

Eszter Propsz | Szegedi Tudományegyetem, propsz@jgypk.u-szeged.hu

Das lichte Gefüge

Ein Versuch über die Bildstrategien in Zsuzsa Bánks *Die hellen Tage*

Mag auch die Spiegelung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild.

R. M. Rilke

1. Erkenntnisinteresse: Eine Bild- und Sinnordnung

Den Texten der als Kind ungarischer Eltern in Deutschland geborenen, zweisprachig aufgewachsenen deutschen Autorin Zsuzsa Bánk ist eine Verunsicherung inhärent: Die Unbehaustheit ihrer Figuren dient der kritischen Hinterfragung beruhigender Wohlbehaustheits-Vorstellungen. Die Unbehaustheit ist auch für den zweiten Roman der Autorin, *Die hellen Tage*,¹ ein zentrales Problem, das die Figuren versuchen, durch Bilder zu bewältigen. Ziel der Arbeit ist die Untersuchung dieser Bild-Mühen der Figuren: ihrer Strategien, wie durch Bilder Realitätsbezüge geschaffen werden, wie mit Bildkrisen und Bildverlust umgegangen, wie durch Bilder ein tragendes Beziehungsgefüge erstellt wird. Weiterhin gilt es,

Der vorliegende Aufsatz versucht, Strategien in Zsuzsa Bánks Roman *Die hellen Tage* aufzudecken, mit denen die Figuren durch Bilder eine tragfähige sinngebende Ordnung für sich konstruieren. ›Bild‹ wird dabei als ein strukturiertes und strukturierendes, auch visuell vermitteltes Schema verstanden, das als orientierendes Muster für Denken, Fühlen und Handeln dient. Der Begriff soll die vier großen Kräfte der Strukturierung bzw. Ordnungsstiftung (Wahrnehmen, Denken, Fühlen und Handeln) in ihrer engen Verschränkung zeigen.

1 Bánk: *Die hellen Tage*.

auch die Bildpraxis des Erzählens zu untersuchen, mit der eine der Figuren die Bildpraxen der anderen re-konstruiert.

Die Erzählung stellt eine gebrechliche Frau mit krisenerprobten Bild-Ressourcen und subversiver Bild-Kraft in den Fokus: Évi, eine Ungarin, die 1956 mit ihrem Partner in den Westen flieht und nach langem unzeitigem Herumziehen am Rande einer deutschen Provinzstadt ihr Zuhause findet. Mit dem Erzählen wird (mentale) Repräsentation komplexer Realität als ein Verfahren dargestellt, in dem das Licht Bilder spendet und in dem mittels eines lichtempfindlichen Mediums Bilder geschaffen und gespeichert werden – der Roman *Die hellen Tage* praktiziert Heliografie.² Das Ziel des Erzählens scheint die Einprägung einer Strahlung zu sein, das Festhalten des Lichtes, das durch Évi widerscheint und vieles beleuchtet. Évi, deren Bestreben es ist, wie später zitiert werden wird, die hellen Tage zu behalten, ist m.E. das Bild-Zentrum der textuellen Gemeinschaft, in der jedes Mitglied mit ihr in einem »lichten Gefüge«³ leben möchte. Im Folgenden soll die innere Ordnung dieses Gefüges ausgearbeitet werden.

Die besagte Ordnung werde ich als relativ dauerhaftes, jedoch formbares (plastisches) Ergebnis von Strukturierung re-konstruieren, als Herausbildung eines Bedeutungszusammenhanges – durch Bilder. Unter »Bild« verstehe ich ein strukturiertes und strukturierendes Schema, das der Text als kognitions- und handlungsleitendes Muster der Figuren ausarbeiten lässt (bzw. mit der Erzählung realisiert) und auch visualisierend vermittelt,⁴ ich benutze den Begriff als Metapher für Welt- und Selbstverstehen der Figuren und mache von seiner zwischen Vorstellung und Darstellung oszillierenden

- 2 Als Heliografie bezeichnete Joseph Nicéphore Niépce, Entwickler der ersten fotografischen Technik, das Verfahren, wodurch ein Bild auf einer Platte erscheint.
- 3 Die Bezeichnung taucht im Roman im Zusammenhang mit Évis Mann Zigi auf: »Zigi habe gesagt, er sei nur geblieben, um Évi zu begegnen, die aus irgendeinem Grund seinen Weg nicht früher habe kreuzen wollen, unter einem Zirkusdach, [...] wo Évi an einem Seil unter die Kuppel gezogen worden war und sich kopfüber hatte hinabfallen lassen, bis er ihr Gesicht sehen konnte und nach ihren ersten Blicken, ihren ersten Worten sicher war, es war wegen ihr, dass er nie weggegangen war, es war, um mit ihr in einem lichten Gefüge zu leben [...]« (Bánk: *Die hellen Tage*, S. 166)
- 4 In Anlehnung an eine intermediale Erzähltheorie: Das Erzählerische wird hier als kognitives Schema erfasst, das »als stereotypes verstehens-, kommunikations- und erwartungssteuerndes Konzeptensemble [...] medienunabhängig ist und [...] in verschiedenen Medien und Einzelwerken realisiert, aber auch auf lebensweltliche Erfahrung angewandt werden kann« (Wolf: *Das Problem der Narrativität*, S. 29) und »das Wesen des Erzählerischen nicht (nur) in seinen Realisierungen, sondern in einem mentalen frame ansiedelt, der wahrnehmungspsychologisch unterschiedlich wirksame Repräsentationsweisen auf ähnliche Grundstrukturen und Elemente rückzuführen vermag« (ebd.).

Semantik Gebrauch.^{5,6} Durch die Bild-Metapher hoffe ich nur mittelbar zugängliche Strukturen des Textes aufdecken zu können. Das Grundlegende der so definierten Bilder ist für mich ihre Anschließbarkeit und Verbindungsfähigkeit, dass sie ein festes, dennoch flexibles Raster abgeben, das auf Aushandlung vielfältiger Beziehungen angelegt ist. Durch anschluss- und verbindungs-fähige Bilder wird in Bánk Roman ein System konstituiert, das seinen Trägern ermöglicht, das Andere für das Verstehen und das Gestalten des Eigenen zu gebrauchen sowie das Eigene für das Verstehen und das Gestalten des Anderen; das Eigene aus einer (kritischen) Außenposition zu sehen, es der Reflexion (evtl. auch Revision) zu unterziehen, also Sinnsetzungen als relational zu begreifen und zu praktizieren. Mit der folgenden Untersuchung des Sinn- und Strukturpotenzials der Bilder im Roman frage ich nach deren Leistung für das durch die Figuren bewerkstelligte System, für das ›lichte Gefüge‹.

2. (Re-)Konstruktion der Ordnung: Die Beziehung als Bild- und Sinnquelle

In dem lichten Gefüge greifen viele Beziehungen, viele Bindungen ineinander: die Bindung zwischen Évi und Zigi, des Zirkusartistenpaars und ihrem Mädchen Aja, das die meiste Zeit des Jahres seinen Vater vermissen muss, da er auf der anderen Seite des Ozeans mit einem Zirkus unterwegs ist; die Bindung zwischen Therese (genannt Seri) und ihrer Mutter sowie die Beziehung der beiden zu dem früh verlorenen Vater bzw. Ehemann; und die Bindungen in Karls Familie, in der die Eltern getrennt leben, jedoch in der Trauer um den jüngeren Sohn Ben vereinigt sind, der, nachdem er eines Tages unbewacht in ein fremdes Auto eingestiegen war, nie zurückgekehrt ist. Zuerst lernen sich die Mädchen, Seri und Aja, kennen und lieben, dann schließt sich ihnen Karl an, und über die Kinder werden schließlich auch die Beziehungen der Eltern miteinander verflochten. Diese Beziehungen funktionieren als Bild- und Sinnquellen für die Figuren: Sie beziehen durch

5 Die Metapher-Struktur, die zwischen Konkretem und Abstraktem vermittelt, erlaubt es an einigen Stellen, wo die Scheidung der Semantiken ohne weiteres möglich ist, die konventionelle Bedeutung von ›Bild‹ beizubehalten und z.B. Fotos als Bilder zu bezeichnen, auch wenn im Text ausschließlich erzählte (und keine materiellen) Bilder untersucht werden können.

6 Akzentuiert werden muss, dass der Bild-Begriff hier im Wesentlichen auf den Erkenntnissen der kognitiven Literaturwissenschaft (ausführlich referiert in Wege: *Wahrnehmung - Wiederholung - Vertikalität*) und weniger auf bildwissenschaftlichen Diskussionen im engeren Sinne basiert (Sachs-Hombach (Hg.): *Bildwissenschaft*).

ihre Bezugspersonen Bilder für die Heraus- oder Umformung ihrer Bilder und somit ihrer Sinnstrukturen, sie applizieren die von den anderen bildlich angebotenen Sinnstrukturen.

Die Beziehungen dominiert die Angst vor der Leere, wodurch Dreiecksbildungsprozesse ausgelöst und in Bewegung gehalten werden: Die Konstellation, Auflösung und Neukonstellation von Dreiecken ergibt die Dynamik des Gefüges.⁷ Évis und Ajas Dreieck ist offen, wenn Zigi nicht bei ihnen ist, und wird von Seri geschlossen, die mit ihrer Mutter ebenfalls in einem offenen Dreieck lebt, dessen dritten Eckpunkt die von dem verlorenen Vater hinterlassene Leere darstellt. Die beiden kämpfen gegen das Vergessen und versuchen, weiter mit dem Verstorbenen zu leben: »Selbst wenn es meinen Vater nicht mehr gab, sollte unser kleines Dreieck, unser Spiel zu dritt, nicht ganz verloren sein«,⁸ hält Seri, die als Erzählerin des Romans fungiert, fest. Auch Karls Beziehungsgeometrie ist durch die Leere bestimmt. Aus den Dreiecken, die mit seiner Mutter und seinem Vater nur mit dem verschwundenen Ben als Drittem gebildet werden können, flieht er in ein Dreieck, dessen Schwerpunkt die Leere ist:

Obwohl uns nichts gefehlt hatte, schien Karl etwas zu ergänzen, auch wenn jeder hätte glauben können, er passe nicht zu uns. [...] Aber für Aja und mich passte es, hatte es sofort gepasst. Karl setzte sich an die Spitze unseres Dreiecks, um es zu Ende zu zeichnen und zu schließen,⁹

erzählt Seri, und sie erklärt später auch, warum »es passt«: »Wir alle kämpften gegen eine Leere, und obwohl wir sie mit nichts füllen konnten, liefen die Fäden unseres Lebens dort zusammen.«¹⁰

Ob die Dreiecke ihre Funktion erfüllen können, die Angst vor der Leere zu bewältigen, hängt stark von ihrem Bildpotenzial ab, welches nun von dem Bildvermögen des jeweils primären, familiären Dreiecks ausgehend untersucht werden soll.

7 In der Betrachtung der Beziehungs-Dreiecke orientiere ich mich an der Bowen'schen System- bzw. Familientheorie (entworfen in Bowen: *Family Therapy in Clinical Practice*), die das Dreieck als Ausgangsbasis für ein potenziell stabiles Beziehungssystem definiert, da es schwierige Emotionen wie etwa Angst besser als z.B. eine Dyade zu tragen und dadurch auch zu bewältigen ermöglicht. (Das Konzept wird auch heute effizient für therapeutische Zwecke angewendet.)

8 Bánk: *Die hellen Tage*, S. 240f.

9 Ebd., S. 68.

10 Ebd., S. 256.

3. Aufnahme der (geteilten) Bestände einer Bild- und Sinngemeinschaft

3.1. Die Bilder von Karl und seiner Familie

Karls Familie weist ein geringes bzw. erschöpftes Bildpotenzial auf. Karls Mutter, Ellen, ist regelrecht bildbesessen, allerdings offenbar deshalb, weil die Bilder sich ihr nicht fügen wollen, sich immer wieder entziehen. Nach der Geburt des kränklichen, schwächlichen Benedikts übersieht sie Karl, über die Sorgen um den Jüngeren vergisst sie ihn mehrere Jahre lang. Als sich das Bild ihres Älteren später durch einen Unfall wieder in ihr Bewusstsein drängt, ändert sich ihr Blick auf Ben: An einem Tag, an dem sie nicht nach ihren Söhnen schaut, stoßen die beiden das Bügelbrett um, und das heiße Eisen fällt auf Karls Wange.¹¹ Sie sieht in Ben nur noch den Verursacher des Unfalls, wodurch sie das Bild ihrer eigenen Verantwortung von sich selbst fernhält. Sie fängt an, Karl für Kinderkleiderkataloge fotografieren zu lassen, so sehr er sich auch dagegen sträubt, während Ben zu seinem Vater zieht (von dem Ellen sich wohl, stets auf einen ihrer beiden Söhne fixiert, keine Bilder macht). Sie fängt an, »die Stelle überschminken, das Licht einrichten und Karls Kopf so drehen zu lassen, dass man nicht mehr als einen Schatten sehen konnte, einen Fleck am Haaransatz, der nur noch denen auffiel, die davon wussten«. ¹² Für das Foto, das Karl bei einem Fototermin auf Kabeln eingeschlafen zeigt, und das zu Karls Lieblingsfoto wird, hat Ellen kein Auge. In den Tagen nach Bens Verschwinden fährt sie mit Fotos von Ben herum und lässt unzählige Plakate damit anfertigen, die sie überall verteilt. Nach der Tragödie quält sie das Gefühl, dass ihre Bilder von Ben, die ›inneren‹ wie die ›äußeren‹, ¹³ unzulänglich sind. Sie sagt, wenn sie gewusst hätte, dass es ihr letzter gemeinsamer Morgen sei, hätte sie ihn »anders angeschaut, hätte versucht, sich alles einzuprägen, was sie an diesem Morgen an ihm sehen konnte«, ¹⁴ und sie hätte ihn »nicht aus den Augen gelassen«, wenn sie gewusst hätte, »ihr würde nichts bleiben als die Bilder, die gerahmt im ganzen Haus hingen und auf den Schränken standen«. ¹⁵ Karls Vater hingegen

11 Fortan trägt Karl ein Dreieck im Gesicht: Die Wunde sieht »wie die Spitze eines Dreiecks« (ebd., S. 70) aus.

12 Ebd., S. 112.

13 Wie das bisher Gesagte nahelegt, gehe ich davon aus, dass Bilder ›innere‹ und ›äußere‹ Welten miteinander verbinden, so dass ›innere‹ und ›äußere‹ Bilder nicht scharf voneinander zu trennen sind. Einer besseren Nachvollziehbarkeit zuliebe bediene ich mich jedoch dieser Vereinfachung.

14 Bánk: *Die hellen Tage*, S. 112.

15 Ebd., S. 113.

verweigert sich nach Bens Verschwinden den Bildern, er schließt die Läden seines Hauses und damit auch seine Augen vor der Außenwelt.

Karls Bildpraxis leidet unter der seiner Eltern. Wenn er mit Aja und Seri bei Évi sitzt und zeichnet, malt er »auf jedes seiner Blätter ein Kind, das abseits von den anderen stand«. ¹⁶ Er sagt, er male seinen Bruder, aber er malt wohl auch sich selbst: Die Erfahrung des emotionalen Abseits teilen die beiden Brüder, sie werden – wie oben ausgeführt – von ihrer Mutter abwechselnd aus dem Blickfeld geschoben. Karls Interesse für die Peripherie ist womöglich mit dieser Erfahrung zu erklären. Vielleicht hat deshalb allein dasjenige Foto eine Gültigkeit für ihn, das ihn nur am Rande zeigt, das bereits erwähnte Bild, auf dem er bei einem Fotoshooting »in einem Meer aus Kabeln« ¹⁷ schläft, und vielleicht hebt er deshalb in dem Fotoladen, wo er anfängt zu arbeiten, abgeschnittene Stücke von fremden Fotos auf, »all die abgetrennten Laternen, Hausdächer und Baumkronen, [...] Menschen, die ins Bild gelaufen waren, am Rand auftauchten und auf ein anderes, ein nächstes Bild gehörten«, ¹⁸ damit er sie neu zusammenfügen kann, »bis sie ein neues ergaben, in dem nichts passte«. ¹⁹ Die Arbeit an der Peripherie kann auch als ein Versuch interpretiert werden, den mütterlichen Blick zu korrigieren bzw. zurechtzurücken – allerdings mit wenig Erfolg: »Ellen tat sich schwer mit Karls Bildern, sie mochte es nicht, wenn sie eine verzerrte, verschwommene Figur zeigten, die so an den Rand gedrängt war, als wolle sie aus dem Bild steigen«, ²⁰ zeichnet Seri auf.

Das Fotografieren, das für Karl zum Beruf wird, stellt eine Auseinandersetzung mit den elterlichen und mit den eigenen Bildern dar, die sich von den elterlichen nicht loslösen können. Während Karls Mutter den Verlust des äußeren Bildes von Ben nicht wahrhaben will – sie berichtet davon, dass sie Ben immer noch sieht, und sie denkt, Bens Gesicht unter Kinder Gesichtern finden zu können, wenn sie »nur lang genug schau[t]« ²¹ – und deshalb auch sein inneres Bild zum Standbild einfriert, und während sein Vater alle Bilder auslöschen möchte, versucht Karl an seinen Bildern zu arbeiten. Eine Zeit lang schießt er nur Vogelbilder. Diese Bilder bekämpfen das Bild des kleinen schwarzen Vogels, der an dem letzten gemeinsamen Sonntag mit Ben in das Haus flatterte und nicht hinausfand: »Karl wollte den kleinen schwarzen Vogel in einem Bild einfangen, ihn bändigen und

16 Ebd., S. 80.

17 Ebd., S. 296.

18 Ebd., S. 286.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 294.

21 Ebd., S. 77.

daran hindern, weiter durch seinen Kopf und seine Nächte zu jagen, in die Bilder seiner Träume hinein, sie mit lauten Flügelschlägen aufzuscheuchen und durcheinanderzuwirbeln.«²² Karl versucht mit den Bildern seinen Eltern »zu zeigen, was sie nicht sehen wollten«,²³ die aber beachten seine Bilder nicht. Seine Mutter, die später erzählt, Angst gehabt zu haben, durch Karls Vogelbilder in den Sonntagmorgen zurückzufallen, »an dem ein kleiner Vogel in ihr Leben geflattert war, der seitdem durch ihre und Karls Nächte flog«,²⁴ die also das Bild mit Karl teilt, hat vielleicht Angst, im Bild des kleinen schwarzen Vogels sich selbst zu erblicken, jemanden, für den furchterregende Bilder übermächtig und damit denk- und handlungshemmend geworden sind, ein erschrockenes, zitterndes Wesen, das seine Orientierung verloren hat. Es steht noch viel Arbeit bevor, bis das innere Bild des kleinen schwarzen Vogels getilgt werden kann.²⁵ Karls Fotos scheinen aber tatsächlich eine vermittelnde Funktion zwischen Äußerem und Innerem zu erfüllen, und somit seiner Absicht, eigene Bilder zu erarbeiten, dienlich zu sein: Als Évi ihn bittet, mit den Vogelbildern aufzuhören, fängt Karl an, andere Geschöpfe des Luft- und Lichtreiches zu fotografieren, Elfen, die die Verwandlung von Sichtbarem ins Unsichtbare scheinbar vollzogen haben (die anderen sehen auf den Fotos nur weiße Schatten).

In ihrer Bildnot ist Karls Familie auf Spenden angewiesen. Karl bekommt von Évi Bilder angeboten. »Évi [...] tat Karl den Gefallen, vorzugeben, er sei ein Junge wie jeder andere, mit einem Leben wie jeder andere«,²⁶ außerdem darf er in Évis Küchenfenster kleine, aufflatternde Vögel fotografieren. Auch von Jakob, dem Fotografen bekommt er Bilder, als er in dessen Atelier in Heidelberg aushilft. Jakob stößt ihm mit dem Bild, das ihn als schlafendes Kind zeigt, »ein Fenster zu hellen Tagen«²⁷ auf, »die sich damals für Karl licht aneinandergereiht hatten, ohne Scherben, die seine Eltern erst später stumm auf seine Wege gestreut hatten [...] und seine ärgste Wunde war ein Brandmal an seiner Schläfe gewesen«.²⁸

Ellens Augen, vor die sich ihrer eigenen Beschreibung nach eine schwarze Farbe schiebt, »vor ihr Gesicht im Spiegel und vor ihren Blick auf Karl«,²⁹ schöpfen bei Évi Kraft: »Karls Mutter [...] sagte, [...] sie wolle nur sitzen

22 Ebd., S. 290f.

23 Ebd., S. 309.

24 Ebd., S. 306.

25 Die letzten Seiten des Romans berichten über sein Verschwinden.

26 Ebd., S. 79.

27 Ebd., S. 296.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 113.

und schauen, wie sich das Schwarz vor ihren Augen entferne, wie es sich zurückziehe, jedes Mal, wenn sie in Évis Küche sitze [...].³⁰

Um ihr Bild von sich selbst wieder zu erschaffen, braucht auch sie Jakobs Bilder; diejenigen Fotos, die nur Ausschnitte von ihr zeigen, und die Jakob noch damals, in den Katalogzeiten aufgenommen hat, ohne dass es Ellen bemerkt gehabt hätte, und die er jedes Mal »als Bildergeschichten«³¹ auf der Tischplatte ausbreitet, wenn Ellen im Atelier wartet³² – diejenigen, vor denen sie zunächst Angst hat, die sie aber dennoch dazu bringen, »sich im Fensterglas zu betrachten« und sich »wiederzufinden«.³³

Sie braucht auch diejenige Aufnahme, die Jakob auf der Alten Brücke, die Kamera plötzlich vor ihr Gesicht haltend, von ihr macht. Daraufhin lässt sie sich auf einen Bilderaustausch mit Jakob ein. Sie erzählt ihm über »ihre Sünden, mit denen sie in all den Jahren allein geblieben war«.³⁴ Sie spricht über ihre Schuld, sie habe die zwei Kinder sich selbst überlassen, Ben zu seinem Vater ziehen lassen, einmal gewollt, vom Neckar weggetragen zu werden, Karls Vogelbilder nicht anschauen können u.a.m., und die anderen denken, mit den »Jakobsbeichten« »sei das helle Grün ihrer Augen dunkler geworden, und sie könne nun besser sehen damit«.³⁵ Ihr geschwächtes Sehvermögen, das nicht dadurch kompensiert werden kann, dass sie die Hecke vor ihren Fenstern schneiden lässt, »damit ihr an den hohen Fenstern nichts entgehen und sie niemanden übersehen würde«,³⁶ und auch nicht dadurch, dass sie Vorhänge entfernt (auch die, in denen sich der kleine schwarze Vogel verfangen hat), gewinnt wieder an Kraft, Ellen erlangt ihre Sehschärfe zurück. Und wie die Trübe vor ihren Augen schwindet, so gewinnt sie auch ihre früheren Bilder zurück, und sie wischt den Staub, ein Äquivalent von Trübe, schwarzer Farbe und Dunkelheit, von den Fotos ihrer Söhne. Dass auch Karls Vater mit Hilfe von Évis Bilder ins Leben zurückfindet, wird weiter unten auszuführen sein (Kapitel 4).

30 Ebd., S. 194.

31 Ebd., S. 300.

32 Ellen in das Atelier und damit in Jakobs Nähe zu bringen ist wiederum ein Bild von Évi, sie hatte nämlich »gleich etwas in Jakobs Blicken erkannt« (ebd., S. 298) und ließ sich deshalb unter einem Vorwand von Ellen nach Heidelberg fahren.

33 Ebd., S. 301.

34 Ebd., S. 306.

35 Ebd., S. 307.

36 Ebd., S. 191.

3.2. Die Bilder von Seri und ihrer Familie

Seris Familie scheint ein solides Bildpotenzial zu besitzen. Maria und Seri bemühen sich um das Erhalten des Bildes des verstorbenen Vaters und Ehemannes. Die konservierende Bildpflege hält ihr Dreieck wirksam zusammen, bis Maria, die beinahe ein Vierteljahrhundert lang alles gegen dessen Auflösung getan hat, das Bild plötzlich dem Zerfall überlässt. Sie öffnet den Koffer, mit dem sie seit dem Tod ihres Mannes in ihrem Auto, auf dem Vordersitz neben sich fährt, den Koffer, den ihr Mann auf seiner letzten Geschäftsreise in Rom vergessen und den sie nach seinem Tod am Flughafen übernommen hatte, damit dieser sie dann fast fünfundzwanzig Jahre lang begleitet. In einem Fach neben der schmutzigen Wäsche findet sie Briefe, die vor ihren Augen eine Skizze von einem zweiten Leben des Mannes aufscheinen lassen. Von einem Leben mit einer anderen Frau, Elsa, die mit den Briefen »die Lücken schließen«³⁷ wollte, die Lücken der Tage, an denen sie und Hannes Bartfink sich nicht sehen konnten, und die fest darauf hoffte, dass eines Tages nicht nur der Koffer, sondern auch der geliebte Mann in Rom bleiben wird – von einem Leben, in dem es sie und Seri nicht gab. Maria erleidet einen Bildverlust: Die Tage mit ihrem Mann, die früher als hell galten, sind nun »in schwarzes Licht getaucht«.³⁸ Das scheinbar solide Bildpotenzial erweist sich als brüchig. Beim Anblick ihres zerstörten Dreiecks fragt sich Maria, ob dies seine Stabilität nicht auch früher schon durch ein anderes Dreieck gewonnen hat, aus ›triangling‹³⁹ von Elsa (»ob mein Vater das Leben mit uns nur hatte leben können, weil es noch ein anderes gegeben hatte«);⁴⁰ und Seri fragt sich, ob ihr Dreieck seine Stabilität nicht aus Verdrängung von Bildern gewonnen hat, aus der Kraft, mit der ihre Mutter kognitive Dissonanz auflösen kann, ob ihre Mutter früher nicht dunkle Vorgefühle wegschob, wie sie »mit einem sicheren Gefühl immer schon vieles von sich ferngehalten hatte, von dem sie glaubte, es würde sie nur durcheinanderbringen«.⁴¹ Marias Bilder geraten durcheinander. Die Sätze und Wendungen aus Elsas Briefen setzen sich zum »Reigen« an, »der sich in ihrem Kopf gedreht habe« und folgen ihr »wie ein Mückenschwarm surrend durchs Haus«, ähnlich wie der kleine schwarze Vogel Karl folgt.⁴² Ähnlich wie Karl versucht sie diesen Schwarm aus dem Kopf zu verbannen,

37 Ebd., S. 361.

38 Ebd., S. 363.

39 Den Begriff benutze ich im Sinne der Bowen'schen Systemtheorie (s. Anm. 7).

40 Bánk: *Die hellen Tage*, S. 364.

41 Ebd., S. 360.

42 Ebd.

und »den Namen Elsa abzuschütteln, ihn aus dem Haus zu jagen und ihm den Weg zum Schlafzimmer zu versperren«,⁴³ indem sie ein äußeres Bild sucht, an das sie die inneren Bilder verweisen kann, wie an einen entlegenen Ort, von dem sie nicht zurückkehren können, indem sie also die quälenden inneren Bilder in einem äußeren Bild zu bezwingen versucht. Um ein solches Bild zu finden, fährt sie nach Rom, um in den Gesichtern nach dem einen Gesicht zu suchen, »mit dem sie den Reigen halber Bilder würde vollenden können«,⁴⁴ um die vage Vorstellung von der Fremden, die in ihrem Wagen so lange mitgefahren war, »scharfzeichnen«,⁴⁵ in ein festes Bild umwandeln zu können. Letztendlich ist es aber nicht Elsas Bild, das Maria ihre Bilder neuzugestalten hilft, und nicht nur, weil Elsa nicht aufzufinden ist. Maria schöpft ihre neuen Bilder aus der Tragfähigkeit emotionell fester Dreiecke, hauptsächlich aus ihrem mit Évi und Ellen gezeichneten Dreieck. (Akzeptiert man Seris Ahnung, dass ihre Mutter bedrohliche Bilder von sich wegschiebt, kann man daraus folgern, dass die Aufgabe des mühsam aufrechterhaltenen Bildes erst durch die in diesem neuen Dreieck erfahrene Sicherheit möglich bzw. dadurch notwendig geworden war.) Évi und Ellen nehmen Maria zum Neckarufer mit, wo sie nicht mehr gewesen war, seitdem ihr Mann dort gestorben war. Die Bilder des tragischen Nachmittags holen sie ein, sie begegnet ihnen aber mit Gefasstheit. Es dauert noch, bis sie sich »den Blick aufs Wasser zurückerobert, auf seine Wellen, die das Licht vor sich hertreiben«,⁴⁶ aber sie kann die Ressourcen ihres Dreiecks zur Überwindung von Angst und Unsicherheit benutzen und so an neuen Bildern schaffen: Gleich am Abend nach diesem Ausflug fängt sie an, die Bücherwand ihres Mannes abzubauen, um dann seine Bücher zu verkaufen. Danach kauft sie sich einen neuen Wagen, und daraufhin, im Zuge der Neuordnung ihrer Bild-Landkarte, streicht sie die Italienroute ihrer Spedition und gibt die Geschäftsbeziehungen im Süden auf, und schließlich gestaltet sie auch das Bild der Spedition um, indem sie den Namen ihres Mannes, den sie früher durch die Lastwagen »weiter in die Welt« tragen lassen wollte, »damit jeder [...] ihn lesen und sich einprägen konnte«, durch ihren Namen ersetzt.⁴⁷

43 Ebd., S. 366.

44 Ebd., S. 397.

45 Ebd., S. 375.

46 Ebd., S. 536.

47 Ebd., S. 251.

3.3. Die Bilder von Aja und ihrer Familie

Ajas Familie, die sowohl sozial als auch materiell schwächer gestellt ist, verfügt über ein beachtliches Bildvermögen. Dass Zigi und Évi nicht zusammenleben, zeugt von dem Respekt, den sie vor den Bildern des bzw. der Anderen haben. Évi, die weiß, »wie sehr er [Zigi] von Dingen träumen konnte, auch davon, eines Tages in einem der großen Häfen ein Schiff zu nehmen«,⁴⁸ akzeptiert, dass Zigi in Übersee arbeitet, und verlangt von ihm nicht, sein Bild aufzugeben, sie findet sich damit ab, das ganze Jahr hindurch auf Zigi zu warten. Und Zigi respektiert Évis Bild, »Aja würde aufwachsen mit Kindern, die in Häusern lebten und eine Anschrift hatten, und nicht mit Erwachsenen, auf deren Kleider sich ein Geruch von Schmutz und Regen gelegt hatte«,⁴⁹ und er verzichtet dafür auf sein Bild, mit Évi und Aja ein »Zirkusleben« zu leben, Évi noch einmal von einer Zirkuskuppel herabstürzen zu sehen. Zigi hinterlässt Zeichnungen nach seinen Besuchen, die Aja mit sich trägt und Évi in selbstbemalten Rahmen hält, und er hinterlässt Geschichten, an denen sich Aja festhalten kann, solange er weg ist.

Évi verlässt sich auf die Bilder, die sie in der Beziehung zu Zigi verfertigt, für sie reicht es nachzuzählen, wie viele Male ihr Name in Zigis Briefen vorkommt, um zu wissen, was in den Briefen steht (lesen kann sie diese nicht, da sie nicht lesen und schreiben gelernt hat). Sie braucht auch sonst keine Fotos, es genügt ihr »ein Augenblick der Ruhe, um ein Bild einzufangen und nicht mehr zu vergessen«,⁵⁰ sodass sie später, als sie in einem Fotoladen Arbeit findet, sich über die vielen Aufnahmen der Kunden wundern muss, die »nur das Gleiche zu zeigen schienen«. ⁵¹ Évi verfügt, wie noch weiter auszuführen ist, über Bilder davon, wie das Beziehungsgefüge, das ihr Leben abgibt, sein sollte oder werden könnte, sie kann Bilder auf eine Weise zusammenfügen, dass sie sinn- und dadurch wirklichkeitskonstitutiv für ihre Benutzer werden. ⁵² Évis Bildmacht offenbart sich auch darin, dass sie Blicke auf sich zieht. Ihr Porträt wird durch Seri über viele Details erstellt. Sie zeichnet Évis wirre Haare nach und die eine Strähne, die sich windet, sträubt und nicht fügt; ihre Hände mit Pflastern und ihre langen, schmalen Beine mit den blauen und grünen Flecken; ihre Art zu gehen, die angesichts der Schrammen überraschend leicht ist; ihre kurzen Kleider, die die Adern

48 Ebd., S. 276.

49 Ebd., S. 171.

50 Ebd., S. 85.

51 Ebd.

52 Im Denken über innere Bilder, die zum Strukturprinzip werden, stütze ich mich auch auf Hüther: *Die Macht der inneren Bilder*.

in den Kniekehlen zeigen; ihre Art zu lachen, »ein bisschen zu spät, ein bisschen zu leise«,⁵³ ihre Eigenheit, auch zum Schlafen Licht zu brauchen u.v.m. – und lässt das Bild für sich wirksam werden. Évi wird nämlich nicht über Kommentare oder Reflexionen, nicht über begrifflich benennende Passagen charakterisiert, sondern immer nur, auch in ihren Handlungen, beschrieben,⁵⁴ und diese Technik der Bilderstellung bleibt konstant, auch wenn Seri aus einer Erwachsenen-Perspektive rückblickend erzählt und mehrfach über Sichtwechsel berichtet. Gewiss ist auch Évis Abweichung vom Kleinstadtdurchschnitt ein Blickfang, aber die Anziehungskraft, die von ihr ausgeht, steckt in ihren inneren Bildern, die ihr Äußeres durchscheinen lässt.

Den Anreiz, den diese Bilder bieten, hält Seri zuerst in einer kindlichen Perspektive fest: »Ich hatte angefangen, mir etwas von Évis Art auch für mein eigenes Leben zu wünschen.«⁵⁵ Dieses »etwas« besteht für Seri wohl in einer Natürlichkeit, Selbstverständlichkeit, in einer Leichtigkeit, mit der sie Évi ihre Tage leben und Évi mit Aja leben sieht, und die sie mit einer Lichtmetaphorik nachzeichnet: »[a]lles schien leicht, ihre Tage waren hell«,⁵⁶ und es besteht wohl vor allem in der Entschlossenheit, mit der Évi ihren Blick auf ihre Vorstellungsbilder richtet: »Sie ging durch ihr Haus, ihren Garten und durch alle Straßen der kleinen Stadt, als gebe es keine Hindernisse, als könne nichts in ihrem Weg stehen, als müssten ihr die Dinge weichen und nicht umgekehrt.«⁵⁷

3.4. Das zentrale Bild

Zentral unter Évis Bildern ist das kraftvolle Bild von einem Ort, der für sie und die ihren das Zuhause sein sollte. Dieses Bild wird in der Zeit ihrer Unbehaustheit, in dem »Wanderjahr«⁵⁸ dringender, während dessen ziehen sie (Évi und Zigi mit Aja, in einem Tuch auf seinem Rücken gebunden) ohne einen festen Plan durch das Land. Als sie das Bild von einer festen Bleibe nicht mehr loslässt, wirft Évi ihr Heft mit Landkarten das letzte Mal hoch, um dann Aja mit den Händen darüber fahren zu lassen und nach dem Punkt zu schauen, wo deren Hand innehält, und sie ziehen nach Nordwesten und

53 Bánk: *Die hellen Tage*, S. 10.

54 Ich folge mit dieser Behauptung Ansätzen – resümiert in Herman et al. (Hgg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, im Artikel »description« –, die keine scharfen Grenzen zwischen Narration und Beschreibung postulieren.

55 Bánk: *Die hellen Tage*, S. 33.

56 Ebd., S. 31.

57 Ebd., S. 11.

58 Ebd., S. 149.

nehmen sich ein kleines Dachzimmer. Einige Jahre später findet Zigi, der sich inzwischen wieder ihren Zirkusfreunden angeschlossen hat, einen Garten hinter den Feldern in »Kirchblüt«,⁵⁹ wo Évis Bild vom Ort Gestalt annehmen kann.

Das Haus, das in Seris Beschreibung, »kein Haus war, nur ein Häuschen, gehalten von Brettern und Drähten, eine Hütte, an die neue Teile geschraubt wurden, wenn der Platz nicht mehr reichte, wenn es zu eng geworden war«,⁶⁰ und der Garten drumherum, wird für die kleine Gemeinschaft, um die es hier geht, zum Ort schlechthin. Der Anblick, den Évis Haus – auch in seiner Notdürftigkeit beschaulich – bietet, findet leicht Anschluss an die Bilder seiner Betrachter.

Für die drei Kinder, Seri, Aja und Karl, wird Évis Haus zum Mittelpunkt einer sicheren Welt, die sich um sie dreht. Hier werden Évis Bilder davon, wie man unbekümmert spielt oder sich zum Geburtstag versammelt, Wirklichkeit, an der die Kinder gerne Teil haben. Sie feiern gern, besonders Ostern, bei der teifgläubigen Évi, die sich in dem Wanderjahr vor der Dunkelheit zu fürchten gelernt hat und deshalb auch tagsüber die Lampen in ihrem Haus leuchten lässt, und die ihre Ängste durch die Lichtfeier, in der das Licht Christi das Dunkel der Herzen vertreibt, zu bewältigen wünscht – auch weil sie, die in der Fastenzeit nur ein Schatten ihrer selbst ist, mit dem Fest ihre Licht-Gestalt zurückgewinnt.

4. Strukturierung und Umstrukturierung der Bild- und Sinnordnung der Gemeinschaft

Seri, die gleich wie Karl »an keinem anderen Ort lieber [ist] als hier«, beobachtet später mit stillem Schmerz, dass Évi anfängt, das Haus, in dem ihnen, den Kindern, »nie etwas gefehlt« hat, nach den Bildern umzugestalten, mit denen sie im Fotogeschäft arbeitet, und hofft, dass Évi aufhören wird, »sich an einem neuen Leben zu versuchen«. ⁶¹ Doch diese Veränderungen nehmen Évis Haus keinesfalls seine Bildkraft, im Gegenteil, es öffnet sich für weitere Bilder.

Maria trägt viele Bilder an Évi heran, wie Seri berichtet, setzt sie sich in den Kopf, »ein Fenster für Évi zu öffnen, durch das sie in eine reichere,

59 Ebd., S. 10.

60 Ebd., S. 9f.

61 Ebd., S. 88.

bessere Welt würde steigen können.«⁶² Maria fand nicht gleich Zugang zu Évi. Wenn sie Seri abholte, wollte sie den Garten nicht betreten, sie blieb am Tor stehen, »wo sie über alles nur zu staunen schien«,⁶³ über die schief hängenden Schaukeln, die Stühle ohne Lehnen, die Hühner hinter dem Maschendraht, die schiefe Bude, am meisten aber über die Leichtigkeit, mit der sich Évi zwischen alldem bewegt. »[E]s störte sie« – hält Seri fest – »dass Évi über all das hinwegsehen konnte, dass es ihr gleich war [...], weil sich ihr Blick auf etwas anderes richtete, das für meine Mutter unsichtbar bleiben musste.«⁶⁴ Die Blicke der zwei Frauen treffen sich dann durch Aja, durch einen Unfall, der später als Ajas Seefallen bezeichnet wird. Aja führt auf ihrem Fahrrad jeden Abend ein mit Zigi eingeübtes Kunststück am See vor; an einem Abend jedoch bremst sie zu spät und stürzt mit ihrem Fahrrad ins Wasser. Sie, die Évis Blick für einen Moment entgleitet, wird von Marias Blick aufgefangen; Maria nimmt die Gefahr einen Augenblick früher wahr, springt nach Aja ins Wasser und zieht sie heraus. Die Bilder, die Maria und Évi voneinander anfertigen, werden fortan immer differenzierter. Maria erkennt Évis Fähigkeit, durch Bilder einen Weltbezug herzustellen, (nur) das zu besitzen, was Bild ist, und in diesem Besitz Sicherheit zu erfahren.

[Meine Mutter] musste sehen, dass Évi nicht nur dieses Haus bewohnte, das aus Resten zusammengeschüttelt war und aussah, als könnte es sich vom Boden lösen und über Weizen und Mais zum Bahnwärterhäuschen schweben, sondern dass ihr auch der Weg davor gehörte [...]. Alle Wege gehörten ihr, alle staubigen Pfade, die an den Feldrainen nach Kirchblüt führten. Sobald Évi am Morgen die Läden aufstieß und über die Felder schaute, gehörten sie ihr [...]. Meine Mutter fragte nicht mehr, ob Évi keine Angst habe, allein in einem Haus hinter Feldern zu leben.⁶⁵

So zieht Seri Bilanz, und sie ist überzeugt: Évi muss etwas in ihrer Mutter »gesehen haben«,⁶⁶ dass sie sie ihre Briefe lesen lässt. Hieraufhin lehrt Maria Évi, die Bilder mit großer Routine zusammenfügt, auch Buchstaben aneinanderzufügen: Sie bringt ihr Lesen und Schreiben bei. Auch Évis oben erwähnte Anpassungsversuche an das Kleinstadtübliche dürfen Maria motivieren, Évi in ein weiteres soziales Netz einzubeziehen: Vom Bild von Évis Osterkuchen geleitet, organisiert sie, dass die Kirchblüter bei Évi Backwaren bestellen, ihr Bestellbriefe schreiben und Dank ausrichten lassen und somit, dass Évi, wenn sie ihre Kuchen auf Fotos in fremden Häusern und auf fremden Tellern wiedersieht, die Vorstellung hat, als habe sie diese

62 Ebd., S. 93.

63 Ebd., S. 29.

64 Ebd., S. 30.

65 Ebd., S. 64f.

66 Ebd., S. 90.

Häuser selber betreten. Durch das Glück, das Maria über Évi erlebt, wird der Ort auch zu Marias Ort.

Évis Haus öffnet sich später auch für die Bilder von Karls Vater. Évi, die auch davon ein Bild hat, wie sein Leben sein könnte, engagiert ihn als Ausläufer ihrer Kuchen. Karls Vater, der in seinem »Haus mit den geschlossenen Läden«⁶⁷ »mit dem Schauen aus der Übung gekommen war«,⁶⁸ muss sich dabei wieder »ans Licht gewöhnen«,⁶⁹ und auch ans verlernte Reden. Karl beobachtet, dass er, während er die ersten Worte ausspricht, sich seines alten-neuen Bildes im Badezimmer spiegeln vergewissert. Évi lässt zu, dass der Mann, von Beruf Architekt, die Wände ihres Hauses nach seinen Maßen abtastet und sich anschickt, das Häuschen auszubessern. Doch Karls Vater wird durch Zigi auf eine Grenze hingewiesen – nicht durch Évi, in deren Kopf sein Bild alles durcheinanderbringt und sogar Zigis Bild zu »verdunkeln« und zu »verdrängen«⁷⁰ versucht, auch wenn sie »keinen Platz«⁷¹ für Karls Vater in ihrem Leben vorsieht. Diese Grenze soll ihn davon abhalten, das Haus, das Zigi als auch sein eigenes betrachtet, nach seinen Bildern zu verändern. Karls Vater akzeptiert die Grenze, er akzeptiert auch, dass sein Bild von seiner Bindung zu Évi nicht mit Évis Bild von dieser Bindung übereinstimmt. Später zeigt es sich, dass er die Spannung in diesem Beziehungsdreieck für eine Differenzierung nützlich machen kann: Er fängt wieder an, Häuser zu entwerfen. Als das erste neue Haus nach seinen Plänen erbaut ist, erkennen Karl und die Mädchen auf den ersten Blick: »Es war groß, es war nicht schief, es hatte ein neues, dichtes Dach und einen Garten ohne Birnbaum, und doch sah es aus wie Évis Haus, ein bisschen so, als würde es schweben.«⁷² Durch die (im engsten Sinne des Wortes) rekreative Kraft von Évis Haus gelingt es ihm, sein Bild vom ›Haus‹ zu sanieren und auch sein Haus, dessen Läden er wieder öffnen lässt. Karls Vater lernt (wieder), die Bilder seiner inneren Welt als Werkzeuge zur Gestaltung seiner äußeren Welt zu benutzen.

Auf Évis Bild von dem Ort gründet sich, wie sich aus dem Bisherigen entnehmen lässt, eine Gemeinschaft, die das Bild produktiv ausgestaltet. Für diejenigen, die dieses Bild nun miteinander teilen, fungiert es als Halt und Orientierungsbasis für Denken, Fühlen und Handeln, als Sinnressource; ein zentrales Bild, auf das sich nahezu alle anderen Bilder ausrichten. Aus

67 Ebd., S. 67.

68 Ebd., S. 196.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 205.

71 Ebd., S. 261.

72 Ebd., S. 228.

der Wechselbeziehung der Bilder geht wahrlich ein Miteinander hervor, die Bilder werden nicht bloß neben-, vor- oder hintereinandergestellt, sondern zu einem neuen Ganzen verwoben, in der Arbeit an Bildern gelten Integration und Differenzierung als komplementäre Prozesse (die Mitglieder der Bild-Gemeinschaft lassen sich auf Bilder der Anderen ein, ohne Angst zu haben, dadurch ihre eigenen Bilder zu verlieren oder aufgeben zu müssen).

Der Ort bleibt ein Bezugspunkt auf der Bindungskarte der drei Kinder, auch wenn sie als Heranwachsende ihren »Kinderblick«⁷³ verlieren und damit einstweilig auch ihre Kinderbilder, die keine hinreichende Orientierung mehr bieten können. Sie fahren nach Rom, wo sie den einen Platz, an dem sie aufgewachsen waren, durch viele Plätze »ersetzen zu können«⁷⁴ glauben. Sie bleiben zusammen, ihr Dreieck, das durch gemeinsame Bilder und auch durch den Schatten auf diesen Bildern zusammengehalten wird, bleibt weiter bestehen. Im Süden wollen sie »Dinge« erfahren, »die hinter [ihrer] Wahrnehmung«⁷⁵ liegen, sie wollen ihren Blick erweitern – die »Dinge« enthüllen sich jedoch stets als Details der alten Bilder. Das Licht des Südens, in dem sie ihre »Schatten loswerden zu können«⁷⁶ hoffen, und das diese Details sichtbar macht, ist gleißend, grell, und das bedeutet schonungslos. »Nur hatten wir uns diese Dinge anders ausgemalt, als sie sich jetzt zeigten, so waren sie in unserer Vorstellung nie gewesen«,⁷⁷ lautet Seris Kommentar.

Der Rom-Aufenthalt stellt auch einen Differenzierungsprozess dar, dadurch dass Seri, Aja und Karl mit Nähe und Distanz umgehen lernen. Eine Annäherung zwischen Aja und Karl droht ihr Dreieck zu sprengen, wobei sich Seri in einer »Lücke« »zurückgelassen«⁷⁸ fühlt. Aber noch bevor sie versucht, sich ein Bild von den beiden als ein Paar zu machen und sich daran zu gewöhnen, wird ein solches von Karl zerstört. Er erzählt »eine kleine Wahrheit«,⁷⁹ die eine endgültige Annäherung an Aja nicht zulässt: Dass er es war, der vor Jahren den Stein durch Ajas Fenster geworfen hat, der Aja nicht verletzt, ja nicht einmal geweckt hat, der aber Évi mit Angst erfüllt und noch lange als Schreckensbild verfolgt hat. Aja kann zu diesem neuen Bild von Karl vorerst keine Verbindung herstellen, an eine Partnerbeziehung ist nicht zu denken.

73 Ebd., S. 232.

74 Ebd., S. 318.

75 Ebd., S. 429.

76 Ebd., S. 318.

77 Ebd., S. 429.

78 Ebd., S. 342.

79 Ebd., S. 400.

Obzwar Aja und Karl früher ein Bild von sich abgegeben haben, »als hätten sie abgeschüttelt, was sie jemals an Kirchblüt gebunden hatte«,⁸⁰ stürzt der Zerfall der Bilder, die in Kirchblüt noch gültig waren, ihre Bildpraxis in eine Krise: Alles »hatte sich [...] gedreht und verschoben«,⁸¹ alles fängt an vor ihren »Augen zu tanzen und zu flimmern« und vor Ajas Augen »zu flackern«.⁸²

Auf die erste folgt eine weitere Bild-Krise, die allerdings zur erneuten Stabilisierung dieses Dreiecks beitragen kann, da ihr Grund außerhalb des Dreiecks der Jugendlichen steht: Eines Tages bekommt Aja Post aus Übersee, eine Spule mit einem Filmband. Der Projektor, den Karl auf einem Flohmarkt auftreibt, wirft eine Frau im Libellenkostüm an die Wand der Wohnung – ein Bild, das alle anderen Bilder ausblendet und alle bisher bestehenden Zusammenhänge auf der mentalen Beziehungskarte von Aja zerrüttet, denn die Frau im Libellenkostüm lacht wie Aja, bewegt sich wie Aja und sieht aus wie Aja. In dem »blendend grellen Licht«,⁸³ mit dem der Apparat das Bild der Frau an die Wand projiziert, verschwindet Ajas Ähnlichkeit mit Évi »mit einem Mal«,⁸⁴ es zeigt sich für die drei, dass das Bild dieser Ähnlichkeit »nur in [ihrer] Vorstellung« bestand, »in [ihrem] Glauben, Aja und Évi seien ein Fleisch und Blut«.⁸⁵ Ajas Bild über ihre Zugehörigkeit ist dahin, das äußere Bild knüpft sich (erst einmal) an kein inneres: Geschockt flüstert sie, »meine Mutter ist eine Filmaufnahme, Seri, ich bin die Tochter einer Filmaufnahme«,⁸⁶ und hört lange nicht auf, diesen Satz zu wiederholen.⁸⁷

Das an der Wand projizierte Bild verwehrt nun Aja auch den Zugang zu Zigis Bild: »Zigi hatte seinen festen Platz verlassen, er war hochgesprungen und fand nicht zurück zum Boden, weder auf Hände noch Füße.«⁸⁸ Im Licht des Projektors werden außerdem noch Zigis Geschichten »aufgelöst«,⁸⁹ die ihre Funktion, Aja eine Orientierung zu bieten, trotz des Wissens (bzw. später gerade wegen des Wissens) der Kinder, dass sie erfunden waren,

80 Ebd., S. 409.

81 Ebd.

82 Ebd., S. 404.

83 Ebd., S. 428.

84 Ebd., S. 416.

85 Ebd., S. 417.

86 Ebd., S. 426.

87 Der verzweifelt wiederholte Satz macht wiederum die sinngebende und -strukturierende Funktion der Bilder deutlich: Die unbekannte leibliche Mutter ist bloß eine »Filmaufnahme«, während die mütterliche Funktion die von der Ziehmutter zur Verfügung gestellten Bilder innehaben.

88 Ebd., S. 428.

89 Ebd.

erfüllt hatten. Das Bild, das sie ergeben haben, ist nicht länger abrufbar, nicht länger nutzbar. Dabei büßen Zigis Geschichten ihre Geltung nicht deshalb ein, weil sich ihr Inhalt, sondern weil sich das in ihnen offerierte Bild der Sicherheit als trügerisch erweist.

Die Bilder des Filmes fügen die alten Bilder auf eine neue Weise zusammen, Aja sträubt sich vergebens, »etwas glauben zu müssen, das sie nicht zu glauben bereit war, sie sträubte sich, Zigi und Libelle zu verbinden, Libelle und Évi, sie mit nackten Füßen über Sägespäne tanzen zu lassen, [...] alle drei über den einen Weg gehen zu lassen, der am Ende zu ihr selbst führte.«⁹⁰

Um ihre Bilder und mit diesen auch ihre mentale Beziehungskarte wieder zu ordnen, fährt Aja nach Kirchblüt, und Seri begleitet sie. Es sind wieder Évis Bilder, die helfen, eine zerstörte Bild-Matrix neu zu strukturieren, Bilder von auseinandergeratenen inneren und äußeren Welten abermals in Beziehung zu setzen. Auf Ajas Wunsch hin fahren sie an den Ort, wo Ajas Leben begonnen hatte, zu dem ehemaligen Zirkusgelände, wo der Zirkuswagen gestanden hatte, in dem Évi und Zigi nach einer Trennung wieder gemeinsam gewohnt hatten und wo eines Tages, mit ihrem großen Bauch auch Zigi überraschend, am großen Tor Libelle erschienen war, und Évi füllt den Ort für Aja mit Bildern:

Évi deutete in die Luft, als könne sie die Hand ausstrecken und uns etwas zeigen, als verschwänden die Stationen unseres Lebens nicht, sondern kämen an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Stunde zusammen, und wir könnten sie wiederfinden, an ihnen vorbeigehen wie an den Bildern einer Ausstellung, und sie anschauen [...].⁹¹

Die Welt ihrer ersten Monate wird aufgebaut wie in einer umgekehrten Sandspieltherapie,⁹² damit Aja einen Bezug zu dieser Welt herstellen kann: »An diesem Platz konnte sich Aja festhalten, er war nicht unter halben Wahrheiten verschwunden, es gab ihn [...].«⁹³

Die Verweisung von Libelles Bild an einen weit entfernten Platz kann aber nur provisorisch gelingen: Aja behauptet weiterhin, die Tochter einer Filmaufnahme zu sein, sie ist weltverloren, orientierungslos. Es dauert noch eine Weile, bis sie ihre mentale Karte neu zeichnen kann, bis sie den Kontakt zu Libelle aufnimmt, bis sie sich entscheidet, in Évis Nähe zu bleiben, bis sie ihre Berufung findet, in der Neonatologie, wo sie, so Seris und Karls Bild

90 Ebd., S. 418.

91 Ebd., S. 442.

92 In dem Roman bezweckt das ›Sandspiel‹ die Verinnerlichung des Äußerlichen und nicht die Veräußerlichung des Inneren, deshalb (und mit Blick auf seine therapeutische Funktion) bezeichne ich es als umgekehrte Sandspieltherapie.

93 Ebd., S. 457.

über diesen Beruf, »Kinder vor falschen Müttern schützen«⁹⁴ kann, und in dem sie lebt, was ihr Évi vorgelebt hat.⁹⁵

Durch die beschriebene Bild-Re-Konstruktion erhält auch Évis Bild neue Züge. Es zeigt sich, dass sie ihr Dreieck (Évi-Zigi-Aja) gegen andere Dreiecke (Évi-Zigi-Libelle und Libelle-Zigi-Aja) entwirft, als Libelle ohne Zigi auch das Kind nicht haben will, und gegen andere Dreiecke bestehen lassen kann, wenn sie sich mit Aja und Zigi auf das »Wanderjahr« begibt, weil Libelle den Abstand, den Évi abgesteckt hat, nicht wahr, und wenn sie an einem Ort mit Aja lebt, von dem Libelle nichts weiß und zu dem alle Spuren verwischt worden sind. Es zeigt sich, dass sie das Bild ihrer Zugehörigkeit gegen Bilder aufrechterhält, in denen sie befürchtet, Libelle könnte auftauchen oder Zigi könnte Aja zu sich nehmen oder Aja könnte sich gegen sie wenden, wenn sie erfahren würde, dass sie nicht ihre leibliche Mutter ist. Es zeigt sich auch, wie konfliktgeladen ihre Bildpraxis ist, wie widersprüchlich diejenigen ihrer Bilder sind, die Libelles Gesichtszüge verschwimmen lassen (»[d]ie Zeiten häuften sich, in denen Évi vergaß, an Libelle zu denken, sich ein Bild von ihr zu machen«),⁹⁶ die aber Libelle stets in Ajas Bild aufscheinen lassen (»es wollte ihr nicht gelingen, in Aja nicht auch Libelle zu sehen«) und doch nicht eindeutig erkennen lassen, wer Ajas Mutter ist (»[t]rotzdem fing Évi an, durcheinanderzubringen, wessen Tochter Aja war«).⁹⁷ Es zeigt sich, dass Évi aus Erfahrung spricht, wenn sie Aja, Seri und Karl ans Herz legt, einander nicht aus den Augen zu verlieren und sie so zu einem intensiven Bild-Austausch und einer verantwortungsvollen Bild-Kontrolle ermahnt. Zigi hatte Libelle nämlich kennen gelernt, als er und Évi sich »aus den Augen verloren«⁹⁸ hatten; und Aja hatte ihre Unfälle erlitten, als sie Évi »entglitten war, weil sie nicht aufgepasst hatte«.⁹⁹ Allerdings zeigt es sich auch, dass sich Évis Bild von ihrer Zusammengehörigkeit mit Aja gegen all diese angsterfüllten und verunsichernden Bilder behaupten kann – das Bild, auf dem Aja als ein Kind zu »sehen« ist, »das nicht ihr Kind war und doch zu ihr gehörte«,¹⁰⁰ und als ein Kind, dem Évi ihre ganze Fürsorge widmet, für das sie ihr Element, die Luft, verlässt und

94 Ebd., S. 529.

95 »Seit Aja angefangen hatte, im Krankenhaus zu arbeiten, glaubte ich eine Ähnlichkeit zu erkennen zwischen dem, wie Évi mit ihr gewesen war, und wie Aja jetzt mit den Menschen umging, die hier in den Betten lagen.« (ebd., S. 282)

96 Ebd., S. 454.

97 Ebd.

98 Ebd., S. 439.

99 Ebd., S. 453f.

100 Ebd., S. 442.

aufhört, sich von der Kuppel von Zirkusmanegen hinabzustürzen, weil sie auf Aja und ihretwegen auch auf sich selbst aufpassen will. Die Komplexität, die Évis Bild durch die Re-Konstruktion gewinnt, macht anschaulich, dass das System, das sie vertritt, in seiner Kohärenz durch Widerspruch und Ambivalenz nicht gefährdet ist.

Als Aja und Seri nach Rom zurückkehren, zum letzten Mal und für eine kurze Zeit, fasst Seri das Ergebnis ihrer Suche nach einem Ersatzbild für das zentrale zusammen: »wir hatten vergeblich nach Évis Garten Ausschau gehalten, nach dem schiefhängenden Tor, das wir anderswo hatten öffnen wollen, um unter Birnbäumen durchs Gras zu laufen – sosehr wir einen Ort für uns gesucht hatten, wir hatten ihn nicht gefunden.«¹⁰¹

Auf ihre Entfernung folgt eine Wiederannäherung, sie ziehen nach Kirchblüt zurück, das sie nur verloren haben, um es – in einer veränderten Perspektive, in Bildern, die sich von den alten ableiten – wiederzufinden. Der Weg, den die drei geografisch und mental zurückgelegt haben, findet (zumindest vorläufig) einen Endpunkt an seinem Ausgangspunkt, und Seri stellt fest: »vielleicht war es gar nicht möglich, Kirchblüt zu verlassen, jedenfalls nicht für uns.«¹⁰² Seri konstatiert weiterhin, dass sie und ihre Mutter nun »ohne Schatten leben«, diesen »abgestreift haben.«¹⁰³

In Kirchblüt werden sie mit Évis Bildverlust, mit ihrem Gedächtnisschwund konfrontiert. Dieser tritt ein, nachdem Évi all ihre sinn- und somit wirklichkeitsschaffenden und -wahrenden Bilder hergegeben hat. Sie hört auf in dem Fotoladen zu arbeiten, weil sie Namen zu vergessen und zu verwechseln beginnt und manchmal den Schlüssel vergisst. Sie bringt Tages- und Jahreszeiten durcheinander, und als sie zu heizen vergisst, ruft Aja Zigi an, und dieser tut, was er früher nicht zu tun fähig war: Er gibt sein Zirkusleben auf, um bei Évi zu sein.

Die Veränderungen erfüllen die kleine Bild-Gemeinschaft mit Sorge. Nur in Seris Augen bleibt Évi dieselbe, die sie als Kind kennen gelernt hat, und von der sie – wie sie erst später begreift – immer ein Bild haben wollte: »Jetzt, da wir Évis Garten hinter uns lassen würden [...], kam mir der Gedanke, dass es immer Évi gewesen war, die mir gefallen hatte, ich hatte zu Aja gewollt, um Évi sehen zu können [...].«¹⁰⁴ Da sie Évi liebt, und nicht bloß das Bild, das sie sich von ihr gemacht hat, wird ihr Bild von Évi durch die Veränderungen, Verschiebungen immer reicher und vollständiger.

101 Ebd., S. 476f.

102 Ebd., S. 489.

103 Ebd., S. 536.

104 Ebd., S. 313.

5. Erworbene Bildfähigkeit

Évi lädt all ihre Lieben noch einmal zu sich ein, damit ein vielleicht letztes gemeinsames Bild entsteht, und teilt ihnen ihren Wunsch mit, auf ihrem Grabstein einen Satz stehen zu haben, den sie im Radio, in einem Schlager gehört hat: »Die hellen Tage behalte ich, die dunklen gebe ich dem Schicksal zurück.«¹⁰⁵ Den Satz aufschreiben muss Karl, dessen Bruder nicht begraben werden konnte, der mit seinen Freundinnen stets (auch) einen Ort zum Sterben und Begrabenwerden sucht, der mit Évi durch viele Bilder verbunden ist, und der meint, »das sei doch ganz und gar Évi, wenn einer etwas von hellen und dunklen Tagen verstehe, dann wohl Évi.«¹⁰⁶ Évi, deren Lichtnatur viele Bilder zu erstellen geholfen hat, wird selbst zum Bild. Sie ist bereit, den Ort, ihr ›Haus des Lichtes‹, gegen ein Grab, ein Domus aeterna und das Zuhause-Sein im ewigen Licht zu tauschen. Dies kann sie, weil die Ihrigen – durch sie, d.h. dadurch, dass sie von ihr Vor-Bilder bezogen haben – bildmächtig geworden sind, Orte sind, die Bilder tragen,¹⁰⁷ auch Évis Bilder und somit auch Évis Licht-Ordnung. Diese Ordnung besteht im Bewusstsein des Miteinander, der Zusammengehörigkeit, des wechselseitigen Konstruierens von Denk- und Handlungsmustern und in der Verantwortung für dieses Miteinander.

Diese Bildfähigkeit versichert der letzte Absatz des Romans, in dem über die äußere Veränderung eines wichtigen Bildelements berichtet wird, über das schief hängende Tor, das Évi nicht einmal Karls Vater reparieren ließ: »Zigi hat das schiefhängende Tor gerichtet. [...] Es schleift nicht mehr am Boden, es schiebt keine Steinchen mehr durch den Staub. Aber es ist ein Klang, der mich nie verlassen wird, ich kann ihn noch immer hören, [...] und ich bin sicher, Aja und Karl, sie hören es auch.«¹⁰⁸

Die Bildfähigkeit versichert aber vor allem das Erzählen selbst, Seris Heliografie. Die Lichtempfindlichkeit, mit der Seri Bilder elaboriert, Erscheinungs-, Denk- und Gefühlsbilder rekonstruiert, und auch die komplexen Zusammenhänge dieser Bilder sichtbar macht – also das Bild-Gefüge, das die Gemeinschaft um Évi abgibt –, entwickelt sich (auch) in der Beziehung zu Évi. In dieser Beziehung bekommt Seri für Entwicklung von Sinnzusammenhängen ein Muster vermittelt und immer wieder bestätigt, dass sie mit dem Erzählen weitergibt. Dieses Muster besagt, dass Leben das (Er)

105 Ebd., S. 515.

106 Ebd., S. 516.

107 Auch im Sinne von Beltings Bild-Anthropologie (Belting: *Bild-Anthropologie*).

108 Bánk: *Die hellen Tage*, S. 541.

Leben von Bildern darstellt, von selbst- und fremderschaffenen Bildern, welche wiederum zu eigenen umgeschaffen werden können. Zsuzsa Bánk Roman *Die hellen Tage* stellt dem Leser viele Bilder für solches Schaffen zur Verfügung.

Literaturverzeichnis

- Bánk, Zsuzsa: *Die hellen Tage*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2011.
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink 2001.
- Bowen, Murray: *Family Therapy in Clinical Practice*. Northvale, NY: Jason Aronson Inc. 1978.
- Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure (Hgg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge 2010.
- Hüther, Gerald: *Die Macht der inneren Bilder: Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005.
- Wege, Sophia: *Wahrnehmung – Wiederholung – Vertikalität: Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft*. Bielefeld: Aisthesis 2013.
- Wolf, Werner: *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hgg. Ansgar Nünning, Vera Nünning. Trier: WVT 2002, S. 23–104.