusammenhang zwischen der frühen Entwicklung des Protagonisten und seiner Selbstwahrnehmung als groteske Figur. Seine Aussage, sich als Geist und „dead thing“ zu empfinden verweisen auf ein wesentliches Motiv des Grotesken, das die Entfremdung der menschlichen Gestalt, den Verlust des Lebens beschreibt.¹⁰³

Dennis, der seine Mutter nun für tot glaubt und die anwesende Frau für die vermeintliche Geliebte des Vaters hält („Your're not my mother!“¹⁰⁴), erlebt Gefühle der Verzweiflung und der Hilflosigkeit und befindet sich in einem grausamen Dilemma: seine wiederholten Fragen nach der Mutter werden von dem Vater mit dem Verbot belegt, Hilda nicht als seine Mutter zu bezeichnen. Dennis ist einsam und hilflos: niemand scheint ihn zu verstehen; niemand teilt seine Trauer über den Verlust der Mutter:

Perhaps the cruelest aspect of the situation was that my grief could be shared with no one. At first it wasn't grief, it was desperation. Where was she? Where was my mother? I could get no answer, and if I broached the subject with my father he would instantly grow tense and furious and remind me of the conversation we'd had on the Saturday morning (...). And in time my feelings changed, desperation and urgency gave way to a chronic ache, a gnawing sense of absence, of emptiness (...).¹⁰⁵

In dieser für ihn ausweglosen, beklemmenden und verzweifelten Situation entwickelt Dennis' Fluchträume, in denen er sich den bedrückenden und beängstigenden Einflüssen der Außenwelt entziehen kann. Spider entwickelt Räume, in die er sich zurückziehen und – seinem *alter ego* entsprechend – verkriechen kann. Seine Zuflucht ist eine schizophrene Welt, das „two-head system“, in der er sich die Tragödie des Mordes an seiner Mutter nicht einzugestehen braucht.

I developed in time my two-head system. The front of my head was what I used with other people in the house, the back of my head was for when I was alone. My mother lived in the back of my head, but not in the front; I grew expert at moving from back to front and back again, and it seemed to make life easier. The back of my head was the real part of my life, but in order to keep everything there fresh and healthy then I had to have a front head to protect it, like tomatoes in a greenhouse. So when I was downstairs I would speak and eat and move and *to their eyes* be me, and only I knew that "I" wasn't there, this was only the greenhouse they were seeing; I was in the back, that was where Spider lived, up in the front was Dennis.¹⁰⁶

Vor diesem Hintergrund lässt sich eine Erklärung für Dennis' früh einsetzende psychische Störung festmachen: Innerlich zerrissen zwischen der feingeistigen Welt der Mutter und der groben, arbeitsamen und alkoholgefärbten Welt des Vaters ist er hin- und hergerissen zwischen der Identifikation mit und dem Hingezogensein zu seiner Mutter,

¹⁰³ Vgl. B. Günter (1974), S. 71.

¹⁰⁴ *Spider*, S. 97.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 98. Hervorhebung im Original.

und der Erkenntnis, dass er als Mann eigentlich Ähnlichkeiten mit seinem Vater aufweisen müsste: Stärke, Grobheit und männliches Gebaren.

Die Identifikation mit dem Vater wird ihm aber aufgrund der schlechten Behandlung der Mutter, der Interessensunterschiede und der bereits beschriebenen versagten Spiegelung des Selbst erschwert. So gelingt ihm keine befriedigende männliche Sozialisation und es kommt zur Dissoziation. Der Begriff Sozialisation meint in der heutigen Sozialisationsforschung „das Insgesamt der Prozesse des Aufwachsens der Menschen in ihrer Wechselbeziehung mit der dinglich-materiellen (stofflichen), ihrer sozialen Umwelt und mit sich selbst“ und den Entwicklungsgang, in dem sich der Mensch zu einer „sozial handlungsfähigen und identischen Persönlichkeit heranbildet“¹⁰⁷. Dennis kann das in der Sozialisationstheorie definierte Gleichgewicht der Persönlichkeit nicht bescheinigt werden. Sämtliche Ansätze, seine Einpassung in die gesellschaftlichen Rollensysteme, den familiären, beruflichen und gesellschaftlichen Bezugsrahmen, zu ermöglichen, scheitern bereits in den Anfängen. Der Außenseiter Dennis kann die Distanz zu seinen Mitmenschen in diesen Bereichen nicht überwinden. Er ist eine abnormale Persönlichkeit, der durch Bindungs- und Beziehungslosigkeit sowie Kommunikations- und Wahrnehmungsstörungen und das psychische Krankheitsbild der Schizophrenie geprägt ist. Er lebt in absoluter Isolation mit seinen Persönlichkeitshälften, ist sich, wie das oben wiedergegebene, sehr bezeichnende Zitat dazu zeigen konnte, dessen sehr wohl bewusst.

1.3.4. Dennis' Männerbild

In der Erzählgegenwart wird deutlich, dass die beschriebenen Erfahrungen der Vergangenheit richtungsweisend für das spätere Verhältnis des Protagonisten zu anderen Männern ist, vor allem aber für seine misslungene Gesamtentwicklung zum Mann und zu einer sozial handlungsfähigen und stimmigen Persönlichkeit. Dennis hat in seiner Kindheit erfahren, dass er nur der Mutter gegenüber Gefühle zeigen kann. Er hat die mangelnde Befähigung zur Empathie, die „Unfähigkeit, sich ‚fallen zu lassen‘, die Verweigerung von allem Emotionalen und Abwehr gegenüber allem Persönlichen“¹⁰⁸ von seinem Vater regelrecht ‚gelernt‘. So hat sich in seinem Bewusstsein eine stereotype Vorstellung von Männlichkeit und männlichem Verhalten entwickelt, die, wie bereits gesagt, paradoxerweise unreflektiert übernommen wird.

¹⁰⁷ L. Böhnisch, R. Winter (1997), S. 13.

¹⁰⁸ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 28.

Da Dennis aber durch seine persönliche Veranlagung ein eher schwacher, weinerlicher und wehleidiger Mensch ist und seine Persönlichkeitsstörung ihn zudem verunsichert, weil er seiner Wahrnehmung nicht mehr trauen kann, unterscheidet er sich eklatant von dem Bild des „starken Mannes“, das ihm von seinem Vater vermittelt wurde. So weist Dennis in den unterschiedlichen Entwicklungsstufen eine konstant zwiespältige Haltung zum Vater und dessen Vorbildcharakter auf. Da er in seiner Jugend, aber auch als erwachsener Mann in seiner sozialen Rolle und eigenen Persönlichkeit noch nicht gefestigt ist und Orientierung sucht, finden sich in Dennis' Verhalten eindeutige Tendenzen, den Vater zu verfolgen und zu imitieren. Deutlich wird dies beispielsweise in der Kneipenszene am Ende des Romans, in welcher der an einer mangelnden Ich-Demarkation leidende Dennis¹⁰⁹ den Vater nachahmt, vor allem aber in seinem Verhalten als Gärtner in Ganderhill. Für den nach einer unerreichbaren Vaterfigur strebenden Dennis, bleibt das Hobby des Vaters besonders in seiner Anstaltszeit eine anziehende und erstrebenswerte Beschäftigung, weshalb er in Ganderhill alles daran setzt, als Gärtner arbeiten zu dürfen, was ihm nach zehn Jahren schließlich auch gelingt.

This is the work for me, I'd thought as I watched the men in the vegetable gardens. After numerous requests I was given my chance, and I did not disappoint them. (...) It was in a way the apex of my career in Ganderhill, to claim a place on the working party in the vegetable gardens; and I was confident that by application of what my father had taught me as a boy I'd be able to do all that was asked of me there.¹¹⁰

Die Textstellen im Zusammenhang mit der Gartenarbeit bringen zum Ausdruck, dass Dennis auch als Jugendlicher und junger Erwachsener ständig bemüht ist, sich die Anerkennung des Vaters zu sichern, hatte er doch als Kind ständig das Gefühl, den Erwartungen des Vaters und seinen Vorstellungen von Männlichkeit nicht gerecht werden zu können. Die in der Kindheit erlebte väterliche Distanz und Zurückhaltung im emotionalen Bereich hat ihm eine Vorstellung von Männlichkeit ‚eingepflanzt‘, der er nahezu obsessiv nacheifert und die er in Ganderhill schließlich imitiert. Das Nachahmen der väterlichen Gärtnerleidenschaft bringt demnach eine nachträgliche Idealisierung des Vaters zum Ausdruck.¹¹¹

Das Männerbild, das Dennis von seinem Vater übernommen hat, an dem er aber aufgrund seiner persönlichen Veranlagungen und seiner Krankheit kläglich scheitert, ist das eines hart arbeitenden Kerls, der seinen Zufluchtsort in der einsamen Gartenarbeit findet. Als Kind erlebt er seinen Vater und die Inhaber der Nachbarparzellen als wortkarge und verschlossene Männer, deren Gespräche nicht über ein gebrummes „Morning Horace“ hinausgingen.

¹⁰⁹ Vgl. P. Kundmüller (2000), S. 83.

¹¹⁰ *Spider*, S. 177.

¹¹¹ Vgl. H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 28.

Auch wenn Dennis sie als einsilbige und zumeist schweigsame Männer charakterisiert, die sich über Geringfügigkeiten sorgten, so ist er doch davon überzeugt „these men were at peace, as I have been at peace in a garden, they were happy“¹¹². Mit der folgenden Textstelle, in welcher der Protagonist die besondere Bedeutung der Parzelle für den Vater darstellt, beschreibt Dennis allerdings eher seine eigenen Wunschvorstellungen und Sehnsüchte in Bezug auf die Gartenarbeit. Die Projektion der eigenen Vorlieben auf die Figur des Vaters stellt den Versuch dar, sich mit diesem emotional zu versöhnen.

That hour, in the crisp, early air, with the dew still wet on the cabbage leaves, was in a way what he worked for, for he experienced then a sense of fulfilment that I don't believe he found anywhere else in his narrow, constricted existence. (...) [I]t was by means of this thin strip of soil and its shed that he was able to carve out within the larger frame of his life a compartment in which to enjoy autonomy and fellowship; and it was this that made existence tolerable for him, and for others like him.¹¹³

Diese Beschreibungen weisen starke Ähnlichkeiten mit Dennis' späterer Einschätzung seiner eigenen Situation als Gärtner in Ganderhill auf. Auch für ihn bietet die Gartenarbeit ein Grundmaß an Würde und Selbständigkeit und eine gewisse Freiheit in dem eng begrenzten und stark reglementierten Anstaltsleben: „(...) the work tired me, but it exhilarated me too, and when I stopped briefly to smoke a roll-up I leaned on the fork and gazed out over the landscape, and felt at peace.“¹¹⁴

Innerhalb der starren Anstaltsroutine vermittelt ihm die Begegnung mit anderen arbeitenden Männern das Gefühl von Kameradschaft, so dass er seinen Umgang mit Derek Shadwell, einem anderen Insassen, bereits als „a sort of friendship“¹¹⁵ bezeichnet. Mit Stolz beschreibt Dennis seine Tätigkeit als Gärtner und dass sein Komposthaufen „much bigger than my father's“¹¹⁶ ist. Den vom Vater übernommenen Eigenschaften und den Idealen der Männlichkeit entsprechend, gibt sich Dennis bei seiner Tätigkeit dabei ebenso tatkräftig und wortkarg wie sein Vater und klammert sich damit an vermeintlich männliche Eigenschaften, um das vorhandene Defizit an sozialen Kontakten zu kompensieren. Typische Floskeln männlicher Arbeiter dominieren die Gespräche der Kranken untereinander: „In the course of these journeys with my wheelbarrow I passed the other men in the working party, who would say, “All right, Dennis” or, “Take it easy, Dennis,” and I would say, “All right, Jimmy,” or whatever“¹¹⁷.

¹¹² *Spider*, S. 18f.

¹¹³ Ebd., S. 19.

¹¹⁴ Ebd., S. 178.

¹¹⁵ Ebd., S. 177.

¹¹⁶ Ebd., S. 179.

¹¹⁷ Ebd.

Es ist festzustellen, dass Dennis sich bei der Gestaltung seines Männerbildes an einem Vater orientiert, der sich durch einen Mangel an Empathie und Beziehungskompetenz auszeichnet. Dies ist umso widersprüchlicher, als er bereits in früher Kindheit Kritik an den emotionalen Defiziten seines Vaters übt:

I believe that my father's cruelty to my mother would have occurred even if he'd never touched a drop, though perhaps in a different form. This is because it had to do with his nature, with what was – or rather, was *not* inside him.¹¹⁸

My father didn't care. He was a changed man now, hard as granite and cold as ice. (...) It was as if he'd crossed a line of some sort, lost the ability to feel even a *spark* of human sympathy toward my mother.¹¹⁹

Erklären lässt sich dieser Widerspruch wiederum durch die Sozialisationsforschung, die durchweg betont, dass die Beziehung des Jungen zum Vater nahezu von Beginn an durch einen Zwiespalt gekennzeichnet ist:

Einerseits wird die Nähe des Vaters erwünscht, denn er ist notwendig als Identifikationsobjekt. Andererseits ist der Vater „unerreichbar“. Er ist – zumindest in frühem Alter – der Beste, dem es sich aber nicht nachzueifern lohnt, gerade weil zu werden wie er aussichtslos erscheint.¹²⁰

In der Gruppe von Gleichaltrigen, in der Dennis nun bereits als junger Mann in Ganderhill lebt und arbeitet, bietet sich ihm die Möglichkeit, eine dem Alter entsprechende Ablösung von seiner Familie zu vollziehen und eine eigene Identität aufzubauen. Die Bedeutung der Gleichaltrigengruppe als sozialisatorischer Raum für Jungen liegt in der identitätsfördernden Eigenschaft derselben. Hier werden männliche Eigenschaften ausprobiert und gefestigt. Wie Bründel/Hurrelmann feststellen, beschleunigt die Gleichaltrigengruppe den Vorgang der Übernahme traditionell männlicher Verhaltensweisen, weshalb sie sozusagen ein Übungsfeld für männliches Verhalten darstellen. So findet die „Suche nach männlicher Geschlechtsidentität, die in der Familie aufgrund des fehlenden Vaters erschwert war, (...) in der Gruppe ihr Ziel“¹²¹, was Dennis durch wiederholte positive Äußerungen über diesen Zeitraum bestätigt.

Durch seine frühzeitige Entlassung und aufgrund der Schwere seiner psychischen Erkrankung, die von dem leitenden Arzt scheinbar leichtfertig verkannt wird, findet die positive Entwicklung von Dennis jedoch ein jähes Ende. Aber auch das Verhältnis zu Dr. Jebb ist ursächlich für den finalen Zusammenbruch des Protagonisten: Der Anstaltsarzt, ruft bei Dennis wieder die Verwirrung, Angst und Sprachlosigkeit hervor, die auch sein Verhältnis zu dem Vater geprägt hatte. Der wahrnehmungsgestörte und durch Halluzinationen geprägte Ich-Erzähler fühlt sich durch diesen tatkräftigen Mann, seine

¹¹⁸ Ebd., S. 52. Hervorhebung im Original.

¹¹⁹ Ebd., S. 65. Hervorhebung im Original.

¹²⁰ L. Böhnisch, R. Winter (1997), S. 58.

¹²¹ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 44f.

hierarchische Vormachtstellung gegenüber den Patienten aber auch durch dessen Zielstrebigkeit und gesamte äußere Erscheinung an seinen Vater erinnert:

The first shock: he told me to sit down, frowned at my file, lifted his head, took off his spectacles – and I was staring straight into eyes the same cold shade of blue as my father's! I shrank back in my chair (...). He had the same hair as my father, black, lank, and oily, combed straight back off a narrow forehead and flopping about his temples: he frequently pushed a hand through it when he frowned. The same narrow nose, the same pencil-thin mustache neatly hedging the top lip, the same wiry build and tone of pent explosive energy: what jest was this?¹²²

Dr. Jebb verkörpert für Dennis so etwas wie eine Vaterfigur, die ihm durch die unfreiwillige und plötzliche Entlassung wiederum das Verständnis, die Bestätigung und die Akzeptanz, kurzum alle Zuneigung verweigert, nach der er sich zeitlebens geseht hatte. Die Tatsache, dass der Arzt ihn in diesem Stadium relativer Stabilität aus dem ‚Paradies‘ wirft, er also wieder von seinem ‚Vater‘ enttäuscht wird, provoziert somit maßgeblich den Zusammenbruch des Ich-Erzählers.

Die ausführliche Analyse der Entwicklung des Protagonisten Dennis in seinem sozialen Umfeld und in der Beziehung zu den Eltern konnte zeigen, dass die fehlenden Erfahrungen sozialer Integration und die negativen Erfahrungen männlicher Vorbilder bei Dennis Cleg eine problematische männliche Sozialisation zur Folge haben. Im folgenden, zweiten Abschnitt der Analyse wird zu belegen sein, wie sich diese frühen Negativerfahrungen auf das Leben des Protagonisten als Erwachsener auswirken. Es wird sich zeigen, dass Dennis' soziales Leben und seine Wahrnehmung gebrandmarkt sind von einer lebenslangen Isolation und Angst vor Menschen, die ihren Ursprung in den Erlebnissen seiner Kindheit und den Lebensumständen des Londoner *East Ends* haben und sich auch in der Erzählgegenwart, als Dennis bereits ein erwachsener Mann ist, fortsetzen. Hinzu kommt die in jungen Jahren einsetzende Schizophrenie, die als Flucht vor den erlebten Demütigungen in Schule und Elternhaus ihren Ausgangspunkt nimmt. Sobald ängstigende Situationen auftauchen, zieht sich Dennis „into the back parts of his mind“¹²³ zurück und wird so allmählich zu ‚Spider‘, dem von der Mutter verliehenen Kosenamen.

¹²² *Spider*, S. 185.

¹²³ Ebd., S. 25.

2. Dennis' groteskes Leben als Spider

2.1. Die groteske Wandlung von Dennis zu Spider

2.1.1. Dennis' Zeit in Ganderhill

Bevor es zu einer Betrachtung von Dennis Cleg und seinem Leben in der Erzählgegenwart als verkrüppelter, isolierter und offensichtlich zwangsgestörter Bewohner einer Wohngemeinschaft von gleichermaßen verschrobene Kreaturen kommen soll, ist es notwendig, ihn in seiner Anstaltszeit zu betrachten. Eine Zeit, die seine Odyssee auf dem Weg zu einer grotesken Gestalt vervollständigt. Entgegen den allgemeinen Erwartungen an eine solche Institution werden die massiven Wahrnehmungsstörungen, die der jugendliche Dennis aufweist und die letztlich, wie gezeigt werden konnte, sogar zu der Ermordung der Mutter geführt haben, auch hier nicht geheilt werden: Dennis' Erfahrungen und Erlebnisse während seines Anstaltsaufenthaltes in Ganderhill führen zu keinerlei Verbesserung seines psychischen Zustandes mit der Chance auf Heilung. Zunächst muss Dennis die „Station der harten Bänke“ überstehen. Hier sind die Verrückten einsame, abgeschobene Kreaturen ohne jegliche Bezugspersonen und ohne Würdigung ihres individuellen psychischen Krankheitsbildes. Sie weinen und wimmern nachts in ihren Zellen und beruhigen sich erst durch menschliche Zuwendungen. Als Zeuge der unwürdigsten und grausamsten Lebensumstände der Anstaltsinsassen beschreibt Dennis die Verzweiflung und das Grauen, welches ihn angesichts dieses entwürdigenden Umgangs mit menschlichen Wesen überkommt. Als Reaktion auf die Grausamkeiten in der Anstalt Ganderhill beschreibt er seine weit aufgerissenen Augen („my eyes wide and staring at the ceiling“¹²⁴), die an die herausquellenden Augen erinnern, die Bachtin als Merkmal des grotesken Gesichts beschrieben hat.¹²⁵ An Dennis ist deutlich nachzuvollziehen, dass die herausquellenden Augen, wie Bachtin betont, „von einer rein körperlichen Anspannung zeugen“¹²⁶, weshalb sie für die Groteske von besonderer Bedeutung sind.

Angesichts der zeitlichen Entstehung des Textes zum Ende der 80er Jahre, kann davon ausgegangen werden, dass diese Beschreibungen des Umgangs mit Andersartigen und Kranken in Ganderhill sinnbildlich für die Härte der zeitgleichen Thatcher-Regierung steht, die dazu neigt, diejenigen abzuschieben und zu verleugnen, die wie Spider, nicht der menschlichen ‚Norm‘ entsprechen und gesellschaftlich versagt haben.¹²⁷ Auf der

¹²⁴ Ebd., S. 169.

¹²⁵ Vgl. M. Bachtin: Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur, München 1969, S. 16.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Da Patrick McGrath erst Anfang der 80er Jahre in die USA ausgewandert ist, kann man davon ausgehen, dass er die Entwicklung, die England unter der Thatcher-Regierung genommen hat, und

Station der harten Bänke regiert das gleiche Erziehungsprinzip wie in der Realität der Alltagswelt: Ungehorsam hat Strafe zur Folge. Der Umgang mit den Heiminsassen ist autoritär und unmenschlich. Das Selbstwertgefühl der Patienten wird restlos zerstört und das Obrigkeitsdenken und die Unsicherheit der wahrnehmungsgestörten Menschen wird gefördert. Es besteht kein Verständnis für den Kranken, sondern es erfolgt seine Domestizierung und Anpassung an eine nicht näher definierte Norm. Die ständigen Demütigungen der Patienten und die an sie gestellten Forderungen – „grooming, punctuality, competence, sociability, and cooperation“¹²⁸ – verursachen bei Dennis einen weiteren Schock. Die abweichenden Handlungsweisen der Anstaltsinsassen, die von Wutausbrüchen und Gewalttätigkeiten bis hin zu autodestruktivem Verhalten reichen, sind Ausdruck des erlebten Elends und Unglücks, und ein Mittel, um mit dem erlebten Schmerz und der Vereinzelung umgehen zu können. Die grausamen Erlebnisse der Hospitalisierung führen bei Dennis zu widernatürlichen Verzweiflungstaten: „Such was my despair, my pain, the sheer bloody wretchedness and misery of my isolation that I flung off my gown and used my own feces to write my name on the wall (...)“¹²⁹.

Auch Dennis führt die Schwierigkeiten, die er mit der eigenen Standortbestimmung und Einpassung in die gesellschaftlichen Normensysteme hat, auf das gesellschaftliche System zurück. Sein Wahn ist nicht als Symptom der Befreiung¹³⁰ zu verstehen, sondern als Schutzmechanismus eines Erzählers, der den an ihn gestellten Forderungen der Gesellschaft nicht gerecht werden kann und nur hinter den Mauern einer Heilanstalt ein annähernd würdevolles Dasein zu führen in der Lage ist. Seine Deviationen sind damit Ausdruck der Verrücktheit der Welt, innerhalb derer er lebt. An der Figur des Dennis zeigt sich anschaulich, dass sich das Groteske, wie von Arnold Heidsieck festgestellt, in der selbstproduzierten Entstellung des Menschen durch den Menschen und „die vom Menschen verübte Unmenschlichkeit“¹³¹ gestaltet. Gerade hier wird er zu dem vom Menschen deformierten Mensch, den Heidsieck als Ausdruck des Grotesken beschrieben hat. Eine tatsächliche Heilung der Patienten wird nach Dennis' Erfahrungen nicht angestrebt, stellt er doch fest, dass man den Arzt nur zu sehen bekam, „when you least needed him“¹³². So kommt es in dem langjährigen Aufenthalt nicht zu einer wirklichen Aufarbeitung der traumatischen Erlebnisse. Die Routine und die Ordnung, die Dennis in dieser Zeit Sicherheit, „strength or structure“¹³³ vermitteln, sind lediglich äußere Merkmale seines Daseins. In seinem Inneren sind nach wie vor Verwirrung, Angst und Orientierungslosigkeit vorherrschend: „At times the Spider collapsed, the whole flimsy

die sich insbesondere auf das Sozialsystem negativ ausgewirkt hat, erlebt und entsprechend verarbeitet hat. Die Schilderungen über das unmenschliche Anstaltsleben sind somit als Gesellschafts- und Systemkritik zu verstehen.

¹²⁸ *Spider*, S. 187.

¹²⁹ Ebd., S. 169.

¹³⁰ Vgl. D. Sims (1998), S. 116.

¹³¹ Vgl. A. Heidsieck: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama, 2. Aufl., Stuttgart 1971, S. 17.

¹³² *Spider*, S. 172.

¹³³ Ebd., S. 148.

scaffolding came to bits and he fell, poor fool, he tumbled to earth with a crash, and awoke in a safe room with his shell all in pieces around him.”¹³⁴

Die Anstaltswelt entpuppt sich damit als das Bild einer grotesken Welt, da sie eine Form der Entstellung darstellt, die für den Leser schockierend und lächerlich gleichermaßen ist. Die Wirklichkeit wird hier nicht nur als mangelhaft, sondern als restlos pervertiert dargestellt, und dieses ‚Unnormale‘ wiederum als die Normalität.

I ate my supper in my cell, from a paper plate with a wooden spoon, and shortly afterwards I was issued a pair of blankets and three sheets of toilet paper. Then my gate was slammed closed with a great clattering *bang!* and the lights were turned off, all but one or two that spread a dim glow down the middle of the corridor, enough for me to see the man in the opposite cell. I lay down on my bunk, and for the first time learned to use a shoe for a pillow. The sounds of the ward changed; the men I'd seen curled on their bunks with their knees pulled up to their chins seemed to awaken with the darkness, and now there arose such a piteous clamor of groans, and cries, and whimpers that I clapped my hands to my ears and lay there, on the concrete, rigid, my eyes wide and staring at the ceiling (...).¹³⁵

Dennis lernt schnell, dass das System der zwei Köpfe, dass er sich in seiner Kindheit angeeignet hatte, auch in Ganderhill von Nutzen sein kann, denn für einen „guten Verrückten“ ist auch das Anstaltsleben angenehmer und erträglicher: „Bad days, then, though in time I learned, as I say, to build up the old two-head system and give them a lunatic while the Spider stood aloof.”¹³⁶

In Bezug auf das Ausleben von sozialen Beziehungen ist die Anstaltszeit eine zweigeteilte Zeit für Dennis. Nach zehn Jahren der Anpassung an die Anstaltsmentalität gelingt Dennis der Aufstieg in die Arbeitsgruppe der Anstaltsgärtner, was rückblickend betrachtet bis zu seiner plötzlichen und unfreiwilligen Entlassung eine positive Erfahrung für ihn ist. Hier entwickeln sich erstmals Kontakte zu einzelnen Anstaltsinsassen, mit denen er einen, seinen Möglichkeiten entsprechenden, relativ lockeren Umgang pflegt; es bilden sich aber auch Gemeinschaften, zu denen Dennis sich eindeutig zugehörig fühlt:

I was comfortable, I had my niche; I was known as something of a solitary, though I did maintain a sort of friendship with Derek Shadwell, a man from Nigeria who, like me, had been wrongly accused of murdering his mother; Derek and I played billiards together in the dayroom every evening.¹³⁷

Every afternoon at about four o'clock we would gather in the shed for a cup of tea, the half-dozen of us who worked in the vegetable gardens, with Fred Sims, our attendant. Sims was a quiet fellow who could be relied on to give us news.¹³⁸

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd., S. 169. Hervorhebung im Original.

¹³⁶ Ebd., S. 170.

¹³⁷ Ebd., S. 177.

¹³⁸ Ebd., S. 182.

Von den Ärzten werden diese Fortschritte in Bezug auf das soziale Verhalten von Dennis völlig ignoriert. Nachdem Dennis sich in die Männergruppe eingelebt hatte und in seinem mittlerweile routinierten und sicheren Leben wohlfühlte, wird ihm von dem neuen Anstaltsleiter mit der Begründung „I need your bed, Mr. Cleg“¹³⁹ mitgeteilt, dass er entlassen werde. Dennis' mühevoll konstruiertes Leben bricht mit der Entlassung aus Ganderhill wie ein Kartenhaus in sich zusammen. Angst- und Panikattacken bestimmen von nun an sein Leben und seine Wahrnehmung. In seiner Verzweiflung unternimmt er einen Selbstmordversuch, wird aber wenig später dennoch entlassen. Dennis' Selbstmordversuch wird nicht als Hilfeschrei verstanden, sondern zieht einen erneuten Aufenthalt auf der Station der harten Bänke nach sich, was einer Strafmaßnahme gleichkommt. Anstatt Dennis psychologisch zu betreuen, demütigt und beschimpft Dr. Jebb ihn und reagiert somit hart und unbeugsam auf den Kranken. Niemand bereitet Dennis nach seinem 20-jährigen Leben in der Abgeschiedenheit von der realen Außenwelt auf das vor, was ihn erwartet; eine Resozialisation findet nicht statt: „(...) see me turn my head from side to side, imagine my dismay. In my pocket three pound notes, some coppers, and a scrap of paper with Mrs. Wilkinsons address written on it.“¹⁴⁰ Wie eine Spinne sich in ein Loch verkriecht, bricht ‚Spider‘ nun endgültig alle sozialen Kontakte zu seiner Umwelt ab. Dem Leben bei Mrs. Wilkinson kann er sich nicht anpassen, stattdessen offenbart sich hier Dennis' endgültiger Wandel zu einer jämmerlichen Gestalt. Nahezu zum Ende der rückblickenden Betrachtung seines Lebens durch die Hauptfigur Dennis, kommt er zu der folgender Erkenntnis, die seinen gegenwärtigen Zustand, der im folgenden einer genaueren Betrachtung folgen wird, ursächlich auf die Summe der Erfahrungen seines Lebens zurückführt:

When did it happen? Was there a moment of death, a moment at which you could say *then* he lived, *then* he was dead? I don't think so. I think it's been gradual, a slow death that began the day I stood beneath the Ganderhill clock with my cardboard suitcase and my three pound notes – though it occurs to me even as I write this that perhaps it began even earlier, that it began the night my mother died, and that since then I've just been burning down, smoldering to ash and dust inside myself while preserving merely the outward motions, the jerky gestures and postures of life. So perhaps it's not been a life at all, but a crumbling, held together by sticks and bits of string, a child's construction; and now all that's left is ash and dust, and the spiders that feed on such compost.¹⁴¹

¹³⁹ Ebd., S. 187. Diese Szene wird von J. Calvo, dem spanischen Übersetzer von Patrick McGraths 1996 erschienenen Roman *Aylum* als Schlüsselszene im Hinblick auf das tragische Ende des Protagonisten und vor dem Hintergrund des Entstehungsprozesses des Romans in den Ausläufern der Thatcher-Regierung als unbestreitbar komisches Element gesehen: „Escrito en las postrimerías del thatcherismo, el pasaje tiene un componente cómico indudable“ (J. Calvo: *Todo lo que siempre quise saber sobre Patrick McGrath (y un día pude probarlo)*, 2001, S. 4. Internetquelle: www.barcelonareview.com/25/s_mcgrath.htm).

¹⁴⁰ *Spider*, S. 191.

¹⁴¹ Ebd., S. 211f. Hervorhebung im Original.

Natürlich muss sich der Leser angesichts der massiven psychischen Defizite des Ich-Erzählers, der konsequenten Fehleinschätzung seiner Umgebung und der ihn umgebenden Geschehnisse vor allem im Hinblick darauf, dass das Erzählte überwiegend der Erinnerung entstammt, auch fragen, ob es sich bei diesen Aussagen des Protagonisten über das Anstaltsleben um verlässliche Aussagen handelt. Wie die mangelnde Beurteilungsfähigkeit des Protagonisten vor allem in Bezug auf seine Mutter gezeigt hat, könnte es sich auch bei der Wiedergabe der Geschehnisse in Ganderhill um eine rein subjektive, verzerrte Wahrnehmung von Dennis handeln. In Anbetracht der Intention der Erzählung, das fiktive Gegenüber von seiner Unschuld des Mordes an seiner Mutter und der Überführung seines Vaters zu überzeugen, könnte es sich demnach auch um eine bewusst inszenierte Welt des grausam-komischen handeln, um im Leser Mitgefühl und Mitleid für den Protagonisten zu erwecken und ihn so gleichfalls zum Narren zu halten. Das Problem der Ungewissheit des Lesers, in Dennis einem Opfer oder Akteur zu begegnen, wird im Späteren in einer näheren Betrachtung der Glaubwürdigkeit des Ich-Erzählers zu behandeln sein.

2.1.2. Dennis als gesellschaftlicher Außenseiter

In der Einleitung wurde die Notwendigkeit begründet, den Lebensweg des Protagonisten zum Verständnis seines gegenwärtigen Zustandes darzulegen. Die der Arbeit zugrundeliegende These, dass der verheerende körperliche und geistige Zustand des erwachsenen Dennis ursächlich in der Vergangenheit wurzelt und die ausgewählten Texte von Patrick McGrath die männlichen Protagonisten in einer vom Menschen depravierten Welt zeigen, aus der sie als depravierte Figuren hervorgegangen sind, konnte mit der vorangegangenen Analyse hinsichtlich des Textes Spider bewiesen werden. Es konnte gezeigt werden, dass der individuelle Lebensweg des Ich-Erzählers durch einschneidende Negativ-Erlebnisse gekennzeichnet ist. Im Folgenden gilt es nun zu belegen, dass Dennis Cleg, *alias* Spider, aufgrund dieser Erfahrungen ein isoliert lebendes Individuum mit einem gestörten Verhältnis zu seinen Mitmenschen, ein gesellschaftlicher Außenseiter ist, der in seinen Ansichten und Verhaltensweisen gegen gesellschaftlich anerkannte Vorstellungen von Normalität und Kohärenz verstößt. Es soll gezeigt werden, dass sich der Protagonist in der Erzählgegenwart als emotionaler und physischer Krüppel, isolierter Außenseiter und hochgradig bizarre und groteske Figur entlarvt.

Besonders in der Rahmengeschichte, die Dennis' Leben in Mrs. Wilkinsons Haus beschreibt, kommt das Ausmaß der Entfremdung und Distanz zu seiner Umwelt und seine fast völlige Kontaktlosigkeit zum Ausdruck. So lebt er in der Erzählgegenwart abgesondert von den anderen Bewohnern des Hauses, die er als passive, apathische Kreaturen und wiederholt als tote Seelen bezeichnet, die den Tag in „stupefied, wordless

abstraction“¹⁴² verbringen und nie das Haus verlassen: „There are five others living here, but I pay no attention to them. They never go out, they are passive, apathetic creatures, dead souls such as I encountered frequently overseas“¹⁴³. Dennis lebt in Mrs. Wilkinsons Haus auch deshalb vollkommen isoliert, weil die restlichen Bewohner durch Medikamente betäubt und nicht ansprechbar sind und ihr Tagesablauf sich dementsprechend routiniert gestaltet. Wenn eine kleine Glocke sie zu den Mahlzeiten, die meistens aus klebrigem Haferbrei bestehen, ruft, „they hungrily devour the porridge and slurp their tea, various small body sounds escaping from them as they do so, little farts and burps and so on“¹⁴⁴. Nach den Mahlzeiten zieht es sie in den Aufenthaltsraum, wo sie den restlichen Tag ebenso versunken, manches Mal von dem Radioprogramm berieselt, die Stunden des Tages an sich vorbeiziehen lassen. Scheinbar unbewusst verweist der Ich-Erzähler damit auf ein groteskes Motiv, denn in seinen Erzählungen sind die toten Seelen („dead souls“) nicht nur von seltsamer Erscheinung, sie verhalten sich auch seltsam, sind sprachlos und leben in ihrer eigenen, verrückten Welt. Sie verkörpern das sich verfremdende Menschliche, welches sein Leben verliert und sich durch Entmenschlichung und Verdinglichung des Lebendigen auszeichnet.¹⁴⁵ So mischt sich in das Menschliche, wie Kayser im Zusammenhang mit Gogols „Tote Seelen“ im Grotesken beobachtet hat, Mechanisches¹⁴⁶. Die Feststellung Gaby Allraths, „[i]n den noch existenten Beziehungen zur Außenwelt nehmen ihre Mitmenschen für die ‚verrückten Monologen‘ zum Teil stark objekthafte Züge an“¹⁴⁷, lässt sich somit auch in Spider sehr gut nachvollziehen.

Der Protagonist, der die Medikamente heimlich verweigert und in einem Versteck in seinem Zimmer sammelt, lebt in dieser Hausgemeinschaft als der Einzelgänger, der er schon seit seiner frühen Kindheit war. Seine zwischenmenschlichen Beziehungen sind aufgrund des unbefriedigenden Kind-Eltern-Verhältnisses der Vergangenheit unterentwickelt, was dazu führt, dass er seine Mitmenschen in der Gegenwart des Erzählens ausschließlich negativ bewertet. Seine eintönigen Tage verbringt Dennis dementsprechend bevorzugt allein in den Straßen des Londoner *East End*, in dem er aufwuchs und das ihm wegen seiner Bekanntheit ein Gefühl von Sicherheit vermittelt. Als Dennis nach seiner unfreiwilligen Entlassung aus Ganderhill in einem Bus nach London fährt, ist der vertraute Anblick der Londoner Außenbezirke das einzige, was ihn ein wenig beruhigen kann („A little familiarity, that’s all, a little of what you know, this buttresses a soul, gives strength“¹⁴⁸). Eine abgelegene Bank am Wasser, der Blick auf das Gaswerk

¹⁴² Ebd., S. 15.

¹⁴³ Ebd., S. 10.

¹⁴⁴ Ebd., S. 15.

¹⁴⁵ Vgl. B. Günter (1974), S. 71.

¹⁴⁶ Vgl. W. Kayser (1957), S. 136f.

¹⁴⁷ G. Allrath: „But why *will* you say that I am mad?“ Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*, in: Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, hg. v. A. Nünning, Trier 1998, S. 62f.

¹⁴⁸ *Spider*, S. 200. Dieses Zitat belegt sehr gut die Empfindungen, die der kranke Spider nach seiner ungewollten Entlassung aus Ganderhill hat: Das Wiedererkennen und die Vertrautheit von Londons Außenbezirken ist das einzige, was ihn momentan beruhigen kann.

und eine nahegelegene Brücke, seine selbstgedrehten Zigaretten und die Erinnerungen an die Vergangenheit sind von nun an die Essenz seiner Tage, die, einer wie der andere, trostlos und einsam sind:

I've found a bench by the water, in a secluded spot that I can call my own, and there I like to while away an afternoon with no one disturbing me. From this bench I have a clear view of the gasworks (...).¹⁴⁹

Aber während die Welt seiner Kindheit noch einen realen Bezug zu haben schien, zeichnet sich die Umgebung in der Erzählgegenwart durch reduzierte Motive und wenige zentrale Objekte aus – das Gaswerk, das Ufer des Kanals, das Grau der Straßen – und vermitteln den grotesken Eindruck einer gleichsam entfremdeten Welt, wie W. Kayser sie beschrieben hat:

(...) das Groteske ist die entfremdete Welt. Aber das verlangt noch einige Erläuterung. Man könnte die Welt des Märchens, wenn man von außen auf sie schaut, als fremd und fremdartig bezeichnen. Aber sie ist keine entfremdete Welt. Dazu gehört, daß was und vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat.¹⁵⁰

Die Empfindung, dass sich die ihm bekannte Welt verändert und gewandelt hat, bestätigt auch Dennis in folgendem Kommentar: „London seems so wide and empty now, and this is another thing I find odd: I would have expected it to work the other way round, for the scenes of one's childhood tend to loom huge and vast in the memory, as they were experienced at the time. But for me it's all backwards (...)“¹⁵¹. Und auch Dennis empfindet das von Kayser beschriebene Grauen und eine wachsende Lebensangst angesichts dieser Welt, „deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist“¹⁵². Der Protagonist, der seine Umwelt als ihm feindlich gestimmt wahrnimmt, und seine Person den vermeintlichen Angriffen der Außenwelt gegenüber schutz- und machtlos ausgeliefert empfindet, beginnt, sich nach dem Tod zu sehnen. Der Tod scheint ihm als einzig passender Ausweg aus dieser für ihn desolaten Situation. Seine Todessehnsucht äußert sich besonders anschaulich in dem Sinnbild der leeren Kleidung:

My clothes have always seemed to flap about me like sailcloth, like sheets and shrouds – I catch a glimpse of them sometimes as I hobble through these empty streets, and they always look vacant, untenanted, the way the flannel flaps and hollows about me, as though I were nothing and the clothes were clinging merely to an idea of a man, the man himself being elsewhere, naked.¹⁵³

Dass seine Kleidung sich zu verselbständigen scheint und ein von ihm unabhängiges Dasein führt, ist Ausdruck seiner psychischen Spaltung, die dazu führt, dass er seinen

¹⁴⁹ Ebd., S. 11.

¹⁵⁰ W. Kayser (1957), S. 198.

¹⁵¹ *Spider*, S. 12.

¹⁵² W. Kayser (1957), S. 199.

¹⁵³ *Spider*, S. 20.

Körper nicht mehr spüren kann. In zunehmendem Maße verliert er sein Körpergefühl und wird zu einer „creature of the shadows“, einem „halved thing“, einem „body without a soul“¹⁵⁴: In dieser Darstellung der leeren und unbewohnten Kleider, die die Verzerrung des menschlichen Körpers „zum Bilde seiner leeren Hülle“¹⁵⁵ meint, wird nach Heidsieck das ästhetische Problem der Groteske erkennbar. Das in der Realität scheinbar unvereinbare – der Körper des Menschen und seine leeren Kleider – weisen eine Gemeinsamkeit auf: der menschliche Körper ist unmenschlich entstellt zu einer banalen Sache entwertet worden.

Die Selbstwahrnehmung in körperlicher Entstellung, zu der Dennis im Laufe der Romanhandlung gelangt, ist im Rahmen seiner Schizophrenie-Erkrankung zu sehen und im Sinne einer Störung des Körperempfindens als Leibhalluzination¹⁵⁶ zu bezeichnen. Der Protagonist hatte sich bereits in der Vergangenheit mangels der Zuwendung und des Verständnisses durch den Vater und im wahnhaften Verlust der Mutter innerlich leer und tot gefühlt hatte.¹⁵⁷ In der Gegenwart unterliegt er nun dem ausgeprägten Empfinden, in seinem Rumpf entstehe ein Hohlraum, in dem sich Spinnen und Würmer ansiedeln, die seine Organe schrumpfen lassen, wodurch er sich schließlich – sowohl körperlich als auch geistig – zunehmend auflöst. Einen vorübergehenden Schutz gegen diesen Auflösungsprozess sollen die vielen Schichten an Kleidung liefern, die Dennis übereinander trägt. Sie helfen ihm, das Gefühl des Verlorenseins im eigenen Körper, das Dennis hochgradig beunruhigt, in den Griff zu bekommen, weshalb er sich angewöhnt „to wear as many of my clothes as I can“¹⁵⁸, was eine zusätzliche Verzerrung und Deformation seiner äußeren Erscheinung bewirkt:

I am wearing all my shirts and on top of them a black polo-neck jersey, and on top of that the jacket of my shabby gray suit. Suit trousers, thick gray socks (two pairs), and a large pair of thick-soled black leather shoes with ten close-set lace holes (eyelets) and a sort of flame-shaped strip of leather stitched around the toecap and pricked with decorative perforations. (...) I also have strips of brown wrapping paper and thin cardboard taped to my legs and torso, which crackle when I move.¹⁵⁹

Wie die nun folgende eingehende Analyse der körperlichen Gestalt und Motorik des Protagonisten zeigen soll, ist Dennis in der Erzählgegenwart nun endgültig eine „anatomical monstrosity“¹⁶⁰ und stellt damit nicht nur in seiner inneren Zerrissenheit und Verzweigung, sondern auch in seinem schäbigen und verwahrlosten Äußeren eine groteske Figur dar.

¹⁵⁴ Ebd., S. 135.

¹⁵⁵ A. Heidsieck (1971), S. 16.

¹⁵⁶ Vgl. P. Kundmüller (2000), S. 86.

¹⁵⁷ Vgl. *Spider*, S. 97.

¹⁵⁸ Ebd., S. 20f.

¹⁵⁹ Ebd., S. 151.

¹⁶⁰ Ebd., S. 175.

2.2. Dennis' groteske Gestalt des Leibes

Sein heterogenes Selbstbild konstruiert der Protagonist in Anlehnung an sein anderes, von ihm abgespaltenes Ich ‚Spider‘, wobei die überwiegend negativen Assoziationen, die der Begriff ‚Spinne‘ beim Rezipienten auslösen, bei Dennis eine positive Umdeutung erfahren.¹⁶¹ Wie die zum Überleben auf die „Taktiken des Versteckens und Fallenstellens“¹⁶² befohlene Spinne, empfindet auch Dennis sich als fragil und gefährdet. Wie das Insekt bewegt auch er sich seit frühester Jugend mit Vorliebe im Schutz der Dunkelheit und des Londoner Nebels: „The day was gloomy and damp, and this I welcomed, for I have always enjoyed rain and mist and darkness.“¹⁶³ Seinen Körper nennt er einen „egg-bag“¹⁶⁴, einen Eierbeutel, der eine Kolonie von Spinnen beherbergt und in der Beschreibung seiner Haut („my skin! my husk, my shell, my *rind!*“¹⁶⁵) spiegelt sich seine allgemeine Inklination für die Lebensformen niederer Kreaturen¹⁶⁶: „As a boy I collected insects, flies mostly“¹⁶⁷. In seiner Liebe für das kriechende Getier und die nachtaktiven Tiere bestätigt sich W. Kayser's Feststellung, dass es „von dem Grotesken bevorzugte Tiere“ gibt: „Schlangen, Eulen, Kröten, Spinnen – das Nachtgetier und das kriechende Getier, das in anderen, dem Menschen unzugänglichen Ordnungen lebt.“¹⁶⁸ Wenn Dennis mit der als bedrohlich empfundenen Realität konfrontiert wird, zieht er sich in die hinteren Bereiche seines Gehirns zurück und wird zu ‚Spider‘, womit er die Spinne, die sich bei drohender Gefahr ebenfalls verkriecht, imitiert. Die reale Welt ist für seine Existenz lebensbedrohlich, weil sie mit der Einsicht verknüpft ist, seine Mutter ermordet zu haben: „The door opening – attendants – smartly down to a safe room and only then, only then did the Spider at last regain the old nimbleness, and down a hole he scuttled (...).“¹⁶⁹

Die Wahrnehmung der eigenen Bewegungsabläufe entlehnt er ebenfalls dem Bewegungsmuster der Spinnentiere. So finden sich in den Beschreibungen seiner Fortbewegungsarten kaum Bezeichnungen wie gehen, laufen, schlendern und ähnliches. Dennis huscht, kriecht, krabbelt und klettert:

¹⁶¹ Das Spinnenmotiv aus Patrick McGraths Roman *Spider* weist einige Parallelen zu der von H. H. Ewers verfassten Erzählung „Die Spinne“ (aus dem Band *Die Besessenen*, erschienen 1908), auf. Der Protagonist ist ebenfalls Tagebuchschreiber, scheint Wahrnehmungsstörungen unterworfen zu sein und macht seinem Leben durch Erhängen ein Ende. (Vgl. W. Kayser (1957), S. 153).

¹⁶² D. Sims (1998), S. 115.

¹⁶³ *Spider*, S. 46. Dunkelheit und Nebel sind für Dennis auch deshalb von besonderem Reiz, weil das Diesig- und Dämmrigwerden der sichtbaren, materiellen Welt ihm Trost spendet, da es den klaren Blick auf die Realität erschwert. Vgl. auch Ebd., S. 67f.

¹⁶⁴ Ebd., S. 177.

¹⁶⁵ Ebd., S. 176. Hervorhebung im Original.

¹⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 195: Dennis' Zuneigung zu Ratten.

¹⁶⁷ Ebd., S. 89.

¹⁶⁸ W. Kayser (1957), S. 196.

¹⁶⁹ *Spider*, S. 191.

I'd slip down the alley behind him, flitting from doorway to dustbin, holding to the shadows (...).¹⁷⁰

After a few minutes I had to climb out from under the sacks (...).¹⁷¹

I quickly went through the chest of drawers and found nothing of interest (...) At that point I came back out onto the landing to make sure she hadn't returned: no sound (...). Then back in again, and over to the large dark wardrobe (...). As I steadily approached I found myself reflected in its long mirror (...), and what a queer furtive creature I looked, tiptoeing long-legged across this gloomy bedroom, what a *spider!*¹⁷²

So wie die Spinne ihren Faden aus dem eigenen Körper spinnst, um nach erfolgreicher Brutpflege zu sterben, so spinnst auch Dennis bzw. ‚Spider‘ im doppelten Sinne seinen „glowing coil“¹⁷³: Mit fortschreitendem Erzählvorgang und der Kreation einer zweiten, fiktionalen Wirklichkeit, löst er sich jedoch physisch wie psychisch zunehmend auf.¹⁷⁴ Dabei unterstreicht das Sinnbild des Fadenspinnens den künstlichen Charakter der Geschichte, die letztlich auf seiner Phantasie und seinen Projektionen basiert. Analog zur Vergänglichkeit des Spinnennetzes ist das Ergebnis seiner gedanklichen Konstruktionen auch nicht von solcher Gestalt, dass es ihn vor der Wahrheit beschützen und bewahren könnte. Entgegen der Absicht des Erzählers trägt die nachträgliche Rekonstruktion der Vergangenheit nicht zur Aufklärung der Geschichte bei, sondern wird zunehmend kompliziert und undurchschaubar. Das anfänglich sinnvolle und plausible Bestreben, seiner Geschichte einen Sinn zu verleihen, wird durch die aus der Persönlichkeitsspaltung des Erzählers resultierenden verzerrten Wahrnehmung *ad absurdum* geführt. Spiders Absicht, seinen Vater als den Mörder der Mutter zu überführen, endet mit der lang verdrängten Erkenntnis, dass er selbst für den Tod der Mutter verantwortlich ist.

He remembered Hilda being located onto a stretcher and covered with a sheet, and this started him laughing all over again, but even so he was puzzled, and dimly sensed that some sort of mistake had occurred.¹⁷⁵

Als die Schuldgefühle überwiegen, dient das Tagebuch nur noch als äußerster Schutz vor dem endgültigen Zusammenbruch, wobei in Dennis der Gedanke „which can write me can surely also destroy me“¹⁷⁶ aufkeimt, womit sein *journal* seine sinnstiftende Funktion endgültig verloren hat.¹⁷⁷

¹⁷⁰ Ebd., S. 54.

¹⁷¹ Ebd., S. 108.

¹⁷² Ebd., S. 153f. Hervorhebung im Original.

¹⁷³ Ebd., S. 135.

¹⁷⁴ Ebd., S. 134: „to shiver my glassy identity into a thousand particles and leave the thin, barely glowing coil of filament within – the residue, the ruin, of what was once a heart, a soul, a life – leave it naked and vulnerable, smelling of gas, to the gale of the world that will surely snuff it to extinction in a second“.

¹⁷⁵ Ebd., S. 218.

¹⁷⁶ Ebd., S. 135.

¹⁷⁷ Vgl. D. Sims (1998), S. 115.

My relationship to this book is changing: when I began to write I intended to record the conclusions I'd arrived at about the events of the autumn and winter of my thirteenth year ; and in the process I thought I'd buttress and support myself, shore up my shaky identity, for since being discharged I have not been strong. But all this has changed; I write now to control the terror that comes when the voices start up in the attic each night.¹⁷⁸

Die Darstellung des „physically abnormal“¹⁷⁹ gilt seit der Entdeckung der grotesken Kunst gegen Ende des 15. Jahrhunderts bei Ausgrabungen in den Höhlen Roms und anderen Gebieten Italiens als ihr ursprüngliches Charakteristikum. Die antiken Wandgemälde und ornamentalen Malereien bisher unbekannter Art und besonders bizarrer Natur zeigten irrealer Lebewesen und Mischungen von heterogenen Elementen: Pflanzen und Tiere, Menschen und Tiere und architektonische Formen, fratzenhafte und verzerrte Darstellungen und Deformationen jeglicher Prägung. Ein Merkmal dieser Malerei war, wie auch Kayser später in seiner Untersuchung der Groteske feststellte, dass in dieser Welt objektiv betrachtet die „Ordnungen der Natur und der Wirklichkeit aufgehoben“¹⁸⁰ sind. Indem Patrick McGrath seinen Protagonisten Dennis in seiner physischen Abnormalität darstellt und dessen Metamorphose zu einem Brutplatz für Spinnen thematisiert, rekurriert er auf den originären Kernbereich grotesker Kunst.

In der Darstellung und Thematisierung seiner physischen Deformationen erinnert Dennis an die Groteskedefinition von A. Sachs, der von der Groteske als „the *inverse of the ideal*“¹⁸¹ spricht. Dennis scheint sich trotz seiner eingeschränkten Wahrnehmungsfähigkeit sehr wohl darüber bewusst zu sein, dass er äußerliche Eigenarten aufweist, die nicht der ‚Norm‘ entsprechen. Wo er seine Unzulänglichkeiten wiederholt thematisiert, bezeichnet er sich beispielsweise als einen „baggy, threadbare sort of a customer“¹⁸², der sabbert, zittert, schlürft und gelegentlich ausgekuppelt wird¹⁸³ und bringt damit eine Wahrnehmung seiner selbst zum Ausdruck, die in der Erforschung der Groteske als Spannungsverhältnis von zugleich komischen und grauenerregenden Elementen begründet wird. Arieh Sachs beschreibt die „keynote of all grotesques“ als

¹⁷⁸ *Spider*, S. 150.

¹⁷⁹ Vgl. P. Thomson (1972), S. 8f.: "(...) all involve the human body in a quite direct way, and we are probably safe in surmising that a good deal of the effect of these passages has to do with the palpable detail in which they are presented. (...) at the very last the grotesque has a strong affinity with the physically abnormal."

¹⁸⁰ Vgl. W. Kayser (1957), S. 21.

¹⁸¹ A. Sachs: *The English Grotesque: An Anthology from Langland to Joyce*, Jerusalem 1969, S. XXXII. Hervorhebung im Original.

¹⁸² *Spider*, S. 20.

¹⁸³ Vgl. Ebd., S. 132: „I, too, drool, I tremble, I shamble, and as you know at times I become uncoupled.“ In den Untersuchungen zur *unreliable narration* wird die selbst empfundene Normabweichung des Protagonisten, seine Unsicherheit und sein Gefühl von der Umwelt beobachtet zu werden, allesamt Eigenschaften, durch die sich auch Dennis auszeichnet, als Signale eines unglaubwürdigen Erzählers genannt. (Vgl. G. Allrath (1998), S. 63.)

„piling up of elements that are wrenched out of their usual contexts and do not form an ordinary, natural or harmonious organism in their new conjunction“¹⁸⁴.

Der Kontrast, der durch die Verbindung zweier eigentlich inkompatibler Wesenszüge gebildet wird, ist es, welcher die Erwartungen des Lesers oder Betrachters auf schockierende Art und Weise unerfüllt bleiben lässt, worauf er mit Angst, Abscheu, Ekel und Horror reagiert.¹⁸⁵ Die Gleichzeitigkeit von Empfindungen wie Ekel und Abscheu auf der einen Seite und Lachen auf der anderen ist eine groteske Eigenschaft, die beispielsweise von Coleridge erkannt wurde, der von dem „laugh of horror“ spricht. Aber auch Victor Hugo stellte fest, dass das Groteske „on the one hand (...) creates the abnormal and the horrible, on the other the comic and burlesque.“¹⁸⁶

Die Wirkungsmechanismen der grotesken Gestalt Dennis lassen sich jedoch nicht erst in seiner Wirkung auf den Leser nachvollziehen, sondern bereits auf der innerfiktionalen Ebene, wo seine bizarre Wirkung auf andere Figuren des Romangeschehens durch die schreckhafte Reaktion von Mrs. Wilkinson zum Ausdruck gebracht wird. Entsprechend den Wirkungsmechanismen des Grotesken erzeugen seine äußere Erscheinung und die Eigenheiten seiner Person bei Mrs. Wilkinson beängstigende und furchterregende Empfindungen. Vor allem nach seiner Entlassung aus Ganderhill scheinen die äußeren Beschreibungen seiner Person ihn zu einer grotesken Gestalt werden zu lassen, die keinerlei menschliche Züge mehr aufzuweisen scheint („What a Spider was seen in the first pale light of dawn! What a broken haggard shadow of an echo of a *joke* of a man! What a husk, what a wreck, what a wretch!“¹⁸⁷). Ein hagerer Schatten, eine Hülse, ein Wrack, eine Ruine sind nun Synonyme für seine äußere Erscheinung, die keine Assoziationen zu einem humanen Wesen zulassen und das groteske Motiv der Entmenschlichung, der Verdinglichung, versinnbildlichen, das entsteht, wenn das Menschliche sein Leben verliert und sich verfremdet¹⁸⁸. Das gestörte Verhältnis zu seiner eigenen Lebensgeschichte findet folglich seinen Ausdruck in der Selbstwahrnehmung seines Körpers und seiner Umgebung und ist Teil der grotesken Wirkungsgewalt seiner Person. Entgegen den Konventionen der Ich-Erzählsituation erfährt der Leser von Spider sehr viel über das Aussehen von Dennis, der sein Äußeres und sein, für die anderen Figuren der Romanwelt sichtbares, unnormales Verhalten (Sabbern, Zittern, Schlürfen, Reaktionsverzögerungen etc.) sehr ausführlich schildert. Im Verlauf der Aufarbeitung seiner Vergangenheit und mit der zunehmenden Erkenntnis über sein Verschulden an dem Tod seiner Mutter, beginnt Dennis, seine äußere Gestalt zudem als krankhaft und deviant zu empfinden und schildert seine Wahrnehmung über die allmählichen Veränderungen seines Körpers. Da er unfähig zu einer differenzierten Innen- und

¹⁸⁴ A. Sachs (1969), S. XXV.

¹⁸⁵ Vgl. Ebd., S. XXV.

¹⁸⁶ Ebd., S. XXX.

¹⁸⁷ *Spider*, S. 161. Hervorhebung im Original.

¹⁸⁸ Vgl. B. Günter (1974), S. 71.

Außensicht ist, deutet er den Zusammenhang zwischen Subjekt und Objekt allerdings um. Dies wird besonders deutlich, wenn er das allmähliche Auflösen seines Körpers beschreibt, das eigentlich ein Bild für seinen psychischen und emotionalen Verfall darstellt („I need to (...) confirm that the thing is a part of me, or at any rate connected to this composite, this loosely assembled and unravelling weave of gristle, husk and bone.“¹⁸⁹). So wird Dennis zunehmend zu einer „anatomical monstrosity“¹⁹⁰ und zu einer „creature“¹⁹¹. Wie seine Mitbewohner in Mrs. Wilkinsons Haus ist er nun eine tote Seele („the deadest of dead souls“¹⁹²) und ein „weary zombie“¹⁹³, dem jeglicher Lebenswillen verloren gegangen ist. So offenbart er sich in der Erzählgegenwart dem grotesken Motiv der entgrenzten und verzerrten menschlichen Gestalt¹⁹⁴ entsprechend entmenschlicht und verfremdet.

Geleitet von der Vorstellung, dass „die Grenzen zwischen Leib und Welt und zwischen Leib und Leib“¹⁹⁵ in der grotesken Kunst anders als in der klassischen oder auch naturalistischen verlaufen, geht Michail Bachtin davon aus, dass grotesken Figuren eine eigene Vorstellung vom körperlichen Ganzen und dessen Grenzen zugrunde liegen. Dennis' physische Selbstwahrnehmung weist Merkmale des grotesken Körpers auf, die Bachtin in dem Kapitel „Die groteske Gestalt des Leibes“¹⁹⁶ zusammengetragen hat. So lassen sich auch die körperlichen Merkmale einer grotesken Figur, die von Bachtin herausgearbeitet wurden, an Dennis belegen. Zu den wesentlichen Erkenntnissen Bachtins zählt seine Feststellung, dass der groteske Leib ein sich verändernder, „werdender Leib“¹⁹⁷ ist, der niemals fertig oder abgeschlossen ist und somit der Umgestaltung unterworfen ist.¹⁹⁸ Ein sich veränderndes Körperteil ist in Dennis' gestörter Wahrnehmung beispielsweise der Kopf und das sich verlängernde und gelb verfärbende Gesicht¹⁹⁹. Mit der zunehmenden Verzweiflung und Vereinsamung des Erzählers nimmt der Kopf die Form eines Pferdeschädels an und bestätigt damit Bachtins Aussage, dass die Form des Kopfes dann einen grotesken Charakter erhält, wenn er tierische oder dingliche Formen annimmt²⁰⁰: „(...) my skin is like leather, stretched taut as it is over the sharp bones of this long, lean, horse's head of mine: yes, stubbled leather, this is my head;“²⁰¹.

¹⁸⁹ *Spider*, S. 175.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd., S. 177.

¹⁹² Ebd., S. 212.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Vgl. Günter (1974), S. 71.

¹⁹⁵ M. Bachtin (1969), S. 15.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd.

¹⁹⁷ Ebd., S. 16.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd.

¹⁹⁹ Vgl. *Spider*, S. 213: „my face long and yellow with the skin flaking off in a shower like the scales of a cod under the fishmonger's knife!“.

²⁰⁰ Vgl. M. Bachtin (1969), S. 16.

²⁰¹ *Spider*, S. 133. Vgl. auch Ebd., S. 139.

Diese Veränderungen des Kopfes, der als Sitz des Verstandes gilt und der bei Dennis mal tierische Züge annimmt, um einem Pferdekopf zu ähneln, mal aber auch dingliche, wenn er die Form von einer Obst- oder Gemüsesorte annimmt („a knobbed stubbled bulb of a head“²⁰², „when I woke up my head was pear-shaped“²⁰³) sind Ausdruck seines massiven geistigen Verfalls, seit seiner Entlassung aus Ganderhill und der darauf folgenden selbstgewählten Isolation.

Für die „künstlerische[n] Logik der grotesken Gestalt“²⁰⁴, die das ebenmäßige ignoriert, sind besonders die Auswüchse und Abzweigungen, also all jenes, was den Leib außerhalb des Leibes fortsetzt, von besonderer Bedeutung. Dementsprechend sind auch Dennis' Hände, die plötzlich „huge“ und sogar „disproportionately huge“²⁰⁵ werden, und seine Finger, die die Formen der verschiedensten Tiere, wie beispielsweise eines Krebses oder einer Spinne anzunehmen scheinen („a crap of some type“²⁰⁶, „I watch my fingers, these long, spidery fingers“²⁰⁷) Beleg für den grotesken Charakter seiner Erscheinung. Doch wie Bachtin belegt, gibt die groteske Gestalt „nicht nur den äußeren, sondern auch den inneren Anblick des Leibes wieder: (...) das Gedärm (...) und die anderen inneren Organe“²⁰⁸. Dennis' Dünndarm, sein Magen und seine Lungen verrotten langsam („There is material rotting slowly inside me“²⁰⁹) und hinterlassen die „composting remains of organs I no longer need“²¹⁰. Hier wird deutlich, dass „die groteske Gestalt im Grunde einen zweileibigen Leib aufbaut“²¹¹, indem das „Leben eines neuen Leibes aus dem Tod eines alten Leibes entsteht“²¹². Dennis bestätigt diese Theorie über das Wesen der Groteske durch sein Empfinden, dass sein Körper nurmehr ein Eierbeutel ist, der eine Kolonie von Spinnen beherbergt.²¹³

Die „körperliche Entstellung des Menschen“²¹⁴, die bei Dennis keine faktische, durch Geburt vorgegebene, sondern eine sichtbar produzierte ist, stellt sich als Folge der inhumanen Akte einer missgestalteten gesellschaftlichen Realität dar und ist im Sinne Heidsiecks als groteske „Perversion der Vernunft“²¹⁵ zu sehen. Als Dennis am Romanende den Bezug zu seinem Körper gänzlich verloren hat und er den Tod seiner

²⁰² Ebd., S. 139.

²⁰³ Ebd., S. 196.

²⁰⁴ M. Bachtin (1969), S. 17.

²⁰⁵ *Spider*, S. 213.

²⁰⁶ Ebd., S. 175.

²⁰⁷ *Spider*, S. 13.

²⁰⁸ M. Bachtin (1969), S. 18.

²⁰⁹ *Spider*, S. 176.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ M. Bachtin (1969), S. 18.

²¹² Ebd.

²¹³ Vgl. *Spider*, S. 177.

²¹⁴ A. Heidsieck (1971), S. 18.

²¹⁵ Ebd.

Mutter als „his doing“²¹⁶ erkennt, stellt der Freitod die einzig logische Konsequenz für die Beendigung seines Leidens dar.

Bereits zu Anfang der Erzählung erfolgt mittels der Spinnen-Geschichte, die seine Mutter ihm als Kind häufig erzählt, ein Hinweis darauf, wie das Leben einer Spinne endet:

What happened to the spider, I'd say. My mother would sigh. When she's finished (she said) she just crawls off to her hole without a backward glance. For her work is done, she has no silk left, she's all dried up and empty. She just crawls away and dies.²¹⁷

Insbesondere ab der zweiten Hälfte des Romans häufen sich die Darstellungen des Protagonisten, innerlich leer und ausgedörrt zu sein („I am almost empty now, the foul taste in my mouth attests to this“²¹⁸) und bilden so eine Parallele zu dem Ende des Spinnenlebens. Schließlich hatte Dennis selbst in der Mitte der Erzählung betont, dass er dem Rätsel seiner Kindheit nur solange nachspüren möchte, wie er den Willen dazu aufbringt. Und erst „(...) if that dries up then string me from the nearest rafter and let me dangle like the Spider I am!“²¹⁹.

Der Betrachtung der grotesken Wirkung des Protagonisten im Hinblick auf seine körperliche Erscheinung soll sich nun eine Betrachtung der besonderen erzählerischen Vermittlung seiner Geschichte anschließen. Die Gestaltung der erzählerischen Vermittlung, die Erzählstrategien, die sprachlichen Besonderheiten von Dennis und die textuellen Signale, die er als Ich-Erzähler vermittelt, bieten einen interessanten Ansatzpunkt zur Beschreibung des ungewöhnlich-grotesken Eindrucks, den der Protagonist, der als zwanghafter Monologist gezeichnet ist, beim Leser erzeugt und die seine Wirkung als groteske Gestalt unterstreichen.

2.3. Die erzählerische Vermittlung und rhetorische Strategien

Dennis ist das psychopathische erzählende Ich, das „I as protagonist“²²⁰, das selbst als Charakter an der Handlung in der fiktiven Romanwelt teilnimmt. Gemäß den Konventionen der Ich-Erzählsituation weist Dennis' Rede überdies die übliche Beschränkung der Bewusstseinsdarstellung auf die Gedanken und Gefühle des Protagonisten und Erzählers auf, die sich aus der Zugehörigkeit des Erzählers zu der Welt der Figuren ergibt. Dennis ist der Protagonist, der „auf der Figurenebene die

²¹⁶ *Spider*, S. 209.

²¹⁷ Ebd., S. 43.

²¹⁸ *Spider*, S. 175. Vgl. auch Ebd., S. 189: „the empty space in my torso“.

²¹⁹ Ebd., S. 132.

²²⁰ N. Friedman: Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept, *PMLA*, 70, 1955, S. 1160-84. Zitiert nach A. Nünning (1990), S. 39.

erzählten Ereignisse erlebt²²¹ und am Geschehen teilnimmt. Insbesondere der häufige Gebrauch des Personalpronomens der ersten Person Singular und die große Anzahl der Verben der Wahrnehmung und des Denkens – „I think“, „I saw“, „I heard“, „I presume“ – weisen darauf hin, dass sein subjektives Erleben und die Erinnerungen daran im Mittelpunkt der Erzählung stehen.

I was deep in unknown territory. I only knew Hilda Wilkinson later, and by that time her relationship with my father had progressed far beyond these early, formal contacts. So I am moving forward in the darkness, with little to guide me but my intuition.

I presume my father fixed Hilda's back-siphonage and water-hammer problems; these are straightforward tasks for a competent plumber, though whether it was nesting mice I can't say.²²²

Die wesentlichen zu schildernden Ereignisse liegen zeitlich lange zurück, weshalb überwiegend aus der Retrospektive erzählt wird. Die Erzählgegenwart wird von der Rahmenhandlung gebildet, die für zusätzliche Spannung zwischen erlebendem und erzählendem Ich sorgt. Dennis ist von der fixen Idee besessen, dass sein Vater Horace Dennis' Mutter ermordet hat, um mit seiner Geliebten Hilda leben zu können. Zudem ist er stark bemüht, sich für die Aufarbeitung der Ereignisse, die zwanzig Jahre zurückliegen, das Verständnis seines fiktiven Gesprächspartners (des Lesers) zu sichern, indem er die Geschichte ausführlich schildert. Bei den Erzähläußerungen dominieren überwiegend expressive und referentielle Sprachfunktionen. Der außergewöhnlich häufige Gebrauch von „Ich“ wie auch die detaillierte Selbstcharakterisierung des Sprechers zeugen von der ausgeprägten Egozentrität des Ich-Erzählers Dennis. Auch die langen Passagen, die das Denken und Handeln der am Romangeschehen beteiligten Personen wiedergeben, und die wiederkehrenden Leseranreden des Erzählers erweisen sich letztlich nur als Verschleierungen eines ausdauernden Hangs zum Monologisieren.

Das Motiv der gespaltenen Persönlichkeit wird in *Spider* durch die alternierenden erzählerischen Perspektiven zum Ausdruck gebracht. Als Durchkreuzung einer der Hauptkonventionen autodiegetischen Erzählens erweisen sich die abenteuerlichen Mutmaßungen von Dennis über die Intentionen, Beweggründe, Wünsche und Bedürfnisse anderer Figuren, insbesondere seines Vaters. Indem Dennis zeitweise den Bezugspunkt zum eigenen Ich verliert, taucht er in das Bewusstsein der von ihm imitierten Figur ein. Er projiziert seine unbewussten Wunsch- und Angstvorstellungen und sein Denken und Handeln dann beispielsweise auf seinen Vater und berichtet dementsprechend in der Er-Erzählung:

²²¹ D. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster, in: *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, hg. v. A. Nünning, Trier 1998, S. 43.

²²² *Spider*, S. 37f.

My father began taking over my thoughts and movements more and more frequently after that, and the Spider was helpless to prevent it. It was my father who began slipping into Hilda's room at night, and during the day, whenever he was in the house, he watched her hungrily from shifty, furtive eyes that always slid away when she became aware of him.²²³

In der Erzählgegenwart identifiziert er sich darüber hinaus dermaßen stark mit dem geheimen ‚Spider‘-Teil seiner Persönlichkeit, dass der Ich-schwache Dennis sukzessive verdrängt wird. Als Ausdruck der Entfremdung von seinem ehemaligen Ichbewusstsein wandelt sich die eigentliche Ich-Erzählung so zum Ende hin teilweise in eine Er-Erzählung, was dazu führt, dass die Beschreibung und Darstellung seines Selbst in der dritten Person stattfindet²²⁴ („The days that followed grew increasingly strange for the Spider. (...) He became aware too that a terrible catastrophe was about to occur, but he had no clear idea what it was or from which direction it would come. It was at around this time that he decided to be buried at sea“²²⁵).

2.4. Die Glaubwürdigkeit von Dennis

Das groteske Wirkungspotential von Spider stützt sich über die erzähltheoretische Kategorie der Ich-Erzählung hinausgehend auch auf die bewusst und unbewusst angedeutete Unglaubwürdigkeit des Erzählers. Dennis ist sich sehr wohl darüber bewusst, dass er von konventionellen Vorstellungen von ‚Normalität‘ abweicht („I, too, drool, I tremble, I shamble, and as you know at times I become uncoupled;“²²⁶) und wird als unzuverlässiger und unglaubwürdiger Erzähler²²⁷ dargestellt. Der Glaube an die Zuverlässigkeit des Erzählers wird durch verschiedene Textmerkmale erschüttert. Zum einen weist Dennis Schwierigkeiten bei der zusammenhängenden Wiedergabe des Handlungsverlaufs auf und unterminiert auch durch seine Unsicherheit in Bezug auf die Genauigkeit seiner Erinnerungen den Glauben an die Zuverlässigkeit seiner Aussagen. Die Erinnerung an die vergangenen Ereignisse seines Lebens und die Frage nach der generellen Zuverlässigkeit von Erinnerungen sind ein zentrales Motiv des Romans und textuelles Signal für die *unreliability* des Protagonisten. Schon im ersten Satz der als Ich-Erzählung beginnenden Geschichte spricht Dennis seine Stärken und Schwächen in Bezug auf sein Erinnerungsvermögen an („I've always found it odd that I can recall incidents from my boyhood with clarity and precision, and yet events that happened

²²³ Ebd., S. 215.

²²⁴ Vgl. D. Sims (1998), S. 113.

²²⁵ *Spider*, S. 217.

²²⁶ Ebd., S. 132.

²²⁷ Die literaturwissenschaftliche Kategorie des *unreliable narrator* wurde 1961 von Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction*) entwickelt und durch Studien von A. Nünning (1998) präzisiert. Vgl. auch Nünning (1990), S. 39f.: Anhand von Textmerkmalen wie den besonderen rhetorischen Strategien, inneren Widersprüchen sowie Übertreibungen in der Illustration des Erzählers und den sprachlichen Abweichungen, kann ermittelt werden, ob es sich bei dem Ich-Erzähler Dennis um einen *unreliable narrator* handelt.

yesterday are blurred, and I have no confidence in my ability to remember them accurately at all”²²⁸) und betont damit explizit die Subjektivität der Geschichte.

Die wiederholte Infragestellung der Verlässlichkeit seiner Erinnerungen²²⁹ stellt ein metafiktionales Element²³⁰ dar und ist Beleg dafür, dass er den Hergang der Ereignisse mehr ‚ersponnen‘ als erlebt hat („I felt drained by my effort of memory and conjecture.“²³¹) und sogar an einer zweiten Version der Geschichte gesponnen hat, derer sich Dennis nicht bewusst ist, die sich dem Rezipienten aber durch implizite Zusatzinformationen erschließt. Vor allem die zahlreichen vagen und in Bezug auf die Person der Mutter oder die Zeit in Ganderhill oftmals beschönigenden Formulierungen weisen darauf hin, dass er bemüht ist, bestimmte Aspekte der Realität auszublenden und zu verdrängen. Sprachliche Normabweichungen des Erzählers werden sichtbar und besonders deutlich, wenn er seinen Tagesablauf in der psychiatrischen Klinik, der von täglicher lähmender Routine, Rhythmen und Ritualen geprägt war²³² als „a quiet life“²³³ charakterisiert und damit euphemistisch umschreibt, was als menschenverachtend und entwürdigend gilt.

Wie bereits festgestellt, zielt das Reden von Dennis auf die Überzeugung eines fiktiven Ansprechpartners ab. Schon in den ersten Zeilen des Romans versucht der Protagonist Dennis den von ihm in regelmäßigen Abständen angesprochenen Leser²³⁴ in seinen Bann zu ziehen und von der Richtigkeit seiner Aussagen zu überzeugen. Aber indem Dennis im Verlauf der Erzählung von seinen Erinnerungen als „construction (...) of a reasoned edifice of plausible conjecture“²³⁵ spricht, zieht er selbst die Zuverlässigkeit seiner Ausführungen wiederholt in Zweifel und unterminiert letztlich seine eigenen Aussagen²³⁶. Auch die impliziten Zusatzinformationen wie die wiedergegebenen Dialoge von außenstehenden Personen – beispielsweise des Barkeepers oder des Arztes Dr. Jebb – erzählen im Laufe des Romans eine andere Version der Geschichte. Und so verdichten sich die Hinweise darauf, dass Dennis während seines Aufenthalts in Ganderhill („I spent much time, in Canada, thinking about the events I am here

²²⁸ *Spider*, S. 9.

²²⁹ Vgl. Ebd., S. 21: „Probably the whole thing was just some sort of perceptual error, I have occasionally been troubled this way in the past.“ Und S. 94: „Had I completely misplaced the Slates in my mind? And if I had, was the rest of my “map” similarly faulty?“

²³⁰ Der Begriff Metafiktion beinhaltet, dass ein Text, bzw. sein Erzähler, über „die eigenen erzähltechnischen Elemente wie Sprache, Erzählstruktur und Handlungsverlauf reflektiert“ (Vgl. M. Klarer: *Einführung in die anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft*, Darmstadt 1995, S. 16).

²³¹ *Spider*, S. 29.

²³² Vgl. Ebd., S. 138 u. S. 140: „Routine was basic and solid“.

²³³ Ebd., S. 139.

²³⁴ „I haven’t even told you my name yet!“ (Ebd., S. 20.). In Anlehnung an D. Sims kann auch die von dem Erzähler Dennis angesprochene Instanz, das „fiktive Gegenüber der Erzählinstanz auf der innerfiktiven Kommunikationsebene der erzählerischen Vermittlung“, als *narratee* bezeichnet werden. (Vgl. D. Sims (1998), S. 112, Fn. 6.)

²³⁵ *Spider*, S. 134.

²³⁶ A. Nünning listet die „eingestandene Unglaubwürdigkeit, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen“ des Erzählers unter die zentralen textuellen Signale für *unreliable narration*. (Vgl. A. Nünning (1998), S. 28.)

describing²³⁷), wo er zu „certain conclusions“²³⁸ gelangt ist, an einer ganz anderen, komplexen Geschichte gesponnen hat, deren Held und Opfer sein *alter ego* ‚Spider‘ ist:

Almost all I know about what happened at Kitchener Street I worked out during that period. For when I settled down and was able once more to think about that time (...) what I found was a jumble of partial impressions (...). But as regards to the order and meaning of those scraps: that was what I pieced together, like a shattered window (...) fragment by fragment until the picture was whole.²³⁹

Vieles von dem, was Dennis aus seiner Vergangenheit erinnert oder rekonstruiert erweist sich somit als bloße Spekulation, denn auch wenn er sich gut vorstellen kann, was sich abspielte („I can imagine it all too well“²⁴⁰), muss er doch zugeben, dass er bei vielem, was er als angebliche Geschehnisse darstellt, letztlich nicht immer anwesend war.²⁴¹ Darüber hinaus zeigt Dennis nur ein mangelndes Bestreben nach Realitätsüberprüfung. Aus plötzlichen Eingebungen heraus entwickelt er Geschehnisabläufe, die ohne rationale Beweisaufnahme und Verifizierung zu allgemeinen Gewissheiten werden. Der Leser kann so unmittelbar miterleben, wie dem Bewusstsein einer intellektuell derangierten Figur Wahnideen entspringen und schließlich zu einem zusammenhängenden Imaginationsgebilde kombiniert werden.²⁴²

Die expliziten Widersprüche und Unstimmigkeiten in Dennis' narrativem Dialog sind ein wesentlicher Beleg für die Unzuverlässigkeit und damit für die geistig-intellektuellen Unzulänglichkeiten des Erzählers. Während Dennis zu Beginn seines Monologs beteuert, es gäbe abgesehen von der Namensgleichheit keinerlei Ähnlichkeiten zwischen Hilda und Mrs. Wilkinson, sie sei sogar „an altogether different creature from Hilda Wilkinson“²⁴³, stellt er noch innerhalb des gleichen Satzes fest, dass sie groß und kräftig sei „as Hilda was big“²⁴⁴. Im Laufe der Rahmenhandlung und durch die Erzählung seiner re-„konstruierten“ Vergangenheit, fließen diese beiden Frauenfiguren zusehends ineinander, bis Spider zuletzt davon überzeugt ist, dass Mrs. Wilkinson und Hilda tatsächlich ein und dieselbe Person sind. Hierin äußert sich sein Unvermögen, die Ebenen der Gegenwart und Vergangenheit voneinander zu unterscheiden, weshalb er das „*running together of past and present*“²⁴⁵ wiederholt thematisiert.

²³⁷ *Spider*, S. 26.

²³⁸ Ebd., S. 26.

²³⁹ Ebd., S. 147. Hier wird auf die kohärenzstiftende Funktion von Erinnerungen verwiesen: unverbundene Begebenheiten werden „erst in der Retrospektive in eine kausal-logische Ordnung gebracht“. (G. Allrath (1998), S. 68.)

²⁴⁰ *Spider*, S. 55.

²⁴¹ Ebd.: „I wasn't always present for the last part of their evening, for I had to be back before he got in“.

²⁴² Vgl. P. Kundmüller (2000), S. 89.

²⁴³ *Spider*, S. 9.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd., S. 91. Hervorhebung im Original. Der oftmals abrupte Wechsel zwischen der beschriebenen Gegenwart und der chronologisch erzählten Vergangenheit, der den gesamten Roman durchzieht, dient als retardierendes Mittel zur Spannungserzeugung.

In the late afternoon I fetched up at Mrs. Wilkinson's door. (...) I knocked; she opened the door. (...) I shuffled in (...) and not for one moment I did realize who she was.²⁴⁶

Then Hilda is filling the doorway, glowering from a great height and asking have we seen her house keys?²⁴⁷

Nach Dennis' Beschreibungen ist der Vater seiner Geliebten Hilda verfallen und wünscht nur noch die Beseitigung der Mutter, um seine Wünsche ungehindert ausleben zu können. Der wiedergegebene Dialog zwischen dem Kneipier Ernie Ratcliff und einem alten Mann beschreibt Horace dagegen als einen sensiblen, treuen Ehemann, der den Tod seiner Frau und die psychische Erkrankung seines Sohnes nie verwunden hat („I never seen a man lose his interest in life like Horace Cleg did. Destroyed him, what happened“²⁴⁸). Durch diesen Dialog erfährt der Leser auch definitiv, dass Dennis für den Mord an seiner Mutter verantwortlich ist, und dass Hilda der Vorname der Mutter ist, was eine Diskrepanz zwischen der „Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen des Geschehens“²⁴⁹ zu der Darstellung der Sachverhalte durch andere Protagonisten des Romangeschehens ist, die somit ein Korrektiv darstellen: „'Gassed, she was,' said the old man, turning toward my father [hier: Dennis]. 'Gassed in her own kitchen. Nice woman, too. Hilda, her name was, Hilda Cleg, her boy turned the gas on'“²⁵⁰. So gelten Divergenzen zwischen der Charakterisierung anderer an der Handlung beteiligter Personen durch den Erzähler Dennis und deren Fremdcharakterisierung ebenfalls als Signal seiner mangelnden Glaubwürdigkeit. Diese Diskrepanzen innerhalb der Erzählung führen ebenso wie die weiter unten ausgeführten angewendeten Techniken in der Figurencharakterisierung dazu, dass der Leser den Äußerungen des unglaubwürdigen Erzählers Dennis meist zwei Informationen zugleich entnehmen kann:

Zunächst einmal werden sie mit jener Geschichte konfrontiert, die dem Erzähler bewusst ist und die dieser zu erzählen beabsichtigt; dadurch erhalten Rezipienten Informationen über ‚Fakten‘ der fiktionalen Welt. Zugleich enthalten die Äußerungen eines unglaubwürdigen Erzählers eine Vielzahl von impliziten Zusatzinformationen.²⁵¹

Diese impliziten Zusatzinformationen, die ein *unreliable narrator* über sich und seine Umwelt vermittelt, fügen sich in ihrer Gesamtheit zu einer zweiten Geschichte zusammen. Im Gegensatz zu der *de facto* vom Erzähler berichteten Version des Geschehens, wird die zweite Version nur durch bruchstückhafte Andeutungen erkennbar. Sie müssen vom Rezipienten aktiv „erschlossen und zu einer kohärenten Sinnebene zusammengefügt werden“²⁵². Das Phänomen und erklärte Ziel der *unreliable narration*

²⁴⁶ Ebd., S. 201.

²⁴⁷ Ebd., S. 202.

²⁴⁸ Ebd., S. 216.

²⁴⁹ A. Nünning (1990), S. 28.

²⁵⁰ *Spider*, S. 216.

²⁵¹ A. Nünning (1998), S. 18.

²⁵² Ebd., S. 19.

besteht somit darin, die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Sprecher und dessen Idiosynkrasien zu lenken. Nicht die Handlung und das Geschehen stehen somit im Zentrum des Textes, sondern die „Perspektive und die Normabweichungen des Erzählers“²⁵³, die im Falle von Dennis auf seinen Lebensweg und damit die gescheiterte Sozialisation verweisen.

2.5. Dennis' Wahn

Wie die vorangegangene Analyse belegen konnte, sind zahlreiche Faktoren dafür verantwortlich, dass der Protagonist die eigentümliche Wirkung aus Grauen und Komik beim Leser erzeugt: das körperliche Erscheinungsbild, die rhetorischen Besonderheiten, seine Lebensgeschichte erzählerisch zu vermitteln und die Defizite, die er in Bezug auf seine Glaubwürdigkeit aufweist. Neben diesen Eigenheiten bewirkt auch der defizitäre psychische Zustand von Dennis, seine Schizophrenieerkrankung und seine Wahrnehmungsstörungen, eine ausgeprägt groteske Wirkung des Protagonisten.

Die Schizophrenie und das dazugehörige Krankheitsbild äußert sich vor allem an den zahlreichen Symptomen der Wahrnehmungsstörungen, welche die Erzählerfigur Dennis aufweist und unbewusst ständig thematisiert. Neben dem Verwirrspiel um die Person der Mutter bzw. Hilda und dem *two-head system* als Ausdruck einer geteilten Persönlichkeit gilt auch die personale Verschmelzung mit der Vaterfigur zum Ende des Romans als Ausdruck seiner gestörten Ich-Demarkation, einem Hauptsymptom der Schizophrenie. Daneben gibt es viele Motive als Ausdruck seiner gestörten Wahrnehmung, die das Aufarbeiten seiner Vergangenheit ständig begleiten. So beklagt Dennis in der Erzählgegenwart wiederholt die Interferenz seiner Gedanken beim Verfassen des Tagebuchs mit störenden Außeneinflüssen. Ständig wittert er die Anwesenheit fremder ‚thought patterns‘, welche die gedankliche Aufarbeitung der Vergangenheit und die Konzentration auf seine schriftstellerische Tätigkeit behindern. Als Ursache der ‚thought patterns‘ identifiziert Dennis schließlich sowohl die mysteriösen Kreaturen, die sich auf Mrs. Wilkinsons Dachboden aufhalten, als auch die ‚dead souls‘, wie er seine Mitbewohner im Hause von Mrs. Wilkinson bezeichnet. Die Vermutungen, beide hätten eine Willensbeeinflussung und Gedankeneingebung zur Folge, sind Ausdruck einer hochgradig gestörten, paranoiden Persönlichkeit und steigern sich bis in das Gefühl, dass sein schriftstellerisches Arbeiten nicht mehr seinem eigenen Willen entspringt, sondern ausschließlich fremdgeleitet ist:

²⁵³ Ebd.

I began to write. And as I do a strange thing happens, the pencil starts to move along the faint blue lines of the page almost as though it had a will of its own, almost as though my memories of the events preceding the tragedy at Kitchener Street were contained not within the stubbled leather helmet of this head of mine but in *the pencil itself*, as though they were tiny particles all packed together in a long thin column of graphite, running across the page while my fingers, like a motor, provide merely the mechanical means of their discharge. When this happens I have the curious sensation not of writing but of *being written*, and it has come to arouse in me stirrings of terror, faint at first but growing stronger day by day.²⁵⁴

Neben diesen Instabilitäten der Selbstwahrnehmung erliegt Dennis zahlreichen Wahrnehmungsstörungen im Sinne von „optische[n], olfaktorische[n] und akustische[n] Halluzinationen“²⁵⁵. So erlebt er im Zusammenhang mit den rätselhaften Kreaturen der Dachkammer klangliche Halluzinationen, denn die von Mrs. Wilkinson scheinbar gefangen gehaltenen ‚people in the attic‘ wirken sich auf Dennis durch wiederholte Ruhestörungen aus und terrorisieren ihn in steigendem Maße. Während er sich anfangs noch durch einfache Geräusche belästigt fühlt, wächst das Empfinden des Summens, Knisterns, Singsangs („gelc SINNED gelc sinned gelc sinned gelc sinned gelc SINNED gelc sinned gelc sinned gelc sinned ...“²⁵⁶) und Gelächters sich zu skandierenden und kommentierenden Stimmen aus, die schließlich in dem Befehlsmäßigen „KILL her kill her kill her (...)“ münden.²⁵⁷ Mit den *voices in the attic*, den fremden Stimmen, wird „das Problem des Ich und seine[r] Aufspaltung“²⁵⁸ im Wahnsinn des Protagonisten zum Ausdruck gebracht, ein weiteres Motiv der Groteske und ein gängiges literarisches Motiv des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Optische Täuschungen erlebt er beispielsweise, indem ihm besonders während seines Aufenthaltes in Ganderhill wiederholt die Gestalt seiner verstorbenen Mutter erscheint. Auch die folgende Textstelle illustriert seine optischen Fehlwahrnehmungen sehr eindringlich:

Then I cut into my potato, and dead in the middle of the halved potato there was a dark stain. I stared at it with some unease. Then a syrupy fluid began to ooze out of the potato, the thick, slow discharge of what after a moment or two I recognized as blood.²⁵⁹

²⁵⁴ *Spider*, S. 134. Hervorhebung im Original.

²⁵⁵ P. Kundmüller (2000), S. 85.

²⁵⁶ *Spider*, S. 197. Hervorhebung im Original.

²⁵⁷ In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, dass Dennis sich der halluzinativen Prägung seiner Wahrnehmungen zeitweise bewusst ist: „a desperate man tormented by messages that issued from he knew not where, the attic above him, the light bulb over his head, or some deep hole in the back reaches of his own sick mind.“ (Ebd., S. 155.)

²⁵⁸ W. Kayser (1957), S. 155.

²⁵⁹ *Spider*, S. 117.

Dennis wiederholte Wahrnehmungen eines Gasgeruchs mündet für den Leser erst später, als Dennis von dem verübten Mordanschlag an dem Vater berichtet, in einen Sinnzusammenhang. Den Einfluss äußerer Kräfte auf seinen psychischen und physischen Zustand, den Dennis im Rahmen seiner Halluzinationen wahrzunehmen vermeint, erinnert an das einbrechende Element, das „Es“, aus der Theorie von W. Kayser. Dieses bleibt für Kayser „unfassbar, undeutbar, impersonal“²⁶⁰, denn sobald wir die „Mächte“ benennen könnten und ihnen einen Platz in der kosmischen Ordnung zuweisen könnten, verlöre das Groteske an seinem Wesen: es ist das „Es“, für das er Epitheta wie Abgrund, Dämonen, Spuk und Grauen findet.²⁶¹ Deutlich wird in Kaysers Ausführungen betont, dass das destruktive, dämonische und perverse, das „Es“, von außen auf den Menschen einwirkende Kräfte sind, die eine Art kosmische Kraft bilden.²⁶² Demgegenüber kommt es in den Jahren nach Kayser zunehmend zu einer psychologischen Interpretation der Grotesktheorie, in der die dämonischen Mächte als der menschlichen Psyche eigen gedeutet werden.²⁶³ Und im Grunde hatte Kayser selbst einen Hinweis in dieser Richtung gegeben, indem er den Wahnsinn als „Urerfahrung des Grotesken“²⁶⁴ bezeichnet hatte und feststellte: „Ins Unheimliche verwandelt erscheint das Menschliche im Wahnsinnigen; wieder ist es als ob ein „Es“, ein fremder, unmenschlicher Geist in die Seele gefahren sei“²⁶⁵.

Wie bereits im Zusammenhang mit Mrs. Wilkinson zum Ausdruck gebracht wurde, leidet Dennis unter einem abgrundtiefen Misstrauen gegenüber seinen Mitmenschen, das als schizophrenietytische Denkstörung verifiziert werden kann. Während er seinem Vater gegenüber aufgrund dessen Grobsinnigkeit und Verantwortlichkeit am Verfall der Mutter zunächst eine intensive Ablehnung entgegenbringt, entwickelt sich mit zunehmendem Erzählfortschritt und insbesondere nach dem mutmaßlichen Mord an seiner ‚wahren‘ Mutter ein tiefes Misstrauen gegen ihn und Hilda. Ständig glaubt er, von ihnen ausgelacht und verspottet zu werden, wittert heimliche Blicke und verschwörerische Gesten:

He shared her jokes, in that sly, quiet way of his, he exchanged winks and nods and secret smiles with Hilda when she set about „getting a rise“ out of me. It quickly reached the point that whatever I was in the kitchen with Horace and Hilda I would see signals passing back and forth between them that suggested only one thing, ridicule, though if I said anything they denied it, and so I grew to mistrust my own perceptions, but that’s what I *think* was going on. Why would they do this? Why would they so persistently taunt me in this manner?²⁶⁶

²⁶⁰ W. Kayser (1957), S. 199.

²⁶¹ Vgl. C. W. Thomsen (1977), S. 148. Thomsen bemängelt an anderer Stelle, dass das „Es“ nicht als das Unter- bzw. Unbewusstes oder als ein Merkmal verdrängter Sexualität beschrieben wird.

²⁶² Beispielhaft hierfür sind Bezeichnungen wie „ein fremder unmenschlicher Geist“ (W. Kayser (1957), S. 198.)

²⁶³ Vgl. hierzu die Ausführungen von Jennings (1963), Heidsieck (1971) und Clayborough (1967).

²⁶⁴ W. Kayser (1957), S. 198.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ *Spider*, S. 96. Hervorhebung im Original. Vgl. auch Ebd., S. 117f.

Für den durch die Erlebnisse in seiner Kindheit und hier insbesondere durch die abrupte Trennung aus der innigen Beziehung zu seiner Mutter beziehungslos gewordenen Dennis hat seine gesamte Umwelt ein beunruhigendes und unheimliches Gepräge. In der Erzählgegenwart quält ihn wiederholt das Gefühl einer unmittelbar bevorstehenden Katastrophe, Menschen und Objekte geraten abermalig in einen unerträglichen Spannungszustand:

There was much in the visual word by this point that caused me terrible anxiety – I constantly had the sensation that some awful catastrophe was about to occur, and this feeling became at times so overpowering that I sank to the ground against the wall beneath the bridge and covered my eyes and ears with my arms. It was the fear I had of my father sending me to join my mother in Canada, it was the fear of being attacked with a gardening tool at the moment I least expected it.²⁶⁷

Die in der Erzählung durchgängig vorhandenen Schilderungen seiner wahnhaften Wahrnehmungen, die dem Leser zunächst befremdend erscheinen, da sie unrealistische und abstruse Vorgänge und Begebenheiten schildern, stellen eine wesentliche Quelle der grotesken Wirkung des Romans *Spider* dar. Diese beruht vor allem auf dem Kontrast zwischen den Darstellungen der Beobachtungen, Empfindungen und Erkenntnisse von Dennis und dem Wissen des Lesers, dass die Instabilitäten, die Dennis in seiner Selbstwahrnehmung und in der Wahrnehmung seiner Umwelt aufweist, auf seine psychischen Abweichungen zurückzuführen sind. Besonders durch die intensive Sprache und die Ich-Erzählform gelingt das Eintauchen des Lesers in die imaginierte Welt des schizophrenen Dennis. Er ist einem beständigen Spiel zwischen den wahnhaften Wahrnehmungen, dem intensiven Erleben und den trügerischen Überzeugungen des Ich-Erzählers und seinem Wissen über deren Wahnhaftigkeit ausgesetzt. Die inhaltlichen Denkstörungen des Protagonisten Dennis führen schließlich auch dazu, dass sein psychischer Verfall sich auch im gedanklichen und strukturellen Verfall seiner Sprachleistung ausdrückt.

The sea gull has settled on the pilings in the river and I seem unable to tear my eyes away from it. Ugly fat thing, with its beady eyes and webbed feet, now it lifts its hooked beak and lets out a screechy croak, you can imagine that beak coming at your face, pluck out an eye like a cockle, leave an empty socket and bloody cheek – bloody cheek! Bloody nerve! Bloody nerve, nerve, nervous disease – I hate birds. The water's boiling and frothing round my pilings now, whitecaps further out, strong current running, wash you out to sea like a scrap of flotsam, death by water, death by gas, death by hemp hemp hemp: they should have strung Horace up by the neck and let him swing. Horace – Horrors! Horrors Cleg! Horrors and his bird Hilda, they should've strung'em both up!²⁶⁸

Diese Sprache, die in ihrer Zerfahrenheit keinen einsichtigen strukturellen Sinn mehr ergibt, verweist den Leser darauf, dass der Protagonist Dennis aus der intersubjektiv nachvollziehbaren Welt bzw. Wirklichkeit in seine eigene ‚Realität‘ verrückt ist, zu der nur

²⁶⁷ Ebd., S. 195.

²⁶⁸ Ebd., S. 172.

noch er selbst Zugang hat.²⁶⁹ Auch wenn der Sinn dieser Sprachfetzen dem Leser aus dem Gesamtzusammenhang der Erzählung ersichtlich wird, fallen doch die assoziativ gelösten Gedankengänge und das Spiel mit ähnlichen Wortklängen auf.²⁷⁰

2.6. Selbstcharakterisierung und kontextueller Bezugsrahmen

Wie bereits angedeutet, ist die Charakterisierung des Erzählers, wie sie in *Spider* geschieht, ebenfalls von großer Bedeutung für die bizarre Wirkung des Protagonisten Dennis. Seine Selbstcharakterisierung offenbart ihn als einsames und abgekapselt lebendes Individuum, das unter seiner Isolation und seinen Kommunikationsproblemen leidet und sich nach menschlicher Nähe und Wärme sehnt. Die Selbstcharakterisierung des Ich-Erzählers Dennis führt in Patrick McGraths Roman *Spider* dazu, dass anerkannte Normen umgekehrt und in Frage gestellt werden.²⁷¹ Dennis' verschobener Normalitätsbegriff wird beispielsweise dort sichtbar, wo er die Umgebung seiner Kindheit mit der Ganderhills vergleicht und angesichts der Gartenanlage ins Schwärmen gerät. Auf einer das Bewusstseins des Sprechers übersteigenden Vorstellungsebene enthüllt diese idealisierende und die Realität verklärende Sicht des Anstaltslebens unsere Vorstellung von dem, was normal, angenehm und erträglich ist:

There were benches on the terraces (...) from which I had a clear view over the vegetable gardens and the cricket field, the wall down at the bottom, and beyond it farmland that gradually yielded to wooded hills in the distance. When the wind blew from the south it carried up from the farm a rich smell of manure, and this too gave me pleasure. For a lad who'd grown up on Kitchener Street, for whom the allotments and the working Thames were all he knew of nature, this sweep of countryside was true glory.²⁷²

In *Spider* finden sich längere Passagen, in denen sich der Protagonist Dennis explizit selbst charakterisiert. Im Gegensatz zu der impliziten Selbstcharakterisierung, welche das „sprachliche und außersprachliche Verhalten einer Figur sowie deren Gestik und Mimik“²⁷³ beinhaltet, erfolgt die explizite Selbstcharakterisierung des Dennis Cleg durchgehend durch sprachliche Eigenkommentare. Darin gibt er vor, sich über bestimmte

²⁶⁹ Vgl. P. Kundmüller (2000), S. 92.

²⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 93, Fn. 2.

²⁷¹ B. Günter ((1974), S. 56f.) verwendet zur Beschreibung der wesensmäßigen Inhalte der Groteske die Begriffe Norm und Anti-Norm: „einem Bereich, dessen Existenz zunächst als wirklich, gültig und normal anerkannt wird, und den wir vorläufig als Norm bezeichnen wollen, tritt plötzlich und unerwartet ein andersartiger, wesensverschiedener Bereich, eine Anti-Norm entgegen. Indem die Anti-Norm auftritt mit dem Anspruch auf Gültigkeit, setzt sie sich in existenz-bedrohenden Konflikt mit der Norm.“ Günter betont, dass die Norm durch den Einbruch der Anti-Norm zwar in Frage gestellt, nicht aber vernichtet wird. Gleiches geschieht mit dem Leser, dem ein alternatives Normalitätsverständnis präsentiert wird, dass ihn verwirrt, welches er aber weiterhin vor dem Hintergrund der Realität betrachtet, um schließlich die Abweichung zu erkennen.

²⁷² *Spider*, S. 174.

²⁷³ A. Nünning (1990), S. 49, Fn. 12.

Begebenheiten in der Vergangenheit völlig im Klaren zu sein und den wahren Mörder seiner Mutter zu kennen. Da sein arglistiger Vater es verstanden habe, seine Mitmenschen zu täuschen und den Mord auf Dennis zu schieben, kenne und durchschaue nur er die vergangenen Ereignisse, könne sie aber nicht offenbaren, da ihm niemand glaube. Gleichermäßen interessant und aufschlussreich sind für den Leser aber die Informationen, die dem Sprecher selber nicht bewusst sind und die man nur indirekt aus seinem Verhalten und seinen Erzählungen schließen kann. So wird im Verlauf der Erzählung deutlich, dass seine völlige Isolation keine freiwillige und selbstgewählte ist, sondern auf der massiven Persönlichkeitsstörung beruht. Indem der Sprecher, ohne es selber zu merken, ständig Hinweise über seine gestörte psychische Verfassung gibt, ermöglicht er es dem Leser, diese als extreme Verzerrungen zu durchschauen und Einblicke in die Perspektive von Dennis zu gewinnen. Dieser Informationsvorsprung des Lesers vor dem Erzähler wird von A. Nünning als Voraussetzung für die dramatische Ironie bezeichnet, die sich aus „einer Diskrepanz zwischen den Wertvorstellungen und Absichten des Erzählers und den Normen und dem Wissensstand des realen (nicht eines impliziten) Lesers“²⁷⁴ ergibt. Die grotesken Effekte entstehen in diesem Fall vor allem dadurch, dass für den Leser, sobald er erkannt hat, dass er es mit einem *unreliable narrator* zu tun hat, jede Aussage des Erzählers eine unintendierte Zusatzbedeutung erhält. So fügen sich die unbewussten Zusatzinformationen des Ich-Erzählers Dennis zu einer neuen Geschichte zusammen, die ihn als Mörder seiner Mutter entlarven. Zusätzlich wird die Unkenntnis des Erzählers Dennis Cleg über den Bewusstseinszustand der übrigen Charaktere geschickt dazu eingesetzt, seine begrenzte Urteilsfähigkeit zu offenbaren und seine Wahrnehmungen als Fehleinschätzungen aufzudecken. So gelingt dem Leser die Entlarvung des Mutter-Mörders Dennis anhand des Dialogs im *Dog and Beggars* zwischen dem Gastwirt Ernie Ratcliff und einem männlichen Gast.²⁷⁵ Dennis' Wechselbeziehung von Gedanken und Sprache ist geprägt von Umdeutungen und fatalen Fehlinterpretationen seiner Umwelt und ursächlich auf seine Wahrnehmungsstörungen zurückführbar. Entsprechend interpretiert Dennis die ironische Frage des Anstaltsleiters Dr. Austin Marshall als freundliche Geste eines Gentlemans:

„Good day to be out on a horse,“ he'd say. “What about that, Dennis? Fancy a canter, do you? Of course you do!” He'd pat me on the arm and then chuckling gently off he'd limp (...). His conversational gambits were few, but the warmth behind them was genuine;²⁷⁶

Dem Rezipienten ermöglicht die Art und Weise, wie ein Erzähler sich und andere beurteilt zudem Rückschlüsse auf dessen Werte- und Normensystem zu ziehen. So sind letztlich alle Bekundungen eines ungläubwürdigen Erzählers ein Bekenntnis hinsichtlich seiner

²⁷⁴ A. Nünning (1998), S. 17. Vgl. auch A. Nünning (1990), S. 44.

²⁷⁵ Vgl. *Spider*, S. 216.

²⁷⁶ Ebd., S. 149.

subjektiv gefärbten und oftmals verzerrten Sichtweise.²⁷⁷ Unter Berücksichtigung dessen, was die Erforschung des unglaubwürdigen Erzählens über die Bedeutung des kontextuellen Bezugsrahmens eines literarischen Werkes feststellt - die kontextuellen Bezugsrahmen treffen eine Aussage über den Wirklichkeitsbezug eines Textes und gehen von der Annahme aus, dass die „Textwelt mit der realen Welt kompatibel ist“²⁷⁸ – provoziert auch die Normabweichung des Erzählers Dennis einen Wirkungseffekt grotesker Natur. Obwohl der Ich-Erzähler Dennis seine Geschichte mit der größten Ernsthaftigkeit und Überzeugung vermittelt, weichen seine „Schilderungen, Kommentare oder Interpretationen“²⁷⁹ vom allgemeinen Wirklichkeitsmodell des Lesers ab, so dass er diese Deviationen zum Anlass nimmt, an der Glaubhaftigkeit des Erzählers zu zweifeln. Zugleich ergibt sich aus dieser Normabweichung des Erzählers Dennis für den Rezipienten der Eindruck des Grotesken: Die schizophrene Persönlichkeit von Dennis stellt eine eindeutige Devianz in Bezug auf „gesellschaftlich anerkannte Vorstellungen von psychologischer Normalität oder Kohärenz“²⁸⁰ dar und wirkt auf den Leser diskrepant: sie erzeugt ein Gefühl von Belustigung und Schrecken über das Dasein einer solchermaßen zerrissenen Persönlichkeit, die die umgebende Welt konsequent falsch einschätzt und missdeutet.

²⁷⁷ Vgl. A. Nünning (1998), S. 18.

²⁷⁸ Ebd., S. 29.

²⁷⁹ Ebd., S. 29.

²⁸⁰ Ebd., S. 30.

„I was in my vest and trousers, my braces hanging down my thighs, my stick hooked on the chair nearby, and what a skinny specimen I'd become, I thought, as I regarded the ravaged, wild-haired, too-large head atop the bony narrow shoulders and the sunken hairless chest; (...) Now I looked puny. I looked like a shrimp, a crested shrimp.“¹

II. Dr. Haggard's Disease – „K“ wie Karriere

Der 1993 erschienene Roman Dr. Haggard's Disease gewährt wie schon Spider tiefe Einblicke in die kranke Psyche eines erwachsenen männlichen Protagonisten. Wie bereits Dennis Cleg offenbart auch der Ich-Erzähler Dr. Haggard mit fortschreitender Erzählung seine körperlichen und geistigen Deformationen und damit sein grotesk anmutendes Entstelltsein.

Die fiktive Ansprache des Ich-Erzählers richtet sich vorgeblich an James Vaughan, den Sohn seiner ehemaligen Geliebten Fanny. Fanny und Dr. Haggard verbindet kurze Zeit vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges eine kurzlebige und – nach Empfinden des Mediziners Dr. Haggard – heftige Liebesbeziehung. Obwohl Fanny die Affäre beendet, als ihr Ehemann davon Kenntnis erlangt, hinterlässt diese *amour fou* bei Edward Haggard weitreichende körperliche und geistige Entstellungen: infolge der körperlichen Auseinandersetzung mit Fannys Ehemann, leidet er an einer schweren Hüftgelenksarthrose und ist fortan ein von ständigen Schmerzen geplagter, morphium-abhängiger Krüppel. Darüber hinaus hat die irrationale, alles verzehrende und unerwiderte Liebe zu Fanny, mit der er sich ein Gegengewicht zu der rationalen und gefühllosen Welt der Medizin hat schaffen wollen, aus ihm einen vereinsamten, wahrnehmungsgestörten Junkie gemacht. In der Erzählgegenwart – der Rahmengeschichte seiner Erzählung – lebt Dr. Haggard zurückgezogen in *Griffin Head*, einer kleinen Küstenstadt in Südengland, wo er eine öde Arztpraxis für Allgemeinmedizin führt, nur noch in der erinnerten Vergangenheit lebt und schließlich der Phantasie den Vorrang vor der Wirklichkeit gibt.

Die Scheinkommunikation zwischen dem *mad monologist* Dr. Haggard und seinem Phantasieprodukt ist ein deutliches Zeichen seines zwanghaften Verhaltens. So verwandelt sich der an ein vermeintliches Gegenüber gerichtete Diskurs schließlich in ein Selbstgespräch und die vorgebliche Intention, das Informationsbedürfnis eines fiktiven Zuhörers zu berücksichtigen, entpuppt sich als selbstzentrierter Monolog. In dem verzweifelten Bemühen, James von der Ehrenhaftigkeit seiner Liebe zu dessen Mutter Fanny zu überzeugen, offenbart er dem Leser unfreiwillig auch seine, durch die Morphiumsucht gesteigerte, Obsession, von der sich zu lösen er nicht in der Lage ist: Einige Zeit nach dem Ende der Romanze wird Dr. Haggard auf einer Dinnerparty an

¹ *Dr. Haggard*, S. 58.

Fanny erinnert und erlebt einen emotionalen Rückfall.² Von nun an will er der toten Fanny bzw. seiner Liebe zu ihr jeden noch verbleibenden Moment seines Lebens widmen.

I fell in love with the house and made it a museum of nostalgia, a temple of the memory of your mother, where I worshipped her spirit and would undoubtedly have continued to do so had you not appeared and drawn me back into the stream of life. Was this why you came to me? Was this your purpose, to show me the possibility of a life after death? Of a reconciliation of spirit and nature? Of a *reunion*?³

Im Gegensatz zu Dennis aus Spider scheint Edward Haggard zunächst eine vergleichsweise vertrauenswürdige Erzählerfigur zu sein, dessen Geschichte nicht anzuzweifeln ist. Das anfängliche Vertrauen des Rezipienten gründet maßgeblich auf der Tatsache, dass Dr. Haggard von Beruf Arzt ist und in dieser Funktion Erwartungen wie Zuverlässigkeit, Unfehlbarkeit und Vertrauenswürdigkeit an ihn gestellt werden. Doch das Vertrauen des Lesers in die Rechtschaffenheit von Dr. Haggard schwindet mit fortschreitendem Erzählvorgang. Denn wie sich schon bald herausstellt, ist Dr. Haggard krank, und ein kranker erzählender Arzt dient wenig dazu, das Vertrauen der Menschen in seiner Geschichte zu wecken. Ein kranker Arzt ist, wie Petra Kundmüller treffend feststellt „immer eine verstörende Erscheinung“⁴. Die Verunsicherung des Lesers über den Erzähler wächst vor allem mit der Einsicht, dass sich seine Krankheit nicht nur auf seine physischen Befähigungen auswirkt, sondern auch auf die Psyche des Protagonisten. Auch wenn der Leser die retrospektive Erzählung des Dr. Haggard im großen und ganzen inhaltlich so akzeptieren kann wie sie dargeboten wird und sie weniger von Widersprüchen und Diskontinuitäten geprägt ist, als dies bei Dennis der Fall war, entzündet sich das Misstrauen des Lesers abermals an der Erzählperspektive.

Obwohl Dr. Haggard seine Gebrechen zu einem Hauptthema der Geschichte macht, erkennt er nicht, dass das Scheitern seiner Person im beruflichen und privaten Bereich in ihm selbst und dem Glauben an ein falsches Ideal wurzelt. Und auch der Leser muss sich von einem Ideal verabschieden: dem Ideal des apodiktischen Arztes⁵. Aber auch wenn für den Leser vor allem die Tatsache verunsichernd ist, dass ein Vertreter der heilenden Zunft, ein Mensch, dem Vertrauen in der Fähigkeit der Heilung zukommt, selbst krank und verletzlich ist, so erscheint er dem Leser gerade in seiner Versehrtheit und Verletzlichkeit menschlich und deshalb näher als vielleicht der perfekte Arzt.

Wie bereits Dennis Cleg lenkt auch der Ich-erzählende Protagonist aus Dr. Haggard's Disease das Augenmerk des Lesers durch die rückwärtsgewandte, erinnernde Erzählung

² „A woman at a dinner party had thrown me into a storm of misery merely by mentioning her name – ‚Fanny!‘ she’d cried. ‚Don’t you know Fanny?‘ That’s what brought it on, that’s what brought on the fever once more. (Ebd., S. 134. Vgl. auch Ebd., S. 144.)

³ Ebd., S. 133. Hervorhebung im Original.

⁴ P. Kundmüller (2000), S. 103.

⁵ Vgl. Ebd., S. 104.

vermittels zahlreicher Rückblenden auf die erzählerische Vergangenheit. Die Erzählung des Protagonisten Dr. Haggard soll deshalb zunächst in Bezug auf die Frage nach den Ursachen für die massiven geistigen und körperlichen Defizite in der Erzählgegenwart betrachtet werden. Im Gegensatz zu Spider umfasst der erzählte Zeitraum in diesem Roman die vergleichsweise kurze Dauer von ungefähr zwei Jahren. So geht es in der Darstellung und Erarbeitung der Entwicklung des Protagonisten nicht wie bei Dennis Cleg um den Entwicklungsgang, in dem sich der Mensch zu einer im Idealfall „sozial handlungsfähigen und identischen Persönlichkeit heranbildet“⁶. Der Sozialisationsbegriff wird als lebenslanger Prozess verstanden, da die personal-soziale Identität sich in den verschiedenen Lebensphasen und –altern immer neu ausformen muss. Während der Zeitraum der Erzählung im Falle von Dennis also das Scheitern des Aufbaus und der Bildung der sozial handlungsfähigen Persönlichkeit offenbart, steht bei der Betrachtung von Dr. Haggard der Prozess der Modifikation der bestehenden Identitätsstruktur und ihrer Weiterentwicklung im Hinblick auf die Entwicklung zu einer grotesken Figur im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses.

1. Dr. Haggard und das Fehlen sozialer Fähigkeiten

1.1. Dr. Haggards emotionale Vereinseitigung

Wie den Ausführungen des Ich-Erzählers Dr. Haggard zu entnehmen ist, schlägt er, der einzelgängerische und empfindsame Sohn eines Pfarrers, die Laufbahn der Medizin ein, „to do some *real* good in the world“⁷. In seiner Ausbildung zum Chirurgen, die er als Assistent in dem renommierten Londoner Krankenhaus *St. Basil's* absolviert, muss er bald feststellen, dass es sich hier um eine harte und grausame Männerwelt handelt, in der die Chirurgie „like a branch of mechanics“⁸ behandelt wird. Sein Chef, Vincent Cushing, verdeutlicht ihm unmissverständlich, dass die harten Arbeitsbedingungen, der wenige Schlaf und die verantwortungsvolle Aufgabe nur von den Zähesten unter ihnen ausgehalten werden: „You're going to have to learn to go days without sleep and perform competently, that clear? (...). Because if you can't do that you won't survive.“⁹ Der Beruf bildet den Grundpfeiler seiner sozialen Identität und definiert ihn als einzelnes männliches Wesen im gesellschaftlichen Gesamtkontext. Dr. Haggard strebt in seiner beruflichen Tätigkeit danach, den männlichen Tugenden zu entsprechen. Er bemüht sich um Gelassenheit und Sachlichkeit im Umgang mit seinen Kollegen und um Disziplin, Entschlossenheit, Präzision, Stärke und Distanziertheit im beruflichen Alltag. Diese

⁶ L. Böhnisch, R. Winter (1997), S. 13.

⁷ *Dr. Haggard*, S. 16. Hervorhebung im Original.

⁸ Ebd., S. 17.

⁹ Ebd., S. 18.

Eigenschaften scheinen unerlässlich, um die Erhaltung von gehobenen Positionen im professionellen Bereich zu sichern, bedingen aber gleichzeitig – wie die Männerforschung belegt – eine „Panzerung des Gefühlslebens und des Körpers“¹⁰. Obwohl es in seiner Arbeit und vor allem in der Zusammenarbeit mit seinen Medizinerkollegen Vincent Cushing und Ratcliff Vaughan oftmals zu Demütigungen, Frustrationen, Enttäuschungen und Kränkungen¹¹ kommt, ist Dr. Haggard bestrebt, die Fassade einer gewissen Männlichkeit und *coolness* zu wahren, und betreibt damit Eigenschutz.

One morning I was desperately tired, having been up all night in Accident and Casualty, and I was assisting while Cushing operated. (...) The procedure was a long one, the theatre was hot, the atmosphere tense, and after an hour or so everything turned milky – I suppose I must have drifted off. Suddenly there came a loud rap. „More retraction!“ barked Cushing, and I was abruptly jerked into the here and now. I gave more retraction. „Too much!“ he shouted. „Who is that? Haggard? Wake up, man. (...) Pull the bloody retractor,“ he cried, „I can't see what I'm doing. No no no no no, you're pulling too hard again, you'll rupture his spleen. Dear God what kind of idiots are they sending me now?“ My face, behind the mask, burned with humiliation; impassive eyes gazed at me from other white-masked faces.¹²

Gefühle der Kränkung und Niederlage wahrzunehmen oder gar zu äußern und zu beklagen, passt nicht in dieses männliche Selbstverständnis. Dr. Haggard ist sich sehr wohl bewusst, dass er in dem Moment, in dem er in seinen Schwächen erkennbar wird, auch verletzbar ist. So verdrängt er die unangenehmen Erfahrungen und kämpft verbissen weiter. Wie die meisten Männer im Berufsleben ist Dr. Haggard gezwungen, in permanenter Distanz zu seinen tatsächlich vorhandenen differenzierten Gefühlen zu leben: Gefühle werden unbewusst als etwas bedrohliches erlebt, da sie Unordnung bringen und unbeherrschbar scheinen. Dr. Haggards harter Arbeitsalltag besteht aus dem Umgang mit Kranken und sterbenden Patienten und deren routinierter und konzentrierter medizinischer Versorgung. An den einsamen Abenden in seinem Einzelzimmer-Appartement flüchtet er in die Welt der Poesie, die zum ästhetischen Gegengewicht zu der von Verfall und Siechtum geprägten Arbeitswelt wird. Die Chirurgie, in der ein harter Konkurrenzkampf besteht und die auch in den 30er Jahren, in denen der Roman zeitlich situiert ist, schon eine ausgeprägte Männerdomäne ist, lässt unter den Kollegen keine wirklichen Freundschaften entstehen und führt dazu, dass Dr. Haggard auch im beruflichen Umfeld ein Einzelgänger bleibt. Die Einsicht, gegen Krankheit und Elend in der Welt nicht wirklich etwas unternehmen zu können, desillusioniert Dr. Haggard und der teilweise würdelose und menschenverachtende Umgang mit den Patienten¹³ verpassen seinem anfänglichen Enthusiasmus einen empfindlichen Dämpfer

¹⁰ F. G. Ottemeier-Glücks (1994), S. 85.

¹¹ Bründel/Hurrelmann bezeichnen diese als typische Negativ-Erfahrungen, die vor allem Männer im Beruf erleiden. (H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 57.)

¹² *Dr. Haggard*, S. 17f.

¹³ Vgl. Dr. Haggards Versprechen an den jungen Arbeiter Eddie Bell, nach seinem Tod keine Autopsie an ihm vorzunehmen, wird von Dr. Cushing mit den Worten „Oh, promise him the

und hinterlassen bei ihm nach einiger Zeit den Eindruck, eine harte, kalte, chirurgische Medizin¹⁴ zu bedienen:

When I finally got off duty I'd trudge home to Jubilee Road, fall into bed and immediately be asleep, though at times I'd be too exhausted even to sleep, and instead I'd lie there in the darkness and ask myself, why? Why all this pain, all this sickness, what is the *point*? At these times medicine seemed as futile as life itself (...).¹⁵

In der ausschließlichen Konzentration auf sein Berufsleben und den sich daraus ergebenden emotionalen Defiziten ist Dr. Haggard ein Parade-Beispiel für die degenerative männliche Vereinseitigung¹⁶, die sich im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert herausgebildet hat, als mit Beginn der Spezialisierung der Berufe in der Industrialisierung eine einseitige Leistung erforderlich wird, die „von der Gesamtpersönlichkeit differenziert ist“¹⁷. Michel Foucault hat für diese Entwicklung den Begriff der Disziplinargesellschaft geprägt, in der die Männer sich von nun an dem Diktat maschineller Regelmäßigkeit, Zeitplanung und Körperbeherrschung unterwerfen. Die berufliche Wirklichkeit verlangt unter anderem Disziplin, Fleiß, Härte, Konkurrenz und Rationalität und nicht erst mit der Trennung von Lebens- und Arbeitsort müssen Männer so auf „substantielle Eigenschaften ihres bisherigen Lebens verzichten“¹⁸. Ebenso wie sich die Männer in dieser Epoche der ‚Männlichwerdung der Welt‘ von jenen Eigenschaften abzuspalten beginnen, die in der Umkämpfung und Beherrschung der Vernunft, Technik und Wissenschaft als nicht förderlich angesehen werden¹⁹, hat sich auch Dr. Haggard aufgrund der Anpassung an das harte Arbeitsleben auf seine rein funktionalen Tätigkeiten reduziert und innerlich von der emotionalen Seite seiner Persönlichkeit abgespalten: von den menschlichen Eigenschaften Verletzlichkeit, Emotionalität, Hingabe, Fürsorge, Mitgefühl. Er hat die femininen Komponenten seiner Persönlichkeit – Zuneigung, Liebe, Vertrauen – unterdrückt, um beruflich Anerkennung zu finden. Mit der Konzentration auf die funktionalen Aktivitäten ist also eine erzwungene Distanz von den emotionalen, sozialen und kommunikativen Bedürfnissen einhergegangen, wie sie in Dr. Haggard deutlich sichtbar werden. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, entwickelt Dr. Haggard aus diesem Umstand heraus eine für ihn fatale Lebensuntüchtigkeit, da er angewiesen ist auf Menschen, insbesondere Frauen, die „die emotionalen Aspekte des Lebens im Gleichgewicht halten“²⁰.

world, if you want to, (...) but don't for God's sake think you have to keep it.“ (Ebd., S. 38) niedergeschmettert.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 19. Hervorhebung im Original.

¹⁶ Vgl. W. Hollstein (1999), S. 51f.

¹⁷ Vgl. Ebd., S. 53.

¹⁸ Ebd., S. 54.

¹⁹ Vgl. Ebd., S.53: Gemeint sind Eigenschaften wie „Verletzlichkeit, Emotionalität, Hingabe, Fürsorge und Mitgefühl“. Vgl. auch Ebd., S. 34: „Untersagt sind (...): Spontaneität, Unpünktlichkeit, Lustprinzip, Faulheit, Schwäche, Improvisation, Gefühl, Irrationalität und Fürsorglichkeit.“

²⁰ F. G. Ottemeier-Glücks (1994), S. 85.

1.2. Fanny – das Ewigweibliche

In diesem tristen, bindungslosen und nur von Arbeit geprägtem Leben bietet sich Dr. Haggard eines Tages ein Lichtblick. Es ist im späten Herbst des Jahres 1937, als er auf einer Dinnerparty die Ehefrau eines Kollegen kennen lernt: Fanny Vaughan. Die Beziehung zu Fanny ist ein Hauptmotiv des Romans und der Auslöser für einen Prozess, in dessen Verlauf sich Dr. Haggard einer massiven Wandlung unterzieht. Insbesondere Dr. Haggards Wahrnehmung von Fanny offenbart dem Leser mit fortschreitendem Erzählvorgang seine psychische Entrücktheit und seine massiven emotionalen und sozialen Normabweichungen. Fanny ist, abgesehen von seiner Haushälterin Mrs. Gregor und den flüchtigen Begegnungen zu seinen weiblichen Patienten und den Ehefrauen seiner Medizinerkollegen, die einzig bedeutsame weibliche Figur in Dr. Haggards sozialem Umfeld.

Bereits in der ersten Begegnung mit Fanny offenbaren die Kommunikationsprobleme des in einem gänzlich rationalen Umfeld lebenden Dr. Haggard seine sozialen Inkompetenzen. So thematisiert er seine fehlende Eloquenz in einem Kommentar über den Dinnerparty-*small-talk* mit Fanny: „In those first moments I can't have been very articulate, I never am when I'm excited, I tend to become formal, but she understood.“²¹ Den Hinweis auf seine mangelnde Eloquenz und insbesondere den Nachsatz „but she understood“ kann der Rezipient an dieser Stelle noch nicht als Ausdruck seiner gestörten Wahrnehmungsfähigkeit in Bezug auf sich und andere und als Hinweis auf seine psychischen Entrücktheit deuten, eher schon als die Unbeholfenheit eines jungen und unerfahrenen Mannes. Fanny ist eine reife, anmutige Frau, die auf charmante aber bestimmte Art Annäherungsversuche unternimmt. Auf ihre Initiative hin entspinnt sich bald darauf zwischen ihnen eine heftige Liebesaffäre, die Dr. Haggard, der hohe moralische Ansprüche hegt, durch die glücklose und gefühlsferne Ehe Fannys rechtfertigt. Fanny präsentiert sich Dr. Haggard als ruhige, selbstbewusste und sinnliche Frau, deren makellose Schönheit, Blässe und Eleganz er schon nach wenigen Minuten erlegen ist. Dr. Haggard, dessen Äußerungen zu entnehmen ist, dass er bisher keine Erfahrungen mit dem weiblichen Geschlecht gemacht hat, ist fasziniert von Fannys Weiblichkeit und Anmut und es gelingt ihr alsbald, ihn für sich einzunehmen: „That night, dear James, your mother took my heart by storm – took it without a struggle“²².

Der in emotionaler Hinsicht völlig ausgehungerte Dr. Haggard, für den die rationale Welt der Medizin und der zermürende und erschöpfende Klinikalltag bis zu diesem Zeitpunkt die einzigen Lebensinhalte bilden, verfällt der abenteuersuchenden Fanny sofort in einer

²¹ Dr. Haggard, S. 20.

²² Ebd.

überschwänglich erlebten schwärmerischen Liebe, die mit der Idealisierung ihrer Person²³ einhergeht:

Your mother came to represent for me an ideal. She came to seem the very embodiment of grace. Grace: it was manifest in everything about her, it was the ineffable breath of being in all she said, and did, and thought, and felt – her spirit, in a word, she possessed *grace of spirit* and was incapable of vulgarity as I believe any human being can be.²⁴

Dr. Haggard hatte sich, bis er Fanny traf, in seiner körperlichen, geistigen und psychischen Ganzheit aufgegeben und einen Teil seiner Persönlichkeit ganz unter die Eigengesetzlichkeit der Medizin gestellt.²⁵ Auf diese Spaltung zwischen „Mensch und Spezialist, öffentlicher und privater Person, Subjekt und Funktionär“²⁶ spricht er an, als er erklärt: „I am a man and a doctor“²⁷. Als Arzt liegt seine Aufgabe bei den Krankheiten des Fleisches und seine Profession ist ihm so wichtig geworden wie das Leben selbst. Für ihn, dessen Aufgabe es ist, die „diseases of the flesh“²⁸ zu heilen, und der zeitlebens nach einer höheren Bedeutung von Krankheit und Schmerz gesucht hat, ist Fanny jählings die Antwort auf alle Fragen:

The love I conceived for your mother gave me the sole glimpse I have had of the possibility of such meaning, my one thin thread of hope: where before there was only the dark face of nature, with its absolute imperatives of disease, suffering and death, now here was grace.²⁹

Die wesentlichste Veränderung, die Fanny in Dr. Haggards Leben auslöst, besteht in der Erfahrung der emotionalen und körperlichen Leidenschaft zu einer Frau. Fanny weckt in dem Protagonisten nie zuvor erlebte Gefühle von Nähe, Geborgenheit und Wärme. Dr. Haggard, der seine Mutter schon als Kind verloren hatte³⁰, kann bis auf Fanny in seinem Umfeld keinerlei weibliche Bezugspersonen aufweisen. Fanny, die wesentlich älter ist als Dr. Haggard und bereits einen erwachsenen Sohn hat³¹, bietet ihm beide Seiten der

²³ Auffällig ist dabei, dass in *Dr. Haggard's Disease* wie bereits in *Spider* eine Glorifizierung der weiblichen Figur durch den Hauptprotagonisten vorgenommen wird. In *Dr. Haggard's Disease* wird Fanny als Mutter von James und als Geliebte von Dr. Haggard positiv überhöht, wogegen der Vater von James, Dr. Vaughan, abgelehnt und negativ gezeichnet wird. Dr. Haggard gelangen im Zusammenhang mit Dr. Vaughan keine positiven Assoziationen. Seine fachlichen Qualifikationen werden negiert und in seiner Vaterrolle wird ihm ein „twisted ideal of masculinity“ (Ebd., S. 79) zugesprochen, das mit Eigenschaften wie Absolutheit, aggressiver Männlichkeit, dröhnender Stimmlage, dem Rauchen dicker Zigarren und defekten im emotionalen Bereich einhergeht. (Vgl. Ebd., S. 77f. u. Ebd., S. 55f.).

²⁴ Ebd., S. 24. Hervorhebung im Original.

²⁵ Vgl. W. Hollstein (1999), S. 53f. Hollstein beschreibt hier die männliche Vereinseitigung im gesellschaftsgeschichtlichen Verlauf und in der Berufsspezialisierung und meint hier die männliche Unterordnung unter die Technik im Rahmen der Industrialisierung.

²⁶ Ebd., S. 54.

²⁷ *Dr. Haggard*, S. 24.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. Ebd., S. 9: „My father died while I was at medical school; my mother when I was a child.“

³¹ Vgl. Ebd., S. 19: „as for your mother, she was a married woman (...) and mother of a boy of sixteen!“

Weiblichkeit: In ihrer fürsorglichen, fast schon mütterlichen Art, ist sie die zu früh verlorene Mutterfigur, die sich um seine berufliche Zukunft und Gesundheit³² sorgt. Dr. Haggard schätzt aber auch ihre erotische Seite als Frau, wenn sie ihm die leidenschaftliche und sinnliche, ein anderes Mal auch die unersättliche und gierige Geliebte ist.³³ Besonders wichtig sind Dr. Haggard die Bestätigungen Fannys, ein guter Liebhaber zu sein, denn schließlich ist es für ihn das erste Mal, dass er die körperliche Liebe zu einer Frau erlebt.³⁴ Die spezifische Bedeutung der Sexualität für Männer wird auch von Bründel/Hurrelmann betont. Demnach bestätigt Sex die männliche Identität und symbolisiert Männlichkeit. Im sexuellen Verkehr ist es Dr. Haggard möglich all das auszudrücken, was er im alltäglichen Leben nur wenig zeigen kann: „emotionale Nähe und Verbundenheit“³⁵. An den Geschlechtsverkehr als Symbol für die scheinbar konträren Erlebnisse von „männlicher Macht und Unterwerfung“³⁶ sind Wünsche wie beispielsweise „Sich-Fallen lassen, Hingeben, Aufgenommenwerden“³⁷ geknüpft und damit Wünsche, die dem Mann in seiner Sozialisation selten gestattet und erfüllt werden.

Wie Dr. Haggard erfährt auch sein häusliches Umfeld eine Veränderung durch die Anwesenheit einer weiblichen Person. Indem Fanny sein Zimmer mit allerlei Lampen, Läufern, Stoffen, Laken, Töpfchen und Dosen mit Salben, Cremes, Lotionen und Parfüms ausstattet und dekoriert, feminisiert sie seine Räume³⁸, welches ein Sinnbild für seine Öffnung zu bisher unterdrückten Emotionen ist. Da Fanny die Rollen der Geliebten, Frau, Mutter und Beschützerin gleichermaßen übernimmt, erlebt Dr. Haggard in der kurzen Liaison zu ihr die Erfüllung all seiner Wünsche und Träume in Bezug auf eine weibliche Partnerin. So erscheint es erst auf den zweiten Blick absonderlich, dass er sich rückhaltlos in eine aussichtslose Affäre stürzt, die er für die einzig wahre Liebe hält, die einem Menschen begegnen kann. Von nun an beherrscht Fanny und seine glorifizierte Sicht ihrer Person sein Denken und Fühlen. Das emotionale Verlassensein führt somit bei Dr. Haggard dazu, dass er sich in eine Abhängigkeit von Fanny begibt, um die gefühlsbetonten Aspekte seines Lebens in der Balance zu halten. Mit dem Eintritt von Fanny in Dr. Haggards Leben, erlebt er eine explosionsartige Äußerung der bislang unterdrückten Gefühle und entdeckt, was ihm bisher in seinem Leben gefehlt hat. Seine einzigen sinnlichen Erlebnisse nach einem Arbeitsalltag bestanden in einem Glas Gin und einem Gedichtband oder klassischer Musik. Nun lernt er für kurze Zeit die

³² Vgl. Ebd., S. 70: Fanny berät Dr. Haggard in seiner beruflichen Entwicklung; Ebd., S. 80: Fanny überredet Dr. Haggard, für einige Tage zu verreisen, weil er gesundheitlich angeschlagen sei; Ebd., S. 41: Fanny rät Dr. Haggard, ein Taxi zu nehmen, weil er einen völlig erschöpften Eindruck macht.

³³ Vgl. Ebd., S. 90: „Your mother was at times voracious, feline, avid for me; at other times slow, voluptuous and careless; she was a woman of many moods.“

³⁴ Vgl. Ebd., S. 50: „It was the first time I had properly made love to a woman.“

³⁵ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 86.

³⁶ Ebd., S. 84.

³⁷ Ebd., S. 83.

³⁸ Vgl. *Dr. Haggard*, S. 90: „My quarters were gradually feminized.“

romantische, auch platonische Liebe kennen, die er als „discourse of soul with soul“³⁹ empfindet und in der die Sexualität „the making of the two into the one, the recovery of a *lost unity*“⁴⁰ ist. Doch die jahrelang gelebte Distanz zu seinen Emotionen, zu den Wesensmerkmalen Intuition, Empathie und Kreativität hat ihre Spuren hinterlassen: Im Gegensatz zu den karnevalesken Masken, die sich nach Belieben auf- und absetzen lassen, sind diese Fähigkeiten Dr. Haggard wie dem realen Mann in der langen Entwicklung zur heutigen männlichen Sozialisation ausgetrieben und genommen wurden, einer ‚Amputation‘⁴¹ gleich, nicht mehr greifbar. Einen „emotionalen Krüppel“ nennt die Männerliteratur den Typus des Dr. Haggard, und meint damit jene, die zu verschlossen und irgendwann auch beziehungslos geworden sind, um den Anforderungen des Arbeitslebens gerecht zu werden.

1.3. Dr. Haggards fixe Idee

Wie die vorangegangene Analyse zeigen konnte, hat der bis zu der Begegnung mit Fanny ausschließlich in einer Männerwelt lebende Dr. Haggard keinerlei weibliche Bezugspersonen und weist in zwischenmenschlichen Beziehungen, in seinem emotionalen Empfinden und in seiner Wahrnehmung von Männern und Frauen Störungen auf. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, zeichnet er sich durch soziale und emotionale Defizite aus, die zu Fehlwahrnehmungen und einer naiven Unbeholfenheit im Umgang mit dem weiblichen Geschlecht führen. Seine emotionalen Defizite, das Fehlen einer ‚Antenne‘ für die emotionalen, sozialen und kommunikativen Bedürfnisse anderer Menschen, findet bald Auswirkungen auf die Beziehung zu Fanny und wirft bereits Schatten auf die nahezu ausweglose Situation, in der sich Dr. Haggard am Ende seiner rückblickenden Erzählung, in der Rahmengeschichte, befinden wird.

In seinem Versuch, die Grausamkeit des täglich wiederkehrend erlebten menschlichen Leidens, Schmerzes und Todes mit einem Sinn zu versehen und zu transzendieren, entwickelt der Protagonist ein „idealisiertes Konzept von Liebe und Schönheit“⁴². Dr. Haggard überhäuft Fanny mit Liebesbekundungen und romantischen Erwartungen an ein Leben zu zweit und verfällt dem Glauben an ein falsches Ideal, nicht erkennend, dass sie von Anfang an nur ein Abenteuer wollte und seine tiefen, ehrlichen Gefühle nicht erwidern kann. Offenbar hatte Fanny in Dr. Haggard einen unerfahrenen und ebenfalls abenteuersuchenden Mann erwartet. Für einen emotional normal empfindenden Menschen wären Fannys Absichten, insbesondere durch die Art, wie sie sich ihm annäherte, von vornherein eindeutig gewesen. Aber Dr. Haggard besitzt keine Antennen

³⁹ Ebd., S. 63.

⁴⁰ Ebd. Hervorhebung im Original.

⁴¹ Vgl. W. Hollstein (1999), S. 37.

⁴² P. Kundmüller (2000), S. 104.

für solche zwischenmenschlichen ‚Abkommen‘ und bemerkt nicht den tatsächlichen Charakter ihrer Beziehung. In seiner eingeschränkten Wahrnehmungsfähigkeit hat er ihre ironischen Andeutungen über ihren Mann und ihr sarkastisches und zynisches Jammern und Klagen über ihre Ehe mit Dr. Vaughan, das Teil des Katz-und-Maus-Spiels war, nicht dechiffrieren können und in ihr tatsächlich eine leidtragende und verzweifelte Frau gesehen⁴³: „(...) I've come to believe that Ratcliff provoked this unhappiness in her, that he was the source of her pain, and that she came to me for solace“⁴⁴.

So erscheint Fanny Dr. Haggard in einem anderen Licht als dem Leser, dem der Mediziner durch seine unbewussten Kommentare, seine impliziten und expliziten Fremdcharakterisierungen und trotz seiner psychischen Einschränkungen ein verhältnismäßig deutliches Porträt einer abenteuersuchenden Frau darlegt. Aus einem ganzen Sammelsurium von Eindrücken entwickelt sich bei Dr. Haggard die fixe Idee, dass Fanny eine unglücklich leidende Ehefrau ist, die sich in einer desolaten familiären und ehelichen Situation befindet und seine Zuwendungen und seine Gegenwart akut benötigt. Zur Untermauerung seiner Hypothese kritisiert der Ich-Erzähler die berufliche Tätigkeit des Pathologen Dr. Vaughan und vermittelt vor allem sein individuell gefärbtes, persönliches Bild des kompetenten Mediziners⁴⁵. Auch die Kommentare von Medizinerkollegen⁴⁶, die vorgeblichen Dialoge mit dem Kampfpiloten James⁴⁷ und die vermeintlichen Schilderungen Fannys über ihre eheliche Situation⁴⁸ und die Profession ihres Mannes⁴⁹ reichen Dr. Haggard zur Beweisführung. In der vorgeblich an James gerichteten Rede versucht Edward Haggard deshalb, ein Bild von James' Elternhaus zu entwerfen, welches die Fassade einer nur vorgeblich glücklichen partnerschaftlichen Beziehung seiner Eltern entlarven soll, womit sich eine Rechtfertigung der Liebschaft von Fanny und gleichzeitig eine Aufwertung der Affäre ergeben würde. Dass Dr. Haggard bei der Darstellung der Vaughanschen Verhältnisse zu Übertreibungen, Manipulationen und Falschdeutungen neigt, gesteht er im folgenden Kommentar unbewusst eindeutig ein:

⁴³ Vgl. *Dr. Haggard*, S. 40: Die Anspielungen Fannys auf den Beruf ihres Mannes versucht Dr. Haggard zu deuten und versteht sie schließlich als vielsagende Enthüllungen. Wie Bründel/Hurrelmann beschreiben, liegt die Schwierigkeit von Männern, die emotionalen Bedürfnisse von Frauen zu erkennen und zu berücksichtigen, in dem Zwang, „traditionelle Männlichkeit zu leben“, sowie dem frühkindlichen Druck, „sich unabhängig von der Mutter und ihren Bedürfnissen zu entwickeln“ (H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 73.) begründet.

⁴⁴ *Dr. Haggard*, S. 92f.

⁴⁵ Vgl. *Dr. Haggard*, S. 78.

⁴⁶ Vgl. Ebd.: Der Mediziner McGuinness äußert sich mitleidvoll über Dr. Vaughan und Fannys Situation: „(...) I think there's something primitive makes a man go into pathology. I pity the wife. (...) Imagine living with Ratty Vaughan.“

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 28: James schildert Dr. Haggard, dass es häufig zu Streitigkeiten zwischen Fanny und seinem Vater kam, in denen auch Dr. Haggards Name fiel. Vgl. auch Ebd., S. 15: Fannys Erkrankung wird von James als Folge dieser unglücklichen Ehe und der vergeblichen Liebe zu Dr. Haggard gesehen: „Connected with the atmosphere at home. With the arguments. With my father being so angry all the time. I felt as if she were being punished.“

⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 76: „I didn't like to condemn the man out of hand, but it was hard, in the light of what your mother told me about what went on in Plantagenet Gardens, not to bear real animus toward him.“

⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 40f.

I must slowly paint a picture of your parents' marriage, a portrait which, if subtle enough, and accurate enough, would lead you irresistibly to an understanding of your mother's unhappiness – the cause of it – and my own effort, ultimately unsuccessful, to relieve it, and offer her the life of hope and joy she deserved, and from which your father blocked her. This as I say was my intention (...).⁵⁰

Die dem Erzähler Dr. Haggard unbewussten Kommentare und Beschreibungen zu Fannys Person zeichnen zudem ein ganz anderes Bild ihrer Person und entlarven sie dem Leser als eine selbstbewusste Frau, die jederzeit genau weiß, was sie will und wie sie die Menschen und Situationen in ihrem Interesse lenkt und beeinflusst. So erscheint ihr Wiedersehen auf der Dinnerparty der Cushings als inszeniertes ‚Schicksal‘, was Dr. Haggard durch seinen Kommentar „What had she *done*?“⁵¹, die Beschreibung seiner Unruhe in der Gewissheit ihrer Anwesenheit, aber auch die Tatsache, dass er der ihr zugewiesene Tischnachbar ist, unbewusst zum Ausdruck bringt. Auch die wiederholt gestellte vorgebliche Frage ihres Sohnes James, ob seine Mutter sich Dr. Haggard an den Hals geworfen habe⁵², deutet auf eine von Fanny geplante Affäre hin; in dem unbedarften Dr. Haggard hat sie dazu ein williges und gefälliges Opfer gefunden. Auf der Beerdigung und bei dem Dinner hatte Fanny Vaughan in Edward einen amüsanten und verträumten romantischen Liebhaber erkannt, der ihre Lust auf ein Abenteuer befriedigen konnte. Bereits das erste gemeinsame Gespräch entlarvt ihre zielgerichteten Absichten, als sie mit dem Satz „We can talk about art, or football, or the weather, or whatever you like, (...) just not medicine or hospitals“⁵³ die Rahmenbedingungen für den bevorstehenden Abend festlegt und genaue Vorstellungen über den Inhalt ihrer Konversation äußert. Ihr Ziel verfolgt sie beharrlich, denn auch als bei Tisch – wie vermutet – medizinische Themen die Gespräche der anwesenden Gäste dominieren, weiß sie Dr. Haggards Aufmerksamkeit geschickt umzulenken („But your mother would not allow me to listen, I was there, she said, to entertain her!“⁵⁴). Entsprechend ihrer Herkunft und Zugehörigkeit zu der Oberschicht, ist Fanny politisch interessiert und entwickelt und verfiicht sie eine eigene Meinung – so auch bei dem aktuellen gesellschaftspolitischen Thema des Krieges. Dr. Haggard will in Fanny beharrlich die enttäuschte und vernachlässigte Ehefrau sehen, obwohl sie sich bereits im Verlauf der ersten Begegnung mit Dr. Haggard durch ihre geschickt verpackten Anspielungen als abenteuersuchende, gelangweilte Ehefrau eines vielbeschäftigten Mediziners verrät.

I told you how, at the end of the evening, (...) she had approached me and asked me with a small smile, with just a hint of innuendo in it, if I was off in pursuit of „fresh pleasures“. (...) „You must take me with you next time,“ she said, „I never seem to get any pleasure anymore.“⁵⁵

⁵⁰ Ebd., S. 56.

⁵¹ Ebd., S. 19. Hervorhebung im Original.

⁵² Vgl. Ebd., S. 44: „So did she throw herself at you?“ Vgl. auch Ebd., S. 95.

⁵³ Ebd., S. 21.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 43.

Somit deutet Dr. Haggard die fiktionalen Gegebenheiten um, indem er Fanny als die leidende und unglückliche Ehefrau darstellt und ihren Mann geradezu als einen ‚Schlächter von Mann‘, der seiner Frau das Leben zur Hölle gemacht hat.

Fanny, die nach den Beschreibungen des Ich-Erzählers an das stereotype moderne Frauenbild heutiger Zeit erinnert, sich folglich durch Selbständigkeit, Intelligenz, Verständnis und erotische Ausstrahlung auszeichnet⁵⁶, ergreift kurze Zeit nach dem ersten Kennenlernen die Initiative, als sie Dr. Haggard in seinem Appartement besucht, wo sie ihn an die Hand nimmt und ins Schlafzimmer führt. Dabei macht sie Dr. Haggard gegenüber kein Geheimnis daraus, dass sie Spaß an diesem Liebesabenteuer hat und ihr gerade das Verstecken und die ständige Heimlichtuerei Freude bereiten. Sie erzählt ihm, dass sie nach der ersten gemeinsamen sexuellen Begegnung ein Gefühl der Gefahr empfand, das ihr gefiel und ihr die Empfindung gab, lebendig zu sein: „it made her feel alive“⁵⁷. Auch wenn das Abenteuer mit Dr. Haggard ihr ein Prickeln bereitet, fürchtet Fanny doch zugleich die Enthüllung ihrer Affäre, womit sie riskiert, ihre Welt, die sich „fixed and stable and permanent“⁵⁸ anfühlte, und in der die äußeren Annehmlichkeiten – ihr silberner Morgenmantel, der gepolsterte Hocker, das Feuer im Kamin, das gedämpfte Licht der Tischlampen, die weichen Teppiche und die dicken Vorhänge⁵⁹ –, welche „warmth, safety and comfort“⁶⁰ ausstrahlten, zu zerbrechen drohten. Unbewusst entlarvt Edward Fanny dem Leser durch solche Kommentare als oberflächliche und genussüchtige Frau, die an ihm persönlich keinerlei Interesse hat. Die Art, wie sie Dr. Haggard gleich zu Beginn ihrer Beziehung einschärft, dass sie bei ihren Treffen äußerste Vorsicht walten lassen müssen, indem sie ihn wie ein Kind auf eine Vorgehensweise einschwört und andeutet, dass es sehr wohl Mittel und Wege gäbe, unentdeckt zu bleiben, deutet darauf hin, dass sie Erfahrungen im Umgang mit ähnlichen Beziehungen hat: „We must be careful, very very careful; we must never make a mistake; there are ways of doing these things. There is danger here, but we can control it. All this she told me later.“⁶¹

Ein sehr deutliches Indiz für ein eheliches Abkommen in Form einer ‚offenen Ehe‘ zwischen Fanny und Dr. Vaughan wird auch durch Dr. Haggards unbewussten Hinweis auf „the long years of emotional negotiation“ bis zu dem „present state of mutual balanced toleration“⁶² eingeführt. Demnach erwartet Dr. Vaughan lediglich, dass die eheliche Gemeinschaft nur einem bestimmten Maß an ‚Belastungen‘ ausgesetzt wird, um

⁵⁶ Vgl. W. Hollstein: Das neue Selbstverständnis der Männer, in: Der Mann im Umbruch: Patriarchat am Ende?, hg. von P. M. Pflüger, 3. Auflage, Olten 1992, S. 21.

⁵⁷ *Dr. Haggard*, S. 49.

⁵⁸ Ebd., S. 50.

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 49.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 50.

⁶² Ebd., S. 102.

die „membrane of marital order“⁶³, die zwischen ihnen besteht, nicht ernsthaft zu gefährden. Da Fanny Dr. Haggard offenbar von dieser Übereinkunft erzählt hat, können seine permanenten Hoffnungen auf eine gemeinsame Zukunft mit Fanny als ein Verdrängen der Realität und damit als eine Manifestation seiner gestörten Wahrnehmung gedeutet werden. Aus den Charakterisierungen, die Dr. Haggard im Laufe der retrospektiven Erzählung produziert, ergibt sich ein Informationsvorsprung des Lesers, dem unzweifelhaft vermittelt wird, dass Fannys Intentionen gegenüber Dr. Haggard sich lediglich auf ein Abenteuer beschränken. Dem naiven und im Umgang mit Frauen unbedarften Dr. Haggard sind ihre Spielchen, das Verweigern von Küssen, die gespielte Unruhe und Aufregung, nicht geläufig, weshalb er sie nicht durchschauen kann. Die zweifelhaften und diffusen Verhaltensweisen und ihre Bedeutung werden dem Leser vollends zur Gewissheit, als Dr. Haggard all seinen Mut zusammennimmt und Fanny bittet, ihren Mann zu verlassen. Fannys verachtende Reaktion entlarvt ihre Eigennützigkeit und ihren Egoismus: „'Leave him for what? To live on a registrar's salary? Love in a hut. Not even that. You couldn't continue at St Basil's if you lived with me. Use your imagination“⁶⁴. Ihren gesellschaftlichen Status, ihr Familienleben und den materiellen Wohlstand als Ehefrau des Chef-Pathologen möchte sie auf keinen Fall für eine flüchtige Liebesaffäre aufgeben. Für sie war die Beziehung zu Dr. Haggard von Anfang an eine Liaison auf Zeit. In einem abschließenden Brief an Dr. Haggard schreibt Fanny „It could never work for us“⁶⁵ und geht davon aus, dass auch er dies gewusst haben musste.

1.4. Dr. Haggards Wahrnehmungsstörungen

Die bisherige Analyse konnte Dr. Haggards Defizite bezüglich seiner emotionalen Vereinseitigung entlarven und ihn in seiner Fixierung auf die idealisierte Liebe zu Fanny darstellen. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Dr. Haggard, ähnlich wie Dennis Cleg bereits in der erzählten Vergangenheit unter Wahrnehmungsstörungen und Fehleinschätzungen leidet, die maßgeblich für seinen späteren Zusammenbruch und seine Umformung zu einer grotesken Figur sind. Bezeichnend für seine gestörte Wahrnehmung ist sein Unvermögen zu bemerken, dass Fanny Dr. Haggards heftige Liebesbekundungen als eine unerwartete Last zu empfinden beginnt und dass seine Beziehung zu ihr „the infatuation of a foolish and deluded young man with a sophisticated older woman“⁶⁶ ist. Offensichtlich beginnt Fanny Dr. Haggard abzulehnen, weil ihr auch seine mangelnde emotionale Selbstbeherrschung⁶⁷ und seine Defizite im

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 108.

⁶⁵ Ebd., S. 125.

⁶⁶ Ebd., S. 63.

⁶⁷ Beispielhaft ist hierfür die Szene im Gasthaus, als Dr. Haggard in „a brief flurry of confusion“ (Ebd., S. 87) die Beherrschung verliert und sie unvermittelt auf den Hals küsst. Vgl. auch Ebd., S.

kommunikativen Bereich⁶⁸ nicht verborgen bleiben. In ihm ist aber bereits das idealisierte Konzept von Liebe und Schönheit gewachsen, das ihn später endgültig an der Realität scheitern lassen wird. Fanny, die es versteht mit den Männern in ihrem Umfeld zu spielen, bedient sich ihres Ehemanns, von dem sie weiß, dass er sich durch ihre amourösen Eskapaden in seiner Ehre gekränkt sehen wird, um die Beziehung zu Edward zu beenden. Dr. Haggard erliegt hier bereits einer tiefgreifenden Fehlwahrnehmung, als er ihre plötzliche und offenbar bewusste Unvorsichtigkeit im Umgang mit der Affäre und das Provozieren des Entdecktwerdens umdeutet als das unbewusste Bedürfnis, eine Krise herbeizuführen, um ihre Liebe aus der Illegalität zu führen:

But we grew careless. Caught up in love's dream, feeling invulnerable, and touched with grace, we grew careless. Perhaps it was inevitable. Perhaps we needed, unconsciously, to precipitate a crisis – perhaps we *had to!*⁶⁹

Interessant ist hierbei vor allem, dass er sich in diesen Akt einbezieht und im Plural spricht, obwohl es Fanny ist, die Dr. Haggard unvorangemeldet und ohne nachvollziehbaren Grund im Krankenhaus besucht, dem Ort, an dem auch ihr Mann sich überwiegend aufhält und an dem die Kollegen ihres Mannes sie sofort erkennen werden. Doch auch hierfür findet Dr. Haggard eine Erklärung, die sich in seine verzerrte Wahrnehmung einfügt: „I don't know. I don't know what made her come to the hospital that night. She was at times subject to black moods, to brief attacks of melancholy (...).“⁷⁰ Im Krankenhaus kommt es dann unweigerlich zu der Szene, die endgültig das Ende in der Beziehung zwischen Fanny und Edward markiert. Miggs, ein Kollege von Dr. Haggard, durchquert die Halle des Krankenhauses, in dem sich Fanny und Dr. Haggard kurz zuvor stürmisch geliebt haben, und Fanny wendet sich ihm bewusst zu, um begrüßt zu werden. Dr. Haggard, der dies mit den Worten „I saw your mother turn toward him“⁷¹, beschreibt, deutet ihr Verhalten wieder um, indem er ihre absichtliche Handlung als Unaufmerksamkeit bezeichnet⁷². In seiner unbewussten Frage, die eine Deutung und Rationalisierung ihres Verhaltens vorgibt, wundert er sich jedoch über ihre Gelassenheit nach diesem Vorfall:

Miggs had seen her – this thought was of course uppermost in her mind, but the odd thing was, instead of feeling acute alarm she felt exhilarated – why? Because she was adrift in love's dream, and nothing could touch her because nothing else

94: die Liebesszene zwischen Fanny und Dr. Haggard im St. Basil's, in der er eingesteht: „I lost control at that point“.

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 91: Dr. Haggard beschreibt, dass sein Schweigen und seine Intensität Fanny manchmal das Gefühl gaben, einen Fremden vor sich zu haben. Diese Sichtweise Fannys widerspricht außerdem der von Dr. Haggard getätigten Äußerung, stundenlang ununterbrochen reden zu können, ohne sich auch nur einmal zu wiederholen oder langweilig zu werden. (Vgl. Ebd., S. 116). Sein Monologisieren weist außerdem zahlreiche Wiederholungssequenzen auf (Beispiel: Thematisierung von James' Sterben).

⁶⁹ Ebd., S. 92. Hervorhebung im Original.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd., S. 95.

⁷² Vgl. Ebd.: „Good God, her veil! She'd forgotten about it! She hadn't replaced her veil!“

mattered – was this it? Or was there some other reason, some perverse longing for crisis, or the ecstasy of the abyss – James, I *don't know!*⁷³

Lediglich der kurze Eindruck, den ihr Spiegelbild in der Puderdose bei ihm erweckt, deutet darauf hin, dass Fanny nicht die ist, die sie vorgibt zu sein und dass Dr. Haggard unbewusst ahnt, dass seine Sicht Fannys eine verzerrte ist: „The flame of her lighter trembled as a small draught crept among the pillars, and the obscure, flickering reflection of her face was for an instant eerily distorted in the tiny glass of the compact.“⁷⁴

Es finden sich zahlreiche Belege, in denen Dr. Haggard instinktiv Zweifel an Fannys Bekundungen ihrer Liebe zu ihm und ihren Beteuerungen, ihren Mann zu hassen, hegt. Auch ihre vorgeblichen Beweggründe, bei ihrem Mann zu bleiben, zweifelt er unterbewusst an. Aufgrund seiner seelischen und emotionalen Gestörtheit und seiner Wahrnehmungsprobleme ist Dr. Haggard jedoch nicht in der Lage, diese zu entziffern und zu einer rationalen Sinnggebung zu gelangen.⁷⁵ Stattdessen findet er ständig neue Erklärungen für ihr diffuses Verhalten und verdreht die dem Leser offenkundigen Hinweise auf ihre Absichten in einen Schutzmechanismus zu seinen Gunsten. Dr. Haggard vermutet, dass Fanny ihm nicht alles erzählt, was sich zwischen ihr und ihrem Mann abspielt, glaubt aber an ihre guten Vorsätze wenn er feststellt, „she could not convey the deep and subtle pattern in the fabric of that long, complicated relationship, its contradictory figures of attachment, resentment and neglect“⁷⁶.

Dr. Haggards Wahrnehmungsstörungen lassen sich auch an seinem Eindruck der Beziehung zwischen den Eheleuten Fanny und Dr. Vaughan nachweisen. Fanny berichtet Dr. Haggard von einem Gespräch mit ihrem Mann, in dessen Verlauf sie beginnt seine Schläfen zu massieren. Die Diskrepanz zwischen ihren Worten und ihrem Handeln scheint er völlig zu übersehen, als er feststellt: „She often told me how distasteful she found it to have to touch him“⁷⁷. Die erzählerischen Mittel, die diese unbewussten Zweifel am Wahrheitsgehalt von Fannys Äußerungen zum Ausdruck bringen, bestehen in der häufigen Verwendung der einleitenden und erklärenden Phrasen „this she told me“, „she thought“, „she said“, „she murmured“ bzw. „said your mother“, die implizieren, dass ihre Schilderungen oder seine Wiedergabe derselben von der Realität abweichen. Sie erfüllen vor allem zwei Funktionen. Zum einen sollen diese wiederholten Affirmationen Dr. Haggards Wiedergaben von Fannys Aussagen und deren Richtigkeit – auch in Bezug auf

⁷³ Ebd. Hervorhebung im Original.

⁷⁴ Ebd., S. 94.

⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 80: Beispielhaft für die quälende Verwirrung seiner Eindrücke ist seine Einschätzung zu Fannys Kommentar über ihren Mann: „I was bewildered by the warmth that accompanied her words – was it affection? Nothing, surely, as strong as that. Familiarity, yes. Boredom, scorn? So hard to know. Your parents had been married for seventeen years, and I'm aware that complex patterns of feeling evolve over lengthy periods of intimacy, but even so – oh, I didn't know what to make of it.“

⁷⁶ Ebd., S. 103.

⁷⁷ Ebd., S. 74.

sein Erinnerungsvermögen – untermauern. Andererseits gewinnen diese Äußerungen durch den Informationsvorsprung des Lesers die Zusatzbedeutung, dass Fanny ein falsches Spiel mit ihm treibt und ihre Äußerungen auch zu seiner Manipulation dienen. Aufgrund seiner emotionalen und kommunikativen Defizite ist er jedoch nicht fähig, diese Manipulationen als solche zu identifizieren.

Die sich in der erzählten Vergangenheit offenbarenden Fehleinschätzungen des Protagonisten verstärken sich in der Erzählgegenwart zusätzlich durch die Morphiumabhängigkeit des Ich-Erzählers. Dementsprechend spiegelt sich die stark eingeschränkte Wahrnehmungsfähigkeit von Dr. Haggard auf bizarre und groteske Weise auch in dem Umgang mit James Vaughan, dem Sohn der mittlerweile verstorbenen Fanny. Als James bei ihm vorstellig wird, fasst Dr. Haggard zunächst neuen Lebensmut:

The flame had burned brightly, then died; all that was left was work and death. Until you came. Your coming marked an end to that terrible bleak season – (...). This limping shadow I'd become, with broken heart, broken hip, broken hopes – I seemed now to step into the light of day, to come properly to life once more. Blood coursed in my veins, my heart beat with fresh life, there was zest and vigour in all I did.⁷⁸

In der Begegnung mit James sieht der mittlerweile der Realität völlig entrückte Dr. Haggard die große Chance, seine idealisierte Beziehung zu Fanny vor dem Diskredit und der Abwertung in eine banale Liebesaffäre zu retten. Allerdings gelingt es ihm nicht, James von seiner vergeistigten Idee der Liebe zu Fanny zu überzeugen. In dem verzweifelten Versuch, James von seiner Theorie der unglücklich leidenden Fanny und seiner Rolle als ihr vermeintlicher Retter zu überzeugen, spricht er den Verdacht aus, Dr. Vaughan habe die Krankheit seiner Frau nach der Trennung von Dr. Haggard aus Rache bewusst fehldiagnostiziert und so ihren Tod provoziert.⁷⁹ Ein dermaßen ungeheurer Verdacht bringt James allerdings zur Entrüstung und führt dazu, dass er sich von Dr. Haggard gänzlich abwendet.⁸⁰ Dr. Haggard, der die Parallelen zwischen James und dessen Mutter wiederholt bekräftigt hatte⁸¹, wird durch diesen Handlungsverlauf völlig aus der Bahn geworfen. Nach Fanny, die als Frau und emotionaler Anker eine bedeutende Rolle in seinem Leben eingenommen hatte, wird er nun auch von deren Sohn, ihrem Surrogat zurückgewiesen, eine Entwicklung, die er als Katastrophe empfindet („And then – disaster. James, did I have to lose you as well – was it inevitable?“⁸²). Dr. Haggards Verhältnis zu der ihn umgebenden Realität wird in Folge dessen und gegen Ende seiner Erzählung zunehmend brüchiger. So stellt er James von nun an nach und glaubt plötzlich, Zeuge einer seltsamen Erkrankung von James zu sein:

⁷⁸ Ebd., S. 150f.

⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 117.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 152f.

⁸¹ Vgl. Ebd., S. 155: „I noticed (...) that the texture of your skin was like your mother's, there was the same silky feeling when I touched you.“

⁸² Ebd., S. 152.

der Feminisierung seines Körpers. Die Spekulationen über mögliche Ursachen dieser Transformation führen ihn zu der absurden Feststellung, die tote Fanny erfahre im Körper ihres Sohnes eine Reinkarnation, um ihm nahe zu sein:

The profound physical likeness of mother and son, and your emergent womanhood – I had been quite wrong to think exclusively in terms of glandular disease. Explanation – pathos and logos – could not begin to encompass what was happening to you, the miraculous change that was even now being effected by the movement of her spirit into your body.⁸³

Ebenso grotesk wie die Vorstellung der Umgestaltung von James zu einer Frau wirken auf den Leser die verzweifelten Versuche, James von der Krankheit zu überzeugen, die Dr. Haggard in seinem Wahn ausgerechnet ‚*Dr. Haggard's disease*⁸⁴ tauft. Der Leser misstraut dieser hanebüchernen Verwandlungsgeschichte nicht zuletzt, weil James selbst diese mit den Worten „I don't know what it is you imagine I have, but I can assure you there is *nothing wrong with me*.“⁸⁵ mehrfach zurückweist⁸⁶ und sie statt dessen Dr. Haggard zuschreibt („But James,' I cried, 'you're sick!' You turned to me. 'Not me, doctor,' you said shortly. 'You.'“⁸⁷).

Dr. Haggards Wahrnehmungsstörungen werden folglich vor allem dort sichtbar, wo er in unbewussten Kommentaren sein Verhältnis zu Fanny und James charakterisiert. Dem Leser wird durch seine Andeutungen klar, dass Dr. Haggard sich in Bezug auf beide ein falsches Bild macht. Fanny ist nicht die unglückliche Ehefrau und James nicht der empfindsame, komplizierte Junge und später sich verändernde Mann, den Dr. Haggard in ihm sieht. Als Fanny und James erkennen, dass er zu Fixierungen neigt und sich in eine irrige Sicht ihrer Personen hineinsteigert, rücken beide von ihm ab. Fanny beendet ihre Affäre zu ihm und James kündigt ihm die Freundschaft. Dr. Haggard gibt sich selbst der Lächerlichkeit preis, weil er sich in die irrigen Vorstellungen umso mehr hineinsteigert. Als der Leser erkennt, dass Dr. Haggard die Absichten Fannys missdeutet und hartnäckig an ihre Liebe glaubt, erscheinen seine Hoffnungen, Gedanken und Gefühle in Bezug auf Fanny in einem grotesken Licht, weil der Ich-Erzähler in seiner ganzen Absurdität und Verzerrtheit sichtbar wird.⁸⁸

⁸³ Ebd., S. 169.

⁸⁴ Auf die Doppelbedeutung dieser Bezeichnung wird im Späteren noch einzugehen sein.

⁸⁵ Ebd., S. 176. Hervorhebung im Original.

⁸⁶ Vgl. auch Ebd., S. 159f.: „Look doctor, (...) I'm all right, do you understand?“.

⁸⁷ Ebd., S. 160.

⁸⁸ Ein weiteres Beispiel für Dr. Haggards Wahrnehmungsstörungen und die sich daraus ergebende Verzerrtheit des Protagonisten bietet ein Dialog mit Mrs. Gregor. Nach einem Besuch von James spielt sie auf charmante aber unzweifelhafte Art auf dessen Gefräßigkeit und Ungehörigkeit an, sämtliche Makronen und den ganzen Mandelkuchen, der üblicherweise den Wochenvorrat bildet, aufgegessen zu haben. Aus Dr. Haggards Beschreibung seiner Reaktion: „I was about to go into the surgery (...) and I don't know why this is – call it a doctor's intuition – but I paused there and paid close attention to what she was telling me“ (Ebd., S. 96), schließt der Leser zunächst, dass Dr. Haggard an der Manierlichkeit von James, den er immer wieder als feinfühligem, wohlherzogenen Mann beschreibt, zu zweifeln beginnt. Stattdessen unterminiert seine Umdeutung von James'

Zum Romanende äußern sich Dr. Haggards Wahrnehmungsstörungen und seine Verrücktheit besonders in den wiederkehrenden Tagträumereien und Regressionsversuchen, die dem Leser den devianten Zustand seiner geistigen Verfassung nachdrücklich verdeutlichen:

And then I had the most peculiar and vivid sensation: I felt her presence. Not as I'd felt it before, when by dint of sustained reverie I'd aroused a wisp of her perfume, the sound of her voice – at those times there seemed only the most delicate membrane separating the construct of aroused memory from her actual presence, only the thinnest of veils – no, it was not the willed evocation of her, (...) it was not that, it was a tranquil, unstrained conviction that announced itself calmly and that filled me with the sure knowledge that she was, yes, viable still in the world, and inhabited the body of her son: she had come back to me.⁸⁹

Auch wenn der Leser sich abermals, wie in dem Roman Spider der Angemessenheit der Deutungen durch die Erzählerfigur nicht hundertprozentig sicher sein kann, zweifelt er doch nicht mehr an der möglichen Erklärung, dass Dr. Haggard nicht zuletzt aufgrund seiner Drogenabhängigkeit einer Fehlwahrnehmung erlegen ist. Durch das Romanende und den Mord an James wird Dr. Haggard dann endgültig zum „Inbegriff des pervertierten Arztes“⁹⁰, der Leben vernichtet, anstatt es zu erhalten. Der Leser wird in ihm aber nicht das Ungeheuer sehen, sondern ihn aufgrund seiner massiven Defizite vor allem im psycho-sozialen und emotionalen Bereich, von jedweder Schuldfähigkeit freisprechen. Auch hier muss sich der Leser wie bereits bei Spider fragen, ob die Intention des Erzählens, das fiktive Gegenüber von seiner idealisierten Liebe zu Fanny und seinen edlen Absichten zu überzeugen, letztlich die Darstellung der Geschehnisse in verzerrender Weise beeinflusst. Die subjektive und zudem wahnhaft und medikamentös gestörte Wahrnehmung des Protagonisten könnte auch eine bewusst inszenierte Opfer-Rolle des Ich-Erzählers wiedergeben, die der fiktiven Realität nicht entspricht, dem Erzähler aber die gewünschte Wahrnehmung auf der Seite des Zuhörers bzw. Lesers verschafft. In diesem Sinne erscheint es durchaus denkbar, dass Dr. Haggard von sich das Bild eines emotional entfremdeten Mannes gezeichnet hat, der durch die Begegnung mit einer Frau wieder Zugang zum emotionalen Erleben erhält und sich mangels eingehender Erfahrungen und seiner labilen Persönlichkeit in dem Sog dieser neuen Gefühls- und Erfahrungswelt verliert. Unterstützung findet diese These auch durch einen Interview-Kommentar von McGrath, der in Bezug auf das Thema von Dr. Haggard's Disease feststellt:

Verhalten in eine Parallele zu Fanny den Erwartungshorizont des Lesers, und stellt ein Beispiel für Subversion dar.

⁸⁹ Ebd., S. 168f.

⁹⁰ P. Kundmüller (2000), S. 124.

I think we've all experienced those periods of irrationality, of emotional exhaustion, when all of our assumptions about life, about work, about other people, are turned upside-down, because we've fallen in love. My impulse as a novelist is to push this experience to the limits: to see what happens when the conflict between, on the one hand, family, work, and community and, on the other, sexual love, is taken to the extreme.⁹¹

Es bleibt aber festzustellen, dass Patrick McGrath in Dr. Haggard's Disease wie schon in Spider die Mechanismen der männlichen Rollenfindung und –veränderung im Sozialisationsprozess bewusst in seinen Text eingeschrieben hat. Es wird im Späteren auch in Bezug auf den Erzähler Dr. Haggard notwendig sein, die Frage nach dessen Glaubwürdigkeit zu stellen.

1.5. Dr. Haggard – ein moderner Mann?

Einiges deutet in Dr. Haggard's Disease darauf hin, dass der Ich-Erzähler Edward Haggard den Hergang der Beziehung zu Fanny im Nachhinein in einigen wesentlichen Punkten umgedeutet hat.⁹² Und dessen ungeachtet er aufgrund seines psychisch-devianten Zustands an seiner „idealisierten Idee der Liebe als einzig sinnstiftende[s] Element einer ansonsten sinnentleerten Existenz“⁹³ beharrlich festhält und das Thema Liebe zwischen Mann und Frau in Dr. Haggards Monologen dadurch zuweilen völlig überhöht wird⁹⁴, ist die emotionale Bedeutung von Frauen für Männer doch ein Motiv, welches im Roman so verarbeitet wird, dass die Erkenntnisse der modernen Männer- und Sozialisationsforschung erkennbar und nachvollziehbar bleiben. So äußert der alte und gebrechliche Peter Martin, von dem Dr. Haggard später die Landarztpraxis übernimmt, dass er den Sinn des Lebens seit dem Tod seiner Frau verloren habe.⁹⁵ Und Dr. Haggard, der durch Fanny erstmals Zugang zu seiner emotionalen Erfahrungswelt bekommt, erkennt sich als „one of those rare men who, having loved, come to understand love as the most significant spiritual activity a man can undertake“⁹⁶. Durch den Wegfall der expressiven Erlebnisse nach der Trennung von Fanny empfindet er eine emotionale Lücke, die sich auch auf seine gefühlsmäßige Ausdrucksfähigkeit auswirkt: „But I don't feel anything,' I cried, 'I can't take pleasure in anything, I'm not properly alive,

⁹¹ Internetquelle (ohne Autor und Titel): <http://www.georgejr.com/mar97/mcgrath.html>, S. 1.

⁹² Vgl. *Dr. Haggard*, S. 33f.: Dr. Haggard betont wiederholt die Träumereien, die dazu dienen, das Andenken an Fanny zu bewahren. Da er psychisch und emotional gestört ist und zudem stark morphiumabhängig, ist davon auszugehen, dass er die fiktionalen Fakten mehr als einmal umdeutet.

⁹³ P. Kundmüller (2000), S. 104.

⁹⁴ Vgl. *Dr. Haggard*, S. 64f.: „Love, for me, is not ephemeral, it is not a transient emotion, a passing state, a passage or flight into madness or ecstasy; I see it, rather, as an exalted or even sacred condition, a condition in which all the highest and best of human faculties are exercised.“

⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 10: „(...) Wife died ten years ago, never quite saw the point of things after that.“

⁹⁶ Ebd., S. 64.

all I know is you're not with me and all the rest is empty, useless, dead, without meaning –⁹⁷. Der verzweifelte Versuch, Fanny zurückzugewinnen stellt eine besonders emotionsgeladene Situation dar, unter der auch seine sprachliche Ausdrucksfähigkeit leidet. So äußert er sein Unvermögen, sich adäquat ausdrücken zu können: „I am never articulate in situations of high emotion. (...) How to say it? How to make an impression on her? (...) Christ, what was I *saying*?“⁹⁸.

Die Zeit nach Fanny ist für Dr. Haggard dadurch geprägt, dass er ‚funktioniert‘⁹⁹, wie er es vor ihrer Bekanntschaft auch getan hat, ohne emotionale Höhepunkte. In der Beziehung zwischen Dr. Haggard und Fanny und insbesondere in dem von Fanny gelebten Rollenbild sind Züge eines modernen weiblichen Selbstverständnisses festzustellen, das auch die Rolle des Mannes in der Gesellschaft radikal verändert hat. Fannys sexuelle Freizügigkeit und Selbstbestimmtheit bei der Wahl ihrer Partner ist Ausdruck eines Zugewinns an persönlicher Freiheit für die Frauen, der sich allerdings auf Kosten der maskulinen Herrschaft über das Weibliche vollzog und das Rollenverständnis des Mannes zunehmend in Zweifel geraten ließ. Wie an Dr. Haggard sehr deutlich abzulesen ist, beginnen Männer, sich in ihrer althergebrachten Rolle nicht mehr zurechtzufinden und die Funktionen und Aufgaben in den unterschiedlichen Lebensbereichen – Partnerschaft, Berufsleben, Familie – als Belastung zu empfinden. Die von Fanny radikal durchgeführte Trennung und Abgrenzung stürzt Dr. Haggard unfreiwillig in eine tiefe persönliche Krise und hinterlässt das Gefühl, unfähig und schwach zu sein („I was worthless and despicable, and I deserved all the misfortune that had befallen me. (...) She was right to reject me. (...) I was petty, narcissistic, dishonest, weak (...).“¹⁰⁰). Dr. Haggard fühlt sich somit durch die Abgrenzung Fannys in die Isolation getrieben. Die erheblichen Probleme, die er mit dem ausgeprägten weiblichen Selbstbewusstsein von Fanny hat, sind zu einem großen Teil auch auf die klassische männliche Sozialisation zurückzuführen. Aus dieser ergibt sich ein Männlichkeitsideal, das mit der neuen Männerrolle und dem gesellschaftlich gewandelten Männerbild nicht mehr in Übereinstimmung zu bringen ist. Weil Fanny dem Bild der modernen Frau entspricht, Dr. Haggard aber in den klassischen Rollenbildern verhaftet ist und das entsprechende Männerbild verinnerlicht hat, trifft ihn die selbstbewusste Trennung von Fanny mit besonderer Härte¹⁰¹: Während Fanny in ihrem Verhalten Dr. Haggard gegenüber bereits Züge der weiblichen Emanzipation aufweist, indem sie sich selbstbewusst einen Geliebten nimmt, den sie bei Bedarf wieder zurückweisen kann, glaubt Dr. Haggard an die romantische, seelenverwandte Liebe, die nach gängigen

⁹⁷ Ebd., S. 136.

⁹⁸ Ebd., S. 135f. Hervorhebung im Original.

⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 143: „I continued to function“.

¹⁰⁰ Ebd., S. 128.

¹⁰¹ Die Bedeutung, welche die Emanzipation der Frau für die Rolle des Mannes und deren Wandlung hat, behandelt A. Astrachan in: Wie Männer fühlen: Ihre Reaktion auf emanzipierte Frauen. Ein Report, München 1992.

Rollenmustern eine typisch weibliche Haltung darstellt.¹⁰² Diese Konstellation stellt auch eine Umkehr der klassischen Rollenverteilung von treuer, verlassener Ehefrau und arrogantem, selbstbewussten männlichen Abenteurer dar und zieht sich durch die gesamte Personenkonstellation des Romans Dr. Haggard's Disease. Dr. Haggard ist der Schwache, sie die starke Persönlichkeit in ihrer Beziehung. Ein Streit zwischen ihnen führt bei ihm zu einem Gefühl des Elends und absoluter Trostlosigkeit und offenbart seine ausgeprägte Fähigkeit der Empathie, die von der Geschlechtsidentität her typisch für das weibliche Geschlecht ist und die Fanny nicht aufzuweisen scheint, da sie kein Mitleid mit ihm empfindet. Die Beschreibung seiner Gefühle Fanny gegenüber weist ebenfalls typisch weibliche Reaktionsmuster auf, vor allem, wenn er sein häufiges Weinen als Ausdruck tief empfundener Liebe und Zuneigung beschreibt.¹⁰³ Ständig fürchtet er eine drohende Zurückweisung¹⁰⁴ ihrerseits und gerät sukzessive in eine krankhafte Fixierung in Bezug auf Fanny („My life now contained only two types of time, time with her and time without her; one paradise, the other hell“¹⁰⁵), die sogar soweit führt, dass er – ebenfalls als untypisch männliche Reaktion – jegliches Interesse an seinem beruflichen Fortkommen und seiner Karriere verliert:

I seemed on the point of throwing away a career in surgery for love of your mother. This must not happen, I told myself, though the truth was, in my heart I didn't care. (...) All professional ambition had paled and withered in the shadow of this grand passion (...).¹⁰⁶

Auf diese nach klassischen Vorstellungen von Männlichkeit untypischen Verhaltens- u. Empfindungsweisen weist Dr. Haggard hin, indem er sich als einer jener seltenen Männer bezeichnet, die,

having loved, come to understand love as the most significant spiritual activity a man can undertake. Love, for me, is not ephemeral, it is not a transient emotion, a passing state, a passage or flight into madness or ecstasy; I see it, rather, as

¹⁰² Vgl. L. Böhnisch, R. Winter (1997), S. 90: „Mädchen dagegen erwarten oft die „romantische Liebe“, mit der Jungen häufig nicht umgehen können“. Einen interessanten Aspekt in Bezug auf typisch männliches respektive weibliches Verhalten aus literaturwissenschaftlicher Sicht (*gender studies*) offeriert Lynda Broughton in ihrem Aufsatz „Portrait of the Subject as a Young Man: The Construction of Masculinity Ironized in 'Male' Fiction“ (in: Subjectivity and Literature from the Romantics to the Present Day, hg. v. P. Shaw, P. Stockwell, London 1991, S. 135-145.). Ihre Definition „'Male' texts reproduce patriarchal myths about woman, particularly about women's sexuality“ (Ebd., S. 138) und ihre Annahme, dass Autoren wie Ian McEwan mittels ihrer Protagonisten absichtlich eine männlich-überzeichnete Sichtweise auf Frauen wählen („He is the subject, she is the object“, Ebd., S. 138), um so eine subversive Strategie zu verfolgen, kann im Rahmen der Analyse zu Dr. Haggard nicht unberücksichtigt bleiben. Es erscheint zutreffend, dass auch die durch Dr. Haggard und Fanny demonstrierte Umkehrung der typisch weiblichen und männlichen Reaktionsmuster innerhalb einer zwischenmenschlichen Beziehung zur Ironisierung und subversiven Verkehrung der traditionellen Rollenvorstellungen dient.

¹⁰³ Vgl. *Dr. Haggard*, S. 91: „I'd weep a little“; Ebd., S. 94: „and I (as usual) began to cry“; Ebd., S. 96: „small wonder afterwards that I cried!“.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 92.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Ebd., S. 99.

an exalted or even sacred condition, a condition in which all the highest and best of human faculties are exercised.¹⁰⁷

Als es endgültig und unwiderruflich zur Trennung zwischen Dr. Haggard und Fanny kommt, bricht für ihn eine Welt zusammen. Alle emotionale Sicherheit, Geborgenheit, Rückhalt und Stärke, die er in die Beziehung zu Fanny hineininterpretiert hat, verschwinden von nun an und scheinbar unwiederbringlich. Für Dr. Haggard ist der Verlust Fannys, obwohl er zu diesem Zeitpunkt noch ein relativ junger Mann ist und die Möglichkeit einer neuen Beziehung zu einer anderen Frau bestanden hätte, gleichzusetzen mit dem Ende seines Lebens.¹⁰⁸ Entsprechend ist Dr. Haggard nahezu ein Paradebeispiel für die Theorie der männlichen Sozialisation, dass Männer im Zuge der industriellen Arbeitsteilung und in der Annahme der männlichen Rollenmuster ihre emotionalen Empfindungen nahezu abgespalten und ausgeklammert haben und somit in besonderem Maße auf die emotionalen Fähigkeiten einer weiblichen Person angewiesen sind, um dieses Defizit auszugleichen. Ein Umstand, der in der empirischen Männerforschung dadurch untermauert wird, dass achtzig Prozent der geschiedenen Männer bereits nach zehn Monaten wieder in festen Partnerschaften leben, während die Hälfte der Frauen sogar drei Jahre nach der Scheidung noch ungebunden sind.¹⁰⁹ An Dr. Haggard zeigt sich, dass Männer durch ihre geschlechtstypische Sozialisation, die gesellschaftlichen Anforderungen und die Ansprüche der industriellen Arbeit an Männer zu emotionalen Krüppeln werden, die wegen ihrer emotionalen Defizite in die Abhängigkeit von Frauen und ihre emotionalen Qualitäten geraten. In Anlehnung an den populären Berliner Psychotherapeuten Wilfried Wieck bemerkt Walter Hollstein über den Mann von heute:

„Der Mann braucht die Frau in fast jeder vorstellbaren zwischenmenschlichen Verknüpfung.“ (...) Alles, was das Leben reizvoll, farbig und damit schließlich lebenswert macht, erhofft der Mann nur folgerichtig vom anderen Geschlecht. Die Haltung des Mannes gegenüber der Frau ist die der Erwartung, der Forderung, der Abhängigkeit, ja der Sucht.¹¹⁰

Scheitert die Beziehung zu einer Frau, werden sie, wie Edward Haggard selbst eingesteht, verrückt oder deviant und verändern sich – wie sich an der Figur des Protagonisten deutlich belegen lässt – zu einer grotesken Figur. Die hohe Bedeutung Fannys für seine emotionale Erlebniswelt und der Verlust ihrer Liebe sind nach seinen Aussagen die Ursache für die nun folgende psychische und physische Veränderung, die sehr eindrucksvoll eine Charakterisierung seiner selbst als groteske Figur darstellen:

I'm a fragment, a broken thing; I am incomplete and unfinished. Blindly I groped my way through the world, seeking, though I did not know it, for that which would complete me. She completed me, but I lost her. And having known fusion and

¹⁰⁷ Ebd., S. 64f.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 63.

¹⁰⁹ Vgl. M. Wellershoff: Glücklicher zu zweit, in: Der Spiegel, 43, 2000, S. 316.

¹¹⁰ W. Hollstein: Die Männer: vorwärts oder zurück?, Stuttgart 1990, S. 16.

wholeness it became impossible to live without it – I'd rather *never have known* that such a condition was possible.¹¹¹

Dr. Haggard, dessen Liebes- und Schönheitsideale sich in der intensiven Beschäftigung mit literarischen Klassikern und Werken der Poesie¹¹² geformt haben, erhebt Fanny nun zum Inbegriff der Geliebten. Mit der wiederholten Betonung ihrer makellosen Schönheit und ihre Perfektion, kommt es zu einer Anbetung und Verehrung ihrer Person, die sie in den Rang einer Heiligen erhebt. Dementsprechend dient das neu erworbene Haus *Elgin* von nun an als Tempel zu ihrer Anbetung: „Fanny wird für ihn zum Symbol der Vollkommenheit in einer Existenz, die ansonsten nur von Zerfall und Tod geprägt ist.“¹¹³ In diesem romantisierten Szenarium ist er der gescheiterte Held, der seinen Auftrag, „das Gute und Schöne in der ansonsten von Dunkelheit und Tod geprägten Welt zu realisieren“¹¹⁴, verwirkt hat.¹¹⁵

1.6. Ein verdrehtes Ideal von Männlichkeit

Wie die vorangegangene Analyse zeigen konnte, gewährt der Erzähler Dr. Haggard Einblicke in seine verzerrte emotionale und psychische Verfassung und führt diese ursächlich auf seine individuelle Lebensgeschichte zurück. Die Bedeutung, die das Weibliche in Form von Fanny für ihn hat, ihr Verlust und seine Reaktion darauf verweisen auf den Zusammenhang zwischen dem Wahnsinn und dem körperlichen Entstelltsein des Protagonisten in der Erzählgegenwart. Wie die folgende Analyse zeigen soll, rühren seine emotionale Einsamkeit und sein umfassendes Scheitern aus der Unfähigkeit, ein adäquates männliches Rollenbild für sich zu entwickeln.

Dr. Haggard's Disease bietet vielerlei Einblicke in das Männerbild des Protagonisten Edward Haggard, wenn auch teilweise widersprüchliche. So kommt eine verhältnismäßig starke Polarisierung von stereotypen Männlichkeitsbildern zum Ausdruck, welche zur Verschleierung der Unsicherheiten und Identitätsprobleme des Protagonisten dienen. Dr. Haggard kritisiert anhand seiner Charakterisierungen von Dr. Vaughan und dem Berufsbild von James das klassische männliche Rollenverständnis, dem er nicht im Geringsten entspricht. Sich selbst schildert er vorrangig als wehleidigen und weinerlichen

¹¹¹ *Dr. Haggard*, S. 63. Hervorhebung im Original.

¹¹² Es finden sich im Text Zitate aus Goethes *Faust*: „eternal womanhood lead us above“ (Ebd., S. 150) und Wordsworth: „Suffering is permanent, obscure and dark, And shares the nature of infinity.“ (Ebd., S. 124).

¹¹³ P. Kundmüller (2000), S. 116.

¹¹⁴ Ebd., S. 108.

¹¹⁵ Die Binnenerzählung von Dr. Haggard's Disease erinnert in der Personenkonstellation und der Verarbeitung des zwischenmenschlichen Motivs an Poes „Ligeia“ (1838). Dr. Haggard ist wie der Ich-Erzähler von Poe ein gelehrter, melancholischer Mann, der seiner Frau in einer magischen Faszination verfallen ist und sie tragischerweise durch Krankheit und Tod verliert. Der unglückliche Gatte flüchtet ebenfalls in die Einsamkeit und den Opiumrausch.

Mann, der sich dementsprechend kurz nach seiner Hüftoperation der Verachtung und dem Mitleid seiner männlichen Kollegen ausgesetzt sieht¹¹⁶.

Dr. Haggards Männerbild wird vor allem dort offenbar, wo er von James respektive dessen Vater erzählt und insbesondere ihre Beziehung zueinander beurteilt. Der Rezipient kann sich nicht des Eindrucks erwehren, dass die ausführliche Auseinandersetzung mit beiden Charakteren der Verschleierung der Verarbeitung seiner eigenen Sohn-Vater-Beziehung dient. Obwohl Dr. Haggard seinen Vater nur indirekt thematisiert, indem er erwähnt, dass von ihm erwartet wurde, in dessen Fußstapfen zu treten und die Laufbahn eines Gemeindepfarrers einzuschlagen¹¹⁷, kann der Leser besonders aus den vermeintlichen Parallelen zwischen James und Dr. Haggard eine solche Intention ablesen. Dr. Haggards Darstellung des Protagonisten James, die Einschätzungen seines Charakters und seiner Eigenschaften, korrespondieren in hohem Maße mit den expliziten und impliziten Selbstdarstellungen Dr. Haggards.

Zweifel an der Einschätzung von James kommen dem Leser vor allem durch die extrem widersprüchlichen Bewertungen seiner Tätigkeit als Kampfpilot, die der Vermutung Vorschub leisten, dass der psychisch kranke Dr. Haggard seine eigenen uneingestandenen Probleme und Sehnsüchte auf James projiziert, um von seinen eignen Defiziten abzulenken. Während Dr. Haggard anfangs betont, James wäre durch seinen Vater dazu gezwungen worden, sich als Pilot bei die *Air Force* ausbilden zu lassen, stehen Textstellen wie „[f]light – how you loved flight –“¹¹⁸ dazu im krassen Widerstreit. Die Umdeutungen und Projektionen im Zusammenhang mit James' Charakterisierung erschweren dem Leser einerseits eine genaue Einschätzung der Plausibilität der beschriebenen Ereignisse, erlauben aber auch Rückschlüsse auf Dr. Haggards verzerrte Wahrnehmung. Wie Dr. Haggard soll James ein komplizierter, empfindsamer und poetischer junger Mann¹¹⁹ sein, ein Einzelgänger, der sich eher mit seiner Mutter identifiziert und sich von den Eigenschaften des Vaters und dessen Beschäftigung mit dem Tod abgestoßen fühlt. Während Dr. Vaughans Kontakt mit dem Tod durchgängig thematisiert wird, kann der Leser zunächst davon ausgehen, dass auch ein Pfarrer, wie Dr. Haggards Vater einer gewesen sein soll, überdurchschnittlich häufig mit dem Tod in Berührung gerät. Auch im beruflichen Leben weisen James und Dr. Haggard angeblich Gemeinsamkeiten auf. In Dr. Haggards verzerrter Wahrnehmung ist auch James ein eher gefühlsbetonter Mensch, der sich von den „dashing, handsome, brave young men“¹²⁰ in seinem Berufsfeld stark unterscheidet, weshalb angeblich beide zu Außenseitern werden:

¹¹⁶ Vgl. *Dr. Haggard*, S. 122: „he was thinking it contemptible that a man (and a doctor) should humiliate himself like this on a public ward. I didn't care. I just wanted the needle“.

¹¹⁷ Vgl. Ebd., S. 16.

¹¹⁸ Ebd., S. 115. Vgl. auch Ebd., S 149.

¹¹⁹ Vgl. Ebd., S. 16: „I had all the makings of a certain sort of priest – intensely solitary, much preoccupied with metaphysics, and passionately fond of poetry“. Vgl. auch Ebd., S. 55 u. S. 67.

¹²⁰ Ebd., S. 74.

It was clear to me that you were different from the other men; that evening I saw that they sensed it too (...) as though they understood that this slim youth was special. You never joined the group singing at the piano, you preferred to stand with the pipe-smoking talkers at the bar, narrow-shouldered and slim-hipped, a small smile on your lips and one of the other young men at all times in attendance by your side, murmuring remarks, lighting your cigarettes –¹²¹

Wie sich selbst, spricht er auch James die Eigenheit zu, ein eher spiritueller Mensch zu sein und einen Hang zum Metaphysischen aufzuweisen. Trotzdem wählen sie Berufsfelder, in denen ‚richtige‘ Männer gefordert sind: James wird Kampfpilot und Dr. Haggard schlägt die Laufbahn der chirurgischen Medizin ein. Die Erklärung, die Dr. Haggard für James' untypische Berufswahl findet, ist eher für ihn selbst zutreffend:

It was only later that I understood that you lacked it almost entirely, that aggressive drive, and that it was probably in order to compensate for the lack, and to prove to yourself you were a proper man, that you'd become a fighter pilot in the first place.¹²²

Beide befinden sich in ausgesprochenen Männerdomänen, in Berufen, die einen aggressiven, kompetitiven¹²³ Charakterzug voraussetzen und in denen permanente Gefühlsbezeugungen fehl am Platze sind:

„Poor old Johnny,” you might say, „bought it, poor chap” – and that was all. I don't suppose you could afford any greater emotional expenditure than that – a man in a perpetual state of mourning isn't much use in the cockpit of a Spitfire, I can see that.¹²⁴

Vor diesem Hintergrund, den unbewussten Kommentaren von Dr. Haggard und der im Folgenden noch näher zu betrachtenden grotesken Situationsgestaltung, gerät Dr. Haggards Aussage, er habe freiwillig die Laufbahn des Mediziners eingeschlagen, in einen Widerspruch. Wahrscheinlicher ist dagegen, dass Dr. Haggards Vater, ebenso wie Dr. Vaughan ein anerkannter und hochgelobter Mediziner und Fachmann auf seinem Gebiet war und er von seinem Sohn ebenfalls erwartete, diese Laufbahn einzuschlagen. Die Aussage, James hätte seinem Vater nachgegeben aus Angst „of admitting to him and perhaps even to yourself just how deeply unsuited you were by nature for the work of a Spitfire pilot“¹²⁵, ist wiederum für Dr. Haggard zutreffend. Dr. Haggard hat sich vermutlich dem Willen seines Vaters, der einen „'proper' man“¹²⁶ aus ihm machen wollte, gebeugt und sich einem männlichen Ideal untergeordnet, welches seinem Naturell hochgradig widersprach. Ein markantes Indiz für eine solche Lesart sind die Zweifel, die Edward

¹²¹ Ebd., S. 68.

¹²² Ebd., S. 75.

¹²³ Vgl. Ebd.

¹²⁴ Ebd., S. 14.

¹²⁵ Ebd., S. 79.

¹²⁶ Ebd.

Haggard, der alle Eigenschaften eines Priesters in sich vereinte¹²⁷, schon früh an seiner Eignung als Chirurg hegt:

I won't pretend I was happy. I'd begun to realize I wasn't meant to be a surgeon, and I'd reason to think that my chief, Vincent Cushing, to whom I'd been attached since the beginning of August, was coming to the same conclusion.¹²⁸

Dementsprechend stellt er sich in seiner Arbeit auch zunehmend als Figur dar, die bestenfalls Gelächter und sonst nur Spott, Hohn und Entsetzen auslöst und seinen Patienten mangels beruflicher Fertigkeit lediglich Trost und moralische Unterstützung – entsprechend einem Priester – geben kann.

Im Gegenzug zur Selbstcharakterisierung Dr. Haggards bieten die Darstellungen anderer am Romangeschehen beteiligter männlicher Figuren alternative Konzepte männlichen Denkens und Handelns.¹²⁹ Neben dem sensiblen, nachdenklichen und empfindsamen Dr. Haggard werden mit den Medizinerkollegen Vincent Cushing und Ratcliff Vaughan Vertreter eines traditionellen, zuweilen stereotypen Männlichkeitsbildes¹³⁰ eingeführt und dem expressiv geprägten Dr. Haggard gegenübergestellt. Vincent Cushing und Ratcliff Vaughan sind beides starke Männertypen, die sich im beruflichen Alltag durch Dominanz, Präzision, Zuverlässigkeit, Verantwortungsbewusstsein, Ausdauer, Belastbarkeit, Unfehlbarkeit und Professionalität auszeichnen¹³¹ und den Typus des ambitionierten und karrierebewussten Mediziners mit einem ausgeprägten Hang zu Geltungssucht und Eitelkeit verkörpern. Beide zeichnen sich durch eine eher materielle als emotionale Sicht des Menschen aus, welche die Komplexität eines menschlichen Wesens und dessen Dispositionen Emotionalität, Charakter und Bewusstsein negiert.¹³² Dem starken Männertypus entsprechend werden Vincent Cushing und Ratcliff Vaughan demzufolge als emotional kühle und distanzierte Menschen dargestellt, die sich im Umgang mit anderen Menschen vor allem durch mangelndes Einfühlungsvermögen auszeichnen. In James' Vater sieht Dr. Haggard einen emotional primitiven, harten und grausamen Menschen, „utterly and aggressively male“¹³³, mit dröhnender Stimme und dicken

¹²⁷ Vgl. Ebd., S. 16.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Weil sämtliche Figuren im Roman aus der verzerrten Perspektive des wahrnehmungsgestörten Dr. Haggard beschrieben werden, sind insbesondere die Anteile an direkter Rede der jeweiligen Figuren wichtig für die Charakterisierung dieser Männertypen.

¹³⁰ Bründel/Hurrelmann definieren Geschlechtsstereotype als „allgemeine Annahmen über Eigenschaften von Männern und Frauen. Sie Kennzeichnen das in einer Kultur und einer Region für typisch männlich und typisch weiblich gehaltene Verhalten. Geschlechtsstereotype legen öffentliche Erwartungen fest, indem sie „richtige“ Eigenschaften von Männern und Frauen durch Vereinheitlichung definieren, Werthaltungen und Rangpositionen rechtfertigen und aufrechterhalten. Stereotype über männliches Verhalten in unserem Kulturkreis sind: abenteuerlustig, aggressiv, kräftig, mutig, unabhängig, stark, Stereotype über weibliches Verhalten: liebevoll, einfühlsam, gefühlvoll schwach“ (H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 14.)

¹³¹ Vgl. P. Kundmüller (2000), S. 125f.

¹³² Vgl. Ebd., S. 131.

¹³³ *Dr. Haggard*, S. 78.

Zigarren, der seinem Sohn „his own particular twisted ideal of masculinity“¹³⁴ aufzwang und so einen ‚richtigen‘ Mann aus ihm machen wollte. Auch seine Qualitäten als Ehemann wertet er mit der Begründung, dass er allein deshalb nur ein gefühlloser, roher Ehemann sein kann, weil er sich ausschließlich mit toten Körpern beschäftigt, ab. Im Gegensatz zu ihm selbst, der Arzt in der Chirurgie ist und sich mit kranken aber lebenden Menschen beschäftigt, widme Dr. Vaughan sein berufliches Leben den Leichen, was für Dr. Haggard Grund genug ist, bei ihm einen Defekt im emotionalen Bereich¹³⁵ zu vermuten und ihn als „emotional primitive“¹³⁶ zu bewerten. Interessanterweise findet hier, wie schon in *Spider*, wieder eine Projektion der auf den Protagonisten zutreffenden Eigenschaften auf eine andere am Romangeschehen beteiligte Figur statt. Obwohl offenkundig Ablehnung gegenüber dem Bild des harten und unbeugsamen Männertypus zum Ausdruck kommt, gelingt es Dr. Haggard – wie zuvor Dennis – nicht, sich von den traditionellen männlichen Rollenkonzepten zu lösen. Auch wenn die übertriebene Glorifizierung der *Air Force* und der Arbeit der Kampfpiloten, deren „courage“ und „heroism“¹³⁷ er wiederholt anspricht, eine ironische Überhöhung des männlichen Ideals darstellt, so zeigt sie doch deutlich seine eigenen Defizite und seine Lebensuntüchtigkeit. Während sich die Männer im Kampfeinsatz durch Eigenschaften wie Tapferkeit, Ritterlichkeit und Mut¹³⁸ auszeichnen, ist Dr. Haggard nicht einmal Manns genug um Fanny und seine Liebe zu ihr zu kämpfen. Seine Entschuldigung „But I was afraid of what he [Ratcliff] might do to your mother, should I disobey her instructions“¹³⁹ dient lediglich der Verschleierung seiner Versagensängste und seines Unvermögens. Auch die pleonastische Bekräftigung „I wasn't afraid of Ratcliff, don't think that. Despite what he'd done to me, don't think that“¹⁴⁰, die eine überflüssige Häufung von sinngleichen Ausdrücken darstellt, dient dazu, sich den Gedanken einer Schwäche auszureden.

Dr. Haggards berufliches Pflichtbewusstsein trotz starker körperlicher Beschwerden¹⁴¹ nach seinem Unfall und seine Flucht in das Arbeitsleben nach der Trennung von Fanny entsprechen wieder typisch männlichen Reaktionsmustern. In der Erzählgegenwart und Rahmengeschichte lebt Dr. Haggard als ‚gebrochener Mann‘¹⁴² in Elgin, einem Haus in einem verlassenem englischen Seebad, das ihm zunächst als Fluchtpunkt vor den Erinnerungen an die Zeit mit Fanny dienen sollte, um „peace and obscurity“¹⁴³ zu finden. In typisch männlicher Art und Weise der Problembewältigung, versucht er zunächst, sein gebrochenes Herz mit strenger Arbeitsdisziplin, der Unterdrückung von plötzlichen,

¹³⁴ Ebd., S. 79.

¹³⁵ Vgl. Ebd., S. 78: „What was it, after all, that inspired a physician to devote his career to cadavers rather than living human beings? A deficiency in the emotional sphere, without doubt.“

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd., S. 151.

¹³⁸ Vgl. Ebd.

¹³⁹ Ebd., S. 125.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. Ebd., S. 143.

¹⁴² Vgl. Ebd., S. 5.

¹⁴³ Ebd.

überwältigenden Gefühlswallungen und dem Kontakt zu ganz normalen Menschen mit ganz normalen Problemen zu ‚behandeln‘.¹⁴⁴ So nimmt er sich vor, keinesfalls weiterhin der Sklave seiner „damn feelings“¹⁴⁵ zu sein und verordnet sich selbst eine „firmer mental discipline“¹⁴⁶, die darin besteht, sich nicht zu erlauben, an Fanny zu denken. Doch Dr. Haggard ist zu schwach und längst zu einem „fool of love“¹⁴⁷ geworden. Bald muss er sich eingestehen, dass die Gefühle, wenn er sie tatsächlich unterdrückt, keineswegs verschwunden sind, sondern „merely dammed, as though in a reservoir“¹⁴⁸, um sich dann früher oder später „when the floodgates opened“¹⁴⁹ in einer Art „torrential violence“ zu entladen. Die große Bedeutung, welche die Erwerbsarbeit und der damit verbundene Status in Edwards Leben hat, ist ein Grund dafür, dass sich bei Dr. Haggard nach der unfreiwilligen Entlassung aus dem St. Basil's, wo er als Arzt nach Bekanntwerden der Affäre zu der Frau des angesehenen Ratcliff Vaughan zu einer *persona non grata* wird, ein massiver körperlicher und geistiger Verfall kenntlich macht. Der vehemente psychische und geistige Verfall ist ein deutliches Indiz dafür, dass „Arbeitslosigkeit (...) physisch und psychisch krank [macht]“¹⁵⁰. Wie Bründel/Hurrelmann beschreiben, wird der Verlust des Arbeitsplatzes

von den meisten Männern und Frauen als „fundamentales Verlustgefühl“ geschildert, das mit einer wachsenden Verunsicherung und Orientierungslosigkeit, einem Empfinden von Nutzlosigkeit und Leere, einer sich immer mehr ausdehnenden Hoffnungslosigkeit, sich verfestigenden seelischen Problemen, einem Rückzug ins Private, einem Status- und Selbstwertverlust sowie immer größerer Inaktivität und einer zunehmenden Neigung zum Alkoholkonsum einhergeht (...).¹⁵¹

Der Suchtmittelmissbrauch des Dr. Haggard steht also über das gleichzeitige Verlassenwerden durch Fanny hinaus durchaus auch im Zusammenhang mit der plötzlichen Arbeitslosigkeit, die „das innere Gleichgewicht von Männern aus den Fugen“ geraten lässt, sie „in ihrem Selbstwert [...]kränkt“¹⁵² und schlimmstenfalls zu Selbsttötungen bewegt.

Der vorgebliche Dialog des Protagonisten Edward, der sich als ein selbstzentrierter Monolog entpuppt, entspricht dabei auch dem von Bründel/Hurrelmann beschriebenen „Rechtfertigungsdrang“¹⁵³, der den Vorwurf, selbst an der Freistellung aus dem Arbeitsverhältnis Schuld zu tragen, verarbeiten helfen soll. Dabei krankt Edward vor allem daran, dass er, um Fanny nicht zu belasten, keinerlei Versuche unternehmen kann,

¹⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 32.

¹⁴⁵ Ebd., S. 61. Hervorhebung im Original. Vgl. auch Ebd., S. 36.

¹⁴⁶ Ebd., S. 36.

¹⁴⁷ Ebd., S. 60.

¹⁴⁸ Ebd., S. 32.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 61.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd., S. 63.

¹⁵³ Ebd., S. 61.

sich zu verteidigen, sich aufzulehnen, gegen den in der Krankenhaushierarchie unantastbaren Ratcliff Vaughan zu protestieren oder ihn gar zu beschuldigen, ihm vorsätzlich einen Stoß versetzt zu haben: „The shame of it was, of course, that I couldn't say a word in my own defence. I couldn't accuse him of knocking me down the stairs, because that would have dragged your mother into it, which was unthinkable.“¹⁵⁴

In seinem Verhaltensmuster entspricht Edward Haggard dem von Bründel/Hurrelmann beschriebenen Vier-Phasen-Modell¹⁵⁵, das die Betroffenen in der Regel nach dem Verlust des Arbeitsplatzes durchleben und das die Reaktionen „Schock, Optimismus, Pessimismus und Fatalismus“¹⁵⁶ umfasst. Schockiert ist Dr. Haggard, als ihm Vincent Cushing barsch mitteilt, dass er seine Dienste nicht mehr benötigen würde.¹⁵⁷ Der Phase des Schocks folgt die des Optimismus, die bei Edward dadurch geprägt ist, dass er nach seiner Entlassung möglichst schnell versucht, eine neue Tätigkeit zu finden („I had to do something – good God, I had to make a living!“¹⁵⁸). Doch bald macht sich Hoffnungslosigkeit und ein schleichender Pessimismus darüber breit, dass ihm, dem vielversprechenden jungen Arzt, von nun an die Chirurgie verwehrt bleiben würde:

The promising young doctor who'd won a coveted place at one of the great London teaching hospitals – was I now to become an overworked, underpaid assistant to some country doctor? It rather looked as though it was. This provoked fresh despair, lassitude, self-reproach. I was worthless and despicable, and I deserved all the misfortune that had befallen me.¹⁵⁹

Analog zu den Darstellungen von Bründel/Hurrelmann kommt auch bei Dr. Haggard in dieser Phase deutlich die wachsende Hoffnungslosigkeit und das immer schwächer werdende Selbstwertgefühl zum Ausdruck. Eine tiefe Unzufriedenheit mit sich selbst und abwechselnde Gefühle von Wut und Resignation sind Erscheinungen, die er nun durchlebt.¹⁶⁰ Als Dr. Haggard die Praxis von Dr. Martin übernimmt und in der Folge James kennen lernt, lebt er für kurze Zeit auf und schöpft neue Hoffnung. Gegen Ende des Romans, als Dr. Haggard glaubt, an James eine vermeintliche pathologische Veränderung zu sehen, erhält auch der Romantitel Dr. Haggard's Disease eine gewisse Ambiguität. Während Dr. Haggard zunehmend zu der Überzeugung gelangt, eine neue Krankheit identifiziert zu haben, die üblicherweise mit dem Namen des Entdeckers benannt wird¹⁶¹, gelangt der Rezipient nun zur vollen Gewissheit, dass es Dr. Haggard

¹⁵⁴ *Dr. Haggard*, S. 124.

¹⁵⁵ Vgl. H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 61.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd.

¹⁵⁷ Vgl. *Dr. Haggard*, S. 124.

¹⁵⁸ Ebd., S. 128.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 128f.: „The salient feature of those days, then, a profound dissatisfaction with myself (...): it was *I* who was weak and powerless! Thus I railed at myself, thus I did make myself suffer, and in the process derived a sick, self-punitive gratification“.

¹⁶¹ Vgl. Ebd., S. 161: „Eventually it became clear to me that I had stumbled upon a pathological phenomenon previously unknown to medical science. (...) Perhaps if you would ever let me

selbst ist, der nicht nur physisch, sondern auch seelisch erkrankt ist: der unverarbeitbare Verlust seiner Geliebten äußert sich als geistige Verwirrung in der Zwangsvorstellung, die tote Fanny sei durch den Körper ihres Sohnes zu ihm zurückgekehrt.¹⁶² Die vermeintlich festgestellte Anomalie der Geschlechtsorgane von James dient wiederum der Projektion seiner eigenen Anomalien und der Verschleierung seiner fehlenden Männlichkeit.¹⁶³ So wird James zum Ende des Romans zu Dr. Haggards *alter ego*:

But I noticed that it was progressing, I could tell by your skin, your voice, your general demeanour. Impossible of course to know what was happening elsewhere on the body, I'd need to examine you for that, and there seemed little likelihood, the frame of mind you were in, of your permitting that. But I could imagine how alarming it was, seeing your body behave so oddly, and in all probability having to deal with urges and desires that issued from what must have felt like an alien creature within you.¹⁶⁴

Dr. Haggard konstruiert krampfhaft eine Verbindung zwischen sich und James – „and lodged within the clear hard outline of your shrapnel, your Spike, our material linkage“¹⁶⁵ – und projiziert auch die Verdrängungsmechanismen über seine eigene Verrücktheit auf James: „So this was it. You were still denying it, pretending it wasn't happening. Pushing it away, blocking it out.“¹⁶⁶ Mit der inneren Erkenntnis, dass seine zweite berufliche Laufbahn wieder gescheitert ist, gelangt er schließlich in das ‚Stadium des Fatalismus‘¹⁶⁷, das mit der endgültigen Resignation einhergeht und letztlich im willkommenen Freitod endet.

examine you again I could do a proper case study and write a monograph. Publish an account of the diagnosis and treatment of the disease. *Name it, even – Haggard's disease?*“

¹⁶² Dies entspricht der von Poe favorisierten Thematik, dass der Protagonist, ein seelisch labiler Einzelgänger, welcher der Faszination einer willensstarken Frauenfigur erliegt, nach dem Tod der Geliebten dem Wahnsinn und der Schwermut verfällt. Bei Poe wird die Melancholie zur höchsten ästhetischen Emotion erhoben. Der Erzähler von „Ligeia“ nimmt mit zunehmendem Grauen zur Kenntnis, dass die sterbliche Hülle seiner zweiten Frau „allmählich vom Geist der verstorbenen Ligeia in Besitz genommen wird und zu neuem Leben erwacht“ (Zitiert nach D. Sims (1998), S. 122, Fn. 12.).

¹⁶³ Vgl. *Dr. Haggard*, S. 164: „(...) I have learned to cultivate impotence, of a sort, as a way of life.“

¹⁶⁴ Ebd., S. 160.

¹⁶⁵ Ebd., S. 174.

¹⁶⁶ Ebd., S. 176.

¹⁶⁷ Vgl. H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 62.

2. Dr. Haggards Leben mit Spike

2.1. Dr. Haggards Wandlung zu einer grotesken Gestalt

Die vorangegangenen Kapitel konnten deutlich machen, dass Patrick McGrath mit Edward Haggard einen Mann porträtiert, der als Produkt der traditionell männlichen Sozialisation eine eindimensionale Ausrichtung erfährt und in seinen emotionalen Anlagen unterentwickelt ist. Wie in der modernen Männerforschung beschrieben, entwickelt er zum Ausleben seiner Gefühle eine Abhängigkeit von Frauen und ihren expressiven Qualitäten. Die Idealisierung der Frauenfigur Fanny und die unerwartete Zerrüttung ihrer gemeinsamen Liebesbeziehung degenerieren ihn schließlich zu einem vereinzelt emotionalen Krüppel.

Wie Dr. Haggard mehrfach betont, geht mit der harschen und unumkehrbaren Ablehnung durch Fanny¹⁶⁸ nun eine grundlegende Veränderung seiner Person auf emotionaler und physischer Ebene einher. Vor allem, als er erkennen muss, dass Fanny ihn nach Dr. Vaughans Anschlag als verkrüppelten, kranken Mann zurückweist, empfindet er dies als allergrößten Schock¹⁶⁹ und verändert sich in den zwölf Wochen, die er wegen des Schenkelhalsbruches im Krankenhaus verbringt, emotional und physisch radikal. Als er seine eigene Abteilung als Patient verlässt, ist er physisch und psychisch ein gebrochener Mensch, ein Krüppel, der sich nur noch unter den größten Schmerzen und mit Hilfe eines Gehstockes fortbewegen kann. Hinzu kommt sein Morphiumkonsum, der ihm als Flucht vor dem Kummer der enttäuschten Liebe und dem Schmerz vorübergehend Linderung verschaffte, ihn aber letztlich in einer Sucht gefangen hält.

Die konträre Wortwahl, die sich in der Eigencharakterisierung des Dr. Haggard, der von sich selbst zunächst als ‚Mensch‘ bzw. ‚Mann‘ und im späteren nur noch als ‚Kreatur‘ spricht, bekräftigt die Aussagen des Protagonisten in seinem Empfinden als groteske Figur und untermauert auch den Eindruck des Lesers über die groteske Wirkungsweise dieser zentralen Romangestalt: „The gaunt grey man who limped out of St Basil's in the summer of 1938 was a very different creature from the passionate fellow who'd stood his ground that spring (...).“¹⁷⁰ Zunächst überkommen ihn tiefe Empfindungen der Trauer und des Verlassenseins, die ihn „deeper into listless depression“¹⁷¹ versinken lassen. Dann bestimmen ihn Gefühle von Verzweiflung und Lethargie und mit der Empfindung wertlos

¹⁶⁸ Fanny weist Dr. Haggard mehrmals vehement zurück, weil er die Beendigung der Beziehung nicht zu begreifen und akzeptieren scheint. Auf ihn wirken diese Zurückweisungen wie der sprichwörtliche Schlag ins Gesicht. Ihr Abschiedsbrief vermittelt ihm das Gefühl „being struck full force in the face with a bucket of cold seawater“ (*Dr. Haggard*, S. 125) und nach einem weiteren Gespräch mit ihr gesteht er ein: „Her words had devastated me.“ (Ebd., S. 138).

¹⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 124.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd., S. 127.

und verachtenswert¹⁷² zu sein, beginnen die Selbstvorwürfe: „She was right to reject me. I was incapable of love, I was incapable of achieving anything of value, I was petty, narcissistic, dishonest, weak (...).“¹⁷³ Durch seinen Sturz und die schwere Hüftoperation mittlerweile morphiumabhängig geworden, gerät er zunehmend in einen Teufelskreis:

It occurred to me that if I brought up the memory of every occasion on which we'd been together (...) I could somehow rob them of their power to ravage and devastate me. I could defuse them. It did no good. Worse: it exacerbated the pain, which got Spike going, so I'd have to have a shot, and then I'd hear her, and so it started all over again.¹⁷⁴

Die negativen Assoziationen gipfeln schließlich sogar in der Befürchtung verrückt¹⁷⁵ zu werden: „What was happening to me – was I going out of my mind? Was I being driven mad by loss and starting to confuse reality with the products of my own grief-torqued imagination?“¹⁷⁶

Besonders aussagekräftig für seine Verwandlung zu einer grotesken Gestalt sind seine expliziten Selbstcharakterisierungen, die immer auch eine implizite Eigencharakterisierung bzw. -entlarvung sind¹⁷⁷ und die eine Divergenz seiner physischen Selbstwahrnehmung vor beziehungsweise während und nach der Zeit mit Fanny aufzeigen. Vor dem Unfall, der das endgültige Ende seiner Liebesbeziehung markiert, war er nach eigenen Aussagen ein kluger, edler und gutaussehender Geliebter¹⁷⁸ und seine schmalknochige, drahtige Gestalt¹⁷⁹ wies eine „distinct musculature“¹⁸⁰ auf. Heute, nach dem Unfall und in der Erzählgegenwart bietet er nur noch ein jämmerliches Bild von einem „limping shadow“¹⁸¹ von einem Mann: die Hosenträger schlackern ihm um die Beine¹⁸², er ist zu einer knöchigen Kreatur mit einem „too-large head atop the bony narrow shoulders and the sunken hairless chest“¹⁸³ geworden. Er beklagt seinen schwächlichen Körper („frame“¹⁸⁴), der seit Spike zu einer Ruine¹⁸⁵ geworden ist. Auch wenn er vorher bereits durch unglückliche Proportionen auffiel, die Fanny angeblich liebte („She loved me as a man, she adored this ill-proportioned body of mine“¹⁸⁶), nun war er nur noch mickrig, ein gebrochener Mann¹⁸⁷,

¹⁷² Vgl. Ebd., S. 128.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd., S. 127f.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 128: „I was going mad.“

¹⁷⁶ Ebd., S. 172. Hier weist Dr. Haggard selbst deutlich auf die mangelnde Glaubwürdigkeit seiner Erzählung hin.

¹⁷⁷ Vgl. dazu A. Nünning (1998), S. 18.

¹⁷⁸ *Dr. Haggard*, S. 70.

¹⁷⁹ Ebd., S. 89.

¹⁸⁰ Ebd., S. 58.

¹⁸¹ Ebd., S. 4 u. S. 151.

¹⁸² Vgl. Ebd., S. 58.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd., S. 118.

¹⁸⁵ Ebd. u. S. 135.

¹⁸⁶ Ebd., S. 95.

¹⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 5.

eine winzige, humpelnde Gestalt („a tiny limping figure“¹⁸⁸). Seine Haut ist von einem so kachektischen Grau („my skin a grey so cachectic“¹⁸⁹), dass der Tod ihm schon ins Gesicht geschrieben scheint. Alles, was von ihm äußerlich übrig geblieben ist, bezeichnet er als „botched and crippled structure“¹⁹⁰ und veranlasst ihn zu der Feststellung einer Analogie mit einem Witz oder einer Travestie.

2.2. Die Glaubwürdigkeit des Dr. Haggard

Neben der Figur des Protagonisten, seinem physischen und psychischen Gesamtzustand, hat auch das, was er dem Leser zu vermitteln versucht, einen entscheidenden Einfluss auf dessen Eindruck, in Dr. Haggard einer grotesken Figur zu begegnen. Die groteske Wirkungsweise des Protagonisten Dr. Haggard lässt sich in entscheidendem Maße darauf zurückführen, dass er sich dem Leser unbewusst als unglaubwürdiger Erzähler entlarvt.

Bereits vor der Lektüre des eigentlichen Textes wird der Rezipient durch den Titel des Romans Dr. Haggards Disease auf die zentrale Figur – Dr. Haggard – und das Thema der Handlung – seine psychische und physische Erkrankung – hingewiesen. Somit liefert der Titel der Erzählung eine metatextuelle Vorinformation und erzeugt einen ersten Hinweis auf die fehlende Glaubwürdigkeit des Erzählten.¹⁹¹ Über den Titel hinaus weisen aber zahlreiche Merkmale darauf hin, dass es sich bei dem homodiegetischen Ich-Erzähler Dr. Haggard, wie schon bei Dennis Cleg im Roman Spider, um eine unglaubwürdige Erzählerfigur handelt. Typisch für diese Erscheinungsform des Erzählers ist, dass Erzählinstanzen wie Dr. Haggard zugleich Protagonisten der von ihnen erzählten Ereignisse sind. Aber auch die Deutlichkeit, mit der die Erzähler "als konkret fassbare, personalisierbare Sprecher auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung in Erscheinung treten“¹⁹², ist ein Indiz für ihren Status als *unreliable narrator*. Dr. Haggard, der sich selbst, seine Empfindungen und Gedanken in der Gegenwart und Vergangenheit in das Zentrum der beschriebenen Ereignisse stellt und als zwanghafter und sogar verrückter Monologist in Erscheinung tritt, zeichnet sich auch durch den häufigen Gebrauch von „subjektiv gefärbten Kommentaren, interpretatorischen Zusätzen und weiteren persönlichen Stellungnahmen (...) sowie von Leseranreden“¹⁹³ aus, die typisch für unglaubwürdige Erzähler sind. Die Diskrepanz zwischen dem, was Dr. Haggard dem fiktiven Adressaten zu berichten versucht und der vom Erzähler unbewusst vermittelten

¹⁸⁸ Ebd., S. 174.

¹⁸⁹ Ebd., S. 1.

¹⁹⁰ Ebd., S. 164.

¹⁹¹ Zu den paratextuellen Signalen für die Unglaubwürdigkeit der Erzählerfiguren vgl. A. Nünning (1998), S. 27f.

¹⁹² Ebd., S. 6.

¹⁹³ Ebd.

zweiten Version der Ereignisse, die sich dem Leser durch implizite Zusatzinformationen erschließbar macht, ist jedoch das eindeutigste Kennzeichen seiner Unglaubwürdigkeit und wurde vor allem in der vorangegangenen Analyse von Dr. Haggards Verhältnis zu Fanny und ihrem Sohn James deutlich.¹⁹⁴

Im Gegensatz zu seinem Vorgänger, dem kuriosen Irren Dennis Cleg, handelt es sich bei Edward Haggard um einen Vertreter des hoch angesehenen Berufsstandes Mediziner, was zu einer bestimmten Erwartungshaltung auf der Seite des Lesers führt. Mit einem Arzt verbindet dieser im Idealfall die Eigenschaften fachlicher Kompetenz, Zuverlässigkeit, Hilfsbereitschaft und weitgehender Unfehlbarkeit.¹⁹⁵ Er steht sinnbildlich für den Kampf des Menschen gegen die existentiellen Gefahren, die in Form von „Krankheit, Schmerz und Tod“¹⁹⁶ drohen. In dieser Funktion wird vorausgesetzt, dass er mächtig, heldenhaft und stark ist. Die kollektiven Heilerwartungen und Wunschvorstellungen, die um die Person des Arztes kreisen, vertragen sich nicht gerade mit den Attributen der Schwäche, Fehlbarkeit und Verletzlichkeit. Dementsprechend reagiert der Leser mit fortschreitender Erzählung und Selbstentlarvung des Protagonisten Dr. Haggard mit Verunsicherung: Dr. Haggard ist offensichtlich krank, und zwar nicht nur physisch, sondern auch psychisch. Als morphiumabhängiger, gebrochener Mann, der in seiner Wahrnehmungsfähigkeit stark eingeschränkt ist, stellt er für den Leser eine ausgesprochen verunsichernde und beängstigende Gestalt dar, der er grundsätzlich misstrauisch begegnet. So stellt Petra Kundmüller treffend fest: „ein kranker Arzt ist immer eine verstörende Erscheinung“¹⁹⁷. Mit der Person von Edward Haggard wird somit nicht nur der Erwartungshorizont des Lesers empfindlich gestört. Entsprechend der Analyse von Jennings zum Wesen der Groteske kann er auch als „the grotesque object“ bezeichnet werden, das sich durch „a combination of fearsome and ludicrous qualities“¹⁹⁸ auszeichnet. So erzeugt er im Betrachter gleichzeitig die Reaktionen „fear“ und „amusement“. Der lächerliche Aspekt seiner Figur ergibt sich vor allem, da der Leser zu diesem Zeitpunkt die psychische Abweichung des Erzählers, seine Fehlwahrnehmung und damit seine Unzuverlässigkeit als Vermittlungsinstanz durchschaut hat.

Trotz dieser offensichtlichen Mängel beginnt Dr. Haggard, seine Geschichte zu erzählen, um zu verstehen, wie er in einen derartig desolaten Zustand geraten konnte. Auf die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Erzählten hat dieser Umstand eine gravierende Auswirkung. Auch wenn Edward Haggard mit der Erklärung „[my] need of morphia to control the pain was at times intense, but never did it interfere with the conscientious discharge of my duty. I am a man of robust character and never permitted my judgement

¹⁹⁴ Zu einer ausführlichen Übersicht der Merkmale zur Entlarvung unglaubwürdiger Erzählerfiguren vgl. Ebd., S. 6f.

¹⁹⁵ Vgl. P. Kundmüller (2000), S. 103.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ M. Steig: Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 29, 1970-71, S. 255. Hervorhebung im Original.

or competence to be impaired”¹⁹⁹ jeglichen Zweifel an seinem Urteilsvermögen ausräumen will, wird die Glaubwürdigkeit seiner Aussagen vom Rezipienten doch aus mehreren Gründen in Zweifel gezogen. Der vordergründigste ist für den Leser sicherlich Dr. Haggards eingestandene und wiederholt thematisierte Morphinabhängigkeit, die Zweifel an der Klarheit seines Bewusstseins und damit an der Gültigkeit seiner Aussagen wecken. Morphin, heute Morphin genannt, ist ein lähmendes Gift, das zunächst die Schmerzempfindung herabsetzt, die Atmung vertieft und ein ausgesprochenes Wohlgefühl (Euphorie) verursacht. Bei psychisch labil veranlagten Menschen – einen derartigen Wesenszug kann der Leser Dr. Haggard gewiss zusprechen – birgt Morphin, das ihm zunächst zur Schmerzbekämpfung dient, insbesondere die Gefahr der Gewöhnung und Sucht. Das Opiat dient ihm nach seiner Hüftoperation zunächst als Therapeutikum, wird aber schon bald darauf zu dem geeigneten Hilfsmittel, seinem seelischen Kummer und dem Verlust seiner Geliebten zu begegnen. Durch die Gewöhnung an die Droge wird es zudem notwendig, die Gaben zu erhöhen, um die gleiche Wirkung zu erzielen, was seinen schweren körperlichen und psychischen Verfall zur Folge hat. Dr. Haggards Selbstcharakterisierung in der Erzählgegenwart zeichnet sich durch wiederholte Hinweise auf sein verfallenes Äußeres aus.²⁰⁰ Eine weitere Bestätigung seines jämmerlichen körperlichen Gesamtzustandes liefern auch die in direkter Rede wiedergegebenen Kommentare anderer am Romangeschehen beteiligter Figuren, die eine Fremdcharakterisierung darstellen und insbesondere deshalb wichtig für die Glaubwürdigkeit der Beschreibungen von Erzählerfiguren wie Dr. Haggard sind, weil sämtliche Figuren im Roman aus der verzerrten Perspektive des wahrnehmungsgestörten Dr. Haggard beschrieben werden. Als Dr. Haggard Fanny ein Jahr nach ihrer Trennung besucht, begegnet sie ihm mit dem Ausruf „Edward, (...) What happened to your hair?“²⁰¹. Die direkte Rede von Fanny bestätigt somit den von Edward Haggard selbst diagnostizierten äußerlichen Verfall.

Auch seine Gemütsschwankungen („A wave of euphoria rose within me“²⁰²), die zunehmenden Halluzinationen („there were nights my mind played tricks on me“²⁰³) und grotesken Träume²⁰⁴ sind auf seinen gesteigerten Morphinkonsum zurückführbar und vermitteln dem Leser entgegen den Beteuerungen Dr. Haggards den Eindruck eines unzuverlässigen Erzählers. Die direkte Rede des Dr. Haggard konfrontiert den Leser unvermittelt mit der abnormen Erlebniswelt eines Drogenabhängigen, welche die Höhenflüge, die Alpträume und auch die anschließenden Ernüchterungszustände

¹⁹⁹ *Dr. Haggard*, S. 143.

²⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 123 u. S. 164.

²⁰¹ Ebd., S. 135.

²⁰² Ebd., S. 132.

²⁰³ Vgl. Ebd., S. 25f.: Dr. Haggard wird von der beängstigenden Vision ergriffen, sein Haus sei lebendig geworden und berge in seinen Mauern ein schlagendes Herz. Entsprechend den Beschreibungen von Gaby Allrath ((1998), S. 64) kann Dr. Haggard als epistemologisch defizitäre Erzählinstanz bezeichnet werden, wofür beispielsweise seine Halluzinationen ein Merkmal sind.

²⁰⁴ Dr. Haggard selbst wählt diese Bezeichnung für die Wahnbilder, die ihn ereilen: vgl. *Dr. Haggard*, S. 130: „I (...) was tormented by grotesque dreams“. Vgl. auch Ebd., S. 25.

gleichermaßen beinhaltet. Grundsätzlich kann davon ausgegangen werden, dass er als Süchtiger, zumal er sich in einer Abhängigkeit von einer bewusstseinsverändernden Droge befindet, nicht voll zurechnungsfähig ist, was Dr. Haggard in folgendem Zitat freimütig eingesteht: „What I believe in the morning I doubt at night. What I'm sure of at night is fantastic in the morning.“²⁰⁵ Als Arzt kommen ihm Bedenken an seinem ungezügelten Morphinumkonsum: „I realized that the first thing was to get off the morphia“²⁰⁶, so befürchtet er bereits negative Auswirkungen auf seine moralischen und intellektuellen Funktionen²⁰⁷, was wiederum als Hinweis auf vorhandene kognitive Einschränkungen im Sinne einer zugestandenen Unglaubwürdigkeit zu deuten ist. Dementsprechend können diese Aussagen als eingestandene Unglaubwürdigkeit und als Anzeichen für kognitive Einschränkungen²⁰⁸ interpretiert werden.

Dr. Haggards offenbart auch in seiner Selbstcharakterisierung und -wahrnehmung zahlreiche Hinweise auf die Unglaubwürdigkeit seiner Aussagen. So beispielsweise als er feststellt, er sei ein Mann, der stundenlang ununterbrochen reden könne, ohne sich auch nur einmal zu wiederholen oder langweilig zu werden. Dies widerspricht den Kommunikationsproblemen, die er selber im Verlauf der Erzählung wiederholt thematisiert und die auch Fanny nicht entgehen: „She told me (...) how my silence, and my intentness, made me seem a stranger to her, and how it alarmed her but fascinated her that my sexual character differed so dramatically from my social self.“²⁰⁹ Die Erwähnung „and you of course know how to listen, I always appreciated that in you, and listen you did, you gave me the sympathetic ear I needed, you encouraged me to wander, intellectually, from topic to topic, and occasionally, inevitably, I'd drift into areas of purely personal concern“²¹⁰, mit der er den vermutlich bereits verstorbenen James meint, erinnert an Ian McEwans Kurzgeschichte „Dead As they Come“²¹¹, in der ebenfalls ein unzuverlässiger Ich-Erzähler eine leblose Schaufensterpuppe wegen genau dieser Qualitäten lobt. Ohne sich dessen selbst bewusst zu sein, gibt Dr. Haggard damit ständig Hinweise auf seine gestörte geistige Verfassung. Dem Leser ermöglichen diese unbewussten Kommentare, die eine Widersprüchlichkeit in der expliziten und impliziten Selbstcharakterisierung des Sprechers darstellen, „die erzählten Versionen als extreme Verzerrungen zu durchschauen“²¹².

Durch die Unstimmigkeiten zwischen der Darstellung der Begebenheiten und seinen gleichzeitig oder später stattfindenden Interpretationen und Erklärungen des Geschehens, verursacht Dr. Haggard wiederholt Diskrepanzen zwischen *story* und

²⁰⁵ Ebd., S. 56.

²⁰⁶ Ebd., S. 129.

²⁰⁷ Vgl. Ebd.

²⁰⁸ Vgl. A. Nünning (1998), S. 28.

²⁰⁹ *Dr. Haggard*, S. 91.

²¹⁰ Ebd., S. 116.

²¹¹ In: *In Between the Sheets*, London 1978.

²¹² A. Nünning (1990), S. 45.

*discourse*²¹³. So beispielsweise, indem er an seiner Version der unglücklichen Ehe Fannys zuweilen Zweifel äußert. Gleichzeitig sind diese Zweifel Ausdruck seiner eingeschränkten Wahrnehmungsfähigkeit und damit ein indirektes Eingestehen der eigenen Unglaubwürdigkeit. In dieser Richtung ist auch der Gedankengang, den Edward bei der Behandlung einer Patientin verfolgt, zu interpretieren. Dass er ihre Nierenerkrankung als psychosomatisches Leiden auf ihre unerfüllte Ehe zurückführt, ist Ausdruck des Zweifels und eine Verschleierung der Einsicht, dass Fannys Ehe nicht so unglücklich war, wie er sich das selber einreden wollte. So ergibt sich für den Leser aus folgender Textstelle ein offensichtlicher Widerspruch des Erzählers und damit eine Unstimmigkeit innerhalb des narrativen Diskurses²¹⁴:

I frowned. Probably neurotic. Not enough sex, not enough love, too much quiet desperation. She was drying up like a forgotten apple in a neglected bowl. Impossible, I reflected, to fathom the hell that existed behind the façade of an English marriage – hadn't I seen the example of your parents? What vile tortures, I reflected, what unspeakable cruelties were unleashed when the last guest left and the front door closed and like a black and pestilential fog intimacy once more descended! (...) Though I supposed it must be equally possible that when the last guest left and the front door closed ecstasy erupted, sensual joy, active love. Caring, candour and affection. Unlikely, but possible.²¹⁵

Dr. Haggard ist eine an der Handlung teilnehmende Figur und aufgrund dieser Perspektive ist sein Informationsstand eingeschränkt. Angesichts seiner persönlichen emotionalen Involviertheit kann ihm zudem eine subjektive Verzerrtheit des Blickwinkels zugesprochen werden. Ebenso wie im Roman *Spider*, sieht der Erzähler „im Augenblick des Todes auf sein Leben zurück“²¹⁶, was auf eine verzweifelte Ausgangslage schließen lässt, die eine vergleichsweise zuverlässige Darstellung des Vergangenen eher ausschließt. Um seine Vergangenheit zuverlässig darzustellen, müsste Dr. Haggard auch im Moment des Sterbens die emotionale Distanz bewahren. In diesem Licht ist auch die an James gerichtete Aussage „[a]s you lie here in my arms, as these memories sweep by, as the story unfolds, movement by movement, opening in my mind like a complex flower“²¹⁷ als vollkommen abwegig und unglaubwürdig zu werten. Die vorgebliche Situation, in der die Erinnerung stattfindet, enthüllt sich allerdings erst zum Schluss der Erzählung. Denn obwohl Dr. Haggard vielfach darauf hinweist, dass James in der Erzählgegenwart in seinen Armen stirbt, wird erst durch das Romanende die angedeutete Situation zusammenhängend beschrieben, was ihren Unzuverlässigkeitsgehalt zur Gewissheit werden lässt. Darüber hinaus finden sich im vorliegenden Text gehäuft Exklamationen. „Oh God“²¹⁸, „Oh my angel“, „Oh James“, usw. sind häufig getätigte

²¹³ Diese Unstimmigkeiten listet Nünning als textuelle Signale, die neben weiteren als „kritisches Korrektiv fungieren und den Rezipienten dazu veranlassen, die Darstellung des Erzählers zu relativieren“. (A. Nünning (1998), S. 27f.)

²¹⁴ Vgl. Ebd., S. 27.

²¹⁵ *Dr. Haggard*, S. 145.

²¹⁶ D. Busch (1998), S. 43.

²¹⁷ *Dr. Haggard*, S. 105.

²¹⁸ Ebd., S. 114 u. S. 115.

Ausrufe und Wiederholungen, die den vermeintlichen Dialog des Dr. Haggard auszeichnen, und syntaktische Anzeichen für einen „hohen Grad an emotionaler Involviertheit“²¹⁹ des Sprechers darstellen. Wieder einmal gilt also die mangelnde emotionale Distanz zu dem Geschilderten als Indiz für die Unzuverlässigkeit der Erzählerfigur.

2.3. Die erzählerische Vermittlung und rhetorische Strategien

Wie in dem Kapitel über Dr. Haggards Männerbild und sein Verhältnis zu Fanny bereits ausführlich geschildert wurde, ist Dr. Haggard wie Dennis im Roman *Spider* von einer fixen Idee besessen. Ferner konnten die vorangegangenen Analysen zeigen, dass sich im Verlauf der Erzählung Dr. Haggards massive Störungen in Bezug auf zwischenmenschliche Beziehungen enthüllen. So ist er in dem, was aus herkömmlicher Sicht und nach ethischen und moralischen Maßstäben das in unserer Gesellschaft vorherrschende System aus Werten und Normen betrifft und als adäquates Verhalten bezeichnet wird, der Realität völlig entrückt.²²⁰ Indem er seine Geschichte dem fiktiven Gesprächspartner vermeintlich ausführlich schildert, drückt sich sein Bemühen aus, sich das Verständnis seines Gegenübers zu sichern. Dr. Haggard erzählt vornehmlich aus der Retrospektive („Oh, where to begin?“²²¹; „I was living at that time, I told you, in a small flat ...“²²²), da sich die gesamte Erzählung, wie bereits der Roman *Spider*, in eine Rahmen- und Binnenerzählung gliedert, kommen aber auch Geschehnisse und Situationen der Erzählgegenwart zur Sprache, was, wie im Falle von Dennis' Monolog, die Spannung zwischen erlebendem und erzählendem Ich erzeugt. Die Subjektivität seines Berichts wird zuweilen durchaus betont, beispielsweise wenn Dr. Haggard eingesteht, James bezüglich der Krankheit und Todesursache seiner Mutter bewusst manipuliert zu haben, um ihn gegen seinen Vater aufzubringen und in seiner verworrenen Sicht der Dinge einen Verbündeten zu gewinnen:

Though ever since our last conversation, when Ratcliff's tone was in your voice, I'd felt as if I was losing you – losing you as I'd once lost her! And the prospect had hit me harder than I'd ever have thought possible. So I'd sown a seed of unease. By raising a question about your mother's illness I had instilled a doubt in your mind that would, I hoped, eventually draw you back to Elgin.²²³

Die erzählerische Vermittlung bedient sich wie in *Spider* ebenfalls überwiegend der Ich-Erzählsituation, die die „Beschränkung der Bewusstseinsdarstellung auf die Gedanken

²¹⁹ A. Nünning (1998), S. 28.

²²⁰ Bei Nünning dient die Bestimmung der textexternen Bezugsrahmen („Wirklichkeitsmodell“ und „Normalitätsbegriff einer Gesellschaft) weiterhin der Entlarvung des unglaublichen Erzählers. (Vgl. Ebd., S. 29f.)

²²¹ *Dr. Haggard*, S. 12.

²²² Ebd., S. 15.

²²³ Ebd., S. 133f.

und Gefühle des Protagonisten²²⁴ impliziert, und sich in der häufigen Verwendung von Verben, die das subjektive Erleben des Erzählers zum Ausdruck bringen, niederschlägt („I think“, „I suppose“, „I would guess“, „I don't believe“, „I knew“ etc.). Auch Dr. Haggard kann über die „Motive, Interessen und Bedürfnisse“²²⁵ der Figuren auf der innerfiktionalen Ebene des Erzählten nur spekulieren, was durch die Verwendung des Konjunktivs, durch Adjektive („perhaps“, „probably“) und eben die Verben des Denkens und der Wahrnehmung zum Ausdruck vielfältiger Vermutungen angezeigt wird. Wo er andere Romanfiguren imitiert, wendet sich die Ich-Erzählung streckenweise in eine personale Erzählsituation, wie am Beispiel der Figur Dr. Vaughan deutlich wird. Mit „I imagine him thinking“²²⁶ leitet er die Passage ein, in der er sich vorzustellen versucht, wie dessen Gedankengänge an dem Abend verlaufen, an dem Ratcliff Vaughan erfährt, dass Fanny einen Geliebten hat. Während er die Gedanken und Gefühle von Ratcliff zu Beginn noch durch ein „perhaps“ einschränkt oder durch „he thought“ bzw. „thought Ratcliff“ kenntlich macht, taucht er kurz darauf schon so tief in die Innenperspektive der Figur ein, dass beim Leser der Eindruck erzeugt wird, unmittelbar die Gedanken von Ratcliff zu verfolgen:

Then he sank back in his armchair, pressed his palms together with his fingertips just touching his lips, and frowned. Edward. Edward. Where had he heard the name recently? Who had been talking to him about someone called Edward? Then he had it: (...) Edward Haggard. Good God, he knew the man! They'd even sat at the same dinner table, at Cushing's house! Haggard had been at the other end, making Fanny laugh all night!²²⁷

Indem Ratcliffs Gedanken und Gefühle, aber auch der Handlungsablauf von Dr. Haggard minutiös imaginiert wird, gerät die Tatsache, dass es sich bei diesen Beschreibungen um reine Spekulation handelt, weit in den Hintergrund und damit nahezu ins Vergessen. Der Leser ist wiederholt gefordert, Dr. Haggards Einbildungen vor dem Hintergrund der Gesamtgeschehnisse und der impliziten und unbeabsichtigten Zusatzinformationen zu rationalisieren.

Weil es der Argumentation des Ich-Erzählenden Dr. Haggard an Plausibilität mangelt, nimmt er Rekurs auf diverse rhetorische Strategien²²⁸, die ihn selbst und sein fiktives Gegenüber von der Richtigkeit des Erzählten überzeugen sollen. Im Vergleich zu dem Erzähler aus *Spider* fällt in *Dr. Haggard's Disease* bezüglich der Taktiken seines Überzeugungsversuchs innerhalb der Scheinkommunikation auf, dass weniger expressive und referentielle Sprachfunktionen überwiegen, sondern eher appellative und phatische. So soll beim Leser die Impression eines Gesprächs zwischen dem Erzähler und dem fiktiven Gesprächspartner James Vaughan erzeugt werden. Die Art und Weise

²²⁴ A. Nünning (1990), S. 39.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ *Dr. Haggard*, S. 111.

²²⁷ Ebd., S. 112.

²²⁸ Vgl. A. Nünning (1990), S. 40.

wie die erzählerische Vermittlung gestaltet ist, ähnelt dementsprechend Formen unmittelbaren mündlichen Erzählens. Um diesen Eindruck zu stützen sind insbesondere Merkmale von alltäglich gebrauchten Gesprächssituationen in den Erzähltext eingeschrieben. So verdeutlichen häufige Anreden an den angeblichen Zuhörer James (respektive den Leser), dass Dr. Haggard bemüht ist, sich für sein vergangenes Handeln zu entlasten. Diese Erzählstrategie ist insbesondere dadurch motiviert, dass der Ich-Erzähler Dr. Haggard auf der innerfiktionalen Ebene einen Zuhörer direkt anspricht. Die wiederholte Anrede des Gegenübers unter Verwendung des Pronomens „you“ führt auch dazu, dass der Leser besonders nachhaltig in den Erzählvorgang einbezogen wird. Offensichtlich ist Dr. Haggard bemüht, sich das umfassende Verständnis von James zu sichern. Vor allem durch die häufig eingeflochtenen kontaktknüpfenden, formelhaften Floskeln („you see“, „you may not remember“, „as you know“) und die unterstellten Fragen („and why?“, „but why shouldn't I romanticize you?“²²⁹, „did she ever tell you that?“²³⁰) und Hypothesen („You wanted to know much more but you couldn't pour out your questions, you were far too reticent, or too well-mannered, for that“²³¹) sowie die auffordernden Rückversicherungen bei seinem Gegenüber („don't think that“, „Was I to tell you the truth“²³²), täuschen eine Dialogsituation vor, die sich von dem eher egozentrischen Erzähler Dennis Cleg und dessen Isolationsstellung auffallend abhebt. So wird seltener das „I“ verwendet, geht es doch im Vergleich zu Dennis Absicht, sich durchweg in seinem Elend zu zeigen, primär um die Charakterisierung einer Paarbeziehung – sowohl in Bezug auf Fanny, als auch auf James. Da das Erzählte sich aber ebenso häufig durch explizite Selbstcharakterisierungen des Erzählers Edward Haggard auszeichnet, erweisen sich auch in diesem Fall die Leseranreden als „Verschleierungen seines ungebrochenen Hangs zum Monologisieren“²³³, so spricht auch Dr. Haggard vornehmlich über sich selbst.

2.4. Dr. Haggard als Sinnbild der Stubenfliege und andere tierische Metaphern

Die vielfältigen und ausführlichen Beschreibungen, die Dr. Haggard über seine äußere Erscheinung liefert, stehen im Gegensatz zu den Konventionen der Ich-Erzählung und führen dazu, dass insbesondere die klassischen Merkmale der grotesken Kunst Anwendung finden.

²²⁹ *Dr. Haggard*, S. 151.

²³⁰ Ebd., S. 3.

²³¹ Ebd., S. 5.

²³² Ebd.

²³³ A. Nünning (1990), S. 40.

Eine amüsante Metapher für die groteske Wirkung des Protagonisten Dr. Haggards findet sich in dem Bild der Stubenfliege im Glas. Ohne Fanny, ihre vermeintliche Liebe, Zuneigung und Aufmerksamkeit gleicht seine Situation eben dieser Stubenfliege im Glas, ein Geschenk Fannys im Verlauf ihrer Beziehung, die seine spätere Situation sinnbildlich vorweggenommen hatte. In der Erzählgegenwart ist er entsprechend der toten Fliege die „dead, flat creature caught in a prison, and powerless to escape“²³⁴, welches als ausweglose und starre Situation durch das Glas symbolisiert wird. Als er von Fanny das kieselsteinförmige Glas mit einer darin eingefangenen Fliege erhalten hatte, wunderte er sich: „'Good God (...) now how did they get it in there?'“²³⁵. Heute fragt er sich manches Mal, und hierin besteht letztlich auch die Motivation der Erzählung, wie er in seine gegenwärtige Situation, ein Leben paralysiert durch eine gebrochene Hüfte, ein gebrochenes Herz und gebrochene Hoffnungen²³⁶, krank an Körper und Geist, geraten konnte. Auch in der Auseinandersetzung mit Dr. Vaughan, in dessen Folge Dr. Haggard durch einen heftigen, tückischen Schlag ins Gesicht unglücklich stürzt, vergleicht er sich unwissentlich mit der sich im Todeskampf befindenden Fliege. Der flatternde weiße Kittel und das wilde Rudern seiner Arme entsprechen dabei den wilden Flügelschlägen der *Musca domestica*, die, kurz nach einem Treffer durch einen gepeinigten und wütenden Zeitgenossen – in diesem Fall dem gekränkten und in seiner Ehre getroffenen Ratcliff Vaughan – , von Schwindel ergriffen wie ein Häufchen Elend auf dem Treppenabsatz zum Erliegen kommt:

The speed of the attack took me completely by surprise. (...) My spectacles flew off. (...) So with white coat flapping, and stethoscope leaping wildly off my chest, and canting steeply backward, windmilled there at the top of the stairs, but to no avail. I fell badly and hit the landing halfway down. (...) I was lying in a heap of the landing, (...) I lay there, nauseous, unwilling to attempt the smallest movement (...).²³⁷

In seinem gegenwärtigen missgestalteten und bizarren Zustand vergleicht sich Dr. Haggard, wie bereits Dennis es in *Spider* getan hatte, wiederholt mit Lebewesen aus der Tierwelt und thematisiert motivisch jene heterogene Vermischung von Menschlichem und Tierischem, durch die sich die groteske Kunst seit Anbeginn auszeichnet. So gleicht seine Erscheinung einer Garnele: „I looked like a shrimp, a crested shrimp“²³⁸ und auch das ihm eigene jämmerliche Bewegungsmuster entlehnt er der Welt der Schalentiere und überträgt es auf seine Person: „I shuffle and limp“²³⁹. Bezeichnenderweise benennt er diese halb hinkende, halb wankende Fortbewegungsart gar selbst als grotesk: „I'd heave up out of my chair at dead of night, and with the grotesque gait, part limp, part lurch, of the agitated cripple, haul myself over to the door“²⁴⁰. Seine Gangart vergleicht er mit den

²³⁴ *Dr. Haggard*, S. 129.

²³⁵ Ebd., S. 86.

²³⁶ Vgl. Ebd., S. 151.

²³⁷ Ebd., S. 119.

²³⁸ Ebd., S. 58, 59, 79.

²³⁹ Ebd., S. 164.

²⁴⁰ Ebd., S. 127.

seitlichen Fortbewegungen eines Krebses („sideways, like a crab, good leg first, then Spike, then the stick, good leg, Spike, stick“²⁴¹) und seine Gesamtsituation gleicht, wie bereits oben ausgeführt, der einer Stubenfliege im Glas²⁴². Mit dieser „Vermengung menschlicher und tierischer Züge“²⁴³ rekurriert Patrick McGrath wiederum auf die nach Bachtin klassischen Merkmale der Groteske. Im Gegensatz zu Bachtins Feststellung, das Groteske habe es, was die Augen der grotesken Figur betrifft, ausschließlich mit herausquellenden Augen²⁴⁴ zu tun, beschreibt sich Dr. Haggard in der Gegenwart des Erzählens als „gaunt, grey, hollow-eyed creature“²⁴⁵. Bachtin betont allerdings auch, dass die Augen für die „Groteske Gestalt des Gesichts“ völlig unwesentlich seien, da sie das „eigengesetzliche innere Leben des Menschen“²⁴⁶, das für das Groteske nicht in Frage kommt, ausdrücken. Demnach sind die tief in den Höhlen liegenden Augen von Edward Haggard kein Indiz für die groteske Ausprägung seiner Erscheinung, wohl aber Ausdruck für seine tief depressive, desolate und ausweglose Situation. Die laut Bachtin wesentlichen Elemente des grotesken Gesichts, der Mund und die Nase²⁴⁷, finden dagegen keine Erwähnung in Edward Haggards Selbstbeschreibungen. Dr. Haggards Darstellung seines Phallus, („she adored my penis, adored its engorgement, thick-veined and large-headed“²⁴⁸) offenbart dagegen eine Parallele zu Bachtins Ausführungen, dieser könne ein nahezu eigenständiges Leben führen, wenn er sich vom Körper löse. Dies scheint in *Dr. Haggard's Disease* gegeben zu sein, wenn Dr. Haggard bedeutet, er sähe – als isoliertes Organ – ihm selbst nicht unähnlich („not unlike myself“²⁴⁹).

Wiederholt weist der Protagonist auf die Diskrepanz zwischen seinem Geist und seinem Körper hin. Indem er die Erhabenheit seines Geistes („the grandeur of my spirit“²⁵⁰) im Kontrast zu seinem Körper betont und feststellt „I am not a small man spiritually“²⁵¹, kommt es nicht nur zu einer Umdeutung der fiktionalen Fakten, sondern wird auf die typisch groteske Vermischung von heterogenen Elementen verwiesen. Clayborough nennt die Hauptidee, die in den verschiedenen Bedeutungen des Begriffs Groteske enthalten ist, die der „incongruity“²⁵², also des Widerspruchs und der Unvereinbarkeit eines Konfliktes zwischen einigen Phänomenen und ein beim Leser vorhandenes Konzept dessen, was natürlich und passend ist. So ergibt sich durch die Verbindung zweier eigentlich inkompatibler Wesenszüge ein Spannungsverhältnis zwischen dem

²⁴¹ Ebd., S. 62; Vgl. auch Ebd., S. 1: „first the good leg, then the bad leg, then the stick, good leg, bad leg, stick“.

²⁴² Vgl. Ebd., S. 119.

²⁴³ M. Bachtin (1969), S. 15.

²⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 16.

²⁴⁵ *Dr. Haggard*, S. 123.

²⁴⁶ M. Bachtin (1969), S. 16.

²⁴⁷ Vgl. Ebd.

²⁴⁸ *Dr. Haggard*, S. 95.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ *Dr. Haggard*, S. 118.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² A. Clayborough: *The Grotesque in English Literature*, Oxford 1967, S. 70.

Komischen und dem Grauerregenden, die als die Hauptkomponenten der grotesken Kunst gelten.

2.5. Groteske Effekte und Situationsgestaltung

In ungleich stärker ausgeprägtem Maße zeichnet sich Dr. Haggard's Disease im Unterschied zu Spider durch eine besonders groteske Situationsgestaltung aus. Die meisten komisch-grotesken Wirkungsmechanismen im Zusammenhang mit der Beziehung zwischen Dr. Haggard und Fanny beruhen auf dem Wissen des Lesers, dass Fanny nur ein Abenteuer und eine schnelle Affäre wollte und Dr. Haggard nach kurzer Zeit nur noch als lästiges Übel empfindet, während er von ihrer Liebe zu ihm überzeugt ist und minutiös von der tiefen seelischen Beziehung zueinander berichtet. Von dem Moment, wo der Leser erkennt, dass es sich bei Dr. Haggard um einen wahrnehmungsgestörten und damit unglaubwürdigen Erzähler handelt, erhalten sämtliche seiner Äußerungen eine implizite Zusatzbedeutung und die Schilderungen der Dialoge zwischen Dr. Haggards und Fanny wirken nahezu durchgängig komisch-grotesk:

I was silent, reeling.
 „You don't even light my cigarettes anymore. It can't go on, you must see that."
 „No!" A cry of pain, this. She turned to me and her eyes briefly filled with tears.
 „I'm sorry, my darling, but we must be sensible."²⁵³

Ebenso deutet Edward alle Aussagen, Handlungen und Gesten Fannys positiv um und findet selbst für ihre offensichtlich ablehnenden Verhaltensweisen eine plausible Erklärung und entschuldigt sie vorbehaltlos:

(...) I dialled the number. It was picked up on the fourth ring. „Yes?" she said. (...) „It's me," I said, „can you talk?" (...) „I'm afraid I can't talk to you," she said in that cold, dead voice, and hung up the receiver. She was sealed off from me, in some grim prison of Ratcliff's making.²⁵⁴

Wie bereits im ersten Kapitel der Analyse zu Dr. Haggard's Disease ausgeführt wurde, stellt die körperliche Beziehung zwischen Edward und Fanny einen Bereich dar, der eine große Bedeutung für Dr. Haggard und sein Männlichkeitsempfinden hat. Edward unterstellt Fanny durchgängig Motive, Wünsche und Bedürfnisse und verrät dabei ständig seine eigenen, „ihm unbewußten Wunsch- und Angstvorstellungen"²⁵⁵. Da der Leser die Normabweichung des Protagonisten Edward Haggard längst durchschaut hat, erkennt er diese Unterstellungen als „Projektionen seines gestörten Bewußtseins"²⁵⁶, weshalb sie den Eindruck der verzerrten Perspektive nur verstärken. Dabei werden, wie Nünning am

²⁵³ *Dr. Haggard*, S. 108.

²⁵⁴ Ebd., S. 125f.

²⁵⁵ A. Nünning (1990), S. 44.

²⁵⁶ Ebd.

Beispiel von Ian McEwan betont, „in grotesker Überspitzung männliche Phantasien entlarvt, typische Formen der Diskriminierung und objekthaften Fremdbestimmung von Frauen aufgedeckt sowie der enge Zusammenhang zwischen Idealisierung und Dämonisierung aufgezeigt“²⁵⁷.

Als Dr. Haggard beginnt, sein gesamtes Denken und Fühlen auf Fanny auszurichten, ergeben sich in seiner Tätigkeit als Mediziner wiederholt groteske Situationen, die ihn als absurde Figur erscheinen lassen. Besonders interessant ist dabei die Art der Darbietung des Erzählten: nüchtern und äußerst sachlich berichtet er von den außergewöhnlichsten Begebenheiten während seiner Arbeit. Da er ständig abgelenkt und in Gedanken mit Fanny beschäftigt ist und angeblich „less single-mindedly focused on my work than I'd once been“²⁵⁸, gelingt es ihm schließlich, aus einer einfachen Blinddarmoperation ein „ghastly mess“²⁵⁹ zu fabrizieren. Sein übereifriges Durchtrennen von Bauchdecke und Gefäßen beim Öffnen des Rumpfes entschuldigt er mit seinem derartigen Elan („I went in with such a force“²⁶⁰), der dazu führt, dass er bei der Wiedergutmachung des angerichteten Schadens „somehow sewed the end of my rubber glove into the wound“²⁶¹. Da die Genesung des Patienten mit Komplikationen verbunden war, etwa weil sein Bauch sich schrecklich aufblähte, nannte das Pflegepersonal ihn von nun an „Dr. Haggard's pregnant man“²⁶².

Auch Wortspiele werden von Dr. Haggard mit der allergrößten Sachlichkeit vorgetragen. Ein für diese Untersuchung untergeordneten Erzählhintergrund bildet der fortschreitende Zweite Weltkrieg. Dieser führt dazu, dass Dr. Haggard in seiner Tätigkeit als Mediziner es ebenfalls mit ‚Kriegsopfern‘ zu tun bekommt, allerdings mit solchen, die absurderweise „were caused by the blackout“²⁶³. Während der Leser assoziiert, dass sich in dem Europa des Zweiten Weltkriegs alle verfügbaren Ärzte händeringend um das Leben der zahlreichen Opfer aus Bombenabwürfen, Mienenunfällen und Kriegsgefechten bemühen, vergeht für Dr. Haggard kaum eine Nacht

without someone falling down a flight of steps or walking in front of a bicycle. One man was brought in with a broken leg after toppling off the platform at the railway station; fortunately no train was coming. Another broke his nose when he walked into a tree.²⁶⁴

Ebenso grotesk, allerdings in ungleich stärkerer Ausprägung, ist die Beschreibung einer Amputation, die er während seines Dienstes in der Notaufnahme zu vollziehen hat. In

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ *Dr. Haggard*, S. 97.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd., S. 98.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Ebd., S. 149.

²⁶⁴ Ebd., S. 149f.

seiner Erinnerung diagnostiziert er bei einem männlichen Patienten eine Hand „horribly crushed under heavy machinery“²⁶⁵. Während der medizinischen Erstversorgung und nachdem er seinen Kollegen McGuinness um Hilfe gerufen hat, kontrastiert Dr. Haggard seine platonische Liebe zu Fanny mit der vorliegenden höchst abstoßenden Situation und stellt fest: „Love is what we crave, but it vanishes like a dream on exposure to a certain sort of reality.“²⁶⁶ Dr. Haggard gibt vor, sich in dieser für den Patienten ernsten Situation seiner Gedanken an Fanny zu schämen und zu rügen („suddenly the affair with your mother, viewed against the reality of a man in pain and in danger of losing his hand, seemed so foolish and indulgent that I felt myself ridiculous“²⁶⁷). Gleichwohl bleibt dem Leser die Anspielung auf seine sexuelle Erregung bei dem Gedanken an sie nicht verborgen, wenn Edward kurz darauf feststellt: „I felt the hard lump of the fly-in-glass in my pocket.“²⁶⁸

Der Kontrast zwischen einer abschreckenden Handlung und deren betont nüchternen Darstellung erzeugt auch in der folgenden Szene den grotesken Effekt: Dr. Haggard schildert den abscheulichen, dem Leser Ekelgefühle bereitenden Vorgang des Amputierens in überaus sachlicher und emotionsloser Art und Weise.

The procedure is straightforward: you have to leave a flap of skin so there's something to sew back over the stump, then with a heavy amputating knife you saw off the mess below the level of the flap, toss it all into a pail (whose contents later go down to the incinerator room in the basement) and stitch up what's left.²⁶⁹

Vereinzelte auftretende emotional gefärbte Verben („it made me shiver“²⁷⁰) werden durch den Plot entwertet. Die vorweggenommene zusammenfassende Bewertung, seine Schicht wäre glücklicherweise ereignislos verlaufen²⁷¹, widerspricht der folgenden Schilderung ebenso wie die abschließende Feststellung „It was the first time I'd cut a man's hand off“²⁷² und taucht sie in ein bizarres Licht. Das Schockierende seiner Erzählung besteht somit nicht in dem Tatbestand der Amputation, sondern in der Diskrepanz zwischen der betont sachlichen Darstellung durch den Monologen Dr. Haggard und dem grausigen Inhalt des Berichts. Die Unstimmigkeit zwischen der emotionalen Unbeteiligtheit Dr. Haggards und dem abschreckenden Inhalt seiner Erzählung erzeugt die groteske Wirkung in der Situationsgestaltung des Romans Dr. Haggard's Disease, die sich durch das für die Groteske typische Spannungsverhältnis von schockierenden und komischen Elementen auszeichnet. Auch die restliche Prozedur ist ‚einfach und unkompliziert‘: die Hand des Mannes wird abgeschnitten. Für Dr.

²⁶⁵ Ebd., S. 88.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd., S. 89.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Vgl. Ebd., S. 88.

²⁷² Ebd., S. 89.

Haggard wieder einmal Grund, seine Arbeit zu loben und abschließend festzustellen „We were clever though. We saved his apposition.“²⁷³ Dr. Haggards Beschreibungen seiner Handlungen und Gedanken innerhalb dieser Situation stellen gemäß der Grotesketheorie von Clayborough einen unvereinbaren Konflikt dar, der das beim Leser vorhandene Konzept dessen, was natürlich und passend ist, in einen Widerspruch geraten lässt. Was Clayborough als „incongruity“²⁷⁴ bezeichnet, kann graduell stärker zum einen oder anderen Pol tendieren, wobei ein hohes Maß an Ausgeglichenheit der komischen und grauerregenden Aspekte den grotesken Eindruck steigert.²⁷⁵ Wesentlich ist auch, dass die beiden inkongruenten Elemente der Groteske sich in ihrer Wirkung nicht gegenseitig behindern. So wird das Grauenhafte durch das Komische gesteigert; umgekehrt kann sich das Komische trotz des Schrecklichen entfalten. In dieser Szene wird auch die für die Groteske typische dramatische Ironie²⁷⁶ deutlich, die A. Nünning beschrieben hat und die aus einer „Diskrepanz zwischen den Wertvorstellungen und Absichten des Erzählers und den Normen und dem Wissensstand des realen (...) Lesers“²⁷⁷ resultiert. Dr. Haggards Emotionslosigkeit ist ein Indiz für seine geistige Entrücktheit: Da wo es um seinen eigenen Schmerz und sein Leid geht, etwa in seinen Ausführungen über seinen seelischen und körperlichen Schmerz, reagiert er in der Wahrnehmung des Rezipienten teilweise übertrieben. Dagegen lassen ihn die Schmerzen und Sorgen seiner Patienten eher kalt. Überhaupt kommt es Dr. Haggard als Arzt vielmehr darauf an, dass er alles „richtig“ macht und weniger darauf, dass die Patienten geheilt werden oder sogar überleben. Bei der Obduktion einer verstorbenen Patientin kommt es daher auch spontan zu der Bemerkung „(...) and I knew my diagnosis was correct. Meningitis. Nothing I could have done.“²⁷⁸ Gerade die wiederholten Beteuerungen Dr. Haggards „nothing I could do“²⁷⁹ muten in den beschriebenen Zusammenhängen grotesk an, denn der Leser wird eher in dem Eindruck bestärkt, dass Dr. Haggard tatsächlich nichts getan hat, um Schlimmeres zu vermeiden.

Offenbar hat Dr. Haggard diese Sichtweise aber unreflektiert von dem Allgemeinmediziner Peter Martin übernommen²⁸⁰, wie auch dessen Landarztpraxis *Elgin* und sein Universalmedikament *Mist Explo*, ein ebenso unschädliches wie unwirksames Konzentrat aus Kristallen, das dieser bei einer Vielzahl von Beschwerden ziemlich erfolglos verschrieb („He said that the main thing was to give people something to take home with them.“²⁸¹). Ein Mediziner sei schließlich eher ein Priester und habe die

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ A. Clayborough (1967), S. 70.

²⁷⁵ Vgl. dazu auch die Zusammenfassung Christian W. Thomsens zu Jennings Arbeit: „die stärkste Groteskewirkung werde erzielt, wenn lächerliche und furchterregende Elemente annähernd gleich ausgeprägt vorhanden seien.“ (C. W. Thomsen (1977), S. 164.)

²⁷⁶ Vgl. A. Nünning (1998), S. 17f.

²⁷⁷ Ebd., S. 17.

²⁷⁸ *Dr. Haggard*, S. 76.

²⁷⁹ Ebd., S. 163.

²⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 28.

²⁸¹ Ebd.

Aufgabe, den Patienten Vertrauen in ihre Selbstheilungskräfte zu vermitteln. Obschon Dr. Haggard diese Empfehlungen von Peter Martin zunächst als „mumbo-jumbo“²⁸² abtut und ihn skeptisch einen Quacksalber („witch-doctor“²⁸³) nennt, kann er, nachdem er seiner Tätigkeit als Landarzt eine Weile nachgegangen ist, beruhigt die folgende Feststellung machen:

I soon realized that much of what Peter Martin had told me was essentially correct, that general practice involved a little surgery, a little medicine and much reassurance and advice. I too became an advocate of *Mist Explo*.²⁸⁴

Besonders vor dem Hintergrund, dass Dr. Haggard aus dem edlen Selbstverständnis heraus Arzt geworden ist, weil er den Menschen etwas wirklich Gutes tun wollte und in der Welt etwas Sinnvolles und Konstruktives leisten wollte, erscheint dieser unverantwortliche Umgang mit den teilweise recht ernsthaften Gebrechen seiner Patienten hochgradig paradox: Letztlich kann er den Menschen, die zu ihm kommen nicht helfen und missbraucht durch seine mangelnde Handlungsbereitschaft ihr Vertrauen. Besonders grotesk erscheint allerdings die Tatsache, dass Dr. Haggard als Mediziner selbst morphiumabhängig und von nun an sein einziger und bester Patient ist. Den Menschen, die in seine Praxis kommen, verschreibt er *Mist Explo*, ein Placebo, das wirkungslos ist. Von dem Morphin behauptet er allerdings, dass es seine Leiden, vor allem seine Gefühlspein, lindert, weshalb umso unverständlicher ist, dass er, bis auf eine todkranke morphiumabhängige Patientin, nur sich selbst medikamentös therapiert, und nicht etwa die vielschichtigen Heilmittel der Medizin ausschöpft. Die Gestaltung der erzählerischen Vermittlung lenkt hier die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Widersinnige, Unvernünftige und Absurde und offenbart einen völlig verschobenen Normalitätsbegriff. Auch wenn Dr. Haggard durch seine medizinische Vorbildung bewusst ist, dass *Mist Explo* seinen Patienten nicht helfen kann, ‚behandelt‘ er sie trotzdem damit und vermittelt sein Verhalten als subjektiv normal. Gleichwohl der Erzähler sein Handeln und dessen Normalität eigens hervorhebt, entsteht eine Abweichung zu den Einschätzungen des Lesers und dessen Werte- und Normensystem.²⁸⁵

Auch Dr. Haggards ironischer Umgang mit seiner Morphinabhängigkeit hinterlässt einen merkwürdigen Beigeschmack beim Leser. Die Methode, seine gebrochenen Hüftknochen durch einen Stahlnagel zu fixieren, führt mehrfach zu einer Entzündung des Hüftgelenks. Die Tatsache, dass er dann höllische Schmerzen erleidet, tut er mit der lapidaren Bemerkung „Then (...) I need a shot of morphia to keep me cheerful – you know how I am when Spike’s not behaving“²⁸⁶ ab. Zynisch fügt er hinzu: „And if it hadn’t been for your father knocking me down the stairs that day I’d never have known the pleasure of

²⁸² Ebd.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Ebd., S. 33.

²⁸⁵ Vgl. dazu A. Nünning (1990), S. 42.

²⁸⁶ *Dr. Haggard*, S. 120.

Spike's company."²⁸⁷ Auch hier wird der Erwartungshorizont des Lesers unterminiert: die freundschaftlich-vergnügli- che Art, mit der Edward Haggard von seinem Stahl- nagel spricht, den er sogar personalisiert, indem er ihm einen Namen („Spike“) und damit eine Identität gegeben hat, ist für den Leser ein Paradoxon. Wie soll dieser nachvollziehen, dass das uneingeschränkte Symbol für die Zerstörung seines Lebens zu seinem Freund und Weggefährten mutieren kann. Einen Erklärungsversuch liefert hier vielleicht die Ausführung von Petra Kundmüller, die seinen gebrochenen Knochen als das „Sinnbild seines ‚gebrochenen Herzens‘“²⁸⁸ beschreibt, dem eine übergeordnete Funktion zukommt, da er ihn im Gesamtkontext seiner unglückseligen Liaison deutet, womit er „über einen nüchtern-sachlichen Deutungsansatz im Sinne eines rein organischen Geschehens“²⁸⁹ weit hinausgeht.

2.6. Traditionelle Elemente des Grotesken

Wie bereits in der Einleitung angekündigt, verarbeitet Patrick McGrath in den dieser Untersuchung zugrunde liegenden Texten auch traditionelle Elemente des Grotesken. So findet sich in Dr. Haggard's Disease eine Textstelle, die sehr ausgeprägt auf die ursprünglichen Motive der grotesken Kunst Bezug nimmt. Die Szene verweist sowohl mit der einleitenden Andeutung „there were nights my mind played tricks on me“²⁹⁰ als auch mit der zuvor beschriebenen Verabreichung des Morphins auf die durch seine starke Morphinabhängigkeit gestörte Wahrnehmung des Protagonisten und betont damit wiederum die groteske Verzerrtheit, durch die er sich in der Erzählgegenwart auszeichnet. Indem er seine Aussage „and my eye being caught by some small movement in the wall“²⁹¹ mit den Worten „so it seemed“ sofort einschränkt, zieht er das, was er vermeintlich wahrgenommen hat, unmittelbar in Misskredit und der Leser kann den nun folgenden Erzählungen über die phantastisch-geheimnisvollen Vorkommnissen nicht uneingeschränkt Glauben schenken – Unsicherheit und Zweifel begleiten das, was sich in *Elgin* angeblich abspielen soll. Dr. Haggard stellt fest, dass sich in den Wänden des in die Jahre gekommenen Hauses *Elgin* auch mangels neuerlicher Renovierungsbemühungen feinste Risse gebildet haben. Als er nun eines Nachts aus den Augenwinkeln eine Bewegung an der Wandoberfläche wahrzunehmen vermeint, stellt er bei genauerem Hinsehen folgendes fest:

I (...) discovered to my utter astonishment that the lines of the cracking formed distinct patterns, distinct figures – rich and various clusters of organic motifs, I mean, leaves and tendrils of the vine, in extended scrolls and spirals, and here and there bizarre figures, festoons of fruit, skulls, masks, snakes, and the longer I

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ P. Kundmüller (2000), S. 111.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ *Dr. Haggard*, S. 25.

²⁹¹ Ebd. Hervorhebung im Original.

gazed into the wall, following the intertwining, convoluted lines of the pattern, and identifying newer and stranger grotesques half-hidden in its frenzied sweeps and swirls, the greater became my feeling of unease and excitement – the cracks in the plaster were no mere accidents of time, but *the product of conscious design*. This riot of elaborate organicism, these arches and lobes – they echoed, I realized, the detailing of Elgin's façade, they too expressed the wildness, the changefulness the enduring vitality of the house – ²⁹²

Diese, rauschbedingt verzerrte Wahrnehmung des Dr. Haggard erinnert sehr eindringlich an eine der ältesten Beschreibungen der Groteske: Die polemisierenden Aufzeichnungen des römischen Architekten und Baumeisters Vitruv über die spätantiken ornamentalen Malereien und Wandverzierungen charakterisieren die „neue barbarische Mode“²⁹³ folgendermaßen:

(...) all diese Motive, die aus der Wirklichkeit stammen, werden jetzt von einer unbilligen Mode verworfen. Denn an die Wand malt man jetzt lieber Monstren als klare Abbilder der dinglichen Welt. Statt der Säulen malt man geriefelte Stengel mit krausen Blättern und Voluten, statt der Giebel Zierwerk (...). Und schließlich tragen die Stengelchen gar Halbfiguren, die einen mit Menschen-, die anderen mit Tierköpfen. Solches Zeug aber gibt es nicht, wird es niemals geben und hat es auch nie gegeben.

Denn wie kann ein Stengel in Wirklichkeit ein Dach tragen oder ein Kandelaber den Schmuck eines Giebels, wie eine so zarte und schwache Ranke eine darauf sitzende Figur, und wie können aus Wurzeln und Ranken Wesen herauswachsen, die halb Blume, halb Figur sind.²⁹⁴

Abgesehen von den Ähnlichkeiten in Bezug auf die beschriebenen Gegenstände und Erscheinungen (krause Blätter – leaves; Stengel, zarte und schwache Ranke – tendrils, scrolls and spirals; Halbfiguren mit Menschen- und Tierköpfen – bizarre figures; geriefelte Stengel – festoons of fruit; Voluten – convoluted etc.) ist ein kennzeichnendes Element beider Beschreibungen, dass deren Elemente sowie die Verknüpfung der Ornamentik nicht den Gesetzmäßigkeiten der Natur entsprechen und die Ordnungen der Natur in der dargestellten Welt aufgehoben sind.²⁹⁵ Während zu Vitrus Zeiten die Begriffe „Groteske“ bzw. „grotesk“ noch nicht existent waren, definiert Dr. Haggard die beschriebenen Erscheinungen zuverlässig als „grotesques“.

²⁹² Ebd. Hervorhebung im Original.

²⁹³ W. Kayser (1957), S. 20.

²⁹⁴ Vgl. Vitruv: De architectura. Zitiert nach W. Kayser (1957), S. 20f.

²⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 21.

„What must I look like now, I wonder – rigid and upright, with the moonlight gleaming from the great hook of my nose, my eyes in their hollows mere pinpricks of brightness in the gloom of the evening? A grotesque; a grotesque, locked in the grotto of his own bones.“¹

III. The Grotesque – „K“ wie Kollaps

Der Roman The Grotesque stellt eine Mischform² der Genres moderner Schauerroman³ und der von Poe begründeten Detektivgeschichte dar und hat einen unaufgeklärten Mordfall zum Thema. Der Titel des Romans verweist den Leser bereits vor der Lektüre des eigentlichen Textes auf die komisch-grausige Figur des Protagonisten Sir Hugo und seine eigentümliche Weltsicht. Wie bereits Dennis Cleg und Dr. Haggard erzählt auch Sir Hugo, der Ich-Erzähler („This, then, is the „I“ who speaks“⁴) und Paläontologe, der im Sinne der *Gothic novel* den *mad scientist* verkörpert, aus der Erzählgegenwart heraus, also rückblickend. Ebenso offenbart er mit fortschreitender Erzählung seine geistigen und körperlichen Verzerrungen und damit seine grotesk wirkende Verunstaltung.

Auch Sir Hugo lenkt somit die Aufmerksamkeit des Lesers auf seinen individuellen, außergewöhnlichen Entwicklungsprozess. Der Umfang der erzählten Zeit unterschreitet die Erzählspanne des vorhergehend untersuchten Romans Dr. Haggard's Disease und unterscheidet sich dementsprechend auffallend von Spider. Sir Hugos Erzählung beginnt im Herbst 1949 und endet im Mai des folgenden Jahres und umfasst somit eine Zeitspanne von etwas mehr als einem halben Jahr. In diesem Zeitraum entwickelt sich Sir Hugo von einem äußerlich normalen, von seinem direkten sozialen Umfeld geachteten und angesehenen, wenn auch nicht unbedingt gemochten Mann, zu einer geistig und körperlich verfallenen und gebrochenen Kreatur.

Für Sir Hugo scheint es nur zwei Arten der Zeitrechnung zu geben: die Zeit vor dem Schlaganfall, welche die Binnengeschichte darstellt, und die Zeit danach (Rahmengeschichte). Der Schlaganfall des Protagonisten stellt dementsprechend ein Ereignis dar, welches die Erzählung inhaltlich und motivisch in zwei Bereiche teilt. Vor seinem Schlaganfall zeichnete sich der Protagonist im Wesentlichen durch seine

¹ *Grotesque*, S. 134.

² Dagmar Sims bezeichnet The Grotesque als ein hybrides Gebilde aus „*whodunnit* und *neo-gothic novel*“. (D. Sims (1998), S. 125).

³ Gemäß R. Imhof entsteht der „gotische Charakter des Werkes“ vornehmlich durch Atmosphärisches, womit er vor allem den Landsitz Crook und den „Aspekt der *unexplained mystery*“ meint (R. Imhof (1993), S. 90). Insbesondere die Existenz des psychopathischen Sir Hugo, der als *mad scientist* eine der *stock figures* des gotischen Romans darstellt, aber auch das Thema des Sexuellen im Zusammenhang mit der Köchin Mrs. Fledge und Vorkommnisse, die sich mit dem Begriff „uncanny“ beschreiben lassen, stützen ihm zufolge den *Gothic*-Charakter der Erzählung.

⁴ *Grotesque*, S. 16.

menschenverachtende Haltung, sein traditionell geprägtes und gelebtes, hegemoniales Männlichkeitsbild und seine stark ausgeprägte Fixierung auf das Berufsleben aus. Nach seinem Schlaganfall sind ihm diese Lebens- und Geisteshaltungen nicht mehr zugänglich bzw. können von ihm nicht mehr gelebt werden. Äußerlich gefangen in dem Korsett der Unbeweglichkeit und innerlich zu fortschreitendem geistigen Verfall verurteilt, entartet er zu dem grotesken Schatten eines Menschen, dem von der vormals als so wichtig erachteten Männlichkeit keinerlei Spur verbleibt.

Der Ich-Erzähler aus The Grottesque ist durch einen Schlaganfall massiv geistig eingeschränkt, seine Erzählung erfolgt in nicht-chronologischer Weise und zeichnet sich durch allerlei Widersprüchlichkeiten und Ungereimtheiten aus. Sir Hugo, der selbsternannte *impossible man* ist vor allem im Hinblick auf seinen paralysierten Zustand „ein ganz und gar unmöglicher Erzähler“⁵, und stellt wiederum eine Verunsicherung für den Leser dar. Die dem „Ich mit Leib“⁶ entsprechende geringe Verlässlichkeit des Erzählers Sir Hugo gründet nicht nur auf seiner subjektiv-persönlichen Wahrnehmung und seinem begrenzten Wissenshorizont⁷. Die Erwartungen des Lesers in die Vertrauenswürdigkeit des Erzählers werden mit zunehmender Einsicht in die Wahrnehmungs- und Erfahrungswelt des Protagonisten und der Offenbarung seiner körperlich-geistigen Defizite unterminiert. Wieder wird der Leser in seinen schöpferisch-rekonstruktiven Fähigkeiten gefordert und vor die Aufgabe gestellt, den Ausführungen eines offensichtlich problematischen Erzählers eine annähernd plausible, kohärente Geschichte zu entnehmen. Dennoch kristallisieren sich zwei Faktoren heraus, die vermutlich als zentrale Ursache für das letztliche Scheitern des Protagonisten verantwortlich gemacht werden können: seine traditionell männlichen Rollenvorstellungen und seine Fixierung auf das Berufsleben. Erklärungsansätze für die auffällige Umgestaltung des Protagonisten, der unter der Last seines Männlichkeitswahns zunehmend zu kollabieren scheint, liefert auch in diesem Fall die moderne Sozialisationsforschung. Ebenso wie bei Dr. Haggard bildet bei Sir Hugo, der sich in einer späteren Lebensphase als Dennis Cleg befindet, der Prozess der Umgestaltung der bestehenden Identitätsstruktur und ihrer Weiterentwicklung, mithin die Metamorphose zu einer grotesken Figur den Kernpunkt des Erkenntnisinteresses im folgenden ersten Teil der Analyse.

⁵ P. Kundmüller (2000), S. 31.

⁶ F. K. Stanzel: Theorie des Erzählens, 5. Aufl., Göttingen 1991, S. 124.

1. Sir Hugo Coal oder die Schwäche des ‚starken‘ Geschlechts

1.1. Sir Hugo der Misanthrop

Sir Hugo Coal präsentiert sich dem Leser als launisch-arroganter Misanthrop, der keinerlei freundschaftlich-intime zwischenmenschliche Beziehungen pflegt oder gar zu benötigen scheint. Die Vorstellung, dem individuellen Leben durch das „Zusammenleben mit einem anderen Menschen einen Sinn und innere Stabilität zu geben“⁸ und persönliche Bindungen zu pflegen und genießen, ist dem Menschenhasser und -verächter scheinbar völlig fremd und passt – wie seine missbilligenden Bemerkungen über Sidney zum Ausdruck bringen⁹ – auch nicht in seine Vorstellung von einem idealen Mann. Den ersten Eindruck des Lesers, in dem Erzähler einem selbstgerechten Menschenfeind zu begegnen, bestätigt der Protagonist bereits nach etwas mehr als dreißig Seiten:

I am not, as you will have observed, a man greatly enamored of his fellow human beings. I do not enter lightly into the foibles and whimsicalities of others, I do not suffer fools gladly, I seem able, in conversation, only to needle or be needled. My relationships, as a result, are few, and those few are tenuous, prickly sorts of arrangements, altogether lacking in the spontaneity and intimacy for which humans, I'm told, have an instinctive need. I am aware of no such instincts in myself.¹⁰

Mit diesem Kommentar¹¹ outet sich der Protagonist aus *The Grottesque* als gefühlskalter, bindingsloser und sozial gestörter Mensch, dem eine isolierte und einsame Existenz beschieden ist. Zuhause, bei Ehefrau Harriet und Tochter Cleo präsentiert sich Sir Hugo als ruppiger und höchst ungeselliger Zeitgenosse, der jegliche Formen von gesellschaftlichem Miteinander kategorisch abzulehnen scheint. So spielt er vorwiegend den notorisch mürrischen Miesepeter, der sich am liebsten hinter seiner *Times* versteckt, die ihm natürlich die Gelegenheit bietet, alle Geschehnisse um sich herum zu verfolgen, ohne persönliche Anteilnahme zeigen zu müssen oder gar initiativ zu werden. So nimmt er auch seine Mahlzeiten bevorzugt zeitungsliegend zu sich¹² und begrüßt es offenkundig, das Abendessen als „an affair of rather gloomy formality“¹³ abzuhandeln. Ebenso wenig wie er ein Menschenfreund ist, ist der Protagonist ein Genussmensch. Das Einnehmen der Mahlzeiten an sich stellt für ihn keinerlei Sinnenreiz dar; er will sich lediglich darauf

⁷ Vgl. dazu Stanzels Ausführungen zur Glaubwürdigkeit des Ich-Erzählers (Ebd., S. 122 u. 200).

⁸ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 69.

⁹ *Grottesque*, S. 33: Sir Hugo moniert, dass Sidney und Harriet einen freundschaftlichen Umgang pflegen und sich gerne miteinander unterhalten: „Sidney was always animated when he talked to Harriet.“

¹⁰ Ebd., S. 34.

¹¹ Sir Hugo bestätigt mit dieser Aussage die These von Bründel/Hurrelmann, dass Männer häufig negieren, jemanden als Gesprächspartner oder als Freund zu brauchen. (H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 76).

¹² *Grottesque*, S. 62: „I was behind my *Times*.“ Hervorhebung im Original.

¹³ Ebd., S. 44.

verlassen können, dass er „square, English meals“ bestehend aus Fleisch und Gemüse und „unadulterated by sauces, spices, or savories“¹⁴ vorgesetzt bekommt. So ist er aufrichtig erfreut, in Mrs. Fledge eine Köchin gefunden zu haben, die seiner ‚culinary tradition‘ entsprechend solide und anspruchslose Speisen zubereitet. Den zeitlichen Zugewinn, der ihm dadurch zukommt, sich keine Gedanken darüber machen zu müssen, was wohl auf seinem Teller auftauchen könnte, investiert er vorwiegend in das Lesen der *Times*, „thinking about my lecture, or tormenting Sidney Gible“¹⁵, den Verlobten seiner Tochter Cleo. Wie sich am Beispiel des Krötenrituals deutlich zeigt, empfindet Sir Hugo geradezu eine diebische Freude daran, seine Mitmenschen zu terrorisieren. So hatte er es sich in der seinem Schlaganfall vorangehenden Zeit zur Gewohnheit gemacht, „to send for Herbert“¹⁶, einer ungewöhnlich großen Kröte, die er am Mittagstisch – zum Ekel der anwesenden Hausbewohner – mit Maden fütterte. Eine Zeremonie, die er mit der lakonischen Bemerkung „I always think it’s a mistake to pander to the squeamishness of women“¹⁷ rechtfertigt. Obwohl Sir Hugo offenkundig bewusst ist, dass dieses Ritual abstoßend und widerlich auf seine Frau und seine Tochter wirkt, vollzieht er es regelmäßig, geradezu wie ein trotziges und ungezogenes Kind, das seine Mitmenschen berechnend tyrannisiert. Sidney, den eher weichlichen, zarten und empfindsamen Freund von Cleo hat er besonders ins Visier seiner rüpelhaften Angriffe genommen. Er ist den Attacken des despotischen Hausherrn insbesondere dann ausgesetzt, wenn es darum geht, bei Tisch unappetitliche Geschichten aus der Natur zum Besten zu geben („I turned to Sidney and asked him what he knew about the life cycle of the bot-fly. The poor dummy blushed scarlet; he had never even heard of the bot-fly, so I told him all about it.“¹⁸). Sir Hugos menschenverachtende Haltung spiegelt sich in den unterschiedlichsten Gelegenheiten des sozialen Zusammenseins und nicht nur beim Essen lehnt Sir Hugo, der sich seines „splenetic and ogreish exterior“¹⁹ sehr wohl bewusst ist, jegliche Form von Konversation bestimmt und eigenwillig ab. Er tituliert sich selbst freimütig und offen als sehr unhöflichen, taktlosen und störrisch-abweisenden Zeitgenossen. Beinahe begeistert denkt er an die Zeiten zurück, als es ihm gelang, durch seine überaus bissige Übellaunigkeit („my snapping, snarling ill-humor“²⁰) alle Bewohner Crooks in Angst und Schrecken zu versetzen. Die daraus resultierende „ghastly, oppressed silence“²¹ über dem ganzen Haus genießt Sir Hugo und offensichtlich vermittelt sich ihm erst dann das Gefühl, alle Fäden in der Hand zu haben. Auch am Weihnachtsfest kann sich Sir Hugo, dem jede Sinnen- und Genussfreude zu fehlen scheint, nur widerwillig erfreuen. Insbesondere weil zu dieser Gelegenheit auch die bereits verheiratete Tochter Hilary, ihr Mann Henry und deren Sohn Victor angereist sind, gibt es für Sir Hugo zweierlei Gründe,

¹⁴ Ebd., S. 23.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., S. 14.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 25.

¹⁹ Ebd., S. 57.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

diesem Ereignis besonders skeptisch gegenüberzustehen. Zum einen stellen die Feiertage lediglich eine Unterbrechung und Störung seiner geliebten Arbeit dar²², zum anderen gelingt es ihm in dem freudigen Durcheinander nur schwer, für eine Atmosphäre finsterer Übellaunigkeit („an atmosphere of slightly sulky gloom“²³) zu sorgen: „there’s altogether far too much jollity. Actually, it wasn’t quite so bad this year, for Cleo’s depression cast something of a general pall over the proceedings“²⁴. Wie diese Bemerkung zeigt, sind Ironie und Spott weitere typische Charaktermerkmale des eigenwilligen Protagonisten.

Der Diener Fledge, der, wie im späteren noch zu zeigen sein wird, in Sir Hugos Gedankenwelt eine besondere Rolle einnimmt, wird bereits kurz nach dessen Eintreten in die Dienste der Coals von einem despotischen und herrischen Sir Hugo in die Sitten und Regeln des Hauses und die Wünsche des Hausherrn eingewiesen. Seine Trinkgewohnheiten vermittelt ihm der Protagonist mit der Anweisung „Now Fledge, (...) you will have to learn about sherry. One does not drink it from a thimble. Bring me a *glass* of sherry, please“²⁵. Vor allem in Gesellschaft mimt Sir Hugo gerne den despotischen und bestimmenden Befehlsherrn, der mit teilweise unsinnigen Anweisungen („before insisting that the grammophone be turned off“²⁶) seine Macht demonstriert. Was im Umgang mit den Dienstboten angesichts der zeitlichen Einordnung der Erzählung in die 40er Jahre, wenn auch nicht wünschenswert, so doch nicht unüblich scheint, wird im Umgang mit seiner Frau Harriet untragbar. Sein mürrisches Gehabe und die offen zur Schau gestellte Geringschätzung seines familiären Umfeldes erreicht ihren Höhepunkt, wenn er ihr beispielsweise in seiner barschen und unliebsamen Art den Mund verbietet („We were at breakfast. „Oh do be quiet, Harriet,“ I said from behind the *Times*. “Sack them if you want to, it’s all the same to me. (...) You hired them. Just don’t gabble so.“²⁷). Auch wenn die folgende Szene den Eindruck verstärkt, dass Sir Hugo sein Image als „impossible man“ gerne pflegt und dabei auch zu Übertreibungen und Überspitzungen neigt, die sein Umfeld bereits gewöhnt sein müsste, scheint Harriet sich an diese Unflätigkeiten nicht unbedingt gewöhnt zu haben²⁸:

²² Vgl. Ebd., S. 74: „All of which, while no doubt arousing tender feelings in the hearts of the mawkish, promised nothing but disruption and distraction as far as I was concerned. I know the Christmas season for what it is, you see – a period of tedious social obligations, frenzied domestic activity, and unlimited opportunity for alcoholic excess. For one such as I, with an important lecture to prepare, it spelled disaster.“

²³ Ebd., S. 82.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd., S. 13.

²⁶ Ebd., S. 14.

²⁷ Ebd., S. 71.

²⁸ Vgl. Ebd., S. 108: „She has a remarkably high tolerance for mean-spirited unsociability, but there is a limit; and the peevish frown crinkling her brow indicated to me that her threshold would shortly be reached.“

„Hugo,“ she said, in a certain hurt tone that I knew well and enjoyed provoking, „you can be most horridly rude when you choose. Why do you choose?“
I said nothing to this; wasn't I the "impossible" man?²⁹

Während Sir Hugos Übellaunigkeit Harriet gegenüber schon routinemäßige Züge angenommen hat, sieht er in Cleos Reaktion nach wie vor eine Herausforderung für sein Gebaren. In ihrer unerschrockenen und angstfreien Art weigerte sie sich – so erinnert sich Sir Hugo – sich von ihm tyrannisieren zu lassen und suchte gar nach Möglichkeiten „to provoke in me an outburst of truly foul temper“³⁰. Zwar hat sein ruppiges und gebieterisches Verhalten ihm innerhalb der Familie und gegenüber der Dienerschaft eine distanziert-respektvolle Position eingebracht, aber im Verlauf der Erzählung offenbart sich, dass Sir Hugos menschenfeindliche Haltung ihn auch in eine absolute Isolation und scheinbar unüberbrückbare Einsamkeit getrieben hat. Solange alles nach seinen Vorstellungen verläuft und er die Kontrolle über seine Mitmenschen und die Geschehnisse behält, ist er zufrieden mit sich und der Welt. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, ergeben sich aber schon bald unvorhergesehene Schwierigkeiten und Probleme die auch vor den schützenden Mauern Crooks nicht halt machen und das zentralistische Weltbild des Protagonisten und damit seine äußerlich sichere und herrschaftliche Fassade bedrohlich ins Wanken geraten lassen. Die emotionalen Defizite des Protagonisten, der sich plötzlich mit Problemen konfrontiert sieht, mit denen er scheinbar völlig alleine dasteht, unfähig, sich anderen mitzuteilen oder um Rat zu bitten, bilden den Ausgangspunkt für eine Kettenreaktion, die Sir Hugo am Ende seiner Erzählung gänzlich aus der Bahn geworfen haben wird. In einer für den Leser dramatisch-komischen Entwicklung wandelt sich sein Selbstbild in diesem Zeitraum von einem angesehenen Paläontologen zu einem geistigen und körperlichen Krüppel.

1.2. Sir Hugos berufliche Niederlage

Im Verlauf der Erzählung bezeichnet sich der Protagonist wiederholt als naturwissenschaftlich arbeitender Privatmann („gentleman naturalist“³¹): Seit 25 Jahren arbeitet und forscht er bereits an einem Dinosaurier, den er seinerzeit von einer Afrikareise mitgebracht hatte. Mehrfach betont er dem Leser gegenüber, dass er in dem Zeitraum, der seine Erzählung bis kurz vor dem Schlaganfall umfasst, ein vielbeschäftigter Mann ist, der eine große wissenschaftliche Entdeckung gemacht hat. Es wird deutlich, dass Sir Hugo sein Leben vor dem Schlaganfall voll und ganz auf den Beruf hin ausgerichtet hatte, in dem er seine zentrale Lebensaufgabe sah: „To a large extent I

²⁹ Ebd., S. 71.

³⁰ Ebd., S. 58.

³¹ Ebd., S. 43.

lived in the barn with my bones“³². Die Arbeit an dem Knochengestell ist offenbar zu seiner Lebensaufgabe („my lifework, *Phlegmosaurus*“³³) geworden. Statt persönliche Bindungen zu pflegen, geht er voll und ganz in seiner beruflichen Tätigkeit auf und ist damit vorgeblich zufrieden und glücklich. Für das Familienleben, das Haus, die Haushaltsführung und die Kindererziehung fühlt er sich in dieser Zeit niemals zuständig („I ate, I drank, and I slept in the house, but my passion, my vitality – that was exercised only in the barn. I lived in the barn, i merely existed in the house.“³⁴) Sir Hugo definiert sich in seiner Forschungstätigkeit, in der er sich als aktiver Mann sieht, der intellektuelle Schwerstarbeit leistet³⁵ und in seinem sozialen Ansehen ausschließlich über seine berufliche Tätigkeit, die somit den Grundpfeiler seiner sozialen Identität bildet.

Sir Hugo Coal und seine Ehefrau Harriet leben die klassische Rollenteilung der Geschlechter, wenn auch in der gesellschaftlichen Oberschicht: sie ist für die Beachtung der Anstandspflichten („observing the proprieties“³⁶), also die Führung eines herrschaftlichen Hauses mit Personal und die Koordination des gesellschaftlichen Miteinanders zuständig und ermöglicht es ihm dadurch, sich voll und ganz auf seinen Beruf zu konzentrieren. Wie die meisten Männer, die den beruflichen Erfolg anstreben, verlässt sich Sir Hugo darauf, dass ihre Ehefrauen ihnen „den Rücken freihalten und die gesamte emotionale Hintergrundarbeit abnehmen“³⁷. Dabei schätzen sie es, sich unabhängig von „familiären Problemen und Belastungen“³⁸ ihrer Karriere zu widmen. Die große Bedeutung der Berufstätigkeit für Sir Hugo erklärt sich durch deren traditionell enge Verbundenheit mit dem Leben des Mannes. So war es viele Jahrhunderte ein Privileg des Mannes, einen Beruf auszuüben. Die berufliche Tätigkeit prägt sein Selbstbewusstsein und sein Ansehen, sowohl innerhalb der Familie, als auch im gesamtgesellschaftlichen Kontext von jeher in entscheidendem Maße. Männer wurden in der Vergangenheit und werden auch in der Gegenwart noch stark über ihren Beruf definiert, er ist ein entscheidendes Merkmal ihrer sozialen Identität und ihres Ansehens. Weil Männern die psychische Bindung an den Beruf schon sehr früh aneignet wird, konzentrieren sie sich in ihrer Lebensplanung primär auf den Beruf, siedeln die übrigen Lebensbereiche zunächst hinten an und überlassen sie dann ganz selbstverständlich ihren Partnerinnen.³⁹

Mit dieser Rollenauffassung und der ausschließlichen Konzentration auf das Berufsleben, welches ihm Bestätigung und Ansehen verleiht, lebt auch Sir Hugo lange Zeit gut und relativ ausgeglichen. Doch die scheinbare Harmonie beginnt bald zu bröckeln: Sir Hugos

³² Ebd., S. 11.

³³ Ebd., S. 43. Hervorhebung im Original.

³⁴ Ebd., S. 18.

³⁵ Vgl. Ebd., S. 17.

³⁶ Ebd., S. 19.

³⁷ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 69.

³⁸ Ebd., S. 70.

³⁹ Vgl. Ebd., S. 52f.

ganzes Streben und Hoffen fixiert sich darauf, seine bedeutende wissenschaftliche Arbeit der Royal Society endlich in einem Vortrag zu präsentieren.⁴⁰ Seine unermüdliche und enthusiastische Forschungsarbeit wird jedoch unvermittelt unterbrochen, als er die Nachricht erhält, dass das „paleontological establishment“⁴¹, vertreten durch Sykes-Herring, seiner Sichtweise eines Naturwissenschaftlers („vision of a naturalist“⁴²), die durch das wissenschaftliche Attribut der Phantasie („informed, imaginative speculation“⁴³) geleitet ist und die er für „the most vital of scientific attributes“⁴⁴ hält, keinerlei Aufmerksamkeit schenken will. Durch die Ablehnung und das Desinteresse, das die wissenschaftliche Akademie seinem Vortrag und seiner jahrelangen Arbeit gegenüber zeigt, werden seine Lebens- und Karrierepläne schlagartig unterminiert. In seiner Verzweiflung vermittelt der Protagonist dem Leser das Gefühl, durch die Negation der Bedeutung seiner Forschungsarbeit gleichsam seine Daseinsberechtigung zu verlieren. Doch die Ablehnung seiner Forschungsergebnisse stellt nicht nur eine bittere berufliche Enttäuschung für ihn dar. Sir Hugo fühlt sich von Sykes-Herring und der Royal Society geradezu diskriminiert und persönlich in seinem Stolz und seiner Ehre getroffen. Die vermeintliche Feindseligkeit, die der ablehnende Brief für ihn enthält und sein Lebenswerk in Frage stellt, hinterlässt bei dem Protagonisten einen „sense of bitter futility“⁴⁵. Die Ablehnung seines Gastvortrags an der Royal Society kommt einer Zerstörung seines Lebenswerkes gleich, gründete sich doch seine gesamte Existenz auf der Hoffnung, trotz seiner Eigenschaft als Privatier endlich die Weihen der Wissenschaft verliehen zu bekommen. Somit stellt die Ablehnung für Sir Hugo auch eine Verweigerung der Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe dar, die für ihn offensichtlich besonders erstrebenswert war:

I paced up and down, reciting my revolutionary thesis on the taxonomic classification of the dinosaur and reveling, I admit, in my imagination, in the storm of applause and controversy I expected to arouse. I expected, frankly, soon to be dominating the discourse of natural history – or at least its paleontological strand – I, the gentleman naturalist, the amateur!⁴⁶

Sir Hugo, dessen Denken und Handeln sich durch die Konzentration auf seine Karriere und die wissenschaftliche Anerkennung auszeichnet, gelingt es nicht, die erlebte Niederlage zu verarbeiten. Wiederum bedrängt der Protagonist den Sekretär der Royal Society, und dieses Mal erfolgreich, um die Zusage zu einem Gastvortrag⁴⁷. Das Ereignis, auf das Sir Hugo Jahrzehnte lang hingearbeitet hatte und das ihm endlich

⁴⁰ Vgl. *Grotesque*, S. 17: “I was extremely busy at the time, for I had an important lecture to deliver to the Royal Society.”

⁴¹ Ebd., S. 31.

⁴² Ebd., S. 43.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 107. Vgl. auch Ebd., S. 28f.

⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 63 u. S. 43: Sir Hugo erwähnt seinen Besuch bei Sykes-Herring in London und seine angestrengten Bemühungen um das Halten des Vortrags nur nebenbei.

Zugang zur naturwissenschaftlichen Gemeinschaft verschaffen sollte, stellt sich jedoch als eine einzige vernichtende Demütigung dar („probably the single most humiliating event of my scientific career“⁴⁸): ganze vier Menschen folgen seinen Ausführungen – seine Tochter Hilary, sein Enkelkind Victor, Sykes-Herring und Sir Edward Cleghorn, den Sir Hugo als exzentrischen Spinner⁴⁹ abtut. Völlig desillusioniert muss Sir Hugo schließlich feststellen: “after I had said all this, and more, there was the small, thin sound, in the vast, empty auditorium, of eight hands clapping“⁵⁰. Das, was „the crowning moment“⁵¹ seiner paläontologischen Karriere werden sollte, stellt sich als ein einziges Debakel dar. Sir Hugo, der sich seiner Theorien sehr sicher ist, der keinerlei Selbstzweifel kennt und den die Frage, warum ihm die ersehnte wissenschaftliche Anerkennung verwehrt bleibt, langsam zu zermürben scheint, vermutet Sykes-Herring als Urheber der demütigenden Erfahrung⁵² und zeigt damit den von Bründel/Hurrelmann beschriebenen Rechtfertigungsdrang⁵³, der zur Verarbeitung der Diskriminierungs- und Schuldgefühle dient:

I began to suspect that he had failed to publicize the lecture. No one came, I think, simply because no one knew about it. Once again, it seems, I was being persecuted. Sykes-Herring had done this before, you see, in fact he had blighted my entire career, and I now saw that if I was ever to teach the world the phlegmosaurian lesson, I should have to circumvent Sykes-Herring.⁵⁴

Patrick McGrath demonstriert in The Grotesque anhand seiner Hauptfigur Sir Hugo Coal sehr anschaulich, wie die sich auf das Berufsleben stützende Identität des Protagonisten bedingt, dass er im öffentlichen Raum, also in der Männerwelt, wie sie durch die Royal Society symbolisiert wird, um Ansehen und Bestätigung kämpft. Sein persönliches Selbstverständnis und sein Selbstbild hängen davon ab, welchen Platz er sich im Gesamtgefüge männlicher Machträume erobert. Die tiefe Depression des Protagonisten als Reaktion auf die berufliche Enttäuschung erklärt sich somit aus der Tatsache, dass sein Leben ganz und gar von der Berufstätigkeit vereinnahmt ist. „Leistungs-, Erfolgs- und Aufstiegsdenken“⁵⁵ prägen Sir Hugos Denken und Handeln wie das vieler Männer mit dem Ziel der beruflichen Verwirklichung. Seine tiefe Niedergeschlagenheit lässt erkennen, dass der Protagonist offenbar einen Komplex in Bezug auf seine Anerkennung in der Gesellschaft und im Berufsleben aufzuweisen scheint und sich durch die

⁴⁸ Ebd., S. 126.

⁴⁹ Vgl. Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² An Sir Hugos Verhältnis zu Sykes-Herring zeigt sich sehr anschaulich die Rivalität und das Kräftemessen, welches Bründel/Hurrelmann Männern in der Berufswelt zusprechen (Vgl. H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 68). Sir Hugo bestätigt seine langjährigen Querelen mit der Royal Society folgendermaßen: „There was the business with Sykes-Herring, of course (...); I’d been warring with the Royal Society for years. (...) The problem is, men like Sykes-Herring, themselves blinkered, (...) are devoid of the most vital of scientific attributes, *imagination*.“ (*Grotesque*, S. 43. Hervorhebung im Original).

⁵³ Vgl. H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 61.

⁵⁴ *Grotesque*, S. 127.

⁵⁵ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 58.

chronische Angst, intellektuell verkannt zu werden, auszeichnet. Da Sir Hugo, abgesehen von seiner wissenschaftlichen Arbeit, die sich im Verlauf der Erzählung eher als Freizeitbeschäftigung des englischen Landadels der vierziger Jahre herausstellt, offenbar keinerlei beruflichen Betätigung nachgeht⁵⁶, konzentriert sich seine gesamte Arbeitsleistung auf die vermeintlich wissenschaftliche Forschung, in die er mangels seiner sozialen Kompetenzen seine gesamte Tatkraft und Energie lenkt. Aus dem beruflichen Wirken schöpft Sir Hugo außerdem die für Männer wichtigen Erfahrungen Autorität und Überlegenheit zu besitzen, denn „Machtausübung und Herrschaftsinteresse“⁵⁷ sind traditionell männliche Zielgedanken. Verdeutlicht wird Sir Hugos Streben nach Anerkennung und Prestige durch seinen Vergleich mit Darwin⁵⁸, dem britischen Naturforscher und Begründer der modernen Evolutionstheorie, dessen Ideen sich umwälzend in der Biologie auswirkten. Die Parallelen, die beide aufweisen, sind augenscheinlich: Auch Darwin hat seine Theorie der Vererbung, die er seit 1831 entwickelt hatte, erst 1859, also über zwei Jahrzehnte später, veröffentlicht – Sir Hugo arbeitet ebenfalls ein Vierteljahrhundert an seinem Phlegmosaurus, bevor er ihn der Royal Society zugänglich machen möchte. Wie anfangs Darwin so ist auch Sir Hugo ob seiner revolutionären Theorien dem Spott und Anfeindungen des wissenschaftlichen Establishments ausgesetzt. Ingeheim hofft der Protagonist, dass auch seine Studienerkenntnisse, wie die von Darwin, weit über die Biologie hinaus wirken könnten⁵⁹. Wie sein Vorbild hat auch Sir Hugo den Wunsch, der erste auf seinem Gebiet zu sein, indem er die Paläontologie zu revolutionieren versucht. Das wiederholte Deklamieren seiner Thesen und der Forschungsergebnisse⁶⁰ dient der Selbstbestätigung und ist Ausdruck der Neigung, über den Beruf Machterfahrungen und Dominanzgefühle zu erfahren. Und nicht zuletzt: Sir Hugo und Charles Darwin lebten bis zu ihrem Lebensende beide auf einem Landsitz bei London.

Die krampfhaft ersehnte Anerkennung im Berufsleben erklärt sich speziell bei Sir Hugo auch aufgrund der Tatsache, dass er im Rahmen seines Männlichkeitswahns einen regelrechten Minderwertigkeitskomplex in Bezug auf seine familiäre Abstammung aufweist. Während er erwähnt, dass Harriet aus gutem Hause stammt⁶¹, neigen die Coals, über die ansonsten wenig in Erfahrung zu bringen ist, zur Verzweiflung, zum

⁵⁶ Vgl. *Grotesque*, S. 83: Die zu dem Gut gehörende Schweinefarm wird von dem Verwalter und Gärtner George Lecky geführt und sein Status als Guts- und Landbesitzer scheint ihm keinerlei Betätigungsmöglichkeiten zukommen zu lassen, bleiben sie doch unerwähnt.

⁵⁷ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 64.

⁵⁸ Vgl. *Grotesque*, S. 23: „Like Darwin I do not care what I eat (...)“

⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 107: „I expected, frankly, soon to be dominating the discourse of natural history – or at least its paleontological strand.“

⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 28 u. 107f.

⁶¹ Vgl. Ebd., S. 19: “She was brought up in the belief that a house was not a house without some sort of manservant in it. Not that she’s a snob, but she so totally assimilated the outlook of her father, the colonel, that she finds it impossible, in some respects, to adapt to changing social and economic conditions.“

Irrsinn und Wahnsinn als Familienkrankheit⁶². Der Zustand des Hauses Crook, ein Herrenhaus aus dem sechzehnten Jahrhundert und die Tatsache, dass Sir Hugo es als hochgradig reparaturbedürftig beschreibt und dass es von einem einst beträchtlichen Anwesen übrig geblieben ist, deuten darauf hin, dass die Coals ein verarmter Landadel sind: „House and barn stand in the few acres that remain of a once-sizeable estate; only the pig farm down in Ceck’s Bottom has not been sold off, largely because it’s not worth anything“⁶³. Diese Zusammenhänge bestärken den zum Snobismus neigenden Sir Hugo („And mass literacy, they tell me, is a boon.“⁶⁴) in seinen nahezu wahnhaften Bestrebungen, sich gesellschaftlich zu bestätigen und zu etablieren. Wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, gelingt es Sir Hugo aufgrund seiner spezifisch männlichen Charaktereigenschaften nicht, die erlebte Niederlage im professionellen Bereich durch Geborgenheit und Verständnis im familiären Umfeld auszugleichen, sich dort auffangen zu lassen und seinen beruflichen Misserfolg mit Hilfe der Familienmitglieder zu verarbeiten. Dieses Defizit in seinem sozialen Umfeld bildet einen zweiten entscheidenden Ausgangspunkt für seine degenerative Veränderung und eine weitere Etappe auf dem Weg der Umgestaltung zu einer grotesken Figur.

1.3. Sir Hugos Entfremdung vom Privatsphärischen

Die Enttäuschung und Frustration über die Ablehnung seiner Lebensaufgabe durch die Royal Society versetzt seinem Selbstwertgefühl einen empfindlichen Dämpfer. Ähnlich wie Dr. Haggard nach dem Verlust seines Arbeitsplatzes als Mediziner empfindet auch Sir Hugo in seiner beruflichen Niederlage Verlustgefühle. Gerade so wie Dr. Haggard nach seiner Entlassung aus dem Klinikum durchläuft auch Sir Hugo das bereits beschriebene Vier-Phasen-Modell, welches in völliger Resignation endet und durch den Schlaganfall des Protagonisten einen besonders drastischen Ausdruck erhält: Verunsicherung, Orientierungs- und Nutzlosigkeit, innere Leere und das Gefühl, versagt zu haben („sense of failure“⁶⁵), dominieren sein Erleben. Er reagiert zänkisch und gereizt, ist streitsuchend und launischer als je zuvor. Die Empfindung der Vergeblichkeit mischt sich mit Konzentrationsstörungen⁶⁶ und beherrscht seine Wahrnehmung in den ersten

⁶² Vgl. Ebd., S. 185: „I so worry about Cleo; I’ve told you we Coals have a tendency to despair, and I’m rather afraid that with me our of the picture it may well get the better of her. I’m afraid she’ll go the way of Sir Digby.“ Vgl. auch Ebd., S. 118: hier bestätigt Sir Hugo, dass sein Vorfahre, Sir Digby Coal, ein Selbstmörder und Melancholiker war.

⁶³ Ebd., S. 20. Dies bestätigt Sir Hugo auch mit dem Hinweis auf das Wappen der Coals (S. 118.).

⁶⁴ Ebd., S. 72.

⁶⁵ Ebd., S. 114.

⁶⁶ Ebd., S. 43: „Nevertheless, Sykes-Herring’s letter, and the animosity that lay behind it, disturbed my concentration, for I found myself during the days that followed unable to spend more than an hour or two at any one time with the bones.“ Die Hinweise auf die Konzentrationsstörungen, die es ihm in den Folgetagen unmöglich machen, sich weiterhin seinen Knochen zu widmen, können als erster Hinweis auf einen ursächlichen Zusammenhang zu dem später erfolgenden Schlaganfall gedeutet werden.

Stunden und Tagen nach dieser beruflichen Enttäuschung. Er reagiert zunächst mit einem Rückzug ins Private, muss aber nun erkennen, dass sein Privatraum keinerlei Schutz und Geborgenheit bietet, da er sämtliche Bindungen und Brücken zu seinen nächsten Mitmenschen schon vor langer Zeit abgebrochen hatte: „You see, I had for so long been preoccupied with my bones that I was oblivious to the domestic arrangements that formed the grounds, so to speak, of my existence“⁶⁷. Auch wenn der emotional ausdruckschwache Sir Hugo hier die Haushalts- und Personalführung anspricht, so ist dem Leser aus dem Gesamtzusammenhang doch bewusst, dass der Verlust der familiären und sozialen Kontakte im zwischenmenschlichen Bereich gemeint sind. So ist Sir Hugo geradezu ein Paradebeispiel für die männliche Neigung, ihrer beruflichen Karriere alle anderen Lebensbereiche – vor allem aber die familiären Beziehungen – unterzuordnen⁶⁸:

Sie widmen ihre ganze Kraft dem beruflichen Karrierestreben und vernachlässigen die Pflege der emotionalen Beziehung zur Partnerin, zu den Kindern und den eigenen Eltern. Berufs- und Karrieredenken bringen den Mann dazu, sich innerlich von der Familie zu entfernen, der Ehefrau oder Partnerin die Beziehungsarbeit zu überlassen und sich ganz seinem beruflichen Vorwärtkommen zu widmen.⁶⁹

Die Unfähigkeit des Protagonisten, seine Sorgen und Nöte in Bezug auf seine berufliche Niederlage wie ein emotional und intellektuell gereifter Mensch zu handhaben, zeigt sich in der Unfähigkeit, seiner Frau gegenüber seine tiefe Enttäuschung so begreiflich zu machen, wie er sie tatsächlich empfindet. Er beschreibt sich beim Mittagessen als „silent and morose“⁷⁰, sagt zu Harriet aber nur „Sykes-Herring (...) has written to me. (...) [H]e doesn't want me to give my lecture“⁷¹. Harriet gelingt es nicht, dieser Aussage die entsprechende Tragweite zu entnehmen: ihr ist das Engagement ihres Mannes in Bezug

⁶⁷ Ebd., S. 17f.

⁶⁸ A.-C. Trepp beschreibt den kulturgeschichtlich festzumachenden Prozess der emotionalen Entfremdung des Mannes folgendermaßen: Mit der „Dynamisierung des öffentlichen Lebens [und] mit dem Durchbruch der industriellen Revolution in Deutschland“ und Europa entwickelt sich der sogenannte „bürgerliche Typus“. Der Mann hat unter „dem stetig wachsenden Konkurrenz- u. Leistungsdruck sein Leben in erster Linie auf seine Arbeit ausgerichtet“, so dass er „zeitlich und mental (...) fast gänzlich von seinen Berufspflichten in Anspruch genommen“ ist. Die „schwierige Balance“ zwischen Berufs- und Familienleben „verschob sich in der zweiten Jahrhunderthälfte deutlich zugunsten der Berufspflichten“. In der Folge dieser Entwicklung begann der Mann, sich primär über den Beruf zu definieren. Die „Spielräume der Männer wurden enger und andere männliche Verhaltensmuster [wurden] erforderlich“. Entsprechend demonstrierten die Väter im späteren 19. Jahrhundert „emotionale Distanziertheit, Ernsthaftigkeit und Strenge“. Während die Väter um 1800 noch „einen ganz zentralen Platz in der Familie einnahmen und den Kindern ungezwungene Emotionalität vorlebten bzw. wie selbstverständlich in die emotionalen Beziehungen“ eingebunden waren, „traten sie im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr und mehr an ihre Peripherie, bis sie als strenge, unnahbare Autoritäten im Hintergrund der Familie standen“. „Auch sie hatten natürlich Gefühle, aber sie zeigten sie nicht; gefühlvoll waren allein die Mütter, nicht aber die Väter und Männer“. (Vgl. A.-C. Trepp: *Männerwelten privat: Vaterschaft im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, in: Männergeschichte – Geschlechtergeschichte: Männlichkeit im Wandel der Moderne, hg. v. T. Kühne, Frankfurt a. Main u. a. O 1996, S. 47).

⁶⁹ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. S. 70.

⁷⁰ *Grotesque*, S. 29.

⁷¹ Ebd., S. 29f.

auf seine Forschungen und deren Wichtigkeit für sein Ego scheinbar nicht bewusst („Well,’ said Harriet crossly, ‚I think that’s perfectly dreadful of him. Now you’ll be impossible all winter.“⁷²). Sir Hugo bekennt dem Leser: „This was not what I wished to hear, not at all. Impossible indeed!“⁷³ und sein männliches Ego wird hier offensichtlich auf eine harte Probe gestellt. Wiederum dem Leser gegenüber gesteht Sir Hugo einige Seiten darauf, dass er Harriets Äußerung als einen Mangel an Sympathie⁷⁴ empfindet, er sich also offensichtlich unverstanden und in dieser enttäuschenden Situation alleingelassen fühlt. Doch anstatt seinen Ärger zum Ausdruck zu bringen und offen über seine Gefühle der Enttäuschung und Demütigung zu sprechen, wird er zunehmend verschlossener und reagiert in typisch männlicher Weise, indem er versucht, Probleme ausschließlich mit sich selbst auszumachen⁷⁵:

I returned to the barn in a foul, black mood, a mood that grew fouler and blacker all afternoon, as, indeed, did the weather. I stopped working on the leg at about three, and had a large scotch. I was of course furious with the Royal Society, and with Sykes-Herring in particular, for obstructing me, for putting obstacles in my path.⁷⁶

Der Protagonist und Ich-Erzähler aus The Grotesque entspricht in diesem Verhaltensmuster den Erkenntnissen aus der Männerforschung, die besagen, dass Männern zwar der „Ausdruck von Ärger im Berufsleben“ konzidiert wird, nicht aber der „Ausdruck von Hilflosigkeit“⁷⁷:

Im Beruf erleiden Männer auch Demütigungen und Frustrationen, Enttäuschungen und Kränkungen. Es läuft nicht immer alles so, wie sie sich das vorstellen. Aber sie sprechen nur selten darüber und halten häufig eine Männerfassade aufrecht. Zu klagen und Gefühle der Kränkungen und der Niederlage wahrzunehmen und zuzugeben, paßt nicht in das männliche Selbstverständnis. Die Angst, sich eine Blöße zu geben, verhindert das Zulassen und Bearbeiten von Gefühlen. Statt dessen wird verdrängt und verbissen weitergekämpft.⁷⁸

Dieser Feststellung entsprechend stürzt sich auch der erzählende Protagonist zunächst in die Arbeit und versucht die erlebte Enttäuschung mit Alkohol zu betäuben; Sir Hugo kann jedoch seine Wut auch nach mehreren Stunden nicht verarbeiten und verfällt kurz darauf in eine Phase der Lethargie und Inaktivität: „I sat on the edge of my bed, over in the east wing, in my socks and underwear, and I seethed. I had brought a large scotch up

⁷² Ebd., S. 30.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 31.

⁷⁵ Bründel/Hurrelmann erklären diese Reaktion folgendermaßen: „Sie [Männer] sind in der Überzeugung erzogen worden, mit Problemen alleine fertig zu werden (...) Ihre Väter haben ihnen dasselbe Verhalten vorgelebt, sie haben diese Normen verinnerlicht.“ (H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 76).

⁷⁶ *Grotesque*, S. 31. Auch an anderer Stelle äußert sich Sir Hugos Meinung, Probleme besser alleine bewältigen zu können: „Better for everybody, I thought, if I keep it to myself.“ (Ebd., S. 59).

⁷⁷ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 79.

⁷⁸ Ebd., S. 57.

with me; I was smokink a cigar“⁷⁹. Der Versuch, seine Probleme zu bewältigen, indem er sich in die Einsamkeit und Abgeschiedenheit seiner Scheune oder seines Zimmers zurückzieht, sich in die Arbeit stürzt, in Trägheit und Passivität verfällt⁸⁰, seine Sorgen mit Alkohol betäubt⁸¹ oder sich eine Zigarre genehmigt, die ein typisches Symbol männlicher Macht- und Herrschaftsdemonstrationen darstellt, entsprechen den männlichen Problembewältigungsstrategien der Flucht und des Verdrängens: „Anzeichen von eigener Unzulänglichkeit, von Angst vor Mißerfolg wischt er stets weg, Bedürfnisse nach Anlehnung, Annäherung und Wärme übergeht er oder drängt er zurück. “Die Disziplinierung nach außen setzt er nach innen fort“⁸².

Den Verlust über die Enttäuschung und die Demütigung einer verlorenen Arbeit oder einer beruflichen Niederlage empfinden Männer und Frauen nahezu gleich.⁸³ Wie sich an Sir Hugo allerdings deutlich zeigt, verarbeiten Männer diese Verlust Erfahrung wesentlich schwerer. Im Gegensatz zu Frauen, die „immer noch ihre Familie als Lebensinhalt besitzen, diese betreuen und den Haushalt versorgen und damit weiterhin einen durchstrukturierten Arbeitstag mit festen Verpflichtungen und Orientierungspunkten haben“⁸⁴, hat der Ich-Erzähler seinem Empfinden nach nun alles verloren, was seinem Leben bisher Sinn verlieh. Sein inneres Gleichgewicht gerät durcheinander, er ist massiv in seinem Selbstwert gekränkt und zeigt den für Männer in dieser Situation typischen Suchtmittelmissbrauch.⁸⁵ Die jahrelange intensive und nahezu besessene Arbeit hat ihn so vereinnahmt, dass er sich ohne seine Tätigkeit und sein tägliches Arbeitspensum „leer, nutzlos und verloren“⁸⁶ fühlt. Er hat sein Familienleben ganz der Arbeit und dem beruflichen Erfolg untergeordnet und erkennt erst nach seiner beruflichen Enttäuschung und Demütigung, wie bedeutungslos und leer sein Leben eigentlich geworden ist und dass der authentische Umgang mit Familie und Freunden und Erfahrungen wie Glück, Liebe und Geborgenheit seinem Leben fremd geworden sind. Die Erkenntnis, sich aus dem emotionalen Bereich zurückgezogen zu haben und dadurch expressiv vereinseitigt und gar verkrüppelt zu sein, kommt Sir Hugo, wie im übrigen den meisten Männern, zu spät: „This is not to say that I bear no responsibility for what followed. On the contrary, I was derelict, I see that now“⁸⁷.

⁷⁹ *Grotesque*, S. 31.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 41: In seiner emotionalen Isolation flüchtet Sir Hugo vor der Realität in Tagträume.

⁸¹ Vgl. Ebd., S. 59: „I spent most of the next two days in the barn, and I’m afraid I drank a good deal of whisky.“

⁸² H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 70.

⁸³ Vgl. Ebd., S. 61: „Der Verlust des Arbeitsplatzes wird von den meisten Männern und Frauen als „fundamentales Verlustgefühl“ geschildert, das mit einer wachsenden Verunsicherung und Orientierungslosigkeit, einem Empfinden von Nutzlosigkeit und Leere, einer sich immer mehr ausdehnenden Hoffnungslosigkeit, sich verfestigenden seelischen Problemen, einem Rückzug ins Private, einem Status- und Selbstwertverlust sowie immer größerer Inaktivität und einer zunehmenden Neigung zum Alkoholkonsum einhergeht.“

⁸⁴ Ebd., S. 62.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 63.

⁸⁶ Ebd., S. 57.

⁸⁷ *Grotesque*, S. 18.

Sir Hugo, der mit den Gefühlen der Ohnmacht, Enttäuschung und Unzulänglichkeit völlig alleine dasteht, gerät zugleich unter den gewaltigen Druck, diese Emotionen adäquat zu bewältigen. Im Verlauf der Erziehung unter dem Vorzeichen der traditionellen Männlichkeit sind ihm die in der Mutter-Sohn-Beziehung erlebten Empathiefähigkeiten wieder abtrainiert worden, er ist dazu erzogen worden, statt Leid, Schmerz und Hilflosigkeit nach außen „Tatkraft, Aktivität und Stärke“⁸⁸ zu zeigen. Um dem Mythos Mann zu entsprechen, musste der Zugang zu seinem Innenleben und zur Autonomie⁸⁹ zerstört werden. Wie viele Männer im Gegensatz zu Frauen, entwickelt auch der Protagonist große Ängste, solche Gefühle zu äußern, die mit Schwäche und Verletzlichkeit gleichgesetzt werden könnten. Indem Männer ihre „Persönlichkeit im Image der Stärke, der Entschlossenheit, der Macht und Furchtlosigkeit“⁹⁰ sehen, spalten sie einen Teil ihrer Gefühlswelt, die Empathiefähigkeit, ab.⁹¹ Das Unvermögen des Protagonisten, seine Emotionen zu äußern, zeigt sich an vielen Stellen im Text. Gefangen in einem Männlichkeitswahn, ist er beispielsweise nicht in der Lage, seiner Tochter gegenüber seine Bewunderung und Freudengefühle zu zeigen: „I admired the girl, you see. Though I never showed it, I was delighted that she refused to allow me to tyrannize over her“⁹². Äußerungen dieser Art bestärken den Leser in dem Eindruck, in Sir Hugo einem emotionalen Krüppel zu begegnen. Auch Bekenntnisse wie: „all emotion is like weather, I think: if you wait long enough it passes“⁹³, stehen geradezu exemplarisch für diese Entfremdung von der eigenen Gefühlswelt. Als Sir Hugo im Späteren durch den Schlaganfall in seinen körperlichen Ausdrucksfähigkeiten nahezu vollständig eingeschränkt ist, offenbart sich das gestörte Verhältnis zu seinen Gefühlen als ironische und paradoxe Variante des männlichen Rollenbildes: Rein physisch könnte er sich seinen Mitmenschen noch mitteilen, indem er dem emotionalen Impuls des Weinens nachgibt. Allerdings macht ihm hier das jahrelang gepflegte Männlichkeitsimage einen Strich durch die Rechnung:

It is then that I would wish to weep, too, but cannot – not because the ability to weep is blocked, as everything else is blocked, but because I'm much too old to learn to weep in the presence of another person. And this is another of those ironies, those inversions, of the vegetable state. It is long training, you see, that prevents me from weeping in public, with the result that the only means I have of communicating to the world that I am mentally alive and that I can *feel* – I cannot employ. I cannot employ it because the habit of self-restraint, maintained over a lifetime, is impossible to break. So, when not in the private darkness of my grotto, I preserve the dry-eyed, manly fortitude – of a fossil!⁹⁴

⁸⁸ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 72.

⁸⁹ Nach Bründel/Hurrelmann ist Autonomie „ein Zustand der Integration, in dem sich ein Mensch in voller Übereinstimmung mit seinen Gefühlen und Bedürfnissen befindet“. (Ebd.)

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. Ebd.

⁹² *Grotesque*, S. 58.

⁹³ Ebd., S. 108.

⁹⁴ Ebd., S. 134. Hervorhebung im Original.

Hier äußert Sir Hugo ausdrücklich Kritik an seinem eigenen Männlichkeitswahn und an dem Ausleben des traditionellen Männerbildes, und bestätigt damit exakt die Theorien der Männerforschung allerjüngster Zeit. Er übt aber auch Kritik an dem, was nach herkömmlicher Meinung als ‚männliches‘ Verhalten erachtet wird: Sir Hugos letzte Hoffnung auf Zugang zu seinen Emotionen und damit auf Kontakte zur Außenwelt wird gänzlich zerstört, als Harriet ihm jegliche Fähigkeit, bewusst zu Weinen abspricht („but crying doesn't mean anything“⁹⁵). Ihre Behauptung, sein Weinen sei nicht Ausdruck einer bewussten Handlung, sondern lediglich „an autonomous reaction“ und „a cleansing process“⁹⁶, und ihr Beharren auf seiner Denkfähigkeit empfindet er regelrecht als Attacke („her insistence on my inability to think (...) weakened me“⁹⁷) und beendet auch die letzten Hoffnungen auf eine Wiederaufnahme der Beziehung zur Außenwelt. Sir Hugo befindet sich in einem Dilemma, welches nur der nach Hegemonie strebende Mann empfinden kann: weil seine Beziehung zur Außenwelt eine rein passive ist, und er Machtgefühle entbehren muss, fühlt er sich von der Welt langsam überwältigt:

Perhaps there's a limit, a threshold, to what a man can take when his relation to the world is one of pure passivity. Perhaps the world begins slowly to overwhelm him, if he is without the power to react to it. Is this feasible?⁹⁸

Die Perspektivlosigkeit des Protagonisten äußert sich im wiederholten Heraufbeschwören von Verfall und Niedergang⁹⁹ und in dem Bekenntnis, nur noch Hass als letztlich verbleibendes, schwaches Bindeglied zur Welt zu kennen:

It is Fledge, ironically, who maintains me – he maintains me with his hatred. I think that were he to cease to hate me, were he to deprive me of this last fragile link, this last *relation* with the world, then I should be swallowed up, sink into darkness for good. Doubtless there would be a final gasp, a last solipsistic flurry of ideation, but then I would fall silent, truly become the vegetable the world takes me for. This, as I say, is the irony of my existence, that I have come to require the hatred of a bad servant simply to *be*. Ontologically I am not dead, but I am clinging to the ledge with my fingernails!¹⁰⁰

An diesem Punkt der Analyse deutet sich schon an, dass sich der emotional vereinsamte Protagonist Sir Hugo in einem *circulus vitiosus* befindet, welcher weitere Verhängnisse nach sich ziehen wird. Zunächst soll der Blick jedoch nicht auf die Ereignisse gerichtet sein, sondern weiterhin bei der Figur des Protagonisten verweilen. Es gilt, ihn als einen Vertreter des männlichen Geschlechts näher zu beleuchten. Nach den bisherigen Erkenntnissen liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei Sir Hugo um einen vehementen Verfechter des traditionellen männlichen Rollenbildes handelt; dies geht mit

⁹⁵ Ebd., S. 150.

⁹⁶ Ebd. Harriets Äußerung spiegelt die gängige Meinung, die Männern das Weinen abspricht.

⁹⁷ Ebd., S. 158.

⁹⁸ Ebd., S. 157f.

⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 157: „Breakdown and decay were much on my mind, during those days of late April.“

¹⁰⁰ Ebd., S. 88. Hervorhebung im Original.

dem bereits belegten Dominanzverhalten und der Fixierung auf das Berufsleben und die Gewinnung von sozialer Anerkennung durch berufliches Ansehen einher. Wie gezeigt werden konnte, löst die nahezu ausschließliche Fixierung des Protagonisten auf das Berufsleben nicht nur die soziale Entfremdung und Isolation des Protagonisten aus, sie fördert und untermauert sie über die Jahre hinweg. Wie die folgenden Ausführungen belegen sollen, sieht sich die Hauptfigur aus The Grotesque mangels fehlender emotionaler Bindungen in dem traditionellen Rollenbild bestätigt – ein Kreislauf schließt sich. Es ist nun notwendig nach der emotionalen Vereinsamung und der einseitigen Fixierung auf das Berufsleben das dritte entscheidende Persönlichkeitsmerkmal herauszuarbeiten, das den späteren emotionalen und körperlichen Zusammenbruch des Protagonisten bedingen wird: sein Männlichkeitswahn. Wie die folgenden Ausführungen zeigen sollen, bildet sein männliches Idealbild und seine derselben widerstrebende individuelle Veranlagung eine weitere Ursache für das finale Scheitern des Protagonisten und eine entscheidende Etappe auf dem Weg seiner Wandlung zu einer grotesken Gestalt.

1.4. Sir Hugo als Vertreter einer hegemonialen Männlichkeit

Sir Hugo, der nach der beruflichen Enttäuschung völlig frustriert in seinem Zimmer sitzt, stellt ein elendiges Bild dar: In Unterhosen, leicht angetrunken und völlig desillusioniert, erinnert er nicht mehr an den dynamischen, zielstrebigem und selbstbewussten Forscher, als den er sich an anderer Stelle selbst beschrieben hat.¹⁰¹ Die schüchterne und ängstliche Mrs. Fledge, die in dieser Situation ahnungslos sein Schlafzimmer betritt, kommt ihm gerade recht, um sein stark beschädigtes Selbstwertgefühl zumindest teilweise zurück zu gewinnen. Indem er sie mit der Frage „Mrs. Fledge, (...) what do you think of me?“¹⁰² bedrängt und in eine offensichtliche Verlegenheit befördert, macht er wie zuvor Sidney nun auch der alkoholkranken Mrs. Fledge das Leben durch vielfältige Schikanen zur Hölle. Der Dialog mit Mrs. Fledge dient dabei ausschließlich der Bestätigung und Vergewisserung seiner Machtstellung und seiner uneingeschränkten Autorität im Hause Crook. Zum Abschluss seiner „Befragung“ kann Sir Hugo dann befriedigt feststellen:

My little chat with Mrs. Fledge cheered me, in some curious way, and when I descended the stairs, dressed for dinner, some fifteen minutes later, I was feeling a good deal more jaunty than I had all day.¹⁰³

Das Gebaren des Protagonisten nach der beruflichen und emotionalen Niederlage ist symptomatisch für ein Verhaltensmuster, dass in der Männerforschung mit dem Begriff

¹⁰¹ Vgl. Sir Hugos Ausführungen zum Inhalt seines Vortrags. Ebd., S. 107f.

¹⁰² Ebd., S. 32.

¹⁰³ Ebd., S. 33.

‚hegemoniale Männlichkeit‘ etikettiert wird.¹⁰⁴ In Situationen der Verzweiflung und Desillusion wird der menschenhassende Sir Hugo unvermittelt zum Tyrann, der seine Familie und die Dienerschaft für seine persönlichen Misserfolge und seinen gekränkten Stolz büßen lässt.¹⁰⁵ Durch ihre verschüchterte und unsichere Körperhaltung und durch ihre demonstrative Unterwürfigkeit dient Mrs. Fledge dem Erzähler als Blitzableiter und erfüllt lediglich den Zweck, ihn aus seinem Stimmungstief zu befördern. Dass sich der arrogant-herablassende Sir Hugo für seine Gemeinheiten und Widerlichkeiten mit Sidney und Mrs. Fledge ausschließlich schwache und kranke Menschen als Opfer sucht, denen er sich durch seine zweifelhaften Manöver überlegen fühlen kann, indiziert letztlich nur seine eigenen Defizite in Bezug auf sein Selbstwertgefühl, die sich, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, in einen regelrechten Wahn steigern.

Auch wenn das fleghafte Verhalten des Protagonisten für den Leser eine stetige Quelle der Belustigung darstellt, weil es von Witz und Humor getragen ist, verweist das ruppig-boshafte Gebaren von Sir Hugo doch auf seine grundlegend gestörte Selbstwahrnehmung. Sir Hugo präsentiert sich dem Rezipienten unbewusst als ein Mann, der in seinem antiquierten Ideal von Männlichkeit gefangen ist, seine wahren Gefühle nicht äußern und sich seinen Mitmenschen gegenüber nicht mitteilen kann. So verbleibt er als einsame und isolierte Figur innerhalb der Romanwelt gefangen. In der Erzählgegenwart steht Sir Hugos ehemaliges Machtstreben, sein männliches Gehabe und die nach außen demonstrierte Härte und Unnahbarkeit im krassen Gegensatz zu dem Sehnen nach einer innigen Beziehung, wie er sie als Kind erlebt hat. Wie bereits bei den Protagonisten Spider und Dr. Haggard handelt es sich hier um widerstrebende Gefühle, die der Ich-Erzähler dem Leser teilweise unbewusst offenbart. Indem er die wichtige Bedeutung von Mrs. Fledge für sein emotionales Erleben nach dem Schlaganfall thematisiert, betont er unbewusst die grundlegende Bedeutung der Frau für den Mann allgemein:

Doris for me is the source of life now. She feeds me. She washes me. She changes me, she dresses me. She coos and burbles over me like the fondest young mother. And I, devoid of any other physical contact with the world, have come to crave and adore the touch of her hands on my body, I have come to love everything about the woman, even the smell of drink on her breath and the intoxicated fumbings of the night. I cry sometimes when I am with Doris, when she handles me tenderly in the bathroom or the lavatory, but it never occurs to her, as it has to Cleo, that crying

¹⁰⁴ Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Bründel/Hurrelmann zu „Hegemonialer Männlichkeit“: „Männlichkeit – so sagt selbst die Männerforschung – ist machtorientiert, und wie kämen Männer dazu, die Praxis machtorientierter Männlichkeit aufzugeben? Unter „Hegemonialer Männlichkeit“ ist eine Männlichkeit gemeint, die durch Herrschaft und Einfluß auf privates Leben (...) bestimmt wird. Sie geht zwar immer auch mit Frauenunterdrückung und -abwertung einher, aber gleichzeitig auch mit Machtausübung über Männer, über andere, fremde, schwächere, untergebene.“ (H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 64).

¹⁰⁵ Sir Hugo gibt vor allem Harriet die Schuld an seiner üblen Laune, da sie nicht genügend Verständnis für seine Enttäuschung gezeigt habe: „Not that I intended to demonstrate this; there were still scores to settle, with Harriet (...), and I did not intend that this should be a happy evening in Crook.“ (*Grotesque*, S. 33).

should be impossible for a vegetable. This is because she does not see me as others see me, in terms of my brain damage. I am her baby.¹⁰⁶

Die bedeutende Rolle, die Frauen für das emotionale Erleben des Mannes und die Stabilisierung seines Selbstwertgefühls haben, wird auch im Zusammenhang mit Mrs. Giblet und George zum Ausdruck gebracht. Der Ich-Erzähler beschreibt Mrs. Giblet, die den vermeintlichen Mörder ihres Sohnes mehrfach im Gefängnis besucht, als Unterstützung und Kraftquelle für den vollkommen demoralisierten George:

Mrs. Giblet functioned in relation to George as Cleo did to me – they shored us up with their faith and enabled us to go on. They gave us back a reflection of ourselves that was not grotesque or monstrous. They allowed us to believe we were still human, still men.¹⁰⁷

Ihrem Engagement und weiblichen Einfühlungsvermögen gelingt es schließlich, George, der sich bereits aufgegeben hatte und dem sicheren Tod gefasst entgegensah, zum Protest und zu einer Aussage gegen Sir Hugo, von dessen Schuld als Mörder Sidneys Mrs. Giblet überzeugt ist, zu bewegen. So offenbart Sir Hugo unbewusst, dass unter seiner rauen Schale und dem demonstrativ vorgetragenen Herrschaftsbewusstsein ein weicher menschlicher Kern steckt, der sich durch Zweifel, Unsicherheiten und das Infragestellen der eigenen Person auszeichnet. Weitere Einblicke in die Gedanken- und Gefühlswelt des Protagonisten und Aufschluss über die Rolle seines Männlichkeitsbildes als Ursache der degenerativen Entwicklung des Protagonisten ergeben sich durch die folgende Betrachtung zweier äußerst gegensätzlicher männlicher Charaktere im Romangeschehen. Es gilt dabei vor allem die Sichtweise des Ich-Erzählers Sir Hugo auf diese Figuren und seine persönliche Beziehung zu ihnen zu durchleuchten.

1.5. Sir Hugos Männlichkeitswahn

Die berufliche Niederlage, seine emotionale Entfremdung sowohl von sich selbst als auch von seiner Frau und seiner Tochter, die Einsicht, dass er nicht mehr in der Lage ist, Kummer und Sorgen mit anderen Menschen zu teilen, sondern im Umgang mit anderen nur noch Machtdemonstrationen sein Denken und Handeln bestimmen, stellen Problemfelder dar, die Sir Hugo nach seinem Schlaganfall langsam zu ahnen beginnt, die er sich aber zuvor noch nicht in vollem Umfang eingestehen kann und will. Ein solches Eingeständnis widerspricht seinem Männerbild und käme, wie anhand der einschlägigen Literatur der Männerforschung bereits belegt wurde, einem Scheitern und einer Unmöglichkeit gleich. In auffälliger Art und Weise stellt der Ich-erzählende Protagonist mit Cleos Freund Sidney Giblet und seinem Gärtner George Lecky zwei männliche

¹⁰⁶ Ebd., S. 115f.

¹⁰⁷ Ebd., S. 177.

Protagonisten in das Blickfeld der Erzählung, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Die Polarisierung, die er dadurch vornimmt, gibt dem Leser Auskunft über Sir Hugos idealisierte Vorstellungen von Männlichkeit, die neben der Isolationsstellung und der beruflichen Niederlage des Protagonisten das dritte Motiv seines Scheiterns darstellen.

Mit Sidney zeichnet Sir Hugo einen Typus, der nach heutiger Begrifflichkeit dem Softie entspricht. Er ist ein Schöngeist, der sich in weiblicher Gesellschaft wohl fühlt („Sidney was always animated when he talked to Harriet. „Oh yes, Lady Coal,“ he cried“¹⁰⁸) und gesellschaftliche Anlässe und den dazugehörigen Klatsch und Tratsch genießt. Im Gegensatz zu Sir Hugo, der seine Lebenserfüllung in der Erforschung einiger toter Knochen sieht, verfügt Sidney Giblet über ein ausgeprägtes ästhetisches Empfinden und ein Interesse an Kunst. Sein schrilles Lachen, seine schmeichlerische Art sowie seine Dulder- und Ja-Sager-Mentalität machen ihn zu einem besonderes verführerischen Angriffsziel des ständig streitsuchenden Protagonisten. In seiner zartfühlenden und konfliktvermeidenden Art stellt Sidney – auch äußerlich („His soft baby’s skin“¹⁰⁹) – das Gegenteil dessen dar, was Sir Hugo bei einem Mann vermeintlich als notwendig erachtet. Gerne vergleicht Sir Hugo ihn deshalb mit einem Insekt – einem Schmetterling – oder tituliert ihn als Landplage. Die voreingenommene Haltung, die Sir Hugo dem Freund seiner Tochter bis zu dessen gewaltsamen Tod gegenüber eingenommen hat, führt dazu, dass er jede seiner Gewohnheiten und Eigenschaften zu einem Kritikpunkt macht, so auch seine vegetarische Lebensart und seine Gewohnheit, Pfeife zu Rauchen. Für ein solches Exemplar eines Mannes verspürt Sir Hugo vorgeblich nur Verachtung und Missgunst, regelrechte Hassgefühle überkommen den Protagonisten beim Anblick des zart-besaiteten Sidney:

I think what irritated me most about Sidney, apart from his shrill laughter and his vegetarianism, was his pipe. He smoked a little pipe with a slender reddish rosewood stem and a petite bowl that took no more than a pinch or two of delicately scented herb tobacco – I am not making this up, he smoked herb tobacco! It may, in fact, it not occurs to me, have been this very daintiness, his weediness, that attracted Cleo to him; have you noticed how often vivacious women are attracted to spineless types of men? It’s a phenomenon one frequently observes in Nature, particularly among insects. For weeks now Sidney had been fluttering about the dark-paneled rooms of Crook like some rare and exotic butterfly, trailing his delicate pipe fumes behind him and generally being a pest. I should have liked to throw him out, but of course I couldn’t, for Cleo apparently had feelings for the creature.¹¹⁰

Gleichwohl beinhaltet das Abneigungsempfinden des Protagonisten neben der abschätzigen und verachtenden Ausprägung auch eine für den Leser durchaus belustigende Sicht des Jünglings. Spätestens in der Szene, in der Cleo und Sidney Sir Hugo und Harriet Coal über ihre Verlobungspläne informieren wollen, gelingt es dem Ich-

¹⁰⁸ Ebd., S. 33.

¹⁰⁹ Ebd., S. 34.

¹¹⁰ Ebd., S. 13.

erzählenden Protagonisten, der die Unsicherheit des jungen Sidney durch seine Wortgewandtheit und Impertinenz geschickt auszunutzen weiß, den Leser von seiner Sicht auf den Widersacher zu überzeugen und ihn als Witzfigur völlig der Lächerlichkeit preis zu geben. Sidney widerspricht dem traditionellen Männerbild, das sich durch Eigenschaften wie Mut, Durchsetzungskraft und Charakterstärke auszeichnet. Auch Mrs. Giblet, die ihren Sohn in einem Gespräch mit Lady Coal selbst als schwachen Jungen bezeichnet¹¹¹, liefert Sir Hugo ein Motiv, das seine Theorie der Männlichkeit stützt. Cleo, die der Ich-Erzähler wiederholt als „true Coal“¹¹² bezeichnet und die im Späteren sozusagen als Sprachrohr des mittlerweile gehandicapten Sir Hugo fungiert, wirft Sidneys Mutter in einem Gespräch vor, Schuld an dessen Empfindlichkeit und Zartheit gewesen zu sein:

Cleo's voice grew wild. "You sat on Sidney all his life," she shouted. "You mocked him and terrorized him, you tried to turn him in to your slave! It's a wonder there was anything left of him at all, after growing up with you!"¹¹³

Aus dieser Vorstellung, ein schwacher und sensibler Mann sei das Opfer von Frauen, schöpft Sir Hugo die Legitimation dafür, sich als Familienoberhaupt – insbesondere als einziger Mann unter drei Frauen – vornehmlich stark, grob, unnachgiebig und tyrannisch geben zu müssen. Auf die Spitze treibt Sir Hugo die Charakterisierung Sidneys mit dessen Verleumdung als Homosexuellen, indem er ihm schließlich kurz vor dessen Verschwinden eine Affäre mit dem Butler Fledge andichtet. Die Diffamierung Sidneys fügt sich nahezu nahtlos in die Argumentation des Protagonisten ein und reflektiert durch die Verknüpfung der Veranlagung zum Weichling und zur Homosexualität die tradierten, landläufigen Meinungen über Männer mit ausgeprägt weiblichen Dispositionen. Insbesondere im Umgang mit Sidney spielt Sir Hugo den Patriarchen und obgleich der Protagonist an anderer Stelle der Erzählung die mangelnde Anpassungsfähigkeit seiner Ehefrau beklagt und behauptet, mangelnde Anpassungsfähigkeit führe unweigerlich zum Aussterben¹¹⁴, kann er sich von dem traditionellen Männerbild nicht annähernd befreien, was letztlich auch dazu führt, dass er schließlich selbst dem Schicksal des Aussterbens erliegt.

Mit dem kernigen George stellt der Ich-Erzähler dem verweichlichten Männerbild des törichten, rückgratlosen Sidney¹¹⁵ den Typus des Helden und Kraftmenschen gegenüber. Auf die Kontrastierung beider Männerfiguren weist der Protagonist explizit hin, indem er George mit den Worten: „and it is high time, I think, after listening to Sidney's fatuous nonsense, and witnessing the furtive mockery of Fledge, that you were introduced to

¹¹¹ Vgl. Ebd., S. 147: „'Sidney was a weak boy,' said Mrs. Giblet“.

¹¹² Ebd., S. 57.

¹¹³ Ebd., S. 147.

¹¹⁴ Vgl. Ebd., S. 19f.: „Failure to adapt, I would tell her, leads to extinction;“.

¹¹⁵ Vgl. Ebd., S. 34 u. 13.

him¹¹⁶, in das Blickfeld des Lesers rückt. Der Ich-Erzähler stilisiert George in seiner äußeren Erscheinung zum Sinnbild der Männlichkeit schlechthin: groß gewachsen, schlank, sehnig und kraftvoll und mit buschigen schwarzen Augenbrauen, entspricht er nahezu dem Idealbild des Protagonisten von Mut, Kraft und ausgeglichener, charakterstarker Beherrschtheit. Sir Hugo, dem alles Feinsinnige fremd scheint und der sich im menschlichen Miteinander eingestandenermaßen vor allem durch sein gestörtes soziales Verhalten und Handeln als Soziopath zu erkennen gibt¹¹⁷, bevorzugt eingestandenermaßen die raue Männerkultur und den unkomplizierten Umgang, der bei Männern wie George Lecky üblich ist:

But there is a type of dour and taciturn individual in whose company I can, I find, be at ease – men with strong, uncomplicated natures and no interest in chatting. Silent, solid men. My gardener, George Lecky, was just such a man (...).¹¹⁸

In der Gesellschaft von Männern wie George findet Sir Hugo, der sich im sozialen Gefüge der Familie nicht mitteilen kann und dort keinerlei Verständnis und Mitgefühl für seine Sorgen und Probleme findet, einen sozialen Bezugsrahmen, der ihm Trost spendet und einen Familienersatz darstellt („With men like these I could forget Sykes-Herring and his petty machinations, I could forget the simpering Sidney, and the scheming Fledge.“¹¹⁹). In dem Kneipenlokal *Hodge and Purlet*, dem altbewährten Ort männlicher Begegnung und Bestätigungsraum der Geschlechtsidentität, findet Sir Hugo „the solace of men with strong, uncomplicated natures“¹²⁰. Die Kommunikation unter den Männern im *Hodge and Purlet*, die mit wenig Worten auskommt, und sich durch Oberflächlichkeit, Unverfänglichkeit und funktionale Belanglosigkeit auszeichnet¹²¹, gestaltet sich nach eigenen Regeln: Gesten, flüchtige Ausdrücke des Gesichts, ein stummes

¹¹⁶ Ebd., S. 34.

¹¹⁷ Vgl. Ebd.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd., S. 37.

¹²⁰ Ebd., S. 36.

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 37: „Well, we stood at the bar (...). A good fire was burning in the grate, and our talk was of pigs, and the weather, and the land, and such, and it came in sporadic bursts, all in that rich, slurry Berkshire dialect I'd picked up as a boy, and could still fall into at times like this; and in the silences George would charge his great black pipe with shag, and old John would whistle between his toothless gums as his bright, restless old eyes darted about the place, as if he were searching for some lost object. Harbottle, the landlord, in a white apron as vast as a mainsail, leaned on the bar and murmured scraps of the Ceck gossip to us.“ Hier bestätigt der Protagonist abermals die Männerforschung, die feststellt: „Männer sind untereinander Konkurrenten und Freunde zugleich, aber sie haben meistens einen anderen Freundschaftsbegriff als Frauen. Sie vertrauen sich einander persönlich kaum an und haben selten wirklich gute Freunde. Sie sind zwar mit vielen „befreundet“, unternehmen viel miteinander, haben Arbeitskollegen und Sportkameraden, halten sich auch gerne unter Männern auf und gehen in ihrer Freizeit kollektiven Aktivitäten nach, aber in Gesellschaft von Männern sprechen sie oftmals nicht über sich selbst, sondern allenfalls über andere Personen und überwiegend über „unverfängliche“ allgemeine Themen. Kegelabende, Skatrunden, Männerausflüge werden zur Selbstdarstellung genutzt, aber ohne menschliche Nähe herzustellen.“ (H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 77).

Muskelvokabular gestalten die reduzierte Verständigung, in der Worte nur selten, schroff, abgehackt und in rustikaler Weise¹²² vorkommen:

Now George, I should tell you, was a man of extremely few words. But he did possess a deep and subtle intelligence – a sort of wisdom, in fact, a countryman's wisdom – and many years ago, in Africa, where I met him, I had learned to watch his gestures, if I wished to know his meaning, and the fleeting expressions that touched his long-jawed, horse face, rather than listen to his words, which were, as I say, rare and brief. It was only through this mute, muscular vocabulary of gesture and expression that one could ever know what George was thinking.¹²³

Dem Leser erscheinen diese Beschreibungen Sir Hugos über die wortkarge Verständigung unter Männern befremdlich und zuweilen gar paradox. Auch ergeben sich Zweifel im Hinblick auf die Deutungsfähigkeit von dem, was Sir Hugo als stummes Muskelvokabular beschreibt. Vor allem seine eingestandenenen Schwierigkeiten mit der Deutung des Zurückziehens der Lippen von den Zähnen, eine für George typische mimische Äußerung, veranlassen den Leser, den Beteuerungen des Ich-Erzählers über die verklärende Sicht des männlichen Miteinanders eher skeptisch zu begegnen.

The drawing back of the lips from the teeth that I have just described – a most peculiar and unsightly rictus – the meaning of that, however, the emotion it was intended to express, I had never been able to fathom. It certainly wasn't a smile; simply, it was something George *did* in situations that seemed to call for it. I took it for a greeting in this context (...).¹²⁴

Ebenso verhält es sich mit Sir Hugos Behauptung, aus diesen wenigen Gesten und Gesichtsausdrücken ableiten zu können, dass George eine tiefgründige, scharfe Intelligenz oder vielmehr die Weisheit eines Menschen vom Lande besitzt. Die Schilderungen über ihn veranlassen den Leser vielmehr, in ihm ein grobschlächtiges, gedankenloses und schlichtes Naturell zu vermuten.¹²⁵ Aber in dem Detektivspiel um den wahren Mörder von Sidney Giblett ist es geschickter, George als klugen und rational denkenden Mann zu präsentieren, so ist er ihm von größerem Nutzen. Der egozentrische Sir Hugo bemüht sich, seine Beziehung zu George ungeachtet der sozialen Unterschiede und der Tatsache, dass George für Sir Hugo als Gärtner und Leiter der Schweinefarm arbeitet, als echte Männerfreundschaft¹²⁶ darzustellen, womit er zwei wesentliche Ziele verfolgt. Zum einen dient das wiederholte Affirmieren der Bedeutung von Beziehungen zu Männern der Bestätigung seiner Männlichkeit, vor allem in Hinblick auf seine mutmaßliche Homosexualität. Zum anderen soll die Idealisierung der Beziehung der Männer untereinander davon ablenken, dass Sir Hugo sich mit George ein regelrechtes

¹²² Vgl. *Grotesque*, S. 177: "(...) that clipped, brusque countryman's talk, the only kind George knew."

¹²³ Ebd., S. 36.

¹²⁴ Ebd. Hervorhebung im Original.

¹²⁵ Vgl. Ebd., S. 37f.: George wird als Pfeife rauchender, auf den Boden stampfender Grobian geschildert, der aus Langeweile eine träge Wespe zwischen Daumen und Mittelfinger zu Brei zerquetscht.

¹²⁶ Vgl. Ebd., S. 178: Sir Hugo bezeichnet sich als „old comrade“ von George.

Faktotum herangezogen hat, das dem schlaun und berechnenden Protagonisten willfährig dient und bedingungslos gehorcht.¹²⁷ In diesem Sinne sind die wiederholten Beteuerungen Sir Hugos, Mitleid mit George zu haben, nur vorgetäuscht, um den Leser in Hinsicht auf seine wahren Absichten und Beweggründe bezüglich seines Handelns zu manipulieren.¹²⁸ Sir Hugo, der George mit Vorliebe als „my gardener“¹²⁹ tituliert und wiederholt als guten, braven Mann bezeichnet¹³⁰, hat sich mit George den Mann für das Grobe herangezogen, einen regelrechten Lakai. Wenn es darum geht, die derben Arbeiten auszuführen, ist der grobschlächliche und zähe George Lecky mit dem sardonischen Blick¹³¹ der richtige Mann. Sir Hugo, der in George einen treu ergebenden und bedingungslosen Famulus gefunden hat, auf den er in jeder Lebenslage vertrauen kann, macht sich die Hände nur ungern selbst schmutzig. Er bescheinigt George „a core of integrity that was unshakeable and incorruptible“, und nennt ihn einen Mann, der ihm gegenüber stets „a fierce protective loyalty“¹³² bewahrt hatte. Die tiefgründigere Bedeutung dieser Aussage wird dem Leser vor allem dann ersichtlich, wenn Sir Hugo schildert, wie George für den Mord an Sidney, den er tatsächlich nicht begangen hat, schon weil er keinerlei Motiv hatte, verantwortlich gemacht wird. Bis zuletzt, als ihm Sidneys Mutter, Mrs. Giblet, bei einem Gefängnisbesuch ins Gewissen redet, schweigt er beharrlich zu den Vorwürfen.

In dem schwer zu durchdringenden Geflecht von Schuldzuweisungen des genial-irren Ich-Erzählers ist die Aussage „That silent good man had been a sort of right arm to me ever since our first encounter in a sweltering and fetid little fly-infested, tin-roofed bar on the east coast of Africa“¹³³, neben vielen anderen Hinweisen in dieser Richtung, ein deutlicher Anhaltspunkt für die Bauernopferrolle, die George im Mord an Sidney für Sir Hugo eingenommen hat. Georges Einsicht in diese Zusammenhänge kommt zu spät¹³⁴; seinem Geständnis als Handlanger von Sir Hugo und seiner Aussage, Sir Hugo hätte ihm den Mord und das Motiv, er sei von Sidney erpresst worden, offenbart, schenkt niemand so kurz vor dem drohenden Tod durch Erhängen Glauben. Die Tragik seines Schicksals liegt darin begründet, dass der „good, solid“¹³⁵ George gerade wegen der von Sir Hugo besonders gelobten und favorisierten Eigenschaften zum Opfer, nicht nur seiner Männlichkeit, sondern des Mannes geworden ist, dem er sich vertrauensvoll unterworfen hatte.

¹²⁷ Eine solche Leseart wird dem Leser durch Sir Hugos Beschreibungen über das Kennen lernen beider Figuren nahegelegt, wo Sir Hugo unbewusst beschreibt, dass George für ihn vielerlei Strapazen auf sich nimmt, ohne zu widersprechen oder zu murren. (Vgl. Ebd., S. 38f.).

¹²⁸ Vgl. Ebd., S. 39.

¹²⁹ Ebd., S. 14.

¹³⁰ Vgl. Ebd., S. 158: „That silent good man“.

¹³¹ Vgl. Ebd., S. 40.

¹³² Ebd., S. 153.

¹³³ Ebd., S. 158.

¹³⁴ Vgl. Ebd., S. 177: Sir Hugo versetzt sich in Georges Gedanken: „I’m going to swing for what I didn’t do.“

¹³⁵ Ebd., S. 175.

1.6. Homoerotik als gesellschaftliches Tabu

Wie die bisherigen Ausführungen zeigen konnten, ist der Protagonist aus *The Grotesque* sehr bemüht, dem traditionellen Männerbild zu entsprechen und sich dem Leser als typischer Mann zu präsentieren. Sich typisch männlich zu verhalten bedeutet in unserer Gesellschaft, sich zu Frauen hingezogen zu fühlen, sie zu begehren, sie „beherrschen, besitzen und in sie eindringen“¹³⁶ zu wollen. Diesem Wunsch entspricht Sir Hugo, indem er dem Leser von einem sehr merkwürdigen Traum¹³⁷ erzählt, in welchem er von einem geradezu unbändigen sexuellen Verlangen zur Köchin Mrs. Fledge überwältigt wird („I was feeling the most furious urgency to take advantage of this woman who was offering herself so frankly to me“¹³⁸). Doch der Traum enthält einige Details, die der Ich-erzählende Protagonist wiederholt als seltsam bezeichnet: als Sir Hugo Mrs. Fledge unter die Schürze greift, ist ihr Schlüpfen eine Männerunterhose; Mrs. Fledge spricht zu ihm mit einer seltsam tiefen Stimme; als Sir Hugo schließlich in sie eindringen will, reckt Mrs. Fledge ihm ihr Hinterteil entgegen. Was der Protagonist „curious“ und „strange“ nennt, deutet sich für den Leser als die verschleierte homoerotische Leidenschaft des Ich-Erzählers, die symbolisch durch die ihn behindernde Hose verdeutlicht wird. Seine Hose, die er im Eifer des Gefechts heruntergelassen hatte, die ihm während der ganzen Szene um die Knöchel hängt und dadurch seine Bewegungen behindert, ist bildlicher Ausdruck für die gesellschaftlichen Konventionen, die ihn daran hindern, seine sexuellen Neigungen und Wünsche offen auszuleben: „But my trousers at my ankles by this time prevented me from going forward at all! I seem to remember that I groped at her with outstretched arms, but I simply could not move!“¹³⁹. Die ihn behindernde Hose, die sinnbildlich für das Tabu der Homosexualität steht, bereitet ihm ein Gefühl „of urgent, cruelly blocked desire“¹⁴⁰, das nahezu unerträglich wird und ihm regelrechte physische Schmerzen bereitet. Das abgrundtiefe Entsetzen, das ihn im Traum überkommt, als er in dieser Situation angeblich die Gegenwart des Dieners Fledge wahrnimmt, ist nicht die Scham, seinem Diener zu nahe getreten zu sein, wie er dem Leser glauben machen will¹⁴¹, sondern Ausdruck der Angst, ertappt, erkannt und durchschaut worden zu sein. Sir Hugos Homophobie, die auch Ausdruck eines psychischen „Abwehrmechanismus von heterosexuellen Männern gegenüber den eigenen weiblichen Anteilen“¹⁴² ist, spiegelt die

¹³⁶ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 75.

¹³⁷ Vgl. *Grotesque*, S. 49: „That night I had the strangest dream. Much of it is lost now, but what little remains is so startlingly bizarre (...).“

¹³⁸ Ebd., S. 50.

¹³⁹ Ebd., S. 51.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. Ebd., S. 52: „I was for a moment seized with a quite irrational feeling of shame – as though I had in reality offended him as I’d dreamed I had“.

¹⁴² H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 75. Die Erklärung für diesen Abwehrmechanismus lautet hier folgendermaßen: „In unserer Gesellschaft herrschen immer noch Vorstellungen patriarchalischer Männlichkeit, die stets mit einer heimlichen Verachtung weiblicher Eigenschaften einhergeht. Der Homophobie liegt eine Abwertung des Weiblichen zugrunde. (...) Im Zusammensein mit Gleichaltrigen erfährt [der Junge] sehr bald, daß es wichtig ist, als Junge

in der Männerforschung beschriebene Ur-Angst des Mannes, „der Homosexualität verdächtig zu werden“¹⁴³.

Auch wenn Sir Hugo eine logische und vergleichsweise harmlose Erklärung für diesen erotischen Alptraum parat hat („That it was purely and simply the effect of far too much whisky, a good deal of anger, and, quite probably, indigestion, I had no doubt, no doubt at all.“¹⁴⁴), ist er in seinem Seelenfrieden sichtlich gestört: „The strange thing was, you see, that I had not experienced sexual desire for – well, for a good many years“¹⁴⁵. Tapfer versucht er sich in Selbstbeschwichtigungen, um seine homoerotische Neigung zu verdrängen und empört sich stattdessen in aller Härte über eine mutmaßliche Beziehung des Dieners Fledge zu Sidney Giblet:

I need not tell you my attitude toward that sort of thing. Men had been sent down from Oxford for less, in my day. Frankly I find it distasteful to have to mention it at all – I needed those scotches in the barn, they calmed me.¹⁴⁶

Insbesondere der Hinweis auf die anerkannte Universität Oxford lässt erkennen, dass Sir Hugo unter dem Druck steht, seine Neigungen zu unterdrücken, um den gesellschaftlichen Konventionen zu entsprechen. Denn wie er mit folgendem Kommentar bestätigt, in dem er Fledge vorwirft, zur Verschleierung seiner Homosexualität eine Affäre mit Harriet eingegangen zu sein, sind die öffentlichen Anfeindungen massiv: Schimpf, Schande, Gesichtsverlust und sogar der totale Ruin, sind die üblichen Unannehmlichkeiten im Falle der Entlarvung zur damaligen Zeit.

And what I'd seen in the pantry was not merely immoral, it was also criminal – men were once *hanged* for buggery, and not so long ago, either! Exposure meant publicity, it meant notoriety, complete loss of face and reputation, for the press, particularly the gutter press, tends to be shrill and vigorous in its condemnation of such offenses.¹⁴⁷

Es ist insbesondere diese Textstelle, die eine Erklärung dafür liefert, warum der aus gutem Hause stammende Sir Hugo kein akademisches Studium vorweisen kann, sich, was seine wissenschaftlichen Studien anbelangt, als Amateur bezeichnet und auch von der Royal Society nicht anerkannt wird: die massiven Sanktionen, die der Protagonist hier beschreibt, stammen alle aus seinem eigenen Erfahrungsschatz; er selbst ist seinerzeit

und nicht als Mädchen zu gelten, also „typisch“ männliche und keineswegs weibliche Verhaltensweisen zu zeigen. Also vermeidet er in seinem Tun und Handeln alles, was eine Verwechslung nahelegen könnte.“

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ *Grotesque*, S. 52. Vgl. ebenso den folgenden Kommentar: „I did not dream of Doris again, I'm happy to say, after that extraordinary recrudescence of libido she aroused in me the night of the storm. I theorized that what had happened was that the frustration I'd been feeling with regard to the deferred lecture had by some odd psychic process been displaced, shunted sideways, as it were, into the realm of physical desire – a nice confusion, perhaps, of Logos and Eros.“ (Ebd., S. 72).

¹⁴⁵ Ebd., S. 51.

¹⁴⁶ Ebd., S. 57.

¹⁴⁷ Ebd., S. 70. Hervorhebung im Original.

wegen des Tabus der Homosexualität von der Universität verwiesen worden. Mit vielerlei Kommentaren in dieser Richtung und seinen radikalen, abschätzigen und nahezu brutalen Ansichten zur Homosexualität („Just thinking about it made me boil; it was as well I had the barn to escape to, for had I been compelled to spend much time under the same roof as those two inverters I might well have been unable to mask my feelings.“¹⁴⁸) weist der Ich-Erzähler jedoch jeglichen Verdacht seiner eigenen homoerotischen Neigung von sich und überträgt sie auf andere Figuren des Romangeschehens, vor allem auf Fledge, dem er im Hinblick auf die Natur seiner „physical affections“ eine Art doppelte Pervertierung („a sort of double inversion, an inversion of inversion itself“¹⁴⁹) unterstellt. Der versuchten Manipulation des Lesers im Hinblick auf seine homoerotische Veranlagung stehen im gesamten Text die teilweise unbewussten Kommentare des Ich-Erzählers gegenüber, in denen er nicht nur seine gestörte eheliche Beziehung zu Harriet¹⁵⁰ offenbart, sondern auch eindeutige Hinweise hinsichtlich seiner Leidenschaft für den Diener Fledge liefert. Sein geringes sexuelles Verlangen nach Harriet („Not that our marriage had been empty from the start, far from it. In the early days we shared a bedroom in the west wing and we were happy. (...) But in fact (...) – Harriet and I had stopped sleeping together even before I left for Africa.“¹⁵¹) begründet er mit seiner Leidenschaft für die Wissenschaft¹⁵². Die Aussage, in der Beziehung zu Harriet nichts zu vermissen und es sich mit der Zeit zur Gewohnheit gemacht zu haben, bei gewissen „Bedürfnissen“ die Gesellschaft von Männern zu suchen¹⁵³, unterstützt den Leser in dem Eindruck, dass Sir Hugo homophile Anlagen besitzt, die er unbedingt zu verbergen versucht.

Stärker als die Kommentare zu seiner Ehe mit Harriet wiegen in diesem Zusammenhang seine zweideutigen Aussagen zu seinem Diener Fledge. Auch wenn Sir Hugo seine wahren Gefühle für Fledge mit zum Teil übertriebenen und für den Leser nicht nachvollziehbaren Äußerungen des Hasses zu verdecken versucht („Christ how I hated him, him and his phlegmatic evasions, his low cunning, his secret lusts!“¹⁵⁴), dienen sie doch nur der Verdrängung seiner Schuldgefühle und der Bewältigung der Angst vor

¹⁴⁸ Ebd., S. 59.

¹⁴⁹ Ebd., S. 70.

¹⁵⁰ Es ist zu erwähnen, dass Frauen für den Protagonisten Sir Hugo trotz seiner homosexuellen Neigung und obwohl seine Beziehung zu Harriet eine platonische ist, wie für die anderen Protagonisten in den dieser Untersuchung zugrunde liegenden Texten, eine wichtige Bedeutung haben, auf die er mehrfach verweist. So ist Doris für Sir Hugo nach seinem Schlaganfall zu Sir Hugos „source of life“ (Ebd., S. 115) geworden. Indem sie ihn füttert, wäscht, an- und umzieht, hat sie die Mutterrolle des in seinen körperlichen Fähigkeiten auf das Niveau eines Babys degenerierten Mannes übernommen. In der Unterstützer- und Stabilisierungsrolle, die er der Frau für den Mann zuschreibt, gleicht er ebenfalls den anderen Protagonisten der vorliegenden Untersuchung. Vgl. hierzu Ebd., S. 177.

¹⁵¹ Ebd., S. 75.

¹⁵² Vgl. Ebd.: „I had been far too interested in my bones.“

¹⁵³ Ebd., S. 76: „and if I was very occasionally troubled with „urges“ I would just slip down to the Hodge and Purlet , where a few hours in the company of men like John Crowthorne and George Lecky would get them out of my system.“

¹⁵⁴ Ebd., S. 73.

gesellschaftlicher Ächtung. Anfangs sind die Verschleierungen für den Leser noch nicht eindeutig zu erkennen. Sir Hugo beschreibt beispielsweise vordergründig die Annehmlichkeit, sich durch seinen *Diener* Fledge verwöhnen zu lassen. Unbewusst drückt er aber seine sexuelle Zuneigung und sein Hingezogensein zu dem *Mann* Fledge aus. Dementsprechend anzüglich und doppelsinnig sind die Beschreibungen seiner Empfindungen:

„Harder, Fledge,“ I said – he was scrubbing my back with a piece of coral, and I liked to get the skin red and tingling with the friction, makes one feel marvelously alive. “That’s better,” I said, as he started to put some muscle into it. (...) I climbed out of the bath and stood dripping and shivering on the mat as he rubbed me down with a towel. I wonder, now, what he thought as he performed this service. Did he realize, for instance, just how pleasant it is to be scrubbed and toweled by one’s manservant? (...) I experienced that inimitable tingle, that *frisson*, that a brave man feels in the presence of real danger.¹⁵⁵

Lange kann Sir Hugo seine Gefühle für Fledge beherrschen, doch dann überwältigen ihn seine Empfindungen. Aber die homoerotische Leidenschaft, die er empfindet, ist so unfassbar für ihn, sein idealisiertes Männerbild so starr und dominant, dass er aufgrund des empfundenen „profound self-disgust“¹⁵⁶ seine Gefühle für Fledge auf Doris überträgt: „– it was just after the first snow – that I compromised her, that I imposed my long-dormant sex instincts upon her; and I remember, too, the disgust I felt at the shabbiness, the vulgarity, and the intemperance of my behavior“¹⁵⁷. Dem Leser bedeuten vor allem die ausführlichen Beschreibungen von Fledges nacktem Körper, die der Protagonist angeblich imaginiert, seine Begehrlichkeit:

The bedcovers are folded back and Fledge, naked, reclines on one elbow on the white sheet, and the candlelight touches his body with a shadowy glow. A line of fine, reddish-brown hair runs from the very center of his chest to his navel, and from there spreads lightly over his lower belly to be swallowed in the silky denseness of his pubic hair. A slight chubbiness is apparent about his chest and belly, a slight hint of fattening in a man who otherwise retains the leanness of his youth. He has long, well-formed legs covered with a fine red down that licks about his crossed ankles and reappears as mere filmy wisps on the arches of his shapely feet. At the fork of his body the penis lies slumbering on the testicular sac, the nicked dome of its dark head silvered by a stray moonbeam and the stem thickly and blackly corded with veins, while about it, like the wings of a sprite, spreads a fleece of soft red pubic hair.¹⁵⁸

Weil sich der Protagonist von Fledge körperlich angezogen fühlt, seinem Drang und seinen Gelüsten aber nicht rational begegnen kann, die gesellschaftlichen Konventionen

¹⁵⁵ Ebd., S. 106. Hervorhebung im Original.

¹⁵⁶ Ebd., S. 136.

¹⁵⁷ Ebd., S. 135.

¹⁵⁸ Ebd., S. 138. Vgl. auch Ebd., S. 163: „I’ve told you what Fledge looks like naked: he is long and thin with a very slight plumping of the flesh on his chest and belly. He is very white, and a narrow line of reddish hair runs down his body from a point midway between those plump chests of his, all the way to his pubic hair.“ Vgl. ebenso auf S. 169: “Harriet (...) had quickly come to adore the sight of Fledge’s fine penis rising stiff and faintly throbbing from that soft fleece of red-brown pubic hair.“

und sein Ideal von Männlichkeit aber auch nicht abschütteln kann, gerät Sir Hugo in einen Gewissenskonflikt, den er dadurch löst, dass er Fledge die Schuld an seinem Zustand gibt. Er sieht Fledge von nun an als Verführer und Teufel und bezeichnet ihn als Ungeheuer, um sich seine Neigung nicht eingestehen zu müssen („Yes, a monster. What else are we to think him, that furtive, ruthless, doubly inverted creature?“¹⁵⁹). Gleichzeitig überträgt er alle Eigenschaften, die ihn selbst beschreiben, auf Fledge; ihm schreibt er Minderwertigkeitsgefühle und eine pathologische Eifersucht zu, ihn bezeichnet er als geistesgestört und paranoid-schizophren und schließlich als „homosexual (...) of the worst type“¹⁶⁰.

Aus den bisherigen Untersuchungen lässt sich resümieren, dass Sir Hugo neben der ausschließlichen Fixierung auf das Berufsleben, welche mit einer Entfremdung im familiären und emotionalen Bereich einhergegangen ist, von einem starken männlichen Idealbild geprägt ist, das seiner eigenen Veranlagung zuwiderläuft. Seine homoerotische Neigung muss Sir Hugo sein ganzes Leben lang unterdrücken und verheimlichen. Folglich befindet sich der Ich-Erzähler zeitlebens in einem tiefgreifenden gefühlsmäßigen und moralischen Konflikt, den er mangels persönlicher Bezugs- und Vertrauenspersonen und wegen der verbreiteten Tabuisierung des Homosexuellen in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts nicht verarbeiten kann. Dieser Antagonismus aus gelebten, gefühlten und gesellschaftlich statuierten männlichen Rollenvorstellungen stellt einen Spagat dar, der ihm immense Kräfte abverlangt und bedingt, wie im Folgenden zu zeigen ist, den körperlichen Kollaps, der Sir Hugos Metamorphose zu einer grotesken Gestalt vervollständigen wird.

1.7. Der Schlaganfall: eine typische Männerkrankheit

Der Schlaganfall, der den zentralen Wendepunkt im Leben des Protagonisten darstellt, wird von dem Ich-Erzähler wiederholt angesprochen. Mit der Begründung, „the whole incident still causes me intense embarrassment and pain“¹⁶¹, verschiebt er die Erzählung der genauen Umstände jedoch mit dem Versprechen „I shall render a full account of all this in due course“¹⁶². So wie Sir Hugo die Erzählung des für ihn gleichermaßen schmerzlichen wie gravierend lebensverändernden Augenblicks des Schlaganfalls regelmäßig verschiebt, ignoriert er auch die Vorzeichen und körperlichen Signale, die ihn im Vorfeld ankündigen.

¹⁵⁹ Ebd., S. 138.

¹⁶⁰ Ebd., S. 139. Mit der Figur des Fledge rekurriert der Roman auf das Doppelgängermotiv der *Gothic novel*. Zum Phänomen des Doppelgängers vgl. S. Fliess: Die Funktion des Doppelgängermotivs in der Gothic Novel der Romantik, Magisterarbeit, Universität Bielefeld, 1999.

¹⁶¹ *Grotesque*, S. 114.

¹⁶² Ebd.

Obwohl er offensichtlich schon ärztlichen Rat eingeholt hatte und über seinen gesundheitlichen Zustand recht gut informiert war, missachtet er die Empfehlungen der Medizin weitgehend („This was not a thing my doctor recommended, on account of my sclerotic coronary arteries, but it was something I used to do anyway“¹⁶³) und prophezeit dem Leser bereits „the arteries are sclerotic, and will kill me in the end!“¹⁶⁴. Er praktiziert damit den für Männer charakteristischen riskanten Lebensstil, der sich durch das Ignorieren und Bagatellisieren von körperlichen Beschwerden und deren Warnsignalen auszeichnet.¹⁶⁵ Wie Bründel/Hurrelmann feststellen, gehören die „Erkrankungen des Kreislaufsystems, und darunter fallen alle Herzerkrankungen und Herzrhythmusstörungen, (...) zu den Haupttodesursachen von Männern und Frauen“¹⁶⁶. Wie sich an Sir Hugo zeigt, ist die „Koronararteriosklerose (...) eine langsam sich entwickelnde schleichende Erkrankung der Herzkranzgefäße. Sie entsteht im Leben eines Mannes zu einer Zeit – in etwa ab der zweiten Lebensdekade –, in der er sich im Vollbesitz seiner Schaffenskraft wähnt und Gedanken an den Tod noch weit entfernt sind“¹⁶⁷. Auch Sir Hugo, der sich als aktiver Mann bezeichnet, der intellektuelle Schwerstarbeit leistet¹⁶⁸, befindet sich in der Lebensphase jenseits der fünfzig¹⁶⁹ und auch für ihn „stellt der Herzinfarkt einen plötzlichen Einschnitt in der bisherigen Lebensführung dar und ereilt den Menschen bei bestehender Diskrepanz zwischen äußerem Wohlgefühl und innerlich unbemerkt fortschreitender zerstörerischer Erkrankung“¹⁷⁰.

Doch was führt dazu, dass vor allem Männer zu den Opfern dieser „stillen Krankheit“ werden? Sir Hugo selbst stellt dafür Erklärungsmuster bereit. Unbewusst erklärt er dieses Phänomen, indem er eingesteht, dass die äußerliche Reserviertheit und das Unterdrücken von Gefühlen, um dem Ideal der Männlichkeit zu entsprechen, ihn zugegebenermaßen einige Anstrengungen kostet: „Mealtimes were difficult, and it was all I could do to maintain a sort of surly unsociability“¹⁷¹. Damit bestätigt er die Theorie „Mannsein ist eine hochriskante Lebensform und besteht aus Leistung, Härte, Distanz sich selbst gegenüber“¹⁷². Sir Hugo entspricht dem, was die Männerforschung als ‚Typ A-Verhalten‘ bezeichnet und sich durch die Verhaltensweisen „Leistungsstreben, Ungeduld, Konkurrenzorientierung, Ärger, Feindseligkeit und Hektik“¹⁷³ auszeichnet und doppelt so

¹⁶³ Ebd., S. 35.

¹⁶⁴ Ebd., S. 58.

¹⁶⁵ Vgl. H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 129.

¹⁶⁶ Ebd., S. 121.

¹⁶⁷ Ebd., S. 124.

¹⁶⁸ Vgl. *Grotesque*, S. 17.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 145: „Hugo is over fifty,” said Harriet quietly.“

¹⁷⁰ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 125.

¹⁷¹ *Grotesque*, S. 59.

¹⁷² H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 126.

¹⁷³ Ebd., S. 139.

häufig zu den Opfern eines Herzinfarktes gehört als die sogenannten „Typ B-Männer“¹⁷⁴. Einen wesentlichen Faktor für die Entstehung koronarer Herzkrankheiten stellt auch das Ausmaß an Stress dar, das von dem männlichen Rollenverhalten ausgeht. Wie die vorangehende Analyse des Protagonisten zeigen konnte, beschränkt das typisch männliche Verhaltensmuster den Mann in der Bandbreite der Bewältigungsstrategien.¹⁷⁵ Wie durch Sir Hugos Kommentar zu Cleos fortschreitender geistiger Verwirrung und dem Vorschlag seiner Frau, ärztlichen Rat zu suchen, belegt wird („Nonsense, I said, she'll pull through. Perfectly normal thing, no cause for alarm. Coals don't go to shrinks“¹⁷⁶), entspricht es nicht dem männlichen Idealbild, sich verletzlich zu zeigen oder Ohnmachtsgefühle und Hilflosigkeit zuzugeben: „Für viele Männer bedeutet ein Hilfesuchen ein Eingestehen von Schwäche. (...) Das gilt gleichermaßen für physische wie auch für psychische Beschwerden oder Probleme“¹⁷⁷. So setzt er sich durch das stetige Zuwiderhandeln und Bezwingen seiner wahren Gefühle und das Unterdrücken seiner Affinität zu Männern einem andauernden Druck aus. Auch das Scheitern seiner beruflichen Karriere in jungen Jahren und die mangelnde Anerkennung im wissenschaftlichen Bereich hat eine tiefe Wunde hinterlassen, in die durch die neuerliche Ablehnung durch die Royal Society ein frischer Stachel getrieben wird. Insgesamt kann dem Protagonisten aus The Grotesque bescheinigt werden, dass er die dem männlichen Rollenzwang entsprechenden typischen Verhaltens- und Gedankenmuster aufweist, die zu einem stetigen Überfordern der eigenen Ressourcen und in der Folge zu dem Schlaganfall führen. Doch auch der Schlaganfall vermag es nicht, ihn zur Besinnung zu bringen. Auch hier verhindert das gewohnheitsmäßige, konventionelle Verhaltensmuster die Auseinandersetzung mit den Ursachen seiner Erkrankung. Stattdessen kommt es zu erneuten Schuldgefühlen. Sir Hugos erste Gefühle und Empfindungen nach dem Schlaganfall sind dementsprechend Ohnmacht, größte Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit und Scham über sein Versagen:

I would lie in the darkness, trapped in the dungeon of my own skull, which throbbled like a jackhammer, and I would strain with every fiber of my being just to lift the little finger of my right hand. (...) This would intensify my headache to the point that I expected my head quite literally to explode, but the damn pinky *would not move*, and after some minutes I would be seized, first, with the utmost sense of despair and futility, and then with shame at my own failure.¹⁷⁸

Und selbst in dieser Phase seines Lebens, die nicht mehr seinem Willen unterliegt, verwickelt sich der Protagonist in Selbstanklagen, jedoch nicht ohne die Vermutung, damit gewohnheitsmäßig zu handeln:

¹⁷⁴ Zu den Charakteristika dieses Typus vgl. Ebd.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 140.

¹⁷⁶ *Grotesque*, S. 98.

¹⁷⁷ H. Bründel, K. Hurrelmann (1999), S. 142.

¹⁷⁸ *Grotesque*, S. 114f. Hervorhebung im Original.

There was, though, this period when it seemed to me that if I never moved again it would be my own fault, because I had not tried hard enough. Strange how reluctant I was to acknowledge that control of my fate lay beyond my own conscious will. Habit of a lifetime, I suppose.¹⁷⁹

Angelangt am Ende des ersten Analyseteils und der Erarbeitung der Persönlichkeitsmerkmale des Protagonisten und der Vorbedingungen, die seine gravierende Metamorphose zu einer grotesken Gestalt bedingen und maßgebend vorantreiben, konnte deutlich gemacht werden, dass Patrick McGrath in The Grotesque mit Sir Hugo einen Mann porträtiert, der, ähnlich wie Dr. Haggard, als Produkt der traditionell männlichen Sozialisation eine eindimensionale Ausrichtung erfährt und in seinen emotionalen Anlagen unterentwickelt ist. Darüber hinaus zeichnet sich der Protagonist durch ein starres, in der Tradition verhaftetes, männliches Rollenbild aus, dem er sich trotz seiner homoerotischen Veranlagung verpflichtet fühlt. Dieses Festhalten am Traditionellen versetzt ihn in einen tiefgreifenden emotionalen und moralischen Konflikt und in einen dauerhaften Spannungszustand, dem er schließlich, wie in der modernen Männerforschung beschrieben, durch den Kollaps in Form des Schlaganfalls erliegt. Es ist zu bemerken, dass die Schwächen und Defizite sowie die Persönlichkeitsmerkmale des Protagonisten in bewusst überspitzter Art und Weise dargestellt sind. Dies bewirkt eine Ironisierung der Figur und auch ihres männlichen Rollenverständnisses, das auf diese Weise unterlaufen wird. Gerade durch die Gegenüberstellung des traditionell männlichen Rollenbildes und der homoerotischen Neigung des Protagonisten betreibt der Text Subversion und verfolgt das Ziel, Erwartungshorizonte zu durchbrechen.

In der Rahmenhandlung präsentiert sich der zu einem grotesken Schatten seines Selbst degenerierte Protagonist als psychischer und physischer Krüppel, der sich selbst und seine Umgebung fortan mit einem bizarrem Blick betrachtet. In der nun folgenden Erarbeitung und Darstellung des Protagonisten in der Erzählgegenwart gilt es zunächst, die psychische Devianz von Sir Hugo als Folge des Schlaganfalls aufzuzeigen, die einen entscheidenden Einfluss auf die groteske Wirkung der Figur Sir Hugo auf den Leser hat, bevor eine Betrachtung der physischen Erscheinung des Protagonisten Aufschluss über die körperlichen Merkmale des Grotesken an der Figur Sir Hugo belegen soll.

¹⁷⁹ Ebd., S. 115.

2. Sir Hugos Leben als *Vegetable*

2.1. Wahnvorstellungen: Sir Hugos fixe Idee

Der Ich-erzählende Sir Hugo entlarvt sich dem Leser in der Erzählgegenwart von Anfang an durch sein unverhältnismäßig stark ausgeprägtes Misstrauen: er fühlt sich von den verschiedensten Menschen – vornehmlich Männern – in seiner Umgebung bedroht und behindert.¹⁸⁰ So steigert er sich in die Vorstellung hinein, man wolle ihn als Wissenschaftler diskreditieren und seinen Ruf ruinieren. Gemäß seinen Untersuchungen ist das Dinosaurierskelett (*Phlegmosaurus carbonensis*), das er seinerzeit aus Afrika mitgebracht hatte und an dem er mittlerweile seit einem vierteljahrhundert¹⁸¹ forscht, „the father of the birds“¹⁸² und darf somit nicht weiter als Reptil klassifiziert werden. Seit Jahren liefert er sich einen erbitterten Kleinkrieg mit der Royal Society, weil er der Überzeugung ist, dass ihm durch seine spezielle Arbeitsweise, die allerdings von der konventionellen Paläontologie abweicht, „the sudden brilliant intuitive leap to revolutionary truth“¹⁸³ gelungen ist. Entsprechend beschuldigt er die Mitglieder der Royal Society, seine Forschungsergebnisse bewusst zu sabotieren, weil sie seine Praktik – die inspirierte, phantasievolle Spekulation¹⁸⁴ – unberechtigterweise ablehnen:

This is why I have always had such trouble with the Royal Society, with men like Sykes-Herring; this is why they accuse me of mixing up my bones, why they refuse to publish my papers, why they sabotage my lectures. They practice safe science, and safe science to my mind is no sort of science at all.¹⁸⁵

Unbewusst offenbart der Protagonist, der sich als „an expert on the great carnosours of the late Mesozoic era“¹⁸⁶ bezeichnet, in diesem Kommentar den zentralen Vorwurf der Royal Society an seiner Arbeit als Wissenschaftler – er habe die Knochen verwechselt und sei durch seine Arbeitsweise zu völlig falschen Ergebnissen gelangt – und damit seine gestörte Wahrnehmung, die beim Leser einen bizarren Eindruck des Protagonisten erzeugt. Die wiederholt erhobenen Anschuldigungen gegen die anerkannte

¹⁸⁰ Vgl. *Grotesque*, S. 76: Besonders bezeichnend für Sir Hugos Misstrauen ist die Tatsache, dass er sogar den Priester Patrick Pin verdächtigt, Harriet gegen ihn aufgehetzt zu haben. Vgl. auch Ebd., S. 83: „I have not great liking for Patrick Pin; I believe he tries to turn people against me because I refuse to accept transubstantiation.“

¹⁸¹ Vgl. Ebd., S. 28: „the bony creature on which I had been working for a quarter of a century.“

¹⁸² Ebd., S. 29.

¹⁸³ Ebd., S. 43.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd. Die ‘Intuition’ ist ein in Poes „Tales of ratocination“, insbesondere in den Detektivgeschichten wiederkehrender Aspekt. In der rationalen Geschichte „The Purloined Letter“ (1844) gewinnt bei der Gegenüberstellung von Mathematik und Poesie letztere die Oberhand, da erst durch sie die entscheidende Intuition möglich ist, die dem Detektiv die Aufklärung des Verbrechens ermöglicht. Entsprechend wirft Sir Hugo der Royal Society ihr analytisches Denken vor, während er für seine Arbeitsweise den Triumph von Intuition und Einfallsreichtum in Anspruch nimmt.

¹⁸⁵ *Grotesque*, S. 43. Vgl. auch Ebd., S. 127: „I began to suspect, actually, that the true cause of my humiliation was Sykes-Herring.“

¹⁸⁶ Ebd., S. 17.

wissenschaftliche Meinung und die verbissene und starrsinnige Art, seine vermeintliche Entdeckung zu vertreten, sowie sprachliche Auffälligkeiten, wie das Wiederholte „this is why“¹⁸⁷, sind Ausdruck seiner geistigen Verschiebungen. Dem Leser, der die Verwirrung des Protagonisten erkannt hat und für den dessen Aussagen nun eine nicht-intendierte Zusatzbedeutung enthalten, liefert Sir Hugo durch die abstrusen Anschuldigungen folglich ständig Hinweise auf seine geistige Entrücktheit, so auch mit der Behauptung, die Phantasie stelle das bedeutendste Kriterium wissenschaftlichen Arbeitens dar:

(...) men like Sykes-Herring, themselves blinkered, find the breadth of vision of a naturalist like myself acutely threatening, for, as a function of their long formal training, they are devoid of the most vital of scientific attributes, *imagination*. They bring too much categorical and theoretical baggage to the task, they see what they expect to see and no more. The gentleman naturalist, by contrast, has an open-minded and theoretically eclectic attitude toward natural phenomena, and is thus far better equipped for informed, imaginative speculation.¹⁸⁸

Mit dieser Behauptung stellt er nicht nur die älteste englische Akademie der Wissenschaften, sondern die gesamte naturwissenschaftliche Forschung und deren Wissen in Frage. Während die anerkannte naturwissenschaftliche Forschung Naturerscheinungen beschreibt und vergleicht, die zwischen ihnen bestehenden Beziehungen ermittelt und ordnet, um sie zu Regeln und Gesetzen zu formulieren, fungiert Sir Hugo als naturwissenschaftlich arbeitender Privatmann, der seine Scheune – sein „haunted ossuary“¹⁸⁹ – zu einem „working research laboratory“¹⁹⁰ umgewandelt hat. Dem Leser liefert Sir Hugo somit ständig und unbeabsichtigt Hinweise, die seine intellektuellen Verschiebungen aufdecken und offenbart sich somit als lächerlich-absurde Gestalt.

Weitaus deutlicher zeigen sich die wahnhaften Verschiebungen des Protagonisten¹⁹¹ in seiner Sicht des Butlers Fledge, die er bereits mit dem ersten Satz des Romans thematisiert. Von Anfang an unterstellt der snobistische Sir Hugo dem Butler Fledge „a furious resentment“¹⁹², und eine „fierce antagonism“¹⁹³ gegenüber dem hierarchischen Ungleichgewicht seiner Situation und attestiert ihm eine bolschewistische Ausstrahlung. Im Verlauf der Erzählung deutet Sir Hugo kleine Zeichen, winzige Gesten und flüchtige und sogar ausdruckslose Gesichtsausdrücke des Butlers in böse Absichten um. Dabei entbehren die herangezogenen Beispiele, wie sich deutlich an der Umdeutung der

¹⁸⁷ Ebd., S. 43. Vgl. auch die wiederholten Äußerungen „I would show“ und „I would suggest“ (Ebd., S. 107f.).

¹⁸⁸ Ebd., S. 43. Hervorhebung im Original.

¹⁸⁹ Ebd., S. 29.

¹⁹⁰ Ebd., S. 28.

¹⁹¹ Petra Kundmüller spricht in ihrer Arbeit von wahnhaften Denkstörungen und paranoidenschizoiden Persönlichkeitsmerkmalen des Protagonisten. (P. Kundmüller (2000), S. 39 u. 48f.). Diese Diagnose stützt auch die Feststellung von Gaby Allrath ((1998), S. 64), die im Rahmen ihrer Untersuchung unzuverlässiger Erzählerfiguren feststellt, dass epistemologisch defizitäre Erzählinstanzen sich „in paranoider Weise von den anderen Figuren bedroht“ fühlen.

¹⁹² *Grotesque*, S. 11.

¹⁹³ Ebd.

Verbeugungsgeste ablesen lässt, jeglicher Aussagekraft und stellen sich im Hinblick darauf, dass Fledge hier in seiner Rolle als Butler fungiert, als absolut harmlos und nichtssagend heraus:

The man displayed not a twitch, not a flicker; but I saw it all the same, I saw the sudden flare of exultant power – the triumphalism – in him. He had me, and he knew it, this I could see in his long blank face, in those reddish eyebrows that lifted, perhaps, a millimetre, in scorn, I could see it in those thin and bloodless lips that may, I now think, have betrayed the merest tiny quiver of derision as he realized how dumbly I had played into his hands, how clumsily I had given him the game. And then the slight bow, the subtle gesture of contemptuous deference.¹⁹⁴

Die Anschuldigungen und das Misstrauen gegenüber Fledge werden im Verlauf der Erzählung zunehmend bizarrer¹⁹⁵ und münden in dem zentralen Vorwurf bzw. der fixen Idee, Sir Hugo entthronen und die Herrschaft auf Crook übernehmen zu wollen:

You see, I believe that even before he entered the front door of Crook – even before he *met* me! – Fledge had conceived the ambition to usurp me. I would hazard that there had always been a seed of discontent, a seed of revolt, in his nature, but that only now, comparatively late (for Fledge is not a young man), had he fully resolved to act on it. “Better to reign in hell,” he might have said, like Milton’s Satan, “than to serve in heav’n,” and it’s not hard to see him as a Satan, as a serpent that came slithering into Crook with nothing but evil intentions, though of course it is only by means of the small gestures and fleeting expressions he made that I realize now how intensely, even in those days, he hated me. He *had to* hate me, you see – I doubt he could have gone through with it otherwise.¹⁹⁶

Für den Leser ist die Mehrzahl der Anschuldigungen, die abstrus erscheinen und jeglicher Motivation entbehren, unbegründet und damit inakzeptabel, was ihre groteske Wirkung bekräftigt. Vor allem die Tatsache, dass Sir Hugo dem Leser im Gegenzug durch vielerlei Kommentare unbewusst bedeutet, Fledge verkörpere geradezu den perfekten Diener, der sauber und ordentlich sei und seinen Pflichten ganz generell mit peinlicher Genauigkeit nachkomme („He is neat, of course, in fact he is impeccable, as befits a butler.“¹⁹⁷), steht im deutlichen Gegensatz zu seinen vielfältigen Verdächtigungen und den despektierlichen Charakterisierungen des Dieners.

¹⁹⁴ Ebd., S. 130.

¹⁹⁵ Die Liste der Anschuldigungen gegen Fledge ist in der Tat recht phantasievoll: Zunächst entlarvt Sir Hugo Fledge angeblich als Homosexuellen (Ebd., S. 53f.), dann soll er ein Verhältnis zu Harriet unterhalten (Ebd., S. 75f.), bevor er den gelähmten Sir Hugo quälen kann (Ebd., S. 81), unternimmt er vergeblich den Versuch ihn zu töten und verursacht dabei den Schlaganfall (Ebd., S. 140f.).

¹⁹⁶ Ebd., S. 27. Hervorhebung im Original. Durch die Verfolgungsängste von Sir Hugo und den dämonisch gezeichneten Butler Fledge erinnert der Roman an die alter-ego-Thematik aus Poes Kurzgeschichte „William Wilson“ (1840).

¹⁹⁷ *Grotesque*, S. 19. Vgl. auch Ebd., S. 73: “(...) generally performing his tasks with a scrupulous punctilio.“

So liefert der Ich-Erzähler dem Leser scheinbar unbewusst die Information, dass sich Fledge als Diener nichts zu Schulden kommen lässt und die Anschuldigungen im Grunde gegenstandslos sind.¹⁹⁸ Die Aussagen von Sir Hugo offenbaren wie bereits bei Spider und Dr. Haggard's Disease die der Groteske übliche Diskrepanz zwischen dem, was der erzählende Protagonist dem fiktiven Adressaten zu vermitteln versucht, und einer zweiten Version des Geschehens, derer sich der Erzähler nicht bewusst ist bzw. die er verdrängt und die sich dem Rezipienten – wie oben gezeigt – durch implizite Zusatzinformationen erschließen. Die so entstehende Diskrepanz zwischen einem Sachverhalt und dessen Auslegung und Darstellung durch den Erzähler erzeugt einen starken grotesken Effekt der dadurch verstärkt wird, dass der Protagonist sein Erleben als subjektiv normal und unzweifelhaft empfindet und dementsprechend sachlich beschreibt. Der groteske Eindruck entsteht demzufolge durch das Wissen des Lesers, dass Sir Hugos Wahrnehmungsfähigkeit eingeschränkt und daher fehlgeleitet ist und ein offensichtlicher Widerspruch zwischen den Interpretationen des Erzählers und denen des Lesers existiert.

2.2. Die psychische Ebene: Phantasie und Groteske

Den durch Wahnvorstellungen und paranoide Persönlichkeitsmerkmale geprägten Protagonisten Sir Hugo verbindet mit den anderen Protagonisten der untersuchten Romane Spider und Dr. Haggard's Disease die Gemeinsamkeit, dass das Geschehen von einem Ich-Erzähler vermittelt wird, der dem Typus des verrückten Monologen (engl.: *mad monologist*) entspricht. Wie sich auch an Sir Hugo zeigt, werden von den verrückten Monologen, die aufgrund ihrer psychischen Beschränktheit nicht zu einer zuverlässigen und richtigen Wiedergabe der fiktionalen Fakten in der Lage sind¹⁹⁹, Geschichten mit sehr ungewöhnlichem Inhalt erzählt. Zudem weisen sie die erzähltechnische Besonderheit auf, obsessiv um ein oft unausgesprochenes Motiv bzw. eine fixe Idee zu kreisen, was sich in The Grotesque an der vermeintlichen Bedrohung durch Fledge sehr eindrucksvoll belegen lässt. Das Ausdrucksschema des verrückten Monologen ist beispielsweise aus den Kurzgeschichten von E. A. Poe bekannt. In der

¹⁹⁸ P. Kundmüller verweist darauf, dass Sir Hugo seine Anschuldigungen gegen Fledge kaum begründet oder kritisch überprüft, sondern unmittelbar als „Realitätsgewissheit“ dargestellt. Auch wenn der Leser die Anschuldigungen, die Sir Hugo gegen Fledge vorbringt mangels Vergleichsmöglichkeiten nicht verifizieren oder falsifizieren kann, so gerät er über die von Widersprüchen und Inkongruenzen geprägten Aussagen des Ich-Erzählers doch in Verunsicherung und zweifelt zunehmend an den Interpretationen des beharrlich Anschuldigungen vorbringenden Protagonisten. Dies geschehe, obwohl der Protagonist seiner eigenen Urteilsfähigkeit gegenüber ein unerschütterliches Vertrauen demonstriert. (P. Kundmüller (2000), S. 38, 39 u. 32).

¹⁹⁹ Dagmar Sims ((1998), S 109) stellt fest, dass die verrückten Monologen innerhalb des erzähltechnischen Phänomens *unreliable narration* eine „Extremform unzuverlässigen homodiegetischen Erzählens“ darstellen.

Einleitung zur Kurzgeschichtensammlung The New Gothic²⁰⁰ stellen die Herausgeber, B. Morrow und P. McGraths, fest:

[I]n Poe's work we encounter minds and souls haunted by the urge to transgress and do evil, crippled with distortions of perception and moral sense, and obsessed with death and morbidity. With Poe the gothic turns inward, and starts rigorously to explore extreme states of psychological disturbance.²⁰¹

Ein solcher Status geistiger Verwirrung bzw. Fixierung konnte durch die vorangegangene Analyse auch dem Protagonisten Sir Hugo diagnostiziert werden und wird von ihm selbst vielfach thematisiert, indem er beispielsweise – bewusst und unbewusst – seine Wahrnehmungsstörungen beschreibt. Sir Hugo ist nach anerkannter und gebräuchlicher Vorstellung von Normalität als wahnsinnig zu bezeichnen. Nach dem Schlaganfall weist seine Wahrnehmungsfähigkeit eindeutig pathologische Züge und eine deutliche Einschränkung der Erkenntnisfähigkeit auf. Überdies festigt sich in dem Eindruck des Lesers das Bild eines wahnhaft verrückten Erzählers, dessen Urteilsfähigkeit bereits vor dem Schlaganfall massiv gestört ist.²⁰² Die Begegnung mit dem Wahnsinn des Protagonisten, stellt für Kayser „eine der Urfahrungen des Grotesken“ dar, „die uns das Leben aufdrängt“²⁰³. Umso interessanter ist, dass Sir Hugo selbst seinen krankhaften psychischen Zustand, seine Verwirrung und seine Wahrnehmungsstörungen mit dem Begriff des Grotesken in Verbindung bringt. So verweist der durch eine paranoide Persönlichkeitsstörung massiv eingeschränkte Protagonist auf den zunehmenden psychischen Verfall und die groteske Ausprägung seiner Phantasie („grotesques of my imagination“²⁰⁴), indem er feststellt: „There is something I have learned since being paralyzed, and that is that in the absence of sensory information, *the imagination always tends to the grotesque*“²⁰⁵. So kommt es vor, dass er Begleitgeräusche einer harmlosen Schachpartie zwischen Fledge und Harriet, das Murmeln gedämpfter Stimmen, tiefes Einatmen, Rascheln von Seide und unterdrücktes Lachen, als Szene fleischlicher Verworfenheit deutet: „then the scene I construct will be one of venereal depravity, of sex in an armchair in the middle of the afternoon“²⁰⁶. Das Eingeständnis, „when (...) Cleo entered the drawing room, and (...) turned my wheelchair around , I found (...) Harriet and

²⁰⁰ B. Morrow, P. McGrath (Hrsg.): The New Gothic. A Collection of Contemporary Gothic Fiction, London 1992.

²⁰¹ Ebd., Introduction, S. XI.

²⁰² Vgl. *Grotesque*, S. 47: Während einer gemeinsamen Mahlzeit flüstert Fledge Harriet zu, dass die Nachspeise servierbereit ist. Sir Hugos Vermutung einer Verschwörung zwischen beiden deutet seine psychische Entrücktheit und seine Wahrnehmungsstörung deutlich an. Noch zweifelhafter und irrationaler erscheint dem Leser Sir Hugos Vermutung, Fledge könnte für einen abscheulichen Traum verantwortlich sein (Ebd., S. 53).

²⁰³ W. Kayser (1957), S. 198.

²⁰⁴ *Grotesque*, S. 88.

²⁰⁵ Ebd., S. 69. Hervorhebung im Original.

²⁰⁶ Ebd., Gaby Allrath ((1998), S. 64f.) bescheinigt epistemologisch defizitären Erzählinstanzen, die dem gängigen Verständnis von ‚Verrücktheit‘ entsprechen – als solche gelten alle Protagonisten der hier untersuchten Romane – Halluzinationen und Sinnestäuschungen wie sie beispielsweise auch Spider aufweist, dessen Sinneswahrnehmungen (Gerüche, Geräusche und Stimmen) eingebildet sind.

Fledge – playing chess!“²⁰⁷, bestätigt, dass er aus den Eindrücken und vagen Sinneswahrnehmungen, die ihn erreichen, die aber von der Realität abweichen, Bilder, Muster, Projektionen, Zusammenhänge und Mutmaßungen konstruiert, die jeglicher Relevanz entbehren („This is what I mean when I speak of the grotesque – the fanciful, the bizarre, the absurdly incongruous.“²⁰⁸).

Mit fortschreitendem Erzählvorgang und geistigen Verfall („I am subject to „sightings.“²⁰⁹), hat Sir Hugo das Gefühl, in einer „false world of shadows and phantoms“ gefangen zu sein, in der die „borders and boundaries of the real and the fantastic have become blurred, unreliable, faulty“²¹⁰. Indem er seine psychischen Defizite und Erinnerungslücken mit den Worten „in me (...) order is crumbling“²¹¹ und „Cracks have appeared, and from out of those cracks grin monstrous anomalies“²¹² beschreibt, rekurriert er nicht nur auf ein phantastisches Element des Grotesken²¹³, sondern verweist zunehmend und eindeutig auf den künstlichen und damit ungläubwürdigen Charakter seiner Erzählung. In folgender Leseranrede beschreibt der Protagonist ohne Umschweife seine neue Art der ‚Realitätsfindung‘ und liefert damit ein weiteres Geständnis seiner gestörten Wahrnehmungsfähigkeit:

Bear with me, please, but those occasions when I was able to observe the events occurring around me with any vestige of objectivity were growing increasingly rare. In fact, I began to find that the only events that I *could* record with any precision were not those that happened outside myself but, rather, the operations that my own mind performed upon the fragmentary stimuli that now constituted reality for me.²¹⁴

Da ihm in diesem heimtückischen Zustand nur noch „the most fragmentary means“²¹⁵ zur Verfügung stehen, um seine Projektionen an der Realität zu messen („testing my

²⁰⁷ *Grotesque*, S. 69.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd., S. 114.

²¹⁰ Ebd., S. 88.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd., S. 114.

²¹³ Der Begriff des Risses in der Wirklichkeit bzw. Realität, in der die Naturgesetze für unveränderbar und unaufhebbar gehalten werden, wird in der Phantastiktheorie (Vgl. R. Caillois: *Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction*, in: Phaicon 1, Almanach der phantastischen Literatur, hg. v. R. A. Zondergeld, Frankfurt a. Main 1974.) gebraucht. Wie sich an diesem Beispiel aus *The Grotesque* zeigt, gilt auch für die groteske Literatur, dass die dargestellte Welt, wie sonderbar und merkwürdig sie auch sein mag, unserer Welt entspricht, real und unmittelbar, eine Eigenschaft, auf der überhaupt erst die Wirkungsmacht der Groteske beruht. So unnatürlich, unmöglich und abstoßend die Geschehnisse und Figuren in grotesken Texten auch sein mögen, die Darstellung der Geschehnisse erfolgt in vollkommen realistischer Art, in einer „matter-of-fact fashion“ (P. Thomson (1972), S. 8), ganz so als handele es sich um ein normales Ereignis. Wie Thomson feststellt, ist der Autor eines grotesken Werkes weit davon entfernt, den Ort der Handlung in die Welt der fairy-tale, des Phantastischen oder der horror-story zu situieren. Dies hätte ein Zerstören der grotesken Wirkung zur Folge. Wohl leitet die Groteske einige ihrer Effekte aus dem Bereich des Horrors, des Märchens, des Krimis oder der Phantastik ab, arbeitet aber in einem realistischen Rahmen und mit den Mitteln realistischer Darstellung.

²¹⁴ *Grotesque*, S. 159. Hervorhebung im Original.

²¹⁵ Ebd.

projections against reality²¹⁶), warnt er den Leser geradezu davor, seinen Ausführungen Glauben zu schenken und mahnt ihn zu gesteigerter Aufmerksamkeit bei der Bewertung und Akzeptanz seiner Ausführungen:

Forgive me if I'm being tendentious. I do feel, though, that in the interests of candor I should warn you of the distortions to which the passive and isolated mind is prone; you will perhaps take this into account, should I slip unwittingly into anomalous or contradictory positions.²¹⁷

Abgesehen von den Verzerrungen und Abweichungen, die der Ich-Erzähler offen thematisiert, relativiert Sir Hugo auch die im Zusammenhang mit diesem Eingeständnis widersprüchlich erscheinende Aussage, in Bezug auf George und sich selbst, wie auch auf Cleo und Doris Projektionen und Variationen von der Realität zu unterliegen, Harriet und Fledge aber klar und deutlich zu sehen („the only ones I could see at all clearly were Harriet and Fledge“²¹⁸). Zu den Widersprüchlichkeiten der Figur Sir Hugo gehört ebenso, dass er, auch wenn er dem fiktiven Gegenüber zu bedenken gibt, dass seine Version der Ereignisse teilweise angezweifelt, für abwegig oder gar absurd erklärt werden könnte, er vermeintlichen Unterstellungen seitens des Gegenübers zu gerade diesen zugegebenen Entgleisungen umso vehementer entgegentritt und gegen eine Verurteilung seitens des Lesers protestiert.²¹⁹

Durch seine geistigen Störungen entfremdet sich der Protagonist zunehmend von der Welt, die ihm bislang vertraut und heimisch war. Was W. Kayser als wesentliche Struktur der Groteske bezeichnet und als Wirkung auf den Leser beschreibt²²⁰, trifft hier in erster Linie auf den Protagonisten zu. Der Leser gewinnt bei Sir Hugo den Eindruck, dass die ihn umgebende Welt sich seiner Wahrnehmung entzieht, sich in Auflösung befindet und von ihm nicht mehr erkannt wird. Sir Hugo entwickelt aus dieser Unsicherheit hinsichtlich seiner Wahrnehmungen und aus der als fremdartig empfundenen Welt die von Kayser beschriebene „Lebensangst“²²¹.

Das Unheimliche macht sich zuerst auf der innerfiktionalen Ebene bemerkbar in der Figur des Erzählers und überträgt sich erst dann auf den Leser, der in der entrückten Welt des Protagonisten ebenfalls die Orientierung verliert, sie als unberechenbar und daher als unsicher und unzuverlässig empfindet. Mit fortschreitender Erzählung nehmen auch die Selbstzweifel des Protagonisten in Bezug auf seine objektive Wahrnehmungsfähigkeit zu, die der Ich-Erzähler nun immer präziser und offener äußert. Sir Hugo, der von sich

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl. P. Kundmüller (2000), S. 33.

²²⁰ Vgl. W. Kayser (1957), S. 198.

²²¹ Ebd., S. 199.

behauptet, über viele Jahre hinweg einem „sternly empirico-mechanist view of Nature“²²² treu geblieben zu sein und dessen Erfahrungen bisher als einzige Erkenntnisquelle galten, spricht nun von begrenzten Indizien, die seine Sinne ihm liefern²²³ und gesteht hiermit, dass sich die beobachtungs- und erfahrungsgeleitete Erkenntnisweise mittlerweile seinem Zugriff entzieht:

(...) but even for a scientist, pure empiricism is extremely hard to achieve, so hard, in fact, that one begins to doubt the possibility of constructing any version of reality that is not skewed in advance by the projections, denials, and impostures of the mind – or even (chilling thought) by a factor as simple and crude as the angle of vision afforded by the chance emplacement of one's wheelchair. Out of such accidents does "truth" emerge; I begin to think it a chimera.²²⁴

Der immanente Widerspruch dieser Aussage – Sir Hugo spricht davon, eine Realität zu konstruieren, wobei der Begriff ‚konstruieren‘ auf der Verwendung von Annahmen beruht und daher ‚Realität‘ künstlich und in gezwungener Weise geschaffen wird – scheint ihm dabei nicht aufzugehen. Die ‚Realität‘ des Protagonisten erweist sich somit als Konstrukt und als „Beschreibung von Dingen oder Erscheinungen, die nicht konkret beobachtbar sind, sondern nur aus anderen beobachtbaren Daten erschlossen werden können“²²⁵ – in diesem Fall von einem Geist, der „is not thinking but instead drifting in the vague, associative, oceanic way that the mind does when it sloshes off beyond language and surrenders to the booze“²²⁶. Der Naturwissenschaftler und einstige Empiriker Sir Hugo, der das entsetzliche Gefühl eines schleichenden Realitätsschwundes beklagt („it is terrifying to experience the sense of disorder this inertia produces“²²⁷), arrangiert sich mit seinem geistigen Zustand, indem er sich „anpasst“.

Beim Rezipienten festigen diese Widersprüche, Ungereimtheiten und eingestandenen Wahrnehmungsstörungen den Eindruck, in Sir Hugo – wie bereits in den Protagonisten Dennis Cleg, *alias* Spider, und Dr. Haggard – einem unglaublichen Erzähler zu begegnen. Seine Unfähigkeit und sein Unvermögen, die Fakten wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, gesteht Sir Hugo unwissentlich durch Kommentare wie: „Oh good God,

²²² *Grotesque*, S. 118. Der psychische Verfall des Protagonisten zeigt sich gegen Ende des Romans auch daran, dass er, der ehemals nur alles wissenschaftlich, empirisch messbare als Wahrheit annimmt, nun dem Aberglauben verfällt und an Gottheiten und Schicksalsgötter zu glauben beginnt. (Vgl. dazu Ebd., S. 172).

²²³ Ebd., S. 69: „It thus becomes my task to allow for this tendency, to sift with rigorous care the circumscribed evidence of my senses, if I am to arrive at some approximation of the truth.“

²²⁴ Ebd.

²²⁵ G. Drosowski (Hrsg.): *Duden: Das Fremdwörterbuch*, 4. Aufl., Mannheim u. a. O. 1982, S. 418.

²²⁶ *Grotesque*, S. 133. Gegen Ende der Erzählung thematisiert Sir Hugo seine Halluzinationen: „Events like these (...) disturbed me greatly, for while I knew they were entirely illusionary, at the same time they appeared quite real; they *felt* real. But they were hallucinations, merely, symptomatic of the sort of slippage, or dislocation, to which my mind was increasingly subject in the late spring.“ (Ebd., S. 164) und bezeichnet die Gegenstände bzw. Personen seiner Sinnestäuschungen später sogar selbst als Phantome und Projektionen (Ebd., S. 185).

²²⁷ Ebd., S. 114.

I've drifted far ahead of myself. My chronology is all skewed again. Where am I?"²²⁸. Indem er wiederholt grundlegende Zweifel an seinem Erinnerungsvermögen äußert („Have I spoken to you of the unreliability of memory?"²²⁹), gesteht er unbewusst auch die mangelnde Glaubwürdigkeit seiner Aussagen ein. Die metafictionalen Reflexionen über das Erzählen verursachen eine Durchbrechung der Illusionsbildung beim Leser, der darüber in Zweifel gerät, ob sich die erzählte Geschichte tatsächlich, wie vom Protagonisten behauptet, zugetragen hat. Die Zweifel, die der Ich-Erzähler in Bezug auf den Wahrheitsgehalt seiner Erzählung, auf seine Erinnerungsfähigkeit und zunehmend auch in Bezug auf seine geistigen und intellektuellen Fähigkeiten äußert, bewirken auf Seiten des Rezipienten einen tiefgreifenden Orientierungsverlust. Ebenso wie der Ich-Erzähler die ‚Ordnung der Dinge‘ in Frage stellt, schwankt auch der Leser zwischen Gewissheit und Zweifel, gerät in einen grotesken „Spannungsbereich zwischen Realität und Absurdität, Ordnung und Chaos, Schein und Wirklichkeit, Illusion und Desillusion“²³⁰ und stellt fest, dass der Erzählung des Protagonisten nur teilweise Glauben zu schenken ist. Dieses spannungshafte Verhältnis des Lesers zum Erzählten, wie es sich durch The Grotesque, aber auch durch Spider und Dr. Haggards Disease ergibt, ist ein dem grotesken Kunstwerk eigenes zentrales Wesensmerkmal und ein grundlegender Wirkungsmechanismus der Groteske.²³¹

2.3. Lesermanipulation

Der Ich-Erzähler Sir Hugo, der sich selbst wiederholt als „impossible man“ bezeichnet, vermittelt dem Leser schon auf den ersten Seiten des Romans ein recht widersprüchliches Bild seines gegenwärtigen Zustandes. Einerseits entlarvt er sich dem Leser durch die Wiedergabe dessen, was nach Aussagen der Ärzte das klinische Bild

²²⁸ Ebd., S. 120.

²²⁹ Ebd., S. 121. Vgl. auch Ebd., S. 114: „So I sit here (...) and try to construct for you as full and coherent an account as I can of *how things got this way*. You must forgive me if I appear at times to contradict myself, or in other ways violate the natural order of the events I am disclosing; this business of selecting and organizing one's memories so as to describe precisely *what happened* is a delicate, perilous undertaking, and I'm beginning to wonder whether it may not be beyond me.“

²³⁰ B. Günther (1974), S. 60.

²³¹ Wie M. E. Tewardt (Das Groteske im Romanwerk Saul Bellows, Hamburg 1984, S. 25f.) bestätigt, sind der grotesken Kunst in Bezug auf das Mittel der Verzerrung und Deformation jedoch Grenzen gesetzt, was sich nach Meinung der Verfasserin auch auf das Spannungsverhältnis zwischen Illusion und Desillusion, Wahrheit und Lüge bezieht. Tewardt stellt fest, dass die Entfremdung von der Realität nicht zu weit getrieben werden darf, da die groteske Wirkung dadurch an Kraft einbüßen würde. In Bezug auf Sir Hugo bedeutet das, dass das Vertrauen des Lesers in die Glaubwürdigkeit des Erzählers sich zwar in einem stetigen Pendeln zwischen Glauben und Unglauben, zwischen Vertrauen und Zweifeln befinden kann, jedoch niemals letzteres überwiegen darf. Dann würde die Geschichte des Erzählers in das Absurde, Märchenhafte und gänzlich Phantastische abgleiten. Es ist gerade das stetige Spannungsverhältnis zur Realität bzw. zur Wahrheit, das die groteske Wirkung – Tewardt spricht in diesem Zusammenhang von dem „grotesken Schock“ (S. 26) – ermöglicht. Eine wirkliche Realitätsferne hätte das Zerstören dieses Effekts zur Folge.

seines zerebralen Unfalls darstellt, unbewusst als „ontologically dead“²³². Dieser Zustand umfasst den „Damage to the posterior sectors of the inferior frontal convolution of the patient's left hemisphere“²³³, die „disintegration of his capacity for speech“²³⁴, die Ermangelung seiner „mental presence“²³⁵ und seine maskenhafte Starre. Demnach ist er in kataleptischer Haltung gefangen, gänzlich bewegungsunfähig und außerstande, sich seinen Mitmenschen mitzuteilen. Obwohl Sir Hugo also schon zu Beginn des Romans aufgrund dieser krankheitsbedingten Beschränkungen zu keiner sprachlichen Äußerung fähig ist, er kann weder Sprechen noch Schreiben, schildert er dessen ungeachtet die seiner Paralysisierung vorausgehenden Begebenheiten, sowie das nachfolgende Geschehen und wirbt aus dieser eigentlich unmöglichen Situation heraus geradezu verzweifelt um das Verständnis eines imaginären Gegenübers („This, then, is the „I“ who speaks“²³⁶). Während er der medizinischen Diagnose in Bezug auf seine körperlichen Befähigungen nicht explizit widerspricht, wehrt er sich umso vehementer gegen die Behauptung, keinerlei Wahrnehmungen mehr fähig zu sein („Why am I able to see, know, and evaluate the world, yet lift not a finger, nor even *blink* at will? They don't know. In fact, they don't even know that I am capable of experience.“²³⁷). Dass Sir Hugo den Leser trotz seiner körperlichen Reglosigkeit mit aller Dringlichkeit von seiner Wahrnehmungsfähigkeit überzeugen möchte, hat seinen Grund. Denn schließlich versucht er, sein fiktives Gegenüber davon zu überzeugen, dass der Butler Fledge für den Mord an seinem Beinahe-Schwiegersohn Sidney Giblet verantwortlich ist. Doch dafür ist es notwendig, das vergangene Geschehen aufzuarbeiten, Licht in das Dunkel eines Verbrechens zu bringen und dem Leser die Zusammenhänge, Verwicklungen und Motive der beteiligten Figuren möglichst plausibel und verständlich darzulegen – ein schwieriger intellektueller Prozess, für den er nicht nur seine gesamten Sinne, sondern geradezu einen ausgeprägten analytischen Verstand benötigt.²³⁸ Schließlich gilt es, den Butler

²³² *Grotesque*, S. 16.

²³³ Ebd., S. 15.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd., S. 16.

²³⁶ Ebd., Rüdiger Imhof bezeichnet die diesem Roman zugrundeliegende Erzählsituation als Schwäche des Textes: „Offenkundig spricht er [Sir Hugo] zum Leser, dem er beschreiben will, „what I have suffered at the hands of a treacherous butler and a faithless wife“ (...). Doch dann äußert er sich folgendermaßen: „[...] had I a voice I would say to Doris [...]“ (...). Wie aber kann er sich dem Leser ohne Stimme und ohne als „vegetable“ des Schreibens mächtig zu sein mitteilen?“ (R. Imhof (1993), S. 90). Demgegenüber vertritt Petra Kundmüller die Meinung, dass die Frage nach der Glaubwürdigkeit und Plausibilität eines solchen Erzählvorgangs hinter den sehr viel interessanteren Fragen nach der Gestaltung einer solchermaßen gearteten Erzählung und der Reaktion des Lesers zurücktritt (Vgl. P. Kundmüller (2000), S. 32). Gaby Allrath sieht in der Erzählerrede des Sir Hugo eine „Durchbrechung der konventionalisierten Muster“ (G. Allrath (1998), S. 68f.), und eine Regelverletzung, welche die Glaubwürdigkeit seiner Äußerungen unterminiert. Dem Unterlaufen einer als ‚natürlich‘ empfundenen Beschränkung, an welche sich der Leser gewöhnen muss, schreibt sie eine aufmerksamkeitslenkende Wirkung zu. (Ebd., S. 68f.).

²³⁷ *Grotesque*, S. 16. Hervorhebung im Original.

²³⁸ In diesem vermeintlichen Ziel der Aufdeckung eines Verbrechens und Entlarvung des Mörders entspricht Sir Hugos Erzählung den Erzählkonventionen des Detektivromans. Vgl. hierzu: W. Habicht u. a. (Hrsg.): *Der Literatur-Brockhaus: in acht Bänden*, Bd. 5, Mannheim u. a. O.: BI-Taschenbuchverlag, 1995, S. 57. Zum Genre des Detektivromans erfolgt folgende Wesensbestimmung: „Detektivroman bzw. Detektivverzählung lassen die näheren Umstände eines

Fledge, ein ausgekochtes Schlitzohr, eines Mordes zu überführen. Sir Hugo erleidet, als er innerhalb der Geschichte selbst in Mordverdacht gerät, den folgenschweren Schlaganfall und ist fortan vollständig gelähmt und als „vegetable“ im Rollstuhl sitzend, außer Gefecht gesetzt. In dem Bemühen, sein imaginäres Gegenüber von der Tragik seiner Situation und seiner Unschuld zu überzeugen, wartet Sir Hugo mit einer enormen Eloquenz und allerhand rhetorischer Raffinesse auf, beansprucht „die ganze Wahrheit für sich“²³⁹ und konstruiert eine, seinem Zustand entsprechende, wahnwitzige Version der Geschichte. Das von Sir Hugo vorgetragene Motiv der Erzählung, vom fiktiven Gegenüber Verständnis und Mitleid zu erlangen, ist somit lediglich vorgeschoben und als Versuch der Manipulation des Lesers zu werten:

It is not my intention to whine, merely to describe what I have suffered at the hands of a treacherous servant and a faithless wife. You may, when you have heard me out, bestow upon me your sympathy, and then again you may not.²⁴⁰

Um den Leser von seiner Version der Geschichte zu überzeugen, betreibt Sir Hugo eifrig Informationsverschleierung und verwendet wirksam Manipulationstechniken. Indem er die vom Leser anerkannten fiktionalen Fakten mit seinen eigenen Mutmaßungen vermischt, vermittelt er dem Leser ein vordergründig glaubhaftes Geschehen. Diese Technik wendet er auch an, als das Ehepaar Fledge auf Crook eintrifft. Da Sir Hugo bei dieser Begebenheit selbst nicht anwesend ist, ist die Schilderung dieser Ankunft ein Produkt seiner Einbildung und damit reine Spekulation. Trotzdem entsteht ein glaubhaftes Bild dieser Szene, weil er ein *fictional fact*, die für Harriet charakteristische herzliche und liebenswürdige Art im Umgang mit Menschen mit der von ihm unterstellten Bösartigkeit der Eheleute Fledge verbindet.²⁴¹ Zudem verstärkt er seine Vermutungen durch die Verwendung des Präteritums („would then have“) und mit adverbialen Ausdrücken wie „presumably“²⁴². Mit dem Hinweis auf die fehlenden Referenzen der Fledges und der offenen Frage, was in Kenia genau vorgefallen sei, dass sie keinerlei Papiere vorweisen können²⁴³, sät er zusätzlich den Keim eines ungeheuerlichen Verdachtsmomentes und diskreditiert damit die Unbescholtenheit dieser Leute. Ähnlich verfährt er auch bei der

geschehenen Verbrechens (fast ausschließlich des Mordes) im dunkeln und stellen die vorrangig intellektueller Bemühungen eines Detektivs dar, dieses Dunkel zu erhellen. Dabei wird zum einen das Geheimnis, das das Verbrechen umgibt, für den Leser planmäßig verstärkt (z. B. durch die Häufung in die Irre führender Verdächtigungen), zum anderen das Rätselhafte durch die zwingende Gedankenarbeit des Detektivs systematisch abgebaut (Reduktion der Verdächtigen). Aus dieser Konkurrenz der Kompositionselemente resultiert die Innere Spannung der Detektivliteratur. (...) Das Ziel des Erzählens ist auf die Rekonstruktion des verbrecher. Tatvorgangs gerichtet, also einer bereits abgelaufenen Handlung, die zum Schluß für den Leser meist kurz in chronolog. Folge zusammengefaßt wird.“ Während es in typischen Detektivgeschichten zu einer endgültigen Lösung des Rätsels kommt, verweigert der von Inkongruenzen und Unstimmigkeiten geprägte Bericht des unglaubwürdigen Erzählers Sir Hugo die Auflösung der Mordtat bis zum Schluss.

²³⁹ D. Sims (1998), S. 124.

²⁴⁰ *Grotesque*, S. 18.

²⁴¹ Vgl. D. Sims (1998), S. 15.

²⁴² *Grotesque*, S. 20.

²⁴³ Ebd., S. 58.

Schilderung von Georges Prozess, indem er einen Zeitungsartikel des Daily Express so geschickt mit den Produkten seiner Imagination vermengt, dass die Beurteilung von Wahrheit und Lüge dem Leser erheblich erschwert wird²⁴⁴ („– this I am not inventing, but paraphrasing from the *Daily Express* –“²⁴⁵). Ein die Authentizität verstärkendes Element stellt bei der Berufung auf den Artikel der Tageszeitung die Angabe der Schlagzeile, unter der der wiedergegebene Artikel vermeintlich erschienen sein soll, dar.²⁴⁶

Um den Leser von der Skrupellosigkeit des Dieners Fledge zu überzeugen und ihm später den Mord an Sidney leichter ‚nachweisen‘ zu können, wendet er eine weitere Form der Lesermanipulation an. Dabei baut er ein Gerüst aus Mutmaßungen und Hypothesen auf, die er als Fakten unterstellt. So stellt er nach Sidneys Verschwinden fest: „That it was connected to his dealings with Fledge, this, I think, was clear“²⁴⁷. Obwohl er schon im darauf folgenden Satz zugibt, dass es sich hierbei lediglich um eine Mutmaßung seinerseits handelt („it was my opinion that Fledge had attempted to blackmail the boy“²⁴⁸), untermauert er diese Hypothese mit allgemeinem Weltwissen („It would hardly be the first time, after all, that a servant had tried to extort money from a „gentleman“ in such a situation“²⁴⁹) und verleiht ihr dadurch mehr Plausibilität als ihr tatsächlich gebührt.

Als der Protagonist den Beginn der vermeintlichen Beziehung zwischen Fledge und Harriet mutmaßt, mahnt er den Leser zwar, „this is all conjectural, you must remember“²⁵⁰, verbindet aber diese Äußerung mit der Feststellung, dass seine Vermutungen in Anbetracht dessen, was wir bereits ‚wissen‘ durchaus glaubhaft sein dürften („but it hardly strains credibility, given what we already know“²⁵¹). Da es sich bei dem, was Sir Hugo zu ‚wissen‘ vorgibt aber wiederum um Mutmaßungen und Spekulationen handelt, die nun von ihm als Tatsachen und Gegebenheiten bezeichnet werden, hier also bereits getätigte Mutmaßungen zur Untermauerung neuer Vermutungen dienen, handelt es sich wiederum um den Versuch, den Leser zu manipulieren. Sir Hugo äußert so im Laufe der Erzählung immerzu Vermutungen, die ohne weitere Überprüfungen zu Überzeugungen mutieren. Details in der Beschreibung der Figuren („Her hair, today, is pinned in a particularly lustrous und unruly bun“²⁵²) verfolgen den Zweck, den Eindruck der Authentizität des Erzählten zusätzlich zu verstärken und die durchgehende Verwendung des Präsens in dieser Szene bewirkt, dass der Leser das Erzählte unmittelbar miterlebt und nachempfinden kann. Dies stellt eine weitere Manipulationsstrategie des Erzählers dar.

²⁴⁴ Vgl. : D. Sims (1998), S. 15.

²⁴⁵ *Grotesque*, S. 159. Hervorhebung im Original.

²⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 161: „CECK MONSTER DRAGGED FROM COURT: BLACK LECKY LOSES CONTROL.“

²⁴⁷ Ebd., S. 63.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd., S. 77.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd.

Gleiches gilt für die zeitliche Einordnung der Geschehnisse. Während der Ich-Erzähler an vielen Stellen betont, keine genauen Zeitangaben machen zu können, sollen Aussagen wie „[t]he early part of February“ und „on the seventh“²⁵³ den Eindruck der Authentizität verstärken und seine Aussagen realer und damit glaubwürdiger erscheinen lassen. Die etwaigen Zweifel des Lesers in diesem Verwirrspiel um Wahrheit und Lüge versucht er zu zerstreuen, indem er betont, wie sehr ihm daran gelegen sei, dass der Leser sich ein eigenes, objektives und unparteiisches Urteil über das volle Ausmaß von Fledges Falschheit bilden möge („I am determined, you see, that you should judge for yourself, rationally and impartially“²⁵⁴). Indem Sir Hugo sein fortwährendes Spekulieren und Mutmaßen als „inductive method“²⁵⁵ bezeichnet, die sein Denken und Handeln bereits über dreißig Jahre lang bestimmt habe, rückt er es in die Nähe einer Wissenschaft und damit der Wahrheit.

Es ist Rüdiger Imhof beizupflichten, der feststellt, das „gesamte Romangeschehen wird von Rätselhaftem umgeben“²⁵⁶. Sir Hugos Erzählung ist an die Konventionen der Detektivgeschichte angelehnt, indem sie vorgibt den wahren Mörder von Sidney entlarven zu wollen. Trotz wiederholter Versprechungen verweigert Sir Hugo dem Leser aber bis zum Schluss eine befriedigende Aufklärung von Sidneys gewaltsamen Tod, verwickelt ihn stattdessen geschickt in ein Verwirrspiel aus grauenvollen und komischen Begebenheiten. Die erzählerische Unzuverlässigkeit des Protagonisten erzeugt Unbestimmtheitsstellen²⁵⁷, verunsichert den Leser und fordert ihn fortwährend bei der Umdeutung der Fehl-Interpretationen des wahngesteuerten Erzählers. Letztendlich werden Sir Hugos Aussagen aber durch innere Widersprüche, Ungereimtheiten und relativierende Perspektiven vor allem gegen Ende des Romans diskreditiert, oder durch die wörtliche Rede anderer am Geschehen beteiligter Figuren widerlegt, so dass sich die Zweifel des Rezipienten am Wahrheitsgehalt seiner Darstellung bestätigen.²⁵⁸ Auch wenn es dem Leser bis zum Schluss nicht gelingt, dem Verwirrspiel des Protagonisten eine durchweg kohärente Version der Geschichte zu entnehmen, gelangt er doch zu einer Leseart der Geschichte, die Sir Hugo vermutlich nicht beabsichtigt hat: Der Leser kommt zu dem Schluss, dass Sir Hugo ein Gerüst aus Mutmaßungen und Hypothesen über den Mord an Sidney aufgebaut und dabei den Diener Fledge ins Zentrum der Beschuldigungen gerückt hat, um von sich selbst abzulenken. Durch zahlreiche unbewusste Kommentare und Hinweise bedeutet er dem Leser, dass er selbst der Mörder Sidneys ist. Offenbar musste er Sidney töten, um seine homosexuellen Neigungen, die in der Gegenwart des Romangeschehens als gesellschaftliches Tabu

²⁵³ Ebd., S. 107.

²⁵⁴ Ebd., S. 70.

²⁵⁵ Ebd., S. 86.

²⁵⁶ R. Imhof (1993), S. 89.

²⁵⁷ Vgl. D. Sims (1998), S. 126.

²⁵⁸ Vgl. den Dialog zwischen George und Bert, in dem George Sir Hugo des Mordes an Sidney bezichtigt, bzw. den Dialog zwischen Mrs. Giblet und Harriet (*Grotesque*, S. 178 u. S. 182).

gelten – Sir Hugos Geschichte spielt Ende der 40er Jahre – zu verschleiern. Es sind vor allem die zwei Traumsequenzen, die den Rezipienten auf Sir Hugos unterdrückte Homosexualität hinweisen und andeuten, dass er Sidney umgebracht hat.²⁵⁹

In der Deutung des Sir Hugo als Sidneys Mörder ergibt sich ein gesellschaftskritischer Aspekt, der von Arnold Heidsieck als besonderes Merkmal der grotesken Kunst angesehen wird. Indem er das Groteske als Ausdruck der selbstproduzierten Deformation des Menschen durch den Menschen und als „vom Menschen verübte Unmenschlichkeit“²⁶⁰ sieht, kritisiert er nicht den wahngesteuerten Protagonisten der Erzählung, sondern die Gesellschaft, deren Produkt er ist. Gemäß Heidsiecks Verständnis des Grotesken als Ausdruck der Grundbefindlichkeit moderner Gesellschaftsentwicklungen²⁶¹ kann in Bezug auf Sir Hugo festgestellt werden, dass die Gesellschaft ihn durch vorgegebene Normen und Werte dazu zwingt, sich selbst zu verleugnen²⁶², ein unmenschliches Spiel zu spielen und letztlich sogar zum Mörder zu werden, um seine Neigungen zu verbergen. Für Heidsieck wäre Sir Hugo demnach das Opfer unwürdiger Lebensumstände und einer deformierten Gesellschaft, was durch Sir Hugos Aussagen über Homosexuelle, die die gesellschaftlichen Normen und Werte widerspiegeln, gestützt wird.²⁶³ Sir Hugo ist ein Mörder. Er mordet kaltblütig, brutal und scheinbar gewissenlos. Und trotzdem ist er vor allem ein Opfer. Er ist vor allem das Opfer eines Ideals von Männlichkeit, dem zu entsprechen er sich mit allen Kräften bemüht. Wie der Verlauf seiner Geschichte zeigt, ist er jedoch nicht stark genug und bricht unter der Last seines Ideals zusammen. Sir Hugo ist ein Opfer der Gewissensbisse und der Gefühlspein. Er mordet, um sich selbst zu schützen: sein Weltbild, seine Identität, sein Leben.

Wie die vorangegangene Analyse zeigen konnte, ist das erzähltechnische Merkmal der Lesermanipulation, welches die Unglaubwürdigkeit des Erzählers offenbart, für die Entstehung der grotesken Wirkung von entscheidender Bedeutung, da sie den Kontrast erzeugt, der dem literarischen Werk grotesker Prägung inhärent ist. Dieser Kontrast entsteht einmal mehr dadurch, dass der Leser versucht, seinem imaginären Gegenüber eine bestimmte Geschichte zu erzählen. Die im Zuge des Monologisierens unbewusst mitgelieferten Zusatzinformationen, die dem Leser eine ganz andere Geschichte offenbaren, stehen im Kontrast dazu und offenbaren eine Widersprüchlichkeit auf der Ebene des Erzählten.

²⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 49f. u. S. 100f.

²⁶⁰ Vgl. A. Heidsieck (1971), S. 17.

²⁶¹ Vgl. C. W. Thomsen (1977), S. 178.

²⁶² Sir Hugos Selbstverleugnung geht so weit, dass er sich schließlich als grotesker Doppelgänger von Fledge sieht und in seiner fortschreitenden geistigen Verwirrung alle auf ihn zutreffenden Eigenschaften auf Fledge projiziert: „I am his grotesque double; he reads in me an outward sign of his own corruption, I am the externalization, the manifestation, the fleshly representation of his true inner nature – which is a deformed and withered thing.“ (*Grotesque*, S. 173).

²⁶³ Vgl. Ebd., S. 57 u. 70.

2.4. Die erzählerische Vermittlung und rhetorische Strategien

Die spezifische Art der erzählerischen Vermittlung aus der Perspektive eines unglaubwürdigen Ich-Erzählers ist eine formale Besonderheit, welche die drei ersten Romanwerke von Patrick McGrath gemeinsam auszeichnet. Auch Sir Hugo ist der Ich-Erzähler und zugleich Protagonist der von ihm erzählten Geschichte, die sich wiederum in eine Rahmen- (Gegenwart) und Binnenerzählung (Vergangenheit) gliedert, wobei Rückblenden und Erinnerungen das Erzählte konstituieren und wiederum eine „innere Spannung zwischen dem Ich als Helden und dem Ich als Erzähler“²⁶⁴ erzeugen. Da der zeitliche Rahmen der Erzählung hier, im Vergleich zu den vorangegangenen Romanen der vorliegenden Arbeit, relativ kurz ist, die Erzähldistanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich also verhältnismäßig gering ist, fehlt dem Erzähler der „Abstand von seinem Ich der Erlebnisphase“²⁶⁵. Die Erzählung kennzeichnet sich dementsprechend durch „Konfusion, Chaos und Orientierungslosigkeit“²⁶⁶, was im Falle von Sir Hugo auch durch seine geistig-erkenntnismäßigen Defizite als Folge des Schlaganfalls begründet ist.²⁶⁷

Es konnte bereits nachgewiesen werden, dass Sir Hugo, wie auch Dennis Cleg und Dr. Edward Haggard, von einer fixen Idee besessen ist und sich dem Leser als zwanghafter, verrückter Monologist offenbart. Die Geschichte des Ich-erzählenden Protagonisten zeichnet sich ebenso durch mangelnde Kohärenz, Widersprüchlichkeiten und Ungereimtheiten aus, ist diskrepant zu der Version der Geschichte, die dem Leser unbewusst vermittelt wird, und abverlangt dem Leser, bestehende Diskontinuitäten aufzulösen und eine eigene Version des Geschehens zu formulieren, die plausibler erscheint. Während Dr. Haggard bemüht ist, eine Gesprächssituation zwischen sich und James Vaughan vorzutäuschen, wendet sich Sir Hugo in seiner Erzählung an ein nicht näher benanntes fiktives Gegenüber und damit auch unmittelbarer an den Leser. Auch seiner Beweisführung mangelt es aufgrund zahlreicher Widersprüche an Plausibilität und Überzeugungskraft, weshalb er sich ausgewählter Erzählstrategien bedient, um den Leser dennoch von der Glaubwürdigkeit und Wahrheit seiner Aussagen zu überzeugen. Besonders auffällig und eindringlich gestaltet sich in The Grotesque die wiederholte Anrede des Lesers, die von Sir Hugos Bemühungen zeugen, sich vor seinem fiktiven Gegenüber zu rechtfertigen und jeglicher Schuld am Verlauf der Geschehnisse zu

²⁶⁴ F. K. Stanzel (1991), S. 271.

²⁶⁵ Ebd., S. 273.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Der erzählerische Sonderfall der verrückten Monologisten könnte damit auch F. K. Stanzels These widerlegen: „Je kürzer die Erzähldistanz, je näher das erzählende Ich dem erlebenden Ich steht, desto enger ist der Wissens- und Wahrnehmungshorizont des erlebenden Ich und desto geringer ist die Wirkung der Erinnerung als Katalysator, der die Erlebnissubstanz zu klären imstande ist. Zwischen der Begrenzung des Wissenshorizontes und der Wirkung der Erinnerung in der Ich-Erzählung besteht also ein enger Zusammenhang“ (Ebd.). Dennis Cleg, dessen Erzählung

entlasten. So überwiegen auch in *The Grottesque* appellative und phatische Sprachfunktion und die Art der erzählerischen Vermittlung vermittelt insgesamt den Eindruck direkten mündlichen Erzählens. Die Anrede des Gegenübers vermittels des Personalpronomens „you“ und die kontaktknüpfenden und formelhaften Floskeln („you see“²⁶⁸) erwirken wiederum die starke Einbeziehung des Lesers in den Erzählvorgang, die besonders gelungen erscheint, wo der Ich-Erzähler scheinbar in Kooperation mit dem fiktiven Gegenüber die Beweisführung einer Affäre zwischen Harriet und dem Diener Fledge anstrebt und ihn damit gleichsam in die Konstruktion der Geschichte einbezieht: „One further incident is probably necessary before we send Harriet scurrying to her priest“²⁶⁹. In einer imaginierten Argumentation mit dem vermeintlichen Gegenüber des Erzählers fordert Sir Hugo: „Explain to me why, then, if Fledge had not seduced Harriet, and thus bent her to his will, she made no protest when he turned my wheelchair to the wall?“²⁷⁰. Die der Ich-Erzählung eigene Beschränkung der Darstellung auf die Gedanken- und Gefühlswelt des Protagonisten wird durch diese Spekulationen über die Motivationen anderer Figuren des Romangeschehens durchbrochen und durch Verben wie „I imagine“ zum Ausdruck von Annahmen und Mutmaßungen ausgedrückt.

Besonders häufig vertreten sind in den beharrlichen Anreden von Sir Hugo rhetorische Fragen und auffordernde Rückversicherungen an das fiktive Gegenüber („have you noticed“²⁷¹, „Do you detect bitterness here?“²⁷², „can you picture it?“²⁷³, „has it ever occurred to you“²⁷⁴, „can you believe this of me?“²⁷⁵, „Can you understand that?“²⁷⁶, „Does this sound like a reptile to you?“²⁷⁷, „I need not tell you my attitude toward that sort of thing“²⁷⁸), wobei die wiederholten Fragen „Did I mention that (...)?“²⁷⁹ und „Have I spoken to you of (...)?“²⁸⁰ nicht nur den Eindruck einer Dialogsituation verstärken, sondern auch auf die mangelnden Fähigkeiten des Erzählers in Bezug auf das Erinnern hindeuten. Der Erzähler unterstellt aber auch einen Standpunkt auf Seiten seines fiktiven Gegenübers („It occurs to me that you may be wondering why we need a butler at all“²⁸¹, „But perhaps you think I’m making all this up, perhaps you think these the delusions of a diseased imagination.“²⁸²) und vermittelt direkte Anweisungen zur Aufnahme und Deutung des

eine Erzähldistanz von mehr als zwanzig Jahren ausmacht, ist nicht weniger von Chaos, Orientierungslosigkeit und mangelnder Kohärenz gekennzeichnet.

²⁶⁸ *Grottesque*, S. 27. Vgl. auch Ebd., S. 17 u. 169.

²⁶⁹ Ebd., S. 80.

²⁷⁰ Ebd., S. 81.

²⁷¹ Ebd., S. 13.

²⁷² Ebd., S. 18.

²⁷³ Ebd., S. 118.

²⁷⁴ Ebd., S. 133.

²⁷⁵ Ebd., S. 136.

²⁷⁶ Ebd., S. 151.

²⁷⁷ Ebd., S. 52.

²⁷⁸ Ebd., S. 57.

²⁷⁹ Ebd., S. 117.

²⁸⁰ Ebd., S. 121.

²⁸¹ Ebd., S. 19.

²⁸² Ebd., S. 81.

Erzählten („For Fledge, remember, is dressing in a manner very similar to my own now,²⁸³ „take that melancholy and magnify it a thousandfold, and *that* is the sadness and the isolation of the condemned man“²⁸⁴, „and if there remains any doubt in your mind on that score, then allow me to describe to you now the circumstances surrounding my cerebral accident“²⁸⁵). Die erzähltechnischen Besonderheiten, welche die Figur Sir Hugo mit den Protagonisten Dennis Cleg und Dr. Haggard gemeinsam auszeichnet – geistig defizitäre Erzählinstanzen, Lesermanipulation, erzählerische Unzuverlässigkeit, – sind nicht nur verantwortlich für das besondere Lesevergnügen, welches die ausgewählten Texte von Patrick McGrath kennzeichnet. Durch die dramatische Ironie die sie hervorrufen und die, wie bereits festgestellt, aus den diskrepanten Wertvorstellungen des Erzählers und des Lesers resultiert, unterstützen sie auch maßgeblich den grotesken Wirkungsmechanismus dieser Geschichten.

Nachdem durch die vorangegangene Untersuchung vor allem die psychische Abweichung des Protagonisten und das daraus resultierende Groteske belegt werden konnte, sollen sich die folgenden Ausführungen auf das Groteske des Körperlichen der Figur Sir Hugo konzentrieren. Hierzu wird zunächst ein ausführlicher Blick auf seine äußerst markante äußere Erscheinung geworfen.

2.5. Die körperliche Ebene: Sir Hugos äußere Erscheinung

Der Schlaganfall stellt ein einschneidendes Erlebnis für den bisher energisch-arbeitsamen Sir Hugo dar und markiert insbesondere in Bezug auf sein physisches Dasein einen Wendepunkt in seinem Leben, das er von nun an als „first stage of my vegetal existence“ und als „my life as a vegetable“²⁸⁶ bezeichnet. Als Folge des Schlaganfalls hat sich Sir Hugo – analog zu den anderen Protagonisten der untersuchten Romane – äußerlich in auffälliger Weise verändert. In der Erzählgegenwart unterscheidet er sich nach eigener Aussage massiv von dem Mann, der er einmal war:

But in the days of which I speak I held my head upright, and from my steel-gray eyes there leaped sparks of fierce intelligence, no less fierce, in fact, than the barbs of wit that rose constantly to my rather thin and mocking lips. I had a sharp and aquiline nose (...), a *patrician* nose, I always thought it, and atop a clear and lofty brow my thick black hair sprang sideways with oily, crinkly, irrepressibly shaggy energy.²⁸⁷

²⁸³ Ebd., S. 172.

²⁸⁴ Ebd., S. 177.

²⁸⁵ Ebd., S. 139.

²⁸⁶ Ebd., S. 116.

²⁸⁷ Ebd., S. 12. Hervorhebung im Original.

I still had the use of my body in those days, I was an active man doing hard intellectual work, not so young that I looked for granted my own health and vitality, nor old enough to have become preoccupied with them. I was middle-aged, a middle-aged scientist, in fact a paleontologist, an expert on the great carnosaurus of the late Mesozoic era.²⁸⁸

Heute ist Sir Hugo dagegen ein dahinvegetierender Krüppel („vegetable“) und wie die Protagonisten aus den Romanen Spider und Dr. Haggard's Disease ist Sir Hugo nun klapperdürr, buckelig, leichenblass und seine Augen blicken leer aus einem knochigen, eingefallenen Schädel:

Since the onset of paralysis I have lost weight, and my tweeds these days hang limp and baggy from my stick-thin frame. My face, too, has changed, as I have ascertained from those fleeting glimpses I catch of it while being wheeled past a mirror. I am humped and cadaverous; my hands lie clawlike on the arms of the wheelchair (...).²⁸⁹

Es ist vor allem das Gegenüberstellen seines äußerlichen Erscheinungsbildes in der Vergangenheit und Gegenwart der Erzählung, die sich in sehr ähnlicher Form auch bei Spider und Dr. Haggard's Disease findet, und die das zentrale Element der grotesken Kunst zum Ausdruck bringt: der Kontrast²⁹⁰. Während sich Sir Hugo in der Vergangenheit durch optische Erscheinungsmerkmale auszeichnet, die seine geistige Überlegenheit und Erhabenheit ausdrücken und deren übertriebene Beschreibung ihn teilweise in den Bereich der Lächerlichkeit stellen, ist das gegenwärtige Bild des Sir Hugo im Empfinden des Lesers eher tragisch-grauenerregend. Wie bereits in Spider findet sich auch hier eine jedoch weniger stark ausgeprägte Anspielung auf die Kleidung, die seine klapperdürre Gestalt in schlotternder, weit und faltig hängender Weise umhüllen. Auch hier steht die Kleidung des Protagonisten für die unmenschliche Entstellung und Verzerrung des menschlichen Körpers zu einer banalen Sache.²⁹¹ Sir Hugo ist eine groteske Erscheinung. Die Verwandlung von einem Mann zu einem dahinvegetierenden Krüppel, die Verzerrung der menschlichen Gestalt zu einem „*man without a body*“²⁹², ist nicht nur im Empfinden des Lesers eine Umgestaltung grotesker Art und Weise. Sir Hugo selbst thematisiert das Empfinden, in der Erzählgegenwart eine groteske Figur zu sein, mit dem folgenden Kommentar:

²⁸⁸ Ebd., S. 17.

²⁸⁹ Ebd., S. 12.

²⁹⁰ P. Thomson und auch andere Autoren der Grotesketheorie betonen, dass es zahlreiche Synonyme für diese zentrale Wesenseigenschaft der Groteske gibt: im Englischen fallen häufig die Begriffe *disharmony*, *confusion*, *incompatibility*, *clash*, *conflict*, *mixture of the heterogeneous* oder *conflation of dispartes*. (Vgl. P. Thomson (1972), S. 7 u. 20.)

²⁹¹ Vgl. A. Heidsieck (1971), S. 16.

²⁹² *Grotesque*, S. 115. Hervorhebung im Original.

(...) I pupate behind a blank and lizardlike stare, as my body is slowly consumed by its own metabolism. (...) As for destiny, I have come to believe that to be a grotesque is my destiny. For a man who turns into a vegetable – isn't that a grotesque?²⁹³

Seit seinem Schlafanfall führt Sir Hugo ein Leben als Dahinvegetierender. In seiner Reglosigkeit und Starrheit beschränken sich seine körperlichen Fähigkeiten auf das Sitzen, Kauen, Schlucken, Ausscheiden, unwillkürliche Weinen, Zähne Knirschen, Grunzen, mühsam Atmen und Schnarchen.²⁹⁴ Diese Akte des Körpers können im Sinne von Bachtin als die „wesentlichen Ereignisse im Leben des grotesken Leibes“²⁹⁵ bezeichnet werden, in denen Anfang und Ende des Lebens untrennbar miteinander verbunden sind. Überhaupt weist Sir Hugo in seiner Selbstcharakterisierung zahlreiche der Merkmale auf, die Bachtin in seinem Buch Literatur und Karneval²⁹⁶ zusammengestellt hat. Seine Theorie der grotesken Kunst ist aus der Beschäftigung mit literarischen Werken des Mittelalters und der Renaissance hervorgegangen und wendet sich mit der Untersuchung der Darstellung des menschlichen Körpers in der Groteske dem ursprünglichen Kernbereich der grotesken Kunst zu. Geleitet von der Vorstellung, dass „die Grenzen zwischen Leib und Welt und zwischen Leib und Leib“²⁹⁷ in der grotesken Kunst anders als in der klassischen oder auch naturalistischen verlaufen, geht er davon aus, dass grotesken Figuren eine eigene Vorstellung vom körperlichen Ganzen und dessen Grenzen zugrunde liegt. Weil Sir Hugo seinen Zustand der Katalepsie („cataleptic fixity of posture“²⁹⁸) als rein äußerliches Merkmal seines Schlaganfalls bezeichnet, er aber betont, der ihn umgebenden Welt weiterhin geistig folgen zu können, empfindet er sich „imprisoned (...), locked away in a cage of bones“²⁹⁹, vergleicht sich mit einer Fliege im Spinnennetz³⁰⁰, einem Stück Holz³⁰¹, oder metaphorisiert seinen reglosen und starren Zustand mit dem Begriff Fossil³⁰². Sein Körper ist erstarrt und fossilisiert und wird von ihm als Neutrum, als Gebäude, Höhle und Grotte bezeichnet³⁰³ („A grotesque; a grotesque, locked in the grotto of his own bones.“³⁰⁴). Sir Hugo wiederholt mehrmals, dass er in seinem reglosen, verkümmerten Körper gefangen ist und bezeichnet sich als „an unpleasant piece of work“³⁰⁵. Nicht zuletzt durch die Feststellung, er könnte in seinem gegenwärtigen Zustand ohne weiteres ausgestopft und präpariert sein³⁰⁶, verliert das

²⁹³ Ebd., S. 16.

²⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 153.

²⁹⁵ M. Bachtin (1969), S. 17.

²⁹⁶ Ebd.; Hier insbesondere das Kapitel „Die groteske Gestalt des Leibes“.

²⁹⁷ Ebd., S. 15.

²⁹⁸ *Grotesque*, S. 16.

²⁹⁹ Ebd., S. 158.

³⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 117.

³⁰¹ Vgl. Ebd., S. 153.

³⁰² Vgl. Ebd., S. 134.

³⁰³ Vgl. Ebd., S. 87 u. 114.

³⁰⁴ Ebd., S. 134.

³⁰⁵ Ebd., S. 162.

³⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 172.

Menschliche sein Leben, es verfremdet sich, das Organische vermischt sich mit dem Mechanischen³⁰⁷, erstarrt und wird zu einer leblosen Hülle mit grotesker Wirkung.

Der Tod als der Bereich, der dem Menschen die Grenzen seiner Existenz aufzeigt und dessen Disponibilität sich dem Menschen entzieht, offenbart sich als groteskes Motiv in der Beschreibung seines Kopfes, der zu einem Totenschädel mutiert: „my eyes gaze blankly from a bony, sunken head whose jaw has come permanently to rest upon my clavicle“³⁰⁸. Auch Sir Hugos Gesicht hat sich verändert. Es zeichnet sich nun durch seine maskenhafte Starre („severe masking“) und zwanghafte Grimasse („compulsive grimace“³⁰⁹) aus. Es sind vor allem die glasigen, leeren Augen, der eidechsenstarrende Blick und das unentwegte Grinsen des Mundes, welche die optische Verzerrung des Protagonisten Sir Hugo zu einer bizarren und grotesken Gestalt ausmachen: „Also, certain of my facial muscles have been pulled back and clamped tight in a rather ghastly grimace, a fierce, involuntary grin“³¹⁰. So gibt Sir Hugo in der Vorstellung des Lesers das Bild eines grinsenden Totenschädels ab, dem bereits Kayser eine groteske Wirkung zugesprochen hat.³¹¹ Das zu einem Dauergrinsen gefrorene und damit maskenhaft wirkende Gesicht des Protagonisten, das der Leser nahezu bildlich vor Augen hat, wirkt auf ihn vor allem deshalb grotesk, weil es den bei P. Thomsen beschriebenen und von Günter aufgegriffenen „Kippcharakter“³¹² als Wirkungsmechanismus enthält. Zunächst wirkt Sir Hugos Mienenspiel noch seltsam-belustigend auf den Leser. Vor dem Hintergrund der Leidensgeschichte des Protagonisten und seiner wachsenden Verzweiflung über seine gegenwärtige, ausweglose Situation, erzeugt das wiederholte Thematisieren dieses Bildes jedoch einen abschreckenden Eindruck beim Rezipienten, der nun von einem Gefühl des Entsetzens übermannt wird. Die Betonung des ewigen verdammten Grinsens („that ever-present bloody grin“³¹³) durch den Protagonisten stützt auch Bachtins These, dass der Mund wesentlich für die groteske Gestalt des Leibes ist, auch wenn es sich hier nicht um den von Bachtin beschriebenen aufgerissenen Mund handelt. Die Nase, die sich bei Sir Hugo durch einen mächtigen Höcker auszeichnet, der bugähnlich vorgereckt ist³¹⁴ und dadurch dingliche Formen annimmt, ist neben dem Mund das wichtigste Merkmal des grotesken Leibes, und steht laut Bachtin stellvertretend für den Phallus.³¹⁵ Entgegen der Feststellung von Bachtin, der behauptet, das Groteske habe es „nur mit herausquellenden Augen zu tun“³¹⁶, liegen Sir Hugos Augen tief in den Höhlen³¹⁷, wirken dadurch aber nicht weniger grotesk. Das zu einer Maske gefrorene

³⁰⁷ Vgl. B. Günter (1974), S. 71.

³⁰⁸ *Grotesque*, S. 12.

³⁰⁹ Ebd., S. 16.

³¹⁰ Ebd., S. 162.

³¹¹ Vgl. W. Kayser (1957), S. 198.

³¹² Vgl. B. Günter (1974), S. 219, Fn. 316. Vgl. auch P. Thomson (1972), S. 24.

³¹³ *Grotesque*, S. 179.

³¹⁴ Vgl. Ebd., S. 119 u. 134.

³¹⁵ Vgl. M. Bachtin (1969), S. 16.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Vgl. *Grotesque*, S. 134.

Gesicht des Protagonisten untermauert Bachtins Feststellung bezüglich der Elemente des Gesichts als die markanten Darstellungsbereiche des Grotesken.³¹⁸

Wie die bisherige Analyse zeigen konnte, ist Sir Hugo auf psychischer wie auf physischer Ebene eine Figur mit groteskem Wirkungspotential. Dementsprechend ist die Wahrnehmung seiner selbst und seiner Umgebung, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, auf die grotesken Aspekte des Daseins konzentriert.

2.6. Sir Hugos komisch-bizarrer Blick auf sein Dasein

Dem Wesen der Groteske entsprechend, provozieren die beschriebenen Merkmale des Körpers und des Gesichts des Protagonisten nicht nur einen erschreckend-grausamen Eindruck beim Leser, sondern zugleich auch einen lächerlich-heiteren. Vor allem wenn der Ich-Erzähler sein unwillkürliches Grinsen und Starren nicht nur erwähnt und beschreibt, sondern es in einen erzählerischen Kontext einbaut und in die jeweilige Situation hineinbringt, in der es eigentlich keiner Erwähnung bedarf, ergibt sich die kontradiktorische Wirkung des Grotesken. Wo Sir Hugo über die Annehmlichkeiten der ersten Frühlingseindrücke spricht und beschreibt, wie er die ersten Sonnenstrahlen in seinem Rollstuhl im Hof sitzend genießt, entsteht die aus diskrepanten Wertvorstellungen von Leser und Erzähler resultierende dramatische Ironie, wie sie bereits in Spider und Dr. Haggard's Disease nachgewiesen werden konnte. Die vordergründig harmlose Szenerie, in der Sir Hugo dem Gesang der Vögel lauscht und dabei das Tor in der alten Backsteinmauer angrinst („grinning at the gate in the old brick wall on the far side“³¹⁹) oder in der er seine „smiling bounty“ über den ehemaligen Blumengarten gießt, stellt eine Umkehr dessen dar, was gemeint ist.³²⁰ Zudem stellen die selbstironischen Bemerkungen über das Schicksal, eine lachende Grimasse tragen zu müssen, einen Widerspruch zum Empfinden des Lesers dar. Dabei ist nicht das Grinsen an sich lächerlich-absurd, sondern das Wissen des Lesers, dass der Protagonist hier, wenn auch angemessen, so doch nicht willkürlich und absichtlich handelt. Es ist sein Schicksal, immer und in jeder Situation grinsen zu müssen, auch wenn er nicht immer entsprechend fühlt: „a (...) grin that never leaves my features now, regardless of what I am feeling. Often in the alcove I weep and grin simultaneously“³²¹.

³¹⁸ Vgl. M. Bachtin (1969), S. 15f.

³¹⁹ *Grotesque*, S. 162.

³²⁰ B. Günter bezeichnet die Ironie und besonders die dramatische Ironie als rhetorische Figur, „die wie kaum eine andere geeignet scheint, als Medium des Grotesken zu fungieren“ und beschreibt sie als „Widerspiel von Illusion und Desillusion.“ (B. Günter (1974), S. 69).

³²¹ *Grotesque*, S. 162.

Analog verhält es sich mit dem Starren des Protagonisten. Als sich der in kataleptischer Haltung gefangene Sir Hugo mit Harriet und Mrs. Giblet im Salon befindet und von beiden angestarrt wird, bemerkt der Ich-Erzähler nahezu selbstverständlich: „and I gazing back“³²². Auch hier entsteht die groteske Wirkung des Erzählten durch das Wissen des Lesers um die Ungewolltheit dieses Grinsens. Die Szene, in der sich die betrunkene Köchin Doris Fledge den Finger abschneidet, erzeugt ebenso ein Spannungsfeld zwischen dem, was erzählt wird und dem, was der Leser zu wissen vermeint. Sir Hugos „I opened my eyes“³²³ ist demnach weniger eine bewusste Reaktion auf den Schrei als vielmehr der automatische Lidschlag. Entsprechend ist die Teilnahmslosigkeit und Tatenlosigkeit des Protagonisten in dieser Szene keine unterlassene Hilfeleistung, wie Sir Hugo den Blick des Dieners Fledge deutet und der Leser anhand des folgenden Textauszugs vermuten könnte:

Eventually Fledge came down the hall. He quickly took in the scene, his eyes darting from the blood on the table, to Doris, to Cleo, to myself, then back to the blood; and it was all too easy to understand the quick twitch of contempt that touched his lips. His intoxicated wife looked on dumbly as her own blood dripped steadily onto a plucked chicken, and watching it all, in utter passivity, grinning and withering and huddled like a heap of old sticks in a suit of clothes now vastly too large for his slumped and shrunken frame, sat the master of the house. (...) And did nothing;³²⁴

Wo er fast beiläufig erwähnt „I was in the drawing room, gazing at the chimneypiece“³²⁵, entsteht ein bizarr-grotesker Effekt durch das Wissen des Lesers, dass es sich auch hierbei keineswegs um eine vermeintlich absichtliche und freiwillige Aktion handelt. Sir Hugo ist durch seine körperliche Lähmung gezwungen, sich an die ihm gebotenen Perspektiven und Blickwinkel zu halten. Er ist seit seinem Schlaganfall an den Rollstuhl gefesselt und keiner willkürlichen Äußerung, Regung oder Bewegung mehr fähig. So ist er, was seine Aufenthaltsmöglichkeiten und seinen Bewegungsraum angeht, ausnahmslos fremdgesteuert. Dementsprechend wirken auch die als ‚Lieblingsplätze‘ bezeichneten zufälligen Platzierungen seines Rollstuhls grotesk:

Of all the various perspectives I am offered by the change emplacement of my wheelchair, there are two that I particularly favor. The first, a strong contender on warm days, is between the French windows at the far end of the drawing room. From there I can look out over the flower garden, with its terraces and its goldfish pond, its hedges and lawns, all threaded with narrow, winding paths and enclosed by a crumbling brick wall. (...).

My other favorite is the fireplace. Like a small boy I can gaze for hours into a fire and see cathedrals and monsters, basilisks, dragons and gorgons; and when I tire of the flames, the elaborate carving of the chimneypiece, which I will describe to you in due course, is an unfailing source of pleasure, and even moral support, in these dark times.³²⁶

³²² Ebd., S. 144.

³²³ Ebd., S. 179.

³²⁴ Ebd., S. 180f.

³²⁵ Ebd., S. 144.

³²⁶ Ebd., S. 26.

Eine solche positive Darstellung seines vorgegebenen Blickfeldes erscheint absurd und so entsteht – auch im Empfinden des Lesers – ein Kontrast zwischen der grausamen Situation, an den Rollstuhl gefesselt und auf den guten Willen anderer angewiesen zu sein und den positiv überhöhten Beschreibungen der Aussichten, die ihm die zufälligen Platzierungen bieten. Die Beschreibung „Like a small boy I can gaze for hours into a fire“ stellt sich auf den ersten Blick wieder als absichtliche Handlung dar, wirkt aber vor dem Hintergrund seiner Lähmung bizarr. Und auch wenn Sir Hugo ganz offen über die grausamen Nachteile seines Daseins spricht, enthalten seine Beschreibungen ein komisches Element:

Often, though, my wheelchair is placed with no thought as to the view I will be afforded. I am put before windows that look out onto empty yards, or wheeled into dark corners so that floors can be waxed and carpets swept. Sometimes I end up in the alcove under the stairs, and there is deep irony in this, as you will learn.³²⁷

Auch das Bild, das Sir Hugo von sich gibt, als er gerade das Krankenhaus verlassen hat und nun in seinem Rollstuhl durch das Haus geschoben wird, wirkt eher komisch-grotesk und enthält vielmehr ein lustiges als ein grauenvolles Element. Auch hier findet sich mit der Aussage „me at the helm“³²⁸, die suggeriert, er steuere den Rollstuhl, eine Einschätzung seiner Situation, die von den tatsächlichen Gegebenheiten abweicht, hat er doch keinerlei Einfluss auf die Richtung seiner Wege.

Wiederholt bezeichnet sich Sir Hugo in der dem Schlaganfall nachfolgenden Zeit als „vegetable“ und durch die wörtliche Wiedergabe der ärztlichen Kommentare stellt er fest, dass er dazu verdammt ist, „to vegetate for the rest of his days“³²⁹. Indem er die Verzerrung seiner menschlichen Gestalt zu einer Pflanze oder einem Gemüse bezeichnet, nimmt er nicht nur auf die Vermengung von Menschlichem und Pflanzlichem bzw. auf Organisches als älteste Form der Groteske Bezug, sondern benennt diesen Zustand gar selber als grotesk: „For a man who turns into a vegetable – isn't that a grotesque?“³³⁰ Wo der Spinnenartige Dennis sich mit einem Motiv aus der Tierwelt identifiziert, lehnt Sir Hugo seine Existenz vornehmlich an die Pflanzenwelt an.³³¹ Auf die Mischung von heterogenen Elementen, insbesondere von Menschlichem und Pflanzlichem, aber auch Dinglichem und damit auf die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs grotesk, spielt Patrick McGrath besonders deutlich an, indem er eine

³²⁷ Ebd., S. 26.

³²⁸ Ebd., S. 119.

³²⁹ Ebd., S. 16.

³³⁰ Ebd., Vgl. auch Ebd., S. 116: „In fact, it was one of the most striking aspects of that first stage of my vegetal existence, the experience of seeing my family's reactions shift from grief and compassion to acceptance and apparent indifference in a remarkably short period of time. Thus, I notice, are the dead forgotten; thus are persons in my state rendered tolerable. For who can look long upon a creature whose one stark message is: see how close *you* are to grotesquerie. Our kinship with the grotesque is something to be shunned;“

³³¹ Eine Ausnahme zu dieser Feststellung bildet Sir Hugos Einschätzung, als Folge der Aussagen des Mediziners Dendrite wie eine Fliege im Spinnennetz medizinischer Klassifizierungen gefangen zu sein. (Vgl. Ebd., S. 117).

Verwandlung Sir Hugos beschreibt, die in The Grottesque in einer Traumsequenz des Protagonisten stattfindet. Mit der Entgrenzung der menschlichen Gestalt in ihrer Vermischung verwendet er ein zentrales Motiv der Groteske, deren essentielle Eigentümlichkeit in der Vereinigung zweier offensichtlich kontradiktorischer Bereiche liegt:

I presume it was the sight of *Phlegmosaurus* overgrown with fungus that provoked the dream I had that night, in which I discovered to my horror that my wheelchair was an excrescence of the living boards of Crook, and that I was its sentient blossom, that I was *growing into* my wheelchair, merging with it and in the process turning into a sort of giant plant. Hindered though I was from investigating my own extremities I *knew* somehow that green, leafy extrusions were sprouting from my back and my arse and my arms and legs and feet, and these extrusions, these sprouts and tendrils, had fused with the wood and the basketwork of the wheelchair, and had begun to crawl across the floorboards and clutch at table legs and doorknobs and electrical wires, and I knew they would in time colonize the entire structure, and bring it down; I would then merge organically with Crook and we would rot together on that high hill overlooking the valley of the Fling. God alone knows what monstrosity would sprout from our composting remains.³³²

Diese Beschreibung des Ich-Erzählers erinnert an die Darstellungen ornamentaler Malereien, die für die Namensgebung des Grotesken seit seiner Wiederentdeckung im späten 15. Jahrhundert maßgeblich waren. Sie gemahnt, wie bereits eine ähnliche Textstelle aus Dr. Haggard's Disease an die scharfe Kritik, welche den Aufzeichnungen des römischen Architekten Marcus Vitruv, eines Zeitgenossen des Augustus, zu entnehmen ist.³³³ Hier zeigt sich nicht nur die Disposition des Pflanzlichen zum Grotesken, beide Textstellen bestätigen auch W. Kayser's Feststellung, „Grotesk an sich, so daß es keiner Übersteigerung mehr bedarf, wirkt schon das undurchdringliche, unentwirrbare Geschlinge mit seiner unheimlichen Lebendigkeit, in der die Natur gleichsam selber die Bereiche zwischen Tier [bzw. Mensch] und Pflanze aufgehoben hat“³³⁴. Kennzeichnendes Element beider Zitate ist folglich, dass die Ordnungen der Natur in der dargestellten Welt aufgehoben sind. Dies gab dem Grotesken in der Renaissance neben der spielerisch-heiteren Konnotation auch eine beklemmende Bedeutung³³⁵. So stellt auch Patrick McGrath in der Traumsequenz des Protagonisten Sir Hugo eine Welt dar, in der die Anordnungen unserer Wirklichkeit mit der „klaren Trennung zwischen den Bereichen des Gerätehaften, des Pflanzlichen, des Tierischen

³³² Ebd., S. 157. Hervorhebung im Original. Ein ähnliches, wenngleich weniger umfangreiches und aussagekräftiges Beispiel für eine groteske Verwandlung inklusive der heterogenen Vermischung der Daseinsformen findet sich in The Grottesque auf S. 162f.; hier vermengen sich ebenfalls das Menschliche, Tierische, Pflanzliche und Objekthafte. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang die Wortbedeutung des Begriffs „Crook“, der im amerikanischen kolloquialen Gebrauch für den Gauner, Betrüger und Schwindler steht. Er ist in diesem Zusammenhang ein *telling name*, und es ist deshalb bezeichnend, dass Sir Hugo sein organisches Verschmelzen mit dem Haus und ein gemeinsames Verrotten vorhersieht.

³³³ Vgl. Kap. II., 2.6., S. 120.

³³⁴ W. Kayser (1957), S. 197.

³³⁵ Vgl. Ebd., S. 21f.

und des Menschlichen³³⁶ aufgebrochen sind, die zu einer Verunsicherung des Lesers führt und letztlich ist es abhängig von der individuellen Perspektive des Rezipienten, ob er bei derartigen Verzerrungen tendenziell eher Grauen oder Belustigung empfindet.³³⁷

2.7. Sir Hugos grotesker Blick auf seine Mitmenschen

2.7.1. Sidney

Wie sich an Sir Hugos Selbstwahrnehmung gezeigt hat, basiert die groteske Wirkung des Protagonisten insbesondere auf seiner geistigen Entrücktheit und der sonderbar-komischen Perspektive auf seine Person. Aber auch seine widernatürliche körperliche Verzerrung, die gleichermaßen belustigende wie bedrohliche Ausprägungen beinhaltet, charakterisieren ihn und erzeugen die groteske Wirkung beim Leser. Im Vergleich zu Dennis Cleg und Dr. Haggard zeichnet sich Sir Hugo darüber hinaus dadurch aus, dass er die groteske Sichtweise nicht nur auf seine eigene Person beschränkt, sondern auch auf andere Figuren des Romangeschehens ausdehnt. Sir Hugos Modus im Umgang mit seinen Mitmenschen ist die Ironie, die „in Funktion und Wirkung intellektuell“³³⁸ ist. Ironie ist, so stellt Maria E. Tewardt fest, die

„komische Vernichtung“ eines berechtigt oder unberechtigt Anerkennung Fordernden durch Spott, Enthüllung von Lastern und Schwächen; sie bedeutet Lächerlichmachen unter dem Schein der Ernsthaftigkeit. Ironie bedeutet Verstellung, sie impliziert Überlegenheit und ein Durchschauen der Personen und Situationen. Ironie ist ein Mittel, ein Paradoxon zu bilden, und ist ein geeignetes Mittel zur Darstellung des Grotesken.³³⁹

Mit Hilfe der ironischen Betrachtungsweise gelingt es dem Ich-Erzähler, Sidney als ängstlich-lächerlichen Versager und Vertreter des Anti-Helden-Typus darzustellen. Entsprechend zeichnet er ihn als schüchternen, schöngeistigen und sich in der Gesellschaft von Frauen wohlfühlenden Kunstliebhaber. Der Protagonist scheint eine diebische Freude daran zu empfinden, Sidney für seine Art des Humors zu verwenden. Die Zartheit und Feinheit von Sidney wird dabei geschickt zur Lächerlichmachung desselben genutzt, und hat den Effekt, die vermeintliche Überlegenheit des erzählenden Protagonisten zu unterstreichen. Im Wissen um seine Schwächen setzt Sir Hugo dem sensiblen Sidney nicht nur durch das Krötenritual heftig zu. Es sind vor allem Kommentare wie der folgende, durch die der Ich-Erzähler den Leser an seinem schrägen Witz und seinem skurrilen Blick auf den Widersacher teilhaben lässt:

³³⁶ Ebd., S. 22.

³³⁷ Auf die unterschiedliche Wirkungsfähigkeit des Grotesken verweisen beispielsweise B. Günter ((1974), S. 74) und auch D. Sims ((1998), S. 126). Auch W. Kayser ((1957), S. 16) stellt die Frage nach der Wirkung des Grotesken auf den Leser.

³³⁸ M. E. Tewardt (1984), S. 32.

³³⁹ Ebd.

In through the front door I came, suddenly very hungry indeed. There, on his hands and knees, halfway down the hall, was Sidney Giblet. Whatever was the fool up to? He turned his head toward me; he had been examining a section of decorative carving on the skirting board. "Sir Hugo," he cried, in tones of aesthetic fervor, "*what a treasure!*" Silly ass, I thought; and, glaring at his little bum, sticking into the air, I suppressed only with difficulty a powerful urge to give it a good kick.³⁴⁰

Durch die Bestimmtheit und Unzweifelhaftigkeit mit der Sir Hugo über Sidney Giblet urteilt, unterstellt er dem Leser, er habe die gleiche Einstellung zur Person Sidney wie der Ich-Erzähler selbst. Sir Hugos einseitige und voreingenommene Sicht auf Sidney wird in der Verlobungsszene von Cleo und Sidney dann gänzlich offenbar. Sir Hugo mimt während der ganzen Szene den Patriarchen, der die Träume und Zukunftspläne des jungen Liebespaares – natürlich ohne Rücksicht auf seine Tochter – brutal niederschmettert. Sidney stellt sich als ängstliches ‚Frettchen‘ dar, der zunächst nicht einmal in der Lage ist, sein Verlobungsanliegen vorzutragen. Eine besonders pikante Note erhält diese dramatische Szene dadurch, dass Sir Hugo gleichzeitig ungerührt und genussvoll seinen *Shepherd's Pie* verspeist und dabei Unmengen von Wein zu sich nimmt. Während er Sidney mit gemeinen Kommentaren und Fragen, wie der nach der geplanten Bestreitung des Lebensunterhaltes, aus dem Konzept bringt und verunsichert, betont er in Kommentaren dem Leser gegenüber, wie sehr ihm das Essen mundet. Durch diesen Kontrast aus ernstem Anliegen von Sidney und unerwarteter Reaktion bei Sir Hugo, die zudem eine Durchbrechung der gesellschaftlichen Normen darstellt, erzeugt er eine komisch-groteske Empfindung beim Leser, der bezüglich des unsicheren Verlobungskandidaten zwischen Anteilnahme und Belustigung hin- und hergerissen ist:

Even in this dimness I could see him blushing. His fingers – Sydney had rather long, thin fingers – fluttered to his horn-rims, then touched his hair, which was combed sleekly back from his forehead and oiled so heavily that it gleamed in the flickering candlelight (it was this sleekness, I presume, that had provoked all the ferret-and-otter nonsense). He looked across at Cleo and tittered. "One feels so silly," he said. "You tell him, darling!"
 Cleo had her arms flat on the table and was leaning forward toward the boy, grinning. Her eyes were alight. She shook her head slightly and said nothing. She was enjoying his embarrassment.
 "Come on, Sidney," I said, dabbing at my lips with my napkin and swallowing more burgundy, "spit it out."
 "Yes, Sidney," said Cleo, "spit it out."
 He controlled the wave of hysteria that this remark evidently provoked. "Cleo and I," he began; and then, turning to Harriet: "Oh I can't, Lady Coal, I simply can't!"
 "What Sidney is trying to say," said Harriet, "is that –"
 "That Cleo and I want to be married!"³⁴¹

³⁴⁰ *Grotesque*, S. 42.

³⁴¹ Ebd., S. 45.

2.7.2. Mrs. Giblet – Sidneys Mutter

Mrs. Giblet wird aus der Perspektive des Ich-Erzählers als Frau mit betont männlichen Eigenschaften dargestellt, die vor allem im Vergleich zu der naiven Harriet ihre emanzipierte, couragierte und selbstbewusste Wesensart offenbart, wegen der sie von Sir Hugo belächelt und verspottet wird. Dieser bezeichnet sie als komischen alten Vogel („fierce old bird“³⁴²), alte Eule („old buzzard“) und alte Truthenne („old turkey“³⁴³) und vergleicht sie somit überwiegend mit Lebewesen aus der Tierwelt. Dass Mrs. Giblet Sir Hugo von Anfang an durchschaut hat³⁴⁴ und sich von seiner ungehobelten Art nicht einschüchtern lässt, hat ihr außerdem den Titel „battle-ax“³⁴⁵ eingebracht. Abgesehen von der Antipathie, die Sir Hugo der Mutter von Sidney persönlich entgegenbringt, beschreibt er sie auch in ihrer äußeren Erscheinung („There were deep bags under her eyes, semicircular flaps of rather bluish skin on which the years had etched delicate crow’s-foot patterns.“³⁴⁶) als überaus groteske Figur, die beim Leser gemischte Gefühle hervorruft:

Mrs. Giblet (...) had slipped the great fur off her shoulders and was revealed in the full majesty and splendor of her evening gown.

It was a black satin garment that had resided, I hypothesized, for a good forty years in some mahogany wardrobe in that dingy house near the British Museum. It was shiny and sleeveless, and hung to the ground in stiff folds, and rustled, I noticed, when she moved. As she seated herself by me, I became aware of a distinct smell of mothballs; nor was that the only smell that clung to the woman. Rather, it served as a sort of deep bass to a veritable symphony of aromas, the melody, so to speak, being carried by a sharp little perfume which, so she told me (for I inquired) had been purchased in Strasbourg in 1934. Its sour and astringent qualities were vulgarized, however (my own nose, though not good, detected this), by a liberal application of cheap eau-de-cologne, and the whole was grimly inflected with the mundane odors of cigarette smoke, sherry, and the perfectly natural emanations of an aging flesh.

Her shoulders were bare, as were her upper arms, from which the skin hung in copious limp pouches. She’d donned her jewelry for dinner in the country, a tiara dotted with a diamond or two, and a string of pearls that dipped alarmingly toward the chasm that gaped within her bosom. The satin gloves reached to her elbows; she had wondered, she confided to me, whether they might not be a trifle *dressy* outside London. I assured her that, on the contrary, one could never be overdressed in the country, temperatures did not permit it. She took this quip in good humor. She ate well, occasionally dropping morsels to the beast in her lap, and she was deeply appreciative of my claret, which she loudly swilled about her mouth and swallowed with evident pleasure.³⁴⁷

³⁴² Ebd., S. 68.

³⁴³ Ebd., S. 94. Hervorhebung im Original.

³⁴⁴ Sir Hugo bezeichnet seine Widersacherin als „Wily old bird“ und „meddling old woman“, was darauf verweist, dass sie seine Pläne durchkreuzt. (Ebd., S. 91 u. 107).

³⁴⁵ Ebd., S. 65.

³⁴⁶ Ebd., S. 67. Vgl. auch Ebd., S. 68: „(...) and the whole face, the entire complex structure of flaps and jowls, heaved upward like a hulk being lifted from deep water and hung, trembling, for a moment, in an expression of genuine charm, before settling once more to its habitual aspect of irascible gloom.“

³⁴⁷ Ebd., S. 93f. Hervorhebung im Original.

Schon die einleitende Beschreibung "in the full majesty and splendor of her evening gown" stellt einen Widerspruch zu dem Gemeinten und dar, wie sich in der darauffolgenden Erläuterung und Ausführung ihres Erscheinungsbildes zeigt. Anhand ihrer Kleidung, ihres Geruchs und ihrer schlaff herabhängenden Haut, zeichnet der Ich-Erzähler ein lächerlich-groteskes Bild der selbstbewussten Mrs. Giblet, das sich nicht nur auf ihre äußere Erscheinung stützt, sondern zunehmend auch auf die eigenartigen und ungewöhnlichen Kommentare dieser Frau. So durchkreuzt sie wiederholt die Erwartungen des Ich-Erzählers und widerspricht damit auch dem allgemeinen moralischen Empfinden des Rezipienten, beispielsweise indem sie über den Tod ihres Mannes feststellt: „Struck by a locomotive in Victoria Station. But that’s by the by“³⁴⁸. Indem sie dermaßen ungerührt über den gewaltsamen Tod ihres Mannes spricht, brüskiert sie geradezu das ethisch-moralische Empfinden des Lesers und durchkreuzt allgemeine Normen und Werte in Bezug auf die Erwartungshaltung an eine Witwe. In den Dialogen mit Sir Hugo fällt sie vor allem dadurch auf, dass sie ungewöhnlich unerschrocken über den vermeintlichen Tod ihres Sohnes spricht. Als Sir Hugo gegenüber Mrs. Giblet mögliche Arten von Sidneys Verschwinden im Moor erwägt, ist sie keineswegs schockiert – wie der Leser erwarten würde – sondern steigert das Bizarre der Situation ihrerseits durch deplazierte und somit grotesk wirkende Kommentare. So äußert sie mitten in einem Gespräch über Sidneys Verschwinden den Wunsch nach einem weiteren Sherry („May I, I wonder, have more of that sherry? It really is very good“³⁴⁹). Auch der folgende Dialog zwischen Sir Hugo und Mrs. Giblet irritiert und unterwandert die Erwartungen des Lesers. Zudem bezeichnet Sir Hugo Mrs. Fledge als alte Fledermaus („old bat“³⁵⁰), das nach W. Kayser „groteske Tier schlechthin“³⁵¹:

“And what do *you* think has happened to him, Sir Hugo?”

“Mrs. Giblet, I may as well ask you the same question. I honestly have no idea. I’d thought at first that he might have got lost in the marsh.”

“The marsh?”

“The Check Marsh. It’s dangerous in the spots – boggy.”

“I see.”

“But then of course we’d have found him by now.”

“Not if he’s been swallowed by one of your bogs, presumably.”

The idea did not appear to distress her unduly.

“In that case we should have found his bicycle.”

“Perhaps he went down with his bicycle?” Those filmy old eyes glittered at me from under their hoods. The old bat seemed to be positively relishing this.³⁵²

Über die Aussicht, ihren Sohn vielleicht nie wieder lebend zu Gesicht zu bekommen, redet sie unangemessen unerschrocken. So stellt sie bezüglich des Polizeinspektors, der das Verschwinden ihres Sohnes untersucht, fest: „With all the progress Limp is making

³⁴⁸ Ebd., S. 145.

³⁴⁹ Ebd., S. 92.

³⁵⁰ Ebd., S. 67.

³⁵¹ W. Kayser (1957), S. 197.

³⁵² *Grotesque*, S. 67. Hervorhebung im Original.

we'll be lucky to see Sidney in a box³⁵³ und erzeugt durch diesen makaberen Kommentar, in dem ein scherzhaftes Spiel mit dem vermissten und vermutlich toten Sidney getrieben wird, eine besondere Wirkung des Grotesken. Von dem grausamen Mord an ihrem Sohn spricht Mrs. Giblet so unbefangen und pietätlos, dass Sir Hugo kommentiert: „It was hard to believe she was talking about her own son“³⁵⁴; damit drückt er das sich durch Entsetzen und Fassungslosigkeit einerseits und Belustigung andererseits auszeichnende, diskrepante Empfinden aus, das auch den Leser in dieser Situation überkommt. Mrs. Giblets Begründung für ihre mangelnde Trauer um den Sohn lautet: „with the years one learns to preserve one's energies; one has to“³⁵⁵. Als Sidney auch nach längerer Suche nicht gefunden wird, spricht Mrs. Giblet eine ungewöhnliche Einladung aus: Sie möchte sich davon überzeugen, dass im Moor nichts übersehen wurde und bittet um Hilfe beim Suchen nach Sidneys Leiche³⁵⁶. Und tatsächlich wird sie auf der Suche nach ihrem Sohn im Moor fündig. Grausam und lächerlich ist dabei neben der Tatsache, dass Mrs. Giblet sich einer Pflanzenkelle bedient, um im Moor nach ihrem verschollenen Sohn ‚herumzustochern‘, vor allem die Gegebenheit, dass sie, als sie auf eine seiner Rippen stößt, scheinbar unbekümmert weitergräbt und so nacheinander seinen Brustkorb und auch den Schädel freilegt. Gemäß Sir Hugos Beschreibungen geht sie dabei scheinbar unbeteiligt und affektlos, fast schon mit kriminalistischer Routine bzw. medizinisch-pathologischer Sachlichkeit vor. Keine Erwähnung findet ein Entsetzen, ein Taumeln, ein Schwindeln angesichts des Auffindens der von Schweinen abgenagten und im Moor vermodernden Knochen ihres Sohnes:

Mrs. Giblet apparently stumbled upon a piece of rib – this was more than a mile from where the bicycle had come up – a piece of rib that the earth was in process of disgorging. By means of a small gardening trowel that she carried on her person she then uncovered the entire rib cage, and, close by, the skull.³⁵⁷

Diese Darstellung verbirgt nicht nur die Profanierung des Todes, die makaber-groteske Inszenierung dieser Szene durch den Ich-Erzähler beinhaltet gleichzeitig den Effekt, das Grauen vor ihr zu vermindern um dem Lachen Raum zu lassen und so den konstituierenden Elementen des Grotesken ein nahezu ausgewogenes Miteinander zu gewähren und die Verunsicherung des Leser zu steigern. Verstärkend wirkt sich auf die Verwirrung des Lesers die sachliche, geradezu euphemistische Beschreibung dieses grauenhaft-grotesken Vorfalles durch den Erzähler aus. Das Unbehagen und die Beunruhigung, die er im Zusammenhang mit dem Auffinden der Überreste Sidneys thematisiert, stellen eine sprachliche Normabweichung dar und beziehen sich keineswegs auf das Beschriebene an sich, sondern auf die Tatsache, dass Sidneys Leiche offenbar erst geschlachtet und dann gefressen worden war („he had been

³⁵³ Ebd., S. 92.

³⁵⁴ Ebd., S. 146.

³⁵⁵ Ebd., S. 95.

³⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 92.

³⁵⁷ Ebd., S. 110.

butchered, and then gnawed“³⁵⁸), was in Anbetracht der Nähe seiner Schweinefarm *Ceck's Bottom* zum Moor wilde Spekulationen hervorrufen könnte. So offenbart diese Szene die für die Groteske typische „Diskrepanz zwischen den extremen und „unnormalen“ Inhalten (...) und der betont nüchternen Weise“³⁵⁹, in der vom Erzähler Sir Hugo über das Außergewöhnliche berichtet wird. Beim Leser geschieht das, was Kayser bezüglich der Wirkung der sogenannten Höllenbilder beschreibt: „die Affektlosigkeit wirkt auf uns verwirrend und unheimlich. Dem Bilde scheint jede emotionale Perspektive zu fehlen, sei es die des Entsetzens vor der Hölle oder die teilnehmenden Mitleids oder die der eindringlichen Warnung und Belehrung. Der Beschauer erhält keine Anweisungen zur Sinngebung und zu einer Einstellung“³⁶⁰. Wie das beschriebene Altarbild enthält auch die Schilderung des Auffindens von Sidneys Knochen durch seine Mutter Verwirrendes und Unheimliches. Vor allem aber fehlt dem beschriebenen Bild wie auch Sir Hugos Schilderung jegliche moralische und emotionale Perspektive. So ergibt sich die bereits von Wieland angedeutete psychologische Wirkung der Groteske, die Kayser in Anlehnung an Wielands Wesensbestimmung der Karikatur³⁶¹ erarbeitet und die sich durch verschiedene widersprüchliche Empfindungen („ein Lächeln über die Deformation, ein Ekel über das Grausige“³⁶²) und vor allem durch eine „ratlose Beklommenheit“³⁶³ auszeichnet.

2.7.3. Die alkoholranke Köchin Doris Fledge

Wie das vorangegangene Kapitel zeigen konnte, widmet sich der Ich-Erzähler der Figur Mrs. Giblet nicht nur in ihrer äußeren Erscheinung, auch ihre bizarren Kommentare und die grausam-komische Situationskomik im Zusammenhang mit Mrs. Giblet runden das Bild einer grotesken Figur ab. Außerdem gelingt es dem Ich-Erzähler Sir Hugo, durch seine komisch-groteske und teilweise unpassend sachliche Sicht auf die Figur Mrs. Giblet, den Leser in seinen Bann zu ziehen und streckenweise von seiner eigenen grotesken Wirkungsweise abzulenken. Im Gegensatz zu den Ich-Erzählern aus *Spider* und *Dr. Haggard* zeichnet sich der Protagonist aus *The Grotesque* somit, über die Wahrnehmung der ihn betreffenden Eigentümlichkeiten hinausgehend, durch eine groteske Sichtweise der ihn umgebenden Figuren aus, was dazu führt, dass der Eindruck des Grotesken hier insgesamt stärker ausgeprägt ist. Ähnliches gilt auch für Mrs. Fledge, die als Köchin und Hausmädchen auf Crook arbeitet und die der Erzähler als ebenso tragische wie komische Figur zeichnet:

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ A. Nünning (1990), S. 42. Vgl. auch W. Kayser, der das Groteske als den „klaffende[n] Kontrast zwischen Form und Stoff“ definiert. (W. Kayser (1957), S. 55).

³⁶⁰ W. Kayser (1957), S. 34.

³⁶¹ Vgl. Ebd., S. 31f.

³⁶² Ebd., S. 32.

³⁶³ Ebd.

(...) thin as a rake, with a sharp, pinched face and black hair scraped back off her forehead and threaded with iron-gray wires, her being is indelibly stamped with the mark of domestic toil. Her nose is prominent and beaky, and her eyes are very dark, iris and pupil both so black they seem fused in a single orb with the merest pinprick of light dead in the center. Those black eyes lend to her face a rather opaque, birdlike quality, and though the simplicity of the woman's nature very soon becomes apparent (...)³⁶⁴

Bereits in ihre rein äußerliche Beschreibung mischt sich in das wenige Menschliche, das sie in den Augen des Protagonisten Sir Hugo aufzuweisen scheint, auffällig Tierisches und Mechanisches: „at first sight she gives the appearance of a large crow, an unblinking alien to human affairs, a corvine transmigrated into woman's form“³⁶⁵. Das Groteske an der Figur Doris Fledge entsteht darüber hinaus vor dem Hintergrund ihrer Alkoholabhängigkeit. Seit der despotische und menschenverachtende Sir Hugo nicht mehr sein Unwesen treiben kann und sein Dasein als Gelähmter im Rollstuhl verbringt, sieht Doris Fledge keine Veranlassung, weiterhin heimlich zu trinken. Wie sie Sir Hugo, der sich als hilflos Gelähmter die überwiegende Zeit in der Küche bei Doris aufhält, bei einer ihrer Plauderstündchen („chats“) erzählt hat, nutzt sie das neue „permissive regime“³⁶⁶, um sich nun schon morgens langsam aber sicher der Besinnungslosigkeit entgegenzutrinken („tipples gently towards oblivion“³⁶⁷). So steht Mrs. Fledge die meiste Zeit des Tages auf ziemlich wackeligen Beinen hinter dem Herd, lässt das Essen verbrennen oder vergisst sogar, den Herd überhaupt anzustellen, so dass sie den Coals beispielsweise einen rohen Fisch serviert:

Fledge set an earthenware casserole dish in front of Harriet, and when she lifted the lid, there lay the piece of halibut, skin, fins, and all – completely raw. It had seen neither knife nor oven; there hadn't even been the *pretense* of cooking it!³⁶⁸

Die Kommentare und Beschreibungen im Zusammenhang mit Doris stellen nahezu durchgängig eine sprachliche Normabweichung im Sinne von grotesken Beschönigungen dar und offenbaren die diskrepanten Wertvorstellungen von Leser und Erzähler. Auch die Widersprüche zwischen dem Erzählten und dem Wissen des Lesers über die fiktionalen Fakten hinterlassen beim Leser den Eindruck des Grotesken. Dass der Protagonist die Trinkexzesse der Köchin, denen er gezwungenermaßen beiwohnt, als „chats“ that we enjoy“³⁶⁹ bezeichnet, stellt eine sprachliche Normabweichung in zweifacher Hinsicht dar. Denn Sir Hugo ist in seinem gegenwärtigen Zustand gar nicht in der Lage, sich an dem lallenden Geplauder, das Doris fortwährend an ihn richtet, während sie sich „deliberately and loquaciously“³⁷⁰ betrinkt, zu beteiligen. So versucht er gewissermaßen, einen Aspekt

³⁶⁴ *Grotesque*, S. 19.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Ebd., S. 131.

³⁶⁷ Ebd., S. 132.

³⁶⁸ Ebd., S. 128. Hervorhebung im Original.

³⁶⁹ Ebd., S. 132.

³⁷⁰ Ebd.

der fiktionalen Realität zu verdrängen. Der „chat“ besteht somit darin, dass sie auf sein reales Schweigen mit imaginierten Antworten („imaginary responses“³⁷¹), die sie auf ihr eigenes stumpfsinniges Gefasel gibt, reagiert. So ergibt sich eine Diskrepanz zwischen dem, was der Ich-Erzähler sagt und dem, was auf fiktionaler Ebene tatsächlich geschieht. Auch Doris' Angewohnheit, nicht nur sich, sondern auch Sir Hugo ein volles Glas vorzusetzen, welches sie dann jedoch ebenfalls leert („she drinks for both of us“³⁷²), ist ein vordergründig witziges Element dieser Szenerie, das eine Normabweichung darstellt. Hintergrund all dieser auf den ersten Blick komischen Elemente ist doch, dass Doris in ihrer Alkoholsucht völlig einsam und verlassen ist und sich ausgerechnet Sir Hugo, den ehemaligen Tyrann auf Crook als Gesellschaft für ihre Alkoholexzesse erwählt. Dabei vergisst sie nicht, ihn für seinen ausgezeichneten Weinkeller zu loben: „And then, as the familiar warmth begins to kindle, she will compliment me on my cellar.“³⁷³

Die Wortspiele des Ich-Erzählers im Zusammenhang mit Doris Fledge („Doris (...) no longer fit to knit“³⁷⁴; „Doris „out of commission“³⁷⁵) stellen eine sprachliche Normabweichung dar, weil sie den Zustand der völlig betrunkenen Doris und damit ihre Alkoholabhängigkeit auf beschönigende Art thematisieren und auch die Feststellung „No great connoisseur, Doris, but there are two things she likes in a wine, quantity and bite“³⁷⁶, stellt eine euphemistische Formulierung für die Alkoholsucht der Figur Mrs. Fledge dar, die verdeckt, dass es Doris lediglich auf den Alkoholgehalt des Weines ankommt, der möglichst hoch sein muss, um ihre Sucht zu bedienen. Auch der Satz: „Doris sinks into her chair by the stove and (...) tipples gently toward oblivion“³⁷⁷ ist eine vergleichsweise harmlose Beschreibung im Hinblick auf das Abstoßende und Unmenschliche, das die Sucht beinhaltet und mit der Handlung des sich Betrinks einhergeht. Eine solche Beschreibung steht im krassen Widerspruch zu der grausamen Realität des Alkoholikers und widerspricht dem, was in der Beurteilung des Lesers normal und angemessen ist. Besonders deutlich wird die unangemessene Bewertung der Situation durch den Ich-Erzähler und damit auch seine Normabweichung, wenn er die Trinkzeremonie von Mrs. Fledge beschreibt:

(...) I have come to know well the successive phases through which she passes on the road to oblivion. Doris is one of those in whom the first drink of the day can arouse a sense of consummate fulfilment unrivaled in the spectrum of human gratification. She is aware, too, that it is only in the satisfaction of an *illicit* desire that pleasure in its fullest measure can be known. So she fills her glass with wine, almost to the top, and there is, I can tell, in its sweet odor, and its ruby hue, a feast for the woman's sensorium, even before she tastes it. She lifts the brimming glass to her eager, parted lips and again pauses, prolonging for one delicious instant more the anticipation of drinking. There is no sound from the hall or

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Ebd., S. 133.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Ebd., S. 132.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Ebd.

³⁷⁷ Ebd.

staircase; the smell of the wine, slightly musky, is strong in her nostrils. She tips the glass. She swallows, in one long, ecstatic draft, half its contents and then, slumping in her chair with a deep sigh, picks up the bottle and gazes at it, taking a sort of supplementary pleasure in its shape and its label, the outward signs of the essence within. She finishes that first glass in two further movements, and sits a moment permitting the glow to mount from her belly to her brain.³⁷⁸

Nicht nur stellt die Beschreibung, wie sie den ersten Schluck genießt und weitere hinauszögert, eine beschönigende Sicht ihrer Alkoholsucht dar, vor allem der Begriff „gratification“ im Zusammenhang mit einer derartigen Krankheit wirkt verunsichernd auf den Leser, der einer angemessenen Reaktion dieser Darstellung gegenüber – ist das Beschriebene lustig oder ruft es Entsetzen hervor? – unschlüssig ist. Denn schließlich stellt das Trinken von Doris keine genüssliche Handlung mehr dar. Es handelt sich nicht um ein gelegentliches Vergnügen; es geht nur noch darum, die Auswirkungen der Sucht zu bekämpfen und sich Linderung zu verschaffen. Durch die situativ eigentümliche Beurteilungsweise des Ich-Erzählers entsteht eine Diskrepanz zwischen der Wortwahl und der Handlung auf der Ebene der Figuren. Ein deutlicher Hinweis auf die unmenschliche Verzerrung, welche die Sucht bei Doris verursacht, wird durch die Bemerkung „the lifting of the glass has come to resemble the operation of an automaton“³⁷⁹ gegeben. Doris ist in ihrem Rausch und in ihrer Abhängigkeit vom Alkohol zu einem Objekt geworden, sie wirkt entmenschlicht und dinghaft und scheint alles Lebendige verloren zu haben – ganz wie Sir Hugo es bereits am Anfang des Romans beschrieben hatte. Das Automatenhafte findet sich als kennzeichnendes groteskes Motiv auch in der Zusammenfassung von W. Kayser, der die „zu Puppen, Automaten, Marionetten erstarrten Leiber“³⁸⁰ erwähnt.

Sir Hugo beschreibt die Trinkzeremonie von Doris insgesamt in einer lustigen und komischen Art. Dies stellt eine Diskrepanz zu der Ernsthaftigkeit des Themas Alkoholismus dar. Nur Sir Hugos Überlegung, dass zwischen dem Trinken und Selbstmord eine gewisse Analogie besteht, verweist auf den ernsten Hintergrund der Szene, ohne ihn jedoch zu benennen, denn Sir Hugo stellt fest: „But what the drinker would doubtless spurn is the *sudden* death, the *sudden* blessed cessation of experience, and liberation from the self, that the suicide craves. Sudden death is anathema to the drinker, for approach to the void must be gradual, it must be attenuated“³⁸¹. Und auch hier beschönigt er die Todesart des Trinkers, die fast schon sanft und langsam ist gegenüber dem brutalen Wesen des plötzlichen Todes.

³⁷⁸ Ebd., S. 132f. Hervorhebung im Original.

³⁷⁹ Ebd., S. 134.

³⁸⁰ W. Kayser (1957), S. 197.

³⁸¹ *Grotesque*, S. 133. Hervorhebung im Original.

2.8. Sprachliche Besonderheiten und groteske Situationsgestaltung

Sir Hugo, der sich selbst als Liebhaber von Ironien („connoisseur of ironies“³⁸²) bezeichnet, gelingt es durch zahlreiche humoristische Äußerungen, diesem Anspruch gerecht zu werden. So stellt er angesichts seines gegenwärtigen Zustands und nahen Todes fest: „My next unmediated encounter with Nature will occur six feet under!“³⁸³. Als das plötzliche und scheinbar unerklärliche Verschwinden von Sidney von dem Ereignis eines Wasserrohrbruchs auf Crook gefolgt wird, bemerkt der Protagonist: „it was as though the house were performing its own tearful requiem for Sidney Giblet, a sort of gesture of hydraulic condolence“³⁸⁴. Die vordergründig humorvollen Kommentare des Ich-Erzählers offenbaren einen grotesken Kontrast, weil ein abstoßender und grausiger Sachverhalt durch eine nüchtern-komische Art der Präsentation überdeckt wird. Somit zeichnet sich das Groteske in der Sprache des Protagonisten zumeist durch eine Diskrepanz zwischen den extremen und unnormalen Inhalten der beschriebenen Szenen und der betont sachlichen Weise, in der der Erzähler über das Außergewöhnliche berichtet, aus. Auch die Situationsgestaltung in The Grotesque zeichnet sich bisweilen durch eine Diskrepanz zwischen dem Inhalt und der Form der Erzählung aus: der Ich-Erzähler berichtet über die ungewöhnlichsten Ereignisse und Begebenheiten in betont nüchterner Art und Weise und erzeugt damit beim Leser den Eindruck des Grotesken. Exemplarisch hierfür ist vor allem das Krötenritual, das bereits am Anfang der Analyse zu The Grotesque erwähnt wurde. Die absolut widerliche und ekelregende Angelegenheit, seine Kröte am Mittagstisch mit lebenden Maden zu füttern, wird von dem verschrobene Protagonisten als das natürlichste der Welt dargestellt und mit dem Hinweis auf seine wissenschaftliche Einstellung zu den Phänomenen der Natur gerechtfertigt:

Herbert was a toad, and I kept him in a glass tank in my study. Because I fed him well, and he did not take much exercise, he was extremely large. I did not find him monstrous, however, nor was there anything revolting to me in the spectacle of a toad eating maggots at the dinner table. (...) I would spill a few of them onto my plate and watch Herbert set to.³⁸⁵

Auch wenn Sir Hugo feststellt, es läge nichts abstoßendes an einer Kröte, die am Mittagstisch Maden frisst, kann sich der Leser gerade dieser Empfindung nicht erwehren und gerät damit in einen Konflikt aus Ekel und Belustigung. Es handelt sich hierbei um Empfindungen, deren Nebeneinanderstehen dem Leser unvereinbar erscheinen und ihn zu widersprüchlichen Reaktionen bewegt. So wird durch Sir Hugos Aussagen ein Gefühl des Lächerlichen und Lustigen erzeugt und neben etwas gestellt, dass Ablehnung, Angst

³⁸² Ebd., S. 12.

³⁸³ Ebd., S. 41.

³⁸⁴ Ebd., S. 90.

³⁸⁵ Ebd., S. 14.

und Bestürzung hervorruft, alles in allem eine „peculiar mixture in our response“³⁸⁶. P. Thomson beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen:

Whether or not this is felt to be eerie, I suggest that (...) the crucial factor in one's reaction to it is the confusion between a sense of the comic and something – revulsion, horror, fear – which is incompatible with the comic.³⁸⁷

Es ist vor allem das Wissen des Lesers, dass sich der raffiniert-bösartige Sir Hugo heimlich an den Ekelgefühlen des anwesenden Sidney vergnügen will, das hier den grotesken Effekt verstärkt („and Sidney, whom I generally took the opportunity of instructing in the reproductive and other habits of the species, never knew quite where to look, or how much enthusiasm he had to affect to keep me happy“³⁸⁸). Obwohl ihm sehr wohl bewusst ist, dass er mit diesem Ritual den Degout der Anwesenden provoziert, treibt er sein dämonisches Spiel geradezu auf die Spitze:

I told Sidney that it was once thought that toads were poisonous, but the secretion in question was in fact merely a sort of defensive slime that is highly unpleasant to predators. “Really?” said Sidney, and set down his coffee untasted.³⁸⁹

Auch weiß er zu diesem Zeitpunkt sicher, dass Harriet den neuen Diener Fledge im Rahmen der Einweisung in seine Pflichten nicht mit Herbert bekannt gemacht hatte. Dennoch gibt er sich nach außen betont nüchtern und sachlich, als er nach dem Krötentier verlangt: „I told him to bring Herbert to the table“³⁹⁰. Nur die Schadenfreude und die Genugtuung, die nach dem erfolgreichen Einweisen des Dieners Fledge in den Umgang mit der Kröte aus Sir Hugos sarkastischer Äußerung spricht, verrät dem Leser die tatsächlichen, abgründig-niederträchtigen Absichten des Protagonisten:

Fledge was soon instructed in the proper method of extracting Herbert from his tank, and bringing him to the dining room; and though I could tell the man had no natural feeling for toads, he showed not a flicker of distaste at performing the, to him, disgusting task.³⁹¹

Das vordergründig scheinbar normale und selbstverständliche Ritual des Krötenfütterns offenbart also gleichzeitig die Boshaftigkeit und die Schikanierlust des Protagonisten Sir Hugo. Es existieren somit zwei unterschiedliche Handlungsebenen, die in einen spannungshaften Kontrast geraten, eine innere Gegensätzlichkeit aufweisen und hierdurch den grotesken Effekt erzeugen. Günter spricht in diesem Zusammenhang von einem Norm-Anti-Norm-Verhältnis bzw. in Anlehnung an W. Kayser von einem

³⁸⁶ P. Thomson (1972), S. 2.

³⁸⁷ Ebd., S. 7.

³⁸⁸ *Grotesque*, S. 14.

³⁸⁹ Ebd., S. 15.

³⁹⁰ Ebd., S. 14.

³⁹¹ Ebd., S. 15.

Spannungsverhältnis zwischen zwei Ordnungen. Dabei wird eine Ordnung oder Norm zunächst als gültig, normal und anerkannt vorgegeben, was in Bezug auf Sir Hugo durch den selbstverständlichen und unvoreingenommenen Umgang mit Phänomenen aus der Natur gegeben ist:

Disease, infection, rot, filth, feces, maggots – they're all part of life's rich weft and woof, and anyone with a properly scientific outlook should welcome such phenomena as facets of Nature every bit as wonderful as golden eagles and oak trees and great rift valleys and the like. I think the family of a scientist, particularly, should not be permitted to discriminate among Nature's variety, and to press home this point it was in those days my habit over coffee to send for Herbert.³⁹²

Als der Leser jedoch erkennt, dass Sir Hugo neben seiner vordergründig wissenschaftlichen Einstellung und der Disziplinierung der Familienmitglieder noch ein weiteres, unlauteres Ziel verfolgt, tritt dieser vorläufigen Norm „plötzlich und unerwartet (...) eine Anti-Norm entgegen“³⁹³. Wichtig ist dabei für den Eindruck des Grotesken, dass die beiden kontrastierenden Ordnungen sich nicht gegenseitig aufheben und damit die Spannung beider Ebenen vernichten:

Als conditio sine qua non für den Bestand des Spannungsverhältnisses muß also der Fortbestand des Konfliktes zwischen den beiden Ordnungen gelten, der seinerseits wiederum die Existenz eines relativen Gleichgewichts voraussetzt. Der Kampf der beiden Ordnungen muß demnach unentschieden bleiben, insofern, als die jeweils bedrohte Ordnung sich zumindest partiell behaupten kann. D.h. also, durch den Einbruch einer Anti-Norm wird die Norm zwar in Frage gestellt, aber nicht vernichtet;³⁹⁴

Günter, der den Kontrast zwischen Norm und Anti-Norm mit dem Dualismus zwischen Illusion und Desillusion gleichsetzt, diagnostiziert für das Wesen der Groteske die „Gleichzeitigkeit von komischer Illusion und grausiger Desillusion“³⁹⁵ bzw. deren Inversion. Durch die vorangegangene Analyse ist in Bezug auf Sir Hugo festzustellen, dass die grausige Illusion durch den Gegenpol der komischen Desillusion in ein Spannungsverhältnis gerät.

Auch die Szenen, in denen Sir Hugo sich als verhinderter und ungeschickter Liebhaber offenbart, weisen einen stark grotesken Charakter auf. Dieser beruht vor allem auf dem Wissen des Lesers, dass Sir Hugo seine homosexuellen Neigungen unbedingt verbergen und verschleiern will und sich in seiner Erzählung dem Leser gegenüber trotz dieser Neigung als stürmischer heterosexueller Liebhaber präsentieren möchte. Innerhalb eines Traumes, dessen Inhalt er als „so startlingly bizarre“³⁹⁶ bezeichnet, ist es insbesondere die seine Bewegungen behindernde, heruntergelassene Hose, die sinnbildlich für die

³⁹² Ebd., S. 14.

³⁹³ B. Günter (1974), S. 57.

³⁹⁴ Ebd., Hervorhebungen im Original.

³⁹⁵ Ebd., S. 58.

³⁹⁶ *Grotesque*, S. 49.

Unterdrückung seiner Neigungen und Wünsche durch die Normen und Zwänge der gesellschaftlichen Konventionen steht, die der vermeintlichen Liebesszene eine starke Situationskomik verleiht und vor dem Hintergrund seiner homoerotischen Neigungen grotesk wirkt:

I remember scrambling to my feet, and pulling off my overcoat, and then my jacket, and then my waistcoat, so that I could get at my braces, and push them off my shoulders, and get my trousers down; and as I struggled with these operations – they seemed never to end – I was feeling the most furious urgency to take advantage of this woman who was offering herself so frankly to me. I unbuttoned my trousers (...) and pushed them down. (...) I began to shuffle forward, though the tweeds about my ankles were heavily constricting. (...) Mrs. Fledge turned her back to me and, lifting her apron once more, offered me her bottom; the expression on her face, as she grinned at me over her shoulder, was one of quite brazen sexual invitation. But the trousers at my ankles by this time prevented me from going forward at all! I seem to remember that I groped at her with outstretched arms, but I simply *could not move!*³⁹⁷

Auch der Überfall auf Doris, den er während der Weihnachtsparty auf Crook begeht, scheitert an seiner vermeintlichen Ungeschicklichkeit: „I trapped her in the corner. Doris is a head taller than me, and the kiss I attempted to plant on her mouth missed completely, my chin barely grazing her shoulder“³⁹⁸. Das bizarre und beängstigende Bild („bizarre and frightening spectacle“³⁹⁹), das Sir Hugo mit seinen vom Whisky wilden Augen und seinem blutenden Finger und insbesondere in seinem Zustand „out of control“⁴⁰⁰ abgibt und das einen grausigen Eindruck erzeugt, gerät durch die komische Desillusion seines missglückten Annäherungsversuchs in eine Spannung und offenbart einen grotesken Kontrast aus Komik und Tragik. Seine Feststellung „[b]ut I did get a hand on one of her little breasts, so audaciously pointy in that tight black uniform“⁴⁰¹ wirkt beinahe wie ein Triumph, kann aber den Leser nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie einen Kontrast zwischen seinen Worten und seinen Taten darstellt und hier wiederum der Verschleierung seiner homoerotischen Neigung dient.

Als eine weitere Szene mit grotesker Wirkungskraft entpuppt sich der langersehnte Vortrag über seinen *Phlegmosaurus carbonensis* vor der Royal Society, den der Protagonist sich mühevoll und beharrlich erkämpft. Der groteske Charakter ergibt sich vor allem durch den Informationsvorsprung des Lesers, der durch die unbewussten Selbstcharakterisierungen des Erzählers mittlerweile zahlreiche Einblicke in dessen gestörte psychische Verfassung erhalten und die extreme Verzerrung seiner Perspektive erkannt hat. Sir Hugo ist hartnäckig davon überzeugt, herausgefunden zu haben, dass der Phlegmosaurus der Vater der Vögel ist. Während dem Leser durch die unbewussten Kommentare des Erzählers bekannt ist, dass die Mitglieder der Royal Society Sir Hugo

³⁹⁷ Ebd., S. 50f.

³⁹⁸ Ebd., S. 136.

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Ebd.

lediglich als geistig verwirrten und unzurechnungsfähigen Phantasten einschätzen und seine Errungenschaften konsequent ignorieren, glaubt der Protagonist, man wise seine Erkenntnisse zurück, weil sie zu revolutionär und zu radikal für die verstaubte Wissenschaft seien. Die Einblicke, die der Leser im Laufe der Erzählung in die krankhafte Persönlichkeit des Protagonisten erhält und das sukzessive Entlarven von dessen verzerrter Perspektive, verlaufen parallel zu Sir Hugos ausdauernden, jedoch progressiv ausweglosen Bemühungen, den fiktiven Ansprechpartner von der vermeintlichen Wichtigkeit und Exklusivität seiner Forschungsergebnisse zu überzeugen.

Vor diesem kontrastierenden Hintergrund erzeugt besonders die folgende Feststellung Sir Hugos einen grotesken Eindruck beim Leser:

For I had, indeed, delivered my lecture on the seventh, I'd delivered it to an audience of four: Hilary, Victor, Sykes-Herring, and a man called Sir Edward Cleghorn. (...) Two old men blundered in, thinking it a lecture on coprolites, then blundered out again; and that, in terms of what should have been the crowning moment of my paleontological career, was it. Afterwards (...) there was the small, thin sound, in that vast, empty auditorium, of eight hands clapping.⁴⁰²

Die exemplarische Analyse dieser drei Szenen mit groteskem Charakter verdeutlicht, dass sie auf den ersten Blick mit den Prädikaten ‚lustig‘, ‚komisch‘ oder ‚humorvoll‘ betitelt werden könnten. Das solchermaßen erzeugte Lachen stellt, wie sich auf den zweiten Blick zeigt, jedoch kein befreiendes Lachen dar, wie es auf einem Gefühl der Gewissheit und Sicherheit gründet; es ist eines, das dem Leser im Halse stecken bleibt. Die Komik ist durch den Einbruch des Unbehaglichen und Beklemmenden zweifelhaft geworden: auch wenn es nicht gänzlich verstummt, so wirkt das Lachen doch „gezwungen und unfrei“⁴⁰³. Der Leser ist in der Konfrontation mit den grotesken Szenen und Figuren aus Patrick McGraths Texten durchweg hin- und hergerissen und verunsichert. Er schwankt zwischen einer Betrachtung der beschriebenen Ereignisse als humorvoll und einer Bestürzung über das Erzählte. In seiner Wirkungsweise offenbart sich das Groteske in der „spannungshafte[n] Gleichzeitigkeit zweier disparater Sphären“⁴⁰⁴: der Komik und dem Missbehagen. Dementsprechend ist die emotionale Respon auf die Gleichzeitigkeit einander widersprechender Bereiche kontradiktorisch: „Lachen über die Komik verbindet sich mit Angst und Entsetzen vor dem Grauen“⁴⁰⁵. Das Lachen, das in Kaysers Definition des Grotesken („gehört das Lächerliche zum Grotesken?“⁴⁰⁶) nicht ausdrücklich vorkommt, ist im Sinne des Komischen und Karikaturistischen doch als zentrale Wirkungskomponente des Grotesken anerkannt, es nimmt aber „beim Übergang ins Groteske Züge des höhnischen, zynischen, schließlich des satanischen Gelächters

⁴⁰² Ebd., S. 126.

⁴⁰³ Vgl. B. Günter (1974), S. 61. Zum Wesen des Lachens in der Literatur vgl. auch H. Bergson: Das Lachen, Zürich 1972.

⁴⁰⁴ B. Günter (1974), S. 61.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ W. Kayser (1957), S. 201.

an“⁴⁰⁷. Die Skala des grotesken Gelächters kann ihren Beginn noch in Heiterkeit und Freiheit haben, sich jedoch zu einem ausweglosen Grauen steigern, weshalb Kayser von einem „Spiel mit dem Absurden“ spricht.⁴⁰⁸ In Bezug auf die psychologischen Wirkung der Groteske ist festzustellen, dass das Lachen in einer Groteske nie ein freies, offenes und unbekümmertes Lachen ist, da es immer von beängstigenden und abstoßenden Elementen durchkreuzt wird. P. Thomson charakterisiert dies treffend mit den Worten „the guffaw becomes a grimace“⁴⁰⁹. Umgekehrt ist feststellbar, dass unsere Reaktion auf das Beklemmende und Abstoßende geschwächt wird durch unser Gefallen an den belustigenden Seiten der Groteske. Dies lässt darauf schießen, dass die Groteske die schauerlichen und abstoßenden Seiten der menschlichen Existenz nur deshalb an die Oberfläche bringt, damit sie, dort angekommen, durch die belustigende Perspektive als weniger gefährlich und bedrohlich empfunden werden können.

An Patrick McGraths Text The Grotesque bestätigt sich die Feststellung von P. Thomson „somewhere in all examples of the grotesque there is a comic element“⁴¹⁰. Vor allem Sir Hugos verzerrte und eigenwillige Perspektive offenbart sich wiederholt als Quelle für die komische Wirkung seiner Schilderungen. In der Rahmenhandlung der Erzählung hat Sir Hugo mangels Kommunikationsmöglichkeiten mit den Menschen seiner Umgebung viel Zeit und Muße, über seine Ehe mit Harriet und ihre allmähliche Entfremdung im Laufe vieler Ehejahre und der Frage „What went wrong?“⁴¹¹, zu sinnieren. Während der Protagonist bemüht ist, seinen fiktiven Ansprechpartner davon zu überzeugen, dass seine ständige Übellaunigkeit, seine mangelnde Zuneigung und Aufmerksamkeit für Harriet („by ignoring Harriet all those years“⁴¹²) und sein ausgeprägtes Arbeitsethos der Grund für die Entfremdung der Eheleute war, ist der Leser wieder einmal durch die für den Erzähler unbewusst in seiner Rede enthaltenen Kommentare zu seiner Homosexualität im wissensmäßigen Vorsprung. So gesteht er, „Harriet had not led a happy life, she had not been fulfilled by the mature love of a devoted husband“⁴¹³ und bezeichnet sich selbst als „the husband who had so utterly failed her“⁴¹⁴, eine Aussage, die vor dem Hintergrund seiner Zuneigung zum eigenen Geschlecht eine doppelte Bedeutung enthält und dem Erzähler scheinbar nicht bewusst ist. Folglich war er nicht fähig, ihr „the tenderness and candor that every woman needs from a man“⁴¹⁵ zu geben. Eigene Gefühle der Liebe und der Zuneigung zu Harriet hat Sir Hugo eingeständenermaßen nicht verspürt: „By the winter of 1949 I had been sleeping over in the east wing for twenty-five years, and love – the love of a husband and a wife – had

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 202.

⁴⁰⁹ P. Thomson (1972), S. 59.

⁴¹⁰ Ebd., S. 53.

⁴¹¹ *Grotesque*, S. 75.

⁴¹² Ebd., S. 76.

⁴¹³ Ebd., S. 75.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Ebd.

long since died between us. I can't say I missed it. I had my bones"⁴¹⁶. Vor diesem Hintergrund ist die Vermutung des Protagonisten, ein lange zurückliegender Vorfall und dessen makaber-groteske Sicht durch den Erzähler sei Schuld an dem Scheitern der Ehe, ein komisches Element. Sir Hugo, der jegliche Sentimentalitäten und religiöse Anwendungen kategorisch ablehnt und verhöhnt, gerät mit Harriet über ein Heiligenbildnis in einen Streit, aus dem er als Sieger hervorgeht: das Bild wird aus dem Schlafzimmer entfernt und Sir Hugo stellt fest: „Dome removed *The Virgin of the Lilies* that very afternoon, but somehow, after that, things were never the same between us“⁴¹⁷.

Für den Leser ist diese Begründung für das gescheiterte Eheleben ebenso unannehmbar wie belustigend. Vor allem die empfindliche Reaktion des spitzzüngigen Protagonisten auf das Bild und seine entsprechend vehemente Ablehnung erzeugt einen besonders gelungenen komisch-bizarren Eindruck beim Leser:

There was already a large wooden crucifix hanging over the bed, and the experience of going to sleep immediately beneath those bleeding feet I used to find distinctly macabre; but as I say, I loved Harriet then, and I tolerated it for her. But *The Virgin of the Lilies* was too much. The thing oozed a sort of sickly religiosity that frankly embarrassed me, and the idea that I would now have to spend my nights not only with Jesus Christ but with his mother as well was not to be borne.⁴¹⁸

Es sind diese sprachlichen Besonderheiten grotesker Prägung, die das Komische als essentielles Element des Grotesken offenbaren und den komisch-grotesken Gesamteindruck von The Grotesque verstärken.

⁴¹⁶ Ebd., S. 76.

⁴¹⁷ Ebd. Hervorhebung im Original.

⁴¹⁸ Ebd. Hervorhebung im Original.

C. Abschließende Betrachtungen

I. Zusammenfassung der Ergebnisse

Analog der Zweiteilung der Romane Spider, Dr. Haggard's Disease und The Grotesque in eine Rahmen- und Binnenerzählung mit jeweiligem thematischen Schwerpunkt, gliederte sich die Analyse der Texte einerseits in die Aufarbeitung der Erlebnisse der Protagonisten in der erzählten Vergangenheit und andererseits in deren hervorstechende Wirkung als groteske Figuren auf den Leser in der fiktionalen Gegenwart.

Die eingehende Untersuchung des Textmaterials hat ergeben, dass die Protagonisten sich im Laufe ihres Lebens allesamt zu Zerrbildern eines gemeinhin als ‚normal‘ bezeichneten männlichen Individuums entwickeln. Sie zeichnen sich ausnahmslos durch mehr oder weniger in der Realität nachvollziehbare psychische und auch physische Deformationen aus, die ihre Ursachen in den spezifischen Lebensgeschichten der Protagonisten haben. Es konnte gezeigt werden, dass sich die Protagonisten aufgrund ihres individuellen Lebensweges bzw. nach einem einschneidenden Erlebnis in der erzählten Vergangenheit in der Gegenwart des Erzählens als emotionale und physische Krüppel und hochgradig bizarre Figuren entlarven. Sie stellen sich unbewusst als ein Produkt von gesellschaftlich statuierten männlichen Rollenvorstellungen dar und offenbaren damit ihren gegenwärtigen Zustand als das Ergebnis einer gescheiterten Identitätssuche und einem verzweifelten Streben nach einem männlichen Ideal, dem zu entsprechen sie nicht in der Lage sind.

McGrath porträtiert Männer in den ebenso vielfältigen, wie traditionellen Rollen als Sohn, Vater, Ehemann, Freund und Geliebter. Unter Verwendung von Fachliteratur aus dem Bereich der Männerforschung konnte gezeigt werden, dass die männlichen Protagonisten von einem hochgradig konservativen Männerbild geprägt sind. Entsprechend der zeitlichen Einordnung der Erzählungen in die Zeit der 30er bis mitfünfziger Jahre, sind die Männerfiguren vor allem geformt durch die familiäre wie berufliche Rolle des Mannes in jener Zeit. McGraths männliche Romanfiguren sind bemüht, das durch Stärke geprägte Männlichkeitsideal unseres Kulturkreises zu erfüllen; entsprechend gelten „infantile, feminine und homophile Gefühlsregungen“¹ als Schwächen, die verborgen und unterdrückt werden müssen. Sir Hugos latente Homosexualität muss zwangsläufig im finalen Kollaps enden, um den eigenen wie den gesellschaftlichen Normen und Zwängen zu entsprechen. Die Probleme des Mannes in den 70er bis 90er Jahren, ihre Hilflosigkeit vor dem veränderten Rollenbild und die daraus folgende Identitätskrise sind, eher auf den

¹ M. Kreckel (1997), S. 39.

zweiten Blick, vor allem in der Figur des Dr. Haggard, erkennbare Motive der Erzählung.² Wie sich mit Bezug auf Fachquellen aus der Männerforschung gezeigt hat, kann den männlichen Protagonisten der drei untersuchten Romane weder das Gleichgewicht der Persönlichkeit noch die gelungene Einpassung in gesellschaftliche Rollensysteme im Sinne einer adäquaten Sozialisation bescheinigt werden. Ihre Einpassung in den familiären, beruflichen und gesellschaftlichen Bezugsrahmen gelingt den männlichen Figuren nicht. Die Ich-Erzähler sehen sich, wie der notorische Misanthrop Sir Hugo, selbst als Außenseiter, können ihre Distanz zu anderen Menschen aber nicht überwinden. Dennis Cleg, Edward Haggard und Sir Hugo Coal sind zwiespältige Männerfiguren, die sich in allen dargestellten Lebensaltern, vom jungen zum reifen Mann, durch Unsicherheit im Umgang mit dem weiblichen Geschlecht auszeichnen. Besonders Dr. Haggard, der ähnlich wie der Ich-Erzähler aus Poes „Ligeia“ der Idealisierung einer Frauenfigur verfällt, ist aufgrund seiner emotionalen Defizite nicht fähig, die Liebschaft zu Fanny als bloße Affäre zu enttarnen. Die Protagonisten verkörpern Männerfiguren, die an den gesellschaftlich vorgegebenen Rollenerwartungen scheitern und unfähig zu einer vertrauensvollen partnerschaftlichen Beziehung sind. Sie generieren zu abnormalen Persönlichkeiten, die durch Bindungs- und Beziehungslosigkeit und im Verlauf ihrer Entwicklung zunehmend durch psychische Krankheiten gezeichnet sind. Die Protagonisten weisen Zustände der Verwirrung und Wahrnehmungsstörungen auf, die bei Sir Hugo in dem Irrglauben gipfeln, eine Entdeckung gemacht zu haben, welche die Paläontologie zu revolutionieren vermag. Patrick McGrath stellt männliche Protagonisten in den Vordergrund, die von Orientierungslosigkeit und Identitätsproblemen geprägt sind und Schwierigkeiten bei der eigenen Standortbestimmung und Einpassung in gesellschaftliche Normen- und Sinnsysteme haben. Sie suchen ihre Identität und ihren Standort in einer Welt, in der die Normengefüge für sie keine verlässlichen Koordinaten zur Verfügung stellen, undurchschaubar und unidentifizierbar sind und ihre Einpassung verhindern. Es scheint ihnen unmöglich, sich selbst und ihre spezifische Rolle zu bestimmen. Entsprechend sind sie gekennzeichnet durch Angst, Schwäche, sexuelle Absurditäten, Gewalt und Vereinsamung. Ihre geistige Entrücktheit ist gleichermaßen Ausdruck ihrer sozialen Ausgeschlossenheit. McGraths komisch-beängstigende Männerfiguren verkörpern Abweichungen vom traditionellen Männerbild und stellen verzerrte Formen dessen dar, was gemeinhin als ‚klassisches‘ männliches Ideal bezeichnet wird. Die Erzählerfiguren unterminieren nahezu ausnahmslos tradierte Norm- und Normalitätsvorstellungen und zeichnen sich durch abweichende Denk- und Verhaltensweisen aus. Männliche Abweichung äußert sich in den Texten entweder in der Durchkreuzung männlich konnotierter Verhaltens- und Erlebnismuster oder der überspitzten Darstellung typisch männlicher Reaktionsmuster und dies hat den Effekt,

² Probleme im Umgang mit dem neuen Männlichkeitsbild und eine Neuorientierung des Mannes spiegeln sich auch in der Figur des Sidney Giblet aus The Grotesque. Dieser wird als besonders eigentümliche Ausprägung des neueren Männlichkeitsbildes als ‚Softie‘ (vgl. W. Hollstein (1989), S. 23) dargestellt. Zur Veränderung des männlichen Rollenbildes in den vergangenen Jahrzehnten vgl. C. W. Franklin: The Changing Definition of Masculinity, New York 1984.

dass männliche Rollenbilder nahezu ausnahmslos ironisiert werden. Dr. Haggard, der erwachsene Dennis Cleg und Sir Hugo Coal haben wenig mit populären Konzeptionen des ‚idealen‘ Mannes gemein. Der Leser ist dazu aufgerufen, im Spiegel der Verblendungen der Protagonisten, eigene Verblendungen aufzudecken und sich die Frage zu stellen, inwieweit er selbst idealisierte Vorstellungen davon pflegt, wie ein Mann beschaffen sein sollte.

Wie bereits einleitend dargestellt, zeichnet sich Patrick McGrath dadurch aus, dass er die Tradition des Grotesken in der englischsprachigen Literatur auf neuen Wegen beschreitet, aber auch auf altbewährte Elemente grotesker Figuren- und Situationsgestaltung zurückgreift. Zu den klassischen Elementen der grotesken Literatur zählt, dass das Zustandekommen der grotesken Wirkung der männlichen Figuren und der beschriebenen Situationen durch ein Spannungsverhältnis von zeitgleich komischen und grauenerregenden Komponenten bestimmt ist, da die zentrale Struktur, die dem Grotesken innewohnt, die des Kontrastes und der Verbindung zweier eigentlich inkompatibler Wesenszüge ist. So besteht ein Missverhältnis zwischen dem Inhalt und der Form der erzählten Geschichten, welches sich in den skurrilen und unnormalen Inhalten des Erzählten, im Gegensatz zu dessen betont nüchterner Darstellungsweise offenbart. Selbst wenn sich der Protagonist Dennis Cleg in Spider in einem Küchenschrank verkriecht, der ihm das Gefühl von Geborgenheit gibt, vermittelt er sein Verhalten als subjektiv normal, wodurch sich eine Diskrepanz zwischen der Erlebniswelt, den Erfahrungen und Einschätzungen des Lesers auf der einen Seite, und dem stark verschobenen Normalitätsbegriff in der Beurteilung des Erzählers auf der anderen Seite, ergibt. Ein modernes Element des Grotesken ist der Kunstgriff der Darstellung der durch Orientierungs- und Wahrnehmungsstörungen geprägten Ich-Erzähler als verrückte Monologen und damit als unglaubwürdige Erzähler. Im Verlauf der Erzählungen enthüllt sich, dass sie in ihrer Weltsicht bezüglich dessen, was nach allgemein gültiger Vorstellung als ‚normal‘ gilt, völlig entrückt sind. Die Ich-Erzähler aus Spider, Dr. Haggard's Disease und The Grotesque sind allesamt von einer fixen Idee besessen und ständig bemüht, ihre ‚Version‘ der Geschichte ausführlich zu schildern, um sich auf diese Weise das Verständnis und die Zustimmung ihrer fiktiven Gesprächspartner zu sichern. Dabei ist in dieser Arbeit nicht die Version der Geschichte von Interesse, die der jeweilige Ich-Erzähler dem Rezipienten vermitteln möchte; viel interessanter und aufschlussreicher ist jene Version der Geschichte, die er keineswegs erzählen möchte, es aber unbewusst dennoch tut. Wo, wie im Falle von Dennis, die gesellschaftliche Realität – sein Elternhaus und die Zeit in einer geschlossenen Anstalt für psychisch Kranke – für das Zustandekommen der grotesken Figur verantwortlich gemacht werden kann, manifestiert sich auch Kritik an der Grundbefindlichkeit moderner Gesellschaftsentwicklungen. Dann gestaltet sich das Groteske hauptsächlich in der durch den Mitmenschen verursachten Unmenschlichkeit, was dem zeitkritischen Ansatz von Heidsieck entspricht. Auch in den untersuchten Texten wird die Wirklichkeit bisweilen als hoffnungslos pervertiert

dargestellt und die bizarren und gestörten Figuren der Textwelt sind die Opfer und das Resultat der unwürdigen Lebensumstände in einer deformierten Gesellschaft. In der Folge verkümmern die Menschen zu isoliert lebenden Individuen, die von gestörter Kommunikation gezeichnet, zu normalen menschlichen Beziehungen unfähig sind. Das Groteske manifestiert sich, über die psychische Ebene hinaus, in dem ausgeprägt monströsen Erscheinungsbild der Protagonisten: in ihrer Verwandlung und Verzerrung zu unförmigen und missgebildeten Kreaturen, die sich durch heterogene Mischungen von Menschlichem, Tierischem und Dinghaftem auszeichnen. Die moderne Dimension grotesker Figuren- und Situationsgestaltung findet sich aber vor allem in der Charakterisierung der unglaubwürdigen Erzähler, den Diskrepanzen innerhalb der Erzählung, der außergewöhnlichen erzählerischen Vermittlung und der sich daraus ergebenden dramatischen Ironie, die im vorliegenden Fall die Verspottung männlicher Rollenbilder mit sich führt. Die besondere Figurendarstellung der Ich-Erzähler lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Sprecher und dessen Idiosynkrasien. Damit steht nicht die Handlung und das Geschehen im Mittelpunkt des Textes, sondern die Perspektive und die Normabweichungen der Erzähler, die wiederum auf die männlichen Rollenbilder und deren Problematisierung verweisen.

II. Das Groteske als Ingrediens des Neugotischen?

Durch die eingehende Betrachtung der männlichen Protagonisten in den dieser Arbeit zugrunde liegenden Texten, konnten die einleitend gestellten Fragen beantwortet werden. Bezüglich der am selben Ort angesprochenen Tendenz des Neugotischen zur Integration grotesker Elemente, stellt sich nach ausführlicher Analyse der Romane Spider, Dr. Haggard's Disease und The Grotesque die Frage, warum McGrath, der als „masterful modern updater and exploiter of the traditional devices of Gothic“ und als „devoted gothic revivalist“³ gefeiert wird und sich auch deutlich erkennbar an das Genre des Schauerromans anlehnt, das Groteske als Stilmittel zur Charakterisierung und zur Formgebung seiner Figuren verwendet. Ein Rückgriff auf Imhofs Untersuchung zum Phänomen des Neugotischen in der zeitgenössischen englischen Romanlandschaft führt zu einer interessanten Deutung der entstehungsgeschichtlichen Rahmenbedingungen von Horace Walpoles The Castle of Otranto (1764), die auch der hier ausstehenden Frage dienlich scheint. Zunächst einmal stellen die gesellschaftlich-kulturellen Rahmenbedingungen ein wesentliches Kriterium für das Aufkommen der *Gothic novel*, als deren Begründer Walpole gilt, dar. Imhof unterstützt die These, dass Zeiten relativer Stabilität, in der „alle das prekäre Gleichgewicht störenden Ideen und Bestrebungen

³ V. Cunningham (1992), S. 231.

verdrängt sind“⁴, das Entstehen von literarischen Formen mit Bezug zum Phantastischen und Unheimlichen⁵ befördern. Während die Mehrheit der Bevölkerung einem Empfinden von Harmonie und Stabilität gehorcht, sind es vor allem die freigeistigen Künstler und Schriftsteller, welche die „Disharmonie in der Harmonie“⁶ entdecken und die Instabilitäten unter der Oberfläche schonungslos aufdecken.⁷ Indem der Schauerroman das „Ungesagte und Ungesehene einer Kultur“⁸ aufspürt und damit das, was „zum Schweigen gebracht, unsichtbar gemacht, verborgen ist“⁹ an das Licht des Tages befördert, betreibt er Subversion. Walpole hat, indem er „den Auswüchsen persönlicher Imagination und Phantasie Eingang in sein Werk erlaubte, das Augenmerk auf die ideologischen Grenzen des Romans, wie er sich im 18. Jahrhundert in England herausbildete“¹⁰, gelenkt. So hat er sich durch die Verwendung des gotischen Manierismus letztlich auch „gegen den Roman als Form narrativen Diskurses“¹¹ gewandt. Doch welche Verbindung besteht zwischen der durch Walpole begründeten *Gothic novel* und dem Stilmittel der Groteske, wie es sich bei Patrick McGrath findet?

Wie der Begriff ‚gotisch‘ wurde auch der Terminus ‚grotesk‘ zunächst nur in Verbindung mit der bildenden Kunst und Architektur gebraucht und in der nachfolgenden Zeit von der Literatur adaptiert. Im Laufe einiger Jahrhunderte haben sich das Gotische und die Groteske als Stilmittel in der Literatur immer stärker aufeinanderzubewegt, wobei die Groteske, die noch in der Romantik ein Modus des Schauerromans ist, mit ihrer wachsenden Bedeutung im zwanzigsten Jahrhundert den Status eines eigenen Genres erlangt.¹² So wie das Gotische in einer Zeit entstehen konnte, in der ein gewaltiger Ideen- und Erkenntniswandel die Menschen erfasste und zum Verlust langgültiger Bedeutungsmuster führte¹³, findet sich das Groteske vor allem in Epochen, „in denen das überkommene Bild einer heilen Welt angesichts der veränderten Wirklichkeit seine Verbindlichkeit verloren hat, in denen die Welt unfassbar, der Vernunft unzugänglich und

⁴ R. Imhof (1993), S. 75f.

⁵ Die Verbindung von Schauerroman und Phantastik erklärt Imhof, indem er feststellt, „daß gotische Fiktion erzähltechnische Strategien verwendet, die ebenfalls in Spielarten der phantastischen Erzählliteratur anzutreffen sind“. Auch die „identische thematische Zielrichtung beider Textarten“, ihren Hang zur Subversion und dazu, „das hervortreten zu lassen, was aufgrund gesellschaftlicher Zwänge im Verborgenen gehalten, tabuisiert ist“, sind Berührungspunkte, welche die enge Verbindung beider Genres untermauern. (Ebd., S. 75).

⁶ Ebd., S. 76.

⁷ Die Bedeutung der gesamtgesellschaftlichen Rahmenbedingungen für die Entstehung bestimmter literarischer Gattungen wird auch von Tewardt hervorgehoben. Sie stellt in Bezug auf die Groteske fest: „Es ist eine Frage der Neigung und Einstellung des Künstlers, pessimistisch auf seine Umwelt zu reagieren, in ihr das Widersprüchliche und Chaotische zu erkennen. Das gilt besonders für Krisenzeiten. Kayser, Jennings und Clayborough betonen, daß in Zeiten des Umbruchs (religiöser, politischer oder gesellschaftlicher Art), in Zeiten es Krieges das Groteske in der Literatur und Malerei häufiger zu finden sei.“ (M. E. Tewardt (1984), S. 25.)

⁸ R. Imhof (1993), S. 75.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. M. Northey: *The Haunted Wilderness: The Gothic and Grotesque in Canadian Fiction*, Toronto 1976, S. 4f.

¹³ Vgl. R. Imhof (1993), S. 75.

von unversöhnlichen Widersprüchen beherrscht scheint¹⁴. Von Beginn an ist der Schauerroman ein Medium, das die Instabilitäten und die Disharmonie unter der Oberfläche der scheinbaren gesellschaftlich-kulturellen Stabilität und Sicherheit offenbart und zum Vorschein bringt. Demgegenüber ist die umfassende Kunstgattung Grotteske durch ihre Komplexität und Wandelbarkeit zu einem Mittel geworden, mit den vielschichtigen Anforderungen, welche die moderne Welt an das Individuum stellt, umgehen zu können. Die Grotteske, die „in Opposition zum Klassischen“¹⁵ steht, hat sich in der internationalen und insbesondere in der angelsächsischen Kunst- und Literaturszene der Moderne und Post-Moderne als wesentlicher Grundzug künstlerischer Aussage bestätigt.¹⁶ Sie ist das künstlerische Medium *par excellence*, mit Hilfe dessen die zunehmend unübersichtlich und irrational gewordene Welt der Gegenwart, die infolge der weltweiten Globalisierung stetig wandelnde Anforderungen an den Einzelnen stellt, künstlerisch erfahrbar und begehbar gemacht wurde. Darüber hinaus hat die literarische Ausgestaltung des Grottesken in der englischen Literatur eine lange gepflegte Tradition, die durch zahlreiche bekannte Dichter und Erzähler des angloamerikanischen Sprachraums bestätigt wird. Shakespeare, Swift, Coleridge, Dickens und besonders die modernen Autoren William Golding, Samuel Beckett, Joyce Cary, Henry Miller, John Barth, H.G. Wells und James Joyce gelten als Vertreter einer Erzählkunst¹⁷, die mit Hilfe des Grottesken die „Matrix modernen Lebens“¹⁸ darstellbar machten. Es sind also durchaus Parallelen im Aufkommen und in der Verwendung beider Genres erkennbar.

Patrick McGrath zählt zu der sich ab der Mitte der siebziger Jahre des unmittelbar vergangenen Jahrhunderts etablierenden „new generation of writers“¹⁹. M. Bradbury beschreibt die Vertreter dieser Epoche am Beispiel von Ian McEwan und Martin Amis, die sich durch eine neuartige, äußerst provokante Form der literarischen Zeitkritik auszeichnen. Als wesentliches Unterscheidungskriterium zu ihren Vorgängern sind sie

¹⁴ G. u. I. Schweikle (Hrsg.): Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen, 2. Aufl., Stuttgart 1990, S. 186.

¹⁵ P. Fuß (2001), S. 15. Entsprechend definiert Fuß die Funktion des Grottesken folgendermaßen: „In der virtuellen Anamorphose des Eigenen konstruiert eine Kultur auf ihrem eigenen Boden und mit ihren eigenen Mitteln ihr Fremdes. Dies ist die konstitutive Kernparadoxie des Grottesken: Es ist Teil jener Ordnung, deren (immanente) Dekomposition es betreibt. Es ist zugleich diesseits und jenseits der Grenzen seiner kulturellen Formation. Eine Kultur formiert und fixiert sich durch die Marginalisierung dieses selbstkonstruierten Fremden. In einer Geste des Ausschlusses konstituiert und etabliert sie ihre Grenzen. Umgekehrt forciert die Rezentrierung des Marginalisierten im Grottesken ihre Liquidation und Transformation. In der grottesken Rezentrierung kollidiert die Kultur mit ihrem Fremden. Diese Kollision erschüttert den Schein der Unhinterfragbarkeit, mit dem die Kulturordnung sich im Zuge ihrer Instituierung umgibt, durch den Hinweis auf mögliche Alternativen. Im Interferenzraum inkompatibler Ordnungsstrukturen entsteht Unentscheidbarkeit, die die normative Kraft der symbolisch kulturellen Ordnung unterminiert und ihre Struktur liquidiert. Der Effekt dieser Liquidation ist Unbestimmtheit, die zur Quelle der Veränderung werden kann.“ (Ebd., S. 13f.).

¹⁶ Vgl. C. W. Thomsen (1977), S. 8.

¹⁷ Diese Liste ließe sich fast beliebig fortführen. Vgl. auch W. V. O'Connor: The Grottesque: An American Genre and other Essays, Carbondale 1962, S. 1f.

¹⁸ C. W. Thomsen (1977), S. 1.

¹⁹ M. Bradbury (1993), S. 389.

„far less bound by the conventions of realism, increasingly interested in the grotesque and the fantastic“²⁰. Wie Bradbury an McEwan und Amis, die sich bereits Anfang der achtziger Jahre als ernstzunehmende Autoren eingeführt hatten, belegt, gelingt es diesen beiden „troubled moralists“²¹ in einer Art Pionierarbeit, die durch rasanten Wandel und Hochtechnisierung einerseits und Vereinzelung des Individuums andererseits zunehmend beängstigend und fremd erscheinende Welt des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts vor allem mit Hilfe der Groteske und der Phantastik als Stilmittel darstellbar zu machen:

By the turn into the Eighties, both Amis and McEwan had established themselves as major writers, troubling, self-conscious, experimental visionaries of a world where the methods of the grotesque, the mechanisms of fantasy and extremity, seemed all that would serve to encompass the disordered psychic and social landscape of an age where actuality leaked into the world of the thriller, self leaked into social disorder, and the moral wholeness of the times was set in doubt.²²

Amis und McEwan können demnach als Vorreiter einer Literatur der Postmoderne bezeichnet werden. Durch ihre „willingness to shock“²³ und die Verarbeitung von „troubling and grotesque themes“²⁴ ist es ihnen gelungen, das Lebensgefühl, die Zukunftsängste und die latente Ohnmacht der britischen Bevölkerung im Thatcherismus zutreffend zu reflektieren: „those young authors (...) directly appealed to the mood of the new generation“²⁵. Malcolm Bradburys Feststellung, Amis und McEwan „were satirists, indeed troubled moralists, of an increasingly grotesque and alien world“, trifft ebenso auf Patrick McGrath zu. Auch er porträtiert in seinen frühen Texten eine Welt „in which perverse inner fantasy and grotesque outward reality were forced to meet in new mixtures“²⁶.

Mit den Autoren McEwan und Amis, aber auch schon mit Iris Murdoch, Muriel Spark, Angela Carter, John Fowles und nicht zuletzt Patrick McGrath erfahren auch die Konventionen des Schauerromans eine wahrnehmbare Revitalisierung. Für Randall Stevenson ist die „Gothic vision“ vieler zeitgenössischer Romanautoren eine „response to contemporary social conditions“, die er als „urban and social decay in a time of recession“²⁷ bestimmt. Stevenson spricht von einem „Gothic gloom lately deepened by recession and continuing world violence“²⁸. Der Verlust althergebrachter Standards ist für

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 390.

²² Ebd., S. 391.

²³ Ebd., S. 389.

²⁴ Ebd., S. 390.

²⁵ Ebd., S. 403.

²⁶ Ebd., S. 390.

²⁷ R. Stevenson: The British Novel since the Thirties. An Introduction. London 1986, S. 187. Zitiert nach R. Imhof (1993), S. 74.

²⁸ Ebd.

ihn verantwortlich für "a sense of moral insecurity and emptiness"²⁹. Das Gefühl der moralischen Unsicherheit und Leere habe auch in gotischen Tendenzen eine adäquate literarische Ausdrucksform gefunden. Diese erlaube es, dass „fears and dreams advance largely unchecked: no accepted framework of values exists to resist disorder“³⁰. Eine sehr ähnliche Erklärung für das verstärkte Aufgreifen des gotischen Inventars durch zeitgenössische Autoren formulieren Patrick McGrath und Bradford Morrow:

We stand at the end of a century whose history has been stained perhaps like no other by the blacker urges of human nature. The prospect of apocalypse – through human science rather than divine intervention – has redefined the contemporary psyche. The consolation that Western souls once found in religion has faded; Faustus no longer faces a Mephistopheles from divinity's antithetic underworld, nor is Ambrosio doomed to Christianity's eternal hell. Now hell is decidedly on earth, located within the vaults and chambers of our own minds.³¹

Zugleich impliziert dieses Zitat, dass die *Gothic novel*, damals wie heute, ein Genre darstellt, welches insbesondere zum nahenden Ende eines Jahrhunderts in Erscheinung tritt. Zu einem Zeitpunkt, wenn die Menschen verstärkt auf das Vergangene zurückblicken und gleichermaßen erwartungs- und hoffnungsvoll, wie angstvoll und besorgt in die Zukunft schauen. Dieses Phänomen hat mit dem Begriff *Fin de Siecle* zur Beschreibung des künstlerischen und literarischen Klimas des späten 19. Jahrhunderts Eingang in die Literaturgeschichte gefunden. Auch das Grotteske, so stellt Peter Fuß dar, ist ein „Grenzphänomen“, ist doch „sein gehäuftes Auftreten im Umfeld von Epochenübergängen“³² zu beobachten:

Es markiert die synchronen und diachronen Grenzen einer Kulturformation. Es ist jedoch nicht nur Indikator kultureller Veränderungen, sondern es fungiert (...) als Medium des historischen Wandels und des Epochenwechsels.³³

Auch wenn Patrick McGrath nahezu ausschließlich mit der *Gothic novel* assoziiert wird, scheint er selbst dem Genre des modernen Schauerromans in einer zwiespältigen Haltung gegenüber zu stehen. McGrath, der sich in seiner literarischen Arbeit unter anderem von John Hawkes, Angela Carter, John Fowles, Martin Amis, Kafka, Mann, Wilde und Lynne Tillman inspiriert sieht, beruft sich einerseits auf eine Tradition, die durch Poe entscheidende Impulse erworben hat³⁴ und veröffentlicht unter dem Label *New gothic*. Andererseits lehnt er die Etikettierung als Horrorauteur („autor de horror“³⁵) und als Phantastikautor („autor de literatura fantástica“³⁶) wie überhaupt jede Eingruppierung

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ B. Morrow, P. McGrath (1992), Introduction, S. XIV.

³² P. Fuß (2001), S. 12.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. B. Morrow, P. McGrath (1992), Introduction, S. XIV: "Were Poe to come upon this collection he might perhaps be bewildered by the various accents and settings of the work, but he would certainly recognize and applaud the spirit animating them."

³⁵ J. Calvo (2001), S. 3.

³⁶ Ebd.

seiner Texte in ein literarisches Genre ab³⁷ und wehrt sich gegen die Vorstellung, vor dem Hintergrund irgendeines Genres zu schreiben: „I don't think I really plan a genre when I plan a book. I become intrigued by a character, a setting, a story. Then, in the writing, my morbid preoccupations will tend to surface, to a greater or lesser degree“³⁸. Es entsteht der Eindruck, als kokettiere er mit dem Genre des Neugotischen ebenso wie er es zurückweist. Dass Patrick McGrath sich mit seinen Texten von den üblichen Gepflogenheiten des Genres zumindest teilweise abzuheben scheint, bemerkt auch Michael Wood, der feststellt:

We don't usually associate Gothic novels with elegance and discretion, but these are the defining features of Patrick McGrath's work. His characters have names like Coal and Giblet and Cleg, they are addicted to morphine or to the enjoyment of their own rage, they dismember bodies, end up as vegetables, die in flames, limp around like Long John Silver trying out for the part of Quasimodo. But they talk as if they were training for an Edwardian tea party.³⁹

Nichtsdestotrotz erfüllt Patrick McGrath mit dem *setting* seiner Romane eine entscheidende Genreerwartung: Das Ambiente seiner Romane und hier insbesondere das von Spider, Dr. Haggard's Disease und The Grotesque ist eindeutig viktorianisch geprägt. Obwohl die Romane – mit Ausnahme von Dr. Haggard's Disease, in dem sich das Geschehen parallel zum Zweiten Weltkrieg entwickelt – nie präzise zeitlich festgelegt oder historisch eingeordnet werden, sind sie erkennbar in die Zeit vor dem Niedergang der vom Viktorianismus abstammenden britischen Gesellschaft, also vor 1960, versetzt.⁴⁰ Dieses spätviktorianische Ambiente verstärkt den Eindruck des Neo-gotischen und könnte, so Javier Calvo⁴¹, die Ursache dafür sein, dass sein Werk ausschließlich mit diesem Genre in Verbindung gebracht wird. Indem Patrick McGrath selbst behauptet, nicht zu wissen, warum er seine Geschichten gerade in diese Kulturlandschaft versetzt, unterstützt er indirekt Calvos These. McGrath räumt ein, dass das in seinen Büchern porträtierte England vielleicht nicht existiert, dass es vermutlich auf Kindheitserinnerungen zurückgeht, oder auch niemals in der Realität bestanden hat: „No sé por qué es así. (...) Tal vez esa Inglaterra de mis libros no existe. Tal vez venga de

³⁷ Auf die Interview-Frage „Do you share the popular view of your writing as Gothic?“ antwortet McGrath: „I suspect the term 'gothic' carries pejorative meanings today, and I resist being lumped in with the horror merchants. I am far more interested in character than I am in horror or any associated emotion per se“. Trotzdem bekennt er, dass die Assoziation seines Werkes mit der literarischen Arbeit von „Monk Lewis, Mary Shelley, Emily Bronte, Poe, Hawthorne, Stevenson, Wilde, Freud etc“ ihn mit Stolz erfreut. (Internetquelle (ohne Autor und Titel): www.penguin.co.uk/static/packages/uk/articles/mcgrath.html).

³⁸ Internet-Interview mit P. McGrath. Internetquelle (ohne Autor und Titel): www.georgejr.com/mar97/mcgrath.html, 1997, S. 1.

³⁹ M. Wood: Mad Love: Asylum by Patrick McGrath, in: New York Times Book Review, 102: 8, 1997, S. 6.

⁴⁰ Vgl.: J. Calvo (2001), S. 4.

⁴¹ Calvo, dem spanischen Übersetzer und Lektor von McGraths Asylum gelingt es, die frühen Texte von Patrick McGrath als humoristische Darstellungen, als Parodien des Gothic-Genres zu sehen, die darauf abzielen, die schmutzige Wäsche der Bourgeoisie und die psychosexuellen Laster des britannischen Großbürgertums an das Licht der Öffentlichkeit zu bringen. (Ebd.)

recuerdos de infancia pero tal vez nunca haya existido en realidad“⁴². Dass sein literarischer Schauplatz eher eine literarische als eine reale Kategorie darstellt, bestätigt er ausdrücklich. Es liegt die Vermutung nahe, dass die viktorianische Kulisse seiner Erzählungen die Funktion erfüllt, ein abstraktes Szenario zu schaffen. Die konventionellen, archetypischen Merkmale und Elemente des gotischen Romans werden demnach von Patrick McGrath bewusst verstärkt, um dadurch ihre Wirkung abzuschwächen und bedeutungslos werden zu lassen. Wie Calvo feststellt, handelt es sich beim Rückgriff auf das Gotische um Elemente einer durch die Tradition bereits abgenutzten und verschlissenen, geradezu neutralisierten Szenerie, welche gewissermaßen zu einem idealen aseptischen und sterilen Ambiente generiert ist. Patrick McGraths England ist zeitneutral, unpräzise und kategorisch zusammenhanglos mit seiner eigenen Zeit und damit letztlich verschwommen und undeutlich – ein zeitloses Niemandsland. Der Schauplatz soll bewusst im Halbdunkel versinken, damit nur noch die Figuren sichtbar verbleiben:

La Inglaterra de McGrath es atemporal, imprecisa, radicalmente incongruente con su propia fecha y en última instancia evanescente. Está pensada como un escenario sumido en la penumbra para que solamente se vean las figuras.⁴³

Eine solch geartete Interpretation bestätigt auch das von der Verfasserin in dieser Untersuchung einleitend geäußerte Empfinden, dass das gotische Inventar nur die Kulisse, den Rahmen und das Ambiente bildet, in denen sich die seltsam-verzerrten Protagonisten der Romane entwickeln können. Unterstützung findet diese Vermutung nicht zuletzt durch Patrick McGrath selbst, der von sich sagt, dass er statt an Genrekonventionen, an der Psyche des Individuums⁴⁴ und an dessen Verwicklungen in zwischenmenschlichen Beziehungen interessiert sei: „Lo que me interesa es mostrar la dificultad de las relaciones humanas“⁴⁵. Wenn Patrick McGrath seine Texte somit in der Tradition der *Gothic novel* sieht, dann offenkundig in derjenigen Poes, die sich mit der Psyche des gotischen Charakters befasst: „It’s not until the 1830s and ‘40s, with Edgar Allan Poe, that the gothic begins to shift the emphasis away from all this gloomy hardware and become increasingly fascinated with the *psyche* of the gothic personality“⁴⁶. Durch die bei Poe erstmals stattfindende Dramatisierung innerseelischer Extremzustände hat die europäische Schauerromantik eine Umgestaltung in ein Medium psychologischer Selbsterforschung erfahren: „Die Tradition des Gotizismus“ wird bei Poe „konsequent selbstreflexiv und für die literarische Erkundung der subjektiven Innenwelt genutzt“⁴⁷. Gegenüber den neugotischen Texten, die nicht in dieser (Poeschen) Tradition stehen, offenbaren sich Niedergang und Verfall, Terror und Orientierungslosigkeit der

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd., S. 5.

⁴⁴ Ebd., S. 2: „yo me intereso más por la psicología del individuo“.

⁴⁵ Ebd., S. 3.

⁴⁶ B. Morrow, P. McGrath (1992), Introduction, S. XI.

⁴⁷ H. Zapf (Hrsg.): Amerikanische Literaturgeschichte, Stuttgart 1996, S. 111.

Gesellschaft und des Einzelnen folglich nicht primär im Inventar⁴⁸ der Texte. Durch das eingehende Studium der Psyche der porträtierten Figuren hat der Schauerroman eine entscheidende Komponente dazu gewonnen, die zahlreiche Facetten der künstlerischen Gestaltung ermöglicht. Entsprechend versteht McGrath den neo-gotischen Roman:

The New Gothic is basically focused on Poe and on his use of the trappings of the Gothic – the haunted house, the dripping cellar, the forest, the ruin – as metaphors for the mind, which bring the Gothic into a completely psychological realm. The most haunted of houses is the human mind.⁴⁹

Bei Patrick McGrath hat das düstere, in *Spider* ausgeprägt nebulöse Ambiente den Effekt, dass die Figuren geradezu plastisch in den Vordergrund gerückt sind. Patrick McGraths Romane beschränken sich auf ein Minimum an Personal. Gerade die Konzentration auf wenige, aussagekräftige und besonders markant gezeichnete Figuren erlaubt es ihm, sein Augenmerk ganz auf ihr Innenleben zu richten und ihnen Raum für die psychologische Selbsterforschung zu geben. Doch je mehr sich die Individuen von Patrick McGrath authentisch auf sich selbst beziehen und konzentrieren, desto beharrlicher entzieht sich ihre Identität einer Festlegung.⁵⁰ Der Wahnsinn und die gänzliche Entrücktheit der Protagonisten von Kategorien des ‚Normalen‘ und ‚Annehmbaren‘ ist zum beherrschenden Eindruck geworden. Die Protagonisten sind – ähnlich wie bei Poe – zugleich als hochdifferenzierte und pathologisch entfremdete Subjekte dargestellt, die „zwischen triumphaler Selbstaffirmation und unkontrollierbarer Selbstauflösung“⁵¹ schwanken. In ihrer radikal subjektiven Weltsicht erinnern sie ausdrücklich an die Figuren Poes, deren narratives Spektrum „von kühler, verstandesmäßiger Beobachtung über eine emotionale Intensivierung der Darstellung bis hin zu einer psychodramatischen Unmittelbarkeit des Erzählens“⁵² reicht. Durch das Gewicht, welches auf die Darstellung der zwischenmenschlichen Beziehungen und die komplexen Motivationsmechanismen der Protagonisten gelegt ist, wird der Wahnsinn der Protagonisten darüber hinaus ursächlich mit ihrer Lebensgeschichte verknüpft. Besonders auffällig ist jedoch, wie die vorliegende Arbeit belegen konnte, dass die Verrücktheit der fiktionalen Hauptcharaktere mit den Stilmitteln der Groteske inszeniert wird: durch die Veranschaulichung ihrer absonderlichen Weltsicht und Körperlichkeit. So erscheinen die Texte von Patrick McGrath durch das Aufgreifen von Elementen des Schauerromans wie eine Ironisierung der Konventionen der *Gothic novel*. Durch die Thematisierung von Tabuthemen, wie Sir Hugos latenter Homosexualität, zielt der Autor zuweilen darauf ab, die schmutzige Wäsche der Bourgeoisie zum Vorschein zu bringen

⁴⁸ Morrow/McGrath sprechen in der Einleitung zu ihrer Anthologie von „furniture“ in Bezug auf die gotischen Texte: „Dark forests and dripping cellars, ruined abbeys riddled with secret passages, clanking chains, skeletons, thunderstorms, and moonlight“ (B. Morrow, P. McGrath (1992), Introduction, S. XI).

⁴⁹ S. Abbott (1998), S. 3.

⁵⁰ Vgl. die Ausführungen zu Poes Neuentwicklung der Schauerromantik (H. Zapf (1996), S. 111f.)

⁵¹ Ebd., S. 112.

⁵² Ebd.

und parodiert so in gewisser Weise die Traditionen der *Gothic novel*. Denn obgleich die psychopathischen Protagonisten zu den *stock characters* des Schauerromans zählen, unterscheiden sie sich bei Patrick McGrath doch maßgeblich von ihren Vorgängern im Schauerroman und Gleichgesinnten im neugotischen Roman, indem sie, wie die vorliegende Analyse zeigen konnte, durch die Aufarbeitung ihrer Vergangenheit Ursachenforschung betreiben und dabei erkennbar Erkenntnisse der modernen Sozialisationsforschung verwenden.

III. Weiterführende Überlegungen

Patrick McGraths Romanwerk umfasst bis zum jetzigen Zeitpunkt fünf Romane. Neben den Texten, auf die sich die vorliegende Arbeit konzentriert hat, und die nach Meinung der Verfasserin unter der beabsichtigten Zielsetzung die maßgeblichen Werke sind, erschienen die Romane Asylum (1996) und Martha Peake: A Novel of the Revolution (2001), die in der vorliegenden Untersuchung bewusst nicht berücksichtigt wurden.

Die wesentlichste Unterscheidung zu den hier behandelten Texten ist die Wahl einer weiblichen Protagonistin. In Asylum porträtiert McGrath aus der Sicht des Ich-Erzählers Peter Cleave, Stella Raphael, die Ehefrau eines Psychiaters, die sich in einer Art sexueller Obsession in eine gleichsam katastrophale wie verhängnisvolle Liebesgeschichte verirrt. Auch in Martha Peake berichtet ein männlicher Erzähler von den Erlebnissen einer weiblichen Heldin. Die Erstarkung des Weiblichen in McGraths Asylum kommentiert Bradford Morrow mit der Feststellung „Patrick has created his strongest female character yet“⁵³. Während die Geschehnisse in Asylum noch deutlich wahrnehmbar durch eine am Geschehen beteiligte Figur gesehen werden und die Erzählung als *straight narration* erfolgt, hat sich die Perspektive in Martha Peake gänzlich zu einer *third-hand*-Erzählung gewandelt: Ambrose Tree erzählt eine Geschichte, die ihm von seinem sterbenden Onkel zugetragen wurde. In beiden Romanen bewegt sich McGrath in dem bewährten und von ihm favorisierten Themenkreis: die kranke Psyche eines Menschen und sein – zumeist durch zwischenmenschliche Komplikationen geprägtes – engstes soziales Umfeld. Mit Martha Peake bricht er jedoch aus der bisherigen zeitlichen Situierung der Erzählung aus, indem er seinen Erzähler in das frühe 19. Jahrhundert versetzt und die Protagonistin Martha Peake sogar einige Jahrzehnte zuvor, in das sich wandelnde England und Amerika um 1770. Vor allem aber führt Patrick McGrath mit seinen weiblichen Protagonisten ein Motiv fort, welches bereits in den Romanen anklingt, die in dieser Arbeit Untersuchungsgegenstand waren: die

⁵³ S. Abbott (1998), S. 6.

gleichzeitige Heroisierung und Dämonisierung der Frauenfiguren, wie sie bei Dennis Clegs Mutter Hilda anzutreffen ist, die der Protagonist in der Person der Mutter als personifizierte Heilige und als Geliebte des Vaters als Hure wahrnimmt. Aber auch Dr. Haggard dämonisiert Fanny Vaughan, indem er sie trotz ihrer vorherrschenden Idealisierung wiederholt für das Elend, das ihm widerfahren ist, verantwortlich macht. Mit der intertextuellen Anspielung auf Goethes Faust durch den Rekurs auf die Anziehungskraft des ‚Ewigweiblichen‘, spiegelt McGrath die durch das Christentum festgeschriebene, dialektische weibliche Rolle als Urheberin der Ursünde in der Gestalt von Eva und als Mutter von Gottes Sohn, der Erzheiligen Maria.⁵⁴ Das Bild, das dem Rezipienten von den genannten Frauenfiguren geboten wird, ist durch eine männliche Optik gesehen. Vor allem das selbstbewusste Ausleben der Sexualität durch die Figuren Hilda Cleg, Fanny Vaughan und Lady Harriet Coal wird somit, aus der Perspektive der männlichen Erzähler, zu deren Dämonisierung und zur Hervorhebung ihrer zwiespältigen weiblichen Rolle als Hure und Heilige verwendet.

Ausgehend von dieser Beobachtung, könnten Patrick McGraths Texte als Vertreter eines „male‘ text“ interpretiert werden – wobei ein männlicher Text nicht notwendigerweise ein von Männern geschriebener sein muss, sondern, obwohl er sich häufig als neutral und universal präsentiert, doch dem männlichen Blickwinkel entspricht –:

„Male‘ texts reproduce patriarchal myths about women, particularly about women’s sexuality, and reinforce the ideology of fear and control which informs male attitudes to woman as a sexual being. ‘Male‘ texts, then, however authored, categorize and stereotype women: angel, whore, wife, mother, witch, bitch, prickease, jailbait, her indoors, she who must be obeyed; the demonology of fear and loathing with which we are all tediously familiar.⁵⁵

So könnten McGraths Texte in Anlehnung an Jonathan Cullers sinngemäßer Fragestellung „what happens to a text when one reads it as a woman; that is, from the position of a woman experiencing a text from a female perspective“⁵⁶, im Sinne einer feministischen Literaturkritik untersucht werden. Es ließe sich analysieren, ob sich an ihnen patriarchale diskursive Strategien erkennen und benennen lassen. Zu fragen wäre in diesem Zusammenhang auch, ob die vermeintlich männliche Perspektive zu einem Lesen entgegen den festgelegten und erkannten Konventionen und zu einer Selbstironisierung des Textes führt.

Wie die vorliegende Arbeit im Rahmen der Untersuchung der grotesken Wirkung der Protagonisten belegen konnte, weisen die Ich-Erzähler Sir Hugo, Dennis Cleg und Dr. Haggard Besonderheiten bezüglich der Vermittlung ihrer Geschichten auf und bedienen

⁵⁴ Zu der dialektischen Sicht der Frau als Hure und Heilige vgl.: K. Weingartz-Perschel: Das Ewigweibliche als ideologische Metapher: Zur Dialektik des Geschlechterverhältnisses, Frankfurt a. Main u.a.O. 1990, S. 155.

⁵⁵ L. Broughton (1991), S. 138.

⁵⁶ Ebd., S. 135.

sich bestimmter Erzählstrategien. Patrick McGraths schöpferische Leistung beschränkt sich jedoch nicht nur auf die genannten Romane. Es existieren auch zahlreiche Kurzgeschichten aus seiner Feder, die überwiegend in der Sammlung Blood and Water and Other Tales (1988) erschienen sind und die in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt werden konnten. Einige der Erzähler treten ebenfalls als Ich-Erzähler auf (z. B. in „The Smell“, „The Angel“, „Ambrose Syme“, „The Arnold Crombeck Story“, „The Skewer“, „Marmilion“), wenn auch nicht immer als menschliche: in „The E(rot)tic Potatoe“ erzählt ein Insekt, während in „The Boot’s Tale“ ein Ich-erzählender Stiefel eine äußerst makabre Geschichte vermittelt. So wäre auch eine Untersuchung denkbar, die sich in der ausschließlichen Betrachtung der erzähltechnischen Vermittlung mit Aspekten der Kohärenz, Glaubwürdigkeit, Sinnhaftigkeit und mit Strategien der Leseranrede und -manipulation auseinandersetzt und auf metafiktionale Elemente des Erzählens konzentriert. Darüber hinaus ließen sich die Erzählerfiguren von Patrick McGrath bezüglich der Vermittlungsstrategien mit denen anderer Autoren kontrastieren, bei denen der Leser ebenfalls aufgrund von textuellen Signalen die Glaubwürdigkeit des Erzählers in Zweifel zieht. Eine umfangreiche Liste mit Erzählerfiguren des Typus *unreliable narrator*, die zu diesem Vergleich heranzuziehen wären, hat Ansgar Nünning zusammengestellt⁵⁷. Das Spektrum reicht dabei von älteren Erzählungen und Romanwerken eines Daniel Defoe (Moll Flanders, 1722), E. A. Poe („Ligeia“, 1838; „The Tell Tale Heart“, 1843), W. M. Thackeray (Lovel, the Widower, 1860), Charles Dickens (David Copperfield, 1850), Henry James (The Liar, 1888), George Eliot (The Lifted Veil, 1878), William Faulkner (The Sound and the Fury, 1929), zu Vertretern der englischen Gegenwartsliteratur (John Fowles, Martin Amis, Ian McEwan, Fay Weldon, Julian Barnes, Patrick McCabe, Joyce Carol Oates).

Patrick McGraths Werk zeichnet sich durch die Kombination unterschiedlichster Gattungskonventionen aus, welche die Zuordnung seiner Texte zu einem bestimmten Genre erschweren. In Spider erinnert das Tagebuchschreiben des Protagonisten Dennis an eine fiktionale Biographie⁵⁸; die unterschiedlichen Zeitebenen in allen Texten von McGrath, die ein Damals-Heute spannungsreich kontrastieren, erinnern an die Konventionen des historischen Romans, der in Martha Peake nicht zuletzt wegen des Untertitels A Novel of the Revolution am deutlichsten angesprochen wird. The Grotesque entspricht in seiner analytischen Struktur und in dem Motiv der Rätselaufdeckung und der Rekonstruktion des vergangenen Geschehens den Spielregeln des Detektivromans. An den Schauerroman knüpfen die Romane vor allem durch die ausgeprägt gotischen Schauplätze und die Konstellation der Figuren an. Die Tendenz zur Überschreitung von Gattungsgrenzen (Hybridisierung), welche im englischen Gegenwartroman auffällig

⁵⁷ Vgl. A. Nünning (1998), S. 287f.

⁵⁸ Zum Genre der fiktionalen Biographie vgl. I. Schabert: In Quest of the Other Person: Fiction as Biography, Tübingen 1990.

vertreten ist und die zur Vermischung zwischen Hoch- und Trivialliteratur mit dem Ergebnis der Aufwertung populärer Gattungen⁵⁹ führt, kommentiert Linda Hutcheon:

The borders between literary genres have become fluid: who can tell anymore what the limits are between the novel and the short story collection (...), the novel and the long poem (...), the novel and autobiography (...), the novel and history (...), the novel and biography (...)?⁶⁰

Wie Hutcheon in einem Nachsatz feststellt, handelt es sich, da die Konventionen beider Genres gegeneinander ausgespielt werden, dabei nicht um eine simple, unproblematische Art der Vermischung. Susanne Spekat stellt im Rahmen einer Untersuchung zu Peter Ackroyds Hawksmoor fest, dass das Phänomen der Grenzüberschreitung zwar zunehmend Objekt literaturwissenschaftlicher Untersuchungen ist, nur wenige derselben würdigen jedoch den „Roman als *Gattungshybride* in der Komplexität seiner generischen Bezüge“⁶¹. In Anlehnung an Spekats Untersuchung zu Hawksmoor ließen sich auch McGraths Texte – beispielsweise der in seiner Struktur komplexe und an unterschiedlichen Gattungskomponenten reiche Roman The Grotesque – einer systematischen Untersuchung der Bezüge auf die Gattungen *detective novel* und *gothic novel* unterziehen. Dabei wäre zu klären, wie die charakteristischen Konventionen der einzelnen Genres im Text verarbeitet werden, wobei gerade die Abweichungen und Modifikationen von der Tradition von Interesse sein könnten. Des weiteren ließe sich neben „Funktion und Wirkung der spezifischen Gattungskombination“⁶² untersuchen, „wie die Bestandteile der verschiedenen Gattungen kombiniert werden und worin die Kompatibilität der Einzelgattungen besteht“⁶³.

Es zeigt sich, dass die Texte von Patrick McGrath unterschiedliche Herangehensweisen erlauben, die ein weites Untersuchungsspektrum eröffnen. So bleibt zu wünschen, dass die Komplexität und der nicht zu unterschätzende Unterhaltungswert seiner Romane und Erzählungen die Literaturwissenschaft in Zukunft zu weiteren Untersuchungen beflügeln mögen.

⁵⁹ Vgl. S. Spekat (1997), S. 183. Für M. Bradbury führt die Tendenz zu “generic crossovers, crossings of borders, easy passage between the high and the popular forms, or the literary and the media arts” zu einem “breakdown of the conventional borders of genre and narrative type” (M. Bradbury (1993), S. 344 u. 407).

⁶⁰ L. Hutcheon (1988), S. 9.

⁶¹ S. Spekat (1997), S. 184. Hervorhebung im Original.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

D. Literaturverzeichnis

I. Primärtexte

McGrath, Patrick: Asylum. London: Viking, 1996.

- : Blood and Water and Other Tales. New York: Poseidon Press, 1988.

-: Dr. Haggard's Disease. London: Penguin, 1994.

-: Martha Peake: A Novel of the Revolution, London: Penguin 2001.

-: Spider. New York: Vintage Contemporaries, 1991.

-: The Grotesque. London: Penguin, 1990.

McEwan, Ian: First Love, Last Rites. London: Jonathan Cape, 1975.

-: In Between the Sheets. London: Jonathan Cape, 1978.

Morrow, Bradford u. Patrick **McGrath** (Hrsg.): The New Gothic. A Collection of Contemporary Gothic Fiction. London: Picador, 1992.

II. Sekundärtexte

Abbott, Sean: Enter the strange realm of Patrick McGrath. 1998.

Internetquelle: www.randomhouse.com/atrandom/patrickmcgrath (05.02.2001).

Allrath, Gaby: „But why *will* you say that I am mad?“ Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*. In: Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Ansgar Nünning (Hrsg.). Unter Mitwirkung von: C. Suhrkamp, B. Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, S. 59-80.

Antor, Heinz: Sozialisation zwischen Norm und Tabubruch: Ian McEwans Roman "The Cement Garden" als Lektüre im Leistungskurs Englisch. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 30: 4 (1997), S. 267-287.

Astrachan, Anthony: Wie Männer fühlen. Ihre Reaktionen auf emanzipierte Frauen. Ein Report. München: Kösel, 1992.

Bachtin, Michail: Literatur und Karneval, Zur Romantheorie und Lachkultur, aus dem russ. Übers. u. mit einem Nachw. von A. Kaempfe, München a. a. O.: Carl Hanser, 1969.

Badinter, Elisabeth: XY. Die Identität des Mannes. München, Zürich: Piper, 1993.

Bergson, Henri: Das Lachen, Zürich: Arche, 1972.

Böhnisch, Lothar u. Reinhard **Winter**: Männliche Sozialisation: Bewältigungsprobleme männlicher Geschlechtsidentität im Lebenslauf. 3. Auflage. Weinheim u. a. O.: Juventa Verlag, 1997.

Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago: Chicago University Press, 1983.

Bradbury, Malcolm u. Judy **Cooke** (Hrsg.): New Writing. London: Mandarin, 1992.

Bradbury, Malcolm: The Modern British Novel. London: Secker u. Warburg, 1993.

Brandes, Holger: Ein schwacher Mann kriegt keine Frau: therapeutische Männergruppen und Psychologie des Mannes. Münster: Votum-Verlag, 1992.

Broughton, Lynda: Portrait of the Subject as a Young Man: The Construction of Masculinity Ironized in 'Male' Fiction. In: Subjectivity and Literature from the Romantics to the Present Day. P. Shaw u. P. Stockwell (Hrsg.), London: Pinter, 1991, S. 135-145.

Bründel, Heidrun u. Klaus **Hurrelmann**: Konkurrenz, Karriere, Kollaps: Männerforschung und der Abschied vom Mythos Mann. Stuttgart u. a. O.: Kohlhammer, 1999.

Busch, Dagmar: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Ansgar Nünning (Hrsg.). Unter Mitwirkung von: C. Suhrkamp, B. Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, S. 41-58.

Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen: Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Phaicon 1, Almanach der phantastischen Literatur. R. A. Zondergeld (Hrsg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Calvo, Javier: Todo lo que siempre quise saber sobre Patrick McGrath (y un día pude pregonarlo). 2001.
Internetquelle: http://www.barcelonareview.com/25/s_mcgrath.htm. (06.02.2002)

Clayborough, Arthur: The Grottesque in English Literature, Oxford: Clarendon Press, 1967.

Corneau, Guy: Abwesende Väter – verlorene Söhne. Die Suche nach der männlichen Identität. Düsseldorf: Walter, 1993.

Cunningham, Valentine: Facing the New. In: New Writing. M. Bradbury u. J. Cooke (Hrsg.). London: Mandarin, 1992, S. 229-239.

Cushman, Keith: Patrick McGrath: Blood and Water and Other Tales. Review. In: Studies in Short Fiction, 27: 1 (1990), S. 119-121.

Diller, Hans-Jürgen u. a. (Hrsg.): A Decade of Discontent: British Fiction of the Eighties. Heidelberg: Winter, 1992.

-: Recent British Short Story Writing. Heidelberg: Winter, 1993.

Dopheide, Dietrich: Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths, Dissertation, Berlin: Weißensee-Verlag, 2000.

Fliess, Silke: Die Funktion des Doppelgängermotivs in der Gothic Novel der Romantik. Magisterarbeit, Universität Bielefeld, 1999.

Franklin, Clyde W.: The Changing Definition of Masculinity. New York: Plenum Press, 1984.

Friedman, Robert M. u. L. **Lerner** (Hrsg.): Zur Psychoanalyse des Mannes. Berlin u. a. O.: Springer-Verlag, 1991.

Fthenakis, Wassilios E.: Väter: Zur Psychologie der Vater-Kind-Beziehung. Band 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.

Fuß, Peter: Das Grotteske: ein Medium des kulturellen Wandels. Köln u. a. O.: Böhlau, 2001.

Gilmore, David D.: Mythos Mann: Rollen, Rituale, Leitbilder. München: Artemis u. Winkler, 1991.

Günter, Bernd: Das Groteske und seine Gestaltung in den Erzählungen Edgar Allan Poes, Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg, 1974.

Heidsieck, Arnold: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. 2. Auflage, Stuttgart: Kohlhammer, 1971.

Helmers, Hermann (Hrsg.): Verfremdung in der Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

Hollington, Michael: Dickens and the Grotesque. Tatowa (New Jersey): Barnes & Noble, 1984.

Hollstein, Walter: Das neue Selbstverständnis der Männer. In: Der Mann im Umbruch: Patriarchat am Ende?. Peter Michael Pflüger (Hrsg.), Olten: Walter, 1989, S. 11-26.

-: Die Männer: vorwärts oder zurück?, Stuttgart: Dt. Verl.-Anst., 1990.

-: Männerdämmerung: von Tätern, Opfern, Schurken und Helden. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

Hopkins, Robert: The Functions of Grotesque in Humphry Clinker. In: The Huntington Library Quarterly, 32: 2, (1969), S. 163-177.

Hurrelmann, Klaus u. Dieter **Ulich**: Neues Handbuch der Sozialisationsforschung. Weinheim: Beltz, 1991.

Hutcheon, Linda: A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York, London: Routledge, 1988.

Huysen, Andreas u. Klaus R. **Scherpe** (Hrsg.): Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1986.

Imhof, Rüdiger: Neo-gotische Tendenzen im zeitgenössischen Roman. In: Radikalität und Mäßigung: der englische Roman seit 1960. Annegret Maack u. Rüdiger Imhof (Hrsg.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993, S. 74-93.

Imm, Karsten: Absurd und Grotesk: Zum Erzählwerk von Wilhelm Busch und Kurt Schwitters. Bielefeld: Antithesis, 1994.

Jennings, Lee Byron: „The Ludicrous Demon“: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose. Berkeley: University of California Press, 1963.

Kayser, Wolfgang: Das Groteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg: G. Stalling, 1957.

Kilgour, Maggie: The Rise of the Gothic Novel. London u. New York: Rontledge, 1995.

Knapp, Gudrun-Axeli u. Angelika **Wetterer** (Hrsg.): TraditionenBrüche – Entwicklungen feministischer Theorie. Freiburg: Kore Verlag, 1992.

Kreckel, Marga: Macht der Väter – Krankheit der Söhne. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997.

Kühne, Thomas (Hrsg.): Männergeschichte – Geschlechtergeschichte: Männlichkeit im Wandel der Moderne. Frankfurt/Main u. a. O.: Campus Verlag, 1996.

Kundmüller, Petra: Der kranke Text: literarische Krankheitsdarstellungen in Romanen von Patrick McGrath. Dissertation. Universität Köln, 2000.

Landsteiner, Barbara: Worlds Within: Neo-Gothic Influences in the Contemporary Irish Novel. Dissertation, Bergische Univ.-Gesamthochschule Wuppertal, 1999.

Malin, Irving: New American Gothic. With a Preface by Harry T. Moore. Carbondale, USA: Southern Illinois University Press, 1968.

McCaffery, Larry (Hrsg.): Postmodern fiction: A Bio-Bibliographical Guide. New York u. a. O.: Greenwood Press, 1986.

Mc Elroy, Bernard: Fiction of the Modern Grotesque. London: Macmillan, 1989.

Meindl, Dieter: American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque. Columbia/London: University of Missouri Press, 1996.

Meyer, Heinz: Emanzipation von der Männlichkeit: genetische Dispositionen und gesellschaftliche Stilisierungen der Geschlechtsstereotype. Stuttgart: Enke, 1993.

Meyer, Michael J. (Hrsg.): Literature and the Grotesque. Amsterdam u. a. O.: Radopi, 1995.

Moosmüller, Birgit: Die experimentelle englische Kurzgeschichte der Gegenwart. München: Fink, 1993.

Northey, Margot: The Haunted Wilderness: The Gothic and Grotesque in Canadian Fiction. Toronto u. a. O.: University of Toronto Press, 1976.

Nünning, Ansgar: „But why *will* you say that I am mad?“. On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, 22: 1 (1997), S. 83-105.

-: Grenzüberschreitungen: Neue Tendenzen im historischen Roman. In: Radikalität und Mäßigung: der englische Roman seit 1960. Annegret Maack u. Rüdiger Imhof (Hrsg.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993, S. 74-93.

-: Kurzgeschichten von Ian McEwan in einem Englisch-Leistungskurs: Darstellung grotesker Welten aus der Perspektive des „verrückten Monologen“. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Rudolf Böhm u. a. (Hrsg.). Würzburg, 1990, S. 36-50.

-(Hrsg.): Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Unter Mitwirkung von: Carola Suhrkamp, Bruno Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998.

O'Connor, William Van: The Grotesque: An American Genre and other Essays. With a Preface by Harry T. Moore. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.

Ottmeier-Glücks, Franz Gerd: Wie ein Mann gemacht wird – Grundzüge männlicher Sozialisation. In: Geschlechtsbezogene Pädagogik: ein Bildungskonzept zur Qualifizierung koedukativer Praxis durch parteiiche Mädchenarbeit und antisexistische Jungenarbeit. Elisabeth Glücks u. F. G. Ottmeier-Glücks (Hrsg.). Münster: Votum-Verlag, 1994, S. 77-91.

Riggan, William: Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator. Norman: Oklahoma University Press, 1981.

Sachs, Arieh: The English Grotesque: An Anthology from Langland to Joyce. Jerusalem: Israel Univ. Press, 1969.

Sauermann-Westwood, Doris: Das Frauenbild im englischen Schauerroman. Marburg: Symon u. Wagner, 1978.

Schabert, Ina: In Quest of the Other Person: Fiction as Biography. Tübingen: Francke, 1990.

Schröder, Gottfried: Recent British Short Stories. In: A Decade of Discontent: British Fiction of the Eighties. Hans-Jürgen u. a. (Hrsg.). Heidelberg: Winter, 1992, S. 7-31.

Schwarzer, Alice: Die gläserne Wand: Siege und Niederlagen der Frauen im Kampf gegen die Männerherrschaft. In: Der Spiegel, 41 (2000), S. 80-84.

Sims, Dagmar: Die Darstellung grotesker Welten aus der Perspektive verrückter Monologen: Eine Analyse erzählerischer und mentalstilistischer Merkmale des Erzählertypus *mad molologist* bei Edgar Allan Poe, Patrick McGrath, Ambrose Bierce und James Hogg. In: Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Ansgar Nünning (Hrsg.). Unter Mitwirkung von: C. Suhrkamp, B. Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, S. 109-130.

Spekat, Susanne: Postmoderne Gattungshybriden: Peter Ackroyds „Hawksmoor“ als generische Kombination aus „historical novel“, „gothic novel“ und „detective novel“. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 30: 4 (1997), S. 183-199.

Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. 5. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1991.

Steig, Michael: Defining the Grotesque: An Attempt at Synthesis. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 29 (1970-71), S. 253-260.

Tewordt, Maria E.: Das Groteske im Romanwerk Saul Bellows. Dissertation, Hamburg, 1984.

Thomsen, Christian W.: Das Groteske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts: Erscheinungsformen und Funktionen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974.

-: Das Groteske und die englische Literatur, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, S. 143.

Thomson, Philip: The Grotesque, London: Methuen, 1972.

Trepp, Anne-Charlott: Männerwelten privat: Vaterschaft im späten 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. In: Männergeschichte – Geschlechtergeschichte: Männlichkeit im Wandel der Moderne. Thomas Kühne (Hrsg.). Frankfurt a. Main u. a. O.: Campus, 1996, S. 31-50.

Weingartz-Perschel, Karin: Das Ewigweibliche als ideologische Metapher: Zur Dialektik des Geschlechterverhältnisses. Frankfurt a. Main u. a. O.: Lang, 1990.

Wellershoff, Marianne: Glücklicher zu zweit. In: Der Spiegel, 43 (2000), S. 300-316.

Wood, Michael: Mad Love: Asylum by Patrick McGrath. In: New York Times Book Review, 102: 8 (1997), S. 6.

III. Handbücher und Lexika

Drosdowski, Günther (Hrsg.): Duden: Das Fremdwörterbuch. 4. Auflage, Mannheim u. a. O.: Bibliographisches Institut, 1982.

Habicht, Werner u. a. (Hrsg.): Der Literatur-Brockhaus: in acht Bänden. Bd. 5, Mannheim u. a. O.: BI-Taschenbuchverlag, 1995.

Klarer, Mario: Einführung in die anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- u. Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Stuttgart, 1998.

Schweikle, Günther u. Irmgard (Hrsg.): Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen. 2. Auflage, Stuttgart, 1990.

Seeber, Hans Ulrich (Hrsg.): Englische Literaturgeschichte. Unter Mitarb. v. Stephan Kohl. Stuttgart u. a. O.: Metzler, 1999.

Zapf, Hubert (Hrsg.): Amerikanische Literaturgeschichte. Unter Mitarb. v. Helmbrecht Breinig. Stuttgart u. a. O.: Metzler, 1996.

IV. Internetquellen: Interviews und Rezensionen

Durch das Internet und die dort vorzufindenden Rezensionen von Verlagen, Buchhändlern und Lesern ergeben sich vielfältige Eindrücke zu den noch relativ jungen Texten von Patrick McGrath. Die folgenden Links wurden im Zeitraum zwischen 1999 und 2002 ausfindig gemacht.

Allgemeine Informationen und Rezensionen zu Patrick McGrath:

<http://www.randomhouse.com/atrandom/patrickmcgrath/> (05.02.2001)

http://www.literaturwelt.de/buch/t_mcgrath_patrick_wasser_mtz.html (13.05.2002)

<http://www.fantasticfiction.co.uk/authors/Patrick:McGrath.html> (06.02.2002)

Rezensionen zu Asylum:

http://www.barcelonareview.com/25/s_mcgrath.html (06.02.2002)

<http://www.purefiction.co.uk/pages/chapter1/mcgrath.html> (05.02.2001)

<http://www.georgejr.com/mar97/mcgrath.html> (05.02.2001)

Rezensionen zu Dr. Haggard's Disease:

<http://www.geocities.com/Paris/LeftBank/1667/mcgrath.html> (13.05.2002)

Rezensionen zu Martha Peake: A Novel of the Revoulution:

http://www.fantasticfiction.co.uk/books/n27346_1.htm?authorid=4056 (06.02.2002)

<http://www.stradanove.net/news/testi/libri-01a/lagse1101010.html> (13.05.2002)

<http://www.penguin.co.uk/static/packages/uk/articles/mcgrath.html> (13.05.2002)

