

Heldinnen der Gegenwart

Die Versepen von Ann Cotten und Anne Weber als Brücken zwischen Antike und Postmoderne

Susanne LORENZ

Istanbul University
susanne.lorenz@daad-lektorat.de / susanne_lorenz@icloud.com

ABSTRACT

Heroines of the present: the epic poetry of Ann Cotton and Anne Weber as bridges between antiquity and postmodernism

When most people think of the genre epic poem, they probably think of the great epics of antiquity and the Middle Ages. The further one follows literary history into the present, the rarer one encounters this art form. Two contemporary German-language authors, however, have deliberately chosen this form to tell heroine stories, in keeping with the tradition of the genre: Ann Cotten's verse epic 'Verbannt!' (2016) and Anne Weber's 'Annette, ein Heldinnenepos' (2020). Although both works are dedicated to the same form and function, they differ strikingly in both aspects.

KEYWORDS

Verse epic, contemporary heroic epic, heroines, epic form

1. Einleitung

Die jährliche Verleihung des Deutschen Buchpreises, so jung er ist (2005 wurde er zum ersten Mal überreicht), gilt als Garant für literarische Qualität und generiert dementsprechend keine geringe Aufmerksamkeit für das ausgezeichnete Werk. Als der Preis 2020 an Anne Webers ‚Annette‘ ging, war das insofern eine Überraschung, als damit ein Buch prämiert wurde, das andernfalls sicherlich unter dem Radar des Lesepublikums geblieben wäre und allein schon aus formalen Gründen kein Bestsellerpotenzial entwickelt hätte. Webers ‚Heldinnenepos‘, so lautet der Titelzusatz, wurde von der Literaturkritik für seine Leichtigkeit gefeiert. Die Jury lobte, „wie frisch hier die alte Form des Epos klingt“ (URL 1).

Bereits vier Jahre zuvor ist von Ann Cotten ein Versepos mit dem Titel ‚Verbannt!‘ erschienen, das tatsächlich wenig Beachtung fand, obwohl Cotten schon damals keine Unbekannte im Literaturbetrieb und für ihre literarische

Experimentierfreude bereits mehrfach ausgezeichnet worden war. Unabhängig voneinander veröffentlichten also zwei Autorinnen verschiedener Generationen (Weber ist Jahrgang 1964, Cotten 1982 geboren) im Abstand von nur vier Jahren Versepen und schlugen damit für diese Gattung eine Brücke ins 21. Jahrhundert. Vielleicht war es etwas voreilig von den Autor:innen des Metzler Literaturlexikons so dezidiert zu konstatieren: „Nach Mitte des 20. Jahrhunderts sind keine neuen Formen des Epos mehr aufgetreten.“ So steht es in der zweiten Auflage von 1990. In der dritten, völlig neu bearbeiteten Auflage von 2007 heißt es, dass in Romanen wie beispielsweise dem ‚Ulysses‘ von James Joyce die Gattung Epos immerhin produktiv weiterwirke, „auch wenn in ihr kaum mehr groß gedichtet werden kann“. Nun haben Cotten und Weber aber genau das unternommen – wobei zwei sehr unterschiedliche Werke entstanden sind, gerade im Hinblick auf ihren jeweiligen Zugriff auf Form und Funktion der Textgattung.

1.1 Kurzer Abriss zu Begriff und Gattungsgeschichte

Eine interessante Beobachtung lässt sich machen, wenn man die bereits erwähnten 17 Jahre auseinanderliegenden Ausgaben des Metzler Literaturlexikons vergleicht: In der zweiten Auflage wird der Terminus „Epos“ mit den Bedeutungen „Wort, Erzählung, Lied, Gedicht“ aus dem Griechischen hergeleitet, in der dritten Auflage mit „Wort, Ausdruck, Vers“. In der komplett überarbeiteten Version verzichtete man ganz auf die Anführung von Textgattungen und verengte das Bedeutungsfeld auf das Maximum eines Verses. Das wirkt stringent, wenn man die etwas lapidar abschlägige Behauptung, in dieser Gattung könne kaum mehr gedichtet werden, in Betracht zieht. Viel bedeutsamer aber ist, dass wo zuvor der Vers fehlte, er hier in den Fokus rückt, denn es handelt sich schließlich um das strukturgebende Hauptelement.

Im abendländischen Kulturkreis war es Homer, der mit der ‚Ilias‘ und eine Generation später mit der ‚Odyssee‘ für lange Zeit den Maßstab für das Epos als narrative Großform in Versen gesetzt hat. Der Hexameter war als Versmaß auch noch für die sekundäre Epik, also die reflektierte Homer-Nachahmung beispielsweise in Vergils ‚Aeneis‘ verbindlich, doch finden sich im Mittelalter durchaus andere Metriken. Wichtig ist, dass es sich um gleichartig gebaute Verse oder Strophen handelt. Seit der ‚Odyssee‘ setzte sich die Handlung um eine Zentralfigur durch, die vorbildhaften Charakter hatte, Kämpfer war oder Herrscher, Stadt- oder Staatsgründer. Besungen wurden kollektiv bedeutsame, oft identitätsstiftende Taten der Vergangenheit, wobei sich das Epos dadurch auszeichnete, dass es das jeweils zeitgenössische Wissen auf eine Art in sein Narrativ einschloss, die ihm den Status eines Weltgedichts verlieh, also einen gewissen Anspruch an Allgemeingültigkeit hatte. Diese Eigenschaft beziehungsweise die-

ser Anspruch ging allerdings nach und nach verloren, nicht jedoch die Tendenz Ereignisse und Gegenstände in großer Detailfülle darzustellen, was als „epische Breite“ sogar seinen Weg in die Alltagssprache gefunden hat.

Häufig beginnt die Erzählung in *medias res* und holt die Vorgeschichte im Fortgang der Geschehnisse nach. Begegnungen mit übernatürlichen Wesen, Unterweltfahrten, Verwandlungen und auch eine Liebesgeschichte des Helden zählen zu den konstitutiven Handlungselementen des Epos. Zur typischen gehobenen Sprache und zum hohen Stil gehören epische Formeln wie der Musenanruf und häufig wiederkehrende Floskeln. Wer die Voss'sche Übersetzung der ‚Odyssee‘ kennt, weiß, dass „Und sie erhoben die Hände zum leckerbereiteten Mahle“ bei keinem gemeinsamen Essen fehlen darf.

Heinrich Maiworm, der Ende der 60er-Jahre eine Geschichte der neuen deutschen Epik vorlegte, sprach bereits davon, es innerhalb der geschichtlichen Entwicklung der Gattung mit „pathogenen Formen“ zu tun zu haben“, aber doch „mit Dichtungen, für die das Formproblem höchst bedeutsam ist“ (1968:7). Ausgehend von Wolfgang Kayser's Definition der sogenannten epischen Ursituation – „Ein Erzähler erzählt einer Hörerschaft etwas, was geschehen ist“ (1968:18) – erklärt Maiworm viele Veränderungen der Textform damit, dass aus der Hörerschaft inzwischen eine Leserschaft geworden ist, was es den schreibenden Erzählern erlaubte, aus Formeln, denen vormals eine funktionale Bedeutung zukam, weil sie halfen, den „improvisierten Erzählvorgang“ zu strukturieren, einen „ästhetischen Wert eigener Art“ zu schaffen (1968:45). Allerdings beobachtet Maiworm im häufigen Verharren in formaler Mimesis bei gleichzeitigem Substanzverlust einen Prozess, der sich weiter fortsetzte.

Zwischen Renaissance und Biedermeier entwickelten sich aus dem Versepos einige Varianten, meist kürzer und weniger gehoben, doch verlor diese Textgattung eher an Bedeutung. Im 20. Jahrhundert gab es einige Versuche, das Epos wiederzubeleben. Diether Haenicke unterscheidet die in diesem Zeitraum entstandenen Werke nicht nach formalen Kriterien, die aufgrund ihrer zu großen Vielfalt nur unzureichend Orientierung bieten, sondern nach den behandelten Stoffen und schlägt eine Einteilung in mythologische, kosmische, historische und ländliche Versepen vor (vgl. 1962:7). Hierin entwickelt er die motivische Differenzierung zwischen Epos und Drama weiter, die Goethe und Schiller in ihrem Aufsatz ‚Über epische und dramatische Dichtung‘ in aller Kürze entwerfen. Alfred Döblins ‚Manas‘ fällt allerdings bei ihm, und zwar aus formalen Gründen, durchs Raster, denn Döblins freie Rhythmen stellen Haenickes Einschätzung nach keine Verse dar, auch wenn er das Werk ansonsten inhaltlich zu den mythologischen Epen zählt (vgl. 1962:40). Das bringt einen interessanten Gesichtspunkt mit ins Spiel, der vor allem für Anne Webers ‚Annette‘ relevant ist und weiter unten näher erläutert wird.

Tatsächlich übt auch noch im 21. Jahrhundert diese auf die ursprünglichste Form des Geschichtenerzählens zurückgehende Gattung offenbar noch eine Anziehung aus, die, sei es als zu lösendes Problem, sei es als literarische Herausforderung, innerhalb kürzester Zeit zwei sehr unterschiedliche Texte hervorbrachte, die sich hinsichtlich ihrer Form und auch ihrer Funktion erkenntnistiftend vergleichen lassen. Mit der Analyse werde ich im Folgenden zunächst dem älteren der beiden Epen beginnen. Dass sich, wie Maiworm sehr treffend konstatiert, das „Archaische [...] – wie wir es in der zeitgenössischen Kunst erleben – eine Synthese mit dem Modernen eingehen [kann]“ (1968:42), zeigt Ann Cottens Versepos ‚Verbannt!‘ sehr eindringlich.

2. Zu Form und Funktion von Heldinnenepen in unheroischen Zeiten

2.1 Cottens tragische Anti-Heldin

In ihrem Versepos ‚Verbannt!‘ schließt Ann Cotten nun in vielen formalen und inhaltlichen Punkten die antike Textgattung an das 21. Jahrhundert an. Die Handlung soll hier nur kurz umrissen werden, sofern das überhaupt sinnvoll möglich ist: Die Zentralfigur ist eine bekannte Fernsehmoderatorin, die sich ihrerseits (das Epos ist in der Ich-Form erzählt) rühmt, das alte Fernsehen mit großem Erfolg ins neue Medienzeitalter überführt zu haben. Als Lena, die 14-jährige Tochter einer Kollegin sie verführt und es anschließend der Mutter erzählt, scheint die kurze Liebschaft der Moderatorin zunächst zum Verhängnis zu werden, doch das Schiedsgericht lässt die Klage fallen, nachdem sich erweist, dass Lena die Initiatorin war – den Teenager inspiriert das Ganze zu einem Fernsehformat: „Verführ den Moderator“. Die Protagonistin, der Minderjährigen nach wie vor verfallen, macht in der Sendung mit, verliert und wird im Rahmen der Show auf die Insel Hegelland verbannt, wo der Bürgermeister Wonneckind und 25 Matrosen leben, zu denen später noch Prothesen tragende Frauen stoßen, die aus dem Internet geflohen sind, woraufhin sehr merkwürdige Dinge geschehen.

Der Text ist in Spenserstanzen mit mehrheitlich neun Versen angeordnet, die Metrik ist meist fünf- bis sechshebiger jambisch, das Reimschema variiert zwischen Kreuzreim/Paarreim (a-b-a-b-b-c-c-d-d) und umarmendem Reim (a-b-b-a-b-c-d-d-c) – was sich formal eher an den mittelalterlichen Versformen orientiert als an den antiken, deren Verse ungerimt und ohne Strophen durchlaufen. Tatsächlich wird bei Cottens Text von „Neo-Spenser-Strophen“ gesprochen (URL 2), da sich im Deutschen das Reimschema, das auf den englischen Dichter Edmund Spenser zurückgeht und a-b-a-b-b-c-b-c-c entspräche, auf-

grund des Vierfach-Reims (b) kaum umsetzen ließe. Cotten nimmt um des Reimes willen allerdings etliche höchst unkonventionelle Versumbrüche vor, ein Stilelement, das in seiner Ironie eine postmoderne Antwort auf die formstrenge Vergangenheit gibt. Als Beispiele für diese Umbrüche, aber auch als Veranschaulichung der grundsätzlichen Machart dieses Epos sollen zwei Strophen dienen, die hier vollständig zitiert werden. Die Ausgangssituation, die Welt, in der sich die Moderatorin bewegt, kennzeichnet eine gewisse „erwachsene“ Borniertheit, dem ein idealtypisch kindliches Out-of-the-box-Denken gegenübergestellt wird, dem sich die Heldin zugehörig und hingezogen fühlt.

*Und so verklebt Erwachsensein die ganze Welt.
Die Studios sind voll mit jungem Rind,
sich an mich schmiegend, aufblickend wie Kind
(ob sie ganz ehrlich sind, sei mal dahingestellt),
und alles nur, um mir die Seele rauszufind-
en, die ich, wenn sie schauen, nur als vagen Bammel spüre.
An ihrer Stelle sammelte ich einen Haufen Wissen an,
weil man sie mit faktischen Hinweisen loswerden kann,
während ich mich und sie als besoffener Hammel führe.
(Cotten 2016:15; meine Hervorhebung)*

Der Umbruch versinnbildlicht hier den bevorstehenden Bruch im Leben und Denken der Moderatorin. In der folgenden Strophe erklärt Bürgermeister Wonkekind der neuen Hegelländerin den Ursprung der Schrauben verehrenden Religion der Inselbewohner:

*Wir sind schon vor dem Tempel angekommen.
Er ähnelt etwas einem Umspannwerk.
„Wonne, hast denn das alles du ersonnen?“
frag ich, und er sagt: „Nein, es war der Berg.
Nach ein paar Wochen, als wir herge-
kommen waren, merkte ich, es stimmt nicht mehr,
mein Großideenstrom verschleift sich und gewinnt nicht mehr
die Herzen, sie verzagen schon. Ich aber, im Hirn bunter,
ging auf den Berg, drei Nächte, kam mit Schrauben wieder runter.
(Cotten 2016:99; meine Hervorhebung)*

Da Cotten sich in der zweiten zitierten Strophe über die Regeln der Silbentrennung hinwegsetzt, ist fraglich, ob man überhaupt noch von einem morphologischen Enjambement sprechen kann. Die Regellosigkeit dieses Verfahrens spiegelt in jedem Fall die Beliebigkeit der in der Strophe geschilderten Religionsgründung. Doch kommt der Form dieser beiden hier exemplarisch

herausgegriffenen Umbrüche noch eine weitere Funktion zu: Sie setzen sich mit ironischer Freiheit über die Strenge Form hinweg, indem sie sie gleichzeitig einhalten, gleichsam mit einem Augenzwinkern. Dieser virtuos-komische Umgang mit der epischen Form in Kombination mit einer wirren Handlung und Figuren, die man nicht anders als skurril nennen kann, rückt ‚Verbannt!‘ in die Nähe des komischen Epos, dem „durch die Jahrhunderte beständigsten [Typus]“ (Maiworm 1968:56). Ironie und Satire nennt Maiworm als Gemeinsamkeit dieser Epen, die als Reaktion kritischer Menschen auf idealisiertes Heldentum ebendiese Stilisierung zu korrigieren sucht. „Die eigentliche Form des komischen Epos ist die Parodie, die unter Beibehaltung der hohen epischen Form diese auf unangemessene Gegenstände anwendet“ (Maiworm 1968:57). Inhaltlich als Gesellschafts- und Zeitsatire einzuordnen, gruppiert sich das Geschehen bei Cotten um die Ich-Erzählerin und Zentralfigur, die die Ereignisse ihrer Heldinnenfahrt nacherzählt, die wenig Heroisch-Rühmliches zur Identifikation und Bewunderung bereithält. Der „unangemessene“ Gegenstand also ist die Heldin selbst, die sich dadurch als Anti-Heldin erweist und somit die tiefgreifendste Modifikation zum tradierten männlichen Helden darstellt.

Auch dass die Figur ihre Geschichte selbst erzählt, ist ein Novum für diese Textgattung, die sich darin ganz explizit von der mündlichen Überlieferung durch eine dritte Person, einen Erzähler, abwendet. In der antiken Tradition der Heldendichtung haben Frauen eine allenfalls neben-, meist aber untergeordnete Rolle, die häufig vereinfacht stereotyp dargestellt wird: die bedingungslos treue und kluge Ehefrau Penelope in Homers ‚Odyssee‘, die sich aus Liebeskummer selbst tötende Dido in Vergils ‚Aeneis‘ beispielsweise. Nicht, dass es an starken Frauenfiguren in Geschichte und Mythologie mangelte, allen voran die Stadtgründerin Karthagos, Dido, würde alle Kriterien für ein eigenes Heldinnenepos erfüllen. Im Mittelalter gibt es Ausnahmen, zum Beispiel Brünhilde, die kriegerische Königin von Island, die eigens besungen wurde. Aber auch Kriemhild im ‚Nibelungenlied‘ ist eine insofern hochinteressante Figur, als ihr Verhalten in Anbetracht der historisch gegebenen Lebensbedingungen der Frauen überrascht und von psychologischer Vielschichtigkeit zeugt (vgl. Fuhrmann 1992:125). Mehrheitlich aber bleiben Tiefe und Mehrdimensionalität in dieser Gattung männlichen Helden vorbehalten, was Cotten mit ihrer (Anti-)Heldin nun aushebelt, die sich als Täterin in einer #metoo-Situation und damit in einer Rolle wiederfindet, in der in unserer Gegenwart hauptsächlich Männer agieren und die der Autorin quasi erlaubt, emotionale Komplexität und Widersprüchlichkeit in der Charakterzeichnung ihrer Protagonistin darzustellen. Im Positiven wie im Negativen können Frauen genau wie Männer handeln, Cotten Fernsehmoderatorin ist für diesen folgerichtigen Schluss ein anschauliches Beispiel.

Zwar bezieht sich Cotten durch die modernisierte Spenserstanze formal auf die englische Literatur der Renaissance, doch die vor allem formal-inhaltlichen Rückbezüge auf die antike, also homerische, Tradition der Versepik sind vielfältig. Bereits die Einleitung enthält den traditionellen Musenanruf, der in der literarischen Epik lange beibehalten wurde, aber auf den mündlichen Vortrag zurückgeht. „Der Sänger zitiert die Musen allerdings nach Belieben herbei, wenn er einem Publikum gegenübertritt, weil die Musen zugleich die Töchter des Gedächtnisses genannt werden, auf das er ja bei seinem freien Vortrag angewiesen ist“ (Maiworm 1968:44). Weniger wegen des Gedächtnisses als vielmehr zwecks „übernatürlicher Unterstützung“ (ebd.) erfolgt auch bei Cotten der Musenanruf, der sich in ‚Verbannt!‘ allerdings über acht Strophen erstreckt, denn „Ich brauche jede einzelne der Musen, / vermute ich, doch weiß ichs nicht genau“ (Cotten 2016:10). So werden zunächst alle neun angerufen, bis die Wahl schließlich auf die Muse der epischen Dichtung, Rhetorik, Philosophie und Wissenschaft fällt, was dem Epos programmatisch den Weg weist: „Da hör ich aus dem Bad die Stimme von Kalliope, / skizzierend warm und witzig irgendeine Trope, / und weiß plötzlich, mit welcher ich mich hier verlobe“ (Cotten 2016:11). Die Unsicherheit, vielleicht auch Unbedarftheit der Ich-Erzählerin bezüglich der Selbstverortung innerhalb der Disziplinen bei gleichzeitiger Distanzlosigkeit zum Göttlichen, zeugt von einer Erzählhaltung, die schon Carl Spitteler an der neueren Versepik beobachtete: „Was dem denkenden Geist das Höchste, Ernsteste und Heiligste ist, also Gott oder Götter, das behandelt der Epiker mit Übermut, sogar mit einem Stich ins Ironische“ (1947:414) und eben nicht mit jener „Indifferenz gegen die Zeit“ (Schelling 1895:286) beziehungsweise so, als seien der Erzählstimme der Stoff und „die einzelnen Teile desselben wirklich gleichgültig“ (Schlegel 1801/02:276). Sah die gelehrte Meinung im 19. Jahrhundert das Epos noch als „Darstellung des rein Objektiven“ (Schlegel 1801/02:273), bemerkte Spitteler im 20. Jahrhundert einen Qualitätsunterschied in der Distanziertheit des Erzähldukts: Aus völlig wertfreier Neutralität wird eine zwar weiterhin distanzerhaltende, aber keineswegs indifferente Ironie. Diese Distanz nun überwindet Cotten, indem sie die Heldin (oder Anti-Heldin genauer gesagt) ihre eigene Geschichte erzählen lässt, selbstironisch, selbstbewusst und das Göttliche auf eine Art in die Geschichte integrierend, die die (antiken) Götterfiguren nicht aus der Zeit herausfallen lässt. Es sind ihrer nicht viele: Da ist (Hermes) Trismegistos (ein Zusammenschluss von Hermes und dem ägyptischen Gott Toth), dann der Hirtengott Pan, der als Internetspion Pan Orama aus dem virtuellen Raum heraustritt und auf Hegelland endet, nachdem zuvor die Erzählerin eine Metamorphose durchläuft und fortan als (Götterbote und Schutzgott unter anderem der Reisenden) Hermes Wolpertinger erscheint, bis sie im letzten Kapitel nach ihrer Rückverwandlung stirbt.

Die Offenheit für neue Inhalte und formale Abwandlung beweist „die Unverbrauchtheit dieser Gattung, die als elementare dichterische Ausdrucksweise besonders wandlungs- und aufnahmefähig ist“ (Wehe 1941/42:424), eine Offenheit, die auch Cotten erkannt hat und ihr Epos außerordentlich zeitgemäß mit zahlreichen eigenen Illustrationen angereichert hat. Als Beispiel soll hier die Abbildung des auf Basis der reinen Beschreibung nur schwer vorstellbaren Hermes Wolpertinger dienen (Cotten 2016:75):

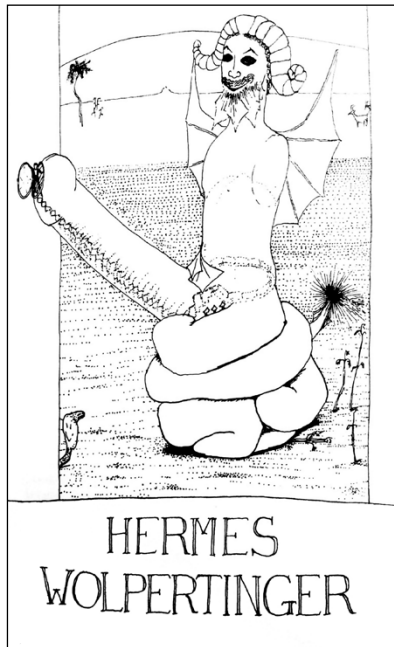


ABB. 1: Cotten 2016: 75.

Die zahlreichen Referenzen auf die Gegenwart des 21. Jahrhunderts, zum Beispiel auf den österreichischen Politiker Karlheinz Strache (Cotten 2016:54) oder (klassische sowie) Popkultur („Ihr kennt ja Gamelanmusik vielleicht, Steve Reich, / Bach, Robert Hood, deaf, Ragas und dergleichen“ 97), die vielfachen Rückbezüge auf die Antike sowie die aufgeklärte Mehrsprachigkeit weisen das Versepos als von umfassendem Weltwissen durchzogenes Textgewebe aus. Folgende Beispiele veranschaulichen, wie voraussetzungsreich Cottens Text ist: „ganz im Hegelschen Sinn als sèche étude de vie“ (2016:9; Hervorhebung im Original), „Nun muss ich etwas wissen, Трудно быть догом“ (2016:77), „Wis-

sen ist Erfrischung nur für den casual Verwender“ (2016:32; Hervorhebung im Original). Sprachlich, philosophisch, intertextuell zeigt sich hier ein Anspruch auf Allgemeingültigkeit, der nicht nur die epochenübergreifenden Referenzen, sondern vor allem die klaren zeitgenössischen Bezüge bereits für die Zukunft im Bildungsgut des Lesepublikums verankert sieht.

Die einsame Insel selbst, auf der die Erzählerin mit dem Boot abgesetzt wird, ließe sich antiker Tradition gemäß als Unterwelt oder Hölle deuten – könnte aber auch, in Anlehnung an Dantes ‚Göttliche Komödie‘ dem Purgatorium entsprechen, der Text liefert genügend Hinweise für beide Deutungen. Auch eine zukunftsweisende Interpretation in Richtung einer Utopie beziehungsweise Dystopie scheint zulässig, denn nicht nur Pan Orama überschreitet die Grenze vom virtuellen Raum zur Realität, auch die Frauen, die am Ende der Geschichte auftreten, entfliehen dem Internet und stoßen zum Personal der Insel dazu. Das liest sich wie Science Fiction und wird untermauert durch intertextuelle Bezüge wie den oben im Originaltitel zitierten russischen Science-Fiction-Roman von Arkadi und Boris Strugazki aus dem Jahr 1964 (‚Es ist schwer, ein Gott zu sein‘), der auf einem entfernten Planeten mit mittelalterlichem Feudalsystem spielt. Durch dieses grenzüberschreitende Zusammenbringen von virtuellen und realen Räumen, von antiken Traditionen und postmodernen Elementen, gelingt Cotten eine ganz außergewöhnliche Neuinterpretation einer Textgattung, die dadurch gerade nicht wie ein Anachronismus aus der Gegenwartsliteratur herausragt, sondern wie ein gelungenes Experiment zeigt, was Literatur vermag.

2.2 Webers konsensstiftende Widerstandsheldin

Im Gegensatz zu Cottens Text wirkt Anne Webers Epos in formaler Hinsicht sehr viel stärker losgelöst von antiken oder mittelalterlichen Epen-Traditionen. Allerdings ist Webers ‚Heldinnenepos‘ in einem doch maßgeblichen inhaltlichen Punkt stärker der Antike verpflichtet. Es gibt auch hier eine Zentralfigur, Anne oder Annette Beaumanoir, die in diesem Fall auch die traditionelle Vorbildfunktion erfüllt – sogar die Analogie zu dem irrfahrenden Odysseus wird aufgerufen (vgl. Weber 2020:59), der ähnlich wie die Heldin zum Niemand wird, wenn auch aus unterschiedlichen Motiven. Annette, die sich als sehr junge Frau im Zweiten Weltkrieg in Frankreich der Widerstandsbewegung anschließt, lebt vor allem für das deutsche Lesepublikum eine Art idealer oder modellhafter Wunschbiografie: Sie ist eine von den Guten, darüber herrscht Konsens. Ihr Engagement für die gerechte Sache endet nicht 1945, sondern wird ihr zum Lebensprinzip und lässt sie auch im Algerienkrieg als Widerstandskämpferin für die Opfer eintreten. Es geht im Grunde um einen kompromisslosen Idealismus, den man heutzutage vielleicht noch unter Klima- und Menschenrechtsaktivist:innen findet, die heute genauso wenig von der Mehrheit für ihre Bedingungslosigkeit

bewundert werden wie Annette und ihre Mitstreitenden damals. Die Tragik solcher Held:innen liegt darin, dass sie von ihren Zeitgenoss:innen konsequent verkannt, unterschätzt, belächelt oder gar wegen ihres fordernden Auftretens gehasst werden. Erst wenn die Geschichte zeigt, dass sie im Recht waren, findet eine konsensstiftende Idealisierung zum Heldentum und zur Vorbildfunktion statt. Narrative jeglicher Art sind an dieser Konsensbildung ganz maßgeblich beteiligt. Dass Anne Weber hier die Gattung des Epos bemüht, die Erzählung auch ‚Heldinnenepos‘ nennt, erfüllt mehrere Funktionen. Erstens stellt Weber ihre Heldin damit in eine Reihe mit den großen (männlichen) Helden der Antike, Odysseus etwa oder Aeneas, und gibt damit zu verstehen, dass Annette ihnen an Mut, Tapferkeit und Willensstärke in nichts nachsteht. Zweitens unterstreicht die Wahl einer außergewöhnlichen Erzählform die Außergewöhnlichkeit des hier in der dritten Person besungenen Schicksals. Drittens nutzt sie die dem historischen Epos eigene Funktion, derer sich Erzählende dann bedienen, „wenn eine nahe Vergangenheit episch behandelt und zu zeitloser metaphysischer Bedeutung erhoben werden soll“ (Wehe 1941/42:430) beziehungsweise wenn sich „die Heroisierung und Mythisierung auf eine Gestalt der unmittelbaren Vergangenheit bezieht“ (Maiworm 1968:141).

Weber überführt das Epos in die Gegenwart, indem sie sich in zahlreichen formalen Punkten stark von der Tradition entfernt. Hier gibt es einige Parallelen zu Ann Cottens Versepos. Wo Cotten für Heldin und Erzählstimme die Personalunion wählt, wirkt Webers Konstruktion klassischer. Die Heldin wird von der Erzählerin, die sich am Ende des Epos auch klar als die Autorin zu erkennen gibt, in der dritten Person besungen. Doch dass Weber am Ende eine Art metanarrativer Ebene in den Text einführt, bricht hier klar mit der auf die ursprüngliche, von der Autorschaft unabhängige Mündlichkeit der Gattung rekurrierende Epostradition, derzufolge die Erzählstimme anonym und neutral bleibt. Thematisiert wird Webers erste Begegnung mit Annette, die im Publikum sitzend einer Podiumsdiskussion beiwohnt und sich am Ende zu Wort meldet: *„und eine, die dort oben sitzt, so eine dieser / großen ernsten Deutschen, schaut Annette an, / als hätte sie gemerkt, dass sie am besten mal / die Klappe hält“* (2020:205). Zweimal bezeichnet sich Weber selbst als große Deutsche, was den Kontrast zur Demut, die sie angesichts der von innerer Größe zeugenden Geschichte der kleinen Französin empfindet, zur Geltung bringen soll. Doch bleibt unklar, ob diesem metanarrativen Element noch eine weitere Funktion zukommen soll. Ähnlich wie in ‚Verbannt!‘ finden sich auch in ‚Annette‘ viele fremdsprachige Formulierungen im Text, wobei es sich bei Weber fast ausschließlich um Französisch handelt, was natürlich der Nationalität der Heldin und dem Handlungsort geschuldet ist. Anders allerdings als Cotten, liefert Weber immer eine Übersetzung oder Paraphrasierung auf Deutsch nach: *„Aber peu importe,*

darum / geht es hier jetzt nicht, sondern um die exaltation, / das Mitgerissen-Sein“ (2020:21; Hervorhebungen im Original). Der Anspruch einer aufgeklärten Mehrsprachigkeit liegt bei Weber nicht vor, der Text setzt keine so welthaltige Bildung voraus wie Cottens Werk. Hiermit haben sich auch bereits die inhaltlich-formalen Schnittmengen der beiden Epen erschöpft.

Insgesamt weist sich Webers Text formal weitaus weniger als (Vers-)Epos aus als Cottens ‚Verbannt!‘ Ungleich lange Strophen ohne erkennbares Versmaß, die sich im Grunde wie Prosa lesen, wären keine Zeilenumbrüche eingefügt, die Versen ähneln beziehungsweise Verse imitieren. Eine kurze Gegenüberstellung soll das veranschaulichen:

*Die Mutter ihrer Mutter ist im 19. Jahrhundert
in der Bretagne, also gewissermaßen
noch zwei Jahrhunderte zuvor geboren, als
eines vieler Kinder habeloser Bauern, die ihre
Kinder nicht ernähren können und sie daher
eins nach dem anderen bei Reicheren in Dienst geben.
Die kleine Kuhmagd ist sehr arm. Lange Zeit trägt sie
– o Schock später für ihre kleine Enkelin! –
keine Unterhose. Sie hatte keine. Schlieft im Stroh. Ihr
Jahreslohn war ein Paar neue Holzschuhe, und alle
zwei Jahre gabs entweder einen Umhang und dazu
ein Paar Strümpfe oder auch einen Rock und eine Jacke, was
deshalb schon kein Luxus war, weil sie noch gar nicht
ausgewachsen war. Sie ging nie zur Schule. Illettré
sagt man dazu, wenn eine ihresgleichen oder einer
weder des Lesens noch des Schreibens kundig ist.
(Weber 2020:7f.; Hervorhebung im Original)*

Eine andere Stelle:

*Schutt scheint mehr oder weniger gleichbedeutend
mit Alltag, wenn man darunter Kleinkram, kleine
(Selbst-)Betrügereien, eben das Versumpfen im Klein-Klein
versteht. Wäre er ein Idealist nach der Art seiner
Eltern gewesen, nämlich einer mit erfüllbaren – klein-kleinen –
Idealen, so hätte er womöglich in seinem Priesteramt
aufgehen oder doch wenigstens damit zufrieden sein können.
Er hätte das Erfüllbare nach Kräften erfüllen können
und anderen geholfen, es ebenso zu tun. Das Unerfüllbare
hätte nicht als unvorstellbare großes, absolutes Gewicht
auf seinen Schultern gelastet und damit
auch nicht auf seinem kleinen Sohn.*

Diese zweite Stelle ist tatsächlich nicht aus ‚Annette‘, sondern aus Webers 2015 erschienenem Buch ‚Ahnen‘ über ihren Urgroßvater und sieht im Original so aus:

Schutt scheint mehr oder weniger gleichbedeutend mit Alltag, wenn man darunter Kleinkram, kleine (Selbst-)Betrügereien, eben das Versumpfen im Kleinklein versteht. Wäre er ein Idealist nach der Art seiner Eltern gewesen, nämlich einer mit erfüllbaren – klein-kleinen – Idealen, so hätte er womöglich in seinem Priesteramt aufgehen oder doch wenigstens damit zufrieden sein können. Er hätte das Erfüllbare nach Kräften erfüllen können und anderen geholfen, es ebenso zu tun. Das Unerfüllbare hätte nicht als unvorstellbare großes, absolutes Gewicht auf seinen Schultern gelastet und damit auch nicht auf seinem kleinen Sohn. (Weber 2015:63; Hervorhebungen im Original)

Als ‚Zeitreisetagebuch‘ untertitelt ist ‚Ahnen‘ die in Prosa verfasste Lebensgeschichte des 1924 gestorbenen Florens Rang, die, würde man die Zeilen entsprechend umbrechen wie weiter oben exemplarisch durchgeführt, sich ähnlich läse wie das fünf Jahre später veröffentlichte Heldinnenepos. Sprachlich unterscheiden sich die beiden Texte kaum voneinander, was die Frage aufwirft, ob der Form in ‚Annette‘ nicht vielleicht etwas Beliebiges eignet, ob das Epos nicht vielmehr behauptet als formal erfüllt wird. Allerdings, wie sich eingangs gezeigt hat, kann man wie Diether Haenicke am Beispiel von Döblins ‚Manas‘ das Epos als Form und das Epische als dichterische Grundhaltung getrennt voneinander betrachten und ‚Annette‘ aufgrund der fehlenden Metrik zwar nicht als Vers-epos behandeln, aber eben als ‚Heldinnenepos‘ als das die Autorin ihren Text schließlich auch bezeichnet.

Eine gehobene Sprache und typisierende Gestaltungsmittel finden sich in Webers Text nicht, was unter anderem als Leichtigkeit und Frische von der Jury des Deutschen Buchpreises lobend hervorgehoben wurde. Die starke Nähe zur Prosa ist es, die dieses Epos so leicht lesbar und niedrigschwellig zugänglich macht. Die formale Freiheit, die sich Weber hier im Grunde nimmt, indem sie sich keinem Versmaß unterwirft, verhindert wohl auch, dass sich ihr Text in einer häufig beobachteten „gehaltsarmen Formimitation“ (Maiworm 1968:41) verliert. So wird ‚Annette‘ auch dank der weiblichen, also der Tradition gegenläufigen, Heldin zu einer der Spielformen der Textgattung, die versucht, „das heroische Ideal unheroischen Zeiten anzupassen“ (Maiworm 1968:48).

3. Schlussbetrachtung

Es wurde nun ausführlich über die Form beider Werke gesprochen, die starke Durchgestaltung von Cottens Text hervorgehoben und die deutlichen Bezüge

vor allem auf die antiken Epen, in deren Tradition Cottens Versepos steht, betont, demgegenüber sich aufgrund Webers prosaischem Stil und der prinzipiellen Losgelöstheit von der traditionellen Formstrenge ihr Text eher nominell in diese Gattung einordnen lässt.

Gemeinsamkeiten und Unterschiede lassen sich meines Erachtens auch in der Funktion beider Epen beobachten. Während Weber in ihrer Zentralfigur eine klassische Heldin mit Vorbildfunktion besingt und durch die gewählte Form quasi erhebt, stellt sich bei Cotten eine Art Anti-Heldin selbst in den Mittelpunkt, wobei die Autorin beweist, dass sich die Textgattung Epos mit allen Merkmalen in unsere Gegenwart überführen und wiederbeleben lässt. Es ist dabei nur folgerichtig, dass die Erzählerin ambivalenten Charakters ist, da sich was man Heldentum nennt seit der Antike nicht nur verschoben hat (vor allem was blutige Kampfhandlungen betrifft), sondern erst geklärt werden müsste, welche Eigenschaften in unserer Zeit einen Helden oder eine Heldin überhaupt ausmachen. Weber hat sich hier für eine konsensfähige reale Person aus der nahen Vergangenheit entschieden und eine der klassischen und identitätsstiftenden Vorbildfunktion entsprechende Kämpferin, womit sie in erster Linie beweist, dass Männer kein Monopol auf die Heldenfigur haben und es durchaus Heldinnen gibt, die eposwürdig sind, auch wenn das Eposhafte bei streng angelegter formaler Definition in ‚Annette‘ eher Behauptung bleibt.

Umberto Eco, der die Postmoderne über ihr ausgeprägtes Kunstwollen als Manierismus definiert, erkennt in ihr auch die Einsicht, dass „die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld“ (1987:78). Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich Cottens ‚Verbannt!‘ als mutiges Experiment und die postmoderne Antwort auf die Frage lesen, ob in dieser Textgattung noch groß gedichtet werden kann. Denn bereits 1947 bedauerte ein indignierter Carl Spitteler, dass ein solches, notwendigerweise von einem „Kauz“ eingereichte Manuskript in jedem Verlag unausweichlich im Papierkorb landen würde, denn: „Ein Epos schreibt man heutzutage nicht“ (418).

Weitaus weniger pessimistisch klingt Maiworm, der seine Untersuchung mit dem Satz abschließt: „Gattungsgeschichtliche Prognosen kann man nicht stellen, aber es gibt in der Literaturgeschichte erstaunliche Beispiele vom Wiederaufleben vergessener Gattungsformen unter veränderten Bedingungen“ (1968:170). Cotten und Weber liefern genau hierfür den Beweis. In der weiblichen Zentralfigur manifestiert sich in beiden Werken die vordergründigste Neuerung des Genres, die durch einschlägige formale und inhaltlich-formale Brückenelemente bei Cotten die Verbindung zu antiken und mittelalterlichen Epen herstellt. Anders als Weber, die formal stärker in der Gegenwart verortet ist, statt postmoderner Ironie jedoch auf Pathos setzt, was ihrerseits neben der

vorbildhaften Hauptfigur die Brücke zur Antike schlägt. Beiden gelingt mit sehr unterschiedlicher Wirkung die Wiederbelebung einer totgesagten Textgattung oder, wie Ann Cotten in ‚Florida-Räume‘ schreibt, eine „industrielle Revolution der Literatur“ – zur „Heilung der Weisheit“ (2010:10).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- COTTEN, Ann (2016): *Verbannt!* Berlin: Suhrkamp.
COTTEN, Ann (2010): *Florida-Räume*. Berlin: Suhrkamp.
WEBER, Anne (2020): *Annette. Ein Heldinnenepos*. Berlin: Matthes & Seitz.
WEBER, Anne (2015): *Ahnen. Ein Zeitreisetagebuch*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Sekundärliteratur

- ECO, Umberto (1987): *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘*. München: dtv.
FUHRMANN, Joëlle (1992): Zur Darstellung der Vielschichtigkeit des weiblichen Verhaltens am Beispiel der Kriemhild im *Nibelungenlied*. In: BUSCHINGER, Danielle / SPIEWOK, Wolfgang (Hrsg.): *Heldensage – Heldenlied – Heldenepos*. Gotha: Jahrbücher der Reineke-Gesellschaft Bd. 2, S. 123–136.
HAENICKE, Diether (1962): *Untersuchungen zum Versepos des 20. Jahrhunderts*. München: A. Schubert.
MAIWORM, Heinrich (1968): *Neue deutsche Epik*. Grundlagen der Germanistik Bd. 8. Berlin: Erich Schmidt.
SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1895): Construction des Epos nach seinen Hauptbestimmungen. In: SCHRÖDER, Walter Johannes (Hrsg.) (1969): *Das deutsche Versepos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 282–292.
SCHLEGEL, August Wilhelm (1801/1802): Vom Epos. In: SCHRÖDER, Walter Johannes (Hrsg.) (1969): *Das deutsche Versepos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 270–281.
SCHWEIKLE, Günther und Irmgard (Hrsg.) (1990): *Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: J. B. Metzler.
SPITTELER, Carl (1947): Mythos und Epos. Gottheit im Epos. Über das Epos. In: SCHRÖDER, Walter Johannes (Hrsg.) (1969): *Das deutsche Versepos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 413–423.
WEHE, Walter (1941/1942): Das moderne Versepos. In: SCHRÖDER, Walter Johannes (Hrsg.) (1969): *Das deutsche Versepos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 424–235.

Online-Artikel

URL 1: Deutscher Buchpreis Blog. *Der Deutsche Buchpreis 2020 geht an Anne Weber!* <https://www.deutscher-buchpreis-blog.de/buchpreis-2020-anne-weber/> [23. 8. 2022].

URL 2: Suhrkamp. *Ann Cotten liest aus ihrem Versepos „Verbannt!“* <https://www.suhrkamp.de/audio/ann-cotten-liest-aus-ihrem-versepos-verbannt-b-691> [31. 8. 2022]