

Technische Universität Berlin  
Institut für Literaturwissenschaft  
Magisterhausarbeit  
SS 2006

1. Gutachterin: Dr. Cornelia Ortlieb
2. Gutachter: Prof. Dr. Martin Disselkamp



### **Ein böses Weib, die Elsner?**

Die Entwicklung im literarischen Schaffen der Gisela Elsner von ihrem ersten Roman "Riesenzwerg" bis zu den späten Romanerzählungen "Zähmung" und "Windei".

von:  
Silvy Pommerenke  
10. Fachsemester / Magistra  
Yorckstr. 67  
10 965 Berlin  
Tel.: 030 / 789 539 70  
E-Mail: [Silvy.Pommerenke@TU-Berlin.DE](mailto:Silvy.Pommerenke@TU-Berlin.DE)

Matrikel-Nr. 210 310

## Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	Seite 3
1.1.	Forschungsstand und Quellenlage.....	Seite 5
2.	<i>"Lesen – geht nicht – leben – geht nicht – sterben – geht nicht."</i> Die tiefverwundete Gisela Elsner.....	Seite 11
2.1.	„ <i>Epigone ihrer selbst</i> “ oder kreatives Genie? Sprachwandel im Werk Gisela Elsners.....	Seite 17
3.	Frühe Phase - Kritik am Kleinbürgertum Die Jahre 1964 bis 1970.....	Seite 24
3.1.	<i>"Sie sind wie sie sind und wäre ich so, würde ich genau so sein."</i> „Die Riesenzwerge“.....	Seite 29
3.2.	„ <i>Weil das Überlegen nach außen hin von allen Tätigkeiten dem Nichtstun am ähnlichsten ist.</i> “ „Der Nachwuchs“.....	Seite 41
4.	Späte Phase - Sozialismustendenzen Die Jahre 1984 bis 1989.....	Seite 52
4.1.	„ <i>Daß ich noch immer beim Beischlaf die Rolle des Mannes übernehme, ist nur von untergeordneter Bedeutung.</i> “ „Die Zählung“.....	Seite 54
4.2.	„ <i>Wie Verputz bröckelte der Sinn von seinem Dasein ab.</i> “ „Das Windei“.....	Seite 67
5.	Resümee und Ausblick.....	Seite 77
6.	Verzeichnis der zitierten Literatur.....	Seite 82

## 1. Einleitung

Meine Entscheidung, die westdeutsche Autorin Gisela Elsner, die 1937 in Nürnberg geboren wurde, als Thema dieser Arbeit auszuwählen, ist von vielen Seiten auf Unverständnis gestoßen. Kaum jemand hat den Namen je gehört, noch weniger haben einen, oder gar mehrere Romane von ihr gelesen. Lediglich die zur gleichen Zeit Geborenen haben ein diffuses Bild Elsners vor Augen, und immer sind es „Die Riesenzwerg“, die als Assoziation zu ihr in Erinnerung kommen. Dies war ihr erster großer literarischer Erfolg im Jahr 1964, der mit dem *Prix Formentor*<sup>1</sup> ausgezeichnet wurde. Ein Jahr zuvor erhielt sie bereits das *Julius-Campe-Stipendium*<sup>2</sup> aufgrund ihrer literarischen Fähigkeiten. Außerdem sicherte sie sich mit "Die Riesenzwerg" einen Vertrag beim Rowohlt-Verlag, der sich allerdings, nachdem ihre Verkaufszahlen deutlich abgefallen waren, von ihr trennte und ihr 1990 die Rechte an ihren Werken zurückgab.<sup>3</sup> In einem Brief an den Schriftsteller Karl-Heinz Jakobs schrieb sie damals: „Voller Gelassenheit wird vom Rowohlt-Verlag meine zirka dreißig Jahre lange Arbeit liquidiert. Angeblich kann Dr. Naumann die *breite moralische Kluft* zwischen mir und meinen Büchern *nicht ertragen*.“<sup>4</sup>

Den Spätergeborenen kommt, wenn überhaupt, eine Erinnerung an Elsner ins Gedächtnis, erwähnt man den Kinofilm „Die Unberührbare“ aus dem Jahr 1999. Dies war eine Regiearbeit von Oskar Roehler, der aus der Ehe Gisela Elsners mit Klaus Roehler stammt, und die er in Anlehnung an das Leben seiner Mutter angefertigt hat. Hanna Flanders heißt die Protagonistin in diesem in schwarz-weiß abgedrehten Film, der seinerzeit sowohl vom Fach- als auch Laienpublikum hoch gelobt wurde. Die

---

<sup>1</sup> Dieser erstmals 1961 in Erscheinung getretene internationale Verlegerpreis wurde jährlich im Mai vergeben. Damals stifteten Gallimard, Einaudi, Ledig-Rowohlt, Weidenfeld, Rosset und Baral diese Auszeichnung. Als Gisela Elsner 1964 den Preis gewann, setzte sich die Jury bereits aus 13 Verlegern zusammen, und die Geldsumme, die mit dem Preis verbunden war, betrug 40.000,-- DM. Neben Elsner waren u. a. Nathalie Sarraute, Garcia Hortelano, Dacia Maraini und Jorge Semprun die Preisträger. Siehe auch "Prix Formentor" in *DER SPIEGEL*, Nr. 20/1964. S. 123.

<sup>2</sup> Vgl. Matthaei, Renate [Hrsg.]: *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. Köln, Berlin 1970. S. 138.

<sup>3</sup> Vgl. Armanski, Gerhard: „Als wäre gerade dies, der Mensch, das Allerschlimmste.“ Gisela Elsner und die Nachtgewächse der Normalität. In: *Fränkische Literaturlese. Essays über Poeten zwischen Main und Donau*. Würzburg 1998. S. 40.

<sup>4</sup> Zitiert nach: Flitner, Christine: *Frauen in der Literaturkritik: Gisela Elsner und Elfriede Jelinek im Feuilleton der Bundesrepublik Deutschland*. Pfaffenweiler 1995. S. 42.

Hauptrolle wurde brillant gespielt von Hannelore Elsner, der keine einfache Aufgabe gestellt wurde, die sie jedoch außergewöhnlich umsetzte, so dass man damals von der Rolle ihres Lebens sprach. Aber auch dieser Film liegt bereits mehr als sechs Jahre zurück und ist für die meisten nur noch diffuse Erinnerung.

Mir ist es ein Anliegen, das kulturelle und intellektuelle Gedächtnis an Gisela Elsner aufrechtzuerhalten, es vielleicht sogar neu zu beleben. Denn die 1992 durch Suizid aus dem Leben Geschiedene hat in den sechziger bis frühen achtziger Jahren durchaus eine große öffentliche Aufmerksamkeit hervorgerufen, auch wenn die Diskussionen über sie und ihre Romane stets sehr kontrovers geführt wurden. Dass dieses Interesse an ihr und ihrem Werk zurückging und zum Schluss sogar fast gänzlich versiegte, liegt nicht zuletzt an ihrem Schreibstil. Denn vor allem dieser kunstvolle und eigenwillige Umgang mit Sprache stieß bei der Leserschaft auf zwiespältige Resonanz und brachte ihr Kritik und Ablehnung ein.

Der Frage, warum und inwiefern sich ihre Prosa im Laufe ihrer schriftstellerischen Laufbahn verändert hat, will ich in dieser Arbeit nachgehen. Meine These ist, dass es sich nicht um eine zufällige oder gar willkürliche Zäsur in Elsners Oeuvre handelt, sondern um eine ganz bewusste Entscheidung der Autorin. Mittels der von ihr gewählten neuen Sprachform und Schreibweise wollte sie sich von der kapitalistischen und bürgerlichen Gesellschaft, aber auch von ihren früheren Werken abgrenzen. In ihren Augen ließen die früher von ihr benutzten Stilmittel der satirischen Verzerrung oder der Parabeln dem Leser eine zu große Interpretationsmöglichkeit.<sup>5</sup> Dies wollte sie unterbinden und dem Leser möglichst wenig Freiraum beim Ausdeuten der Texte geben, so dass sie sich verstärkt dem realistischen Erzählen zuwandte.<sup>6</sup> Zudem wurde sie in immer stärkerem Ausmaß Kommunistin, trat aus diesem Grund im Jahr 1977<sup>7</sup> der Deutschen Kommunistischen Partei (DKP) bei, und ihren politischen Gesinnungswandel kann man in ihren späten Romanen, Erzählungen und Aufsätzen erkennen, die sich stellenweise wie ein

---

<sup>5</sup> Elsner äußerte sich dazu in einem Gespräch mit Matthias Altenburg: „Die Parabel, die für mich ein Schlüssel zur Realität hätte sein sollen, versperrte mir zunehmend den Zugang zu ihr.“ Zitiert nach Dorothe Cremer: „Ihre Gebärden sind riesig, ihre Äußerungen winzig“. Zu Gisela Elsner: Die Riesenzwerge. Schreibweise und soziale Realität der Adenauerzeit. Herbolzheim 2003. S. 83.

<sup>6</sup> Vgl.: Rudolph, Ekkehart (Hrsg.): Protokoll zur Person. Autoren über sich und ihr Werk. München 1971. S. 47 f.

<sup>7</sup> Vgl.: Polt-Heinzl, Evelyn: Zu früh geboren, zu früh gestorben. *Neue Zürcher Zeitung*. 29.03.2003.

Kommunistisches Manifest lesen.

Eine Arbeit zu dieser Autorin zu schreiben heißt, sich auf Neuland zu begeben, da Elsner in der Literaturwissenschaft immer noch wenig beachtet wird. Das birgt einerseits Gefahren, da es wenig Material gibt, auf das man sich beziehen kann, andererseits bietet es einen großen Entfaltungsfreiraum, da man losgelöst von fremden Interpretationen ist. Ich werde in meiner Arbeit die Zäsur in Gisela Elsners literarischem Schaffen aufzeigen, bei der sie ihren Schwerpunkt von der Form- hin zur inhaltlichen Seite verlagert hat. Diese Veränderung setzt etwa ab 1970 mit dem Erscheinen von „Berührungsverbot“ ein. Ich werde den Wandel exemplarisch an den frühen Romanen „Die Riesenzwerge“ und „Der Nachwuchs“ im Vergleich zu den etwa zwanzig Jahre später erschienenen Romanen „Die Zählung“ und „Das Windei“ aufzeigen. Mit Bedacht wurde von mir nicht das „Berührungsverbot“ oder andere Erzählungen aus den siebziger Jahren ausgewählt, die eher in eine Zwischenphase gehören, damit die Verschiedenheit der späten und frühen Werke deutlicher herausgearbeitet werden kann. Dazu werde ich die Texte analysieren und gegenüberstellen, und die Ergebnisse mit Zeitungsartikeln und Rezensionen stützen. Bei der Untersuchung werde ich mich auf fünf der größten deutschen Tages- und Wochenzeitungen beschränken. Dabei handelt es sich um die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, die *Süddeutsche Zeitung*, *DER SPIEGEL*, *Die Zeit* und die *Frankfurter Rundschau*. Neben der Arbeit mit den Primärtexten kann demzufolge die Zäsur in ihrem Oeuvre herausgearbeitet werden, die sich schließlich auch in den Zeitungsartikeln widerspiegelt. Außerdem kann dadurch ein repräsentatives Gesamtbild wiedergegeben, und vor allem die kontroversen Diskussionen transparent gemacht werden, die permanent bezüglich der Romane Elsners und ihres Schreibstils von der Literaturkritik geführt wurden.

### 1.1. Forschungsstand und Quellenlage

Die geringe Beachtung, die Elsners Prosa in der öffentlichen Wahrnehmung erfährt, erklärt, warum es bis zum heutigen Zeitpunkt nur zwei größere Arbeiten dazu gibt. Das ist zum einen die Dissertation von Christine Flitner mit dem Titel „Frauen in der

Literaturkritik: Gisela Elsner und Elfriede Jelinek im Feuilleton der Bundesrepublik Deutschland“, die sie an der Freien Universität Berlin im Jahr 1995 geschrieben hat. Des Weiteren die 2003 veröffentlichte, aber bereits 1998 verfasste Magisterarbeit von Dorothe Cremer mit dem Titel „Ihre Gebärden sind riesig, ihre Äußerungen winzig“. Zu Gisela Elsners *Die Riesenzwerge*. Schreibweise und soziale Realität in der Adenauerzeit.“<sup>8</sup>

Flitners Schwerpunkt, auf den sie schon mit ihrem Untertitel „Gisela Elsner und Elfriede Jelinek im Feuilleton der Bundesrepublik Deutschland“ hinweist, liegt auf der Rezeptionsgeschichte weiblicher Autorschaft in den 1980er und 1990er Jahren. Sie behandelt hierzu exemplarisch Elsner und Jelinek, die sie „als die beiden wichtigsten Satirikerinnen der deutschsprachigen Literatur nach 1945“<sup>9</sup> bezeichnet. In ihrer Arbeit beleuchtet sie den Umstand, dass Literatur von Frauen in den achtziger Jahren immer stärker in den Fokus der Öffentlichkeit geraten sei, und entwickelt daraus ihre Fragestellung, ob und inwiefern das Geschlecht bei der Rezeption von Literatur eine Rolle spielt. Es geht in dieser Dissertation hauptsächlich um Literaturkritik, weniger um einen interpretatorischen Ansatz des Elsner'schen Werkes. Die Publikation vermittelt wichtige Informationen zum Rezensionsverhalten der damals noch zum größten Teil aus männlichen Journalisten bestehenden Kritikerschaft, die heftige Polemiken gegen Elsner als junge weibliche Autorin führten. Unerbittlich stürzte sich die Presse seinerzeit auf das jung entdeckte Talent, das sie zweifelsohne war, und es verwundert nicht, dass Elsner diesem Druck nur schwer Stand halten konnte. Flitner arbeitet sorgfältig anhand von über hundert Rezensionen die Wahrnehmung und Rezeption Gisela Elsners in der Öffentlichkeit heraus. Dabei zeigt sie auf, dass Elsner zunehmend schlechtere Kritiken erhielt, weil man ihren Schreibstil als „männlich“ betrachtete und ihn für eine Frau nicht

---

<sup>8</sup> Nicht nur mangelndes Interesse der Literaturwissenschaft liegt hier vor, sondern auch das der Leserschaft ist überaus gering. Im Buchhandel sind zurzeit lediglich vier Titel von Elsner erhältlich: „Die Riesenzwerge. Ein Beitrag.“, 1995 neu aufgelegt im Rotbuch Verlag, der außerdem im November 2001 im Aufbau Taschenbuchverlag erschienen ist. Dann wurde sowohl „Die Zähmung“ im Mai 2002 als auch „Das Berührungsverbot“ im August 2006 im Berliner Verbrecher Verlag herausgebracht, und im Jahr 2001 wurde der Briefwechsel zwischen Gisela Elsner und Klaus Roehler „Wespen im Schnee“ wiederum im Aufbau Verlag publiziert.

<sup>9</sup> Flitner, Elsner und Jelinek, S. 40.

angemessen hielt<sup>10</sup>. Außerdem wurde immer wieder ihr Aussehen mit in die Kritik einbezogen, da man Schwierigkeiten hatte, dieses mit ihrer bissigen und bösen Gesellschaftskritik in Verbindung zu bringen.

Elsner schrieb zu einer Zeit, in der erst wenige Frauen im Literaturbetrieb aktiv waren. Auch wenn man die Zusammensetzung der Gruppe 47 analysiert, zu der sie zwischen 1962 und 1964 Einladungen erhalten hatte, zeigt sich ein überproportional hoher männlicher Anteil der Autoren, so dass es von vornherein schwer für jede Frau war, sich in diesem Literaturbetrieb zu positionieren.<sup>11</sup> Da Gisela Elsner nicht im herkömmlichen Sinne der so genannten "Frauenliteratur" oder der „Neuen Innerlichkeit“<sup>12</sup> angehört, sie sich sogar oftmals gegen die Feministinnen der siebziger und achtziger Jahre stellte, ist es schwierig, sie einem Bereich zuzuordnen. Die Gattung der Satire und Grotteske ist nahe liegend, aber auch Elemente des "Nouveau Roman"<sup>13</sup> treffen auf ihre Texte zu. Die *Neue Zürcher Zeitung* urteilt in Bezug auf „Die Riesenzwerg“: „Akribisch wie im Nouveau Roman werden die beobachteten Details aneinander gereiht, ohne Kommentar, ohne Wertung und ohne

---

<sup>10</sup> Vgl. Flitner, Elsner und Jelinek, S. 54 f.

<sup>11</sup> In den Jahren 1947 bis 1967 wurden insgesamt 204 verschiedene Autoren und Autorinnen zur Gruppe 47 eingeladen. Zu den wenigen teilnehmenden Frauen gehörten neben Ilse Schneider-Lengyel, bei der das Gründungstreffen stattfand, Gisela Elsner, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Gabriele Wohmann, Barbara König, Ruth Rehmann und Helga Maria Novak. Vgl. Arnold, Heinz Ludwig: Die Gruppe 47. München 1978. S. 163 ff.

<sup>12</sup> Vertreterinnen der "Neuen Innerlichkeit" (bzw. "Neue Subjektivität") waren u.a. Monika Maron ("Flugasche"), Karin Struck ("Klassenliebe") oder Verena Stefan ("Häutungen"). Bedeutsam für diese Literaturströmung ist, dass das eigene Ich zum Zentrum der Texte gemacht wird. Dabei wird "ohne Distanz, ohne Begriffsanstrengung, ohne thematische und formale Konzeption" geschrieben. Die Charakterisierungsmerkmale gleichen denen des "Nouveau Roman" und denen des "Subjektiven Realismus", so dass die Grenzen in allen Fällen fließend sind. Vgl. Weigel, Sigrid: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Dülmen-Hiddingsel 1995. S. 97 ff.

<sup>13</sup> Der "Nouveau Roman" ist in Frankreich als Form des experimentellen Romans entstanden. Der Begriff wurde 1955 über die Auseinandersetzungen um den Roman „Der Augenzeuge“ von Robbe-Grillet geprägt und beinhaltet die Auflösung von Raum, Zeit und Kausalität. Die dominierende Erzähltechnik ist dabei der innere Monolog und auf den Erzähler wird weitgehend verzichtet. Eine erste Phase des "Nouveau Roman" nannte man auch "Subjektiver Realismus", was letztendlich bedeutet, dass der Anspruch an Objektivität hinter dem der subjektiven Betrachtungsperspektive zurücktritt. Ausländische Vertreter dieser Literaturströmung sind Marguerite Duras, Marcel Proust, André Gide oder James Joyce. In der deutschsprachigen Literatur zählen Uwe Johnson, Jurek Becker oder Peter Weiss dazu. Vgl. Neumann, Uwe: Uwe Johnson und der Nouveau Roman. Komparatistische Untersuchungen zur Stellung von Uwe Johnsons Erzählwerk zur Theorie und Praxis des Nouveau Roman. Frankfurt am Main 1992. S. 231 ff.

kausale Verbindungen, doch die Zielrichtung ist evident: Es geht um die Bloßlegung von Herrschafts- und Gewaltverhältnissen.“<sup>14</sup>

Zwar fielen auch einige Rezensionen positiv aus, doch war der überwiegende Tenor, dass Elsner in ihren Texten eine zu große Distanz zwischen sich und ihren Figuren schaffe, so dass beim Leser eine psychologische Unglaubwürdigkeit der Figuren entstehe. Zum Schluss räumt Flitner noch mit dem bis heute bestehenden Vorurteil auf, dass „Die Riesenzwerge“ der größte Publikumserfolg Elsners gewesen sei. Mit ihrer Gegenüberstellung der Rezensionen belegt sie, dass stattdessen dem Erzählband „Die Zerreißprobe“<sup>15</sup> eine größere Aufmerksamkeit zukam, und Elsner folglich 1980 auf dem Höhepunkt ihres literarischen Schaffens war – zumindest was die öffentliche Anerkennung betraf.

Die Magisterarbeit von Dorothe Cremer hingegen bietet einen größeren interpretatorischen Ansatz zu dem frühesten Roman Gisela Elsners „Die Riesenzwerge“ an, als ihr Augenmerk auf die Rezeption zu legen. Die Verfasserin deutet akribisch den Roman aus und kommt stellenweise zu verblüffenden, aber immer logisch nachvollziehbaren Ergebnissen. Allerdings ist dieser Arbeit deutlich anzumerken, dass Cremer Linguistik und Soziologie studiert hat, so dass einige Kapitel im streng literaturwissenschaftlichen Sinne wenig aussagekräftig sind.<sup>16</sup> Wie schon bei Flitner weist auch Cremers Untertitel auf den Kernpunkt ihrer Arbeit hin: „Zu Gisela Elsners *Die Riesenzwerge*. Schreibweise und soziale Realität der Adenauerzeit“. Ausführlich und bis in das kleinste Detail vergleicht die Verfasserin die restaurative Politik in der Bundesrepublik unter Adenauer mit den Romanfiguren und deren Lebenswelt. Allerdings berücksichtigt Cremer dabei nicht, dass es keine präzise Zeitangabe in Elsners Roman gibt. Dieser Umstand hatte bereits 1964 zu einer heftig ausgetragenen Diskussion in der Öffentlichkeit geführt, da man bei der Frage nach der Lesart des Romans zu unterschiedlichen Aussagen gekommen war, je nachdem, in welcher zeitlichen Phase man den Roman verortete. Eine Lesart war seinerzeit der Vergleich mit Hitler-Deutschland und die Projektion des

---

<sup>14</sup> Polt-Heinzl, Zu früh geboren.

<sup>15</sup> Elsner, Gisela: *Die Zerreißprobe*. Hamburg 1980.

<sup>16</sup> Dies trifft vor allem auf das Kapitel vier und die ersten Unterkapitel von fünf zu, in denen Cremer den Schwerpunkt ausschließlich auf soziologische und linguistische Analysen legt.



Romangeschehens auf diesen historischen Kontext.<sup>17</sup> Die andere Lesart war moderner angelegt. Hier wollte man die Unmenschlichkeit in der damaligen westdeutschen Gesellschaft der Nachkriegszeit aus dem Text herauslesen.<sup>18</sup>

„Die Riesenzwerge“ sind während der Regierung Erhards 1964 erschienen, wobei Elsner mit ihren Arbeiten zu ihrem ersten Roman schon früher begonnen hat.<sup>19</sup> Bereits 1962 stellte sie zwei, zum Teil fragmentarische Kapitel während einer Tagung der Gruppe 47 vor, bei der sie von dem damaligen Rowohlt-Verleger Heinrich Maria Ledig-Rowohlt entdeckt und unter Vertrag genommen wurde. *DER SPIEGEL* schrieb dazu: „Was die Debütantin mit dem Kleopatra-Look, selber Mutter eines Sohnes, damals im Oktober 1962 zum besten gab, war manchem süffigen 47er des Guten zuviel. Für den Gruppengast Heinrich Maria Ledig-Rowohlt aber konnte sich nichts Besseres bieten: Ohne Zaudern sicherte er sich das neuentdeckte Talent für sein Reinbeker Verlagshaus.“<sup>20</sup> Ein Vorabdruck dieser Kapitel erschien auch 1962 in dem Sammelband „Vorzeichen“, der von Hans Magnus Enzensberger herausgegeben wurde. Damals hieß Elsners Arbeitstitel noch „Die Lücke“<sup>21</sup>. Dieser Titel sollte sinnbildlich für die Distanz stehen, die ihre Figuren zwischen sich aufbauen, um sich vor den anderen oder auch dem Bösen zu schützen. Interessant bei diesen Vorarbeiten zu „Die Riesenzwerge“ ist, dass Elsner offensichtlich nicht chronologisch gearbeitet, sondern sich ihren Roman in Versatzstücken erschrieben hat. Denn es handelt sich bei diesen Vorabdrucken um zwei Kapitel bzw. Kapitelfragmente, die später in einer veränderten Reihenfolge im Roman zu finden sind.

Ein neues und vor allem anderes Licht auf Elsner als Mensch und Autorin, wirft der

---

<sup>17</sup> Vgl. Flitner, Elsner und Jelinek, S. 51 ff.

<sup>18</sup> Das betreffe die Regierungszeit Konrad Adenauers, der bis 1963 Bundeskanzler war, und dann von seinem ehemaligen Wirtschaftsminister Ludwig Erhard abgelöst wurde.

<sup>19</sup> Somit stünde die Anfertigung des Textes tatsächlich unter dem direkten Einfluss der Adenauer-Zeit, wenn Elsner nicht in diesem Jahr nach Rom gezogen wäre, so dass es fraglich ist, ob sie tatsächlich mit „Die Riesenzwerge“ die Bundesrepublik unter Adenauer intendiert hat. Außerdem kann man, wie bereits erwähnt, aufgrund der fehlenden Zeitangabe die Frage, ob der Roman tatsächlich in den frühen sechziger Jahren spielt, so eindeutig nicht beantworten.

<sup>20</sup> „Vom Fleisch und Blut“. In: *DER SPIEGEL*, 29. April 1964. Nr. 18 / 18. Jahrgang. S. 118.

<sup>21</sup> Elsner, Gisela: Die Lücke. In: *Vorzeichen*. Hrsg. von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt am Main. 1962.

2001 erschienene Briefwechsel mit Klaus Roehler „Wespen im Schnee“<sup>22</sup>, dessen Titel einer Traumsequenz Elsners entnommen wurde<sup>23</sup>. Hier bekommt der Leser einen Eindruck von den inneren Nöten Elsners und erkennt deren empfundene Verlorenheit in der Welt. In einem Brief an Klaus Roehler vom 30. November 1957 schrieb sie: "Ich kann einfach mit der Wirklichkeit nicht fertig werden und wenn ich mit ihr in Berührung komme gibt es jedesmal einen sehr bedenklichen Knacks."<sup>24</sup> Damals befand sie sich noch in einem sehr frühen Stadium der Selbstfindung und als Schreibende. „Die Riesenzwerge“ waren noch nicht geschrieben, aber bereits in diesen Briefen findet man Textpassagen, die ihre literarische Begabung erkennen lassen, und mehr als einmal setzt sie sich darin intensiv mit ihrer Sprache auseinander. Sie hat Freude an Wortneuschöpfungen, spielt mit althergebrachten Strukturen, bricht sie auf, formt sie um, macht sich die Worte zu eigen und wird zunehmend kunstfertiger darin. Reinhard Baumgart nannte sie im Vorwort zum Briefwechsel Elsner/Roehler "Hochbegabt und Tiefverwundet."<sup>25</sup> Er bringt damit sowohl ihre literarische Fähigkeit als auch ihre psychische Befindlichkeit auf den Punkt.

Da die Arbeit von Dorothe Cremer bereits im Jahr 1998 geschrieben wurde, hat sie diesen Briefwechsel in ihre Aufzeichnung nicht mit einfließen lassen können. Mit großer Wahrscheinlichkeit wäre sie dann stellenweise zu anderen Erkenntnissen oder Interpretationen gekommen. Natürlich darf die Literaturwissenschaft nicht den Fehler machen, die Autorin mit ihrem Werk gleichzusetzen – dies machten ja bereits die Rezensenten der sechziger und siebziger Jahre bezüglich der Werke von Gisela Elsner – dennoch gibt dieser Briefwechsel in der Tat etwas von Elsner preis, das man in ihren Romanen wiederfindet, und das ihre Motivation zu schreiben ausdrückt. Für Elsner war das Schreiben und die Sprache eine Möglichkeit, sich der Welt zu entziehen und sie sich zu verfremden. Dadurch gibt es eine konkrete Verbindung zu ihren Vorbildern Camus, Beckett und vor allem Ionesco. Baumgart sieht ihren kommenden literarischen Weg folgendermaßen: "Auf diesen Spuren jedenfalls wird

---

<sup>22</sup> Gisela Elsner / Klaus Roehler: Wespen im Schnee. 99 Briefe und ein Tagebuch. Hrsg. von Franziska Günther-Herold und Angela Drescher. Berlin 2001.

<sup>23</sup> Vgl. Elsner/Roehler, Wespen, S. 89.

<sup>24</sup> Ebd., S. 126.

<sup>25</sup> Ebd., S. 14.

die Autorin Elsner weiterschreiben, als frühere Vorläuferin der Jelinekschen Destruktionsprosa, die später vergleichbar triumphiert in Haß und Ekel gegen den Schwachsinn der so genannten Normalität."<sup>26</sup>

Neben diesen erwähnten größeren Arbeiten zu Gisela Elsner und dem edierten Briefwechsel gibt es zahlreiche Essays, Interviews und Nachrufe zu ihr, vor allem aber Rezensionen in vielfältiger Zahl. Die Lexikonartikel zu Elsner jedoch sind, mit Ausnahme eines Artikels von Petra Ernst im „Neuen Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945“<sup>27</sup>, sehr knapp und ähneln sich in ihrer Kürze.

## 2. "Lesen – geht nicht – leben – geht nicht – sterben – geht nicht."<sup>28</sup>

### Die tiefverwundete Gisela Elsner

Man könnte fast einen kausalen Zusammenhang zwischen ihrem äußeren Erscheinungsbild und dem Verfassen ihrer Texte sehen. Sie schreckte so sehr vor der sie umgebenden Gesellschaft und den darin lebenden Menschen zurück, dass sie eine Fassade um sich herum aufbaute. Dies bewerkstelligte Gisela Elsner, indem sie sich mit einer übergroßen Perücke mit aufgebauschten Haaren und einem extrem geschminkten Gesicht der Öffentlichkeit, und in ihren Augen der feindlichen Welt, stellte. Sie kreierte sich selbst als eine Kunstfigur, als eine altägyptische Schönheit, die aber starre und unmenschliche Züge hatte. Der es nicht gelang, den Konflikt zwischen Innenwelt und Außenwelt auszuhalten, geschweige denn aufzuheben. Auch Klaus Roehler hat diese Fassade zu spüren bekommen. In einem Brief an Gisela aus dem Jahr 1986 gesteht er ihr aus der Rückschau heraus: „Mir war zumute wie einem, der eine Statue im Arm hält und auf ein Lebenszeichen hofft.“<sup>29</sup> Auf dieses Lebenszeichen hat er lange gewartet, und je länger die Beziehung zwischen den beiden existierte, desto weniger schien sein Hoffen von Erfolg gekrönt zu sein. Mit dem Kennenlernen des Malers Hans Platschek geriet die Beziehung zu Roehler ins

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 10.

<sup>27</sup> In diesem Vademekum findet sich ein mehrseitiger Eintrag, der sowohl das Werk als auch die Autorin dezidiert darstellt. Ernst, Petra. Gisela Elsner. In: Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. Hrsg. von Dietz-Rüdiger Moser. 1993.

<sup>28</sup> Brief Gisela Elsner an Klaus Roehler vom 8. Dezember 1957. In: Elsner/Roehler, Wespen, S. 131.

<sup>29</sup> Brief Klaus Roehler an Gisela Elsner vom 8. Juli 1986. In: Elsner/Roehler, Wespen, S. 279.

Wanken und zerbrach. Bald darauf heiratete sie Platschek, und der Sohn Oskar, aus der Verbindung mit Roehler, wuchs bei seinem Vater Klaus auf. Nur noch selten sah sie ihr Kind, denn sie zog 1963 erst nach Rom und von dort aus 1965 nach London, wo sie bis 1970 wohnte.

Gisela Elsner war das, was man eine tragische Gestalt nennt. Zerbrochen an viel zu großen Erwartungen ihrer Eltern, die sicherlich nur das Beste für sie wollten, aber mit einem erzwungenen psychiatrischen Gutachten dem Teenager Gisela den Weg in ein durch Depressionen und Exzesse geprägtes Leben ebneten. Grund dafür war die in ihren Augen unstandesgemäße Beziehung zu dem acht Jahre älteren Klaus Roehler. Die Beiden lernten sich Mitte der fünfziger Jahre kennen und verliebten sich ineinander. Roehler war zu diesem Zeitpunkt noch ein mittelloser Student, der zwar schriftstellerische Ambitionen hatte, die aber noch von keinem Erfolg gekennzeichnet waren. Ihre Eltern vermuteten, dass dieser junge Mann ein Mitgiftjäger sei, der auf eine so genannte gute Partie aus sei. Mit allen Mitteln wollten die Eltern diese Beziehung unterbinden und verboten den beiden den Kontakt zueinander. Liest man jedoch die Briefe, die Gisela und Klaus miteinander austauschten, so findet man eine der intensivsten Liebesgeschichten des Jahrhunderts und erkennt, dass Roehler mitnichten ein Mitgiftjäger war, sondern es sich um aufrechte Liebe handelte. Gisela himmelte ihren Angebeteten an, und in einem Brief merkt man auch deutlich den Einfluss des Germanistikstudiums: „Wie viele Monde sind vergangen, seit ich Dich, Geliebter, das letzte Mal schaute? Fern bist Du mir, und dennoch nah, im täglichen Gebet, in das ich Dich einschließe.“<sup>30</sup> Somit schafften sie es auch immer wieder trotz des Verbots der Eltern sich heimlich zu treffen und arrangierten sogar ein paar Tage Urlaub zusammen. Roehlers Kosenamen für Gisela Elsner war *Sissy*, während sie ihm eher nüchterne, aber nicht minder liebevolle Namen gab, wie *lieber Sputnik* oder *lieber Knödel*. Seine Motivation, die gemeinsamen Tage in Italien zu wagen, obwohl es wegen der Androhungen der Eltern durchaus gefährlich für die beiden war, kann man seinem Tagebuch entnehmen. Dort schrieb er am Sonntag, dem 28. Juli 1957: „Große erwartungen u. etwas angst. Ich bin gefahren, um mit S[issy] zusammenzusein, u. um mir zu

---

<sup>30</sup> Brief Gisela Elsner an Klaus Roehler vom März 1958. In: Elsner/Roehler, *Wespen*, S. 55.

beweisen, daß ich aus der ordnung, in die ich meine tage gezwängt habe, noch ausbrechen kann.“<sup>31</sup> Die Ordnung, von der er hier spricht, und aus der er ausbrechen wollte, bezieht sich auf seine Tätigkeit als freier Schriftsteller in München. Nachdem er mit Gisela Elsner zusammen 1956 „Triboll“ veröffentlicht hatte, verwarf er 1957 das Studium und schrieb stattdessen Hörspiele und Radioessays.

Die gemeinsame Reise im Sommer 1957 konnte nur stattfinden, weil die Eltern glaubten, Gisela sei allein mit ihrem Bruder Richard zum Familienurlaub nach Italien vorgereist. Durch verfrühtes Eintreffen der Eltern auf dem Campingplatz flog der Schwindel jedoch auf, und um den gewalttätigen Sanktionen seitens des Vaters zu entgehen, flohen die beiden. Dies wurde wiederum Klaus als Entführung angelastet, weil Gisela immer noch minderjährig war, und der Vater zeigte Roehler daraufhin bei der Polizei an. Die Fronten verhärteten sich augenblicklich, und als Gisela einige Tage später doch nach Hause zurückkehrte, fingen die Zwangsmaßnahmen erst an. Diesem unschönen Ereignis folgten noch rigidere Restriktionen der Elsner'schen Eltern: Sie wollten Gisela zum Studieren in eine weitab von Nürnberg und München gelegene Stadt schicken, am besten sogar ins Ausland. Vorher allerdings, weil die Eltern glaubten, dass Gisela körperliche und seelische Erholung bräuchte, schickten sie sie zwangsweise für einige Wochen nach Hamburg zu ihrer Großtante. Ferner ließ man sie einen 80-jährigen Fachmann für seelische Leiden konsultieren, der ein Gutachten über sie anfertigen sollte, und auch Tabletten waren nun das Mittel der Wahl. Zudem attestierte man ihr durch ein graphologisches Gutachten einen Charakter mit „Destruktionstrieb“<sup>32</sup>, und Gisela Elsner, gerade mal 20 Jahre alt, musste diese Torturen über sich ergehen lassen. Dass das Spuren hinterlassen hat, ist keine Frage. Ihr Unverständnis über das Verhalten ihrer Eltern, ihre Wut über das Ausgeliefertsein an den Arzt, und ihre Verbitterung über ihre ohnmächtige Situation, aus der sie sich nicht befreien konnte, schildert sie in einem Brief an Klaus: „Ich fühle mich behandelt wie ein Hund. Nein wie ein Frosch, den man fängt und in ein Glas steckt. [...] Noch viel schlimmer fühle ich mich. Ich kann es nicht mehr sagen.

---

<sup>31</sup> Tagebucheintrag Klaus Roehler vom 28. Juli 1957. In: Elsner/Roehler, Wespen, S. 58.

<sup>32</sup> Ebd., S. 97.

Es kann niemanden geben, der verletzt und empört zugleich ist.“<sup>33</sup>

Das Urteil des Facharztes für seelische Leiden liest sich vernichtend. Er spricht „von den auch physischen Gründen ihrer psychischen Verstörtheit und Gestörtheit, ihrer gefährlich versponnenen Traumwelt, ihrer um sich und in sich wütenden Destruktionsenergie.“<sup>34</sup> Des Weiteren bescheinigt er ihr eine physische Unfähigkeit zum Gebären, die sie anderthalb Jahre später durch die Geburt ihres Sohnes Oskar als deutliche Fehleinschätzung aufdeckt. Dennoch überstand sie diese Wochen, und sicherlich hat sie aufgrund dieser Erfahrungen immer wieder in ihren späteren Romanen ihre Protagonisten ähnliche Erlebnisse und auch Psychiatrieaufenthalte durchleiden und erleben lassen. Da wäre zum Exempel der eigentliche Protagonist Heiner Wurbs und der Kieferchirurg Edwin Zeger in „Das Windei“ oder noch exemplarischer, weil es sich um eine weibliche Figur handelt, Lilo Besslein aus dem Roman „Abseits“. Den zeitgenössischen Rezensenten dürften diese Details über Gisela Elsners psychische Verfassung nicht geläufig gewesen sein, und sie lasen den Roman vor allem als Variation des Romans „Madame Bovary“ von Gustave Flaubert. Nach heutigem Wissensstand weiß man, dass es eine Verbindung von Lilo Besslein zu Elsners Leben gibt, da er biographischen Inhalts ist.

Die Hamburger Zeit war überstanden, und Gisela Elsner begann tatsächlich auf Wunsch ihrer Eltern ein Studium der Philosophie, Germanistik und Theaterwissenschaften in Wien. Der Brief- und Telefonkontakt zu Klaus Roehler war in diesen Monaten gering, der persönliche Kontakt noch seltener. Aber schnell lernte Elsner zum einen die Freiheit lieben, die aus der Abwesenheit ihrer Eltern resultierte, und zum anderen die Zwänge und Normen der Universitäten ablehnen. Keine zwei Semester hielt sie die Lehranstalt aus, und mit ihrem 21. Geburtstag, der für sie die lang ersehnte Volljährigkeit bedeutete - das war im Jahr 1958 - entschied sie sich gegen das Studium und für Klaus Roehler.

Früh schon hatte sie Suizidgedanken, und ihr schwebte dafür ein Sturz in die Tiefe vor, den sie 1992 letztendlich für sich auch realisierte. Bereits mit 19 Jahren findet sich dazu eine eindeutige Zeichnung in einem Brief an Roehler. Dort hat sie sich

---

<sup>33</sup> Gisela Elsner in einem Brief an Klaus Roehler vom 8. September 1957. In: Elsner/Roehler, Wespen, S. 82 f.

<sup>34</sup> Ebd., S. 15.

portraitiert, wie sie kopfüber einen hohen Turm herunterstürzt mit „Blumen fürs Grab“ in der Hand. Aber noch ist sie nicht mutig genug, denn sie schreibt: „Ich lebe nicht mehr, alles geht vorbei, ohne mich zu berühren – nur ein matter Ekel – nach Beckett: Ohne die Kraft weiterzumachen und ohne den Mut zu enden.“<sup>35</sup>

Wegen dieser depressiven Gedanken und Gefühle begann sie übermäßig Alkohol zu trinken, denn damit konnte sie die Welt dort draußen abschalten. Dann konnte ihr, wie es Reinhard Baumgart in seinem Vorwort zu „Wespen im Schnee“ nannte, der „Tempel der Angst“<sup>36</sup> in dem sie lebte, keine Furcht mehr bereiten. Als weiterer Behelf, diesem Außen zu entrinnen, schluckte sie unendlich viele Tabletten. Antidepressiva, Muntermacher, alles, was irgendwie ihre inneren Gefühle zum Ersterben brachte. Bedauerlich ist ihr verfrühter Tod, denn die Verzweiflung, die Elsner in den Suizid trieb, ist erschütternd. Neben diesem subjektiven Bedauern ihres Todes steht, aus einem Literaturinteresse heraus, ein objektives Bedauern. Mit ihrem letzten Roman aus dem Jahr 1989 „Fliegeralarm“ knüpft sie durchaus wieder an ihren alten Schreibstil und ihre Kunstfertigkeit an. Das war sehr vielversprechend, und die literarische Welt hätte noch mehr von ihrer bissigen, unkonventionellen Prosa vertragen. Andererseits hat sie nur so schreiben können, wie sie schrieb, weil sie eben dieses tragische und depressive Element in sich trug. Ellen Key, eine schwedische Frauenrechtlerin hat zur Jahrhundertwende in einem Brief an Rainer Maria Rilke, dessen Mäzenin sie war, geschrieben, dass seine Prosa nur entstehen könne, weil „aus Qualen Perlen“<sup>37</sup> erwachsen würden. Genau das ist auch der Motor Gisela Elsners gewesen. Sie hat gegen diese Welt angeschrieben, konnte aber, vor allem nach dem Mauerfall von 1989, dem Druck von außen nicht standhalten. Am 13. Mai 1992, elf Tage nach ihrem 55. Geburtstag, nahm sie sich das Leben.

Das eingangs von mir gewählte Zitat von Christa Rotzoll „Ein böses Weib, die Elsner“<sup>38</sup> vom Ende der siebziger Jahre, passt nach dem Lesen des Briefwechsels

---

<sup>35</sup> Ebd., S. 195 f.

<sup>36</sup> Ebd., S. 16.

<sup>37</sup> Das Originalzitat lautet: "Ihren Brief hat mir, o, so weh gethan. Aus Kvalen Perlen – das weiß man ja. Aber jedes mahl, wie traurig es zu erfahren!" Aus einem Brief vom 18. April 1903 an Rainer Maria Rilke. In: Fiedler, Theodore (Hrsg.): Rainer Maria Rilke, Ellen Key – Briefwechsel. Frankfurt 1998. S. 29.

<sup>38</sup> Der vollständige Satz lautet „Ein böses Weib, die Elsner, eigentlich nur ein böses Auge.“ Dadurch, dass der Satz fortgeführt wird und nicht nach dem Namen der Autorin endet, relativiert er seine eigene

nicht mehr zu der Person und Autorin Elsner. Es eröffnet sich ein völlig neuer Blickwinkel sowohl auf ihre Prosa als auch auf sie als Schriftstellerin. Durch den aus dem Briefwechsel gewonnenen Einblick in ihre Innenwelt tendiere ich, um sie zu charakterisieren, stärker zu einem Zitat, mit dem deutlicher als durch jedes andere getroffen ist zu: "Lesen – geht nicht – leben – geht nicht – sterben – geht nicht," mit dem ich dieses Kapitel überschrieben habe. Dies ist einem Brief vom 8. Dezember 1957 an Klaus Roehler entnommen, und drückt auf sehr eindringliche Art ihren Lebenswillen und ihre gleichzeitige Hoffnungslosigkeit aus.

Gewiss hat sie mit spitzer Zunge und Feder in formvollendeter Sprache die Bundesrepublik, und vor allem in den frühen Romanen das Spießbürger- und Kleinbürgertum angegriffen. In den späteren Werken hat sie den Blick weiter nach oben gewandt und den Fokus auf die Oberschicht gelegt, der aber mindestens genauso entlarvend war wie der frühere. Sie hat Gesellschaftskritik mit den Mitteln der Satire geübt, hat das Alltägliche, die Normalität mit mikroskopischer Genauigkeit beschrieben und dabei deren Abgründe aufgezeigt. Sie wurde 1962 bereits von Hans Magnus Enzensberger, als er Auszüge des unfertigen Buches "Die Riesenzwerge" in seiner Anthologie "Vorzeichen I" abdruckte, als „Humoristin des Monströsen, das im Gewöhnlichen zum Vorschein kommt“<sup>39</sup> bezeichnet, und hat sich jeder Schublade verweigert. Nicht sie ist das böse Weib, sie lenkt den Blick auf das Böse.

---

Aussage und bekommt eine mildere Konnotation. Wenn er hingegen nur unvollständig zitiert wird, wie auf dem Buchrücken von „Der Punktsieg“ wird eine kritischere Sicht auf Elsner evoziert. Mit diesem bewusst eingesetzten Vexierspiegel Elsners wurde der Blick der Leser von vornherein in eine negative Richtung gelenkt. Rotzoll, Christa: Als Verhaltensforscherin unter Elite-Viechern. *Süddeutsche Zeitung* 12.10.1977.

<sup>39</sup> Vgl. Kesting, Hanjo: Die triste Wahrheit der Satire. Laudatio auf Gisela Elsner. (Zur Verleihung des Gerrit-Engelke-Literaturpreises der Stadt Hannover, 27.10.1987). In: Die Horen. 33. Jahrgang, Band 1/1988, Ausgabe 149. S. 162.



## 2.1. „Epigone ihrer selbst“<sup>40</sup> oder kreatives Genie?

### Sprachwandel im Werk Gisela Elsners

Ob Elsner aufgrund der über sie geführten Streitgespräche ihren poetologischen Ansatz veränderte oder ob sie grundsätzlich vorgehabt hat, eine neue Form des Schreibens für sich umzusetzen, kann nicht mit letzter Gewissheit beantwortet werden. Was sie jedoch der Öffentlichkeit ab 1970 zeigte war, dass sie durchaus anders schreiben konnte, wobei dies wenig beachtet wurde. Denn mehr als einmal warf man ihr Plagiatismus ihrer selbst vor, was an sich eine Absurdität ist. Elsner war Virtuosin auf dem Instrument der Sprache und konnte auf verschiedenste Arten und Weisen schreiben, je nachdem, was erforderlich war, so dass der Vorwurf, sie sei Epigone ihrer selbst, und sie könne nicht anders als sich in einer bestimmten Form äußern, ungerechtfertigt ist. Denn nicht nur in ihrem literarischen Werk hat sie ihre Fähigkeit zur Veränderung unter Beweis gestellt, sondern auch in ihren politischen und sozialkritischen Aufsätzen im Sammelband „Gefahrensphären“<sup>41</sup> kann man erkennen, dass sie sehr wohl anders schreiben konnte, und sie ihre Schreibweise bewusst steuerte.

Renate Matthaei schreibt in ihrem Vorwort zu „Grenzverschiebung“, „daß sich eine Prosa herstellen ließ aus nichts als den Bildern einer künstlich gereizten Suggestion. [...] Die artistische Verfremdung erscheint als ein Zweifel an der subjektiven Relevanz, die behauptet, aber gleichzeitig unerkennbar wird.“<sup>42</sup> Roland Barthes hat das in seiner literaturtheoretischen Schrift von 1959 anders formuliert, nämlich dass „jede Schreibweise eine Übung der Zähmung oder Abstoßung gegenüber diesem Objekt [ist], das da *Form* heißt und dem der Schriftsteller zwangsläufig auf seinem Wege begegnet, das er betrachten, dem er entgegentreten, das er auf sich nehmen muß, das er aber niemals zerstören kann, ohne sich selbst als Schriftsteller zu zerstören.“<sup>43</sup> Barthes These lässt sich auf Elsners Schreibstil und dem anderer Autoren der sechziger Jahren anwenden, denn viele von ihnen wandten sich bewusst

---

<sup>40</sup> Blöcker, Günter: Kummer mit dem Nachwuchs. *Süddeutsche Zeitung*, 19.10.68.

<sup>41</sup> Elsner, Gisela: *Gefahrensphären. Aufsätze*. Wien, Darmstadt 1988.

<sup>42</sup> Matthaei, Grenzverschiebung, S. 19.

<sup>43</sup> Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt am Main 1982. S. 10.

von althergebrachten Strukturen ab. Gisela Elsner zähmte ihre Sprache, indem sie sich die Freiheit der Schreibweise zu Eigen machte, um damit gegen bestehende Schreibkonventionen zu verstoßen. Denn für Barthes sind Sprache und Stil ein natürliches Produkt, während dazwischen ein Raum für eine andere formale Realität entstehe: die der Schreibweise. Diese sei für den Schriftsteller die individuelle Möglichkeit sich auszudrücken und mit ihr könne er jede beliebige literarische Form kreieren. „Die formale Identität des Schriftstellers entfaltet sich wirklich erst außerhalb der installierten grammatischen Normen und der Konstanten des Stils, dort, wo das geschriebene Ganze, das zunächst in einer sprachlich völlig unschuldigen Form zusammengefaßt ist, endlich zu einem totalen Zeichen wird, [...] ein Glück oder ein Unbehagen evident zu machen oder mitzuteilen und gleichzeitig die sowohl normale als auch einmalige Form seines Sprechens an die Geschichte der anderen bindend.“<sup>44</sup>

In ihren ersten beiden Romanen – ich nenne „Die Riesenzwerg“ der Einfachheit halber ebenfalls Roman, obgleich sie mit „Ein Beitrag“ untertitelt sind – stellt Elsner Kinder und Jugendliche in den Mittelpunkt des Geschehens. Diese sind die Erzähler des vermeintlich Alltäglichen, das die Autorin allerdings durch extreme Überzeichnung außer Kraft setzt, wie in dem Beispiel des Mittagessens der Familie Leinlein, bei dem der Sohn Lothar seine Mutter während des Essens beobachtet:

„Sie [...] führt hastig einen kleinen Bissen in den Mund, schwemmt ihn unzerkaut mit einem Schluck Wasser aus ihrem Glas hinunter [...]. Nach ein paar Gabeln schon fängt sie an zu würgen, und [...] schließlich führt sie die leere Gabel zum Munde, zieht sie heraus, führt sie zum Munde, vielleicht, um den Vater nicht zu verärgern durch regloses Herumsitzen beim Essen.“<sup>45</sup>

So ergibt sich daraus ein Gesamtbild, was eine Verrückung und Verfremdung der Romanwelt zur Folge hat. Sämtliche Normen werden außer Kraft gesetzt. Elsner gelingt dies zum einen durch die sprachliche Form mittels ihres unkonventionellen Schreibstils, zum anderen durch die Verwendung von kindlichen Figuren. Diese sehen und beschreiben zwar ihre Umgebung und die Handlungen darin, aber sie begreifen nicht, was sie sehen. Das Ausgangsmodell hierfür ist die häusliche

---

<sup>44</sup> Ebd., S. 20.

<sup>45</sup> Elsner, Gisela: Die Riesenzwerg. Hamburg 1968. S. 8 f.

Kleinfamilie, und Elsner bedient sich des Mittels der satirischen Überzeichnungen und grotesken Verzerrungen. In einem Interview aus dem Jahr 1971 hat sie über ihre Schreibweise gesagt, dass sie

„nicht eine nachgeahmte Authentizität [sei], sondern ein Extrakt des Authentischen, eine zensurierte Bestandsaufnahme dessen, was vorgeht, insofern zensuriert, als ich es für müßig halte, beispielsweise zu beschreiben, wie ein Blumenkohl, wenn man ihn kocht, riecht. Das führt genauso wenig weit, wie die Schilderung des Innenlebens von einem Autor, für das allein seine Ehefrau ein Interesse haben dürfte.“<sup>46</sup>

Im gleichen Interview erklärt sie, dass sie die Sprache allein für nicht ausreichend halte, um etwas gegen bestehende Missstände auszurichten. Sie wolle allerdings mit ihren Texten zeigen, in welchem Zustand sich die Gesellschaft befinde, in der sie lebe. Das ist eine relativ wertneutrale Aussage, denn sie wollte lediglich aufzeigen, nicht verurteilen. Das erklärt auch, warum sie, und das ist ein weiteres besonderes Merkmal Elsners, niemals Partei ergriffen hat. Weder für die eine Seite, noch für die andere. Sie ist nicht moralisch in ihrem Erzählen, sondern schildert scheinbar neutral das Grauen, das in der Kleinfamilie herrscht, und das des Kleinbürgertums. Diese Szenarien und Figuren sind zwar immer individuell gezeichnet, aber gleichzeitig besitzen sie eine Allgemeingültigkeit, so dass man sie als Schablone für die typische bundesrepublikanische Keimzelle der sechziger Jahre halten kann. Elsner wird dadurch zu einer Berichterstatteerin des Zeitgeschehens, welches man so in den Zeitungen oder Journalen nicht finden konnte.

Gerade wenn man ihre Romane und Erzählungen in chronologischer Folge liest, erkennt man den wachen und aufmerksamen Blick, mit dem Gisela Elsner ihre Umwelt wahrgenommen hat, denn mit dem 1970 erschienenen Roman „Das Berührungsverbot“ änderte sie nicht nur ihren Erzählstil, sondern auch ihre erzählenden Protagonisten. Nun sind es nicht mehr Kinder, die berichten, sondern es sind die Erwachsenen, die sich selbst in ihren kleinbürgerlichen Verhältnissen entlarven. Nicht nur die Protagonisten unterzieht sie einer Veränderung, sondern auch die Benennung derselben. Im Vorgängerroman „Der Nachwuchs“ lässt sie den Namen des Protagonisten erst auf den letzten Seiten fallen. Die zentrale Gestalt des

---

<sup>46</sup> Rudolph, Protokoll, S. 48.

Romans bekommt erst einen Namen, als sie in die Berufswelt eintritt, während des Einstellungsgesprächs: „Der Herr im Drehstuhl zwischen zwei Schreibtischen sprach, während ich zu einer Vorstellung ansetzte, meinen einsilbigen Namen nannte – Nöll – kopfschüttelnd in zwei Sprechmuscheln.“<sup>47</sup> In "Das Berührungsverbot" hingegen beginnt Elsner mit dem Namen direkt im ersten Satz: „Als Keitel während der allabendlichen Zusammenkünfte mit seiner Familie [...] zum ersten Male von sich aus über seine Tätigkeit zu reden begann...“<sup>48</sup> Dies ist neu, und drückt Elsners bewussten Einsatz von Struktur und Form aus, respektive deren Veränderung. Als wollte sie in jedem Roman etwas anderes herausarbeiten, dessen Fundament sie aber schon in dem vorhergehenden Werk gelegt hat.

Für sie ist die Sprache

„kein Selbstzweck, sondern lediglich der Versuch, mich mit dem Thema auf irgendeine Weise gewachsen zu zeigen. Und eine Art Schwierigkeit beim Lesen der Sätze ergibt sich durch die Tatsache, dass ich mich bemühe, Gleichzeitiges auch gleichzeitig zu beschreiben. Dadurch lässt sich Wirklichkeitsnähe erzeugen, denn Sie können gleichzeitige Vorgänge, nicht einmal annähernd so darstellen, wie sie tatsächlich wahrgenommen werden.“<sup>49</sup>

Elsner hat in dem Interview, aus dem diese Aussage stammt, eindeutig Stellung zu ihrem veränderten Schreibstil bezogen, indem sie betonte, dass sie bestimmte Ausdrucksformen nicht mehr anwenden wolle, wie die satirische Verzerrung oder das Benutzen von Parabel-Formen, die sie früher vor allem bei Kafka so überzeugend fand. Zwar könne sie nicht auf eine gewisse Stilisierung verzichten, aber diese solle so gering wie möglich gehalten werden. Dieser neue Schreibstil fand dann auch größeren Anklang bei der Literaturkritik, da sie die Zunahme an Wirklichkeitsnähe gegenüber den früheren Texten positiv zur Kenntnis nahm. Es wurde in diesem Zusammenhang sogar davon gesprochen, dass das Werk „Höhepunkte der Gesellschaftskritik [enthalte], die so treffend sind, dass die Dumpfheit der wiedergegebenen Situationen durch die gezielt sezierende

---

<sup>47</sup> Elsner, Gisela: Der Nachwuchs. Hamburg 1986. S. 178.

<sup>48</sup> Elsner, Gisela: Das Berührungsverbot. Hamburg 1975. S. 5.

<sup>49</sup> Rudolph, Protokoll, S. 50 f.

Wiedergabe in blitzartige Helle umschlägt.“<sup>50</sup> Auch der *Tagesspiegel*, resümierte, dass sich ihre „Schreibweise [zu] einer subtilironischen, unaufdringlichen Kritik“<sup>51</sup> weiterentwickelt habe.

Allerdings blieb dabei ihre Kunstfertigkeit im Umgang mit der Sprache deutlich hinter ihren früheren Arbeiten zurück. Gisela Elsner wurde zu einer wütenden Sozialistin, die mit ihren Büchern Schwächen in der Gesellschaft aufzeigen wollte. Das oben erwähnte Interview geriet im folgenden Verlauf latent außer Kontrolle, weil Rudolph mit seiner Frage, was Elsner als Schwächen in den westeuropäischen Ländern ansehen würde, eine heftige Reaktion von Elsner evozierte. Denn sie polemisierte daraufhin stark gegen die westlichen und kapitalistischen Länder, beklagte die vermeintlichen Freiheiten, wie die der Reisefreiheit, und Rudolph konnte kaum noch die Gesprächsführung an sich ziehen. Als abschließendes Fazit ließ Elsner verlauten, dass sie, wenn sie könnte, „mit einem deutschen Paß in der Tasche und somit als Alternative zu Westdeutschland: die DDR“<sup>52</sup> als System ihrer Wahl bevorzugen würde. Diese Wut über den Kapitalismus durchzog ihr Schreiben seit dem „Berührungsverbot“, und erst mit ihrem letzten Roman „Fliegeralarm“ von 1989 macht sie eine Kehrtwendung. Sie ließ, sowohl was die Wahl ihrer Protagonisten, als auch was die kunstfertige Gestaltung ihrer Sätze betrifft, ihre alten Stärken aufleben. Der Literaturkritik war dies allerdings wiederum Grund genug, sie fast durchgehend negativ zu rezensieren.

Elsner wurde oft der Vorwurf gemacht, sie würde ihre Figuren emotionslos schildern und demzufolge würden sie keinen Raum für Identifikation beim Leser bieten. Aber genau das war Elsners Absicht, denn „Gefühle führen zu nichts, weil sie sich wiederholen. Wichtiger sind die Umstände und Zustände, die zu Gefühlen führen.“<sup>53</sup> Mittels mikroperspektivischer Vergrößerung und der makroperspektivischen

---

<sup>50</sup> Neben diesem Statement enthält Wiggershausens Rezension jedoch kaum positive Worte für Elsners „Der Punktsteg“. Für ihn ist „die Sprache des Buches: ein elaborierter Code, der sich in sich selbst verheddert.“ Als abschließendes negatives Resümee urteilt er: „Wird der Aspekt der Veränderbarkeit der Realität so konsequent ausgespart wie bei Gisela Elsner, droht die Gefahr, dass Inhalt und Form des Textes an sich selbst ersticken und nur noch von einem versnobten Publikum goutiert werden.“ Wiggershaus, Rolf: Dumpfheit und Helle. *Frankfurter Rundschau*, 14.1.1978.

<sup>51</sup> Wallman, Jürgen P.: Die smarten Neureichen. *Der Tagesspiegel*, 27.11.1977. Zitiert nach: Flitner, Elsner und Jelinek, S. 76.

<sup>52</sup> Rudolph, Protokoll, S. 57.

<sup>53</sup> Zitiert nach Armanski, Nachtgewächse, S. 47.

Verkleinerung, wie Armanski das nennt<sup>54</sup>, gelingt es ihr, den größtmöglichen Grad an Objektivität und Allgemeingültigkeit in ihren Aussagen zu schaffen. Stilistisch sind ihre Arbeiten dem sozialen Realismus und der Groteske zuzuordnen.

Die Literaturkritik unterstellte Elsner eine so genannte männliche Schreibweise, die ihrem hübschen Aussehen konträr entgegen stand. Bemerkungen wie „Kleinmeisterin des Abscheulichen“ und „Virtuosin des Ekelhaften“<sup>55</sup> fielen immer häufiger.<sup>56</sup> Auch ihr jugendliches Alter wurde immer wieder betont – wobei sie zum Zeitpunkt der „Riesenzwerge“ bereits 27 Jahre alt, und mitnichten zu jung für den Beruf einer Schriftstellerin war - und auch ihr Aussehen, der „Kleopatra-Look“ wurde immer wieder herausgestellt. Die Rezensenten konnten keine Analogie zwischen dem Aussehen der Autorin und ihrer Kreativität sehen. Helmut Salzinger schrieb in *Die Zeit* vom 20.09.1968, dass man schockiert sei, „diese noch dazu so bemerkenswert gut aussehende Frau, mit einem derart offensichtlichen Vergnügen im Dreck wühlen zu sehen.“<sup>57</sup> Ihre Schreibweise wurde nicht als bewusst kreativ eingesetztes Mittel betrachtet, sondern man unterstellte ihr, dass sie Opfer ihrer selbst sei. Dass sie „Sklavin ihres Stils“ (*Stuttgarter Zeitung*) sei, und ihre wirklich formvollendeten Sätze, die bis ins kleinste geschliffen und gefeilt sind, wurden nicht als solche gesehen. Man warf ihr einerseits Mangel an Originalität vor und bezichtigte sie des Plagiats. Peter Weiss hatte 1960 „Der Schatten des Körpers des Kutschers“ veröffentlicht und diesen soll sie nachgeahmt haben. Vor allem ging es bei dem Vorwurf der Epigonalität um Parallelen zwischen Elsners Essensszene und der Abendmahlzeit von Weiss. Andererseits wurde sie hochgelobt ob ihrer Kunstfertigkeit, die man einer Frau, zudem noch so jung und hübsch, nie zugetraut hätte. Was für die einen das Positive an ihrer Schreibweise war, war für die andere Grund zur Kritik.

---

<sup>54</sup> Ebd., S. 49.

<sup>55</sup> Flitner, Elsner und Jelinek, S. 56.

<sup>56</sup> Gisela Elsner konnte mit diesem Vorwurf nur wenig anfangen. In dem Interview mit Ekkehart Rudolph sagte sie: „Ich verstehe nicht recht, warum man die Handlungen meiner Figuren abscheulich nennt. In meinen Romanen kommt doch genau genommen nichts Abscheuliches oder Abschreckendes vor. Meine Figuren fallen, ihre Handlungen betreffend, in keiner Weise aus dem Rahmen. Es kommt kein Verbrechen vor, es kommt kein Mord vor, es sind Leute, die zwar kleine Intrigen veranstalten, im Berufsleben beispielsweise, doch niemanden kraß zugrunde richten. Es ist eine Summierung von kleinen Fiesigkeiten, die den Eindruck des Abscheulichen vielleicht entstehen lässt. Zu einem Jack the Ripper oder einem Gilles de Rais bringen sie es eben nicht.“ In: Rudolph, Protokoll, S. 49.

<sup>57</sup> Salzinger, Helmut: Diesmal ein Zwergriese. *Die Zeit*, 20.9.1968.

Bei der Lektüre der Rezensionen aus den sechziger Jahren wird deutlich, dass diese Diskussionen sehr polemisch geführt wurden, man Frauen ein selbständiges Denken und Schreiben nicht zutraute, und dass auch diese Fehleinschätzung für Elsner eine harte Erfahrung gewesen sein muss, die sich wohl auch auf ihre Prosa ausgewirkt hat. Wer dauerhaft in die Kritik der Öffentlichkeit gerät, muss über ein sehr starkes Selbstbewusstsein verfügen, das Gisela Elsner nicht hatte. In einem Brief an Klaus Roehler schrieb sie "So unbedeutend wie ich kannst Du nie werden."<sup>58</sup> Zugegebenermaßen war das lange vor ihrem Erfolg und ihrer Ablehnung, aber die Unsicherheit blieb, und nicht zuletzt scheiterte sie immer wieder an der Realität.

Perniziös wurden die Verrisse der Rezensionen dann bezüglich ihres zweiten Romans „Der Nachwuchs“. Nun wurde sie sogar bezichtigt, sich selbst zu kopieren - was einer der absurdesten Vorwürfe ist, die man einer Autorin machen kann – und außerdem trat der Vorwurf der Monotonie auf, es wurde fehlender thematischer Zusammenhalt bemängelt und ihr ein allgemeines Versagen unterstellt. Noch etliche andere Grobheiten wurden da geschrieben, und die Kritiker legten ihr nahe, das Schreiben sein zu lassen. Somit wäre es erklärlich, dass sie zwar nicht aufhörte zu schreiben, aber aus diesen massiven Vorwürfen einen anderen, neuen Schreibstil entwickelte, der dem Publikum und den Rezensenten vielleicht eher entsprach. Allerdings wählte sie sich dann Themenkreise aus, wie Feminismus und Antiporno-Thematiken, späterhin auch immer mehr kommunistische und sozialistische Inhalte, so dass sie wieder ein gefundenes Opfer für die Anfeindungen der Presse wurde.

Einen Fehler jedoch machten die Rezensenten durchgehend: Sie setzten die Autorin Gisela Elsner mit ihren Protagonisten gleich. Dass ein Autor immer auch sich selbst in seine Texte mit einschreibt ist hier nicht die Frage, aber das Gleichsetzen von Autorin und Figur ist unstatthaft und wird weder den Romanfiguren noch dem Menschen Gisela Elsner gerecht. Als weiteres Absurdum der Rezensionen ist zu erkennen, dass ihre eigentliche Stärke umgedeutet wurde in eine vermeintliche Schwäche. Dazu schrieb Rolf Vollmann: „Sie beherrscht ihren Stil souverän. Aber: sie ist zugleich Gefangene dieses Stils; sie bleibt in ihm sozusagen stecken, sie kommt da nicht mehr heraus. Sie geht aus der gängigen Sprache heraus, aber nicht

---

<sup>58</sup> Elsner/Roehler, Wespen, S. 130.

um mit dem Zerschneiden von deren Regeln etwas zu zeigen, sondern bloß, um sich, wenn man es böse ausdrückt, ein neues, eigenes Sprachlein zu basteln.“<sup>59</sup>

Auch in *Die Zeit* wurde immer wieder Elsners Sprachstil zum Mittelpunkt der Vorwürfe. Wolf Donner sieht in ihrer Art zu schreiben das Ergebnis ihrer Unfähigkeit und bezeichnet den Elsner'schen Stil als „das umständliche Insistieren und die holprige Unausweichlichkeit der Sprache. Das sind keine Schachtelsätze mehr, sondern Satzkaskaden, übereinanderschwappend, überquellend, durch Einschübe, Relativ- und Partizipialkonstruktionen, Zwischenstücke, die in Klammern gehörten, und immer neue *übrigens, obwohl, gleichgültig ob, wenn dann aber* zerklüftet. Manchmal verliert man die Lust am Aufdröseln.“<sup>60</sup>

Auch in den Rezensionen ihres letzten Romans „Fliegeralarm“ von 1989, der nun nicht mehr im Rowohlt-Verlag, sondern im Peter Zsolnay Verlag erschien, wurden die Vorwürfe der Vergangenheit aufgegriffen. Ihr wurde Manierismus und das über Gebühr benutzte Stilmittel der Wiederholung vorgeworfen, „was mitunter als Einfallslosigkeit oder Gedächtnisleere gedeutet“<sup>61</sup> wurde, und dadurch würde das Lesen ermüden und langweilen. Allerdings macht das ja genau den Elsner'schen Schreibstil aus, nämlich dass sie in der Lage ist, eine immerwiederkehrende Kette von Wiederholungen in ihrer Prosa einzubetten.

Aber nicht nur der Schreibstil, sondern auch der Inhalt von "Fliegeralarm" wurde ihr vorgeworfen. Ihr literarischer Umgang mit der Nazi-Vergangenheit Deutschlands sei nicht glaubwürdig, sie würde die Vergangenheit bagatellisieren und verharmlosen, außerdem sei die Darstellung unangemessen.

### 3. Frühe Phase – Kritik am Kleinbürgertum

#### Die Jahre 1964 bis 1970

Die sechziger Jahre waren geprägt von einer Politisierung und gleichzeitiger Resignation der Gesellschaft. Die Studentenbewegung unter Rudi Dutschke war

---

<sup>59</sup> Vollmann, Rolf: Obduktion mit Wut und Witz. Stuttgarter Zeitung, 27.3.1971. Zitiert nach: Flitner, Elsner und Jelinek, S. 68.

<sup>60</sup> Donner, Wolf: Verknäulte Widerlinge. *Die Zeit*, 12.10.1973.

<sup>61</sup> Preuß, Werner H.: Von den 'Riesenzwergen' bis zur 'Zähmung': zu Gisela Elsners Prosa und ihren Kritikern. In: Kürbiskern 1985. S. 125.



federführend und wirkte sich auch auf das kulturelle Leben aus, was letztendlich auch zu neuen Literaturströmungen wie der des "Neuen Realismus" und zu Beginn der siebziger Jahre der "Neuen Innerlichkeit" führte. Auch an Gisela Elsner sind diese Entwicklungen nicht vorbeigegangen und wirkten sich auf ihr Schreiben aus. So ist sie mit ihren Romanen „Die Riesenzwerge“ und „Der Nachwuchs“ durchaus dem "Neuen Realismus" zuzuordnen. Wobei hier die eindeutige Zuordnung nicht gelingen kann, da es bei beiden Werken auch um Satiren auf die Restauration im so genannten „Wirtschaftswunder“ der Adenauer-Ära geht.<sup>62</sup>

Auffallend an ihrer frühen Phase ist, und damit beziehe ich mich auf die Zeit von 1964 bis 1970, der Veröffentlichung der „Riesenzwerge“ bis hin zum „Berührungsverbot“, dass sich Elsner explizit die Szenerie des Kleinbürgertums ausgewählt hat. Sie selbst entstammte einer Nürnberger Managerfamilie, so dass es erstaunlich ist, wie sie ihren Blick auf eine Gesellschaftsschicht richten konnte, die mit ihrer eigenen Lebenswelt relativ wenig gemein hatte. Mehr als deutlich äußert sie sich in einem Brief vom 27. November 1987 an Klaus Roehler dazu: „Es gibt nichts, was ich so hasse, wie die Bourgeoisie.“<sup>63</sup> Diesem Hass gegenüber dem Bürgertum hat sie in ihren Romanen und Erzählungen nachgegeben. Anfangs ging ihre Kritik in Richtung Kleinbürgertum, später dann führte sie ihre Feder gegen das Großbürgertum, dessen gesellschaftlichem Status ihre Familie zugehörte, und dessen „Kreise [sie] zur Genüge kennengelernt“<sup>64</sup> hatte.

Mit dieser gesellschaftskritischen Schreibweise war Elsner in den sechziger Jahren nicht allein. Einer ganzen Generation, die nach 1945 nach einer neuen Ausdrucksform suchte, und sich literarisch emanzipieren wollte, ging es in dieser Zeit darum, dass durch die „beständige, habitualisierte, aber dynamische Erwartung, daß die grundlegenden Bedürfnisse immer besser befriedigt werden können“<sup>65</sup> ein revolutionäres Bewusstsein entstand. Dieses Bewusstsein spiegelte sich auch in der Literatur wider. Die Autoren wollten Gesellschaftskritik üben, und mussten dazu die althergebrachten Sprachkonventionen aufbrechen, denn diese reproduzierten in ihren

---

<sup>62</sup> Vgl. Bernhard, Hans Joachim: Geschichte der deutschen Literatur. Literatur der BRD. Ost-Berlin 1983. S. 196 ff

<sup>63</sup> Elsner/Roehler, Wespen, S. 288.

<sup>64</sup> Rudolph, Protokoll, S. 46.

<sup>65</sup> Davies, James C.: Theorie der Revolution. Zitiert nach: Matthaei, Grenzverschiebung, S. 16.

Augen die bürgerlichen Werte. Hans Magnus Enzensberger forderte denn auch in seinem "Kursbuch 15" von 1968 die „politische Alphabetisierung Deutschlands“, denn er sah den Tod der Literatur voraus. Herbert Marcuse ging mit seiner Forderung nach der gesellschaftlichen Befreiung 1969 sogar so weit, dass „die Revolution [...] gleichzeitig eine Revolution der Wahrnehmung sein [müsse].“<sup>66</sup> Danach gewinne die Literatur die Autonomie als gesellschaftliche Kraft zurück, und die Revolution könne nicht ohne, sondern nur mit der Kunst vonstatten gehen. Als Folge davon versuchten die Autoren ihr politisches und soziales Engagement in Form von literarischen Mitteln auszudrücken. Dazu gehörte das sozialistische Theater, die Agitationslyrik und die Arbeiterliteratur. Elsner ist Teil dieser literarischen Entwicklung, mit der ihr durch Sprachverfremdung und Hinwendung zur Innerlichkeit eine Emanzipation von der vergangenen Literatur gelang.

Im Mittelpunkt von „Die Riesenzwerge“ steht die Kleinfamilie Leinlein. Schon allein durch die Auswahl des Namens, der angelegt an das Diminutiv Kleinklein ist, transportiert sie den beschränkten Blickwinkel des Kleinbürgertums. Die Probleme dieser Familie sind so banal wie absurd. Da werden althergebrachte und nicht hinterfragte Strukturen der patriarchalen Familienform dargestellt, minutiös beschreibt Elsner das Annähen eines Knopfes, ein Kriegsversehrter tyrannisiert seine Umwelt, im nahen Wäldchen werden angestammte Bäume bis aufs Blut von den Ausflüglern verteidigt und „Schweinigeleien“<sup>67</sup> eines Pärchens werden vom Sohn der Familie irritiert zur Kenntnis genommen. Günter Blöcker schrieb zu diesem Roman: „In Momentaufnahmen von lapidarer Eindringlichkeit [...] [schildert sie] Symptome der Unmenschlichkeit, Tarnformen sozialer Vergewaltigungen [...]. Es bleibt zu sagen, dass dies ein grausames Buch ist, doch nicht grausamer als die Welt, von der es Zeugnis ablegt. Vor allem aber ist es kein böses oder gar frivoles Buch, oder wenn es böse ist, dann allein aus einem tiefen Erschrecken.“<sup>68</sup>

In „Der Nachwuchs“, der vier Jahre später erschien, wählte sie wiederum das Milieu des Kleinbürgertums aus. Auch hier besteht die Familie aus Vater, Mutter und Sohn.

---

<sup>66</sup> Marcuse, Herbert: Versuch über die Befreiung. (1969) Frankfurt am Main 1972. S. 61.

<sup>67</sup> Elsner, Riesenzwerge, S. 147.

<sup>68</sup> Blöcker, Günter: Ausgeliefert an eine Übermacht. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.4.1964. Dieses Zitat ist in veränderter Form auf dem Buchrücken Elsner, Riesenzwerge, aufzufinden. Siehe auch Anmerkung 61.

Auch ihre Sorgen und Nöte können trivialer nicht sein. Da schlägt sich das Familienoberhaupt mit ausländischen Billigarbeitern herum, die das Eigenheim ausbauen sollen, und ständig sind sie dem Blick der kritischen Nachbarn ausgesetzt, der zudem eines der immer wiederkehrenden Themen in Elsners Texten ist. Der Filius verfettet zusehends, und aus Opposition zur Gesellschaft, zu seinen Eltern, sucht er sich eher scheinbare Beschäftigungen, um sich mit nichts als sich selbst auseinanderzusetzen. Dabei ist die 'Analyse' aber auf Äußerlichkeiten beschränkt. Nöll kann sich nur von außen sehen – oder so weit von innen, wie er mit Wattestäbchen oder Zündhölzern hinein reicht. Er ist Autist. Durch ihn aber wird die 'normale' Welt entlarvt. Am Ende suchen die Eltern für den Sohn eine Anstellung als Hilfskraft in einem Vervielfältigungsbüro<sup>69</sup>, wo ihm die Tätigkeit des Ordnen und Sortierens von Fotokopien obliegt, einer Tätigkeit am Rande des Nichtstuns.<sup>70</sup> Elsner lässt ihren Antihelden in dieser stupiden Tätigkeit aufgehen, und das folgende Zitat, mit dem Elsner den Roman enden lässt, soll die Ernsthaftigkeit im Absurden des Protagonisten Nöll zeigen:

„Der ohnehin fette Stoß jenseits des Vervielfältigenden stürzte nämlich nicht etwa nur einfach oder zweifach, nein: verzehnfacht aus dem Schlitz, während ich nach einer stundenlangen Abwesenheit, unfähig mich umzustellen, als sei dies meine Sache nicht, statt ordnend einzugreifen, beinahe begeistert auf den Schlitz gaffte [...]. Daß der Vervielfältigende auch hierin Nachsicht zeigte, nur leise mahnte: aber los doch, aber los, machte mich fast so etwas wie ein wenig zuversichtlich.“<sup>71</sup>

Als letzten Roman ordne ich „Das Berührungsverbot“ von 1970 in diese Phase ein. Hier lässt Elsner nur noch erwachsene Protagonisten zu Wort kommen, und der Plot bezieht sich auf die sexuellen Verklemmtheiten und Ausschweifungen mehrerer miteinander befreundeter Ehepaare. Das Buch wurde als Antiporno konzipiert und fiel in die Zeit der sexuellen Revolution der 68er Bewegung. Er führte sie gleichsam

---

<sup>69</sup> Das Vervielfältigen hat hier auch eine allegorische Funktion: Nölls Kollege isst in der Pause eine Stulle, die er vorher fotokopiert hat. Er betrachtet nun kauend das, was er Stück für Stück abbeißt. Zum Thema Vervielfältigen siehe auch Walter Benjamin „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. Darin wird die Frage gestellt, welchen Wert ein Original hat, wenn es beliebig oft reproduziert werden kann. Das gilt letztendlich auch für die standardisierten Häuser und Leben. Wenn eines dem anderen gleicht, kann es keinen eigenen Wert mehr haben und auch die Individualität bleibt dabei unberücksichtigt. Standardisierung und Individualität sind Themen, denen sich Elsner in ihren Texten immer wieder annimmt und die sie hinterfragt.

<sup>70</sup> Elsner, Gisela: Der Nachwuchs. Hamburg 1986. S. 67.

<sup>71</sup> Ebd., S. 184.

ad absurdum, denn er richtete sich gegen die Verlogenheit der bürgerlichen Moral. Als Folge des Erscheinens fühlten sich die Sittenwächter der siebziger Jahre zum Handeln aufgerufen, denn in der Schweiz wurde die Zeitschrift „Konkret“, die Auszüge daraus veröffentlichte, konfisziert, und in Österreich wurde der Roman als jugendgefährdende Schrift verurteilt.

Nina S. Litwinez urteilt über „Das Berührungsverbot“: „im Roman [...] kam das satirische Talent der Schriftstellerin zum ersten Mal mit voller Kraft zur Geltung. Sie hat es gewagt, den Leuten klar und anschaulich vor Augen zu führen, was man lieber verschwieg, wogegen sich sogar Soziologen und Philosophen sträubten: die zerstörerische Wirkung der sich aufweichenden moralischen Normen auf die Persönlichkeit.“<sup>72</sup> Der erste Teil ihrer Aussage stimmt jedoch nicht, denn das satirische Talent hatte Elsner bereits in den beiden Vorgängerromanen mehr als deutlich unter Beweis gestellt. Was an der Ausführung von Litwinez hingegen stimmt ist, dass Elsner in diesem Roman tatsächlich den Finger in die offene Wunde der doppelten Sexualmoral und somit auch in die der kleinbürgerlichen Moral der siebziger Jahre legte, und den Blick des Lesers darauf lenkte, was normalerweise verschwiegen wurde oder über das hinweggesehen wurde. Neu an diesem Text ist, dass sie eine stärkere Realitätsnähe und geringere Verfremdung hineinbringt als zuvor.

Ihre Romane weisen Entwicklungstendenzen auf, die man durchaus auch als Spiegelbild der bundesrepublikanischen Gesellschaft sehen kann. Das bezieht sich zum einen auf ihre Protagonisten, die vom etwa sechsjährigen Lothar („Riesenzwerge“), über den etwa fünfzehnjährigen Nöll („Nachwuchs“) bis hin zu den Figuren im Erwachsenenalter gehen („Berührungsverbot“). Zum anderen wandelt sich ihr Blickwinkel inhaltlich von der einzelnen Kleinfamilie, die in einer Mietwohnung lebt, über eine Familie die in einer Wohnsiedlung mit Eigenheim lebt, bis hin zu mehreren Paaren sowohl mit als auch ohne Kindern, die in verschiedenen Wohnformen leben. Werner Preuß hat dieses Kontinuum folgendermaßen geschildert:

---

<sup>72</sup> Litwinez, Nina S.: Die BRD-Autorin Gisela Elsner. In: Kunst und Literatur 36 1988. S. 185.

„Gisela Elsner gehört zu den seltenen Fällen, in denen der Erstling sozusagen als programmatisch gelten kann. Jedenfalls sprechen die Bücher nach den „Riesenzwergen“ eindeutig dafür, und die Autorin läßt keinen Zweifel daran, daß sie bewußt anknüpft an einmal Gedachtes und Erarbeitetes, daß sie ihre erprobten Sprachmuster immer wieder variiert und im Sinne ihrer Absichten weiterentwickelt.“<sup>73</sup>

Zu Elsners Wandel gehört auch die Abwendung von der Kritik am Kleinbürgertum und Hinwendung zur Kritik an der Oberschicht. Mit dem Nachfolgeroman von 1977 „Der Punktsieg“ (wenn man den Erzählband „Herr Leiselheimer“ von 1973 nicht berücksichtigt, der fünf Kurzgeschichten enthält) führt sie ihre lineare Entwicklung fort und gestaltet darin ein großbürgerliches Szenario, in dem Fabrikanten und Manager mit ihren Sorgen und Nöten dargestellt werden. Hanjo Kesting urteilte in seiner Laudatio auf die Autorin, dass „*Das Berührungsverbot* den Übergang Gisela Elsners von der parabelhaften Grotteske in der Nachfolge Kafkas zur bissigen Gesellschaftssatire in der Nachfolge (wenn man denn überhaupt von Nachfolge sprechen will) Heinrich Manns“<sup>74</sup> markieren würde. Mit diesen Worten fand er eine passende Analogie zum Wandel im Schreibstil Gisela Elsners.

### 3.1. "Sie sind wie sie sind und wäre ich so, würde ich genau so sein"<sup>75</sup>

#### „Die Riesenzwerge“ (1964)

„Riesenzwerge sind von Eitelkeit aufgeblasene Menschen, die in der Angst leben, die Luft ginge ihnen aus; sie sind Lügner, die ihre eigenen Lügen glauben. Zeitkritisches Gegenwartsbild in minutiös beschreibender retardierender Prosa.“<sup>76</sup> So äußerte sich Wilhelm Bortenschlager über Elsners Erstlingsroman. Aber schon bei der Gattungszuschreibung Roman gerät man in Erklärungsschwierigkeiten, denn er kann dieser Kategorie eigentlich nicht zugeordnet werden, da Elsner ihm den Untertitel „Ein Beitrag“ gab. Damit kündigte sie bereits an, dass den Leser eine unkonventionelle literarische Arbeit erwartete. In zehn Kapiteln, die lose miteinander verbunden sind, lässt sie den kindlichen Protagonisten Lothar Leinlein, der „mit

---

<sup>73</sup> Preuß, Elsners Prosa, S. 121.

<sup>74</sup> Kesting, Laudatio, S. 163.

<sup>75</sup> Elsner, Riesenzwerge, S. 47.

<sup>76</sup> Bortenschlager, Wilhelm: Deutsche Dichtung im 20. Jahrhundert. Wunsiedel, Wels, Zürich 1966.

kalter Beobachtung alles bemerkt und nichts versteht,<sup>77</sup> als Ich-Erzähler seine Umwelt genauestens fixieren. Diese zehn Erzählblöcke ermöglichen laut Peter Brodbeck „in ihrem satirischen Charakter [...] eine Sozialkritik, die die Darstellung der bürgerlichen Gesellschaft als eine entfremdete Gesellschaft in der Darstellung von *Entfremdung in der Literatur* zu leisten vermag.“<sup>78</sup> Die Zahl zehn hat im Verlauf des Romans eine immer wiederkehrende Bedeutung, insofern, dass Lothar, der im Vorschulalter ist, nicht weiter als bis zehn zählen kann. Ständig wird der Protagonist mit dem Zählen konfrontiert, aber es löst sich für ihn nicht auf, welche Zahl nach zehn kommt. Erst am Ende, und das ist von Elsner geschickt eingearbeitet worden, gibt es die kathartische Aufklärung: „Welche Zahl“, frage ich einen Kellner vor dem Saaleingang, „kommt nach zehn?“ – „Elf“, sagt der Kellner.“<sup>79</sup> Das gibt nicht nur für den Protagonisten die Erlösung, sondern auch für den Leser, der dem Entwicklungs- und Erkenntnisprozess die ganze Zeit beigewohnt hat.

Selten nur erhebt Lothar das Wort an andere, so dass er überwiegend in einer unkommentierten Beobachtung bleibt. Die aber geschieht minutiös, welches eines der auffallendsten Stilmittel Elsners ist. Die Erzählzeit unterliegt oft einer Zeitdehnung, die sie mittels ihrer akribisch genauen Beobachtungsgabe und der detailgetreuen Schilderung von kleinsten und vor allem alltäglichsten Begebenheiten in einer unglaublichen Schärfe und Zugespitztheit zustande bringt. Dies ist in „Die Riesenzwerge“ der Fall, wie auch in dem Nachfolgeroman „Der Nachwuchs“. Hermann Kinder hat diese Art des Schreibens als eine Fähigkeit beschrieben „durch Hyper-Beschreibung Vertrautes unvertraut machen zu können“<sup>80</sup>. Eine der exemplarischsten Stellen in „Die Riesenzwerge“ diesbezüglich ist die Szene aus dem Kapitel „Der Knopf“, bei dem Lothars Mutter einen Faden in ein Nadelöhr einzuführen versucht, um dem Vater einen Knopf an sein Hemd anzunähen, der ihm,

---

<sup>77</sup> Auer, Annemarie: Schein und Widerschein. Gisela Elsner: "Die Riesenzwerge". In: Neue Deutsche Literatur. 13. Jahrgang, Heft 2. Februar 1965. S. 154 .

<sup>78</sup> Brodbeck, Peter: Literarische Objektivation – Entfremdung in der Literatur oder entfremdete Literatur. Interpretation zu Gisela Elsners "Die Riesenzwerge." In: Riedel, Nicolai (Hrsg.): Erzähltechnik und Entfremdungsproblematik in zeitgenössischen deutschen Romanen. Mannheim 1977. S. 32.

<sup>79</sup> Elsner, Riesenzwerge, S. 301.

<sup>80</sup> Kinder, Hermann: Gisela Elsner – der entsorgte Stachel. Nachwort zu *Die Riesenzwerge*. Hamburg 1995. S. 295.

wie jeden Morgen, beim Anziehen abgerissen ist<sup>81</sup>:

„Der Faden rechts in den Fingern meiner Mutter fängt zu zucken an. Die Nadel links in den Fingern meiner Mutter fängt zu zucken an. Meine Mutter nässt nach diesem ersten Versuch, einen Faden einzufädeln, das Fadenende von neuem. Sie schiebt ihre Unterlippe ein Stück nach vorn. „Ich kann warten“, sagt mein Vater, „stundenlang!“ Dann fährt er fort, sich essend vorzubereiten auf seinen Unterricht. Meine Mutter nähert nun das Fadenende dem Nadelöhr zum zweitenmal, nässt es, nähert es zum drittenmal und so fort. Mit jedem Versuch, den Faden einzufädeln, entfernen sich das auf und nieder zuckende Nadelöhr, das hin und her zuckende Fadenende weiter voneinander. Mit jedem Versuch schiebt meine Mutter ihre Unterlippe um ein Stück weiter nach vorn, fährt sich meine Mutter mit ihrer fährigen rechten Hand mit dem Faden über ihr feuchtes, ihr rotweißgeschecktes Gesicht. Mit jedem Versuch kommt ihr der Kopf meines Vaters um ein Stück näher. Er, mein Vater, der das Essen unterbricht, der das, was er im Munde hat, nicht einmal hinunterkaut, er, mein Vater, der solches Misslingen nicht nur ganz genau mit ansehen will, der es auch bewirken hilft, indem er, noch ehe meine Mutter mit dem Fadenende das Nadelöhr erreicht hat, ausruft: „Daneben!“ Er ruft dadurch fingerdicke, ja faustdicke Abweichungen hervor zwischen dem Fadenende und dem Nadelöhr.“<sup>82</sup>

Diese alltäglichen Geschehnisse füllt Elsner mit Absurditäten und Grotesken auf. Kafkaesk erarbeitet sie eine Gegenwelt zur Realität, die allerdings für die Romanfiguren zur Wirklichkeit werden. Das Adjektiv kafkaesk ist hier in mehrfacher Hinsicht passend, da es nicht nur situativ entspricht, denn in dem Interview mit Ekkehart Rudolph gesteht Elsner, dass sie durch Kafka (neben Camus, Beckett und vor allem Ionesco) am stärksten beeinflusst sei, so dass es nur naheliegend ist, dass

---

<sup>81</sup> Das Motiv des Knopfes erscheint bereits in dem Roman „Der Krieg der Knöpfe. Der Roman meines zwölften Lebensjahres“ von Louis Pergaud aus dem Jahr 1912, dessen erste Verfilmung 1961 realisiert wurde, und die somit zeitlich in die Entstehensphase von "Die Riesenzwerg" fällt. In diesem französischen Roman kämpfen zwei verfeindete Jungenbanden gegeneinander, der somit auch eine Allegorie auf den Krieg darstellt. Den jeweils Gefangenen werden als Zeichen der Demut einerseits und Zeichen des Sieges andererseits sämtliche Knöpfe, Schnürsenkel und Hosenträger abgeschnitten. Die Kriegskasse besteht demzufolge aus den abgeschnittenen Gegenständen. Auch in Elsners "Die Riesenzwerg" steht der Knopf symbolisch für die Ausübung von Macht und Ohnmacht. Sei es Lothars Mutter, die in demütigender Weise jeden Morgen den Knopf an das Hemd des Vaters annähen soll, was ihr aber nicht gelingt, sondern erst der Nachbarin. Mutter Leinlein ist am Ende von dieser Prozedur so zermürbt, dass sie erst Geschirr zerbricht und dann am Küchentisch sitzend eine Reihe von Knöpfen an das Tischtuch annäht. Oder seien es die Schüler des Oberlehrers, die exemplarisch erzählen sollen, was sie tun würden, wenn ihnen ein Hemdknopf abreißen würde. Den solle nämlich nicht ihre Mutter, sondern sie ihn sich selbst annähen. Zur Strafe müssen sie im Stehen Schulranzen stemmen und im Chor "Alles war des Knopfes wegen" aufsagen.

<sup>82</sup> Elsner, Riesenzwerg, S. 66.

sie Verfremdungen im Sinne Kafkas in ihre Texte einbaute.<sup>83</sup>

Zu diesen Darstellungen im Sinne Kafkas gehören absurde Überzeichnungen, die allerdings von den Figuren des Romans nicht als solche wahrgenommen werden, sondern die ihnen als gewöhnlich und vollkommen natürlich erscheinen. Dazu zählt unter anderem die Schilderung der Hunde des Arztes, die ständig Menschen anfallen, wie diese Menschen dann wiederum die Arztpraxis des Hundehalters konsultieren, jedoch nicht ohne den Tieren Fleisch und Knochen mitgebracht zu haben. Die Opfer- und Täterrollen werden hier stark karikiert dargestellt und in einen absurden Bezug zueinander gesetzt, wodurch allerdings eine starke Betroffenheit beim Leser hervorgerufen wird. Genau wie bei Kafka möchte man als Leser den Figuren auf die Sprünge helfen, ihnen den richtigen Weg zeigen, um sie aus diesem Teufelskreis zu befreien. Aber sie verharren in diesen Abhängigkeitsstrukturen, und der einzige Ausweg, der ihnen bleibt, respektive der Ort, der sie vor den angreifenden Hunden schützt, ist die Kirche. Bei diesem Täter- und Opferschema bietet sich als Interpretationsmodell förmlich das Dritte Reich und die Unterdrückung durch die Gestapo an. Auch das gewalttätige Organ des NS-Staates hatte seine Hunde dazu abgerichtet, Menschen zu verfolgen, zu verletzen oder gar zu töten. Die Analogien sind groß, und ziehen sich durch viele Arbeiten von Elsner, bis sie dann ihre Klimax in „Fliegeralarm“ hat, ihrem letzten publizierten Roman von 1989, bei dem dem Leser allerdings das Lachen im Halse stecken bleibt, weil die absurde Übertragung der Nationalsozialistischen Gräueltat auf eine Kinderwelt bitterböse gelungen ist.

Aber nicht nur Anlehnungen an Kafka findet man in „Die Riesenzwerge“. Einer der Kritikpunkte in der damaligen Presse war, dass Elsner sich bei anderen Autoren bedient und kopiert habe. Man sah zum Exempel in Lothar Leinlein ein Alter Ego von Günter Grass' Oskar Matzerath aus „Die Blechtrommel“<sup>84</sup>, und meinte, dass die Autorin zudem auch ihre halben unvollendeten Sätze von ihm übernommen habe. Ein weiterer Vorwurf, der allerdings durchaus gerechtfertigt scheint, war der, dass sie die Erzählung von Peter Weiss „Der Schatten des Körpers des Kutschers“ als Vorlage benutzt habe. In der Tat gibt es einige auffallend große Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Texten, und da Weiss seinen Roman bereits 1960

---

<sup>83</sup> Vgl. Rudolph, Protokoll, S. 47.

<sup>84</sup> Grass, Günter: Die Blechtrommel. Darmstadt und Neuwied 1984.



veröffentlicht hatte, ist zumindest die Wahrscheinlichkeit gegeben, dass Gisela Elsner diese Lektüre in ihren Roman hat einfließen lassen. Die größte Analogie beider Arbeiten ist die Schilderung der Mahlzeiten. Bei Elsner ist es die Kleinfamilie Leinlein, die zu dritt ihr Essen einnimmt. Bei Weiss ist es eine bunt zusammengewürfelte Schar von Menschen, die sich in dem Gasthaus, in dem sie auch gleichzeitig wohnt, zu den Mahlzeiten zusammenfindet. Um diesen Plagiatsvorwurf zu erhärten, werden sie hier auszugsweise gegenübergestellt<sup>85</sup>:

Elsner „Riesenzwerge“

„Dann greift er zu. Er läßt sich auf mit der Vorlegegabel, mit dem Vorlegelöffel, Gabel für Gabel, Löffel für Löffel, bis er einen großen Haufen auf dem Teller hat. Und während mir meine Mutter aufzut, einen Haufen, der im Haufen meines Vaters mehrmals Platz hätte, drückt mein Vater mit der Gabel das Gemüse [...] breit. [...und Mutter,] die sich nun selber aufzut, einen Haufen der in meinem Haufen mehrmals Platz hätte.“<sup>87</sup>

Weiss „Schatten des Körpers...“

"...dann folgt der Haufen auf dem Teller der Haushälterin, [...] danach der Haufen des Hauptmanns, der im Verhältnis zum Haufen auf dem Teller des Hausknechts schon klein ist; danach der Haufen auf meinem eigenen Teller, und diesen kann man gering nennen, doch im Verhältnis zum Haufen auf dem Teller des Doktors erscheint er immer noch groß."<sup>86</sup>

Dies ist die stärkste Parallele zwischen den beiden Werken. Allein die Verwendung des Begriffs ‚Haufen‘ in beiden Texten ist befremdlich, erinnert eher an einen Fäkalausdruck und will so gar nicht zu einer Essensportion passen. Außer, dass dadurch verdeutlicht wird, wie unmäßig groß die Portionen sind, respektive dass es weniger um den Genuss von Speisen geht, sondern um das schlichte Verschlingen des Essens. Eine noch größere Übereinstimmung der Texte findet man dann in der Schilderung der Portionsgrößen. Die Verschiedenheit der Mengen durch Verhältnisangaben zueinander zu machen ist sehr ungewöhnlich, und hier scheint der Vorwurf des Epigontums tatsächlich zuzutreffen. Trotz allem tut das dem Roman Elsners keinen Abbruch, denn wie jeder andere Autor oder jede Autorin hat auch sie sich nicht von äußeren Einflüssen freimachen können und ließ sich von

---

<sup>85</sup> Siehe auch Jaesrich, Helmut: Der große Haufen, oder die ganz klitzekleinen Super-Riesen. In: Der Monat. H. 189, 1964. S. 74.

<sup>86</sup> Weiss, Peter: Der Schatten des Körpers des Kutschers. Frankfurt am Main 1971. S. 25.

<sup>87</sup> Elsner, Riesenzwerge, S. 7.

anderen Autoren und deren Werken beeinflussen. Elsner ist im Gegensatz zu Weiss aber deutlich grotesker in ihrem Schreiben. Zwar hat auch Weiss seine absurden Momente, zum Exempel indem er seinem Protagonisten sich Salz in die Augen streuen lässt, damit dieser durch die Tränen, die ihm deswegen in die Augen steigen, eine neue Art der Wahrnehmung bekommt. Dennoch hält sich insgesamt das Absurde im „Schatten des Körpers des Kutschers“ sehr zurück. Im Gegensatz zu „Die Riesenzwerge“, deren exemplarische groteske und surrealistische Szene die Beschreibung von der Tötung Lothars leiblichen Vaters ist. Sein Stiefvater ist von Beruf und Berufung Oberlehrer und wohl seit drei Jahren mit Lothars Mutter verheiratet, was daraus hervorgeht, dass er ihr zu jedem Hochzeitstag eine Primel schenkt, und drei dieser Blumentöpfe auf der Fensterbank stehen.<sup>88</sup> An einem bestimmten Tag im Jahr wird dem Verstorbenen gedacht. Ähnlich wie in der Erzählung "Daniel in der Sardinienbüchse"<sup>89</sup> aus dem Jahr 1962, geht es auch hier um das Verschwinden, respektive um die Reduktion eines Menschen: Die Mutter verliert immer mehr an Gewicht, dafür nimmt der Vater immer mehr Raum ein, und dies sowohl auf physischer als auch auf psychischer Ebene. Die Familie Leinlein besucht an diesem bestimmten Tag im Jahr das Grab des leiblichen Vaters von Lothar, der nur einfacher Lehrer war. Es folgt in dem Kapitel eine Rückblende in die Zeit, wo

---

<sup>88</sup> Die Dreizahl ist ein immer wiederkehrendes Motiv bei Elsner. In der Literatur ist die Deutungstiefe dieser Zahl sehr groß, und reicht von dem christlichen Dogma der Trinität (Einheit der drei Personen des göttlichen Wesens: Gott-Vater, Gott-Sohn, Heiliger Geist) bis hin zu den neuplatonischen Triaden (12 überweltliche – himmlische - Götter, zerlegt in 36, dann 360 Göttergestalten). Auch in Volksmärchen ist die Dreizahl ein vielgenutztes Motiv. Beispiele in „Die Riesenzwerge“, wenn auch längst nicht in vollständiger Zahl, sind:

- Familie Leinlein besteht aus drei Mitgliedern (S. 7 ff.).
- Der schmale Rücken von Lothars Mutter hat die Breite von drei Stäben der Rückenlehne des Stuhls (S. 10).
- Der Vater nimmt sich insgesamt drei Haufen beim Essen (S. 10).
- Drei Wälder werden von den Leinleins bei dem Sonntagsausflug durchquert (S. 148).
- Drei Schafe belagern Doktor Trautbert (S. 155).
- Drei Ruderer, die fälschlicherweise glauben, von Lothar angesprochen zu werden, obwohl er dem gegenüberstehenden Mann etwas zurief, fahren auf dem Fluss (S. 173).
- Lothar schlägt drei Purzelbäume nachdem er von der Bank aufgestanden ist (S. 179).
- Die ersten drei Gäste kommen zur Großmutter Lothars, es sind ihre Schwestern Martha, Maria, Minna (S. 201).
- Drei Müllmänner bekommen drei Bierflaschen und drei Päckchen vom Fahrer gereicht (S. 222).
- Außerdem gibt es drei Fensteröffnungen eines ehemaligen Restaurants, dass nur noch als Ruine existiert (S. 223).

<sup>89</sup> Elsner, Gisela: Daniel in der Sardinienbüchse. In: Prosa 62/63. Siebenundzwanzig Erzählungen aus unserer Zeit. Berlin 1962. S. 136 bis 152.

der einfache Lehrer noch lebte, und er mit seiner Familie in einem vornehmen Restaurant saß, während der Oberlehrer am Nachbartisch auf seine Bestellung wartete. Daraus entwickelt sich bald eine groteske Situation, denn das Lokal war auf den Andrang der Gäste nicht vorbereitet, und konnte sie somit nicht ausreichend bewirten. Bald darauf entsteht ein Tumult unter den Besuchern, anschließend auch noch ein Eklat zwischen Lehrer und Oberlehrer, weil letzterer ihm unterstellte, sämtliche Vorräte der Küche aufgegessen zu haben. Daraufhin stürzt sich die Gästeschar auf den Lehrer und frisst ihn in einem Akt des Kannibalismus auf:

„Ich konnte gerade noch zur Seite springen. Dann fielen sie über meinen Vater her. Es war ein großes knurrendes Knäuel aus Armen, Beinen, Rümpfen, das sich hin und her wälzte auf dem Fußboden, das meinen Vater bedeckte. Hin und wieder sah ich einen Arm hoch darüber sich erheben mit einem Besteck in der Hand und mit Wucht hinabsausen. Meine Mutter stand ein Stück abseits, reglos und aufrecht. Zur Empfangstür herein huschten Gestalten in Schlafröcken und warfen sich obenauf. Durch das Knurren hörte ich es knacken, brechen. Dann fiel das Knäuel auseinander. Zuerst rollten die in den Schlafröcken den anderen von den Rücken. Die anderen krochen, ein jeder etwas hinter sich herschleifend, unter die Tische. Meine Mutter ging, an Tischen sich stoßend, auf die Treppe zu, die hinabführte zur Toilette.“<sup>90</sup>

Dieses Zitat wurde von mir nicht nur wegen der Anlehnung an Kafka und dem deutlichen Außerkräfttreten der zivilen Gesetzmäßigkeiten ausgewählt, sondern auch, weil sich Elsner sieben Jahre später zu dieser Parabel äußerte, und damit Stellung zu ihrem veränderten Schreibstil bezog. In dem Interview mit Ekkehart Rudolph sagte sie, dass sie eine Schlüsselszene wie die Fressszene in den „Riesenzwergen“ so nicht mehr schreiben würde. Diese Szene sollte allegorisch gelesen werden, und sie symbolisiere die Fressgier des Bürgertums, sowie die Gefährlichkeit desselben, wenn dessen Gier nicht erfüllt werden würde. Die satirische Verzerrung „ist ein Verfahren, das [sie] heute nicht mehr anwenden würde“<sup>91</sup>, sondern sie sei bemüht, sich nahe an der Wirklichkeit zu halten, und sie wolle dazu nun auch mehr dokumentarisches Material verwenden.

Neben dieser Fressszene gibt es noch weitere absurde Momente im Handlungsablauf. Sei es der Kriegsversehrte Kecker, der seine Umwelt tyrannisiert, die sich allerdings

---

<sup>90</sup> Elsner, Riesenzwerge, S. 29 f.

<sup>91</sup> Rudolph, Protokoll, S. 49.

auch peinigen lässt, ohne dem Einbeinigen etwas entgegenzusetzen – sei es der Sonntagsausflug in den nahen Wald, bei dem ein barfüßiger Mann mit Tropenhelm und Schalltrichter erscheint und die Anwesenden dazu bringt, sich schwarze Binden um die Augen zu wickeln. Sie fangen nach seiner Klage über eine gescheiterte Mission und gefallener Gefährten an zu weinen und blindlings durch den Wald zu krabbeln. Den „Beitrag“ durchziehen laufend solche Absurditäten, und immer scheint Lothar sich in einer Art Traumwelt zu befinden, durch die er somnambul wandelt. Als Kontrapunkt wird dem Absurden jedoch von Elsner immer wieder die detailgetreue Schilderung von Mikroelementen eingearbeitet.

Abgesehen von der textuellen Ähnlichkeit zu Peter Weiss „Der Schatten des Körpers des Kutschers“ wurde Elsner auch der Vorwurf gemacht, sie hätte von Günter Grass kopiert. Neben den Ähnlichkeiten der kindlichen Protagonisten in der Form eines Ich-Erzählers gibt es zudem stilistische Ähnlichkeiten, exempli causa die der unvollendeten elliptischen Sätze.<sup>92</sup> Wie Grass lässt Elsner ihre Figuren in Halbsätzen argumentieren, die jedoch vom Leser ohne weiteres zuende gedacht werden können, und keinerlei Deutungsfreiraum zulassen. Der Lückentext kann nur in eine bestimmte Richtung weitergeführt werden. Das heißt, dass trotz der Auslassung die inhaltliche Aussage des Satzes vollständig erkannt werden kann, da die semantische Information der fehlenden Satzteile nur gering ist. In „Die Riesenzwerge“ ist es vor allem die Mutter Lothars, die in diesen Halbsätzen verharret, und es wird damit einmal mehr ihrer Sprachlosigkeit und ihrer Passivität Ausdruck verliehen. Da aber die Ellipse laut Manfred Durzak ein konventionelles Stilphänomen, und eines der am häufigsten verwendeten Stilmittel der modernen Literatur ist<sup>93</sup>, kann man Elsner in Bezug auf Grass keinen Vorwurf des Plagiats machen. Zu oft wurde dieses Stilmittel auch von anderen Autoren angewandt, so dass die Vorhaltung ungerechtfertigt

---

<sup>92</sup> In der klassischen Rhetorik wird in diesem Fall von *Aposiopese* gesprochen. Gemeint ist damit ein „Gedankengang, [der] meist verbunden mit dem Verschweigen wichtiger Passagen, abrupt und effektiv abgebrochen“ wird. Syntaktisch ist damit auch ein Satzabbruch, eine so genannte *interruptio* gemeint. Vgl. Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: Grundriss der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode. Stuttgart 1994. S. 322.

<sup>93</sup> Riesel/Schendels schätzen den Anteil an Ellipsen in der modernen Dramenliteratur auf über 35 Prozent ein. Den Grund hierfür sehen sie in der großen Nähe zur Alltagssprache und in der Dialogstruktur des Dramas. Fritz J. Raddatz sieht in der Ellipse ein stilistisches Mittel, das „sich im Kopf des Lesers füllen und fortsetzen soll.“ Vgl. Angenendt, Thomas: Wenn Wörter Schatten werfen. Untersuchungen zum Prosastil von Günter Grass. Frankfurt am Main 1995. S. 152.

erscheint. In den späteren Romanen Elsners ist dieses sprachliche Mittel der Auslassung jedoch kaum noch zu finden. Dennoch soll eine weitere Gegenüberstellung die Arbeitsweise von Elsner und Grass verdeutlichen. Hierbei handelt es sich allerdings um eine mehr stilistische denn inhaltliche Parallelität der beiden Autoren, im Gegensatz zu der Gegenüberstellung des Peter Weiss Textes:

Elsner „Riesenzwerge“

„Ich weiß wirklich nicht wie ich mich“, sagt meine Mutter. „Aber ich bitte Sie“, ruft die Nachbarin, „böse bin ich nur, wenn Sie nicht wiederkommen!“<sup>95</sup>

Meine Mutter [...] hob es ächzend auf und jammerte dabei: „Das wird mich noch! Ganz gewiss wird mich das noch!“<sup>96</sup>

Sie tritt mit dem Taxifahrer ins Haus. aus Ich höre sie die Treppen hinaufsteigen. „Wenn Sie vielleicht einen Augenblick hier“, sagt meine Großmutter.<sup>98</sup>

Grass „Katz und Maus“

Selbst wären wir beide erfunden, ich müsste dennoch.<sup>94</sup>

...stiegen wir einer nach dem anderen in den Kahn: im Bugraum nichts, Strömlinge.<sup>97</sup>

Wochenlang wurde von Schreibstuben über den Zufallstreffer gestritten – zwischendurch Drops, Hermann und Dorothea, Grüßen im Vorbeigehen.<sup>99</sup>

Als Schlussfolgerung kann hieraus nur gezogen werden, dass zwar die Ellipse ein mehrfach benutztes Stilmittel Elsners war, dieses aber auch von vielen anderen Autoren angewandt wurde, so dass hierbei der Plagiatsvorwurf gegenüber Elsner unbegründet war.

Weiterhin auffällig bei Elsners Romanen sind die Motive von an Wänden hängenden Bildern, die wiederum in später folgenden Szenen als Variation auftauchen.<sup>100</sup> So auch in „Die Riesenzwerge“. Lothar sitzt im Kapitel „Der Wirt“ mit seiner Mutter im Wartezimmer des Arztes Dr. Trautbert, und betrachtet ein Bild über dem Sofa, auf

<sup>94</sup> Grass, Günter: Katz und Maus. Danziger Trilogie 2. Darmstadt 1983. S. 5.

<sup>95</sup> Elsner, Riesenzwerge, S.67.

<sup>96</sup> Ebd., S. 128.

<sup>97</sup> Grass, Katz und Maus, S. 45.

<sup>98</sup> Elsner, Riesenzwerge, S. 258.

<sup>99</sup> Grass, Katz und Maus, S. 81.

<sup>100</sup> In „Der Nachwuchs“ kommt wiederum Gemälden eine wichtige Funktion zu. In dem zweiten Roman werden Heiligenbilder beschrieben, die beim Gastwirt auf dem Land aufgehängt sind (S. 119). Die Bilder erfüllen die Form eines Funktionsträgers, in dem sie immer wieder einen Teil der Romanhandlung abbilden, wahlweise verfremdet, stellenweise detailgetreu.

dem eine Schafherde samt Schäfer zu sehen ist:

„Einäugig und mit bösem Seitenblick sah dieses Schaf am Schäfer vorbei auf einen vielleicht hinter dem Schäfer Stehenden, der nicht mehr in den Rahmen passte. Der Horizont lief ihm geradewegs hinein in das Schafsmaul, das dieses Schaf weit aufgerissen hatte, als wollte es ihn entzweibeissen.“<sup>101</sup>

Im späteren Kapitel „Die Schafe“ taucht diese Szene als real geschildertes, und vor allem weitergeführtes Moment erneut auf. Elsner stellt darin nicht nur den Rückbezug zu dem Bild her, sondern auch den Verweis auf den Besitzer des Bildes, Dr. Trautbert. Dieser steht auf einer Weide mit einer Schafherde, pflückt Gras, und wird daraufhin von einem der Schafe angegriffen:

„Das Schaf, das am weitesten vorgerückte, nahm einen kleinen Anlauf dem Herrn Doktor Trautbert entgegen. Der fiel, halb gestoßen vom Schaf, halb ausrutschend rücklings ins Gras. Der Hut lag ein Stück ab von seinem Kopf auf der Wiese. Und ehe er sich aufrichten konnte, stellte sich das Schaf mit allen vieren auf ihn, stand so: zwei Beine auf der Brust des Herrn Doktor Trautbert, zwei Beine auf dem Bauch des Herrn Doktor Trautbert, bald reglos, bald von einem Bein aufs andere tretend.“<sup>102</sup>

Aber nicht nur die auf den Bildern dargestellten Motive finden sich anschließend als erzähltes, variiertes Motiv im Text wieder, sondern einzelne erzählte Motive spiegeln sich in anderen Szenen wider. Die den Lehrer auffressenden Menschen erscheinen in den aggressiven Hunden des Doktor Trautbert und auch die Weißwürste verzehrenden Menschen unterliegen dem Motiv des Fressens. Ein weiteres aufgegriffenes Motiv ist das des Trichters. Dieses taucht zuerst bei der oben bereits erwähnten Szene im Wald auf, in der ein Mann mit Tropenhelm durch einen Schalltrichter den um ihn liegenden Menschen Mitteilungen macht. Dieser Trichter wird von Elsner wieder aufgegriffen in dem Kapitel „Die Ruderer“, wo Lothar auf einer Bank am Flussufer sitzt, und einem Mann auf der gegenüberliegenden Seite mit Trichterhänden etwas zuruft. Als letztes Beispiel für diese immer wieder aufgegriffenen Motive sollen die Prozessionen genannt werden.<sup>103</sup> Im Kapitel „Die

---

<sup>101</sup> Elsner, Riesenzwerg, S. 41.

<sup>102</sup> Elsner, Riesenzwerg, S. 153.

<sup>103</sup> Da Prozessionen stark an Aufmärsche erinnern, ist hier wiederum das Deutungsmotiv der Aufmärsche der Nationalsozialisten im Dritten Reich immanent. Immer wieder erlaubt es, die Interpretation der Elsner'schen Texte dieses historischen Kontextes zu bedenken und evoziert durch

Prozession“ geht aufgrund eines kirchlichen Feiertages eine Prozession durch die Straßen, die von Schaulustigen erwartet wird. Während alle auf die Prozession warten, bildet sich quasi eine zweite Prozession, weil der beinamputierte Kecker auf der Bahre an den Schaulustigen vorbeigetragen wird. Das Motiv wird im Kapitel „Die Ruderer“ in Form einer anderen Art von Prozession aufgegriffen, die an Lothar vorbeizieht. „Ein langer Zug von Leuten geht diesen Kiesweg entlang. Er verdeckt mir den Ausblick auf den gegenüber, er verdeckt dem gegenüber den Ausblick auf mich.“<sup>104</sup> Wie auch schon die Ellipsen sind diese gespiegelten und immer wieder aufgegriffenen Motive in den Spätwerken Elsners nicht mehr zu finden.

Ein weiteres stilistisches Merkmal in „Die Riesenzwerge“ ist, dass die Kapitelüberschriften erst inhaltlich gegen Ende des jeweiligen Kapitels zum Tragen kommen, abgesehen von dem Kapitel „Die Mahlzeit“ und „Der Knopf“. Das erste Drittel ist zumeist den Innenansichten und inneren Monologen Lothars gewidmet. Da Elsner in sämtlichen folgenden Romanen keine Kapitelüberschriften mehr benutzt, sondern sie lediglich durchnummeriert oder durch Absätze kennzeichnet, findet man diese thematische Endstellung nicht mehr vor. Einzig bei dem späten Roman „Das Windei“ geht sie strukturell ähnlich vor, indem sie auf der vorletzten Seite den ersten direkten Bezug zum Romantitel gibt: „Obwohl dieser Sachverhalt in den Augen Enno Mürls die Parole: Wohlstand für alle, der die Mehrheit der Bevölkerung aufgesessen war, als ein Windei entlarvte, das nur dazu gelegt worden sein konnte, den Wohlstand für wenige zu gewährleisten.“<sup>105</sup>

Hervorzuheben ist noch die Eigenart von Elsner, dass sie einzelne Textpassagen in unterschiedlichen Kapiteln aufs Wort genau wiederholt. Mit diesem Stilmittel der Wiederholungen wollte sie darauf hinweisen, dass in diesen kleinbürgerlichen Leben nichts neues geschieht. Sie benutzte den Ausdruck der Monotonie, als dessen, was sie kritisierte: „Er, der auf die Hände angewiesen war, wenn er weiterwollte, und diesen Stuhl mit Rädern statt Beinen. [...] rumpfhoch und nur eine Handbreit

---

die jubelnde Menschenmasse und die aus den Fenstern hängenden Fähnchen braune Hemden und rote Fahnen.

<sup>104</sup> Elsner, Riesenzwerge, S. 176.

<sup>105</sup> Elsner, Gisela: Das Windei. Ost-Berlin 1988. S. 252.

über...“<sup>106</sup> findet sich zweimal in dem Text, genau wie die Schilderung Lothars Stiefvaters beim Essen: „Dann senkt er das Gesäß auf den Sitz. Dann greift er zu...“<sup>107</sup> Diese stilistische Eigenart wurde ihr von den Kritikern negativ angelastet. Marcel Reich-Ranicki urteilte über ihre Prosa „Langeweile dieser literarischen Fleißarbeit.“<sup>108</sup> Hermann Naber ist sogar noch kritischer: „[Gegen die stilisierte Sprache] wäre nichts einzuwenden, gäbe es nicht diese eigensinnigen Wiederholungen und rhetorischen Füllsel, die die Prosa aufgehen lassen wie einen Hefeteig.“<sup>109</sup> Andererseits gab es aber auch positive Töne, unter anderem von Günter Blöcker: „Es bleibt zu sagen, dass dies ein grausames Buch ist, doch nicht grausamer als die Welt, von der es Zeugnis ablegt. [...] Der Stil tritt hier zum Gegenangriff an und findet ästhetisch wie moralisch seine Rechtfertigung darin, dass er, Widernatürliches mit Widernatürlichem schlagend am Ende so etwas wie eine Teufelsaustreibung vornimmt.“<sup>110</sup> Noch wohlgesonnener urteilte Walter Widmer: „Ihre Beherrschung der sprachlichen Mittel ist groß, die Zucht, mit der sie sachdienlich eingesetzt werden, ist bewundernswert.“<sup>111</sup>

In Elsners Texten geht es immer wieder um die nationalsozialistische Vergangenheit und die Gräueltaten, die in dieser Zeit verübt wurden. Wahlweise wird direkt darauf angespielt, indem von alten Nazis die Rede ist, oder aber es wird subtil eingearbeitet. In dem Kapitel „Die Prozession“ wiederum ist es der beinamputierte Kecker, der schreit: „Mich bringt man nicht zum Reden! Nicht so leicht! Auch nicht mit solchen Methoden! Eher beiß ich mir die Zunge ab!“<sup>112</sup> Diese Äußerung kann sich auf das Schweigen nach Auschwitz respektive das Schweigen bezüglich des Dritten Reichs und dessen Aufarbeitung beziehen. Zu dem Zeitpunkt, als „Die Riesenzwerge“ erschienen, ist die Bundesrepublik gerade erst fünfzehn Jahre alt, und die

---

<sup>106</sup> Elsner, Riesenzwerge, S. 119 und S. 221.

<sup>107</sup> Ebd., S. 7 und S. 180.

<sup>108</sup> Marcel (= Marcel Reich Ranicki): Diesmal über weibliche Reize. *Die Zeit*, 26.06.1964.

<sup>109</sup> Naber, Hermann: Gesellschaftskritik aus der Froschperspektive. *Frankfurter Rundschau*, 27.6.1964.

<sup>110</sup> Blöcker, Ausgeliefert an eine Übermacht.

<sup>111</sup> Widmer, Walter: Die Züchtung von Riesenzwerge. *Die Zeit*, 29.5.1964.

<sup>112</sup> Elsner, Riesenzwerge, S. 121. Diese Szene knüpft direkt an die erste Publikation Gisela Elsners „Daniel in der Sardinienbüchse“ von 1962 an, da diese Erzählung das Schweigen des Protagonisten zum Inhalt hat: „Ich habe geschwiegen, bis keiner mehr eine Frage in mir vermutete,“ (S. 151) und letztlich mit dessen Schweigen endet: "Ich werde nicht aufmucken, ich schweige ja schon. Nur: lasst mich ruhen." In: Prosa 62/63. Siebenundzwanzig Erzählungen aus unserer Zeit. Berlin 1962. S. 152.



Aufarbeitung und Stellungnahme zum Holocaust hatte noch nicht stattgefunden.<sup>113</sup>

Im Rückblick schildert Gisela Elsner ihre „Riesenzwerge“ folgendermaßen:

„Unter anderem lag das vielleicht auch daran, dass ein Angriff gegen das Bürgertum oder, wie es die Kritiker bezeichneten, gegen das Spießbürgertum in dieser Form nicht gang und gäbe war. Heute erscheint mir dieser Angriff insofern nicht ausreichend gezielt, als er sich hauptsächlich auf Erscheinungsformen konzentriert und die Frage nach den Ursachen der geschilderten Verhaltensweisen, das heißt der Barbarei, die da ineinemfort zum Durchbruch kommt, weder stellt noch beantwortet. Außerdem hat meine damalige Zügellosigkeit im Umgang mit grotesken und satirischen Elementen dazu geführt, dass die Wirklichkeitsbezüge oft beträchtlich gestört wurden.“<sup>114</sup>

Für sie bedeutete das, dass der Leser zuviel Spielraum zum Deuten ihrer Texte hatte. Sie wollte aber konkreter werden, den Leser mehr zum Denken als zum Deuten anregen. Sie distanzierte sich von den früheren Werken, suchte eine neue Form und aus diesem Grund wandte sie sich später dem realistischen Erzählen zu.

3.2. „Weil das Überlegen nach außen hin von allen Tätigkeiten dem Nichtstun am ähnlichsten ist.“<sup>115</sup>

„Der Nachwuchs“ (1968)

Im Roman „Der Nachwuchs“ thematisiert Elsner nach eigener Aussage „den völlig missglückten Versuch, persönliche Freiheit zu gewinnen: weil dabei nur das Leistungsprinzip unserer Gesellschaft in die Intimsphäre projiziert wird.“<sup>116</sup>

Wie schon bei „Die Riesenzwerge“ ist der Protagonist Sohn einer kleinbürgerlichen Familie, aus dessen Perspektive die Geschichte erzählt wird. Das Besondere allerdings an dieser Ich-Figur ist, dass sie oft durch die Außensicht anderer

---

<sup>113</sup> Das Thema des Schweigens nach Auschwitz ist nicht zuletzt durch Theodor Adornos Diktum „Ein Gedicht nach Auschwitz zu schreiben ist barbarisch“ in die Öffentlichkeit transportiert worden. Des Weiteren äußerte Adorno sich über Paul Celans Schreiben nach Auschwitz in seiner „Ästhetischen Theorie“ insofern, dass seine Lyrik „das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen“ wolle. Vgl. Chong, Jin-Sok: Offenheit und Hermetik. Zur Möglichkeit des Schreibens nach Auschwitz. Frankfurt am Main 2002. S. 14 f.

<sup>114</sup> Hitzer, Friedrich / Konjetzky, Klaus: Vereinfacher haben es nicht leicht. Ein Gespräch mit der Autorin der Romane „Riesenzwerge“ und „Punktsieg“. In: Kürbiskern, 1978, H. Nr. 1, S. 123.

<sup>115</sup> Elsner, Nachwuchs, S. 67.

<sup>116</sup> Zitiert nach Armanski, Nachtgewächse, S. 45.

dargestellt wird: „Man stellte fest, dass ich versuchte, meinerseits unauffällig vom Tisch abzurücken, außer Reichweite des Eis zu gelangen. [...] Ein Anwesender meinte aus den Augenwinkeln ein unterdrücktes Zittern festgestellt zu haben. [...] Man stellte ein unauffälliges Aufatmen an mir fest.“<sup>117</sup> Hier gibt es wieder das Phänomen, ähnlich wie bei „Die Riesenzwerg“, dass durch solche entfremdeten Blicke die Distanz zum Protagonisten größer wird. Es wird aber nicht nur die Distanz zum Leser größer, sondern durch diese Methode gewinnt die Hauptfigur zu sich selbst einen größeren Abstand. So, als würde er gleichzeitig innen und außen sein, was wiederum konkreten Bezug auf den Namen Nöll und damit einhergehend dessen Ambivalenz ausdrückt. Einen ähnlichen Wechsel der Erzählperspektive findet man auch wiederum bei Günter Grass' „Die Blechtrommel“. Hier allerdings spricht Oskar Matzerath in der dritten Person von sich. Er wird zum kommentierenden Erzähler, aber die Funktion ist die gleiche: Es geht in beiden Texten um die Evokation von Distanz und Kühle.

Es gibt in diesem Text aber noch einen anderen Erzählperspektivenwechsel. Nachdem in einer extremen Hypotaxe, auf die weiter unten noch genauer eingegangen wird, dem Filius stakkatohafte elterliche Vorwürfe gemacht werden, navigiert die Szene in einen hysterischen Ausbruch des Sohnes. Nach den „ob ich“-Fragen folgen nun „weil ich“-Feststellungen.<sup>118</sup> Die Eltern werfen nach diesem Konflikt ihren Sohn aus dem Haus, versöhnen sich aber gleich darauf wieder mit ihm und dies findet öffentlich statt, so dass die Nachbarn sowohl den Streit als auch die Versöhnung mitbekommen. Dann geht der Vater mit in das Zimmer des Sohnes. In dem Moment, in dem der Vater das Zimmer des Sohnes betritt, wechselt die Erzählperspektive<sup>119</sup>: Nun ist der Vater der Ich-Erzähler respektive folgt eigentlich eine wörtliche Rede des Vaters, die aber nicht durch Anführungszeichen gekennzeichnet ist. Der Sohn wird nun direkt mit *Du* angesprochen, es bleibt jedoch

---

<sup>117</sup> Elsner, Nachwuchs, S. 30.

<sup>118</sup> Diese Vorwürfe von Seiten der Eltern scheinen stereotype Vorwürfe von Eltern gegenüber ihren Kindern zu sein. Wenn man das Entstehungsjahr des Romans beachtet, ist dies die Auseinandersetzung der 68er-Generation mit ihren Eltern. Allerdings hat der Sohn in diesem Roman kurzgeschorene Haare, wofür sich die Eltern schämen, und nicht etwa lange Haare, die ein Ausdruck der 68er waren. Dies könnte wiederum als ein Hinweis auf die vergangene Geschichte sein. Seine kurzgeschorenen Haare rufen Erinnerungen an Konzentrationslager hervor, und somit könnte man das Elternhaus als Gefängnis interpretieren.

<sup>119</sup> Vgl. Elsner, Nachwuchs, S. 41.

beim Monolog des Vaters, der über ganze neun Seiten geht. Die Antworten des Sohnes kommen wiederum nur indirekt aus dem Mund des Vaters: „Wozu brauchst du diese Spiegel, frage ich. Ich muss mich ansehen, sagst du.“<sup>120</sup> Dass die Nachbarn sowohl Streit als auch Versöhnung beobachten, ist ein Leitmotiv im Elsner'schen Werk. Diese Thematisierung der Kontrolle durch die Nachbarn findet man bereits in „Die Riesenzwerge“. Dort waren es unter anderem die Hochzeitsgesellschaft oder auch die durch die Hunde Verfolgten, die durch die Fenster der Nachbarhäuser von den Anwohnern beobachtet wurden. Ein weiterer Handlungsablauf in „Der Nachwuchs“ ist das wöchentliche Baderitual der Nachbarn namens Eibisch, das durch die Milchglasscheiben von Nöll beobachtet wird. Diese Szene ist im Anschluss des Vorwurfskatalogs des Vaters angesiedelt. Die Erzählperspektive wechselt erneut, und der dickleibige Nöll erzählt nun wieder in der Ich-Perspektive. Das vom jungen Nöll beschriebene und beobachtete Baderitual der Eibischs wird nun beendet, und stattdessen wandert der Fokus zum Nachbarhaus der Mindels über. Anfangs beobachtet Frau Mindel die Nachbarn im gegenüberliegenden Haus, die über Nölls wohnen. Als diese ausziehen, wechselt ihre Aufmerksamkeit zu Nöll. „Jäger und Gejagter“ tauschen nun die Rollen. Ferner gibt es ein Beobachtungsgefälle, da Nöll von unten nach oben, und Mindel von oben nach unten sieht. Dieser Betrachtungswinkel macht es eigentlich für den Pubertierenden unmöglich, die Frau zu beobachten. Nöll verfällt daraufhin in eine Betriebsamkeit, um für die anderen eine Beschäftigung vorzutäuschen. Eine seiner Beschäftigungen ist es, nach einem „Dingsda“ zu suchen, wobei nicht näher beschrieben wird, worum es sich dabei handelt. Vor allem geht es ihm darum, den anderen, also seinen Ernährern und den Nachbarn Betriebsamkeit und Beschäftigung vorzutäuschen. Das Leben wird von Elsner als Inszenierung für die Umwelt dargestellt. An dieser Stelle folgt auch das Zitat, mit dem dieses Kapitel der Arbeit betitelt wurde: „Weil das Überlegen nach außen hin von allen Tätigkeiten dem Nichtstun am ähnlichsten ist.“<sup>121</sup> Was damit karikiert werden soll, ist deutlich: die Divergenz von Innenwelt und Außenwelt soll

---

<sup>120</sup> Ebd., S. 47.

<sup>121</sup> Ebd., S. 67.

damit überzeichnet dargestellt werden.<sup>122</sup> Denn dass Nöll denkt, kann unmöglich von Mindel und den anderen erkannt werden. Nöll lässt sich aber von der Nachbarin nicht irritieren, sondern er suggeriert ihr, dass ihn ihr Zusehen nicht stört. „Ich war [...] nahe daran, mein Fenster wie eine vierte Wand zu behandeln.“<sup>123</sup> Mindel scheint nun seine Bewegungen nachzumachen, jedenfalls kommt Nöll das so vor. Diese Spiegelungssequenz erinnert erneut an Lothar aus „Die Riesenzwerg“, wo er auf einer Bank am Ufer sitzt, und einen sich in allen Bewegungen spiegelnden Mann am gegenüberliegenden Ufer beobachtet. Unklar bleibt dabei, ob das, was Lothar sieht, Realität ist oder Fiktion. Es kann sich alles Beschriebene genauso gut lediglich in seinem Kopf abspielen.<sup>124</sup>

Die zentralen Gestalten der beiden frühen Romane weisen Ähnlichkeiten auf. Allerdings hat Nöll keinen Vornamen<sup>125</sup> und ist ein paar Jahre älter als Lothar, so dass man hier durchaus von einer inhaltlichen Weiterentwicklung der Elsner'schen Romanhelden sprechen kann. Auch er ist wieder als Antiheld konzipiert, denn Gisela Elsners Figuren sind immer als solche Negativgestalten gestaltet. Sie haben in ihrer Gesamtheit Fehler und Schwächen, sind verschroben und eigentümlich und stehen zumeist außerhalb der Gesellschaft. Dadurch gelingt es ihr, den so genannten bösen Blick auf die wunden Punkte der Gesellschaft zu lenken. Dorthin, wo es wehtut. Der Familienname Nöll, der eine Interpretation aus einem elliptischen Wortkompositum aus Nö und Jawoll aufdrängt<sup>126</sup>, versinnbildlicht die Ambivalenz des Teenagers. Diese Zerrissenheit zwischen dem Nein und Ja ist kennzeichnend für den Protagonisten, vor allem was seine Schwierigkeiten in der Berufswahl betrifft. Aber auch, was seine Positionierung gegenüber seinen Eltern anbelangt, die er überwiegend als „meine Ernährer“ degradiert. Da der Name allerdings erst kurz vor dem Ende des Romans, auf Seite 178 fällt, muss Elsner damit etwas bezweckt haben: Der Protagonist erhält erst einen Namen, als er in die Arbeitswelt eintritt, und dies

---

<sup>122</sup> Dies ist gleichsam ein Angriff auf die Allgemeinheit, denn denkende, die Gesellschaft in Frage stellende Menschen gelten in den Augen dieser als Nichtsnutze und sind quasi 'outcasts'.

<sup>123</sup> Ebd., S. 71.

<sup>124</sup> Vgl. Elsner, Riesenzwerg, S.168 ff.

<sup>125</sup> Bis zur Namensnennung auf den letzten Seiten verfügt Nöll noch nicht einmal über einen Nachnamen. Siehe Kapitel 2.1. auf Seite 20 dieser Arbeit.

<sup>126</sup> Weitere mögliche Interpretationen wären 'Böll', der als zeitgenössischer Autor Elsners in Frage käme, oder auch die Anlehnung an das Adjektiv 'nöllig', was durchaus einen Charakterzug des Protagonisten ausmacht.

lässt die Interpretation zu, dass die Gesellschaft, in der Nöll lebt, sich ausschließlich über den Beruf und die Arbeit identifiziert. Der Einzelne zählt so lange nichts, wie er nicht berufstätig ist oder kein Einkommen hat und der Gemeinschaft nicht zur Last fällt. Das würde auch die Verbindung zu den Bettlern herstellen, denen Nöll während seines Spaziergangs begegnet. Aber auch sie erkennt er nicht etwa an ihrem äußeren Erscheinungsbild, sondern selbst die Bettler werden aufgrund ihrer Tätigkeit, dem Betteln, identifiziert. Da er sie aber aufgrund ihrer Tätigkeit miteinander verwechselt, spricht auch dies für die Nivellierung von Individualität:

„Auf meinen Rundgängen war ich also nicht einem Bettler dreimal begegnet, sondern drei Bettlern einmal. Vielleicht auch nicht. Wer weiß, wem ich begegnet bin. Ich kann nur vor mir warnen. Falls ich jedoch diese drei Bettler miteinander verwechselt hatte, hatte ich sie nur verwechselt, weil sie bettelten und nicht, weil sie einander ähnlich waren.“<sup>127</sup>

Zudem spielt auch hier, wie bereits bei „Die Riesenzwerge“ die Dreizahl erneut eine Rolle.<sup>128</sup> Nöll verläuft sich in seinem Wohnviertel, weil alle Häuser und Gärten gleich aussehen, und er landet immer wieder in einer Sackgasse. Dreimal trifft er auf eine Frau mit einem kleinen Hündchen, dann begegnet er drei Bettlern: einem fast blinden, einem mit Gicht und einem mit einem übergroßen Buckel. Dienstmädchen aus umliegenden Häusern kommen mit Essensresten zu den Bettlern, die bei den Mülltonnen der Grundstücke stehen, und kippen die Reste dort hinein. Was Elsner damit bezweckte ist deutlich. Es geht immer wieder in ihren Texten um die Anklage gegen die Wohlstands- und Überflusgesellschaft, die zugleich aber auch eine Gegenseite hervorbringt: die der Gescheiterten. Derjenigen, die durch das soziale und ökonomische Netz fallen. Von daher wird der junge Nöll, solange er noch keinen Berufswunsch hat, in die Nähe der Bettler gerückt, die außerhalb der Gesellschaft stehen. Das begründet auch seine Namensnennung erst zum Ende des Romans. Nöll wird erst namentlich in die Gesellschaft integriert, nachdem er sich für eine Anstellung entschieden hat. Er steht damit stellvertretend für die

---

<sup>127</sup> Elsner, Nachwuchs, S. 100.

<sup>128</sup> Im weiteren Verlauf des Romans tritt die Dreizahl erneut auf, als die Nölls aufs Land reisen, weil ihr Haus renoviert wird, mieten sie sich bei einem Gastwirt ein, der drei Töchter und drei Söhne hat. Ebd. S. 119 f.

bundesrepublikanische Wohlstands- und Leistungsgesellschaft, die nichtgesellschaftskonforme Individuen keineswegs zulässt. Da die ganze Familie den größten Teil des Romans keinen Namen erhält, spricht das für die Austauschbarkeit dieser Menschen, respektive deren Übertragbarkeit auf eine beliebige deutsche Mittelstandsfamilie der sechziger Jahre.

Der Roman beginnt mit einer Gegenfigur, besser gesagt mit einer Weiterführung Lothars. Dies fängt schon bei dem äußeren Erscheinungsbild an: Der Protagonist aus „Die Riesenzwerge“ hatte einen Bandwurm, durch den er extrem abgemagert war. Nun hat die Hauptfigur das gegenteilige Problem, weil sie ausgesprochen dickleibig ist: „Alles verwertete ich. Alles setzte ich an,“<sup>129</sup> heißt es auf den ersten Seiten, etwas später dann: „Dieser Körper gab nichts her. Alles verdaute er. Alles verleibte er sich ein.“<sup>130</sup> Fast scheint es so, als sei der Bandwurm, der in Lothar seinen Wirt gefunden hatte, nun in Form von Nöll personifiziert. Motivisch wird hier zudem die Fressgier aus „Die Riesenzwerge“ wieder aufgegriffen. Zum Ausdruck wird damit nochmals die Konsum- und Überflussgesellschaft gebracht, die Elsner in ihren Romanen immer wieder kritisierte.

Neben dieser thematischen Bezugnahme zwischen dem ersten und dem zweiten Roman fällt auch auf den ersten Seiten auf, dass Elsners Sprachstil sich in den vier Jahren seit dem Erscheinen von „Die Riesenzwerge“ deutlich verändert hat. Sie benutzt die Sprache nun noch kreativer, indem sie unter anderem außergewöhnliche Wortneuschöpfungen benutzt und die grammatischen Regeln nicht mehr durchgehend einhält. Beispielhaft dafür sind unter anderem Wortkomposita wie „Gebücktundmitdurchgebogenenbeinengehen.“<sup>131</sup> Zusammensetzungen solch eigentümlicher Art baute Gisela Elsner in „Das Berührungsverbot“ von 1970 am häufigsten in ihren Text ein. Zwar findet man diese auch noch in „Herr Leiselheimer“ und im „Punktsieg“, dort aber in deutlich geringerem Ausmaß.

Ein weiterer Unterschied von Nöll zu Lothar ist, dass für letzteren vor allem seine Füße von Interesse sind. Nachdem er sich bei einem langen Spaziergang mit seinen Eltern Blasen zugezogen hat, wird das Beschneiden der Blasen und Hornhaut

---

<sup>129</sup> Ebd., S. 7.

<sup>130</sup> Ebd., S. 8.

<sup>131</sup> Ebd., S. 8.

akribisch vorgeführt, was den Leser auf eine harte Probe stellt:

„Ich werde warten, bis sich Grind gebildet hat. Wahrscheinlich, das heißt ganz sicher sogar, werde ich nicht abwarten können, bis der Grind abfällt. Ich werde die Grindränder anheben und nach einigem Hin und Her werde ich den Grind abkratzen – wie ich mich kenne-, noch ehe sich die Wunde geschlossen hat. [...] Ich nähere die Hautschere der groschengroßen Wasserblase an der Ferse linkenfußes. Ich steche zu, schneide einen Riß hinein, drücke mit zwei Fingern diesseits und jenseits des Risses auf die Blasenhaut und trockne den Tropfen, der herausquillt, ab an meinem Laken.“<sup>132</sup>

Auch wenn beide Figuren einer ähnlichen Faszination ihres Körpers unterliegen, so sind es für Nöll nicht nur die Füße, sondern der ganze Leib ist ihm ein Schlachtfeld, auf dem er Kämpfe gegen sich selbst führt, die er naturgemäß nicht gewinnen kann. Durch diese Schilderungen entsteht ein Ekel, der Widerwillen zum Lesen hervorruft, da der Protagonist Eiterpickel ausdrückt, Schorf abpult, Hornhaut und Fingernägel abschneidet und diese Reste auf den Fußboden fallen und liegen lässt. Da muss man bei der Lektüre in der Tat starke Nerven haben, und ein Gefühl der Übelkeit steigt gelegentlich auf. Bei der ausgewählten Textstelle handelt es sich um die Mundgegend, der Nöll sich in ähnlich abstoßender Weise widmet wie schon vier Jahre zuvor sein Alter Ego:

„Wenn du dir mit der Lupe das größte Grindstück ausgesucht hast, legst du sie zurück auf den Schoß, schiebst einen deiner langen Fingernägel unter den Rand des Grinds und hebst ihn langsam ab. Dieses Abheben des Grindes beobachtest du im Spiegel. Du legst das abgekratzte Grindstück auf die Fingerkuppe und betrachtest es, als sei es eine sehenswerte Sache. Dann bläst du es vom Finger, starrst du auf den Teppich, siehst nach, wo es zu liegen kommt.“<sup>133</sup>

Zu diesen ekelerregenden Textpassagen ist zu sagen, dass sie bewusst eingesetzt wurden, um eine ganz bestimmte Wirkung beim Leser zu evozieren und Emotionen auszulösen. Elsner wollte zwar nicht ausdrücklich diese Schockwirkung hervorrufen, war sich aber bewusst, dass mit dieser Art der Darstellung der Leser aus seiner

---

<sup>132</sup> Elsner, Riesenzwerge, S. 126.

<sup>133</sup> Elsner, Nachwuchs, S. 48.

Gleichgültigkeit aufgeschreckt wird.<sup>134</sup> Aufgrund dieser künstlich erzeugten Schock- und Ekelwirkung wurde sie oftmals als „eiskalter Engel“ betitelt, der „einen notorisch bösen Blick aufs bürgerliche Heldenleben“<sup>135</sup> habe.

Als weitere sprachliche Mittel wurden von Elsner das Oxymoron und die davon gesteigerte Form des Paradoxon häufig angewandt. Durch die Konnotation werden charakterisierte Gegensätzlichkeiten noch stärker hervorgehoben, und es wird auf einen höheren Sinn verwiesen. Nach Ueding und Steinbrink ist „das Oxymoron [...] der extreme Grenzfall der Antithese und liegt dann vor, wenn zwei einander widersprechende oder gar ausschließende Begriffe zusammengeschlossen werden.“<sup>136</sup> Dies war wiederum auch von Günter Grass ein vielbenutztes stilistisches Mittel. Eine Gegenüberstellung von Textpassagen aus Elsners „Der Nachwuchs“ und Grass’ „Katz und Maus“ soll dies verdeutlichen.

#### Elsner „Nachwuchs“

„Ich beschleunigte meine Schritte, das heißt: ich ging langsam weiter.“<sup>137</sup>

„Ob ich nicht etwas leiser schreien könne.“<sup>139</sup>

„Häng ihm den Brotkorb höher [...], und siehe da, er erniedrigt sich nur um so tiefer.“<sup>141</sup>

„Zwischen den Stangen des Geländers habe er ein nacktes Bein baumeln sehen, das heißt er habe es des Fußes wegen anfangs für einen Arm gehalten“<sup>142</sup>

#### Grass „Katz und Maus“

„Wenn ich jetzt sage, fünf Minuten Pause, sagt das gar nichts; aber nach etwa fünf jahrelangen Minuten [...]“<sup>138</sup>

[Die Marienkapelle hat] untilgbar etwas evangelisch Karges, die fanatische Nüchternheit eines Betsaales.“<sup>140</sup>

---

<sup>134</sup> „Einen Schock will ich keineswegs auslösen. Der Schock entsteht, glaube ich, einfach dadurch, dass innerhalb der Schilderung weder im Positiven noch im Negativen auf die bürgerliche Moral Bezug genommen wird.“ Gisela Elsner in: Rudolph, Protokoll, S. 50.

<sup>135</sup> Gerhardt, Marlis: Gisela Elsner. In: Neue Literatur der Frauen. Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart. Hrsg. von Heinz Puknus. München 1980. S. 88.

<sup>136</sup> Ueding/Steinbrink, Grundriss der Rhetorik, S. 313 f.

<sup>137</sup> Elsner, Nachwuchs, S. 20.

<sup>138</sup> Grass, Katz und Maus, S. 45.

<sup>139</sup> Elsner, Nachwuchs, S. 39.

<sup>140</sup> Grass, Katz und Maus, S. 13.

<sup>141</sup> Elsner, Nachwuchs, S. 109.

<sup>142</sup> Ebd., S. 168.



Mit dem Oxymoron und Paradoxon, also einer Verbindung von scheinbar Widersinnigem, wird der Leser zwangsläufig zum Weiterdenken aufgefordert, er muss nach einer Erklärung dieser Art Verrätselung suchen. Außerdem wird dadurch nicht etwa ein Zusammenhang verschleiert, sondern im Gegenteil verdeutlicht.<sup>143</sup>

Neben diesen stilistischen Figuren sind es vor allem aber auch die Hypotaxen, die sich durch Elsners Werk ziehen. In „Der Nachwuchs“ hat sie einen der längsten Sätze ihres Oeuvres verfasst. Ganze 106 Druckzeilen lang ist dieses Ungetüm von Wörtern, bei dem es um die Vorhaltungen der Eltern, der „Ernährer“, dem Sohn gegenüber geht. Es klingt, als säße der Protagonist auf einer Anklagebank und würde mit seinen vermeintlichen Vergehen konfrontiert werden. Elsner lässt die scheinbare Endlosschlange mit den Worten „ob sie mich zum Schweigen bringen sollten“<sup>144</sup> enden. Ein passendes Schlusswort. Nur in „Das Berührungsverbot“ übertrifft sich Gisela Elsner noch. Peter W. Jansen von der *Frankfurter Rundschau* urteilte am 22.5.1970: „Auf Seite 241 hat sie es endlich geschafft: mit 118 Druckzeilen ist der längste Satz des Romans geschrieben, ein poetischer Kraftakt und eine literarische Varieténnummer zugleich.“ Diese Hypotaxen und Schachtelsätze sind ihr immer wieder vorgeworfen worden. Sie seien mit der Grund für das mühsame Lesen, und sie würden eine fast unerträgliche Langeweile beim Leser hervorrufen. Nur wenige Literaturkritiker fanden dafür positive Worte. Auf diese Endlossätze und was sie beim Leser hervorrufen, nimmt denn auch Christa Rotzolls Rezension von 1977 Bezug: „Und auch die Sprache, das Geflecht der Schachtelsätze, soll wohl weder die Verfasserin, noch uns erfreuen. Hier wird ein größerer Gesellschaftsromancier in beiläufiger Parodie mitabgeräumt. Will die Person uns auch noch unseren Thomas Mann vermiesen? Versuchen darf man sogar das.“<sup>145</sup>

Was die Rezeption von „Der Nachwuchs“ betrifft, so hat Günter Blöcker ein bezeichnendes Fazit gezogen, das Elsners Stellung in dem damaligen fast ausschließlich männlich dominierten Literaturbetrieb beschreibt:

„Sie wagte sich in die Bezirke einer Radikalkritik vor, die einem männlichen Kollegen gewiß den Ruf eines Talents von schonungsloser

---

<sup>143</sup> Vgl. Angenendt, Wenn Wörter Schatten werfen, S. 191.

<sup>144</sup> Elsner, Nachwuchs, S. 39.

<sup>145</sup> Rotzoll, Verhaltensforscherin.

Wahrhaftigkeit und bedeutender Entlarvungskraft eingebracht hätte. Bei einer Frau, noch dazu einer jungen und nicht ganz unansehnlichen, liest sich das, scheint es, anders. Was dem männlichen Geist zur kriegerischen Zierde gereicht, wird dem weiblichen leicht zum Makel. Gisela Elsner hat das zu spüren bekommen; und daß es nicht immer direkt geschah, sondern auf dem Umwege über scheinliterarische Argumente, ändert nichts an der Tatsache.“<sup>146</sup>

In den anderen Medien ist Gisela Elsners zweiter Roman jedoch kaum lobend besprochen worden. Während Helmut Salzinger von *Die Zeit* „Die Riesenzwerge“ noch notgedrungen als gutes Buch betrachtet, denn er schreibt: „ihr Buch war gut, da war nichts zu machen“<sup>147</sup>, so verliert er über „Der Nachwuchs“ keine guten Worte mehr: „Ihr neues Buch hat etwas von einer Pflichtübung. Es ist, als ob sie sich ihrerseits an eine spießige Maxime gehalten hätte, dass man nämlich, was man einmal begonnen habe, auch beenden müsse, selbst wenn das keinen Spaß macht.“ [...] Vielleicht rührt daher der betrübliche Eindruck, dass Gisela Elsner mit diesem Buch brav geworden sei.“<sup>148</sup> Auch Peter Hamm von der *Frankfurter Rundschau* verrißt den „Nachwuchs“. Für ihn ist „die eifernde Banalität, der kleinbürgerliche Hass gegen das Kleinbürgerliche, die Tautologie als Stilprinzip, die das Buch von Gisela Elsner kennzeichneten, [...] jetzt einer Stupidität gewichen, die nicht mehr als ‚Absicht‘, sondern nur noch als Natur dieser Autorin aufgefasst werden kann.“ Er wirft Elsner des Weiteren einen langweiligen Schreibstil vor, und jeder, der das Buch lesen würde, sei „selbst schuld“.<sup>149</sup> Positiv hingegen äußert sich Dietrich Segebrecht von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, und beginnt seine Rezension mit einem Rückblick auf „Die Riesenzwerge“. Er kommentiert das Debüt folgendermaßen: „Man war schockiert, entsetzt, empört. Aber man war auch fasziniert, hingerissen, begeistert. Eine leidenschaftliche Diskussion um das Buch (und häufig auch lediglich um seine Autorin) setzte ein.“ Er hebt in seinem Artikel hervor, dass Elsner vor allem, weil sie als Frau solche Texte schrieb, in den Fokus der Öffentlichkeit geraten sei, denn dieses Phänomen sei vorher in dieser Form noch nicht da gewesen. Den „Nachwuchs“ bezeichnet er als „Greuelroman aus dem

---

<sup>146</sup> Blöcker, Kummer mit dem Nachwuchs.

<sup>147</sup> Salzinger, Helmut: Diesmal ein Zwergriese.

<sup>148</sup> Ebd.

<sup>149</sup> Hamm, Peter: Riesenzwerge bekamen Nachwuchs. *Frankfurter Rundschau*, 18.9.1968.

kleinbürgerlichen Alltag, ein Abnormitätenschau im Eigenheim-Millieu. [...] Weder mit dieser Szenerie, noch mit seiner konsequent grotesken Perspektive und ihren bizarren Hypertrophien unterscheidet sich das zweite Elsner-Buch also vom ersten. [...] Fast alle Einzelszenen sind, als allmähliche Steigerung ins grotesk Übersteigerte angelegt, dem dann mit einer gegenläufigen Bewegung, einer Ernüchterung, geantwortet wird.“<sup>150</sup>

Während in diesem Roman, der wie oben gezeigt wenig positiv von der Kritik aufgenommen wurde, noch „das sprachliche Experiment gegenüber dem Inhaltlichen“<sup>151</sup> dominierte, so verlagert Elsner ab 1970 ihre Konzentration von der Exaktheit der Form auf die Bedeutung des Inhalts. In einem Interview mit den *Nürnberger Nachrichten* sagte sie über ihren Schreibstil, dass sie „so objektiv wie möglich“ keinesfalls autobiographisch und sehr selten emotional [schreiben würde, denn] „Gefühle führen zu nichts, weil sie sich wiederholen. Wichtiger sind die Umstände und Zustände, die zu Gefühlen führen.“<sup>152</sup>

Auch wenn sie immer noch deutlich mit der Sprache experimentierte, so verwendete sie des Öfteren die gleichen Wortwiederholungen, wie schon bei „Der Nachwuchs“. Die ebenfalls bei „Der Nachwuchs“ verwendeten Ob-Konstruktionen („ob ich nicht die Hand vom Mund nehmen könne“ und „ob ich überhaupt zuhöre“<sup>153</sup>) setzt sie später auch in „Das Berührungsverbot“ ein („ob denn keiner Manns genug sei“ und „ob er morgens mit dem Fahrstuhl aufwärts fahre“<sup>154</sup>). Insgesamt jedoch ist Elsner bei „Der Nachwuchs“ deutlich kunstfertiger in ihrer Prosa als noch bei „Die Riesenzwerge“. Dies ist zum einen am lyrischen Stil ihrer Prosa zu erkennen, der beim Lesen einen bestimmten Rhythmus bewirkt<sup>155</sup>, aber sie gestaltet auch Form und Aufbau viel ideenreicher.

---

<sup>150</sup> Segebrecht, Dietrich: Ordentlich verwildert. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.9.1968.

<sup>151</sup> Litwinez, Die BRD-Autorin Gisela Elsner, S. 184.

<sup>152</sup> *Nürnberger Nachrichten* vom 11. Januar 1971. Zitiert nach Armanski, Nachtgewächse, S. 47.

<sup>153</sup> Elsner, Nachwuchs, S. 36 f.

<sup>154</sup> Elsner, Berührungsverbot, S. 11 f.

<sup>155</sup> Der Textfluss bei den Ob-Konstruktionen ist fast lyrisch. Beim Lesen ergeben sich vier- und fünfhebige Versfüße, die sich rund und flüssig lesen. Zumindest was die Zeilen der Vorwürfe des Vaters betreffen. (Elsner, Berührungsverbot, S. 11 f.) Auch in "Der Nachwuchs" gibt es diese Ob-Konstruktionen (S 36 ff.), aber dort haben sie andere Betonungen respektive Hebungen. Hier klingt es melodischer und rhythmischer. Stellenweise gibt es sogar unreine und reine Reimformen: plage/Arbeitstag, treibe/habe, belehrbar/bekehrbar, Rachsucht/antut, schlage man/sage man/frage man.

#### 4. Späte Phase – Sozialismustendenzen

##### Die Jahre 1984 bis 1989

Man kann das Oeuvre von Gisela Elsner in drei Teile gliedern. Die frühe, die mittlere und die späte Phase. Aufgrund des von mir eingeschränkten Themenkreises wird der mittleren Phase in dieser Arbeit keine erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt, dennoch sollen dazu ein paar Worte fallen: Während die frühe Phase, wie bereits in Punkt drei ausführlich dargestellt, sich mit der Kritik gegenüber dem Kleinbürgertum auseinandersetzte, übte Elsner in ihrer mittleren Phase, die in etwa den Zeitraum von 1973<sup>156</sup> bis 1980<sup>157</sup> umfasst, vor allem Kritik am Großbürgertum, gegen die Oberschicht. In dieser Zeit publizierte sie drei Arbeiten, in denen sie, statt sich kleinen Beamten oder Handwerkern zu widmen, ihren Fokus vor allem auf die Bourgeoisie legte, die sie so sehr verabscheute, und aus deren Kreisen sie selber kam. Es scheint fast logisch, dass sie sich nach dieser mittleren Phase auch literarisch immer mehr mit dem Sozialismus auseinandersetzte. Als einer der Gründe kann sicherlich ihr Parteieintritt von 1977 in die Deutsche Kommunistische Partei gelten. In einem Interview mit Donna L. Hoffmeister sagte sie jedoch, dass sie nicht genügend über den Sozialismus wisse, um ein positives Buch darüber zu schreiben. Sie würde ihn nur aus den theoretischen Schriften von Lenin, Marx oder Engels kennen und sehe durchaus den Unterschied zur realen Gesellschaft, beispielsweise der in Ost-Berlin. Ihre ersten Kontakte zu Kommunisten hatte Elsner während ihrer Zeit in Rom, wo sie von 1963 bis 1965 lebte, aber dort nicht ohne Vorbehalte aufgenommen wurde. Ihr Wunsch, sich politisch zu organisieren, lag in dem

---

Auffallend ist hier auch, dass das stakkatohafte Sprechen des Vaters immer rhythmischer wird. Das erinnert an einen sakralen Singsang, eine Litanei. Es geht kaum noch um den Inhalt, der ist bekannt, sondern um die Wiederholung und den meditativen Charakter. Das ist quasi ein Sprechen ohne zu denken.

<sup>156</sup> Im Jahr 1973 veröffentlichte Gisela Elsner „Herr Leiselheimer und weitere Versuche, die Wirklichkeit zu bewältigen“. Da dies ein Band mit fünf sehr unterschiedlichen Erzählungen ist, die sich thematisch sowohl des Kleinbürgertums als auch des Großbürgertums annehmen, ist er quasi die Schnittstelle zwischen Elsners früher und ihrer mittleren Phase.

<sup>157</sup> Im Jahr 1980 wurde wieder ein Erzählband veröffentlicht. „Die Zerreißprobe“ vereint, wie bereits in der vorangehenden Fußnote beschrieben, mehrere Themenkreise in einem Band. Somit gilt für „Die Zerreißprobe“ das Gleiche wie für „Herr Leiselheimer“. Sie ist eine weitere Schnittstelle im kreativen Entwicklungsprozess von Elsners Werk. Der nachfolgende Roman „Abseits“ aus dem Jahr 1982 bildet insofern eine Ausnahme, da er biographischen Inhalts ist: Das Schicksal der Lilo Besslein ist stark an das der Schwester Gisela Elsners angelehnt, die sich ebenfalls das Leben nahm.

Freundeskreis ihres Vaters begründet, da dort viele ehemalige NSDAP-Mitglieder waren, die sich zu ihrem Leidwesen damit auch noch brüsteten. Trotz dem sie Schwierigkeiten in der Linken hatte, blieb sie deren Politik verbunden, und es gab einen direkten Zusammenhang zwischen ihrem Schreiben und ihrer politischen Tätigkeit. Ihre Begründung fällt knapp aus, ist aber umso unmissverständlicher: „Sonst könnte ich das alles nicht aushalten.“<sup>158</sup> In dem gleichen Interview äußerte sie sich zudem noch dazu, dass sie keine Arbeiterliteratur schreibe, sondern durch ihre eigene Abstammung „den Klassenkampf immer von oben [sah], bis ich aus freien Stücken hinunter ging.“<sup>159</sup> Elsner bezog in den folgenden Jahren auch immer politischer Stellung bei ihren öffentlichen Auftritten, und über ihre Erzählung „Die Zerreißprobe“ von 1982, die autobiographischen Inhalts ist, tat sie kund: „Ich habe die Geschichte geschrieben, einerseits, um mich von den Ereignissen, realen und eingebildeten, zu befreien, und zum anderen auch, weil ich festhalten wollte, wie viel persönliche Freiheit unter Umständen ein Bürger der BRD hat oder nicht hat.“<sup>160</sup>

Aufgrund ihrer sozialistischen Tendenzen ist Elsner zwar in der DDR deutlich positiver rezensiert worden als in der Bundesrepublik, jedoch hatte sie als westdeutsche und aus bourgeoisen Kreisen stammende Autorin in der DDR immer Misstrauen hervorgerufen, weswegen nur einige ihrer Bücher von ihr dort erschienen sind.<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> Hoffmeister, Donna L.: Interview mit Gisela Elsner am 12. August 1985. In: Vertrauter Alltag, gemischte Gefühle. Gespräche mit Schriftstellern über Arbeit in der Literatur. Bonn 1988. S. 113.

<sup>159</sup> Ebd., S. 104.

<sup>160</sup> Neumann, Durch nichts matt setzen lassen. Dieses Zitat wurde von Nina S Litwinez in deutlich abgeänderter Form in ihrem Essay „Die BRD-Autorin Gisela Elsner.“ (in: Kunst und Literatur 36 1988. S. 191) wie folgt angeführt: „Die Meinungsfreiheit, die wir sozialistischen Staaten ja angeblich voraus haben, existiert bei uns nicht. Sie hat dort ihre Grenze, wo etwas ideologisch nicht in den allgemeinen Kontext der gleichgeschalteten Meinung paßt.“

<sup>161</sup> Die in der DDR erschienenen Romane waren „Die Zerreißprobe“ (1982), „Abseits“ (1983) und „Die Zählung“ (1986), was wiederum zeitlich der späten Phase und somit der von mir bezeichneten Epoche mit sozialistischen Tendenzen gleichkommt. Es ist zudem ein Roman von Elsner ins Russische übersetzt worden, den der Rowohlt-Verlag zu publizieren ablehnte. Elsner sagte in einem Interview dazu: „Ich habe einen neuen Roman, eher eine Satire, geschrieben. Drei reaktionäre alte Männer befördern einen vierten, jungen Mann, mit dem sie ihren Urlaub in einer Jagdhütte verbringen, vom Leben zum Tode. Dieser Roman ist von meinem Verlag *Rowohlt* – und noch zwei weiteren Verlegern abgelehnt worden Begründung: Er sei missglückt.“ (In: Neumann, Durch nichts matt setzen lassen.) Der Titel der Erzählung lautete „Heilig Blut“ (siehe Litwinez S. 190 und Armanski S. 40), und sollte im Moskauer Raduga-Verlag zusammen mit anderen Arbeiten Elsners veröffentlicht werden. Ob das geschehen ist, konnte nicht geklärt werden, sicher ist jedoch, dass kein westdeutscher Verlag diesen Text von Elsner publizierte. Litwinez hat aber diesen Text gesichtet,

4.1. „Daß ich noch immer beim Beischlaf die Rolle des Mannes übernehme, ist nur von untergeordneter Bedeutung.“<sup>162</sup>

„Die Zählung“ (1984)

Die Zeit seit der letzten Veröffentlichung betrug zwei Jahre – für Elsner eine relativ kurze Zeitspanne, da sie stellenweise bis zu vier Jahren für eine neue Publikation benötigt hat. Erneut geht es, um die „Chronik einer Ehe“, so auch der Untertitel. Elsner verarbeitete, wie bereits in dem Vorgängerroman „Abseits“, die Thematik einer unglücklichen Beziehung. Sie schildert die Rolle der Frau in der Ehe und in der Gesellschaft. Wobei sich ihre weibliche Romanfigur emanzipiert und ihren Ehemann dabei sowohl beruflich als auch gesellschaftlich hinter sich lässt. Das Besondere an diesem 1984 erschienenen Roman ist allerdings der Rollentausch, den das Ehepaar Giggenbacher und Begemann von Elsner eingeschrieben bekommt. Die traditionellen Rollen von Mann und Frau werden von ihr in extrem ironischer Weise umgedreht.<sup>163</sup> Neben gewissen Ähnlichkeiten und Variationen was Motive und Inhalt betreffen, unterscheidet sich Elsners Schreibstil deutlich von den vorhergegangenen Arbeiten. Bei der Analyse von „Die Zählung“ fällt deutlich auf, dass Elsner ihre bisher viel benutzten Stilmittel wie Oxymora, Paradoxien, Hypotaxen und Ellipsen fast durchgehend fallengelassen hat. Geblieben ist der satirische und trotz ihrer Hinwendung zum realistischen Erzählen der stellenweise absurde Ansatz des Werkes.

Weil in der „Chronik einer Ehe“ diese besonderen Stilmittel Elsner fehlen, soll hier eine verstärkte inhaltliche Interpretation und Analyse des Romans vorgenommen

---

denn sie bezeichnet diese Erzählung als „eines der eindrucksvollsten antifaschistischen Werke“ die sie gelesen habe. (Litwinez S. 190.)

<sup>162</sup> Elsner, Zählung, S. 158.

<sup>163</sup> Sigrid Weigel resümierte zu den Liebesmythen und Geschlechterrollen im Schreiben von Frauen, „daß die Darstellung der Frau als Liebende und als Liebes-Objekt mit der langen Geschichte ihrer Unterwerfung untrennbar verbunden ist. [...] Gegenüber solchen Vorstellungen wie gegenüber tradierten Weiblichkeitsmustern generell wird von der neuen Frauenbewegung eine scharfe Grenzziehung vorgenommen. Statt eine weibliche Mission der Liebe zu propagieren, wird in der *Frauenliteratur* von nun an die Differenz zwischen den Liebes-Mythen und den herrschenden Geschlechterverhältnissen akzentuiert, so daß das Liebes-Motiv darin nahezu einen blinden Fleck darstellt. An die Stelle von Liebesgeschichten treten jetzt Geschichten von Trennungen oder Beziehungsgeschichten, wie überhaupt die Rede über Liebe durch die Rede über *Beziehungen* und über *Sexualität* ersetzt wird.“ Vgl. Weigel, Medusa, S.214 ff. Elsner ist zwar nicht explizit dieser *Frauenliteratur* zuzuordnen, jedoch trifft Weigels Feststellung auf „Die Zählung“ eindeutig zu.

werden. Gleich auf der ersten Seite des Romans wird quasi die ganze Beziehung der beiden Protagonisten vorweggenommen. Alfred Giggenbacher, von Beruf Schriftsteller, und seine Frau Bettina Begemann, ihres Zeichens Filmemacherin, die trotz der Heirat ihren eigenen Nachnamen beibehalten hat, führen den Geschlechterkampf par excellence durch. Nur unter umgekehrten Vorzeichen, denn sie nimmt im Laufe des Romans die so genannte Männerrolle ein und er die Frauenrolle, bei der er sich zum Schluss auch soweit physisch verändert, dass ihm durch seine stetige Gewichtszunahme sogar Brüste wachsen. Die Veränderung der Genderrolle zieht somit Veränderungen im biologischen Geschlecht 'Sex' nach sich, was eine verstärkte Abhängigkeit beider, entgegen der Annahme der aufkommenden feministischen Geschlechterforschung, suggeriert. Das Problem in dieser Beziehung sind die subtilen, unausgesprochenen Anklagen und Vorwürfe, die es Bettina erlauben, Macht über Alfred auszuüben, der nicht in der Lage ist, sich dagegen zur Wehr zu setzen.

„Sie blieb vor der Garderobe stehen und sah Giggenbacher prüfend an. Wärscht du mir böse, wenn ich dich bitten würde, allein zu der Premierenfeier zu gehen, erkundigte sie sich.

Vergiß nicht, dass wir nur ein Auto zur Verfügung haben, sagte Giggenbacher.

Ich kann ja mit dem Zug nach Hause fahren, entgegnete Bettina, deren Gesicht plötzlich einen entsagungsvollen Ausdruck angenommen hatte, der Giggenbacher zu denken gab.

Er hatte das Gefühl, dass sie ihm nachträglich eine Szene machen würde, wenn er sie mit dem Zug nach Hause fahren ließ und allein zu der Premierenfeier ging. Wortlos streckte er der Garderobenfrau seine Garderobenmarke hin, ehe er Bettina in ihren Mantel half.“<sup>164</sup>

Dieser subtile Kampf zwischen den beiden wird vor allem dadurch deutlich, dass er im späteren Verlauf des Romans Bettina indirekt Vorwürfe macht, weil er ihretwegen vorzeitig die Premierenfeier verlassen hat. Seine Frau sagt Giggenbacher daraufhin, dass sie ihm nicht ausdrücklich verboten habe, zu der Feier zu gehen, woraufhin er antwortet: „Man muß einen Menschen nicht unbedingt an einem Vorhaben hindern, wenn man ihn davon abbringen will.“<sup>165</sup> Seine innere Logik, mit der er sein Handeln respektive seine Untätigkeit begründet, regt den Leser immer

---

<sup>164</sup> Elsner, Zählung, S. 23.

<sup>165</sup> Ebd., S. 25.

wieder zu galligem Gelächter an. Dieser Antiheld Giggenbacher ist in seiner Verschrobenheit schon fast wieder liebenswert und man bekommt, im Gegensatz zu den bisherigen Romanfiguren Elsners, auch deutlich mehr von seinem Innenleben mit. Als wäre der Titel des Romans gleichzeitig Sinnbild für Elsner als gezähmte Autorin, denn so sarkastisch die Geschichte auch ist und so kurzweilig sie sich liest, bleibt der Roman doch deutlich hinter ihren früheren Arbeiten zurück, was den kunstfertigen Umgang mit Sprache betrifft.

Wie bereits Peter Weiss in seiner Erzählung „Der Schatten des Körpers des Kutschers“ den Gegenstand des Salzes zum Thema macht (sein Ich-Erzähler streut sich die Salzkristalle in die Augen, um eine neue Form der Wahrnehmung zu haben<sup>166</sup>), so greift auch Elsner dieses Thema in ihrem Roman auf. Das Salz steht zwar nicht als Katalysator für eine neue Form der Wahrnehmung und Erkenntnis, aber es ist eines dieser subtilen Unterdrückungs- und Zähmungsmittel Bettinas ihrem Mann gegenüber. Auf den ersten Seiten des Romans kritisiert sie den Salzgenuss ihres Mannes, da sie, seit sie schwanger ist und ein Buch von einer medizinischen Koryphäe gelesen hat, kein Salz mehr verwendet.

„Nach drei Minuten spießte sie die beiden Filetsteaks mit einer Gabel auf, legte sie auf eine Platte und pfefferte sie, aber sie salzte sie ebenso wenig wie den Salat. Denn seit sie in einem Buch mit dem Titel *Die werdende Mutter* gelesen hatte, daß Salz für Mutter und Kind schädlich sei, verwendete sie es nicht mehr beim Kochen. Zwar hinderte sie Giggenbacher nicht daran, daß er sich die fade Kost nachsalzte, die sie ihm vorsetzte. Doch enervierte sie ihn mit den langatmigen Vorträgen über die Schädlichkeit des Salzes, die sie ihm, kaum daß er zum Salzfaß griff, zu halten pflegte, dermaßen, daß er in ihrer Anwesenheit ebenfalls auf das Salz verzichtete.“<sup>167</sup>

Um diesen Vorhaltungen aus dem Weg zu gehen und ihre ewigen Vorwürfe nicht

---

<sup>166</sup> Eine vieldiskutierte Praktik der ausgehenden sechziger Jahre war das Einsetzen von Hilfsmitteln, wie beispielsweise Drogen und Sex. Man wollte sich damit gegen das Establishment stellen, und eine nicht konforme Wahrnehmung erhalten. Vgl. Marcuse, Versuch über die Befreiung, S. 61 f. Somit griff Peter Weiss eine zeitgenössische linkspolitische Gesellschaftskritik auf, denn was dahinter stand, war eine versuchte Rebellion gegen die bestehenden Herrschaftsverhältnisse, die sich nicht zuletzt auch auf die Kunst auswirkten. Gleichzeitig kann Weiss' Einsatz von Salz als Parodie gelesen werden, weil der Protagonist nicht an wirkliche Drogen herankommt, muss er sich des Salzes bedienen. Somit bleibt dieser Ausbruch aus der 'Normalität' nur obskur, aber letztendlich jämmerlich. Denn durch das Verhaftetsein in den bürgerlichen Denkmustern stellt der Salzgebrauch die Grenze des Möglichen dar und bleibt somit sinnlos.

<sup>167</sup> Elsner, Zählung, S. 8.



aushalten zu müssen, würzt er nur noch heimlich seine Speisen mit Salz. Anders als bei Weiss wird hier also das so genannte *Weißes Gold* nicht im Sinne von einem Tor in eine andere Erfahrungswelt angewandt, sondern es ist der erste Schritt in Richtung Zähmung, eines der vielen kleinen Machtmittel Bettinas.

Schon in den frühen Romanen wurden überdies Bildbeschreibungen in die Handlung eingebaut, die Motive der Romane aufgreifen und zu einer anderen Kontextualisierung beitragen. Auch in "Die Zähmung" wird ein Gemälde, das eine Frau zeigt, die Bettina darstellen könnte, für eine andere Perspektive genutzt.<sup>168</sup> Der Leser sieht das Bild durch die Augen Leas, einer Randfigur des Romans, die „mit geheucheltem Interesse das Ölbild über dem sienafarbenen Sofa betrachtete, auf dem die nackte Frau mit den langen, brennenden Haaren dargestellt war, die zwischen zwei Tigerdoggen eine in Nebelschwaden gehüllte Pappelallee entlanglief.“<sup>169</sup>

Dieses Bild ist in mehrfacher Hinsicht symbolisch und trägt eine große Bedeutungstiefe, die hier exemplarisch vorgeführt werden soll. Das dargestellte Motiv drückt quasi den Romaninhalt in komprimierter Form aus. Das fängt mit der äußeren Ähnlichkeit der abgebildeten Frau zu Bettina Begemann an. Beiden ist die rote Haarfarbe gemein. Darüber hinaus stehen rote Haare bei Frauen immer auch symbolisch als Charakterisierung von Hexen. Diese stehen wiederum für starke und geheimnisvolle Frauen, die aufgrund ihrer besonderen Fähigkeiten der Heilkunde, und weil man sie der schwarzen Magie bezichtigte, in der frühen Neuzeit bis auf den Tod verfolgt wurden. Auch Bettina verfügt über besondere Fähigkeiten und eine außergewöhnliche Stärke, weswegen es ihrem Mann auch nicht gelingt, sich gegen sie zur Wehr zu setzen. Die Symbolik des brennenden Haares auf dem Gemälde steht gleichsam für die Gefahr, die von der Frau für andere ausgeht. Gleichzeitig könnte dies aber auch ein Verweis auf das Thema Suizid sein, welches für Begemann im Roman später aktuell wird, und auf das im weiteren Verlauf dieses Kapitels noch eingegangen wird. Eine Interpretation in mehrfacher Hinsicht lassen auch die beiden

---

<sup>168</sup> Im Eingangskapitel heißt es zur Beschreibung Bettinas: „Selbst ihr dichtes, flammend rotes Haar, das vorn über ihre zwar üppigen, aber ein wenig schlaffen Brüste herabhing und hinten ihre Schulterblätter bedeckte, war strähnig und glanzlos.“ Somit wird das äußere Erscheinungsbild Bettinas „flammend rotes Haar“ direkt durch die „Frau mit den langen, brennenden Haaren“ aufgegriffen. Ebd., S.5.

<sup>169</sup> Ebd., S. 70.

Tigerdoggen zu, die der Frau eine Art Geleitschutz auf dem Bild bieten. Somit stünden sie zum einen für eine Sorgfaltspflicht, und man könnte in ihnen das Gegenstück zu Alfred Giggenbacher sehen. Denn auch er kümmert und sorgt sich um seine Frau, aber gleichzeitig wird er von Bettina 'gezähmt', was man letztendlich auch mit Hunden macht. Man führt sie an der Leine, sie werden dressiert und müssen sich dem Menschen unterordnen. Somit ist dieses Gemälde, was Lea betrachtet, in vielfacher Weise eine Schlüsselszene des Romans. Es stellt das Beziehungsgeflecht Bettinas zu ihrem Mann dar und charakterisiert sie aufs Genaueste.

Das suizidale Thema wird, wie bereits erwähnt, in diesem Roman erneut angerissen und persifliert.<sup>170</sup> Nachdem sich der Liebhaber von Bettina getrennt hat, versucht diese sich theatralisch das Leben zu nehmen, was ihr Ehemann jedoch jedes Mal verhindert. Wobei die Motivation, dies zu tun, wieder aus dem gleichen Antriebsmoment geschieht, wie sein ganzes sonstiges Verhalten. Nicht etwa aus hehren Absichten oder aus Nächstenliebe heraus rettet er sie vor dem Suizid, sondern weil er ihre vermeintlichen Vorwürfe nicht ertragen könnte, wenn er sie nicht retten würde.

„Obwohl er bezweifelte, dass sie diese entsetzlichen Vorhaben ohne sein Eingreifen in die Tat umgesetzt hätte, fühlte er sich verpflichtet, sie an deren Ausführung zu hindern. Er hatte nämlich den Verdacht, dass sie es ihm nie verziehen hätte, wenn er ihre Absichten nicht durchkreuzt hätte. Auch ahnte er, dass er sie, falls er die Hände in den Schoß gelegt hätte, in eine arge Verlegenheit gebracht hätte. Deshalb entriß er ihr die verrostete Rasierklinge, mit der sie in einem sicheren Abstand von ihren Pulsadern in der Luft herumfuchtelte. Deshalb entwand er ihr das Tablettenröhrchen, mit dem sie so, als wisse sie nicht, in welchem Zimmer sie die Tabletten schlucken sollte, durch die ganze Wohnung lief. Deshalb stellte er sich zwischen sie und das Wohnzimmerfenster, auf das sie voller Todesverachtung zustürzte.“<sup>171</sup>

Seine Rettungsaktionen haben aber zur Folge, dass er wieder nicht zum Schreiben kommt. Er steckt seine ganze Energie in das Aufheitern Bettinas, was ihm aber nur leidlich gelingt. Er versorgt nun auch den Haushalt um ihr zu gefallen, wofür sie ihn

---

<sup>170</sup> Bereits in dem vorangegangenen Roman „Abseits“ von 1982 kommt dem Ehemann die Aufgabe zu, seine Frau vor dem Suizid zu retten. Allerdings sind dort die Beziehungsstrukturen des Ehepaars der klassischen Geschlechterpositionierung unterworfen. Schlüssiger wäre es fast, wenn Elsner auch in dem Paarkonstrukt Giggenbacher / Begemann der Frau die Rolle der Retterin hätte zukommen lassen, statt hier dem gängigen Muster zu folgen.

<sup>171</sup> Ebd., S. 91.

gutmütig lobt und bringt ihn dadurch in eine totale Abhängigkeit. Weil er sich, um dieses Lob zu erhalten, immer mehr um den Haushalt kümmert. Auch beim Kochen steigert er sich zu Höchstleistungen, und „der Drang, sich selbst zu überbieten, hatte ihn gepackt.“<sup>172</sup> Da sie es bald aber als selbstverständlich auffasst, dass er halbe Tage in der Küche steht und für sie kocht, nimmt er sich vor, sich zu verweigern. Darauf reagiert sie in der Tat irritiert. Dennoch ist diese Rebellion halbherzig, und „Mittag für Mittag trieb ihn die Angst vor Bettinas Vergeltungsmaßnahmen an den Herd.“<sup>173</sup> Egal was er auch macht, Bettina scheint ihn in der Hand zu haben. Er fühlt sich von ihr düpiert, ist aber nicht in der Lage, gegen sie aufzubegehren. Stattdessen rebelliert er im Kleinen, zudem noch heimlich. Seine Rache sieht so aus, dass er absichtlich das Essen verkocht, was sie aber nicht registriert, weswegen ihr seine ganzen inneren Kämpfe entgehen.

In dem Fortschreiten der Handlung ist es wiederum Alfred, der sich nun alleine um die Erziehung der Tochter kümmert, da Bettina einen neuen Dokumentarfilm dreht. Allerdings verabscheut er das Kind, da es in seinen Augen tölpelhaft, durchschnittlich und dumm ist, und es „nicht einmal den Reiz einer eindeutigen Hässlichkeit [aufweist].“<sup>174</sup> Seine größte Erfüllung in seinem so eintönig gewordenen Leben ist es, auf Schnäppchenjagd zu gehen. Es bereitet ihm ein Hochgefühl und stolz erzählt er Bettina von den billig gekauften Waren und dadurch gesparten Beträgen. Er kauft aus diesem Rauschgefühl heraus aber viel mehr als notwendig, und „inmitten seiner unbefriedigenden Situation vermittelten ihm die Vorräte, die er gehortet hatte, ein trügerisches Gefühl von Sicherheit.“<sup>175</sup> Diese Stellen sind bissig, grotesk und absurd, aber es geht Elsner wie gesagt weniger um die Formseite ihres Schreibens, als vielmehr um die Konzentration auf den Inhalt. Auch sozialistische Tendenzen kommen in diesem Roman zu Wort, wenn auch noch in wenig ausgeprägter Form. Der sozialistische Ansatz wird im neunten Kapitel durch den Dissidenten Sühlchen eingeführt. Bettina hat ihn, über den sie gerade einen Dokumentarfilm dreht, zu sich nach Hause eingeladen. Alfred soll für sie kochen,

---

<sup>172</sup> Ebd., S. 94.

<sup>173</sup> Ebd., S. 96.

<sup>174</sup> Ebd., S. 99.

<sup>175</sup> Ebd., S. 102.

aber er tut es nur ungern, denn er „glaubte nicht, dass der Dissident zu den Menschen zählte, die zur Erweiterung seines Horizonts beitragen konnten.“<sup>176</sup> Dieser Dissident ist Alfred auch insofern unsympathisch, da er vor einiger Zeit aus der DDR ausgebürgert wurde, sich jetzt jedoch als Opfer darstellt und in der Bundesrepublik zu großem Reichtum gekommen ist, der aus Swimmingpool, Villa und allen anderen Spielarten der Dekadenz des Kapitalismus besteht. Er geht auf Lesereisen und präsentiert sich nach wie vor als jemand, der Entbehrungen in Kauf nehmen musste, was die Medien jedoch auch von ihm erwarten. Das öffentliche Interesse lässt auch seine sexuellen Neigungen nicht aus, und es gibt Gerüchte über seine angebliche Impotenz, bis hin zu einer Neigung zur Sodomie. Elsner karikiert damit den Widerstand gegen das Regime der DDR und zeigt gleichzeitig auf, wie sehr die kapitalistische Gesellschaft des Westens einen ehemals politischen antikapitalistischen Menschen verändern kann. Ob es für die Figur Sühlchens eine konkrete reale Vorlage gab, ist nicht bekannt.<sup>177</sup>

Nachdem noch eine peinlich-witzige Sodomieszene Sühlchens im Badezimmer geschildert wird, tischt Alfred, als guter Hausmann, das Essen auf.

„Doch die Selbstverständlichkeiten, mit der ihm Bettina und Sühlchen fortwährend Dienstleistungen nahelegten, verleiteten ihn dazu, diese Dienstleistungen zu verrichten, so als seien es auch für ihn Selbstverständlichkeiten. Es erboste ihn, dass er, nur damit sie in Ruhe essen und über den sozialistischen Realismus diskutieren konnten, als Koch, als Küchenmädchen, als Kellner und als Laufbursche erhalten mußte. Für einen Augenblick war er drauf und dran, sie über den Wert und die Bedeutung seiner Person aufzuklären. Doch gleich darauf wurde ihm bewusst, dass er sich damit obendrein zu einer Spottfigur stempeln würde. Hätten ihn Bettina und Sühlchen in böser Absicht gekränkt, hätte er es ihnen heimzahlen können. Dem herablassenden Wohlwollen

---

<sup>176</sup> Ebd., S. 104.

<sup>177</sup> Als einer der bekanntesten Opponenten des DDR-Regimes kann sicherlich Wolf Biermann gelten, der bereits 1976 ausgebürgert wurde. Als Folge der Unterzeichnung der Protesterklärung gegen dessen Ausbürgerung endete auch Manfred Krugs Karriere in der DDR. Er siedelte im Jahr 1977 in die Bundesrepublik über. Ob Elsner einen von beiden vor Augen hatte, als sie die Figur Sühlchen entwarf, bleibt jedoch offen. Elsner hat bisweilen reale Personen als Vorlage für ihre Romane und Erzählungen benutzt, weswegen dieser Gedanke hier durchaus Berechtigung findet. Beispielsweise hat sie für die Figur Mechtel aus „Der Punktsieg“ das konkrete Vorbild des Porzellanfabrikanten Rosenheimer benutzt, wobei dieser, um dem Ganzen etwas 'Schmutziges' anzuhaften, in ihrer Erzählung Dessous-Fabrikant geworden ist. Dem Protagonisten Blumenauer aus dem Erzählband „Die Zerreißprobe“ hat der Hamburger Fabrikant Kurt Körber Vorbild gestanden. Vgl. Donna L. Hoffmeister „Vertrauter Alltag, gemischte Gefühle – Interview mit Gisela Elsner am 12. August 1985. Bonn 1988. S. 103 – 119.

hingegen, mit dem sie ihm für erwiesene Dienste dankten, war er nicht gewachsen“<sup>178</sup>

Genau darin liegt das Problem dieser Figur Alfred. Das Gefühl, bestimmten Situationen nicht gewachsen zu sein, ist die Begründung für die Untätigkeit und das devote Verhalten, für das fehlende Aufbegehren, dafür sich unterjochen zu lassen. Der Klappentext der Ost-Berliner Ausgabe hat Recht, wenn er schreibt: „Bei anders verteilten Rollen wäre der Roman eine Allerweltsgeschichte und wohl kaum eine so gallige Parodie auf hemmungsloses Erfolgsdenken, das sich vor dem Hintergrund eines ehelichen Machtkampfes abspielt und in dem zwar einer triumphiert, doch schließlich keiner gewinnt.“<sup>179</sup>

Auch das Motiv der Hunde wiederholt sich in fast jedem Roman von Elsner.<sup>180</sup> Wahlweise stehen sie für unnatürliche Tierliebe, die einer Wohlstandsgesellschaft entspringen, oder aber sie stehen für eine Verteidigung gegen das Böse von außen. Hier ist es neben den Tigerdoggen auf dem Gemälde, die für den Schutz der langhaarigen Frau stehen, die Dogge des Dissidenten. Auch hier wird mit der gleichen Hunderasse wiederum ein Bezug von dem Gemälde zu dem Hund in der Romanhandlung hergestellt. Dieser Hund nun steht für falsch verstandene Tierliebe. Nicht nur, dass das Hundehalsband „nicht anders als die Krawattennadel des Dissidenten aus Platin bestand und mit drei erbsengroßen Smaragden besetzt war“<sup>181</sup>, sondern es wie Sühlchen nach einem herben Herrenparfum riecht. Die Beziehung von Hund und Mann hat denn auch eine sodomitische Tendenz:

„Doch kaum dass sie ihren Gehorsam bewiesen hatte, fing sie an, Sühlchens Hosenlatz so hingebungsvoll zu belecken, dass der Dissident in Verlegenheit geriet. Nachdem er vergebens versucht hatte, das aufdringliche Tier abzuwimmeln,

---

<sup>178</sup> Elsner, *Zähmung*, S. 117.

<sup>179</sup> Ebd. Klappentext.

<sup>180</sup> Bereits in ihrer ersten Erzählung „Triboll“ von 1956, die Elsner zusammen mit Klaus Roehler schrieb, spielt ein Hund eine Rolle. Es geht darin um einen Mann namens Triboll, der einen Roboter zum Freund hat, und den er wegen seiner glatten und kühlen Oberfläche bewundert. Er möchte auch so sein, und feilt alle Ecken und Kanten von sich ab. Das, was übrigbleibt, ist ein konservativer Knochen, der dann aber von einem „altmodischen und traditionsgebundenen“ (34) Hund geholt wird. Später will Triboll eine Gesellschaft vor diesem Hund warnen, aber seine Stimme versagt ihm. Daraufhin schreibt er die Warnung auf einen Zettel, der aber von niemandem gelesen werden kann, weil er in einer fremden Sprache geschrieben ist. Gisela Elsner und Klaus Roehler: *Triboll. Lebenslauf eines erstaunlichen Mannes*. Freiburg im Breisgau 1956.

<sup>181</sup> Elsner, *Zähmung*, S. 112.

erkundigte er sich mit einer backfischhaften Verschämtheit, wo er sich mal eben die Hände waschen könne. Bettina führte ihn sogleich zum Badezimmer.“ Nachdem Sühlingen lange Zeit geräuschlos im Bad geblieben ist, machen sich Alfred und Bettina Sorgen um dessen Befinden, woraufhin Alfred besorgt durch das Schlüsselloch blickt, und sich ihm ein nicht erwartetes Szenario bietet:

„Denn dieser Ausschnitt zeigte ihm den kugelrunden, stark geröteten Kopf des Dissidenten, der offensichtlich rücklings auf dem Fußboden des Badezimmers vor der Badewanne lag und mit einem entrückten Gesichtsausdruck in ein Taschentuch biß, das genauso silbergrau war wie sein Paletot, sein Anzug und seine Krawatte. Er lag so reglos da, als wäre er gefesselt worden. Nur seine Augen traten weiter und weiter aus den Höhlen. Als sie auf eine beängstigende Weise hervorquollen, riß er sich plötzlich mit einem Ruck das Taschentuch, mit dem er sich geknebelt hatte, aus seinem Mund und stieß einen Seufzer aus, der eher wohligh als jammernd klang.“<sup>182</sup>

Ob die Dogge mit in das Badezimmer geht, oder ob sie bei dem Ehepaar bleibt, kann nicht genau festgestellt werden. Vermutlich hat Elsner dieses Detail bewusst offen gelassen, um beim Leser die Phantasie anzuregen. Möglich wären beide Varianten. Aber egal, wo sich die Dogge zum Zeitpunkt Sühlingens Badezimmereaufenthalts befindet, so hat sie maßgeblich zu seiner sexuellen Lust beigetragen, die der Dissident dann vor der Badewanne seiner Gastgeber auslebt.

Im vorletzten Kapitel findet man noch eine inhaltliche Rekursivität, da hier die völlig gespiegelte Situation einer Szene des ersten Kapitels erscheint. Damals wurde Bettina mit dem Nachnamen von Alfred angesprochen. Sie war zu diesem Zeitpunkt in der Öffentlichkeit weniger bekannt als er. Nun geschieht das Gleiche mit ihm. Die beiden machen sich bereit, um auf einen Empfang des Verlages zu gehen. Bettina hat Giggenbacher wieder in einen auffallenden Anzug von Lorregio gesteckt, und er fühlt sich darin wie verkleidet. Auf dem Empfang ist Bettina der Star des Abends. Autogrammträger warten auf sie, und sie wird von allen hofiert. Giggenbacher wird überhaupt nicht wahrgenommen, „die Anwesenden schenkten ihm nicht mehr Beachtung als einer Stubenfliege.“<sup>183</sup> Im folgenden wird er als Herr Begemann vorgestellt, und er ist frustriert, dass man seinen richtigen Namen nicht kennt:

---

<sup>182</sup> Ebd., S. 114.

<sup>183</sup> Ebd., S. 182.

## Kapitel 1 – Bettina Begemann

„Nach wie vor war ihr Name hauptsächlich jenen Personen ein Begriff, die sie, nachdem sie von ihnen Frau Giggenbacher genannt worden war, in einem scharfen Tonfall darauf hingewiesen hatte, dass sie die Filmemacherin Bettina Begemann sei. Weil sie sich für wesentlich bekannter hielt, als sie es tatsächlich war, unterstellte sie jedem, der sie mit Frau Giggenbacher anredete, die Absicht, sie und ihre Kurzfilme herabzusetzen. Wenn es jemand wagte, sie als Frau Giggenbacher zu bezeichnen, sprang sie ihm förmlich ins Gesicht. Mit einer schrillen Stimme stellte sie sich selber vor. Ja, in ihrer Erregung erschien es ihr obendrein angebracht, ihren Gesprächspartnern sämtliche Kurzfilme aufzuzählen die sie bereits gedreht hatte.“<sup>184</sup>

## Kapitel 14 – Alfred Giggenbacher

„Darf ich Sie mit Herrn Begemann bekannt machen, meint er, ehe er Giggenbacher sich selbst überließ. Dieser wusste nicht, was er sagen sollte. Es erschien ihm als der blanke Hohn, dass man ihn als Herrn Begemann bezeichnet hatte. Er wollte den Irrtum gerade aufklären, als ihn der kahlköpfige Herr, um ihn loszuwerden, einer verlebt aussehenden rothaarigen Dame vorstellte. Herr Begemann ist der Gatte von Bettina Begemann meinte er überflüssigerweise. [...] Er sagte sich, dass er den Irrtum aufklären musste, ehe er um sich zu greifen begann. Aber er fürchtete, dass man ihn als einen Wichtiguer betrachten würde, wenn er darauf hinwies, dass er nicht Begemann, sondern Giggenbacher hieß. Er zweifelte nicht daran, dass die Entschuldigungen, die ein solcher Hinweis zur Folge haben würde, noch peinlicher sein würden, als die falsche Anrede.“<sup>185</sup>

Was die beiden Figuren jedoch voneinander unterscheidet, ist sinnbildlich für den gesamten Verlauf der Romanhandlung. Während Bettina aufbegehrt und den Irrtum richtig stellt, ist Alfred nicht in der Lage, die unkorrekte Ansprache richtigzustellen. Ein weiteres häufiger angewandtes Mittel von Elsner sind Bezüge zu Franz Kafka. In „Die Zählung“ gibt es eine deutliche Anspielung auf dessen Roman „Der Prozess“<sup>186</sup>. Bettina sucht nach einer Idee für einen Roman: „So verfiel sie einmal auf den Gedanken, einen Roman über einen Angestellten zu schreiben, der in einen Prozeß verwickelt und zum Tode verurteilt wurde, ohne dass er gegen ein Gesetz verstoßen hatte.“<sup>187</sup> Vier Jahre zuvor hatte Elsner in dem Erzählband „Die Zerreißprobe“ bereits den ungewöhnlichen Einfall gehabt, einen fingierten

---

<sup>184</sup> Ebd., S. 6.

<sup>185</sup> Ebd., S. 184.

<sup>186</sup> Kafka, Franz: Der Prozess. Frankfurt a. M. 1965.

<sup>187</sup> Ebd., S. 124.

Antwortbrief Hermann Kafkas<sup>188</sup> auf Franz Kafkas „Brief an den Vater“ zu schreiben. In der Aufsatzsammlung „Gefahrensphären“ von 1988 setzt sie sich zudem literaturwissenschaftlich mit Kafka auseinander, indem sie ein Essay „Über Franz Kafkas AMTLICHE SCHRIFTEN“ verfasste.<sup>189</sup> Vor allem hier erkennt man auch, dass Elsner immer politischer wurde. Dieser Aufsatz ist gleichsam eine polemisch kommunistische Allegorie auf die gesellschaftlichen Zustände, die Elsner mit Hilfe der Literatur Kafkas zu verdeutlichen versucht. Das Lesen dieses Textes ist mühsam und ihre eigentliche Sprachbegabung tritt hinter eine rationale und wissenschaftlich trockene Sprache zurück.

Die Journalisten vertraten damals einen einhelligen Tenor. Man war sich sicher, dass die Umkehrung der Geschlechterrollen durch die in ihren Augen existierende weibliche Karrieresucht hervorgerufen würde, und lediglich Cora Stephan von der *Frankfurter Rundschau* vertrat eine andere Lesart. Für sie lag die Zähmung Giggerbachers nahe, weil er nicht aufbegehrte gegenüber seiner Frau, und somit er selbst verantwortlich sei für sein Schicksal. Sie äußerte ihre Empfindungen beim Lesen des Romans folgendermaßen: „Die böartigen Überzeichnungen und krassen Übertreibungen jedoch, sämtlicher schicker Rollenstilisierungen [...], die schmucklose, knappe Sprache, die eine Vielzahl absurder Situationen wohlthuend konterkariert, haben bei mir ein hemmungsloses hämisches Gelächter ausgelöst. Gott sei Dank: Elsner ist Misanthrop genug, um es nicht darauf anzulegen, dass es einem bewusst- und betroffenmachend im Halse stecken bleibt.“<sup>190</sup>

Die Rezeption dieses Roman war – wie immer – zwiespaltig. Neben heftigen Angriffen gab es immer wieder positive und lobende Worte für Elsner. Selbst Franz Josef Görtz von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, der eigentlich ihren Roman fürchterlich fand, konnte sich eines positiven Urteils nicht erwehren. Er nannte Gisela Elsner eine „Virtuosin des Ekelhaften und Abscheulichen,“ beurteilte aber gleichzeitig ihre Arbeit als „Alterswerk“ - sie war zu diesem Zeitpunkt gerade einmal 47 Jahre alt -, weil „der aggressive Ton [...] spürbar gemildert [ist], der ungebärdige Zorn sanftem Groll gewichen, an die Stelle drastischer Details [...] verschämte

---

<sup>188</sup> Elsner, Zerreißprobe, S. 241 – 258.

<sup>189</sup> Elsner, Gefahrensphären, S. 9 – 68.

<sup>190</sup> Stephan, Cora: Ein wohlverdientes Schicksal. *Frankfurter Rundschau*, 12.5.1984.



Andeutungen getreten [sind], die ahnen lassen, welchen Abstand die Autorin zu ihrem Stoff gewonnen hat.“ Görtz urteilte weiter über sie, „dass Gisela Elsner sich der deutschen Sprache nur sehr unvollkommen zu bedienen weiß, [...] und vor allem nicht das mindeste Gespür für die angemessenen poetischen Mittel“ hätte. Sein Wunsch ging sogar so weit, dass der Rowohlt-Verlag Bücher wie dieses verhindern möge.<sup>191</sup>

Auch Heinrich Vormweg von der *Süddeutschen Zeitung*, die sich insgesamt durch eine wohlwollendere Kritik gegenüber Gisela Elsner von den anderen Zeitungen abhebt, meinte, dass sie mit der „gewohnten kalten Sachlichkeit“ schreibe, und sie würde „Gesellschaftskritik als Satire, als Grotteske“ üben. Sein Resümee lautete: „Gisela Elsner hat mit diesem jüngsten Roman in ihr schon aus etlichen Romanen und Erzählungen bestehendes Panorama vom Leben in einer orientierungslos gewordenen Welt ein wichtiges neues Teilstück eingefügt.“<sup>192</sup>

Eine sehr positive Rezension zu „Die Zähmung“ mit einem deutlich zynischen Statement gegen die BRD findet sich denn auch im *Sonntag* von Regina General: „Der Mann bestimmt, die Frau versorgt den Haushalt, ist ihm liebende Gefährtin. So anachronistisch das auf uns hier schon wirken mag, es ist für die Bundesrepublik Norm.“<sup>193</sup> Elsner würde sich allerdings „mit einer für sie ungewöhnlichen, zwar bildhaften, aber völlig unambitionierten Sprache [äußern]. Waren noch im „Punktsieg“ ihre Sätze wie Fallen gebaut, in denen sich der Leser verfang und aus denen sich allmählich Verurteilung oder Sarkasmus schälten, so geht diese Sprache ruhig und besonnen vor. Schildert im Wesentlichen Umwelt und Zustände, die Personen. Ein beinahe wertfreier Erzähler beschreibt das Leben.“<sup>194</sup> Damit drückt General eindeutig die sprachliche Veränderung im Elsner'schen Werk aus, und es zeigt, dass den Rezensenten der Wandel Gisela Elsners Prosa von der Formseite hin zur inhaltlichen Seite sehr wohl bewusst war.

Gero von Wilpert beschreibt Gisela Elsner in seinem Dichterlexikon folgendermaßen: „[Sie] betreibt als antibürgerliche Erzählerin die sarkastische

---

<sup>191</sup> Görtz, Franz Josef: Hausmann und Vater mit richtigen Brüsten. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.4.1984.

<sup>192</sup> Vormweg, Heinrich: Verkehrte Ehewelt. *Süddeutsche Zeitung*, 12.4.1984.

<sup>193</sup> General, Regina: Zerstörung und Selbsterstörung. *Sonntag* 6, 1984.

<sup>194</sup> Ebd.

Bloßstellung der makabren Spießbürgerwelt in provokativ bitterer Existenz- und Gesellschaftskritik an einer monströsen Welt, die aus ungewöhnlicher Perspektive grotesk verzerrt und voll von Hässlichkeiten, Verfallserscheinungen und Atavismen erscheint, in kaltem, hartnäckig beschreibendem, zum Teil manieriertem Stil.“<sup>195</sup> Sein Diktum „antibürgerliche Erzählerin“ ist meines Erachtens zu kurz gefasst und trifft nicht die unterschiedlichen Facetten in Elsners Werk. Auch die von anderen Kritikern immer wieder benutzte Zuschreibung eines manieristischen Stils ist, vor allem in Hinblick auf Literaturwissenschaft, bei der es ja bekanntermaßen um Kunst und Künstlichkeit geht, zu einseitig und reduziert Elsners Poetik auf ein wenig aussagestarkes Minimum.

Nina S. Litwinez hat in ihrem Aufsatz von 1988 eine Prognose getroffen, die allerdings aufgrund des frühen Suizids von Elsner nicht eingetroffen ist: „Viel, wirklich viel hat die Schriftstellerin, die jetzt die „Mitte des Lebens“ erreicht hat, in der Literatur geleistet. Gisela Elsner steht nun in der Blüte ihrer Schöpferkraft, und es ist zu erwarten, dass sie noch viele Bücher schreiben wird: talentvolle und sich nicht gleichende, gute und bissige, satirische und elegische, solche, wie sie sie selbst gern schreiben möchte. Hat sie doch dafür gute Voraussetzungen: Herz, Seele und Talent.“<sup>196</sup> Elsner hat nach diesem Artikel von Litwinez nur noch einen Roman veröffentlicht: „Fliegeralarm“ von 1989. Mit dieser Arbeit knüpfte sie wieder an „Die Riesenzwerge“ an, sowohl was die kindlichen Protagonisten betrifft, als auch ihren früheren sprachlichen Stil. Sie näherte sich darin deutlich ihren beiden frühesten Romanen an, was zum einen den hypotaktischen Satzbau betrifft, inklusive der Schachtelsätze, als auch die häufigen Wiederholungen, die wie Kinderreime oder Mantras klingen, die aber ihre Kunstfertigkeit mit dem Umgang der Sprache veranschaulichen. Die Presse hatte nur vernichtende Kritiken für den letzten Roman von Elsner übrig. Zu heikel war das Thema,<sup>197</sup> zu sehr waren die Vorurteile gegenüber ihrem Schreibstil noch in den Rezensenten verhaftet.

---

<sup>195</sup> Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon. Stuttgart 1988.

<sup>196</sup> Litwinez, Die BRD-Autorin Gisela Elsner, S. 191.

<sup>197</sup> In „Fliegeralarm“ lässt Elsner in den letzten Kriegstagen des Zweiten Weltkriegs ihre kindlichen Protagonisten die Gräueltaten der Elterngeneration kopieren. Aus den „Riesenzwerge“ sind abscheuliche Monster geworden, die skrupellos und grausam einen vermeintlichen jüdischen Jungen in ihrem selbsternannten Konzentrationslager zu Tode quälen. Was sie mit Lothar Leinlein verbindet

#### 4.2. „Wie Verputz bröckelte der Sinn von seinem Dasein ab“<sup>198</sup>

##### „Das Windei“ (1987)

Der Klappentext der Ost-Berliner Ausgabe lautet: „Am Beispiel des lächerlich-tragischen, freudlosen, gottlob kurzen Lebens des Bauunternehmers Heiner Wurbs beschreibt Gisela Elsner das Dilemma einer Existenz, der es an echten Lebensinhalten mangelt. Konturlos wie ein Vogelei, dem die Schale fehlt, treibt der dickliche junge Mann durch sein Leben. Seine Sehnsüchte und Träume beschränken sich auf Karriere und Geld. Das mühsam ergaunerte Eigenheim mit Blick auf eine Ungezieferbekämpfungsmittelfabrik wird schließlich Höhepunkt und Verhängnis in diesem armseligen Leben...“<sup>199</sup> Was dabei außer Acht gelassen wird, ist, dass aus dem dicklichen jungen Mann ein muskelgestählter sportiver Adonis wird. Dem Leser entgeht das bisweilen in der Tat, was sicherlich daran liegt, und darin trifft die Kurzbeschreibung mit ihrer Charakterisierung von Heiner Wurbs zu, dass dieser konturlos und blass in seiner Schilderung bleibt. Ein Mächtetern, der unangenehme Eigenschaften hat, angefangen von dem Beherrschen fieser Tricks, über extreme Geizigkeit bis hin zum Hintergehen sämtlicher Menschen in seiner Umgebung.

Wie bereits in „Die Zähmung“ herausgearbeitet wurde, so fehlen auch in diesem Roman die eigentlichen sprachlichen Besonderheiten Elsners früherer Schreibweise.<sup>200</sup> Was man in diesem Roman auch vergeblich sucht, sind Elsners früher so oft angewandten Spreizstellungen der Sätze. Werner Ross hatte das bereits 1971 auf den Punkt gebracht: „Perioden sind Gisela Elsners Wonne, beinahe ihr Tick, ihre unverwechselbare Stilfigur, und mit Insistenz verwendet sie die Konstruktion, die von den Philologen Spreizstellung genannt wird: Zusammengehörendes wird durch Einschübe möglichst weit auseinandergezogen, so dass der berühmte Spannungsbogen entsteht, den die deutsche Sprache nur mit der

---

ist, dass sie das, was sie tun, und was in ihrer Umwelt geschieht, zwar wahrnehmen, aber nicht erkennen. Das Thema Holocaust war in den späten achtziger Jahren noch nicht dafür gemacht, es als Grotteske zu verarbeiten. Elsner hatte sich zu früh eines brisanten Themas angenommen, weswegen es zwangsläufig in der Öffentlichkeit durchfallen musste.

<sup>198</sup> Elsner, Windei, S. 214.

<sup>199</sup> Ebd., Klappentext.

<sup>200</sup> Siehe Seite 48 f. dieser Arbeit.

lateinischen zu teilen sich rühmt.“<sup>201</sup> Mit ihrer Hinwendung zu einer realistischen Erzählweise in ihren späteren Romanen fehlt dieses Element zusehends. Auch „Das Windei“ ist in dieser Art verfasst, was zum einen gesellschaftliche Missstände unmissverständlicher aufdecken kann, zum anderen jedoch einen literarischen Anspruch nicht mehr befriedigend erfüllt. Während es in „Die Riesenzwerge“ gespreizte Sätze gab wie:

„'Mich', wiederholte er, zog sein linkes Hosenbein ein wenig in die Höhe, aber nicht so hoch hinauf, dass ich, der einzige, der hinsah, etwas Sehenswertes an dem entblößten Beinstück bemerken konnte, ließ es auch sein, als er sah, dass die übrigen – außer mir, der ihm wohl nicht Zuschauer genug erschien für die Zurschaustellung eines längeren Beinstücks mit etwas Sehenswertem daran – dass also die übrigen stumpf und vor sich hin oder auf Hundebilder starrten, ließ das Hosenbein hinabrutschen über Socken.“<sup>202</sup>

oder:

„Er geht auf den Ausgang des Saales zu, versucht erst, sich mit einem einmaligen Nicken von allen diesen noch immer aneinander vorbeiblickenden Anwesenden gemeinsam zu verabschieden, versucht dann, sich von den Anwesenden einzeln zu verabschieden, indem er nicht, Schritt für Schritt und im Blickfeld eines jeden, lässt es dann sein, als er sieht, dass sie verstört über den schwarzen Fleck seines Rocks, der einen Augenblick ihr Spiegelbild verdeckt, ihren Ausblick durch die Fenster, eine verscheuchende Handbewegung vollführen, und verlässt, den Kopf gesenkt, und sich mit dem Zeigefinger den Nasenrücken auf- und niederfahrend, so rasch, dass es gerade noch den Anschein hat, als gehe er, und noch nicht, als renne er davon, den Saal.“<sup>203</sup>

In „Das Windei“ sind die Hypotaxen zum größten Teil Parataxen gewichen, und die Spreizstellung der Sätze ist nur noch in geringem Maße eingebaut. Selten findet man hier Sätze wie:

„Während er seinem sudetendeutschen Chauffeur, der schreckensstarr hinter dem Steuer saß, mit einem pfeilartig vorwärts schießenden Zeigefinger eine Richtung zeigte, der nicht zu entnehmen war, welchem Ziel der vom Tod seiner Frau völlig verstörte Witwer zustrebte, der offenkundig der Unfaßbarkeit dieses Todes beizukommen suchte, indem er die Verstorbene, nur um immer wieder zu erfahren, daß sie telephonisch nicht mehr zu erreichen sei, anrufen ließ, stand Heiner,

---

<sup>201</sup> Ross, Werner: Menschentiere bei der Sexgymnastik. *Die Zeit*, 12.03.1971.

<sup>202</sup> Elsner, Riesenzwerge, S. 42.

<sup>203</sup> Ebd., 277.

gestützt auf die abschüssigen, schmalen Schultern seiner Frau, am Randstein.“<sup>204</sup>

Was nach wie vor existent ist, ist Elsners satirische und sarkastische Sicht auf die spießbürgerliche und kapitalistische Gesellschaft. Ihr so genannter böser Blick ist geblieben. Das lässt wiederum den Fokus auf eine verstärkte inhaltliche Interpretation und Analyse des Romans nötig werden.

Zu ihrem veränderten Schreibstil gehört, dass sie in „Das Windei“ der wörtlichen Rede eine viel größere Bedeutung beigemessen hat, als noch in „Die Riesenzwerge“ oder in „Der Nachwuchs“. Bereits in „Die Zählung“ ist der Dialogcharakter deutlicher, aber es bleibt bei zumeist kürzeren Erzählpassagen, während sie in ihrem Roman von 1987 eine zunehmende Verstärkung dieser Textstellen vornimmt. In den Romanen aus den sechziger Jahren wurde die wörtliche Rede zum Teil nur indirekt angeführt – dies war vor allem bei „Der Nachwuchs“ in den Gesprächen zwischen Vater und Sohn der Fall – die sich dann in hypotaktischen, elaborierten Satzungen gestalteten.<sup>205</sup> Was also früher eher einem Monologcharakter entsprach, hat sich nun zu einem deutlich verstärkten Dialogcharakter entwickelt:

#### „Der Nachwuchs“

Vor meinem Zimmer machte er ihr ein Zeichen, draußen zu bleiben, und schloß, auf meinen Sessel weisend, die Tür. Seit dem Auszug der Untermieter, sagte er, beschatte, belauere und belausche ich dich. Manchmal bringst du mich so weit, daß ich mir sage, er wächst wenigstens, wenn er so sitzt, manchmal bringst du mich so weit, daß ich dein Wachsen dir als Verdienst anrechne, manchmal bringst du mich so weit, daß ich mir wünsche, ich würde dich bei einer heimlichen Tat wenigstens ertappen und wenn es eine Untat wäre. Ich lasse dich nicht aus den Augen. Ich hefte mich an deine Fersen, sobald du dein

#### „Das Windei“

Was halten sie denn von Nallingers Umtrieben, erkundigte sich Frau Heilhecker mit einer [...] krächzenden Stimme. [...] Für mich ist Nallinger eine tollwütig gewordene Krämerseele, erwiderte er, während er beobachtete, wie die Demonstranten, die die Mülldeponie jetzt eingekreist hatten, als wollten sie sie umarmen, einander die Hände reichten. Vor allem ist Nallinger ein niederträchtiger Strauchdieb, der uns unseres Vermögens dadurch beraubt, daß er es mithilfe seines Giftmüllskandals einer Wertsenkung aussetzt, meinte Heilhecker. Ich hoffe nur, dass die Polente diesen

---

<sup>204</sup> Elsner, Windei, S. 168.

<sup>205</sup> Fast allen Romanen zu Eigen ist jedoch das Fehlen von Anführungszeichen bei der wörtlichen Rede. „Die Riesenzwerge“ ist der einzige Roman, in dem Elsner die grammatischen Regeln bezüglich der wörtlichen Rede noch einhält, in allen späteren Werken lässt sie dies fallen.

Zimmer oder das Haus verlässt. Doch deine Saboteur heute zeigen wird, was eine mir zuwiderlaufende Gangart zwingt mich dazu, dich zu überholen. Und wenn ich kehrtmache, und wenn ich die Stelle erreicht habe, an der ich dich aus den Augen verlor, werde ich von einem Haufen, der, wo immer du auch auftauchst, gegen dich Parteiergreifenden aufgehalten [...]. Wozu brauchst du diese Schwämme, frage ich. Ich muß mich waschen sagst du. Wozu brauchst du diese Scheren, diese Messer und Pinzetten, frage ich. Ich muß mir manchmal etwas abschneiden, sagst du, oder etwas auszupfen. Was schneidest du dir ab und was zupfst du dir aus, frage ich. Einen Nagel sagst du, oder ein Haar. Sagst du die Wahrheit, frage ich. Ich sage die Wahrheit, sagst du.<sup>206</sup>

Harke ist, krächzte seine Frau. Zum Krüppel muß man ihn schlagen, wenn man verhüten will, dass er unter dem Vorwand, Heil zu säen, Unheil stiftet, rief Egerlein, ehe er von einem Hustenanfall geschüttelt wurde, der ihn am Weiterreden hinderte. Mein Mann hustet nur, weil er erkältet ist, versicherte Frau Eigelein Heiner mit einem ängstlichen Gesichtsausdruck. Ich habe seinen Hustenanfall ohnehin nicht für eine Auswirkung der sogenannten polychlorierten Biphenyle gehalten, von denen in Heidenau zwar alle Welt spricht, aber keine Menschenseele sagen kann, worum es sich dabei eigentlich handelt, sagte Heiner.<sup>207</sup>

Das Besondere an dem Zitat aus „Der Nachwuchs“ ist zum einen, dass sich der stakkatohafte Vorwurfskatalog des Vaters über fast neun Seiten erstreckt, ohne dass der Filius auch nur einmal zu Wort kommt, zum anderen, dass der Vater ab einem bestimmten Punkt sowohl die Rede als auch die Gegenrede übernimmt. Das heißt, der väterliche Monolog hat eine Form erreicht, die stärker nicht sein kann, denn er beantwortet die, in diesem Falle eben nur rhetorisch gestellten Fragen, sich selbst. Eingeleitet wird die Rede des Vaters in dem Moment, in dem er das Zimmer seines Sohnes betritt, und die Tür schließt, und sich damit quasi Zutritt in seine Innenwelt verschafft, denn dadurch, dass der Sohn nicht antwortet, könnte es sich bei der Anwesenheit des Vaters auch um einen inneren Monolog handeln. Dann wäre nicht von einer physischen, sondern psychischen Anwesenheit respektive Raumerfahrung auszugehen. Dafür spricht die Länge der Rede, das Stummsein des Sohnes und das Selbstbeantworten der eigenen Fragen.<sup>208</sup> Bei das „Windei“ gibt es aber durchaus

<sup>206</sup> Elsner, Nachwuchs, S. 41 ff.

<sup>207</sup> Elsner, Windei, S. 198 f.

<sup>208</sup> Dieses Mittel findet außer bei Elsner auch bei einer anderen Autorin Verwendung: Marlen Haushofer, bei der das Türeenschließen in in dem Roman "Die Wand" auch eine Schlüsselfunktion zukommt. Die Ich-Erzählerin ist mit einem befreundeten Paar in ein Jagdhaus gefahren. Das Paar lässt die Frau alleine in der Hütte zurück, um im nahegelegenen Dorf ins Wirtshaus zu gehen. Sie kehren von diesem Ausflug nie zurück, und in dem Moment, wo die Protagonistin die Tür zur Hütte verschließt, schließt sie sich gleichsam in ihre Innenwelt ein, denn nun ist um sie herum die gläserne

auch Kapitel, in denen die wörtliche Rede fehlt. Dies ist beispielsweise in den letzten beiden Kapiteln der Fall. Lediglich auf der vorletzten Seite richtet Enno Mürl noch einmal das Wort an die Witwe von Heiner Wurbs, und das Fehlen der wörtlichen Rede könnte auf den Untergang des Protagonisten hinweisen. Mit seinem Schweigen respektive mit der Wendung Heiners Überlegungen und Gedankengängen nach innen, wird sein Tod eingeleitet und würde somit in der Tradition Elsners früherer Arbeit „Daniel in der Sardinenbüchse“ stehen, wo sie ihren Protagonisten auch mit Schweigen hat enden lassen.<sup>209</sup>

Der Ich-Erzähler ist einem auktorialen Erzähler gewichen, und Elsner lässt den Roman in den Kinderjahren des Protagonisten beginnen,<sup>210</sup> der jedoch im Romanverlauf zum erwachsenen Handlungsführer wird. Die Zeitspanne, die dieser Roman umfasst, ist also deutlich länger, als bei sämtlich vorhergegangenen Werken, und umfasst mehr als drei Jahrzehnte. Der Roman ist chronologisch und linear aufgebaut, wobei Elsner, wie in ihren vorhergehenden Romanen, lediglich implizite Zeitangaben macht. Selbst bei „Fliegeralarm“ gibt es keine explizite Zeitangabe, wobei die letzten Kriegstage zwangsläufig und eindeutig auf den Winter 1944 und Frühling 1945 einzugrenzen sind und somit der Zeitpunkt des Geschehens leichter rekonstruierbar ist. Was das Verhältnis von Erzählzeit zur erzählten Zeit betrifft, so findet nicht mehr, wie noch in „Die Riesenzwerge“ und „Der Nachwuchs“ eine Zeitdehnung statt, sondern eine Zeitraffung, die vor allem zwischen den einzelnen Kapiteln einige Wochen bis mehrere Monate beträgt.

Thematisch knüpft Elsner dabei an ihre altbewährten Inhalte an: Lehrer Döperlich ist der Pädagoge des Knaben Heiner und war in der Vergangenheit treues NSDAP-Mitglied. Auch Jahre später kann er nicht von seinen faschistischen Tendenzen ablassen. Immer wieder kritisiert Elsner in ihren Texten die nationalsozialistische

---

Wand, die ihr einen Übertritt in die Gegenwelt verhindert, und sie spricht fortan nur noch in inneren Monologen. „Ich versperrte die Tür und nahm den Schlüssel mit mir in meine Kammer.“ Vgl. Haushofer, Marlen: Die Wand (1963). Düsseldorf 2004. S. 13.

<sup>209</sup> Siehe auch Anmerkung in der Fußnote 112.

<sup>210</sup> Der Beginn der Handlung ist in etwa Anfang der fünfziger Jahre angesiedelt. Das heißt, Elsner greift wieder einmal die Regierungszeit Adenauers auf, wie schon bei „Die Riesenzwerge“, und endet nach einer fast vierzigjährigen Dauer Mitte der achtziger Jahre. Somit kann man den ganzen Roman auch, wenn man die Interpretationsebene eine Stufe höher ansiedelt, als Allegorie auf die Bundesrepublik Deutschland lesen. Der Tod Heiner Wurbs könnte dann als das Scheitern der Bundesrepublik gesehen werden, was wiederum in den politischen Kontext Elsners passt, die das politische Modell des Sozialismus dem des kapitalistischen vorzog. Vgl. Rudolph, Protokoll, S. 57.

Vergangenheit der Deutschen und die nicht erfolgte Aufarbeitung der Gräueltaten. Ihre Figuren stehen symbolisch für einen Großteil der bundesdeutschen Gesellschaft und sind letztendlich Spiegelbild für die Zeit nach 1945. Auch eine Figur wie die des Heiner Wurbs kann als exemplarisch für den Spießbürger par excellence gelten.

Sprachlich auffallend ist bei diesem Roman, dass bestimmte Worte durch Kapitälchen hervorgehoben sind. Dies ist neu, und Elsner wird diese optische Hervorhebung in „Fliegeralarm“ wieder aufgreifen. Dabei handelt es sich vor allem um verbale Phrasen und Polemiken, die derart hervorgehoben sind.<sup>211</sup>

Auffallend dabei ist auch, dass sie den Kindern in ihren Romanen eine besonders kunstvolle Sprache gibt, während die Erwachsenen bisweilen kindliche Sprachformen haben. Diese Fähigkeit wurde ihr von Kritikerseite immer wieder abgesprochen, obwohl sie sie eines Besseren belehrt hätte, wenn sie sich auf sie und ihre Sprachdiversitäten eingelassen hätten und dafür offen gewesen wären. Sie wollte mit der Sprache jonglieren, jedem Roman ein Eigenleben, nicht nur was die Figuren betrifft, sondern auch was die Sprache betrifft, geben. Inhaltlich wendet sie sich ab von den Frauenthemen der letzten beiden Romane, was wiederum ein weiterer Grund für den Rückgang der Rezeption und des Interesses ihres Werkes zu sein scheint. Den Verfall und Untergang des männlichen Protagonisten Heiner Wurbs sah man mit kritischem Auge, und fand diese männliche Opferpositionierung als ungerechtfertigt, nostalgisch und rückwärtsgerichtet.<sup>212</sup>

Dieser Meinung schließe ich mich weitgehend an, denn insgesamt ist dieser Roman wenig überzeugend. Elsner bleibt deutlich hinter ihren Fähigkeiten als große Erzählerin, die virtuos mit Sprache umgeht, zurück. Auch inhaltlich kann diese Geschichte nur stellenweise überzeugen. Alles wirkt zu sehr konstruiert und etwas hölzern, außerdem tritt die Ironie nur stellenweise hervor. Es wirkt in der Tat so, als ob Elsner des Schreibens müde sei. Die wenigen witzigen Einfälle, zu denen das

---

<sup>211</sup> Bei einem Vergleich von "Das Windei" zu "Fliegeralarm" stellt man fest, dass es sich dabei vor allem um verbale Phrasen und Polemiken handelt. Worthülsen, die vor allem propagandistischen Zwecken dienen. In dem späteren Roman "Fliegeralarm" verarbeitet Elsner überwiegend nationalsozialistische Agitationen in Kapitälchen, wie „HART WIE KRUPPSTAHL, ZÄH WIE LEDER FLINK WIE WINDHUNDE“ (11), „HEIL HITLER“ (10), ENDLÖSUNG (69). Was man an diesen Beispielen deutlich sehen kann ist, dass Elsner immer wieder bestimmte Vorgaben aus den vorhergehenden Romanen oder Erzählungen in den späteren Arbeiten aufgreift und weiterführt.

<sup>212</sup> Vgl. Flitner, Elsner und Jelinek, S. 90 f.



einziges Hobby des kleinen Heiners zählt (Canasta-Karten mischen) oder die Ernährungsweise von Heiner und seiner Ehefrau Dille: In all den Jahren gönnen sie sich ausschließlich Hühnerrisotto, zum Ende sogar ohne Hühnerfleisch. Im Klartext heißt das trockener Reis ohne Fleischbeilage. Dies ist ein Running Gag im Roman. Heiner, der extrem geizig ist, hat seine Ehefrau regelrecht auf Sparsamkeit gedrillt, und dieses Gericht ist – vor allem ohne Fleisch - ein billiges Mahl. Dille ist quasi die Gegenfigur zu Alfred Giggenbacher aus „Die Zähmung“, denn nun ist sie es, die Frau, die durch den Mann gezähmt wird. Auch sie kann, genau wie Giggenbacher, gegen die Unterdrückung durch den Gatten nicht aufbegehren. Dennoch bleiben die beiden ein Paar, und ihre Opposition gegenüber der Gesellschaft ist so banal wie witzig: Verwegen trägt sie seine Krawatte, er hingegen bindet sich einen Schnürsenkel um den Hals. Die beiden geben ihre Sparsamkeit auf und nehmen einen Gesinnungswandel vor. Sie wollen gesellschaftlich aufsteigen und besuchen sämtliche In-Lokale der Stadt. Bald sind sie in der Szene gern gesehene Gäste. Der angesagteste Laden ist die SPECKSCHWARTE, wo die Gäste Küchenschürzen umgebunden bekommen, um sich selber Bratkartoffeln mit Speck (das einzige Gericht dort) zuzubereiten. Die elitäre Gästeschar reicht vom Fabrikanten bis zum Dekan, und alle finden es total aufregend, selbst einmal zu kochen. Allerdings werden Heiner und Dille nicht wirklich in die Hautevolee aufgenommen. Jedes Mal aufs Neue werden sie gesiezt, Telefonnummern werden nicht ausgetauscht und zu den wirklichen Festen in der SPECKSCHWARTE werden sie nicht eingeladen. Heiner hat sich seinen Versuch, in die High Society aufzusteigen, wirklich etwas kosten lassen, aber es nutzt ihm nichts.

Sehr interessant löst Elsner die Verbindungen zwischen den einzelnen Kapiteln. Die großen zeitlichen Abstände, die dort bestehen, löst sie dadurch auf, dass sich das anschließende Kapitel trotzdem direkt auf das vorhergehende bezieht. Beispielsweise im Kapitel vier: Dort wird nur subtil angedeutet, dass Dille Wurbs schwanger ist, weil sie aus unerfindlichen Gründen anfängt zu weinen. Der Leser erfährt dann allerdings im letzten Satz des Kapitels: „Heiner, bevor er auf dem Absatz kehrtmachte und in der aufrechten Haltung eines Staatsbürgers, der einen Bundeskanzler auf seiner Seite weiß, die Küche verließ, wo die Mutter seines

ungeborenen Kindes unüberhörbar zu schluchzen begann.“<sup>213</sup> So wird man also in Kenntnis gesetzt, dass Dille ein Kind erwartet. Der Beginn des darauffolgenden Kapitels greift dieses Thema direkt auf, allerdings mit großem zeitlichem Abstand, denn mittlerweile hat Dille das Kind bereits entbunden: „Zu Heiners Leidwesen wurde die Geburt seiner Tochter, die er und Dille Martina zu nennen gedachten, von seinen Eltern keineswegs in der Weise gewürdigt, die er für angemessen gehalten hätte.“<sup>214</sup> Diese Methode wendet Elsner durchgehend für diesen Roman an. Als weiteres illustrierendes Beispiel soll die Überleitung von Kapitel neun zu zehn angeführt werden. Auf den letzten Seiten des Kapitels neun diskutieren die Eltern Heiners über dessen Tätigkeit als Kleinunternehmer, und dass er damit heillos überfordert sei. Als Lösung für seine Probleme überlegen sie einen Aufenthalt in der psychiatrischen Klinik:

„Willst du damit sagen, dass Heiners Scheitern als Kleinunternehmer seine Schuld ist, erkundigte sich seine Frau. Ehe wir uns mit dieser Frage befassen, solltest du deinen Sohn, bevor ihn sein Überforderungssyndrom dazu treibt, die ganze CASA in die Luft zu sprengen, dazu überreden, dass er sich in psychiatrische Behandlung begibt, riet ihr Heinrich Wurbs.“<sup>215</sup>

Das folgende Kapitel knüpft direkt an diese Vorgabe an, denn da heißt es:

„Mit einem ängstlich vorgestreckten Kopf betrat der Makler Enno Mürl eines der Einzelzimmer der stets mit den Psychopathen der gehobenen Kreise von N. gefüllten psychiatrischen Abteilung der blassgrünen Privatklinik mit dem Jugendstilportal, in der Heiner durch den Einfluß seines Schwiegervaters Doktor Edwin Zeger, für den diese Privatklinik längst ein Domizil darstellte, zu einem freien Bett gekommen war, wo er sich, wenn er nicht gerade mit anderen Patienten über psychische Zerrüttungserscheinungen debattierte, bedienen, bedauern, analysieren und besuchen ließ.“<sup>216</sup>

Insgesamt geht es in diesem Roman sehr stark um Kapitalismuskritik, wodurch der sozialistische Blickwinkel Elsners deutlich wird. Sie hebt ihre gesellschaftskritischen Romane von der Ebene des Einzelnen, respektive der Familie als Keimzelle des Staates, hinauf zu der Ebene der Allgemeinheit. Die kapitalistische Gesellschaft,

---

<sup>213</sup> Elsner, Windei, S. 64.

<sup>214</sup> Ebd., S. 64.

<sup>215</sup> Ebd., S. 135.

<sup>216</sup> Ebd., S. 136.

Kommerz und Übersättigung des Marktes stehen nun in ihrem Mittelpunkt, und sie hält sich mit ihrer Kritik nicht zurück. Im Fortschreiten des Romans wird immer deutlicher, dass die Welt der Unternehmer und Führungspersönlichkeiten im wörtlichen Sinne auf Sand gebaut ist. Im zehnten Kapitel ist Heiner neben einer Reihe anderer Fabrikanten aufgrund seines Überforderungssyndroms in der psychiatrischen Klinik. Alle sind in ein infantiles Stadium des Seins gefallen, was sie dennoch reflektieren:

„Das Fatale an unserer Lage ist, dass wir nur dazu imstande sind, Verantwortung zu tragen, entgegnete der Zwiebackfabrikant.

Ich glaube nicht, dass jeder x-Beliebige die Verantwortung tragen könnte, die wir als Unternehmer getragen haben, fiel ihm Heiner ins Wort.

Aber Verantwortung zu tragen ist doch kein Handwerk, das sich erlernen lässt, oder ein Beruf, der einer langwierigen Ausbildung bedarf, sondern ein Privileg, das den einen in den Schoß fällt, während es sich die anderen erschleichen, erschwindeln, erpressen oder gar einfach anmaßen. Deshalb steht, wer dieses Privilegs verlustig geht wie wir, mit leeren Händen vor dem Nichts, erklärte ihm der Zwiebackfabrikant.

Da hast du recht, wir stehen mit leeren Händen vor dem Nichts, pflichtete ihm Heiner pathetisch bei.<sup>217</sup>

Immer wieder arbeitet Elsner in ihren Texten auch mit Wortspielen. Das war schon so bei „Die Riesenzwerge“<sup>218</sup> und nun auch bei „Das Windei“. Beispielsweise der doppelte Sinn des Sprichworts „Alles ist auf Sand gebaut“. Sie führt dies exemplarisch beim Zwiebackfabrikanten Jakob Bittl vor, bei dem eine Feier stattfindet. Hier wird wieder einmal die Hautevolee und auch die Kunstwelt von Elsner ironisiert, denn im Mittelpunkt der Betrachtung der Gästeschar findet sich ein SANDHAUFEN AUF EINER BRONZEPLATTE<sup>219</sup>, der absurderweise von allen bewundert wird:

„Während der Zwiebackberg in meiner mittlerweile stillgelegten Fabrik verschimmelt, suche ich, stundenlang vor diesem einem unaufhaltsamen

---

<sup>217</sup> Ebd., S. 143 f.

<sup>218</sup> Wortspiele, die Elsner in „Die Riesenzwerge“ eingebaut hat, finden sich beispielsweise im Kapitel „Die Schafe“. Dort lässt Elsner den Schäfer zu Doktor Trautbert sagen, nachdem seine Tiere den Arzt attackiert haben: „Lassen sie gefälligst meine Schafe ungeschoren!“ (S. 155). Ein weiteres Wortspiel findet man in dem Kapitel „Die Insassen“, als die Müllmänner zu den mit Säcken bewaffneten Obdachlosen rufen: „Raffsäcke, ihr!“ (S. 221), und ein paar Seiten später beschimpft ein Maler eine Kuh mit den Worten: „Du Kuh, du!“ (S. 229), was in diesem Zusammenhang natürlich kein Schimpfwort sein kann und demnach fehlbesetzt erscheint.

<sup>219</sup> Elsner, Windei, S. 173 f.

Schrumpfungsprozeß unterworfenen Sandhaufen stehend, dessen Sinn zu ergründen, meinte Jakob Bittl.

Welchen Titel hat der Künstler diesem Sandhaufen denn gegeben, fragte Heiner.

Er hat den Sandhaufen auf der Bronzeplatte: SANDHAUFEN AUF EINER BRONZEPLATTE genannt, erwiderte der Zwiebackfabrikant, ehe er seine Gäste zu seinem saalartigen Wohnzimmer komplimentierte, wo diese erneut nicht darum herumkamen, weitere Kunstwerke zu bestaunen, die sich von dem ehrwürdig anmutenden Mobiliar vor allem durch ihre ins Auge stechende Schäßigkeit unterschieden.<sup>220</sup>

Was Elsner hier in altbewährter Methode anwendet ist die Doppelung von Worten. Das zu Bezeichnende wird mit dem Bezeichneten erklärt, das heißt die Ebene von Signifikant und Signifikat wird gleichgesetzt.<sup>221</sup> Dies ist wiederum eine Vorwegnahme der folgenden Szene: auf feinstem und edelstem Geschirr wird den Gästen das Essen serviert, und alle erwarten nun auch ein dem Geschirr entsprechendes Mahl. Sie werden jedoch enttäuscht, da das Essen mehr als nur dürftig ist. Ein Radieschen auf einem Salatblatt wird statt Austern serviert und Hagebuttentee statt Rotwein. Die Gäste sind empört darüber, aber der Gastgeber klärt sie auf. Er sei völlig ruiniert und in den Konkurs gegangen, weswegen dies kein Festmahl, sondern ein Abschiedsmahl sei. Anderntags müsse er mit seiner Frau in den Dienstbotentrakt ziehen, und sämtliche finanziellen Mittel von ihm seien erschöpft. Ziel ist es, aus dem Anwesen ein Museum zu machen, so dass zahlende Besucher in Zukunft für das Einkommen der Bittls sorgen. „Die nächsten Besucher werden von mir nicht zu Tisch, sondern zur Kasse gebeten werden.“<sup>222</sup> Nach dieser Erklärung sind alle zufrieden mit dem ihnen Dargebotenen, und überschlagen sich vor Lob über Radieschen und Hagebuttentee. Statt Weißwein wird Lindenblütentee gereicht, als aber altes, vom Schimmel abgekratztes Zwieback gereicht wird, rebellieren die Gäste. Dies wollen sie nun doch nicht essen.

Mit der Veröffentlichung von „Das Windei“ erlischt das öffentliche Interesse an Elsners Schriften beinahe vollkommen. Von den in dieser Arbeit exemplarisch ausgewählten Zeitungen halten es nur noch die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Die*

---

<sup>220</sup> Ebd., S. 172 f.

<sup>221</sup> Ueding und Steinbrink gehen dabei von einem einfachen Dispositionsschema aus, bei dem Autoren syntaktische und rhetorische Figuren bewusst gleichsetzen.

<sup>222</sup> Elsner, Windei, S. 177.

*Zeit* und die *Süddeutsche Zeitung* für notwendig, die Neuveröffentlichung mit einer Rezension zu bedenken. Hier liegt also neben dem immer stärker veränderten Schreibstil auch eine Zäsur in der Wahrnehmung Elsners in der Öffentlichkeit, was letztendlich zu der Trennung des Rowohlt-Verlages von ihr, und damit einhergehend die „Verramschung“ ihrer Bücher zur Folge hatte. Was die Rezeption betrifft, so ist wieder einmal eine positive Stellungnahme von der *Süddeutschen Zeitung* zu lesen. Susanne Ledanff findet beifällige Worte für ihre bayrische Landsmännin. Sie sieht in Elsners Roman eine Steigerung der „Polemik, die in ihren drastischen Stilmitteln weit radikaler erscheint als in der vorausgegangenen Prosa“. Auch von einem „polemischen Lehrstück“ spricht die Journalistin, und „in solch zügellosen Karikaturen spießbürgerlicher Beschränktheit greift „Das Windei“ deutlich die grotesken Verfremdungsmittel, die monströsen Überzeichnungen nachkriegsdeutscher Wirklichkeit auf, die wir aus Gisela Elsners Büchern „Die Riesenzwerge“ und „Der Nachwuchs“ kennen.“ Dennoch ist Elsner in ihren Augen harmloser und milder geworden, die Vorgängerromane seien weniger bedächtig und nachdenklich, und „an die damalige Schockwirkung wird die Autorin wohl kaum anknüpfen können.“<sup>223</sup> *Die Zeit* findet nur noch für wenige Zeilen Platz, um Elsners vorletzten Roman zu rezensieren. Peter Körte bedauert darin: „Ein wenig mehr Freiraum, sich selbst bloßzustellen, hätte sie ihnen [den Figuren] dennoch gewähren dürfen, anstatt ihnen dauernd kommentierend das Wort abzuschneiden.“<sup>224</sup>

## 5. Resümee und Ausblick

Gisela Elsner ist im Laufe ihrer schriftstellerischen Karriere noch sozial- und gesellschaftskritischer geworden, als sie ohnehin schon war, allerdings hat ihre sprachliche Raffinesse darunter gelitten. Das Groteske trat immer mehr in den Hintergrund, und öffnete Raum für real existierende Geschehnisse. So hat Gisela Elsner beispielsweise in dem Roman „Abseits“ biographische Züge eingearbeitet. Die Protagonistin Lilo Besslein ist stark angelehnt an Elsners Schwester Heidrun

---

<sup>223</sup> Ledanff, Susanne: Unvergänglicher Nierentisch. *Süddeutsche Zeitung*, 14.4.1987.

<sup>224</sup> Körte, Peter: Gisela Elsner: „Das Windei“, Roman. *Die Zeit*, 10.4.1987.

(Heidi), die sich mit Zyankali das Leben nahm. Des Weiteren hat sie zudem eine autobiographische Erzählung geschrieben. „Die Zerreißprobe“ ist anhand persönlicher Erfahrungen entstanden. Alles in allem geht es Elsner in den späteren Romanen und Erzählungen mehr um den Inhalt, denn um die Form. Ihre frühere künstlerische Prosa ist einer pragmatischen Alltagssprache gewichen, der es an Finesse und Schönheit fehlt. Man hätte das Thema der Lilo Besslein<sup>225</sup> sicherlich auch anders aufbereiten können, vor allem kunstvoller. So jedoch ist die Betroffenheit größer, die beim Lesen den Rezipienten überkommt. Erst mit ihrem letzten Roman „Fliegeralarm“ von 1989 näherte sich Elsner ihrem alten Erzählstil wieder an.

In dieser Arbeit wurde herausgearbeitet, dass Elsner im Laufe ihrer mehr als dreißigjährigen Tätigkeit als Schriftstellerin einen deutlichen stilistischen Wandel vorgenommen hat. Diese Veränderungen wurden von den Journalisten nur wenig beachtet, da Elsner immer wieder vor allem an ihrem Erstlingsroman „Die Riesenzwerge“ gemessen wurde. Liest man ihr Werk jedoch chronologisch, so fallen zwar einerseits Beständigkeiten in ihrem Schreiben auf, aber andererseits auch Veränderungen. Die gleichbleibenden Momente ihrer Romane sind vor allem thematischer Natur, denn bestimmte Stoffe ziehen sich durch das gesamte Oeuvre Elsners, wie beispielsweise die Suizidversuche einiger Figuren respektive dem ausgeführten Suizid der Lilo Besslein in "Abseits". Weitere sich wiederholende Themen Elsners sind der Nationalsozialismus respektive das Schweigen der bundesrepublikanischen Gesellschaft über den Holocaust und andere Gräueltaten in der Hitlerzeit. Immer wieder verarbeitet sie auch den Plot von Beziehungsproblemen, die zumeist mit Alkohol- und Drogenmissbrauch einhergehen. Auch sind ihre Figuren nicht vor Psychiatrieaufenthalt gefeit, und das Thema Sexualität hat vor allem in „Das Berührungsverbot“, aber auch in den meisten anderen ihrer Romane einen hohen Stellenwert. Wobei die Sexualität nicht als etwas Angenehmes,

---

<sup>225</sup> Die Figur der Lilo Besslein hatte nicht nur im realen Leben eine Vorlage, sondern auch in der Literatur: „Madame Bovary“ von Gustave Flaubert stand hier Patin, und wurde im Allgemeinen von der zeitgenössischen Literaturkritik auch so wahrgenommen. Allein die Titel der Rezensionen weisen bereits darauf hin: „Madame Bovary im Wohnblock“ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*), „Madame Bovary auf Wohnungssuche“ (*DER SPIEGEL*) und „Die Bovary aus der Trabantenstadt“ (*Süddeutsche Zeitung*).

Lustvolles und Befriedigendes geschildert wird, sondern immer in Verbindung mit Pflichterfüllung, Frust, Macht und Ohnmacht, Scham und Lustlosigkeit dargestellt wird. Nicht zu vernachlässigen in ihren Texten sind zudem Hunde, die oft symbolisch von ihr genutzt werden, um eine perverse Tierliebe zu veranschaulichen oder aber die Wohlstands- und Überflussgesellschaft in einem Zerrspiegel darzustellen.

Neben diesen inhaltlichen und thematischen Mustern bleibt ihre satirische und sarkastische Sicht der Dinge bestehen, mit der sie auf Missstände aufmerksam machen und im günstigsten Fall sogar eine Veränderung in der Gesellschaft bewirken wollte. Als weitere Stringenz findet man in ihrem Werk beständig statt expliziten jeweils implizite Zeitangaben, die die Texte allgemeingültiger werden lassen. Die Zeitkonzeption hingegen ist bis auf eine einzige Ausnahme - Lothar Leinlein aus „Die Riesenzwerge“ erinnert sich in einer Rückblende des kannibalistischen Überfalls auf seinen leiblichen Vater - streng chronologisch.

Zu diesen Beständigkeiten und Stringenzen in Elsners Werk gibt es jedoch vielerlei Veränderungen in ihrem literarischem Schaffen. Da wäre zum einen ihr Kritikwandel vom Kleinbürgertum hin zum Großbürgertum, um dann in den späten Romanen vor allem Kritik am Kapitalismus zu üben und den Sozialismus verstärkt positiv hervorzuheben. Sie stellt an einzelnen, an unstimmmigen Beziehungskonstellationen Irritationsmomente dar, die anfänglich im eher niederen Milieu angesiedelt sind und später in höchsten Kreisen auftreten. Parallel zu dieser Entwicklung in ihrem Schaffen entwickelt Elsner auch ihre Kritik: Exemplarisch stellt sie ihre Individuen in den Raum für Interpretationen, die auf Kritik an der Gesellschaft zielen. Ist diese Ebene erreicht, greift sie die Gesellschaft frontal an und erschüttert somit das ganze System. Dieser Wandel beinhaltet auch eine Hinwendung zu einer realistischen Erzählweise, die von den meisten Kritikern beachtet und gutgeheißen wurde, da vor allem ihre Realitätsferne der frühen Romane oft als Negativum empfunden wurde. Zudem wandte sie eine größere Aufmerksamkeit auf die wörtliche Rede ihrer Figuren, und der frühere vorherrschende Monologcharakter weicht einem immer stärker ausgeführten Dialogcharakter. Eines der sprachlichen Mittel, das ihr von den meisten Kritikern vorgeworfen wurde, nämlich jenes der Spreizstellungen der Sätze,

geht in ihrer späten Phase deutlich zurück. Auch ihre früher so häufig und unermüdlich angewandten Hypotaxen weichen zum größten Teil Parataxen. Daneben wird ihr ehemals aggressiver Ton spürbar milder, und der Ich-Erzähler weicht zumeist einem auktorialen Erzähler (erst in "Fliegeralarm" gibt es wieder eine Ich-Erzählerin). Das Verhältnis von Erzählzeit zur erzählten Zeit verändert sich von einer Zeitdehnung hin zu einer Zeitraffung, das vor allem in „Das Windei“ Eingang findet. Auch das parabelhafte, was sie stark an Kafka erinnern ließ, von dem sie sich auch hat beeinflussen lassen, ließ sie bewusst fallen, denn sie wollte dem Leser so wenig Interpretationsspielraum wie möglich zugestehen. Auch auf der morphologischen Ebene veränderte sich die Autorin, denn ihre außergewöhnlichen Wortneuschöpfungen und Wortkomposita fallen weg und treten hinter eine bisweilen alltägliche Sprache zurück. Die viel benutzten Stilmittel gerade in den Romanen der sechziger Jahre wie Oxymora, Paradoxien, Hypotaxen, und Ellipsen hat Gisela Elsner in den achtziger Jahren fast durchgehend ausgeräumt.

Diese Veränderungen sind sehr bedauerlich, denn vor allem „Die Riesenzwerge“ und „Der Nachwuchs“ sind Elsners Meisterleistungen ihres Oeuvres. Sie wollte sich bewusst von ihren früheren Arbeiten distanzieren und wandte dafür neben anderen sprachlichen Mittel auch andere gesellschaftliche Figurenkonstellationen an. Die Kapitalismuskritik und aus diesem Grund auch die Hinwendung zum Sozialismus ist in „Die Zähmung“ zu spüren, stärker noch in „Das Windei“ und findet dann in ihren literarischen, politischen und gesellschaftskritischen Aufsätzen aus „Gefahrensphären“ seinen Höhepunkt. Festzuhalten bleibt jedoch, dass Elsner mit ihrem letzten publizierten Roman „Fliegeralarm“ einen deutlichen Rückbezug sowohl inhaltlicher Art (die Protagonisten sind erneut Kinder) als auch sprachlicher Art herstellt. Der ganze Roman ist sowohl als Parabel als auch als Satire angelegt, aber die Leserschaft war 1989 auf so ein Werk noch nicht vorbereitet.

Die vorliegende Untersuchung hat nur einen kleinen Teil des Werkes von Gisela Elsner bearbeiten können, und die Ergebnisse sind mit Sicherheit noch ausbaufähig. Eine weitere zukünftige Beschäftigungsmöglichkeit zu der Autorin könnte die Frage beinhalten, ob Elsner eine unbewusste Vorreiterin der heutigen Genderdiskussion war, da es in ihren Arbeiten immer auch um das Angreifen von Rollenstereotypen



geht. Von daher würde ich mich gerne den Worten von Evelyne Polt-Heinzl über Gisela Elsner anschließen, und damit diese Arbeit zu einem vorläufigen Ende führen: „Zu früh geboren, zu früh gestorben.“<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Polt-Heinzl, Zu früh geboren.

## 6. Verzeichnis der zitierten Literatur

### Primärliteratur Gisela Elsner

(sortiert nach Veröffentlichungsdatum)

- 1956: Triboll. Lebenslauf eines erstaunlichen Mannes. Zusammen mit Klaus Roehler.
- 1962: Die Lücke. In: Vorzeichen. Hrsg. von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt am Main 1962.
- 1962: Daniel in der Sardinienbüchse. In: Prosa 62/63. Siebenundzwanzig Erzählungen aus unserer Zeit. Berlin 1962. S. 136 bis 152.
- 1964: Die Riesenzwerge. Ein Beitrag. Hamburg 1985. bzw. Rotbuch Hamburg 1995.
- 1968: Der Nachwuchs. Hamburg 1986.
- 1970: Das Berührungsverbot. Hamburg 1975.
- 1973: Herr Leiselheimer und weitere Versuche, die Wirklichkeit zu bewältigen. München, Gütersloh, Wien 1973.
- 1977: Der Punktsieg. Hamburg 1981.
- 1980: Die Zerreißprobe. Hamburg 1980.
- 1982: Abseits. Hamburg 1984.
- 1984: Die Zählung. Chronik einer Ehe. Ost-Berlin 1986.
- 1987: Das Windei. Ost-Berlin 1988.
- 1988: Gefahrensphären. Aufsätze. Wien, Darmstadt 1988.
- 1989: Fliegeralarm. Wien, Darmstadt 1989.
- 2001: Wespen im Schnee. 99 Briefe und ein Tagebuch. Gisela Elsner / Klaus Roehler. Hrsg. von Franziska Günther-Herold und Angela Drescher. Berlin 2001.

### Primärliteratur anderer Autoren

- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen

Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main 1994.

- Grass, Günter: Die Blechtrommel. Darmstadt und Neuwied 1984.
- Grass, Günter: Katz und Maus. Danziger Trilogie 2. Darmstadt 1983.
- Haushofer, Marlen: Die Wand. Düsseldorf 2004.
- Kafka, Franz: Der Prozess. Frankfurt a. M. 1965.
- Marcuse, Herbert: Versuch über die Befreiung. Frankfurt am Main 1972.
- Pergaud, Louis: Der Krieg der Knöpfe. Der Roman meines zwölften Lebensjahres. Reinbek bei Hamburg 2004.
- Rilke, Rainer Maria, Ellen Key – Briefwechsel. Hrsg. von Theodore Fiedler: Frankfurt 1998.
- Weiss, Peter: Der Schatten des Körpers des Kutschers. Frankfurt am Main 1971.

#### Sekundärliteratur zu Gisela Elsner

- Armanski, Gerhard: „Als wäre gerade dies, der Mensch, das Allerschlimmste.“ Gisela Elsner und die Nachtgewächse der Normalität. In: Fränkische Litteraturlese. Essays über Poeten zwischen Main und Donau. Würzburg 1998. S. 37 bis 53.
- Brodbeck, Peter: Literarische Objektivierung – Entfremdung in der Literatur oder entfremdete Literatur. Interpretation zu Gisela Elsners "Die Riesenzwerg". In: Riedel, Nicolai (Hrsg.): Erzähltechnik und Entfremdungsproblematik in zeitgenössischen deutschen Romanen. Mannheim 1977. S. 26-69.
- Cremer, Dorothe: „Ihre Gebärden sind riesig, ihre Äußerungen winzig“. Zu Gisela Elsners *Die Riesenzwerg*. Schreibweise und soziale Realität in der Adenauerzeit. Herbolzheim 2003.
- Flitner, Christine: Frauen in der Literaturkritik: Gisela Elsner und Elfriede Jelinek im Feuilleton der Bundesrepublik Deutschland. Pfaffenweiler 1995.
- Hitzer, Friedrich / Konjetzky, Klaus: Vereinfacher haben es nicht leicht. Ein Gespräch mit der Autorin der Romane „Riesenzwerg“ und „Punktsieg“. In: Kürbiskern, 1978, H. Nr. 1, S. 123-126.
- Hoffmeister, Donna L.: Interview mit Gisela Elsner am 12. August 1985. In: Vertrauter Alltag, gemischte Gefühle. Gespräche mit Schriftstellern über Arbeit in

der Literatur. Bonn 1988. S. 103 bis 119.

- Jaesrich, Helmut: Der große Haufen, oder die ganz klitzekleinen Super-Riesen. In: Der Monat. H. 189, 1964.
- Kesting, Hanjo: Die triste Wahrheit der Satire. Laudatio auf Gisela Elsner. (Zur Verleihung des Gerrit-Engelke-Literaturpreises der Stadt Hannover, 27.10.1987). In: Die Horen. 33. Jahrgang, Band 1/1988, Ausgabe 149. S. 161 – 169.
- Kinder, Hermann: Gisela Elsner – der entsorgte Stachel. Nachwort zu *Die Riesenzwerge*. Hamburg 1995. S. 290 bis 301.
- Litwinez, Nina S.: Die BRD-Autorin Gisela Elsner. In: Kunst und Literatur 36 1988. S. 182 bis 191.
- Preuß, Werner H.: Von den 'Riesenzwerge' bis zur 'Zähmung': zu Gisela Elsners Prosa und ihren Kritikern. In: Kürbiskern 1985. S. 119 bis 131.
- Rudolph, Ekkehart (Hrsg.): Protokoll zur Person. Autoren über sich und ihr Werk. Gisela Elsner. München 1971. S. 45 bis 57.

#### Sekundärliteratur allgemein

- Angenendt, Thomas: Wenn Wörter Schatten werfen. Untersuchungen zum Prosastil von Günter Grass. Frankfurt am Main 1995.
- Arnold, Heinz Ludwig: Die Gruppe 47. München 1978. S. 157-169.
- Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Frankfurt am Main 1982.
- Bernhard, Hans Joachim: Geschichte der deutschen Literatur. Literatur der BRD. Ost-Berlin 1983.
- Bortenschlager, Wilhelm: Deutsche Dichtung im 20. Jahrhundert. Wunsiedel, Wels, Zürich 1966.
- Chong, Jin-Sok: Offenheit und Hermetik. Zur Möglichkeit des Schreibens nach Auschwitz. Frankfurt am Main 2002.
- Ernst, Petra. Gisela Elsner. In: Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. Hrsg. von Dietz-Rüdiger Moser. 1993.
- Gerhardt, Marlis: Gisela Elsner. In: Neue Literatur der Frauen. Deutschsprachige Autorinnen der Gegenwart. Hrsg. von Heinz Puknus. München 1980. S. 88 – 94.

- Matthaei, Renate [Hrsg.]: Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre. Köln, Berlin 1970. S. 13 bis 42 und S. 138 bis 142.
- Neumann, Uwe. Uwe Johnson und der Nouveau Roman. Komparatistische Untersuchungen zur Stellung von Uwe Johnsons Erzählwerk zur Theorie und Praxis des Nouveau Roman. Frankfurt am Main 1992.
- Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: Grundriss der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode. Stuttgart 1994.
- Weigel, Sigrid: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Dülmen-Hiddingsel 1995.
- Wilpert, Gero von: Deutsches Dichterlexikon. Stuttgart 1988.

#### Zeitungsartikel zu Gisela Elsner

#### 1964 Rezensionen zu „Die Riesenzwerge“

- Anonym: Vom Fleisch und Blut. *DER SPIEGEL*, 29. April 1964. Nr. 18 / 18. Jahrgang.
- Anonym: Prix Formentor. *DER SPIEGEL*, Nr. 20/1964. S. 123.
- Auer, Annemarie: Schein und Widerschein. Gisela Elsner: "Die Riesenzwerge". In: *Neue Deutsche Literatur*. 13. Jahrgang, Heft 2. Februar 1965. S. 154 – 156.
- Blöcker, Günter: Ausgeliefert an eine Übermacht. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.4.1964.
- Marcel (= Marcel Reich Ranicki): Diesmal über weibliche Reize. *Die Zeit*, 26.06.1964.
- Naber, Hermann: Gesellschaftskritik aus der Froschperspektive. *Frankfurter Rundschau*, 27.6.1964.
- Widmer, Walter: Die Züchtung von Riesenzwerge. *Die Zeit*, 29.5.1964.

#### 1968 Rezensionen zu „Der Nachwuchs“

- Blöcker, Günter: Kummer mit dem Nachwuchs. *Süddeutsche Zeitung*, 19.10.68.

- Hamm, Peter: Riesenzwerge bekamen Nachwuchs. *Frankfurter Rundschau*, 18.9.1968.
- Salzinger, Helmut: Diesmal ein Zwergriese. *Die Zeit*, 20.9.1968.
- Segebrecht, Dietrich: Ordentlich verwildert. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.9.1968.

#### 1970 Rezensionen zu „Das Berührungsverbot“

- Ross, Werner: Menschentiere bei der Sexgymnastik. *Die Zeit*, 12.03.1971.

#### 1977 Rezensionen zu „Der Punktsieg“

- Rotzoll, Christa: Als Verhaltensforscherin unter Elite-Viechern. *Süddeutsche Zeitung* 12.10.1977

#### 1982 Rezensionen zu „Abseits“

- Ayren, Armin: Madame Bovary im Wohnblock. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.3.1982.
- Karasek, Hellmuth: Madame Bovary auf Wohnungssuche. *DER SPIEGEL*, 29.3.1982.
- Vormweg, Heinrich: Die Bovary aus der Trabantenstadt. *Süddeutsche Zeitung*, 1.4.1982.

#### 1984 Rezensionen zu „Die Zähmung“

- General, Regina: Zerstörung und Selbstzerstörung. *Sonntag* 6, 1984.
- Görtz, Franz Josef: Hausmann und Vater mit richtigen Brüsten. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 17.4.1984.
- Neumann, Oskar: Durch nichts matt setzen lassen. Die Schriftstellerin Gisela Elsner, BRD, im Gespräch. *Sonntag* 6, 1984.

- Stephan, Cora: Ein wohlverdientes Schicksal. *Frankfurter Rundschau*, 12.5.1984.
- Vormweg, Heinrich: Verkehrte Ehewelt. *Süddeutsche Zeitung*, 12.4.1984.

#### 1987 Rezensionen zu „Das Windei“

- Körte, Peter: Gisela Elsner: „Das Windei“, Roman. *Die Zeit*, 10.4.1987.
- Ledanff, Susanne: Unvergänglicher Nierentisch. *Süddeutsche Zeitung*, 14.4.1987.

#### Allgemeiner Artikel zu Gisela Elsner

- Polt-Heinzl, Evelyne: Zu früh geboren, zu früh gestorben. *Neue Zürcher Zeitung*, 29.03.2003.