

Paul Konrad Kurz SJ

Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies

Hilde Domin, 1912 in Köln geboren, 1933 emigriert und erst Mitte der fünfziger Jahre aus dem Exil in Santo Domingo (von daher ihr Dichtername) zurückgekehrt, trat spät auf den literarischen Plan. Zwischen 1959 und 1964 hat sie drei Lyrikbändchen veröffentlicht: „Nur eine Rose als Stütze“, „Rückkehr der Schiffe“, „Hier“. Sie wurden bei S. Fischer veröffentlicht und haben inzwischen das sechste bis achte Tausend erreicht. Klaus Nonnenmanns „Schriftsteller der Gegenwart“ (1963) und Herders „Kleines Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert“ (1964) verzeichnen Domin nicht. Zu den Günstlingen des literarischen Feuilletons zählt sie, trotz der Erstbesprechung von Walter Jens in der „Zeit“ (27. Nov. 1959) nicht. Die Besprechungen und Nicht-Besprechungen ihres neuen Romans machen das deutlich.

Mit ihrem Band „Doppelinterpretationen“ (1966) zeigte Domin das zeitgenössische Gedicht zwischen Autor und Kritiker. Ihre systematischen Überlegungen zum Thema „Wozu Lyrik heute“ (Frühjahr 1968) gehören zu den bedeutendsten Aussagen eines zeitgenössischen Lyrikers über Lyrik heute, bedenken Lyrik und Leser in der gesteuerten Gesellschaft. Domin, im Herbst 1968 vorgelegter, Roman „Das zweite Paradies“¹ hat eine Vorgeschichte. Er wird voraussichtlich in die Nachgeschichte der literarischen Kritik eingehen.

Der Roman wurde noch in den fünfziger Jahren, nach der Rückkehr in die Bundesrepublik geschrieben. Das fertige Manuskript lag damals dem Lektorat des S. Fischer-Verlags vor, der Domin Lyrik publizierte. Der Roman ist nicht erschienen. Nun hat der Münchener Piper-Verlag, der bereits „Wozu Lyrik heute“ herausbrachte, das liegen gebliebene Romanmanuskript veröffentlicht. Mit der verspäteten Publikation ergab sich ein Problem. Der gesellschaftliche Raum, dem sich eine Publikation 1968 aussetzt, ist nicht mehr jener der späten fünfziger Jahre. Die gesellschaftliche Szenerie ist unzufriedener, desillusionierter, zerstrittener, etablierter und auswegloser, aggressiver geworden. Was dem Rückkehrer damals freundlich als „Zuhause“ und „Heimat“ erscheinen konnte, hat diesen Schein verloren. Der Verlust lag möglicherweise nicht nur am Objekt, an der den Rückkehrer schuldbewußt und wohlwollend aufnehmenden Gesellschaft. Der Heimkehrer selbst hat seine Heimkehr-Euphorie längst eingebüßt, das Erlebnis der ersten Wiederannahme verloren. Was kann ein Autor mit abgeschlossenem Manuskript ein Jahrzehnt später anstellen? Welche Wirklichkeit kann er treffen, wenn

¹ München: Piper 1968. 200 S. Lw. 16,80.

ein Jahrzehnt später nicht Poesie, sondern Kritik, nicht die Bestätigung eines wiedergefundenen Lebens, sondern dessen radikale Infragestellung, nicht Zustimmung zu freundlich erscheinenden Menschen, sondern die gänzliche Ablehnung der Gesellschaft, nicht persönliche Wandlung, sondern soziale Veränderung literarisch allein zählt? Soll er sein Manuskript dem Nachlaß übergeben? Seinen Roman als beinahe idyllische Erinnerung und also historische Reminiszenz erscheinen lassen? Soll er ihn neu schreiben, aktualisieren, re-aktualisieren? Hilde Domin entschied sich für Aktualisierung durch Kontrast. Sie ließ das Manuskript im ganzen unangetastet, baute ihm aber durch kontrastierende Spiegel-Zitate Widerhaken, Zähne ein. Die freundliche Heimkehr wurde distanziert, ironisiert, verfremdet. Als Montageteile schieben sich Wirklichkeitspartikel aus einer anderen Welt in jenen wiedergefundenen „Garten“, der als „zweites Paradies“ erscheinen könnte.

Form und Thema

„Das zweite Paradies“ ist der Form nach ein „Roman in Segmenten“. Schon Gottfried Benn sagte von seinem „Roman des Phänotyp“, er sei „orangenförmig“, d. h. aus Sektoren, aus Schnitten gebaut, die zur „Mitte“ streben, zu „der weißen zähen Wurzel“. „Diese zähe Wurzel ist der Phänotyp, der Existentielle, nichts wie er, nur er, einen weiteren Zusammenhang der Teile gibt es nicht“². Auch Domin beruft sich auf „Orangenscheibentechnik“, die einzelnen Segmente hingeordnet nicht so sehr auf den nur allseitig anvisierbaren „Phänotyp“, sondern um das Thema „des zweiten Paradieses“. Auch dieses – in einem freilich anderen Sinn als bei Gottfried Benn – das Erscheinen-Wollende, das Gefragte, das Existentielle. Der Zusammenhang der Segmente und ihre gegenseitige, Hermann Broch würde sagen „polyperspektivische“, Zuordnung liegt in der Einheit der Personen, des Erzählers (der Erzählerin), des Themas. Der autobiographische Hintergrund ist unschwer erkennbar. Aber unmittelbar erzählt nicht der Autor, sondern der Erzähler den Roman. Allerdings verleiht der Autor dem Erzähler ein Gutteil von seinem Bewußtsein, seiner Wahrnehmung, seinem wertenden Erleben. Von der Erzählsituation her ist Domin's Roman teils Ich-Roman, teils personal³ erzählt. Ich-Roman in den surrealen Traumsegmenten und im Brief, personal erzählt, in der dritten Person („sie“), aus der Perspektive der erlebenden, Erinnernden und reflektierenden Hauptperson in den drei Erzählteilen. Der durch die Augen, Gedanken, Gefühle, Erinnerungen der erlebenden Person erzählende personale Erzähler distanziert einerseits die Subjektivität des Ich-Erzählers (vergleiche Kafkas „Er“-Aufzeichnungen); zum andern begibt er sich in die perspektivische Unmittelbarkeit des „monologue intérieur“. „Held“ und Erzähler werden beinahe abstandslos eins, lassen den Leser in die

² G. Benn, Ges. Werke (Wiesbaden 1959–61) IV, 132 f.

³ Zu den drei typischen Erzählsituationen, der auktorialen, der personalen und der Ich-Erzählung, siehe F. K. Stanzel, Typische Formen des Romans (Göttingen 1964).

Beinahe-Unmittelbarkeit der erlebenden Person, in das Sehen und Denken und in die Weise des Sehens und Denkens des „Helden“ ein.

Thema des Romans ist das „Zuhause“, das erste und das zweite. Das erste, ohne Verdienst geschenkte: Kindheit, Heimat und – andeutungsweise – die Intimität zwischen Mann und Frau. Es ist selbstverständlich. Man nimmt es kaum wahr. Es soll nicht wehtun. Vorgegeben wie einst die Natur. Danach die Vertreibung: aus dem Elternhaus, Vaterland, der ersten Liebe. Breit dargestellt dann die Rückkehr aus dem Exil, Rückkehr in die Heimat, Rückkehr durch Verzicht in die bewußt erworbene eheliche Liebe, Rückkehr durch Wissen und Schmerz in die Sehnsucht und Nähe des zweiten Paradieses. Ein gefährliches Thema, wie man zugeben wird. Die Ursehnsucht des Menschen in der zweiten Jahrhundertmitte des zwanzigsten direkt ausgesprochen. Angegangen nicht als Negation der Negation, sondern direkt und mit deutlicher Lenkung ins andernorts diskriminierte Positive.

Der Roman in Segmenten besteht aus acht Teilen: vier Träume, ein Brief, drei Erzählstücke. Die Träume gehen den Erzählstücken und dem Brief voran. Sie vertiefen die Dimension des Erlebens, zeigen modellhafte Aspekte, eine dem Tag übergeordnete Zeit. Der erzählerische Hauptteil (150 von knapp 200 Seiten), titelgleich mit dem Romanganzem, steht in der Mitte. Die Struktur ist erkennbar.

„Traum IV“

Als erstes Segment berichtet „Traum IV“ in surrealer Unmittelbarkeit und Verfremdung vom ersten Zuhause, von der glücklichen Kindheit, Sicherheit, Selbstverständlichkeit, dem „besten Bett, in dem ich je gelegen hatte“. In dieses Zuhause brachte die Mutter „ihn“, den Mann, bis an die Türschwelle. „Er legte sich zu mir und nahm mich in die Arme und tröstete mich über die lange Trennung und sagte, sie sei vorüber. Es war sehr sanft, ganz verträumt ... Wie ich seine Hände zum zweiten Mal über meinen Körper gleiten fühlte, war ich kein Kind mehr, sondern hatte meinen Körper von heute.“ Welcher Mann? Constantin? Friedrich? Wolfgang? Der Mann schlechthin, der archetypische Mann, der Adam-Mann, Gefährte des Paradieses. Des ersten, des zweiten? Das bleibt unbestimmt, wie auch die Identität eines bestimmten Mannes und die Trennung unbestimmt bleiben. Ist die zeitliche Trennung gemeint oder die Trennung jeder Zeit? Der Traum gibt keine eindeutige Auskunft. Er kommt aus dem Surrealen und stößt ins Offene, ins Sätzliche der Sehnsucht, ins Gesetzte der Begegnung. Im Anfang liegt das Ende. „Traum IV“ als letzter der Traum-Offenbarungen reicht über das willentliche „Autodafé“ am Ende des Romans hinaus. Der Besitz, die Sehnsucht und die Suche nach dem Paradies begannen vor dem Bewußtsein. Sie werden als letztes ausdrücklich bewußt im Prozeß der Bewußtwerdung.

„Ich traue mich zu lieben“ aus dem Mund einer unbekannten Madrider Schneiderin steht dem Roman als erstes Motto voran. Ihm schließt sich als zweites der Schlußsatz

aus Ernst Blochs großer Utopie an: „Was allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.“ In diese Richtung weist „Traum IV“, entwicklungsmäßig betrachtet der letzte Traum, strukturell der erste. Er verweist aus dem ersten Paradies ins zweite.

„Das Cognacglas“

Der Erzählteil „Das Cognacglas“ zeigt die Konfliktsituation: Die Frau (erlebendes und erzählendes „sie“) zwischen dem Gatten und dem Geliebten. Der Gatte heißt Constantin, der Geliebte Wolfgang. – Der dritte Mann, Friedrich, ihr beinahe erster Verlobter, bleibt, existentiell betrachtet, im Verlauf des Romans am Rand. – „Sie hatte beschlossen, gänzlich auf ihn (d. i. auf Wolfgang) zu verzichten.“ Krankheit, Flucht in die Krankheit war die Folge. Das Problem schien nicht lösbar, der Verzicht noch nicht leistbar. Verstehend und freundlich betreut Constantin die kranke Gattin. Sie erinnert ein Gespräch mit Wolfgang. Der Übergang ins Gespräch geschieht, wie im Inneren Monolog und in der Erlebten Rede, ohne ausdrückliche Einleitung. Thema dieses Gesprächs ist das Glück, auf das beide verzichten wollen, ist „das, worauf es ankommt“, nämlich, „daß man sich bewährt, in der Tragödie, die gespielt wird“.

Das sentenzhafte Sprechen fällt auch im weiteren Romanverlauf auf. Ich glaube nicht, daß es gemeinplätzig und unglaublich ist, wie einige Kritiker schrieben. Es ist strukturell in der erzogenen Natur der Hauptpersonen begründet, in ihrer ethischen Herkunft, in ihrer „Bildung“. Personen, die eine ethische Herkunft haben, die nicht einfach Figuren, sondern Person sind, erscheinen manchen Zeitgenossen uninteressant. Auch Kritiker sind Zeitgenossen. Ob die Romanautorin nicht am Ende die Kritikerin der Kritiker bleibt, bleibt abzuwarten.

Es folgt, eingebettet in den Erzählvorgang, der Traum vom Cognacglas. In der Nacht nach der letzten Verabredung träumte „sie“ – sie hat im Gegensatz zu den männlichen Personen keinen Namen –, er (Wolfgang) bringe ihr ein Cognacglas, ein übergroßes, das er balancieren müsse wie auf einem Seil „und alles sei gut, wenn er sie erreiche, ohne einen Tropfen aus dem Glas zu verschütten“. Er fiel aus großer Höhe, wenn sie ihn nicht anschaute bei seinem Gang. Das Bringen gelang. Der zurückgekehrte Gatte schien den Vorgang nicht bemerkt zu haben. Aber „beim Einschlafen wurde es ihr deutlich: Sie sah das Cognacglas. Es wuchs und wuchs. Es war größer als sie beide. Es hatte die genaue Höhe eines Wegweisers, an einer Weggabelung. Bei diesem Wegweiser hatten sie sich bei der Hand gefaßt und waren ein gutes Stück weit in den falschen Weg hineingelaufen. Ihr Weg hätte sich nicht gabeln dürfen“ (19). „Sie kam, seit der Weg sich für sie bei dem Cognacglas plötzlich in zwei geteilt hatte, mit sich selbst nicht mehr ins reine“ (25). Der Konflikt wurde durch den Traum voll bewußt. Der Verlust der Einheit hatte die Mitte der Person erreicht. Die Vertreibung aus dem Paradies: auch in der Liebe.

„Traum II“

In „Traum II“ liegt das erlebende Ich auf einem Feldbett im Eingang eines Hospitals „zwischen Tür und Treppe“. Über die Treppe flüchtet sie zu ihrem Gatten. Er hatte im dritten Stock „ein großes, schönes Zimmer“, nicht weiß getüncht wie die Krankenzimmer, „sondern in einem warmen braunen Ton . . . Er saß am Schreibtisch und war sehr unfreundlich“. Er schickte sie fort zu Luise, ihrer geschiedenen Freundin. Der Konflikt ist nun auch Constantin bewußt und von Constantin her sichtbar gemacht.

Die bisherigen drei Segmente liegen insofern im Zeitlosen des Archetypischen und des Traums, als sie nicht auf eine Umweltzeit, eine gesellschaftliche und geschichtliche Zeit bezogen sind. Zeit und Ort liegen in der Psyche der drei genannten Hauptpersonen, in der Entwicklungsgeschichte ihres Zueinander, ihres Konflikts. Bisher also ein Roman der Verinnerung, in jener Linie der Verinnerung des Erzählens, die Erich Kahler 1957 in der „Neuen Rundschau“ darstellte⁴.

„Das zweite Paradies“

Der erzählende Hauptteil „Das zweite Paradies“ hat eine auf die Umwelt bezogene Handlungszeit und einen Handlungsort. Zeit der Handlung: nach der Rückkehr aus dem Exil. Die mittleren fünfziger Jahre. Jahreszeit: Sommer, mit bedeutungsvoller Anspielung auf Spätsommer. Ort der Handlung: ein fränkisches Gasthaus am Main. Die Rahmenhandlung: Constantin und „sie“ machen, zurückgekehrt, einen Ausflug an einen vor der Vertreibung besuchten ländlichen Ort. Die Erzählung setzt ein, als beide im Wirtshausgarten sitzen. „Immer habe ich an diesen Garten gedacht“, sagt Constantin. Im Realwort klingt schon die andere, symbolische Bedeutung des „Gartens“ an. Constantin war als Junge mit seinem Vater öfters hier gewesen. Verwunderung und Trost des Heimkehrers: „Es hat sich nichts verändert.“ Mit Friedrich, ihrem beinahe ersten Verlobten, war auch „sie“ einmal dagewesen. Man ißt immer noch und wieder den „berühmten Mainhecht“, findet die Leute „freundlich“. Die beiden Ausflügler bleiben über Nacht. Erinnerungen und Überlegungen zu „Einst und Jetzt“ schieben sich ein. Ungefährlich ihre Erinnerung an den Besuch mit Friedrich. Ins Komplizierte vorstoßend die Erinnerung an Constantins Verhalten gegenüber ihren Bekannten. Nicht überwunden die Erinnerung an Wolfgang, auf den Constantin „eifersüchtig“ ist. „Aber davon sprachen sie nicht.“ Und eben dieses Nicht-Sprechen bezeichnet die ausgeklammerte Wirklichkeit, den im Innern ungelösten Konflikt. Der von außen her anwesende

⁴ Seit etwa Mitte der fünfziger Jahre wird, parallel zur zunehmenden Zeit- und Gesellschaftskritik, die gegenläufige Tendenz sichtbar: eine neue Hinwendung zu dem, was der Einzelperson als gesellschaftliche und politische Realität bedrohend entgegensteht. Nicht so sehr eine Analyse des Inneren der Person als der Außenwelt und der Person als einer Funktion der Außenwelt. In der Sprache der Soziologen: nicht Innen-, sondern Außensteuerung.

und der von innen her nicht anwesende „Garten“ wecken das Verlangen nach versöhnter Wirklichkeit, nach der wieder erlangten und geschenkten Rückkehr ins Paradies. Von innen her stehen dem Einlaß im Weg ihre Liebe zu Wolfgang, Constantins Eifersucht, seine Fixierung des früheren Zustands, ihre und Constantins nicht wieder erreichte Ganzheit der Liebe und des Lebens. Bestanden werden muß auf dem Weg zum zweiten Paradies das „Abenteuer der Kontinuität“.

Das äußere Handlungsgerüst: Constantin hatte sich den Fuß vertreten. Er mußte sich aufs Sofa legen. Sie unternimmt einen Spaziergang, zuerst durch die Ortschaft zur Apotheke, danach hinauf zum Schloß und auf den Turm. Ihr Spaziergang zum Turm ist sozusagen der Rahmen im Rahmen. Er birgt den Kern der Erinnerung und Reflexion. Auch dieser „Turm“ ist wie Goethes Türme, Elisabeth Langgässers oder Ingeborg Bachmanns Turm (im Gedicht „Mein Vogel“) dichterischer Feldherrnhügel und Symbol. Mit dem Aufstieg der Erzählenden auf den Turm geschieht der Abstieg ins eigene Ich, werden die Begegnungen überblickt, wird die eigene Identität befragt.

Das erste Zuhause. „Das eben ist das Merkmal des ersten Paradieses, daß man darin natürlich zuhause ist“ (123), selbstverständlich, ohne eigene Entscheidung, ohne Verdienst, unerwachsen. „Für Constantin war das zweite Paradies identisch mit dem ersten. So sehr, daß es kein zweites für ihn war“ (45). Constantin will „sie“ wie sie früher war, alles genau wie vorher, das hieß nicht „zu dritt“, nicht „abwesend“ in ihrer Erinnerung an Wolfgang. Er will keinen dritten, „der durch seinen Garten geht“. Die Mainreise war zu Constantins Geburtstag unternommen worden. Mit ihm, dem kunstgeschichtlichen Kenner, hatte sie gestern eine ländliche Barockkirche besucht. „Über dem Chor war die Bestrafung der Ehebrecherin dargestellt.“ Wolfgang war ihr vehement gegenwärtig. Sie hatte die „Diagnose“ ihres Gefühls gescheut. „Auf dem Deckchen unter dem Altar las sie in blauem Kreuzstich die Aufforderung, ihr Weh der Jungfrau zu klagen, die sie davon befreien werde. Sie zündete die Kerze an . . . Befreie mich, befreie mich nicht! Ob er (d. i. Wolfgang) wohl befreit sein wollte?“ (53 f.). Als Kontrastgestalt zur Ehebrecherin erscheint leitmotivisch „Lady Marlborough“, mit ihrem Wappenspruch „Herz und Hand keinem zweiten“. Der in der Goetheschen Welt gebildeten Erzählerin sind die Goethe-Modelle der Liebenden gegenwärtig: Werther wie Wolfgang, Tasso wie Wolfgang, Kestner wie Constantin. Sie zu Wolfgang wie Goethe und Frau von Stein: „Ach, ich war in abgelebten Zeiten deine Schwester oder deine Frau“ (70). Auch Anouilhs Vorstellungen von den gestorbenen Geliebten und „Chagalls Bella“ und das Schicksal Gabriela Mistral werden erinnert.

Und das andere europäische Leitwort „Ithaka“. Ithaka, das ist die doppelte Heimkehr, in die Heimat des Landes und der Ehe. Es ist die Frage nach der zweifachen Eroberung und dem zweifachen Erkennen. Ithaka: die Befreiung der Frau von den Freiern. Ithaka: „Our little town“, die „deutsche Erde“. Liegen die Toten in ihr „warm“? die Gestorbenen und die Ermordeten?

Wer war Wolfgang? Wer war Constantin? Wer war „sie“ selbst? Mag sein, daß der zeitgenössische Roman so direkte Fragen nicht mehr stellt, die Frage nach der eigenen

Identität ausklammert oder den unlösbaren Fragen beizählt. Max Frisch hat sie in seinem Roman „Stiller“ thematisiert, analysiert, intellektuell gezeigt⁵. Hilde Domin stellt die Frage als Bewahrerin, als Frau. *Wolfgang?* „Er hatte Hände wie Blumenblätter, viel zu leicht für einen Mann“ (102). Sie träumt von ihm (Vorausdeutung) als einem „riesigen Mimosenbaum, über und über in Blüten“. Er wurde gefällt, „weil er die Häuser in Brand stecke“, die Menschen, die Liebespaare „heimatlos“ mache (94 f.). Es war „das Immaterielle“ an ihm, das sie anzog. Und immateriell war ihrer beider Liebe. „Die Freude an der Ekstase des andern ist ein komplexes Gefühl“ (103). Und *Constantin?* „Constantin, bei all seiner Sensibilität, war ein Holzfäller gegen ihn“ (78). Ihre Kritik an Constantin: „Er wollte nie mehr als ein Knabe sein, der sich in den Schutz der Frau stellt, einer Muttergottheit mit weitem Mantel, die auf einem Zauberteppich durch die Welt fährt und einen birgt und mitnimmt“ (82), der ihr untreu wird in dem Augenblick, da sie als Muttergottheit versagt, der ihre „Entelechie“ (Goethes Entelechie) ablehnt, der will, daß alles bleibt und wird wie es war. Constantin – sein Name sagt es –, der „immer er selbst blieb, was auch geschah“ (132). Seine Kritik an ihr: „Deine Begeisterung bei jeder Blume. Du fliegst mir zu sehr. Ich bleibe auf der Erde“ (106). Wer war „*sie*“ selbst? „Pierrot“ und „Schwalbe“, dem „Spiel“ zugetan, noch in der Arbeit, was Constantin mißfiel. „Als Pierrot würde (ihre Freundin) Luise mich malen“ (68). „Ich bin ein Vogel“, eine „Schwalbe“. „Auch er (Wolfgang) so schwebend. Kinder von uns wären Vögel geworden. Schwalben“ (104). Aber sie und Wolfgang standen vor dem „Garten, der verschlossen war“ (90). Beide träumten den gleichen Traum. Ihre Kritik an Constantin: „Wenn du mich annehmen würdest so wie ich bin, hätte ich Wolfgang nie angesehen“ (164). „Nein, sie betrog Constantin nicht mit ihm, wenn sie an ihn dachte oder von ihm träumte. Nicht im landläufigen Sinne. Und doch hatte sich ihr Körpergefühl verändert“ (85). „Wie die Wirs aneinander vorbeikamen, das war das Problem . . . Es kommt auf den Schock an, wieviel dabei beschädigt wird, wie sehr man verstört wird“ (77). Später, als die Wirs voneinander wußten, entstand für sie die Frage nach einem Zuhause „zu dritt“, für alle drei die Frage nach der Heilung des Bruchs.

Wolfgang fuhr in Begleitung einer anderen Frau ans Mittelmeer. Sein Nicht-mit-sich-eins-sein wird im Roman nicht weiter verfolgt. Weiter verfolgt wird das Verhältnis der Erzählerin zu Constantin. Gegen Ende des Romans wird – aus der Perspektive der Erzählerin – auch das „Bild“ Wolfgangs geheilt. Die Frage nach dem Eintritt und den Bedingungen des Eintritts ins zweite Paradies schiebt sich von Seite zu Seite vor. „Das zweite Paradies, sie wollte deutlich seine Gartenmauern fühlen. Vielleicht ist man immer, ohne es zu wissen, auf der Suche nach dem ersten. Dem nie verlassenen, verlassenen. Einem fast vorgeburtlichen Glück. Rückgängigmachen der Vertreibung, der geschehenen

⁵ Vgl. dazu Max Frisch in einem Gespräch mit D. E. Zimmer: „Die Domäne der Literatur? Fast wage ich zu sagen: das Private. Was die Soziologie nicht erfährt: das Einzelwesen, das Ich, nicht mein Ich, aber ein Ich, die Person, die die Welt erfährt als Ich, die stirbt als Ich, die Person in allen ihren biologischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten“ („Zeit“, 22. Dez. 1967).

und damit jeder künftigen. Als ob es möglich wäre, ein zweites erstes zu haben“ (86). Rückgängigmachen der Vertreibung auch politisch. Die Rückkehr mit dem „Paß“ ist eine eindeutige Sache, eindeutig das Überschreiten der Grenze. Daß sich gegen diese Eindeutigkeit dann immer mehr die mit „Spiegel“-Zitaten belegte gesellschaftliche Wirklichkeit stellt, muß hier schon gesagt werden. Rückkehr: Dennoch-Glück. „Viele kehren nicht zurück, nie wieder, in den verlassenen Garten, den angestammten. Ein doppelköpfiges Glück, das zweite Glück, das mit den offenen Augen: Die Spannweite, die es gewonnen hat, dies Ja zwischen Nein und Nein, zwischen Nein und Vielleicht-Nein“ (87). Kann man den „Garten“ erkämpfen? Den politischen, den persönlichen? Als Person wollte sie „im Verlieren gewinnen“. „Das Verlieren verbindet anders als Siegen ... Alles ist, im Verlieren, schon bewahrt“ (97). Der Anklang an das Christuswort „wer sein Leben verliert“ ist nicht zu überhören. Zum Verlierenkönnen gehört Verzeihen. Verzeihen – die unmoderne Vokabel – nicht als säuerliche Tugend, als moralische Verfertigung, als passives Sich-Abfinden, sondern als Vorbedingung für die wiederzufindende Ganzheit, als Wiederherstellung des „Bildes“.

Die Wiederherstellung des Bildes

Auch das „Bild“ ist ein Goethe-Wort (Iphigenie, Orest; Faust, Gretchen). Es ist darüber hinaus eine mythisch-religiöse Ganzheitsvokabel. Im „Bild“ steckt „eidos“, Urbild und Idee, das Überbild und das heilende Bild. „Das Bild ist die Hauptsache, das ist sicher. Wie rette ich sein Bild? Man kann nicht leben ohne das Bild“ (99). „Constantins Bild hatte sie seinerzeit (d. i. als er einer anderen Frau verfallen war) wieder zusammengesetzt. Eine Ameisenarbeit, jahrelang, Tag und Nacht. Immer wenn sie durch die zerbombten Kirchen ging und beobachtete, wie die Steine numeriert und die Glocken wiederum in die Türme gehängt wurden, die eben noch stumm im Unkraut lagen, sah sie sich beim Restaurieren des Bilds. Man ist mit diesen Bildern in einer Art Innenraum, obwohl niemand die Wände sieht. Das ist der Garten, das Glück. Solange das Bild nicht hergestellt ist, das des Geliebten, das der Heimat, nützt alles Wiederaufgenommensein nichts“ (100). Der Sakralbezug, der bereits mit der vor der Madonna angezündeten Kerze zaghaft hergestellt wurde, klingt auch hier an.

Constantin besteht darauf, daß ihre Liebe nicht mehr einem anderen Mann nachhänge. Sie hingegen wollte nicht mehr Constantins Mutter und Wundertäterin sein. Sie will ihn „erwachsen“ haben. Zwischen ihnen und dem „Garten“ stand sein falsches Bild. „Er hielt an dem Bild fest, das er von jeher von ihr gehabt hatte. Das Bild war nicht mitgewachsen. Wie sehr sie sich Mühe gab, sie konnte in dies enge Bild, den alten Traum, so wenig wieder hereinkriechen wie ein Küken in das Ei. Geburt, man wird nicht gefragt. Danach Wachstum, unaufhaltsam. Jedes Ausgestoßenwerden in Fremde ist Geburt. Jedes aus dem Traum Vertriebenwerden. Constantin verstand das nicht. Die Idee der Entwicklung ist ihm ohnedies verhaßt“ (114).

Man erinnert sich der negativen Bedeutung des fertigen und fixierten Bildes aus den Romanen und Stücken von Max Frisch. Es ist das „Bildnis“, gegen das „Stiller“ angeht, das die Andorraner sich von Andri halten. Ein „Bildnis“ ist ein Götze: die Bequemlichkeit, Mächtigkeitserklärung, der Schutz, die Furcht, die Erstarrung und Lebensversicherung des Bildbesitzers. Das biblische „Bild“ und das Goethesche Bild ist kein Götze. Es hat heilenden, befreienden, erlösenden Charakter. Das „Bild“ leiht dem Menschen eine höhere Weisheit und zeigt ihm seinen möglichen Ort. Dennoch, „das Bild kann nicht nicht zerbrechen. Das Bild dessen, der angetastet worden ist. Wir sind alle angetastet worden, unter dem einen oder dem anderen Vorzeichen, wir müssen die Bilder erneuern, alle, die es sich nicht zugegeben haben“ (130). Auch „ihr Bild von sich selbst hatte schon lange Schaden genommen. Es wurde täglich deutlicher, daß sie nicht war, wie sie dachte, daß sie wäre. Daß sie sein sollte“ (99). „An keinem Bild hält man zäher fest als an dem Bild von sich selbst“ (130). Aber „die Übereinstimmung des Bildes mit sich selbst (die rechte Übereinstimmung des rechten Bildes) ist eine letzte Zuflucht. Jeder das Zentrum seines Kosmos, jeder auf seinem archimedischen Punkt“ (131).

Die „Mitte“ der Person ist noch nicht – wie in Gottfried Benns Gedicht – „Verlorenes Ich“ und in zahlreichen zeitgenössischen Romanen – verloren. Die zentrifugalen Kräfte können den Kern der Person nicht ortlos, die Liebenden nicht völlig heimatlos machen. Kierkegaard hat die Ungeheuerlichkeit des „archimedischen Punktes“ in der „Wechselwirtschaft“ verfochten. Kafka hat ihn gesucht, ja gefunden, „ihn aber gegen sich ausgenützt“⁶.

Die Erzählerin weiß um die Ungemäßheit ihres Bildes, um die fremde Zeitgenossenschaft ihres sprachlichen Erinnerns und Tons. „Freunde, nicht diese Töne. Eine Blechtrommel bitte! Denn ohne Fetisch kommt man nicht aus“ (145). Bildnis – Fetisch – oder Bild: das ist die Frage. Zeitgenössisch die Anklage des Bildnisses, das Spiel mit dem Fetisch. Unzeitgenössisch die Sehnsucht und Suche nach dem Bild, Vorstellungen des Bildes.

Auch Constantin richtete sich an seinem „Bild von sich selbst“ auf und aus. Mit dem „Bild“, „in Goethes Spuren“, „oder Burckhardts“ (131 f.) focht er gegen die Vertreibung und gegen die Zeit. War er deshalb ein Mann der „Kunstperiode“, mit der der junge Heinrich Heine 1828 den alten Goethe zum alten, vorrevolutionären Eisen warf?⁷ Oder ging es hier nicht doch um Heimkehr, um die Heimkehr des Individuums, in einer sinnwidrigen Zeit?

Indem Constantin und „sie“ das rechte Bild festhalten, das falsche korrigieren, das ungeprüfte durch Feuer, durch die Vertreibung hindurch muß und nachher das alte Bild

⁶ Vgl. dazu M. Frisch im Tagebuch: „Die Liebe befreit aus jeglichem Bildnis. Das ist das Erregende, ... daß wir mit den Menschen, die wir lieben, nicht fertigwerden: weil wir sie lieben; solange wir sie lieben“ (31); F. Kafka, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß (Frankfurt 1953) 418 (Paralipomena zu der Reihe „Er“).

⁷ Siehe dazu P. K. Kurz, Künstler – Tribun – Apostel. Heinrich Heines Auffassung vom Beruf des Dichters (München 1967) 64 ff.: „Das Ende der Goetheschen Kunstperiode“.

stärker aufleuchtet, nehmen sie etwas vom Glanz des „zweiten Paradieses“ wahr. „Sie“ wollte jetzt „beides mit ihm (d. i. mit Constantin) teilen, den Traum (den sie eine Zeitlang nur mit Wolfgang geteilt hatte) und auch die Wirklichkeit. Das Brot in der Mitte brechen, gerecht“ (141). Beide müssen einander annehmen, hier, jetzt. Jeder will „ich selbst sein dürfen“ (167). Identität als Bedingung und Möglichkeit der Liebe. Identität als Bedingung der Möglichkeit des Paradieses auch hier. „Erwachsensein ist . . . den Mangel einbauen.“ Und „Erwachsensein ist Sehen wie das, was man in der Hand hält, etwas anderes wird. Und es nicht ändern können“ (171 f.). Auch hier die Goethesche Entsagung und das Goethesche Sich-Fügen.

Mit dem Ende der Mainreise – Herzstück des Romans – bricht vorübergehend eine neue Spontaneität und ein neues Ganzsein auf. „Es war vorbei mit dem geteilten Herzen“ (177). „Die Reise war also nicht umsonst gewesen, mit dieser Reise begann eine neue Zeitrechnung . . . Die Welt ist im Gleichgewicht“ (178). Noch steht die Wiedergewinnung eines letzten „Bildes“ aus. Es muß, nach der Trennung, noch in einem höheren, geistigeren Sinn „Bild“ werden: das Bild Wolfgangs. „Die Welt ist im Gleichgewicht . . . Nur daß er in diesem Zimmer auf sie gewartet hatte. Wolfgang. Sie sah ihn sofort, als sie eintrat, und sie fühlte, wie er zu ihr herüberblickte, während sie gehorsam Bild nach Bild betrachtete, bis die Reihe an ihn kam.“ Mit Constantin hatte sie am letzten Tag der Reise ein Museum besucht. Im Bild Johannes des Evangelisten, von Rembrandt gemalt, wartete Wolfgang auf sie. „Was für schmerzliche Augen er hat. Als habe er alles verloren. Augen, die viel geweint haben“ (178). Constantin: „Das ist das jüdische Modell. Vermutlich ein Rabbi. Im Raptus dargestellt. Er hört die innere Stimme.“ Sie: „Ein Gesicht, daß einer großen Verklärung fähig ist. Der Körper ist kaum mehr als ein Substrat für das Gefühl“ (178 f.). Auch Constantin hat gemerkt, daß sie in dem „Portrait“ Wolfgangs Bild erkennt. „Noch während sie sprach, fühlte sie, daß sie den schmerzlichen Augen vergeben hatte, den Augen des Johannes. Die die gleichen waren, mit denen er (d. i. Wolfgang) sie angesehen hatte, vom anderen Ufer des Tisches“ (181). Constantin tadelt ihr Verzeihen. Sie glaubt bestimmt, „daß es vorbei ist“ mit ihrer Liebe zu Wolfgang und spürt im gleichen Augenblick, daß es nie vorbei ist. Dennoch konnte ihre Liebe den ganzen Tag spontan zu Constantin gehen. Also ist sie „wahr“ (182). Aber „sie sahen sich an, der Johannes und sie. Rembrandt hatte alles fortgelassen, was nicht verbrennbar war. Die kleinen Schlacken, die bisweilen störten. Es war nur übrig geblieben, was sie an ihm liebte. Die Traurigkeit, die doch die Stimme hört. Das weiße Leuchten. Diese weit offenen Augen, die viel geweint hatten. Vision eines verheißenen Landes, das am Ende eines weiten Weges liegt, vielleicht schon jenseits der Grenze. Vielleicht schon im Unerreichbaren . . . Constantin hatte recht gehabt: Die ganze Reise war nichts als eine Reise zu diesem Bild gewesen“ (183). Mit diesen Sätzen endet der Hauptteil. Abschied, Verbrennung, Erhöhung des Bildes: Wolfgangs Bild, Johannes, der jüdische Rabbi. Urbild des jüdischen Menschen, des vertriebenen Menschen, der viel geweint hat und unterwegs ist zu einem „verheißenen Land“, von dem er nicht weiß, ob und wo er es erreicht. Das jüdische Schicksal, auch hier.

Dem bedachten Leser muß eine eigenartige Verwandtschaft der Licht- und Visionsworte, der Verinnerlichung und Vergeistigung, des Transzendierens von Wort und Welt mit anderen jüdischen Schriftstellern der Zeit auffallen, mit Nelly Sachs, mit Paul Celan, auch mit Ilse Aichinger. Nelly Sachs: „Welt, frage nicht die Todentrissenen / wohin sie gehen, / sie gehen immer ihrem Grabe zu.“ Und: „Immer auf der Leuchtspur zu dir.“ Das „du“ ist der tote Bräutigam, ist eine Welt jenseits des Todes und des Staubs⁸. Und Celan schreibt gegen den gesamten Strom der übrigen zeitgenössischen deutschen Lyrik: „Es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.“ Den Titel eben dieses Gedichts macht er zum Titel des jüngsten Gedichtbandes: „Fadensonnen“⁹. Bei Sachs, bei Celan, bei Domin immer wieder die „Licht“- und „Leucht“-Metapher an entscheidender Stelle. Zwischen biblischem, mystischem, Goetheschem Licht. Nicht identisch. Dennoch bei allen Licht der Erde, Licht der Schöpfung, Licht des Geistes, Licht, das den Blick festhält auf das Zuhause, den Garten, das Paradies. Blochs Motto. Auch Bloch jüdischer Herkunft. So war es schon bei Hermann Broch, bei Else Lasker-Schüler, bei Gertrud Kolmar.

Noch ist der weitere Verlauf des Romans, das Zueinander der Segmente zu verfolgen.

„Traum I“

Traum I berichtet von einem Brief der toten Mutter. „Der Brief enthielt die kurze Bitte, mich alles Geliehenen zu entledigen und das Haus zu verlassen, ohne das Geringsste mitzunehmen, was nicht mein sei . . . Als ich meine Kleider auszog, bemerkte ich zum ersten Mal, daß gar nichts mein war“ (185). Das Verzichtsmotiv verbindet sich mit dem Schützer-Motiv der Frau, die „die toten Enten und Fische hätte schützen sollen“ (190). Auffallend das wiederholte Bild der Fische, auch des toten Fisches, bei Nelly Sachs¹⁰. Daß Wasser und Fische eine Beziehung zu Wolfgang haben, wird in den weiteren Segmenten deutlich.

„Der Brief“

Der Brief ist das kürzeste Romansegment. Sechs Zeilen. „Ich kann ihm (d. i. Wolfgang) nicht schreiben. Was soll ich ihm schreiben. Ich schicke ihm ein leeres Blatt . . . Es läßt sich nichts sagen“ (191).

⁸ N. Sachs, *Fahrt ins Staublose* (Frankfurt 1961) 114, 383.

⁹ P. Celan, *Atemwende* (Frankfurt: Suhrkamp 1967. Lw. 12,-) 22; P. Celan, *Fadensonnen* (Frankfurt: Suhrkamp 1968. Lw. 12,-).

¹⁰ Siehe dazu P. K. Kurz, *Über moderne Literatur* (Frankfurt 1967): „Fische sind für Nelly Sachs Wesen, die weiter vorne liegen in der Schöpfung, weiter unten in der Sehnsucht, näher dem Anfang“ (ebd. 241, 244, 247).

„Traum III“

Alle Träume haben eine Beziehung zu Wolfgang. Traum III ist ein Traum von Wolfgang, von dem sie sich getrennt und Abschied genommen hatte, den sie im Traum wieder fand. „In dem Traum gab er mir eine Anlegestelle an einem sehr breiten Fluß als Treffpunkt an. Vielleicht war es der Rhein . . . Er stieg auf einmal aus dem Wasser“ (193). „Es war so schwer gewesen, sich zu sehen. Nun fanden wir es fast sinnlos . . . Es war mir dunkel bewußt, daß er jetzt verheiratet sei. Ich wunderte mich, wozu wir uns getroffen hatten. Trotzdem erinnere ich mich nicht, daß wir uns getrennt hätten“ (195).

„Autodafé“

„Sie bot ihm an, zu bleiben – und doch schenkte sie ihm gleichzeitig eine kleine rote Kerze. Kleiner als ihr kleiner Finger, eine Kerze für einen Miniaturweihnachtsbaum, damit er ihre Briefe verbrenne“ (196). „Er“ ist Wolfgang. Er fürchtet sich vor der Kerze, dieser Aufforderung zur Verbrennung der letzten gemeinsamen Zeichen.

Autodafé heißt Glaubensakt, Glaubensgericht, Ketzer-Verbrennung. Alle Bedeutungen sind im Text gegenwärtig. Das Bekenntnis zu dieser nicht auszulöschenden Liebe, das Gericht über die Liebe außerhalb der Ehe, ihre willentliche Verbrennung. Glaube, Bekenntnis, Abschied, Gericht, Trennung sind von lange vorbereitet. Nochmals sichtbar wird die „Mitte“ des Romans, die „weiße zähe Wurzel“, jenes „Stark wie der Tod ist die Liebe. Und viele Wasser können sie nicht löschen“ (Hohes Lied).

Dem Bild des Geliebten verbindet sich das Motiv der Kindheit und der Schlange. Sein Gesicht „so klein wie ein Kindergesicht . . . Dabei so starr, so beweglich und zugleich unbewegt wie der Kopf einer Schlange . . . Lag es am Stichwort? ‚Ich sehe es nicht, das zweite Paradies‘, hatte er, mit kläglichem Stimm, fast nur mit dem Atem gefragt (vgl. Celans „Atemwende“). Müssen wir wieder von dem alten Apfelbaum essen, um zurückzugelangen?“ (197). Kleist klingt an, seine Schlußsätze aus dem Gespräch über das Marionettentheater, die Frage nach der neuen Unschuld und der neuen Spontaneität durch ein unendliches Bewußtsein. Wolfgang „so voller Staunen. Ein Zwölfjähriger, der wartet, daß die Türen geöffnet werden, und der Weihnachtsbaum ist da, vom leibhaftigen Christkind geschmückt. Das konkrete Wunder“ (198). „Wieso sie ihm nur die Kerze brachte, während sie ihm gleichzeitig ihr Leben anbot?“ (199). In dieser Schwebung endet der Roman: Bekenntnis und Auslöschung, Bestätigung und Verbrennung der Liebe, Altwerden und Jungsein, betroffenes Wissen, unaufhebbar, aufgehoben. „Endgültiger Exodus ins Ungeschützte, letzte Geburt“ der Tod (199).

Die „Spiegel“-Zitate als Anzeige der politischen Wirklichkeit

„Die Welt ist im Gleichgewicht“, sagte die Sprecherin gegen Ende des Hauptteils. Welche Welt? Sprachlich knapp und genau ergänzt sie: „Die blaueste aller Welten“ (178).

Die erträumteste, die vergeistigtste, die ersehnteste, die geformteste aller Welten. Geformt durch die persönliche Liebe, geformt durch Erzählen. Geformt wie Goethes „Wahlverwandtschaften“ oder Stifters „Nachsommer“-Welt. Nicht die politische Welt, die ungefügte der Zeitgenossen, die unversöhnte, die aggressive. „Die Wirklichkeit ließ sich nicht draußen halten“ (vgl. 135). Die bundesdeutsche Wirklichkeit der Jahre 1967/68 wird vergegenwärtigt durch einmontierte „Spiegel“-Zitate. Sie ironisieren, desillusionieren den beinah wiedergefundenen „Garten“. Die Zitate stehen im Kontrast zu der im Roman angezielten Versöhnung, Heimkehr, Liebe. Wo vom „Zuhause von Anbeginn“, von der „Sehnsucht“ nach der Heimat, von „Ithakas Küste“ gesprochen wird, steht der Anfang und die spätere Enttäuschung des Bonner Grundgesetzes als Gegensatz:

Wenn das Grundgesetz ein „großes Angebot“ (Heinemann) war, was haben die Parteien daraus gemacht? (88).

Die Spiegelzitate berichten vom Anwachsen der NPD, von den Tendenzen der „Nationalzeitung“, vom alten und neuen Nazismus und Antisemitismus („Daß der Jude zum Tod verurteilt wurde, war schon in Ordnung“), vom deutschen „Ithaka“, vom „gesunden Volksempfinden“, vom bundesrepublikanischen Geist:

Der „Verband deutscher Studentenschaften“ manipulierte den Fall seines Vorsitzenden Ehmann nicht anders als die CDU den Fall Lübke. Obwohl beide Führer ihre Vergangenheit verschwiegen hatten, erklärte sich die Gefolgschaft jeweils solidarisch (156).

Von der Verdrängung der Judenmorde, vom nicht zugelassenen Bewußtsein, vom nicht zumutbaren „Verzicht“ auf die Ostgebiete ist die Rede, von den Widersprüchen zum Wahren, zur Schuld, zum „Garten“. Auch andere Gegensätze zu den im Roman vorgebrachten Vorstellungen vom „zweiten Paradies“ kommen zu Wort, der SDS und Dutschke, die Hippiebewegung und der konfliktlose Pansexualismus, die neue Langeweile. Der SDS in einem Flugblatt:

Revolution ist das Allerneueste ... Nichts ist lustiger als die Revolution (78).

Dutschke in heller Verheißung: Noch nie sei die Möglichkeit „so groß“ gewesen, den Garten Eden zu schaffen – die „phantastische Erfüllung des uralten Traums der Menschheit“ (165).

Aus Zeitungsausschnitten, aus Collagen wird so das „Bild“ jener politischen Wirklichkeit geklebt, die Martin Walser die „Bunzrepublik“ nennt.

Kontrastierend zur „blauesten aller Welten“ auch Bloch, der in Bad Boll sagte, „daß offenbar in der Wirklichkeit selbst etwas wie ein Nebel steckt“ (168). Mit dem letzten Zitat leistet Bloch dem Thema des Romans nochmals Schützenhilfe: „Wenn es kein antizipiert präsenten Fernziel gibt, gibt's auch keine rechten Nahziele“ (181).

Die Schwierigkeit der in den Hauptteil des Romans einmontierten Zeitungsausschnitte besteht nicht so sehr darin, daß die politisch zehn Jahre jüngere Zeit gegen die ältere der Rückkehr gesetzt wird. Sie besteht vielmehr in der Auswahl selbst. Zugrunde gelegt wird als Zeitdokumentation allein der „Spiegel“. Vorausgesetzt scheint, daß

NPD, Nationalzeitung, SDS und Hippiebewegung, Parteienkram und -gram die Wirklichkeit der Bundesrepublik ausreichend charakterisieren und bezeichnen. Gibt es keine anderen politischen Zeugen, keine andere öffentliche Wirklichkeit? Daß politische Wirklichkeit dem „uralten Traum“ der Menschen wenig entspricht, ist ja nicht eben neu und seit der Französischen Revolution (die ja durch Freiheit die Traumpolis verwirklichen wollte) eine ziemliche Konstante in der politischen Welt. Daß ein stark von innen und vom Individuum her angezieltes „zweites Paradies“ auf eine harte Außenwelt stoßen muß, sollte weniger verwundern. Diese Desillusionierung könnte von vornherein einbezogen sein. Oder entspricht gerade diese Auslassung der „hohen Naivität“ des lyrischen Erzählers, die rückblickend vom Erzähler selbst durch eine Art Gegenmontage ironisiert wird?

Gattung, Thema und Kritik

Hilde Domins Roman steht als lyrischer und sehr verinnerlichter Ich-Roman auf autobiographischem Hintergrund in der Traditionslinie von Goethes „Werther“, Hölderlins „Hyperion“, Rilkes „Malte Laurids Brigge“. Ihr Hereinnehmen der politischen Welt im Montageverfahren zeigt wohl auch die Endstufe einer möglichen Gattung. So völlig von außen kommt die desillusionierende Montage nicht. Schon früh hat der Erzählteil das „zweite Glück“ als ein „doppelköpfiges Glück“ bezeichnet: „Die Spannweite, die es gewonnen hat, dies Ja zwischen Nein und Nein, zwischen Nein und Vielleicht-Nein“ (87).

Wie verhalten sich Aussage und Bild vom „zweiten Paradies“ zum Genesis-Bericht der Bibel? Da er ausdrücklich erwähnt wird (145) und weil der Ursprung des Namens eindeutig ist, muß die Frage gestellt werden. In deutlicher Anspielung spricht der Roman immer wieder vom Garten, von der Vertreibung, vom Cherub (142), vom Erkennen. Die Ausdeutung des Paradieses erscheint insofern theologisch verkürzt, als die Frage der Gotteserkenntnis und der Gemeinschaft mit Gott ausgeklammert bleibt. Die mystische Beziehung wird nur von außen her, im Bild des Johannes und des jüdischen Rabbi, erwähnt. Sie wird als solche nicht thematisch. Von Adam und Eva heißt es in der Ausdeutung der Genesis-Stelle zunächst, daß sie nicht gehorchten wie „die Tiere und Pflanzen“. Sodann, „sie waren allein auf der Welt. Wie wäre es sonst das Paradies gewesen“ (145 f.). Diese Folgerung ist, theologisch betrachtet, eine individualistische Verkürzung. Denn das Alleinsein des ersten Paares war von vornherein auf die größere menschliche Gemeinschaft, auf das, was man später Gesellschaft nannte, angelegt. Die Zweisamkeit des Paares und das Wachstum der Menschen waren im biblischen Paradies stets und in allem auf Gott bezogen. Der Roman behandelt direkt nur die Problematik des individuellen, beinahe individualistischen Zueinander von Mann und Frau, hineingenommen in die Erfahrung von politischer Vertreibung und Rückkehr. Die gesellschaftliche Seite des Zusammenlebens als Problem wird zwar mehr als im „Werther“

und im „Malte“, aber weniger von innen her als im „Hyperion“, mehr durch die bloß äußeren Zeitläufte der Exilierung und vor allem im Nachhinein der Montage hereingeholt. Die Sehnsucht und die Frage nach der Gotteserkenntnis wird, wie gesagt, als solche nicht thematisch. Sie sind indirekt angedeutet in der Madonna-Kerze-Szene und im Bild des Johannes.

Warum ist es diesem Roman in der Kritik der großen Feuilletons so wenig gut ergangen? Warum hat eine Wochenzeitung, die für Martin Walsers „Einhorn“ nacheinander drei große Besprechungen darbot, Domin's Roman – der auch „Wörter für Liebe“ sucht – bis heute nicht besprochen? Liegt es am Thema, an der weniger artifiziellen Sprache, an der realen Möglichkeit der „Liebe“? An der Tatsache, daß noch nicht die Variationen von „sex“ oder ein intensives Dreiwochen-Verhältnis als einzig mögliches Material für Beschreibung von Liebe verwendet wird? Liegt es an der Tradition, aus der dieser Roman kommt, am Goethesch-Bürgerlichen, am Nicht-Kollektiv, am Einschlag des Religiösen? Liegt es am menschlichen Anspruch, am nicht grotesken Traum, an den nicht in die Groteske verfremdeten Personen, am Stichwort „Entsagung“? An der Sprache kann es nicht liegen. Sie ist gepflegt, ungewöhnlich dicht und genau. Der Roman ist wenig aufmerksam gelesen worden. Hilde Domin hat mit dem „zweiten Paradies“ einen Roman gegen die Zeit geschrieben. Er steht quer zu den Erwartungen der heutigen Literatur und der literarischen Kritik. Wollen Kritiker heute nur noch Romane wie „Einhorn“, „Riesenzwerge“, „Ein ungeratener Sohn“, „Die Palette“ oder „Die Hornissen“ lesen? Das wäre eine Verkürzung der erzählerischen Möglichkeit und der literarischen Kritik.