

Die Motivik und Struktur der Quest in
Doris Dörries Geschichte und Film
Paradies

by

Michael Addala

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfillment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
German

Waterloo, Ontario, Canada, 2006

©Michael Addala 2006

AUTHOR'S DECLARATION FOR ELECTRONIC SUBMISSION OF A THESIS

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

In the thesis at hand I will analyze to what extent Doris Dörrie constructed her story and film *Paradies* according to the structure of the quest. First of all, some background information will be provided concerning Dörrie's career. After that, a short summary of the important contributions that have been made in the area of the hero's journey and Dörrie's *Paradies* will be given. Following a depiction of the quest's mythological roots, the Jungian concept of the collective unconscious and its archetypes will be introduced. After that, Joseph Campbell's Monomyth will be explained step by step, for the structural analysis of the action will follow that pattern. The theoretical part will close with a description of the archetypal and mythological method that will be applied to the primary texts.

In the practical analysis the theoretical foundation will be utilized to prove that Dörrie's texts are arranged according to the Monomyth. With the help of quotations from the primary works, it will be shown that the plot-device of the quest underlies the relevant story and its adaptation to the screen. Furthermore, Jung's findings concerning the archetypes will be consulted to find out whether the characters the quester meets correspond to the archetypal roles that the classic seeker encounters. That is why the title includes the word *Motivik*. Besides that, a connection will be made between the seemingly inappropriate title *Paradies* and the quest-structure.

First of all, the probable reason for Dörrie's choice concerning the title will be ascertained. Highly esteemed philosophers and authors have equated the fall of man with the birth of reason and curiosity. Eve's sin can be interpreted as the start of a quest. The aim of the latter is to return to the Garden of Eden.

Furthermore, it will be shown that the hero meets the key archetypes of the shadow, anima and mother, which leads to the finding that the hero's external voyage is above all an internal one.

Jakob or Viktor, respectively, is desperately searching for psychological equilibrium – the archetypal self represented by Lotte.

The major outcome of this thesis will be that both versions of *Paradies* can be described as modern anti-quests. The reason for that lies in Dörrie's first following the classic pattern only to leave it prematurely in order to manoeuvre her characters into nemesis. Not only the male quest, which is analyzed in detail, but also the two searches of Lotte and Angelika end tragically. The only exception is Lotte's journey in the prose version, which Dörrie only provides incompletely.

Danksagung

Ich möchte diese Gelegenheit nutzen, um mich bei meinem geistreichen Betreuer Dr. Paul Malone zu bedanken, der mir vor allem in der Endphase dieses Projektes mit Rat und Tat zur Seite stand. Außerdem gilt mein Dank meinem belesenen Freund Florian Camphausen, der mich in vielen anregenden Gesprächen an seinem reichen Wissensschatz hat teilhaben lassen.

Widmung

Meiner geduldigen Freundin Nadine

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	- 1 -
2. Theorie	- 8 -
2.1 Forschungsstand	- 8 -
2.2 Theoretische Grundlage.....	- 12 -
2.3 Methode.....	- 31 -
3. Analyse	- 33 -
3.1 Zum Titel	- 33 -
3.2 Die Struktur der Quest in „Paradies“	- 37 -
3.2.1 Lottes Quest.....	- 38 -
3.2.2 Angelikas Quest.....	- 39 -
3.2.3 Jakobs Quest	- 41 -
3.3 Die Struktur der Quest in <i>Paradies</i>	- 63 -
3.3.1 Lottes Quest.....	- 63 -
3.3.2 Angelikas Quest	- 66 -
3.3.3 Viktors Quest.....	- 69 -
3.4 Analyse der Archetypen	- 88 -
3.4.1 Entmaterialisierung.....	- 89 -
3.4.2 Lotte und Angelika als Schatten.....	- 91 -
3.4.3 Lotte als Anima.....	- 95 -
3.4.4 Lotte als Mutter.....	- 99 -
3.4.5 Ruth als Mutter und alte Weise	- 102 -
4. Schlussbetrachtung	- 104 -
5. Werkverzeichnis	- 108 -

1. Einleitung

Am 26. Mai 1955 erblickte Doris Dörrie in Hannover das Licht der Welt. Nach dem Abitur an einem humanistischen Gymnasium ging sie 1973 für zwei Jahre nach Stockton in Kalifornien, wo sie ein Schauspiel- und Filmstudium am Drama Department der University of the Pacific absolvierte. Im Anschluss daran studierte sie Philosophie und Psychologie an der New School of Social Research in New York, derweil sie als Filmvorführerin im dortigen Goethe-House jobbte. Zurück in Deutschland schrieb sich Dörrie 1975 an der Hochschule für Fernsehen und Film in München ein, wo sie drei Jahre später ihren Abschluss machte. Währenddessen schrieb sie Filmkritiken für die *Süddeutsche Zeitung*.

Ihr Erstling im Medium Film, *Mitten ins Herz* von 1983, erzählt die Geschichte um Anna Blume, einer unmotivierten Studentin, Kassierererin und Außenseiterin, die nach einem unmoralischen Angebot eines kapitalistischen Zahnarztes mit diesem zusammen lebt. Aus Angst ihn zu verlieren, täuscht sie eine Schwangerschaft vor, stiehlt ein Baby und ermordet, nachdem der Betrug aufgefliegen ist, ihren Liebhaber. Am Ende flieht sie in die Türkei. Wie alle frühen Produktionen Dörries, basiert auch diese auf einer ihrer zu diesem Zeitpunkt unveröffentlichten Erzählung. „It’s a deeply disturbing story, told coolly and brilliantly, in a pared-down, understated, witty and laconic way“ (Angier 204). Vor allem auf dem Filmfestival in Venedig war dieser Film ein Überraschungserfolg, erhielt beim Max-Ophüls-Festival zur Förderung deutscher Nachwuchsregisseur/innen in Saarbrücken den Zuschauerpreis und ermöglichte Dörrie somit weiter in der Filmbranche zu arbeiten.

1984 folgte *Im Innern des Wals*, ein „Road Movie durch einen verregneten norddeutschen Sommer und zugleich die schwierige, anrührende, von leisem Humor bestimmte Annäherung zwischen Karla und dem Sänger Rick, der ‚zufällig‘ gerade dorthin fährt, wohin Karla will“ (Frederiksen). Lukasz-Aden urteilt, „Die Handlung ist dicht, die Schauspieler brillant (geführt) [sic] -

das Ende ist umstritten. Doris Dörrie bringt gern Unerwartetes auf die Leinwand ... Durch Überspitzung, Erhöhung, Abhebung macht sie Handlungs- und Verhaltensweisen deutlich“ (24). Auf der CD-Rom des *Lexikon des Internationalen Films* wird dieses Werk als „Odyssee“ der Protagonistin beschrieben, die während der Handlung einen „Bewusstwerdungsprozess“ durchlebe.

Der endgültige Durchbruch gelang der Regisseurin ein Jahr später mit *Männer*, der Geschichte des Kampfes zweier grundverschiedener Männer um eine Frau. In dieser Komödie verliebt sich die Gattin des erfolgreichen Managers Julius in den Aussteiger und verkannten Künstler Stefan. Ersterer versucht seine Frau zurück zu gewinnen, indem er in Stefans WG zieht, zum Aussteiger mutiert und aus seinem Rivalen einen Erfolgsmenschen macht. Während dieses Rollentausches befreunden sich die beiden. *Männer* kostete nur 400,000 amerikanische Dollar (Angier 204) und lockte weltweit über 6 Millionen Zuschauer in die Kinos (205). Dank dieses Kassenschlagers darf sich Dörrie zu den wenigen Regisseuren zählen, die auf dem Titelblatt des Magazins *Der Spiegel* abgelichtet worden sind. Sie ist sogar die einzige Frau, der 1986 diese Ehre zu Teil wurde (Phillips 173).

Nachdem Daniel Keel das *Spiegel*-Interview mit Doris Dörrie gelesen hatte, verpflichtete er sie als Autorin für seinen Verlag Diogenes (*Chronik* 447-48). Zu der Rezeption ihrer Prosa können leider nur wenige Fakten angeführt werden. Über Dörries erstes Buch, die Sammlung *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug* (1987), in dem die Geschichte „Paradies“ erschien,¹ erfährt man in der Verlagschronik des Hauses Diogenes nur, dass die Autorin nach der Veröffentlichung in der *FAZ* „belächelt“ wurde (448). Im Feuilleton dieser Zeitung hieß es, „nein, schreiben kann sie wirklich nicht“ (*Chronik* 448). Trotzdem hält Dörries Verlag bis heute an ihr fest, was darauf schließen lässt, dass sich ihre Bücher gut verkaufen. Zahlen veröffentlicht Diogenes nicht. Immerhin werden zwei ihrer Erzählbänder als *Love, Pain and the whole damn thing* und *What do you want from me?* (1989) in den

¹ Auch wenn diese Geschichte erst ein Jahr nach dem gleichnamigen Film veröffentlicht wurde, ist sie doch dessen Vorlage.

USA von Random House verlegt (Phillips 173). Ihre Prosa erntete auch positive Kritiken, wie zum Beispiel von Joachim Kaiser, der schrieb, der Novellenzyklus *Für immer und ewig. Eine Art Reigen* (1991) biete „mehr klügere, originellere und einleuchtendere Beobachtungen über die langen Schwierigkeiten und kurzen Herrlichkeiten zwischenmenschlicher Beziehungen“ als die Werke aller anderen Autoren aus Dörries Generation (*Süddeutsche Zeitung* 22. Dezember 1991). Ihr Erzählband *Was machen wir jetzt?* (2000) und ihr Roman *Das blaue Kleid* (2002) schafften „sofort den Sprung auf die Spiegel-Bestsellerliste“ (*Chronik* 448). Als „erfolgreiche Neuentdeckung“ pries sie 1987 ihr Verlag (56) und 1995 erhielt sie das „Bundesverdienstkreuz und [den] Montblanc-Literaturpreis“ (565). Ein Jahr später folgte der „Bettina-von-Arnim-Literaturpreis der *Brigitte*“ (448).

Über ihren Erfolg als Filmregisseurin besteht indes kein Zweifel. Sie wurde 1999 mit dem „Drehbuchpreis des Bayerischen Filmpreises ... für ... *Bin ich schön?*“ ausgezeichnet (*Chronik* 619). Für *Erluchtung garantiert* (2000) erntete sie den Bayrischen Filmpreis. Alleine im Erscheinungsjahr von *Paradies* erhielt sie für ihren Hit *Männer* den Deutschen Filmpreis (Filmband in Silber und Gold), die Goldene Leinwand, den Gildefilmpreis, den Goldenen Spazierstock, den Filmpreis der Stadt Hof und den Bambi. *Männer* war sogar für den Oscar nominiert.

Nach *Männer* wurde Dörrie mit Angeboten aus Hollywood überschüttet (Angier 204), die sie alle ablehnte und stattdessen *Paradies* drehte, die Geschichte eines Zoologieprofessors, dessen Frau Angelika die gemeinsame Ehe retten will, indem sie ihre Jugendfreundin Lotte zu einem Seitensprung mit ersterem überredet. Der Protagonist verliebt sich jedoch in die unscheinbare Frau vom Lande, welche ihrerseits vor diesem in die große Stadt flieht, um Prostituierte zu werden. Dörrie verfilmte ihre Geschichte relativ werktreu. Die stärkste Abweichung von der Vorlage wird, auch wenn Angelika in beiden Fällen umgebracht wird, am Ende der Handlung klar.

Wegen des Erfolgs des Vorgängers konnte sie sich zum ersten Mal, so schwärmt Dörrie, mit dem für deutsche Verhältnisse riesigen Budget von 2,5 Millionen Deutschen Mark viel Produktionszeit

erkaufen (Gollub 41). Das Resultat pries Hellmuth Karasek als „eine atemberaubende Gratwanderung zwischen Komödie, Melodram und Tragödie“ (239). In der *Zeit* wurde der Film als faszinierendes, tragi-komisches Melodrama beschrieben, das Martin Scorsese, Ingmar Bergman und Jacques Tati verbinde (zitiert in Johnson 71). Den Deutschen Filmpreis in Gold erhielten Katharina Thalbach für ihre Darstellung der Lotte und Klaus Banzer für die Filmmusik. Dörrie meinte, sie selbst, ihr Team und die Besetzung hätten in *Paradies* am meisten gewagt und sich am meisten eingesetzt (Fischetti 263). Es verwundert daher nicht, dass *Paradies* „long remained the film closest to Dörrie’s heart“ (69). Dieser Film scheint zur Zeit der Entstehung Dörries Wunschprojekt gewesen zu sein. Nach ihrem Durchbruch hätte sie genauso gut einen leicht zugänglichen Hollywoodfilm im Stil von *Männer* drehen können. Stattdessen wechselte sie zurück in das Genre ihrer frühen Filme – die Tragikomödie. In diesem Zusammenhang äußerte Dörrie keck, „[i]ch mache immer nur die Filme, die ich wirklich machen will“ („Film im Kopf“). *Paradies* war in den vier Wochen nach dem Kinostart der dritterfolgreichste Film in der Bundesrepublik Deutschland. Diesen Erfolg misst Dörrie jedoch vor allem dem Vorgänger *Männer* bei (29). Das Interesse an *Paradies*, der vor allem als Sequel zu *Männer* vermarktet wurde, ließ, wahrscheinlich auf Grund falscher Erwartungen, rasch nach.

Dieses teilweise unterschätzte und völlig in Vergessenheit geratene Werk und seine Vorlage sind deshalb so wichtig im Hinblick auf Dörries Œuvre, da es viele der für sie so typischen Stilelemente beinhaltet: Die Suche nach Glück, Anerkennung und Liebe sowie der damit verbundene Wunsch, anders sein zu wollen. Das Austauschen von Identitäten und die komplette Verwahrlosung sind die Folgen dieser Wünsche. *Paradies* zu begreifen, hilft enorm Dörries Gesamtwerk zu verstehen und diese Arbeit kann mit ihrer spezifischen Herangehensweise ebendies leisten. Wie aus folgenden Zeilen klar wird, ist der Zugang zu diesem Werk nicht gerade einfach.

A tightly woven construct laced with oblique dialogue and peopled by easily identifiable stereotypes, the plot of *Paradise* careens through scenes fraught with

literary and artistic allusions and illusions, parallelisms, role reversals, the interplay of film and video sequences, and a tender yet dangerous balance of tragicomic elements.

(Gollub 30)

Was hier als „stereotypes“ bezeichnet wird, könnte man positiver auch „archetypes“ nennen. Weshalb dem so ist, wird bei der Lektüre der Analyse klar. Dörrie gibt gerne zu, „[i]t’s not exactly a very accessible movie or mainstream“ (29) und warnte das Premierenpublikum in Hof, der Film sei vergiftet (30). Sie bezeichnete *Paradies* als ihren „weirdest“ Film (Angier 205). Vielleicht war *Paradies* gerade wegen dieser schweren Zugänglichkeit nur ein „limited critical and commercial success“ (Gollub 29). In einer Umfrage des Magazins *Cinema* kritisierten die Leser *Paradies* als „much too cerebral, too extreme and unrealistic“ (zitiert in Gollub 29). Darüber hinaus bemängelten sie die „seemingly unmotivated developments in a plot that offered ... too many clichés“ (29).

Johnson moniert vor allem „the film’s lack of direction“ (82) und behauptet, „the film suffers from a ... lack of ... perspective“ (71). Dörrie sei weiterhin das Ignorieren von „melodrama’s ... structures“ vorzuwerfen (72). Daher „[t]he film neither establishes nor implies a ... structure“ (72). Dörries „playing with [melodrama’s] excesses leads nowhere“ (72). „Opportunities to employ melodramatic structures ... have not been realized“, was dazu führt, dass „[t]he plot dead-ends bizarrely [and t]he resulting structure ... lacks cogency“ (73). Was Johnson mit ihrer wortreichen Kritik sagen will, ist, dass es dem Film *Paradies* an Struktur fehle. Volker Baer schließt sich dem an und beanstandet, „the plot lacks inner logic“ (zitiert in Johnson 82). In der *Stuttgarter Zeitung* ist zu lesen, Dörrie „verliere gerne [mal] den Halt“, was in die gleiche Richtung geht. Gollub folgert, „Dörries ‚given‘ was not taken, not accepted and hence misinterpreted“ (29) und schlägt vor, man solle den Film mehrere Male sehen, da man ihn nur dann zu schätzen wisse (29). Anscheinend hat er vermutet, dass die Handlungen der Akteure doch bestimmten Regeln folgen.

Wie zu zeigen sein wird, unterliegt den beiden Texten Dörries sehr wohl eine Struktur, die Johnson nicht identifizieren konnte, da sie ihre Suche nur nach den Parametern des Melodramas ausrichtete. Dieser Begriff ist leider sowohl in der Literatur- als auch in der Filmwissenschaft nicht eindeutig definiert. Üblicherweise spielt ein Melodrama im häuslichen Raum und kritisiert an Hand familiärer Konflikte die gesellschaftliche Ordnung. Übertriebene Gestik, eindeutig gute und böse Charaktere, die unter anderem durch leitmotivische Hintergrundmusik und ihre Kleidung charakterisiert werden sowie ein *Happy End* sind typische Bestandteile des Genres (Cook 157-58).

Mit Hilfe der auf den folgenden Seiten dargelegten Theorie kann das zugrunde liegende Muster der Quest veranschaulicht werden. Der englische Terminus wird hier übernommen, da es keine zufrieden stellende Entsprechung im Deutschen gibt. Das Wort „Quest“ ist vom lateinischen Verb *quaere* abgeleitet, welches das deutsche Verb „suchen“ denotiert. Unter Quest versteht man also die Suche des Helden nach einem wertvollen Gegenstand, der meist symbolisch für einen abstrakten Wert steht. Typische Bestandteile dieses Abenteuers sind das Erhalten des Auftrags zur Suche (Campbell 49) sowie die anfängliche Weigerung aufzubrechen (59). Einwänden von Autoritäten trotzend verlässt der Held seine weltliche Umgebung (77) und bewältigt in der surrealen Fremde mehrere Aufgaben (97), um die gefährdete Heimat vor dem Untergang zu bewahren (193). Zu den Gefahren zählen physische Kämpfe (101) und psychische Versuchungen (125). Bei der Überwindung dieser unterstützen den Helden verschiedene Begleiter (97). Sowohl die Helfer als auch die Gegner des Helden sind jungsche Archetypen. Die Hauptcharaktere aus *Paradies* werden daher im Anschluss an die Strukturanalyse untersucht. Die letzte und schwerste Aufgabe muss der Held meist alleine bestehen. Eine Voraussetzung für diesen Erfolg ist der symbolische oder tatsächliche Tod des Helden – meist der Abstieg in die Unterwelt – und die folgende Wiedergeburt. Zuletzt kehrt der Protagonist gereift in die von ihm gerettete Heimat zurück (245-46). Die Reise des *Homo Viator*, des von Gott geschaffenen und mit einer Bestimmung versehenen Menschen, ist also „a symbol not only of the individual life-

cycle extended beyond death into immortality, but also of an imagined future history of the human soul” (Izod 20). Die wohl bekannteste Quest ist die Suche nach dem heiligen Gral.² Dass Dörrie mit diesem Stoff vertraut ist, beweist die Tatsache, dass sie vom 24. bis 26. November 2003 an der Hochschule für Fernsehen und Film in München, eine Blockveranstaltung mit dem Thema „Die Heldenreise“ gehalten hat (*Die Zeit*, 23.10.2003 Nr.44).³

Anbetracht der Tatsache, dass Dörrie nun schon seit über zwei Dekaden als Autorin und Regisseurin erfolgreiche Kritiken mit kommerziellem Erfolg verbindet, wurde ihrem Werk, ganz besonders *Paradies*, keineswegs die verdiente wissenschaftliche Beachtung zu Teil. Ein Bild davon liefert der nun folgende Abriss des Standes der Forschung. Dabei wird zunächst auf die Klassiker der Sekundärliteratur zum Thema Quest und danach auf die Forschung zu Dörries Werken *Paradies*,⁴ eingegangen.

² Der Begriff der Quest, der in dieser Arbeit verwendet wird, schließt im Gegensatz zu einigen Untersuchungen von Heldenbiografien weder die außergewöhnliche Geburt des Protagonisten, noch dessen (Opfer-) Tod mit ein. In der Forschungsliteratur wird die Quest teilweise als Motiv, teilweise zur Bezeichnung einer Gattung oder als Struktur für den Handlungsverlauf verwendet. Hier hat nur die letztere Auffassung Gültigkeit.

³ Nach *Paradies* drehte Dörrie noch acht Kinofilme, darunter ihr erfolgloser Abstecher nach Hollywood *Ich und Er*. Mit *Keiner liebt mich* landete sie 1995 einen weiteren Kassenschlager. Sie ist bis heute erfolgreich als Regisseurin und Autorin aktiv.

⁴ Wo sich der Titel auf beide Werke bezieht, wird er kursiv geschrieben.

2. Theorie

2.1 Forschungsstand

Seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts fielen einigen Forschern die Parallelen im Verlauf der Heldenepen auf. Im Folgenden werden die belangvollen Versuche, die Werdegänge der Helden aus der Weltliteratur zu kategorisieren, kurz zusammengefasst.

J. G. von Hahn verglich in *Sagwissenschaftliche Studien* (1871-76) vierzehn Heldenbiografien in den Kategorien Geburt, Jugend, Rückkehr und untergeordnete Figuren und rief im Bezug auf deren zirkulären Verlauf den umstrittenen Terminus „arische Aussetzungs- und Rückkehr-Formel“ (340) ins Leben.

Hahns Arbeit fand wenig Beachtung, bis Alfred Nutt sie in *The Aryan Expulsion-and-Return Formula in the Folk and Hero Tales of the Celts* (1881) auf die keltische Tradition anwandte und um die Aspekte des Tötens von Monstern und des Erhaltens übernatürlicher Kräfte durch das Verspeisen eines Fisches erweiterte.

Eine bedeutende Veröffentlichung gelang im Jahre 1909 Otto Rank, einem der begabtesten Schüler Freuds (Taylor 117), welcher in *Der Mythos von der Geburt des Helden* fünfzehn Heldenbiografien gegenüberstellte, sich von dem „arischen“ in Hahns „Aussetzungs- und Rückkehrformel“ distanzierte und die universellen Flutmythen als Version der Aussetzung deutete. Denn so wie der neugeborene Held wegen einer warnenden Prophezeiung in einem Korb ins Wasser gesetzt wird, veranlasst die Gottheit einen ausgewählten Menschen ein Schiff zu bauen, bevor sie den Rest der Menschheit in einer Sintflut untergehen lässt. In den untersuchten Mythen sah Rank „durchgängig gemeinsame(r) Züge“ (Rank 79) und bildete schematisch aus „diesen typischen Grundelementen eine

Durchschnittssage“ (79). Wie schon der Titel seiner Arbeit andeutet, lag Ranks Hauptaugenmerk auf der Zeugung, Geburt und Kindheit des Helden.

Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* wurde 1928 publiziert. In formalistischer Manier unterteilte er die Reise des Helden in einunddreißig Schritte. Auch wenn Propp ausschließlich russische Märchen prüfte, so stellt er auf Seite 90 fest, dass sein Schema auch auf „most archaic myths“ zuträfe und einige seiner Märchen dieser Struktur „in amazingly pure form“ folgten (90). Diese Mythen nennt er als wahrscheinliche Quelle der von ihm analysierten Textart und geht sogar davon aus, dass alle von ihm untersuchten Erzählungen von einer einzigen Urgeschichte abgeleitet sind.

1936 erschien Lord Fitzroy Richard Somerset Raglans *The Hero. A Study in Tradition, Myth, and Drama*, in dem er zweiundzwanzig Merkmale eines typischen Helden aufstellte. Auf Ödipus treffen beispielsweise alle bis auf eines zu. Theseus erhält immerhin noch 20 Punkte. Anhand dieses Schemas versuchte Raglan die Wahrscheinlichkeit der Historizität des jeweiligen Helden zu berechnen. Dieses Unterfangen, sowie den Zusammenhang zwischen Ritual und Mythos zu klären, sind die beiden Hauptanliegen des Werkes, welches die psychologischen Grundlagen der Heldenmythen völlig ausblendet.

Mit letzteren hat sich am ausführlichsten der Schweizer Psychologe und Mythologe Carl Gustav Jung befasst, dessen Werk für die vorliegende Arbeit von größter Bedeutung ist. Vor allem auf *Von den Wurzeln des Bewusstseins* (1954), in dem Jung seine wichtigsten Aufsätze zu den Archetypen in überarbeiteten Versionen sammelte, basieren viele Ergebnisse der Figurenanalyse dieser These. Die relevanten Einblicke Jungs werden im Theorie-Teil vorgestellt.

Die detaillierteste und bis heute einflussreichste Studie in dem Gebiet der Heldenbiografien ist Joseph Campbells *The Hero with a Thousand Faces* (1949), auf das im Analyseteil dieser Arbeit am häufigsten zurückgegriffen wird. Campbell übernimmt Jungs Herangehensweise und bestätigt die Ergebnisse seines Mentors, bezieht allerdings weit mehr Mythen fernerer Kulturen und Märchen mit

ein, um den Verlauf der Monomyth – seiner „Durchschnittssage“ – darzulegen. Er betont die auffälligen Parallelen des Heldenzyklus, schreibt aber zu dessen Variationen:

The changes rung on the simple scale of the monomyth defy description. Many tales isolate and greatly enlarge upon one or two of the typical elements of the full cycle ... others string together a number of independent cycles into a single series ... Differing characters or episodes can become fused, or a single element can reduplicate itself and reappear under many changes. (246)

Er weicht insofern von Hahn und Rank ab, als er eine historische Entwicklung in den Versionen der *Monomyth* sieht. So werden die halbanimalischen Helden, meist Städtegründer, von menschlichen Helden abgelöst. Oft töten Letztere die Erstgenannten, da, wie schon Frazer bemerkte, veraltete Gottheiten abgelöst werden müssen, bevor sie zu „life-destroying demon[s]“ werden (Campbell 338). Campbell brachte viel Neues in die Diskussion ein, da er eine Kombination von Psychologie und Geschichte als Methode auf Mythologie als Gegenstand anwandte (Taylor 121), indem er zahlreiche Träume analysierte und Mythen gegenüberstellte.

Beim direkten Vergleich lässt sich feststellen, dass Hahn im universellen Muster „the unity of a biography altered and adapted by a traditional narrative formula“ sieht (Taylor 120), während es für Rank „the unity of human psychology“ (120) und für Lord Raglan „the unity of pseudo-history and ritual“ (120) ist. Campbell entdeckte darin „the unity of a formula (mythological or psychological in origin) that develops as culture develops and changes“ (120). Die Stationen der Monomyth, an der sich die Strukturanalyse der Handlung Dörries Werke orientiert, werden im Theorieteil zusammengefasst.

In *The Structural Study of Myth and Totemism* von 1967 zerlegte Claude Lévi Strauss den Ödipus-Mythus in seine „atomic elements“ und setzte diese wieder zusammen, um sie zu klassifizieren. Danach stellte er das gewonnene Muster mit Mythen anderer Kulturen gegenüber und belegte, dass sich viele Elemente des Ödipusstoffes in anderen Kulturen wieder finden lassen.

In seiner Tetralogie *Mythologiques* (1964-71) verfolgte Lévi Strauss in strukturalistischem Duktus einen einzigen Mythos vom Südkap Amerikas bis hinauf zum Polarkreis und erarbeitete dessen „atomic elements“. Im zweiten Band, *Du meil aux cendres* (1966), verglich er zum Beispiel südamerikanische Mythen zur Kommunikation zwischen Göttern und Menschen, Menschen und Pflanzen, Frauen und Männern sowie Verbündeten und Gegnern und leitet eine allgemeine Formel daraus ab, die er in einem Diagramm veranschaulicht (320-33, bes. 328).

Im Hinblick auf die Quest darf Jesse Laidlay Westons Büchlein *From Ritual to Romance* (1920) nicht vergessen werden. Sie führt nämlich Sir James George Frazers Idee der prähistorischen Wurzeln des Dramas fort und bezieht diese auf die *romance*, genauer gesagt auf die mediävistischen Gralsepen, deren Ursprung man bis dato für christlich und/oder keltisch hielt. Sie stellte die Verbindung zwischen den beiden Primärzielen des Helden, „the restoration of health and vigour to [the Fisher] King suffering from infirmity caused by wounds, sickness, or old age“ (20) und „removal of [the] curse of [the] Waste Land“ (xi) her. Oft geht die Verwundung mit Kastration oder zumindest Impotenz einher. Es ist also wieder das Prinzip der Homöopathie am Werk. Diese direkte Verbindung zwischen dem Gesundheitszustand des Gottkönigs und der Fertilität des Landes, ist laut Weston „no mere literary invention ... but a deeply rooted popular belief [that] we can trace ... back thousands of years before the Christian era“ (65).

Dem reichen Schatz an Literatur zur Quest können nur wenige Arbeiten zu Dörrie gegenüber gestellt werden. Selbstverständlich sind alle ihre Filme in namhaften Zeitungen rezensiert worden; wissenschaftliche Arbeiten sind schon seltener und vor allem zu dem relativ erfolglosen Film *Paradies* und dessen Vorlage wurden lediglich zwei Aufsätze veröffentlicht. Christian-Albrecht Gollub steuerte mit „When a man loves two women: Beyond the Eden of Doris Dörrie’s *Paradies*“ den ersten Beitrag zur Forschung bei. Im ersten von vier Teilen lässt er einige Stimmen aus der Branche zu Wort kommen, um die Krise, in der sich der deutsche Film der ausgehenden 80er Jahre befand, zu

veranschaulichen. Gollub stellt fest, dass die Deutschen nur anspruchslose Komödien und Filme mit ansprechenden, maskulinen Protagonisten sehen wollen. Der zweite Teil ist eine Analyse des Films, die sich vor allem mit dem Rollentausch der weiblichen Gegenspieler beschäftigt. Der Autor geht im dritten Abschnitt näher auf die weiblichen Darsteller ein, um in der letzten Passage mit einer Gegenüberstellung der Geschlechterrollen in anderen Filmen Dörries zu schließen.

Der zweite Aufsatz wurde in dem 2004 bei Scarecrow erschienenen Sammelband *Straight through the Heart. Doris Dörrie, German Filmmaker and Author* veröffentlicht. In der Einleitung dieses Konvolutes, einem Interview und den drei letzten Kapiteln des einzigen Sammelbandes zu Doris Dörrie, erfährt der Leser Wissenswertes über die Arbeitsweise der Autorin und Regisseurin. In den Kapiteln dazwischen werden die elf Filme, welche Dörrie bis zur Publikation der Sammlung gedreht hatte, in je einem Aufsatz besprochen. Mit der Erzählung „Paradies“ und deren Adaption befasst sich Sheila Johnson in „Melodrama and Ambivalence; or, Where Is ‘the Strong Woman’ in Doris Dörrie’s *Paradise?*“. Johnson versucht die Frage zu beantworten, um welches Genre es sich bei den beiden Texten handeln mag und kommt zu dem Schluss, dass es sich bei *Paradies* um ein missglücktes Melodrama handelt. Weiterhin zeigt sie die vielen Ambivalenzen, vor allem in der Charakterzeichnung, auf. Besonders am Film kritisiert Johnson das Fehlen von Struktur und einer starken Frau sowie das düstere Ende. In der Prosafassung sei Lotte eine selbstbewusste Persönlichkeit, könne deshalb dem Irrsinn entkommen und der Leser erhalte somit ein Ende, über das es sich zu reflektieren lohne. Auf subtile Weise klingt in diesem Aufsatz auch die Sinnsuche der Protagonisten an.

2.2 Theoretische Grundlage

Nun, da die relevanten Sekundärwerke vorgestellt sind, gilt es, anhand eines Exkurses auf den Bereich der Mythen und Riten nach James G. Frazer, die Wurzeln der Quest-Struktur aufzuzeigen.

Danach werden der archetypische Zugang nach Jung, und der typische Verlauf der Quest nach Campbells Monomyth vorgestellt.

Vor allem in Zeiten, als der Mensch den Gewalten und Launen der Natur ausgeliefert war und seine Existenz von der ergiebigen Ernte bzw. vom Erfolg auf der Jagd und dem Schutz vor Kälte abhing, spielten Klimawechsel eine nicht zu unterschätzende Rolle in seinem Leben. Im Laufe der Evolution dachte er mit Hilfe magischer Rituale den Wechsel der Jahreszeiten zu seinen Gunsten beeinflussen zu können. Unter *Ritual* versteht man in diesem Zusammenhang eine nach festen Regeln durchgeführte, feierliche Handlung zur symbolischen Auseinandersetzung mit Grundfragen der menschlichen Existenz.

Am ausführlichsten setzte sich mit diesen Bräuchen der schottische Anthropologe Sir James George Frazer in seinem *Opus Magnum The Golden Bough* auseinander, das zuerst 1890 erschien und in der dritten Auflage von 1915 bis auf zwölf Bände ausgebaut wurde. Frazer stammte aus der Gruppe der Cambridge Hellenists, welche ihre Erkenntnisse aus der Anthropologie auf die Griechische Klassik anwandte und dadurch deren Wurzeln in Mythos und Ritus aufdeckte (Guerin 123).

Schon Adolf Bastian, welcher neben Edward B. Tylor als Gründer der Anthropologie als wissenschaftlicher Disziplin gilt, erkannte durch den Vergleich von Ritualen verschiedenster Kulturen das Vorhandensein von „Elementargedanken“, die das gesamte Menschengeschlecht teile (1860, Bd. I, 166). Bastian leitete seine Beobachtung seinerseits von dem stoischen Konzept des *Logoi spermatikoi*⁵ ab (1895, Bd. I, ix). Auf diesen Erkenntnissen seines Vorgängers aufbauend, entdeckte Frazer den Grund für die auffallenden Ähnlichkeiten der östlichen und westlichen Religionen in „the effect of similar causes acting alike on the similar constitution of the human mind in different countries and under different skies“ (386).

⁵ Ein Prinzip der Stoiker, das auf den Gedanken Platos und Aristoteles aufbaut. Demnach ist Gott in allen irdischen Dingen und gleichzeitig ihre belebende Kraft. Gott, als die Kraft, die das Universum steuert, nannten sie „Logos“. Der Zusatz „spermatiko“ sagt aus, dass alle Dinge ihren Ursprung in dieser Kraft haben.

Frazer deckte außerdem den für diese Arbeit besonders interessanten Aspekt vom zirkulären Rhythmus der Natur ab, auf dem alle Naturreligionen beruhen. Dieser Kreislauf von Geburt, Tod und Wiedergeburt findet sich in dem mythologischen Schatz aller Völker und gilt als Grund für den zyklischen Verlauf der Quest. Im Folgenden werden die für die Analyse der Primärtexte relevanten Aspekte des *Golden Bough* vorgestellt.

In „The Magic of Kings“ hält der Autor fest, dass es überall auf der Welt Könige bzw. Priester gab, die Geister verkörperten, welche für die Regelung von Fruchtbarkeit und Vegetation zuständig waren, sich dazu magischer Rituale bedienten und deren körperliche Verfassung nach dem Prinzip der Homöopathie, der Fruchtbarkeit des Bodens und den davon direkt abhängigen Geschicken ihres Volkes entsprach. Nach dieser Maxime dient der König auch als Bräutigam für einen weiblichen Geist, mit dem er sich jährlich vereint, um Fruchtbarkeit für sein Volk zu sichern. Die Befruchtung des Geistes entspricht ergo der Befruchtung des Bodens. Diese heiligen Ehen mit Gottheiten sind kulturübergreifend attestiert und hielten als „Meeting with the Goddess“ (Campbell 109) auch Einzug in den Verlauf der Quest.

Sollte dieser Gottkönig ein Tabu brechen oder irgendwelche Anzeichen von Schwäche, wie Alter, zeigen, muss er zum Wohl des Volkes entthront, meist getötet, werden, worauf seine Macht auf den Mörder und Nachfolger übergeht.

Im letzten Kapitel, „The Golden Bough“, beschreibt Frazer die Voraussetzungen, die jeder Bewerber auf das Amt des „Königs des Waldes“ bei Aricia zu erfüllen hat. Vor dem erfolgreichen Abschluss seiner Quest muss der Anwärter einen goldenen Mistelzweig pflücken, der hoch an einem heiligen Baum wächst. Hier klingen deutlich Elemente des Verlaufs eines Heldenzyklus an.

Für rituelle Repräsentationen des Zyklus der Natur führt Frazer eine Unmenge an Beispielen aus aller Herren Ländern an, von denen einige noch bis in seine Tage durchgeführt wurden.

Das Töten des Gottes, das heißt, seiner Inkarnation, wird keinesfalls mit dem Tod, sondern als notwendiger Schritt zur Aufrechterhaltung oder Wiederbelebung der Vegetation und den Geschicken des Stammes also mit dem *Leben* assoziiert (251). Auch Jesse L. Weston besteht darauf, dass „[n]ot death but Resurrection the essential centre of Ritual“ ist (xi). Sie fährt fort, „the king never dies – *Le Roi est mort, Vive le Roi* is ... the motto of this Faith. It is the insistence of Life, Life continuous, and ever-renewing, which is a characteristic of these cults“ (9). Wie es schon in Ovids *Metamorphosen* heißt:

Alles verändert sich nur, nichts stirbt. Herüber, hinüber / Irrt der belebende Hauch,
und in andre beliebige Glieder / Ziehet er ein und geht aus Tieren in menschliche
Leiber / Und in Getier von uns und besteht so ewige Zeiten. (Fünfzehntes Buch
Pythagoras)

Dörrie variierte diese Verse im Film *Keiner liebt mich* (1995) und zitierte den fiktiven Charakter Orfeo am Totenbett ihres Gatten und Kameramannes Helge Weindler mit den Worten, „Alles verändert sich. Nichts bleibt so wie es ist, auch die ganze Scheiße“ (Phillips 182).

Eng verbunden mit dem Begriff des Rituals ist der des *Mythus*. Campbell definiert das Ritual in *The Power of Myth* als „enactment of a myth“ (Flowers 182, Hervorhebungen im Original).

Im Volksmund konnotiert „Mythus“ unwahre Gerüchte, die von einer Vielzahl von Menschen für real gehalten werden. Entgegen dem allgemeinen Sprachgebrauch ist ein Mythus jedoch keine Lüge, sondern der Versuch, auf metaphorische Weise grundlegende Fragen, etwa die Schöpfung des Universums oder den Tod betreffend, zu klären. Einige Mythologen beschreiben ihren Gegenstand daher als die „penultimate truth“ (Flowers 163). Die *vorletzte* Wahrheit deshalb, da die *ultimative* Wahrheit von transzendentaler Qualität ist und daher nicht in Worte gefasst werden kann.

Etymologisch stammt Mythus vom griechischen Wort *Mythos* ab, was soviel heißt wie „Geschichte“ oder „Legende“ (Schechter 3). Mark Schorer definiert den Begriff in *William Blake, The*

Poetics of Vision als „representation of our deepest instinctual life, of a primary awareness of man in the universe, capable of many configurations ... [It is] the essential substructure of all human activity. (29)

Eine wichtige Funktion des Mythos ist die Beruhigung des Gewissens. Jagdgemeinschaften beteten einen so genannten „animal master“ (Flowers 72) in der Gestalt ihres Hauptbeutetieres an, welcher ihnen die Herden als Nahrung schickte. Die Jäger sahen etwas Göttliches in jedem einzelnen Tier, das sie, um am Leben zu bleiben, töten mussten. Ihre Jagdmythen erklären ihnen, dass sich diese Gottheit freiwillig opfert, da sie weiß, durch Rituale der Jäger wieder belebt zu werden. Die Herkunft dieser Reanimationstänze wird in mythischen Erzählungen tradiert (75-8), deren Botschaft ist, dass „[t]he essence of life is this eating of itself! Life lives on lives“ (73).

Eines der Hauptthemen der Mythologie ist also der Tod und die Wiederauferstehung. Heute wissen wir, dass „[t]he earliest evidence of anything like mythological thinking is associated with graves“ (71). So wie man den Samen vergräbt, übergibt man auch den Leichnam dem Schoß der Mutter Erde, in der Hoffnung, dass er wiedergeboren wird. In vielen antiken Kulturen legte man daher die Toten in der Embryonalstellung ins Grab (Leeming 305). Campbell nennt dieses Konzept „the mystery of the womb and the tomb“ (114). Deshalb werden auch Initiationsriten, die den symbolischen Tod des abhängigen Kindes und die Wiedergeburt des selbstverantwortlichen Mannes markieren, oft in Höhlen durchgeführt. Diese schmerzhaften Bräuche verfolgten den Zweck, aus abhängigen Kindern schnellstmöglich Jäger zu machen. Manche australische Aborigines führen bei Mannbarkeitsritualen eine Subinzision durch. Diese Verstümmelung, bei der die Unterseite des Penis von der Harnöffnung bis zu den Hoden gespalten wird, kann als die symbolische Herbeiführung des paradiesischen Zustandes durch das Erschaffen eines hermaphroditischen Urwesens gedeutet werden. Aus den Riten und Mythen zu dem Thema Tod und Wiedergeburt entstand also die Reise des Helden – die Quest.

Die Mythologien stellen für diesen Kreislauf unzählige Bilder bereit. Viele Religionen, wie die Voodoo oder Stämme in Persien haben ein und dieselbe Gottheit für Sex und Tod.⁶ In der Mythologie umkreist die Sonne die Erde täglich. In ihrer „night journey“ reist sie unter der Erde hindurch, um täglich neu geboren zu werden (Lee 7). Der zyklische Rhythmus der Natur wird auch mit dem Abnehmen, Verschwinden und Wiedererscheinen des Mondes bzw. mit der sich häutenden Schlange assoziiert. Ein weit verbreitetes Mandala, Sanskrit für „Kreis“, ist das Ouroboros, die Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt. In der Psychoanalyse steht dieses archaische Muster für die frühkindliche Phase der Entwicklung, in der der Mensch, wie vor dem Sündenfall, noch keine Geschlechtsidentität angenommen hat.

Die Universalität mythischer Erzählungen soll kurz anhand zweier Geschichten erläutert werden, die den Übergang eines Stammes von jagenden Nomaden zu sesshaften Siedlern begleiten: Der Sohn eines erfolglosen Jägers der Algonquin Nordamerikas hat eine Vision, in der er sich täglich mit einem Mann mit maisähnlichem Kopfschmuck zum Ringkampf trifft und diesen besiegt. Eines Tages trägt ihm der Mann auf, ihn beim nächsten Treffen umzubringen und zu vergraben. Der Junge gehorcht und aus dem Grab sprießt der erste Mais. In Polynesien wird eine Geschichte erzählt, deren einzige Unterschiede zur vorhergehenden darin bestehen, dass eine junge Frau einen Mann enthauptet und dessen Kopf vergräbt, worauf an dieser Stelle die erste Kokospalme sprießt. Die Kulturen, aus denen diese Geschichten stammen, hatten keinerlei Kontakt zueinander (Flowers 104). Ähnliche Beispiele, welche zwar im Detail variieren, aber eindeutig denselben Stoff verarbeiten, führt Frazer vom Eismeer über Europa und Russland bis zum Orient an (285). Dieser Universalismus wurde von Carl Jung mit Hilfe des Prinzips des kollektiven Unbewussten erklärt, das im nächsten Teil behandelt wird.

⁶ Man vergleiche das Freudsche Gegensatzpaar Eros und Thanatos.

Wie Norbert Elias in *Über den Prozess der Zivilisation* ausführte, ist eine unserer größten Ängste der unbeherrschte Affekt eines Mitmenschen bzw. die eigene Blamage infolge einer solchen Regelverletzung (325-30). Zu solch einer Handlung kommt es durch unangekündigtes Ausbrechen des Unbewussten auf Grund eines instabilen Bewusstseins. Wie Jung bemerkte, ging „[a]lles Trachten der Menschheit ... daher nach Befestigung des Bewußtseins. Diesem Zwecke dienten die Riten ... Der primitive Ritus besteht darum in Geisterbannung, Enthexung, Abwendung des bösen Omens [und] Purifikation“ (*Wurzeln* 29). Wie zu zeigen sein wird, ist die Balance der Psyche auch das Ziel der Quest, die ja ihre Wurzeln, wie oben erklärt, im Ritual hat.

Nach Meinung Frazers und seiner Zeitgenossen, leitete der Mensch die oben beschriebenen Mythen und Riten von seinen Naturbeobachtungen ab. Jung hingegen sieht den Auslöser in den Tiefen der menschlichen Psyche, aus der die Menschen ihre unbewussten Empfindungen auf ihre Umgebung projizieren:

Es genügt dem Primitiven nicht, die Sonne auf- und untergehen zu sehen, sondern diese äußere Beobachtung muss *zugleich auch ein seelisches Geschehen* sein, d.h. die Sonne muss in ihrer Wandlung das Schicksal eines Gottes oder Helden darstellen, der ... nirgends anders wohnt, als in der Seele des Menschen. Alle mythisierten Naturvorgänge wie Sommer und Winter, Mondwechsel, Regenzeiten usw. sind ... symbolische Ausdrücke für das innere und unbewußte Drama der Seele, welches auf dem Weg der Projektion, d.h. gespiegelt in den Naturereignissen dem menschlichen Bewußtsein faßbar wird. (7, Hervorhebungen im Original)

Wenig später heißt es, die *Seele* enthalte alle Bilder, „aus denen Mythen je entstanden sind“ (8).

Nachdem Sigmund Freud die Psyche in Bewusstsein und Unbewusstes getrennt hatte, unterteilte dessen anfänglicher Protegé Jung das Unbewusste in eine personale und eine kollektive Sphäre. Das persönliche Unbewusste bei Jung ist als „Sammelort ... verdrängter oder vergessener

Inhalte“ (3) mit dem freudschen Terminus quasi identisch. Es befinden sich darin also Erinnerungen an alles, was das Individuum je erfahren, gedacht, gefühlt oder gewusst hatte, was ihm jedoch nicht mehr bewusst ist; sei es wegen Verdrängung oder schlichten Vergessens (Hopcke 14). Fundament dieser individuellen Ebene ist das von Jung ins Leben gerufene und von ihm als wichtiger erachtete, *kollektive* Unbewusste. „Einer der Hauptbeweise [für den überindividuellen Charakter des Unbewussten] ist der sozusagen universale Parallelismus mythologischer Motive, die ich wegen ihrer urbildlichen Natur Archetypen genannt habe“ (66).

„Die Inhalte des kollektiven Unbewußten ... sind die sogenannten Archetypen“ (4). Darunter versteht man „urtümliche Typen, d.h. seit alters vorhandene allgemeine Bilder“ (5), welche „mit ‚Idee‘ im platonischen Sinne synonym“ verwendet werden (89-90). Diese sind „older than historical man, ... have been ingrained in him from earliest times, and ... still make up the groundwork of the human psyche“ (*Reflections* 42). Philip Wheelwright definiert Archetypen in *Metaphor and Reality* als Symbole

which carry the same or very similar meanings for a large portion, if not all, of mankind. It is a discoverable fact that certain symbols, such as the sky father and earth mother ... recur again and again in cultures so remote from one another in space and time that there is no likelihood of any historical influence and causal connection among them. (111)

Diese Urbilder sind es also, die für die erstaunliche Ähnlichkeit der Mythen verschiedenster Kulturen und Zeiten verantwortlich zeichnen. Sie sind „nie Abbildungen physikalischer Ereignisse, sondern Eigenprodukte des *seelischen Faktors*“ (*Wurzeln* 64, Hervorhebungen im Original).

Jung entdeckte die Archetypen durch „empirical observation“ (Hopcke 14). Die Bilder aus den Träumen seiner Patienten waren nämlich identisch mit Symbolen, die immer wieder in Mythen auf der ganzen Welt auftauchen. Nicht nur den Helden auf ihren Quests begegnen also die Archetypen aus ihrem Unbewussten, sondern, wie schon Nietzsche wusste, sieht sie jeder Mensch jede Nacht in seinen

Träumen (13). Man müsste richtiger sagen: Gerade wegen ihrer Universalität findet der Rezipient seine Archetypen in den Mythen wieder. Hier wird der bedeutsamste Unterschied zwischen der Psychologie und der Mythologie offenbar: Während sich die Psychologie mit dem Unbewussten eines Individuums befasst, beschäftigt sich der Mythologie mit dem Unbewussten eines Stammes oder Volkes – dem angeborenen, kollektiven Unbewussten.

Jung weicht damit von der lockschen Annahme ab, die Psyche eines Neugeborenen sei eine *tabula rasa* (*Wurzeln* 77) und behauptet, der Geist jedes Menschen habe „[l]ike the body, ... pre-established individual definiteness; namely forms of behaviour“ (*Psyche and Symbol* xv.). Maud Bodkin, die Erste, die Jungs Ideen auf die Literatur bezog, wies dessen Auffassung, Archetypen seien „stamped upon the physical organism ... inherited in the structure of the brain“, zurück und interpretierte sie statt dessen als nachhaltige kulturelle Symbole, die über Generationen hinweg in Literatur und Folklore weitergegeben werden (4). Da dieselben Figurationen für dieselben Urbilder in Kulturen auftauchen, die keinerlei Kontakt zueinander haben konnten, müssen die Archetypen jedoch eine biologische Basis haben. Jung konterte Bodkins Einwände mit der Bemerkung, „[d]ie Annahme, daß [die Archetypen] nicht vererbt sei[en], sondern in jedem Menschen neu entstehe[n], wäre ebenso unsinnig wie die primitive Auffassung, daß die Sonne, die am Morgen aufgeht, eine andere sei, als jene, die am Abend zuvor unterging“ (94).

„Ein Archetypus [hat] im ruhenden, nicht projizierten Zustand“, so Jung, „keine genau bestimmbare Form ..., sondern [ist] ein formal unbestimmbares Gebilde ..., dem aber die Möglichkeit zukommt, vermöge der Projektion in bestimmten Formen zu erscheinen“ (83). Die Projektion ist „ein unbewußter, automatischer Vorgang, durch welchen sich ein dem Subjekt unbewußter Inhalt auf ein Objekt überträgt, wodurch ersterer erscheint, als ob er dem Objekt zugehöre“ (67). Einen Archetypen in Reinform zu sehen, ist also unmöglich, denn schließlich stellt der „Archetypus ... wesentlich einen unbewußten Inhalt dar, welcher durch seine Bewußtwerdung und das Wahrgenommensein verändert

wird, und zwar im Sinne des jeweiligen individuellen Bewußtseins, in welchem er auftaucht“ (6). Die Visionen eines religiösen Menschen sind demnach keine göttlichen Offenbarungen, sondern Veräußerungen seines Unbewussten (13). Die ersten Mythen wurden von Schamanen geschaffen, Menschen, die in Folge eines traumatischen Erlebnisses ähnliche Visionen hatten, also Einblick in ihr Unbewusstes erhielten. Die Sublimierung dieser überwältigenden, ja bedrückenden Offenbarungen findet durch Metaphorisierung in Geschichten statt. Sollten die Einblicke des Schamanen so tief greifend sein, dass sie bis in die untere, kollektive Schicht des Unbewussten vordringen, ist die Geschichte für das gesamte Kollektiv von Bedeutung und wird mythologisiert.

Archetypen werden ergo in Träumen und in Mythen sichtbar. Der Traum wird deshalb in der Literatur oft als „personalized myth“ und der Mythos als „depersonalized dream“ bezeichnet (Flowers 19). Otto Rank bezeichnet den Mythos „als ‚Massentraum‘ des Volkes“ und sieht darin die Berechtigung, die freudsche Traumdeutung zur Analyse von Mythen heranzuziehen (10-11). Es werden nun Beispiele für die verschiedenen Erscheinungen von Archetypen genannt.

Ein fundamentaler Archetyp ist die Schöpfung, denn jede Mythologie baut auf Spekulationen über einen übernatürlichen Schöpfer auf, der den Kosmos, die Erde, Mann und Frau, Gut und Böse ins Leben gerufen hat (Guerin 120).

Zeit- und kulturübergreifende Bedeutung hat außerdem das Bild des Wassers. Es ist das „geläufigste Symbol für das *Unbewußte*“ (*Wurzeln* 24, Hervorhebungen im Original) und steht außerdem für „the mystery of creation; birth-death-resurrection; purification and redemption; fertility and growth“ (Guerin 119). Der Drache ist deshalb ein weltweit bekanntes Symbol, da in ihm Schlange und Vogel, also Erde und Himmel, aber auch Feuer und Wasser verbunden sind. Das Schlängeln der Schlange steht für das Wasser, während ihr Züngeln das Feuer symbolisiert, was im Feuerspucken des Drachen noch deutlicher wird. In der jüdisch-christlichen Tradition verkörpert die Schlange wegen

ihrer Rolle im Paradies die Sünde. Feuer und Wasser bilden zudem einen Kreislauf, indem das Feuer das Wasser zum Verdampfen bringt, welches anschließend auf die Erde niederregnet.

Die mit diesen beiden Elementen verbundenen Farben haben ebenfalls archetypischen Charakter. Das Rot des Feuers steht für Blut, Opferung, hitzige Leidenschaft oder Unordnung, während das Blau des Wassers im Volksmund die Farbe der Treue ist. In vielen Flaggen, vor allem der Trikolore, steht diese Farbe für die Freiheit. Vor allem bei der Filmanalyse ist dieser Kontrast von Bedeutung.

Einen eminenten Stellenwert in Jungs Werk nehmen die für diese Arbeit wichtigeren anthropomorphen Archetypen ein. Um diese zu verstehen, muss zunächst der Begriff des „Ich“ bei Jung erklärt werden. Es ist das Zentrum des Bewusstseins, also das, was man als sein eigenes Selbst ansieht (Hopcke 77). Als *Selbst* wird „the archetype of wholeness within the collective unconscious“ (95) bezeichnet, der zum Beispiel durch das Paradies, den ersten Menschen als Hermaphrodit, Adam, Christus, Buddha und die Mandalas symbolisiert wird (95). Das Selbst umfasst das Ich, also das Bewusstsein, und das Unbewusste. Es ist der „archetype in which all the contesting forces within the psyche, both conscious and unconscious, are held ... in tensioned equilibrium“ (Izod 13). Sollte dieses Gleichgewicht verloren gehen, hat das Entfremdung und Depressionen zur Folge (Hopcke 78). Eine gesunde Beziehung zu den im Folgenden dargelegten anthropomorphen Archetypen führt zum Auffinden des Selbst. Schließlich ist das Ziel der „hero’s journey ... perfection of the self“ (Izod 13) bzw. die Individuation,

a psychological „growing up,“ the process of discovering those aspects of one’s own self that make one an individual different from other members of his species. It is essentially a process of recognition [of] the various aspects, unfavorable as well as favorable, of his total self. (Guerin 137)

Der Gegenpol zum Ich ist der Archetyp des Schattens, der in der Literatur auch als Doppelgänger oder *Alter Ego* bezeichnet wird und sehr oft in Quest-Handlungen auftaucht (Schechter 95). Gerne werden dieser mit dem Negativ und die idealisierte Selbstsicht, das Ich, mit dem Photoabzug verglichen. Schatten und Ich sind zwei Hälften der gleichen Person. Die „unrecognized dark half of the personality“ (Jung, *Two Essays* 94) entsteht durch die Projektion unserer Schwächen und Unzulänglichkeiten aus unserem Unbewussten auf die Außenwelt, in diesem Fall auf unseren Schatten. Jeder Mensch trägt diesen „invisible saurian tail“ (Jung, *Psychological Reflections* 217) mit sich. Bekannte Beispiele aus der Literatur sind Iago aus Shakespeares *Othello*, Satan aus Miltons *Paradise Lost*, Mephistopheles aus Goethes *Faust* und Kurtz aus Conrads *Heart of Darkness*. Eine überdeutliche Bearbeitung dieses Phänomens kennt man aus Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Wie aus diesen Beispielen klar wird, sind Held und Schatten stets desselben Geschlechtes. Das Akzeptieren des Schattens steht für das Erlangen von Selbsterkenntnis, denn nur der würdige Held erkennt im Schatten sein eigenes Spiegelbild (Schechter 97). Damit hat er

das persönliche Unbewusste aufgehoben ... und damit ist der Grund gelegt für eine kompensatorische Reaktion des kollektiven Unbewußten, d.h. man ist jetzt geneigt, einem hilfreichen Einfall Gehör zu schenken oder Gedanken wahrzunehmen, die man vorher nicht zu Worte kommen ließ. (Jung, *Wurzeln* 27, Hervorhebungen im Original)

Die Verleugnung des Schattens führt indes zum Scheitern, was der Verdrängung von Emotionen, die ins Unbewusste sinken, dort wachsen und sich irgendwann auf destruktive Art offenbaren, entspricht.

Neben dem Schatten begegnet der oder die Suchende den „contrasexual archetypes“ (Hopcke 91) – der Anima bzw. dem Animus, dem laut Lee komplexesten der Archetypen (8).

Die Vorstellung der Anima und des Animus wurzeln unter anderem in der *Σϋγγίη*, der heiligen Ehe von Gottvater und Gottmutter. Letztere wurde im fünften Jahrhundert als häretisch befunden und aus der Trinität verbannt. Doch noch heute gibt es den Brauch, „dem Neugeborenen zu

seinen leiblichen Eltern noch zwei Taufpaten beizugeben, nämlich einen ‚godfather‘ und eine ‚godmother‘ ... Sie stellen das Götterpaar dar, das zur Geburt erscheint, das Motiv der ‚doppelten Geburt‘ anzeigend“ (80). Damit ist das in der Mythologie stark verbreitete Motiv, dass der Held sowohl weltliche, als auch göttliche Eltern hat, gemeint.⁷

Für gewöhnlich verleitet die Anima, welche Jung als „Schlange im Paradies“ (37) bezeichnet, den Helden zumindest dazu, seine Suche zu unterbrechen. Es liegt aber auch in ihrer Macht ihn zu zerstören (Lee 8). Daran wird ein entscheidender Unterschied zwischen der jungschen und der freudschen bzw. lacanschen (Film-) Analyse offensichtlich, denn Erstere räumt dem Unbewussten tatsächlich die Macht ein, „to overthrow or remake elements of the symbolic order and rewrite cinematic and spoken language to meet the insistence of hitherto unvoiced desires“ (Izod 6).

Jeder Archetyp ist von ambivalenter Natur. Letztere ist bei der Anima allerdings am stärksten ausgeprägt, da sie den Helden von der Reise abbringen will, ihr aber zugleich die Rolle des Motivators zukommt. Deshalb taufte Jung sie auch mit dem lateinischen Wort für „Seele“. In der menschlichen Seele liegt nämlich der Schlüssel für diese Zweideutigkeit, denn wäre Erstere „eindeutig finster, so läge der Fall einfach. Dem ist leider nicht so, denn diesselbe Anima kann auch als ein Engel des Lichts, als Psychopompos [Führer der Seelen] erscheinen und zum höchsten Sinne führen, wie der Faust ausweist“ (39). Als Beispiel für die Projektionen der Anima auf Außenstehende nennt Jung Charlotte von Stein, auf die Goethe die weiblichen Teile seines Unbewussten übertragen und die daraus resultierenden Eindrücke in den Figuren Gretchens und Mignons sublimiert habe (81).

Sich die Anima zu Nutzen zu machen, verlangt dem Helden jedoch noch größere Anstrengungen ab, als das beim Schatten der Fall war. Jung vergleicht die erste Hürde mit dem Gesellen- und die zweite mit dem Meisterstück (39). Denn dafür ist eine „unmißverständliche

⁷ Vgl. Jesus von Nazareth.

Niederlage, gekrönt von panischer Angst und Demoralisierung“ (44) von Nöten, die zur Einsicht in den Sinn des Lebens führt.

Der Nutzen dieser Erkenntnis ist, dass die Anima den Helden oft zum nächsten Urtypen auf der Reise führt, den „Archetypus des Geistes, welcher den präexistenten, im chaotischen Leben verborgenen Sinn darstellt“ – den alten Weisen (48). Jung schreibt in „The Phenomenology of Spirit in Fairytales“, der alte Weise sei ein spiritueller Archetyp „in the guise of a magician, doctor, priest, teacher, professor, grandfather, or any other person possessing authority,“ der immer auftritt, wenn „insight, understanding, good advice, determination, planning etc., are needed but cannot be mustered on one’s own resources“ (216). Gott selbst ist ein solcher Archetyp. Es ist kein Zufall, dass dieser in den bildenden Künsten und im Film stets als bärtiger, weiser, alter Mann dargestellt wird (Booker 78). Im Exodus erscheint er Moses, um ihn zu tadeln, zu warnen, ihm Ratschläge zu geben, gibt Zeichen wie eine brennende Säule, dass sich die Fliehenden auf dem richtigen Weg befinden oder offenbart sich als brennender Dornbusch. Der bekannteste Weise aus der *Odysee* ist der Seher Tiresias, an dem auf Grund seiner Blindheit der hohe Stellenwert der Introspektion bei diesem Archetypen am deutlichsten wird.

Die weibliche Ableitung dieses Helfers ist die so genannte „liebende Mutter“ (*Wurzeln* 98), die den Helden vor allem durch „Nahrungsspende“ unterstützt (97). Nicht nur die leibliche Mutter des Helden, sondern „irgendeine Frau, zu der man in Beziehung steht“, (96) kann diese Rolle einnehmen. Als nicht anthropomorphe Manifestationen dieses Urbildes nennt Jung „das Ziel der Erlösungssehnsucht (*Paradies*, Reich Gottes, himmlisches Jerusalem)“ (97, Hervorhebungen vom Verfasser).

Diese Heimkehr nach Eden ersehnt der Held jeder Quest, welcher ebenfalls ein junges Archetyp ist und in die Kategorie der Verwandlung und Erlösung fällt (Guerin 121). Diese

Transformation findet im Laufe seiner Suche statt und wird als Initiation bezeichnet, was bedeutet, dass

the Hero undergoes a series of excruciating ordeals in passing from ignorance and immaturity to social and spiritual adulthood ... The initiation most commonly consists of three stages or phases: (1) separation, (2) transformation, and (3) return [and] is a variation of the Death-and-Rebirth archetype. (121)

Der Held sucht, als Symbol der menschlichen Psyche, in dunklen Wäldern und am Rand der Welt, also in den entlegenen Orten seiner Seele (Lee 6), weshalb dieser Archetyp „was the one most often identified with humanity’s slowly emerging ego consciousness“ (Hopcke 113). Vor diesem Aufstieg ins Bewusstsein muss der Held jedoch sein Unbewusstes befrieden, was Hopcke, wegen der Gefahr dieses Unterfangens, mit dem unvermeidbaren Abstieg in die Unterwelt vergleicht. Er ergänzt, dass „[d]ue to our human limitations, this battle for awareness of self and others, conscious and unconscious, often runs in cycles that parallel the cyclical defeat and renewal depicted in heroic legends“ (114). Die Figur des Helden zieht sich dermaßen konstant durch die Mythen aller Kulturen und Epochen, dass man meinen könnte, „heroic legends are the very definition of mythology“ (114).

Dass einige der revolutionären Erkenntnisse Jungs indes überholt sind, ist laut Izod für die Anwendung zur Analyse fiktiver Werke völlig unerheblich, denn Jung „describes his model of the psyche as a metaphor intended to aid exploration and insisted that ... it should not be reified and treated as if it were the real thing, cast in iron“ (9). Im Bezug auf die Filmwissenschaft meint Izod, der Nutzen des archetypischen Ansatzes läge „not in its scientificity but in its potential for deepening readings of screen myths and heroes in the context of enhanced appreciation of the psyche“ (9). Dieser Zugang eignet sich deshalb so gut für die Analyse von *Paradies*, da seine Anwendung auf Werke, die beim Rezipienten starke Gefühle auslösen, besonders lohnend ist; schließlich stammen Letztere aus dem Unbewussten (7). Außerdem sind beide Texte voll von Passagen, in denen sich der

Protagonist in tranceähnlichen Zuständen befindet, was den jungschen Zugang geradezu fordert. Immerhin offenbaren sich Archetypen ja in Mythen und *Träumen*. Auch wegen dieses hohen Potentials zur Analyse fiktionaler Werke wurde das geistige Erbe Jungs von vielen Wissenschaftlern aufgegriffen und weiter geführt. Einer dieser Jünger ist Joseph Campbell, der in seinem Standardwerk *The Hero With a Thousand Faces* sehr viele Mythen analysierte und, aus diesen eine Regel ableitend, seine Monomyth entwarf.

Auf den folgenden Seiten soll der Verlauf dieses Konstrukts zusammengefasst werden. Campbell unterteilt den Weg des Helden in die drei Stadien *Departure*, *Initiation* und *Return*, welche ihrerseits in kleinere Einheiten aufgegliedert sind, auf welche nun eingegangen wird.

Der erste Teil, *Departure*, also Aufbruch, beginnt mit dem so genannten „Call to Adventure“ (49). Der Held kann aus freien Dingen aufbrechen, mit dem Ziel sein Problem zu lösen, wie Theseus, der den Minotaurus töten will, oder aber umher schlendern, als irgendein Phänomen seine Aufmerksamkeit auf sich zieht und ihn aus den heimatlichen Gefilden lockt (58), wie es zum Beispiel Moses mit dem brennenden Dornbusch geht.

Für gewöhnlich, so führt Campbell in seinem Abschnitt über „Refusal of the Call“ (59) aus, reagiert der Suchende zunächst ablehnend auf diesen Aufruf. Diese Absage steht für die Weigerung die eigene, irdische Existenz aufzugeben, was mit der anfänglichen Unfähigkeit des Angerufenen zusammenhängt, die Zukunft als den unendlichen Kreislauf von Tod und (Wieder-) Geburt anzuerkennen (59).

Sind die Zweifel überstanden und die Reise wurde angetreten, so zeigt sich als nächstes eine Helferfigur, die dem Helden „supernatural aid“ (69) zukommen lässt.

Nach Erhalten der Hilfsmittel gelangt der *homo viator* zu dem „threshold guardian“ (77). Das Überschreiten der Schwelle symbolisiert das Verlassen der sicheren Sphäre und den Eintritt in das Unbekannte, denn hinter ihr lauert Gefahr (77). An der Grenze zum Unbekannten muss der Held

seine erste Aufgabe bestehen, die so harmlos sein kann wie das Betreten einer Höhle oder so extrem wie von einem Wal verschluckt zu werden.

Campbell fährt fort, dass der Eintritt in „The Belly of the Whale“ (90)⁸ dem Betreten eines Tempels entspricht, der in dem Würdigen, der die abschreckenden Statuen der Tempelwächter passiert, eine Metamorphose auslöst, die der Autor als Rückkehr in das „Earthly Paradise“ bezeichnet (92).

Damit ist der Übergang in das Stadium der „Initiation“ (97) vollzogen, das mit „The Road of Trials“, meist drei Aufgaben, die den Anfang der Transformation markieren, beginnt (97). Der Held befindet sich endlich in „a dream landscape of curiously fluid, *ambiguous* forms“ (97, HvV) und die entscheidende Frage lautet immer noch, „Can the ego put itself to death?“ (109).

Nachdem alle Prüfungen bestanden sind, ist die nächste Station „the Meeting with the Goddess“ (109), was laut Campbell „[t]he ultimate adventure“ (109) ist. Der Held erfährt eine bedingungslose, unsterbliche Liebe zu einer Person, deren Minne zu gewinnen sein letzter Test ist. Diese Bindung wird in der Literatur, analog zu den heiligen Ehen bei Frazer, als „sacred marriage“ bezeichnet und steht für die Verbindung allen Zwiespalts in der Psyche des Helden. Dieser Abschnitt Campbells baut vor allem auf der Idee Jungs von der *Coniunctio Oppositorum* auf.

Doch damit ist der Held noch nicht am Ziel. Auf seinem Weg wird er oft von fleischlichen oder materiellen Versuchungen von seiner Quest abgelenkt. Im schlimmsten Fall bricht er die Suche sogar komplett ab. Diesen Abschnitt überschreibt Campbell als „Woman as the Temptress“ (120), was nicht bedeutet, dass es sich bei dieser Verlockung unbedingt um eine Frau handeln muss. Das Weibliche repräsentiert vielmehr die Abscheu, die der Held auf der rein spirituellen Reise vor seinen menschlichen Schwächen empfindet und diese als Abwehrreaktion auf seine Umwelt projiziert. Der Held empfindet Ekel vor dem weltlichen Leben. Deshalb ist der ideale Sündenbock „woman ... as the

⁸ Man beachte, dass Dörrie schon vor *Paradies* einen Film mit dem Titel *Im Innern des Wals* (1985) gedreht hatte.

great symbol of life" als Opposition „to the pure, the pure, pure soul" (122). Daher muss „the seeker of life beyond life ... press beyond her [the temptress], surpass the temptation of her call, and soar to the immaculate ether beyond" (122).

Der Held hat nun den zentralen Punkt seiner Suche erreicht und trifft auf die Figur, welche absolute Macht über sein Leben hat und seine Initiation durchführt. In vielen Geschichten übernimmt diese Rolle der Vater, weshalb der Autor diese Passage mit „Atonement with the Father" betitelt (126). Bedingung für die Transformation des Helden ist, dass er zumindest symbolisch von dieser Person getötet wird. Bis es soweit ist, müssen folgende Voraussetzungen erfüllt sein:

Atonement (at-one-ment) consists in no more than the abandonment of that self-generated double monster – the dragon thought to be God (superego) and the dragon thought to be Sin (repressed id). But this requires an abandonment of the attachment to ego itself, and that is what is difficult. (130)

Hilfe zum Überstehen dieser Prüfung findet der Held durch die weibliche Helferfigur, die ihn, entweder durch Magie oder Ablenkung, das „terrifying father-face" während der „ego-shattering initiation" verkraften lässt (131). Während der Initiation lernt der Held, wie nach dem Essen vom Baum der Erkenntnis, alles Böse und Tragische als Teil des Kosmos und Gegengewicht zum Guten zu akzeptieren. Dann erhascht er für einen Moment „a glimpse of the source. He beholds the face of the father, understands - and the two are atoned" (147).

Die Folge der Versöhnung mit dem Vater ist die „Apotheosis" (149). Hinter diesem Begriff verbirgt sich die Erhebung eines Sterblichen zu einem Gott oder Halbgott auf Grund seiner extraordinären Leistungen. Der Held hat das Feld der Binäroptionen verlassen und befindet sich in einem göttlichen, paradiesischen Zustand. In Campbells poetischen Worten klingt das wie folgt:

„Those who know, not only that the Everlasting lies in them, but that what they, and all things, really are is the Everlasting, dwell in the groves of the wish fulfilling trees (167).

Den letzten Abschnitt des Initiationsstadiums nennt Campbell „The Ultimate Boon“ (172). Dieser ultimative Segen entspricht dem Erreichen des Zieles der Quest. Alles, was der Held bis zu diesem Punkt durchgemacht hat, diente alleine dem Zweck ihn auf diese letzte Hürde durch die Veredelung seines Charakters, die Initiation, vorzubereiten. Diese graduelle Transformation ist von Nöten, da das Ziel der Reise meist von transzendentaler, unfassbarer Natur ist.

Nachdem der Held all dies erreicht und den Gral in seiner jeweiligen Ausführung für sein Streben erhalten hat, soll er das Paradies wieder verlassen, um das vergleichbar armselige, irdische Reich, aus dem er zu Beginn seiner Reise, teilweise gegen Widerstände der verständnislosen Mitbürger, ausgezogen war, an seiner Beute profitieren zu lassen. Somit befindet sich der Held im dritten und letzten Stadium, der Rückkehr, die wie folgt beschrieben wird: „The full round, the norm of the monomyth, requires that the hero shall now begin the labor of bringing the runes of wisdom, the Golden Fleece, or his sleeping princess, back into the kingdom of humanity“ (193).

Der erste Abschnitt in diesem Stadium heißt „Refusal of the Return“ (193). Selbst Buddha zweifelte an der Möglichkeit, den Unerleuchteten seine Botschaft zu verkünden und laut Campbell gebe es unzählige Geschichten von Helden, die das Reich der Unsterblichkeit nie verlassen haben (192).

Sollte das Ziel der Quest etwas sein, das die Götter nicht hergeben wollen, wie beim Feuerdiebstahl des Prometheus, so kommt es statt dessen zu der Episode des „Magic Flight“ (196), die genauso gefährlich sein kann wie das Erhalten der Trophäe.

In dem Abschnitt „Rescue from Without“ (207) wird erklärt, dass der Held, wie zu Beginn des Abenteurers, auch bei der Heimkehr Unterstützung braucht – und zwar in diesem Fall von außen; also von der Heimat.

Mit dieser Hilfe gelangt der Held zu der Stufe, die als „The Crossing of the Return Threshold“ bezeichnet wird. Die nächste Herausforderung für den Erleuchteten ist es, die auf seiner Quest gewonnene Weisheit in sein irdisches Leben zu integrieren und sein Volk bzw. den Rest der Menschheit daran teilhaben zu lassen. In Campbells Worten: „The returning hero, to complete his adventure, must survive the impact of the world“ (225).

Der allerletzte Abschnitt der Monomyth heißt „Freedom to Live“ (238). Da der wiedergeborene Held jegliche Angst vor dem Tod abgelegt hat, genießt er die Freiheit zu Leben und lebt im Hier und Jetzt, ohne sich um die Zukunft zu sorgen, geschweige denn die Vergangenheit zu bedauern.

2.3 Methode

Die soeben im theoretischen Fundament erarbeiteten Erkenntnisse dienen im nun folgenden praktischen Teil dazu, in formalistischer Manier unter Zuhilfenahme von Belegen aus den Primärquellen den Einwand zu widerlegen, Dörrie habe dem Geschehen keine Struktur zu Grunde gelegt. Da die Primärtexte vor allem auf die Einarbeitung typischer Stationen aus Campbells Monomyth hin untersucht werden, liegt das Hauptaugenmerk auf dem Verlauf der Handlung. Es wird also eine Strukturanalyse Letzterer durchgeführt, wobei sich der *Modus Operandi* nach der Chronologie der Handlung richtet und die verwendete Terminologie dem mythologischen Ansatz entnommen ist. Der archetypische Ansatz kommt bei der Analyse der Hauptcharaktere zum Tragen, da es gilt herauszufinden, ob diese den typischen Personen entsprechen, die für gewöhnlich dem Suchenden

begegnen. Damit sind in erster Linie die von Jung kategorisierten Archetypen des Schattens, der Anima und der Mutter gemeint, die in *Paradies* von der Kritik als bloße Stereotypen kolportiert wurden. Darüber hinaus kann die gewählte Methode eine Erklärung für die Wahl des Titels *Paradies* liefern und die Brücke zu der Struktur der Quest und den Archetypen schlagen.

3. Analyse

3.1 Zum Titel

In der Einleitung des Buches zum Film sowie im Klappentext der VHS-Kassette wird auf den Titel der beiden Werke Dörries stets in polemischer Art und Weise Bezug genommen, wie man an rhetorischen Fragen wie „[e]in Mann mit zwei Frauen, ist das das Paradies?“ (VHS Backcover) oder „[e]in Paradies für Männer: Zwei Frauen und ein Mann?“ beobachten kann (*Paradies* 9).⁹ Die Anspielungen auf den Vorgänger *Männer*, in dem das Liebesdreieck aus zwei Männern und einer Frau besteht, sind nur schwer zu überlesen. Im *Spiegel*-Interview gewährt Dörrie schon tiefere Einblicke in ihre Motivation zu dem Titel und spricht darüber, dass die Menschen heute zu viel Zeit hätten, sich Gedanken über Glück zu machen. „Dieses Nachdenken [über persönliches Wohlbehagen] führt dazu, daß jeder Projektionen von Glück hat ... Ich fahre nach Italien, setze mich in ein Café, und auf einmal glaube ich selber, daß um mich herum das wahre Leben stattfindet“ (246). Darauf entgegnet Karasek, „[w]egen dieser Glücksprojektion heißt ihr neuer Film ‚Paradies‘“ (246). Es klingen also in Dörries Beweggrund für die Namengebung die Sinnsuche, das menschliche Bedürfnis nach Selbstverwirklichung und die Sehnsucht nach dem Paradies an.

Auf das Thema dieser Arbeit bezogen, kann man, was den Begriff des Paradieses angeht, noch ein bisschen weiter gehen, indem man den Sündenfall zur Geburtsstunde der Neugier aufwertet, die laut Arkinstall der Auslöser jeder Quest ist (3). Die Triebfeder der Ursünde ist der von der Schlange gesäte Zweifel. Jacoby erläutert den etymologischen Hintergrund wie folgt:

Das hochdeutsche ‚tiufal‘, [ist] abgeleitet vom lat. Diabolus. Dieser ... stammt ... vom griechischen Verb ‚diaballein‘, was wörtlich ‚durcheinanderwerfen‘ bedeutet, als

⁹ Zitat aus dem Film wird die Seitenzahl aus dem Drehbuch nachgestellt.

entzweien, verfeinden, schmähen oder verleumden verstanden wurde. Somit sind wir ... in die Nähe des deutschen Wortes „Zweifel“ gerückt, ursprünglich eine Zusammensetzung aus ‚zwei‘ und ‚fallen‘. Es bedeutet also ... ‚aus einer Einheit herausfallen‘ ... Die Schlange symbolisiert somit auch die in der menschlichen Natur angelegte Potentialität zum Zweifel. (138-39)

In der jüdisch-christlichen Tradition gilt die Schlange wegen ihrer Rolle als Verführerin als böse. Der Zweifel ist jedoch oft Anlass für Nachforschungen und Neubeginne, also die *conditio sine qua non* auf eine Quest zu gehen. Die Verbannung aus dem Paradies kann als Geburt des selbstverantwortlichen, wissensdurstigen Menschen gesehen werden. Man könnte daraus schließen, dass der Auslöser *jeder* Quest der Herauswurf aus dem Paradies und das Ziel, zumindest im metaphorischen Sinne, die Wiedervereinigung des „Entzwei-Gefallenen“, die Rückkehr in den Garten Eden ist. In der altkirchlichen Osterliturgie wurde „die Schuld Adams ... bereits als ‚felix culpa‘, als glückliche Schuld, besungen“ (226). Schiller sagte in seinen Jenaer Vorlesungen:

Wenn wir also jene Stimme Gottes in Eden, die [Adam] den Baum der Erkenntniß verbot, in eine Stimme seines Instinkts verwandeln, der ihn von diesem Baume zurückzog, so ist sein vermeintlicher Ungehorsam gegen jenes göttliche Gebot nichts anders, als ein Abfall von seinem Instinkte, also erste Äußerung seiner Selbstthätigkeit, erstes Wagestück seiner Vernunft, erster Anfang seines moralischen Daseins. Dieser Abfall des Menschen vom Instinkte, der das moralische Übel zwar in die Schöpfung brachte, aber nur um das moralische Gute darin möglich zu machen, ist ohne Widerspruch die glücklichste und größte Begebenheit in der Menschengeschichte; von diesem Augenblick her schreibt sich seine Freiheit, hier wurde zu seiner Moralität der erste entfernte Grundstein gelegt. (Bd. 2, 484.)

Auch Hegel, für den die paradiesische Situation der menschenunwürdige Zustand der Indifferenz ist, behauptete, die Schlange habe nicht gelogen, als sie Eva versprach, diese werde, wenn sie den Apfel vom Baum der Erkenntnis esse, sein wie Gott und das Gute vom Bösen unterscheiden können (285-86). In der Aufklärung war es Immanuel Kant, der für den Zustand nach dem Sündenfall den Begriff „Mündigkeit“ prägte. Er versteht darunter den „Übergang aus der Rohheit eines bloß thierischen Geschöpfes in die Menschheit, aus dem Gängelwagen des Instincts zur Leitung der Vernunft, mit einem Worte: aus der Vormundschaft der Natur in den Stand der Freiheit“ (145). „Mit dem Erwachen des Ichbewußtseins“, so schreibt Jung, „wird die [ausschließliche] Partizipation [mit der Mutter] allmählich aufgelöst, und das Bewußtsein fängt an, in einen Gegensatz zum Unbewußten, zu seiner eigenen Vorbedingung, zu treten“ (*Wurzeln* 123). Die physische und psychische Trennung von der Mutter entspricht somit sowohl der Trennung der Psyche in Unbewusstes und Bewusstsein als auch dem Verlassen des Paradieses.

Kant merkt jedoch außerdem an, dass es in der Natur des Menschen liege, sich nach „ruhiger Untätigkeit und beständigem Frieden“ (145) zu sehnen. In Jungs Worten klingt das viel positiver. Für ihn ist das Ziel des menschlichen Strebens, ein ausgewogenes Selbst zu erreichen, „die Einheit und Ganzheit der *Gesamtpersönlichkeit*“ (*GW*. Bd. 6, 512, HvV); das Selbst umfasst also Bewusstsein und Unbewusstes und ist damit dem „Ich“, dem Bewusstseinszentrum, übergeordnet (Jacoby 205-06). Den Zustand, in den der erfolgreiche Quester bzw. der psychisch Kranke nach seiner Heilung emporgehoben wird, umschreibt Jacoby in alchemistischem Ton mit dem Bild der Jungschen *Coniunctio Oppositorum*.

Wenn die Gegensätze, ohne die Bewußtsein nicht denkbar ist, die uns aber zerreißen und in Konflikte stürzen, vereinigt sind, herrscht Harmonie und Friede. Die Seele ist eine Ganzheit geworden, die alle Gegensätze umfaßt und vereinigt. [Das ist] eine im Menschen aller Zeiten mächtig wirkende Wunsch- und Zielvorstellung. (211)

Das Paradies als „Garten Gottes“ gehört zur Symbolik des Jungschen Selbst und diese „Symbolik bezieht sich sowohl auf den Anfang als auch auf das Ziel des Individuations- und Selbstwertungsprozesses“ (212).

Diese Argumentation ist Dörrie nicht fremd und sie baut sie relativ explizit in den Film ein, als sie Viktor im Zoo Lotte einen Vortrag über Anemonen halten lässt. In Bezugnahme auf den hermaphroditischen Zustand im Paradies erklärt Viktor, „[d]ie Anemonenfische werden geschlechtslos geboren. Wenn sie größer sind, machen sie sich dann auf, um ihre eigene Anemone zu suchen“ (*Paradies* 58).

Mit Karasek kann man argumentieren, dass „die Geschöpfe der Dörrie ein unbändiges Glücks- und Vollkommenheitsverlangen [treibt]. Sie möchten alles haben, alles wissen, alles können – und büßen dafür alles ein. Die Dörrie zeigt die Zerstörungswut des Vollkommenheitswahns, die Mordlust des Glückverlangens“ (239). Auch Gollub schneidet dieses Thema, in Bezug auf die Verfilmung, kurz an und meint:

Paradise, an emotional roller coaster with frequent forays into the tunnel of love, that deadly heart of darkness, represents an emotional *quest*, one which, according to the Dörrie bible, was doomed before it began. Each of the filmmaker's characters, while *longing for fulfillment*, cultivates a frigid reserve and is the grim reaper of a destructive harvest. (30, HvV)

Der Arbeitstitel für die Geschichte und den Film war *Das Labyrinth* (Johnson 84). Die mythologische Dimension dieses Begriffs drängt sich geradezu auf. Man denkt sofort an Theseus, der auszieht um den Minotaurus zu erlegen und nur mit Hilfe des Fadens der Ariadne wieder aus Daedalus' Labyrinth entkommt. Im Film lässt Viktor in zwei Szenen eine Kakerlake durch ein „Labyrinth aus Streichholzschachteln“ laufen. „Die Küchenschabe rennt immer wieder gegen die Wände, findet einen Weg weiter bis zum nächsten Hindernis“ (*Paradies* 92). Das Insekt steht hier

natürlich für den orientierungslos herumirrenden Helden, welcher passenderweise Zoologe von Beruf ist. Auch der „Kontaktthof“, in dem Viktor nach Lotte sucht, ist einem Labyrinth nachempfunden. Viktor erhält jedoch von keiner der beiden Frauen einen Faden, mit dem er aus dem „labyrinth of emotions“ (Gollub 34) entkommen könnte.

3.2 Die Struktur der Quest in „Paradies“

In den beiden Artikeln, die bisher zu Dörries Erzählung und Film *Paradies* veröffentlicht wurden, klingt das Thema der Quest bereits an, wird jedoch nicht näher behandelt. Johnson schreibt „[t]he characters are engaged in an active quest for their fate“ (73) und Gollub bezeichnet *Paradies* als „an emotional quest“ und „a vicious and deadly cycle“ (30). Im Folgenden wird die Struktur der Quest, zunächst in Dörries Geschichte und anschließend in der Adaption, vorgestellt.

Dörries Texte mit dem Titel *Paradies* erzählen von jeweils drei ineinander verwobenen, sich gegenseitig bedingenden Quests. Das Thema der Sinnsuche klingt in der Prosafassung stellenweise ganz allgemein und unabhängig von den individuellen Quests an, so zum Beispiel als Jakob Lotte im Hinblick auf ihre Freier fragt, „[w]as zum Teufel meinst du denn, was sie suchen? ... Was suchen sie deiner Meinung nach?“ (168). Als Antwort erhält er, „[e]ine Idee, eine Idee von der Welt, das, um was es sich wirklich dreht“. Jakob erkennt die literarische Anspielung an die Eröffnungsszene des *Faust* und entgegnet, „[h]a! Was die Welt im Innersten zusammenhält? Du arme Irre! Das ist Literatur! Du kriegst deine jämmerlichen fünfzig Mark nicht von Goethe“, und setzt zum Abschluss seinerseits eine Brecht-Allusion obendrauf: „Sie nehmen dich, wie sie fressen und saufen. Aus!“ (168).

Der Schwerpunkt dieser Arbeit ist der Vergleich beider Versionen der Suche des männlichen Protagonisten. Dörrie wird oft vorgeworfen, sie erzähle zu oft aus der männlichen Warte und komme ihrer Verantwortung als Frau nicht nach, da sie nicht feministisch genug sei (Phillips 173). Die *Stuttgarter Zeitung* überschreibt ihren Artikel deshalb mit „Mitten hinein ins Herz der Emanzipation“ (3.

März 1984). Die weiblichen Quests nehmen in beiden Texten zugegebenermaßen weniger Raum ein als die männliche, sind aber essentiell für die Handlung und können daher bei der Analyse nicht gänzlich vernachlässigt werden

3.2.1 Lottes Quest

Was Lottes Vorgeschichte angeht, ist der Film aufschlussreicher als die Prosafassung. In letzterer erfahren wir lediglich, dass Lotte „sich für [Angelika] in die Bresche warf“ (136), als beide noch zur Schule gingen. Von Lotte selbst ist zu erfahren, „Angelika sei ihre einzige Freundin im ganzen Leben gewesen“ (143). Was in den Jahrzehnten bis zum Wiedersehen geschah, ist unklar. Auf jeden Fall hat sich Lotte, einer Anachoretin gleich, in den Wald zurückgezogen.

Nachdem Lotte bei Göttlichs eingezogen ist, teilt Angelika ihrem Mann mit, Lotte „habe sich in den Kopf gesetzt ... in die Stadt [zu] ziehen, weiß der Himmel warum“ (149). Später fragt sich auch Jakob, was „Lotte dazu gebracht [hatte], ihren Laden zu verlassen und in die Stadt zu kommen? Was wollte sie? ... welche Gefühle waren es denn, die sie dazu bewegt hatten, von ihrem Landstrich aufzustehen und ihre *Insel* im Stich zu lassen, die ich so gern betreten hätte?“ (160, HvV). Man beachte hierzu Westons Erkenntnis, dass „the Grail castle is always situated in the close vicinity of water ... the final home of the Grail is in a monastery situated upon an *island*“ (51, HvV). Lottes Laden wird also indirekt mit dem Standort des Grals verglichen, wodurch Lotte die Rolle Jakobs Grals zugeschrieben wird.

Über Lottes wahren Beweggrund, auf ihre Quest zu gehen, kann nur spekuliert werden. Sie kennt nur „die Liebe in Romanen“, weiß aber, dass „kein Mensch leb[t] wie im Roman“ (Dörrie 152). Flauberts Emma, die Protagonistin aus *Madame Bovary*, könnte trotzdem eine Art Vorbild für Lotte sein. Schließlich zieht es Ersterer auch weg vom Land in die große Stadt. Lotte stellt Jakob „immer wieder diese grauenhafte Frage nach der Liebe“ (152), woraus sich schließen ließe, dass sie das Wesen

der Liebe erforschen möchte oder sogar auf der Suche nach der wahren Liebe ist. Eine andere Motivation könnte Rache an Angelika und Eifersucht gegenüber Jakob sein. Schließlich hatte Jakob „nicht das Gefühl, daß Lotte Angelika besonders mochte, sie betrachtete sie in meinen Augen ebenso spöttisch wie mich selbst. Was wollte sie überhaupt bei uns?“ (153). Sollte Rache für ihr Kindheitstrauma ihr Ziel gewesen sein, so war sie auf jeden Fall erfolgreich. In Berlin behauptet Lotte Jakob gegenüber, „sie haben mich doch hierher gebracht,“ und er habe „sie aus ihrem Laden herausgeholt, in die Stadt, unter diese Menschen ... Ich hätte sie doch nicht mehr aus den Augen gelassen, bis sie begriffen habe, daß dies eine Aufforderung gewesen sei, unter anderen zu leben, sich beobachten zu lassen“ (166). Von Großstadt zu Großstadt reist sie, weil sie „wieder weiter muß, wenn [Jakob] auftauch[t]“ (167). Lottes und Jakobs Quest bedingen sich also gegenseitig, weil Jakob „doch nur [kam], um sie zu mir zu holen, endlich bei ihr zu sein“ (167).

Als Lottes „Threshold Guardian“ (Campbell 78) und Helfer zeichnet Angelika verantwortlich, denn in Bezug auf Lottes Verwandlung bemerkt sie, „[d]as habe ich aus ihr gemacht. Und jetzt lernt sie die Welt kennen“ (Dörrie 161). Angelika bittet Jakob zwar, Lotte zu helfen, denn diese wisse „doch gar nicht, wie sie hier zurechtkommen soll“ (150), aber Lotte bedarf dieser Unterstützung überhaupt nicht; im Gegenteil: Sie geht auf ihre Quest, um allein zu sein, denn sie weiß, „[m]an kann nicht gemeinsam durchs Leben gehen, jeder geht allein und damit basta“ (171). Deshalb kann sie auch mit ihren Freiern, aber nicht mit Jakob schlafen, denn „die behaupten nicht, mich zu lieben“ (170). Sie flieht also vor Jakob und dessen Zuneigung, während Letztere diesen zwingt, Lotte zu folgen. Ihm wiederum folgt Angelika, deren Weg auf den folgenden Seiten analysiert werden soll.

3.2.2 Angelikas Quest

Die Variante der Suche, auf der sich Angelika befindet, ist die „Quest for Vanished Husband/Lover“ (Garry 253), die in Thompsons Motivindex als H1385.4 und H1385.5 geführt wird.

Über 1500 Versionen dieses Typs sind in Europa, Asien, Afrika und Nordamerika verzeichnet und die Dunkelziffer in der mündlichen Tradition ist bei weitem höher (254). Ward merkt an, dass diese Art von Geschichte „has achieved an acceptance through time and space and among peoples of the most diverse cultures as [has] no other magic tale“ (zitiert in Garry 119). Eine der ältesten und zugleich prominentesten Erzählungen aus dieser Sparte ist das antike Märchen um Amor und Psyche aus Apuleius' *Der Goldene Esel*. Formalistisch lässt sich die Handlung wie folgt zusammenfassen: Die Gattin verletzt ein Tabu, worauf ihr Mann verärgert verschwindet. Um ihn wieder zu finden, muss sie auf eine anstrengende Quest gehen und findet schließlich ihren Mann mit ihrer Rivalin zusammen lebend. Drei Tage lang muss sie für das Paar harte Arbeiten verrichten, da sich der Mann erst nach dieser Frist von dem Zauber der Nebenbuhlerin befreien kann und seine treue Gattin erkennt. Ob Jakob seine Frau am Ende wiedererkennt, ist fraglich und kann evtl. bei der Behandlung seiner Quest geklärt werden.

Zunächst soll Angelikas Suche kurz umrissen werden. Jakob erzählt von seiner Frau, sie „vermutete ... immer das echte Leben dort, wo sie sich nicht auskannte“ (156). Damit lässt sich auch erklären, weshalb ihr unorthodoxer Versuch, ihre Ehe durch Einleitung eines Seitensprungs ihres Mannes zu retten, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Ab Seite 161 ändert sie deshalb ihre Taktik. Jakob erkennt verdutzt, Angelika „konnte man nicht mehr schütteln, in meiner Abwesenheit hatte sie sich mit einer Haut überzogen, die sie ganz anders als früher gegen die Welt gefeit machte.“ Diese Anspielung auf Siegfried aus dem *Nibelungenlied* soll zeigen, dass sich Angelika in ihren Panzer, also in sich selbst zurückzieht. Als hätte sie sich eine Tarnkappe übergezogen, wird Sie bis zur vorletzten Seite nicht mehr erwähnt. In der Zwischenzeit hat sie Lottes Platz eingenommen und zieht, zur Sirene mutiert, durchreisende Männer in ihren Bann. Ein von ihr Verhexter beklagt sich bei Jakob, „[m]an könne ihr nichts anhaben und das sei das Schlimmste daran“ (175). Das ist schon die zweite Erwähnung ihrer Unverwundbarkeit, die Jakob allerdings umgeht, indem er sie „mit ihren eigenen

Haaren“ (176), wahrscheinlich dem Quell ihres Zaubers, erdrosselt. Der Weg zu dieser Katastrophe wird in der nun folgenden, ausführlichen Analyse Jakobs Quest beschrieben.

3.2.3 Jakobs Quest

Bereits im ersten Absatz Dörries Erzählung erfährt der Leser über die jüngste Vergangenheit im Alltag des Ehepaares Göttlich, dass sie „stumm ... durch kahle, düstere Wälder [strichen und] über bleiche Wiesen“ stapften, weil sie da noch „ein Ziel“ (135) hatten. Die Wortwahl in diesem Abschnitt weckt Assoziationen zum *Waste-Forest* aus der Graltradition bzw. auf Dante, der sich in seiner *Midlife-Crisis* zu Beginn der *Göttlichen Komödie* plötzlich mitten in einem düsteren Wald wieder findet. Die Wahl des Familiennamens des Protagonisten ist ein weiterer Hinweis auf diese Lesart.

Angelika und Jakob Göttlich sind seit elf Jahren verheiratet. In der Numerologie steht diese Zahl für „spirituale Macht“ (Schikowski 6), was, wie der Nachname, entweder als das Ziel Jakobs Quest oder als ironisches Wortspiel der Autorin gelesen werden kann.

Auf Seite 136 merkt Jakob an, dass seine „Rolle in Angelikas Leben alleine die ihres Beschützers sein sollte“. Angelika scheint etwas an sich zu haben, das diesen ritterlichen Instinkt bei Menschen in ihrer Umgebung auslöst, denn ihre Jugendfreundin Lotte hatte sich als Schulkind für sie mit einem „Messer tief ins Fleisch“ ihres Armes geschnitten, obwohl sie mit ihrer Angebeteten „nie zuvor ein Wort gewechselt hatte“ (135). Angelikas Mann fragt sich, „was Lotte dazu gebracht hatte, so um Angelika *zu werben* und um sie *zu kämpfen*“ (136, HvV).

Es ist daher kaum verwunderlich, dass Angelikas Bedürfnis, nach Hissdorf zu fahren, das Dorf, in dem sie aufwuchs, sofort nachgekommen wird, denn „sie tat so, als sei es ihr sehnlichster Wunsch gewesen“ (136). In der Beschreibung des Stadtmenschen Jakob ist es „ein häßliches Kaff ... durchschnitten von der Bundesstraße ... eine geschlossene Kneipe ... eine klobige Kirche ohne den

geringsten Charme“ (137). Man erfährt aus seiner Schilderung auch, dass Hissdorf „auf einem Hügel“ (137), und Lottes Laden „auf einer kleinen Bergkuppe“ (137) gelegen ist. Wie Lord Raglan im oben umrissenen Werk *The Hero* feststellt, stirbt der Held meistens auf einer Anhöhe (175). Dies ist nur eine von vielen Andeutungen auf das katastrophale Ende der Geschichte.

Als die enttäuschte Angelika nach misslungener Mission heimkehren will, ohne Lotte wieder gesehen zu haben, liest ihr braver Gatte ihr den Wunsch nach Zigaretten von den Lippen ab und hält „kurz hinter Hissdorf“ vor einem „winzigen Lebensmittelladen“ (Dörrie 137), in dem das Paar schließlich auf das dritte Glied der *Ménage à trois* trifft. Wie aus diesem Zufall deutlich wird, spielt das Schicksal als Auslöser der Suche Jakobs eine nicht gerade geringe Rolle. Campbell macht bei der Stufe des „Call to Adventure“ explizit darauf aufmerksam, „that *destiny* has summoned the hero and transferred his spiritual center of gravity from within the pale of his society to a zone unknown“ (58, HvV).

Der Satz, „[e]s waren sieben Schritte vom Auto bis zur Ladentür, im Traum zähle ich sie nach“ (Dörrie 138), in dem Jakob beschreibt, wie er Angelika in den Laden folgt, birgt drei wichtige Informationen zum Verständnis der Geschichte. Zunächst einmal findet sich in dem Zusatz „im Traum zähle ich sie nach“ ein Hinweis auf die Erzählperspektive, der allerdings erst unter Miteinbeziehung des letzten Satzes der Erzählung entschlüsselt werden kann. Darüber hinaus wird an dieser Stelle das Thema der unbewussten Sinneszustände eingeführt, das sich leitmotivisch durch die Handlung zieht und die Wahl des archetypischen Ansatzes legitimiert. Außerdem fällt auf, dass dem Leser die Anzahl der Schritte mitgeteilt wird. Wie Jacoby weiß, galt die Zahl Sieben

von jeher als wichtige, heilige Zahl. In sieben Tagen hat der Herr die Welt erschaffen – somit hat auch die Woche sieben Tage ... Es gab bei den Alten sieben Planeten, auch sieben Metalle. In der Musik besteht die Tonleiter aus sieben Tönen. Der siebente Ton ist der sogenannte Leitton, der nach dem achten Ton, der Oktave strebt, sodaß die

Tonleiter zu ihrer *Ganzheit* kommt. Nach Hedwig v. Beit ist die Siebenzahl häufig mit dem Bild der Seele verknüpft. (216, HvV)

Weitere Beispiele für dieses numerologische Phänomen sind die sieben Bitten des Vaterunsers, die sieben Freuden Mariä, die sieben Gaben des Heiligen Geistes, die sieben Worte Christi am Kreuz, die sieben Todsünden und die sieben Sakramente. Doch Jacoby fährt fort, dass „[d]ie Sieben ... mit psychischer Wandlung, das heißt mit dem ständigen *Selbstwertungsprozeß* zu tun [hat], der nach Vollständigkeit strebt“ (216, HvV). Die Anzahl der Schritte, auf die hier so großer Wert gelegt wird, steht also symbolisch für die innere Sinnsuche Jakobs, die von Lottes Laden ausgeht und auch an diesem Ort endet. In der Rezension der *Berliner Morgenpost* wird Lottes Heim als „Wohnhöhle hinterm Kornfeld“ bezeichnet (29. Oktober 1986). Viktors Quest beginnt und endet also, wie die Initiationsriten primitiver Stammesgemeinschaften, in einer Metapher für den Schoß der Mutter Erde. In der Verfilmung taucht diese Zahl sieben in Lotte und Viktors Unterhaltung über Geckos auf. Es heißt an dieser Stelle „[w]enn ein Gecko siebenmal hintereinander lacht, dann bringt er Glück“ (*Paradies* 58).

Das erste Aufeinandertreffen mit seinem „Gral“ umschreibt Jakob als „dumme Begegnung, [die ihn] völlig aus der Fassung“ brachte (Dörrie 139). Von diesem Zeitpunkt an spürt er die Notwendigkeit, sein Leben zu verändern. Er beschreibt diesen „Call to Adventure“ etwa zwanzig Seiten später, denn sein „Gefühl für das, was man tut und was nicht, war [ihm] schon vor langer Zeit abhanden gekommen, um genau zu sein, an dem Tag, an dem [er] Lotte zum ersten Mal sah“ (157). Lotte, der nach Campbells Terminologie die Bezeichnung „Threshold Guardian“ (Campbell 78) zukommt, bringt Jakob dazu, „Skrupel und Moral zu vergessen, eine sichere Welt mit klaren Regeln zu verlassen; sie hatte mich zum begeisterten Opfer gemacht“ (Dörrie 160). Gerade dieses Verlassen einer sicheren Welt mit klaren Regeln und der Aufbruch in die Fremde markieren die erste Stufe des Abenteuers, die „Departure“ (Campbell 49), denn hinter dieser Schwelle „is darkness ... and danger;

just as beyond the parental watch is danger to the infant and beyond the protection of his society danger to the members of the tribe“ (77). Das Motiv des bereitwilligen, ja sogar begeisterten Opfers beschreiben Frazer in *The Golden Bough* und Campbell in *The Power of Myth* anhand unzähliger Rituale. Nach dem Ballspiel der Majas, schlug beispielsweise der Kapitän der *Verlierer* dem der *siegreichen* Mannschaft den Kopf ab, was dem Einsatz der Spieler keinen Abruch tat (Flowers 108). In Neuguinea schliefen nach tagelangem Tanzen mehrere junge Männer eines Kannibalenstammes nacheinander mit einer als Sex- und Todesgöttin verkleideten jungen Frau. Der Akt wurde unter einer Konstruktion aus Baumstämmen vollzogen, deren Stützen über der letzten Vereinigung weggeschlagen wurden. Das zerdrückte Paar wurde dann geröstet und gegessen (106).

Der Kontrast zwischen Heimat und Fremde kommt in „Paradies“ unter anderem im Gegensatzpaar Stadt und Land zum Vorschein und wird durch Jakobs Abneigung dem Ländlichen gegenüber deutlich. Letzterer kann sich nämlich nicht erklären „warum es so viele Leute aufs Land, in diese bleierne Einsamkeit und diese dumpfen Dörfer“ zieht (Dörrie 138).

Wie so oft in Geschichten, die sich der Struktur der Quest bedienen, erhört der Held den ersten Ruf des Abenteurers nicht, was zu Unentschlossenheit und Unwohlsein führt. Diese Weigerung

converts the adventure into its negative. Walled in boredom, hard work, or “culture,” the subject loses the power of significant affirmative action and becomes a victim to be saved. His flowering world becomes a wasteland of dry stones and his life feels meaningless. (Campbell 59)

Jakob beklagt sich, dass ihm seine „Feigkeit ... wie ein Geschwür im Leib“ sitze (Dörrie 140). Die Nachaußenkehrung der inneren Mangelerscheinungen wird in seiner nächsten Aussage augenfällig, in der er sein Dasein als „Krankheit zum Tode ... ein Leben ohne Katastrophen“ beschreibt (140). Im nächsten Absatz paraphrasiert er seinen „Refusal of the Call“ (Campbell 59), als er sinniert, „[d]as Nichts scheint schwerer zu ertragen zu sein als die verhasste Gewohnheit“ (Dörrie 140).

Es ist die Rätselhaftigkeit seiner neuen Bekanntschaft, die ihn schließlich dazu bringt, die „verhasste Gewohnheit“ zu verlassen und sich in „das Nichts“ zu stürzen. Auf seine Frage, „wie [Lotte] darauf kam, ausgerechnet Flaubert zu lesen, ein Bauernkind mit Volksschulbildung“, antwortet Angelika, „Lotte habe schon als kleines Kind ein Gespür ‚für die andere Welt‘ gehabt“ (141). Der Heimat-Fremde-Kontrast wird also auf den Bereich der Literatur ausgeweitet. Lottes „Bücherregale(n), die sich unter den Klassikern der Weltliteratur bogen“ (143), passen nach dieser Auffassung nicht in den ländlichen Bereich, woraus eine Diskrepanz entsteht, welche die Neugier des Suchenden weckt. Dieser beklagt nämlich, dass seine Frau, „obwohl sie sich Tag für Tag mit Literatur umgab, ... nie in ihr Geheimnis eindrang“ und auch „gar keine Sehnsucht danach hatte“ (141). Lotte hingegen liest die „Klassiker(n) der Weltliteratur“ (143) und ist bemüht, in deren Geheimnis einzudringen, was man daran ablesen kann, dass sie ihren frisch gebackenen Liebhaber über *Madame Bovary* befragt.

Somit kehrt Jakob an den „Threshold of Adventure“ (Campbell 245), also zu Lottes Gemischtwarenladen, zurück und fühlt sich diesmal der Herausforderung gewachsen. Lottes Anspielung, Jakob habe „[d]as letzte Mal [ausgesehen] als wollten sie die Flucht ergreifen“ (Dörrie 142), bezieht sich auf dessen anfängliche Weigerung, seine bürgerliche Existenz aufzugeben, „doch an diesem Abend [erfindet Jakob] seine Passion“ (143). Das Zusammenprallen der beiden Sphären Heimat und Fremde am „Threshold“ wird in Lottes Bemerkung, „sie müsse gerade noch diese Seite zuende lesen“ und im direkt angeschlossenen Zusatz, „ein Trecker fuhr vorbei“ (142) bezüglich der eine Seite zuvor geschaffenen Binäropposition von Literatur und ländlicher Ignoranz veranschaulicht.

Das Eintreten in das Land der Abenteuer findet in Form des ersten Geschlechtsverkehrs zwischen dem Suchenden und der Initiatorin und Gesuchten in Personalunion statt. Die Penetration während des Aktes versinnbildlicht also die Penetration der Tiefen der eigenen Psyche. Lotte kommt in dieser Szene außerdem die Rolle der „Woman as the Temptress“ (Campbell 120) zu, da die Initiative eindeutig von ihr ausgeht; schließlich könnte Jakob behaupten, „Lotte Kovacz habe mich

vergewaltigt“ (Dörrie 143). Mit der Frage über *Madame Bovary* entlockt Lotte Jakob einen weiteren Hinweis auf die Struktur der Quest. Er versucht ihr etwas über „weibliche Anteile beim Mann und andersherum“ (144) zu erklären, indem er „ihr das Yin-Yang-Symbol auf den Bauch“ malt (144). Diese Szene ist eine Vorwegnahme auf Lottes letzte Botschaft an Jakob, die sie ihrerseits auf seinen Rücken schreibt. Weiterhin ist dieses Symbol ein Mandala, das auf den natürlichen Kreislauf von Geburt, Tod und Wiedergeburt, also auch auf den zyklischen Verlauf der Quest verweist. Vor allem steht dieses Zeichen im Taoismus, wie Jakob richtig erklärt, für weibliche Anteile im Mann und männliche in der Frau. In Kreisform vereint, symbolisieren sie das „Tao“, was soviel heißt wie „Weg“ und als „das Gesetz der Gesetze, das Maß aller Maße, unfassbar und unerkennbar ... nach Ausgleich, nach der rechten Mitte strebt“ (Laotse 4). Es entspricht also, in der Vereinigung von Gegensätzen, der christlichen Vorstellung vom Paradies.

In klassischen Quests ist ein wesentliches Charakteristikum der Fremde deren surreale Atmosphäre, die sich in Monstern, der Magie und der Ungültigkeit physikalischer Gesetze manifestiert. In „Paradies“ trägt die verzerrte Wahrnehmung des Helden Rechnung für diesen Umstand. Immer häufiger liest man Sätze wie „[i]ch hörte mich leise reden, unmögliche Sätze“ (143). Durch Jakobs Perzeption gefiltert, wird das Objekt seiner Begierde mit den Worten „die Wangen rot wie Blut, die Haut weiß wie Schnee“ beschrieben (144). Diese Anspielung auf Schneewittchen aus *Grimms Märchen* führt zur Verdichtung des Bildes vom Ritter, der eine Prinzessin aus ihrer Isolation – sei es aus dem gläsernen Sarg oder einem einsamen Laden – befreit. Metaphysisch anmutend ist auch Jakobs Behauptung, Lotte könne seine Gedanken lesen, als sie ihn, gerade als er danach fragen will, über die sanitären Anlagen ihres Heimes aufklärt. Darüber hinaus stellt sie fest, „Sie werden versuchen wiederzukommen ... [w]eil sie glauben, etwas gefunden zu haben“ (145). Neben Lottes mutmaßlichen seherischen Fähigkeiten findet sich in ihrer Wahl der Verben ein Hinweis auf die Struktur der Quest. Das Wort „wiederkommen“ spielt nämlich auf den zyklischen Verlauf der Handlung an und „finden“

setzt eine Suche voraus. In der Tat finden sich Verben aus diesem Wortfeld bzw. flektierte Formen davon erstaunlich häufig in der Geschichte.

Die erste Prüfung auf Jakobs Fahrt besteht in der Beobachtung der für ihn so rätselhaften Lotte. Der Ton der Beschreibung dieser „Abenteuer“ durch den Helden wirkt äußerst übertrieben, stellenweise gar lächerlich. Sein Voyeurismus wird als Heldentat präsentiert, indem erstgenannter in martialischem Ton als lebensgefährliche Unternehmung geschildert wird. So berichtet Jakob, wie er sich „am Teich hinter ein paar dornigen Büschen [versteckte], die mir Löcher ins Jacket rissen“ (146). Wie ein Wächter beim mittelhochdeutschen Tagelied harrt er des Nächtens vor ihrer Kemenate aus. Er nimmt sich sogar morgens frei, schleicht sich „durch Wiesen und Felder von hinten an“ (147) und „hatte mit den Mücken zu kämpfen, die um den Teich herum auf [ihn] lauerten wie ein Kampfgeschwader“ (148). Trotzdem wagt er „es doch, robbte [s]ich durch das Gras, wie ich es ... beim Militär gelernt hatte ... mir wurde schwindlig bei dem Gedanken, daß sie mich entdecken und mich für immer verachten könnte“ (148). Die Interpretation dieser Nachstellungen als ritterliche Aventure wird zusätzlich durch Jakobs Äußerung, „[d]ie Eifersucht sprang mich an wie ein rüdiges Tier“ (147), nahe gelegt. Seine Vermutung, Lotte habe andere Liebhaber neben ihm, bewahrheitet sich zwar nicht, trotzdem oder gerade deshalb wird ihm ihr Leben immer „unvorstellbarer ... je öfter ich mich vor ihrem Laden herumtrieb“ (146). Statt seine Neugier zu befriedigen, steigern seine Streifzüge diese zusätzlich. Am meisten reizt ihn Lottes „freigewählte Einsamkeit“, die ihn „und alle Menschen, die ich in der Stadt kannte, zu wildgewordenen *Pappkameraden*“ machte (148, HvV). Die Worte, welche Jakob zur Beschreibung seiner städtischen Bekannten wählt, können als Allusion auf Eliots Gedicht „The Hollow Men“ gedeutet werden, das wiederum Anspielungen auf Quests wie Joseph Conrads *Heart of Darkness* und Dantes *Inferno* sowie – vor allem im zweiten und vierten Vers – auf Strohpuppen birgt (Eliot 79). Auf den Zweck dieser vogelscheuchenähnlichen Figuren bei Fruchtbarkeitsritualen, die bis

zum heutigen Tag in Deutschland zelebriert und in Dörries Adaption gefilmt werden, wird in der Filmanalyse näher eingegangen.

Der Held kehrt zwar nach seinem Abenteuer nach Hause zurück, da ihn Lotte allerdings im eigenen Heim erwartet, die Fremde quasi den Helden verfolgt, befindet sich Jakob in „a dream landscape of curiously fluid, ambiguous forms“ (Campbell 97) – dem Stadium der Initiation.

Jakob registriert, Angelika habe sich unter dem Einfluss Lottes, zu einem ihm „ganz und gar fremden, furchterregenden Wesen“ verwandelt (150). Der Drache im eigenen Haus bringt Jakob dazu, „wieder ... an Flucht“ zu denken (150). Die Anwesenheit der „female antagonists“ (Gollub 29), Lotte und Angelika, die Dörrie als „Monster“ (Johnson 85) bezeichnet, zwingt Jakob, sich „in aller Frühe aus der Wohnung ins Labor“ zu schleichen, da er „glaubte[,] dort unter dem Mikroskop die Lösung zu finden, Lösung für was?“ (Dörrie 150). Wieder klingt das Wortfeld um das Suchen bzw. die Quest an. Nachdem er sich Mut angetrunken hat, läuft Jakob „nach Hause wie gehetzt“ (151) und auch dort kann er sich wegen des *Duo infernale* nicht erholen. Er lamentiert, „[a]n unser Leben zu dritt konnte ich mich nicht gewöhnen. Schlaflos zogen sich die Nächte [...] dahin, und am Morgen waren meine Hände schweißnaß, meine Gedanken verwirrt“ (151). Die „Kämpfe“, die er ausfechten muss, beschreibt er wie folgt: „[U]nvermutet und völlig aus dem Zusammenhang gerissen, machte sie den Mund auf, fragte mich, immer nur mich, Fragen wie Molotowcocktails, sie trafen mich gezielt und immer unvorbereitet, ich fürchtete sie“ (152).

In ihrer Rolle als *Threshold Guardian* (Campbell 78) reizt Lotte den Suchenden aufzubrechen, und zwar mit der „grauenhafte[n] Frage nach der Liebe“ (Dörrie 152) sowie der Erkundigung „[s]ind Sie glücklich, so wie sie leben?“ (152). Sie hat Erfolg damit, denn für den Helden ist das „grauenhaft“ und er flieht „ins Institut, hilflos, aufs empfindlichste getroffen, ein roher Klumpen Fleisch“ (152). Der geschwächte Jakob weiß sich nur mit einer List zu helfen und sagt das Gegenteil dessen, was er

fühlt, indem er seine Frau bittet, Lotte auszuquartieren, da er es mit der Besucherin nicht mehr aushalte (153).

An dieser Stelle drängt sich eine Assoziation zu dem Protagonisten in Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner* auf, auch wenn sich Letzterer in einer weitaus bedrohlicheren Situation befindet und durch eine Notlüge einem Freund das Leben rettet. Wahrscheinlicher ist, dass Dörrie bei der Namengebung an den biblischen Patriarchen Jakob dachte. Dieser soll nämlich, so steht es im Buche *Genesis*, am Fluss Jabbok die ganze Nacht mit einem Engel gerungen, diesen in der Morgendämmerung besiegt und gegen einen Segen ziehen haben lassen. Wenn man sich nun zu Gewissen führt, dass der Name seiner Gegenspielerin Angelika auf Deutsch „Engel“, „die Engelhafte“ bzw. „Engelsgleiche“ bedeutet, wird die Motivation Dörries offenkundig. Bei der Wahl des Namens für den Helden der Adaption, hat sich Dörrie eindeutig der Ironie bedient. Dieser heißt „Viktor“, also „Sieger“. Der Sarkasmus seiner Patronin wird spätestens bei der Filmanalyse offenkundig. Der Name Lotte ist die Kurzform des germanischen Namens Charlotte, was soviel bedeutet wie „die Freie“. Auch dieser Name ist der Charakterzeichnung nachempfunden, da Lotte alles tut, um einer Bindung vor allem mit Jakob, aber auch mit Viktor aus dem Weg zu gehen und ihren Lebensunterhalt durch „freie Liebe“ mit Freiern verdient. Im Interview mit Gollub verrät Dörrie, sie habe bei der Vergabe des Namens an Goethes Lotte gedacht (49). Goethes Einfluss auf Dörrie wird auch auf Seite 168 offenbar, als Jakob dessen Namen nennt. Der Nachname „Kovacz“ stammt aus dem Ungarischen und bedeutet „Schmied“, was einerseits auf ihre ländlich-rustikale Art anspielt und andererseits gut zu ihrer Rolle als Helferin auf Jakobs Quest passt. Helferfiguren versehen die Suchenden oft mit Waffen und ein Schmied ist für diesen Zweck ja gewissermaßen prädestiniert. Selbstverständlich erhält Jakob kein Schwert oder dergleichen, da die Hilfsgüter der Zeit angepasst worden sind. Im Interview teilt Dörrie Gollub ganz explizit mit, dass sie ihren Charakteren sprechende Namen gibt, weil es ihr bei dem Entwerfen der Persönlichkeiten hilft (61). Selbst der Ortsname Hissdorf sei mit bedacht gewählt. Die

Assoziation des Dorfes, in dem Viktors bzw. Jakobs Liebe entflammt, mit dem Verb „hassen“ (62) formt den in der Handlung stark präsenten Dualismus von Liebe und Hass.

Die Qualen, die der *Quester* auf der Suche nach der „Lösung“ (150) erleidet, werden durch die „heftigen Kopfschmerzen“, die er „über dem Mikroskop“ bekommt, ausgedrückt (153) und bringen ihn zum rituellen Gehen. Dieses Ritual, welches im Film zum handlungstragenden Element des „Rückwärts-Pilgerns“ stilisiert wird, drückt sich in der Prosa in folgender Beschreibung Jakobs aus: „[M]it jedem Schritt wünschte ich mir umso heftiger, Angelika möchte nicht zu Hause sein. Jede Treppenstufe zählte ich aus ‚Lotte ist allein‘, ‚Lotte ist nicht allein‘ wie zu Schulzeiten, wo es mein größtes Glück gewesen war, allein zu Hause zu sein“ (153).

In der folgenden Szene kommt Lottes Rolle als „Tempress“ bzw. archetypischer Schelm am deutlichsten zum Tragen, denn „sie lächelte und ich war aus meinen Kleidern, ehe mir bewußt wurde, was ich tat. Sie roch nach Angelikas Parfüm“ (154). Wie bei der ersten Vereinigung der beiden dient die Penetration wieder als Symbol der Erforschung der Tiefen des eigenen Unbewussten, welche dazu führt, dass der Held wieder Sätze „stammelte ... , die mir nie zuvor über die Lippen gekommen waren“ (154). Wie Jung und Campbell in den dazu relevanten Werken betonen, ist die Rolle der Frau auf den Quests männlicher Helden stets durch Ambiguität geprägt. Im Schöpfungsbericht symbolisiert

[t]he removal of the feminine into another form ... the beginning of the fall from perfection into duality; and it was naturally followed by the discovery of the duality of good and evil, exile from the garden where God walks on earth, and thereupon the building of the wall of Paradise. (Campbell 153)

Eva wird für den Sündenfall verantwortlich gemacht und damit für die Aufspaltung alles Irdischen in zwei polare Extreme. Somit kann die folgende Katastrophe, die mit Angelikas Ankunft im Schlafzimmer ausbricht, als Verschwörung der beiden Damen gedeutet werden. Der Verdacht erhärtet sich unter Berücksichtigung des Satzes, mit dem Lotte die Szene beendet. Sie „sagte zu Angelika: ‚Du

kommst spät. Wir wollten doch in die Stadt gehen.' Mir schenkte sie keinen Blick mehr. Über diesen Satz habe ich lange nachgedacht“ (154). Die beiden Damen stecken nämlich nicht nur – wie auf Seite 150 beschrieben – buchstäblich, sondern auch im übertragenen Sinne unter einer Decke. Das Bild der sich „räkel[nden]“ Lotte (154), evoziert Assoziationen an die Schlange, die Versucherin und Initiatorin des Sündenfalles im Paradies.

So wie der Sündenfall als Auslöser der Quest des aufgeklärten Menschen nach Weisheit bzw. Wiedereintritt in das Paradies gedeutet werden kann, so bewegt dieser individuelle Sündenfall Jakob dazu letztendlich auf die Quest nach dem Sinn seines Lebens zu gehen. Er stellt fest, dass „[p]lötzlich ... alle Nervosität von mir gewichen [war]. Der erste Schritt war gemacht“ (155). Bei diesem Schritt handelt es sich um genau das, was Campbell als den gefürchteten „first step into the unexplored“ bezeichnet (78).

Dieser „erste Schritt“ kennzeichnet Jakobs endgültige Bereitschaft, seine bürgerliche Existenz aufzugeben, sich von allem Materiellen loszusagen und sich gänzlich seiner Selbsterforschung oder Metamorphose zu widmen. Gemäß den Regeln der Fremde verfällt Jakob wieder in einen tranceähnlichen Zustand, als er sich „auf dem Parkplatz schräg gegenüber unserer Wohnung wieder [fand und] Zeit und Raum“ verschwammen (Dörrie 155). In der Woche, bevor Jakob die beiden Frauen beschattet, hat Angelika den Rollentausch der beiden eingeleitet, auf den später näher eingegangen wird. Jedenfalls löst diese Entwicklung im Voyeur Gewaltphantasien gegen seine Gattin aus, die deutlich den Ausgang der Geschichte vorweg nehmen. Jakob sieht sich nämlich „auf Angelika losstürzen, sie schlagen, würgen“ (155). Während dieses Affektes sieht der Suchende endlich, „daß mir ein Zeichen gegeben wurde“ (155) und erkennt das symbolische Ziel seiner Quest: „Ich mußte Lotte retten ... das war meine Aufgabe, die erste wirkliche Aufgabe in meinem Leben“ (155). In diesem Lichte betrachtet, scheint auch die Typologisierung Jakobs als Ritter bzw. Lottes als Prinzessin sinnig. Angelika käme in dieser Konstellation die Rolle der bösen Stiefmutter zu, da sie, zumindest aus Jakobs

Perspektive, der Vereinigung der Auserwählten im Wege steht. Jakobs Identifikation mit dem Ziel seiner Quest, Lotte, geht indes soweit, dass er ihr Schicksal direkt mit dem seinen verbindet, was aus der Textstelle ersichtlich wird, in der es heißt, dass er Angelika „dafür haßte, was sie Lotte – und damit mir – mit dieser absurden Verkleidung angetan hatte“ (156).

Nachdem alle drei Akteure in die Fremde, genauer gesagt „in zwielichtige Bars“ (156), eingetreten sind, sucht Lotte merkwürdigerweise Jakob auf; der Berg kommt sozusagen zum Propheten. Zu beachten ist Jakobs Kommentar, dass er „wie immer im *Traum* auf sie gewartet“ habe (157, HvV). Die Handlung dringt in noch unwirklichere Sphären vor, als Jakob auf Grund der annähernden Deckungsgleichheit seines Appartements und Lottes Zimmers über deren Laden ein Déjàvu-Erlebnis hat und denkt, „plötzlich wusste ich, daß ich das alles schon einmal gesehen hatte“ (157). Durch diese Beobachtung nähert Jakob jeden Raum, in dem er mit Lotte zusammen ist, einem *locus amoenus* an. Darunter versteht man eine topisch gestaltete, idealisierte (Natur-) Landschaft, in der zwei Liebende vereint sind. Seine Beschreibung eines späteren Beisammenseins mit Lotte erfüllt dann endgültig die Anforderungen an einen solchen lieblichen Ort. Er schwärmt, „[w]ir gehen spazieren, liegen in einer frühlingssatten Wiese, ich kann sie riechen, so nah liegt sie bei mir“ (170).

Das Treffen im Appartement verläuft allerdings entgegen den Erwartungen, die man hat, wenn man an ein Paar in einem *locus amoenus* denkt. In Lottes erstem Satz vergleicht sie Jakob mit einem „rüdige[n] Hund“ (157). Er fragt sie vorwurfsvoll, „Lotte, *verstehst* du denn wirklich nicht, warum?“ (157, HvV) und stellt auf der nächsten Seite fest, „[e]s war zum Verrücktwerden, ich *verstand* sie nicht, als rede sie in einer Fremdsprache“ (HvV). Dieses Aneinander-Vorbeireden ist eine Metapher für die Unfähigkeit des Helden, die Zeichen aus den Tiefen seiner Psyche richtig zu deuten. Wenn man die Figur Lottes als Projektion aus Jakobs Unbewusstem erkennt, erklären sich auch deren seherische Fähigkeiten, die sie in der Prognose, „[g]leich fassen Sie mich an, damit Sie etwas fühlen und davon Wochen träumen können“, erneut unter Beweis stellt (158). Die Interpretation der

weiblichen Antagonisten als Projektionen aus dem Unbewussten des Helden wird nach den Strukturanalysen der Werke in einem eigenen Abschnitt, einer jungschen Analyse der Archetypen, näher behandelt.

In der oben begonnenen Szene in Jakobs Appartement wird dessen Ritterschaft zum ersten Mal offen angezweifelt. Lotte wirft ihm vor, er habe „noch nie ein Opfer gebracht, etwas für jemanden aufgegeben“ (159). Auf das Empfindlichste getroffen, setzt er sich mit folgenden Worten zu Wehr: „Und woran misst du ein solches Opfer? Daran wieviel *Schmerz* es einem bereitet? Wenn es so ist, dann schau mich an ... mein normales Leben habe ich aufgegeben für...“ (159). Was er mit *Opfer*, *Schmerz* und *Aufgabe* meint, ist, was Campbell als schmerzhaftes „ego-shattering initiation“ (131) bezeichnet. Schmerzvoll endet auch die Unterhaltung mit Lotte, die einfach geht, als Jakob auf deren Frage, ob er denn *für sie* alles aufgegeben habe, keine Antwort geben kann. So wie Parzivals Quest vorerst scheitern muss, da er es versäumt, den Gralskönig durch die richtige Frage nach dem Gral zu heilen, so versagt Jakob an dieser Stelle, da ihm kein „Zauberwort“ einfällt (Dörrie 159), was dazu führt, dass „sie ... sich nicht mehr nach mir um[sah]“ (159).

Fehler wie dieser sind, sofern der Held aus ihnen lernt, wichtige Schritte auf dem Weg zum Ziel, sogar Bedingungen für eine erfolgreiche Quest. Folglich resultiert dieser Rückschlag beim Helden in einer Art Inkubation, denn „[d]ie nächsten Wochen verbrachte [er] wie im Fieber“ (160). Doch er denkt auch über die Beweggründe Lottes Quest nach und stellt sich philosophische Grundsatzfragen wie „[w]as bringt einen Menschen in Bewegung außer seinen existentiellen Bedürfnissen?“. Als Antwort „fiel immer wieder nur eines heraus: Gefühle“ (160).

Als er die Beschattung Lottes wieder aufnimmt, fragt er sich, ob Angelika „Lotte verboten [hatte] das Haus zu verlassen?“ (160). Die Assoziation mit der entführten Prinzessin, die er von der bösen Stiefmutter bzw. einem ihm „ganz und gar fremden, furchterregenden Wesen“ (150), also dem Drachen Angelika, befreien muss, drängt sich wieder auf. Bei dieser Gelegenheit sieht Jakob auch, dass

sein Name auf der Wohnungstür „schon überklebt“ wurde (161) – eine Metapher für die Auflösung seiner bürgerlichen Existenz und die Ablösung von seinem alten Ich. Jakob ist nicht mehr in dieser Welt zu Hause, sondern hat die surreale Fremde betreten, um initiiert zu werden.

Er findet in seinem ehemaligen Haus nur Angelika vor, kann aber immerhin hilfreiche Informationen über Lottes Aufenthaltsort, eine Großstadt innerhalb Deutschlands, „aus ihr heraus [pressen]“ (162). Angelika gibt ihm außerdem zwei Photos, auf denen die beiden *Personas* Lottes zu sehen sind. „Sie überließ sie mir wie einem Hund einen abgenagten Knochen“ (162). Indirekt vergleicht sich Jakob nun schon selbst mit einem Hund. Seine Selbstachtung hat er beinahe verloren, ist aber entschlossen, die Verfolgung aufzunehmen. Die Tatsache, dass er „trotz seiner abgrundtiefen Verzweiflung“ (162) von dem gemeinschaftlichen Konto nur die Hälfte des darauf deponierten Betrages abhebt, könnte man entweder seiner Ritterlichkeit oder dem Umstand, dass Materielles für ihn nebensächlich geworden ist, zusprechen.

Die nächste Station auf Jakobs Suche ist Berlin, wo er zunächst im Kempinski absteigt, dann aber „in eine kleine Pension“ (162) umzieht, was für einen, der sich vom schnöden Mammon losgesagt hat, auch angemessener ist. „[J]eden Morgen ... durchstriefte [er] die Stadt“ (162) und zeigt verschiedenen Leuten die beiden Photos, auf denen „die beiden Lottes“ zu sehen sind. Zunächst wird ihm auf diesem Abschnitt seiner Reise keinerlei Hilfe zu teil. Wieder zeigt sich dem Leser ein Eindruck der surrealen Atmosphäre der Welt, in der sich Jakob befindet. Der Held teilt mit, er „spürte die Tage nicht mehr, nicht mehr die Nächte, ich durchkämmte die Stadt, bis mich die Erschöpfung zurück ins Hotel trieb“ (163). Seine psychische Verwirrung kehrt sich nach außen, worauf ihn „die Wirtin ... beim Frühstück“ aufmerksam macht, als sie ihn auf seine ungepflegte Erscheinung hinweist (163). Die Projektion seines Innenlebens weitet sich auf seine Umgebung aus, denn „es wurde kälter“ (163).

Der Klimawechsel bewegt ihn dazu, sich wärmere Schuhe zu kaufen. An der kurzen Passage, als sich Jakob wegen seines jämmerlichen Anblicks von der Schuhverkäuferin vorschreiben lässt,

„häßliche braune Dinger“ (163) zu kaufen, macht Dörrie klar, dass Jakobs Selbstwertgefühl praktisch nicht mehr vorhanden ist. Im Bezug auf die Übermacht seiner Gegner muss Jakob feststellen: „die Menschen um mich herum erschienen mir auf wundersame Weise mächtig und siegesgewiß“ (163). An diesem Punkt seiner Quest beginnt Jakob, sein altes Ich abzustreifen. Die Autorin symbolisiert diesen Schritt der Selbstentfremdung, indem sie ihren Helden abschätzig von sich selbst in der dritten Person sprechen lässt. Jakob „empfand ... tiefes Mitleid mit diesem Jakob Göttlich, der sich der allgemeinen Lächerlichkeit preisgab, immer schwächer wurde, ein asoziales Wesen. Jakob, so sprach ich mit diesem armen Wicht, mach dir nichts draus“ (163-4). In der gleichen Szene erwacht aber auch ein neues Ich in ihm, das ihn direkt mit den Worten anspricht, „du lebst für ein Ziel, du kämpfst, und wenn du daran zugrunde gehst, dein Ziel ist es wert“ (164).

Dieser neue Jakob macht sich wenigstens „nichts daraus, vor die *Hunde* zu gehen, im Gegenteil“ (164, Hervorhebung des Verfassers). Bei einem Überfall wird ihm der größte Teil seines Geldes gestohlen; er aber deutet „diesen Vorfall als Prüfung, als Zeichen, ausharren zu sollen, ganz gleich, was da komme“ (164). Seine Initiation ist relativ weit fortgeschritten, da er seiner alten Welt, mit ihren Werten und Normen, nun komplett abgeschworen hat. Nach dieser Metamorphose ist er nun im Stande, hilfreiche Tipps wahrzunehmen. So kommt es, dass er „[i]n einer recht miesen Spelunke“ (164) aus den „Weibergeschichten“ (164) zweier Männer schließt, dass Lotte in der Stadt ist. Diese beiden Helfer können als Projektionen seines Unbewussten angesehen werden. Für diese These spricht erstens, dass sie Jakob „peinlich“ sind (164) – so, wie sich das jungsche Ich für seinen Schatten schämt. Schon Goethes „Vollendeteren Engeln“, die von „Geeinte[r] Zwienatur“ singen, war es peinlich, ihren „Erdenrest / Zu tragen“ (Goethe 394). Außerdem sind die beiden Helfer, obschon sich Jakob, sobald sie ihren letzten Satz zu Ende gesprochen haben, „auf die Straße ... stürzte, ... verschwunden“ (Dörrie 164). Diese Zeilen lesen sich, als ob diese Figuren nie real existiert hätten.

Diese Information bringt ihn seinem Ziel einen weiteren Schritt näher. Er sieht Lotte nämlich sogar kurz, als sie in einen LKW steigt und „wußte mit Sicherheit, ich hatte sie *gefunden*“ (165, HvV). „Tagelang zehrte [Jakob] von diesem Erfolg“ (164) und wagt es nun sogar, den nächsten Helfer selbst zu kontaktieren. Er gibt einem ihm „nicht unsympatisch[en]“ (164) Bettler seine letzten 200 DM, dass dieser für ihn die Dienste Lottes in Anspruch nehmen kann. Diese schwer nachvollziehbare Handlung kommt schon einem Selbstopfer nahe, da Jakob sich „nicht die geringsten Gedanken [machte], wovon [er] in der nächsten Zeit leben sollte“ (164). Diese Aktion kann insofern als Erfolg bezeichnet werden, da ihn Lotte kurz darauf in seinem Hotel besucht. Macht ihrer seherischen Fähigkeiten hat sie Jakob gegenüber stets einen Wissensvorsprung und findet ihn, wann immer sie will, während er sie ständig sucht und nie einzuholen scheint. Wie Jakob richtig feststellt, ist es „sinnlos, sie zu fragen, woher sie wußte, daß [ich] in der Stadt war, woher den Namen des Hotels. Sie kam einfach“ (166).

Auf ihren Vorwurf, Jakob sei „dermaßen heruntergekommen“, erwidert dieser, er tue das nur, „weil er zusehen müsse, wie sie sich erniedrige“ (166). Wie bereits weiter oben festgestellt, ist das Schicksal seines Ziels mit seinem eigenen verschmolzen. Bevor Lotte wieder verschwindet, gibt sie Jakob noch allerhand Rätsel auf, die dieser mit Anmerkungen wie, „das *verstand* ich wieder überhaupt nicht...“ (166) oder, „[s]ie ließ keine Logik zu“ (167), kommentiert. Ein möglicher Beweggrund Lottes für diese Mysterien könnte sein, sicher zu gehen, dass er ihr auch folgt. Deswegen verrät sie ihm auch, „[i]ch werde weggehen aus Berlin“ (167) und hat ihm, als er sie in Hannover antrifft, „schon eine kleine Wohnung besorgt“ (169). Wohin sie verschwindet, muss Jakob allerdings erst von den nächsten Helfern auf seiner Suche, Lottes Kolleginnen, erfragen.

Diese schicken ihn nach Hannover und „machten mir kein Angebot, es doch mit ihnen zu versuchen“ (169). Als er kurz darauf in einen Spiegel blickt, sieht er weshalb, denn „[e]in Geisteskranker blickte mich dort an und nickte mir zu“ (169). In Werken der Fiktion werden gespaltene Persönlichkeiten bzw. der archetypische Schatten einer Figur bevorzugt als Reflexion

dargestellt. Da der Schatten sich ja gerade durch seine Andersartigkeit zum Ich auszeichnet, könnte man also schließen, dass Jakob zu diesem Zeitpunkt eben nicht geistesgestört ist, sondern dass das genaue Gegenteil der Fall ist. Er erkennt nämlich durch diesen Blick in sein Unbewusstes, „[e]s gab keinen Weg zurück“ (169). Jakob scheint sich also über seine Absichten klar und psychisch stabil zu sein. Dieser Eindruck erhärtet sich bei der Lektüre der Beschreibung seines idyllischen Zusammenseins mit Lotte in Hannover.

Lotte weigert sich jedoch, mit ihm Sex zu haben, weshalb sich Jakob verkleidet in deren Zimmer im Bordell schleicht. Diese Aventure entpuppt sich jedoch als totaler Fehlschlag und endet mit Lottes Beschluss, sie „wolle mich nie mehr sehen“ (171). Die folgende „sehr lange“ Zeit ohne Lotte (171), bringt Jakob dem Hungertod nahe. Auch hier entäußert sich die seelische Verfassung wieder in seiner Erscheinung bzw. seinem Gesundheitszustand. Das Fehlen seiner Geliebten in seinem Leben wird mit dem Fehlen von Nahrung gleichgesetzt, so wie in Gottfrieds *Tristan* das glückliche Zusammensein der Liebenden am *locus amoenus*, der Liebesgrotte, zum Speisewunder, also dem Unbedarf an Nahrung, führt. Von Luft und Liebe könnte Jakob vielleicht leben, von Luft alleine jedoch nicht. Als er Lotte dann einen Vortrag über das „fröhliche Leben“ an der Seite eines Menschen, „den man lieb[t]“ (171), hält, fällt ihm die Transformation seines eigenen Seelenlebens auf und er erinnert sich, wie er „wohl früher über solche Sätze in Hohngelächter ausgebrochen wäre, aber das lag lange zurück“ (171).

Fälschlicherweise geht er davon aus, dass ihm Lotte wegen seiner Metamorphose zustünde und er versucht, das Ziel seiner Quest vor abgeschlossener Initiation mit Gewalt zu erreichen. Er betrinkt sich, „packte sie auf dem Heimweg grob am Arm, ließ sie nicht mehr los, und sie wehrte sich nicht, kam sogar mit hinauf, das hätte mich mißtrauisch machen müssen“ (172). Im Rausch ist er sich sicher, das Ziel erreicht zu haben, denn „ein einziger Satz kreiste wie irre durch mein Hirn: Jetzt, jetzt hast du's geschafft“ (172). Als er sein Bewusstsein verliert, kommt es in seiner Phantasie auch zum

„meeting with the goddess“ (Campbell 109), die „the incarnation of ... the nourishing, the ‚good‘ mother“ (111) ist, denn er „träumte wie sie nackt neben mir lag und mir mit dem Finger über den Rücken strich [...] wie Buchstaben auf meinem Rücken, aber ich konnte sie nicht entziffern, nicht verstehen“ (Dörrie 172). Sie gibt ihm also das nächste Rätsel auf und wie sich zeigen wird, auch das letzte. Dieses Treffen versinnbildlicht laut Campbell die Auflösung aller Dualismen innerhalb des Suchenden. Er befindet sich idealiter temporär im paradiesischen Zustand vor dem Sündenfall, also vor der Aufspaltung alles Irdischen in Binäroptionen. Allerdings kann die Göttin auch für die schreckliche, „the absent, unattainable mother“ stehen, „against whom aggressive fantasies are directed“ (Campbell 111). In diesem Fall scheint die zweite Figuration wahrscheinlicher.

Dass er sein Ziel trotz des „Meetings with the Goddess“ noch nicht erreicht haben kann, wird Jakob klar, als er erwacht. Er ist „[n]ackt ... und allein“ (Dörrie 172). Bei der Schilderung seines Befindens kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, dass sich Jakob in einem Äquivalent zur Unter- bzw. Totenwelt der antiken Heldenepen befindet. Seine „Glieder waren wie *abgestorben*, mein Schädel brummte als habe man mich geschlagen“ (172, HvV). Seine üble Verfassung bewegt ihn zu einer Selbsttaufe. „Ich schleppte mich zum Waschbecken, hielt den Kopf unter Wasser“ (172). Das Wasser ist laut Jung *das* Symbol für das Unbewusste und der Kontakt mit diesem Element versinnbildlicht den Blick in den Abgrund Jakobs Psyche. Nach diesem Ritual, „drehte ich mich um, voller Angst, das weiß ich noch. Ganz langsam drehte ich mich mit dem Rücken zum Spiegel, ich zitterte am ganzen Körper, wandte den Kopf und sah über meine Schulter“ (172). Im Spiegel liest er die Botschaft, die ihm Lotte auf den Rücken geschrieben hat, während er *träumte*. Die Antwort auf das letzte Rätsel Lottes liegt also in Jakobs Unbewusstem, welches in diesem relativ kurzen Abschnitt dreifach, sowohl durch das Element Wasser als auch durch den Spiegel sowie den Traum symbolisiert wird. Er liest „ICH GEBE DICH FREI. GEH. Leuchtendrot wie ihr Nagellack, in Spiegelschrift geschrieben. Ich muss dann *ohnmächtig* geworden sein“ (172, HvV). Dass er nach dem Blick ins

Unbewusste das Bewusstsein temporär verliert, ist hier nur konsequent. Die Wortwahl Lottes kann als Anspielung auf die letzte Station der Monomyth „Freedom to Live“ (Campbell 238) gedeutet werden. Das erscheint insofern sinnvoll, da Lottes Botschaft Jakob dazu bewegt, auf dem Weg zum Ende seiner Quest abzukürzen und ohne sein Selbst gefunden zu haben, zurückzukehren.

In der Taufszene kann außerdem ein weiterer Bezug auf den Titel der Geschichte gesehen werden, denn wie Mircea Eliade festhält, ist der Grund für die Taufe die Sehnsucht nach dem Paradies. „Gegenüber Adam, der unter die Herrschaft Satans fällt und aus dem Paradies vertrieben wird“ so Eliade, „erscheint der Katechumene als durch den Neuen Adam (Christus) von der Herrschaft des Satans befreit und wieder in das Paradies eingeführt“ (46). Wie bereits mehrfach erwähnt wurde, kann der Sündenfall als Auslöser und der paradiesische Zustand – sprich die Aufhebung aller Oppositionen – übertragend als Ziel jeder Quest verstanden werden. Diese Auflösung der Gegensätze wird von Jung als Bild für die Heilung psychisch Kranker – sprich die Aussöhnung des Bewusstseins mit dem Unbewussten – herangezogen, welche er wiederum mit dem erfolgreichen Abschluss einer Quest gleichsetzt (Schenk 128).

Als Jakob wieder zu Bewusstsein kommt, ist Lotte „fort“ (Dörrie 172) und hatte ihm, wie nach dieser Botschaft nicht anders zu erwarten, diesmal keine Hinweise gegeben. „Die Hoffnung hatte [Jakob] über Nacht verlassen“ (172). Er nimmt die Suche zwar wieder auf, allerdings nur extern und ohne jegliche Introspektion, sprich: „ohne innere Beteiligung“ (172), um sie schließlich abubrechen und in seine bürgerliche Existenz zurückzukehren. Er wird „im Institut anstandslos wieder auf[genommen und] man ging zur Tagesordnung über“ (173). Die Unterbrechung der Suche ist ein weit verbreitetes Motiv, das von Paul Barrette als siebente seiner fünfzehn Funktionen des Ablaufs einer Quest aufgeführt wird (website Barrette). Dieses Stadium ist für den Helden, der unverrichteter Dinge und ohne Trophäe, sei sie materieller oder spiritueller Natur, heimgekehrt ist, von Orientierungslosigkeit und Unruhe geprägt. Ergo will er sich „nirgendwo mehr einrichten, nicht mehr

sagen müssen, das ist MEIN Zimmer, hier lebe ich, das bin ich“ und wechselt im Monatsrhythmus das Hotelzimmer (Dörrie 173). Jakob befindet sich außerhalb von Raum und Zeit. Weder er noch der Leser weiß, wie lange er auf diese Weise sein Leben fristet. Jakob „vergaß alles. Die Tage, die Nächte, die Jahreszeiten, vergaß, wie ich aussah, an nichts und niemandem sollte mein Blick haftenbleiben, Erinnerungen unmöglich werden. Ich lebte mein Leben ab. Es bleibt einem nichts erspart“ (173).

Jakob befindet sich auf dem absolut tiefsten Punkt seit Antritt der Reise. Er kann nun weder in der Heimat noch in der Fremde leben und hat jegliche Hoffnung und Orientierung verloren. Genau zu diesem Zeitpunkt lässt Dörrie den *deus ex machina* in die Handlung eingreifen, wie es tausende Jahre vor ihr besonders gerne Euripides getan hatte, wenn sich die Helden in seinen Dramen in einer aussichtslosen Situation befanden und es keine logische Möglichkeit für ihre Rettung gab. Da Jakob das Stadium der Initiation vorzeitig verlassen hat, hält er den Weisen, „ein Mann in meinem Alter“ (173), der aus dem Nichts auftaucht und sich einfach an Jakobs Tisch setzt, für einen „Verrückte[n]“ (174) und entzieht sich dessen Annäherungsversuchen, sodass Letzterer Jakob zu seinem „Glück“ zwingen muss. „Er schreckte mich nachts aus dem *Schlaf*“ (174, Hervorhebungen vom Verfasser) und zwingt Jakob sich seine Geschichte „jetzt verdammt nochmal an[zuhören“ (174). Diese Offenbarung aus dem Nichts, ausgerechnet als der gefallene Held schläft, lassen auch diese Helferfigur unreal, als eine Projektion Jakobs, erscheinen.

Der Gott aus der Maschine erzählt „im Wahn“ (175) wie ihn ein sirenenhaftes Wesen in einem kleinen Laden in seinen Bann gezogen habe. „Sie habe langes, blondes Haar gehabt, unglaubliche Haare ... [j]etzt könne er nicht mehr zurück, nicht mehr nach Hause, dabei sei seine Frau gar nicht unnutt“ (175). Auch er ist zwischen den beiden Welten gefangen. Das Schicksal dieses Mannes, das dem Jakobs verblüffend ähnelt – ein weiterer Hinweis auf die bloß psychische Existenz dieser Figur – erinnert unweigerlich an das des Odysseus, der auf seiner ersehnten Heimkehr zu Penelope durch

Sirenen, Hexen und andere Ungeheuer aufgehalten wird. Der Verfluchte fügt hinzu, „[m]an könne ihr nichts anhaben und das sei das Schlimmste daran“ (175).

Direkt an diese Offenbarung schließt sich Jakobs Kommentar an, „[i]ch weiß nicht mehr, wie ich hinauskam“ (175). Die Konstante *Raum* schwimmt ebenso wie die Zeit und wie durch Magie wird er zum Ausgangspunkt seiner Suche zurückgebracht. Als Zeichen für die Anwesenheit der Göttin steht „[d]er Mond ... über dem Haus“ (175). Als er eine Frau im Laden sieht, „zog eine kristallene Klarheit in mich ein. So hatte ich mich noch nie gefühlt“ (175). Diese „Klarheit“ könnte man als Abschluss der Initiation, ja eine Art Erleuchtung auslegen. Damit lässt sich auch die innere Ruhe erklären, mit welcher der Mörder zur Tat schreitet: „Die Schuhe zog ich aus. Mein Herzschlag verlangsamte sich, ganz ruhig war ich plötzlich“ (175-76). Wieder geht der Held auf rituelle Art und „näherete [s]ich ihr ... Schritt für Schritt“ (176). Der Leser und wahrscheinlich auch der Held, der sich auf die präsente Frau nur durch Pronomina bezieht, kann nicht wissen, um wen es sich bei der Anwesenden handelt. Jakob agiert wie ferngesteuert und hat wieder jegliches Zeitgefühl verloren, was klar wird, als er meint, „[v]ielleicht stand ich lange hinter ihr, vielleicht kurz“ (176). Laut Campbell befindet sich der erfolgreiche Held, vor der Rückkehr in irdische Gefilde, in einem paradiesischen, gottgleichen Zustand außerhalb von Raum und Zeit (152).

Das Leitmotiv der Haare sorgt in dieser Szene für den zirkulären Charakter von „Paradies“, denn er „erdrosselte sie mit ihren eigenen Haaren, sie langten gut einmal um den Hals herum, dicke, gelbe Haare“ (176). Auf der ersten Seite der Geschichte ist von Angelikas „langen, leuchtend blonden, dicken Haaren ... eine Flut von gelben Haaren ... wie eine *Erlösung*“ die Rede, an denen „die Jungen zogen“ (135, HvV). Doch die Haare sind nur eine wage Andeutung auf die Identität der Frau und der Leser weiß, dass die beiden Damen im Laufe der Handlung ihre Rollen komplett austauschen. Außerdem wird die Liebe in „Paradies“, wie im mittelalterlichen Versroman, als eine Krankheit dargestellt. In der mediävistischen Literatur kann diese Krankheit nur von der Person geheilt werden,

die den Helden angesteckt hat. Demnach könnte es sich bei der Ermordeten auch um Lotte handeln. Schließlich ist der Tatort ihr Laden.

Der Tod wirkt wie ein freiwilliges Opfer, denn „keinen Ton gab sie von sich, das hatte ich nicht anders erwartet“ (176). Auf die Struktur der Quest weisen Jakobs Gedanken, „das ist also die *Lösung* des Ganzen, so sollte es also enden“, hin (176, Hervorhebungen des Verfassers). Dass dieser Schluss keinesfalls „die Lösung“ ist, zumindest nicht im Sinne einer klassischen Quest, die mit der Apotheose des Helden und der Rettung dessen Heimat endet, deutet Dörrie durch ironische Stellen auf der letzten Seite an. Zunächst einmal liest der Held, als er sich an sein Opfer heran schleicht, „mit Bedacht“ „jede Büchsenaufschrift“ wie „Ochsenchwanzsuppe, Erbsen sehr fein [und] Rindsgulasch“. Darüber hinaus fängt Jakob die brutalst Strangulierte „[z]ärtlich ... auf“ und „deckte sie mit [s]einer Jacke zu“, nachdem er sie „auf den *Stein*fußboden“ gelegt hatte (HvV). Die Identität des Opfers wird erst geklärt, als Jakob phantasiert, dass „Sie“ sagen werden, „so lange waren Sie mit ihr verheiratet, Herr Göttlich“ (176). Er hat also seine Frau erwürgt. Campbell bezeichnet den Initiator der Quest als Vaterfigur (126). Demnach könnte man Jakobs Handlung als die Auflösung seines Ödipus-Komplexes interpretieren. Nach der hier entwickelten Konstellation vom Ritter auf der Suche nach seiner Prinzessin scheint es sinnvoller, das Ende als Drachentötung zu deuten. Von einem *Happy End* kann trotzdem keine Rede sein, da Dörrie in „Paradies“ ja keine traditionelle Quest beschreibt, sondern die Struktur gegen Ende der Suche variiert hat. Am Schluss ist Jakob allein, Angelika tot und Lotte verschwunden. Es handelt sich bei der Geschichte eher um eine Art *Paradise Lost*. Vielleicht war eine Anspielung auf Milton ein weiterer Grund für Dörrie, den Arbeitstitel „Das Labyrinth“ in „Paradies“ zu ändern.

Nun bleibt nur noch die Frage der Erzählperspektive zu lösen. Wie oben erwähnt, zählt Jakob die Schritte, die er vom Wagen zu Lottes Ladentür geht, *im Traum* nach. Jakob erzählt die Geschehnisse im Perfekt bzw. im Präteritum. Im vorletzten Satz heißt es noch, „[i]ch *legte* Angelika auf

den Steinfußboden und *deckte* sie ... zu“ (HvV). Das Letzte, das wir von Jakob hören, lautet, „[i]ch lese Flaubert, bis sie kommen“ (HvV). Aus diesem Tempuswechsel ins Präsens lässt sich schließen, dass Jakob die Geschichte aus dem Traum heraus, im halbawachen Zustand erzählt. Eine noch radikalere Interpretation ist, dass er alles nur geträumt hat. Die letztgenannte Möglichkeit erscheint weniger abwegig, wenn man sie durch Jungs Theorie der Archetypen untermauert. Vorher werden noch die drei Quests der Adaption untersucht.

3.3 Die Struktur der Quest in *Paradies*

In ähnlichem Duktus wird nun der Film *Paradies* auf seine Struktur hin analysiert, wobei die Untersuchung zunächst weniger ausführlich auf die Suchen der beiden Frauen eingeht. Danach wendet sich die Arbeit dem Helden zu.

Izod schreibt über die Suchen weiblicher Helden, dass diese „may have to take quite another route from [the man’s], though the process of separation, initiation and return may still mark important stages on the journey ... the female hero often transforms from a position of self-negation to one of self-affirmation“ (106). Diese passive Variante der Quest

looks like complete stagnation, but in reality it is a time of initiation and incubation when a deep inner split is cured and inner problems are solved. This motif forms a contrast to the more active quest of the male hero who has to go into Beyond and try to slay the monster, or find the treasure, or the bride. (Von Franz 106)

3.3.1 Lottes Quest

Über Lottes Vorgeschichte erfährt der Zuschauer mehr als der Leser der Prosafassung. Lotte beschreibt ihr Schicksal Angelika gegenüber folgendermaßen: „Du hast ja immer irgendeinen Beschützer gehabt. Und mich hast du sitzen lassen. In dem verdammten Kaff. Immer allein. Dann

kriegste irgendwann mal Angst vor Menschen. Am Ende war ich auch ganz gerne allein“ (107). Wie Marie-Luise von Franz anmerkt, „a frequent motif is the woman who has to withdraw temporarily into the woods and not go back into life“ (zitiert in Izod 60). Nachdem Angelika Lottes Herz gebrochen hatte, erholte sich diese für immerhin fast zwei Jahrzehnte in der Waldeinsamkeit. Der Film setzt sozusagen nach abgeschlossener Inkubation ein, als Lotte sich entschließt, ihr Eremitendasein zu beenden und die Isolation ihres Ladens zu verlassen. Symbolisch für diese Pläne steht die „Weltkarte mit Fähnchen“ (40) an Lottes Wand, die an die Schwärmereien Marlows, des Protagonisten aus Conrads *Heart of Darkness*, von den weißen, noch nicht kartographierten Flecken des Globus erinnern. Sie hat auf diesen Moment hingearbeitet, indem sie sich chamäleonartig in die Figuren der Weltliteratur verwandelt hat. Ihre neue Rolle ist die der „Prinzessin“ Angelika, die ihrerseits von Szene zu Szene an Charme verliert. Lottes Ziel könnte das Einnehmen von Angelikas Platz sein. Mit diesem Rollentausch befasst sich das letzte Kapitel, die jungsche Analyse der Charaktere.

Bei Lotte stellt sich zuerst die Frage nach ihrer Motivation, den Laden zu verlassen. Weiter oben wurde bereits die Möglichkeit erwähnt, dass das Wiedersehen mit Angelika sie aus der Isolation riss und sie sich das Ziel setzte, deren Platz einzunehmen. Eine andere Interpretation bezieht den Titel *Paradies* mit ein. Deutet man diesen nämlich so, dass er sich auf Lottes Laden als den Ort, von dem wir kommen und an den wir zurück wollen, bezieht, dann *muss* Lotte aus ihrer Heimat ausziehen. Ihr Sündenfall ist die Mitschuld am Ehebruch Viktors und der damit einhergehende Betrug an ihrer einzigen Freundin. Folglich wird sie aus dem Paradies verstoßen und begibt sich auf einen Marsch der Selbstkasteiung. Lotte selbst sieht in ihrer Quest eher eine Flucht vor Viktor bzw. vor der Liebe und der Gefahr, dass ihr erneut das Herz gebrochen wird. Auf die Frage ihres „Verfolgers“, „[w]ieso bist du hierher gekommen?“, antwortet sie, „[d]u hast mich gezwungen. Du wärst immer wieder gekommen“ (57). Dass ihre Flucht, trotz ihrer regelmäßigen Gebete am Elektro-Altar, nicht gelingen kann, liegt an ihren ambivalenten Gefühlen gegenüber dem Helden. Wie Johnson anmerkt, ist Lotte

hin und her gerissen zwischen „attraction to Viktor [and] angst at involvement“ (70). Nachdem sie das erste Mal mit Viktor geschlafen hat, legt sie Abwehrmechanismen an den Tag, befiehlt ihm, „[k]ommen Sie nicht wieder“ (*Paradies* 44) und fügt hinzu, „[d]u machst alles, was einfach ist schwer“ (45). Doch im unbewussten Zustand offenbaren sich Lottes wahre Emotionen, als sie im Krankenhaus ständig nach „Pizza“ (101) verlangt¹⁰.

Der erste „Call to Adventure“ für Lotte ist das unerwartete Auftauchen der Ptyzas. Zunächst kommt es zum „Refusal of the Call“, da sie nur zu Viktor und Angelikas Bungalow geht und Angelikas Auftrag, Viktor zu verführen, nur zögerlich annimmt. Der zweite Ruf, dem sie schließlich folgt, ist das augenöffnende Erlebnis im Pornokino. Viktor ist an der Bar und „[w]ährend Angelika ihr Gesicht mit den Händen bedeckt, starrt Lotte gebannt auf die Leinwand“ (62). Danach sagt sie noch, „[i]ch will weg“ (62) und geht nach Hamburg, um Prostituierte zu werden. Wie Dörrie selbst sagt, in Hamburg „[s]he finds exactly what she has been reading about“ (Gollub 34).

Der Kontrast zwischen Heimat und Fremde, sprich Land und Stadt, ist in Lottes Fall am extremsten und wird anhand ihrer Zimmerdekoration im Eros-Center „Amore“ veranschaulicht. Sie hat vor ihrem Fenster ein „Alpenpanorama“ (*Paradies* 79) hängen und überdeckt es, sobald Kundschaft ansteht, durch eine aufreizende Zeichnung. Das rote Licht in ihrem Zimmer und die Neonröhren-Ästhetik der Reeperbahn stellen, als Antithese zum Alpenglühen Hissdorfs, den irrealen Touch der Fremde bereit.

Ihr erster Helfer oder „Threshold Guardian“ (Campbell 77) ist Angelika, die „ihr ein bißchen Geld“ (*Paradies* 63) und das erste Outfit gibt. Selbst Viktor tritt an einer Stelle als Helfer Lottes auf und zwar als er, nachdem er Lotte aus dem Krankenhaus entführt hat, „haufenweise Obst ein(ge)kauft [und] Bücher anschleppt“ (103).

¹⁰ Viktors Nachname *Ptyza* wird ähnlich artikuliert wie [Pizza].

Lotte verdient als Prostituierte offensichtlich gut und ist ihrem Ziel ziemlich nahe gekommen, was durch die Nachbarschaft des Etablissements, in dem sie arbeitet, angedeutet wird. Neben dem „Amore“ liegt nämlich das „Sexparadies“. Doch ihre Zuneigung zu Viktor ist zu stark und wie er will auch sie alles rückgängig machen und pilgert im Büsserhemd rückwärts durch das „now surrealistically lighted“ (Gollub 35) Labyrinth des Kontakthofes. Nachdem sie vorwärts gehend bei ihrem Laden ankommt, teilt sie Viktor mit, „ich hab's probiert. Ich bin rückwärts gegangen. Aber es hat nicht geklappt“ (*Paradies* 118).

Bezeichnenderweise trägt Lotte, nachdem sie Angelika getötet hat, einen Ausschnitt aus *Heart of Darkness* vor, der verdeutlicht, dass Lottes Quest nicht gerade zur Erweiterung ihres Horizontes beigetragen hat, also wegen vorzeitigen Abbruchs erfolglos war. Zu Beginn dieser Passage beschreibt der Held Marlow als Erzähler seine Verwirrung kurz bevor Kurtz stirbt: „Ich verstehe den Dialekt dieses Stammes nicht ... Ich verstehe nicht. Nein, es geht über meinen Verstand. Ah, Gut. Nun ist alles vorbei“ (121). Wie zu Beginn spielt sie Kurtz – hat ihn also noch immer nicht verstanden – und nistet sich wieder in ihrer Enklave ein. Sie hat zumindest zwischenzeitlich Angelikas Platz an Viktors Seite eingenommen. Die Suche ihrer Widersacherin wird auf den nächsten Seiten beschrieben.

3.3.2 Angelikas Quest

Wie ihr Pendant in der Geschichte begibt sich auch die Angelika der Adaption auf eine Quest nach ihrem verschwundenen Gatten. Bei ihrer Suche liegt insofern ein Sonderfall vor, als sie durch die Verkuppelung ihres Gemahls ihr eigener Initiator oder „Threshold Guardian“ (Campbell 77) ist. Wie Gollub erkennt, „[i]n search of passion, in longing for her husband's acknowledgement, Angelika reaches out for something without knowing what she wants to touch“ (36). Beim Telefonat mit ihrer Mutter beklagt sie sich, „[e]r liebt mich nicht mehr ... Ich hasse ihn, weil ich in seinem Leben nicht

wichtig bin“ (13-14). Wie sie Lotte selbst in dem „Gleichnis von der Praline und der Salami“ erklärt, will sie Viktor ihren Wert im Vergleich zu einer minderwertigen Vergleichsperson ins Gedächtnis zurück rufen. Sie muss später Lotte gegenüber eingestehen, dass sie „einen Fehler gemacht [hat], ich habe nicht gedacht, daß sich jemand in dich verlieben kann“ (91). Auslöser der „Quest for Vanished Husband“, in Thompsons Index Motiv H1385.4 und H1385.5, ist ein Tabubruch der Frau. Auf Grund eines solchen Fehlverhaltens, hier das Heraufbeschwören des Ehebruchs, verliert Angelika ihren Mann und muss auf ihre Quest gehen.

Zu Beginn lässt die Prinzessin noch die Detektivinnen für sich suchen. Mit Fortschreiten der Handlung und proportional zu ihrem psychischen und physischen Verfall kämpft sie selbst mit zunehmendem Einsatz um ihren Mann. Es ist ein wichtiges Charakteristikum dieser Art der Quest, dass sich die Strapazen der Suche in körperlichen Abnutzungserscheinungen, wie grauem Haar und faltiger Haut, zeigen. Teilweise steht auch eine Schwangerschaft, die erst mit der Rückgewinnung des Gatten endet, für die Beschwerlichkeiten. In diesem Zusammenhang ist nicht uninteressant, dass das Austragen eines Kindes in der christlichen Tradition als Bestrafung für Evas Sünde interpretiert wird (Garry 254).

Dass ihre Aufgabe sie psychisch belastet, sieht der Zuschauer an der Entwicklung von der Prinzessin zur Pennerin, mit der sich die letzte Sektion dieser Arbeit beschäftigt. Doch auch ihre Selbstgespräche, die sie mit dem imaginären Viktor führt, weisen auf ihre geistige Desintegration hin. Sie veranstaltet in Szene 21 ein regelrechtes Rollenspiel, als sie so tut, als würde Viktor beim Abendessen zu ihren Füßen kriechen (*Paradies* 46). Später, im Hotel Plaza, spricht sie, unter der Decke verkrochen, im Dialog Viktors Part mit verstellter Stimme (96). Ihr Nervenzusammenbruch im Museum, bezeichnenderweise vor Stucks *Die Sünde*, und das unerquickliche Ende des peinlichen Striptease am selben Abend, zeugen von dieser unglücklichen Entwicklung. In diesen Szenen wird durch die Abwesenheit des Gesprächspartners ferner angedeutet, dass es sich bei dem Ziel Angelikas

Quest nicht nur um ihren Mann, sondern ebenfalls um etwas Immaterielles, einen abstrakten Wert handelt. Die physische Suche steht auch hier für eine psychische.

Wie die meisten Quester stirbt auch Angelika einen symbolischen Tod, als sie in Szene 49 mit „weit aufgerissen[en]“ Augen „bewegungslos“ (72) in einer roten Flüssigkeit badet. Sie taucht quasi in ihr Unbewusstes ab, dessen gängigstes Symbol das Wasser ist. Als sie auftaucht, blickt sie auf ihre Pulsadern und „Rasierklingen liegen auf dem Badewannenrand“ (73). Bald wird jedoch klar, dass das Wasser mit Rotwein gefärbt ist. In dieser Szene setzt Dörrie wieder eindrucksvoll den Kontrast zwischen Rot und Blau bzw. Wärme und Kälte ein, indem sie Angelika aus der von Kerzen gesäumten, roten Badewanne, in die blaue, kalte Küche krabbeln und aus dem Kühlschrank essen lässt. Als Angelika jemanden an der Tür hört, „kriecht sie auf allen vieren ... zur Wohnungstür [und] murmelt, Viktor ... ich komme ... Viktor“ (73). Statt dem Ziel ihrer Quest steht jedoch ihre Versuchung in Gestalt Ruths vor der Türe und redet auf Angelika ein, „[l]aß doch den Kerl sausen. Du hast noch so viel Leben vor dir. Du kannst doch einen neuen Anfang machen“ (74). Die „Temptress“ ist in diesem Fall unsichtbar, eine körperlose Stimme, was wiederum suggeriert, dass sich all das nur in Angelikas Psyche abspielt. Ruth nimmt in dieser Szene außerdem die Rolle des alten Weisen nach Jung ein. Dazu mehr im letzten Kapitel.

Auch Angelika ist ihrem Ziel, einem neuen Leben an der Seite ihres Viktors, recht nahe, als aus dem Nichts plötzlich Lotte auftaucht. Angelika will ihren Mann mit Gewalt dazu bringen, sich für sie zu entscheiden, packt ihn am Kiefer und „schreit“ (118-19) ganze dreizehn Mal auf Viktor ein, er solle Lotte befehlen zu gehen. Lotte hingegen bedient sich keiner Imperative, sondern fragt ihn „ruhig“ (119) nach seiner Meinung. Als ihr Angelikas Geschrei zu viel wird, schneidet Lotte ihr mit „einem Wurstmesser ... in die Stirn“ (120). Die Verletzte „schreit hysterisch“, „Lotte verliert die Nerven“ (120) und weiß den Lärm nur dadurch zu unterbinden, indem sie Angelika „das Messer in die Brust“ stößt (120). Durch diese Tat ist die Identitätsüberschneidung perfekt. Nach Frazer kann

man diese Situation derart beurteilen, dass Lotte Angelikas Platz an Viktors Seite einnehmen muss. Lottes Vorgängerin Angelika trug die gleichen Stigmata davon wie sie, erwies sich allerdings als schwach und unwürdig. Lotte hat dieselben Verletzungen an Stirn und Herz überstanden. Als Kind hat sie sich selbst aus Liebe zu Angelika über die Stirn geschnitten und in Hamburg sticht ihr ein Freier ins Herz. Somit ist es ihre Pflicht und Schuldigkeit, Angelika, zum Wohl Viktors, zu ersetzen. Der Protagonist Marlow aus dem Schlüsseltext, den Lotte in der nächsten und gleichzeitig letzten Szene lesen wird, konnte dieser Versuchung widerstehen; ebenso Willard aus der freien Verfilmung *Apocalypse Now*. Diese beiden schließen die Monomyth ab, kehren in die Heimat zurück und versuchen sich wieder in die Gesellschaft einzugliedern. Für Lotte und Viktor scheint dieser Schritt unmöglich. Darüber, wie es für letzteren so weit kommen konnte, gibt die nun folgende, ausführliche Analyse der Quest Viktors Aufschluss.

3.3.3 Viktors Quest

Bereits in der ersten Aufblende weist Dörrie darauf hin, dass es sich bei dem Helden um einen Jedermann handelt. Aus der Vogelperspektive sieht man eine Hand voll Männer simultan mit Aktenkoffern in der Hand ihre Bungalows verlassen und in ihre Autos steigen. Damit arbeitet sie dem für Heldenepen üblichen Prinzip der Außergewöhnlichkeit des Helden, die sich von dessen Zeugung bis über dessen Tod hinaus zieht, direkt entgegen. In der zweiten Szene wird dem Betrachter klar gemacht, dass es sich beim Helden nicht nur um einen Otto Normalverbraucher, sondern sogar um einen Spießbürger handeln muss, da dieser unter Zuhilfenahme einer Wasserwaage seine Heckleiste exakt parallel zur Rasenoberfläche stützt. In der Literatur wird er als „the tormented hero“ (Angier 208) oder „the hapless anti-hero and doomed husband“, eingestuft (Gollub 38).

Wenig später, in Szene Vier, wird Viktor der ersten Prüfung in Form einer „sehr blonde[n] Verkäuferin“ (*Paradies* 14) unterzogen, die, nebenbei bemerkt, von Lauterbachs Gattin Katja gespielt

wird. Das unzweideutige Angebot der „Temptress“ (Campbell 120) lehnt er jedoch ab und kauft auf Anraten Letzterer die schwarze statt der rosafarbenen Unterwäsche. Diese Farbwahl symbolisiert den Mangel an Leidenschaft in der Ehe der Göttlichen und kann darüber hinaus auch als Vorbote der Katastrophe gedeutet werden.

Im Detektivbüro wird Angelika prompt bestätigt, „[i]hr Mann ist ihnen so treu wie ein ... wie ein Bernhardiner“ (*Paradies* 17). Das ist die erste von den sich in auffälliger Weise häufenden Szenen, in denen Viktor mit des Menschen bestem Freund verglichen wird. Wie bereits erwähnt, wird Dörrie vorgeworfen, sie erzähle zu oft aus der Sicht der Männer und sei ganz allgemein nicht feministisch genug (Phillips 173). Für die Rollen im Detektivbüro wurden ausschließlich Frauen gecastet. Der göttliche Blick, dem nichts entgeht, an den uns Dörrie jedes Mal, kurz bevor man ihn vergessen hätte, durch das Einspielen von wackligen Videosequenzen erinnert, ist also absolut weiblich.

Zum Anlass des dreissigsten Geburtstags Angelikas gehen die Göttlichen mit Angelikas Mutter Ruth in ein japanisches Restaurant. Die beiden Frauen betrachten im Photoalbum nur die Bilder, auf denen das Geburtstagskind abgebildet ist. Viktor bemerkt als erster das Schwarzweißbild, das Lotte als Schulkind zeigt und bekundet mit der Frage, „[w]er ist denn dieses kleine Monster neben dir?“ (19), sein Interesse.

Zu Hause angekommen, versichert Ruth ihrer besorgten Tochter, „[d]ein Mann, mein Liebes, ist der größte Langweiler unter der Sonne“ (25). Der Protagonist wird erneut als Versager bezeichnet, als Angelika diesen Satz ihrer Mutter im Gespräch mit dem imaginären Viktor in Szene 21 zitiert. Dessen Meinung von sich selbst ist auch nicht allzu hoch, denn er versichert Lotte bei ihrem zweiten Aufeinandertreffen, „[i]ch eigne mich nicht zum Helden“ (38) und später, in Szene 79, „[i]ch habe kein Glück in solchen Dingen. Ich mache mich unweigerlich lächerlich“ (106).

Während Ptyzas erstem Ausflug nach Hissdorf findet eine „Kinderprozession“ (26) statt. Die Trauer tragenden Kinder bringen zwei schwarz bemalte Obstkisten, in denen eine Strohpuppe liegt,

aus dem Dorf. Genau dieser Brauch ist in Frazers *The Golden Bough* beschrieben: Ein strohenes Abbild des Todes, in dem Frazer den von ihm analysierten *King of the Wood* wieder erkennt, wird in Bayern von Kindern aus dem Dorf getragen und zerrissen. Die Strohfetzen sind beliebte Mitbringsel, welche dann den Hennen ins Nest oder in die Krippe gelegt bzw. im Feld vergraben werden, um die Fruchtbarkeit zu steigern (263).¹¹ Nachdem der Tod vertrieben ist, wird ein junger Baum gefällt, mit dem Kostüm der ersten Puppe versehen und zurück ins Dorf getragen. Ein fruchtbares Jahr und Schutz vor der Pest zu erbitten sind der Zweck dieses Rituals (258). Darin lässt sich eine Variation des Kreislaufs von Tod und Wiedergeburt sowie die Struktur des Heldenzyklus von Auszug, Reifung und Rückkehr sehen. Durch das Filmen dieser *Mini-Quest* stellt Dörrie also den Rahmen für die Struktur der Quest bereit.

Auf dem Heimweg vom enttäuschenden Ausflug nach Hissdorf hält Viktor vor einem kleinen Laden außerhalb des Dorfes. An diesem rätselhaften Ort trifft er auf eine „mysterious figure“ (Johnson 76), die vier Szenen zuvor mit Hilfe einer Jahrzehnte alten Schwarzweißphotographie eingeführt worden ist. Nun hört der Rezipient zuerst eine unnatürlich verstellte, körperlose Stimme, deren Intonator „hinter dem Ladentisch zuerst gar nicht“ zu sehen ist (*Paradies* 28). Als nächsten Happen zeigt die Kamera eben diesen Körper, allerdings nur von hinten und kostümiert. Zu ihrer Mystifizierung trägt ferner bei, dass diese Frau in Verkleidung aus der deutschen Übersetzung Joseph Conrads *Heart of Darkness* liest und zwar ausgerechnet die Rolle des Elfenbeinhändlers Kurtz. Sie trägt also in ihrer ersten Szene im Film die Rolle einer fiktiven Person vor, die Ziel einer Quest aus der Weltliteratur ist. Nachdem es schließlich zum Blickkontakt gekommen ist, klappt der beeindruckte Viktor seine getönten Brillengläser hoch, um sein Gegenüber genauer betrachten zu können. Als Viktor vom „grausamen Herrn Kurtz“ (37) spricht, nimmt Lotte diesen in Schutz und merkt an, „[d]er war nicht grausam. Der war nur zu viel allein“ (38). Auch in Sachen Einsamkeit überschneidet sich

¹¹ Man vergleiche die eingangs erwähnten Mythen, die den Wechsel von der Jäger- zur Siedlerkultur begleiten.

Lottes Figur mit der von Kurtz. Ihre Funktion als Viktors „Gral“ ist somit etabliert. Laut Campbell, „Woman, in the picture language of mythology, represents the totality of what can be known. The hero is the one who comes to know. As he progresses in the slow initiation ..., the form of the goddess undergoes for him a series of transfigurations“ (116). Diese verschiedenen Erscheinungen Lottes werden in den unterschiedlichen archetypischen Rollen offenbar, die sie einnimmt. Außerdem liest sie in dieser Szene zweimal den Satz, „[i]ch werde zurückkehren“ (28), was auf den zyklischen Charakter der folgenden Suche und die Klimax an eben diesem Ort, ihrem Laden, hindeutet. Wie bereits weiter oben erwähnt, hat Lotte vor ihrer Metamorphose die Rolle des Monsters inne, was Angelika Viktor mitzuteilen versucht, als sie über ihre Freundin sagt, „[s]ie ist ein wildes Viech. Immer gewesen“ (36).

Ihren Part als „Tempress“ erfüllt Lotte bei ihrer zweiten Begegnung mit dem Helden. Zu dieser Szene kommt es nur, weil Angelika, als Initiatorin Viktors, diesen unter einem Vorwand zurück an den „Threshold of Adventure“ (Campbell 245) schickt. Angelikas Bitte, Viktor möge dort nach ihren Ohrringen suchen, kann daher als „Call to Adventure“ (49) verstanden werden. Der „Refusal of the Call“ (59) ist dem zu Folge Viktors Bemerkung, er eigne sich nicht zum Helden. Der Anziehungskraft der Sirene Lotte kann er sich jedoch nicht lange entziehen. Wie in der Prosafassung, als Jakob trotz Angelikas vehementen Protestes an Lottes Laden hält, wird die Rolle des Schicksals und die magische Anziehungskraft Lottes unscheinbaren Ladens deutlich. Zum Geschlechtsverkehr zwischen Lotte und Viktor kommt es nämlich nur, da Letzterer nahe des Ladens eine Autopanne hat und vom Regen durchnässt zu der Verführerin kommt, die ihn überzeugt, dass er erstmal aus seiner „klatschnasse[n] Jacke“ (*Paradies* 37) müsse. Parallel zur ersten Liebesszene zwischen den beiden ist Angelikas Vortrag über Franz von Stücks Bild *Die Sünde* montiert. „Monoton schnarrt sie ihren Vortrag herunter“ (38), was als Kontrast zur leidenschaftlichen Vereinigung des *sündigen* Paares die Inkompatibilität der Ptyzas unterstreicht. Darüber hinaus nimmt Angelikas Vortrag Bezug auf das oben ausgebreitete Argument von den positiven Aspekten des Sündenfalls. Auf Stucks Gemälde ist

neben einer halb entblößten Dame auch eine riesige Schlange zu sehen und wie man in Angelikas Vortrag hört, wird „die Sünde gewissermaßen auf ein Podest gestellt und angeprangert, gleichzeitig aber glorifiziert“ (39).

Nach dem Beischlaf erzählt Lotte ihrem Liebhaber einen Witz über einen sexbesessenen Mann und malt ihm zur Veranschaulichung einen Kreis, ein Quadrat und ein Kreuz auf die Brust. Was geometrische Formen angeht, ist der Kreis, der bereits im Bezug auf die Struktur der Quest Erwähnung fand, der am weitesten verbreitete Archetyp. Er ist außerdem das Zeichen der Verbindung von Gegensätzen, wie Bewusstsein und Unbewusstes, männlich und weiblich, gut und böse oder hell und dunkel. Daher wird das Paradies in der bildenden Kunst oft kreisförmig dargestellt. Man betrachte als prominente Beispiele Paul von Limburgs *Garten Eden* aus dem Jahre 1416 oder Hieronymus Boschs *Garten der Lüste*, das zwischen 1450 und 1516 entstand. Vor allem in die fernöstliche Philosophie fand der Kreis Eingang als Yin und Yang und als andere Mandalas. Das Kreuz geht noch expliziter auf die religiöse Symbolik des Films ein, denn das Kruzifix, an dem Jesus sterben musste, steht in der christlichen Semantik als Äquivalent zum Baum der Erkenntnis. Schließlich war der Zweck des Opfertodes Christi die Erlösung der Menschheit von der Erbsünde. In diesem Zusammenhang darf nicht vergessen werden, dass Dörrie Zen-Buddhistin ist und nicht davor zurückschreckt, buddhistische Botschaften in ihre Werke einfließen zu lassen. Am deutlichsten ist das beim Film *Keiner liebt mich* (1995) und beim Erzählband *Samsara*¹² (1996) geschehen. In der Lehre dieser Konfession gibt es einen weiteren heiligen Baum – den „bo tree, the tree of immortal knowledge, where [Buddha] received an illumination that has enlightened all of Asia for twenty-five hundred years“ (Flowers 136). Dieser Baum ist als Ziel Buddhas Quest das Pendant zum Kruzifix Jesu. Über die Bedeutung des Baumes als archetypisches Bild weiß Jung, dass die

¹² Sanskrit für den Kreislauf von Werden und Vergehen; wörtlich „beständiges Wandern“.

häufigsten Assoziationen ... Wachstum, Leben, Entfaltung der Form in physischer und geistiger Hinsicht, Entwicklung, ... der Mutteraspekt (Schutz, Schatten, Dach, Früchte zur Nahrung, Lebensquelle) ... Verwurzelung [auch: Nicht-von-der-Stelle-Können] ... und schließlich Tod und Wiedergeburt [sind]. (*Wurzeln* 379)

In der Alchemie wurde „die Vereinigung der Gegensätze unter dem Symbol des Baumes gesehen ... Die Symbolgeschichte überhaupt schildert den Baum als den Weg und das Wachstum auf das Unveränderliche und Ewigseiende hin, welches durch die Vereinigung der Gegensätze entsteht“ (134). Das Kreuz steht also nicht nur wegen des Opfertodes Christi, sondern auch wegen der Baumsymbolik für den Einzug ins Paradies. Noch während Viktor bei Lotte ist, deckt Angelika den Tisch in Form eines Kreuzes (*Paradies* 40), wodurch sich der oben entwickelte Gedankengang erhärtet.

Wie die Yin-Yang-Szene in der Prosafassung transportiert also auch die Entsprechung in der Adaption eine eindeutig mythische Aussage und markiert Jakobs Bereitschaft, die Heimat zu verlassen und in die Fremde und damit in das Stadium der Initiation einzutreten.

Bis es zum endgültigen Aufbruch kommt, vertieft Dörrie den Heimat-Fremde-Dualismus weiter. So herrschen in Lottes Laden stets warme Erd- und Rottöne sowie allgemeine Raumknappheit vor, während das Heim der Ptyzas immer in kalten Blautönen gefilmt wird und dort eher glatte und blank polierte Designerstücke zu sehen sind. Die natürliche Umgebung der Figuren kann also auch als Nachaußenkehrung derer Innenleben entschlüsselt werden. Für Viktor ist die Abwesenheit des Putzteufels Angelika in Lottes Geschäft „a new world ... apart from Angelika’s whims and insecurities“ (Johnson 75). Der archetypische Rot-Blau-Kontrast, auf den bereits in der theoretischen Grundlage eingegangen wurde, symbolisiert außerdem die Treue bzw. fehlende Leidenschaft bei den Ptyzas und die sündige, hitzige Leidenschaft in Hissdorf bzw. an der Reeperbahn.

Viktor ist von Lottes Andersartigkeit dermaßen angetan, dass er eine „Studentin in einem Hausfrauenkittel“ (*Paradies* 47) für seine Angebetete hält und Lotte nach der Arbeit heimlich in ihrem

Laden beobachtet. Die verzerrte Wahrnehmung des Protagonisten dient hier dazu, der surrealen Atmosphäre der Fremde Rechnung zu tragen und wird zusätzlich durch die wacklige, teils subjektive Handkamera ausgedrückt (Angier 208). Der Held wagt es noch nicht zu ihr vorzudringen. Als Symbol für Viktors Verliebtheit dient die Chrysantheme, die er vor Lottes Laden gepflückt hat. Als Angelika beabsichtigt, die schlichte, verwelkte Blume wegzuworfen, lässt Viktor es nicht zu. Angelika will die Anziehung, die ihre Freundin auf ihren Mann ausübt, nicht erkennen und räumt den Verdacht der Detektivin, Viktor würde sie betrügen, mit der Bemerkung, „[e]r hat etwas *gesucht*“ aus (49, HvV).

Als Viktor nach Hause kommt, ist Lotte, die ja die Fremde verkörpert, in seine Heimat, den Bungalow, eingezogen. Dieses Eindringen des Ländlichen drückt Dörrie durch die dreckigen Fußspuren auf dem weißen Teppich und Lottes Sakrileg am „73er Villabranca“ (51) aus, den Lotte mit Milch mischt. Lotte will den mutmaßlichen Helden mit allen Mitteln zum Aufbruch bringen. Den Auftrag dazu erhält sie paradoxerweise von dessen eigener Frau und zwar verpackt in *das Gleichnis von der Praline und der Salami*, in der Angelika sich selbst mit einer Praline und Lotte mit einer Salami vergleicht. Dass Angelikas Plan, durch einen von ihr inszenierten Seitensprung Viktors die Leidenschaft in ihre Ehe zurück zu bringen, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist, sieht man daran, dass Viktor, nachdem er zum ersten Mal mit Lotte geschlafen hat, ein Stück Salami isst, während er ihr sagt, dass er sie „gerne wiedersehen“ möchte, weil es dann „immer schöner“ werde (44). Während sich der Held im blau ausgeleuchteten Bad bettfertig macht, hüpfen die weiblichen Antagonistinnen (Gollub 29) stöhnend auf dem rot illuminierten Bett. Dieser bereits erwähnte Farbkontrast zieht sich leitmotivisch durch den ganzen Film und symbolisiert nicht nur den Heimat-Fremde-Dualismus, sondern, durch die Assoziation mit Feuer und Wasser, auch den durch Binäroptionen geprägten postparadiesischen Zustand. Angier merkt an, Dörrie und ihr Kameramann Helge Weindler experimentierten „with a vocabulary of colours, starting with the stale

white rooms of Viktor's dying marriage and growing steadily redder as he pursues his obsession of love" (208). Was Angier hier als *weiß* interpretiert, entspricht meist einem hellen, kalten Blau.

Als Viktor erwacht, nachdem seine Affäre aufgefliegen ist, eröffnet ihm die „gutgelaunt[e]“ Angelika am Frühstückstisch, dass Lotte fort sei (*Paradies* 63). Er nimmt sofort die Suche auf und fährt zu Lottes Laden, die „Threshold of Adventure“ (Campbell 245), wo er an der Türe nur die Schilder „Wegen Urlaub geschlossen“ und „Warnung vor dem *Hund*“ vorfindet. Lotte besitzt gar keinen Hund. Das Schild ist also ein Indiz auf ihre Flucht vor dem *Hund Viktor*. An seinem letzten Arbeitstag im Zoologischen Institut erreicht ihn dann der zweite und diesmal erhörte „Call to Adventure“: Eine Karte von Lotte aus Hamburg mit dem Text, „du hast die beste Frau der Welt“ (*Paradies* 65), der aber auf die Rückseite des Menüs des Cafés, in dem er sie antreffen kann, geschrieben ist. Wie für weibliche Figuren auf Quests üblich, legt Lotte hier ein ambivalentes Verhalten an den Tag, indem sie Viktor zum Aufbruch motivieren, aber gleichzeitig zum Verharren in seiner alten Existenz überzeugen will. Die Ambivalenz Lottes kommt in diesem Fall besonders raffiniert zum Vorschein, da diese *ambivalente*, sprich *doppelseitige* Botschaft, tatsächlich auf zwei Seiten desselben Dokumentes steht.

Angelika, für die das Thema Lotte, nachdem die Mohrin ihre Schuldigkeit getan hat, vom Tisch ist, will Viktor durch das Vortäuschen eines fieberhaften Infektes im Haus behalten (65). Viktor folgt jedoch dem Ruf des Abenteurers, gibt alles auf und fährt nach Hamburg.

So wie Dörrie die ländliche Sphäre mit Kuhfladen und einem „Bild von Kühen auf der Weide“ (48) eingeführt hat, so zeigt sie das Reich der Initiation durch einen „Anflug auf Hamburg bei Nacht. Dann: Schiffe im Hafen“ (67). Waren bei der Aufblende in Hissdorf Kuhglocken zu hören, ist der Übergang zur Reeperbahn mit damals aktueller Popmusik unterlegt. Sowohl das Land, als auch Hamburg, die große Hure, stellen einen Kontrast zu Viktors Heim dar, in dem man die Hecke mit der Wasserwaage schneidet. Der Held beginnt seine Suche nach Lotte auf einem „Kontakthof, der aussieht wie eine Tiefgarage“ (67) und durch die kreuz und quer stehenden Raumteiler Assoziationen

an ein Labyrinth weckt. Das Licht kommt aus „farbigen, nackten Glühbirnen. Die Szenerie wirkt dadurch fast unreal“ (67). Er fragt eine Prostituierte nach Lotte und erhält die Antwort, „[e]y, Vergeß ’se!“ (68). Wieder kommt die weibliche Ambivalenz zum Ausdruck, da sich hinter dieser Aussage, eines Helfers gut gemeinter Rat, aber auch die Anwerbung eines potentiellen Freiers verbergen kann. Viktor entgegnet, er könne sich das „einfach nicht *vorstellen*“ (68, HvV). Die Phrasen „ich kann das nicht verstehen“ bzw. „ich kann mir das nicht vorstellen“, werden von allen drei Hauptpersonen in beiden Versionen gebraucht und sind ein weiteres Indiz für den Erkenntnisdurst der Beteiligten.

In dieser Szene tritt Viktor zum ersten Mal unrasiert auf. Das ist das erste Zeichen des einsetzenden Verfalls, der einer Nachaußenkehrung seiner Psyche und den Strapazen seines Unterfangens gleichkommt. Die diesbezüglichen Kommentare im Drehbuch dokumentieren die graduelle Degeneration wie folgt: „Er sieht ziemlich verwahrlost aus“ (69); „[e]r sieht sehr ungepflegt aus, unrasiert, mit angeschmuddelter Kleidung. Er wirkt reichlich deplaciert“ (70); „[e]r sieht aus wie ein Penner“ (74). Nachdem er ein Brot aus einer Mülltonne holt und es „gierig ... verschlingt“, „sieht [er] geradezu erschreckend aus“ (75). Darüber hinaus hat Angelika auch noch das gemeinschaftliche Konto aufgelöst.

Auf diesem Tiefpunkt erwartet ihn Ruth, seine Schwiegermutter, die in der Prosa nicht erwähnt wird, als Helferin in seinem Hotel, gibt ihm 200 Mark und will ihn dazu überreden, wieder zu Angelika heimzukehren. Viktor entschließt sich jedoch, Ruths Rat nicht zu folgen und gibt ihre 200 DM stattdessen für eine Taxifahrt auf der Suche nach Lotte aus, im Verlauf derer er schon wieder halluziniert. Er denkt Lotte gefunden zu haben, wird bei näherem Hinsehen allerdings enttäuscht.

Am nächsten Tag sieht er Lotte, die heilige Hure, aus einer Kirche kommen, folgt ihr zu ihrem Bordell und wartet, diesmal noch deutlicher in der Rolle des Wächters beim Tagelied, bis zur „Morgendämmerung“ (75) vor dem Etablissement. Im Drehbuch heißt es, „Viktor glaubt zu träumen“ (75), als er Lottes angesichtig wird. Als diese nach Dienstschluss Viktor erblickt, freut sie sich und fällt

ihm um den Hals. Im Gegensatz zur Lotte in der Prosa, erwidert sie die Gefühle des Helden, auch wenn sie gleichzeitig darum betet, von der schmerzhaften Liebe verschont zu werden. Sie versucht ihn zur Aufgabe zu überzeugen, aus Angst den gleichen Fehler noch mal zu machen und wie damals mit Angelika erneut verletzt zu werden. Sie befiehlt Viktor zurück zu fahren und hängt noch einen Hundevergleich an, indem sie ihm mitteilt, sie könne ihn „nicht davon abhalten, neben mir herzulaufen wie ein Hund“ (86). Also besorgt sie ihm, obwohl sie ihn angeblich loshaben will, ein billiges Zimmer.

In der folgenden Nacht „träumt“ (86) Viktor vom Beginn seiner Suche auf dem Kontakthof. Auf der Audiospur sind die Musik und das Stöhnen aus einem Pornofilm zu hören. In der nächsten Szene droht Viktor Lotte mit Selbstmord, um ihr seine Liebe zu beweisen. Da er sich Lottes Lebenswandel überhaupt nicht erklären kann und es ohne sie „nicht mehr ausgehalten“ hat (94), dringt er in „das Eroscenter“ (92) ein, stürmt die Bühne während Lotte darauf strippt und bringt die Show zum Abbruch. Er erkennt die Macht, die Lotte über ihn hat und fragt sie erschüttert, „[w]as machst du mit mir?“ (95).

Um die Gunst seiner Angebeteten nach diesem Fauxpas zurück zu gewinnen, hängt er ein großes Transparent von seinem Balkon, auf dem „Lotte, verzeih mir“ (96) geschrieben steht. Die Schwärmereien der umstehenden Passanten, „[a]ch, muß Liebe schön sein“ (96), können in einem Werk, das die Liebe als Krankheit zum Tode darstellt, nur als ironischer Kommentar der Regisseurin gelesen werden.

Kaum hat er sich das Wohlwollen Lottes verdient, verspielt er es auch schon wieder, als er sich in ihr „Arbeitszimmer“ schleicht. Lotte will ihn mit der Begründung, dass „[a]lles Unglück ... mit diesem Schwachsinn [der Liebe] an[fängt]“ (98) aus dem Zimmer werfen. Viktor gibt diesmal nicht so leicht auf und beschließt, ihr seine Liebe zu beweisen. Er nimmt Lottes Schlafmaske und überquert mehrere Male blind die stark befahrene Straße vor Lottes Fenster; doch „[w]ie durch ein Wunder

geschieht ihm nichts“ (99). Aus dem Spießbürger der ersten Szene scheint im Verlauf der Handlung und durch die Prüfungen, die er bis jetzt zu überstehen hatte, ein tapferer Kämpfer geworden zu sein. Auch diese Aktion, bei der die Grenze zwischen Mut und Dummheit verschwimmt, könnte man als ironisch einstufen. Viktor zeigt zwar keine Furcht vor dem Tod, kann seine Prinzessin allerdings während seines waghalsigen Liebesbeweises nicht beschützen.

Während dieser Vorstellung wird Lotte nämlich von einem Freier, der ebenfalls von ihr besessen ist, niedergestochen und von Sanitätern abtransportiert. Schon kurz nach ihrer Einlieferung entführt Viktor sie, so wie ein Ritter die geraubte Prinzessin aus den Fängen des Bösen befreien würde, und schleppt sie in sein Zimmer. Als er Essen kaufen geht, betritt Angelika seine Bleibe. Der folgende Dialog weist deutlich auf die Struktur der Quest hin. Auf Angelikas Verbot, „[e]r darf dich nicht mehr sehen“, entgegnet Lotte, „[e]r würde mich *suchen*“, woraufhin Angelika meint, „[d]ann darf er dich nicht finden“, um von Lotte die Antwort, „[e]r würde *weilersuchen*“ zu erhalten. Als sich Angelika erkundigt, „[w]o“ Viktor denn suchen würde, meint Lotte schlicht, „[ü]berall“ (109) und macht damit auf Viktors Entschlossenheit aufmerksam, sich von nichts und niemandem aufhalten zu lassen.

Am nächsten Tag wacht Viktor alleine auf und sieht auf der Fensterscheibe Lottes Botschaft „groß mit Lippenstift [geschrieben]: GEH' NACH HAUS, LOTTE“ (110). Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser zweideutigen Nachricht nicht um eine verkürzte Feststellung Lottes, sondern um den an Viktor gerichteten Imperativ, seine Suche zu beenden. Letzterer war dem Ziel recht nahe und glücklich mit Lotte in seinem Zimmer; von Angelikas Eingreifen in seiner Abwesenheit kann er ja nichts wissen. Enttäuscht wirft er Lottes Geschenke aus dem Fenster und vernagelt es mit Pappe, „damit er die Reklame vom Eroscenter nicht mehr sieht“ (111). Das ist jedoch nicht sein einziger Beweggrund. Er will vor allem die Nachricht Lottes verschwinden und das Licht nicht in sein Zimmer lassen. Er zieht sich sozusagen in die Unterwelt zurück; ein wichtiger Schritt auf jeder Quest, der, wie

bereits erläutert, den Tod des alten Ichs des Helden symbolisiert. In der Quest des Helden, dem nach Schechter bekanntesten Mythos überhaupt (3), stirbt der Held zumindest symbolisch, um vor dem Bestehen seiner letzten Aufgabe gereift aus der Unterwelt aufzusteigen.

In Bezug auf die „*nekýia*“, den Abstieg in die Unterwelt, spricht Jung von der

Notwendigkeit des Eintauchens in eine dunkle Tiefe [als] unerläßliche Bedingung höheren Aufstieges. In dieser Tiefe droht Gefahr, die der Kluge vermeidet und damit aber auch das Gut verscherzt, das ein mutiges aber unkluges Wagnis erringen könnte (*Wurzeln* 25).

Das Aufsteigen aus der Totenwelt versinnbildlicht die Wiedergeburt des Helden als eine neue gereifte Persönlichkeit. Vorher besäuft sich Viktor allerdings „und läßt die Küchenschabe wieder durch das Labyrinth laufen“ (*Paradies* 111).

Die Unterwelt als „The Belly of the Whale“ (Campbell 90) symbolisiert in der Monomyth die endgültige Abtrennung vom alten Ich des Helden und markiert dessen Bereitschaft zur Metamorphose oder gar zum (symbolischen) Tod und zur Wiedergeburt als gereifte Persönlichkeit. Dieser *regressum ad uterum* findet, wie die Initiationsriten, an einer unheimlichen Stätte, z. B. einer Höhle statt, die, wie das Innere des Wales, ein weltweit bekanntes Symbol für die Gebärmutter ist (90). „This popular motif gives emphasis to the lesson that the passage of the threshold is a form of self-annihilation ... [I]nstead of passing outward, beyond the confines of the visible world, the hero goes inward, to be born again“ (91). Diese Verschmelzung leitet ferner das „Meeting with the Goddess“ (Campbell 109), sprich die letzte geschlechtliche Vereinigung des Helden und seiner Angebeteten, ein, das nur stattfinden kann, da Viktor in seiner Erniedrigung seine Anima besiegt hat.

Dazu kommt es, nachdem Lotte Viktors Unterwelt betreten hat. Letzterer „kriecht auf allen vieren im Zimmer herum“ (111) und lallt, „Lotte, ich bin der erste Mensch, der sich wirklich in einen Hund verwandelt hat. Lotte, du bist eine große Zaubernutte. Du hast mich in einen Hund verwandelt.

Was bin ich überhaupt für ein Hund ... Sag's mir, ich wüßte gern, wer ich bin“ (111). Lotte wird die Rolle Circes in der *Odyssee* zugewiesen. Um die Selbsterniedrigung auf die Spitze zu treiben, leckt Viktor ihre Füße und teilt Lotte mit, „Hunde sind überhaupt blöde ... Viktor ist der blödeste Hund von allen, er liebt einen Menschen mehr als sich selber“ (112). Die Tatsache, dass sich der Zoologieprofessor Vogel mit einem Hund vergleicht, legt den Vergleich mit Campbells halb-animalischen Städtegründern, die im Forschungsstand erwähnt werden, nahe. Auch sie sind insofern erfolglos, da sie von der nächsten Heldengeneration abgelöst werden. Wie sein Pendant in der Prosa spricht Viktor in dieser Szene von sich in der dritten Person. Die zusätzliche Demütigung seiner Selbst macht deutlich, dass der Held sich von seinem früheren Ich losgesagt hat und zur Wiedergeburt bereit ist. Als ihn Lotte in die Arme nehmen will, fragt er, „[e]inmal zum Abschied, ja?“ (*Paradies* 112.). Es ist ihm also bewusst, dass seine Suche sich dem Ende neigt, brüllt jedoch gleich darauf ungeduldig, „[e]s soll aufhören! Es soll endlich aufhören!“ (112). An dieser Stelle wird klar, was Campbell mit der „*ego-shattering initiation*“ meint (131). Viktor hält dem Druck nicht stand, stürzt „sich auf sie und fängt an, sie zu schlagen“ (*Paradies* 113). Wieder fragt sich Viktor, „[w]arum hört es nicht einfach auf?“ (113). Viktor kann sich nicht erklären, warum sich Lotte nicht zur Wehr setzt und sinkt in ihren Schoß, worauf sie miteinander schlafen.

Nach dem Rückzug in die Unterwelt und dem Eingehen der heiligen Ehe mit der Göttin ist Viktor bereit für einen vermeintlich weisen Rat. Lotte erzählt ihm, wie sie damals, nachdem Angelika ihr Herz gebrochen hatte, über den Schock hinwegkommen konnte, indem sie, dem Beispiel einer Bäuerin folgend, rückwärts nach Tölz pilgerte. Vorher „wollte [sie] sterben“ (113) und „danach hatte sie [Angelika] einfach vergessen“ (114). Bereits in Berichten von mittelalterlichen Pilgerfahrten, die ebenfalls als Quests definiert werden können, wird das räumliche Fortschreiten mit dem geistigen gleichgesetzt. Durch diese dörrieske Art des Pilgerns wird die traditionelle Quest *ad absurdum* geführt. Das Questen ist die zielorientierte Suche entlang einer relativ konstanten Abfolge von Stationen. Lotte

macht sich über Viktor, der bisher diesem Pfad gefolgt war, lustig und sagt, „[h]a, du bist so dumm ... du hast immer ein Ziel, mußt immer ein Ziel haben“ (114). Viktors Frage, ob sie denn kein Ziel brauche, beantwortet sie mit der naiven Bemerkung, „[i]ch? Och ... ich gehe einfach rückwärts und alles wird wieder gut“ (115). Ob die Zeit für Lotte nach ihrer ersten Pilgerfahrt wirklich so gut war, lässt sich bezweifeln. Das räumliche wird hier zumindest mit dem zeitlichen Zurückschreiten gleich gesetzt. Wie sich später herausstellt, geht damit, analog zu den mittelalterlichen Pilgerfahrten, auch ein geistiges Zurückschreiten einher. Außerdem stellt Lotte den Zustand vor Reiseantritt als den erstrebenswerten Zustand dar. Dann verschwindet sie wieder und Viktor, an dem die Strapazen seiner Suche stark gezehrt haben, „sucht verzweifelt“ (115) nach Lotte. Nachdem er sie nirgends auffinden kann, legt er sich in sein „Bett und träumt“ (115). Er blickt also noch mal in sein Unbewusstes, gibt in der Morgendämmerung seiner letzten Versuchung nach und pilgert, nach dem kurzen „Refusal of the Return“ (Campbell 193), tatsächlich rückwärts. Dörrie verlässt also an diesem Punkt die traditionelle Struktur der Quest und verkehrt deren Vorzeichen, indem sie den Helden vorzeitig und rückwärts heimkehren lässt. Karasek erklärt diesen unorthodoxen Schwenk in der Handlung mit den Worten:

Um den Krebsgang, das hilflose Kreisen der Figuren zu zeigen, entschließt sich die Dörrie, allen Filmrealismus zugunsten einer filmischen Metaphernsprache außer Kraft zu setzen: der Mann geht, in einer expressionistischen Prozession, tatsächlich rückwärts, um zurückzugelangen. (244)

Durch diese Manipulation parodiert Dörrie die Heldenfahrt, so wie sie das auch in der Darstellung ihres „Helden“ tut. Viktor wallt jedoch nicht zurück nach Hause. Das Schicksal führt ihn wieder einmal an die Schwelle zwischen Heimat und Fremde, den Laden bei Hissdorf. Für Gollub entspricht dieser Schritt dem „returning ... to the more satisfying and less problematic point of his emotional reawakening“ (35). Laut Johnson sind sowohl das Heim der Ptyzas als auch Lottes Laden eh „hells of

unrequited passions“ (75). Der zirkuläre Verlauf der Quest ist also erkennbar; abgeschlossen ist die Initiation aber nicht.

Am Laden „sieht [Viktor] durchs Fenster und glaubt, Lotte zu erkennen“ (*Paradies* 116). Als sich die lesende Frau umdreht, erblickt er Angelika, welche ihm eröffnet, „[i]ch hab’ hier auf dich gewartet, weil es der einzige Ort ist, an den du zurückkehren würdest“ (116). Viktors letzte Worte – abgesehen von einem späteren, kurzen Stammeln – lauten, „[i]ch hab’ alles vergessen. Ich bin rückwärts gegangen und hab’ alles vergessen“ (116-17). Angelika, die ihre Suche nach dem verlorenen Gatten anscheinend erfolgreich beendet hat, bekennt, „Viktor, weißt du, was seltsam ist, ich lieb’ dich mehr als früher“ (117). In der folgenden Einstellung (Szene 96) sitzen Angelika und ihr Gatte vereint in der Abenddämmerung „auf der Bank vor dem Laden“ (117).¹³ Interpretiert man Angelika als die Vater- bzw. Initiationsfigur – schließlich hat sie mit ihrer fixen Idee den Stein ins Rollen gebracht – so könnte man Viktor sogar die Stufe des „Atonement with the Father“ (Campbell 126) zusprechen. In *The Hero with a Thousand Faces* heißt es, es komme zu dieser Aussöhnung nur, wenn der Held, nachdem diese Figur seine Initiation abgeschlossen hat, erkenne, dass es sich bei der Vater- und der Mutterfigur, die ihm auf dieser fortgeschrittenen Stufe begegnen, um zwei Reflektionen desselben Wesens handelt (131). Diese Formulierung erinnert stark an das Doppelwesen Angelika-Lotte. Lotte als Mutterfigur zu sehen, liegt, wie in der nächsten Sektion zu zeigen sein wird, auf der Hand.

Von dem idyllischen Bild der Ptyzas schneidet Dörrie abrupt auf Lotte, die „mit einem Koffer eine stark befahrene Straße entlang“ geht (*Paradies* 117) und erinnert den Zuschauer, dass noch nicht alle Konflikte gelöst sind. Viktor steht am Fenster und sieht in die Dunkelheit, als würde er auf etwas oder jemanden warten. Wenn Lotte schließlich in den Laden kommt, schläft Viktor bereits auf ihrem Platz hinter der Kasse. Als sie ihn weckt, „glaubt [Viktor] zu träumen“ (118). Während Lotte ihm

¹³ Es handelt sich dabei tatsächlich um das Ehepaar Ptyza und nicht, wie fälschlicherweise im Drehbuch vermerkt, um Viktor und Lotte.

mitteilt, dass das Rückwärts-Pilgern bei ihr nicht funktioniert habe, betritt Angelika die Szene. Auch wenn der Dialog nur von den beiden Frauen geführt wird, so haben wir es hier doch mit der ersten Szene nach Verlassen der Heimat zu tun, in der alle drei Hauptcharaktere zusammen in einem Raum sind. Johnson beschreibt diese Vereinigung folgendermaßen: „Consumed by love trouble with which none of them can cope, and finally emotionally burned out, all three return, one by one, to Lotte’s country store” (70). Lottes Laden, eine ehemalige Kapelle, wird, nachdem der Plot in diesem Punkt kulminiert ist, zur „perilous chapel in medieval lore, the last test of the grail-knight’s fitness to establish his quest“ (Gillespie 81). Viktor, der nicht bis zur Apotheose durchgehalten hat, kann sich bei dieser letzten Prüfung nicht bewähren und sitzt wie paralysiert auf Lottes Stuhl.

Die Aussöhnung zwischen Angelika und Viktor ist noch nicht abgeschlossen und so versucht Erstere verzweifelt ihn dazu zu bewegen, Lotte zum Gehen zu zwingen, doch „Viktor starrt Lotte [nur] an, wie ein *Gespensst*“ (*Paradies* 119, HvV). Lotte verteidigt sich gegen Angelikas Besitzansprüche und sagt, „[e]r hat mich doch *gesucht*“ (118, HvV). Beide Frauen, besonders vehement Angelika, reden auf den Helden ein, er solle doch der Kontrahentin befehlen zu verschwinden. Doch Viktor ist nicht mehr Herr seiner Selbst und unfähig, sich zu äußern. Als Angelika immer fordernder wird, bringt Lotte sie um.

Im Vergleich zur Katastrophe in der Prosafassung fällt vor allem auf, dass die Verfassung des Protagonisten der Adaption am Ende völlig anders ist. Jakob ist am Ende seiner gescheiterten Quest zwar allein, handelt aber immerhin selbständig, auch wenn er sich in einem tranceähnlichen Zustand befindet. Lotte hat sich von Jakob befreit und Jakob befreit sich, indem er die Initiative ergreift, von seiner Verfolgerin Angelika. Auch wenn der Arm des Gesetzes kurz nach Ende der Geschichte eingreifen wird, so hat der Quester, trotz seines Scheiterns, immerhin für kurze Zeit seine Freiheit erkämpft. Viktor hingegen hat durch die Pervertierung der Heldenreise im Rückwärts-Pilgern seine psychische Integrität eingebüßt und ist nur noch die Marionette der beiden Widersacherinnen. Seine

Aufgabe resultiert in absoluter geistiger Umnachtung und völliger Passivität. Wie vor allem beim Vergleich der Enden deutlich wird, hat Dörrie im Film noch stärker mit der Tradition der Quest-Struktur gebrochen als in der Vorlage, indem sie den zentralen Charakter des Helden zum tatenlosen Spielball seiner verwirrten Psyche stilisiert.

Der tragische Ausgang kommt, wenn man die zahlreichen Andeutungen auf die Katastrophe erkannt hat, nicht besonders überraschend. Im Gegensatz zur Vorlage ist *Paradies* voll von diesen Hinweisen, weshalb Letztere an dieser Stelle zusammengefasst werden. Da ist zunächst mal der Nachname des Helden zu erwähnen, der ins Deutsche übersetzt die Bedeutung „Vogel“ trägt. Gollub meint, „in keeping with the German idiom ‚er hat einen Vogel,‘ the name anticipates Viktor’s mental state at the end of the film“ (38). Diese Behauptung lässt sich durch die Bemerkung der Prostituierten untermauern, welche Viktors lebensbedrohlichen Liebesbeweis mit der Vermutung, „[d]er hat wohl ’ne Meise“, kommentiert (100). Die „Kinderprozession“ (*Paradies* 26) in Hissdorf führt schon früh im Film das Thema des Todes und der Wiedergeburt ein. Diese Thematik behandelt auch das „Abendlied“ von Matthias Claudius aus dem Jahr 1778, das Lotte ihrem Freier in Szene 57 vorsingt. In der sechsten Strophe heißt es: „Wollst endlich sonder Grämen / Aus dieser Welt uns nehmen / Durch einen sanften Tod! / Und wenn du uns genommen, / Laß uns in’n Himmel kommen, / Du unser Herr und unser Gott!“ (Wiese 150). Die Hoffnung auf Wiedergeburt und Einzug ins Paradies ist deutlich zu erkennen. Eine Strophe vorher ist zu hören: „Laß uns einfältig werden / Und vor dir hier auf Erden / Wie Kinder fromm und fröhlich sein!“ (150). Den Rückzug in die *Einfältigkeit* auf Erden ist Viktor zu guter Letzt angetreten, als sich das Paradies als nicht erreichbar erwiesen hat. Auch das Verschütten des Rotweins in Szene acht und Ruths schelmische Anmerkung, „Blutgruppe ihrer Geliebten, Mord aus Leidenschaft“ (*Paradies* 25) deuten Angelikas bevorstehende Erdolchung an. Lotte erklärt Viktor nach ihrem ersten Zitat aus *Heart of Darkness*, Kurtz wolle Marlow „nämlich umbringen ... der [Kurtz] ist wahnsinnig“ (30). Viktor, der diese Ankündigungen natürlich noch nicht

deuten kann, erwidert, „[i]ch würd' gern die Fortsetzung hören“ (30). Dieser Wunsch soll sich am Ende seiner Quest auf groteske Weise und leicht modifiziert erfüllen. Als die beiden Frauen sich nach langer Zeit wieder sehen, zieht Lotte an Angelikas Haaren und es findet genau dort, wo Lotte ihre Kontrahentin erdolchen wird, ein kleiner Schaukampf statt. Bezüglich Viktors Leguane keift seine Frau, „[i]ch hasse deine Viecher ... Ich hoffe immer, dass sie verrecken“ (36). Bezeichnenderweise hat Angelika Lotte einige Sekunden vorher als „wildes Viech“ (36) bezeichnet. Auf die Symbolik des Kreuzes, welches allein in Szene 18 zweimal in den Vordergrund tritt und unwillkürlich mit dem Tod assoziiert wird, ist bereits bei der Interpretation der Szene, in der Lotte den Witz erzählt, eingegangen worden. Ferner drohen Angelika und Viktor Lotte gegenüber je zweimal mit Suizid. Erstere inszeniert in Szene 49 sogar ihren Selbstmord. Angelikas Drohung, „[i]ch bringe mich um, wenn ich ihn verliere!“ (110), wird schließlich von ihrem Alter Ego, Lotte, ausgeführt. Dörries Aussage, sie sei „not interested in people who make it“ (zitiert in Gollub 39), rundet diese morbiden Vorahnungen ab.

Im Anschluss an die Katastrophe spielt Lotte mit ihrer dramatischen Darstellung des Kurtz aus *Heart of Darkness* auf den kreisförmigen Verlauf der Quest an. Sie gab diese Textstelle zum Besten, als Viktor sie zum ersten Mal sah, also zu Beginn seiner Quest; außerdem liest Lotte beim ersten Aufeinandertreffen zweimal „ich werde zurückkehren“ (28) und wiederholt diese Prophezeiung ganze viermal in der vorletzten Szene (121-2). Viktor agiert dabei in seinem Matrosen-Outfit wie eine Marionette und salutiert auf Lottes Befehl. Er steht vollkommen unter ihrem Bann.

Nach jungscher Lesart symbolisiert jede physische Quest eine psychische. Das heißt, Ziel einer solchen Suche ist immer der Ausgleich des Bewusstseins mit dem Unbewussten, also die Aussöhnung mit Letzterem. Die Tatsache, dass es um die Psyche des Anti-Helden (Gollub 38) am Ende seiner Quest bei weitem schlechter bestellt ist als zu Reiseantritt, ist der deutlichste Hinweis darauf, dass es sich bei Dörries *Paradies* um eine Anti-Quest, eine Quest mit umgekehrten Vorzeichen handelt. Nicht umsonst wird der Film in der *Süddeutschen Zeitung* als „Doris Dörries Film aus dem Fegefeuer“

bezeichnet (31. Oktober 1986). Weiß geht noch einen Schritt weiter, indem sie feststellt, *Paradies* sei „a drama in hell“ (zitiert in Johnson 83). Für Angier ist *Paradies* „a dark tale about the hell ... of dependent love“ (205). Dörries Figuren streben nach dem Paradies und landen in der Hölle.

Viktor ist auf eine Quest gegangen, um sich selbst zu finden. Symbolisch für sein Selbst steht Lotte Kovacz. Er kann sie jedoch nicht für sich gewinnen und gibt, wenn auch in einem relativ fortgeschrittenen Stadium, vor der Apotheose auf. Er kehrt vorzeitig und ohne die Trophäe an die Schwelle zwischen Heimat und Fremde zurück, kann folglich das letzte Abenteuer nicht bestehen und findet sein Ende als willenlose Puppe. Dörrie hat sich bei der Namengebung also der Ironie bedient, denn ihr „Sieger“ erfüllt die wichtigsten Charakteristika des tragischen Anti-Helden und findet am Ende statt der Selbsterkenntnis die absolute Auslöschung seiner Identität. Er ist zwar aus „death’s dream kingdom“ zurückgekehrt (Eliot 80), allerdings nur als „hollow ... stuffed [man]“ (80). Dass Dörrie die Vergabe des sprechenden Namens *Viktor* wichtig gewesen sein muss, lässt sich damit beweisen, dass sie den Protagonisten der Vorlage für die Adaption umgetauft hat. Ob es für Viktor überhaupt Hoffnung gab, ist ungewiss. Man denke nur an die vielen Ankündigungen der Katastrophe. Sein Leben vor dem Aufbruch war zwar abgesichert, aber langweilig und unausgefüllt. Sein Leben nach dem Scheitern seiner Quest kann als solches gar nicht mehr bezeichnet werden. Er ist mit Lotte vereinigt, allerdings seiner Sinne beraubt und spätestens mit dem Eingreifen der Ordnungshüter wird es auch mit der holden Zweisamkeit vorbei sein. Das Ziel der Quest ist das Erreichen des Seelenfriedens, die friedliche Koexistenz des Bewusstseins mit dem Unbewussten, das der erfolgreiche Held dadurch erreicht, dass er die Gegner, die eigentlich Projektionen aus seinem Unbewussten sind, besiegt. Zu Scheitern bedeutet logischerweise den schädlichen Einflüssen der Tiefe der eigenen Psyche ausgeliefert zu sein und geisteskrank zu werden. So lässt sich Viktors Zustand am Ende des Films wohl am besten erklären.

Die letzte Station der Monomyth nennt Campbell „Freedom to Live“ (238) und schreibt über den siegreichen Helden, dieser habe jegliche Angst vor dem Tod abgelegt und genieße die Freiheit zu Leben. Er lebt im Hier und Jetzt, ohne sich um die Zukunft zu sorgen, geschweige denn die Vergangenheit zu bedauern. Dieses Bild Campbells lässt Dörrie gerne als Botschaft in ihre Werke einfließen, wahrscheinlich da es auch dem Idealzustand im Zen-Buddhismus, ihrer Konfession, entspricht. In diesem Fall hat ihr Held auf der letzten Station seiner Quest allerdings keinerlei Zukunft und bleibt sozusagen in einem Schwebestand zwischen Vergangenheit und Zukunft eingemauert. Er hat die Vergangenheit eben nicht hinter sich gelassen. Gerade das ist das Problem.

In der letzten Szene sieht man das groteske Rollenspiel durch die Videokamera der Detektei und wird daran erinnert, dass das „göttliche Auge“, wie im Garten Eden, von Anfang an zwar alles gesehen, aber nie – nicht einmal vor dem Mord am Ende – eingegriffen hat. Für die Omnipotenz dieser Beobachter steht symbolisch der ausgestopfte Adler, der im Detektivbüro über dem Monitor prangt. Erst am Morgen nach der Tat fahren die Detektive vom Tatort ab.

3.4 Analyse der Archetypen

Schon bei der Strukturanalyse der Handlung klang an, dass die übrigen Figuren aus der Sicht des Questers teilweise immateriell wirken. Im folgenden Kapitel werden die archetypischen Rollen dieser Projektionen analysiert, wobei sich die Untersuchung zunächst einem Archetyp aus der Prosafassung und anschließend demselben Urbild im Film zuwendet. Zuerst soll dazu auf das Phänomen der Entmaterialisierung in der Prosafassung eingegangen werden, in der die beiden weiblichen Charaktere sich zunehmend verflüchtigen, bis eine von ihnen ganz verschwindet und die andere aus dem Nichts auftaucht, nur um wortlos zu sterben.

3.4.1 Entmaterialisierung

Der erste Hinweis auf diese Entwicklung findet sich auf Seite 143, wo es heißt, Lotte „kam [Jakob] vor wie eine *Erfindung*“ (HvV). Etwas später in der Handlung äußert Jakob, dass Lottes „Anwesenheit mir vorkam, als hätte ich auf meine *Fantasien* nicht achtgegeben, sie waren außer Rand und Band geraten und hatten sich materialisiert“ (150, HvV). Diese Behauptung soll anhand der Unterhaltung zwischen Lotte und Jakob in dessen Appartement untermauert werden: Laut Jakob „bewegte“ diese Diskussion „sich wie *geträumt*, und so ganz sicher war ich mir auch nicht, daß dies alles tatsächlich stattfand, dazu hatte ich zu lange und zu heftig davon *fantasiiert*“ (158, HvV). In eben diesem Gespräch ruft Lotte, „Jakob! Ich lebe nur in der *Fantasie*“ (158, HvV) und als sie, nach dem für Jakob unglücklichen Ausgang der Debatte, entschwindet, kommentiert dieser, sie „entfernte sich von mir wie ein nicht zu Ende gedachter *Gedanke*“ (160, Hervorhebungen vom Verfasser). Dörrie legt Jakob zur Beschreibung Lottes vor allem Begriffe aus dem Wortfeld der Illusion, Einbildung oder Projektion in den Mund.

Ähnlich verhält es sich mit seiner Gattin. Wirkt sie im ersten Drittel des Geschehens noch extrem lebhaft, so entmaterialisiert sie sich zunehmend mit fortschreitender Handlung. Auf Seite 153 überliefert Jakob, als Erzähler, noch einen Satz von ihr. Dann verschwindet sie für die nächsten acht Seiten, um bereits dort ihren letzten Beitrag zum Dialog beizusteuern. Jakob kommentiert diesen Umstand höchst selbst, als er zugeben muss, „[j]etzt schon hatte ich Mühe, mir ihr Gesicht ins Gedächtnis zu rufen, fast war es so, als hätte es Angelika nie gegeben“ (166). Nur in der allerletzten Szene taucht sie noch auf, in der sie keinen Ton von sich gibt und lange nicht klar ist, um wen es sich beim Mordopfer überhaupt handelt. Nach seiner Tat betrachtet Jakob seine Frau und stellt fest, „[s]ie sah anders aus, als ich sie in Erinnerung hatte, aber eigentlich hatte ich gar keine Erinnerung mehr an sie“ (176). Schließlich hat Lotte ihren Platz in seinem Gehirn eingenommen.

Auch im Film begegnet der Held den für die Quest typischen Archetypen. Bereits bei der Analyse der Handlungsstruktur wurde auf den teilweise surrealen Charakter des Filmes verwiesen. Dazu trägt auch die stellenweise Entmaterialisierung der weiblichen Hauptfiguren bei – auch wenn dieses Stilmittel im Vergleich zur Prosa weniger deutlich zum Tragen kommt. Es fällt auf, dass sich in beiden Texten Dörries, nach Lottes Aufbruch, abgesehen von der Katastrophe, die drei Hauptpersonen nie gleichzeitig im selben Raum aufhalten. Dieser Umstand trägt zu dem irrealen Touch bei, der den Charakteren anhaftet. Nachdem Viktor Lotte aus dem Krankenhaus entführt hat, sind nur die beiden Frauen anwesend und Lotte wirft Angelika vor, sie wolle Viktor „doch nur beweisen, daß er sich in ein Gespenst verliebt hat“, worauf diese schreit „Lotte, du bist für ihn ein Gespenst“ (108). Wie in der Vorlage, findet auch hier eine Entmaterialisierung Lottes statt, was Grund zu der Annahme gibt, dass es sich bei den weiblichen Antagonisten um Projektionen aus Viktors Unbewusstem handelt. In der vorletzten Szene und der ersten, in der sich alle Mitglieder der *Ménage à trois* seit langem gleichzeitig in einem Raum befinden, starrt „Viktor ... Lotte an, wie ein *Gespenst*“ (119, HvV). Daran, dass der Held, der in der Prosa ja für die Entmaterialisierung verantwortliche Erzähler ist, die beiden Frauen am Ende des Films nicht mehr wahrnehmen kann, besteht indes nicht der geringste Zweifel.

Normalerweise repräsentiert der mythologische Held das Bewusstsein des Menschen und das Terrain, durch das er sich bewegt, sein Unbewusstes. Sein Schatten steht für *den* Teil seiner seelischen Tiefen, den er selbst verleugnet. In *Paradies* herrscht der Sonderfall vor, dass die beiden weiblichen Antagonisten zueinander nach dem Vorbild des archetypischen Schattens entworfen sind. Dafür spricht, dass in der Literatur kein Beispiel für einen Schatten gefunden werden kann, der nicht das gleiche Geschlecht wie der Held hat. Die beiden Damen stehen also zueinander im gegenseitigen Verhältnis Ich zu Schatten.

3.4.2 Lotte und Angelika als Schatten

Zunächst soll bewiesen werden, dass Lotte Angelikas Schatten ist und umgekehrt. Schon als Schulmädchen „fiel [Angelika] jedem auf mit ihrem langen, leuchtend blonden, dicken Haaren. [Sie war] der Stolz ihrer Mutter“ (135). Sie ist sich dieser Wirkung bewusst und wirft „die Haare ... ständig hinter sich“ (139). Der dunkle Schatten dieser Lichtgestalt ist Lotte, ein „derbes Bauernkind in Häkelpullovern [mit] Rattenschopf“ (135). Ihr Haar wird als „mausgrau [und] struppig“ (138) beschrieben und sie ist kleiner als Angelika – „eine kleine, unscheinbare Person in einem grausig gemusterten Kittel“ (138). Wie ein Schatten, weicht sie dem Körper nie von der Seite und übernimmt die Aufgabe „Angelikas Leibwächterin“ (136). Selbst nach Jahren der Trennung spürt sie immer noch den Beschützerinstinkt für *ihr Ich* in sich und sieht Angelikas Ehemann, als sie ihm zum ersten Male angesichtig wird, „prüfend in die Augen, als stelle [er sich] als zukünftiger Schwiegersohn vor“ (139). Der entgegengesetzte Werdegang der beiden Frauen seit ihrer Trennung wird durch die Entwicklung ihrer damaligen Lebensräume symbolisiert. Wo Angelika wohnte, steht jetzt „ein modernes Einfamilienhaus“ (137), während sich „direkt gegenüber, ein heruntergekommener Hof, die Scheiben blind, kein Mist vor der Tür, unbewohnt“ (137), Lottes alte Behausung, befindet. Auch in Sachen Temperament könnten die beiden unterschiedlicher nicht sein. Lotte wirkt reserviert und gelassen, als sie Jakob „[s]chweigend mustert“ (151), während Angelika ständig „in brüllendes Gelächter ausbrach“ (139) oder „munter vor sich hin ... plapperte“ (151). Zwischen Film und Geschichte hat Dörrie eine intermediale Referenz eingeflochten, indem sie sich in der Prosa als Metapher für Angelikas sterile Persönlichkeit einer Plastiknarzisse bedient (149) und Lottes unscheinbaren, aber natürlichen Charakter im Film durch eine schlichte, verwelkte Chrysantheme zum Ausdruck bringt. Im Bezug auf Lottes tragbaren Altar im Film, nannte Dörrie Angelika „plastic virgin“ (Johnson n39). Anbetracht dieser bipolaren Charakterzeichnung ist die Beobachtung Jakobs, „Lotte hatte das Prinzip der Projektion und Übertragung entdeckt“ (167) als selbstreferentieller Kommentar Dörries zu verstehen.

Mit Jacoby lässt sich eine Verbindung zum Titel *Paradies* erkennen. Er meint nämlich, „[o]hne Schatten wären wir in paradiesischer Vollkommenheit und hätten nichts zu erstreben ... auf dieser Welt. Somit liegt es immer wieder nahe, daran zu denken, dass die ‚Ersünde‘ in psychologischer Sprache dem am nächsten kommt, was wir unter Schatten verstehen“ (173-4).

In der Adaption wird dieses Verhältnis zwischen Ich und Schatten in Angelikas *Gleichnis von der Praline und der Salami* karikiert. Erstere wird mit der kleinen, süßen Praline, der Reinheit, kalten Farben, glatten Oberflächen, der Stadt, dem Putzwahn und dem Unschuldengel, der vor *Die Sünde* zusammenbricht, assoziiert, während Lottes Charakter mit der fetten Salami, der Unordnung, der Farbe Rot, dem Land und der Hure in Verbindung gebracht wird. Im Vergleich zu Angelika, meint Gollub, „Lotte Kovacz ... represents the exact opposite end of the feminine color scale“ (36) und nennt die beiden „two sides of one coin, one shiny, one dark“ (39). Dieser Kontrast evoziert den Eindruck, es handle sich bei diesen beiden Figuren um ein und dieselbe Persönlichkeit, die sich durch ihre unterschiedliche Erziehung und Umgebung bzw. durch Aufspaltung in Viktors Psyche in zwei Personen entwickelt habe, die unterschiedlicher kaum sein könnten. Polarere Charakterzeichnungen wie dieser bediente sich Dörrie auch in ihrer Geschichte und der Verfilmung *Geld* von 1989.

Doch die Zuordnung von Ich und Schatten ist in „Paradies“ keineswegs statisch. Man kann vielmehr von Szene zu Szene einen graduellen Rollentausch beobachten, wie man es von Dörrie aus dem Vorgänger *Männer* kennt. Jakob ist von „Angelikas Verwandlung“ (Dörrie 142) sehr irritiert und merkt an, dass er Angelika „gar nicht wieder erkannte“ (139). Als Angelika wenig später hinter Lottes Kasse Platz nimmt, will Jakob warnend „rufen, halt, da darfst du dich nicht hinsetzen, das ist Lottes Stuhl“ (140). Diese Nichtbeachtung der Warnung ist einer der epischen Vorverweise auf die Katastrophe. In diesem Stuhl wird Angelika schließlich stranguliert, was dieses Möbelstück zu einer Art *siege perilous* aus der Gralstradition macht, auf den sich nur der Würdige setzen – und leben darf. Lotte hingegen, das ehemalige „derbe(s) Bauernkind“ (135), bewegt sich plötzlich „sehr graziös“ (145).

Jakob erschrickt sogar bei Lottes Anblick, „weil [er sie] erst für eine Fremde hielt, die Haare weißblond gefärbt, in irgendeinem *sündhaft* teuren Fummel von Angelika“ (155, HvV). In den „zweilichtige[n] Bars“ (156) agiert Lotte extrem extravertiert, während Angelika, ihre „kleine, häßliche Schwester ... eher zurückgenommen wirkte“ (156). Als Lotte ihn in seiner Wohnung besucht, fällt Jakob auf, dass sie „sich graziöser als früher [bewegte] und rauchte“ (157). Außerdem „warf [sie] die weißblonden Haare zurück“, worauf sich Jakob fragt „wie ... sie in so kurzer Zeit gelernt [hatte], Angelika derart perfekt zu imitieren“ (158). Bei dieser Gelegenheit fragt er sie, „[m]erkst du denn nicht, dass du jetzt aussiehst wie Angelika, wie ein schlechter Abklatsch von ihr?“ Darauf eröffnet sie ihm, „Angelika habe ihr vorausgesagt, daß [Jakob] das sagen würde“ (158-9). Angelika scheint also auch die seherischen Fähigkeiten von Lotte übernommen zu haben.

Der irritierte Held weiß nicht so recht, wie er auf diesen Rollentausch reagieren soll und kann mit seiner eigenen Frau keinen Sex haben, da ihm das „richtiggehend pervers“ (148) und wie ein Betrug an Lotte vorkommt. Nachdem Letztere in das Heim der Göttlichen eingedrungen ist, sogar in Jakobs Bett liegt (149), bezieht dieser sich mit dem weiblichen Personalpronomen der dritten Person Singular stets auf Lotte und nicht auf Angelika. Das hört sich dann etwa so an: „Ich faßte *sie* leicht an der Schulter, *sie* blieb ganz ruhig sitzen und ließ es geschehen. *Angelika* kam vom Einkaufen zurück“ (151, HvV). Wie bereits besprochen, muss der Leser auch in der Schlusszene eine kleine Transferleistung erbringen, um Klarheit über die Identität des Mordopfers zu schaffen. Dort schlüpft erst Angelika in Lottes Rolle, indem sie sich in ihren Stuhl setzt, liest und von dort aus Männer in ihren Bann zieht. Jakob nimmt wiederum Lottes bzw. Angelikas Platz ein, als er seine Gemahlin ermordet und hinter Lottes Kasse Flaubert liest, „bis sie kommen“ (176).

Wie in der Prosa ist auch im Film die Zuordnung von Ich und Schatten alles andere als statisch. Bereits nach der ersten Aufblende wird durch den Song „Please let Me be Somebody Else“, der auf dem Soundtrack läuft, auf den Wunsch, die Persönlichkeit zu wechseln, hingewiesen. In dem

Photoalbum, das Ruth ihrer Tochter schickt, zeigt „ein Foto ... Angelika ... mit langen blonden Haaren, sehr hübsch und sehr adrett gekleidet neben einem wild aussehenden Mädchen ..., heruntergerissen und schmutzig (18). Dieser Kontrast entlockt Viktor die Frage, „[w]er ist denn dieses kleine Monster neben dir?“ Diese Bezeichnung, welche auf Viktors „Ritterfahrt“ hinweist, verwendet Dörrie zwar für beide Frauen (Johnson 85), in diesem Stadium der Handlung nimmt jedoch nur Lotte diesen Part ein. Der Tausch der Identitäten setzt ein, „[w]hen Angelika helps Lotte apply make-up“ (Gollub 33). In Lottes erster Szene erklärte sie Viktor, „[i]ch verkleide mich oft wie die Leute in den Büchern, dann kann ich sie mir besser vorstellen“ (30). Ihr Grund, sich zu verkleiden, ist in die Psyche der Figuren einzudringen. Folglich wird sie nicht nur äußerlich Angelika ähnlich, sie hegt auch dieselben Wünsche, schwört also ihrer Maxime vom einsamen Leben ab.

Als Lotte zum ersten Mal erwähnt wird, beschreiben sie Angelika und Ruth als „Ratte“ (19) und behaupten, sie habe „nach Schweinestall“ gestunken (19). Daraufhin erkundigt sich Viktor, „[d]ie zwei waren befreundet? Unsere Prinzessin und ein stinkendes Bauernkind“ (21). Zurück in Ptyzas Bungalow spricht Ruth schon wieder von ihrer Tochter als „Prinzessin“ (23). Lotte begrüßt beim ersten Wiedersehen „[m]eine Prinzessin auf der Erbse“ (34) und im Hotel Elyse gesteht Ruth, sie habe Angelika „zur Prinzessin gemacht“ (71).

Nachdem Angelika Lottes Verwandlung eingeleitet hat, schreibt Dörrie im Drehbuch, „Lotte sieht in dem sehr teuren Kimono viel aufreizender aus als Angelika jemals“ (57). In Hamburg, „[Angelika] appears totally disheveled, her hair as stringy and greasy as Lotte’s once was, her billowy and unstylish pyjama reminiscent of [Lotte’s] grocery store apron“ (Gollub 34). Lotte hingegen kann sich dank ihres guten Einkommens wie ihr Alter Ego, die frühe Angelika, kleiden. Im Detektivbüro in Szene 44 sieht Angelika „müde und verquollen aus. Ihre Frisur ist nicht ganz so sorgfältig wie sonst“ (*Paradies* 69). Wenig später, beim Treffen der beiden Frauen im Hotel Plaza, lesen wir in der Regieanweisung, Angelika „sieht verhärrt und ungepflegt aus, die beiden haben die Rollen schon fast

vertauscht“ (90). Auch Johnson bemerkt, dass „Angelika takes on Lotte’s earlier slovenliness“ (73). Ihren Tiefpunkt hat Angelika auf dem Damenklo des Kontakthofs erreicht, denn dort „sieht [sie] fast aus wie eine Pennerin“ (103). Während der Unterhaltung mit Lotte im Hotel Plaza, wird Angelika plötzlich aggressiv, „reißt Lotte das Kleid von den Schultern“ (90) und schreit „[z]ieh dich aus“ (90). Sie will den Identitätswechsel, den sie selbst initiiert hat, rückgängig machen. Doch die sie rief, die Geister, wird sie nun nicht los.

Lottes Künstlername als Prostituierte ist „Angie“; sie hat sogar schon Angelikas Namen angenommen. Vor ihrem Striptease wird sie als „unsere phantastische Angie, unschuldig wie ein Engel, verkommen wie die Sünde“ (94) angekündigt. Diese Ambivalenz spiegelt sich auch in ihrem Kostüm wieder. Sie hat ein Kruzifix um den Hals, trägt ein weißes Brautkleid, hat darunter jedoch schwarze Spitzenunterwäsche an, die Viktors Geschenk an Angelika auffallend ähnelt. Nach dem vorzeitigen Ende der Entkleidungsnummer stehen Lotte und ihr Stammkunde wie ein Brautpaar vor dem Altar. Dieses Bild ist die Materialisierung des Freiers Wunsches, Lotte mit nach Cuxhaven zu nehmen, illustriert aber auch Lottes Absage an ihre damalige Überzeugung, man könne nur alleine durchs Leben gehen. Kurz vorher entblättert sich Angelika für ihren Arbeitskollegen, kopiert also Lottes Verhalten, doch auch diese Vorstellung endet wegen Angelikas Trunkenheit vorzeitig. Nach seiner „Pilgerfahrt“ trifft Viktor Angelika auf Lottes Platz in Lottes Laden an. Sie trägt Lottes Schürze. Die beiden Frauen haben also nicht nur die Erscheinung ausgetauscht; Angelika kopiert zusätzlich das Verhalten der anderen und nimmt das Habitat ihrer Gegenspielerin ein.

3.4.3 Lotte als Anima

Die beiden Frauen stehen also zueinander in krasser Opposition und verwandeln sich in die exakt entgegengesetzte Richtung. Zusätzlich wird Lotte, die ja, wie oben bereits festgestellt, symbolisch die Rolle der Schlange im Paradies einnimmt, in der Geschichte sehr ambivalent beschrieben. Sie trägt

einen „dreckig[en] ... Kittel [und hat] weiß[e] ... Arme“ (142). „Ihre Haut war weiß und weich, nur ihre Hände waren rissig und ledern“ (143). Gerade die Rätselhaftigkeit, die aus solchen Widersprüchen entsteht, ist es ja, die Jakob auf die Suche nach Lotte treibt – genau wie die Aufspaltung allen Seins in Binäroptionen der Auslöser der menschlichen Quest ist. Lottes Dualismus wird durch die Tatsache am deutlichsten, dass Jakob zwei Photos, auf denen die beiden Persönlichkeiten Ersterer abgelichtet sind, auf seine Suche mitnehmen muss. Das liegt natürlich vor allem an ihrer raschen Verwandlung. Der am stärksten ambivalente Archetyp, den Jung mit der Schlange im Paradies vergleicht, ist laut selbigem die Anima. Daher liegt es nahe, zu untersuchen, ob Lotte im Bezug auf den Helden auch *diese* Rolle annimmt.

Lotte versucht einerseits Jakob zur Aufgabe zu überreden, ist aber andererseits das Ziel dessen Quest. Jakob markiert in der Yin-Yang-Szene Lotte als seine Anima. Dieser Figur liegt, so Jung, die Vorstellung zu Grunde, dass

[j]edem Geschlecht ... das Gegengeschlecht bis zu einem gewissen Betrage inne [wohnt], weil biologisch einzig die größere Anzahl von männlichen Genen den Ausschlag in der Wahl der Männlichkeit gibt. Die kleinere Anzahl an weiblichen Genen scheint einen weiblichen Charakter zu bilden, welcher aber infolge seiner Unterlegenheit gewöhnlich unbewußt bleibt. (*Wurzeln* 37)

Auf Lotte treffen alle wichtigen Charakteristika dieses Archetypus zu. Denn „wo immer Emotionen und Affekte am Werke sind ... verstärkt, übertreibt, verfälscht und mythologisiert [die Anima] alle emotionalen Beziehungen“ (*Wurzeln* 83). Die verzerrte Wahrnehmung des Helden rührt also von diesem betörenden Einfluss Lottes her. Jung merkt außerdem an, dass „[n]ach der Lebensmitte ... dauernder Animaverlust eine zunehmende Einbuße an Lebendigkeit“ bedeutet (85). Immerhin ist es Lotte, die Jakob, respektive Viktor aus seiner langweiligen Existenz hinaus und hinein in ein höchst

emotionales Abenteuer reißt. Es ist die motivierende, belebende Funktion dieses Archetypus, die laut Jung

die nicht lebenwollende Trägheit des Stoffes mit List und spielerischer Täuschung zum Leben [verleitet]. Sie überzeugt von unglaublichen Dingen, damit das Leben gelebt werde ... Wäre die Bewegtheit und das Schillern der Seele nicht, der Mensch würde in seiner größten Leidenschaft, der Trägheit, zum Stillstand kommen. (*Wurzeln* 35)¹⁴

Jung spricht im Hinblick auf den extremen Einfluss der Anima auf die männliche Psyche von „unbeherrschte[n] Affekten“ (34). Diese Wirkung auf Jakob offenbart sich in folgendem, unerwarteten Stilbruch: Lotte „umarmt mich, küßt mich auf die Wangen. Wir gehen spazieren, liegen in einer frühlingssatten Wiese, ich kann sie riechen, so nah liegt sie bei mir und urplötzlich erfaßt mich die Wut, hier, mitten im Park möchte ich sie erdrosseln“ (Dörrie 170).

Die negative Seite dieses ambivalenten Gebildes kommt außerdem in der Tatsache zu tragen, dass Lotte Jakobs Liebe ausschließlich in ihrer ebenfalls ambivalenten Rolle als Mutter erwidert und einfach verschwindet, worauf der wegen ihr verzweifelte und heruntergekommene Held zum Mörder seiner eigenen Frau wird.

Die Ambivalenz, die in Lottes Rolle als heilige Hure im Film deutlich zum Vorschein kommt, ist, wie bereits bekannt sein sollte, *das* Charakteristikum der Anima. Doch nicht nur Lottes gerade beschriebenes Äußeres, sondern auch ihre Verhalten entspricht diesem Archetypus. Schließlich läuft sie vor Viktor, dem Mann, nach dem sie sich sehnt, davon und schickt ihm eine eindeutige Aufforderung, ihr zu folgen, auf der sie paradoxerweise dessen Ehefrau als „beste Frau auf der Welt“

¹⁴ Zu Jungs Wortwahl ist erläuternd hinzuzufügen, dass die gotische Wurzel des Wortes „Seele“ verwandt mit dem griechischen Verb für „schillern“ ist.

preist. Sie ist die Motivatorin hinter Viktors Streben, weiß um diese Rolle und hinterlässt ihm, dem zum Trotz die Nachricht, „groß mit Lippenstift [geschrieben]: GEH' NACH HAUS, LOTTE“ (110).

In der Szene, als sie in der Rolle der Circe Viktors Totenwelt betritt, reagiert dieser völlig richtig. Laut Jung ist die einzige Möglichkeit zur Bewältigung des Animakomplexes die totale Selbsterniedrigung, die „unmißverständliche Niederlage, gekrönt von panischer Angst und Demoralisierung“ (*Wurzeln* 44). Denn erst,

[w]enn alle Stützen und Krücken gebrochen sind, und auch nicht die leiseste Rückversicherung irgendwo noch Deckung verspricht, [ist] die Möglichkeit gegeben zum Erlebnis eines Archetypus, der sich bisher in der bedeutungsschweren Sinnlosigkeit der Anima verborgen gehalten hatte. *Es ist der Archetypus des Sinnes, wie die Anima den Archetypus des Lebens schlechthin darstellt.* (44, Hervorhebungen im Original)

Dieses Verhalten des teilweise initiierten Viktors entlockt der Anima ihre weisen Erkenntnisse. Nur da er dieses „Meisterstück“ (39) vollbracht hat, kann es für Viktor zum „Meeting with the Goddess“, dem zweiten Beischlaf mit Lotte, kommen.

Schwer nachzuvollziehen ist jedoch Viktors plötzliche Gewalttätigkeit, die dem Sex vorhergeht. Mit Jungs Worten zur Wirkungsweise der Anima kann man auch dieses Verhalten erklären. Letztere nämlich

verursacht ... Faszinationen, die es mit der besten Behexung aufnehmen können oder Angstzustände, die sich von keiner Teufelerscheinung übertrumpfen lassen. Sie ist ein neckisches Wesen, das uns in vielen Verwandlungen und Verkleidungen über den Weg läuft, uns allerhand Streiche spielt, selige und unselige Täuschungen, Depressionen und Ekstasen, unbeherrschte Affekte usw. verursacht. (34)

Außerdem liegt diesem Archetypen das Bild vom hermaphroditischen Urwesen oder dem doppelgeschlechtlichen Urmenschen aus Platons *Symposium XIV* zu Grunde, was in Bezug auf *Paradies* insofern sinnvoll erscheint, da Lotte zu Beginn und Ende des Films als Mann verkleidet auftritt.

3.4.4 Lotte als Mutter

Die Anima „ist in der männlichen Psychologie“ laut Jung „zunächst stets mit dem Bild der Mutter vermischt“ (*Wurzeln* 98). Insofern ist es nur logisch, dass Lottes dritte archetypische Rolle die Jakobs Mutter ist. Das Charakteristikum dieses Urbildes ist die mütterliche Zuneigung, die sich vor allem, auch im Bezug auf Mutter Erde, durch Nahrungsgabe zeigt. Sie kann allerdings auch eine moralische Instanz sein, die den Helden zurechtweist. Im Folgenden soll diese Behauptung anhand der Szenen im Berliner Hotelzimmer und in Hannover belegt werden.

In Berlin taucht Lotte urplötzlich in Jakobs Hotelzimmer auf und bringt ihm „warmes Essen in Pappschachteln“ (166). Außerdem „schalt [sie mich] leise, wie ich es zulassen könne, dermaßen herunterzukommen“ (166). In dem darauf folgenden Streitgespräch rügt sie ihn: „So darf man doch über Menschen nicht reden, Jakob [und] strich mit der Hand das Laken glatt“ (168). Auch finanziell greift die Prostituierte dem Professor unter die Arme, indem sie seine „Hotelrechnung, mit der ich vier Wochen im Rückstand war [zahlt und] bei der Wirtin weitere fünfhundert Mark“ hinterlässt (169). In Hannover kümmert sie sich um die Unterbringung ihres Verfolgers, dem sie dort „eine kleine Wohnung besorgt“ (169). Darüber hinaus besucht sie „[mich] jeden Tag, ... sah nach mir [und brachte mir] Literatur ... wie Kindern Gummibärchen, damit sie nicht mehr weinen“ (169). Sie nimmt sich sogar Jakobs Äußerem an: „Sie kleidete mich neu ein, schnitt mir die Haare, rasierte mich, das machte mir großen Spaß, wir gingen miteinander aus, essen, sie zahlte“ (169).

Selbst in dieser fürsorglichen Mutterrolle steckt die für Lotte so typische moralische Zwiespältigkeit. Wie Jung bemerkt, ist jeder Archetyp ambivalent. Dadurch, dass Lotte, als

schreckliche Mutter, Jakobs Transformation rückgängig macht, ermöglicht sie auch dessen Rückkehr ins normale Leben, also den vorzeitigen Abbruch seiner Quest. Jakob durchschaut sie allerdings und merkt an, „immer wieder schlug sie mir vor, ich solle ... wieder meine alte Arbeit aufnehmen. Sie hatte keine Ahnung, sie wollte keine haben“ (169). Wie bereits erwähnt, dachte Dörrie bei der Wahl des Namens Lotte an Goethe. Als der Protagonist in *Die Leiden des Jungen Werther* die Stadt verlässt und Lotte auf dem Land zum ersten Mal erblickt, sorgt sie wie eine Mutter um ihre verwaisten Geschwister. Werthers Verhältnis zu seiner leiblichen Mutter war relativ schlecht, weshalb Lotte auch für ihn als eine Art Ersatzmutter fungiert. In diesem Klassiker führt die Liebe zu der Mutterfigur vom Lande ebenfalls in die Katastrophe. Dörrie scheint diesen Namen also ganz bewusst, auch im Hinblick auf Lottes archetypische Mutterrolle, gewählt zu haben.

Jung nennt als nicht-anthropomorphe Manifestation des Mutter-Archetyps „die Kuh“ (97), mit der die ländliche Lotte im Film von allen Figuren am meisten assoziiert wird. Schließlich wird ihre Sphäre mit Kuhglocken und –fladen in die Adaption eingeführt. Dörrie zeigt außerdem in einer ungewöhnlich langen Einstellung Kühe, die nahe Lottes Laden unter dem abendroten Himmel grasen (*Paradies* 48).

Johnson stellt fest, dass Lotte in der Prosafassung und im Film „cares for Jakob [Viktor resp.] as for a child“ (78). Bei ihrem ersten gemeinsamen Frühstück in Hamburg fragt sie Viktor besorgt, „willst du nichts essen? Du bist so dünn geworden“ (*Paradies* 77) und beanstandet danach, „[j]etzt hast du gar nichts gegessen. Was ist'n los mit dir?“ (79). Außerdem zahlt sie seine Hotelrechnung in Höhe von 1500 DM und besorgt ihm ein billiges Zimmer, welches sie für ihn putzt (87) und einrichtet (96). Zum Abschied „küßt [sie] ihn flüchtig“ (88) und teilt ihm mit, „[i]ch komme mir vor, als hätte ich plötzlich 'nen Bruder“ (88). Dieser letzte Hinweis kann als Lottes Hoffnung, ihre Beziehung zu Viktor asexuell weiterzuführen oder aber als Anspielung auf eine inzestuöse Bindung interpretiert werden, von denen die Mythologien der verschiedensten Kulturen nur so strotzen.

Ihre Mutterrolle ist allerdings ambivalent, wenn auch nicht so extrem wie in der Vorlage. Schließlich sagt sie Viktor, während sie dessen Rechnung begleicht, eiskalt, „[i]ch liebe dich doch gar nicht! ... Fahr zurück nach München, zu Angelika, zu deinen Insekten ... Fahr zurück!“ (85-6). Diese Facette entspricht der schrecklichen Hälfte dieses Archetypus.

Jacoby schreibt, „[d]er negative Wandlungscharakter [der archetypischen Mutter] drück[e] sich aus in Gestalten, die Menschen verzaubern oder versteinern. So verwandelt beispielsweise Circe die Männer in Schweine“ (46). Die so genannte „schreckliche Mutter“ zeigt sich neben „magischen Verwandlung[en]“ (*Wurzeln* 97) auch in der Totenwelt, dem Verführenden und Unentrinnbaren (98). Auch Lotte hat diese Macht über Viktor und verwandelt ihn in der „Totenwelt“, wenn auch nur metaphorisch, in einen Hund. Verzauberungen dieser Art, vor allem in den Fällen, in denen Menschen zu Salzsäulen erstarren, sind immer eine Allegorie für die Unfähigkeit der Opfer, sich weiter zu entwickeln.

In dieser Szene aus Viktors Unterwelt findet auch ein *regressum ad uterum* statt, als Ersterer in Lottes Schoß sinkt und sich dort in die Embryonalstellung rollt. Dieses Verhalten spielt nicht nur anschaulich auf die Sehnsucht Viktors nach dem paradiesischen Zustand an – im embryonalen Stadium gibt es noch keine Geschlechter- oder sonstige Differenzierungen – sondern auch auf Lottes Rolle als archetypische Mutter an. Die Verbindung des paradiesischen Zustandes mit der Mutter wird in dieser Szene besonders deutlich. Schließlich repräsentiert Lotte

the benign, protecting power of *destiny*. The fantasy is a reassurance – a promise that the peace of *Paradise*, which was known first within the mother womb, is not to be lost; ... continuing to follow courageously as the consequences unfold, the hero finds all the forces of the unconscious at his side. *Mother Nature herself* supports the mighty task. (Campbell 71-2, HvV)

In diesem Zitat wird einerseits auf die Rolle des Schicksals angespielt, die ja in *Paradies* die Handlung erst ins Rollen brachte, und andererseits wird die Helferfigur, hier Lotte, mit *Mutter* Natur verglichen.

Lottes agiert ein letztes Mal als Mutter, indem sie während Angelikas Todeskampf Viktors Kopf zur Seite dreht, um ihm den Anblick des abscheulichen Todeskampfes zu ersparen.

Neben Lotte nimmt noch ein Charakter, der in der Vorlage überhaupt nicht existent ist, die Rolle Viktors Mutter ein.

3.4.5 Ruth als Mutter und alte Weise

Auch in Angelikas leiblicher Mutter ist die Ambivalenz der Figurationen unbewusster Projektion klar erkenntlich, da sie ihrem Schwiegersohn zwar einerseits 200 DM gibt, ihn aber andererseits in Versuchung führt, seine Fahrt zu beenden, indem sie anordnet, „[u]nd jetzt pack deine Sachen ... Du kommst mit mir mit, freiwillig und reumütig“ (*Paradies* 71). Materielle Unterstützung ist, auch wenn das Adjektiv genau das Gegenteil vermuten lässt, eigentlich den männlichen Helfern vorbehalten. Ruth ist allerdings alles andere als eine typische Mutter. Nicht umsonst merkt Angelika an, es gebe keinen Kontinent, auf dem ihre Mutter nicht das Herz eines Mannes gebrochen hätte. Johnson spekuliert, dass der Name ein Wortspiel mit dem englischen Wort „ruthlessness“ sein könnte (84). Ruth hat in dieser Hinsicht also einen transsexuellen Sonderstatus inne und kann deshalb auch die Rolle des alten Weisen einnehmen.

Die fehlende Leitung der drei Suchenden in *Paradies* kann unter anderem mit dem Fehlen des alten Weisen begründet werden. In der Szene, als Ruth ihrer Tochter rät, die Suche nach Viktor abubrechen, kommt sie diesem Archetypus allerdings am nächsten. Sie wird als eine „wise and sexually experienced woman in her sixties“ beschrieben (Gollub 30) und wenn man den tödlichen Ausgang des Abenteuers für Angelika in diese Überlegung mit einbezieht, so kann Ruths Versuch, ihre Tochter vom Abbruch zu überzeugen, durchaus als weiser Ratschlag aus kluger Voraussicht

kategorisiert werden. Izod spricht ganz explizit von einer „wise old *person*“ (139, HvV) und Hopcke erwähnt, dass der alte Weise auch Frauen als Teil ihres Animus, also dem männlichen Anteil ihrer Psyche, in Erscheinung treten kann. Angelikas Vater wird nie erwähnt, also kommt Ruth auch diese Rolle zu. Darüber hinaus lässt Ruth Viktor vor allem finanzielle Hilfe zukommen, was auf traditionellen Quests den männlichen Helferfiguren vorbehalten bleibt. Wenn es in *Paradies* also einen alten Weisen gibt, dann nimmt Ruth diese Rolle ein; wenn ihre Anstrengungen auch nicht gerade von Erfolg gekrönt sind.

4. Schlussbetrachtung

In der Einführung dieser Arbeit wurde auf einen der gewichtigsten Kritikpunkte an *Paradies* hingewiesen. Johnson, Baer und andere bemängeln, vor allem in Hinblick auf die Verfilmung, die kaum vorhandene Struktur. Wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, entfaltet sich die Handlung von *Paradies* sehr wohl entlang einer Struktur und zwar entlang der ältesten, die wir kennen, die aber anscheinend gerne übersehen wird. In Johnsons und Gollubs Aufsätzen schwingt das Thema der Sinnsuche zumindest im Subtext mit und beide Autoren bedienen sich sogar des Terminus „quest“. Im Rahmen dieser Abhandlung ist vor allem in Anlehnung an Campbells Standardwerk *The Hero with a Thousand Faces* gezeigt worden, dass Dörrie die Handlung ihrer Geschichte und deren Adaption relativ präzise nach einer typischen Quest modelliert hat; allerdings nicht ohne dieses Jahrtausende alte Muster zu modifizieren, um ihre tragikomische Botschaft von der Zerstörungskraft der Liebe transportieren zu können. So lässt sie ihre beiden Helden die Suche vorzeitig abbrechen. Eine Transformation hat trotzdem in beiden Fällen stattgefunden. Ob die Verwandlung vom langweiligen Professor zum leidenschaftlichen Penner und schließlich zum Mörder bzw. Geisteskranken einer Entwicklung in die richtige Richtung gleich kommt, ist äußerst zweifelhaft. Der Pfad des klassischen Helden wurde in der Prosa nach dem „Meeting with the Goddess“ und im Film nach der „Atonement with the Father“ verlassen. Im Stadium der Initiation fehlen also die Apotheose und „The Ultimate Boon“. Angelika, der die Vaterrolle zukommt, wird von Jakob ermordet. Im Film kommt es immerhin zur Aussöhnung mit der Mutterfigur Lotte und mit viel Wohlwollen kann man behaupten, dass sich Viktors Verhältnis zu Angelika, der Vaterfigur, kurz vor der Katastrophe wieder normalisiert hat. Sie liebt ihn jedenfalls mehr als je zuvor. Obwohl Viktor im Gegensatz zum vorschnellen Jakob seine Anima besiegt, also laut Jung das „Meisterstück“ vollbracht hat (*Wurzeln* 39), scheitert auch seine

Quest. Da die beiden Helden nicht apotheisiert und ohne Trophäe, also ohne ihr Selbst gefunden zu haben, aufgeben, werden sie nicht zum „Master of the Two Worlds“ (Campbell 229) und genießen nicht die „Freedom to Live“ (238). Diese beiden Phrasen beschreiben die letzten Stationen auf der Reise des *erfolgreichen* Helden.

Die Wahl des Schlüsseltextes ist das eindeutigste Indiz dafür, dass die Struktur der Quest im Film sogar noch deutlicher zu erkennen ist als in der Geschichte. Denn bei Joseph Conrads *Heart of Darkness* handelt es sich zweifellos um eine Quest; bei Gustave Flauberts *Madame Bovary* ist der Fall weniger eindeutig. In beiden Fällen hat Dörrie Parodien auf die traditionelle Quest geschaffen. Während sich die Protagonisten der Heldenepen normalerweise durch übermenschliche Fähigkeiten und grenzenlosen Mut auszeichnen, werden Jakob und Viktor alles andere als heldenhaft, teilweise sogar als Karikaturen dargestellt. In der Prosa wird das vor allem durch die ironisch-heroische Beschreibung seines Voyeurismus und das Lesen der Dosenetiketten in der Schlusszene verdeutlicht. Im Film erzielt Dörrie diesen Effekt in der Anfangsszene, in der Viktor als einer von vielen und als Spießbürger dargestellt wird. Die vermeintliche Heldentat vor dem Bordell und das Rückwärtspilgern tragen auch ihren Teil zur Abwertung des Suchenden bei. Auf Grund mangelnder Fähigkeiten scheitern die beiden Männer. Darüber, weshalb Dörrie ihre Quests nicht erfolgreich enden lässt, kann nur spekuliert werden. Zunächst ist da ihre Vorliebe für Verlierer, die oben bereits zitiert wurde (Gollub 39). Außerdem können durch das tragische Ende zwei weitere Vorurteile gegenüber Dörrie ausgeräumt werden. Erstens gilt sie wegen des Erfolgs ihrer Komödien als reine Unterhaltungskünstlerin. Interpretiert man die Parodie der Queststruktur, also die Unmöglichkeit sich im Deutschland der achtziger Jahre selbst zu verwirklichen, jedoch als Gesellschaftskritik, so wird Dörries politische Seite sichtbar. Zweitens räumt das Scheitern der beiden Männer den Vorwurf aus, Dörrie sei anti-feministisch. Zwar enden auch die Suchen der Frauen verfrüht und negativ. Die einzige

der sechs Suchen, deren Ausgang positiv sein könnte, ist die Lottes in der Prosafassung, da ihre Quest nur fragmentarisch geschildert wird und ihr Verbleib zum Zeitpunkt der Katastrophe ungewiss ist.

Neben der Struktur der Texte Dörries wurden mit Hilfe Jungs relevanter Veröffentlichungen auch die Hauptcharaktere analysiert. Der (Anti-) Held begegnet in beiden Fassungen den für Quest-Handlungen typischen Archetypen. Die weiblichen Hauptfiguren verkörpern jeweils den Schatten der anderen und tauschen im Laufe der Handlung ihre Rollen. Lotte tritt sowohl als liebende als auch als schreckliche Mutter auf. Gleichzeitig ist sie Jakobs bzw. Viktors Anima. Im Film finden wir mit Ruth eine Art alte Weise vor, deren kluger Rat Angelika das Leben hätte retten können, wenn er bei ihr auf offene Ohren gestoßen wäre. In der Vorlage kommt die Figur des *deus ex machina* dieser Funktion am nächsten. Allerdings kann dessen Rat nicht positiv bewertet werden, da er dem ziellosen Helden zwar wieder Orientierung gibt, ihn aber direkt in die Katastrophe führt.

Darüber hinaus konnte mit Hilfe der analytischen Psychologie eine befriedigendere, weil tiefer greifende Antwort auf die Frage nach der Wahl des ungewöhnlichen Titels *Paradies* gegeben und damit die Brücke zwischen den Hauptpunkten der Analyse – Quest und Archetypen – geschlagen werden. Der Sündenfall wurde von einer Reihe namhafter Philosophen und Autoren als Geburtsstunde der Vernunft und Neugier, ergo symbolisch als Beginn jeder Quest interpretiert. Schließlich folgte der Ursünde der Auszug aus sicheren und bekannten Gefilden, dem Paradies, und ein Streben nach Erkenntnis und Rückkehr als gereifte, weil nicht mehr gespaltene Persönlichkeit. Die ganze Menschheit muss also den Weg zurücklegen, den der mythologische Held gegangen ist und den auch der Patient während der Analyse seiner aus dem Gleichgewicht geratenen Psyche gehen muss. Alle drei haben als Ziel den Ausgleich von Gegensätzen. Im Falle Adams und Evas Erben gilt das Streben der Aufhebung der mit dem Essen vom Baum der Erkenntnis ausgelösten Aufspaltung alles Irdischen in Binäroptionen. Der Held sucht auf seiner externen Reise nach einer Trophäe, die vielmehr für den Abschluss seiner internen Reise, für seine Reifung, steht. Der Patient durchlebt auf der Couch des

Analytikers liegend eine Reise in die Tiefen seiner zerrütteten Seele, kämpft gegen die Monster aus seiner Psyche und söhnt, falls er unter der Leitung des Psychiaters erfolgreich zurückkehrt, sein Unbewusstes mit seinem Bewusstsein aus. Bereits in prähistorischen Zeiten durchliefen junge Menschen in den Initiationsriten einen kurzen Heldenzyklus, indem sie als unmündige Kinder in die Höhle geschleppt wurden, Verstümmelungen geistiger und/oder körperlicher Art über sich ergehen lassen mussten, die ihren Tod repräsentierten, um schließlich, als selbständige Mitglieder der Gemeinschaft wiedergeboren, aus den dunklen Tiefen aufzusteigen. Der Held in *Paradies* taucht aus diesen Tiefen nicht auf. Er bohrt sich vielmehr noch tiefer hinein, da er am Ende seiner Reise weiter von deren Ziel entfernt ist, als vor deren Beginn.

Der Ausgang der Handlung, den Johnson in ihrem Aufsatz vor allem im Bezug auf den Film als zu düster kritisiert (72), zeigt uns, dass die Bandbreite Dörries, einer Autorin und Regisseurin, die vor allem für ihre Komödien bekannt ist, nicht erkannt wurde. Gerade ihr Frühwerk ist voll von tragischen, teils brutalen Szenen. Wer Dörries Werk verstehen will, muss auch die dunklen Facetten ihres Schaffens erkennen und sie vor allem zu deuten wissen. Dazu trägt diese Arbeit bei.

5. Werkverzeichnis

Primärliteratur

Dörrie, Doris. „Paradies“. *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug: Vier Geschichten*. Zürich: Diogenes, 1987.

---. *Paradies: Das Buch zum Film*. Hg. Mike Allnutt. München: Heyne, 1986.

---. *Paradies*. Delta/Road Movies/WDR, 1986.

Sekundärliteratur

Angier, Carole. „Monitoring Conformity: The Career of Doris Dörrie“. *Women and Film. A Sight and Sound Reader*. Hg. Pam Cook und Philip Dodd. Philadelphia: Temple UP, 1993. 204-09.

Arkininstall, Christine (Hg.). *Literature and Quest*. Amsterdam: Rodopi, 1993.

Barrette, Paul. Abgerufen am 3. Januar 2006 unter

<<http://www.iath.virginia.edu/ach-allc.99/proceedings/barrette.html#note4>>

Bastian, Adolf. *Der Mensch in der Geschichte. Abt. I*. Leipzig: Wigand, 1860.

---. *Ethnische Elementargedanken in der Lehre vom Menschen. Abt. I*. Berlin: Weidmann, 1895.

Beit, Hedwig von. *Symbolik des Märchens*. Bern: Franke, 1960.

Birgel, Franz, Klaus Phillips und Christian-Albrecht Gollub (Hg.). *Straight through the Heart. Doris Dörrie, German Filmmaker and Author*. Lanham: Scarecrow, 2004.

Bodkin, Maude. *Archetypal Patterns in Poetry; Psychological Studies of Imagination*. London: Oxford UP, 1951.

Bömer, Franz. *P. Ovidius Naso. Metamorphosen*. Heidelberg: C. Winter, 1969.

- Booker, Christopher. *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. London: Continuum, 2004.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton UP, 1971.
- Cook, Pam und Mieke Bernink (Hg.). *The Cinema Book*. London: British Film Institute, 1999.
- Eliade, Mircea. *Mythen, Träume und Mysterien*. Salzburg: Otto Müller, 1961.
- Elias, Norbert. *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (1939).
Bern: Franke, 1969.
- Eliot, Thomas Stearns. *Collected Poems, 1909-1962*. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.
- „Film im Kopf“. Abgerufen am 11.04.2006 unter
<http://www.zeit.de/2005/07/K-UmfragePetzold?page=3>.
- Fischetti, Renate. *Das neue Kino – Acht Portraits von deutschen Regisseurinnen*. Dülmen-Hiddingsel: Tende, 1992.
- Flowers, Betty Sue (Hg.). *Joseph Campbell: The Power of Myth*. New York: Doubleday, 1988.
- Franz, Marie-Luise von. *The Feminine in Fairy Tales*. 2. Aufl. London: Shambala, 1993.
- Frederiksen, Anne. Rez. von *Im Innern des Wals*, Reg. Doris Dörrie. *Die Zeit* 26. April 1985.
- Garry, Jane und Hassan M. El-Shamy (Hg.). *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature. A Handbook*.
Armonk, N.Y.: Sharpe, 2005.
- Gaster, H. Theodor (Hg.). *The New Golden Bough. A New Abridgment of the Classic Work by Sir James George Frazer*. 4. Aufl. New York: S. G. Phillips, 1972.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust, der Tragödie zweiter Teil*. Mit 143 Federzeichnungen von Max Beckmann. München: Prestel, 1970.
- Gollub, Christian-Albrecht. „When a Man Loves Two Women: Beyond the Eden of Doris Dörrie’s *Paradise*“. *Schatzkammer der deutschen Sprache, Dichtung und Geschichte*. Hg. Werner Kitzler. 14 (1988): 25-42.

- . „Interview with Doris Dörrie“. *Schatzkammer der deutschen Sprache, Dichtung und Geschichte*. Hg. Werner Kitzler. 14 (1988): 43- 52.
- Guerin, Wilfred L., et al. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. New York: Oxford UP, 1966.
- Hahn, J. G. von. *Sagwissenschaftliche Studien*. Jena: Mauke, 1876.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm. „Vorlesungen über die Philosophie der Religion“. *Sämtliche Werke*, Bd. 1. Hg. Hermann Glockner. Stuttgart, 1965.
- Hopcke, Robert H. *A Guided Tour of the Collected Works of C. G. Jung*. Boston: Shambhala, 1989.
- Izod, John. *Myth, Mind and the Screen. Understanding the Heroes of Our Time*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Jacoby, Mario. *Die Sehnsucht nach dem Paradies. Tiefenpsychologische Umkreisung eines Urbilds*. Bonz: Fellbach, 1980.
- Johnson, Sheila. „Melodrama and Ambivalence; or, Where Is ‚the Strong Woman‘ in Doris Dörrie’s Paradise?“ *Straight Through the Heart: Doris Dörrie, German Filmmaker and Author*. Hg. Franz A. Birgel, Klaus Phillips und Christian-Albrecht Gollub. Lanham, Md: Scarecrow, 2004. 69-86.
- Jung, Carl Gustav. *Psyche and Symbol. A Selection from the Writings of C. G. Jung*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1958.
- . *Psychological Reflections. An Anthology of the Writings of C. G. Jung*. New York: Harper & Row, 1961.
- . *Gesammelte Werke*. Zürich: Walter, 1995.
- . *Von den Wurzeln des Bewußtseins*. Zürich: Rascher, 1954.
- . *Two Essays on Analytical Psychology*. Princeton: Princeton UP, 1966.
- . „The Phenomenology of the Spirit in Fairy Tales“. C. G. Jung (Hg.) *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*. London: Ark, 1989.
- und Marie-Louise Franz. *Man and His Symbols*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1969.

- Kaiser, Joachim. Rez. von *Für immer und ewig. Eine Art Reigen*, von Doris Dörrie. *Süddeutsche Zeitung* 22. Dezember 1991.
- Kampa, Daniel. *Diogenes: Eine illustrierte Verlagschronik 1952-2002. Mit Bibliographie*. Zürich: Diogenes, 2003.
- Kant, Immanuel. „Was ist Aufklärung?“ *Sämtliche Werke. Siebenten Theils erste Abteilung*. Hg. Karl Rosenkranz und Friedrich Wilhelm Schubert. Leipzig, 1838.
- Karasek, Hellmuth. „Deutscher Film: Auf dem Sprung nach Hollywood.“ *Der Spiegel* (03.11.1986): 234-44.
- . „Oh, Whow, Eine Bratwurst!“ *Der Spiegel* (03.11.1986): 246-251.
- Laotse. *Tao te king. Text und Kommentar. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*. Übersetzt und mit einem Kommentar von Richard Wilhelm. Köln: Diederich, 1978.
- Leach, Edmund (Hg.). *The Structural Study of Myth and Totemism*. London: Tavistock, 1968.
- Lee, M. Owen. *The Olive-Tree Bed and other Quests*. Toronto: U of Toronto P, 1997.
- Leeming, David Adams. *Mythology: The Voyage of the Hero*. 2. Aufl. New York: Harper & Row, 1981.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mythologique*. Paris: Plon, 1971.
- Lexikon des internationalen Films*. CD-ROM. Systema, 2001.
- Lukasz-Aden, Gudrun und Christel Strobel. *Der Frauenfilm*. Heyne: München, 1985.
- „Mitten hinein ins Herz der Emanzipation“. Rez. von *Mitten ins Herz*, Reg. Doris Dörrie. *Stuttgarter Zeitung* 3. März 1984.
- Nietzsche, Friedrich. *Menschlich, All-zu-menschlich. Bd. I*. Leipzig: Ernst Schmeitzner, 1878.
- Nutt, Alfred. „The Aryan Expulsion-and-Return Formula in the Folk and Hero Tales of the Celts“. *The Folklore Record* 4 (1881): 1-44.
- „Aus der Wohnhöhle hinterm Kornfeld ins pralle Lasterleben“. Rez. von *Paradies*, Reg. Doris Dörrie. *Berliner Morgenpost* 29. Oktober 1986.

- Phillips, Klaus. „Interview with Doris Dörrie: Filmmaker, Writer, Teacher“. *Triangulated Visions. Women in Recent German Cinema*. Hg. Ingeborg Majer O'Sickey und Ingeborg Von Zadow. Albany: State U of New York P, 1998. 173-82.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Austin: U of Texas P, 1968.
- Raglan, Lord. *The Hero. A Study in Tradition, Myth, and Drama*. New York: Vintage Books, 1956.
- Rank, Otto. *Der Mythos von der Geburt des Helden: Versuch einer Psychologischen Mythendutung* (1922). Wien: Turia & Kant, 2000.
- Read, Herbert, Michael Forham, Gerhard Adler und William McGuire. *The Collected Works of C. G. Jung*. Princeton: Princeton UP, 1968.
- Schechter, Harold (Hg.). *Discoveries. Fifty Stories of the Quest*. New York: Oxford UP, 1992.
- Schenk, Ronald. *The Sunken Quest, the Wasted Fisher, the Pregnant Fish. Postmodern Reflections on Depth Psychology*. Wilmette: Chiron, 2001.
- Schikowski, Richard (Hg.). *Praktisches Lehrbuch der Kabbala. Magie und Mystik der Namen und Zahlen*. Berlin: Schikowski, 1995.
- Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, Bd. 2. Leipzig: 1870.
- Schorer, Mark. *William Blake, The Poetics of Vision*. New York: Vintage Books, 1959.
- Seidl, Claudius. „Kleine Freiheit Nr. 14. ‚Paradies,‘ Doris Dörries Film aus dem Fegefeuer“. Rez. von *Paradies*, Reg. Doris Dörrie. *Süddeutsche Zeitung*, 31. Oktober 1986.
- Taylor, Archer. „The Biographical Pattern in Traditional Narrative“. *Journal of the Folklore Institute* 1 (1964): 114-29.
- Thompson, Stith. *The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography*. Helsinki: Folklore Fellows, 1973.
- Weston, Jessie L. *From Ritual to Romance* (1920). Garden City: Anchor, 1957.
- Whalley, George. *Poetic Process*. Westport: Greenwood P, 1973.

Wheelwright, Philip Ellis. *Metaphor and Reality*. Bloomington: Indiana UP, 1962.

---. *The Language of Poetry*. Hg. Allen Tate. New York: Russel & Russel, 1960.

Wiese, Benno von (Hg.). *Deutsche Gedichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Auswahl für Schulen*.
Düsseldorf: Cornelsen, 1988.