



Claudia Lillge, Anne-Rose Meyer (Hg.)

Interkulturelle Mahlzeiten

Kulinarische Begegnungen und
Kommunikation in der Literatur

[transcript] Kultur- und Medientheorie

Claudia Lillge, Anne-Rose Meyer (Hg.)
Interkulturelle Mahlzeiten

CLAUDIA LILLGE, ANNE-ROSE MEYER (Hg.)
Interkulturelle Mahlzeiten.
Kulinarische Begegnungen und Kommunikation
in der Literatur

[transcript]

Gedruckt mit Unterstützung der Fakultät
für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn
und der Universitätsgesellschaft Paderborn e.V.

Zum Titelbild: »Engraving from Jacob Spon's 1685 treatise on the
three new beverages: coffee from Turkey, tea from China
and chocolate from America. Each man wears the typical
costume of his country and drinks from a distinctive dish
or serving pot.« (Markman Ellis: The Coffee-House.
A Cultural History. London 2004, o. S.)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2008 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat & Satz: Margret Westerwinter, Düsseldorf
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-881-0

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Für Gisela Ecker

INHALT

Interkulturelle Dimensionen von Mahlzeiten
CLAUDIA LILLGE (PADERBORN) UND ANNE-ROSE MEYER (HAMBURG)

11

ESSEN IM JENSEITS UND DIESSEITS. SPIRITUELLE UND WELTLICHE ASPEKTE

Leibesspeise.

Das ›Genießen Gottes‹ in Texten der mittelalterlichen Mystik

STEFANIE RINKE (BERLIN)

25

Der steinerne Gast. Essen mit Toten

ULRIKE VEDDER (BERLIN)

45

Verbotene Früchte. ›Jenseitige‹ Verlockungen
in Christina Rossettis ›Goblin Market‹

SUSANNE SCHOLZ (FRANKFURT AM MAIN)

61

ZUR POESIE UND POETIK VON NAHRUNG

›sichtfleisch‹ in ›großaufnahme‹.

Zum Zusammenhang von Essen, ästhetischer Theorie
und literarischer Praxis am Beispiel
von Thomas Klings Goya-Gedichten

ANNE-ROSE MEYER (HAMBURG)

85

Bei Robert Schindel in Wien zu Tisch.
Rindfleisch und Knödel, Rotwein und Mokka

IRIS HERMANN (SIEGEN)

105

»Angebissene Bockwurst mit gefrorenem Ketchup«.
Zur Poetik der Essensreste in Emine Sevgi Özdamars
Seltsame Sterne starren zur Erde
CLAUDIA BREGER (BLOOMINGTON, INDIANA, USA)
125

HUNGERLEIDEN.
KULTURELLE UND GESCHLECHTSSPEZIFISCHE DIMENSIONEN VON
VERSAGTER KÖRPERLICHER UND SEELISCHER NAHRUNG

»For to the hungry soul every bitter thing is sweet«.
Essen und Transkulturation in Mary Rowlandsons
»A Narrative of the Captivity and Restoration
of Mary Rowlandson«
GABRIELE RIPPL (BERN)
143

»where potato diggers are/ you still smell the running sore«.
Politische Funktionalisierungen und Literarisierungen der
Great Irish Famine
ANJA K. JOHANNSEN (PADERBORN)
157

»Am liebsten habe ich Geschichten mit Menschen, die essen oder
gekocht werden«. Zur vermeintlich einigenden Kraft des Essens
bei Natascha Wodin und Aglaja Veteranyi
KATJA SUREN (PADERBORN)
171

ESSEN UND TERRITORIALITÄT.
WAHRNEHMUNGEN VON HEIMAT UND FREMDE

»Illyrische« Mahlzeiten – gastronomische Diskurse.
Deutschsprachige Kroatienreisende
des 18. und 19. Jahrhunderts
MIRNA ZEMAN (PADERBORN)
185

Les ›fruits‹ du mal. Wer ›Heimat‹ kennt, verschwindet anders
oder ›Das Jüngste Gericht‹ nach alten Rezepten

MIRIAM KANNE (PADERBORN)

203

Den Raum zum Sprechen bringen.
Symbolisierungen des Eigenen und Fremden in
Emine Sevgi Özdamars Erzählung ›Der Hof im Spiegel‹

ANJA FLÜGGE (PADERBORN)

217

GEMEINSAM ESSEN – ALLEIN ESSEN

Natur zu Kunst.
Künstlermahlzeiten bei Tieck, Zola, Joyce, Kafka

MARTIN JÖRG SCHÄFER (ERFURT)

237

›Picknick‹ Papers. Essen und Sprache im Freien

ANNEGRET PELZ (WIEN)

263

Einsame Mahlzeiten. Alleinessende in Marlen Haushofers
Die Wand und Thomas Glavinic' *Die Arbeit der Nacht*

MARIA KUBLITZ-KRAMER (BIELEFELD)

277

ESSKULTUREN IM ZEICHEN VON INDUSTRIALISIERUNG, (POST-)KOLONIALISMUS UND GLOBALISIERUNG

›All the world's a ›kitchen‹‹.
Arnold Weskers *Mahlzeiten* oder Kochen im Akkord

CLAUDIA LILLGE (PADERBORN)

297

(Post-)koloniale Inkorporierung.
Ökologie und Esskultur in Australien

KATE RIGBY (MELBOURNE, AUSTRALIEN)

315

Kulturelle Bedeutungen und Kontexte
der indischen Küche in Großbritannien
MERLE TÖNNIES (PADERBORN)
337

EPILOG ZUM DESSERT

Zu Tisch bei Kant
FRIEDMAR APEL (BIELEFELD)
357

Über die Autorinnen und Autoren
361

INTERKULTURELLE DIMENSIONEN VON MAHLZEITEN

CLAUDIA LILLGE UND ANNE-ROSE MEYER

Im Kontext interkultureller Verständigung kommt Essen und Kochen eine zentrale Bedeutung zu: Essen, wie man es von zu Hause aus kennt, bedeutet meist Geborgenheit, Zugehörigkeit, Verbundensein mit heimatischen Regionen. Essen mit der Familie und mit Gästen kann ein gemeinschaftstiftendes Erlebnis sein. Umgekehrt bietet der Blick in fremde Töpfe und Küchen die Möglichkeit, sich Grundlagen einer anderen Kultur zu erschließen, verdeutlichen doch unterschiedliche kulinarische Vorlieben oft zugleich kulturelle Differenzen. Der Kontakt mit einer als ›ausländisch‹ bewerteten Küche etwa bietet Gelegenheit, sich Anteile des Fremden im wahrsten Sinne des Wortes ›einzuverleiben‹ und einer Kultur *via* Essen zumindest partiell habhaft zu werden. Dies gilt nicht nur für Restaurantbesuche, sondern auch für Kochversuche am eigenen Herd. Als starke diesbezügliche Motivation ist ein Differenzgewinn anzusehen, sprich: die gewollte und neugierig gesuchte Erfahrung des Anderen durch ungewohnte Arten der Nahrungszubereitung sowie das Erleben der damit verbundenen kulturspezifischen Riten und Tischsitten. Man denke zum Beispiel an den würzigen Duft und Geschmack eines Curry, das Sitzen auf Kissen in einem thailändischen oder türkischen Lokal, die Atmosphäre eines japanischen Restaurants, in dem die Teezeremonie praktiziert wird, oder an die in kleinen Schälchen dargebotenen herzhaften Cremes oder Pürees, die in arabischen Lokalen nicht mit Besteck, sondern mit Hilfe einer Art Fladenbrot gegessen werden. All dies stimuliert im Idealfall Geist und Sinne von Köchen und Gästen, lässt sie gerade durch die empfundene Andersartigkeit aufmerksam und gespannt Ungewohntes genießen und Unterschiede zum eigenen kulinarischen Alltag bemerken.

Auch infolge von Globalisierung und wachsendem Tourismus, Exil- und Migrationserfahrungen avancieren Mehrkulturenkompetenzen im Bereich des Essens zu bedeutenden Basisqualifikationen. Denn Eigenschaften wie Toleranz, Risikobereitschaft und Weltoffenheit werden durch die Begegnung mit den Küchen anderer Kulturkreise herausgefordert und manchmal sogar auf eine empfindliche Probe gestellt. Letzteres

wird besonders dann prekär, wenn es gilt, eigene Nahrungstabus zu überwinden. So zum Beispiel, wenn Insekten serviert und Froschschenkel gereicht werden oder eine schmackhafte Suppe auf den Tisch kommt, in der sich als Fleischeinlage ausschließlich Hühnerfüße befinden. In solchen oder ähnlichen Situationen konfrontiert uns eine erweiterte Produktpalette mit unseren eigenen kulturellen Wertigkeiten – wie etwa Vorstellungen von ›rein‹ und ›unrein‹¹ – und verweist uns zudem auf den Umstand, dass Urteile über Genießbares räumlichen Zuordnungskategorien unterworfen sind, das heißt, eine spezifische Territorialität besitzen und auf diese Weise Anteil an Prozessen der Fremd- und Selbstverortung bzw. der Ausbildung von subjektiven Raumbindungen haben.

Das, was der Einzelne als ›genießbar‹ oder ›ungenießbar‹ einstuft, bevorzugt in seinen Speiseplan aufnimmt oder aus diesem ausgrenzt, kann dabei die Zugehörigkeit respektive Nichtzugehörigkeit zu einer Gruppe oder einem ganzen Kulturkreis markieren.² Denn gemeinsam geteilte Vorstellungen bezüglich einer ortsspezifischen Kulinarik tragen auf mannigfaltige Art – und zwar auf *intra-* und auf *interkultureller* Ebene – dazu bei, Gemeinschaft zu konstruieren. So haben regionale Spezialitäten wie *Labskaus* für ›den‹ Hamburger und *Himmel un Ääd* für ›den‹ Kölner eine durchaus vergleichbare identifikatorische Bedeutung. Muss ein unmittelbarer Raumbezug wie im Fall von Exil- oder Diasporagemeinschaften aufgegeben werden, trägt wiederum Essen häufig dazu bei, Erinnerungen an das Vertraute zu wecken bzw. das Phantasma ›Heimat‹ in der Fremde aufrechtzuerhalten.

-
- 1 Vgl. Konrad Köstlin: »Das fremde Essen – das Fremde essen. Anmerkungen zur Rede von der Einverleibung des Fremden«. In: *Fremde und Andere in Deutschland. Nachdenken über das Einverleiben, Einebnen, Ausgrenzen*. Hg. v. Siegfried Müller. Opladen 1995, S. 219-234. Alle Religionen kennen Nahrungstabus, in religiösen Schriften sind diese explizit verzeichnet. Die meisten Nahrungstabus wirken aber unausgesprochen: Insekten werden z. B. in Deutschland nicht gegessen, obwohl dies weder offiziell verboten noch mit ihrem Nährgehalt zu begründen ist. Andere Völker schätzen nämlich gerade Insekten, und zwar aufgrund ihres hohen Proteingehalts.
 - 2 Bernhard Streck weist in seinem instruktiven Aufsatz »Gefüllter Hund oder die Grenzen des Geschmacks«. In: *Kursbuch* 129 (1997), S. 67-78 auf den Umstand hin, dass der Verzehr bzw. die Tabuisierung unterschiedlicher Fleischsorten zur Bildung von »Geschmacksprovinzen« führt. Streck nennt u. a. das Schweinefleischtabu in muslimischen Ländern und jüdischen Gemeinschaften, das Rindfleischtabu in Indien sowie das Hundefleischtabu in weiten Teilen Europas.

Neben einer Fülle von reizvollen Erfahrungen geben kulinarische Präferenzen und Differenzen in gleicher Weise Anlass zur Bildung nationaler Stereotype, die im Rahmen einer interkulturellen Kommunikation meist emotional geprägte und unbewusste, dennoch stark verfestigte Vorurteile zum Ausdruck bringen. Der herabwürdigende Gebrauch solcher ethnischen Epitheta wie ›German krauts‹, ›frogs‹, ›Spaghettifresser‹ oder ›Kümmeltürken‹³ kann deshalb funktionieren, weil Essen als integraler Bestandteil und Ausdruck eines bestimmten Kulturkreises, eines Volks, einer Nation betrachtet wird. Auch die Verwendung des Kollektivsingulars – wir gehen ›zum Italiener‹ oder ›zum Spanier‹ – wirkt dergestalt, beabsichtigt aber in der Regel keine Beleidigung, obwohl dieser rhetorischen Figur außer einer nationenbezogenen Imagologie ebenfalls ein Gestus der Reduktion implizit ist.

Wie aus dem Gesagten deutlich wird, sind Esskulturen keinesfalls allein von natürlichen Ressourcen, geografischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten oder von Konservierungstechnologien beeinflusst. Wirksam ist vielmehr ein multifaktorielles Zusammenspiel von naturalen, ökonomischen, technischen und weltanschaulichen Bedingtheiten und der durch sie ausgebildeten Diskurse.⁴ Dabei ist festzuhalten, dass Nahrungsvorlieben und -abneigungen, Praktiken der Zubereitung und des Verzehrs zu einem erheblichen Teil kulturell erworben werden und daher sowohl

- 3 Ob solche Bezeichnungen verwendet werden, um vorgebliche ethnische Makel zu markieren, also der interethnischen verbalen Aggression dienen, oder als Spitznamen fungieren, hängt vom pragmatischen Status und dem Kontext ab, in dem die Äußerung getätigt wird. Vgl. zur Bedeutung von Nahrungsvorlieben für die Entstehung und Verwendung nationaler Zuschreibungen Hannes Kniffka: »Towards the Study of Ethnic Epithets«. In: ders.: *Elements of Culture-Contrastive Linguistics. Elemente einer kulturkontrastiven Linguistik*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1995, S. 223-280. Die dort vorgestellten Forschungsergebnisse lassen darauf schließen, dass es ethnische Epitheta aus dem semantischen Feld von Essen in vielen Sprachen der Welt gibt. Kochbücher bedienen sich dagegen häufig positiv besetzter Stereotype, um für eine ›Landesküche‹ mit einem spezifischen Profil zu werben. Vgl. dazu u. a. den Beitrag von Arjun Appadurai: »How to Make a National Cuisine. Cookbooks in Contemporary India«. In: *Comparative Studies of Society and History* 30 (1988), S. 3-24.
- 4 Dies belegen u. a. ›kulinarische Moden‹, wie z. B. Einstellungen zum Verzehr von Brennessel und Löwenzahn oder zu Pferdefleisch in Mitteleuropa, die im historischen Kontinuum einem starken Wandel unterworfen waren. Vgl. zu Prozessen der De- und Retabuisierung Gert von Paczensky u. Anna Dünnebieber: *Kulturgeschichte des Essens und Trinkens*. München 1994, S. 268-272 u. S. 390-392.

relativ als auch in ihrer Abhängigkeit von symbolischen Zuschreibungen zu betrachten sind. Reden und Schreiben über Essen kann aus diesem Grund aus kulturkontrastiver sowie aus interkultureller Perspektive ergebnisreich sein.

In den Literatur- und Kulturwissenschaften bestimmen die oben aufgezeigten Aspekte ein mittlerweile umfangreiches Forschungsfeld, sind Mahlzeiten zumal in den vergangenen zwanzig Jahren als bedeutungsvolle Untersuchungsgegenstände erkannt wurden.⁵ Die sogenannte Kulinaristik, wie der seit den 1980er Jahren mit dem Kulturphänomen Essen befasste Forschungszweig bezeichnet wird, zeigt sich dabei unter anderem an der historischen Entwicklung des Mahlzeitenmotivs⁶, an Inszenierungen von Tischgesprächen und Gastlichkeit⁷, an den Wechselwirkungen zwischen literarisch beschriebenen Speisen und Gesellschaft⁸

- 5 Vgl. die grundlegende Studie von Alois Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*. Stuttgart [u. a.] 1987 sowie beispielsweise Gerhard Neumann: »Das Essen und die Literatur.« In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 23 (1982), S. 173-188; Caroline Bynum: *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley 1987; *Literary Gastronomy*. Hg. v. David Bevan. Amsterdam 1988; *Cooking by the Book. Food in Literature and Culture*. Hg. v. Mary Ann Schofield. Bowling Green 1989; *Götterspeisen, Teufelsküchen. Texte und Bilder vom Essen und Verdauen, vom Fressen und Fasten, Schlecken und Schlemmen, von Fett und Fleisch, Brot und Tod*. Hg. v. Marie-Luise Könniker u. Esther Fischer-Homberger. Frankfurt a. M. 1990; *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Hg. v. Alois Wierlacher, Gerhard Neumann u. Hans Jürgen Teuteberg. Berlin 1993; *Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch*. Hg. v. Alexander Schuller u. Jutta Anna Kleber. Göttingen 1994 sowie *Eating Culture. The Poetics and Politics of Food*. Hg. v. Tobias Döring, Markus Heide u. Susanne Mühleisen. Heidelberg 2003. Eine Bibliografie hat Norman Kiell zusammengestellt: *Food and Drink in Literature. A Selectively Annotated Bibliography*. London 1996.
- 6 Vgl. Bernhard Würdehoff: »Sage mir, Muse vom Schmause...«. *Vom Essen und Trinken in der Weltliteratur*. Darmstadt 2000; Michael Köhler: *Götterspeise. Mahlzeitenmotivik in der Prosa Thomas Manns und Genealogie des alimentären Opfers*. Tübingen 1996.
- 7 Vgl. Klaus J. Mattheier: »Das Essen und die Sprache«. In: *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*, a. a. O., S. 245-255 und Hans Dieter Bahr: *Die Sprache des Gastes. Eine Methaethik*. Leipzig 1994.
- 8 Vgl. Linda K. Welsch u. Roger L. Roger: *Cather's Kitchens. Foodways in Literature and Life*. Lincoln u. London 1987; Jutta Klose: *Tafelfreud und Liebesleid in der Bourgeoisie. »Essen und Trinken« bei Balzac, Flaubert*

oder an der Bedeutung von Essen und Trinken im Kontext literaturwissenschaftlich orientierter Gender Studies⁹ interessiert.

Der vorliegende Band beabsichtigt, die Diskussion um die materialen, sozialen und mentalen Dimensionen von Esskulturen speziell in interkultureller Perspektive fortzuführen, die, wie Ortrud Gutjahr pointiert formuliert, einen »prozesshaften und dialogischen Kulturbegriff zur Anwendung« bringt, »der an der Selbstthematisierungsfähigkeit von Gesellschaft ansetzt und die kontextbezogene Veränderung von Bedeutungen und Handlungen zwischen Menschen, die sich situativ und multipel verorten, untersucht.«¹⁰ Als Rahmenthemen dazu bieten sich zwei Paradigmen an, die in den vorliegenden Forschungsbeiträgen zur kulinaristisch orientierten Ästhetik des Fremden vergleichsweise marginalisiert worden sind und im Kontext interkultureller Literaturwissenschaft nach einer Neubesichtigung verlangen: *Repräsentation* und *Inkorporierung*.

Repräsentation und Inkorporierung von Mahlzeiten im Kontext interkultureller Literaturwissenschaft

Nimmt man literarische Texte mit Wilhelm Voßkamp als »Gegenstände der kulturellen Selbstwahrnehmung und Selbstthematisierung«¹¹ ernst,

und Zola. Frankfurt a. M. 1987; Hermann Roos: *Essen und Trinken im Prosawerk Gottfried Kellers. Eine Untersuchung zur Kunst realistischen Erzählens*. Saarbrücken 1987 sowie Allie Glenn: *Ravenous Identity. Eating and Eating Distress in the Life and Work of Virginia Woolf*. New York 2000.

- 9 Vgl. Kim Chernim: *The Hungry Self. Women, Eating and Identity*. New York 1985; *Feast! Women Write About Food*. Hg. v. Laurie Critchley u. Kelen Windrath. London 1996; Diane E. McGee: *Writing the Meal. Dinner in the Fiction of Early Twentieth-Century Women Writers*. Toronto [u. a.] 2001 sowie Gisela Ecker: »Eating Identities – from Migration to Lifestyle: Mary Antin, Ntozake Shange, Ruth Ozeki«. In: *Wandering Selves. Essays on Migration and Multiculturalism*. Hg. v. Michael Porsche u. Christian Berkemeier. Essen 2001, S. 171-183.
- 10 Ortrud Gutjahr: »Alterität und Interkulturalität. Neuere deutsche Literatur«. In: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hg. v. Claudia Benthien u. Hans Rudolf Velten. Reinbek 2002, S. 345-365, hier: S. 352.
- 11 Wilhelm Voßkamp: »Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft«. In: *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Hg. v. Ansgar u. Vera Nünning. Stuttgart u. Weimar 2003, S. 73-85, hier: S. 77.

kommt Aspekten der *Repräsentation* und *Inkorporierung*, verstanden als ästhetische Performativität von Essen und Trinken, besondere Bedeutung zu. Denn bei der philologischen Erforschung von Mahlzeiten können Texte als »spezifische Formen des individuellen und kollektiven Wahrnehmens von Welt und Reflexion dieser Wahrnehmung« fungieren: »[I]n Texten« nämlich, so führt Voßkamp weiter aus, »beobachten sich Kulturen selbst, ob im Sinne einer Differenzierung (oder Durchkreuzung) von *popular culture* und Hochkultur oder unter Gesichtspunkten einer nach verschiedenen Gattungen und Diskursen bestimmten Ordnung im jeweiligen Literatursystem als Teil des gesellschaftlichen Gesamtsystems.«¹² Wie bereits eingangs skizziert, zeigt allein schon eine oberflächliche Beschäftigung mit kulinarischen Praktiken verschiedener Völker, dass das, was jeweils als schmackhaft, prestigeträchtig oder ekelhaft eingestuft wird, abhängig von kulturspezifischen Codierungen ist. Zudem können mythologische Aufladungen für die Bewertung von Essen – wie Roland Barthes' Analysen »Le vin et le lait« und »Le bifsteck et les frites« belegen – bedeutsam sein.¹³ Daher bieten gerade für die Literatur sujethafte oder motivische Gestaltungen von Nahrung und Tischsitten Gelegenheiten *par excellence*, um Unterschiede zwischen eigenen und fremden Kulturen kenntlich zu machen: etwa, indem mittels der Beschreibung von Nahrungstabus die Grenzen einer Gemeinschaft konturiert oder »verschlungen«,¹⁴ Akkulturationserfahrungen durch den Genuss als exotisch

12 Ebd.

13 Roland Barthes: *Mythologies*. Paris 1957, S. 69-72 u. S. 72-74. Auch neuere soziologisch orientierte Studien schließen an Barthes' Ansätze an und haben deren Befunde bestätigt. S. etwa: Utz Jeggle: »Runterschlucken. Ekel und Kultur.« In: *Kursbuch* 129 (1997), S. 12-26; Bernhard Streck: »Gefüllter Hund oder die Grenzen des Geschmacks«, a. a. O. und Uwe Spiekermann: »Das Andere verdauen. Begegnungen von Ernährungskulturen.« In: *Ernährung in Grenzsituationen*. Hg. v. dems. u. Gesa U. Schönberger. Berlin [u. a.] 2002, S. 89-105. Streck und Spiekermann führen die symbolische Aufladung von Speisen einleuchtend am Verzehr von Hundefleisch vor, das in Teilen Chinas als Delikatesse sowie als Potenz und Kraft steigernde Speise angesehen werde. Demgegenüber gelte Hundefleisch in den meisten Teilen Europas mittlerweile als mit Ekel besetzte Speise, die allenfalls noch in Notzeiten – beispielsweise im Krieg – tolerierbar sei.

14 In den Bereich von Nahrungstabus, sprich: Akten der Grenzsetzung, fällt auch der Verzehr von Menschenfleisch, der in den letzten Jahren verstärkt die Aufmerksamkeit der kulturwissenschaftlichen Forschung gefunden hat. Vgl. dazu u. a.: *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*. Hg. v. Annette Keck, Inka Kording u. Anja Prochaska. Tübingen 1999 sowie Christian Moser: *Kannibalische Kathar-*

empfundener Speisen verdeutlicht oder durch die Betonung einer universalen Konsumtionskultur im Zeitalter der Globalisierung nationale und regionale Spezifika negiert werden.

Schriftstellerinnen und Schriftsteller haben sich den hohen Bedeutungsgehalt von Mahlzeiten, der seinen Niederschlag in nahezu jeder literarischen Gattung gefunden hat, entsprechend häufig bemüht, um Figuren und Beziehungsmuster – sei es in erläuternden Exkursen oder mittels szenischer Gestaltungen – zu charakterisieren.¹⁵ Dabei fällt ins Gewicht, dass » jede Nahrung neben materiellen immer auch metaphorische Werte in sich birgt«, jeder Akt des Essens zwischen »Lebenserhaltung und Lebenssymbolik« changiert und Essen ein »individueller wie kollektiver, intimer wie sozialer, sinnbildlicher wie physischer Akt« ist.¹⁶ Vor dem skizzierten Horizont bedeutet dies methodisch, Essen notwendig auch als Ausdruck gesellschaftlicher, politischer Werte und Ordnungen zu analysieren und hinsichtlich seiner symbolisch-kommunikativen Aspekte zu befragen. Da eine rein hermeneutische Herangehensweise dem nur schwer gerecht wird, erfordert die literaturwissenschaftliche Erforschung von Essen dabei idealerweise eine »bewegliche Verschaltung«¹⁷, die für eine Vielfalt von Ansätzen und Perspektiven offen ist – zum Beispiel aus der Anthropologie, der Biologie und Ernährungswissenschaft, der Ethnologie, Soziologie, Pädagogik, Philosophie, Politik-, Religions-, Kunst- und Medienwissenschaft. Diesem Gedanken folgend, sind die in diesem Band profilierten Rahmenthemen *Repräsentation* und *Inkorporierung* nicht nur als inhaltliche Parameter, sondern überdies als interdisziplinär anschlussfähige Analysekatoren zu verstehen.

Der Begriff *Repräsentation* zielt im Kontext literaturwissenschaftlicher Essensforschung auf zwei Aspekte: nämlich, *erstens*, auf narrative Strategien und sprachlich-bildhafte Symbolisierungen von kulinarischen Fremd-eigen-Differenzen und Gruppenzugehörigkeit sowie, *zweitens*, auf die sprachliche Gestaltung von Speisearrangements im Zusammenhang

sis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easten Ellis. Bielefeld 2005.

- 15 Vgl. einfürend Gerald Heidegger: »Essen und Charakter. Inszenierte Mahlzeiten in der Literatur«. In: *Küchenkunst und Tafelkultur. Culinaria von der Antike bis zur Gegenwart.* Hg. v. Hannes Etzelstorfer. Wien 2006, S. 377-388.
- 16 Annemarie Hürlimann u. Alexandra Renninghaus: »Zur Ausstellung«. In: *Mäßig und gefräßig.* Hg. v. dens. Wien 1996, S. 9-14, hier: S. 9.
- 17 Hartmut Böhme u. Klaus R. Scherpe: »Zur Einführung«. In: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle.* Hg. v. dens. Reinbek 1996, S. 7-24, hier: S. 12.

mit kulturspezifischen Riten, sozial distinktiven kulturellen Regulierungen von Tischsitten, Sitz- und Raumordnungen, Dekorationen, ›gutem Geschmack‹ und ›guter Erziehung‹. Als wissenschaftliche Grundlagen für diesen Aspekt von Repräsentation können vornehmlich Norbert Elias' Zivilisationstheorie und Pierre Bourdieus Analysen des ästhetisch-afektiven Codes ›goût‹ *versus* ›dégoût‹¹⁸ herangezogen werden. Die einzelnen Beiträge dieses Bandes explorieren dieses Themenfeld unter Berücksichtigung folgender Schwerpunkte:

- Des Einsatzes nationaler oder regionaler Stereotypisierungen *via* Essen und Trinken sowie deren spezifische Funktionalisierung im literarischen Text, beispielsweise zur Charakterisierung und Gestaltung von Korrespondenz- und Kontrastrelationen innerhalb eines Figurenensembles,
- der Versprachlichung und Veranschaulichung auf sinnlich-ästhetischer Ebene der Kategorien ›reich‹ und ›arm‹, ›bürgerlich‹ und ›unbürgerlich‹, ›rein‹ und ›unrein‹, ›heilig‹ und ›profan‹¹⁹ am Beispiel der dargestellten Speisen und am Beispiel der Arten der mehr oder weniger kulturell regulierten Nahrungsaufnahme zur Kennzeichnung von interkultureller Fremdheit und Differenz; in diesem Zusammenhang auch Mahlzeiten als Versprachlichungen von herrschaftlicher Macht und deren Gegenteil, was dem Leser unter anderem Rückschlüsse auf Geschlecht, Schichtung, Erziehung, Einkommen sowie Traditionsbewusstsein der handelnden Figuren erlaubt,
- der Repräsentation sinnlicher, oraler und olfaktorischer Eindrücke mit sprachlichen Mitteln (im Sinne von *mimesis* und *imitatio*),
- Lebensmittel und deren Zubereitung als symbolischer Ausdruck oder unverzichtbares Requisite für die Konstruktion von ›Heimat‹ und ›Zu-

18 Vgl. Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. (1939). Frankfurt a. M. 1976 und Pierre Bourdieu: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris 1979.

19 Nahrung als Symbol, durch das eine Ordnung generiert wird, beispielsweise durch die oben genannten Dichotomien, wurde erstmals von strukturalistisch arbeitenden Ethnologen, Anthropologen, Philosophen und Volkskundlern entwickelt, wie beispielsweise Claude Lévi-Strauss, Mary Douglas, Roland Barthes und Günter Wiegmann. Dessen Buch *Alltags- und Festspeisen* (1967) regte im deutschsprachigen Raum die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Mahlzeiten an. Vgl. dazu Günter Wiegmann: *Alltags und Festspeisen. Innovationen, Strukturen und Regionen vom späten Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert*. Münster [u. a.] 1967.

- gehörigkeit« oder »Nähe« und »Ferne« und zum Ausdruck eines interkulturellen Reiz- und Differenzgewinns,
- Strukturanalogien und Ähnlichkeiten im Sinne einer repräsentativen Verweisung, beispielsweise Sitzordnungen als Ausdruck für den Rang der Gäste, deren sozialen Status und die emotionale Nähe zwischen Gastgeber und Gast, die als Ausdruck von Höflichkeit, Respekt und Anerkennung gelten können sowie
 - Essenszeremonien und deren Wandel im historischen Kontinuum sowie der Einfluss einer Etikette, beispielsweise einer höfischen, die Repräsentation im Detail regelt²⁰.

Demgegenüber zielt der Begriff der *Inkorporierung* auf einen performativen Akt der Identifikation, bei dem der Körper eines Subjekts involviert ist. Hierbei geraten namentlich Phänomene der Grenzüberschreitung in den Blick, da der Akt der Einverleibung – in diesem Fall konkret verstanden als orale Aufnahme von Nahrung – nicht nur die Trennung von Innen und Außen, sondern auch von Eigenem und Fremden aufhebt. Als zentraler Referenzrahmen dieses Untersuchungsfeldes ist selbstredend Sigmund Freuds Aufsatz »Triebe und Tribschicksale« anzusehen, dessen Argumentationsgang zufolge das »Einverleiben oder Fressen« als »eine Art der Liebe« beschrieben werden kann, die in ihrem Kern von ambivalenter Natur ist. Denn diese Liebe ist »mit der Aufhebung der Sonderexistenz des Objekts vereinbar« und stellt einen »Bemächtigungsdrang« dar, dem die »Schädigung oder Vernichtung des Objekts gleichgültig« sind.²¹ In diesem Kontext sind beispielsweise zu diskutieren:

- Metaphern des Einverleibens als Ausdruck sexueller Attraktion oder ihrer Sublimierung,
- Funktion und Reichweite von Nahrungstabus,
- die Relativität der Kategorien »essbar« – »nicht essbar« und das Verschwinden kulinarischer Fremd-eigen-Differenzen in Zeiten eines nahezu unbegrenzten Daten- und Warenaustauschs sowie einer zunehmenden Internationalisierung des Geschmacks,

20 Vgl. hierzu Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1995, s. bes. S. 432 u. S. 499. Vgl. auch Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. (1962). Frankfurt a. M. 1990, S. 64 u. S. 92, zum Begriff von »Repräsentation als Demonstration von Bedeutsamkeit«, die in Form von Festen (Turnieren, Tanz, Theater), Schlössern mit Parkanlagen usw. symbolischen Ausdruck findet.

21 Sigmund Freud: »Triebe und Tribschicksale«. (1915). In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 10. Frankfurt a. M., S. 209-232, hier: S. 231.

- sprachliche Ausformungen des Ekelhaften und dessen ästhetische Dimension im Sinne von Winfried Menninghaus²² und in diesem Kontext auch die Balance zwischen Sagbarem und Unsagbarem, sprich: die Frage, inwieweit es möglich ist, Ekelerfahrungen unter dem Einfluss des jeweils herrschenden kulturellen und ästhetischen Systems überhaupt zu artikulieren und wenn ja, in welcher Weise; bzw. die Frage, was es über die Beziehung fiktiver Figuren aussagt, wenn Nahrung zurückgewiesen wird,
- Auswirkungen körperlicher Kontamination auf Identitäts- und Subjektkonzepte sowie spezifische Motivationen eines Begehrens nach Verschmelzung mit dem Fremden²³,
- Prozesse einer kulinarischen Gewöhnung als Akkulturationserfahrung oder – mit Bezug auf Bernhard Waldenfels²⁴ – als Erfahrungen einer unüberwindbaren Fremdheit,
- die explizite oder implizite Thematisierung von Verhaltenskodizes bei der Nahrungsaufnahme und deren Überschreitung,
- Bedeutungsdimensionen von Fleischnahrung *versus* vegetarischer Kost sowie von ›roh‹ und ›gekocht‹ im interkulturellen Vergleich und als Marker für die Kategorien ›zivilisiert‹ *versus* ›unzivilisiert – wild‹ nach Claude Lévi-Strauss²⁵,
- ›Askese‹ und ›Diät‹ *versus* ›Völlerei‹ als Mittel soziokultureller Abgrenzung sowie
- versagte oder zurückgewiesene Nahrung und Unterdrückung der damit verbundenen Organlust im Kontext von Machtverlust und Machtgewinn und von Strategien der Entmächtigung und Bemächtigung.

22 Vgl. Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. (1999). Frankfurt a. M. 2002, s. bes. S. 25.

23 Vgl. dazu Gisela Ecker: »Fremdes Wasser«. Reisetaxierungen in Prosatexten der Gegenwartsliteratur«. In: *Wege des Kybernetes. Schreibpraktiken und Steuerungsmodelle von Politik, Reise, Migration*. Hg. v. Anja K. Maier u. Burkhardt Wolf. Münster 2004, S. 218-234, bes. S. 227-230 sowie dies.: »Zuppa Inglese and Eating Up Italy. Intercultural Feasts and Fantasies.« In: *In medias res. British-Italian Cultural Relations*. Hg. v. Ralf Hertel u. Manfred Pfister. Amsterdam u. Atlanta 2007, S. 307-322.

24 Vgl. Bernhard Waldenfels: *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4*. Frankfurt a. M. 1999.

25 Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Le Cru et le Cuit*. Paris 1964.

Reichweite und Nutzen einer literaturwissenschaftlichen Analyse interkultureller Mahlzeiten

Resümierend gesprochen bietet die Untersuchung von Mahlzeiten in literarischen Texten die Möglichkeit, die Versprachlichung von Erfahrungen intra- wie interkultureller Fremdheit, aber auch von Nähe und Zugehörigkeit durch Essen als ästhetisches Ausdrucksmittel vorzuführen. Gleichzeitig fungiert »Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten«²⁶, an dem gesellschaftspolitische Werte und Ordnungen manifest werden. Literatur verstanden als Archiv ermöglicht die Betrachtung solcher Phänomene im historischen Kontinuum ebenso wie die Erhebung diachroner Vergleiche. In einem größeren gesellschaftspolitischen Kontext gedacht, stellen interkulturell variierende Mahlzeiten in der Literatur unter den gegebenen Leitgedanken sinnlich-ästhetische Objektivierungen eines bedeutenden Relativismus dar: Durch die wissenschaftliche Betrachtung, die den Kontakt mit dem Fremden fokussiert, wird die Verhältnismäßigkeit allzu vertrauter, scheinbar nicht verhandelbarer kultureller Grunddispositionen und Alltagsphänomene kenntlich.

Warum ist es sinnvoll, über diese Dinge nachzudenken? Weil Reflexion und Analyse kulturelles Wissen vergrößern und interkulturelle Kommunikation erleichtern und verbessern können. Literarische Texte bieten hier reiches Anschauungsmaterial und Einblicke, wie Konstruktionen des Eigenen und des Fremden zustande kommen. Und es gibt noch einen anderen Grund: durch Erforschung dieser Zusammenhänge auch im Kontext ästhetischer Betrachtung die unersättliche Neugier auf Anderes zu stillen.

Dieser Band konnte mit großzügiger Unterstützung der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn und der Universitätsgesellschaft Paderborn e. V. gedruckt werden. Die Sammlung Oskar Reinhart »Am Römerholz« in Winterthur und die Österreichische Nationalbibliothek in Wien haben freundlicherweise Bildmaterial aus ihren Beständen zur Veröffentlichung freigegeben. Die Herausgeberinnen danken den genannten Institutionen sowie Andrea Ubben für ihre editorische Vorberei-

26 So der Titel des konzisen Aufsatzes von Birgit Neumann in: *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Hg. v. Astrid Erll, Marion Gymnich u. Ansgar Nünning. Trier 2003, S. 49-77.

tung des Manuskripts. Dr. Margret Westerwinter zeichnet für das Lektorat, Korrektorat und den Satz dieses Bandes verantwortlich. Ohne ihre professionelle Mitarbeit wäre das Buch in der vorliegenden Form nicht zustande gekommen.

Paderborn und Hamburg Frühjahr 2008

ESSEN IM JENSEITS UND DIESSEITS. SPIRITUELLE UND WELTLICHE ASPEKTE

LEIBESPEISE. DAS ›GENIEßEN GOTTES‹ IN TEXTEN DER MITTELALTERLICHEN MYSTIK

STEFANIE RINKE

»Als sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankte und brach's und gab's den Jüngern und sprach: Nehmet, esset; das ist mein Leib. Und er nahm den Kelch und dankte, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus; das ist mein Blut des Bundes, das vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden.« (Matthäus 26, 26-28). Mit diesen Worten forderte Jesus Christus während des letzten gemeinsamen Passafests mit seinen Jüngern zur Feier seines Gedenkens auf. Fortan sollten die Christen während des Heiligen Abendmahls sein Fleisch und Blut anstatt des Passalamms symbolisch verzehren und damit die Zugehörigkeit zur christlichen Gemeinde vollziehen und bestätigen. Die auf der Grundlage des Opfers von Jesus gefeierte Teilhabe der Gläubigen an Gott bezeichnete Paulus – in der Übersetzung von Luther – als »mit Danksagung genießen« (1. Korinther 10, 30). Ein solches Genießen muss als Kommunikation mit Gott verstanden werden – eine Kommunikation, die während der Eucharistie etwa durch das *corpus christi* oder durch das gesprochene sowie gesungene Wort vermittelt wird. Durch diese Medien erfüllte sich die Gemeinschaft unmittelbar als das *corpus christi mysticum*.

Das Gefühl für die unmittelbare Kommunikation mit Gott geriet allerdings im Laufe der historischen Epochen durch verschiedene Umstände auch immer wieder ins Hintertreffen. Zum Beispiel wenn sich Priester mehr für weltliche Geschäfte und Luxusgüter als für ihre Verpflichtung interessierten, den Menschen den ›wahren‹ Glauben nahe zu bringen. Gegen solche Tendenzen richtete sich aber jeweils in den unterschiedlichen Epochen auch Kritik von Seiten religiöser Reformbewegungen. Eine solche war die mittelalterliche Mystik im 12. bis 14. Jahrhundert, die versuchte, den Machtmissbrauch aufzufangen, indem sie sich auf die Ursprünglichkeit des Sakraments der Eucharistie berief und das eigentliche elementare ›Genießen Gottes‹ förderte. Am Anfang dieser Bewegung standen der Zisterzienser Bernhard von Clairvaux (1090-1153) und die Klostergründerin Hildegard von Bingen (1098-1179). Sie prangerten den Eifer des Klerus und die Prachtentfaltung der Kirche öffentlich in Predigten und Briefen an. Ihre Kritik betraf vor allem das innerklerikale

Machtgefüge. Die kirchliche Ordnung sei von Gott eingesetzt, und der Mensch dürfe nicht dagegen verstoßen. Sie kritisierten ungerechtfertigte Übergriffe des Papstes, unter anderem auf bischöfliche Freiheiten, und die Anlehnung der Kirche an das Zeremoniell des kaiserlichen Hofstaats.

Um die Gläubigen vom Klerus unabhängiger zu machen, entwickelte Bernhard in seiner geistigen Lehre als einer der ersten seiner Zeit die individuelle Beziehung als Liebe zu Gott und beschrieb den Zugang zu ihm als Erfahrung und Gefühl. Er bezog sich hierfür auf das Hochzeit- und Liebeslied des Juden- und Christentums schlechthin: das alttestamentliche Hohelied der Liebe Salomons, das über eine stark ausgeprägte erotische Sprache verfügt. In diesem geht es um Gott den Bräutigam, der sich mit der Kirchengemeinde, der Ekklesia, liebend vereint. Laut Bernhards Liebesmystik sollte sich nicht nur die Ekklesia, sondern besonders die einzelne Seele als Braut mit Gott ›vermählen‹. Sie könne sich durch das Studium der Heiligen Schrift und ohne notwendige Vermittlung durch einen Priester mit Gott verbinden, wie Friedrich Ohly in seinen *Hohelied-Studien* zu Bernhards Konzeption hervorhebt.¹

Auf dieser Ansicht fußte die Erlebnismystik, die die Erfahrung Gottes und weniger das Wissen über ihn fokussierte. Dies schlug sich in der Entwicklung der *vita religiosa* nieder und führte zu einer Neubestimmung des religiösen Lebens. Bernhards Hoheliedpredigten hatten, wie allgemein in der Forschung akzentuiert, starken Einfluss auf die Frauenmystik. Nonnen und Beginen – Beginen waren religiöse Frauen, die nicht im Kloster, sondern in selbstorganisierten Gemeinschaften lebten – entwickelten die durch Bernhard unterstrichene persönliche Zugangsweise zu Gott als neue religiöse Form. Sie taten dies in einer vorher nicht gekannten Weise, da sie ihre Erfahrungen in eine neue Sprache, in die Volkssprache, kleideten. Sie formulierten in ihren Schriften, was es etwa für sie hieß, zur ›Braut Gottes‹ zu werden und die *unio mystica* als liebende Vereinigung mit Gott zu vollziehen. Sie konnte sich als Vorstellung einer geistigen Hochzeit ausdrücken, als Zugang zur göttlichen Weisheit verstanden werden oder den göttlichen ›Geschmack‹ (*gustus*) meinen, wie Bardo Weiß in einer Zusammenstellung der Begriffe für die *unio mystica* zeigt.² Mystiker und Mystikerinnen, die gleichermaßen ein asketisches und keusches Leben in Klöstern oder ähnlichen religiösen Gemeinschaften führten, lehnten die Beschreibung ihrer Erfahrungen und

1 Vgl. Friedrich Ohly: *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*. Wiesbaden 1958, S. 136.

2 Vgl. Bardo Weiß: *Ekstase und Liebe. Die Unio mystica bei den deutschen Mystikerinnen*. Paderborn 2000, S. 761-822.

Vorstellungen hierbei an die Metaphorik der Eucharistie und an die des Hohelieds an. Diesbezüglich lassen sich Unterschiede zwischen Mystikern und Mystikerinnen festmachen, die weniger die Frage betreffen, ob Gott ›genossen‹ wurde oder nicht, als vielmehr darum kreisen, wie sich die Vermittlung der Vereinigung gestaltete, wie sich also die Art und Weise der Spiritualität vollzog.

Um diese Unterschiede des ›Genießens Gottes‹ wird es in diesem Beitrag gehen, denn es lässt sich ein ›weiblich‹ codiertes ›Genießen Gottes‹ von einem ›männlich‹ codierten unterscheiden. Grund hierfür war die soziale Geschlechterdifferenz. Männer und Frauen unterlagen unterschiedlichen Rollenzuweisungen. Frauen waren zum Beispiel nicht zum Priesteramt und anderen Würden in der Kirche zugelassen, sondern galten, wie es die Mediävistin Caroline Walker Bynum formuliert, allgemein als »typische Laien«³. Als solche entwickelten sie eine rezeptive Frömmigkeit, bei der der Leib zum Ort des spirituellen Gotteszugangs avancierte. Im hohen Maße entwickelten sie die Rolle der körperlich Empfangenden,⁴ wobei hierbei Mariens Empfängnis des Wortes Gottes über das Ohr für viele religiöse Frauen zum zentralen Vorbild wurde.

Maria wird schon in den Briefen von Paulus wie in Texten des Mittelalters als ›Braut‹ und als ›Leib‹ Gottes (1. Korinther 6, 11) betrachtet. Ab dem 12. Jahrhundert wurde in der Mystik eine Verbindung zwischen der Mariologie und dem Hohelied der Liebe hergestellt, und der weiblich codierte Leib zum sinnlich-erotischen Gefäß stilisiert, welches das ›Rauschen‹ des Heiligen Geistes als ein ›Fließen‹ aufnehmen sollte. Bernhard spricht etwa davon, dass Maria eine Wasserleitung, ein *aquaeduct*, sei, welche das ›Fließen Gottes‹, den Heiligen Geist, zu den Menschen bringen solle.⁵

Religiöse Frauen in der Nachfolge von Bernhard und Hildegard nahmen sich solche Konzeptionen zum Vorbild. So berichtete zum Beispiel Mechthild von Magdeburg (1208-1282/97) in ihrem *Das Fließende Licht der Gottheit* (1250-1282) über dieses ›Fließen‹, welches ein zentrales

3 Caroline Walker Bynum: *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalter*. Frankfurt a. M. 1991, S. 124.

4 Vgl. ebd., S. 124-125.

5 Vgl. Bernhard von Clairvaux: »Predigt zu Mariä Geburt«. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 8. Hg. v. Gerhard B. Winkler. Innsbruck 1997, S. 620-647. Vgl. hierzu Stefanie Rinke: »Der fließende Gott bei Bernhard von Clairvaux – mediale Strategien in der Mystik des 12. Jahrhunderts«. In: *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons. Mit Hörbeispielen auf CD*. Hg. v. Harun Maye, Cornelius Reiber u. Nikolaus Wegmann. Konstanz 2007, S. 251-277.

Merkmal ihrer Erfahrungen der *unio mystica* darstellte. Im Unterschied zu männlichen Mystikern ging es den Frauen- und der Beginenmystik darum, selbst ein Zeichen der vertrauten Begegnung mit Gott, selbst Medium seiner Größe zu werden. Dies bekundeten sie entweder dadurch, dass sie von ihren Visionen und ekstatischen Zuständen während der *unio mystica* sprachen oder sich selbst als tugendhaft und als Spiegel der göttlichen Größe inszenierten. Ihre Schriften gelten deshalb auch eher als Zeugnisse ihrer Körperzustände, während die Schriften von Mystikern als Gebrauchsanweisungen für den richtigen spirituellen Weg zu Gott zu lesen sind. Gaben Mystiker also Hinweise darauf, wie Gott auf die richtige Weise zu »genießen« sei, so machten sich die Mystikerinnen selbst zur »Speise Gottes«. Gott sollte ihre Tugendhaftigkeit sowie ihre Fähigkeit »genießen«, sein Medium zu sein.

Im Folgenden möchte ich diese Differenz anhand der für die gesamte Mystik prägenden Theologien von Bernhard und Hildegard⁶ aufzeigen, – beide waren Zeitgenossen, kannten einander und können im Hinblick auf ihren weltlichen und geistlichen Einfluss als vergleichbar eingestuft werden. Die Gegenüberstellung wird anhand der verschiedenen Konzeptionen des »Genießens Gottes« und der damit einhergehenden Medialität untersucht, da sich die Geschlechterdifferenz innerhalb der jeweiligen »Mahlzeiten« anhand der Medialität von Wort, Schrift und Körper zeigen lässt.

Bernhard von Clairvaux oder das »Genießen« des göttlichen Wortes

Der Reformator und Gründer des Zisterzienserordens Bernhard entwickelte alternativ zur bestehenden Glaubenslehre seine »mönchische Theologie«⁷, in deren Mittelpunkt er das Wort Gottes stellte. Die monachische Theologie beruhe auf der Vision eines spirituellen, Gott suchenden Lebens, wie der Bernhard-Experte Jean Leclercq erläutert. Während sich

6 Der Einfluss Hildegards auf die nachfolgende Frauenmystik wird in der Forschung, z. B. von Kurt Ruh in seiner *Geschichte der abendländischen Mystik* in Abrede gestellt. Doch gibt es in der Forschung ebenso Indizien für die Einflussnahme. Vgl. zu dieser Diskussion ausführlicher Stefanie Rinke: *Das »Genießen Gottes«. Medialität und Geschlechtercodierungen bei Bernhard von Clairvaux und Hildegard von Bingen*. Freiburg i. Br. 2006, S. 31-32.

7 Jean Leclercq: »S. Bernard et la Théologie monastique du XII siècle«. In: *Analecta sancta ordinis Cisterciensis* 9 (1953), S. 7-23.

die Scholastik an der dogmatischen Auslegung der Schrift orientiere, der es primär um die Gotteserkenntnis gehe, betone die Theologie Bernhards die Erfahrung des christlichen Glaubens. Es gehe darum, das Wort und den Geist Gottes innerhalb der Gemeinschaft der Mönche zu beleben, so Leclercq.⁸

Der unmittelbare Kontakt sollte durch die Heilige Schrift als gemeinschaftliche, mystische Erfahrung vermittelt werden. Die Wiederbelebung des frühchristlichen Gedankens von *communio* und *communicatio* beinhaltete eine direktere, kommunikative Beziehung zu Gott: In ihren Anfängen stützte sich die Ekklesia als die »Gemeinschaft der Herausgerufenen«⁹ nicht auf die Schrift, sondern auf die Oralität als Träger der Kommunikation, was etwa durch die Kommunionlieder verstärkt wurde, die aus einem responsorischen Gesang von Psalmen bestanden, einem Dialog zwischen den Geistlichen und der Gemeinde als Austausch von Gesängen.¹⁰ Die ersten Christen konnten weder lesen noch schreiben, sie waren *idiotae*, Nichtschriftkundige. Ihnen wurde das Wort Gottes verkündet, wobei es zu einer »oral synthesis«¹¹ zwischen dem Sprecher, der Botschaft und den Zuhörenden gekommen sei, wie es Werner H. Kelber für die Verkündigungstätigkeit von Paulus formuliert. Für Paulus war das gesprochene Wort ein Synonym für den Logos, der beseelte und sich in die Herzen der Zuhörenden goss, sodass diese durch Gefühl und Affekte an Gott teilhatten. Paradigmatisch war hierfür das Pfingstwunder, welches die Apostel das erste Mal durch das gesprochene Gotteswort berührte.

In Anlehnung an die große Bedeutung der Mündlichkeit für den frühchristlichen Glauben hat Bernhard bewusst die Form der Predigt gewählt. So verkündet er in seiner ersten Predigt der *Sermones super Cantica Canticorum* (1135-1153), dass den Mönchen während der Predigten kei-

8 Vgl. ebd., S. 15.

9 Heidrun Stein: *Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening*. Regensburg 1987, S. 47. In ihrer Untersuchung der Ekklesia-Darstellung in Prüfening erläutert die Autorin sehr aufschlussreich Geschichte und Bedeutung der Ekklesia. Vgl. ebd., S. 39-106.

10 Vgl. J. Michael Thompson: »Communio. Liturgisch«. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Bd. 2. Hg. v. Friedrich Michael Schiele. Tübingen 1999, Sp. 437 f.

11 Werner H. Kelber: *The Oral and the Written Gospel. The Hermeneutics of Speaking and Writing in the Synoptic Tradition. Mark, Paul, and Q*. Philadelphia 1983, S. 147.

ne körperliche, sondern geistliche Speise zuteil werde. Es wird der Bezug zur Eucharistie deutlich, wenn es heißt:

Est panis apud Salomonem, isque admodum splendidus sapidusque, librum dico, qui cantica canticorum inscribitur: proferatur, si placet, et frangatur. Brot wird uns bei Salomo gereicht, und dieses Brot ist in der Tat ausgezeichnet und schmackhaft. Ich rede von dem Buch, das den Titel »Lied der Lieder« trägt: Wenn es gefällt, soll es aufgetragen und gebrochen werden.¹²

Die geistliche Speise bestehe demnach in den Sätzen Salomons, welche besonders geeignet seien, wie Bernhard im zweiten Absatz fortfährt, die Anschauung Gottes zu erlernen. Dieses ›Brot‹ solle nicht an Mönche mit unreinen Sinnen und tauben Ohren verteilt werden, sondern an solche, welche sich schon kontemplativ vorbereitet hätten, die alten Sätze des salomonischen Hohelieds zu empfangen.¹³ Die Aufforderung, den Text wie Brot zu brechen und zu zerkleinern, steht für ein hermeneutisches Verfahren: Der tiefere Sinn soll anhand einzelner Brotkrumen ergründet werden – eine Deckmetaphorik, durch die angezeigt wird, dass sich der geistige Sinn unter einer Hülle verbirgt. Augustinus bezog die Metapher des Brotbrechens auf die Brotvermehrung, wonach sich die geistige Speise durch die Bibelauslegung vervielfacht, sodass sie als köstliche Nahrung des geistigen Sinns diene.¹⁴

Bernhard bietet zu Beginn seiner Predigten den zuhörenden Mönchen das Brot der Schrift an,¹⁵ damit sie daraus den mystischen Sinn als spirituellen Geschmack entnehmen können.¹⁶ Wie Dumontier herausstellt, orientiere sich Bernhard hier an Jesus Christus, der während des Heiligen Abendmahls das Brot gebrochen habe, um es seinen Jüngern zur Teilhabe an seinem Leib zu reichen. Zur Zeit Bernhards war es üblich, dass der Leib Christi mit dem *corpus* der Heiligen Schrift gleichgesetzt wurde.¹⁷ So lag es nahe, das Hohelied wie Brot zu brechen, um es als Buch der mystischen Erfahrungen aufzutragen. Das Buch bildete symbolisch die

12 Clairvaux: »Predigt 1«. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5, a. a. O., S. 54–65, hier: S. 54 f.

13 Vgl. ebd.

14 Vgl. Hans-Jörg Spitz: *Die Metaphorik des geistigen Schriftsinns. Ein Beitrag zur allegorischen Bibelauslegung des ersten christlichen Jahrtausends*. München 1972, S. 80–83.

15 Vgl. Clairvaux: »Predigt 1«, a. a. O., S. 54 f.

16 Vgl. Pierre Dumontier: *S. Bernard et la Bible*. Paris 1953, S. 96.

17 Vgl. hierzu ausführlicher Horst Wenzel: *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*. München 1995, S. 354.

Grundlage für die Gemeinschaftsbildung der Christen, die durch das Sakrament der Eucharistie regelmäßig bestätigt wurde: In dieser Perspektive erfüllten das ›Buch‹ (*corpus*) und der ›Leib Christi‹ (*corpus christi*) die gleiche Aufgabe. Sie vermittelten den Raum einer imaginären Gemeinschaftserfahrung, was die Grundlage für die zisterziensische Übung des Genießens als Vereinigung mit Gott darstellte.

Durch verschiedene Begriffe wird zur Übung des spirituellen Schmeckens des Wortes im bernhardischen Hoheliedtext aufgefordert. Schon in der ersten Predigt und an vielen anderen Stellen spricht Bernhard zum Beispiel davon, dass die Schrift des Hohelieds eine ›Süße‹ (»suavitas«¹⁸) aufweise, die auf den Geschmack bzw. ›Genuss der göttlichen Gegenwartigkeit‹ (»divinae gustum praesentiae«¹⁹) verweise oder den Geschmack bzw. ›Genuss der göttlichen Anschauung‹ (»contemplationis gustatum«²⁰) anzeige. Bernhard kennt darüber hinaus einen ›inneren Geschmackssinn‹ (»mentis sapore«²¹), mit dem Gott zunächst erkannt werden muss, um ihn anschließend zu empfinden. Der Begriff *sapor* bezieht sich auf den »Geschmack einer Sache«, insbesondere auf das »Schmecken« durch die Erkenntnis und das Wissen. *Sapio* heißt »schmecken« im Sinne von »einsichtig und vernünftig sein«. Das Substantiv *sapientia* steht für »Klugheit« und »Weisheit«.²²

Durch den Bezug auf die Wortbedeutung von *sapere* unterstreicht Bernhard das spirituelle Schmecken Gottes durch die Einsichtigkeit und Klugheit des Herzens. Wie bei Origines müsse die Seele, um durch spirituelle Erkenntnis zu Gott zu gelangen, die Schrift wie Nahrung aufnehmen, intellektuell erfassen und mit dem Herzen intuitiv erfahren. Bernhard deutet die eigentliche Vereinigung mit Gott unmittelbar durch das Wort ›süß‹ an,²³ das eine performative Funktion erfüllt. Wenn es hingegen um die Relation, die die Seele zum Wort eingehen soll, insgesamt geht, verwendet Bernhard den Ausdruck ›das Wort genießen‹ (»[v]erbo

18 Vgl. Clairvaux: »Predigt 1«, a. a. O., S. 58.

19 Clairvaux: »Predigt 31«. Ebd., S. 486-501, hier: S. 494.

20 Clairvaux: »Predigt 46«. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 6, a. a. O., S. 127-137, hier: S. 130.

21 Clairvaux: »Predigt 51«. Ebd., S. 180-193, hier: S. 190.

22 Vgl. *Langenscheidts Großwörterbuch der lateinischen und deutschen Sprache*. Hg. v. Hermann Menge. Berlin 1967, S. 675. Vgl. auch: *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine. Histoire des mots*. Hg. v. Alfred Ernout u. Antoine Meillet. Paris 1951, S. 1048.

23 Vgl. Dumontier: *S. Bernard et la Bible*, a. a. O., S. 87. Zur Bedeutung des Begriffs ›süß‹: Werner Armknecht: *Geschichte des Wortes ›süß‹*. Berlin 1936.

frui«²⁴), um das spirituelle Schmecken als Übung der Textauslegung zu konstatieren. Bernhard fordert die Mönche in seinen Predigten immer wieder auf, das ›Genießen‹ des Wortes zu trainieren, indem er sie auf die sinnlich-pneumatischen Spuren des Hohelieds aufmerksam macht.

Bisweilen spricht er von der pneumatischen Spur des ›Duftes‹ des Wortes, dem die Braut folge, um ihren Bräutigam zu finden.²⁵ Dann wiederum deutet er die Existenz der pneumatischen Spur nur an, indem er hervorhebt, dass das Hohelied durch den Klang erfahren werden müsse, so zum Beispiel im siebten Abschnitt der ersten Predigt, wenn er die Ehrwürdigkeit des Hoheliedtitels »Lied der Lieder«²⁶ hervorhebt. Bernhard ging es um das innere Lied eines jeden, er regte die Mönche an, ihre innere Stimme zu beachten.²⁷ Denn durch die Begegnung mit Gott verändere sich das Bewusstsein, wodurch die innere Stimme als neues Lied erklinge.

Die Aufgabe der Mönche bestehe nun darin, während des Erfassens der Schrift ihrer eigenen, inneren Stimme nachzuspüren, um die Schrift zu verlebendigen und weiterzutragen.²⁸ Wenn in Bernhards Predigten das Wort wie Honig, Öl oder Wasser fließt²⁹ oder es ausgegossen wird und in die Seele einfließt³⁰, dann sind dies mediale Metaphern, die die Verlebendigung der Schrift und die Erfahrung der göttlichen Authentizität andeuten. Die medialen Metaphern weisen über den Textinhalt hinaus und thematisieren die Medialität der Lesesituation, bei der es zur Unmittelbarkeit Gottes kommen sollte, wie Wenzel die Flüssigkeitsmetaphern schlüssig analysiert.³¹

Dies wurde während der *lectio divina*, dem Lesen in den Heiligen Schriften, umgesetzt. Die *lectio divina* bestimmte das Leben im Kloster und die Beziehungen der Mönche zueinander grundlegend, galt es doch das Wissen über das ›Genießen Gottes‹ an andere weiterzugeben. Die

24 Vgl. zu »frui« Clairvaux: »Predigt 21«. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5, S. 290-307, hier: S. 294 u. zu »fruo« vgl. Clairvaux: »Predigt 47«. In: ders.: Ebd., Bd. 6, S. 138-147, hier: S. 144.

25 Vgl. z. B. Clairvaux: »Predigt 21«. In: ders.: Ebd., Bd. 5, S. 290-307.

26 Vgl. Clairvaux: »Predigt 1«. Ebd., S. 58 f.

27 Ebd., S. 60 f.

28 Ebd., S. 62-65.

29 Vgl. Clairvaux: »Predigt 22«. Ebd., S. 306-323, S. 310 f.

30 Vgl. Clairvaux: »Predigt 18«. Ebd., S. 254-265, S. 108 f.

31 Vgl. Horst Wenzel: »Die ›fließende‹ Rede und der ›gefrorene‹ Text. Metaphern der Medialität«. In: *Poststrukturalismus. Herausforderungen an die Literaturwissenschaft*. Hg. V. Gerhard Neumann. Stuttgart 1997, S. 481-503.

Mönche lasen am Tag ca. drei bis fünf Stunden, wobei sie im Kreuzgang des Klosters auf Bänken saßen. Es sollte in diesem Bereich nicht miteinander gesprochen werden. Die Mönche lasen leise vor sich hin, bewegten ihre Lippen, sodass sie die Worte hörten, die sie mit den Augen sahen. So kam es zu einem Hinhorchen auf das Wort. Die beim Sprechen vollzogene Bewegung des Mundes prägte sich in den Körper ein. Die *lectio* ist von der *meditatio* nicht zu trennen. Die *meditatio* ist die Fähigkeit, das Gedächtnis und die Erinnerung zu entwickeln. Durch sie wurden die Buchstaben im Körper festgehalten und riefen Assoziationen an andere Texte wach. Der Körper funktionierte als Erinnerungsspeicher, der während des Lesens angesprochen, abgerufen und mit neuem Wissen gefüllt wurde. Deshalb kannten die Mönche einige Texte auswendig, entweder besonders wichtige Texte, die ständig wiederholt wurden, wie die Psalmen des Hauptgebets des Tages, oder einzelne Bibelstellen, die manche besonders ergriffen hatten.³²

Die *lectio* und die *meditatio* wurden oft auch mit dem Begriff *ruminatio* umschrieben. *Ruminatio* bezeichnet die Körperpraktik des »Wiederkäuens«³³ des Textes. Der Text musste hierbei immer aufs Neue gelesen, das heißt ›gekaut‹ und ›verdaut‹ werden. Die Mönche lasen die Texte so lange, bis die einzelnen Sinn- und Wissensschichten herausgefiltert und in ihr Gedächtnis aufgenommen waren. Die *ruminatio*, die schon in der Antike bekannt war, wurde bereits von Augustinus und Gregor dem Großen hoch geschätzt, doch wie Max Wehrli erläutert, sei es erst in den Klöstern völlig ausgebildet worden: Dort sei es um ein Heranziehen und Bedenken von Bibelstellen gegangen, die über Assoziationen und Analogien miteinander in Verbindung gebracht worden seien.³⁴

Vor diesem Hintergrund kann die Gemeinschaft der mit der *lectio divina* beschäftigten Mönche mit Ivan Illich auch als »community of mumblers«³⁵ bezeichnet werden. Das gemeinsame Murmeln beim Lesen betont die Klanglichkeit der *ruminatio*, die über das Ohr in den imaginären Raum der Anschauung des Herzens und der Erfahrung des göttlichen Ju-

32 Vgl. Columbanus Spahr: »Die *lectio divina* bei den alten Cisterciensern. Eine Grundlage des cisterciensischen Geisteslebens«. In: *Analecta Cisterciensia* 34 (1978), S. 32-33.

33 Ebd., S. 33. Vgl. auch Ivan Illich: *In the Vineyard of the Text. A Commentary to Hugh's Didascalion*. Chicago 1993, S. 54-57.

34 Vgl. Max Wehrli: *Gegenwart und Erinnerung. Gesammelte Aufsätze*. Hg. v. Fritz Wagner u. Wolfgang Maaz. Hildesheim u. Zürich 1998, S. 132-133.

35 Illich: *In the Vineyard of the Text. A Commentary to Hugh's Didascalion*, a. a. O., S. 54.

bels oder Duftes führte. Nicht das äußere Bild, sondern der Klang, der beim Bewegen der Lippen entsteht, korrespondiert mit einer spirituellen Bewegung, bei der das Gelesene auf die ›Süßigkeit des Wortes‹ hin ›abgehört‹ wurde, um dann in die Anschauung Gottes umgesetzt zu werden. Wie Illich erläutert, werde die spirituelle Erfahrung des Lesens oft ausdrücklich mit dem Fliegen in Zusammenhang gebracht, zum Beispiel dann, wenn ein Leser während des Lesens Flügel wie eine Taube bekommen wolle, um sich in kontemplativer Weise zu bewegen.³⁶

Ein solcher Zustand des Fliegens wird dadurch getragen, dass sich der Leser durch das Hören auf den Text leiten lasse und deshalb von einer ›süßen‹, Gottes Wort offenbarenden Textstelle zur nächsten gezogen werde. Der Zustand der Anschauung ist durch das Verfolgen der pneumatischen Spur innerhalb des Textes geleitet, was bewirkt, dass Textstellen ›ausgelesen‹, das heißt gesammelt werden. So entstand mit der Zeit eine individuelle Sammlung von Textstellen, die den besonderen ›Geschmack‹ der Gemeinschaft wiedergab. Stock spricht von einer »textual community«³⁷. Vor allem Gemeinschaften, welche sich neu gegründet hatten und sich deshalb gegenüber dem Alten auch mit einem eigenen Kanon an Referenztexten und Bibelstellen positionieren mussten, stützten sich auf das ›Auslesen‹ von Texten. So forderte auch Bernhard als Abt des neuen Zisterzienserordens vor allem mit dem Verweis auf Bienen-, Waben- und Honiggleichnisse, deuteten diese doch besonders auf das Sammeln der Anschauung Gottes, zur Selbstpositionierung des Ordens auf.³⁸

Wie Brian Stock analysiert hat, habe sich Bernhard selbst als Inszenator, als Verkünder und Vermittler des Wortes verstanden.³⁹ Bernhard trug schon zu seinen Lebzeiten den Ehrentitel *doctor mellifluus*, also der »honigsüße Lehrer«⁴⁰. Zeitgenossen sprachen davon, dass Bernhards an-

36 Vgl. ebd.

37 Brian Stock: *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Princeton, New Jersey 1983, S. 90.

38 Vgl. Corbinian Gindele: »Bienen-, Waben- und Honigvergleiche in der frühen monastischen Literatur«. In: *Review of Benedictine Studies* 6-7 (1977-1978), S. 2. Es könnte hier an die Arbeit in einem Bienenstock gedacht werden.

39 Vgl. Stock: *The Implications of Literacy*, a. a. O., S. 412-415.

40 Vgl. Jürgen von Stackelberg: »Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *Imitatio*«. In: *Romanische Forschungen* 68 (1956), H. 3-4, S. 279. Bernhard zu Ehren wurde an einem Bernhardaltar in der Zisterzienserkirche Birnau ein Honigschlecker dargestellt.

sprechende Vorträge und Predigten mit der Süßigkeit von Honig verglichen werden könnten, also die geistige Anschauung besonders gut vermittelten. Die Vermittlung hatte Inszenierungscharakter, welcher durch die vorgetragenen Predigten und die klangliche Potenz des »Liedes der Lieder« unterstrichen wurde.

Durch die Inszenierung sollte das Wort in den Herzen aller wie Musik erklingen. Der innere Klang wurde zum Zeichen des ›Verkostens‹ der geistlichen Speise. ›Singen‹ sollte keine Bewegung der Lippen, sondern das Zeichen des Empfangens des Heiligen Geistes als das spirituelle Schmecken Gottes sein, sodass wie bei der Eucharistie die Gemeinschaft mit Gott bestätigt wurde. Bernhard adaptierte also die eucharistische Gemeinschaftskonstitution, machte aber nicht Fleisch und Blut Christi zum Medium der Gemeinschaftserfahrung, sondern den Klang der Worte, welcher als Spur zur Erfahrung der ›Süße‹ Gottes führen sollte. Seine Predigten können als Gebrauchsanweisung für das richtige ›Verkosten‹ der Schrift, das Auffinden des ›Fließens Gottes‹ und damit des inneren Klangs gelesen werden.

Hildegard von Bingen oder die Visionärin als Medium Gottes

Die Klostergründerin Hildegard gehörte wie Bernhard der Reformbewegung des 12. Jahrhunderts an. Seit ihrer Kindheit empfing sie von Gott kommende Audiovisionen, die mit körperlichen Schmerzen einhergingen, wie sie unterstrich, und von denen sie ihrem Sekretär, dem Mönch Volmar, erst ab ihrem 43. Lebensjahr erzählte. Dieser schrieb das von ihr Gehörte auf Pergament, da Hildegard selber nicht schrieb, weil das Schreiben als Handarbeit galt, und ihr als Prophetin nicht angemessen war, ehrte sie doch der unmittelbare Kontakt zu Gott, der ihr seine Offenbarungen zukommen ließ. In ihrem Hauptwerk *Scivias – Wisse die Wege* (1141-1147) sagt sie, dass die göttliche Stimme sie als einen ›einfältigen und ungebildeten Menschen‹ (»indocta«⁴¹) anrufe, wodurch sie ihre Eigenschaft als Verkünderin der göttlichen Offenbarungen betont. Denn eine *indocta*, die nicht Schreiben kann und über keine theologische oder philo-

41 *Hildegardis Scivias*. Hg. v. Adelgundis Führkötter u. Angela Carlevaris. Turnholti 1978, S. 3. Der Text der deutschen Übersetzung folgt der Ausgabe: Hildegard von Bingen: *Scivias. Wisse die Wege. Eine Schau von Gott und Mensch in Schöpfung und Zeit*. Übers. u. hg. v. Walburga Storch. Freiburg i. Br. 1998.

sophische Bildung verfügt, wird die göttlichen Offenbarungen *nur* übermitteln und ihnen nichts hinzufügen oder etwas an ihnen verändern.

Hier klingt an, worum es Hildegard allem Anschein nach ging: Sie wollte als Prophetin und Medium Gottes gelten. Denn dass Hildegard keinesfalls eine *indocta* war, ist heute durch die Analyse der Bezüge, die sie zu anderen Texten in ihren Werken zieht, gesichert: Hildegard kannte die *regula benedicti*, die Psalmengesänge und die Texte der täglichen Liturgie. Sie las immer wieder die Heilige Schrift und die Texte der Kirchenväter,⁴² verfügte also über eine breite Bildung, die sie sich vor allem in den zwanzig Jahren an der Seite ihrer Lehrerin Jutta von Sponheim im Kloster Disibodenberg angeeignet haben muss.⁴³ Vor diesem Hintergrund mag es zunächst erstaunen, dass sie trotz ihrer breiten Bildung Wert darauf legte, als *indocta* zu gelten, wie sie in ihren Werken häufig selbst wiederholt, und auch in ihrer Vita hervorgehoben wird.⁴⁴

Hierfür gibt es jedoch mehrere Gründe: Durch die Betonung der fehlenden Bildung unterstrich Hildegard einerseits die Größe des sich offenbarenden Gottes, der sich ein solch schlichtes Gefäß für die Verkündigung seiner Offenbarungen ausgewählt hatte; hier wird der christliche Topos der Umkehrung bedient, durch den die Würde und das Wunderbare der Erhöhung des Niedrigen hervorgehoben wird. Zudem war die Selbstbezeichnung, »ungebildet« und »schlicht« zu sein, im Mittelalter eine weit verbreitete und übliche Demutsgeste.⁴⁵ In der neueren Forschung wird Hildegards Selbststilisierung zur Prophetin und zum begnadeten Instrument Gottes ausführlich diskutiert.⁴⁶ Christel Meier etwa hebt hervor, dass nicht nur fehlende Bildung und ihre Fähigkeit zur *visio*, sondern auch die körperliche Schwäche für Hildegard Anlass gewesen

42 Vgl. Heinrich Schipperges: *Hildegard von Bingen*. München 1995, S. 11. Vgl. auch zu Hildegards Wissensquellen: Monika Klaes: »Einleitung«. In: *Vita sanctae Hildegardis. Leben der heiligen Hildegard von Bingen*. Übers. v. ders. Freiburg i. Br. 1998, S. 7-77, hier: S. 61.

43 Vgl. Franz J. Felten: »Hildegard von Bingen zwischen Reformaufbruch und Bewahrung des Althergebrachten. Mit einem Exkurs über das Leben der Reformbenediktinerinnen auf dem Disibodenberg«. In: *Spiritualität im Mittelalter. 900 Jahre Hildegard von Bingen*. Hg. v. Jean Ferrari u. Stephan Grätzel, St. Augustin 1998, S. 130-133.

44 Vgl. dazu *Vita sanctae Hildegardis*. Bd. 1, a. a. O., S. 86-89.

45 Vgl. Rosel Termolen: »Einleitung«. In: Hildegard von Bingen: *Scivias – Wisse die Wege*, a. a. O., S. IX-XXIII, hier: S. XV.

46 Einen Überblick über diese Forschungsdiskussion gibt Felten: »Hildegard von Bingen zwischen Reformaufbruch und Bewahrung des Althergebrachten«, a. a. O., S. 131.

seien, sich als Prophetin zu inszenieren. Ihre Krankheiten zeigten an, dass sie im Auftrag Gottes sprach.⁴⁷

In ihrer Rolle als Prophetin und Visionärin war Hildegard eine Reformerin und wollte die Entwicklung der Kirche beeinflussen, indem sie den Klerus ermahnte, seinen Dienst im Auftrag Gottes gewissenhaft wahrzunehmen. Sie trat auf Marktplätzen als Predigerin auf, um öffentlich die Reform des geistlichen Standes zu fordern. In ihren Briefen hatte sie unentwegt Kleriker, Päpste, Mönche und Bischöfe ermahnt – ähnlich wie es Bernhard von Clairvaux getan hatte –, ihre machtpolitischen Interessen, ihren Hang zur Ruhmsucht, ihre bequeme Lebensweise und Vernachlässigung geistlicher Pflichten zu bekämpfen. Denn gerade dem geistlichen Stand komme ihrer Meinung nach die Verantwortung für die Welt zu,⁴⁸ zum Beispiel wenn es gelte, die Sekte der Katharer zu bekämpfen.

Die Katharer, von deren Name sich der deutsche Begriff »Ketzer«⁴⁹ ableitet, stellten sich gegen die katholisch-christliche Lehre und breiteten sich als Wanderbewegung seit dem 10. Jahrhundert immer weiter in Europa aus. Sie pflegten ein asketisches Leben und vertraten einen extremen Dualismus von Körper und Geist. Das Leiblich-Materielle wurde dem Bereich des Bösen zugeordnet, während das Geistig-Seelische dem göttlichen Bereich angehörte und verabsolutiert wurde. So lehnten die Katharer Sexualität und Ehe ab, weil sie sie für unrein hielten, und aßen auch kein Fleisch, weil es durch einen Geschlechtsakt hervorgebracht wurde. Diese dualistischen Positionen wurden zur Gefahr für die Lehre der katholischen Kirche, welche davon ausgeht, dass Gottes Gnade dem Menschen durch das Fleisch Christi offenbart worden ist.⁵⁰

Hildegard hingegen setzte den Körper nicht wie die Katharer mit der Sünde und dem Bösen gleich, sondern mit dem Guten.⁵¹ Die Gläubigen sollten ihren Körper als Ort der Christusnachfolge erkennen, ihn von Lastern befreien und ihn in einen Zustand der Reinheit und Tugend über-

47 Vgl. Christel Meier: »Prophetentum als literarische Existenz: Hildegard von Bingen (1098-1179)«. In: *Deutsche Literatur von Frauen*. Hg. v. Gisela Brinker-Gabler. München 1988, S. 76-87, hier: S. 79.

48 Vgl. Termolen: »Einleitung«, a. a. O., S. XI.

49 Vgl. Gerhard Müller: »Die heilige Hildegard im Kampf mit Häresien ihrer Zeit. Zur Auseinandersetzung mit den Katharern«. In: *Hildegard von Bingen 1179-1979. Festschrift zum 800. Todestag der Heiligen*. Hg. v. Anton Ph. Brück. Mainz 1979, S. 171-187, hier: S. 174.

50 Vgl. ebd., S. 172-175. Vgl. auch Schipperges: *Hildegard von Bingen*, a. a. O., S. 26-29.

51 Vgl. Müller: »Die heilige Hildegard im Kampf mit Häresien ihrer Zeit«, a. a. O., S. 177-187.

führen. Heinrich Schipperges hat darauf hingewiesen, dass in allen Schriften Hildegards der Leib (*corpus*) die zentrale Stellung einnimmt: »Allüberall existiert er [der Mensch] als Leiblichkeit (*corpus ubique est*).«⁵² Hildegards Wertschätzung des Körpers lässt sich unter anderem daran ablesen, wie sehr sie sich in ihren umfangreichen naturwissenschaftlich-medizinischen Werken mit der Heilkunde und Sexualität beschäftigt hat.

In den ersten Kapiteln ihres Hauptwerks *Scivias – Wisse die Wege* schlägt sie vor, Seele und Körper von den Lastern zu reinigen und einer geistigen Wiedergeburt in Christus zuzuführen. Die Aussage, dass sich das Höchste, Gottes Wort, denen offenbaren wird, die ihren Leib reinigen und sich zu seinem Ebenbild machen, ist Kern ihrer Kirchenerneuerung: Die Gläubigen sollten zu Zeichen Gottes werden, die auf seine Herrlichkeit verwiesen.

Hierfür bietet die Kirche allen die ›Vermählung‹ mit Christus durch die Teilhabe an seinem Fleisch und Blut an, sodass sie sich dadurch auf die aufbauende und sättigende Funktion dieses Sakraments stützen können. Im *Scivias* können die lateinischen Worte »sacramentum hoc ad salutem uestram deuote comedetis«⁵³ mit »genießt andächtig dieses Sakrament zu eurem Heil«⁵⁴ übersetzt werden. Das hier verwendete lateinische Verb »comedetis« bedeutet ›verzehren‹ und ›verbrauchen‹ und verweist auf das Essen und den Magen. Auch im sechsten Kapitel des zweiten Teils des *Scivias* spricht Hildegard auf das Sakrament bezogen von »ad comedendum«⁵⁵, was mit ›zum Verzehr‹ oder ›zum Verbrauch‹ übersetzt werden kann.

Eine ähnliche Konnotation hat der Begriff *ieivms*⁵⁶, den Hildegard im Zusammenhang mit dem Altardienst der Priester verwendet, die sie ermahnt, den Altar nicht »mit leerem Magen«, »hungrig« oder »nüchtern« zu verlassen, sondern sich stets selbst am Sakrament zu sättigen. Das »Kauen«, »Verzehren« und dadurch »Bewahren« des Sakraments wird auch durch das Wort *manducamus*⁵⁷ zum Ausdruck gebracht. Für eine die Erkenntnis unterstreichende Konnotation für die Einnahme des Sakraments verwendet Hildegard an zwei Stellen den Begriff *perci-*

52 Zit. nach Schipperges: *Hildegard von Bingen*, a. a. O., S. 40.

53 *Hildegardis Scivias*. Hg. v. Adelgundis Führkötter u. Angela Carlevaris, a. a. O., S. 239.

54 von Bingen: *Scivias – Wisse die Wege*, a. a. O., S. 225.

55 *Hildegardis Scivias*. Hg. v. Adelgundis Führkötter u. Angela Carlevaris, a. a. O., S. 270.

56 Ebd., S. 271.

57 Ebd., S. 258.

*pere*⁵⁸, was »wahrnehmen, empfangen, begreifen und empfinden« heißt. Einmal findet sich noch *sumpserit*⁵⁹ im Sinne von »zu sich nehmen« und »gebrauchen« des Sakraments.⁶⁰

Es ist sehr aufschlussreich, dass Hildegard bezüglich der Einnahme der Eucharistie fast nie von *gustare* spricht. Denn *suauem gustum* ist der zentrale Begriff für den süßen Geschmack des Wortes und der Stimme Gottes und der damit einhergehenden Erkenntnis,⁶¹ der von Bernhard oft verwendet wurde. Bei Hildegard aber geht es nicht mehr allein um die Erkenntnis des Heiligen Geistes, sondern auch um seinen Gebrauch. Sie umschreibt die Einnahme des Sakraments anhand einer Vielzahl von Begriffen, die sich alle auf das Verzehren, Kauen, Gebrauchen und das gleichzeitige begreifende Empfangen und Erkennen beziehen. Hier finden sich geistige wie auch leibliche Konnotationen: Der süße Leib Christi soll als gut und fruchtbringend für die Umsetzung des göttlichen Werkes erkannt und auch zu diesem Zweck gebraucht werden. Hildegard fasst das ›Genießen‹ (*frui*) und ›Gebrauchen‹ (*uti*) Gottes zusammen, wie es Augustinus als Ideal skizzierte. Die Gläubigen sollen den Leib Christi nutzen, um während der Eucharistiefeyer an seinem Wort teilzuhaben, indem sie darüber nachdenken und gleichzeitig aber auch durch die *communicatio* dieses Wort als Kraft ›verkosten‹, weil es als gesungenes oder gesprochenes Wort im Körper eine pneumatische Wirkkraft erzeugt, die den Tugendfortschritt ermöglicht.

Dementsprechend geht es in den letzten Kapiteln des *Scivias* um die von den Gläubigen erreichte Christusebenbildlichkeit. Durch die Wirkkraft des heiligen Geistes auf den eigenen Leib wird Innen und Außen, Geist und Hülle, in Einklang gebracht. Erst dadurch treten die Menschen endgültig ins Gebäude Gottes ein, um dort mit weißen Gewändern, die »de suavitate et lenitate/ süß und anschmiegsam«⁶² sind, bekleidet zu werden. »Weiß« steht für die erreichte Schönheit und Inkarnation. »Süß« unterstreicht die Ebenbildlichkeit mit Christus, zu der sich die Gläubigen entwickelt haben. Sprach Hildegard an vielen Stellen, aber besonders bezogen auf das Hohelied⁶³ ausschließlich dem Leib Christi eine ›Süße‹ zu,

58 Ebd., S. 247 u. S. 257.

59 Ebd., S. 276.

60 Vgl. *Langenscheidts Großwörterbuch*, a. a. O., S. 139, S. 352, S. 457, S. 553 u. S. 731.

61 Vgl. *Hildegardis Scivias*. Hg. v. Adelgundis Führkötter u. Angela Carlevaris, a. a. O., S. 31.

62 Vgl. S. 517 bzw. von Bingen: *Scivias – Wisse die Wege*, a. a. O., S. 496.

63 Vgl. *Hildegardis Scivias*. Hg. v. Adelgundis Führkötter u. Angela Carlevaris, a. a. O., S. 501-503.

der von den Gläubigen ›genossen‹ werde, haben nun auch die Gläubigen einen ›süßen‹ Leib und sind selbst zum Gotteswerk geworden. Wenn Christus die Gläubigen ins Himmelreich einlade, dann werde zwischen denen, die Christi Fleisch an ihren Gliedern trügen und denen, die schwarz und hässlich seien, unterschieden:

Et quidam ex eis in fide signati erant, quidam autem non, ita ut signatorum istorum alii ante faciem suam uelut aureum fulgorem, alii uelut umbram haberent: quod ipsorum signum erat.

Die Guten leuchteten in Herrlichkeit und die Bösen erschienen schwarz, so daß man das Werk eines jeden an ihm wahrnahm. Und einige von ihnen waren mit dem Glauben besiegelt, manche aber nicht. So trug ein Teil der Besiegelten einen goldenen Glanz auf ihrem Antlitz, die andern gleichsam einen Schatten; das war ihr Kennzeichen.⁶⁴

Nur die moralisch Guten tragen das *signum*, das Zeichen bzw. Siegel des Glaubens der Christusebenbildlichkeit, die sich quasi buchstäblich in den Leib einschreibt. Das *signum* steht für die Vermittlung des göttlichen Wortes in und durch die Materie. Die verbreitete christliche Metapher von der Schöpfung als Buch bzw. Text Gottes lässt sich hier finden. Die Gläubigen werden zu Texten der Schöpfung. Das transparente Zeichen ersetzt den vormals verhüllenden Buchstaben.⁶⁵ Die weißen Gewänder und die im obigen Zitat aus dem *Scivias* erwähnten glänzenden Antlitze der Gläubigen – auf die auch Paulus Bezug nimmt, wenn er von der Begegnung der Gläubigen mit Gott von Angesicht zu Angesicht spricht (vgl. 1. Korinther 13, 12) –, zeugen von der Bereitschaft der Besiegelten, das Wort, die göttliche Quelle und Ansprache als neue Medien zu vermitteln.

Auf welche Weise diese Vermittlung stattfindet, wird anhand des letzten Kapitels des *Scivias* deutlich, dass hauptsächlich aus Liedern (*symphonia*) besteht. Es gibt die von Hildegard empfangene und transponierte Musik wieder. Hildegard spricht von einem Klang (*sonus*), der von einer Menge von Stimmen zu ihr gedungen sei, welche diejenigen, die am Gotteswerk des Menschen mitgearbeitet hätten, loben.⁶⁶ Vor allem wird die Jungfrau Maria besungen, die für die Urmaterie und für die Jungfräulichkeit steht sowie den Anfangs- und Ausgangspunkt für die neue Medialität des Menschen bildet. Sie wird als Königin (*regina*) und

64 Ebd., S. 605 bzw. von Bingen: *Scivias – Wisse die Wege*, a. a. O., S. 580.

65 Vgl. *Hildegardis Scivias*. Hg. v. Adelgundis Führkötter u. Angela Carlevaris, a. a. O., S. 380.

66 Vgl. ebd., S. 614 f.

Mittlerin (*mediatrix*) bezeichnet⁶⁷ und bildet den Beginn der Erlösung, da sie das Wort Gottes erstmals geboren habe. Maria steht als Paradigma für die gereinigte Körperlichkeit, die den Geist Gottes als Hauch empfangen hatte – Bezüge auf die Verkündigung der Geburt Christi an Maria. Diesem Ideal bildet Hildegard ihre Theologie nach, indem sie die gereinigten Gläubigen zu Zeichen Gottes werden lässt, die seine Quelle, sein Pneuma als Musik durch ihre Körper strömen lassen.

Und so ist es nachvollziehbar, dass in Hildegards Kloster viel gesungen wurde. Es sollte durch den Gesang die Kraft des Heiligen Geistes ›verkostet‹ und dadurch die Zeichenhaftigkeit des schönen Gewands Gottes zelebriert werden. An Festtagen ließ Hildegard sogar die Nonnen in weiße, lange Seidengewänder und goldene Stirn- und Armreife gekleidet beim Gottesdienst im Chor den Lobgesang anstimmen. Diese Sitte war sehr ungewöhnlich, da den Nonnen eine solche luxuriöse Ausstattung nach Meinung vieler Zeitgenossen, wie etwa der Nonne Tenxwind von Andernach,⁶⁸ nicht zustand, sollten sie sich doch in Bescheidenheit üben.

Doch hielt Hildegard an ihrem Chor der ›Bräute Gottes‹ fest. Sie selber verstand sich als Musikinstrument: In einem Brief verglich sie sich mit einer Posaune, durch die der Lobgesang Gottes strömte.⁶⁹ Sie bediente die von ihr als weibliche Prophetin erwartete Rolle der Mittlerin im Sinne der *mediatrix*, die nur als ›Kanal‹ fungieren sollte. Wodurch sie aber letztlich ihre literarische Existenz und prophetische Anerkennung legitimierte. Sie fügte sich einerseits in die Rollenerwartung als Medium und Zeichen zu fungieren, hatte dadurch aber andererseits die Möglichkeit, ihre eigene Theologie zu vermitteln: So kam es zur Deckung ihrer Aufgabe als Medium der Offenbarungen und ihrer spezifischen Übung des ›Genießens Gottes‹, Christi Leib und Blut zu gebrauchen, um mediales Zeichen seiner Größe zu werden.

67 Vgl. ebd., S. 624.

68 Vgl. zum Streit zwischen Hildegard und Tenxwind: Alfred Haverkamp: »Tenxwind von Andernach und Hildegard von Bingen. Zwei ›Weltanschauungen‹ in der Mitte des 12. Jahrhunderts«. In: *Institutionen, Kultur und Gesellschaft im Mittelalter. Festschrift für Josef Fleckenstein zu seinem 65. Geburtstag*. Hg. v. Lutz Fenske. Sigmaringen 1984, S. 515-548.

69 Vgl. Hildegard von Bingen: *Im Feuer der Taube. Die Briefe*. Übers. u. hg. v. Walburga Storch. Augsburg 1997, S. 384.

›Gott verkosten‹ – ein Vergleich

Bernhard und Hildegard hatten neben vielen Gemeinsamkeiten – sie teilten etwa die Ermahnung zur Kirchenreform – unterschiedliche Vorstellungen bezüglich der *unio mystica* und deren Umsetzung. Bernhard forderte seine Mönche zum ›Verkosten‹ des Wortes Gottes auf, womit er meinte, dass aus der Heiligen Schrift und weiteren kanonischen Büchern der Geist und Sinn Gottes extrahiert werden sollte. Hierbei sollten die Buchstaben wie Brot gebrochen und verzehrt werden, enthielten sie doch die göttliche ›Süße‹, sein Wissen und sein Pneuma, also den göttlichen Geist. Besonders während der *lectio divina* in den Klöstern konnte das häufige Lesen der Texte vollzogen werden. Durch die *ruminatio* kam es zur Meditation über Gott. Das daraus hervorgehende Wissen über Inhalt und Fundort der Textstellen wurde an andere Mönche und Gläubige weitergegeben, sodass die zisterziensische Wissensgemeinschaft über einen Kanon verfügte, zu dem auch die Predigten Bernhards selbst, die von seinen Mitarbeitern aufgezeichnet wurden, gehörten. In diesen sprach er vom besonderen ›Geschmack‹ des göttlichen Wortes, das es zu ›genießen‹ gelte, womit er das Gefühl, das Nachsinnen und die Kontemplation meinte.

Hildegard ermahnte die Gläubigen ebenfalls dazu, das Wort Gottes zu ›verkosten‹, den Sinn aus den Buchstaben zu entnehmen, doch sah sie anders als Bernhard das Genießen Gottes nur durch die Umsetzung des Geistes in die Materie verwirklicht. Deshalb verwendete sie für das ›Verkosten‹ Gottes Begriffe, die auf den Gebrauch und Nutzen der ›göttlichen Speise‹ für Körper und Seele verwiesen. Denn das *corpus christi* sollte ›verzehrt‹ werden, um seine Kraft nicht nur im Sinne der Kontemplation zu genießen, sondern die Christusebenbildlichkeit eines jeden zu realisieren. Das heißt, das Nachdenken über und Erinnern an Christus sollte auf Tugendfortschritt und Reinheit der Seelen und Körper der Gläubigen angewandt werden. Die Gläubigen mussten zu Zeichen Gottes werden, das heißt, seine Existenz leibhaftig verkörpern. Diese Buchstäblichkeit der göttlichen Präsenz fungierte als Beweis für seine Anwesenheit: Die Zeichen verwiesen auf die Einrichtung der Schöpfung in Gottes Namen, sodass sie als Medien Gottes betrachtet werden konnten, waren sie doch Manifestationen der göttlichen Gegenwärtigkeit. Die sich von den Lastern gereinigten Nonnen wurden selbst symbolisch zur Speise Gottes, denn sie waren vorbildliche Gläubige, deren Tugenden anderen zur geistigen Erbauung dienen mochten.

Diese Erbauung konnten Lesende den Werken Hildegards entnehmen. Besonders für Bernhard mussten Hildegards Werke als neue Quelle des Wortes Gottes gelten, offenbarte sich Gott doch auf besondere Weise

in ihren Audiovisionen. Es kann davon ausgegangen werden, dass Hildegards Fähigkeit bei Bernhard, der selber keine derartigen Audiovisionen erfuhr, hoch angesehen war, stellte das durch Hildegard erfahrene ›Fließen Gottes‹ für ihn doch ein großes Ideal dar. Seine Wertschätzung bekundete er, indem er sich als Mentor für sie einsetzte und seinen Einfluss geltend machte, damit Papst Eugen III. Hildegards Eingebungen offiziell als authentisches Wort Gottes anerkannte. Bernhards Kunst der Rede und sein Selbstverständnis, wie Augustinus der Auslegung und Verkündigung des Wortes sowie der Bibelhermeneutik und Predigtlehre verpflichtet zu sein,⁷⁰ stand in einer bündnishaften Beziehung zu Hildegard, weil das authentische Wort Gottes in ihren Schriften in besonders hohem Maße vorhanden war. Die bernhardische Praktik des ›Genießens‹ konnte nämlich auch anhand der Schriften Hildegards vollzogen werden, da diese bei mehrmaliger Lektüre schließlich das Wort Gottes, das Hildegard während des Empfangens ihrer Audiovisionen erfahren und empfunden hatte, wieder freigeben mussten. Hildegards Werke verkörperten für die Zisterzienser bildlich gesprochen ›überfließende Honigwaben‹, aus der die Andacht Gottes zu entnehmen war, bzw. erfüllten wie Maria die Funktion der *mediatrix*. Ihre Werke waren somit Speise, geistige Nahrung, für die Zisterzienser. Bernhard vermittelte dies in seiner Funktion als Lehrer: Seine ›honigsüße‹ Rede führte dem Teil der Ekklesia geistige Nahrung zu, der dafür sorgte, dass Gottes Wort verlebendigt wurde und in Umlauf blieb.

Wenn eingangs die These von Bynum erläutert worden ist, dass Frauen im Hoch- und Spätmittelalter eine rezeptive und somatische Frömmigkeit zugeschrieben wurde, so finden sich Grundlagen hierfür bei Hildegard und Bernhard. Wie Bynum für das Hoch- und Spätmittelalter darlegt, wurde von Frauen während der Eucharistie förmlich erwartet, Gott auf somatische Weise zu begegnen. Es kam während des Gottesdienstes vermehrt zu Visionen, Wundererlebnissen und Ekstasen, welche von den Mystikerinnen später in ihren Schriften in folgende Bilder gefasst wurden: Gott als Honig durch den Mund schmecken, ihn als einen süßen Duft empfangen oder ihn in der Gestalt eines Kindes auf dem Arm halten.⁷¹

In diesen Beschreibungen klingt das Hohelied der Liebe und Metaphern an, die Bernhard in seinen Hoheliedpredigten verwendete. Hildegards Verständnis der Nonnen als Zeichen und Medien Gottes, welche symbolisch zur Speise werden sollten, findet sich in späterer Zeit in der

70 Karl-Heinz Göttert: *Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption*. München 1994, S. 124-129.

71 Vgl. Bynum: *Fragmentierung und Erlösung*, a. a. O., S. 118.

Vorstellung des weiblichen Körpers als ›Nahrung‹ wieder. Bynum hebt in *Holy Feast and Holy Fast* den weiblichen Körper als für Wundererlebnisse befähigt und symbolisch mit Nahrung gleichgesetzt hervor.⁷² Diese Codierung findet sich bei Hildegard, wenn sie fordert, Seele und Körper ›süß‹, also zur ›Speise Gottes‹ zu machen. Ähnlich wie viele religiöse Frauen nach ihr inszenierte sie sich zur begnadeten Vermittlerin seiner Audiovisionen, wodurch sie selbst das ideale Modell ihrer Mystik der medialen Zeichenhaftigkeit war.

72 Vgl. Caroline Walker Bynum: *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley, Los Angeles u. London 1987, S. 274.

DER STEINERNE GAST. ESSEN MIT TOTEN

ULRIKE VEDDER

CATALINÓN: Was ist das für ein Gericht?

DON GONZALO: Ein Gericht aus Vipern und
Skorpionen.

CATALINÓN: Feine Speise!

DON GONZALO: Das sind unsre Leckerbissen.
Nimmst du nichts?

Tirso de Molina: *Der steinerne Gast* (um 1619)

In Sibylle Lewitscharoffs (*1954) hinreißendem Roman *Consummatus* (2006) sitzt der Protagonist Ralph Zimmermann am 3. April 2004 wie jeden Samstagvormittag im Café Rösler in Stuttgart, umgeben von seinen Toten. Sie treiben sich im Café herum, kommentieren seine Erzählungen, korrigieren seine Erinnerungen, nähern und entziehen sich ihm, schweben unter der Zimmerdecke oder hinter der Kuchentheke, kurz: Sie sind gegenwärtig, wenn auch ephemere, kaum wahrnehmbar. Ihre Anwesenheit wird von kaum jemandem bemerkt, und auch Ralph Zimmermann kann seine Toten erst seit seiner ›Jenseitsreise‹ wahrnehmen, seit er nämlich selbst vor einigen Jahren kurzzeitig tot war: »Versuche, im Schattenreich zu forschen.«¹ Darüber hinaus sind die Toten kaum handlungsfähig. So ist es ihnen nicht mehr – wie noch den Toten in der Vormoderne – möglich, in der Not helfend einzugreifen, als Strafgericht aufzutreten oder einen jenseitsökonomischen Tauschhandel mit den Lebenden um Seelenheil und Memoria, ein *sacrum commercium*, zu betreiben.² Doch können sie hier immerhin geringfügig intervenieren, einen Stift wenige Millimeter auf glatter Fläche rollen lassen, das Frühstücksei oder eine Zigarettenpackung kurz zum Aufleuchten bringen. Zudem ist ihnen ein

-
- 1 Sibylle Lewitscharoff: *Consummatus. Roman*. München 2006, S. 75. Nicht zufällig lässt sich der 3. April 2004 als der Samstag vor Palmsonntag identifizieren, der von den Orthodoxen ›Lazarus-Samstag‹ genannt wird.
 - 2 Vgl. Mireille Othenin-Girard: »›Helfer‹ und ›Gespenster‹. Die Toten und der Tauschhandel mit den Lebenden«. In: *Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400-1600*. Hg. v. Bernhard Jussen u. Craig Koslofsky. Göttingen 1999, S. 159-191.

Großteil der Figurenrede im Buch zugeordnet und durch hellere Druckfarbe kenntlich gemacht: ein Abbild ihrer Schattenhaftigkeit und Leichtigkeit, aber auch ihres Wortreichtums und ihrer Präsenz.

Die objektive ökonomische, juristische, soziale und kulturelle Macht der vormodernen Toten, an deren Abschaffung die Moderne so intensiv gearbeitet hat, erscheint in Lewitscharoffs *Consummatus* also nurmehr als ein ferner Abglanz, ein »Als ob«, wie die Toten selbst formulieren:

Ziehen wir uns hinter die Kuchenpyramiden des Rösler zurück. Das Rudel gibt sich verfressen, albert rum, als könne es die Schokowappen von der Torte klauen. Bleiben beim Als ob. Antippen nicht erlaubt. Allenfalls Verleiten zum Fallenlassen.³

Im Modus des *Als ob* bleibt die gemeinsame Tortenschlacht zwischen den Lebenden und den Toten aus. Das Totenmahl findet also nicht statt – und damit jene ritualisierte Huldigung der Toten, die in Form einer gemeinsamen Mahlzeit zwischen Lebenden und Toten eine lange Tradition seit der Antike aufweist.

Daran erinnern beispielsweise die verbreiteten Darstellungen von Totenmahlzeiten an römischen und frühchristlichen Gräbern oder auch das *Triclinium*, der Speiseraum in der römischen Grabarchitektur, manchmal gar eine Küche am Grab.⁴ Dabei dient das Totenmahl nicht nur einer huldigenden Erinnerung, sondern auch einer Bannung der Toten. Das lässt sich etwa am Bohnen-Ritual – »Bohnen sind die beliebteste Speise der Toten«⁵ – während des römischen Totenfestes *Lemuria* ablesen. Es ist beispielsweise in Ovids *Fasti*, einem kurz nach der Zeitenwende verfassten Festkalender, überliefert: Um die Toten zu bannen, unternimmt der *pater familias* eine Reihe von Ritualen, zu denen es auch gehört, schwarze Bohnen hinter sich zu werfen und sich damit von den Toten freizukaufen.⁶ Diese Gegenwart der Toten wird allerdings durch die »vormoderne«

3 Lewitscharoff: *Consummatus*, a. a. O., S. 14.

4 »Archäologisch nachgewiesene Essensreste an den Gräbern bezeugen, dass es sich um reale Mahlzeiten gehandelt hat.« In: Reiner Sörries: »Totenmahl/-zeiten«. In: *Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur*. Bd. 2. Hg. v. Zentralinstitut für Sepulkralkultur Kassel. Braunschweig 2005, S. 374 f., hier: S. 374.

5 Ebd., S. 51.

6 So heißt es bei Ovid: »Terque manus puras fontana perluit unda;/ Vertitur, et nigras accipit ore fabas;/ Aversusque jacit: sed dum jacit, Haec ego mitto;/ His, inquit, redimo meque meosque fabis.« In: Ovid: *Fasti*. London 1854, V. 435-438, S. 112.

reformatorsch-protestantische Bewegung, die sich gegen jegliche Kommunikation zwischen Lebenden und Verstorbenen wendet, heftig bestritten. Auch das frühneuzeitliche Funeralzeremoniell etwa für den französischen König Franz I. (1494-1547), in dessen rituellem Verlauf der künstlich gefertigten Effigies als Repräsentant des Toten gesegnete Speisen und Getränke serviert werden, ist höchst ambivalent, wird doch dadurch die »Kluft zwischen Leben und Tod [...] keineswegs überbrückt, sondern in einem gewissen Sinn hervorgehoben.«⁷ Als endgültig beendet gilt die Gegenwart der Toten vor allem in der Moderne durch die vielfältige Entwertung, ja Abschaffung der Toten seit 1800.⁸ So erscheint es vielleicht als Anklang an das Totenmahl, mehr aber noch als die Markierung eines großen Abstands zu ihm, wenn in der abendländischen Moderne und bis heute nurmehr der sogenannte Leichenschmaus übrig ist. Er ist zwar im Anschluss an Bestattungen allgemein verbreitet, hat aber ausdrücklich ohne den Toten – und schon lange auch ohne einen freien Stuhl für den Toten – stattzufinden.

Allerdings ist die Verwerfung der Toten und der Totenmahlzeiten keineswegs endgültig: nicht in der Frühen Neuzeit, wenn trotz reformierter Bestattungsrituale in England dann doch »Arme als ›Sünderer‹ benutzt [wurden], die Brot und Bier über dem Leichnam verzehrten und so die Sünden des Verstorbenen auf sich nahmen, damit dieser nicht nach seinem Tod über die Erde wandeln mußte«⁹; nicht in der Moderne, wenn deren »endgültig« verbannte Geister und Wiedergänger in der Literatur und anderen Künsten doch ihre Heimstatt finden. Dort, in der Literatur der Moderne, erfährt auch der Topos der Totenmahlzeit eine vielfältige »Wiederbelebung«, die ihm zugleich neue Funktionen jenseits von Memoria und Seelenheil zuweist. In Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* (1919) fungiert der süße Reis, der jedem sterbenden Verurteilten

7 Kristin Marek: »Bildpolitik des Erbens. Die Effigies im englischen Funeralzeremoniell«. In: *Trajekte* 7 (2007), H. 14, S. 17-21, hier: S. 21.

8 Vgl. Otto Gerhard Oexle: »Die Gegenwart der Toten«. In: *Death in the Middle Ages*. Hg. v. Herman Braet u. Werner Verbeke. Leuven 1983, S. 19-77 sowie Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*. (1978). Übers. v. Hans-Horst Henschen u. Una Pfau. München 1980.

9 Natalie Zemon Davis: »Die Geister der Verstorbenen, Verwandtschaftsgrade und die Sorge um die Nachkommen. Veränderungen des Familienlebens in der frühen Neuzeit«. In: dies.: *Frauen und Gesellschaft am Beginn der Neuzeit. Studien über Familie, Religion und die Wandlungsfähigkeit des sozialen Körpers*. Berlin 1986, S. 19-51, hier: S. 31. Davis ergänzt: »[E]ine ›Iß jetzt, zahl später‹-Variante der katholischen Seelenrettungsökonomie«. Ebd.

verabreicht wird, einerseits als Indikator des Sterbeprozesses, andererseits als Inbegriff des Abjekts, das zwischen Begehren und Ekel changiert.¹⁰ Zugleich erzeugt er eine enge Verknüpfung zwischen Vitalität und Morbidität, zwischen tröstlichem Kinderessen und erniedrigender Henkersmahlzeit. Zudem hat der alte Kommandant der Strafkolonie, vom neuen Kommandanten und vom aufgeklärten Forschungsreisenden als anachronistisch verworfen, ausgerechnet unter einem Tisch mitten im Teesalon sein Grab gefunden, das auf eine – die Mahlzeiten untergründig bestimmende – Verbindung zwischen Lebenden und Toten verweist. Auf den ersten Blick gegenläufig, nämlich explizit voneinander abgelöst, erscheinen Essen und Tod in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* (1924), wenn die Leichname der verstorbenen Patienten üblicherweise während des Mittagmahls abtransportiert werden, um den Tod geheim zu halten. Doch eine solche vermeintlich scharfe Trennung zwischen den Toten einerseits und einer Mahlzeit unter Lebenden andererseits vermag es nur oberflächlich, die implizite »Komplizenschaft«¹¹ zwischen Essen und Tod zu verbergen.

Die Entwertung und Abschaffung der Toten ist um 1800 also einerseits vollzogen, bleibt andererseits aber unabgegolten – und literarisch produktiv. In dieser Umbruchzeit, die nicht zufällig das Museum und damit auch die Musealisierung der Toten erfindet,¹² nehmen zwei Künstler die reiche Geschichte des vormodernen Umgangs mit den Toten auf, darunter auch die Totenmahlzeit, und unterziehen sie entscheidenden Toposverschiebungen und Bedeutungsverdichtungen: In *Don Giovanni* (1787) animieren Lorenzo da Ponte (1749-1838) und Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) eine Grabstatue zum Verlassen des Friedhofs –

10 Zum Verhältnis von Subjekt, Objekt und Abjekt, von Ekel und Begehren vgl. Gisela Ecker: »Verwerfungen«. In: *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*. Hg. v. ders., Martina Stange u. Ulrike Vedder. Königstein 2001, S. 171-185.

11 Stefan Hardt: *Tod und Eros beim Essen*. Frankfurt a. M. 1987, S. 59.

12 Mit der Temporalisierung und Dynamisierung, die die Lebenden gegenüber den Toten privilegiert, geht die um 1800 neu entstehende Vorstellung einer »Bewahrungskultur« (Odo Marquard) einher. Die neue Institution des Museums wird zu einem Ort der »Totenbeschwichtigung« (Peter Sloterdijk), der die Lebenden von den Toten entpflichtet und der – gerade weil er dem Vergangenen und den Toten gewidmet ist – das Ende der bis weit ins 18. Jahrhundert reichenden Gegenwart der Toten markiert. Vgl. Ulrike Vedder: »Gegenwart und Wiederkehr der Toten: Sterben, Erben, Musealisieren vor und nach der Moderne«. In: *Zeitschrift für Germanistik* 17 (2007) H. 2, S. 389-397.

des Museums –, auf dass diese einer Einladung zum Essen folgen und ihrerseits eine Gegeneinladung aussprechen kann.

Steinerne Gäste, sprechende Statuen

Gleich zu Beginn der Oper versucht Don Giovanni vor der schreienden Donna Anna, die er heimlich verführen wollte und die nun »come furia disperata« (»wie eine verzweifelte Furie«)¹³ seine Identität enthüllen will, zu fliehen. Donna Annas Vater, der Commendatore, eilt zu Hilfe und wird von Don Giovanni im Degengefecht getötet. Seine Tochter beweint lauthals den Leichnam,¹⁴ schwört gemeinsam mit ihrem Verlobten Rache und lässt ihrem Vater eine Statue auf dem Friedhof errichten. Als es eines Nachts den wiederum fliehenden, jedoch schallend lachenden Don Giovanni dorthin verschlägt, ertönt plötzlich eine Stimme: »Di rider finirai pria dell'aurora.« (»Dir vergeht das Lachen noch vor dem Morgengrauen.«)¹⁵ Er schlägt daraufhin gegen die Statuen, um den Sprecher zu suchen, da erklingt die Stimme wieder: »Rinaldo, audace, lascia a'morti la pace.« (»Verbrecher, Verwegener, laß die Toten ruhen.«)¹⁶ Schließlich entdeckt Don Giovanni die Statue des Commendatore und zwingt seinen Diener Leporello, die Inschrift laut vorzulesen: »Dell'empio che mi trasse al passo estremo qui attendo la vendetta.« (»Hier erwarte ich die Rache an dem Gottlosen, der mich erschlug.«)¹⁷

Wenn Don Giovanni darauf antwortet: »Digli che questa sera l'attendo a cena meco« (»Sag ihm, ich erwarte ihn heute bei mir zum Abendessen«)¹⁸, so erfolgt das in einer ebenso blasphemischen wie rhetorisch versierten Wendung. Denn das Erwarten einer Rache mit dem Erwarten eines Besuchs zu beantworten, ist hier ja nicht als zivilisatorische Leistung der Gastfreundschaft zu deuten. Vielmehr überlagern sich in Mozarts Oper antiabsolutistische und hedonistische Aspekte der Libertinage – ihre Herausforderung göttlicher, weltlicher und väterlicher Gesetze – mit Elementen aus der Kulturgeschichte sowohl des Totenmahls als auch

13 Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni. Italienisch/Deutsch*. Übers. v. Thomas Flasch. Stuttgart 1986, S. 20 u. S. 21 (Akt 1, Szene 1).

14 Zur Kultur- und Theoriegeschichte spezifisch weiblicher Trauer um die Toten vgl. *Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*. Hg. V. Gisela Ecker. München 1999.

15 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 134 u. S. 135 (Akt 2, Szene 11).

16 Ebd., S. 136 u. S. 137.

17 Ebd.

18 Ebd.

der Statue. Während nämlich in der reichen Tradition der Volkserzählungen und Legenden um die lästerliche – und prompt mit dem Tod bestrafte – Einladung eines Toten zum Essen häufig ein Schädel oder ein Gehenkter angesprochen wird,¹⁹ handelt es sich hier, wie überhaupt in allen Varianten des Don Juan-Mythos, um eine steinerne Statue.

Folgt man Michel Serres' Überlegungen zur Herkunft der Statue, so liegt ihr Ursprung im Totenkult, der mit der Figur der Wiederkehr verknüpft wird: »Die erste Statue: der mumifizierte Leichnam, zurückgekehrt, hervorgegangen aus seinem Gehäuse«, aus der Unsichtbarkeit also in die Sichtbarkeit der Lebenden. »Aber woher kommen die Statuen? Aus dem Tod. [...] Woher gelangen die Statuen zu uns? Sie kommen nicht, sie kommen zurück. Götter, Helden oder Menschen, ob groß oder falsch, erstehen zu neuem Leben, suchen uns heim, wie die Gespenster, die *revenants*«. ²⁰ Die (profane) Statue hütet und kennzeichnet also nicht nur den Tod bzw. den Toten, sondern markiert zugleich auch seine Wiederkehr, und zwar in Form seiner Begegnung mit den Lebenden. Dies geschieht durch den seit der Antike verbreiteten Topos der sprechenden Statue. Zu diesem Topos gehört einerseits ein Epitaph, das in der ersten Person formuliert ist und somit von der Statue selbst »ausgesprochen« wird, andererseits ein Betrachter, der »angesprochen« wird bzw. das Epitaph laut liest und damit in ein »Zwiesgespräch« verwickelt werden kann:

Die antike *prosopepoiia* – also die topische Belebung eines Kunstwerks durch Handlung und Rede – wirkte lange in der frühen Neuzeit fort und wurde für die Begegnung mit Statuen transformiert, indem man sich zur Statue in ein Dialogverhältnis setzte.²¹

In einem solchen »Dialog« geht es primär um die Vermittlung normativer Werte seitens der Statue, wodurch auch die Möglichkeit »einer durch das Medium der Statue artikulierten Gesellschaftskritik«²² eröffnet wird. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts jedoch tritt an die Stelle solcher Begegnungen zum einen der Topos einer sich in die Statue als nurmehr ästhetisches Objekt versenkenden, schweigenden, subjektivierten Betrachtung,

19 Vgl. Leander Petzoldt: »Don Juan auf dem Friedhof. Stoff- und Überlieferungsgeschichte der Volkserzählung vom ›beleidigten Totenschädel‹ in Volksballade, Sage und Exempel«. In: ders.: *Märchen, Mythos, Sage. Beiträge zur Literatur und Volksdichtung*. Marburg 1989, S. 157-193.

20 Michel Serres: *Der Hermaphrodit*. Frankfurt a. M. 1989, S. 84-85.

21 Dietrich Erben: *Der steinerne Gast. Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung*. Weimar 2005, S. 11.

22 Ebd., S. 15.

die die Statue selbst zum Verstummen bringt,²³ zum anderen der zeitgleich immer populärer werdende Künstlermythos des Pygmalion, der der (weiblichen) Statue zu allererst Leben und Sprache einzugeben ermächtigt wird.

Wenn nun bei Mozart die Statue des Commendatore in der Begegnung mit Don Giovanni immer mehr in Bewegung gerät – zunächst verlaublich sie normative Sentenzen, Leporello intoniert die Inschrift, dann nickt die Statue, schließlich antwortet und handelt sie –, so lässt sich das zu diesem Zeitpunkt am Ende des 18. Jahrhunderts bereits als Anachronismus verstehen, der jedoch zugleich als Rückkehr einer unabgeholten Figur begriffen werden kann. Die Statue würde hier also nicht nur die Erscheinung eines Toten, des Commendatore, oder die Persistenz der unerfüllten Rache bedeuten – ein ebenfalls seit der Antike verbreiteter Topos²⁴ –, sondern auch die Wiederkehr einer Denkfigur, die auf die Gegenwart der Toten zielt und in diesem Sinne »Abwesenheit in Anwesenheit konvertiert«²⁵. Dies erscheint umso vielschichtiger, als der traditionelle »tote Gast« aus den Volkserzählungen, der der Sphäre des Übernatürlichen angehört, in der Statue des Commendatore konkretisiert – und petrifiziert – wird, die als von Menschen geschaffenes Objekt ganz irdischer Natur ist. Diese Statue kann also als zentrale Figur der Abgrenzung *und* Transgression zwischen Jenseits und Diesseits, zwischen der Welt der Toten und der Welt der Lebenden gelten.

Hinzu kommt, dass sowohl die Wucht als auch die Beweglichkeit der Statue bei Mozart im Medium der Musik evoziert wird und dass erst dadurch das Unglaubliche ihres Erscheinens in eine das gesamte Geschehen ergreifende und erschütternde Präsenz überführt wird. In früheren Varianten des Don Juan-Mythos, etwa bei Tirso de Molina (1630) und bei Molière (1665), verbindet sich nämlich in der Statue die Wucht des Übernatürlichen mit der betonten Unbeweglichkeit des Steins. Dagegen vermag es Mozarts Musik, die in umständlichen Sentenzen verhar-

23 Vgl. Wolfgang Kemp: »Die Kunst des Schweigens«. In: *Laokoon und kein Ende. Der Streit der Künste*. Hg. v. Thomas Koebner. München 1989, S. 96-119.

24 Zur »rächenden Statue« vgl. beispielsweise die Statue des Mitys in Argos – die auf dessen Mörder stürzt, als er sie betrachtet –, die Aristoteles in seiner *Poetik* anführt.

25 Thomas Macho: »Steinerne Gäste. Vom Totenkult zum Theater«. In: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. Hg. v. Hans Belting, Dietmar Kamper u. Martin Schulz. München 2002, S. 53-65, hier: S. 55.

rende und darin fast zur Buffa-Figur avancierende Statue²⁶ auf vielschichtige Weise in die gesamte Oper hineinzuverweben und damit in eine bewegte Spannung zu versetzen, die auch die Grenze zwischen den Toten und den Lebenden erfasst.

So grundiert die Tonart des Commendatore, d-Moll, bereits – noch unerkannt – den Beginn der Ouvertüre und wird später – dann deutlich zuzuordnen – die deklamatorische Prophezeiung der Statue »Di rider finirai pria dell'aurora« (»Dir vergeht das Lachen noch vor dem Morgenrauen«) bestimmen: Deren harmonischer Verlauf bewegt sich in d-Moll als einziger Tonart, wodurch die Prophezeiung ihren »statuarischen Charakter«²⁷ und ihren Machtanspruch manifestiert. Mit seinem letzten Vers »Ah tempo più non v'è.« (»Ah, Eure Zeit ist um.«)²⁸ führt der tote Commendatore dann, unisono mit dem Orchester, »das musikalische Geschehen zur d-moll-Tonika«,²⁹ bevor er abgeht und Don Giovanni seiner Höllenfahrt überlässt. Ein analoger Spannungsbogen verknüpft auf ebenso untergründige wie dramatische Art auch den Duelltod des Commendatore und den Untergang Don Giovannis: »Ganze neun Takte dauert das ungleiche Duell, mit einem verminderten Septakkord auf B endet es: eben dem Klang, mit dem der tote Komtur als steinerner Gast zu Don Giovannis Bankett erscheinen wird.«³⁰ Dieses Bankett, das den zweiten Akt beschließt, steht ganz im Zeichen der Präsenz des Toten und »antwortet« in vielfacher Hinsicht auf das rauschende Fest am Ende des ersten Akts, das gerade von der vermeintlichen Absenz des Toten geprägt ist.

Festbankett und Totenmahl

Don Giovanni ist nicht nur ein großer Verführer, sondern auch ein großer Esser. Als weitgereister, unerschrockener Genießer goutiert er sowohl

26 Don Giovanni spricht die Statue auf dem Friedhof mit »O vecchio buffonissimo!« (»Alter Spaßvogel!«) an. In: Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 136 u. S. 137 (Akt 2, Szene 11).

27 Sabine Henze-Döhring: *Opera seria, Opera buffa und Mozarts »Don Giovanni«*. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts. Laaber 1986, S. 221.

28 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 154 u. S. 155 (Akt 2, Szene 15).

29 Sabine Henze-Döhring: *Opera seria, Opera buffa und Mozarts »Don Giovanni«*, a. a. O., S. 246.

30 Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters*. Bd. 1. Basel 1988, S. 469.

jede einzelne seiner Geliebten als auch ausdrücklich »alle« Frauen (»vo' bene a tutte quante«)³¹; und wenn er am Ende des ersten Akts zum großen Fest mit »cioccolata, caffè, vini, presciutti«³², also mit ausgewiesenen Genussmitteln lädt, nimmt er sich vor, die Liste seiner Eroberungen bis zum nächsten Morgen »d'una decina« zu erweitern, »um gute zehn Namen«.³³ Das Bankett am Ende des zweiten Akts ist ebenfalls durch Don Giovannis enormen Appetit gekennzeichnet, wenn er beim Essen schwärmt: »Ah che piatto saporito!« (»Ah, welch köstliches Gericht!«), worauf Leporello als Buffo-Figur des ewig hungrigen Dieners beiseite kommentiert: »Ah che barbaro appetito! Che bocconi da gigante!« (»Ah, welch ungeheurer Appetit! Was für Riesenbrocken!«)³⁴ Die Rahmung dieses Banketts durch ein kleines Orchester auf der Bühne, das während des Essens beliebte Melodien aus zeitgenössischen Opern (unter anderem aus Mozarts *Le nozze di Figaro*) zum Besten gibt, bezieht auch die Musik selbst in das allgemeine Konsumieren und Einverleiben ein.³⁵

Die lästerliche Einladung der Statue ausgerechnet zum Essen ist in diesem Kontext keineswegs als bloße Aufnahme eines traditionellen Elements des Don Juan-Mythos zu verstehen; vielmehr sucht Don Giovanni den Toten, das Jenseits und letztlich die göttliche Ordnung im Modus der Einverleibung herauszufordern. Dies ließe sich – in psychoanalytischer Lesart – als »Versuch einer oralen Versöhnung, einer Einverleibung, wenn man so will, als verpaßte Kommunion« verstehen, wodurch »die väterliche Strafe als höchstes Objekt der Verführerleidenschaft« enthüllt

31 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 90 u. S. 91 (Akt 2, Szene 1).

32 Ebd., S. 42 u. S. 43 (Akt 1, Szene 8).

33 Ebd., S. 66 u. S. 67 (Akt 1, Szene 15). Zur Dynamik und Medialität der Namensliste vgl. meinen Beitrag: Ulrike Vedder: »Leporellos Register. Sammeln und Ausstellen in Mozarts ›Don Giovanni‹«. In: *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, a. a. O., S. 124-140.

34 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 144 u. S. 145 (Akt 2, Szene 13).

35 Leporello hat diese Musik bereits satt: »Questa poi la conosco pur troppo ...«. (»Das Stück jetzt kenn ich nur zu gut ...«.) Ebd. Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang doch mehr als eine Anekdote, was Lorenzo da Ponte in seinen Memoiren als Kritik des Wiener Publikums an *Don Giovanni* und als Mozarts Reaktion wiedergibt: »Und was sagte der Kaiser dazu? – ›Diese Oper ist göttlich, vielleicht sogar noch schöner als der *Figaro*, aber sie ist keine Kost für die Zähne meiner Wiener.‹ Ich erzählte Mozart diesen Ausspruch; der aber erwiderte ganz ruhig: ›Lassen wir ihnen Zeit sie zu kauen.« Zit. n. Stefan Kunze: *Mozarts Opern*. Stuttgart 1984, S. 339 f.

werde.³⁶ Denn mit Don Giovannis Aufforderung an den Commendatore, von den Toten wiederzukehren, gilt die Essenseinladung – anders als noch bei Tirso de Molina oder Molière, wo Don Juans Vater, Onkel und König auftreten – der einzigen Vaterfigur im Stück. Wenn Julia Kristeva die Aporie des Libertins betont, der gerade durch seinen revolutionären Sturz jeglicher Autorität bei gleichzeitigem Anspruch auf eigene Gottähnlichkeit in einem »bestimmten Moment des Zerfalls des Monotheismus [...] dessen Dynamik in negativer Form beibehält«³⁷, also das väterlich-göttliche Gesetz gerade aufrechterhält, so ist diese Aporie in Mozarts Oper in Gestalt des steinernen Gastes repräsentiert, der als einziger »unverdaulich« bleibt: »[I] reste quelque chose d'absolument indigeste et inassimilable, quelque chose de radicalement incompréhensible, inappropriable.«³⁸ Der unkonsumierbare Tod markiert die entscheidende Lücke in der Souveränität des Libertins. Darüber hinaus deutet er bereits auf die folgende Umkehrung voraus, nämlich auf das Verschlungenwerden Don Giovannis durch den Tod, wie es in der Regienweisung heißt: »*Resta inghiottito dalla terra.*« (»*Er wird vom Erdboden verschluckt.*«)³⁹

Die traditionelle Volkserzählung aus blasphemischer Einladung, Totenmahl und Bestrafung erfährt bereits in Tirso de Molinas *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630 anonym erschienen) entscheidende Veränderungen zugunsten der dramatischen Struktur, zu denen auch die Einführung eines dritten Protagonisten im »Essens-Duell« zwischen dem Toten und seinem Herausforderer gehört: Der Diener wird zur Teilnahme gezwungen. Seine Funktion besteht darin, durch eigene Feigheit den Mut seines Herrn zu steigern, aber auch als überlebender Zeuge von dessen Höllenfahrt erzählen zu können. Tirso de Molina spielt die Figur des Dieners Catalinón in einer komödiantischen Weise aus, um das Unheimliche umso schärfer zu konturieren: sowohl bei der ersten Mahlzeit in Don Juans Räumen als auch nach der Gegeneinladung zur zweiten Mahlzeit in der Grabkapelle. Als das Standbild des Don Gonzalo bei Don Juan erscheint, fordert dieser seinen ängstlichen Diener auf, mit dem Gast zu reden. Daraufhin macht Catalinón Konversation, die das Tischgespräch mit einem fremden Reisenden über dessen Kultur zitiert:

36 Julia Kristeva: »Don Juan oder Die Liebe zum Können«. In: dies.: *Geschichten von der Liebe*. (1983). Übers. v. Dieter Hornig u. Wolfram Bayer. Frankfurt a. M. 1989, S. 183-200, hier: S. 188.

37 Ebd., S. 189.

38 Shoshana Felman: »Don Juan ou la promesse d'amour«. In: *Tel Quel* 87 (1981), S. 16-36, hier: S. 30.

39 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 154 u. S. 155 (Akt 2, Szene 15).

CATALINÓN: Also essen auch die Toten?

Sprich. Er nickt ein Ja dazu. [...]

– – geht's euch gut? Ists drüben schön?

fruchtbar? – Ebne oder Berge? –

Ehrt man auch die Dichtung dort?

I. DIENER: Immer nickt er mit dem Kopf

Ja! zu allem.

CATALINÓN: Gibt's auch viele

Schenken dort? [...]

Herr Verstorbner, trinkt man drüben

eisgekühlt? (*der steinerne Gast nickt*) Das gibt's dort also? Feines Land.⁴⁰

Am nächsten Abend finden sich Don Juan und Catalinón in der Grabkammer ein, die offenbar bereits zu jenem »drüben« zählt, wird dort doch ein gänzlich anders geartetes Essen serviert:

DON JUAN: Sag mir schnell, was du begehrt.

DON GONZALO: Dich als Gast bei Tisch zu haben.

CATALINÓN: Wir verzichten auf die Mahlzeit,

hier gibt's doch nur kalte Platte,

keine Küche ist zu sehn.

DON JUAN: Essen wir. [...]

CATALINÓN: Was ist das für ein Gericht?

DON GONZALO: Ein Gericht aus Vipern und Skorpionen.

CATALINÓN: Feine Speise!

DON GONZALO: Das sind unsre Leckerbissen.

Nimmst du nichts?

DON JUAN: Gewiß, ich esse,

selbst wenn du mir Nattern reichst und

alle Schlangenbrut der Hölle. [...]

CATALINÓN: Was für Wein gibts hier zu trinken?

DON GONZALO: Koste!

CATALINÓN: Galle ists und Essig.

DON GONZALO: Es ist Wein aus unsrer Kelter. [...]

CATALINÓN: Was ist das für ein Gekochtes?

DON GONZALO: Krallen.⁴¹

40 Tirso de Molina: *Der steinerne Gast*. In: *Drei Dramen aus dem Spanischen des Tirso de Molina*. Übers. v. Karl Vossler. Berlin 1953, S. 224-332, hier: S. 313 f.

41 Ebd., S. 326 f.

Dass Don Juan selbst diesem Essen zuspricht, kann ebenso als Ausweis seiner Tapferkeit wie als Fortsetzung seines Sakrilegs gelten. In dramatischer Hinsicht jedoch bietet sich damit die Gelegenheit, das grausige Mahl in seinen Einzelheiten auszumalen und so auf nachdrückliche Weise einen Gegenpol zum vorherigen Essen zu konstruieren. Gleichwohl resultiert das eine aus dem anderen – pointiert durch den Parallelaufbau der Szenen: zwei das Essen servierende Diener bei Don Juan, zwei schwarze Gestalten in der Grabkapelle; der Gesang eines Liebeslieds hinter der Szene bei Don Juan, ein das Strafgericht androhender Gesang in der Grabkapelle –, sodass Don Juan durchgehend als die treibende Kraft des Geschehens angesehen werden kann.

Bei Mozart werden Einladung und Gegeneinladung zu einer Szene zusammengefügt, sodass die beiden antithetisch angelegten Mahlzeiten sich zu einem einzigen Bankett verbinden. Ohne das theatralisch-grausige Ambiente eines Tirso de Molina, aber mit expliziter Thematisierung des Essens – anders als bei Molière, wo zwar zum Essen geladen, dann aber nichts verzehrt wird –, ist die Totenmahlzeit im Hause Don Giovanni sorgfältig vorbereitet: Ein ausgezeichneter Koch, erlesene Speisen wie etwa Fasan, hervorragender Wein, umsichtige Diener und ein »bel concerto«⁴² der Musiker tragen zu einem Fest der Sinne bei, dessen brutale Gegenfigur der steinerne unbeeindruckte Tote ist. Er stört das Bankett mit seinem schweren Klopfen und beantwortet die präsentierten Gaben mit Ablehnung, das heißt mit einer Konfrontation, die in großen Tonsprüngen und Lagenwechseln den gesamten musikalischen Raum – und damit die Welt dieses Stücks – erfüllt: »Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste.« (»Nicht nährt sich von der Speise Sterblicher, wer sich von himmlischer ernährt.«)⁴³ Die musikalische Betonung liegt auf »cibo« und damit auf dem Essen als jenem Medium, das hier gerade keines der Vermittlung, sondern der Entgegensetzung, ja des Kampfes zweier Seinsordnungen ist. Auch wenn es hier also nicht mehr, wie noch in der Vormoderne, zum gemeinschaftlichen Essen zwischen Lebenden und Toten kommt, ist damit die Vorstellung einer Gegenwart der Toten nicht verabschiedet, im Gegenteil: Umso machtvoller erscheint die Präsenz des steinernen Gastes, der den eingangs genannten jenseitsökonomischen Austausch von Gaben, wie ihn das gemeinsame Mahl repräsentieren würde, verweigert, und der sich weder integrieren noch banen lässt. Umso tapferer und umso anmaßender erscheint aber auch sein lebendes Gegenüber.

42 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 144 u. S. 145 (Akt 2, Szene 13).

43 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 150 u. S. 151 (Akt 2, Szene 15).

Das erweist sich ein weiteres Mal kurz darauf mittels des Mediums der Hand: Die Geste des Handreichens, von Don Giovanni immer wieder als verführerische Geste des Versprechens – und damit des Brechens aller vorhergehenden Versprechen – eingesetzt,⁴⁴ wird hier zum tödlichen Zugriff. Das extrem dynamische (von *piano* zu *fortissimo* springende) »Dammi la mano in pegno!« (»Gib mir die Hand zum Pfand!«)⁴⁵ des Commendatore erinnert an das frühere siegessichere »Là ci darem la mano« (»Dort reichen wir uns die Hand«)⁴⁶ Don Giovannis. Diese Bezugnahme motiviert einerseits Don Giovannis Untergang als zwingende Folge seiner Libertinage und bringt ihn andererseits dazu, nun der Statue ebenso kurz entschlossen seine Hand zu reichen, wie er zuvor seine Geliebten überwältigt hat: »Eccola!« (»Da hast du sie!«)⁴⁷ Das nun einsetzende Wortgefecht zwischen Don Giovanni und dem steinernen Gast tritt an die Stelle jenes vergeblichen, ja lächerlichen Versuchs des Don Juan, sein Schwert gegen den gegnerischen *revenant* zu führen, wie ihn Tirso de Molina inszeniert: »Ich verbrenne! laß mich los! Mit dem Dolch durchbohre ich dich ... Weh, umsonst! ich stoß und steche immer in die leere Luft.«⁴⁸ Dagegen setzt Mozarts Oper das ebenso machtvolle wie reduzierte »No!« und »Sì!«⁴⁹, das der Lebende und der Tote »auf Augenhöhe« gegeneinander richten: Don Giovanni bereut nicht – anders als Tirso de Molinas Don Juan, der zu spät (und zu unaufrichtig?) nach Beichte und Absolution verlangt – und erhält seine Autonomie aufrecht bis zum Ende – »mit der individuellsten Musik, die bis dahin überhaupt in der Geschichte der Oper geschrieben worden war«.⁵⁰

Nachdem Don Giovanni »vom Erdboden verschluckt«⁵¹ ist, folgen nunmehr Leporellos konfuser Bericht an die Verfolger sowie das Schlusssextett, das den Versuch einer Moralbildung darstellt: »Questo è il fin di chi fa mal!« (»So endet, wer das Böse will!«)⁵² Doch wie auch die weltliche Gerichtsbarkeit in Gestalt der Gerichtsdienere viel zu spät auftritt und ins Leere läuft, so erscheint auch die bürgerliche Moralisierung an-

44 Zur Geste des Handreichens in Verbindung mit dem zentralen Sprechakt des Versprechens vgl. Shoshana Felman: *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*. Paris 1980.

45 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 152 u. S. 153 (Akt 2, Szene 15).

46 Ebd., S. 46 u. S. 47 (Akt 1, Szene 9).

47 Ebd., S. 152 u. S. 153 (Akt 2, Szene 15).

48 Tirso de Molina: *Der steinerne Gast*, a. a. O., S. 328.

49 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 152 u. S. 153 (Akt 2, Szene 15).

50 Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene*, a. a. O., S. 466.

51 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 153 u. S. 154 (Akt 2, Szene 15).

52 Ebd., S. 158 u. S. 159 (Akt 2, letzte Szene).

gesichts der erschütternden Höllenfahrt lächerlich – zumal das *presto*, »mit dem Mozart die Musik über den Text hinwegrauschen läßt«⁵³, den selbstbeschwichtigenden Charakter des Sextetts herausstellt. Und umso deutlicher tritt das moderne und zugleich analytische Moment der Mozartschen Oper hervor, das Kierkegaard in seiner Schrift *Entweder/Oder* (1843) hervorgehoben hat: dass Don Giovanni als Figur der Grenzüberschreitung eine ›andere Zugehörigkeit‹ aufweist.

Einladung an die Toten

Gänzlich ohne Höllenfahrt oder Metaphysik, Pathos oder Moral, ja ohne großes Beunruhigungspotenzial erzählt Sibylle Lewitscharoffs Roman *Consummatus* von der geradezu lakonischen Präsenz der Toten. Deren Gegenwart weist jene Entpflichtung der Lebenden von den Toten, wie sie die Moderne mit all ihren Maßnahmen zur Grenzziehung zwischen Tod und Leben durchgesetzt hat, zurück. Die Anwesenheit der Toten in diesem Roman gewinnt aber nicht die Gestalt handfester Standbilder, aus solidem Stein oder Metall, denen es zu begegnen oder die es zu Fall zu bringen gilt. Vielmehr gehört das Ephemere ebenso zu ihrer Gegenwart wie ihr langsames Verschwinden, unterstehen doch auch sie der Ausdehnung des Universums ins Unendliche:

Obwohl sich ihre Zahl ständig vergrößert, driften die Toten unmerklich voneinander weg. Selbst ihre leichte, anpassungsfähige Materie kann der Blähkraft des Universums nicht widerstehen. Affinitäten dünnen aus. [...] *Heran, heran, was lieben kann*. Dafür scheint den Toten allmählich die Kraft auszugehen. Ganz langsam, sie merken es selber nicht, vergrößert sich der leere Raum zwischen ihnen.⁵⁴

Der Roman ist getragen von einer starken Spannung: auf der einen Seite die verlockende Unerreichbarkeit des Jenseits und das Wegdriften der Toten, auf der anderen Seite ihre Gegenwart und die Kommunikation mit ihnen, die nicht nur Übertragungen von den Toten auf die Lebenden erlaubt, sondern auch umgekehrt das Einschmuggeln von »Ideenfetzen von außen«⁵⁵ in die Toten. Ja, sie ermöglicht sogar die Vision einer Wiederbelebung von sterblichen Überresten, die auch eine des Gesangs ist: »[W]enn man nur wenig an ihnen schabte, würden die Knochen anfangen

53 Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene*, a. a. O., S. 466.

54 Lewitscharoff: *Consummatus*, a. a. O., S. 76.

55 Ebd., S. 75.

zu singen, mit brüchigen, trockenen Stimmen ihre Namen singen«. ⁵⁶ Dies ist nicht länger der Pygmalionmythos des Künstlers als Schöpfergott, der als Parallelfigur zu Don Juan begriffen werden kann. ⁵⁷ Denn die Belebungsphantasie um die singenden Knochen, ein »Kasperlewunsch« ⁵⁸, ist eine explizit nachmoderne: Sie weiß um ihre eigene Kulturgeschichte ebenso wie um ihre Unmöglichkeit und hält dennoch an einer Präsenz der Toten fest.

Ein gemeinsames Mahl findet zwar nicht statt, aber die Toten im Café sammeln sich »alle um Ralphs Tisch. Er ist der einzige in dem Laden, der uns nah bei sich haben will und die dafür nötige Konzentration aufbringt.« ⁵⁹ Was also hält die Toten am Leben? Ihr zunehmendes Auseinanderdriften provoziert die Frage, ob der Abstand zwischen den Toten und den Lebenden dank den Prinzipien der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit ebenso wächst, ja wachsen muss. Eine Gegenfigur gegen solche Distanznahmen stellt, wenn schon nicht das gemeinsame Essen, so doch die Einladung dar: »Vergebens, sich gegen die Toten wehren zu wollen, wenn sie einen umzingeln. Besser, man bittet sie zu sich herein.« ⁶⁰

56 Ebd., S. 167.

57 Mit Verweis auf den theologisch anrühigen, im 17. und 18. Jahrhundert besonders populären Pygmalionstoff spekuliert Thomas Macho: »Das steinerne Gastmahl [...] ist womöglich ein theologisch unverzichtbares Komplement der Pygmalion-Geschichte, die bedauerlich glücklich ausgeht. [...] Und so wird Don Juan, gewissermaßen ein Zwillingbruder Pygmalions, für die Unerfüllbarkeit seines Begehrens [...] von der lebenden Statue bestraft. Der Komtur ist vielleicht nur das Pendant zur steinernen Geliebten, der christlich bekehrte Marmorkoloß«. Macho: »Steinerne Gäste. Vom Totenkult zum Theater«, a. a. O., S. 65.

58 Lewitscharoff: *Consummatus*, a. a. O., S. 167.

59 Ebd., S. 98.

60 Ebd., S. 14.

VERBOTENE FRÜCHTE.
›JENSEITIGE‹ VERLOCKUNGEN IN
CHRISTINA ROSSETTIS ›GOBLIN MARKET‹
SUSANNE SCHOLZ

In einer der erotischsten Szenen der viktorianischen Literatur fordert eine der beiden Protagonistinnen von »Goblin Market« (1859), Lizzie, ihre Schwester Laura auf, sie ›aufzuessen‹:

Hug me, kiss me, suck my juices
Squeezed from goblin fruits for you,
Goblin pulp and goblin dew.
Eat me, drink me, love me;
Laura, make much of me;
For your sake I have braved the glen
And had to do with goblin merchant men.¹

Die explizite Sexualisierung dieser Szene, die sich so wenig mit unseren Vorstellungen von viktorianischer Weiblichkeit im Allgemeinen und mit der bekannten Spiritualität von Christina Rossetti (1830-1894) im Besonderen zu vertragen scheint, hat in der Vergangenheit Anlass zu sehr unterschiedlichen Lesarten gegeben, die wiederum als symptomatisch für unsere schon von Foucault postulierte Affinität zu den Viktorianern und Viktorianerinnen und unsere phantasmatischen Projektionen einer ›vom Sexus durchtränkten‹ Zeit gelesen werden können. In dieser Szene verdichten sich die verschiedenen Lesarten des Genusses des ›Anderen‹, die das Gedicht thematisiert – exotische Früchte, das visuelle Spektakel des »goblin market«, die sinnliche Konsumation ›schwesterlicher‹ Liebe – in einem bemerkenswert positiven Bild, das auch durch den in den sicheren Hafen der bürgerlichen Familie führenden Schluss des Gedichts nicht aufgehoben wird.

1 Christina Rossetti: »Goblin Market«. In: *Nineteenth-Century Women Poets. An Oxford Anthology*. Hg. v. Isobel Armstrong u. Joseph Bristow. Oxford 1998, S. 524-536, hier: V. 468-474, S. 534.

Exotische Genüsse

In der Begegnung der beiden Schwestern mit den *goblin men* inszeniert das Gedicht auch eine Auseinandersetzung um Wertsetzungen, die die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend in moralische Dilemmata verwickelte, zwischen der ›humanistischen‹ Vorstellung eines selbstverantwortlichen Subjekts und der verdinglichenden Dynamik des Marktes. Die Befürchtung, dass jede menschliche Beziehung letztlich den Gesetzen des Marktes unterworfen sei, führt zu kulturellen Ängsten, die sich wiederum in verschiedenen Techniken der ›Stressbewältigung‹ niederschlagen. Dazu gehört zum Beispiel die Errichtung fetischistischer (phantasmatischer) Strukturen, die die Konflikte diametral entgegengesetzter Werte in sich aufheben und deren disruptives Potenzial gesellschaftlich handhabbar machen, ohne den Konflikt direkt austragen zu müssen.² Typisch viktorianische Techniken der kulturellen Stressbewältigung sind zum Beispiel die ideologische Überhöhung von Domänen, die vermeintlich dem Markt entzogen sind: die häusliche Sphäre, das

- 2 Unter Fetisch verstehe ich hier eine Struktur, die zur Bewältigung kultureller Wertkonflikte dient, indem sie diametral entgegengesetzte Werte in sich vermittelt. Eine der dominanten Fetischstrukturen der westlichen Welt ist das dem Subjekt Wert verleihende käufliche Ding, die Ware. Schon Marx hat die Ware als Fetisch beschrieben; mir geht es hier darum, jenseits der Naturalisierungen, die unseren Wahrnehmungskonventionen von käuflichen Dingen zugrunde liegen, zu problematisieren, wie ein Ding zur Ware wird. Zentral bei der Fetischbildung (d. h. der Transformation eines Dings zur Ware) sind skopische Fixierung bzw. eine stillstellende Blickkonfiguration, räumliche Kontiguität und damit einhergehende metonymische Bedeutungsaufladungen und die Sexualisierung des fetischisierten Objekts, d. h. eine Begehrendynamik, die dem Subjekt die Behebung eines Mangels verspricht. Häufig fixieren Fetische Ursprungsnarrative in dinglicher Form. Historisch gesehen geschehen Fetischbildungen immer in der Kontaktzone zwischen zwei Kulturen, deren Wertvorstellungen diametral entgegengesetzt sind. Im Fall der viktorianischen Fetischisierung von Waren wären dies die christliche Ethik der Nächstenliebe und die zweckrationale Tauschlogik des Marktes, die in räumlicher Projektion auch im Verhältnis des Empire zu den Kolonien oder im Geschlechterverhältnis wiederzufinden ist. Dazu ausführlich: Susanne Scholz: *Objekte und Erzählungen. Subjektivität und kultureller Dinggebrauch im England des frühen 18. Jahrhunderts*. Königstein 2004, S. 171 ff. Zur Fetischbildung in »Goblin Market« vgl. auch Victor Roman Mendoza: »«Come Buy«. The Crossing of Sexual and Consumer Desire in Christina Rossetti's »Goblin Market«. In: *ELH* 72 (2006), S. 913-947.

Gastmahl, die Familie, und ihrer jeweiligen Statthalterin, des sogenannten ›angel in the house‹. In diesem Rahmen ist auch die inszenierte Utopie schwesterlicher Liebe in »Goblin Market« zu sehen, als einzige zwischenmenschliche Beziehung, auf die die verdinglichenden Mechanismen des Marktes möglicherweise keinen Zugriff haben.

Anders als in früheren Bewältigungsstrategien des kapitalistischen Grundkonflikts von Besitzen und Besessenwerden, in denen die Ängste vor Kontrollverlust, vor dem Besessenwerden von den eigenen Gütern, vielfach auf Frauen projiziert wurden, die – als paradigmatische Konsumentinnen – durch ihr übermäßiges Begehren einen Selbstverlust erleiden und dadurch selbst zu Objekten werden,³ sind es hier außerkulturelle Andere, die die dunkle Seite des ›possessiven Individualismus‹ repräsentieren. Die Goblins, vorgestellt als gleichsam animalische Agenten eben jener Tauschaktionen, die alles und jede/n zum käuflichen Objekt machen, fungieren hier als dunkle Unterseite einer Ordnung, in der es für jeden einen Preis gibt und in der jeder potenziell erst durch das zum Subjekt wird, was er besitzt. In der Repräsentation der Goblins wird einerseits auf das Bildarchiv des handelnden Juden zurückgegriffen (dies spielt vor allem in den Abbildungen der Goblins in den zahlreichen Illustrationen des Gedichts eine Rolle), andererseits repräsentieren die aufgezählten Tiere auch den zoologischen Bestand der britischen Kolonien: Wombats stehen für Australien, Ratels⁴ und die katzengeichtigen Goblins für Asien bzw. Indien und Afrika.⁵ Als Vertreter des Empire erfüllen sie mehrere ideologische Funktionen auf einmal: Sie repräsentieren die ›subhumanen‹ Bewohner der Kolonien, deren Früchte das Empire erhalten und verweisen dabei gleichzeitig auf deren ›unheimliche‹ Fähigkeit, die Positionen von Subjekt und Objekt möglicherweise umzukehren, zurück zu beißen, das Empire mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen. Ihre Fähigkeit zur Mimikry wird einerseits heruntergespielt – ihre »babbling

3 Vgl. Scholz: *Objekte und Erzählungen*, a. a. O., S. 174 ff.

4 Nach Auskunft des *OED* sind ›Ratels‹ eine südafrikanische bzw. südamerikanische Dachart.

5 Vgl. Krista Lysack: »Goblin Markets. Victorian Women Shoppers at Liberty's Oriental Bazaar«. In: *Nineteenth Century Contexts* 27 (2005) H. 2, S. 139-165, hier: S. 153; Vgl. auch Richard Menke: »The Political Economy of Fruit. ›Goblin Market‹«. In: *The Culture of Christina Rossetti. Female Poetics and Victorian Contexts*. Hg. v. Mary Arseneau, Antony H. Harrison u. Lorraine Janzen Kooistra. Athens 1999, S. 105-136, hier: S. 118.

language« ist nur »almost [human] but not quite«⁶ –, andererseits sind sie die Agenten des Marktes im Gedicht und repräsentieren damit genau den Referenzrahmen, der das Leben aller Viktorianer und Viktorianerinnen bestimmt.⁷

Indem die Goblins als Vertreter der entmenschlichenden Dynamiken des Kapitalismus fungieren, werden die menschlichen Agenten des (realen) Marktes exkulpiert; dies wird zunächst verstärkt dadurch, dass die einzigen menschlichen Protagonistinnen des Gedichts zwei junge Frauen sind, die überdies noch in quasi vormodernen Verhältnissen ihre eigenen Lebensgrundlagen unentfremdet (»jungfräulich«) erwirtschaften. In dem märchenhaften Setting des Gedichts wird so die Verführungskraft der Warenwelt zwar thematisiert und in Bildern des Erotischen dargestellt. Das von Laura explizit, von Lizzie nur durch somatische Zeichen (Erröten) artikulierte Begehren scheint sich aber auf eine verführerische Anderwelt der gleißenden Oberflächen und des schönen Scheins zu richten, für die stellvertretend die Goblins stehen.

Der im viktorianischen Zeitalter besonders ausgeprägt empfundene Wertkonflikt von christlicher Gaben- und merkantiler Tauschlogik wird hier vor allem durch den Kontrast der Welt der verlockenden Waren mit alternativen Gegenentwürfen inszeniert. Im Verlauf des Gedichts werden immer wieder quasi-utopische Gegenkonzepte zur Tauschlogik des Marktes anzitiert und als vermeintlich »reine« Gaben der grundsätzlichen Käuflichkeit aller Dinge gegenüber gestellt: Die bereits genannte Subsistenzwirtschaft der Schwestern etwa bildet einen Gegenentwurf zur Wa-

6 Vgl. Homi Bhabha: »Of Mimicry and Man«. In: ders.: *The Location of Culture*. New York u. London 1994, S. 85-92.

7 Im Licht von Homi Bhabhas Mimikrykonzept könnte man die Goblins als Repräsentation des kolonialen Begehrens nach einem Anderen lesen, das – so Bhabhas griffige Formel – »almost the same but not quite« ist. Wesentlicher Bestandteil dieses Konzepts ist die skopische Produktion akzeptabler Versionen des Anderen durch den Blick der kolonialen Machthaber. In dieser visuellen Konstitution von Alterität liegt aber eine Spaltung begründet, die – selbstaffirmativ gewendet – zur Subversion der Kolonialmacht führen kann: Eine Assimilation bis zur Ununterscheidbarkeit ließe die Machtrelation zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten kollabieren. Im Fall der Goblins bedeutet »almost the same but not quite« eine Assimilation an die Praktiken der Metropole hinsichtlich der Kaufmannstätigkeit, aber die Ununterscheidbarkeit durch das »subhumane« Aussehen (»almost the same but not white«). Diese Spaltung ist die Grundlage der impliziten Projektionen, die das Gedicht vornimmt. Dass sich aber diese Blickregie auch umkehren könnte, wird im Gedicht fortwährend thematisiert.

renwirtschaft der Goblins, die vermeintliche Generosität des Gastmahls wird dem Kauf der Speisen mit dem »silver penny« kontrastiert. Ebenso tritt der nicht-reproduktive ›Schwesternkuss‹ der Kommodifizierung weiblicher Körper bzw. dem rituellen Frauentausch an der Basis heteronormativ organisierter Gesellschaften entgegen. Es wird jedoch auch ausdrücklich inszeniert, wie alle Praktiken des zweckfreien Gebens vom Markt selbst zu Verkaufszwecken eingesetzt und damit als Utopien hin-fällig werden.

Laura und Lizzie, die beiden Schwestern, leben quasi autark in ländlicher Umgebung; sie machen ihr Brot und ihre Butter selbst und haben darüber hinaus wenig Kontakt zur ›großen‹ Welt des Kommerzes und des Konsums. In dieser häuslichen Ökonomie ist kein Platz für Luxusgüter. Diese erscheinen jedoch täglich im Angebot fremdländischer Hausierer, die exotische Früchte feilhalten:

MORNING and evening
 Maids heard the goblins cry:
 »Come buy our orchard fruits,
 Come buy, come buy:
 Apples and quinces,
 Lemons and oranges,
 Plump unpecked cherries,
 Melons and raspberries
 [...].
 Taste them and try:
 Currants and gooseberries,
 Bright-fire-like barberries,
 Figs to fill your mouth
 Citrons from the South,
 Sweet to tongue and sound to eye;
 Come buy, come buy.«⁸

In *The Commodity Culture of Victorian England*⁹ hat Thomas Richards darauf aufmerksam gemacht, dass sich nach der *Great Exhibition* in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Vermarktungsstrategien für Konsumgüter in England wandelten. Nicht nur hatte sich die Menge und Art der erhältlichen Waren immens gesteigert, auch die Techniken des Anpreisens hatten sich völlig verändert; nicht mehr der Gebrauchswert eines Dings stand im Vordergrund, sondern sein symbolischer Wert für die Selbststi-

8 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 1-31, S. 524.

9 Thomas Richards: *The Commodity Culture of Victorian England. Advertising and Spectacle, 1851-1914*. London u. New York 1990.

lisierung der Besitzer und Besitzerinnen. Für die Vermarktung der Ware bedeutet das, dass die Begehrlichkeiten der Verbraucher und Verbraucherinnen zu wecken sind, da die rationale Argumentation über die Notwendigkeit des Objekts als Verkaufsargument nicht mehr ausreicht. Hatte schon Josiah Wedgwood bei dem Versuch, immer neue Porzellandesigns unters Volk zu bringen, auf Mode mehr als auf den Gebrauchswert setzen müssen,¹⁰ so wird nun die Einbindung der Güter in ein imperiales Projekt zur zentralen Vermarktungsstrategie. Um an Englands imperialer Größe teilzuhaben, so wird suggeriert, muss man diese Güter besitzen.¹¹ Richards sieht die Ausstellung sämtlicher Produkte als – metonymische – Repräsentanten englischer Größe bei der Weltausstellung 1851 als den Beginn dessen, was Guy Debord die ›Gesellschaft des Spektakels‹ genannt hat. Das Spektakel, die gezielte visuelle Inszenierung der Waren, sei die stabile Repräsentationsform, die die Ware seither in den kapitalistischen Gesellschaften der westlichen Welt angenommen habe.¹² Bei der Präsentation dieser Waren – Richards bezieht sich hier besonders auf Körperpflegeprodukte – sei der Körper als ›Behälter‹ von Waren nicht mehr zu unterscheiden vom Körper als Ware.¹³ Die darin angelegte Überblendung von Subjekt und Objekt (des Blicks) funktioniert besonders gut bei der Darstellung weiblicher Körper in der Werbung, da sich hier die Präsentation von Frauen als Spektakel in den kulturellen Praktiken des *tea table*, des ›outing‹ und des Heiratsmarkts trifft mit der Kommodifizierung bzw. Mystifizierung des Ergebnisses menschlicher Arbeitskraft, die für Marx ja den Kern der Ware bildet. Der zentrale Wertkonflikt, der nicht ausbuchstabiert werden kann (weil man sich sonst entweder gegen christliche Moralvorstellungen oder gegen die Marktwirtschaft aussprechen müsste), wird somit in der Überhöhung der schönen Oberflächen aufgehoben.

10 Vgl. *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England*. Hg. v. Neil McKendrick, John Brewer u. John H. Plumb. London 1982; vgl. auch Elizabeth Kowaleski-Wallace: *Consuming Subjects. Women, Shopping, and Business in the Eighteenth Century*. New York 1997.

11 Vgl. Lysack: ›Goblin Markets‹, a. a. O.

12 Dieses Primat des Visuellen betont auch Fredric Jameson: »[T]he ultimate form of commodity reification in contemporary consumer society is precisely the image itself.« In: Fredric Jameson: *Signatures of the Visible*. New York 1990, S. 11 f.

13 Vgl. Richards: *The Commodity Culture of Victorian England*, a. a. O., S. 168-204.

Auch in der einführenden Werbesequenz in »Goblin Market« werden die Früchte des Empire vor den Augen der prospektiven Konsumentin ausgebreitet, wobei eine der basalsten und effektivsten Werbestrategien eingesetzt wird, nämlich die Wiederholung.¹⁴ Die intendierte Verführung durch die Waren wird auf verschiedenen Ebenen vorgeführt: Während sich der Werbejingle »Come buy, come buy, / With its iterated jingle / Of sugar-baited words«¹⁵ ins Ohr bohrt und es schwer macht, sich seiner Aufforderung zu entziehen, werden die Speisen selbst zum Spektakel für das Auge,¹⁶ genauso wie ihre Verkäufer, die man besser nicht allzu genau betrachtet, um ihrer Verführungskraft nicht zu erliegen: »You should not peep at goblin men«¹⁷ warnt Lizzie, und weiter: »[t]heir offers should not charm us, / Their evil gifts would harm us.«¹⁸ Lizzie spricht hier nicht bloß naiv von »offers« und »gifts«, das heißt von Dingen, die man nicht kauft, sondern geschenkt bekommt; vielmehr ist das vermeintliche Gastmahl mit den Goblins ein weiteres Beispiel dafür, wie in den Marketingpraktiken der viktorianischen Zeit Vertrags- bzw. Tauschverhältnisse in vormodernem Gewand repräsentiert werden:

Embedded [...] within the reigning order of contract and purchase, [Rossetti] invites us to recognize an older order of invitation and gift, which mercantilism has on the one hand superseded as clearly as literacy has orality, yet which on the other hand mercantilism has less abolished than engrossed, for rhetorical purposes, as a hidden persuader.¹⁹

Bereits der Werbejingle »Come buy« hatte in einem doppelten Appell die Aufforderung zu kaufen in der unschuldigen Aufforderung, doch mal vorbei zu kommen, aufgehoben. Wie Herbert Tucker treffend bemerkt: »[T]he way to come by a nice piece of fruit is to come and buy it.«²⁰ Auch durch die Einladung zum Gastmahl wird die allzu direkte Aufforderung zum Kauf durch die Überblendung moderner mit vormodernen Praktiken verdaulicher gestaltet. Diese Einladung wird eingeleitet durch das Spektakel der überaus appetitlichen Früchte, deren Anordnung auf

14 Vgl. ebd., S. 208 f.

15 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 231-234, S. 529.

16 Vgl. Menke: »The Political Economy of Fruit. »Goblin Market«, a. a. O., S. 111.

17 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 49, S. 525.

18 Ebd., V. 65-66, S. 525.

19 Herbert F. Tucker: »Rossetti's Goblin Marketing. Sweet to Tongue and Sound to Eye«. In: *Representations* 82 (2003), S. 117-133, hier: S. 120.

20 Ebd.

den Verkaufstischen der Goblins einer Inszenierung des Empire gleichkommt. Dass hier jede einzelne Frucht die Exotik und Fremdheit ihres Ursprungslands repräsentiert, impliziert eine Re-Semantisierung, die den Blick weg von der Infrastruktur des Anbauens, Erntens, Transportierens, Verkaufens hin auf die symbolischen Werte lenkt, die sich ebenfalls im Preis der Ware niederschlagen. Hier kommen einerseits kapitalistische Verknappungstechniken zum Tragen (die Seltenheit der Frucht und die Unmöglichkeit, sie in England zu züchten steigert ihren Marktwert), zum anderen symbolisiert die Fülle auf den englischen Markttischen auch die Macht eines Empire, das es sich leisten kann, seinen wohlhabenden Bewohnern und Gästen ›die Welt‹ aufzutischen. Jede Frucht wird somit mehrfach semantisch aufgeladen, als Repräsentantin eines Klimas, einer Landschaft, einer Machtbeziehung. All dies geht in die Vermarktungsstrategien der Früchte ein, die dem Blick der Konsumentin dargeboten werden, die sich diese exotisch-blühenden Landschaften bildlich vorstellen soll, während ihr das Wasser im Mund zusammenläuft. Durch den Kauf der Frucht, so wird (nicht nur im viktorianischen England) suggeriert, eignet sich die Besitzerin all das an.²¹

Auch Laura spekuliert auf diese versteckten ›Inhalte‹ der Früchte, wenn sie den Blick auf die *goblin men*, implizit das Anschauen ihrer Früchte und die unbekanntenen Aufladungen der Waren zusammenbringt:

»We must not look at goblin men,
We must not buy their fruits:
Who knows upon what soil they fed
Their hungry thirsty roots?«²²

Das Spektakel der exotischen Waren bringt sie schließlich dazu, über die Herkunft der Früchte zu fantasieren:

»[...]
How fair the vine must grow
Whose grapes are so luscious;

21 Richard Menke weist darauf hin, dass diese Verknappung im Sommer 1859 noch viel deutlicher empfunden worden sein muss als zu anderen Zeiten. Nach einer allzu frühen Obstblüte im Februar war durch eine Frostperiode Anfang April in England im Sommer 1859 die gesamte Obsternte vernichtet worden; es waren keine heimischen Früchte auf dem Markt, der Preis für importierte Früchte war horrend hoch. Vgl. Menke: »The Political Economy of Fruit. ›Goblin Market‹«, a. a. O., S. 107 ff.

22 Rosetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 42-45, S. 524 f.

How warm the wind must blow
Thro' these fruit bushes.«²³

Während Lizzie sich die Finger in die Ohren steckt, die Augen schließt und sich so gegen die Anfechtungen der schönen fremden Warenwelt wappnet, lässt sich Laura auf das Spektakel ein. Sie nimmt die von den Goblins ausgesprochene Einladung zum gemeinsamen Mahl an, und obwohl die Einladung Gastfreundschaft und Freigebigkeit suggeriert, weiß Laura, dass man für die offerierten Früchte bezahlen muss:

»Good folk, I have no coin;
To take were to purloin:
I have no copper in my purse,
I have no silver either,
And all my gold is on the furze
That shakes in windy weather
[...].«

Die Goblins hingegen halten die Fiktion des Gebens aufrecht; sie sind an harter Münze gar nicht interessiert, fordern aber eine symbolische Gegengabe und so bezahlt Laura mit einem Teil ihrer selbst:

»You have much gold upon your head.«
They answered all together:
»Buy from us with a golden curl.«
She clipped a precious golden lock,
She dropped a tear more rare than pearl,
Then sucked their fruit globes fair or red.
[...]
She sucked and sucked and sucked the more
Fruits which that unknown orchard bore;
She sucked until her lips were sore²⁴.

Wie schon bei den angedeuteten Werbestrategien, die ökonomische Transaktionen als vermeintlich interesselose Gaben repräsentierte, wird hier die Ware auf eine Art ›vitalisiert‹, die die Arbeitskraft, die sich dahinter verbirgt, zum Verschwinden bringt. Die Früchte erscheinen nicht als Endprodukt eines langen Prozesses, der die Arbeitskraft vieler Menschen in fremden Ländern, logistische Transportleistungen zu Wasser (in Handelsschiffen, sogenannten ›merchantmen‹) und zu Lande, die Präsen-

23 Ebd., V. 60-63, S. 525.

24 Ebd., V. 116-136, S. 526.

tation im Rahmen von Werbeaktionen beinhaltet, sondern scheinen frisch vom Baum in den Mund der prospektiven Konsumentin zu wachsen: Sie sind »fruits without roots: pure commodities«²⁵, die in einem Paradiesgärtchen (*unknown orchard*) zu wachsen scheinen.

Gleichzeitig sind sie, quasi im doppelten Sinn, verbotene Früchte. Denn einerseits verweisen die Beschreibungen der Früchte deutlich auf bekannte Semantisierungen des weiblichen Körpers, die diesen als verzehrbare Objekt repräsentieren und damit sexuellen und kulinarischen Konsum zusammenfallen lassen:

»[...]

Plums on their twigs;
Plug them and suck them,
Pomegranates, figs.«²⁶

Hier wird also, darauf ist in der Literatur zu dem Gedicht vielfach verwiesen worden, auch auf die Kommodifizierung des Frauenkörpers durch die Mechanismen des Marktes verwiesen. Bekanntermaßen entstand »Goblin Market« in einer Periode in Christina Rossettis Leben, in der sie sich um die Wiederaufrichtung und -eingliederung »gefallener« Frauen bemühte und also täglich mit Prostituierten zusammentraf. Es wird sogar spekuliert, dass das Gedicht als Erbauungsliteratur für die Frauen im St. Mary Magdalen Home in Highgate gedacht gewesen sei, in dem Rossetti seit Mitte der 1850er Jahre arbeitete.²⁷

Die Popularität solcher religiöser (Laien-)Schwesternschaften in der Mitte des 19. Jahrhunderts, die sich vorwiegend aus philanthropischen Frauen der Mittelklasse zusammensetzte, ist ebenfalls symptomatisch für den viktorianischen Umgang mit kulturellem Konfliktpotenzial. Ihre Arbeit für »gefallene« Frauen kann insofern ebenfalls als eine Arbeit an der grundsätzlichen viktorianischen Konfliktkonstellation zwischen christlicher Nächstenliebe und zunehmend sozialdarwinistisch argumentierender Marktwirtschaft gesehen werden, die hier im Rahmen einer geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung bewältigt wird: die Barmherzigkeit der Frauen spielt sich in einem geschützten Raum »innerhalb« der Gesellschaft ab,

25 Menke: »The Political Economy of Fruit. »Goblin Market«, a. a. O., S. 119.

26 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 360-362, S. 531.

27 Vgl. Mary Wilson Carpenter: »»Eat Me, Drink Me, Love Me«. The Consumable Female Body in Christina Rossetti's »Goblin Market«. In: *Victorian Women Poets*. Hg. v. Tess Coslett. London u. New York 1996, S. 212-235.

der mit den ›Naturgesetzen‹ der Männerwelt nicht interferiert, sondern nur deren Kollateralschäden betreut. Denn die christlichen ›Schwestern‹ kümmern sich um genau die Frauen, die im wörtlichen Sinn Opfer der kapitalistischen Verdinglichungsdynamik geworden sind. Sie leisten damit eine Arbeit am Gemeinwesen, die einerseits die zeitgenössischen Praktiken der Prostitution und die sexuelle Doppelmoral implizit anprangert, es aber gleichzeitig der Gesellschaft ermöglicht, auf der Basis eben jener inhumanen Grundsätze, die Wert auf Geldwert reduzieren, weiter zu wirtschaften. Die Form der Schwesternschaft suggeriert dabei zwar zunächst (qua Geschlecht) eine Solidarität der bürgerlichen, ›aufrechten‹ mit den ›gefallenen‹ Frauen; diese wird aber durch die klassenspezifische Komplizität dieser Frauen mit ihren Männern oder Brüdern wieder unterminiert. In jedem Fall verhindert diese Konstellation, dass über die menschenverachtenden Praktiken kapitalistischer Gesellschaften ernsthaft nachgedacht wird.

Aber noch aus einem anderen Grund sind die Früchte ›verboten‹, weil nämlich ihr Konsum Laura in die Dynamiken des Marktes hineinzieht. Ein anderer Verlust der Unschuld, der ebenfalls in sexualisierten Bildern dargestellt wird: Der Verlust der Locke und die Entäußerung der Träne, die quasi zur Perle wird, sind sowohl im Märchenkontext des Gedichts als auch im mittelaltergetränkten Kontext der Präaffaelitischen Bruderschaft, mit der Christina Rossetti über ihre beiden Brüder in engem Kontakt stand, als Zeichen der Jungfräulichkeit lesbar. Anders als im richtigen Leben ist dieser Verlust der Unschuld im Gedicht sofort am Äußeren der Gefallenen ablesbar. Laura verliert ihre Schönheit: Sie wird hager, ihre Haare werden grau, offenbar ist Schönheit hier abhängig von ›innocence‹; das aber verbindet die Anderwelt der Schwestern mit der ›realen‹ Welt der Marktgesellschaft – sowohl Schönheit als auch Unschuld gelten als symbolisches Kapital auf einem Markt, der Frauen als tauschbare Objekte konzipiert.

Dass dieses ›Gesetz‹ auch für die Welt der *maidens* zutrifft, suggeriert, dass auch die Marktgesellschaft ein Interesse daran haben könnte, dass die Jungfrauen in ihrem ›vormodernen‹ Zustand verbleiben: Das Haus der Schwestern wäre somit auch als Phantasma eines innergesellschaftlichen Zufluchtsorts lesbar, der einerseits als Ort der Reinheit einen Gegenort zur dunklen Welt des Marktes bildet, der andererseits aber das Funktionieren des Marktes erst ermöglicht. Auch hier zeigt sich wieder die interne Paradoxie dieser Gesellschaft: Wenn alle zu Konsumenten gemacht werden, gibt es keine ›Reinheit‹ mehr. Das Ziel der Goblins, der Angriff auf die vom Markt noch unkorruptierten *maidens*, würde den letzten Rückzugsort ›reiner‹ Werte zerstören. Aus der Perspektive viktorianischer Männer dagegen kann die Welt nur so funktionieren, wie sie

soll, wenn die Frauen reine und handlungsunfähige ›Objekte‹ bleiben.²⁸ Wenn aber, wie das Gedicht es nahe legt, Goblins und Männer zwei Seiten derselben Münze sind, dann ergibt sich als zentrales Paradox, dass die ›reine‹ Welt der *maidens* implizit die Macht der dunklen Männer stützt. Der Widerspruch dieser Konstruktion wird zwar durch das Märchensetting zunächst ausgeblendet, sorgt aber für die vielfachen Überdeterminierungen des Gedichts.

Nach der ›einmaligen‹ Speise der *goblin fruits* verzehrt sich Laura nach mehr, redet nur noch halb abwesend »as modest maidens should«²⁹, sehnt sich nach der Nacht, »gnashed her teeth for baulked desire«³⁰ und siecht schließlich langsam hin – ein Schicksal, das schon ihre ›Mitschwester‹ Jeanie ereilt hat, die »for joys brides hope to have/ Fell sick and died«.³¹

Gastmahl mit Goblins oder ›Eat In or Take Away‹

Nachdem Lizzie dem Hinschwinden ihrer Schwester eine Weile zugesehen hat, beschließt sie, etwas zu unternehmen.

Till Laura dwindling
Seemed knocking at Death's door.
Then Lizzie weighed no more
Better and worse;
But put a silver penny in her purse,
[...]
And for the first time in her life
Began to listen and look.³²

Auch sie wird von den Goblins begeistert als Kundin begrüßt, [who] »Hugged her and kissed her,/ Squeezed and caressed her«³³, um ihr dann ihre Waren vorzuführen und sie zum unverzüglichen Konsum im Rah-

28 Nicht zufällig kam es um 1860 zu extensiven Debatten über die Gefahren, die das Shopping der Frauen mit sich bringen könnte. Vgl. Lysack: »Goblin Markets«, a. a. O.

29 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 209, S. 528.

30 Ebd., V. 267, S. 529.

31 Ebd., V. 314-315, S. 530.

32 Ebd., V. 320-328, S. 531.

33 Ebd., V. 348-349, S. 531.

men eines Gastmahls einzuladen. Lizzie dagegen möchte die Früchte mit nach Hause nehmen und hat nicht vor, sie überhaupt zu kosten. Sie kommt gewappnet, ist bereit zu bezahlen und besteht auf ihren Rechten als mündige Verbraucherin:

»Good folk«, said Lizzie,
Mindful of Jeanie:
»Give me much and many«: –
Held out her apron,
Tossed them her penny.³⁴

Die Goblins fordern sie höflich auf, doch gleich vor Ort zu speisen; alle Regeln der Gastfreundschaft werden aufgefahren, gleichzeitig auch auf die Verderblichkeit der Speisen verwiesen: eine weitere Technik der Verknappung, die den Wert der Waren steigert:

»Nay, take a seat with us,
Honour and eat with us,«
They answered grinning,
»Our feast is but beginning.
[...]
Such fruit as these
No man can carry;
Half their bloom would fly,
Half their dew would dry,
Half their flavour would pass by.
Sit down and feast with us,
Be welcome guest with us,
Cheer you and rest with us.«³⁵

Als Lizzie sich unter Verweis auf Laura (»one waits/ At home alone for me«)³⁶ weigert, von den Früchten zu kosten bzw. mit den Goblins zu essen, werden diese immer aufdringlicher und wenden schließlich Gewalt an, jedoch ohne Erfolg:

One may lead a horse to water
Twenty cannot make him drink.
Tho' the goblins cuffed and caught her,
Coaxed and fought her,

34 Ebd., V. 363-367, S. 531 f.

35 Ebd., V. 368-382, S. 532.

36 Ebd., V. 383-384, S. 532.

Bullied and besought her,
Scratched her, pinched her black as ink,
Kicked and knocked her,
Mauled and mocked her,
Lizzie uttered not a word;
Would not open lip from lip
Lest they should cram a mouthful in:
But laughed in heart to feel the drip
Of juice that syrugged all her face,
And lodged in dimples of her chin,
And streaked her neck which quaked like curd.³⁷

Schließlich bekommt sie auch noch ihren Penny zurück und geht nach Hause. Was hier verhandelt wird, ist – auch darauf ist in der Literatur vielfach hingewiesen worden – die Frage nach der Position der Subjekte auf dem Markt bzw. danach, ob man Objekte begehren und gleichzeitig Subjekt bleiben kann. Wie kommt es, dass Lizzie der Verführungskraft der Früchte widersteht und auch den Verkaufstaktiken der Goblins nicht auf den Leim geht? Sie weiß, könnte man sagen, dass die Rede vom Gastmahl im Marktkontext nicht mehr das bedeutet, was es in ihrer Welt heißt, dass der Markt in mindestens zwei ›Sprachen‹ spricht und das Phantasma des unentfremdeten Lebens und Gebens geschickt als Vermarktungsstrategien einsetzt. Lizzie spricht beide Sprachen und kann sie auseinander halten. Auch die ›Werbegegenstände‹ der Goblins nimmt sie nicht an, vielmehr weigert sie sich, sich etwas aus der Welt der spektakulären Waren einzuverleiben, weil sie gesehen hat, dass das Begehren nach Gütern ihre Schwester selbst zum Objekt gemacht hat. Dahinter kann man einen Diskurs der Mäßigung sehen, der sicher im viktorianischen Kontext ein wichtiger Aspekt der Subjektvorstellung war; jedoch weist nichts an Lizzies Reaktionen darauf hin, dass sie überhaupt versucht ist, von den schönen Früchten zu kosten. Körperökonomisch gesehen lässt sich das unterschiedliche Konsumverhalten der beiden Schwestern auch als Problematisierung des Umgangs mit den eigenen Ressourcen konstruieren: Während Laura sich verausgabt hat – ›*spending*‹ hat im viktorianischen Lexikon auch eine sehr prononcierte sexuelle Bedeutung – spart Lizzie: »[S]he saves her pennies, she saves herself, she saves her fruit juice, and at last she saves her sister.«³⁸

37 Ebd., V. 422-435, S. 533.

38 Menke: »The Political Economy of Fruit. ›Goblin Market‹«, a. a. O., S. 128.

Begehrliche Blicke und *Mouth-Watering Spectacles*

Vermittelt wird diese Handlungsfähigkeit, die Lizzie vor allen anderen menschlichen Protagonistinnen des Gedichts auszeichnet (und die klar als exzeptionell markiert ist) über eine spezielle Regie des Blicks. Dass sie sich nicht zu willenslosem Konsum verleiten und damit zum Objekt ihrer Gelüste machen lässt, hängt mit ihrem kontrollierten Zugang zum Markt zusammen. Der Blick auf die Goblins ist offenbar zweischneidig: Zum einen ist für die Verführung der Goblins nur anfällig wer sie bewusst ansieht: »Laughed every goblin/ When they spied her peeping«³⁹ heißt es über Lizzies Annäherung. Dass sie es überhaupt wagt, zu schauen (*to peep*), ist also – das macht der Text deutlich – einer Ausnahmesituation geschuldet. Zum anderen ist aber das Sehen selbst, das Wagnis, die Augen und die Ohren zu öffnen, nicht prinzipiell negativ, denn es ermöglicht ja erst Lauras Rettung. Nur wer es wagt zu schauen, kann die Goblins und ihre Früchte sehen: Der Eintritt in den Markt, so könnte man dies paraphrasieren, braucht einen spezifischen Blick, der, so könnte man weiter folgern, mit einem bestimmten Begehren einhergeht.

Erst dieser begehrliche Blick macht das Ding zur Ware, macht aus einer Ansammlung von Früchten ein *mouth-watering spectacle*. Hier wird auch darauf verwiesen, dass die neuen Techniken der Werbung eine bestimmte (phantasmatische) Strukturierung des Blickes vornehmen, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts naturalisiert wird.⁴⁰ Die klassischen Sehkonzepte aus der Zeit der entstehenden *commercial society* konstruierten das Sehen als eine machtkonstituierende Praxis: Wer sieht, ist Subjekt, wer gesehen wird, ist Objekt. Jonathan Crary hat aber gezeigt, dass sich diese Konstellationen schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auflösen, um vom eingekörperten Sehen abgelöst zu werden.

Dies ist von entscheidender Bedeutung, wenn es um die visuelle Aufbereitung von Waren und um das Verhältnis von Konsument und Kon-

39 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 329-330, S. 531.

40 »The new mode of shopping associated the acquisition of objects with the pleasure of surveying and also literally consuming, or eating, them. The locations for such pleasures were often described in terms of wonderland. [...] In what appeared to be vast and illuminated museum-like displays of objects from many corners of the world, virtually any English man or woman could survey the wealth of Empire [...].« In: Nancy Armstrong: *Fiction in the Age of Photography. The Legacy of British Realism*. Cambridge, Massachusetts 1999, S. 222 f. Vgl. auch Lysack: »Goblin Markets«, a. a. O., S. 139-165.

sumentin und Ware geht, denn es bedeutet, dass die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt des Blicks so scharf nicht mehr zu ziehen sind: Wenn der Blick zum Einstieg des Subjekts in das Spektakel wird, kann er nicht gleichzeitig distanzierendes Machtinstrument sein. Im Gegenteil: Während der Blick Begehrllichkeiten artikuliert, verdinglicht er gleichzeitig, und nur in der Wechselbeziehung von skopischem Begehren und ostentativem Display kann das Spektakel zur dominanten Präsentationsform der Ware werden. Anders gesagt: erst der Blick macht das Ding zur Ware, er macht aber gleichzeitig den Blickenden oder die Blickende anfällig für Begehrllichkeiten aller Art und verweist damit im Grunde darauf, dass auch er oder sie eine Ware unter anderen ist oder werden könnte. Die Konsumentin, so könnte man sagen, ist die Subjektformation, der das Begehren nach wertsteigernden Objekten immer schon eingeschrieben ist; analog dazu ist die Ware die Objektformation, die die Behebung dieses Mangels verspricht. Verbunden sind die beiden über einen stillstellenden Blick, der das Ding erst zur Ware gerinnen lässt.⁴¹

Das ›peeping‹ der *maidens*, das zeigt jedenfalls Lauras Erfahrung, bringt mitnichten eine Machtposition mit sich; zwar begrüßen die Goblins sie als satisfaktionsfähige Verbraucherin, aber zu dem Preis, dass der begehrlliche Blick auf die Waren zum Selbstverlust führt: Laura kann nach dem Genuss der Früchte die Goblins nicht mehr hören, auf dem Ohr der differenzierenden Unterscheidung von Selbst und beehrtem Objekt ist sie fortan taub. Lizzie, durch die Fälle von Jeanie und Laura gewarnt, geht die Sache daher anders an. Sie weiß, dass die Annahme, dass Sehen Macht verleiht, ein Trugschluss ist: im Gegenteil: wer sieht, wird verführt, sein Blick verändert sich auf immer; sobald skopisches Begehren naturalisiert wird, werden nur noch käufliche Waren gesehen und die Ware wird zum Normalzustand des Dings; damit geht ein Selbstverlust einher, der zum konstituierenden Mangel des *commercial subject* gehört (bzw. sein moralischer blinder Fleck ist): Jeder hat seinen Preis, alles ist

41 Die Entstehung dieser Blickweise (*way of seeing*) steht wiederum in engem Zusammenhang mit den technischen Neuerungen des 19. Jahrhunderts. Nicht zufällig fällt das Erscheinen von »Goblin Market« in die Zeit, in der auch die Fotografie eine erste Hochkonjunktur erlebte. Fotografische Blickweisen konstruieren ihren Gegenstand auf eine Weise, die das Abgebildete als Objekt stillstellt und die sie daher für die Aufbereitung als Ware besonders geeignet machen. Vgl. Armstrong: *Fiction in the Age of Photography*, a. a. O. Vgl. auch Gisela Ecker u. Susanne Scholz: »Fundstücke, Inszenierungen, Effekte – Lektüren der Sachfotografie«. In: *Im Rausch der Dinge*. Katalog der Ausstellung des Fotomuseums Winterthur. Hg. v. Urs Stahel u. Thomas Seelig. Winterthur 2004, S. 174-178.

käuflich. Dass im Gedicht ausgerechnet die beiden ›Jungfrauen‹, also Frauen, deren Marktwert schon in ihrer klassifizierenden Bezeichnung mitgeführt wird, zu Repräsentantinnen des unentfremdeten Lebens stilisiert werden, verweist wiederum auf das schon genannte zentrale Paradoxon jeder Marktgesellschaft. Denn immerhin sind ja die Goblins die Agenten eben jenes Marktes, der den Kern des Empire bildet, während die menschlichen Protagonistinnen in einer vor-modernen Anderwelt leben. So stellt sich also die Frage, warum aus der Perspektive des Gedichts (und seiner kindlichen Leser) die ›reale‹ Welt des Marktes als böse Anderwelt erscheint, während aus der Perspektive des erwachsenen ›marktfähigen‹ Subjekts die Welt der beiden Jungfrauen eine ›heile‹ (und daher unrealistische) Anderwelt ist.

Ursprünglich sollte das Gedicht, so Christina Rossetti im Vorwort zur Auflage von 1893, »A Peep at the Goblins« heißen; dieser Titel bezieht sich wiederum auf ein Märchenbuch für Kinder, Eliza Brays *A Peep at the Pixies* von 1854.⁴² Hier wird offenbar der Blick in eine märchenhaft-schaurige Anderwelt auch (generisch) als Vehikel benutzt um ›Wahrheiten‹ zu zeigen, die ansonsten dem Blick verborgen bleiben. Ganz in der Tradition der phantastischen Aufklärungskritik unterlaufen diese didaktischen märchenhaften Erzählungen eine der Grundannahmen der empirischen Wissenschaften, dass nämlich das Sehen ein Weg zum Wissen ist. Im Märchen gibt es dagegen einen anderen Blick, der andere Wahrheiten verspricht. Lizzie als die Heldin dieses Abenteuers wagt stellvertretend den ›peep at the goblins‹; vor dem verstohlenen Blick der Leser und Leserinnen wird damit etwas ausgebreitet, was man in der Realität nicht (mehr) sehen kann. Am Ende lernen die Leser und Leserinnen daraus genau das, was ja auch in Lizzies intradiegetischer Erzählung am Ende des Gedichts wieder aufgenommen wird (deren Gegenstand ja genau das ist, was wir als Leserinnen bisher gelesen haben): »There's no friend like a sister.«⁴³

Ein schwesterliches Mahl

Nachdem sie den Angriff der Goblins überstanden und ihr ›free sample‹ erhalten hat, eilt Lizzie nach Hause, um Laura an den Früchten ihrer Transaktion teilhaben zu lassen: Das den Goblins verweigerte Gastmahl

42 Vgl. Lorraine Janzen Kooistra: »Visualizing the Fantastic Subject. ›Goblin Market‹ and the Gaze«. In: *The Culture of Christina Rossetti. Female Poetics and Victorian Contexts*, a. a. O., S. 137-169, vgl. S. 140 u. S. 166.

43 Rossetti: »Goblin Market«, a. a. O., V. 562, S. 536.

wird also aus dem öffentlichen Raum des Marktes nach Hause ›verschoben‹ und bleibt auch dort einseitig. Die Aufforderung »Kiss me, hug me, suck my juices« ergeht an die ›kranke‹ Schwester, während Lizzie auch jetzt nicht von den Früchten kostet. Laura, die sich so lange nach dem Genuss der »fruit forbidden«⁴⁴ verzehrt hat, fällt hungrig über sie her:

She clung about her sister
Kissed and kissed and kissed her:
[...]
Shaking with aguish fear, and pain,
She kissed and kissed her with a hungry mouth.⁴⁵

Die schwesterliche Gemeinschaft, die bereits vorher als quasi-archimedischer Gegenentwurf zur (männerbündischen) Marktgesellschaft der »queer brother[s]«⁴⁶ dargestellt wurde, erfährt hier eine Zuspitzung im Genuss des schwesterlichen Körpers. Hatten die Schwestern schon immer in einem Bett geschlafen, »cheek to cheek and breast to breast/ Locked together in one nest«,⁴⁷ so wird hier die erotische Komponente dieses Schwesternhaushalts noch prononcierter. Während man die frühere Beschreibung immerhin noch als ›Unschuldslitanei‹ einer Schwesternschaft vor jeder sexuellen Differenzierung lesen konnte (»Like two blossoms on one stem/ Like two flakes of new-fall'n snow/ Like two wands of ivory«⁴⁸) ist das »kissing with a hungry mouth« durch die bereits vorher anzitierten Kontexte des sexuellen Konsums (»joys brides hope to have«⁴⁹) mit erotischen Konnotationen aufgeladen.

Eine vielzitierte Anekdote über Queen Victoria besagt, dass es zu ihrer Zeit keine Legislation gegen lesbischen Geschlechtsverkehr gegeben habe, weil man ihr den Straftatbestand nicht habe verdeutlichen können. Dass Frauen jenseits ihrer auf Reproduktion ausgerichteten ehelichen Beziehungen sexuell miteinander verkehren könnten, ist auch in Rossettis Gedicht nicht als Lebensform, sondern nur als quasi homöopathisch-therapeutische Rettungsaktion denkbar, auch Lizzie und Laura begegnen sich auf diese Weise nur einmal, denn die Speise ist »wormwood

44 Ebd., V. 479, S. 534.

45 Ebd., V. 485-492, S. 534.

46 Ebd., V. 94, S. 526.

47 Ebd., V. 197-198, S. 528.

48 Ebd., V. 188-190, S. 528.

49 Ebd., V. 314, S. 530.

to [Laura's] tongue«⁵⁰ und nach diesem kathartischen Erlebnis hat sie die Lust daran verloren:

Laura awoke as from a dream,
 Laughed in the innocent old way,
 Hugged Lizzie but not twice or thrice⁵¹.

Ein Ausblick am Ende des Gedichts auf spätere glückliche Zeiten zeigt eine heteronormative Familienstruktur, aus der die Väter nur zufällig abwesend zu sein scheinen. Laura erzählt der Kinderschar von der einmaligen Rettungsaktion: »[T]here's no friend like a sister«⁵². Signifikant bleibt allerdings, dass im märchenhaften Kontext des Endes die Männer genauso außen vor bleiben wie der Markt. So scheint es also tatsächlich das häusliche Idyll der beiden Frauen und ihrer Töchter die eigentliche Anderwelt des Gedichtes darzustellen, während die Goblins den Normalzustand der kapitalistischen Subjekts verbildlichen, und zwar so, wie es nur für ›reine‹ Außenstehende erkennbar ist: als verzerrte Fratze. Ohne es ausdrücklich zu benennen, charakterisiert das Gedicht die abwesenden menschlichen Männer als Teil des Systems;⁵³ indem es die Goblins als ihre Statthalter einsetzt, verweist es auf die unheilige bzw. unheimliche Allianz von Patriarchat und Kapitalismus. So gesehen erscheinen die ›Schwestern‹ als die Repräsentantinnen derjenigen, die aus dieser Macht-sphäre ausgeschlossen sind, denen es aber unter bestimmten Umständen gelingen kann, eine ›agency of their own‹ zu entwickeln, die sich aber außerhalb der ›Welt‹ abspielen muss. Interessanterweise wird genau der Moment, an dem sich auch Laura und Lizzie der dominanten Logik der Kommodifizierung von Frauen unterwerfen bzw. zu Komplizinnen der herrschenden Ordnung werden, durch den *fast-forward*-Schluss des Gedichts ausgeblendet. Irgendwann einmal, so kann man spekulieren, müssen sie mit Männern gemeinsame Sache gemacht und sich in die Domäne der reproduktiven Sexualität begeben haben; wie es sich für ein Kinder-gedicht gehört, bleiben diese *facts of life* jedoch ausgespart und in der Schlusszene sind wieder nur Frauen und Töchter in glücklicher Schwes-ternschaft vereint.

50 Ebd., V. 493, S. 534.

51 Ebd., V. 537-539, S. 535.

52 Ebd., V. 562, S. 536.

53 Vgl. Terrence Holt: »Men Sell Not Such in Any Town«. Exchange in ›Goblin Market«. In: *Victorian Women Poets*, a. a. O., S. 194-211, hier: S. 207.

Formen ›virtueller Oralität‹

Dass der lustvolle Genuss des ›schwesterlichen‹ Körpers nur als utopisches Phantasma bzw. als archimedischer Punkt der unentfremdeten intersubjektiven Beziehung fungieren kann, zeigt nicht nur der Schluss des Textes, dem man ja immerhin noch eine gesellschaftliche Akzeptanz sichernde *enforced closure* unterstellen könnte. Die Unmöglichkeit der ›reinen‹ Gabe unter ›Schwestern‹ wird aber zusätzlich noch durch das Moment des Leser- und Leserinnenblicks bestätigt, der sich voyeuristisch an den küssenden Schwestern delectiert und dabei die beiden zu Objekten seines Begehrens macht. Dass das Gedicht es darauf anlegt, Leser und Leserinnen direkt zu involvieren, macht schon seine ›virtuelle Oralität‹ deutlich, die eigentlich verlangt, dass man es laut liest, dass man die Früchte selbst ›in den Mund nimmt‹, dass man sich die Werbejingles der Goblins auf der Zunge zergehen lässt. Genauso wie das Ohr ist aber auch der Blick angesprochen, sowohl wenn es um die Tableaus der ›reinen‹ Schwestern geht, die den Leser und Leserinnen als liliengleich in ihrem Bett Schlafende vor Augen gestellt werden, als auch in der plastischen Vorführung der gelungenen Rettungsaktion. Auch hier wieder schauen wir Laura und Lizzie beim ›Essen‹ zu, wieder werden die Lesenden Zeugen eines ›Gastmahls‹ und wieder stehen auch die ›reinen‹ Gaben, die wir so ersehen, im Zeichen des verdinglichenden (Blick-)Konsums, der alles andere als unschuldig ist und den Wünschen und Hoffnungen der Leser und Leserinnen (in der bösen Welt doch noch unentfremdete Zufluchtsorte zu finden, wenn auch nur fiktiver Art) gleich wieder den Boden entzieht.

Ausbuchstabierte wird dieser begehrlische und das Begehrte zugleich zerstörende Blick in den vielen Illustrationen, die es zu »Goblin Market« von der ersten Ausgabe an gegeben hat und ganz explizit in einem neueren illustrierten ›Kommentar‹ zu dem Gedicht im *Playboy Magazine* 20 von 1973, der den schwesterlichen Kuss ganz ungeniert als Cunnilingus inszeniert. Spätestens hier ist die Allianz von skopischem Begehren und Kommodifizierung durch den Blick überdeutlich; durch die homogene Intention des Adressatenkreises, die man dem Publikationsorgan zumindest unterstellen kann, ist hier auch die Geschlechterkonstellation des begehrlischen und kommodifizierenden Blicks eher eindirektional: Männer blicken, Frauen werden angeblickt. Über Männerblicke auf lesbische Frauen wäre sicher viel zu sagen, de facto bietet das Gedicht jedoch diese Inszenierung der verzehrenden und heilenden Schwesterliebe Leser und Leserinnen beiderlei Geschlechts an und weist damit auch darauf hin, dass die Dynamiken des Blicks viel komplizierter sind. Dass aber der Blick immer anwesend ist, dass er die Schwestern trotz ihrer ›Konsum-

unschuld in die Welt der begehrten Waren und der schönen Oberflächen hineinzieht, ist 1859 offenbar so bekannt (und so unumgänglich) wie 1973.

ZUR POESIE UND POETIK VON NAHRUNG

»SICHTFLEISCH« IN »GROSSAUFNAHME«.
ZUM ZUSAMMENHANG VON ESSEN, ÄSTHETISCHER
THEORIE UND LITERARISCHER PRAXIS AM
BEISPIEL VON THOMAS KLINGS GOYA-GEDICHTEN

ANNE-ROSE MEYER

In sattem Orange, von weißen Fettadern durchzogen, heben sich drei rohe Lachskoteletts von einem schwarzen Hintergrund ab. Die Haut schimmert silbrig, ist schwarz gesprenkelt und harmoniert mit der grau-weißen Fläche, auf der die Fischstücke liegen. Aus der Schnittstelle der einen Lachsscheibe sickert ein wenig Blut. Das 45 mal 62 Zentimeter große Ölgemälde gehört zu einer Serie von nur zehn erhaltenen Stillleben Francisco José de Goya Y Lucientes (1746-1828).¹ Entstanden ist es zwischen 1808 und 1812. *Stillleben mit drei Lachsscheiben* zeigt annähernd realitätsgetreu ein im 19. Jahrhundert alltägliches Nahrungsmittel, die Speise armer Leute, zur Weiterverarbeitung angerichtet (s. Abb.).



Francisco José de Goya: *Stillleben mit drei Lachsscheiben*, 1808-1812.

1 Es ist Teil der Sammlung Oskar Reinhart »Am Römerholz« in Winterthur (Inventarnummer 1937.3).

So banal das Sujet auf den ersten Blick anmuten mag – es offenbart in der ekphrastischen Dichtung Thomas Klings (1957-2005), die er zu dem Zyklus »GOYA, LACHSSCHEIBEN (>notlachs<)« zusammengefasst hat,² grundlegende Zusammenhänge. Beispielsweise von Nahsinn und Fernsinn, Essen und Sehen, Repräsentation und Inkorporierung, ästhetischer Theorie und organischer Materialität sowie von Geschmack als Sinneseindruck und Bewertungskriterium.

Wie aus neueren Forschungen ersichtlich, hat sich das Prestige von Lachs als Speisefisch im Verlauf der vergangenen Jahrhunderte gewandelt. So weisen Gert von Paczensky und Anna Dünnebier richtig darauf hin, dass noch »in London [...] Mitte des 19. Jahrhunderts die Lehrjungen« protestiert hätten, »weil sie zu oft Lachs essen mußten, und in Norddeutschland hatten Ende des 19. Jahrhunderts manche Bediensteten vertraglich vereinbart, daß sie nicht mehr als zweimal die Woche Lachs zu essen bekamen. Erst als die Lachsbestände überfischt waren und die Flüsse Anfang des 20. Jahrhunderts immer schmutziger wurden und unwirtlicher für Lachse, wurden sie zu einer Delikatesse«,³ zählt Lachs – ähnlich wie Schildkröte und Hummer – zu den »Luxusspeisen, die von unten kamen«⁴.

Inzwischen jedoch habe sich die Entwicklung umgekehrt: »Durch die Massenzucht in Norwegen und Schottland wurde Lachs billiger und billiger – wird er bald wieder ein Arme-Leute-Fisch sein, der auf feinen Tafeln nichts zu suchen hat?«⁵ Zu ähnlichen Ergebnissen gelangt Gunter Hirschfelder. Er konstatiert, dass »Unterschiede zwischen Arm und Reich [...] beim Verzehr von Fisch« augenfällig wurden. Hirschfelders Untersuchungen zufolge ist der Verzehr von Lachs bis Anfang des 20. Jahrhunderts für die unteren sozialen Schichten typisch und besonders in christlich geprägten Gegenden verbreitet:

Der Bedarf an Fisch war hoch, da die Kirche an bis zu 150 Fastentagen des Jahres verbot, Fleisch zu essen. Wer es sich leisten konnte, dem stand eine große Palette frischer See- und Süßwasserfische zur Verfügung. Am beliebtesten war

2 Thomas Kling: »GOYA, LACHSSCHEIBEN (>notlachs<)« . In: ders.: *morsch*. Frankfurt a. M. 1996, S. 37-39.

3 Gert von Paczensky u. Anna Dünnebier: *Kulturgeschichte des Essens und Trinkens*. München 1999, S. 42 f.

4 Ebd., S. 43.

5 Ebd., S. 42.

der Lachs, der als Süßwasserfisch in den meisten Gewässern Mitteleuropas vergleichsweise leicht zu fangen war.⁶

In der Bibel verweisen zudem Bezeichnungen von Jesus als Menschenfischer (Markus 1, 17) und Geschichten von der wundersamen Vermehrung der fünf Gerstenbrote und von zwei Fischen (Johannes 6, 1-15) auf die Bedeutung des Fisches als Grundnahrungsmittel und gleichzeitig auf dessen Bedeutung als symbolisch überhöhtes Tier. Darstellungen von Fischen und das griechische Wort ΙΧΘΥΣ »Fisch« verweisen zudem seit der Zeit des frühen Christentums als Allegorien oder Symbole auf Jesus.⁷

Dieser Tradition folgend sind Goyas Stillleben – interpretatorisch überzeugend – häufig religiöse Gehalte beigelegt worden. Seine Darstellungen von toten Tieren wurden als Sinnbilder der Passion und des Sterben Christi betrachtet, so das Gemälde *Doradas*.⁸ Doch anders als die meisten der anderen Stillleben Goyas scheinen die Lachsscheiben auf keinen übergeordneten Sinnhorizont zu verweisen: Anspielungen auf religiöse Inhalte fehlen augenscheinlich. Deswegen betont Bodo Vischer in seiner Interpretation des Gemäldes die »beklemmende Radikalität«, die in der inhaltlichen »Reduzierung« des gezeigten Gegenstandes liege.⁹ Entfaltet die mimetisch in etwa exakte Abbildung im *Stillleben mit drei Lachsscheiben* überhaupt eine Bedeutung im Auge des Betrachters? Oder handelt es sich um eine bloß dekorative Darstellung, die der Maler bewusst überlieferten Deutungskontexten entziehen wollte?

6 Gunter Hirschfelder: *Europäische Esskultur. Eine Geschichte der Ernährung von der Steinzeit bis heute*. (2001). Frankfurt a. M. [u. a.] 2005, S. 134.

7 Vgl. hierzu Arne Effenberger: »Bilder vom Nicht-Darstellbaren«. In: *Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. v. Roland Krischel, Giovanni Morello u. Tobias Nagel. Köln 2005, S. 64-67.

8 Vgl. hierzu zuletzt Gudrun Mühle-Maurers Einzelinterpretationen der Stillleben »Doradas – Goldbrassen«, »Liebres – Hasen«, »Chochas – Waldschneepfen« und »Pavo pelado – Gerupfte Pute«. In: *Goya. Prophet der Moderne*. Hg. v. Peter-Klaus Schuster u. Wilfried Seipel mit Manuela B. Mesa Marqués. Köln 2005, S. 236-242.

9 Bodo Vischer: »Der Schrei – Goyas Stillleben mit drei Lachstranchen«. In: ders.: *Goyas Stillleben. Das Auge der Natur*. Petersberg 2005, S. 148-158, hier: S. 148.

Intermediale Poetik und Synästhesien des Genießens

Gerade die scheinbare Beziehungslosigkeit der drei Fischstücke ist es, die Thomas Kling zu seiner hochkomplexen ekphrastischen Darstellung herausgefordert hat. Sie findet sich in dem dreiteiligen Zyklus »GOYA, LACHSSCHEIBEN (›notlachs‹)«, der wiederum innerhalb des Gedichtbandes *morsch* Teil einer größeren, dem Sehen und der bildenden Kunst gewidmeten Einheit ist. Diese ist betitelt mit »lachsscheiben. hängung«.

Im Werk Klings sind weder die Auseinandersetzung mit Malerei¹⁰ noch die mit Goya singuläre Phänomene. Dessen Gemälde hat Kling schon früh zum Gegenstand poetischen Sprechens gewählt. Erinnert sei hier an die Poeme »eins von goyas protokollen« in dem Gedichtband *geschmacksverstärker* (1989) und an das »heimatgedicht. (persil)« in der Sammlung *brennstabm* (1991). Die Bezüge zur Malerei sind in diesen Gedichten vage. In Bezug auf »eins von goyas protokollen« ließen sich allenfalls entfernte Verbindungen zu Goyas bekanntem Zyklus von Radierungen, *Desastres de la Guerra*, herstellen. In den Jahren 1810 bis 1814 entstanden, schildert Goya darin die Gräueltaten französischer Besatzungssoldaten unter Napoléon und den Kampf der spanischen Bevölkerung gegen sie. Irrationalität, Gewalt und Grausamkeit sind auch Themen, die Thomas Kling in dem Gedicht »eins von goyas protokollen« aufgreift und mit Gedanken zu Apartheid und Kolonialismus verbindet. In »heimatgedicht. (persil)« beschreibt er die schicke Düsseldorfer Kunstszene und rekurriert dabei auch auf alte Meister.

In »GOYA, LACHSSCHEIBEN (›notlachs‹)« thematisiert Kling demgegenüber ganz konkret das Betrachten des Bildes und die sich dabei einstellenden Assoziationen. Ausgangspunkt im ersten Gedicht ist die Wirkung des Bildes auf die lyrische Sprecherinstanz. Sie ist – wie häufig bei Kling¹¹ – als optisch aufnehmendes Medium gestaltet und nimmt das Objekt wie eine Kamera wahr:

10 Auf die zentrale Bedeutung von Gemälden und der visuellen Aneignung von Welt im Werk Thomas Klings, die sich deutlich auch in Bild-Wort-Installationen zeigt, entstanden in Zusammenarbeit mit Ute Langanky, kann hier nicht eigens eingegangen werden. Außer auf die in Fußnote 11 genannten Primärwerke sei noch auf die Gedichtsammlung *Fernhandel* (1999) verwiesen sowie auf ein Interview mit dem Dichter: »Augensehen, Sprachsehen. Thomas Kling im Gespräch mit Hans Jürgen Balmes in Hombroich am 11. und 12. Mai 1998«. In: *manuskripte* 140 (1998), S. 66-69.

11 Erinnert sei nur an den sprechenden Titel der Sammlung *nacht.sicht.gerät* (1993) und an lyrische Texte wie »kontaktabzug«, »foto photo« aus *erpro-*

1.0

sichtfleisch. gestoppte speisefolge.
 ich bin das zerrbild, glänzend, des
 hungerns. das saugn. der sog.
 das sog. fette. di haut. di schließt
 und stellt das glänzn ein. das na-
 türliche in glänzn sammлераugn.
 di großaufnahme: drei scheibn, drei
 schnitte. blickspeichel-installation.
 drei dicke scheiben.
 liegn si auf einem teller? liegn
 sie dem grauen dem weißgemeintn
 tischtuch auf? drei scheibn. in
 greifnähe!

das sammeln di augn.¹²

Bereits in diesem ersten Gedicht wird sinnlicher Genuss durch zwei Aspekte vermittelt: sowohl durch den optischen Eindruck, worauf die mehrfach erwähnten »augn« verweisen, als auch durch die Empfindung des Hungers. Der gezeigte Gegenstand erscheint der Sprecherinstanz einerseits distanziert und sublimiert, die Künstlichkeit des Dargestellten wird explizit erwähnt, das Arrangement der Objekte wirft Fragen auf. Andererseits führt der Anblick des Lachses zu einer instinkthaft anmutenden, unmittelbar körperlichen Reaktion. Das Stillleben ist ein Blicke anziehendes, sogar saugendes »sichtfleisch«, und – stärker noch – »blickspeichel-installation«, die sich in »greifnähe!« befindet. Im poetischen Sprechen über das Stillleben verschränken sich *ratio* und *emotio*, denn die mimetisch genaue Abbildung des Lachses reizt den Geschmackssinn in doppelter Hinsicht.

bung herzstärkender mittel (1986), »waldstück mit helikopter«, »blutbilder, ansichtskarten«, »sechschlitze und röntgenbilder«, »psychotische polaroids«, »petersburger hängun'« aus *geschmacksverstärker*, »blikk durch geöffnetes garagntor«, »GESTOKKTES BILT«, »kölner pegel«, »ausgerottete augn«, »in flußarmen«, »TIROLTYROL 23-teilige landschafts-photographie« aus *brennstabm*. Diese Aufzählung ist nicht vollständig.

- 12 Kling: »GOYA, LACHSSCHEIBEN (>notlachs<)«, a. a. O., S. 37. Zur Bedeutung des experimentellen Umgangs mit Orthografie bei Kling vgl. Anne-Rose Meyer: »Physiologie und Poesie – Zu Körperdarstellungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur«. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 1 (2002). Hg. v. Paul Michael Lützelner u. Stephan K. Schindler, S. 107-133, s. bes. S. 123 f.

An diesem Punkt lässt sich schon ein grundlegendes Merkmal die Darstellung von Nahrungsmitteln betreffend feststellen: Dadurch dass diese nach künstlerischen Gesichtspunkten abgebildet und in Form eines Gemäldes präsentiert werden, ist auch einfache, naturbelassene Kost zu etwas kulturell Geformtem nobilitiert und der ästhetischen Betrachtung und Bewertung zugänglich. Das Gemälde reizt zum »sammln«, weil es nach erkennbaren Prinzipien entworfen und so gekonnt ausgeführt ist, dass es den Schönheitssinn anspricht.

Gleichzeitig aber ist der ausgenommene, in Scheiben geschnittene Fisch in der ekphrastischen Dichtung Klings kein Gegenstand eines interesselosen Wohlgefallens im Sinne Kants. Kant definiert in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790): »Nun will man aber, wenn die Frage ist, ob etwas schön sei, nicht wissen, ob uns, oder irgend jemand, an der Existenz der Sache irgend etwas gelegen sei, oder auch nur gelegen sein könne; sondern, wie wir sie in der bloßen Betrachtung (Anschauung oder Reflexion) beurteilen.«¹³ Und: »»Geschmack« ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, »ohne alles Interesse«. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.«¹⁴

Ein gemalter Apfel oder eben Fischscheiben auf einem Stilleben – bei deren Betrachtung jemandem das Wasser im Mund zusammenläuft vor Esslust – wären also nach Kant keine Dinge, über die ein solcherart stimulierter Rezipient ein reines Geschmacksurteil fällen könnte. Sie können nicht – im streng ästhetischen Sinn betrachtet – von diesem allgemein verbindlich, das heißt intersubjektiv, als schön bewertet werden, sondern allenfalls als angenehm. Kant greift zur näheren Erklärung dieses Umstands auf den sinnlichen Eindruck des Schmeckens zurück:

13 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. In ders.: *Werkausgabe*. Bd. 10. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1974, S. 116. Thomas Kleinspehn kommentiert diese Textstelle treffend: »Gerade aber jene Verachtung gegenüber der banalen (und ja doch wohl häufig auch angenehmen) Küchenluft macht deutlich, wie stark der philosophische Geschmacksbegriff, der einst nicht zu trennen war von jenem »Zungengeschmack«, der mit der Lust zu essen verbunden ist, in der Spätaufklärung nur noch als sublimierter, von unmittelbarer Wunscherfüllung getrennter zu verstehen ist. [...] Mit dieser Trennung von höherem Geschmack und dem Vulgären ist in der Aufklärung zugleich die Trennung von höheren (Augenlust, Tasten und Hören) und niederen (Schmecken und Riechen) Sinnen verbunden [...].« In: Thomas Kleinspehn: *Warum sind wir so unersättlich? Über den Bedeutungswandel des Essens*. Frankfurt a. M. 1987, S. 169.

14 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 124.

In Ansehung des ›Angenehmen‹ bescheidet sich ein jeder: daß sein Urteil, welches er auf ein Privatgefühl gründet, und wodurch er von einem Gegenstande sagt, daß er ihm gefalle, sich auch bloß auf seine Person einschränke. Daher ist er es gern zufrieden, wenn er sagt: der Kanariensekt ist angenehm, ihm ein anderer den Ausdruck verbessere und ihn erinnere, er solle sage: er ist mir angenehm; und so nicht allein im Geschmack der Zunge, des Gaumens und des Schlundes, sondern auch *in* dem, was für Augen und Ohren jedem angenehm sein mag. [...] [I]n Ansehung des Angenehmen gilt *also* der Grundsatz: ›ein jeder hat seinen *eigenen* Geschmack‹ (der Sinne).¹⁵

In Klings Darstellung animiert das gemalte rohe Fleisch nicht nur zu einer sublimen rezeptionsästhetischen Betrachtung, sondern auch zum Essen, ruft – wie bereits angedeutet – Hunger ins Bewusstsein. Die Bildbeschreibung ist somit gleichermaßen sowohl durch das ästhetische Empfinden als auch durch das sinnliche Begehren der lyrischen Sprecherinstanz geprägt. Poetisch evoziert Kling damit zentrale Begriffe, die für die europaweit geführte Diskussion über Geschmack noch im 17. und 18. Jahrhundert kennzeichnend waren: Die »körperlich-sinnliche Erfahrung des Mundes« fungierte dabei als historischer »Ausgangspunkt« und »Modell für andere geschmackliche Erfahrungen«¹⁶. Thomas Kleinspehn fasst die folgende Entwicklung zusammen:

Dies verschwindet allerdings allmählich in einer Geschmacksdiskussion, die im 18. Jahrhundert überwiegend im literarischen Bereich geführt wird und in der es zuletzt ausschließlich um das ästhetisch Schöne geht – man könnte sagen, der Geschmack wird vergeistigt. Dieser Wandel wirkt auf die Auffassung vom Geschmack des Mundes zurück [...]. Bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts gilt »Geschmack« auf den verschiedensten Ebenen als »unverbindliche und unreflektierte Neigung, über die nicht zu streiten ist«.¹⁷

Indem Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* am Ende des 18. Jahrhunderts eine Abkehr von der sinnlichen Dimension des Geschmacks einleitete, hatte er zwar allgemeingültige, intersubjektiv nachvollziehbare Kriterien von Schönheit gewonnen, den Geschmacksbegriff

15 Ebd., S. 125 f.

16 Kleinspehn: *Warum sind wir so unersättlich?*, a. a. O., S. 164.

17 Ebd. vgl. auch Franz Schümmer: »Geschmack«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter. Bd. 3. Darmstadt 1974, S. 444-456. Vgl. auch Rudolf Lütke u. Martin Fontius: »Geschmack/ Geschmacksurteil«. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 2. Hg. v. Karlheinz Barck [u. a.]. Stuttgart u. Weimar 2001, S. 792-819.

aber so verengt, dass dieser fortan als eigenständiges Prinzip der Urteilskraft verwendet werden konnte. Diese Entwicklung prägt die ästhetische Theoriebildung bis heute. Deutlich waren die Zusammenhänge zwischen oralem Sinnesindruck und Geschmacksurteil aber beispielsweise noch bei Anton Raphael Mengs, der 1762 befand:

Alle menschlichen Werke sind unvollkommen; nennen wir eine Sache vollkommen, so geschieht dies nur, weil wir ihre Fehler nicht einsehen. Alle menschliche Vollkommenheiten und Werke sind also nur der wahren Vollkommenheit ähnlich. Man gebraucht daher den Ausdruck ›Geschmack‹ in der Malerei, um anzudeuten, ein Werk könne den Geschmack der Vollkommenheit haben, ohne selbst vollkommen zu seyn. In diesem Sinne hat der Geschmack in der Malerei eine Aehnlichkeit mit dem physikalischen Geschmack; wie der letztere auf den Gaumen und die Zunge wirkt, so wirkt jener auf die Augen und den Verstand. [...] In der Malerei kann, wie beim Gaumen, ein guter oder schlechter Geschmack zur Gewohnheit werden [...]. Starke Speisen und Getränke verderben den Geschmack, leichte und zarte dagegen erhalten das feine Gefühl der Zunge. Ebenso verhält es sich auch mit der Malerei; das Uebertriebene und Ueberflüssige verdirbt den Geschmack in der Kunst, das Schöne und Einfache aber gewöhnt das Auge an sanfte Empfindungen.¹⁸

- 18 Anton Raphael Mengs: »Gedanken über Schönheit und den guten Geschmack in der Malerey«. In: *Anton Raphael Mengs' sämtliche hinterlassene Schriften. Gesammelt, nach den Originaltexten neu übersetzt und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt herausgegeben von Dr. G. Schilling.* (Anonym 1762). Bd. 1. Bonn 1843, S. 211 f. S. auch *Anton Raphael Mengs' sämtliche hinterlassene Schriften. Gesammelt, nach den Originaltexten neu übersetzt und mit mehreren Beilagen und Anmerkungen vermehrt herausgegeben von Dr. G. Schilling.* (Anonym 1762). Bd. 2. Bonn 1844, S. 146: »Das Wort Geschmack wird in der Malerei in einer metaphorischen Bedeutung genommen, und ist durch Vergleichung mit dem Geschmack des Gaumens gebräuchlich geworden.« S. auch Johann Jakob Bodmer: *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungs-Krafft. Zur Ausbesserung des Geschmacks.* Frankfurt u. Leipzig 1727, o. S.: »Man redet ins gemein von dem guten Geschmack in der Beredtsamkeit als einer machinalischen Krafft/ die mit uns gebohren wird: da er aber eigentlich nichts anders ist/ als eine scharffsinnige und geübte Fertigkeit das wahre von dem falschen/ das angenehme von dem eckelhaften und widrigen durch den Verstand zu unterscheiden: Eben wie der sinnliche Geschmack eine Fertigkeit ist/ das süsse/ saure/ bittere und andere Qualitäten der Speisen durch die Empfindung zu erkennen/ daher man die Metaphorn genommen hat/ die Fertigkeit das wahre von dem falschen in den Schriften zu erkennen und mit dem gleichen Worte zu benennen.« Vgl. hierzu auch Christian Wolff: *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen.*

Auf weitere konkrete Spuren der physiologischen Residuen innerhalb ästhetischen Denkens macht Winfried Menninghaus in seiner grundlegenden Studie zum Ekel aufmerksam. So beispielsweise auf die Nahrungsmetaphorik, die für Mendelssohns »82. Literaturbrief« (14. Februar 1769) wie für Kants *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) kennzeichnend ist: Essen und die Empfindung von Übersättigung sind physiologische Gegebenheiten, deren Wirkungsweise auf Bestimmungen des ästhetisch Schönen metaphorisch projiziert werden. So arbeitet Menninghaus heraus, dass auch in Bezug auf Kunst »die Kumulation ungetrübter Annehmlichkeit [...] in jene quantitative Art des Ekels« übergehe, »die mit dem Gefühl der (Über-)Sättigung zusammenhängt.«¹⁹ Daraus folge: »[U]m schön sein und bleiben zu können, bedarf das Schöne von sich aus der Ergänzung durch etwas anderes, Nicht-(nur)-Schönes«²⁰, ähnlich wie der Gaumen nach reichlichem Konsum süßer Speisen nach etwas Herzhaftem verlangt.

Durch die allmähliche Implementierung von Ästhetik als Philosophie der Kunst aber gerät Oralität als Grundlage geschmacklichen Urteilens in Vergessenheit. Essen und Trinken finden sich in der *Kritik der Urteilskraft* folglich nur noch in wenigen Beispielen für das sinnlich Angenehme.²¹ Sie wurden durch eine Distanzierung und Sublimierung von Sinesindrücken ersetzt.²²

Zur Beförderung der Glückseligkeit. (1720). Frankfurt u. Leipzig 1728, S. 308. Weitere Beispiele bei Rudolf Lütke u. Martin Fontius: »Geschmack/ Geschmacksurteil«, a. a. O., S. 795 ff. Bereits bei Descartes heißt es über die Farbwahrnehmung in synästhetischer Beschreibung: »toutes ces diuerses couleurs de la mode, qui recréent souuent beaucoup plus que le vert, sont comme les accords & les passages d'un air nouveau, touché par quelque excellent ioüeur de luth, ou les ragousts d'un bon cuisinier, qui chatouillent bien dauantage le sens [...] que ne font les objets simples & ordinaires.« In: René Descartes: *Traité de l'homme*. In: ders.: *Œuvres de Descartes*. Bd. 11. Hg. v. Charles Adam u. Paul Tannéry. Paris 1974, S. 158.

19 Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung.* (1999). Frankfurt a. M. 2002, S. 41.

20 Ebd., S. 42.

21 Außer den bereits genannten Textstellen vgl. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 120 f.

22 Vgl. zu dieser Entwicklung Wolfgang Rath: *Ludwig Tieck. Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk.* Paderborn [u. a.] 1996, S. 255 f., sowie Kleinspehn: *Warum sind wir so unersättlich?*, a. a. O., S. 160 f. Kleinspehn weist darauf hin, dass Geschmack noch bei Wolff, Georg Forster und Gracián als instinkthaf gesteuertes Organon zur Unterscheidung

Das Gedicht Klings erinnert an das frühe Stadium ästhetischen Denkens, innerhalb dessen spontanes Gefallen, bedingt durch eine Sinnesaffektion, noch nicht vollständig durch ästhetischen Rationalismus abgelöst worden ist. Assoziationen zu romantischen Schreibweisen und Kunstauffassungen liegen nah, wie sie beispielsweise Ludwig Tieck in der Rahmenhandlung seiner Sammlung *Phantastus* (1812) entfaltet: Eine Gruppe von Freunden trifft im Wirtshaus, beim Picknick, beim raffinierten Nachtmahl zusammen. Lukullische Genüsse werden durch geistreiche Gespräche ergänzt, in denen es um diverse Modethemen des 18. Jahrhunderts geht, um gedankenlose Lesewut, ermüdende Bildungsreisen, philanthropische Erziehung, uninspirierte Gartenarchitektur, Systemphilosophie, die romantische Jagd nach Naturerlebnissen, Sonnenaufgängen und Mondschein.

Der rein verstandesmäßig orientierten aufklärerischen Ästhetik und rational-ökonomischen Lebensführung wird dadurch eine Kunst und Leben verbindende Genussästhetik entgegengesetzt. Diese zielt auf die Sensibilisierung aller Sinne. In deren idealtypischer Verwirklichung sind »Erfindung, Charakter, Essen, Trinken, Lebens-Philosophie, Wirklichkeit und Geschichte«²³ miteinander verbunden. Der »Durst des Auges«²⁴ und der Hunger der »denkenden und höheren Esser«²⁵ könne – so heißt es in der Einleitung zu *Phantastus* – beispielsweise durch Schauspiele gestillt werden, die ähnlich wie ein raffiniert komponiertes Menü dargeboten werden sollen.²⁶

Leitmotivisch durchzieht die Rede von der Verbindung Essen und Kunst die gesamte Einleitung. Mit Essen und Trinken verbunden sind ein ekstatisches Schwelgen im Augenblick und ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Flüchtigkeit von Wahrnehmung, die es im Kunstwerk zu konservieren gilt – was in der Sammlung *Phantastus* beispielhaft verwirklicht ist. Die verstandesmäßige Durchdringung und Analyse zeitgenössischer

von essbaren und nicht essbaren Lebensmitteln verwendet wurde, aber bereits in der Begriffsdiskussion »Geschmack« [...] sehr deutlich als etwas kulturell Höheres formuliert« wurde, »etwas durch »vielfältige Uebung« Lernbares«, das den Menschen von »Tieren, Wilden und Unzivilisierten« abgrenzen »und als Stärkung des eigenen Ich« dienen sollte. Aus dieser Auffassung kristallisierte sich der höfische Geschmacksbegriff heraus, der bis weit ins 18. Jahrhundert hinein wirkungsmächtig bleiben sollte.

23 Ludwig Tieck: *Phantastus*. In: ders.: *Schriften in zwölf Bänden*. Bd. 6. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 31.

24 Ebd., S. 67.

25 Ebd., S. 57.

26 Ebd. u. S. 61 f.

Die Engführung von Hunger, Kunst und Augenlust wird im zweiten Gedicht intensiviert. Die lyrische Sprecherinstanz registriert eine Leerstelle in der Darstellung: »di hungernden sind *nicht im bild*«. Die ästhetische Dimension des Gemäldes, Bildwerke überhaupt erscheinen in Anbetracht von Hungern und Verhungern – Bedrohung und Auflösung menschlichen Lebens – als Luxus. Doch Kling ist kein Bilderstürmer, hält beim Dichten die Balance zwischen sozialkritisch-ethischen Anklängen und feinsinniger Verteidigung von Kunst, indem er mit kalkulierten Zweideutigkeiten arbeitet: Seine Sprecherinstanz registriert auch »einbildun' von lachs: notlachs./ sogenanntes glänzn (*goyabild*) in/ den augn«. Das »glänzn« lässt auf ein besonderes Kunstvergnügen schließen, kann aber auch wiederum mit Hunger in Verbindung gebracht werden, mit glänzenden Augen angesichts von lebenserhaltender Nahrung. Mittels der Kursivierung verweist Kling auch auf die übertragene Bedeutung des Ausdrucks »nicht im Bilde sein«, etwa im Sinne von »die Hungernden sind nicht auf dem Laufenden, haben keine Ahnung«: Die Reduktion auf Physisches macht den Menschen unempfindlich gegen Kunst.

Der Begriff »einbildun'« lässt sich in diesem Zusammenhang auf das kreative Vermögen des Menschen beziehen, Gedanken zu entwickeln, innere Bilder zu entwerfen und sich Abwesendes vor Augen zu stellen. Es lässt sich assoziieren, dass die Vorstellung des Gemäldes in schweren Zeiten erfreuen kann. Sei es, dass physischer Hunger durch fantasievolle Imaginationen gestillt wird – wie dies zuletzt Günter Grass in seinen Lebenserinnerungen lebendig beschrieben hat²⁹ – oder sei es, dass ein Hunger nach Kunst durch die Erinnerung an das Stilleben befriedigt ist. Die Bedeutung des Gemäldes oszilliert durch Klings Darstellungsweise zwischen den Extremen: Das Bild erscheint einerseits als unverzichtbarer Gegenstand der Betrachtung, weil es den Hunger nach Imagination, Kunst, Schönheit stillen kann, und andererseits als überflüssiges, weil nicht lebensnotwendiges Objekt, das intellektuelles Vergnügen durch sozial gedankenlosen Kunstkonsum beschert. Der Fisch ist somit – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn – Lebensmittel und Gegenstand einer ästhetisierenden Betrachtung zugleich, wobei diese im Gedicht auch kritisch reflektiert wird.

In der synästhetisch gestalteten Rezeption des Bildes durch das lyrische Ich – das heißt in der Kombination oraler und optischer Eindrücke,

29 Grass schildert darin, wie er in einem Kriegsgefangenenlager einen »Kochkurs für Anfänger« besucht, dessen Leiter – ein ehemaliger Chefkoch – ohne Anschauungsmaterial, allein durch mündliche Beschreibung über die Zubereitung von Gans, Schwein und Rind referiert. Vgl. Günter Grass: *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen 2006, S. 201-215.

physischen Hungers und geistigen Begehrens – drückt sich der anthropologisch wichtige Umstand aus, dass der Mensch nicht nur durch die Befriedigung physischer, sondern auch durch die Befriedigung geistiger Bedürfnisse lebt. Assoziationen zu den Anfängen der Geschmacksdiskussion sind auch in diesem Zusammenhang wieder nahe liegend, beispielsweise zum Denken des spanischen Moralphilosophen Baltasar Gracián im 17. Jahrhundert, der in vergleichbarer, Intellektualität und Sinnlichkeit verschränkender Sichtweise und Metaphorik befand:

Das Begehren ist das Maß der Wertschätzung. Sogar bei dem leiblichen Durst ist es eine Feinheit, ihn zu beschwichtigen, aber nicht ganz zu löschen. [...] Sättigung mit dem, was gefällt, ist gefährlich und kann der unsterblichsten Vortrefflichkeit Geringschätzung zuziehen. Und: Einen hohen Geist erkennt man an der Erhabenheit seiner Neigung: ein großer Gegenstand muß es sein, der eine große Fähigkeit befriedigt. Wie große Bissen für einen großen Mund sind erhabene Dinge für erhabene Geister [...].³⁰

In der Essensmetaphorik fallen Bedeutungen von Geist, Geschmack, Bildung und physischen Bedürfnissen als anthropologischer Konstante menschlichen Lebens zusammen. Von dieser Warte aus wird ein zweites Merkmal künstlerischer Diskurse über das Essen deutlich: Die Thematisierung und Gestaltung von Lebensmitteln sind durch eine instinktmäßige Beziehung zum Betrachter charakterisiert, ebenso wie durch die Kategorie der Vernunft. Der sinnliche Genuss eines Kunstwerkes wird allerdings durch Repräsentationsmodi – narrative Strategien und sprachlich-bildhafte Symbolisierungen – distanziert und sublimiert. Diesen Aspekt führt Kling im dritten Teil des Zyklus' weiter aus, in dem er Bildbeschreibung und sich daraus ergebende Assoziationen miteinander verbindet.

30 Baltasar Gracián: *Das Handorakel und die Kunst der Weltklugheit*. (1647). Übers. v. Arthur Schopenhauer. Stuttgart 1961, S. 125 ff. Eine vergleichbare Metaphorik findet sich auch in einer Reflexion über das Glück, vgl. ebd., S. 41. Hans-Georg Gadamer betont bei seiner Diskussion der Schriften Graciáns den Zusammenhang von der physischen und der geistigen Dimension von Geschmack. Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. (1960). Tübingen 1975, S. 32: »So sieht Gracián im Geschmack bereits eine ›Vergeistigung der Animalität‹ und weist mit Recht darauf hin, daß es nicht nur vom Geist (ingenio), sondern auch schon vom Geschmack (gusto) Bildung (cultura) gibt. Es gibt Menschen, die eine gute Zunge haben, Feinschmecker, die diese Freuden pflegen.«

Optische Zerteilung und Einverleibung

1.2

lichtgräten sind das dem auge, gratwanderung
ins fleisch. von erkalteter schlacke der hinter-
grund.

dies ist die sicht: der einschuß. wobei
die fingerknöchel glänzn des essers, das mund-
tuch griffbereit liegt, und nicht im bild.
die mundschlacke dazu, der zungnverlust. da
ist das blut das austritt; ein schmales aus dem
rückgrat ist es. von speichelfarbe das hunger-
tuch: belichtung des hungers.

ist das ein eis-
meer? sichtkeil dieser getürmt schollen?
dieser scheinlachsordnung? fettglanz,
geteilter, aufgebahrter fisch. so
schmeichelt notlachs dem auge.³¹

Die lyrische Sprecherinstanz registriert in den ersten Zeilen sowohl die hell abgesetzten Fettadern, mit denen das Fleisch durchzogen ist, als auch die Schnittkante, die – wie in Gegenlicht getaucht – weiß leuchtet und sich vom grauen Hintergrund abhebt. »di dichtn schnitte« aus dem zweiten Gedicht korrespondieren mit den – in Celanscher Diktion gehaltenen – »lichgräten« und »gratwanderung«. Fraktalisiert und durch Neologismen in neue Bedeutungskontexte versetzt, gewinnen die Lachsscheiben Kontur, ein Verfahren, das Erk Grimm als charakteristische Schreibweise Klings ausgemacht hat:

Das auffälligste Merkmal der Sprachinstallationen ist ihre zerstückte Gestalt. Vorsichtig formuliert könnte man sagen, daß der Schnitt oder die Okulation die primäre Operation am Sprachmaterial ist. Sätze werden in Worte, Worte in Silben, Silben in Lettern zerschnitten, neu gepfropft und geäugelt.³²

Der optischen Zerteilung der übereinander geschichteten Scheiben und der visuellen Wahrnehmung von Einzelheiten entspricht ein analoges Verfahren auf den Ebenen von Syntax und Semantik: Worte sind durch Zeilenbrüche zerschnitten und Vokabeln zu neuen Komposita wie »licht-

31 Kling: » GOYA, LACHSSCHEIBEN (>notlachs<«), a. a. O., S. 39.

32 Erk Grimm: »Materien und Martyrien. Die Gedichte Thomas Klings«. In: *Schreibheft* 47 (1996), S. 124-130, hier: S. 126.

gräten«, »mundschlacke«, »speichelfarbe«, »sichtkeil« zusammengestückt. Die optische Zerteilung der Fischescheiben durch Schnitte, Gräten und Grat schreibt Kling mit einer deiktischen Wendung einem imaginierten Esser zu, der die Nahrung frontal – als sei diese gleichsam wie auf einem Tisch vor ihm präsentiert – im Blick hat: »dies ist die sicht«. Auch der Esser ist nur fragmentarisch beschrieben, durch die Erwähnung der »fingerknöchel« und durch ein Accessoire, das »mund-/ tuch«. Es leitet über zu einem Blick ins Körperinnere, zu »mundschlacke« und »zungenvverlust«.

Wie anhand der oben angeführten Zitate von Mengs und Gracián gezeigt, werden noch im 17. und 18. Jahrhundert der Geschmack von Zunge und Gaumen sowie der im metaphorischen Sinn ästhetische Geschmack als Einheit betrachtet. Thomas Kleinspehn betont, dass »die sinnliche Wahrnehmung und subjektive Beurteilung eines jeden einzelnen durch Mund und Nase« noch »bis in die Neuzeit [...] im Vordergrund« stehe. Allerdings habe es »bereits in dieser Zeit Bedeutungsvarianten« gegeben,

die sich auf alle Sinne oder speziell auf den Augensinn zur Beurteilung des Schönen beziehen. Erst mit dem Absolutismus und hier namentlich bei Gracián verobjektiviert sich der Begriff, er erscheint als empirisch verifizierbar, der Bildung und Einsicht zugänglich [...]. Ist der Begriff bei Gracián noch stark an Selbsterkenntnis gebunden und nur als Versuch der Abwehr von Animalität zu verstehen, so wird er mit den Bestrebungen des Bürgertums der frühen Aufklärung verstärkt verallgemeinert und damit normativ. Gemeinsam ist beiden Bestrebungen das Moment der Vergeistigung.³³

Kling nun betont in seinem Gedicht Gesichts- und Geschmackssinn gleichermaßen. »mundschlacke« und »speichelfarbe« weisen auf die von Schleimhaut überzogene, feuchte, Lust und Abwehr gleichermaßen provozierende Höhlung. Diese ist innerhalb ästhetisch orientierter Körpertheorien kein voraussetzungsloser Begriff, sondern zählt – in Verbindung mit der Zunge – zu den leitenden Bildformen beispielsweise in der mittelalterlichen Kunst³⁴ und ist auch für zentrales Element des grotesken

33 Kleinspehn: *Warum sind wir so unersättlich?*, a. a. O., S. 164. Zu den unterschiedlichen kulturellen Bewertungen von Augensinn sowie Geruchs- und Geschmackssinn vgl. Gisela Gnieck: *Essen und Psyche. Über Hunger, Sattheit, Genuss und Kultur*. (1995). Berlin [u. a.] 2002, S. 46 f.

34 Vgl. hierzu Claudia Benthien: »Zwiespältige Zungen. Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum«. In: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hg. v. ders. u. Christoph Wulf. Reinbek 2001, S. 104-132, s. bes. S. 117 f.

Körpers in der Renaissance, worauf Michail Bachtin verwiesen hat: »Im Grund reduziert sich das groteske Gesicht auf den Mund, den aufgerissenen Mund, alles andere ist nur Umrahmung dieses Mundes, Umrahmung der klaffenden und verschlingenden Bodenlosigkeit des Körpers.«³⁵

In der klassizistischen Kunst ist die Darstellung eines weit geöffneten Mund tabuisiert. Es ist die schöne, ununterbrochene Linie der Kontur, die Einheit, Ebenmaß und Bewegung kennzeichnet und die Johann Joachim Winckelmann als entscheidendes Charakteristikum des klassisch-schönen Statuenkörpers nennt. Die Integrität der Fläche muss bewahrt werden, schließlich sei »der höchste Vorwurf der Kunst für denkende Menschen [...] der *Mensch*, oder nur dessen *äussere Fläche*.«³⁶ Deswegen darf der Künstler keinen Blick auf das Körperinnere gewähren, zumal die idealschöne Gestalt, so Winckelmann, »die zur Nahrung unseres Körpers bestimmten Teile nicht vonnöten«³⁷ hat. Der aufgesperrte Mund ist un-

35 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. (1965). Übers. v. Gabriele Leubold u. hg. v. Renate Lachmann. Frankfurt a. M. 1987, S. 358.

36 Winckelmann: *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*. (1825). In: ders.: *Johann Winckelmanns sämtliche Werke*. Bd. 1. Hg. v. Joseph Eiselein. Osnabrück 1965, S. 207. Vgl. hierzu auch Winckelmanns »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst«. (1754-1755). In: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Hg. v. Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer u. Norbert Miller. Frankfurt a. M. 1995, S. 13-50, hier: S. 16: »Diese Meisterstücke [gemeint sind Figuren der griechischen Antike] zeigen uns eine Haut, die nicht angespannet, sondern sanft gezogen ist über ein gesundes Fleisch, welches dieselbe ohne schwülstige Ausdehnung füllet, und bey allen Beugungen der fleischigten Theile der Richtung derselben vereinigt folget. Die Haut wirft niemahls, wie an unsern Cörpern, besondere und von dem Fleisch getrennete kleine Falten.«

37 Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. (1764). Hg. v. Wilhelm Senff. Weimar 1964, S. 140. Dieser Argumentation folgt auch noch Hegel in seiner *Ästhetik*. Zwar bedürfe der Mensch einer Körperöffnung, um zu essen und zu trinken, doch solle der Mund schmal sein und nur so weit geöffnet als nötig. Der bildende Künstler solle deswegen »das bloß Sinnliche, das auf Naturbedürfnisse hindeutet, aus der Gestalt und dem Schnitt der Lippen [...] entfernen. Auch die Zähne dürfen nicht sichtbar sein, denn diese hätten »mit dem Ausdruck des Geistigen nichts zu schaffen«. Schließlich sei »[b]eim Menschen [...] der Mund, der geistigen Beziehung nach, hauptsächlich der Sitz der Rede, das Organ für die freie Mittheilung des bewußten Inneren«. In: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vor-*

vereinbar mit antiken Schönheitsidealen, die von normalen organischen Funktionsprozessen abstrahieren.³⁸ Er lässt sich auch auf dem Goya-Gemälde wiederfinden, als schreiendes Gesicht, das in den beiden vorderen Scheiben durch die klaffende Bauchhöhle und die Fettadern gebildet wird.³⁹ Die Rückengräte lässt sich als Nase deuten.

lesungen über die Ästhetik II. (1832-1845). In: ders.: *Werke*. Bd. 14. Hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1970, S. 394.

- 38 In Herders Schrift »Die Plastik« heißt es in vergleichbarer Argumentation: »Die emporgezogene Stirn und das grinsende Lieblächeln, das die Augen schließt und den Mund verzerret, ein sich zum Kropf senkendes Kinn und die sich zur Tonne brüstende Brust, und der überstreckte spitze Arm und der zu scharf angestrengte oder verworfene Fuß – man taste alle diese Glieder, und man wird *Mechanisch*, wie geistig, das *Abweichen von aller schönen Form und Handlung* fühlen. Ein schreiender Mund ist der fühlenden Hand eine Höhle: das Lachen der Wange eine Runzel. Die ewigen Gesetze der menschlichen Schönheit sind also *Metaphysisch* und *Physisch*, *Moralisch* und *Plastisch* völlig dieselbe [...].« In: Johann Gottfried Herder: »Die Plastik«. (1778). In: ders.: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*. Hg v. Jürgen Brummach u. Martin Bollacker. Frankfurt a. M. 1994, S. 245-326, hier: S. 306. Winfried Menninghaus spricht in diesem Zusammenhang von einem »doppelte[n] Ekel-Effekt«: »Ein aufgesperrter Mund ist [...] deshalb »ekel«, weil er an sich selbst in der Plastik als »eine Vertiefung« erscheint – mit dem begleitenden Sekundäreffekt, daß die angrenzende Oberfläche durch die illegitime Öffnung »auf eine ekelhafte Weise verstellt wird.« In: Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, a. a. O., S. 93. Irmela Marei Krüger-Fürhoff hat in ihrer Studie *Der versehrte Körper. Revisionen des klassischen Schönheitsideals*. Göttingen 2001, S. 8, darauf aufmerksam gemacht, dass sich im 18. Jahrhundert »die letzte Phase eines grundsätzlichen Wandels des Körperverständnisses beobachten läßt: die Entwicklung vom grotesken bzw. durchlässigen Körper zum *homo clausus*.«
- 39 Bodo Vischer deutet dies als bewusst anthropomorphe Gestaltung: »Hält man zum Vergleich Meléndez' Lachsanschnitt daneben, wo ganz minutiös der anatomische Sachverhalt beschrieben ist, wird deutlich, dass Goya sich einige Freiheiten genommen hat, um seine Lachsscheiben zu einem Schrei-Körper umzuformen. So fehlt beispielsweise die horizontale und vertikale Achse, also das Fadenkreuz [...]. Neben dieser anatomischen Nachlässigkeit hat Goya die Lachsscheiben in ihren Proportionen noch etwas zusammengestaucht, um so eine Form zu erzielen, die in etwa derjenigen eines Gesichtes entspricht. In diese Richtung gehen auch die leichten Deformationen, wie das Eindrücken der Kontur zu »Wangenpartien.« Bodo Vischer: »Der Schrei – Goyas Stilleben mit drei Lachstranchen«, a. a. O., S. 153 f.

Die lyrische Sprecherinstanz entwirft ein korrespondierendes Bild des »essers«, worin – in Absehung aller Schönheitsvorbehalte – Einzelheiten des Körperinneren, die Absonderung von Schleim und Speichel, präzise registriert sind. Durch den »zungverlust« ist der Mundraum nicht als Artikulationsort, sondern nur als schleimige Höhle evoziert, welche die gemalten Münder auf Goyas Gemälde gleichsam widerspiegelt. Es ist ein sprachliches Spiel mit Ekel erregenden Versatzstücken: hier der gemalte Fisch, aus dessen durchtrenntem »rückgrat« Blut sickert, dort sein verstummerter Betrachter, der das in Aufsicht gezeigte und damit vor ihm liegende Objekt synästhetisch gleichsam mit den Augen verschlingt.

Indem Kling Attraktion und Repulsion angesichts des Bildes gestaltet, folgt er einer Deutungstradition, innerhalb derer beispielsweise Gotthard Jedlicka von »vergeistigter Blutrünstigkeit« spricht, die sich in dem Goya-Gemälde zeige: »Es ist, als zucke vor diesen drei Lachsstücken im Maler alle Lust und alles Grauen auf, das die Welt überhaupt auszulösen vermag.«⁴⁰ Bodo Vischer betont »Drastik und Direktheit« der Darstellung: »Frisch geronnene Blutspuren und die zu klaffenden Wunden aufgerissenen Bauchhöhlen, denen die Eingeweide entnommen worden sind, sprechen eine unmissverständliche Sprache: Man ist Zeuge eines soeben beendeten Gemetzels.«⁴¹ Und Fred Licht kommentiert: »Goya stellt zwar die Köstlichkeit des Lachses brillant dar, aber hier haben wir den bitteren Geschmack unwiederbringlich sinnlosen Todes auf der Zunge, der seinen Schatten auf alles Leben wirft.«⁴² Es wäre noch zu klären, ob Goya in Bezug auf die Münder ein unterhaltsam gemeintes Spiel mit der Form getrieben oder ob er die schreienden Münder als Anklang an eine Passion gemeint hat – sei es eine geistliche oder weltliche.

Im Gedicht erscheint die optische Einverleibung ambivalent. Die geordnete künstlerische Darstellung des glänzenden Fisches bezieht ihre Anziehungskraft durch die sorgsam gesetzten Farben und Lichteffekte,

40 Gotthard Jedlicka: *Spanische Malerei*. Zürich 1941, S. 84.

41 Vischer: »Der Schrei – Goyas Stilleben mit drei Lachstranchen«, a. a. O., S. 148. Weiter heißt es dort: »Hier bereitet kein Einleitungsmotiv den Betrachter behutsam auf die blutige Szene vor, schafft keine optische Barriere Distanz zum Geschehen, beispielsweise in Form einer bildparallelen Tischkante, wie wir es aus Meléndez' Stilleben kennen. Im Verzicht auf eine solche Demarkationslinie erzielt Goya eine Direktheit, welche die Szene auch als etwas Unausweichliches erscheinen lässt. [...] Auch der schroffe Helldunkelkontrast und die Härte des artifiziellen Lichtes sind Faktoren, welche die Szene dramatisieren.«

42 Fred Licht: *Goya*. (1979). Düsseldorf 1985, S. 291.

was die endgültige Repulsion des Rezipienten verhindert. Der menschliche Körper dagegen ist nicht nach malerischen Gesichtspunkten mimetisch gestaltet, sondern rein sprachlich als fragmentiertes Gebilde konstruiert. Die menschliche Gestalt erscheint als unappetitlich-sabbernder Gegenstand, dessen Körpersäfte »das hunger-/ tuch« »belichten«, das heißt allererst sichtbar machen.

Wirkungsästhetische Dimensionen von Nahrung in Literatur und Kunst

Typografisch deutlich abgesetzt greift Kling am Schluss des Zyklus' den ästhetisch ansprechenden Eindruck der sorgsam arrangierten Lachsscheiben noch einmal auf. Deren Übereinanderschichtung erscheint durch den Kontrast mit dem menschlichen Körper als nahezu erhabenes Sujet. Die Zerteilung jedenfalls hat die ursprüngliche Gestalt des Fisches vollständig gelöscht: Die lyrische Ich spricht angesichts der aufgekanteten und aneinandergelehnten Scheiben von »getürmt schollen« im »eis-/ meer«, und Thomas Kling mag beim Schreiben vielleicht an das Gemälde *Das Eismeer* (1823-1824) Caspar David Friedrichs gedacht haben. Sich gegen eine Überinterpretation versichernd, hat der Autor die möglichen Verbindungen zu Darstellungen des Nordpols mit Fragezeichen versehen.

Fraglos aber bleibt das Fazit: Mit Rückbezug auf das artistische Raffinement der Bildkomposition Goyas – »geteilter, aufgebahrter fisch« – artikuliert die lyrische Sprecherinstanz rückhaltloses Gefallen angesichts des Gemäldes. Der ebenfalls erwähnte »fettglanz« verweist nicht nur auf die organische Materie des fettsäurereichen Fisches, sondern enthüllt auch die Künstlichkeit des Stillebens, dessen Ölfarben schimmern und glänzen, was ebenfalls dem Geschmack des Betrachters zusagt.

Der Fisch erscheint in diesem Zyklus Klings als Gegenstand dichterischen Sprechens ebenso wie als inspirierender Topos, der den Schreibprozess auslöst. Die feine Verflechtung bedeutungsaufgeladener, assoziationsreicher Details lässt eine Reihe grundsätzlicher Aspekte von Nahrungsdarstellungen in Literatur und Kunst ebenso erkennen wie die Kunstfertigkeit des Dichters. Er setzt kulturelles Wissen beim Leser voraus, um die wirkungsästhetische Dimension des Gemäldes und damit verbundene grundsätzliche Aspekte den Zusammenhang von Essen und ästhetischer Theoriebildung betreffend kenntlich zu machen:

- Beispielsweise die Rückbindung ästhetischer Theorien an oral-sinnliche Komponenten als Grundlage geschmacklichen Urteilens und damit verbunden der Bezug von Nahrungsdarstellungen zu frühen

- Auffassungen von Ästhetik, die sich auf Oralität als Grundlage geschmacklichen Urteilens beziehen;
- die doppelte Codierung von Stilleben verstanden als Repräsentation einer existenziellen Thematik und als leicht konsumierbarer Augenschmaus und daran anschließend die anthropologische Dimension von Nahrungsdarstellungen, die auf die Doppelnatur des Menschen als körperliches und geistiges Wesen zielen;
 - die Existenz einer poetischen und ästhetischen Tradition synästhetischen Genießens
 - sowie die Befriedigung, die sowohl durch orale als auch durch optische Einverleibung von Nahrung entstehen kann, und deren ethische Dimension.

Für Funktionen und Möglichkeiten von Dichtung gilt in diesem Zusammenhang, was Thomas Kling kurz, aber eindringlich in dem poetologischen Text »Memorizer« geschrieben hat:

Kopfjägermaterial Gedicht.

Sprachüberlagerung Gedicht: einer Diashow Ad Reinhardts verwandt.

Kopfjägermaterial Gedicht.

Wobei Augen, Mund, Ohren in die Netze gehn.⁴³

43 Thomas Kling: »Memorizer«. In: ders.: *Itinerar*. Frankfurt a. M. 1997, S. 59-64, hier: S. 64.

BEI ROBERT SCHINDEL IN WIEN ZU TISCH. RINDFLEISCH UND KNÖDEL, ROTWEIN UND MOKKA

IRIS HERMANN

In Robert Schindels (*1944) Roman *Gebürtig* (1992) geschieht (fast) alles Wichtige im Kaffeehaus und im Beisl. Auch Schindel selbst versteht sich als »Kaffeehausliterat«¹:

Na, da geh ich her in der Früh, les meine Zeitungen und dann schreib ich entweder oder schau in die Luft und das wird mit der Zeit so langweilig, dass ich dann doch lieber schreib, und auf die Art komm ich ins Schreiben hinein. Spätestens um zwei Uhr am Mittag geh ich wieder weg, dann leg ich mich eine Stunde nieder und später korrigier ich das Geschriebene, indem ich es mehrfach abschreibe. Das Ganze mach ich vier bis fünf Mal die Woche.²

Das Kaffeehaus ist die Produktionsstätte des literarischen Werkes. Umgeben von zischenden Kaffeemaschinen, umherschwirrenden Unterhaltungen, den Schritten kommender und gehender Menschen, verteilt sich die Konzentration auf mehrere Dinge gleichzeitig und erlaubt so, während des Schreibens selbst, etwas Distanz zu gewinnen zum eigenen Geschriebenen. Nicht aber nur die Kaffeehauskultur im engeren, sondern auch die Nahrungsaufnahme (und Nahrungsabgabe) im weiteren Sinne, setzen in Schindels Werk ganz eigene, und besonders auch in der Lyrik,

-
- 1 Er ist (oder war) es so sehr, dass er sogar dem Café Dobner, das einem Drogeriemarkt (!) weichen musste, ein Epitaph dichtet: Robert Schindel: »Café Dobner – Epitaph«. In: ders.: *Im Herzen die Krätze. Gedichte*. Frankfurt a. M. 1988, S. 93. Das kommt einem dann doch, wenn man an die Menschen denkt, denen Schindel auch ein ebensolches zukommen lässt, etwas eigenartig vor. Man versteht diese merkwürdige Praxis ein wenig besser, wenn man bemerkt, dass das Café zum dialogfähigen Gegenüber, ja zur Heimstatt wird, die jetzt, wo das Café stirbt, fehlen wird.
 - 2 Gunhild Kübler: »Leben »unterm Schuldgestirn« Robert Schindel – ein Porträt«. In: *Text + Kritik* 174 (2007), H. 4. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold, S. 83-90, hier: S. 83.

sinnliche Akzente. Ihnen soll hier nachgegangen werden, setzen wir uns also bei Robert Schindel zu Tisch. Zu essen gibt es zunächst:

Rindfleisch

Der Rindfleischesser (Nocturno)

I DER EINE

Und Rindfleisch esse ich und Rindfleisch
Um mich herum wachsen die Tode
Daweil ich Rindfleisch ess, werden sie gläsern
Sie spiegeln Den da duster, der das Rindfleisch isst.

Ich fahre in das Rindfleisch da vor mir mit Gabul.
Das ist was Jauchzendes im Rindfleisch, wenn die Zinken kommen
Ins Innere herein. Von ferne höre ich mich lachend
Und schmatzen, schmatzend und küssen, küssend und jauchzen doch
Hier im Inneren
Reißen die Zinken
Das Schweigen auseinander.
Und Rindfleisch esse ich und Rindfleisch
Um mich herum wachsen die Tode
Daweil ich Rindfleisch ess, werden sie gläsern
Sie spiegeln Den da duster, der das Rindfleisch isst.
Der eine Rindfleisch war ein Judenschläger
In Röttingen und in Würzburg und in Nürnberg
Eben begannen wir zu vergessen das Ojoj
Unter den Kreuzrittern und wir stellten ihre Schreine ins Vorzimmer
Dort es modrig gnug war, dass die Angst versterben konnte.
Die Beine der Ritter lagen ruhig dort, grad als sie ausbleichten
War beim Passahfest wieder das tote Christenkind unter unserm Tisch
Der eine Rindfleisch war ein Judenschläger

Und Rindfleisch esse ich und Rindfleisch
Um mich herum wachsen die Tode
Daweil ich Rindfleisch ess, werden sie gläsern
Sie spiegeln Den da duster, den der Rindfleisch misst.

Ich hab das Rind ganz gern zwischen den Zähnen. Ohnedies
Versickern schon zwischen den Atemzügen die kostbaren Pausen.
Die Genüsse sind ja ganz aus der Tiefe des Daseins herausgeschwemmt
Und spannen die Oberflächen, hernach die letzten bescheidenen Wasserläufer
Gut laufen können, dennoch rundum sehr vertrocknetes Zeug. Die
Geheimnisse spiegeln gläsern ihre eigne Verschwundenheit den

Davonhetzenden Gestalten in die Rücken. So wächst dies Leben rundherum.
Und Rindfleisch esse ich ich kann nicht anders

Und Rindfleisch esse ich und Rindfleisch
Um mich herum wachsen die Tode
Daweil ich Rindfleisch ess, werden sie gläsern
Sie spiegeln Den da duster, der das Rindfleisch isst.

II DER ANDRE

Der andere Rindfleisch war ein Arzt
In der Birkenau oder im Buchenwald oder im Lublinerland
Eben begannen wir zu vergessen die Schatten der Judenbuche
Unter den Eichen, schafften die Schrift ins Vorzimmer
Und Rindfleisch esse ich und Rindfleisch
Unsre Nasen standen gleich den andern Nasen
Im inniggeliebten Vaterhaus, fest hatten wir
Unsere Beine unterm Tisch im getauften Wohnzimmer
Sowie im ungetauften, doch knapp vor Ostern
Um mich herum wachsen die Tode

Knapp vor Pessach hörten wir Leute in unserm Vorzimmer.
Da kamen sie schon ins Zimmer und guckten unter den Tisch
Dort unsere Beine standen nahmen sie die Beine
Stellten sie Nase an Nase im Vorzimmer auf
Daweil ich Rindfleisch ess, werden sie gläsern

Im Vorzimmer, dort es modrig gnug ist
Daß unser Mut verstirbt ajaj ... die Beine der Ritter
Fahren in die Bärte, die Schrift flieht unter die Rinde der Buchen
Der andre Rindfleisch war ein Arzt in Buchenwald und in Majdanek
Sie spiegeln Den da duster, den der Rindfleisch misst.

III NOCTURNO

Soeben hab ich wieder Rindfleisch gessen
Fahr mit den Zinken meiner Gabul in das Schweigen
Zerreiß die Fasern, streue drüber Brunnenkressen
Ich schneid das Rindfleisch in sehr dünne Scheiben
Ich mag das Rind, wens durch die Gurgel rutscht
Das kann kein Schwein so intensiv, kein Huhn
Da schmatzt mein Maul, ein Jauchzen ist im Schlund, es hutscht
Mein Darm, ist selig. Die Tode wachsen ringsherum

Der eine Rindfleisch ist ein Arzt
Der andre Rindfleisch ist ein Judenschläger

Und wenn die Birke oder Buche harzt
Ziehen sie vom Leder.³

Lecker ist das Rindfleisch wohl, aber beim lustvollen Essen stellen sich unabweisbare Gedankenketten ein, die eigentlich dazu führen müssten, die Gabel schnellstens aus der Hand zu legen. Ruth Klüger hat recherchiert und teilt uns mit: »Ein Dr. Rindfleisch, Angehöriger der SS, war im KZ Maydanek tätig. Der andere war ein Ritter, nach dem das ›Rindfleisch-Program‹ benannt ist, bei dem im Jahre 1298 in Franken 4 000 bis 5 000 Juden ums Leben kamen. [...] Lustvolles Essen, also krass-sinnlicher Genuss in der Gegenwart und grausiges Gedenken an vergangne Verbrechen gehen eine tödliche Verbindung ein, die uns, den Lesenden, gründlich den Appetit verdirbt.«⁴

Gerade das aber geschieht im Gedicht nicht, ungerührt und kraftvoll führt das lyrische Ich weiter die »Gabul« zum Mund und ermöglicht so, während das Ich das Fleisch genießt, die Erinnerung: »Hier im Inneren/ Reißen die Zinken/ Das Schweigen auseinander.« Das Schmecken ist sozusagen ein Nachschmecken, erst der orale Genuss setzt die Erinnerung des Ich in Gang.⁵ Dieses im Genuss verharrende, das Rindfleisch traktierende Genießen, ist dem Küssen sehr nah: »Und schmatzen, schmatzend und küssen, küssend und jauchzen doch«. Es ist bemerkenswert, dass das lyrische Ich weder eine Opfer-, noch eine Täterperspektive einnimmt, sondern lediglich Vollzugsorgan eines nicht abweisbaren Genusses wird, der zu einer in weite Räume (bis zu den Kreuzrittern!) zurückreichenden Historie führt. Fast wirkt es skandalös, wenn das Rindfleischessen so eng

3 Schindel: »Der Rindfleischesser«. In: ders.: *Geier sind pünktliche Tiere. Gedichte*. Frankfurt a. M. 1987, S. 88-92.

4 Ruth Klüger: »Der Lyriker Robert Schindel«. In: *Text+ Kritik*, a. a. O., S. 10-17, hier: S. 14.

5 Einen etwas anderen Mechanismus des Erinnerns hat das Aufessen in der »Klagenfurter Frühlingsballade«. Da sitzt das lyrische Ich im Lokal und wird von Erinnerungen so überrollt, dass es den Freunden zunächst nicht auf das Poetenfest folgen kann, so wie es ursprünglich seine Absicht war. Erst als das dampfende Essen vor ihm steht, beginnt es mit dem Essensberg auch die Erinnerungen abzutragen: »Kopfschüttelnd ess ich die Nudeln auf, grüner Salat,/ aufess ich/ meine Jugendwanderungen, sanft liegen horizontal/ Die Landschaften meiner drei oder vier Empörungen/ Ess ich auf, meine Liebschaften, ich schick die halbleeren Waggons/ Die übriggebliebenen am erkalteten Traumstrang/ entlang«. In: »Klagenfurter Frühlingsballade«. In: ders.: *Ohneland. Gedichte vom Holz der Paradeiserbäume 1979-1984*. Frankfurt a. M., S. 101.

geführt wird mit dem Menschenschlachten. Der Skandal ist aber nicht dieser Vergleich, sondern das Ungeheuerliche ist ja, dass das Schlachten tatsächlich stattfand. Schindel wiederholt gebetsmühlenartig das Rindfleischessen und seine assoziative Wirkung. Wie eine Litanei nimmt das Ich sich selbst in den Blick, wie es nicht lassen mag vom Essen, wohl darum wissend, dass es so dazu verdammt ist, sich fortwährend zu erinnern.

Im Gedicht »Im Zungenrund« imaginiert sich das Ich selbst als ganz junges »Fleisch«:

Im Zungenrund

Im Zungenrund den roten Wein
Überm Gardasee der Vollmond, fett und gerühmt
Bin in der Gegend und damit allein
Winde durch die Achseln

Ein Partikel, ein Familienbrösel, empfinde
Mich unter geducktem Himmel als geduckt
Lalle vor mich hin in den Gegenden
Strebe nach droben, will Teil sein solcher Lebenden

Die reinwachsen in die herzensvernichtenden Pfründe
Bin Zartfleisch worden von Weltmetzgern ausgeguckt
Rage in den Zungenrund mit dem versammelten
Grinde

In des der junge und rote Wein
Mich umplätschert
Möchte ich ein schwimmender Schreiber sein

Möchte ich ein schwimmender Schreiber sein⁶

Hier ist das Ich das »Zartfleisch«, das sich den Häschern der Nazis (»Weltmetzger«) ausgeliefert fühlt, zweifellos eine Anspielung auf Schindels jüdische Herkunft und das denkbar knappe Entrinnen des Säuglings vor der Gestapo. Das lyrische Ich sieht sich, der angedeutete Kontext im Stile von Schindels Gedichtserie »Reisevermerken« lässt darauf schließen, am Gardasee beim Rotwein sitzen und fantasiert sich als »Zartfleisch« und zudem als ganz kleinen Partikel, als solcher dem Vernichtungswahn besonders ausgeliefert. Und doch ist in diesem Kleinheitsempfinden eine positiv erscheinende Selbstreflexion des schreiben-

6 Schindel: »Im Zungenrund«. In: ders.: *Wundwurzel. Gedichte*. Frankfurt a. M. 2005, S. 73.

den Ich enthalten, der Wunsch nämlich, im »Schutztrunk«⁷ des Rotweins nicht unterzugehen, wie die in die Vergangenheit reichende Fantasie es nahelegt, sondern in ihm zu schwimmen, ihn zu nutzen als Fluss, als Bewegungsmöglichkeit, als dionysisch entgrenzendes Element. Ob das gelingt ist offen, die Wiederholung des Verses scheint diese Überlebensmöglichkeit, schwimmend zu schreiben, zu erproben.

Im Rindfleisch das »Zartfleisch« zu bemerken, womöglich ist das Schindels Hauptspeise in seinem Werk. Probieren wir, was dazu noch gereicht wird: die vielfältigen Beilagen, zum Beispiel:

Knödel (und Zibeben)

Die Knödel scheinen zum Rindfleisch zu passen, sie sind rund, schwer und sättigen immens. Wer Rindfleisch isst und Knödel, hat keinen Hunger mehr. In der Lyrik Schindels können Knödel zu Metaphern für die Worte werden, dann ist das Ich ein »Satzverknödler« (»Nullsucht 17 (Aha)«⁸, in den Sätzen findet sich dann womöglich das Wort als »ein bitterer Knödel« (»Nullsucht 13 (Damals)«⁹, der nicht so leicht durch die Kehle rutscht. Auch »Gedankenspritzer« können »knödelig« (»Matrix 5 (Alba)«¹⁰ sein, all das ist schwere Kost und keine *nouvelle cuisine*. Das Schwerverdauliche des Rindfleischs und der Knödel ist evident, von daher auch das Verdauen ein Vorgang, dem Beachtung geschenkt werden muss, die Verdauungswinde, vom Rülpsen bis zum Furz, sind häufige Begleiterscheinungen der Knödeleien des lyrischen Ich.

Im Roman *Gebürtig* ist es die Figur der Mascha, deren Peristaltik in Unordnung kommt, sie magert ab, schrammt knapp am Tod vorbei und kommt zur Kur. Das aber ist genau der Zeitpunkt wo Sascha Graffitto, imaginärer Zwillingbruder der Hauptfigur Danny Demant, beschließt, seine reine Existenz des »Aufnotierens« aufzugeben und sich ebenso ins (Liebes-)Leben zu stürzen wie Danny, dem dies aber solch einen Liebesverdross beschert, dass er nur noch Tütensuppe kochen kann. Als sich Danny wieder einmal von der Ärztin Christiane Kalteisen getrennt hat, geht bei ihm nichts mehr zusammen. In einer für seinen desolaten Zu-

7 Schindel: »Bin 2 (Unten drunten fort)«. In: ders.: *Geier sind pünktliche Tiere*, a. a. O., S. 107.

8 Schindel: »Nullsucht 17 (Aha)«. In: ders.: *Nervös der Meridian. Gedichte. 1999-2003*. Frankfurt a. M., S. 17.

9 Schindel: »Nullsucht 13 (Damals)«, In: ders.: *Immer nie. Gedichte vom Moos der Neunzigerhöhlen*. Frankfurt a. M. 2000, S. 52.

10 Schindel: »Matrix 5 (Alba)«. In: ders.: *Nervös der Meridian*, a. a. O., S. 61.

stand typischen ›Szene‹ kommt er nach Hause, startt in die gegenüberliegenden Häuser, kocht eine Tütensuppe und spült sie mit viel Rotwein vor dem Fernseher hinunter:

Demant bückte sich und holte ein Papiersäckchen mit Gemüsesuppe aus dem Fach. Schließlich warf er das Suppenpulver ins Wasser, suchte nach dem Kochlöffel, rührte um und stellte die Flamme klein. [...] Als er im Großvaterstuhl Platz genommen hatte, war zur Stille und zum Frühlingswind noch ein mollartiger Ton in seiner Brust dazugekommen. [...] Also ging er in die Küche, rührte in der Suppe um und drehte das Gas ab. Er holte sich eine Schale und goß sich die Suppe hinein, nahm einen Teelöffel und trug sie ins Wohnzimmer. Daweil er zu schlürfen begann, erschien die Werbung auf dem Fernsehschirm. Vor der Sportsendung ging er nochmals in die Küche, entkorkte die Rotweinflasche, nahm ein grüngerandetes Römerglas aus der Kredenz und ließ sich damit vis-à-vis des Fernsehapparats nieder. Der Wind wurde heftiger und begann regelrecht die Fenster anzuspringen und am ganzen Gebäude zu zerren, als er sein erstes Viertel leerte.¹¹

Sascha aber reist Mascha hinterher, bildet mit ihr nicht nur ein Reimpaar, sondern speist mit ihr ebenso zu Abend, wie sie zusammen auch so ein ordentliches Gewicht bekommen, dass gar ein Bett unter ihnen zusammenbricht. In der Lyrik Schindels findet sich das Bild der am Darm erkrankten Freundin wieder. Es ist wohl ein (Mit-)Leid, das hier verarbeitet wird, kaum verdeckt schimmert dies durch die Worte durch, die ein Requiem sind: »Gewürzt ist der Kot wenn der Freundin/ Der Darm versagt ein Sterben/ Der mittleren Jahre und es stirbt eine daran« (»Requiem auf D. und A.«).¹² Das Trauern um früh Gestorbene kontrastiert in diesem Gedicht mit der Vitalität des Schreibens, der »selbständige[n] Peristaltik der Wortproduktion«¹³. Die verträgt das Rindfleisch und die Knödel, schießt heraus, was von all dem übrig bleibt, wenn es im Lyrikdarm hin- und herbewegt worden ist. Eine solche Lyrik ist kreatürlich, sinnlich-derb wie vielleicht bei Rabelais und wie die kaum ein abjektes Detail aussparenden Selbstbeobachtungen Montaignes. Aber: Das Ich beißt sich nicht die Zähne aus, es bevorzugt Wörter, die dem Malmen der Zähne leicht nachgeben, »Abgelebtes« sind und deshalb einen »Wörterbrei« bilden, wie im Gedicht »Matrix 2« beschrieben:

11 Schindel: *Gebürtig*. (1992). Frankfurt a. M. 1994, S. 220 f.

12 Schindel: »Requiem auf D. und A.«. In: ders.: *Immernie. Gedichte vom Moos der Neunzigerhöhlen*, a. a. O., S. 55.

13 Ebd., V. 11.

Matrix 2

Im abgelebten Ding, dort
Als nun die Finsternis längs und quer
Dieses Ding durchdrungen hat, der Ort
Heimatet sich mir mächtig und ungefähr.

Nichts regt sich, ich muss mich regen
Nichts lichtet, ich muss lichten
Das abgelegte Ding im Schrägen
Und Unbedingten lässt sich sichten

Nur dies. Nur Abgelebtes. Nur.
Ich mach mich selbst zur Nurnatur
Lass mich vom Wörterbrei bewegen
Die Stille mag sich auf den Kehlkopf legen.¹⁴

Wahrzunehmen ist hier ein agiles Ich, das mit einem Abgelebten konfrontiert und darüber aktiv wird. Am Ende des Gedichtes tritt eine Änderung ein: Jetzt ist es das Ich, das bewegt wird: »Lass mich vom Wörterbrei bewegen.« Der Wortbrei des Sprechens und der Sprache kneten das Ich sozusagen durch, lassen es nicht ruhen, formen es und sorgen dafür, dass es nicht stillsteht. Dort, wo das Wort als die Verdauung Anregendes oder der Verdauung sich erst Verdankendes, betrachtet wird, geschieht Wunderbares, etwa dort, wo »Wortkot kristallisiert zu Marmelade« (»Pilzgestöber«)¹⁵. Das passiert aber nicht immer, (Zu-)Vielschreiber leiden geradezu an Wortdurchfall: »Durchfall/ des Wortdirigats und Winde. Sonnen/ Fallen aufs Wortwerk, die Schatten im Ton/ Nichtmal im Ton, die Wortscheißerei/ Lässt zurück das lautlose widerristliche Harren.«¹⁶ In »Krulls« ähnelt das Dichten einem Verdauungsvorgang. Hervorgeholt werden die Wörter aus der »Seelengehirnfalte«, geraten von dort in den »Schlund«.¹⁷ Geschieht das zu häufig, gibt's eben Durchfall.

Besser wäre es da, man würde sich darauf beschränken, die Rosinen herauszupicken. Rosinen gibt es bei Schindel jedoch nicht, wohl aber Zibeben, wie die Rosinen auf Österreichisch heißen:

14 Schindel: »Matrix 2«. In: ders.: *Nervös der Meridian*, a. a. O., S. 48.

15 Schindel: »Pilzgestöber«. In: ders.: *Wundwurzel*, a. a. O., S. 11 f.

16 »Krulls«, ebd., S. 79.

17 Ebd., V. 2.

In der Liebe

1

Was immer die Lebensebene entlangrollt
Wenn ein Blickstopp dem Atem
Rundumher in die Pirouette bläst

Kann ich nur deine Hand
Kannst du bloß deine Haut
Zärtliches Geknurr aus den Kiefern

Unendlich die ungleichen Atem
Die unsre Schmerzlust liefern
Und liegen uns in den Armen

Atmen aus.
Davon ist, was war
Gekommen ein Lustblickerbarmen

Ruhig ists
Ich dazwischen, der Nachttakt
Ganz ineinander wie nie

Das Lächeln
Für uns
Nackt

2

Ein Wortgeflunker
Das Gemurmel Mund zu Mund
Und die Äste dirigieren die Winde
Geschlossen im Nachtgemächt
Die Surrungen zerpfückt
Der Sehblick, die Lippen, die Wülste

Das sind halt Zibebe. Die Vielstimme
Natur braust ins kleine Geschehn

Bevor ich all dem Gewachsenen entrinne
Möchte ich deine Liebe sehn.¹⁸

Das Lieben hat die Wirkung der »Zibebe«, sie stößt das ganze Gewordene ein, was bleibt, ist ohne faden Nachgeschmack. Das in kürzesten Versen

18 Ebd., S. 52 f.

sich zeigende Glück bewirkt eine Umpolung des Gewordenen. Das Thema des Entrinnens, bei Schindel so oft gegenwärtig, ist auch hier präsent. Im »Lustblickerbarmen« ist wohl die Hoffnung ausgedrückt, in der Lust befreit zu werden vom niederdrückenden ›Gepäck‹ der Vernichtungsandrohung. Die »Zibeben« sind beides: das Lieben, das glückt und die Worte, die in passender Weise von dieser Liebe Auskunft geben können. Sie stellen keine komplette Mahlzeit dar, aber auch in sparsamer Dosierung entfalten sie ihre immens süßende Wirkung.

Zibeben sind *Weintrauben* und so können wir ganz elegant die feste Nahrung verlassen und zur flüssigen übergehen.

Rotwein

Es ist sicherlich das Nahrungsmittel, das am häufigsten in Schindels Werk vorkommt, vom Rotwein als ›Schutztrunk‹ war auch schon die Rede. Auf sehr vielfältige Weise umflutet der Rotwein das dichterische Geschehen. Das hat lange literarische Tradition, ist der Wein doch der Trunk des Dionysos, und steht somit wie keine andere Flüssigkeit für die entgrenzende Qualität des Dichtens. Schindel macht von dieser Tradition nicht nur reichen Gebrauch, sondern fügt ihr neue Facetten und Nuancen hinzu, die es hier zu erkunden gilt. Ich suche nur die ›kräftigsten Tropfen‹ heraus, diejenigen also, die am besten zum Rindfleisch und den Knödeln passen.

Trinkrondo

Liebste Hurenhunde
Trinkt mit mir den Wein
Denn im Nordburgunde
Muss man rauschig sein

Liebste Peitscherlkater
Trinkt mit mir die Grappa
Denn der Himmelsvater
Ist mein Nimmersatter

Freunderln ringsumher
Trinkt mit mir von Bieren
Die mich dumm und leer
Zum Abgesang verführen

Liebste Seicherln feige
Trinkt mit mir Likör

Dass die Eier beide
Mir nicht allzuschwer

Menschenkinder dumme
Trinkt mit mir Bordeaux
Damit ich verstumme¹⁹

Es ist eher selten, dass Robert Schindel solche Kalauer produziert. Die ›Dummheit‹ des Gedichtes führt die ›Dummheit‹ vor, die das allzu reichliche Durcheinandertrinken womöglich zu bewirken vermag (was auch kein allzu kluger Gedanke ist). Am Ende steht folgerichtig das Verstummen, auch das nur zu hörbar, weil der erwartbare vierte Vers der letzten Strophe fehlt. Dieses Gedicht scheint mir das einzige zu sein, das dem Wein (hier ist es aber nicht nur der Trunk des Dionysos, sondern eine ganze Hausbar) das Verstummen (und Verdummen) zugesellt. In vielen anderen Gedichten Schindels ist der Wein der Katalysator für das Dichten, er dient nicht nur als Schutztrunk, sondern hat als eine Art ›Zaubertrank‹ entschieden magische Wirkung. In »Gelage«²⁰ wird die »Wortsucht«²¹ als poetisches, trunkenes Sichentgrenzen vorgeführt. Dichten erscheint hier als kollektives ›Wortsabbern‹ – ›Schlempern‹ würde man in Wien dazu sagen. In der exakten Mitte des Gedichtes fällt ein Neologismus besonders ins Auge: das »Extrazersehene«. Es heißt dort: »Der Trunk bewirkt das Extrazersehene.«²² Dieses merkwürdige Wort spielt an auf ein nur am Rande, außerhalb zu Sehendes, die Sehnsucht, das Ersehnte steckt aber auch mit drin. Das *Zersehen* verweist zudem auf sein zerstörerisches Potenzial, es ist ein Sehen, das zerlegt, im Wortsinn: analysiert. Zur Sprache kommt ein in vielerlei Hinsicht Extraordinäres, geschuldet ist es dem Trunkenwerden. Aus dem Gelage ist aber schon bald wieder ein vereinzeltres Trinken geworden; Trinken, Weinen, Dichten werden ›zusammengeschüttelt‹. Umgeben ist das am Schluss des Gedichtes von einer Zeitreflexion. Es ist von der Zeit die Rede, die beim Gelage vergeht, es ist die Zeit, die die Blicke dehnt und die Zeit letztlich zu einer flexiblen Angelegenheit macht. Zum Schluss bleibt allein die Strahlkraft

19 Schindel: »Trinkrondo«. In: ders.: *Nervös der Meridian*, a. a. O., S. 34.

20 Schindel: »Gelage«. In: ders.: *Wundwurzel*, a. a. O., S. 78.

21 »Wortsucht« heißt in Schindels letztem Gedichtband das zweite (und poetologisch bedeutsame) Gedicht. »Unangenehm ists, in Wort zugehen/ Statt ins Wirtshaus« heißt es dort in der zweiten Strophe. Ebd., S. 10.

22 Schindel: »Gelage«, a. a. O., V. 12.

des Worts: »So trinken sie/ Träne um Glas, Trunk um Buchstabe in/ All dem Gewirk./ Leuchtstoff des Worts«. ²³

Nicht immer ist das Weintrinken gesellig, oft wird eine tiefer gehende Selbstreflexion in Gang gesetzt, wenn das Ich allein vor dem Glas sitzt. Die Selbstreflexion, die beim Weintrinken sich einstellt, ist sehr vielseitig. Im Gedicht »Weinlied« lauten die ersten beiden Strophen:

Weinlied

1

Ich hab bloß im Getrinke
Ein holdes Abgewinke
Indes ich nüchtern um mich gehe
Und allenfalls das Allenfalls verstehe

Doch wenn der Wein die Lippe auf tut
Das Herz das ewge Zappeln lässt
Beleuchten meine Augen diesen Lebensrest
Finden ihn durchdrungen in der Hut
[...] ²⁴

So unproblematisch wie sich das Nachdenken über die eigene Existenz hier zeigt, so deutlich wird an anderer Stelle, dass das unbewegliche Sitzen vor dem Rotweintrunk auch Ängste schürt. Sich Rechenschaft zu geben und auch darauf zu vertrauen, in einer solchen Situation die richtigen Worte zu finden, die Selbstreflexion zu artikulieren, kann die Angst bannen, zugleich kann es eine melancholische, nicht aber wirklich verzweifelte Signatur bekommen, wie zum Beispiel in »Grünetüde«:

Grünetüde

Schwer liegt das Grün unter der Julihitze
Schaut nicht auf, wälzt sich auf der Prater Hauptallee
Ich sitz in der Meierei vorm Roten und schwitze
Die Gefühlsgedanken in den Eigensee

Bin umwunden im grügeduckten Stil
Reib den Bauch mir, reib den Gedanken
Horche aufs Irisieren und Schlampampen
Bis das Grünzeug verschimmert im Acryl

23 Ebd., V. 24.

24 Schindel: »Weinlied«. In: ders.: *Nervös der Meridian*, a. a. O., S. 46.

Der Šubikechos, gestricheltes Heimatland
 Meines Malerfreunds mit der Zauberhand
 Und dem Eigensee im Gedankengefühl

Doch die Julihitze verbrauchte schon viel zu viel
 Vom drunteren Grün. Ich trinke den Roten still
 Strecke mich aus, dreh den Kopf zur Wand²⁵

Die Auseinandersetzung mit den eigenen Emotionen wird von zumindest zwei Seiten des Ich in Gang gesetzt: vom sinnlich evozierten Gedanken-spiel, das die Berührung des Bauches mit dem Rühren an die eigene Gedankenwelt parallel setzt und vom inneren Betrachten der Porträts, die Robert Schindels langjähriger Freund Christof Šubik tatsächlich von ihm gemalt hat,²⁶ und die hier auf eine andere Weise die Ichreflexion in Gang setzen. So schimmert es komplementär in Grün und Rot und führt schließlich dazu, dass das Ich den Kopf zur Wand dreht, was anrührend wirkt, weil es das Ich in der Auseinandersetzung mit sich selbst verletzlich zeigt im ›Dreischritt‹ des ›Trinkens‹, ›Ausstreckens‹ und den ›Kopf zur Wand Drehens‹. Dieses Ich hat zu viel gesehen, den Rotwein aber erträgt es noch, womöglich ist er auch hier der beschworene ›Schutztrunk‹. Hoffentlich ist das auch dort der Fall, wo das Ich im Speisewagen eines Zuges unterwegs ist und sich, beim Wein sitzend, plötzlich unwohl fühlt:

Unter nicht gern

Unter nicht gern sinkenden Himmeln
 Fahre ich im Zug dahin, nehme
 Den Rotwein, indes ein Druck
 Wie Schall sich im Brustkorb ausbreitet

Rauf muss ich schauen, die Wolken
 Laufen entlang ihrer Windnasen
 Aber wenn das Ganze doch sinkt
 Unterplustert es mich unter dem Gewölk²⁷

Dass dieses Unwohlsein keine harmlose Angelegenheit ist, wird dann klar, wenn man einen Blick auf das Gedicht »Wolken 1«²⁸ des 20-jährigen Schindel wirft, das Alexander von Bormann zu der Formulie-

25 Schindel: »Grünétude«. In: ders.: *Wundwurzel*, a. a. O., S. 76.

26 Zu bewundern sind sie auf Robert Schindels Homepage: <http://www.schindel.at> (12. Februar 2008).

27 Schindel: »Unter nicht gern«. In: ders.: *Wundwurzel*, a. a. O., S. 94.

28 Schindel: »Wolken 1«. In: ders.: *Im Herzen die Krätze*, a. a. O., S. 23.

rung veranlasste: »Ich halte es für eines der klügsten und stärksten Gedichte zum Thema.«²⁹ Dennoch hat das oben zitierte Gedicht, auch wenn es die Wolkenmetapher noch einmal aufnimmt, eine tröstliche Perspektive. Der, der da beim Wein den Blick nicht selbstvergessen, sondern sich erinnernd in die Wolken lenkt, kann sich durchaus vorstellen, von den Wolken aufgefangen zu werden. Ein ganz ähnliches, aber den Akzent auch umso deutlicher verschiebendes Gedicht ist das folgende:

Kalte Tage 3 (Unter Wolken)

Und stillt sich anbei ich
Den Roten verschlinge die
Mollsuite der Vergangenheit
Macht ein Tütü und schweigt.

Nun kann ich plantschen
In der Gegenwartslache
In aller Stille, bloß
Wolken knurren auf
Meinesgleichen herab

Das sind Wolken, bloß
Aschenverzaubertes Kondenswasser³⁰

»Aschenverzaubert« ist eines jener antinomischen Komposita, die das Werk Schindels so sehr schillern lassen. Die Asche ist die Asche der Verbrannten im KZ, »verzaubert« haben sie gleichwohl die Wolken, die ihre Luftgräber sind. Das ist schrecklich, aber, so wird auch deutlich, ein wissender Blick kann sich berühren lassen von denen, deren Leben im Rauch aufging. Nachdenklich geworden gehen wir ins Kaffeehaus und nehmen nun den Mokka.

Mokka

In *Mein liebster Feind* (2004) führt Robert Schindel eine kaum verdeckte Auseinandersetzung mit seiner ›Kaffeehausexistenz‹:

29 Alexander von Bormann: »Girlandenes Dasein wundgewurzelt. Zur Lyrik Robert Schindels«. In: *Text + Kritik*, a. a. O., S. 26-43, hier: S. 36.

30 Schindel: »Kalte Tage 3 (Unter Wolken)«. In: ders.: *Nervös der Meridian*, a. a. O., S. 49.

Ohne Sündenbock auszukommen sein Leben lang, das ist ein Kaffeehausleben. Eine luxurierte Existenz, ein kaschierter Indolenzträger, gehe ich einher. Nicht Ekel, nicht Hasse, womöglich auch keine Liebe durchpulst die Körpergedanken.³¹

Es ist die Zeit des Irakkriegs, den Schindel nicht verurteilt, weil er sich vor dem Waffenarsenal fürchtet, das auf Israel gerichtet ist und deshalb hofft, dass dieser Krieg der Bedrohung Einhalt gebieten möge. Dennoch findet hier keine politische Auseinandersetzung statt, sondern die mit der eigenen Existenz, in der Politik zwar weiterhin eine Rolle spielt, im Zentrum steht aber das Aufnotieren. Schindel steigt in diesem Essay, das der ganzen Sammlung ihren Namen gegeben hat, tief in die eigenen ›Katakomben‹. Anstatt sich auf einen politisch definierbaren Feind einzuschwören, wird ihm deutlich, dass es sein eigenes Ich ist, das ihm mehr als einmal im Leben im Weg gestanden und manche hoffnungsvolle Entwicklung womöglich gestoppt hat. Wie paradox das dann tatsächlich aussah, wird in folgendem Beispiel deutlich:

Als ich meiner Geliebten auf Punkt und Komma *ich liebe dich* sagen wollte, weil aus ihrem Leib, ihren Gedanken, ihrem Duft und ihrem Wimpernschlag durchaus mein Universum zusammengesetzt war, hörte ich mich: Adieu, machs gut sagen, und ich trug mich fort ins Geviert meiner Individualität, die aus mir kommt und zu mir geht.³²

Diese Reflexionen, die scheinbar schonungslos auf eigene Unzulänglichkeiten verweisen, sind bei näherem Hinsehen sehr mutig zu nennen. Es ist der eigene liebste Feind, der Möglichkeiten verhindert und dadurch aber andere eröffnet. Wird hier einer Geliebten sozusagen der ›Räumungsbefehl‹ erteilt, dann kann es sein, dass dies für das Ich, das sich in erster Linie als schreibendes begreift und dann erst als liebendes und lebendes,³³ notwendig war, um die Schreibexistenz fortführen zu können im »Geviert meiner Individualität«³⁴.

31 Schindel: *Mein liebster Feind. Essays, Reden, Miniaturen*. Frankfurt a. M. 2004, S. 11-14, hier: S. 12.

32 Ebd., S. 14.

33 Im Interview mit KULTURA EXTRA hat Robert Schindel auf die Frage: »Wenn Sie bei der Beschreibung Ihrer Identität eine Rangordnung aufstellen müssten, von welcher Bedeutung wäre das Judentum?« Folgendes geantwortet: »Ich glaube, ich bin in erster Linie Schriftsteller, weil es das ist, was halt ich immer gemacht habe, seit ich schreiben kann, seit meinem achten Lebensjahr. Da war ich noch kein guter Schriftsteller, aber da hab ich schon gefühlt, dass ich schreiben werde. Dann würde ich sagen, bin ich

All das geschieht vorm ›kleinen Braunen‹. Das ist der Ort, wo auch geschrieben wird, zumindest aber der, der den Rahmen dafür bildet, dass das Innere befragt werden, Gedanken sich einstellen und entfalten können, und all das auch zur Sprache kommen kann. Der Essay endet damit, dass der Ober kommt und Robert Schindel fragt, ob er noch einen Mokka möchte. Das ist eigentlich gegen die Kaffeehausitte, die es ermöglicht, viele Stunden lang unbehelligt bei einem Mokka sitzen zu können. Entsprechend erstaunt ist der sinnierende Schindel und wird nun vom Ober aufgeklärt, dass er ja zu ihm hinübergelächelt habe, und daher sei er gekommen. Indirekt erfahren wir so, dass der, der so sympathisch seine eigenen Schwächen aufdeckt, dazu lächelt, er verurteilt sich nicht dafür. Noch weniger geht es ihm darum, sich zu einer Änderung zu bequemen. Es ist eben so wie es ist, das ist wohl auch eine Mokkaweisheit. Der Ort vor dem Mokka ermöglicht eine Offenheit, die wohl vor allem die erstaunt, die es lesen dürfen. Vielleicht hätte es Schindel ja auch dem erzählt, der mit ihm da gegessen hätte, wer weiß.

In dem Gedicht »Die ganzen und großen Einsamkeiten«, das der Schriftstellerin Sabine Gruber gewidmet ist, findet sich das lyrische Ich etwa in der Mitte des Gedichtes vor einem kleinen Mokka wieder. Es sind die »ganzen und großen Einsamkeiten«, die es dorthin gesetzt haben. Ihre Reflexion erfolgt am besten in der Geborgenheit eines Kaffeehauses, haben sie doch, ganz im Gegenteil zum Zuhause sein, mit ›Aushäusigkeiten‹³⁵ zu tun:

[...]

Da muß ich rumrennen in großen Städten
In den Riesenwelten
Winziger Ortswillkür

Mann. Und von dem abgesehen, habe ich vielleicht Ansätze zum Menschen.« Vgl. http://www.kultura-extra.de/film/judentum_im_film/interview_robert_schindel.php (7. Februar 2007).

- 34 Ähnliches wird von Danny Demant in *Gebürtig* berichtet, der versucht, sich nach der durchaus beglückenden Begegnung mit Christiane auf seine Arbeit als Lektor zu konzentrieren: »Nachdem er eine Weile so auf dem Bett gelegen war, stand er auf, um sich Katzens Manuskript zu holen. Er wollte auf dem Ellenbogen diese wunderliche Geschichte zu sich nehmen, vielleicht auch Christianes Geschlechtsherz aussperren von seinem Raum, seinem Leib, von der Hemisphäre, in welcher er allein bestimmen wünscht.« In: Schindel: *Gebürtig*, a. a. O., S. 36.
- 35 Robert Schindel spielt in diesem Gedicht auf Sabine Grubers Erstlingsroman *Aushäusige* (2001) an.

Setzen sich die ganzen und großen Einsamkeiten
 Kristallisieren und als Schnittmuster

Fordern sie den kleinen Blick aus mir
 Der ich mich setze auch, den Einsamkeiten gleich
 Vor diesen kleinen Mokka. Sitze
 Trinke ihn, und bissl
 Rotwein durchflutet

Meine Zungengründe
 Bis in mir
 Die großen ganzen
 Einsamkeiten anheben mit
 Berühmtestem Geschnatter

2

Worten mich ein, hausen mich aus
 Machen mir die Welt zu Eigen
 Meine Einsamkeiten neigen
 Mich ganz und gar. Bauen Genau's³⁶

Keineswegs geht es hier um Lappalien, sondern um »Ganzes« und »Großes«, das sich in den »Einsamkeiten« spezifiziert. Generell wird mit »groß« und »klein« im Gedicht jongliert, beide werden immer wieder paradox verknüpft wie etwa in den »Riesenwelten/Winziger Ortswillkür«³⁷. Die Einsamkeiten erscheinen im Gedicht wie handelnde Subjekte, sie »durchscheppern die Gegenwart«, sie »fingieren zukünftige Stromgebiete«³⁸, sie »setzen sich«³⁹, »kristallisieren«⁴⁰, »fordern«⁴¹ die Aufmerksamkeit des Ich, »heben an mit Geschnatter«⁴². Sie haben unbedingte Macht über ein Ich, das sich ihnen ausgeliefert fühlt, dennoch aber ist dieses Ich »ganz ohne mich bei mir«. Würde man Einsamkeiten nicht als zum Ich zugehörig betrachten? Wohl doch, hier wird aber deutlich, dass sich die Einsamkeiten vom Ich so abgetrennt haben, dass es sie als agierende, übermächtige Gestalten wahrnimmt. Es sind die Einsamkei-

36 Schindel: »Die ganzen und großen Einsamkeiten«. In: ders.: *Wundwurzel*, a. a. O., S. 70 f.

37 Ebd., V. 7 f.

38 Ebd., V. 3 f.

39 Ebd., V. 9.

40 Ebd., V. 10.

41 Ebd., V. 11.

42 Ebd., V. 19 f.

ten, von denen die Worte kommen. Sicher sind es Einsamkeiten, die nicht gut zu ertragen sind, nicht umsonst sitzt dieses Ich wie sein ›Vetter‹ bei Trakl einsam beim Wein⁴³ (und beim Mokka), aber es sind eben große Einsamkeiten, die nicht nur der Worte würdig sind, sondern solche auch erst produzieren, das Ich in Worte schützend hüllen.

Wir trinken den Mokka aus, verlassen das Café, gehen zurück nach Hause, in den Alltag. Robert Schindels Zuhause ist die Leopoldstadt, der 2. Wiener Bezirk. Von hier ist es nicht weit in den Prater, ein Verdauungsspaziergang wäre nun eine schöne Sache.

»Maulsaft« und »Spätstück«

Im kleinen Gedicht »Alltagssuite« werden Koordinaten des Alltäglichen gezeigt:

Alltagssuite

In der Frühe Gorgonzolaspaghetti
Zu Mittag Salat und abends
Spiegeleier mit Bratkartoffeln dazu

Die Gedankenwurzeln Hitzewellen Schlottern
Rotweinübergossne Katarakte aus
Altem Begehren und neuerer Gier
Fernsehen im Rücken vorm Antlitz
Freundesgesichter Wörter im Silbendrang
Zeitfaden surrend traumnächtelang⁴⁴

Allein vier von den neun Versen zählen Speisen auf und erwähnen dann auch noch den dazugehörigen Rotwein, der in seinem Strom »Begehren« und »Gier« transportiert. Im Alltäglichen kommt ihnen eine große Bedeutung zu, sie würzen den Alltag, es sind kräftige Speisen, das Fleisch aber fehlt nun ganz. Sieht man das alles ein bisschen abstrakter, als es hier den Anschein hat, dann lässt sich sagen, dass Dichten bei Schindel eine Bewegung ist, die zu einem nicht kleinen Teil durch den Magen geht, nachdem die Worte zunächst durch den Mund und in die Kehle ge-

43 »Schweigend saß ich in verlassener Schenke unter verrauchtem Holzgebälk und einsam beim Wein«. In: Georg Trakl: *Offenbarung und Untergang*. In: ders.: *Dichtungen und Briefe*. Hg. v. Walther Killy u. Hans Szklener. Salzburg 1987, S. 95.

44 Schindel: »Alltagssuite«. In: *Text + Kritik*, a. a. O., S. 19.

rutscht sind. Da ist »Maulsaft« dabei, die Worte werden intensiv durchgeschmeckt, bevor sie auf dem Papier auftauchen:

Im Allseitsgrad (Pour Hölderlin 15)

I

Andersgearteter Maulsaft
 Gesickert geflüstert gehamstert
 Das rennt den Lebensfaden
 Hinab und drängt und wamstert
 [...] ⁴⁵

Maulsaft bleibt nicht brav im Mund. Dichten, das so aufgefasst wird, ist exzessiv, der Maulsaft läuft über, die Mundwinkel herab, zuletzt werden die Worte ausgekotzt, oder, noch gesteigert: kotzen sich gegenseitig aus. Im Gedicht »Im Innern« heißt es: »Die Wörter die Wörter erseiben«. ⁴⁶

Im kleinen Gedicht »Sommerbeginn in Brand« ⁴⁷, denkt sich das lyrische Ich zurück in die Vergangenheit der Großväter, dorthin, wo »die Großväter das Hungerbrot kneteten/ [...] Bis all das Gejude in den Öfen/ Und mich herauspie, sodass ich nun/ Wunderruhig diesen Sommer bebirke,/ Beficke, beträume, beschmause, bewirke«. ⁴⁸ »Nach den großen Themen der Leiden« ⁴⁹ ist das Ich in einem Leben angekommen, das kein Hungerbrot mehr kennt und zu genießen weiß.

Irgendwann ist dann aber tatsächlich aufgegessen: »Esse mein Spätstück. Schließ mein Herz.« ⁵⁰

45 Schindel: »Im Allseitsgrad (Pour Hölderlin 15)«. In: ders.: *Wundwurzel*, a. a. O., S. 82. Abgedruckt ist nur die erste Strophe.

46 Schindel: »Im Innern«. In: ders.: *Wundwurzel*, a. a. O., V. 15, S. 77.

47 Mit »Brand« ist wohl der kleine Ort bei Gmünd im österreichischen Waldviertel gemeint, in den Robert Schindel sich zum Schreiben und Ausruhen zurückzieht.

48 Schindel: »Sommerbeginn in Brand«. In: ders.: *Wundwurzel*, a. a. O., V. 7-12, S. 85.

49 Schindel: »Im Augenscheine«. In: ders.: *Wundwurzel*, a. a. O., V. 7, S. 9.

50 Schindel: »Matrix 3 (Puls)«. In: ders.: *Nervös der Meridian*, a. a. O., V. 20, S. 16.

»ANGEBISSENE BOCKWURST MIT
GEFRORENEM KETCHUP«.
DIE POETIK DER ESSENSRESTE IN
EMINE SEVGI ÖZDAMARS
SELTSAME STERNE STARREN ZUR ERDE
CLAUDIA BREGER

Emine Sevgi Özdamars (*1946) Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* beginnt mit einem bellenden Hund, der die Protagonistin mitten in der Nacht aufweckt. Sie ist allein in der Westberliner Fabriketage, in der sie Unterkunft gefunden hat; die gesamte Studenten-WG ist über Weihnachten zu ihren Herkunftsfamilien gefahren. Vergeblich versucht die Protagonistin, den Hund erst zu beruhigen und schließlich schlicht zu übertönen, indem sie die Else Lasker-Schüler-Verse rezitiert, die dem Buch seinen Titel leihen: »Seltsame Sterne starren zur Erde,/ Eisenfarbene mit Sehnsuchtsschweifem,/ Mit brennenden Augen die Liebe suchen ...«.¹

Der 2003 veröffentlichte Text setzt das fiktionalisierte, zeitgeschichtlich erweiterte Autobiografie-Projekt fort, das bereits Özdamars frühere Romane verfolgt haben. Nachdem *Die Brücke vom Goldenen Horn* (1998) von der Zeit der Studentenbewegung in Berlin, Paris und Istanbul und des Widerstands gegen das türkische Militärregime in den frühen 1970er Jahren erzählt hatte, lenkt *Seltsame Sterne starren zur Erde* unseren Blick wieder nach Berlin, genauer nach *Wedding – Pankow 1976/77*, wie der Untertitel präzise markiert. Die von der politischen Situation in der Türkei deprimierte Protagonistin und Ich-Erzählerin ist hierher zurückgekehrt, um »das Brechttheater zu lernen«², bzw. seine zeitgenössische Rezeption in der Ostberliner Theaterszene, im Werk von Benno Besson, Heiner Müller, Manfred Karge, Matthias Langhoff und anderen. Auf der Basis von Kurzzeit-, teilweise Tagesvisa für die DDR bewegt sie sich zwischen den beiden Teilen der Stadt, im Osten in den Kreisen von

1 Emine Sevgi Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77*. Köln 2003, S. 3.

2 Ebd., S. 28.

Theaterleuten sowie Dissidenten und Dissidentinnen, deren Namen die Leserin zu Beginn des 21. Jahrhunderts fast ausnahmslos wiedererkennt, im Westen in der postrevolutionären Studentenkultur, deren Anspruch auf historische Bedeutung sich – wenigstens in den Augen der regelmäßig Hausdurchsuchungen veranstaltenden Polizei – primär daraus herleitet, dass in der Fabriketage früher Leute wohnten, die Kontakte zur RAF hatten: »Auf diesem Dachgarten gab es heimliche Treffen von Horst Mahler und Ulrike Meinhof.«³

In der Feiertagsnacht aber, von der die Eingangsszene des Romans berichtet, scheint das Gebäude völlig ausgestorben, abgesehen von besagtem Hund. »[Er] bellte und bellte, ich schwieg und hörte meine Zähne klappern.«⁴ Die Fabriketage wird nur werktags geheizt, wenn die Schneiderinnen und Büglerinnen in den unteren Etagen bei der Arbeit sind. »Ich muss Wasser trinken, das wird mir helfen, wieder zu schlafen«, denkt die Protagonistin, und macht sich auf den Weg in die Küche, der »so lang war«, dass eine der Mitbewohnerinnen »an den kalten Tagen mit dem Fahrrad zur Toilette fuhr«⁵. Unterwegs macht sie in allen Zimmern Licht und betrachtet die Lebensspuren, die ihre abgereisten Mitbewohner und Mitbewohnerinnen zurückgelassen haben:

In Susannes Zimmer stand neben der Schreibmaschine ein Aschenbecher voller gefrorener Kippen, in Ingas Zimmer eine offene Wasserflasche, das Wasser war gefroren. Bei Janosch lag eine angebissene Schokolade gefroren auf der Tastatur seiner Schreibmaschine, ich sah darauf den Abdruck seiner Zähne und dachte, er lächelt mich an. Als ich die Tür zu Rainers Zimmer aufmachte, ging plötzlich das Radio an. Wie warm die Stimme des Mannes war, der gerade sprach! Ich legte meine Hände auf das Radio, aber die Kälte des Metalls brannte. Auf einem Teller lag eine angebissene Bockwurst mit gefrorenem Ketchup und sah aus wie Popkunst. In Barbaras Zimmer stand eine Kiste voller zusammengefrorener Bonbons und Schokolade neben ihrer Schreibmaschine, und es kam mir so vor, als ob die Bonbons vor Kälte grinsten. Vor allen Zimmertüren standen Schuhe, die mit Barbaras Schokolade und Bonbons gefüllt waren.⁶

Mein Beitrag interpretiert Özdamars Roman durch die Linse dieser Szene. Selbstverständlich kommen Essensdinge im Text auch in anderen Zusammenhängen und konventionellerer Form vor. In Istanbul schmeckt das von den Stadtverkäufern angebotene Obst nach dem Militärputsch

3 Ebd., S. 68.

4 Ebd., S. 9.

5 Ebd., S. 12.

6 Ebd., S. 12 f.

nicht mehr,⁷ auf beiden Seiten der Stadt Berlin wird immerzu Kaffee oder Alkohol getrunken, und in der Studenten-WG isst man, wenn die anderen da sind, durchaus auch gemeinsam: Zu der Uhrzeit, zu der unten die Arbeiterinnen Feierabend haben, kommen oben Eier, Toast, Margarine und Müsli zum Frühstück auf den Tisch.⁸ Dass mein Interesse hier dennoch in erster Linie den gefrorenen Spuren kollektiv-unkommunikativen Arbeitskonsums in der Eingangsszene gilt, begründet sich aus der (im Folgenden zu entwickelnden) poetischen Signifikanz dieser Szene. Zugleich allerdings spielt auch schlicht der Umstand eine Rolle, dass ich hoffe, mit Hilfe dieser gefrorenen *junkfood*-Reste methodologische Missverständnisse vermeiden zu können.

Leicht nämlich könnte die Frage nach dem Essen bei Özdamar zwischen Istanbuler Obst und deutschem Alkoholkonsum in allzu einfachen Interkulturalitätsbegriffen versanden. Noch immer wird die Rezeption ihrer Texte ebenso von orientalistischen Klischees heimgesucht wie die der von unserer Protagonistin gelesenen deutschen Lyrikerin, deren Klappentexte ihr »orientalisch[e]«⁹ Fantasie zuschreiben. Der Umschlag meiner *Seltsame Sterne*-Ausgabe zeigt die Autorin beim Aufziehen eines leuchtend roten Vorhangs; in Verbindung mit dem (visuell reduplizierten) Stern-Motiv des Titels evoziert das Bild weniger die Theater der Hauptstadt als das einer ›orientalischen‹ Geschichtenerzählerin, deren »staunende Augen« (Klappentext) ihre Unvertrautheit, und implizit womöglich auch eine ›kindliche‹ Bewunderung für die vorwiegend deutsche Welt des Romans nahelegen.¹⁰ Die neuere Özdamar-Forschung beharrt zu Recht auf der Notwendigkeit, ihre Texte als künstlerische Werke eher

7 Ebd., S. 26.

8 Vgl. ebd., S. 49.

9 Ebd., S. 15.

10 In Bezug auf die entsprechende Rezeption früherer Werke habe ich diese Problematik schon an anderer Stelle diskutiert: Claudia Bregler: »Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?« Strategien der Mimikry in Texten von Emine S. Özdamar und Yoko Tawada«. In: *AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*. Hg. v. Cathy Gelbin, Kader Konuk u. Peggy Piesche. Frankfurt a. M. 2000, S. 30-59. Trotz seiner breiten Kritik in der Forschung hält sich der Topos von Özdamars ›kindlich-naivem‹ Blick hartnäckig; vgl. z. B. noch Hermann Beils Ansprache zur Verleihung des Kleist-Preises 2004. Hermann Beil: »In einer fremden Sprache zu schreiben ist eine Reise. Vgl. »Kleist-Preis 2004 für Emine Sevgi Özdamar«. In: *Kleist-Jahrbuch* (2005), S. 8-12, bes. S. 9 sowie die unten zitierten Besprechungen.

denn als primär politisch-soziale Dokumente der Migrationsgesellschaft zu lesen.¹¹ Dass diese Reakzentuierung allerdings nicht immer schon hinreicht, um etablierten kulturalisierenden Zuschreibungen zu entrinnen, zeigt sich beispielsweise, wenn der ›transnationale‹ Charakter von Özdamars Poetik durch die Verbindung ethnisch codierter Kategorien wie (›türkischer‹) Tradition oder Oralität mit (›europäischer‹) Modernität und Literarizität beschrieben wird.¹²

Anders als der ebenfalls 2003 erschienene Erzählband *Der Hof im Spiegel*¹³ ist *Seltsame Sterne starren zur Erde* von der Forschung, soweit ich sehe, noch nicht aufgegriffen worden. Ich frage mich, ob diese Zurückhaltung auch damit zu tun hat, dass die »wie Popkunst« arrangierten, gefrorenen Speisereste der Eingangsszene uns auf ein anderes poetologi-

-
- 11 Vgl. grundlegend Leslie A. Adelson: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York 2005 sowie Sheila Johnson: »Transnationale ›Ästhetik des türkischen Alltags‹. Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei*«. In: *Germany Quarterly* 74 (2001) H. 1, S. 37-57. Vgl. auch Monika Shafi: »Joint Ventures: Identity Politics and Travel in Novels by Emine Sevgi Özdamar and Zafer Senocak«. In: *Comparative Literature Studies* 40 (2003) H. 2, S. 193-214.
- 12 So liest Sheila Johnson Özdamars ersten Roman *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992) als ›hybride‹ Kreuzung von Bildungsroman und dem ›Erzählstil der türkischen Kultur‹, der u. a. durch das ›archaische‹ Moment der zitierten Totengebete charakterisiert werde. Vgl. Sheila Johnson: »Transnationale ›Ästhetik des türkischen Alltags‹. Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei*«, a. a. O. B. Venkat Mani beschreibt die performative Ästhetik von *Die Brücke* als Effekt der Begegnung zwischen der »centuries-old Turkish aesthetic tradition of *Meddah* and *Karagöz*« und den »Western texts that populate the intellect of the first-person narrator«, insbesondere Brechts Theatertheorie. In: B. Venkat Mani: »The good woman of Istanbul. Emine Sevgi Özdamar's *Die Brücke vom Goldenen Horn*«. In: *Gegenwartsliteratur* 2 (2003), S. 29-58, hier: S. 35. Das Problem reflektierend, wirft Bird (wenn auch mit einigen Qualifikationen) Özdamar selbst vor, durch die Romantisierung des »Primitiven« einer orientalistischen Lektüre Vorschub zu leisten. Vgl. Stephanie Bird: *Women Writers and National Identity*. Bachmann, Duden, Özdamar. Cambridge 2003.
- 13 Vgl. insbesondere Leslie A. Adelson: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature*, a. a. O. und Dirk Göttsche: »Emine Sevgi Özdamars Erzählung ›Der Hof im Spiegel‹. Spielräume einer postkolonialen Lektüre deutsch-türkischer Literatur«. In: *German Life and Letters* 59 (2006) H. 4, S. 515-525.

sches Terrain führen. Wie ich hier akzentuieren möchte, speist sich die in *Seltsame Sterne starren zur Erde* entfaltete Poetik der Geschichtsschreibung im Rekurs auf gefrorene Bockwurst aus den transnationalen Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Sie ist inspiriert von den Objekterkundungen avantgardistischer Kunst und jener performativen Ästhetik, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von den Futuristen, Antonin Artaud und John Cage, ausbuchstabiert wurde, und deren Erbe im Zuge des *performative turn* gerade im deutschsprachigen Raum um die Wende zum 21. Jahrhundert im ›postdramatischen‹ Theater¹⁴ ebenso wie in neuer Popliteratur¹⁵ eine Wiederbelebung erfuhr.

Entscheidend geprägt wurden diese (programmatisch anti-textuellen) Ästhetiken ›europäischer‹ Avantgarden bekanntlich durch die (freilich oft exotisierend-verzerrende und im Effekt vereinnahmende) Rezeption afrikanischer, afrikanisch-amerikanischer und asiatischer Kunst.¹⁶ ›Gespeist‹ aus diesen transnationalen Austauschprozessen, nähert sich *Seltsame Sterne* den 1970er Jahren über die szenische Nachstellung von Wahrnehmungseindrücken, das Arrangement von Dingen und (über die Eingangsszene hinaus) auch Dialogfetzen und Politslogans.

Transnationale Poetik, europäische Avantgarden und Alltagskultur

Im Vergleich zu den vorangegangenen Romanen zunächst ein sehr ›deutsches‹ Buch (der Schwerpunkt der Erinnerungsarbeit liegt hier auch thematisch auf deutsch-deutschen Szenarien, wengleich die Türkei der 1970er Jahre als Teil der größeren zeitgeschichtlichen Konfiguration präsent bleibt), kann *Seltsame Sterne starren zur Erde* durch diese Einbettung in Avantgarde-Zusammenhänge zugleich dazu beitragen, unser Verständnis von Özdamars transnationaler Ästhetik aus den Binaritäten ›türkisch-deutsch‹ und ›europäisch-orientalisch‹ herauszulösen.¹⁷ Entscheid-

14 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. 1999.

15 Vgl. Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt a. M. 2003.

16 Vgl. z. B. Kobena Mercer: »Diaspora Aesthetics and Visual Culture«. In: *Black Cultural Traffic. Crossroads in Global Performance and Popular Culture*. Hg. v. Harry J. Elam u. Jr. U. Kennell Jackson. Ann Arbor, Michigan 2005, S. 141-161.

17 Dass diese Blickverschiebung selbstverständlich auch anhand der anderen Texte möglich ist, zeigt Adelsons Lektüre von *Der Hof im Spiegel*. Azade Seyhan warnt in einem neueren Aufsatz davor, orientalistische Exotisierun-

dend ist dabei nicht zuletzt, dass sich der interkulturelle Blick im Text in der Überlagerung verschiedener Differenzachsen entfaltet: Die Erzählung fängt die pluralen Kulturen Ost- und Westberlins der 1970er Jahre ein, die dem Leser und der Leserin, sei es aus einer jüngeren Generation, aus dem jeweils anderen System oder politisch-kulturellen Lager nicht weniger fremd erscheinen mögen als der türkischen Romanprotagonistin.

Wie also funktionieren die angebissene Schokolode und Bockwurst der Eingangsszene im größeren Zusammenhang von Özdamars Text? Der Rekurs auf Objekte in der Kunst europäischer Avantgarden wurde nicht zuletzt von einem hartnäckigen »desire to make contact with the ›real«¹⁸ angetrieben. »Durch ihre Materialität und ihre Partikularität« wirken Dinge »als Garanten von Präsenz: das dreidimensionale Ding tritt uns zunächst als Realie bar von Bedeutungsüberlagerungen entgegen«.¹⁹ Im historischen Kontext von Özdamars Schreiben sind solche programmatischen Affirmationen von Präsenz als Teil der *Ästhetik des Performativen*²⁰ formuliert worden, die sich im deutschsprachigen Gegenwartstheater nicht zuletzt aus den von Özdamars Protagonistin verfolgten post-Brechtischen Experimenten Heiner Müllers entwickelt hat.

Im Aufbrechen narrativer Bedeutungszusammenhänge präsentiert dieses Avantgarde-inspirierte Gegenwartstheater Momentaufnahmen, Körper, Gesten und Dinge und ersetzt (wenigstens seinen theaterwissenschaftlichen Konzeptualisierungen zufolge) die Welten dramatischer Repräsentation durch den Verweis auf die Materialität tendenziell desemantisierter, selbstreferenzieller Körperzeichen und das Reale des Bühnengeschehens.²¹ Dass Özdamars perceptionsorientierte, körper- und dingbessene Poetik von den Theaterformen inspiriert ist, von deren historischen Anfängen der Roman berichtet, liegt nahe. Im Text wird der Zu-

gen durch die entgegengesetzte Tendenz der Vereinnahmung türkisch-deutscher Literatur für deutsche Kultur und Geschichtsschreibung zu ersetzen. Vgl. dies.: »Is Orientalism in Retreat or in for a New Treat? Halide Edip Adivar and Emine Sevgi Özdamar Write Back«. In: *Seminar* 41 (2005) H. 3, S. 209-225, bes. S. 214. Während sie selbst demgegenüber weiterhin die türkische Dimension von Özdamars Schreiben akzentuiert, zielt meine Intervention auf die transnationale Konstitution lokaler Kulturen.

18 Bill Brown: »Thing Theory«. In: *Critical Inquiry* 28 (2001), S. 1-22.

19 Gisela Ecker u. Susanne Scholz: »Einleitung. Umordnungen der Dinge«. In: *Umordnungen der Dinge*. Hg. v. dens. Königstein 2000, S. 9-17, hier: S. 9.

20 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M. 2004.

21 Vgl. ebd. u. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, a. a. O.

sammenhang angedeutet, wenn die Erzählerin die Theaterarbeit Heiner Müllers durch die Formulierung charakterisiert, er »zeig[e] die Realität hinter der Realität«²², und diese Praxis, auf dem Umweg eines Zitats, mit genau jenem Wert assoziiert, der immer wieder zur Charakterisierung von Özdamars vermeintlich fremder Signatur gebraucht worden ist: »Eine Schauspielerin sagte mir, sie fände sein Schreiben zu einfach«.²³

Durchaus im Einklang mit vertrauten Özdamar-Deutungen lesen sich die Essensreste der Eingangsszene so zunächst als »sperrige« Überbleibsel, die sich der Medialisierung im Rahmen größerer historischer Erzählungen verweigern; eher als von wahlweise »Revolution« oder »Extremismus«, »Widerstand« oder »Verrat« zu künden, fokussieren sie durch die Kraft ihrer – imaginierten – sinnlichen Präsenz auf die körperlichen Sensationen, die aus den politischen Narrationen traditionell ausgeschlossen bleiben: Sensationen des Unbehagens und Mangels (klappernde Zähne) ebenso wie der Lust (die Protagonistin isst im Vorbeigehen ein Stück Schokolade, das sie im Stiefel ihres abwesenden Geliebten gefunden hat).

Wie meine Qualifikation dieses Präsenzeffekts als »imaginiert« andeutet, stößt unsere medientheoretische Sozialisation uns allerdings hinsichtlich des vorliegenden literarischen Texts schneller auf die Grenzen dieser Deutung als im (vermeintlich) unmittelbaren Blick auf ein Kunstobjekt oder eine Theaterszene. Die performativen, präsens- und präsensorientierten Schreibweisen der als »Pop« kategorisierten Gegenwartsliteratur,²⁴ die ihrerseits Impulse der transnationalen Moderne radikalisiert haben, sind dementsprechend nicht zuletzt im Zeichen des Verdachts gegenüber ihren Unmittelbarkeitsprätensionen befragt worden, überprüft auf Nostalgie und »unreflektierte« Hingabe an den Blick ihrer Protagonisten. Während Christoph Bartmanns Rezension in der *Süddeutschen Zeitung* mit positivem Vorzeichen »viele« an Özdamars Text als »auf eine fast sensationelle Weise von gestern« beschreibt und den Verzauberungseffekt ihrer »warmen Augen«²⁵ hervorhebt, kritisiert Harald Hartung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* einmal mehr den »naiven Gestus

22 Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*, a. a. O., S. 118.

23 Ebd.

24 Vgl. Schumacher: *Eben Gerade Jetzt*, a. a. O.

25 Christoph Bartmann: »Nackt am Frühstückstisch. Emine Özdamars herrliche Erinnerungen an Berlin«. In: *Süddeutsche Zeitung* (27.5.2003), http://www.buecher.de/w1100485sz3462032127#product_slot_4 (7.6.2007). Der Verfasser bezieht sich auf *Seltsame Sterne starren zur Erde*.

ihrer Aufzeichnungen«, die primär »an Privatem interessiert«²⁶ seien und Analysen des Beobachteten verweigerten.

In der Tat ist festzuhalten, dass Özdamars »Ich-Erzählerin [...] nie aus der Perspektive von heute«²⁷ zu sprechen scheint. Wie die zitierte Eingangspassage andeutet, werden historische Szenen vergegenwärtigt, indem die retrospektive Ich-Erzählerin streckenweise beinahe hinter dem erlebenden Ich verschwindet. Das Erzählen ist durch die Protagonistin fokalisiert, und momentweise bricht sogar ihre Stimme in den Text ein, sei es in indirekter Form (»wie warm die Stimme des Mannes war!«) oder durch direkte Gedankenwiedergabe, inklusive momentaner Tempuswechsel und deiktischer Verschiebungen (»Ich *muß* Wasser trinken«²⁸; »Wenn *jetzt* die anderen hier wären«²⁹). Konsequenterweise hat der zweite Teil des Textes sogar Tagebuchform.

Die Faszination speziell von Dingen nimmt sich in diesem Zusammenhang als Teil eines ästhetischen Projekts performativer Archivierung von 70er Jahre-Alltagskultur aus, das in mancher Hinsicht an Florian Illies' *Generation Golf* (2000), Jana Hensels *Zonenkinder* (2002) oder auch an Wolfgang Beckers *GOOD BYE LENIN!* (2003) erinnert.³⁰ Nicht grundsätzlich anders als die in diesen beschriebenen bzw. gezeigten Playmobilautos, Pioniertücher und Spreewaldgurken werden nach den Essensresten der Eingangsszene auch Gegenstände wie der »Fünfmarkschein Ostgeld« mit Thomas Müntzer-Porträt³¹ fokussiert, den die Protagonistin an der Grenze eintauscht, oder die »kleine Flasche« Selterswasser »mit dem dicken Bauch«³², die sie in Ostberlin gekauft hat. Der Akzent liegt dabei allerdings nicht auf umfassender Sammlung oder repräsentativer Auswahl, sondern eher auf genauen Einzelbeobachtungen. Analog zur filmischen Großaufnahme fängt Özdamars Erzählkamera

26 Harald Hartung: »Wir sind nur Hospitant auf Erden. V-Affekte. Emine Sevgi Özdamar lernt das Brecht-Theater«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (26.6.2003), S. 34.

27 Sieglinde Geisel: »Die Liebesquellen der Sprache«. In: *Neue Züricher Zeitung* (11.3.2005), <http://www.nzz.ch/2005/03/11/fe/articleCM2YX.html> (7.6.2007).

28 Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*, a. a. O., S. 12. [Hervorhebungen der Verfasserin; C. B.]

29 Ebd., S. 9. [Hervorhebungen der Verfasserin; C. B.]

30 Zur Praxis der Alltagsarchivierung in der Popliteratur insgesamt vgl. Moritz Bassler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2002.

31 Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*, a. a. O., S. 33.

32 Ebd., S. 47.

die Details des Gegenstands ein, einschließlich des ihm aufgeprägten Schriftbilds, das durch Kursivdruck und Einrückung grafisch hervorgehoben wird:

Staatsbank der DDR. Fünf Mark

Spree

Quell

Selterswasser

VEP

0,33l 0,12M

0,5l 0,18M (47).³³

Auch wenn das Spreequell-Mineralwasser im aktuellen Diskurs nicht den symbolischen Wert der Spreewaldgurke besitzt, können diese fetischisierenden Blicke retrospektiv Nostalgieverdacht erregen, vor allem in Verbindung mit der Aufzeichnung auch enthusiastischer Gefühle für das sozialistische Projekt, das grundsätzlich Mitte der 1970er von den Westberliner Radikalen ebenso wie der Mehrheit der DDR-Dissidenten und Dissidentinnen noch geteilt wurde. Im Zitat damaliger ideologischer Überzeugungen scheint es dem Archivprojekt seine epistemologische Legitimation zu verleihen: »Es lebe das wache Bewusstsein. Es lebe die objektive Beobachtung.«³⁴ Die Technik szenischer Vergegenwärtigung re-präsentiert die Dinge der Revolution(en) im wörtlichen Sinne; durch die Wendung zu den materiellen Spuren der Geschichte affirmiert sie noch einmal die »ungegelösten« Träume der Vergangenheit, die vom Sturm des historischen Diskurses nach 1989 verweht wurden.

Die Anspielung auf Benjamins Geschichtsbegriff konturiert in diesem Zusammenhang allerdings auch die Grenzen dieses Effekts: Als Objekte, (in der Eingangsszene literaliter) Reste, Spuren des Vergangenen werden die Dinge der Revolutionen in Özdamars Text nicht im Modus der Kontinuität präsentiert, sondern eher in dem eines flüchtigen Aufblitzens.³⁵ Ein näherer Blick auf die Erzählform verdeutlicht, weshalb die Effekte der Unmittelbarkeit transitorisch und fragil bleiben: Im Hintergrund ist die scheinbar kaum präsenste Erzählinstanz hochgradig aktiv. Ihre kritische Aktivität entfaltet sich freilich nicht durch direkte Kom-

33 Ebd., S. 33.

34 Ebd., S. 126.

35 Vgl. Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«. (1939). In: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt a. M. (1977), S. 251-261, hier: S. 253.

mentare, sondern eher durch ein komplexes Perspektivmanagement, das die diagnostizierten Effekte der Annäherung immer wieder durchbricht. Signifikanterweise hat die Kritik nicht nur ›Wärme‹ und ›Distanzlosigkeit‹, sondern (im stereotypen Verweis auf die vermeintliche Reflexionslosigkeit des Textes) auch deren genaues Gegenteil diagnostiziert: »Gewollt naiv und kalt, freundlich und distanziert«.³⁶

Solche Distanzierungseffekte werden maßgeblich über Techniken der Montage erzeugt, das heißt, die De-, aber auch (Re-)Kontextualisierung von Dingen und Dialogen im narrativen Arrangement. Grundsätzlich festzuhalten ist dabei, dass schon die ›Großaufnahme‹ selbst, die das Objekt aus seinem Zusammenhang zu reißen scheint, diesen zugleich auch akzentuiert, wenn zum Beispiel die *print pictures* von Geldschein und Seltersflasche ihren gesellschaftlichen Ort und Zirkulationswert markieren. Das Medium der Schrift unterstreicht auf diese Weise, was im Prinzip auch auf dem Theater gilt: Die Präsenzeffekte der Ästhetik des Performativen vermischen sich mit dem Spiel der Repräsentation; gerade in ihrer relativen Isolierung erzeugen die hervorgehobenen Dinge »im wahrnehmenden Subjekt eine Fülle von Assoziationen, Vorstellungen, Gedanken, Erinnerungen, Gefühlen«³⁷. Die angebissene Bockwurst der Eingangsszene kann in der Leserin gerade in ihrer vorgestellten materiellen Präsenz zum Beispiel auch Affekte des Ekels erzeugen, die durch, sei es persönliche Erinnerungen an oder assoziierte Diskurse über, westdeutsche WG-Kultur destilliert werden, und sich zu Bewegungen gedanklicher Abgrenzung verfestigen können. Im narrativen Zusammenhang der Eingangsszene wird dieses Motiv unterstrichen, wenn wir von der Erzählerin anschließend an dem ungespülten Geschirr in der Küche und einer Badewanne voll gebrauchten Wassers vorbeigeführt werden.³⁸

Wichtig ist, dass sich diese Lektüremöglichkeiten im Text selbst nicht zu einer kohärenten Narration verdichten. Die perspektivisch privilegierte Reaktion der Protagonistin ist gerade nicht Ekel; für sie vermitteln die Spuren der abwesenden MitbewohnerInnen einen Rest von Nähe und Gemeinschaft. Einen Finger in das kalte Badewasser steckend, assoziiert sie, dass ihr Geliebter Peter zuletzt darin gebadet hat, und der Zahnabdruck in der angebissenen Schokolade auf Janoschs Tastatur löst, wie oben zitiert, die Vorstellung aus, er lächele sie an. Darüber hinaus wird das Ekelpotenzial der szenisch montierten Essensreste durch die

36 Fahimeh Farsaie: »Glück gehabt! Spuren der Migration. Emine Sevgi Özdamars Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde*«. In: *Freitag* (26.12.2003), <http://www.freitag.de/2004/02/04021602.php> (7.6.2007).

37 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 243.

38 Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*, a. a. O., S. 13.

Kälte, also genau das zweite der Szene eingeschriebene Distanzierungsmoment, gebremst; der eingefrorene Zustand stoppt den imaginativ assoziierten Verfallsprozess der Bockwurst und macht sie als Kunst wieder goutierbar. Die Poetik der Dinge ist eine Poetik der »multiplen, teilweise gegensätzlichen Bedeutungen«; sie führen im Text

ein ›Eigenleben‹, erzeugen [...] in ihrem jeweiligen Umfeld einen Bedeutungsüberschuss, der dazu führt, dass sie immer wieder umbewertet, anders geordnet und in neue Sinngebungen eingefügt werden bzw. diese hervorbringen können.³⁹

Die gefrorenen Essensreste der Revolutionsarbeit

Nicht nur die Effekte der Präsenz, sondern auch das Spiel der Repräsentation entfalten in Özdamars Poetik der Essensreste so einen Widerstand gegenüber linear-eindeutiger Narration. Das heißt natürlich nicht, dass sich aus dem Ensemble der Motive nicht doch das eine oder andere Deutungsangebot herauschälen ließe. Die poetische Signifikanz der Eingangsszene ergibt sich auch daraus, dass die im Hintergrund operierende Erzählinstanz den Roman mit mehr *plot*-Struktur ausgestattet hat als auf den ersten Blick ersichtlich sein mag. Das hier versammelte, durch die Kältemetapher zusammengehaltene Arrangement der Essensreste dient *auch* als Exposition der größeren politischen Konfiguration, die sich allegorisch zwischen Heines *Wintermärchen* (1844) und dem ›Deutschen Herbst‹ verorten lässt. Das nationale Narrativ wird im Text von Heiner Müller expliziert, der die politische Situation im Dialog mit Gabi Gysi in den Worten: »Kalt ist es in Deutschland«⁴⁰ zusammenfasst.

Die in *Seltsame Sterne* arrangierten Dialoge, Ereignisse und Theater-szenen konturieren ein Land, das auf beiden Seiten der Mauer von politischer Gewalt und den Geistern autoritärer Regimes geprägt wird. Während der Akzent der Montage auf den Terroristenjagden der Westberliner Polizei und den Bespitzelungen der DDR-Opposition durch die Staatsmacht liegt, beschränkt sich die Darstellung nicht auf diese offiziellen Facetten der Gewalt. So akzentuiert die Erzählung von den Mitgliedern der AA (Aktionsanalytischen)-Kommune Otto Mühls, die zeitweilig in der Westberliner WG gelebt haben, in der scheinbar neutralen Wiederga-

39 Ecker u. Scholz: »Einleitung. Umordnungen der Dinge«, a. a. O., S. 13 u. S. 11.

40 Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*, a. a. O., S. 202.

be ihrer Glaubenssätze die autoritären Dimensionen der Bewegung durch die Anhäufung von Verben wie »sollen«, »müssen«, »dürfen«⁴¹; und die Montage der auf sie bezogenen *plot*-Fragmente unterstreicht diesen impliziten Kommentar: Mit Hilfe seiner »Drückermafia«⁴² prügelt der offizielle Mieter die Sektenmitglieder aus der Wohnung, nur um später selbst Otto Mühls charismatischer Autorität zu verfallen.⁴³

Dass die Protagonistin in Ostberlin keinen Geliebten findet, wird von Gabi Gysi lakonisch mit den Worten kommentiert, dass »die Deutschen gerne unter sich bleiben«⁴⁴, und auf beiden Seiten der Mauer muss sie sich mit faschistischen Denkmustern in ergrauten ebenso wie jugendlichen Köpfen auseinandersetzen. Wenn Benno Besson ihr dann rät, sich »vor Deutschland«⁴⁵ zu retten, kann die Entscheidung, mit ihm in Paris weiterzuarbeiten, als Konsequenz aus der durch das Arrangement zahlloser Details konturierten »nationalen Misere« erscheinen; der Roman findet seine *narrative closure* in einem Bild ethnischer Diversität in der Pariser Metro.⁴⁶

Entfalten vor dem so rekonstruierten Hintergrund des Romans selbst die Essensreste der Revolutionsarbeit in der Eingangsszene nachdrücklich auch jene klassischen Konnotationen kultureller Zugehörigkeit (»deutsche« Bockwurst und Weihnachtsschokolade), die meine Lektüre zunächst zurückgestellt hat? Die Entscheidung liegt bei der Leserin, der in Brechtscher Tradition selbstdenkende Evaluation aufgegeben ist.⁴⁷ Auch die größtenteils implizite, durch keinen übergeordneten Erzählkommentar privilegierte Analyse nationaler Identität bildet kein kohärentes Metanarrativ; der Roman montiert auch Stimmen, die davor warnen, alles in nationalen Termini zu interpretieren.⁴⁸ Als Gegenakzent zur idealisierenden Erinnerung jedenfalls liest sich der eingefrorene Zustand der Revolutionsreproduktionsmittel als Allegorie politischer Absenz, von fehlender Bewegung bzw. Musealisierung der Protestkultur. Die so in der Eingangsszene angedeutete, mehr oder minder nationale Unfähigkeit zur Revolution wird im Zusammenhang der kontroversen Karge-Langhoff Inszenierung von Goethes *Bürgergeneral* an der Ostberliner Volksbühne ausgeführt, bei der die Protagonistin hospitiert, und die den Roman durch

41 Ebd., S. 10 f.

42 Ebd., S. 11.

43 Vgl. ebd., S. 73.

44 Ebd., S. 193.

45 Ebd., S. 263.

46 Vgl. ebd., S. 247.

47 Vgl. ebd., S. 44.

48 Vgl. ebd., S. 51.

die Montage ihrer Probennotizen und -zeichnungen über längere Strecken prägt. Vor der »Freiheitsmütze der Französischen Revolution« hat in dieser Inszenierung von Goethes Dorfburleske »sogar der Truthahn Angst«. ⁴⁹

Zugleich allerdings funktioniert das Theater im Roman auch als Sphäre des Spiels, der Fantasie und des Karnevalesken, ⁵⁰ in der diesen Lähmungen begegnet werden kann. Gegen die »deutsche Misere« alliiert es sich mit der Französischen Revolution »und de[m] dort geborenen Anspruch auf Ausdruck und Leben«, die Gabi Gysi in der Diskussion mit Heiner Müller gegen dessen pessimistische Geschichtsdeutung ins Feld führt. ⁵¹ »Im Theater stehen die Toten auf [...] die Toten wollen weiterleben, um sich in die kommenden Geschichten der Welt einzumischen«. ⁵² Özdamars Formulierung verbindet die Hommage an Müller mit einer Reakzentuierung seiner Konzeption des Theaters als »Dialog mit den Toten«, das nur »unter der Voraussetzung der Mit-Teilung des »täglichen Todes« auch als »Theater der Auferstehung« ⁵³ gedacht wird. Das in *Seltsame Sterne* angedachte Modell politischen Theaters – oder theatralischer Politik – hat anarchistisch-romantische Implikationen. Der Roman konturiert es beispielsweise in der von Gabi und der Protagonistin entwickelten Fantasie einer Rentnerinnenmafia, die »zur Verbesserung des Weltgeschehens« ⁵⁴ im Westen Banken ausrauben könnte – einer Fantasie der Rebellion, auf die Müller mit dem Bild einer disziplinarisch agierenden »Rentnermiliz« ⁵⁵ antwortet.

Vielleicht ist es auch dieses Modell theatralischer Belebung – eher denn »unvermittelte« Nostalgie –, das in der Eingangsszene die eingefrorenen Reste des Schreibtischaktivismus« poet(olog)isch anhaucht. Wenn in der (nicht zuletzt märchenhaft narrativierten) WG der »sieben Freunde« an den kalten Tagen miteinander gesprochen wird, zerreißt der »heiß[e]«, als Metonymie des Sprechers personalisierte Atem »die Kälte« wenigstens »kurz«. ⁵⁶ Er erinnert an Flugzeug-Konsensstreifen; bei der gemeinsamen Mahlzeit am Tisch fungieren »sieben Atemstraßen [...] wie

49 Ebd., S. 170.

50 Vgl. ebd., S. 88, S. 91 und z. B. S. 148.

51 Ebd., S. 202.

52 Ebd., S. 170.

53 Günther Heeg: »Deutschland – Krieg«. In: *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Hans-Thies Lehmann u. Patrick Primavesi. Stuttgart 2003, S. 88-93, hier: S. 91.

54 Özdamar: *Seltsame Sterne starren zur Erde*, a. a. O., S. 189.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 10.

Lichtstrahlen von sieben Taschenlampen in einer finsternen Nacht«⁵⁷. Balanciert wird diese fragmentarische Fantasie lebendiger Gemeinschaft freilich durch den »schreiende[n] Atem«⁵⁸ der AA-Kommune. Vor allem aber ist den positiven Bildern selbst bereits das metaphorische Spannungsfeld eingeschrieben, das die romantischen Motive von Wärme, Licht und Bewegung unauflöslich an technische Medien der Kommunikation bindet. Wenn beim eingangs zitierten Spaziergang durch die nachtkalte WG die Radiostimme zur Wärmequelle wird, zugleich allerdings die Kälte des Apparats auf den Händen der Protagonistin brennt, dann wird deutlich, dass die Motive von Frost und Erstarrung ihre Funktion nicht nur auf der Ebene kritischer Kulturdiagnose gewinnen, sondern auch eine poetologische Entscheidung implizieren, die sich gegen Fantasien unvermittelter Präsenz richtet. Das Projekt theatralischer ›Wiederbelebung‹ der ›toten‹ Dinge der Revolution wird also nicht auf Kosten der Einziehung ästhetisch-politischer Distanz betrieben; bei aller Kritik an Müllers Negativität beharrt auch Özdamars Text auf der (in seinen Bildern) gespenstischen Natur des Vergangenen.⁵⁹

Paul de Man hat ein Arrangement kollidierender Wärme-Kälte-Metaphern in Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), das dem in Özdamars Eingangsszene in mancher Hinsicht ähnelt, zum Ausgangspunkt seiner Reflexionen über die Unentscheidbarkeit divergierender Lektüren im literarischen Prozess gemacht. Produktiver als die Geste interpretatorischer Resignation allerdings scheint mir an dieser Stelle ein Beharren auf Komplexität zu sein, durch das der Text sich simplifizierenden Deutungsmustern verweigert. Mit seinen sperrigen, nicht eindimensional zu decodierenden Bildern von gefrorenen Bonbons, die vor Kälte grinsen, aber auch lächelnden Zahnabdrücken auf Eisschokolade interveniert *Seltsame Sterne starren zur Erde* auf subtile Weise in aktuelle Debatten um das kulturelle Gedächtnis des vereinigten Deutschlands. Durch die Kombination anscheinend gegensätzlicher ästhetischer Gesten, die der Poetik narrativer Vergegenwärtigung eingefrorener Revolutionsreste als Popkunst eingeschrieben ist, unterläuft der Text das den öffentlichen Diskurs nach der Jahrtausendwende dominierende polarisierende Raster, das nostalgische Bezugnahme (›Ostalgie‹, ›R.A.F.-Romantik‹ etc.) gegen entschiedene Verwerfungen des politischen Erbes realsozialistischer wie bundesrepublikanischer Revolutionskultur setzt. An die

57 Ebd.

58 Ebd., S. 11.

59 Zu Müller vgl. Lehmann: »Heiner Müller's Specters«, In: *Heiner Müller. ConTEXTS and HISTORY*. Hg. von Gerhard Fischer. Tübingen 1995, S. 87-96.

Stelle dieses Rasters setzt der Text das ernsthafte, aber gleichwohl fantasievolle Spiel mit den ›kleinen‹ Dingen, wie den Essensresten der Revolutionsarbeit, deren Beschwörung zum Medium eines komplexen Erinnerungsprozesses, der die privaten und politischen, sinnlichen und symbolischen Dimensionen der Erinnerung weder gegeneinander ausspielt noch aufeinander reduziert.

**HUNGERLEIDEN.
KULTURELLE UND GESCHLECHTSSPEZIFISCHE
DIMENSIONEN VON VERSAGTER
KÖRPERLICHER UND SEELISCHER NAHRUNG**

»FOR THE HUNGRY SOUL
EVERY BITTER THING IS SWEET«.
ESSEN UND TRANSKULTURATION IN
MARY ROWLANDSONS »A NARRATIVE OF THE
CAPTIVITY AND RESTORATION OF
MARY ROWLANDSON«
GABRIELE RIPPL

1675 bis 1676 findet in Neuengland der sogenannte ›King Philip's War‹ zwischen den Anhängern von Metacom (auch ›King Philip‹ genannt), dem Wampanoag-Häuptling und den weißen Siedlern statt. Diese blutige Auseinandersetzung fordert auf beiden Seiten zahlreiche Menschenleben.¹ Als am 10. Februar 1675² Wampanoag-Indianer die dreißig Meilen westlich von Boston gelegene, aus ca. fünfzig Familien bestehende Siedlung Lancaster überfallen, wird Mary Rowlandson (um 1636-1711), die Ehefrau des *congregationalist minister*, Zeugin der grausamen Ermordung zahlreicher Verwandter und Freunde. Sie selbst wird von ihren Kindern getrennt und anschließend verschleppt, um dann elf Wochen lang in indianischer Gefangenschaft zu leben und mit ihren Entführern durch Massachusetts und New Hampshire zu ziehen, bevor es ihrem Ehemann gelingt, sie freizukaufen.

Mary Rowlandsons Gefangenschaftsbericht ist in zwanzig Reiseabschnitte eingeteilt, so genannte »removes«, in denen sie von ihren Erlebnissen berichtet. Der von ihr gewählte Begriff *remove* deutet an, wie sie die Wanderungen mit den Ureinwohnern empfunden haben muss: als

-
- 1 Paul S. Boyer [u. a.]: *The Enduring Vision. A History of the American People*. (1990). Boston [u. a.] 2004, S. 62 f.: »Anglo-Indian conflict became acute during the 1670s because of pressures imposed on unwilling Indians to sell their land and to accept missionaries and the legal authority of colonial courts. [...] Indian raiders attacked fifty-two of New England's ninety towns (entirely destroying twelve), burned twelve hundred houses, slaughtered eight thousand head of cattle, and killed twenty-five hundred colonists (5 percent). [...] About five thousand Indians starved or fell in battle, including Metacom himself, and others fled to New York and Canada.«
 - 2 Nach unserem gregorianischen Kalender war es der 20. Februar 1676.

›Rückzug‹ aus der Zivilisation. Ihr Gefangenschaftsbericht endet mit einem mehrseitigen Resümee, das den Einbruch von extremer Gewalt und Leid in Rowlandsons Leben zusammenfasst:

I can remember the time, when I used to sleep quietly without workings in my thoughts, whole nights together, but now it is other ways with me. [...] I have seen the extreme vanity of this world: One hour I have been in health, and wealth, wanting nothing: But the next hour in sickness and wounds, and death, having nothing but sorrow and affliction.³

Bis an ihr Lebensende werden die traumatischen Erlebnisse Rowlandson nicht mehr loslassen. Sie belegen, welch enormem psychischem Druck Angehörige der zweiten Generation puritanisch gesinnter Auswanderer nach Nordamerika (die Verfolgungen entgehen und gemäß ihrer religiösen Gesinnung in Freiheit leben wollten) auch in der Neuen Welt ausgeliefert waren. Der »Narrative of the Captivity and Restoration of Mary Rowlandson« wurde 1676 verfasst und ist ein populärer, seit seiner Erstausgabe im Jahr 1682 immer wieder gedruckter Gefangenschaftsbericht, der in sehr augenfälliger Weise Zeugnis von göttlicher Vorsehung, Erlösung und alttestamentarischer Erwähltheitsvorstellung in einer Welt voller Schrecken und Gewalt ablegt.⁴

Indem sich Rowlandson als Augenzeugin präsentiert – wiederholt betont sie visuelle Eindrücke (zum Beispiel »mine eyes see«⁵; »Oh the doleful sight«⁶; »dreadful sights« und »solemn sight«⁷) – erkennt sie sich zur zuverlässigen Berichterstatte der fremden heidnischen Wilden und

-
- 3 Mary Rowlandson: »A Narrative of the Captivity and Restoration of Mary Rowlandson«. (1682). In: *The Norton Anthology of American Literature*. (1979). Hg. v. Nina Baym. New York 2003, S. 309-340, hier: S. 339 f.
 - 4 Zu Rowlandsons Gefangenschaftsbericht vgl. Ulla Haselstein: *Die Gabe der Zivilisation*. München 2000, bes. S. 57-86; Ulla Haselstein: »Puritans and Praying Indians. Versions of Transculturation in Mary Rowlandson's *Captivity Narrative* (1682)«. In: *Missions of Independence. A Literary Directory*. Hg. v. Gerhard Stilz. Amsterdam u. New York 2002, S. 3-14; Mitchell Robert Breitwieser: *American Puritanism and the Defense of Mourning. Religion, Grief, and Ethnology in Mary Rowlandson's Captivity Narrative*. Madison, Wisconsin [u. a.] 1990 sowie Kathryn Zabelle Derounian-Stodola u. James Arthur Levernier: *The Indian Captivity Narrative 1550-1900*. New York 1993.
 - 5 Rowlandson: »A Narrative of the Captivity and Restoration of Mary Rowlandson«, a. a. O., S. 310.
 - 6 Ebd., S. 311.
 - 7 Ebd.

schildert detailliert, energetisch und präzise indianische Lebensart und indianische Gräueltaten.⁸ Insbesondere die Beschreibung von Nahrungsmitteln und Mahlzeiten nimmt in Mary Rowlandsons Gefangenschaftsbericht einen großen Raum ein, was nicht sehr überrascht, geht es bei Rowlandson doch angesichts der Knappheit von Nahrungsmitteln zunächst ums nackte Überleben. Und gerade bei der Beschreibung von Nahrungsmitteln und Mahlzeiten zeigt sich, dass ihr Bericht nicht der ethnozentrischen Sichtweise entkommt, die die Gattung der *captivity narrative*, der Erzählung von der Gefangenschaft bei den Indianern und der glücklichen bzw. gottgewollten Errettung aus ihr, meist leitet.⁹

Captivity narratives verfolgen deutlich ideologische Ziele, denn die europäischen Siedler mussten begründen, weshalb sie – und nicht die Ur-

-
- 8 Zur literarischen Beschreibung vgl. Gabriele Rippl: *Beschreibungskunst. Zur intermediären Poetik angloamerikanischer Kontexte 1880-2000*. München 2005, bes. S. 56-100.
- 9 Richard Ruland und Malcolm Bradbury weisen darauf hin, dass das Leben in den ersten englischen Kolonien an der Ostküste Nordamerikas extrem hart und verlustreich war. Weder war das, was die Siedler dort, an den Gestaden der Neuen Welt, zu sehen bekamen, neu, noch war das Land unbesiedelt. (Amerika besaß vorkolumbianische Zivilisationen mit kulturellem, mythologischem, rituellem und dichterischem Erbe.) Bevor die europäischen Neuankömmlinge den lokalen Traditionen und erhabenen Landschaften der Neuen Welt überhaupt begegnen und sie in ihren Texten einfangen konnten, existierte Amerika schon lange in ihren Köpfen. Spekulative Berichte aus der Antike, dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit zeigen deutlich, dass es sich bei Amerika um eine europäische Erfindung handelte, die so alt war wie Europa selbst. Amerika war ein Land voller Wunder, mit Städten aus Gold, atemberaubenden Landschaften, fremden Kulturen, ungewöhnlichen Wilden und wurde von vielen als neues Eden imaginiert. Amerika war für sie ein Ort, an dem nach providentiellen Bedeutungen und verborgenen Offenbarungen gesucht wurde; ein Land, das utopische soziale Hoffnungen nährte und neue Träume des wirtschaftlichen Profits wahr werden lassen konnte. Einmal dort angekommen, wurde der Mythos Amerika jedoch plötzlich mit der harten kolonialen Wirklichkeit, das Versprechen auf das gelobte Land mit Enttäuschung und Verzweiflung konfrontiert. Amerika wurde im 16. und 17. Jahrhundert folglich zum Testfall, an dem sich Sprache und Dichtung angesichts der existierenden übermächtigen diskursiven Muster und dem ethnozentrischen Denken entlang von Gegensätzen wie gut/böse und zivilisiert/barbarisch in Konfrontation mit der Wirklichkeit allererst bewähren mussten. Vgl. Richard Ruland u. Malcolm Bradbury: *From Puritanism to Postmodernism*. New York 1992, S. 3-9.

einwohner Amerikas – das eigentliche Recht auf das Land hatten. Mary Rowlandsons autobiografischer, dem religiösen Diskurs der spirituellen Selbstbefragung geschuldeter Bericht ist einer der ersten proto-ethnografischen Berichte über die fremde Kultur der Ureinwohner Nordamerikas.¹⁰ Als eine in Lebensgefahr schwebende Gefangene unterscheidet sich Rowlandsons Situation zwar grundlegend von der einer Ethnografin, aber es gibt auch Gemeinsamkeiten: Beide leben über einen längeren Zeitraum mit ihren ›Informanten und Informantinnen‹ in deren indigener Umgebung und vermögen in dieser Zeit durch teilnehmende Beobachtung Informationen über die fremde Kultur zu sammeln, die sie später in einem mehr oder weniger subjektiven ethnografischen Text festhalten.¹¹

Aufgrund seiner Beschreibung radikaler kultureller Fremdheitserfahrung ist der auf der Grenze zwischen Fakt und Fiktion angesiedelte Gefangenschaftsbericht Rowlandsons ein paradigmatischer Quellentext für eine interkulturelle Literaturwissenschaft, die die performativ-rhetorischen Strategien der Konstruktion kultureller Fremdheit und des Oppositionspaars fremd/eigen untersucht und das Funktionieren kolonialer Transkulturationsprozesse dadurch augenfällig macht. Rowlandsons Text zeigt deutlich, wie sehr Alterität sprachlich-rhetorisch hergestellt und kulturelle Identität performativ in Abgrenzung des Eigenen vom Fremden erstellt wird. Als soziales Handeln stellt Rowlandsons proto-ethno-

10 Zum Status von Gefangenen als Proto-Ethnografen vgl. Mary Louise Pratt: »Fieldwork in Common Places«. In: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Hg. v. James Clifford u. George E. Marcus. Berkeley 1986, S. 27-50.

11 Die in den 1980er Jahren einsetzende ›postmoderne Ethnologie/Anthropologie‹ verwandelte das Fach in eine Metawissenschaft, die den eigenen Status, ihre Theorien und Methoden nachhaltig zu hinterfragen begann. Heftig diskutiert wurden insbesondere der Stellenwert ethnografischer Beschreibungen, deren vermeintliche Objektivität relativiert wurde, und die Rolle von Gattungsmustern und Rhetorik in Beschreibungen fremder Kulturen. Es setzte sich die Einsicht durch, dass ethnografische Forschungsergebnisse nie objektiv, sondern immer inhärent voreingenommen, einem Ziel verpflichtet und unvollständig sind. So nivellierten ethnografische Texte z. B. die vielen Stimmen der Feldforschungssituation und vereinheitlichten das disparate Material, weil in der Regel – dafür ist Rowlandsons Gefangenschaftsbericht ein gutes Beispiel – nur die *eine*, oft eurozentrisch angehauchte Stimme des Autors/Forschers spricht, die ›Eigenes‹ in Abgrenzung zum ›Anderen‹ produziert. Vgl. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, a. a. O. sowie *Unbeschreiblich Weiblich. Texte zur feministischen Anthropologie*. Hg. v. Gabriele Rippl. Frankfurt a. M. 1993.

grafischer literarischer Text Identität her, indem er Identifikationsangebote für die weißen Siedler und Siedlerinnen bereitstellt und so angesichts ihrer feindlichen Umwelt eine gemeinschaftsstiftende Funktion besitzt. Fremdbilder werden anhand von gängigen religiösen, sozialen und kulturellen Interpretationsmustern entwickelt und verhärtet, was zur Stärkung der eigenen Gemeinschaft beiträgt und expansionspolitische Ziele ideologisch unterstützt.

»Wolvish appetite« und wilde Mahlzeiten

Auf den Wanderungen in den kalten Spätwintermonaten werden Hunger, Durst und Auszehrung ständige Begleiter der Gefangenen, denn die »inhumane creatures«¹² geben Rowlandson oft nichts oder nur wenig zu essen und zu trinken, sodass sie einen kaum zu stillenden »wolvish appetite« entwickelte:

We went on our travel. I having got one handful of ground nuts, for my support that day, they gave me my load, and I went on cheerfully (with the thoughts of going homeward), having my burden more on my back than my spirit. We came to Banquang river again that day, near which we abode a few days. Sometimes one of them would give me a pipe, another a little tobacco, another a little salt: which I would change for a little victuals. I cannot but think what a wolvish appetite persons have in a starving condition; for many times when they gave me that which was hot, I was so greedy, that I should burn my mouth, that it would trouble me hours after, and yet I should quickly do the same again. And after I was thoroughly hungry, I was never again satisfied. For though sometimes it fell out, that I got enough, and did eat till I could eat no more, yet I was as unsatisfied as I was when I began. And now could I see that Scripture verified (there being many Scriptures which we do not take notice of, or understand till we are afflicted) »Thou shalt eat and not be satisfied« (Micah 6.14).¹³

Es ist typisch für Mary Rowlandsons Umgang mit der Welt, dass sie persönliche Erfahrungen wie die des Hungerns mit Bibelstellen in Beziehung setzt, die ihr helfen, dort einen Sinn abzuringen, wo es keinen Sinn gibt. Wie so viele andere Siedler sieht auch Rowlandson die Welt durch die Brille der an der Bibel orientierten typologischen Hermeneutik.

12 Rowlandson: »A Narrative of the Captivity and Restoration of Mary Rowlandson«, a. a. O., S. 312.

13 Ebd., S. 327.

Wenn Rowlandson nicht gerade von Hunger, Auszehrung und Schwächeanfällen berichtet, beschreibt sie ausführlich fremde Speisen und Mahlzeiten. Unversehrt¹⁴ überlebt Rowlandson ihre Zeit bei den Ureinwohnern nämlich nur durch europäischen Tauschhandel von Waren,¹⁵ der es ihr dank ihrer Beherrschung zweier weiblicher Kulturtechniken (Stricken und Nähen) erlaubt, Kleidungsstücke für wichtige indische Persönlichkeiten herzustellen, die sie gegen Nahrung eintauschen kann:

Now the Indians gather their forces to go against Northampton. Over night one went about yelling and hooting to give notice of the design. Whereupon they fell to boiling of ground nuts, and parching of corn (as many as had it) for their provision; and in the morning away they went. During my abode in this place, Philip spake to me to make a shirt for his boy, which I did, for which he gave me a shilling. I offered the money to my master, but he bade me keep it; and with it I bought a piece of horse flesh. Afterwards he asked me to make a cap for his boy, for which he invited me to dinner. I went, and he gave me a pancake, about as big as two fingers. It was made of parched wheat, beaten, and fried in bear's grease, but I thought I never tasted pleasanter meat in my life. There was a squaw who spake to me to make a shirt for her *sannup* [Ehemann; G. R.], for which she gave me a piece of bear. Another asked me to knit a pair of stockings, for which she gave me a quart of peas.¹⁶

Erdnüsse, Erbsen, Mais, in Bärenfett gebratene Weizenkuchen, Bären- und Pferdefleisch gehören genauso zur Nahrung der Ureinwohner wie Beeren, andere Nüsse, Wurzeln, Bohnen sowie Innereien und Pferdeohren, Wild, Wildvögel, Biber, Frösche, Eichhörnchen, Stinktiere, Klapperschlangen und andere Tiere:

-
- 14 Rowlandsons Gefangenschaftsbericht ist nicht nur ein puritanischer, proto-ethnografisch autobiografischer Text, der eine radikale Fremdheitserfahrung vermittelt, sondern der Verfasserin geht es natürlich auch darum, sich als entführte weiße Frau vor der eigenen Gemeinschaft zu verteidigen: Es steht nichts weniger auf dem Spiel als zu zeigen, dass sie immer noch eine ›proper woman‹ ist, auch wenn man in der Gefangenschaft gezwungen war, sich aus Überlebensgründen von üblichen Rollenvorstellungen zu entledigen. Was der Text nicht explizit ausspricht, aber deutlich impliziert, ist die wichtige Botschaft, dass Rowlandson zwar Gewalt angetan wurde, aber keine sexuelle.
- 15 Zu Gabentausch und anderen Formen von Tauschprozessen vgl. u. a. die jüngst erschienene Studie von Gisela Ecker: ›Giftige Gaben. Über Tauschprozesse in der Literatur. München 2008.
- 16 Ebd., S. 320.

The chief and commonest food was ground nuts. They eat also nuts and acorns, artichokes, lilly roots, ground beans, and several other weeds and roots, that I know not. They would pick up old bones, and cut them to pieces at the joints, and if they were full of worms and maggots, they would scald them over the fire to make the vermine come out, and then boil them, and drink up the liquor, and then beat the great ends of them in a mortar, and so eat them. They would eat horse's guts, and ears, and all sorts of wild birds which they could catch; also bear, venison, beaver, tortoise, frogs, squirrels, dogs, skunks, rattlesnakes; yea, the very bark of trees; besides all sorts of creatures, and provision which they plundered from the English.¹⁷

Um ihren Text um die Oppositionspaare fremd/eigen, roh/gekocht, barbarisch/zivilisiert herum zu organisieren und die Ureinwohner als Barbaren darzustellen, berichtet Rowlandson häufig von Nahrungsmitteln und Speisen, die ihre englischen Leser und Leserinnen das Schaudern lehren und dazu dienen, Ekel zu erregen – ein Effekt, der im obigen Zitat durch das Verzehren von Bärenfleisch, Bärenfett, Innereien und Ohren von Pferden hervorgerufen wird. Nur unter Berufung auf die Bibel, insbesondere das Alte Testament, kann Mary Rowlandson ihr Verzehren ungewohnter Speisen wie gammeliges Bärenfleisch (von dem sie sagt, dass es ohnehin nur Engländer schmackhaft zubereiten können) rechtfertigen:

But I was fain to go and look after something to satisfy my hunger, and going among the wigwams, I went into one and there found a squaw who showed herself very kind to me, and gave me a piece of bear. I put it into my pocket, and came home, but could not find an opportunity to broil it, for fear they would get it from me, and there it lay all that day and night in my stinking pocket. In the morning I went to the same squaw, who had a kettle of ground nuts boiling. I asked her to let me boil my piece of bear in her kettle, which she did, and gave me some ground nuts to eat with it: and I cannot but think how pleasant it was to me. I have sometime seen bear baked very handsomely among the English, and some like it, but the thought that it was bear made me tremble. But now that was savory to me that one would think was enough to turn the stomach of a brute creature.¹⁸

Das Verspeisen eines noch ungeborenen Rehkitzes, das im Bauch eines erlegten Muttertieres gefunden wird, dürfte ebenfalls einen gewissen Sensationswert gehabt haben. Nur zum Essen des gekochten Rehblutes, das von den Ureinwohnern als Leckerbissen betrachtet wird, kann sich Rowlandson nicht durchringen:

17 Ebd., S. 335 f.

18 Ebd., S. 321.

Now must we pack up and be gone from this thicket, bending our course toward the Baytowns; I having nothing to eat by the way this day, but a few crumbs of cake, that an Indian gave my girl the same day we were taken. She gave it me, and I put it in my pocket; there it lay, till it was so moldy (for want of good baking) that one could not tell what it was made of; it fell all to crumbs, and grew so dry and hard, that it was like little flints; and this refreshed me many times, when I was ready to faint. It was in my thoughts when I put it into my mouth, that if ever I returned, I would tell the world what a blessing the Lord gave to such mean food. As we went along they killed a deer, with a young one in her, they gave me a piece of the fawn, and it was so young and tender, that one might eat the bones as well as the flesh, and yet I thought it very good. When night came on we sat down; it rained, but they quickly got up a bark wigwam, where I lay dry that night. I looked out in the morning, and many of them had lain in the rain all night, I saw by their reeking. Thus the Lord dealt mercifully with me many times, and I fared better than many of them. In the morning they took the blood of the deer, and put it into the paunch, and so boiled it. I could eat nothing of that, though they ate it sweetly.¹⁹

Mary Douglas hat in ihrer einflussreichen Studie *Reinheit und Gefährdung*²⁰ die symbolischen Bedeutungsüberschüsse von Speisen und Mahlzeiten untersucht und gezeigt, dass jede Kultur und viele Religionen reine und unreine, genießbare und ungenießbare, gebotene und verbotene Speisen unterscheiden. Zahllose Speisevorschriften zeugen von Nahrungstabus in den verschiedenen Religionen und Kulturen,²¹ weshalb Ess- und Trinkgewohnheiten gerade in den Beziehungen zwischen den Völkern eine große Rolle spielen. Auch Rowlandson berichtet von dem schwierigen Anpassungsprozess an das fremde Essen und bestätigt Alois Wierlachers These:

[B]eim Essen wird Fremdheit sinnlich erfahren und häufig als Reiz mit allen mythischen Attributen des Exotischen ausgestattet oder als Abscheu mit allem Negativen verbunden, das über das betroffene Land in den Sinn kommt; kulinarische Stereotypen und Vor-Urteile prägen Ansichten über fremde Ländern folglich ganz besonders häufig.²²

19 Ebd., S. 327.

20 Mary Douglas: *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo.* (1966). London [u. a.] 1989.

21 Vgl. Marvin Harris: *Wohlgeschmack und Widerwillen. Die Rätsel des Nahrungstabus.* Stuttgart 1988.

22 Alois Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass.* Stuttgart [u. a.] 1987, S. 100.

Im Zusammenhang mit psychisch-soziokulturellen Aspekten von Ernährung beim interkulturellen Kontakt spricht Wierlacher von einem ›cultural lag‹, also einer zeitlichen Phasenverschiebung: »Die sozialen oder erlernten Aspekte des Ernährungsverhaltens besitzen sogar eine größere Zähigkeit oder Konstanz als die biologisch-natürlichen Aspekte oder Körperfunktionen; der Magen gewöhnt sich leichter als der Kopf an neue Speisen.«²³ Dieser ›cultural lag‹ macht sich auch bei Rowlandson bemerkbar:

The first week of my being among them I hardly ate any thing; the second week I found my stomach grow very faint for want of something; and yet it was very hard to get down their filthy trash; but the third week, though I could think how formerly my stomach would turn against this or that, and I could starve and die before I could eat such things, yet they were sweet and savory to my taste.²⁴

Während sie in der ersten Woche im eiskalten Winter nichts zu essen hatte, war sie in der zweiten Woche so schwach, dass sie in der dritten Woche den »filthy trash« (›unreinen Abfall‹) der Indianer zu essen beginnt, auch wenn sie sich zuvor nie hätte vorstellen können, dass sich ihr Magen an diese Nahrungsmittel jemals gewöhnen würde und sie lieber gestorben wäre, als sie zu essen. In der harten Wirklichkeit der Gefangenschaft, vom Verhungern bedroht, schmecken die abscheulichsten Dinge schmackhaft und werden von Rowlandson religiös-symbolisch aufgeladen. Auf der Liste abscheulicher, Ekel erregender Speisen stehen nicht nur Bärenfleisch und Blutsuppe, sondern auch halb gekochte, blutige Pferdeleber ganz oben. Die Tatsache, dass Rowlandson blutige Pferdeleber isst, spiegelt ihren Akkulturationsgrad wider.²⁵

There came an Indian [...] with a basket of horse liver. I asked him to give me a piece. »What,« says he, »can you eat *horse liver*?« I told him, I would try, if he would give me a piece, which he did, and I laid it on the coals to roast. But before it was half ready they got half of it away from me, so that I was fain to take

23 Alois Wierlacher: »Einleitung«. In: *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Hg. v. dems., Gerhard Neumann u. Hans Jürgen Teuteberg. Berlin 1993, S. 1-21, hier: S. 2.

24 Rowlandson: »A Narrative of the Captivity and Restoration of Mary Rowlandson«, a. a. O., S. 317. [Hervorhebung der Verfasserin; G. R.]

25 Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*. Frankfurt a. M. 1976.

the rest and eat it as it was, with the *blood about my mouth*, and yet a savory bit it was to me: »For to the hungry soul every bitter thing is sweet.«²⁶

Mit dem Zitat aus den alttestamentarischen Sprüchen (27, 7): »Mit Füßen tritt der Satte feinsten Honig, dem Hungrigen jedoch schmeckt alles Bittere süß«, überblendet Rowlandson die Befriedigung ihrer körperlichen Bedürfnisse durch Nahrung, die mit einem Tabu belegt sind, denn für ihre nach Gott lechzende Seele schmeckt alles Bittere süß. Dass sich eine weiße Siedlerin hier als Esserin von roher Pferdeleber präsentiert, um deren Mund Pferdeblut klebt, besitzt bei den Lesern und Leserinnen sicherlich Sensationswert, zu stark erinnert das Blut an blutige Kultpraxen längst vergangener Tage, die das reformierte Christentum hinter sich gelassen hat. Pferdefleisch selbst schreibt ein interessantes Kapitel in der Geschichte der Nahrungstabus, denn weder in England noch in Amerika hat der Verzehr von Pferdefleisch Tradition.²⁷ Der Ekeleffekt dürfte durch Rowlandsons Verspeisen von Pferdefüßen und abjekten Innereien, die selbst die Indianer nicht essen wollten, noch verstärkt worden sein:

A comfortable remove it was to me, because of my hopes. They gave me a pack, and along we went cheerfully; but quickly my will proved more than my strength; having little or no refreshing, my strength failed me, and my spirits were almost quite gone. Now may I say with David »I am poor and needy, and my heart is wounded within me. I am gone like the shadow when it declineth: I am tossed up and down like the locust; my knees are weak through fasting, and my flesh faileth of fatness« (Psalm 119.22-24). At night we came to an Indian town, and the Indians sat down by a wigwam discoursing, but I was almost spent, and could scarce speak. I laid down my load, and went into the wigwam, and there sat an Indian boiling of horses feet (they being wont to eat the flesh first, and when the feet were old and dried, and they had nothing else, they would cut off the feet and use them). I asked him to give me a little of his broth, or water they were boiling in; he took a dish, and gave me one spoonful of samp [▷Maisbrei; G. R.] and bid me take as much of the broth as I would. Then I put some of the hot water to the samp, and drank it up, and my spirit came again. He gave me also a piece of the ruff or ridding [▷Abfall; G. R.] of the small guts, and I broiled it on the coals; and now may I say with Jonathan,

26 Rowlandson: »A Narrative of the Captivity and Restoration of Mary Rowlandson«, a. a. O., S. 318. [Hervorhebung der Verfasserin; G. R.]

27 Vgl. Harris: *Wohlgeschmack und Widerwillen*, a. a. O., hier: bes. Kap. 5, »Das Pferdefleischrätzel«, S. 89-111. In England galt das Pferd als edles Tier, in Amerika gab es bereits in den Kolonialzeiten zwar immer reichlich Pferdefleisch, »aber andere Fleischquellen flossen sogar noch reichlicher«. Ebd., S. 106.

»See, I pray you, how mine eyes have been enlightened, because I tasted a little of this honey« (1 Samuel 14.29). Now is my spirit revived again; though means be never so inconsiderable, yet if the Lord bestow His blessing upon them, they shall refresh both soul and body.²⁸

Erneut rechtfertigt Rowlandson ihr Verhalten anhand von Zitaten aus der Bibel und der Tatsache, dass angesichts ihrer Auszehrung Nahrungstabus in den Hintergrund treten mussten. Auch ihre Beschreibung, dass sie Kindern Essen weggenommen hat, das diese bereits gekaut hatten, um so ihren Hunger zu stillen, führt die Gefahr der Verrohung in der neuen Welt plastisch vor Augen:

Then I went into another wigwam, where they were boiling corn and beans, which was a lovely sight to see, but I could not get a taste thereof. Then I went to another wigwam, where there were two of the English children; the squaw was boiling horses feet; then she cut me off a little piece, and gave one of the English children a piece also. Being very hungry I had quickly eat up mine, but the child could not bite it, it was so tough and sinewy, but lay sucking, gnawing, chewing and slabbering of it in the mouth and hand. Then I took it of the child, and eat it myself, and savory it was to my taste. Then I may say as Job 6.7, »The things that my soul refused to touch are as my sorrowful meat.« Thus the Lord made that pleasant refreshing, which another time would have been an abomination.²⁹

Transkulturation und Hybridisierung

Rowlandsons Beschreibung der Nahrungsmittel, Zubereitungsweisen und Essgewohnheiten der Ureinwohner trägt dazu bei, die Ureinwohner als das radikal »Fremde« darzustellen. Genau betrachtet verläuft die Grenzlinie zwischen Rowlandson und den Ureinwohnern, zwischen eigen und fremd, aber keineswegs so klar, wie Rowlandson ihrer Leserschaft das aufgrund ihrer religiösen und sozio-politischen Ziele glauben machen will. Schaut man auf die indigene indianische Kultur, so zeigt sich in Rowlandsons Text deutlich, wie weit Transkulturation und Hybridisierung bereits fortgeschritten waren: Die Christianisierung der Ureinwohner ist in vollem Gange (wobei Rowlandson selbst gegenüber den »*praying indians*« eine kritische Haltung einnimmt, da sie ihres Erachtens ech-

28 Rowlandson: »A Narrative of the Captivity and Restoration of Mary Rowlandson«, a. a. O., S. 328 f.

29 Ebd., S. 329.

te Religiosität und Zivilisiertheit nur karikieren), die Möglichkeit sprachlicher Verständigung ist gegeben und die Übernahme weiterer Kulturgüter der Kolonisatoren (zum Beispiel europäische Kleidung) durch die Indianer zeigen deutlich, dass die europäischen Siedler und die Ureinwohner keine ›colonial frontier‹ trennt, sondern sie sich in einer – wie Mary Louise Pratt dies nennt – »contact zone« – einem Raum kolonialer Begegnungen – befinden:

[T]he space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict. [...] By using the term ›contact‹, I aim to foreground the interactive, improvisational dimensions of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. A ›contact‹ perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and ›travelees‹, not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power.³⁰

Ureinwohner wie weiße Siedler sind gleichermaßen von Akkulturations- und Hybridisierungsprozessen in der »contact zone« betroffen. Rowlandsons Überleben als Gefangene hängt in hohem Maße davon ab, wie gut oder schlecht ihr die »kulturelle Mimesis«³¹, das heißt die Anpassung an die fremde Kultur der Ureinwohner, gelingt. Oft leben die gefangen genommenen Europäer über Jahre mit den Ureinwohnern zusammen und werden zu einem Teil ihrer Gemeinschaft. Schon bei Rowlandson, die nur elf Wochen bei den Indianern verbringt, zeigt sich ihre eigene interkulturelle Position in ihrem Überschreiten zivilisatorischer und religiöser Tabus, etwa durch ihr Arbeiten am Sabbat und ihre bewusste Kooperation mit den Ureinwohnern, von der sich Rowlandson Vorteile für das eigene Überleben und eine mögliche Freilassung verspricht.

Indem sie den Wunsch der Ureinwohner nach europäischen Kleidern durch ihr Nähen und Stricken fördert, erleichtert sie ihnen die Transgres-

30 Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London [u. a.] 1992, S. 6 f. Vgl. auch Annette Kolodny: »Letting Go Our Grand Obsessions. Notes toward a New Literary History of the American Frontiers«: In: *American Literature* 64 (1992) H. 1, S. 1-18.

31 Vgl. Haselstein: »Puritans and Praying Indians, a. a. O., S. 3 ff. sowie Michael Taussig: *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. New York [u. a.] 1993.

sion kultureller Grenzen und trägt dazu bei, kulturelle Ambiguität zu produzieren. Rowlandsons Text diskutiert und legitimiert ihr transkulturelles Verhalten religiös und hält gleichzeitig am Basisoppositionspar ›englische Zivilisation‹ versus ›indianische Barbarei‹ fest. Während Rowlandson an keiner Stelle ihre eigene stereotypisierte Sichtweise der Ureinwohner explizit hinterfragt, macht folgende Textstelle deutlich, dass die Indianer kulturelle Stereotypenbildung (Indianer als Menschenfresser) und Vorurteile (Grausamkeit) durchaus zu nutzen wussten:

Here one asked me to make a shirt for her papoose [›Kleinkind‹; G. R.], for which she gave me a mess of broth, which was thickened with meal made of the bark of a tree, and to make it the better, she had put into it about a handful of peas, and a few roasted ground nuts. I had not seen my son a pretty while, and here was an Indian of whom I made inquiry after him, and asked him when he saw him. He answered me that such a time his master roasted him, and that himself did eat a piece of him, as big as his two fingers, and that he was very good meat.³²

Während der Verzehr indianischer Nahrungsmittel und Speisen ebenfalls zur Akkulturation Rowlandsons beiträgt und die Gefangene zum Glied der fremden Gemeinschaft werden lässt, dienen ihr Nahrung und Nahrungstabus dazu, die feinen Unterschiede zwischen den Ureinwohnern und den englischen Siedlern zu unterstreichen. Dass der Blick der Neuengländerin in die indianischen Kochtöpfe allerdings nicht direkt zur interkulturellen Verständigung führt, sondern häufig dazu dient, das Eigene/Gekochte als das Zivilisierte zu markieren und gegen das Fremde/Ungekochte als Unzivilisiertes, Barbarisches abzugrenzen, wurde bereits deutlich. Bei Rowlandson dienen kulinarische Beschreibungen also nicht nur dazu, ihre Überlebensstrategien aufzuzeichnen, sondern sie erlauben es ihr auch, Fremdheitserfahrungen zu versprachlichen und sich von der Kultur der Ureinwohner zu distanzieren.

Rowlandsons Beschreibung der Gefangenschaftserfahrungen folgt zweifelsohne dem zentralen puritanischen Mythos, der ihre Wahrnehmung leitet: Sie gehört einem auserwählten Volk an, das das Meer überquert hat, um eine Wildnis zu betreten, die von Teufeln und satanischen Wilden bevölkert ist und Leiden, Versuchung und Gefangenschaft bereithält. Durch die Schilderung fremder, ungewohnter Nahrungsmittel und Speisen gelingt es Rowlandson von der biologischen Erhaltung ihres Körpers und den vielfältigen kulturellen, sozialen, religiösen und psychi-

32 Rowlandson: »A Narrative of the Captivity and Restoration of Mary Rowlandson«, a. a. O., S. 323.

schen Dimensionen von Mahlzeiten zu sprechen, die sie oft mit den Ureinwohnern eingenommen hat:

[I]n der Situation der Mahlzeit [erfährt sich der Mensch] als soziales Wesen, denn er isst gemeinsam mit anderen und folgt dabei gemeinsamen Regeln. In der Mahlzeit werden soziale Beziehungen dargestellt und gefestigt: Nicht das Lebensmittel, aber die Art seiner Einnahme [...] ist eine Vergesellschaftungsform, die eine Einheit von Individuum und Gemeinschaft stiftet (»Kommensalität«). Essen erzeugt und erneuert soziale Einheiten. Nahrung ist dabei nicht nur Medium sozialer Integration, sondern auch sinnlich-anschauliche Darstellung sozialer, kultureller und religiöser Unterschiede.³³

Letzteres macht sich Rowlandson zunütze, denn gerade ihre Beschreibungen exotischer, bei ihrer Leserschaft zum Teil Ekel hervorrufender Speisen tragen zur Authentizität ihres Gefangenschaftsberichts bei. Sie verwandeln ihn in eine gut geschriebene Abenteuergeschichte, die als gelebte Allegorie und Typologie der Erlösung mit melodramatischen Sensationsanteilen und gespickt mit Bibelzitate daherkommt, jedoch den psychischen Druck, den das koloniale Leben produzierte, kaum zu kaschieren vermag.

33 Friedemann Schmoll: »Essen/Nahrung«. In: *Metzler Lexikon Religion*. Hg. v. Christoph Auffahrt, Jutta Bernard u. Hubert Mohr. Bd. 1. Stuttgart 1999-2002, S. 301-303, hier: S. 301.

»WHERE POTATO DIGGERS ARE/
YOU STILL SMELL THE RUNNING SORE«.
POLITISCHE FUNKTIONALISIERUNGEN UND
LITERARISIERUNGEN DER *GREAT IRISH FAMINE*

ANJA K. JOHANNSEN

Vor drei Jahren erschien der erste Teil der Memoiren des irischen Romanciers Hugo Hamilton (*1953), der als Sohn einer aus Bayern nach Irland geflohenen Deutschen und eines nationalistischen Iren in einem Haushalt aufwächst, in dem lediglich Deutsch und Irisch, jedoch kein Wort Englisch gesprochen werden darf. Die entschiedene Abneigung des Vaters gegen alles Britische beherrscht den Lebensalltag der Familie. In dem kleinen Ort in der Nähe Dublins, in dem sie aufwachsen, gelten die Hamilton-Geschwister, in Lederhosen und Shetlandpullover steckend, entsprechend als ausgesuchte Sonderlinge. Den Zorn auf die Eltern, die sie in diese abseitige Lage gebracht haben, demonstrieren die Kinder auf ihre Weise:

At home, my mother says we have started doing strange things again. When it was nearly dinner time, she told us to put the bowl of mashed potato on the table [...], so I carried the mashed potato up to the room where we play and took the lid off. With the spoon, I threw a bit of the mash at the wall. It stayed there and we looked at it for a while. I threw another spoonful at the ceiling and it stuck as well. [...] Maria said she was going to run and tell on me. But I told her that we had to make a sacrifice. I closed the door and said it was our duty to do this for Ireland. We had to make as many shapes as we could.¹

Die Erfahrung, wie gut sich Kartoffelpüree als Spielzeug eignet, haben nicht nur Hugo Hamilton und seine Geschwister gemacht und ist sicherlich nicht dieser irischen Kindheit der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts vorbehalten. Ohne die harmlose Szene hoffnungslos überinterpretieren zu wollen, scheint mir der Scherz an dieser Stelle dennoch hintergründig zu sein. Dass die Kinder mit gerade diesem Unfug mehr oder

1 Hugo Hamilton: *The Speckled People*. London 2004, S. 124.

weniger subtil gegen den nationalistischen Vater rebellieren, dass der Junge der kleinen Schwester noch erläutert, es sei ihre Pflicht für Irland so viel Püree wie möglich an die Wand zu werfen, steht in engem Zusammenhang mit dem sehr spezifischen Verhältnis der Iren zur Kartoffel: In Irland ein Kartoffelgericht an die Decke zu klatschen, ist ein weitaus größeres Sakrileg als an jedem beliebigen anderen Ort auf dem Erdball.

Die Dominanz der Kartoffel in der irischen Küche ist sprichwörtlich: Die meisten typisch irischen Speisen sind Kartoffelgerichte, sei es *Champ* (Kartoffelpüree mit Frühlingszwiebeln), *Boxty* (*pan cakes* aus Kartoffeln), *Coddle* (Kartoffelscheiben mit *bacon* and *sausage*) oder *Irish Stew*, der weit über die Inselgrenzen hinaus bekannte Kartoffeleintopf mit Lamm oder Hammel. Gabrielle Alioth, eine Schweizer Autorin, die in der Nähe Dublins lebt, zitiert in ihrem Irlandreisebuch, wie eine irische Freundin die Kochgewohnheiten irischer Hausfrauen erläutert: »Ja, unsre Mütter kochten an jedem Wochentag dasselbe: Montag Schinken und Kohl mit Kartoffeln, Dienstag Steak, gebratene Zwiebeln und Kartoffeln, Mittwoch Huhn, Bohnen und Kartoffeln ...«.² Selbstverständlich sind die Bandbreite und Variabilität der Menüpläne im heutigen Irland des *Celtic Tigers* deutlich gewachsen; natürlich ernährt sich das Land mit der weltweit höchsten Mercedes-Verkaufsrate pro Kopf³ nicht mehr allein von *Champ* und *Boxty*. Aber dennoch haben die Iren der Kartoffel die Treue gehalten: In der Mensa des University College Dublin vergeht kein Mittag, an dem das *traditional Irish meal* keine Kartoffelbeilage enthielte, kaum ein Haushalt findet sich, bei dem nicht am Abend die Kartoffeln auf dem Herd köcheln.

Das ›Kartoffelvolk‹

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden in Irland Kartoffeln angepflanzt und gegessen, nachdem die Spanier die Pflanze Mitte des 16. Jahrhunderts aus Südamerika nach Europa gebracht hatten. Anders als in sämtlichen anderen Ländern Europas wurde die Kartoffel in Irland schnell zum Hauptnahrungsmittel – aus einleuchtenden Gründen: Der große Vorteil der Kartoffel ist, dass sie wenig Sonne braucht und, im Gegensatz zu vielen Getreidesorten, viel Feuchtigkeit gut vertragen kann.

2 Gabrielle Alioth: *Irland. Eine Reise durchs Land der Regenbogen*. München u. Wien 2003, S. 13.

3 Vgl. Chris Morash: »An Afterword on Silence«. In: *Hungry Words. Images of Famine in the Irish Canon*. Hg. v. Georg Cusack u. Sarah Gross. Dublin [u. a.] 2006, S. 300-308, hier: S. 307.

Außerdem war in Irland das billige Getreidesaatgut aus Osteuropa, anders als auf dem Kontinent, nicht zu bekommen. Mit der Zeit verlernten die Iren entsprechend, Getreide anzupflanzen, Mehl zu mahlen und Brot zu backen, und ernährten sich fast ausschließlich von Kartoffeln. In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts – das heißt in der Zeit vor dem Beginn der Großen Hungersnot, der *Great Famine*, wie sie genannt wird, oder wahlweise der *Irish Potato Famine* – liegt der tägliche Kartoffelkonsum eines erwachsenen männlichen Iren bei über drei Kilogramm. Zum Vergleich: Der Durchschnittsfranzose isst zu jener Zeit gerade mal 165 Gramm pro Tag; im gesamteuropäischen Vergleich sind allein die Preußen und Elsässer den Iren einigermassen dicht auf den Fersen.⁴ Vor diesem Hintergrund erschließt sich rasch, weshalb die Missernten in den späten 1840er Jahren die Bevölkerung in ein derartiges Elend stürzten. Die so genannte *potato blight*, zu deutsch ›Mehltau‹, verbreitete sich innerhalb kürzester Zeit und zerstörte Früchte und Pflanzen gleichermaßen. Weniger schnell leuchtet ein, weshalb so wenig humanitäre Hilfe aus London kam, und wieso beispielsweise die Getreideexportlieferungen von Irland nach England nicht sofort ausgesetzt wurden nach Ausbruch der Hungersnot. Die gesamte irische Insel steht zu dem Zeitpunkt noch unter britischer Kolonialherrschaft, fast das ganze Land befindet sich im Besitz protestantischer *landlords*, die an die irischen *tenants* verpachten. Im ersten Jahr der Hungersnot richteten die Engländer zwar Suppenküchen ein, im Folgejahr werden diese aber wieder geschlossen. So starben zwischen 1845 und 1850 insgesamt ca. eine Million Iren, ein Achtel der damaligen Bevölkerung, mindestens eine weitere Million emigrierte – manche sprechen von zwei Millionen – infolge des Hungers. Bis heute hat Irland bei weitem nicht wieder dieselbe Bevölkerungsstärke erreicht, die es vor der Hungersnot besaß.

Die Tatenlosigkeit der Engländer während der Hungersnot wirft selbstredend immens viele Fragen auf. Die Standardantwort beachtlich vieler Iren auf die Nachfrage, wie es zur *Great Famine* habe kommen können, lautet noch heute: ›It was the Brits.« Natürlich lässt sich dem insofern kaum widersprechen, als sich die Mitverantwortung der britischen Kolonialherren für die Katastrophe nicht leugnen lässt. Liest man die zeitgenössischen Kommentierungen der *Famine* einiger englischer Politiker, Ökonomen und Journalisten, fällt es schwer, nicht mit einzustimmen in die simplifizierende Anklage. Das konservative Lager in London

4 Vgl. ebd., S. 17 f. Vgl. zur Bedeutung der Kartoffel in der Zeit vor der *Great Famine* auch Austin Bourke: ›*The Visitation of God?*‹ *The Potato and the Great Irish Famine*. Hg. v. Jacqueline Hill u. Cormac Ó Gráda. Dublin 1993, s. bes. die Kapitel 1.1 und 1.2.

betrachtete die Hungersnot ganz offensichtlich als schicksalhafte Lösung des Problems der Überbevölkerung auf der Insel; es sei zwar mühselig mit anzusehen, so der Tenor, aber es habe durchaus seine Richtigkeit, dass dem sinnlosen Kinderreichtum der verarmten Katholiken auf natürliche Weise Einhalt geboten würde. Die naturalisierenden Argumentationen wurzeln vor allem – das zeigt sehr plastisch Gordon Bigelow in seiner Studie *Fiction, Famine and the Rise of Economics in Victorian Britain and Ireland*⁵ – in dem veränderten ökonomischen Diskurs der Zeit in Großbritannien. In der Mitte des 19. Jahrhunderts vollzieht sich in der ökonomischen Theorie ein Paradigmenwechsel von der klassischen zur neoklassischen Ökonomie, der eine Phase radikal-liberalen Denkens einschließt. Gerade in den Jahren der *Great Famine*, setzt sich vorübergehend ein Denken durch, das von frühkapitalistischen Ideen und protestantischen Wertmaßstäben dominiert wird: Arbeit und Gewinn gelten als quasi-spirituelle Pflichten, Armut dagegen wird als Zeichen der Sünde betrachtet. Die viktorianische Politik der Zeit erhebt den Freihandel zum höchsten Gut, die staatliche Armenunterstützung wird abgeschafft. Entsprechend wird die Hungersnot, die die Iren zu Zigtausenden dahinflührt, als Selbstregulierung des Marktes interpretiert, mittels derer sich das zu lange schon bestehende Problem der viel zu großen Kluft zwischen Bedarf und Angebot auf der irischen Insel von selbst zu lösen scheint. In diesen Prozess etwa durch Hilfslieferungen einzugreifen, hieße diesen »natürlichen« Ablauf zu stören. Paradigmatisch für diese Haltung ist die öffentliche Aussage des zeitgenössischen Ökonomen James Wilson, zu jener Zeit Herausgeber des *Economist*: »It is no man's business to provide for another.«⁶

Derlei Kommentierungen von britischer Seite verleihen dem irischen Nationalismus immensen Auftrieb: In dem halben Jahrhundert zwischen der *Great Famine* und den schließlich erfolgreichen Revolten gegen die Engländer – der Osteraufstand von 1916 bereitet indirekt die Staatsgründung 1921 vor – wird die Hungersnot zum Genozid umgedeutet. Die Rede über die *Famine* wird zum konstitutiven Bestandteil nationalistischer Ideologien im 19. Jahrhundert, die sie in ein teleologisches Modell der irischen Befreiung einordnen; in den 1870er Jahren beispielsweise wird im Kontext der Kämpfe um Landbesitz immer wieder auf die Hungersnot referiert. Interessant ist auch zu sehen, wie von dieser Seite im späteren 19. Jahrhundert, vor allem anlässlich neuerlich drohender Hungersnöte, an die irischen Männer appelliert wird, sich nicht wie-

5 Gordon Bigelow: *Fiction, Famine, and the Rise of Economics in Victorian Britain and Ireland*. Cambridge u. New York 2003.

6 Zit. nach: Ó Gráda: *Black '47 and Beyond*, a. a. O., S. 6.

der ›weibisch‹ ihrem Schicksal zu ergeben wie während der *Great Famine*, nicht wiederum ergeben die *landlords* zu bezahlen und sich zum Sterben niederzulegen, sondern sich diesmal zur Wehr zu setzen.⁷ An die Tradition, den von Iren erlittenen Hunger als Martyrium für die irische Unabhängigkeit umzuinterpretieren, wird selbst während der Hungerstreiks republikanischer Nordiren, Mitgliedern der IRA in britischer Gefangenschaft, in den 1970er Jahren noch bzw. wieder angeknüpft.

Die *Great Famine* ist also von beiden Seiten – der britischen wie der irischen – immer wieder dem jeweiligen Zweck gemäß uminterpretiert, neu kontextualisiert und sehr stark funktionalisiert worden; sie kann fraglos als das am härtesten diskursiv umkämpfte Ereignis der irisch-britischen Geschichte bzw. der Geschichte der britischen Kolonialherrschaft in Irland bezeichnet werden. Diese beständigen politischen Funktionalisierungen korrespondieren mit der auffälligen Abwesenheit einer historiografischen Aufarbeitung. Über die Gründe dieser Abwesenheit lässt sich nur spekulieren;⁸ festzustellen ist, dass es, von den Arbeiten des Teams um die Dubliner Historiker Robin Dudley Edwards und Desmond Williams aus den späten fünfziger Jahren und Cecil Woodham-Smiths Bestsellers *The Great Hunger* von 1962 abgesehen,⁹ vor 1995 kaum

-
- 7 Zum Gendering der Hungersnot s. Margret Kelleher: *The Feminization of Famine. Expressions of the Unexpressible?* Cork 1997.
- 8 Chris Morash konstatiert, dass sich die Erinnerung an die Katastrophe in keinen zeremoniellen Rahmen einbetten lasse. Infolgedessen widersetzte sich die *Famine* jeder Aufarbeitung im Sinne einer gängigen Geschichtsschreibung, was die *Famine* von anderen historischen Ereignissen unterscheidet. Vgl. Chris Morash: »Entering the Abyss«. In: *The Irish Review* 17/18 (1995), S. 175-179. Scott Brewster u. Virginia Crossmann halten dagegen, jedes historische Ereignis werde erst durch die entsprechende, im Nachhinein erstellte Narration zu einem in sich schlüssigen, erzählbaren, strukturierten Ereignis. Der Unterschied der *Famine* zu anderen historischen Begebenheiten sei vielmehr der, dass es aufgrund ihrer Tragweite offensichtlich schwieriger ist, eine narrative Form für sie zu finden und sie erzählbar zu machen. Fraglich ist, ob Brewster und Crossmann mit dieser These nicht vielmehr ausformulieren, was Morash andeutet, als dies zu widerlegen. Wichtig ist meines Erachtens jedenfalls ihre Forderung nach einer historischen Analyse und einem kollektiven Erinnern im Wissen um die Fragmentiertheit und die narrative Bedingtheit dieses Erinnerns. Vgl. Scott Brewster u. Virginia Crossmann: »Re-Writing the Famine. Witnessing in Crisis«. In: *Ireland in Proximity. History, Gender, Space*. Hg. v. David Alderson [u. a.]. London u. New York 1999, S. 42-58, hier: S. 51.
- 9 Cecil Woodham-Smith: *The Great Hunger. Ireland 1845-1849*. New York 1962.

ernstzunehmende historische Forschung gibt – so schwer das zu glauben sein mag. Als Cormac Ó Gráda, Verfasser des mittlerweile als Standardwerk geltenden Buches *Black '47 and Beyond*, Ende der achtziger Jahre ein kleines Buch mit dem Titel *The Great Irish Famine* verfasste, bestand, so schreibt er selbst, noch keinerlei Gefahr der Verwechslung dieses Titels mit denen anderer Veröffentlichungen – so gering war deren Zahl.¹⁰ Erst anlässlich dessen, dass sich *Black '47* zum 150. Mal jährte, ist eine Flut von Publikationen entstanden, die vor allem neuere Theorieansätze aus den Cultural Studies, insbesondere aus den Postcolonial Studies fruchtbar machen. So ist tatsächlich in den vergangenen zehn Jahren weitaus mehr Forschungsliteratur zur *Great Famine* erschienen als in den gesamten 150 Jahren zuvor.¹¹

Literarisierungen der *Famine*

Seit es dieses neue Forschungsinteresse an der *Great Famine* gibt, wird entsprechend auch verstärkt über die Rolle nachgedacht, die diese in der irischen Literatur spielt. Terry Eagleton, von dem die entscheidenden Impulse ausgegangen waren, die Hungersnot und das Verhältnis von Briten und Iren zu der Zeit mit dem Instrumentarium der Cultural Studies zu untersuchen, hatte in seinem berühmten Essay »Heathcliff and The Great Hunger« eine ähnliche Abwesenheit der *Famine* in der Literatur wie in der Historiografie konstatiert und beklagt.¹² Andere Literaturwissenschaftler, namentlich Melissa Fegan, Chris Morash und Margret Kelleher,¹³ setzten dagegen, gerade der literarische Erinnerungsdiskurs, vor allem im 19. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, habe angesichts des abwesenden historiografischen Diskurses eine gewisse Ersatzfunktion übernommen, und die *famine narratives* seien quasi an die Stelle der Geschichtsschreibung getreten. – Eagleton hatte allerdings gar nicht bestritten, dass durchaus literarische Texte über die Hungersnot vorliegen,¹⁴ er gibt aber zu bedenken, die *Famine* sei in den iri-

10 Ó Gráda: *Black '47 and Beyond*, a. a. O., S. 3.

11 Vgl. Cusack: »Introduction«. In: *Hungry Words*, a. a. O., S. 1-4, hier: S. 2.

12 Terry Eagleton: »Heathcliff and the Great Hunger«. In: ders.: *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*. London u. New York 1995, S. 1-26.

13 Vgl. Melissa Fegan: *Literature and the Irish Famine 1845-1919*. Oxford 2002 sowie die bereits zitierten Arbeiten Morashes und Kellehers.

14 Mit Gewissheit kennt Eagleton die Arbeiten Morashes, des wohl wichtigsten *Famine*-Spezialisten unter den irischen Literaturwissenschaftlern, der vor

schen Texten von literarischem Rang auffällig abwesend: »There is a handful of novels and a body of poems, but few truly distinguished works. Where is the Famine in the literature of the Revival? Where is it in Joyce?«¹⁵

Seit Erscheinen des Essays sind diese beiden Fragen wieder und wieder zitiert worden, und natürlich haben es sich die Joyce-, Beckett- und Yeats-Experten nicht nehmen lassen, heftig auf dieses Statement zu reagieren. Im Jahr 2006 ist mit dem Sammelband *Hungry Words* ein Buch erschienen, das sich explizit auf die Suche nach der *Famine* im Kanon der irischen Literatur macht – der Untertitel lautet *Images of Famine in the Irish Canon* – und selbstverständlich fündig wird. So reagiert eine Joyce-Interpretin auf Eagletons Frage »Where is it in Joyce?«, indem sie versucht, die *Famine* als verborgenes Zentrum in *Ulysses* (1914-1921) nachzuweisen: Der Tod des Sohnes von Bloom und Molly, so Bonnie Roos' These, stünde ein für die zahllosen Opfer der Hungersnot.¹⁶ Sarah Goss, um nur ein weiteres Beispiel zu nennen, liest Bram Stokers *Dracula* (1897) als heimliche *famine narrative*, indem sie die Untoten als Figuren der Hungertoten liest.¹⁷ Diesen Lektüren kanonischer Texte als gewissermaßen verborgene Dokumentationen des Traumas der irischen Geschichte, das heißt diesen Versuchen, die Repräsentation der Katastrophe gerade im Unausgesprochenen der Texte aufzuspüren, liegt immer die Frage nach dem Verhältnis von Sagbarem und Unsagbarem zugrunde. Damit ist ein Diskurs aufgerufen, der in der entsprechenden Forschungsliteratur eine prominente Rolle spielt: Immer wieder wird zu bedenken gegeben, dass jeder Versuch, von der *Famine* zu erzählen, an die Grenzen des Artikulierbaren stößt und damit die Frage nach der Überbrückbarkeit der Kluft zwischen zu Bezeugendem und Möglichkeiten des Bezeugens aufnötigt.¹⁸ In diesem Sinne – aber tatsächlich nur in diesem

allem als Sammler und Herausgeber vergessener Texte aus der Zeit der *Famine* hervorgetreten war. Vgl. Chris Morash (Hg.): *The Hungry Voice: The Poetry of the Irish Famine*. Dublin 1989.

- 15 Eagleton: »Heathcliff and the Great Hunger«, a. a. O., S. 13.
- 16 Vgl. Bonnie Roos: »The Joyce of Eating. Feast, Famine and the Humble Potato in *Ulysses*«. In: *Hungry Words*, a. a. O., S. 159-196.
- 17 Vgl. Sarah Goss: »Dracula and the Spectre of the Famine«. In: *Hungry Words*, a. a. O., S. 77-107.
- 18 S. zur Frage nach der Relation von Hungersnot und dem Unaussprechlichen vor allem Kelleher: *The Feminization of Famine*, a. a. O. Kellehers These lautet, sämtliche Texte zur *Famine* kreisten um die zentrale Frage, »[C]an the experience of famine be expressed? Is language adequate to a description of famine's horrors?« In: Margret Kelleher: »Irish Famine in

– sei, so Eagleton, die Hungersnot durchaus »the Irish Auschwitz«. ¹⁹ Morash schreibt in seinem Nachwort zu *Hungry Words*:

This [...] brings us back to the defining feature of the Famine: it is not hunger, or disease, or emigration, or displacement or land ownership; it is not colonialism, or resistance or culpability: it is absence. There is the absence of food, the absence of culture that was uprooted, and most of all, the absence of human beings who died or emigrated. As such, the Famine presents an historiographic problem which is by no means unique. ²⁰

In unserem deutschen Kontext ist die Frage, wie Narrative auf das Dilemma des Nichterzählbaren reagieren können, nur zu vertraut; ebenfalls vertraut ist die Beschwörung von Metanarrativen bzw. metanarrativen Textebenen, mittels derer die Autorinnen und Autoren dieses Dilemma thematisieren und es selbst ins Zentrum des jeweiligen Textes stellen. Morash nun behauptet, die irische Literatur weise keine solche Metanarrative auf, die auf die *Famine* Bezug nähmen – auch die Gegenwartsliteratur nicht. ²¹

John Banvilles *Birchwood*

Um genau dem zu widersprechen, soll nun abschließend ein Roman vorgestellt werden, der in *Hungry Words* seltsamerweise keine Erwähnung findet. Denn nicht nur in der zeitgenössischen irischen Lyrik bei Seamus Heaney – aus seinem berühmten Gedicht »At a Potato Digging« stammt das Zitat im Titel dieses Aufsatzes – und Eavan Boland, auch in der Pro-

Literature«. In: *The Great Irish Famine*. Hg. v. Cathal Póirtéir. Dublin 1995, S. 232-247, hier: S. 232. Vgl. auch Morashes Formulierung, die *Famine* sei der »abyss of modern historiography, the black hole around which so many narratives of Irish history circled, but into which relatively few historians had entered.« In: Morash: »Entering the Abyss«, a. a. O., S. 175.

19 Eagleton: »Heathcliff and the Great Hunger«, a. a. O., S. 13.

20 Morash: »An Afterword on Silence«, a. a. O., S. 306.

21 Er schreibt im Jahr 1996: »[W]e find that there is no single metanarrative of the Famine in literature. Instead, we find that the Famine as a textual event is composed of a group of images whose meaning does not derive from their strategic location within the narrative, but rather from the strangeness and horror of the images themselves, as dislocated, isolated emblems of suffering.« In: Chris Morash: »Literature, Memory and Atrocity«. In: »Fearful Realities«. *New Perspectives on the Famine*. Hg. v. Chris Morash u. Richard Hayes. Dublin 1996, S. 110-118, hier: S. 114.

sa finden sich Metanarrative; und das nirgends expliziter als in John Banvilles (*1945) Roman *Birchwood* von 1973.²² Seltsam erscheint es auch, dass Banville im besagten Band unerwähnt bleibt, weil er – als Booker-Preisträger des Jahres 2005, aber auch längst zuvor schon – durchaus zum Kanon der zeitgenössischen irischen Literatur gehören dürfte.

Allerdings ist dieser Text Banvilles in Irland zwar bekannt – man kennt zumindest den Titel –, wird aber tatsächlich relativ wenig gelesen und ist kaum übersetzt worden; eine Übertragung ins Deutsche beispielsweise liegt bis heute nicht vor. Das hat vordergründig einsichtige Ursachen: Der Roman ist auf gewisse Weise nicht besonders leserfreundlich. Andererseits wird jedoch durchaus nachvollziehbar, warum Banville seine Leser derart verwirren muss; das soll kurz erklärt werden. Der Erzähler des Romans, Gabriel Godkin, der Sprössling einer Familie, die zum protestantischen Landadel gehört, berichtet retrospektiv vom Niedergang seiner Familie und deren Landgut Birchwood. Formal lehnt Banville den Roman am Gattungsmuster der *big house novel* an, parodiert das Genre allerdings – in dieser Familie sind alle ausnahmslos Sonderlinge – und flicht Elemente des magischen Realismus und der *gothic novel* ein. Was so irritiert an diesem Roman, ist die Absenz einer nachvollziehbaren Chronologie, denn die Romanhandlung ist in mindestens zwei Epochen angesiedelt. Das ist an sich noch nicht sehr ungewöhnlich – jede größere Familiensaga erzählt von den Geschicken mehrerer Generationen –, hier sind es allerdings dieselben Figuren, die sowohl im 20. Jahrhundert als auch – gleichen Alters – im 19. Jahrhundert, rund sechzig Jahre zuvor, auftreten. Der zweite Abschnitt des Romans gibt bereits einen entscheidenden Hinweis hierauf; der Erzähler bekennt dort:

The name is Godkin, Gabriel. I feel I have already lived for a century and more. This can only be an advantage. Am I mad, starting again, and like this? I have seen terrible things. It amazes me that I was allowed to survive to tell of them. Mad indeed.²³

Wenig später erwähnt dieser Erzähler, sein Urgroßvater und Namensvetter habe zur Zeit der *Famine* gelebt, und auch den anderen wenigen Hinweisen auf die erzählte Zeit ist zu entnehmen, dass die Kindheit dieses Gabriel Godkin, von der er selbst retrospektiv berichtet, auf die ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts datieren muss; es gibt Telefon im

22 Ich zitiere im Folgenden aus der neueren Taschenbuchausgabe: John Banville: *Birchwood*. London 1998.

23 Ebd., S. 11.

Haus, von den Aufständischen ist die Rede, es finden sich Hinweise auf den Unabhängigkeitskrieg und die bevorstehende Staatsgründung. Am Ende des ersten Teils verlässt nun genau dieser Gabriel als Jugendlicher jedoch Birchwood und landet offensichtlich – davon erzählt der zweite Teil des Romans – im 19. Jahrhundert, wo er sich einem Wanderzirkus anschließt und mit diesem durch das von der Hungersnot gebeutelte Land reist. Eingeleitet wird der Bericht über diese Zeit mit dem am Ende eines Kapitels sehr allein stehenden Satz: »The potato crop had failed.«²⁴ Was dann folgt, hat Chris Morash dazu veranlasst zu beklagen, auch hier würden wieder nur dieselben, klar definierten Bilder repräsentiert, die man aus den *famine narratives* des 19. Jahrhunderts bereits kennt und die in der Literatur zur Hungersnot stets topisch wiederkehren.²⁵ Und es stimmt: Auch bei Banville wird von Skeletten erzählt, die durch die Dörfer wandern, von Hungernden, die in der Verzweiflung Gras, Torf und Baumrinde essen, und Särgen mit Klappböden; und es wird gemutmaßt, dass es Fälle von Kannibalismus geben mag. Vorerst noch gebraucht der Text ein Stilmittel der Brechung, indem er von den Hungernden nur vermittelt erzählt; nicht der Erzähler selbst trifft auf die Schreckensbilder, sondern er hört andere davon berichten:

Terrible rumours were brought back from the lowland with each week's dwindling stock of provisions. The people had no food down there, they were eating grass, the bark of trees, dried leaves. Children were seen gobbling fistfuls of clay. Bands of savage-fanged hermaphrodites stalked the countryside at night killing and looting. Some said they ate their victims.²⁶

Aber schließlich erfährt Gabriel selbst, wovon er bislang nur gerücheweise wusste, als der Wanderzirkus erneut aufbricht und in die Gegenden vordringt, in denen massenhaft gestorben wird:

We struck camp that very day and travelled down into the plain. It was strange to be on the move again, to hear the wheels groan and the hoofs stamping. We had thought we would leave death behind us in the mountains, but down here it was everywhere in the air. It was as bad as we had been told, worse. There was a smell of death. No beasts grazed in the meadows, no smoke rose from the chimneys. Children sat motionless at the crossroads staring out of huge round eyes. We passed by a woman lying laughing in a ditch.²⁷

24 Ebd., S. 137.

25 Vgl. Morash: »Literature, Memory and Atrocity«, a. a. O., S. 114.

26 Banville: *Birchwood*, a. a. O., S. 144.

27 Ebd., S. 147.

Die Klimax bildet eine Szene, in der Godkin einen Sarg, der gerade zu Grabe getragen wird, sich öffnen und die entstellte Leiche zu Boden fallen sieht. An dieser Stelle fügt der Erzähler die altbekannte Formel ein, dass das zu Beschreibende eigentlich nicht beschrieben werden könne. Banville zitiert diesen Topos von der Unmöglichkeit, das Erlebte zu verbalisieren, indem er Godkin noch verheerendere Erlebnisse andeuten lässt, die aber gerade nicht zur Sprache kommen könnten: »Listen, listen to me«, beschwört uns der Erzähler, »I have seen worse, I have seen more terrible things than this.«²⁸

Die Formulierung, Banville zitiere, benennt bereits, inwiefern dieser Roman sich von seinen Vorläufern unterscheidet: Banville setzt diese Topoi, die als »Famine icons«, wie Morash formuliert,²⁹ längst zum Inventar des kollektiven Gedächtnisses gehören, bewusst ein. Er tut dies nicht, wie dies Gerd Kampen vertritt,³⁰ in der Absicht, den Schrecken selbst heraufzubeschwören – das zeigen bereits die kleinen, oft sarkastischen Brechungen, die Banville in diese inventarisierten Bilder einfügt³¹ –, sondern im vollen Wissen um den starren ikonischen Charakter dieser Bilder.

»It was not hunger that was killing us, but the famine itself«³², heißt es im Roman. Margret Kelleher kommentiert: »Banville's novel, more than any other famine narrative, displays a compelling self-consciousness

28 Ebd., S. 151.

29 Morash: »Literature, Memory and Atrocity«, a. a. O., S. 114.

30 Kampen schreibt, es gelinge Banville, »das Grauen dieser Epoche vorzuführen«. In: Gerd Kampen: *Zwischen Welt und Text. Narratologische Studien zum irischen Gegenwartsroman am Beispiel von John McGahern und John Banville*. Trier 2002, S. 165. Genau das gelingt meines Erachtens eben gerade nicht, soll aber auch gar nicht gelingen.

31 Kampen selbst weist auf diese verfremdenden Details hin und erwähnt exemplarisch Banvilles Beschreibung einer zerstörten Hütte, deren Front weggebrochen ist und den Blick auf den sterbenden Vater inmitten seiner hungernden Familie in ihrem Innern freigibt. Vgl. Banville: *Birchwood*, a. a. O., S. 148. Kampen konstatiert, Banville greife hier einerseits »auf das Vorbild zeitgenössischer Cutaway-Illustrationen zurück, andererseits rufe er ein Bildvokabular ab, das an die Bombenschäden moderner Kriege denken lässt. Die literarischen Stereotypen der ausgemergelten Mutter im Kreise ihrer schwächlichen Kinder und der pflichtbewussten, den sterbenden Vater umsorgenden Tochter entstammen wiederum den Darstellungskonventionen des viktorianischen Romans«. Allerdings geht Banville sogleich wieder auf Distanz zur beschriebenen Sterbebettzene, denn der Vater »[is] doing his best to die«. In: Kampen: *Zwischen Welt und Text*, a. a. O., S. 165.

32 Banville: *Birchwood*, a. a. O., S. 153.

about the manner of its own ›retelling.«³³ Dies jedoch geschieht nicht allein, wie Kelleher nahe legt, anhand des Einsatzes der weiblichen Figuren,³⁴ auch nicht allein, wie Kampen schreibt, mittels der metafiktionalen Kommentare des Erzählers, die ihn selbst als Erfinder seiner Geschichte auszeichnen, sondern bereits aufgrund der beschriebenen eigenartigen zeitlichen Struktur des gesamten Romans. Dass dieser Textaufbau den Leser zunächst verwirren muss, hat den Lektor Banvilles nach dessen erster Lektüre des Manuskripts veranlasst, den Autor um einige massive Änderungen zu bitten, um die Leserschaft nicht zu überfordern.³⁵ Banville hat diese Vorschläge allergrößtenteils abgelehnt – aus gutem Grund: Indem er die Chronologie über den Haufen wirft, schafft er eine Metaerzählung insofern, als er die nicht greifbare, aber nicht zu leugnende Präsenz der *Famine* auch lange nach ihrer historischen Zeit ausstellt und spürbar werden lässt.

Der brüllende *Celtic Tiger*

Im Jahr 1996, darauf weist Terry Eagleton hin, wurde in Irland erstmalig in der Geschichte des Landes mehr Reichtum pro Einwohner erwirtschaftet als in Großbritannien.³⁶ Das wäre zwanzig Jahre zuvor, das heißt in etwa in der Zeit als *Birchwood* entstand und noch kein Mensch den An-

33 Kelleher: *The Feminization of Famine*, a. a. O., S. 151 ff.

34 Wenngleich Kellehers Beobachtung fraglos zutrifft: Auch der Einsatz der weiblichen Figuren erfüllt diese Funktion. Folgende Überlegungen stellt der Erzähler über Sybil anlässlich der Szene, in der sie ihm schluchzend anvertraut, wie unglücklich sie ist: »I wanted to laugh, although there was nothing funny, nothing at all, and now I am surprised to find that I still want to laugh, thinking of that scene, and still I can see nothing in it that merits laughter. Strange. What brought forth that grief? I hesitate, I am unwilling. I hardly dare to voice the notion which, if it did not come to me it comes to me now, *the insane notion that perhaps it was on her, on Sybil, our bright bitch, that the sorrow of the country, of those baffled people in the rotting fields, of the stricken eyes staring out of hovels, was visited against her will and even without her knowledge so that tears might be shed, and the inexpressible expressed.* Does that seem a ridiculous suggestion? But I do not suggest, I only wonder.« In: Banville: *Birchwood*, a. a. O., S. 143. [Hervorhebungen der Verfasserin; A. K. J.]

35 Vgl. Kampen: *Zwischen Welt und Text*, a. a. O., S. 159 f.

36 Vgl. Terry Eagleton: *The Truth about the Irish*. Dublin 1999, S. 37, zit. nach Margaret Scanlan: »The Limits of Empathy. Trollope's Castle Richmond.« In: *Hungry Words*, a. a. O., S. 66-76, hier: S. 66.

fang der Neunziger einsetzenden Wirtschaftsboom vorhersehen konnte, fast ebenso unvorstellbar gewesen wie 1847. Vor einigen Jahrzehnten noch, so Margret Scanlan in *Hungry Words*, habe sich jeder Ire, jede Irin, mehr oder weniger gut mit den Opfern der Hungersnot identifizieren können: »[R]elative poverty and economic dependence on the English were still familiar experiences.«³⁷ Der Ruf Irlands war damals nach wie vor der des Armenhauses Europas – das hat sich gewaltig verändert. Zu fragen ist heute, inwiefern sich die gegenwärtige Total-Kapitalisierung des Landes im Grunde ähnlichen Maximen verschrieben hat wie die, denen die Briten damals im Rahmen frühkapitalistischer Lehren folgten: Selbstregulierung des Marktes, kaum soziale Absicherung und ein nach wie vor miserables Gesundheitssystem charakterisieren das florierende, so genannte »irische Modell«. Brewster und Crossmann schreiben, wirtschaftlicher Fortschritt produziere – und genau daran erinnere die *Famine* mit aller Kraft – immer Gewinner sowie Verlierer, »[a]nd just as the voices of the Famine dead were appropriated by the living, so the voices of those excluded from the current economic expansion are in danger of being drowned out by the roars of the Celtic Tiger.«³⁸ Umso wichtiger scheint es daher, dass dieses Getöse von leisen Texten unterminiert wird – von Texten, die auf die nach wie vor beunruhigende Anwesenheit der *Famine dead* hinweisen. Denn die Kartoffel allein scheint als Gedächtnisspeicher nicht auszureichen.

37 Scanlan: »The Limits of Empathy«, a. a. O., S. 66 f.

38 Brewster u. Crossmann: »Re-Writing the Famine«, a. a. O., S. 56.

**»AM LIEBSTEN HABE ICH GESCHICHTEN MIT
MENSCHEN, DIE ESSEN ODER GEKOCHT WERDEN«.
ZUR VERMEINTLICH EINIGENDEN KRAFT DES
ESSENS BEI NATASCHA WODIN
UND AGLAJA VETERANYI
KATJA SUREN**

In Natascha Wodins (*1945) Roman *Einmal lebt ich* (1989) erinnert sich die Ich-Erzählerin mit Schauern der

schlammartigen, brennend scharfen russischen Suppen [...], die mein Vater in einem großen Aluminiumtopf für mehrere Tage im voraus kochte, es störte ihn nicht, wenn sie sauer wurden und [...] schleimige Blasen im Teller warfen, im Gegenteil, so schienen sie ihm besonderes gut zu schmecken, [...] wenn er mit genußvoll schlürfenden, schmatzenden Geräuschen seinen Teller auslöffelte, mit schweißnassem, gerötetem Gesicht und tränenden Augen, und nach dem letzten Löffel, mit dem er den Bodensatz des Pfeffers vom Tellergrund schlürfte, lehnte er sich keuchend im Stuhl zurück, wischte sich mit dem Taschentuch das Gesicht und begann [...] die ›russischen Süppchen‹ zu loben und auf die Deutschen zu schimpfen, die deutschen Grasfresser, [...] und immer wieder, in wachsendem Zorn, kam er auf die deutschen Suppen zu sprechen, die er verab-scheute und so beschimpfte, als wären die deutschen Suppen schuld an allem Übel, als wären sie das Böse in der Welt schlechthin.¹

Diese Inszenierung des essenden Vaters zur Illustration seiner Brutalität bedient gängige literarische Schemata. Alois Wierlacher unterscheidet in seinem Aufsatz »Der ›wahre Feinschmecker‹ oder: Krieg und Frieden bei Tisch« zwei Formen der narrativen Darstellung von Mahlzeiten:

den prüfenden und den modellbildenden Diskurs. [...] Lange vor Norbert Elias' Untersuchungen über den historischen Prozeß der Zivilisation beim Essen wird das Resultat dieses Prozesses von der Literatur überprüft. Das Ergebnis dieser

1 Natascha Wodin: *Einmal lebt ich*. München 1992, S. 87.

Überprüfung deckt schlimme Zustände auf: bei Tisch [...] herrscht meistens Krieg und Barbarei; [...] [d]ie [...] Barbaren sind meistens Männer, vorzugsweise Väter und fast immer unmäßige Fleischesser.²

Was Wodins Vaterfigur aufgrund der Armut – die Familie lebt in der Nachkriegszeit in einer Barackensiedlung für Ostflüchtlinge und ehemalige Zwangsarbeiter – an Fleischmasse fehlt, wird über die unappetitliche Zurichtung der Nahrung und das Essverhalten ausgeglichen: Wenngleich der Vater menschliche Kulturerrungenschaften wie Sprache und Essbesteck benutzt und gekochte Speisen verzehrt, so ist doch in der Wahrnehmung der Beobachterin die körperlich-kreatürliche Ebene durch sein Schwitzen, Schmatzen, Schlürfen massiv hervorgehoben.

Doch Wodin instrumentalisiert den *prüfenden* Essensdiskurs nicht nur, um die Rohheit des Vaters vorzuführen – die Rede vom Essen ist auch stets durchsetzt mit nationalkulturellen Zuschreibungen. In ihren »Leitgedanken über die Zusammenhänge von Identität und kulinarischer Kultur im Europa der Regionen« schlagen Eva Barlösius, Gerhard Neumann und Hans Jürgen Teuteberg vor, Küche »als eine verdichtete symbolische Konstruktion aufzufassen, über die es möglich wird, Identität herzustellen oder anderen zuzuschreiben«³. – Der Vater also füllt sich an mit dem, was für ihn die Substanz des Russischen zu sein scheint, bekräftigt so durch den Essakt seine Identität und grenzt sich zusätzlich sprechend gegen das Außen – die Deutschen – ab, wobei die Beschimpfung »Grasfresser« deren Unmännlichkeit und Schwäche suggeriert. Die Tochter dagegen setzt auf Verschmelzung mit der Substanz des Deutschen, die qua Inkorporation an die eigene Person assimiliert werden soll. So erklärt sich ihr hyperbolischer, tendenziell kannibalischer Appetit:

[I]ch sah ein Gebirge deutschen Essens vor mir, deutsches Sauerkraut, deutsche Knödel, deutsche Würste, ich sah mich essen, ich verschlang das Innere sämtli-

- 2 Alois Wierlacher: »Der ›wahre Feinschmecker‹ oder: Krieg und Frieden bei Tisch. Zum Kulturthema Essen in der neueren deutschen Erzählliteratur«. In: *Kulturthema Essen: Ansichten und Problemfelder*. Hg. v. dems., Eva Barlösius u. Gerhard Neumann. Berlin 1993, S. 279-287, hier: S. 280 f.
- 3 Eva Barlösius, Gerhard Neumann u. Hans Jürgen Teuteberg: »Leitgedanken über die Zusammenhänge von Identität und kulinarischer Kultur im Europa der Regionen«. In: *Essen und kulturelle Identität: Europäische Perspektiven*. Hg. v. Alois Wierlacher, Gerhard Neumann u. Hans Jürgen Teuteberg. Berlin 1997, S. 13-23, hier: S. 18.

cher deutscher Töpfe und Schüsseln, ich aß diese Häuser mit ihren Küchen, Wohnzimmern, Schlafzimmern, ich aß, ich verliebte sie mir ein und wurde zu [...] Deutschland selbst.⁴

Einen ähnlichen Schutzwall aus identitätsstiftendem Essen errichtet die Protagonistin und Ich-Erzählerin in Aglaja Veteranyi (1962-2002) Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999), wenn sie mehrere Seiten lang ihre Lieblingsgerichte auflistet.⁵ In beiden Texten spielt Oralität als Kategorie der Wahrnehmung aller Beziehungen zwischen Ich und Umwelt eine entscheidende Rolle. Bei Veteranyi dient das *Essen* vor allem der Abwehr von Angst und der Konstruktion familiärer Geborgenheit. Die Familie, die dem rumänischen Staatszirkus angehörte, ist in den Westen geflohen und lebt nunmehr in ständiger Angst vor Verfolgung durch die Securitate; eine Angst, die sich zu der alltäglichen Sorge hinzugesellt, die Mutter, die bei ihrer Zirkusnummer an den Haaren hängt, könnte abstürzen. So sind Angst und Bedrohung für die Heldin allgegenwärtig und müssen permanent essend abgewehrt werden.

Bei Wodin hingegen hat das Essen eher Seltenheitswert; sie macht den *Hunger* zur Leitmetapher ihres Textes, die sich selbstverständlich nicht nur auf den als »Hungertier«⁶ vorgestellten lebensbedrohenden physischen Hunger der Protagonistin bezieht, sondern als »Hunger nach Zugehörigkeit und Anerkennung«⁷ auch auf das verweist, was die soziokulturelle Institution Mahlzeit an Sättigung verspricht: »Gemeinsames Essen ist von jeher ein privilegiertes Medium des Gedankenaustauschs, der Gemeinschaftsstiftung und der Vertrauensbildung gewesen«,⁸ so Wierlacher.

Elias Canetti vertritt in seinen Ausführungen zur Psychologie des Essens eine ähnliche Meinung; er lenkt aber zugleich auch den Blick auf das, *was* gemeinsam gegessen wird, und betont den durchaus nicht selbstverständlichen Aspekt des Gewaltverzichts:

4 Wodin: *Einmal lebt ich*, a. a. O., S. 45.

5 Vgl. Aglaja Veteranyi: *Warum das Kind in der Polenta kocht*. München 2005, S. 13 f. Die Großschreibungen in den Zitaten entsprechen der Schreibweise im Original.

6 Wodin: *Einmal lebt ich*, a. a. O., S. 55.

7 Ebd., S. 159.

8 Alois Wierlacher: »Einleitung. Zur Begründung einer interdisziplinären Kulturwissenschaft des Essens«. In: *Kulturthema Essen*, a. a. O., S. 1-21, hier: S. 5.

Am stärksten ist der Zusammenhang, der zwischen den Essenden entsteht, wenn sie von *einem* Tier genießen, einem Leib, den sie auch lebend als Einheit gekannt haben, oder von einem einzigen Laib Brot. Aber die leichte Feierlichkeit in ihrer Haltung ist damit allein nicht erklärt: ihre Achtung bedeutet auch, dass sie *einander* nicht essen werden. [...] [M]an sitzt beisammen, man entblößt seine Zähne, man ißt, und sogar in diesem kritischen Augenblick überkommt einen kein Appetit auf den anderen.⁹

Wird dieser – nicht nur in unserer Kultur – tief verwurzelte optimistische Glaube an die einende Kraft der gemeinsamen Mahlzeit in literarische Bilder übersetzt, so spricht Wierlacher vom *modellbildenden* Diskurs. Dessen Vorbildfunktion umfasst nicht nur die Festigung von bestehenden Bindungen, sondern bezieht sich ausdrücklich auch auf interkulturelle Mahlzeiten als »Medium der Selbständerung durch das Sicheinlassen mit und das Hinnehmen von Fremdheit«¹⁰. Wie aber wird nun in den beiden betrachteten Texten der Essensdiskurs zum Parameter für die Integration der jungen Ausländerin in die umgebende Fremde?

Kommunion der Kulturen

Wodins Ich-Erzählerin verbringt ihr zehntes Lebensjahr – im Rahmen eines Hilfsprogramms der Siegermächte für unterernährte Kinder aus Deutschland – auf einem belgischen Bauernhof. Mit einer Fülle von (zumeist essbaren) Begrüßungsgeschenken signalisiert die Gastfamilie gegenüber dem verängstigten Kind ihre Bereitschaft, es in ihren Kreis aufzunehmen. Während die Mutter der Ich-Erzählerin nie als nährend und nur selten als versorgend gezeigt wird, erhält die Beziehung der Gastfamilie zu dem kleinen Mädchen so von Anfang an eine ausgeprägt »mütterliche« Qualität. Die ganze Familie wird in Bildern beschrieben, die Nahrung und Brutpflege evozieren: »[A]ls ich nicht trinken will, stellt sie die Schale neben mich wie neben einen kranken Welpen«; die Kinder der Familie zeichnen sich durch »erdbeerfarbene Wangen« oder »schwalbennestfarbene Locken«¹¹ aus.

Mit dem Erhalt dieser Körper- und Seelennahrung ist eine wichtige Erkenntnis verbunden: Indem die Ich-Erzählerin mit Staunen registriert, dass die erwartete Gewalt ausbleibt, wird ihr bewusst, dass sie Teil einer

9 Elias Canetti: *Masse und Macht*. (1960). München u. Wien 1994, S. 259.

10 Wierlacher: »Der »wahre Feinschmecker« oder: Krieg und Frieden bei Tisch«, a. a. O., S. 286.

11 Wodin: *Einmal lebt ich*, a. a. O., S. 158.

Gemeinschaft sein kann, dass ihr Russischsein kein naturgegebenes Ausschlusskriterium ist, wie sie dies in Deutschland erfahren hatte. Gleichzeitig aber muss sie die bisher unhinterfragten Gegebenheiten ihres gewohnten Lebens nun umso schmerzlicher empfinden. Nun erst wird sie sich »selbst kenntlich [...] als Vertriebene«¹². Neben dem »verlorenen Paradies« aber wird in dieser Passage auch ein neutestamentarisches Motiv angeschlagen, das immer wieder im Zusammenhang literarischer Essensszenen aktualisiert wird: Beim ersten Abendessen auf dem Bauernhof klingt nämlich das Heilsversprechen des biblischen Abendmahls an. Erreicht wird diese Assoziation über die Anzahl der Teilnehmer der Mahlzeit.

Gerhard Neumann bemerkt hierzu: »Das Gastmahl [...] bezieht – als kommunikatives Geschehen verstanden – seine Einheit stiftende Kraft aus der ikonografisch unzählige Male bezeugten Situation von Christi Abendmahl, dessen Struktur durch die Zwölfzahl, die symbolische Zahl für die Ganzheit, bestimmt ist.«¹³ Was bei Wodin zunächst als nebensächliches Erinnerungsdetail erscheint (»in der Mitte des Raumes ein mächtiger, roher Holztisch, an dem zwölf verschiedene Stühle, Schemel, Sessel Platz haben«¹⁴), gewinnt an symbolischem Gewicht durch das Umspielen der liturgischen Formel »Aller Augen warten auf dich, o Herr« und das Insistieren darauf, dass erst mit dem Erscheinen der zwölften Esserin der Zustand der Ganzheit erreicht ist:

[A]m Abend endlich, als alle schon gegessen haben und der zwölfte Teller immer noch unberührt auf dem Tisch steht, wage ich mich [...] heraus aus meiner Ecke. Und dann, elf Augenpaare sind stumm auf mich geheftet, kommt Mutter Evrard nicht mehr nach mit dem Auffüllen meines Tellers: Braten, Kartoffeln, Brennesselgemüse, Löwenzahnsalat.¹⁵

Übrigens erfolgt in der Chronologie des Textes nun erst der Hinweis für den Leser: »Ich bin in Belgien, auf einem Bauernhof«,¹⁶ – erst nach dem Genuss der gemeinsamen Mahlzeit ist die Ich-Erzählerin wirklich »angekommen«.

Noch ein zweites Mal mobilisiert Wodin in ihrem Text den modellbildenden Essensdiskurs. Bezeichnenderweise handelt es sich hier um die

12 Ebd., S. 161.

13 Gerhard Neumann: »Tania Blixen. Babettes Gastmahl«. In: *Kulturthema Essen*, a. a. O., S. 289-318, hier: S. 301.

14 Wodin: *Einmal lebt ich*, a. a. O., S. 158.

15 Ebd., S. 159.

16 Ebd.

vom Vater so gegeißelten »deutschen Suppen«, sodass mit der Aufnahme dieser Nahrung – und mit der temporären Aufnahme der Protagonistin in das deutsche Haus, in dem das Essen stattfindet – auch ein Moment der Emanzipation vom mächtigen Vater einhergeht. Stattdessen wird das Mütterliche betont, die Möglichkeit eines Bemuttertwerdens auch ohne genealogisches Verhältnis – und, wie schon in der belgischen Episode, ohne gemeinsame Sprache. Trotz der Fähigkeit der Heldin, sich fremde Sprachen rasch anzueignen, bleibt die Sprache im Text Symbol für das Abweisende, Unzugängliche, die ›Heimat‹ der verletzenden Worte. Die Vertrauensstiftung erfolgt auf nonverbaler Basis, zunächst im Erkennen einer gemeinsamen Fremdheit:

Mit Christa war ich stumm verwoben in der Legende vom Findelkind, sie verkörperte, schwarz, katzenhaft scheu und unzugänglich, vielleicht selbst nicht wissend, wer sie war, [...] sie verkörperte alles, was ich selbst war, den Mythos aller verstoßenen Kinder, und sie verkörperte [...] gleichzeitig alles das, was ich nicht war: das gefundene, das gerettete, das angenommene Kind.¹⁷

Das Mädchen Christa wird zunächst als Anderes, als Gegenbild des blondgelockten, nylonbestrumpften Frauenideals der Zeit skizziert, dem die Heldin vergeblich nacheifert. Es lebt bei einer Pflegemutter in einem ärmlichen Teil der Stadt, der weiblich konnotiert ist mit seinen »Häuser[n], die aussahen wie [...] die Gesichter uralter Frauen, die wie ergraute Glucken am Wasser schliefen«¹⁸ und so seinerseits zum Gegenentwurf des bisher konstruierten Deutschlandbildes wird, in dem (männlich konnotierter) technischer Fortschritt, Effizienz und glänzend polierte Oberflächen¹⁹ dominieren.

17 Ebd., S. 163.

18 Ebd., S. 162 f.

19 Vgl. dazu auch Canetti: »*Glätte* und *Ordnung*, als manifeste Eigenschaften der Zähne, sind in das Wesen der Macht überhaupt eingegangen. Sie sind unzertrennlich von ihr und an jeder Form der Macht das erste, das sich feststellen läßt. [...] In den Maschinen und Fahrzeugen unserer modernen Welt hat sich diese Glätte gesteigert; sie ist zu einer Glätte der Funktion überhaupt geworden. [...] [M]an sagt, daß etwas glatt geht oder glatt funktioniert. Man meint damit, daß man einen Vorgang, welcher Art immer, völlig und ungestört in der Gewalt hat. [...] Man spricht von Funktion, von Klarheit und Nützlichkeit, aber was in Wirklichkeit triumphiert hat, ist die *Glätte* und das geheime Prestige der Macht, das ihr innewohnt.« In: Canetti: *Masse und Macht*, a. a. O., S. 243 f.

So wie keine verbale Äußerung Christas im Text erwähnt wird, macht auch die Pflegemutter des Mädchens keine Worte, sondern drückt durch die Gabe von Nahrung ihre Anteilnahme aus:

In einer stillschweigenden Übereinkunft stellte sie einen Teller mit Suppe oder Eintopf vor mich hin, wenn ich kam, ausgehungert, [...] dann gab mir der Teller Suppe [...] etwas von mir selbst zurück, etwas von meiner Seele, die in der Materie von Kartoffeln und Kohl enthalten war. [...] Das Haus am Mühlbach war die erste und einzige Barmherzigkeit, die Deutschland mir erwies.²⁰

Es geht in dieser Mahlzeit also um nichts weniger als um das, was den Menschen zum Menschen macht – und um die Anerkennung als Mitmensch durch eine deutsche Frau, in einem deutsch besiedelten Stadtteil – denn sofort wird die Zuwendung von der individuellen auf die nationale Ebene verschoben als »Barmherzigkeit, die Deutschland [...] erwies«. Direkte Anspielungen auf biblische Szenen fehlen hier; dennoch erscheint der Diskurs, da von »Seele« und »Barmherzigkeit« die Rede ist, deutlich religiös eingefärbt, ganz zu schweigen von der Markierung durch den Namen Christa.

Wenn Wodin den modellbildenden Diskurs durch christliche Motivik überhöht, mag dies die Modellhaftigkeit des geschilderten Verhaltens hervorheben – durch die stets mitgedachte Ebene des Nationalexemplarischen gerät die individuelle Begegnung einiger Menschen beim Essen so zur »Kommunion der Kulturen« – gleichzeitig aber werden die Szenen auf diese Weise der Sphäre des »normalen«, alltäglich zu erwartenden mitmenschlichen Verhaltens entrückt.

Der hungrige Gott und die Seele aus Weißmehl

Religiöse Bezüge zum Essensgeschehen sind auch in Aglaja Veteranyis Text äußerst virulent. Hier aber handelt es sich offenbar um einen archaischen, »immer hungrigen« Gott, der durch regelmäßige Opfer bei Laune gehalten werden muss:

In jeder neuen Stadt grabe ich ein Loch in die Erde [...], stecke [...] meinen Kopf [hinein] und höre, wie Gott unter der Erde atmet und kaut. [...] / GOTT IST IMMER SEHR HUNGRIG./ Er trinkt auch gerne von meiner Limonade,

20 Wodin: *Einmal lebt ich*, a. a. O., S. 146 f.

ich [...] gebe ihm zu trinken, damit er meine Mutter beschützt. Und ich lege ihm auch ein wenig vom guten Essen meiner Mutter ins Loch.²¹

Damit Gott die Mutter selbst verschont, wird ihm stellvertretend ein wenig von der Substanz dargeboten, die diese zu sich nimmt. Wie eine Opferung wirkt es auch, wenn die Mutter in der Hotelbadewanne ein Huhn schlachtet, eine Handlung, die für sie ebenso zur Vorbereitung ihres Auftritts gehört wie das Herrichten der Haare: »WENN MEINE MUTTER NICHT ABSTÜRZT VON DER KUPPEL, ESSEN WIR NACH DER VORSTELLUNG GEMEINSAM HÜHNERSUPPE«,²² beschreibt die Tochter das allabendliche Ritual, mit dem der Aufschub der akuten Angst gefeiert wird. Zugleich werden die Zusammengehörigkeit innerhalb der Familie und ihre Verbundenheit mit dem Herkunftsland beschworen, ein Prozess, der der steten Erneuerung bedarf:²³ »Mein Land kenne ich nur vom Riechen. Es riecht wie das Essen meiner Mutter.«²⁴ Und: »Ich öffne die Tür vom Wohnwagen so wenig wie möglich, damit das Zuhause nicht verdampft.«²⁵

21 Veteranyi: *Warum das Kind in der Polenta kocht*, a. a. O., S. 75. Veteranyis Textstruktur, die durch monolithische, meist einen Absatz beanspruchende Sätze gekennzeichnet ist, wird im Text durch Virgeln angezeigt.

22 Ebd., S. 25.

23 Vgl. dazu auch Freud: »Gebräuche, die noch heute unter den Arabern der Wüste in Kraft sind, beweisen, daß das Bindende an der gemeinsamen Mahlzeit nicht ein religiöses Moment ist, sondern der Akt des Essens selbst. Wer den kleinsten Bissen mit einem solchen Beduinen geteilt oder einen Schluck von seiner Milch getrunken hat, der [...] darf seines Schutzes und seiner Hilfe sicher sein. Allerdings nicht für ewige Zeiten; strenggenommen nur für so lange, als der gemeinsam genossene Stoff der Annahme nach in seinem Körper verbleibt. So realistisch wird das Band der Vereinigung aufgefaßt; es bedarf der Wiederholung, um es zu stärken und dauerhaft zu machen.« In: Sigmund Freud: »Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker.« (1913). In: ders.: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Hg. v. Alexander Mitscherlich [u. a.]. Frankfurt a. M. 1994, S. 287-444, hier: S. 419.

24 Veteranyi: *Warum das Kind in der Polenta kocht*, a. a. O., S. 25. Claus Dieter Rath konstatiert aus psychoanalytischer Sicht, dass »für den Esser an dem, was er isst, etwas von dem haftet, wonach er sich verzehrt.« In: Claus Dieter Rath: »Zur Psychoanalyse der EBkultur«. In: *Kulturthema Essen*, a. a. O., S. 151-176, hier: S. 175 f.

25 Veteranyi: *Warum das Kind in der Polenta kocht*, a. a. O., S. 25.

Kontrastfolie und Referenzpunkt für das in wechselnden Wohnwagen und Hotelzimmern immer nur temporär, für die Dauer einer Mahlzeit, zu erschaffende ›Zuhause‹ ist die schlechte Versorgungslage in Rumänien: »Die Leute hier haben gute Zähne, weil sie jederzeit frisches Fleisch kaufen können./ Zu Hause haben schon die Kinder faule Zähne, weil der Körper alle Vitamine raussaugt,«²⁶ konstatiert die Heldin lakonisch. Der Genuss der Nahrungsfülle ist getrübt – aber auch erkauf – durch das Leben im Ausland. In der Darstellung der Familienmahlzeiten, die nach innen einend wirken, den Unterschied zwischen relativem Wohlstand und Armut aber scharf betonen, sind also beide Essensdiskurse aktiv. Die Substanz, die verzehrt wird, ist buchstäblich das Heimatland – »Meine Mutter sagt, daß wir im Ausland viel mehr von unserem Land haben, weil das ganze Essen unseres Landes ins Ausland verkauft wird.«²⁷ – das, was eigentlich dazu bestimmt war, die Verwandten zu ernähren. Daraus resultiert bei der Heldin ein ständiges diffuses Schuldgefühl, am Leben zu sein.²⁸

Gleichzeitig aber zehrt auch die diasporische Lebensweise an der seelischen Substanz der Heldin und ihrer Familie, wie das kleine Mädchen indirekt zugibt: »MEINE PUPPEN SIND GANZ DÜNN GEWORDEN: SIE VERSTEHEN DIE FREMDEN SPRACHEN NICHT.«²⁹ Ihre heimliche Sehnsucht gilt denen, die nicht mit dem Zirkus ziehen müssen, sondern einen vertrauten Wohnort besetzen und lieb gewinnen dürfen: »Am liebsten will ich so sein wie die Leute draußen. Dort können alle lesen und wissen Bescheid, sie haben eine Seele aus Weißmehl.«³⁰ – Ein Wunsch, der als so ungeheuerlicher Verrat an der Sippe erscheint, dass er augenblicklich durch einen Todeswunsch überschrieben werden muss: »Am liebsten will ich tot sein. Dann weinen alle bei meinem Begräbnis und machen sich Vorwürfe.«³¹

Dieser Wunsch nach Selbstausslöschung bildet das Gravitationszentrum des Textes. Er bezeichnet das Opfer, dem der eigentliche Appetit

26 Ebd., S. 13.

27 Ebd., S. 10.

28 Vgl. dazu Canettis Ausführungen zur Psychologie des Essens und zur Schuld des auf Kosten anderer Überlebenden: »Der Kot, der von allem übrig bleibt, ist mit unserer ganzen Blutschuld beladen. An ihm läßt sich erkennen, was wir gemordet haben. [...] Als unsere tägliche, fortgesetzte, als unsere nie unterbrochene Sünde stinkt und schreit er zum Himmel.« In: Canetti: *Masse und Macht*, a. a. O., S. 247.

29 Veteranyi: *Warum das Kind in der Polenta kocht*, a. a. O., S. 54.

30 Ebd., S. 33.

31 Ebd.

Gottes gilt und für das Speiseopfer, geschlachtete Hühner und das Leben von der Substanz der Verwandten nur schwache Substitute sein konnten. Die Anziehungskraft des Opfergedankens lässt sich als Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott – einem kinderfressenden Kronos – oder aber als regressiver Wunsch nach Rückkehr zur archaischen, verschlingenden Urmutter im Sinne Kristevas verstehen. Diese weibliche Konnotation der verschlingenden göttlichen Instanz wird erreicht über die ständige erzählerische Inszenierung des eigenen Todes durch das titelgebende Märchen vom Kind, das in der Polenta kocht, das die große Schwester der kleinen erzählt, um sie von ihrer Angst um die Mutter abzulenken. Die Heldin erweitert die Identifikation mit dem gekochten Kind im Weitererzählen um zahlreiche grausige Details und motiviert das Kochen immer wieder als Selbstbestrafungsfantasie.

Der Aufenthalt in einem Schweizer Kinderheim, in dem die Erzählerin und ihre Schwester schließlich untergebracht werden, bietet einen alpträumhaften Kontrapunkt zum – zwar bedrückenden, aber eben auch nährenden – Leben bei der Mutter. Die Heldin spekuliert darüber, ob sie von den Eltern verkauft worden sei; die große Schwester, die »mehr Wörter versteht«³², identifiziert das »Haus in den Bergen«³³ sofort als Heim und gibt die Parole vor: »Hier muss man sehr dick werden, sonst wird man von den Bergen zerdrückt.«³⁴ Dass das Heim aber kein nährender Ort ist, an dem sich diese Schutzmaßnahme realisieren ließe, verrät schon der Geruch nach Desinfektionsmittel, der auch Küche und Esssaal beherrscht.³⁵ (Nur die Leiterin riecht nach Speck, was ein klares Zeichen von Dominanz ist: sie versteht es offensichtlich, an diesem Ort gut zu leben). Aufgrund ihrer oralen Fixierung empfindet die Protagonistin den Abschied von der Mutter als Hungergefühl und wie Wodins »Hungertier«, führt dieser Hunger ein beunruhigendes Eigenleben: »Ein Tier knabberte in meinem Bauch, es hatte mir schon die Beine weggefressen.«³⁶ Der Zorn, den das Kind im Augenblick der Trennung direkt auf die Mutter zu richten wagt, ist eng mit der Vorstellung verbunden, sie im Tod stillzustellen und oral verfügbar zu halten: »Meine Mutter soll auf der Stelle sterben, dachte ich, dann werden wir sie im Garten unter unserem Fenster begraben. Im Sommer werden die Erdbeeren nach meiner Mutter schmecken.«³⁷

32 Vgl. ebd., S. 82.

33 Ebd., S. 79.

34 Ebd., S. 84.

35 Vgl. ebd., S. 82.

36 Ebd., S. 83.

37 Ebd.

Das Essen im Heim ist kein *Lebensmittel*, es »SCHMECKT [...] WIE DAS ABBAUEN DES ZIRKUSZELTES«³⁸, das heißt in der privaten Nomenklatur der Heldin: nach Tod und Auflösung. Hinzu kommt der Zwang, den die Heimleiterin über das Essen ausübt, indem sie die Kinder, die die Mahlzeit verweigern oder erbrechen, zwingt, vom Erbrochenen zu essen. Über dieses Essen lässt sich kein identifikatorischer Bezug zu einer schützenden Gruppe aufbauen. Tatsächlich konstituiert sich die Gemeinschaft der Heimkinder auch nicht über die Nahrungsaufnahme, sondern über das Sprechen: »Die anderen Kinder haben keine Angst, sie sprechen alle dieselbe Sprache.«³⁹ Doch auch nachdem sie gelernt haben, mit den anderen Kindern in deren Sprache zu verkehren, bleiben die Zirkuskinder isoliert, da sich ihre Erfahrungen nicht kommunizieren lassen.

Von einer weiteren interkulturellen Mahlzeit ist in Veteranyis Text die Rede, und da die Mutter ihre Angst vor Denunzianten überwindet und sich zum ersten Mal auf näheren Kontakt mit einem Ehepaar aus dem Publikum einlässt, ließe sich hier eine Chance vermuten, doch noch auf ungetrübten modellbildenden Diskurs zu stoßen. Doch was wird gegessen? »Meine Mutter führte mich wie ein Stück Kuchen vor.«⁴⁰ Dieser Satz impliziert die Möglichkeit, das Mädchen zu »vernaschen« und verstränkt somit den Essensdiskurs mit dem Thema Sexualität.

Dieses Thema lässt sich nicht aus dem familiären (und somit inzesuösen) Bezugsrahmen lösen: »Der Mann behandelte mich wie seine Tochter./ Er nahm meine Hand und setzte mich auf seine Knie.«⁴¹ Da die Tochter aber versucht, sich durch die sexuelle Beziehung der kontrollierenden Mutter zu entziehen und zugleich die Identifikation mit ihr durchzusetzen⁴², lässt sich mit Bezug auf die Essenssituation folgern: Dem sich konstituierenden Subjekt bleibt die Wahl zwischen dem regressiven Sich-Verschlingen-Lassen durch die archaische Mutter (konkretisiert im Bild der Polenta) oder der sexuellen Vereinnahmung durch eine Vater-Gottheit, die sich im Stadium vor der Einführung des Inzest-Verbots befindet. Ich komme nun auf die eingangs gestellte Frage zurück: Wie liest sich der Essensdiskurs im Kontext gelingender – oder misslingender – interkultureller Verständigung?

38 Ebd., S. 96.

39 Ebd., S. 100.

40 Ebd., S. 157.

41 Ebd., S. 158.

42 Sie argumentiert hierzu mit der Namensgleichheit: »Der Mann heißt Armando./ Meine Mutter hatte auch mal einen Mann, der Armando hieß. Und er war auch verheiratet./ Warum regt sie sich bei mir darüber auf?« Ebd., S. 165.

Sehr auffällig ist, dass in beiden Texten die durch das Essen initiierten Beziehungen auf der konkreten Ebene der Nahrungsaufnahme verbleiben. Eine symbolische Beziehungsebene, auf der Worte statt Nahrung (oder Leibern) ausgetauscht werden könnten, wird nicht erreicht. Wodin suggeriert, dass die Versorgung mit Nahrung – und der Gewaltverzicht – ein Anfang sein können. Mit dem Hinzutreten der religiösen Bezüge zeichnet sich vielleicht ein Übergang vom Essen zum Sprechen ab. In letzter Instanz aber erweisen sich die Allianzen – oder auch einfach die Alliierten, die die Protagonistin findet – als zu schwach, um eine dauerhafte Integration zu gewährleisten.

Veteranyi benennt die soziale Unterernährung explizit, wenn ihre Heldin von den abgemagerten Puppen spricht. Was aber die gemeinsamen Mahlzeiten angeht, so macht sie deutlich, dass es sich um Rituale handelt, die zwar das Fortbestehen und die Verbundenheit der Einen bekräftigen, aber durch Ausschluss und Untergang der Anderen bedingt sind. Und schließlich betont sie – sarkastisch und im Gegensatz zu Wodin, die die Essgemeinschaft als Chance feiert – den Performancecharakter des so beschworenen Wirgefühls: »Meine Mutter lud alle zum Essen ein, wir saßen an einem großen Tisch [...]./ Auf dem Foto sehen wir wie eine Familie aus.«⁴³

43 Ebd., S. 158.

**ESSEN UND TERRITORIALITÄT.
WAHRNEHMUNGEN VON
HEIMAT UND FREMDE**

›ILLYRISCHE‹ MAHLZEITEN -
GASTRONOMISCHE DISKURSE.
DEUTSCHSPRACHIGE KROATIENREISENDE
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS

MIRNA ZEMAN

Obwohl die Kulturphänomene *Essen* und *Reisen* mittlerweile zu viel beachteten Forschungsgegenständen zählen, rücken die vielfachen Beziehungen zwischen den beiden Feldern eher selten in das Blickfeld der Kulturwissenschaften.¹ Dasselbe gilt für die Verbindung von Reisen und Essen auf diskursiver Ebene.² Das Nebeneinandertreten, die Durchdringung und Verflechtung beider Diskurse kommt insbesondere in *Reiseberichten* zum Ausdruck – einer Gattung, die Essen als Anlass der Reise verspricht, ›Speisen auf Reisen‹ zum Thema macht, *mental maps* von Esskulturen entwirft sowie kulinarische Fremd-eigen-Differenzen verhandelt.

Auch in Reiseberichten über den kroatischen Raum aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert nimmt der gastronomische Diskurs eine prominente Stellung ein.³ In diesen Texten wird von Reiseproviant ge-

-
- 1 Die diesem Artikel zugrunde liegenden Recherchen konnten nur eine selbständige Publikation zu diesem Thema ermitteln: *Voyage. Jahrbuch für Reise- & Tourismusforschung. Schwerpunktthema: Reisen & Essen*. Bd. 5. Hg. v. Tobias Gohlis [u. a.]. Köln 2002. Dieter Richter hält fest, dass das Thema ›Reisen und Essen‹ »ein wenig beachtetes Feld der Kulturanthropologie« darstellt. Vgl. Dieter Richter (für die Hg.): »Editorial. Reisen und Essen«. In: Ebd., S. 8-9, hier: S. 8. In diesem Sinne äußert sich auch Bertram M. Gordon: »Essen wie Gott in Frankreich. Kulinarische Reisen im Spiegel der englischsprachigen Presse vom 18. Jahrhundert bis heute«. In: Ebd., S. 64-68, hier: S. 64.
 - 2 Zur defizitären Forschungslage vgl. beispielsweise auch Alois Wierlacher: »Verfehlt Alterität. Zum Diskurs deutschsprachiger Reiseführer über fremde Speisen«. In: *Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven* Hg. v. Hans Jürgen Teuteberg. Berlin 1997, S 498-509, hier: S. 498.
 - 3 Darunter verstehe ich die Gesamtheit der Aussagen, die sich auf irgendeine Weise auf das Essen und Trinken beziehen.

sprochen, in Gasthäusern getafelt, in fremde Töpfe geschaut und auf interkulturelle Mahlzeiten verwiesen. Manche Reisende führen in ihren Berichten umfangreiche ›morlakische‹, ›slawonische‹, ›dalmatinische‹ und ›kroatische‹ Menüs der Alltags- und Festkultur auf,⁴ das heißt, sie gehen in ihren Beschreibungen explizit auf die »Schmausanstalten« oder

- 4 Die großen regionalen Unterschiede, die es heute unmöglich machen, von *einer* ›kroatischen Küche‹ zu sprechen, kommen natürlich auch in den historischen Reiseberichten zum Ausdruck. Die moderne Ethnografie teilt Kroatien in drei kulturell-geografische Zonen, die sich durch jeweils spezifische Küchen auszeichnen: die adriatische, die dinarische und die pannonische. Vgl. *Etnografija. Svagdan i blagdan hrvatskog puka*. Hg. v. Jasna Čapo Žmegač [u. a.]. Zagreb 1998. Innerhalb dieser Zonen gibt es zahlreiche mikroregionale Unterschiede und Besonderheiten. Für Dalmatien und Istrien ist z. B. einerseits eine gemeinsame mediterrane Ernährungsweise, andererseits die Wahrnehmung und bewusste Weiterentwicklung der Besonderheiten charakteristisch, die zur Bildung einer genuin eigenen gastronomischen Identität beitragen. Was für die ›adriatische Zone‹ Kroatiens gilt, gilt natürlich in noch höherem Maße für größere kulinarische Einheiten auf den kognitiven Landkarten der Esskulturen. Denn eine einheitliche und geschlossene Mittelmeerküche existiert ebenso wenig wie ›die‹ mitteleuropäische oder ›die‹ Balkanküche. Fest steht, dass das heutige Kroatien eine von mediterranen, mitteleuropäischen und südosteuropäischen kulinarischen Einflüssen geprägte Kontakt- und Übergangszone darstellt. Diesen Übergangstatus Kroatiens betont auch Alexander Kiossev, wenn er über die Problematik der kulinarischen Grenzziehungen im Hinblick auf den Balkanraum schreibt: »Cuisine, for example, is definitely influenced and ›mapped out‹ by the empires as well as by the great religions, ›minor‹ cultural influences, random historical fusion, distant contacts, and ›long durée‹ legacies. Experts claim that Balkan cuisine descends from the Arab and Ottoman versions of Persian cuisine. Its ›natural‹ borders (which coincide neither with the former empires nor with the contemporary nation states) can be drawn somewhere around Zagreb, where it is about the mid-European front of chocolate cakes, sugary salads, and milky potages, while to the South, at Rijeka, it shades into the Dalmatian/Mediterranean cuisine of frutti di mare, pizzas and spaghetti. But the poor highlanders' cuisine, as well as the cuisine of various religious minorities and nomads, remain outside this map; and the various national ›cultivations‹, appropriations, and emblematisations of traditional cuisine demand a different history, different maps«. In: Alexander Kiossev: »The Dark Intimacy. Maps, Identities, Acts of Identification«. In: *Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*. Hg. v. Dušan I. Bjelić u. Obrad Savić. Cambridge, Massachusetts 2002, S. 165-191, hier: S. 172.

– wie ein Autor es formuliert – die »Fütterungsgeschäfte«⁵ der ›Illyrier‹⁶ ein. Die Kataloge der Lebensmittel, Speisen und Getränke sowie die Darstellung der traditionellen Zubereitungs- und Einnahmearten machen diese Texte dabei zu wichtigen Quellen für historische und ethnologische Nahrungsforschung,⁷ über die Gabriella Schubert indes relativierend und zu Recht bemerkt: »Reisebeschreibungen als Quellen sind [...] für die historische Nahrungsforschung mit Vorsicht zu verwenden. Sie geben nur einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit wieder, der mehr oder minder zuverlässig ist und stets vor dem kulturellen Hintergrund des Beobachters zu beurteilen ist.«⁸

Auch für die Analyse des gastronomischen Diskurses Kroatienerreisender empfiehlt sich daher jene Interpretationsweise, die Michael Harbsmeier als »unfreiwillige kulturelle Selbstdarstellung«⁹ der Reiseberichter-
autoren bezeichnet hat. Diese muss nicht – um mit Bernhard Struck zu reden – bei Kultur im engeren Sinn stehen bleiben:

Sie kann weiterhin, ob nun in Anlehnung oder in Abgrenzung von den bereisten und beschriebenen Regionen, eine Selbstdarstellung in Bezug auf politisches

-
- 5 Johann v. Csaplovics: *Slavonien und zum Theil Croatien. Ein Beitrag zur Völker- und Länderkunde. Theils aus eigener Ansicht und Erfahrung (1808-1812), theils auch aus späteren zuverlässigen Mittheilungen der Insassen.* Bd. 1. Pesth 1819, S. 172.
 - 6 Der Name ›Illyrier‹ fungiert in vielen deutschsprachigen Quellen aus dem 18. und 19. Jahrhundert als zusammenfassende Bezeichnung für die Bevölkerung des pränationalen Kroatiens, Dalmatiens und Slawoniens.
 - 7 Vgl. beispielsweise Ivan Jurišić: »Jela i pića karlovačkog generalata u 18. stoljeću«. In: *Triplex Confinium (1500-1800). Ekohistorija. Zbornik radova sa međunarodnog znanstvenog skupa održanog od 3. do 7. svibnja 2000. Godine u Zadru.* Hg. v. Drago Roksandić [u. a.]. Split u. Zagreb 2003, S. 279-288.
 - 8 Gabriella Schubert: »Deutschsprachige Reiseberichte zu Eßgewohnheiten und Tischsitten der Muslime auf dem osmanisch besetzten Balkan«. In: *Körper, Essen und Trinken im Kulturverständnis der Balkanvölker. Beiträge zur Tagung vom 19.-24. November 1989 in Hamburg.* Hg. v. Dagmar Burkhart. Wiesbaden 1991, S. 107-117, hier: S. 107.
 - 9 Michael Harbsmeier: »Reisebeschreibungen als mentalitätsgeschichtliche Quellen. Überlegungen zu einer historisch-anthropologischen Untersuchung frühneuzeitlicher deutscher Reisebeschreibungen«. In: *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte.* Hg. v. Antoni Mańczak und Hans Jürgen Teuteberg. Wolfenbüttel 1982, S. 1-32, hier: S. 2.

und ökonomisches Denken sowie auf gesellschaftliche und kulturelle Vorstellungen der Autoren sein.¹⁰

Anstatt allein die essenden und trinkenden ›Illyrier‹ durch die ›Brillen‹ ihrer deutschsprachigen Gäste zu beobachten, möchte ich in diesem Beitrag in dem genannten Sinne vor allem die Gäste selbst – Reisende, Mitessende und Erzähler – in den Mittelpunkt der Betrachtung stellen und folgenden Fragen nachgehen: Was, wo und mit wem aßen und tranken die deutschsprachigen Kroatienreisenden? Ließen sie sich gerne zu den ›illyrischen Mahlzeiten‹ einladen? Wie inszenierten sie sich am Esstisch in der Fremde? Was sagt der gastronomische Diskurs über die politischen Auffassungen, literarischen Präferenzen, Weltanschauungen und Autoimages der Reisenden aus? Inwieweit schreibt sich die Poetik des Autors oder der Gattung in die Darstellungen des Essens und Trinkens ein?

Über die Gastfreundschaft und die Langlebigkeit, über Nahrungspräferenzen und Nahrungstabus

Im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert machten sich mehrere deutschsprachige Reisende auf den Weg, um Dalmatien, Istrien, Kroatien und Slawonien im Auftrag der Regierung oder im Dienste der Wissenschaften zu erkunden. Wie unterschiedlich ihre Reiseabsichten, -arten, -routen und -ziele auch gewesen sein mögen und wie unterschiedlich ihre Texte in thematischer Hinsicht auch ausfielen – eines haben viele dieser Reiseberichtsautoren gemeinsam: Sie insistieren auf einer grenzenlosen Gastfreundschaft der ›Illyrier‹. Als Begründer dieses Diskurses gilt allen voran der Italiener Alberto Fortis (1741-1803), der diese Eigenschaft bei den ›Morlaken‹¹¹ entdeckte und in seinem Reisebericht *Viaggio in Dalmazia* aus dem Jahre 1774 mit folgenden Worten lobend hervorhob:

10 Bernhard Struck: *Nicht West – nicht Ost. Frankreich und Polen in der Wahrnehmung deutscher Reisender zwischen 1750 und 1850*. Göttingen 2006, S. 17.

11 Die Bezeichnung »Morlacchi« ist nur eine der vielen regional beschränkten Fremdbezeichnungen, die im 18. Jahrhundert für die ethnisch, kulturell und konfessionell vielfältige Bevölkerung im Gebiet um die venezianisch-habsburgisch-osmanische Grenze verwendet wurden. Dieses Wort stammt wahrscheinlich von der byzantinisch-griechischen Zusammensetzung *Μαυρόβλαχοι* (lateinisch: *morovlachi*) mit der ursprünglich die Gebirgshir-

Der Morlacke, gastfey und großmüthig von Natur, öffnet jedem Reisenden seine arme Hütte; aus einer Art von Instinkt ihn wohl zu bedienen giebt er ihm, was er hat, begehrt niemals, und verweigert öftmals hartnäckig die mindeste Erkenntlichkeit. Mehr als einmal habe ich in der Morlachey auf diese Weise den Tisch mit Leuten getheilt, die mich niemals in ihrem Leben gesehen hatten, und wahrscheinlicher Weise eben so wenig hoffen konnten, mich jemals wieder zu sehen.¹²

Der Italiener verspricht im Text, die freundliche Aufnahme und gütige Behandlung, die er im Hause des morlakischen Oberhauptes Prvan zu Cocchorich erfuhr, bis zu seinem letzten Atemzug in Erinnerung zu behalten.¹³ Mit welchen kulinarischen Köstlichkeiten der *vojvoda* diese Dankbezeugung sich verdient hat, verrät Fortis jedoch nicht – nur so viel, dass sie auf »türkische Art« zubereitet war.

In einem mit dem Titel »Speisen« überschriebenen Kapitel informiert Fortis weiter über die Alltagskost der gemeinen »Morlaken«, die aus *Pogača*, gestockter Milch, Molke und Sauerkraut bestand, um anschließend das eigentliche Lieblingsnahrungsmittel der »Nation« vorzustellen:

Aber nach dem gebratenen Fleisch, wofür sie eine Art von Leidenschaft haben, werden Knoblauch und Schalotten am meisten und allgerneinsten von der Nation geliebt. Ein Morlacke schickt die Ausdünstungen von dieser seiner gewöhnlichen Speise immer etliche Schritte vor sich her, und kündigt sich einer ungewohnten Nase schon von weitem an.¹⁴

ten, die Nachkommen der autochtonen Bevölkerung des Balkans (der romanisierten Thrakier, Dazier, Illyrier) bezeichnet wurden. Im 18. Jahrhundert stand dieser Name für die Bewohner der Hinterlandsgebiete des venezianischen Dalmatiens, die erst Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts von den Osmanen erobert worden waren, und fungierte ausschließlich als Fremdbezeichnung, mitunter auch als Schimpfname, den die Venezianer und dalmatinischen Küstenbewohner benutzten, um das geografische, ökonomische und religiöse Anderssein der Hinterlandsbewohner zu betonen. Vgl. Mirna Zeman: »Reisen auf den Spuren ›illyrischer Barden‹. Gemeinplätze des literarischen Morlakismus«. In: *In Spuren reisen. Vor-Bilder und Vor-Schriften in der Reiseliteratur*. Hg. v. Gisela Ecker u. Susanne Röhl. Berlin u. Münster 2006, S. 125-145 und die weiterführenden Literaturhinweise.

12 Alberto Fortis: *Reise in Dalmatien. Aus dem Italiänischen. Mit Kupfern*. Bd. 1. Bern 1776, S. 80-81.

13 Vgl. ebd., S. 81.

14 Ebd., S. 127.

Auf den häufigen Genuss der stark riechenden Heilknolle Knoblauch wird dann auch die zweite Eigenschaft des ›morlakischen‹ ›edlen Wilden‹ – seine Langlebigkeit – zurückgeführt. Neben den Liebesspeisen ist dem Italiener ferner die Speise, welche die dalmatinischen Hinterlandbewohner am meisten schreck wohlbekannt: Frösche. So weiß Fortis zu berichten, dass der ›Morlake‹ lieber vor Hunger sterben würde, als Frösche zu essen.

Larry Wolff hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass Fortis' anthropologische Forschungen zu ›morlakischen‹ Nahrungspräferenzen und -tabus meist mit dem ökonomischen Interesse der venezianischen Regierung einhergingen.¹⁵ Denn Fortis' Teilnahme am gastronomischen Diskurs über das Fremde vollzieht sich nicht zuletzt in der Funktion der Ermittlung und Bereitstellung von Wissen, das politischen Invektiven eine feste Grundlage liefern sollte:

Ich konnte mich nie genug verwundern, dass die Morlacken, die einen so grossen Aufwand von Zwiebeln, Schalotten und Knoblauch machen, und sich gezwungen sehen, den Anconitanern und Riminesern jährlich viele tausend Ducaten dafür zu zahlen, ihre weite und fette Felder [*sic!*] noch nicht selbst damit angepflanzt haben. Es wäre eine wohlthätige Gewalt, oder besser zu sagen eine Handlung von väterlicher Liebe, wenn man sie diese Produkte selbst anzubauen nöthigen würde.¹⁶

In Sachen Knoblauch und Frösche geht es hier offenbar um die starke Traditionsgebundenheit der Untertanen sowie, damit verbunden, um Eingriffsmöglichkeiten der Regierung, um finanzielle Verluste des Staates und um normative Regelungen, die sich in Zeiten der wiederkehrenden Hungersnöte als unökonomisch erweisen. An diesen Themen zeigen sich auch spätere österreichische Werke interessiert, besonders jene, die ihre Darstellungen der ›Morlacken‹ und anderer ›Illyrier‹ programmatisch an Verwaltungsinteressen und Regierungspraxis ausrichteten. Gemeint sind Statistiken und volkskundliche Darstellungen, die sich, um mit Foucault zu reden, zur Aufgabe machten, das Leben einer Bevölkerung in seiner Gesamtheit zu erfassen, ihr Verhalten, ihre Geburts- und Sterblichkeitsraten, ihre Krankheiten und ihre Produktivität zu registrieren und sie dadurch regulierbar und kontrollierbar zu machen.¹⁷ Diese Texte, die in

15 Vgl. Larry Wolff: *Venice and the Slavs. The Discovery of Dalmatia in the Age of Enlightenment*. Stanford, Kalifornien 2001, S. 168-172.

16 Fortis: *Reise in Dalmatien*, a. a. O., S. 127 f.

17 Vgl. Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975-76*. Übers. v. Michaela Ott. Frankfurt a. M. 1999

Anlehnung an Foucault als Instrument der biopolitischen Machttechnologie zu bezeichnen wären, bedienen sich der gastronomischen Inhalte aus Fortis' Reisebericht, wobei es zu einer Verfestigung kulinarischer Stereotype kommt. So liest man in Joseph Rohrer's *Versuch über die slawischen Bewohner der österreichischen Monarchie*:

Unter die Lieblings Speisen des illyrischen Gränzsoldaten gehört Knoblauch und Zwiebel zum Brode. Das gleiche Bedürfnis hat der Morlake in Dalmatien. Alle Jahre gehet deßwegen eine hübsche Summe Geldes außerhalb Landes zu den Riminesern und Ankonitanern über, weil die Dalmatier noch immer zu nachlässig in der Cultur der Lauchgewächse sind. Eine Folge des Genusses der vielen Knoblauch-Zwiebeln ist wohl der etwas widrige Geruch der meisten Bewohner dieser Gegenden; obgleich es sich auf der andern Seite nicht läugnen läßt, daß diese Frucht, bey nüchternem Magen genossen, den Illyrier vor manchen Krankheiten bewahrt, indem sie viel zur Reinigung seines Geblütes be trägt.¹⁸

In einer anderen Statistik aus dem Jahre 1812 wird der Knoblauchgeruch nicht mehr nur »den meisten Bewohnern«, sondern gleich allen Kroaten und ›Morlaken‹ als Charakteristikum zugeschrieben: »Kroaten und Morlaken essen nüchtern auch sonst zum Brode viel Zwiebeln und Knoblauch, die aus Rimini und Ancona gebracht werden [...]. Ihre Ausdünstung fällt daher dem Geruch sehr lästig.«¹⁹ Der »tödliche Abscheu«²⁰ vor den Fröschen und der kollektive Knoblauchgeruch sind jedoch nur einige der im späten 18. Jahrhundert über die ›Morlaken‹ kursierenden Klischees, die aus der ›Fortischen Küche‹ stammen. Wenn in Westeuropa heutzutage über einen angeblich balkanweit üblichen Kochstil die Rede ist, so wird Knoblauch stets als eine typische Zutat dieser Küche herausgegriffen.²¹

u. ders: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1.* (1976). Übers. v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1977. Vgl. auch Thomas Lemke: »Biopolitik im Empire. Die Immanenz des Kapitalismus bei Michael Hardt und Antonio Negri«. In: *Prokla. Zeitschrift für Kritische Sozialwissenschaft* 32 (2002) H. 4, S. 619-629. <http://www.uni-muenster.de/Pea-Con/global-texte/g-bio/g-bio-n/lemkeBiopolitikimEmpire.pdf> (15.2.2008).

- 18 Joseph Rohrer: *Versuch über die slawischen Bewohner der österreichischen Monarchie*. Bd. 1. Wien 1804, S. 52.
- 19 [Anonym: Ernst Gabriel von Woltersdorf]: *Die Illyrischen Provinzen und ihre Einwohner*. Wien 1812, S. 111.
- 20 Fortis: *Reise in Dalmatien*. Bd. 1, a. a. O., S. 44-45.
- 21 Klaus Steinke schreibt dazu: »Als eine [...] spezifische, relativ geschlossene und an einen bestimmten Kulturkreis gebundene kulinarische Einheit

Kulinarische und literarische Landkarten

Auch die Autoren der Aufklärung bedienten sich der ›Küche‹, um Identitäten zu konstruieren und entwarfen die Landkarten der anthropologischen Ähnlichkeiten nach einem kulinarischen Schlüssel. So verleiht Balthasar Hacquet (1739-1815) – auf der Frugalität als dem Spezifikum der »slawischen« Kost insistierend – dem Herderschen »ungehersten Erdstrich« eine esskulturelle Dimension.²² Während Fortis ›morlakisch-tartarische kulinarische Gemeinsamkeiten feststellt, entdeckt der Slawonienreisende Friedrich Wilhelm von Taube (1728-1778) die beliebte Speise der nordamerikanischen Wilden in den ›illyrischen‹ Töpfen.²³

lebt in der Vorstellung des Mitteleuropäers die Balkanküche. Will man ein charakteristisches Merkmal der Balkanküche besonders hervorheben, so läßt es sich mit einem leicht abgewandelten Wort von Gregor von Rezzori folgendermaßen umschreiben: *Der Knoblauch ist der Lotos des Balkans*. Rezzori spricht wohlgerne von Maghrebinien, jener imaginären Landschaft, die nur im Herzen und der Seele seiner Menschen existiert und nicht auf der Landkarte zu finden ist. Doch eins ist gewiß, der *Homo balcanicus* erfüllt par excellence alle Voraussetzungen, um im Herzland Maghrebinien siedeln zu dürfen. Nun existiert aber in Südosteuropa ebenso wenig wie in Mitteleuropa eine einheitliche Küche, dafür sind die geografischen, kulturellen und sozialen Unterschiede jeweils zu groß, dennoch gibt es einige Merkmale, die nachhaltig unser Bild von der sogenannten Balkanküche geprägt haben und sie aus der Ferne als Einheit erscheinen lassen. Dazu gehört nicht nur der bei uns mittlerweile fast gesellschaftsfähig gewordene und in manchen Kreisen bereits als schick geltende Knoblauch, sondern natürlich noch Paprika, Oliven, Auberginen, Hammelbraten, Spießbraten, Joghurt, Schafskäse, Nüsse, Kaffee und Süßigkeiten [...].« In: Klaus Steinke: »Die Türken und die Balkanküche. Kulinarisches und Sprachliches aus Bulgarien und Rumänien«. In: *Körper, Essen und Trinken*. Hg. v. Dagmar Burkhart, a. a. O., S. 219-237, hier: S. 220.

- 22 »Frugal ist der Slave in seiner Kost«, schreibt Hacquet, »Gastfreundschaftlichkeit ist ein Hauptzug seines Charakters, fast bey den mehresten Stämmen«. In: Balthasar Hacquet: *Abbildung und Beschreibung der südwestlichen und östlichen Wenden, Illyrier und Slaven, deren geographische Ausbreitung von dem adriatischen Meere bis an den Ponto, deren Sitten, Gebräuche, Handthierung, Gewerbe, Religion usw. nach einer zehnjährigen Reise und vierzigjährigen Aufenthalte in jenen Gegenden dargestellt* [...]. Bd. 1. Leipzig 1802, S. 5.
- 23 »Das Mehl von Meyß ist so weiß, als Kreite und giebt eine gesunde und wohlschmeckende Speise, die von den Illyriern auf vielerley Arte zugerichtet wird. Die Wilden in Nordamerika legen sich eben so stark, als die Illy-

Die bisher angeführten Beispiele weisen auf einige der möglichen Funktionen des gastronomischen Diskurses in Reiseberichten hin: Die Essensschilderungen werden zur Charakterisierung und Identifizierung des Fremden eingesetzt, sie können aber auch ökonomischen, (bio-)politischen oder imperialen Zwecken dienen. So verfolgt Fortis mit seinen Darstellungen der ›morlakischen‹ Küche das Interesse der venezianischen Regierung, andererseits bedient er sich des Themas Essen, um den dinarischen *noble savage* zu charakterisieren. In seinem Reisebericht verwendet er den Begriff ›edle Wilde‹ für die ›Morlaken‹ signifikanterweise in einer Mahlzeitszene, die im Text mit der Überschrift »Morlakische Mahlzeit auf einem Totenacker«²⁴ eingeleitet wird. In dieser Episode wird ein festlicher Schmaus auf einem Friedhof beschrieben, der auf Kosten eines ›Morlaken‹ für Fortis und seinen Reisegefährten, den anglikanischen Bischof aus Derry, Frederic Hervey, veranstaltet wurde. Warum gerade am Friedhof ein mehrgängiges Menü mit gebratenem Lammfleisch als Hauptspeise serviert wurde, erklärt Fortis nicht. Es lässt sich aber vermuten, dass die Wahl dieses Ortes nicht dem ›morlakischen‹ Gastgeber, sondern einem Gast oder beiden von Edward Youngs makabren Friedhofsszenerie inspirierten Gästen zuzuschreiben ist. Dass Fortis Youngs Poesie kannte, steht fest, denn der Name dieses Dichters wird an einer anderen Textstelle ausdrücklich erwähnt. Dem Autor lag es offenbar am Herzen, den vorromantischen Geschmackspräferenzen seiner Leser durch Lammfleisch am Grabsteintisch, unter dem noch ein Krieger aus der Vorzeit ruhte, entgegenzukommen.²⁵

Fortis' Mahlzeitszene am Friedhof zeigt, dass gastronomische Diskurse in Reiseberichten auch »intertextuelle Verweisfunktion[en]«²⁶ auf

rier auf den Maysbau und essen das Mehl ohne alle Zubereitung mit Kühmilch«. In: Friedrich Wilhelm von Taube: *Historische und geographische Beschreibung des Königreiches Slavonien und des Hezogthumes Syrmien, sowol nach ihrer natürlichen Beschaffenheit, als auch nach ihrer itzigen Verfassung und neuen Einrichtung in kirchlichen, bürgerlichen und militärischen Dingen*. Bd. 1. Leipzig 1777, S. 47.

24 Fortis: *Reise in Dalmatien*. Bd. 2, a. a. O., S. 99-102.

25 Vgl. dazu Žarko Muljačić: »Prilog proučavanju veza Alberta Fortis s Hrvatom«. In: *Radovi Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Zadru*. Zadar 37 (1995), S. 583-593, bes. S. 584.

26 Alois Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*. Stuttgart [u. a.] 1978. S. 228. Die »intertextuelle Verweisfunktion« des gastronomischen Diskurses kommt insbesondere im Text »Il Morlacchismo d'Omero« des Zeitgenossen und dalmatischen Freund von Fortis Julije Bajamonti zum Ausdruck, in dem auf die

literarische Werke oder den geistesgeschichtlichen Kontext ihrer Entstehungszeit gewinnen können. Solche Signale lassen sich auch von den Essensschilderungen eines anderen Reiseberichts über den kroatischen Raum ablesen, der erstmalig im Jahre 1805 unter dem Titel *Streifzüge an Istriens Küsten* erschien. Der Verfasser dieses Werkes – Joseph Georg Widemann (um 1800) – interessierte sich im Unterschied zu Fortis weder für *graveyard poetry* noch für Rousseaus Naturmenschen, dafür aber für politische Themen und ›Goethes Italien‹, für Fischfang in Istrien und Laurence Sternes innovative Erzählverfahren, für wirtschaftliche Reformen und die populäre Romantik. Auf seiner kurz nach der österreichischen Besitznahme Istriens unternommenen Reise wurde Widemann von den istrischen Italienern nach eigenen Angaben gut bewirter. Was dem Wiener bei einer gemütlichen Runde im Landhause der vermögenden Italiener übel schmeckte, waren nicht die Speisen, sondern Gesprächsgewürze in Form nationaler Identitätsbezeugungen seiner Gastgeber:

Wenn Fremde auf solche Landhäuser kommen, so werden sie sehr gastfreundlich aufgenommen und gut bewirther, aber der Gang der Unterhaltung dreht sich meistens um die Vorzüge der Italiener vor allen Nationen herum. Gewöhnlich werden ihre Meister in der Malerei und Baukunst angerühmt, und Gemälde oder Kupferstiche vorgezeigt; denn vor ihren Fortschritten in andern Wissenschaften, die Dichtkunst ausgenommen, hat man hier wenig, von den Fortschritten fremder Nationen aber gar keine Kenntnis.²⁷

Wesentlich besser fühlte sich Widemann in Speisegesellschaft seiner Steuer männer, die die Mahlzeit nicht durch italienische Kupferstiche, sondern durch ein deutsches Lied zu würzen suchten. Wenn es um Beschreibung interkultureller Mahlzeiten geht, so nimmt Widemann eine ausgeprägt politische Haltung ein. Ganz anders inszeniert er sich, wenn er seinen Tisch nicht mit den Istriern teilt:

In Genuss und Betrachtung verloren war ich an das Ufer des Meeres zu den Osterien hinabgekommen, die sich im Dichterlande charakteristischer als im kalten Deutschlande durch Lorbeerzweige ankündigten. Vor der meinigen hielt ich am Rande der Meereswellen unter einer duftenden Laube von Weinstock, Geissblatt und Epheu meine Mahlzeit, die gewöhnlich aus einer Polenta von Meismehl mit Oel bereitet, und aus Fischen bestand. Dann trank ich auf des

homerischen Esssitten der Morlaken eingegangen wird. Vgl. Julije Bajamonti: »Morlaštvo Homera«. Übers. v. Vladimir Rismondo. In: *Mogućnosti*. (1977), S. 96-101.

27 Joseph Widemann: *Streifzüge an Istriens Küsten*. Wien 1810.

Vaterlandes und meiner Freunde wohl, und libirte den Göttern der Erde und des Meeres, indem ich das Gedicht, die Götter Griechenlands rezitierte.²⁸

Wie viel Wein Widemann zu sich nahm, bevor er den Zustand des feierlichen Ergriffenseins erreichte, bleibt offen. Mag man auch das Pathos dieser Mahlzeitzene als gekünstelt abqualifizieren, in der Geschichte der deutschsprachigen Reiseliteratur über Kroatien stellt diese Form von romantischer Subjektivität jedenfalls ein Novum dar.

Das Rezitieren hatte der protestantische Pfarrer Johann Christian Bornagius (um 1800), als er im Kriegsjahre 1797 zusammen mit einer hessischen Subsidienbrigade entlang der Karoliner Straße vor den einrückenden Franzosen retrizierte, überhaupt nicht im Sinne.²⁹ Im Unterschied zu Widemanns war sein Magen mindestens auf einigen Reisetrecken leer und im Gegensatz zu Fortis empfand er die »Eingeborenen«, denen er in den kroatischen Dörfern begegnete nicht als edel, sondern als »roh« und überhaupt nicht gastfreundlich.³⁰ So beklagt er in seinem Reisebericht den Geiz der Einwohner der Dörfer entlang der Karoliner Straße und deutet ihre Unwilligkeit, die hessische Brigade mit notwendigsten Lebensmitteln zu versorgen, als eine Abneigung gegenüber den Protes-

28 Ebd., S. 48 f.

29 Der Reisebericht *Ruhepunkte auf meinen Reisen durch das Salzburgische, Kärnten, Krain, das Littorale und Kroatien* stellt nach meinen Erkenntnissen eine in der bisherigen Forschung völlig vernachlässigte Quelle dar. Dies ist um so bedauerlicher, als es sich um einen Text handelt, der authentische Informationen über eine Reise liefert, die den Gang der großen historischen Ereignisse mitbestimmt hat und deren Tragweite weit über das Schicksal der erzählenden Privatperson hinausgeht. Das Werk erweist sich als eine wichtige historische, militärhistorische und imagologische Quelle, die neue Erkenntnisse über ein breites Themenspektrum verschafft. Für Wissenschaftler, die sich für Themen aus der hessischen und deutschen Geschichte – wie Soldatenhandel oder Subsidienpolitik Ludwigs X. – interessieren, ist sie ebenso ergiebig wie für jene, die zur Geschichte Kroatiens und des Littoralen zur Zeit des ersten Revolutionskrieges forschen. Mehr zu Bornagius und seinem kroatischen Aufenthalt wird in meinem Beitrag zur 2. Dalmatien-Konferenz an der Universität Bonn »Reisende und Nachahmer: Ostadria-Repräsentationen in deutschsprachigen Texten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Eine imagologische Studie« zu lesen sein. Eine größere Publikation zum Reisebericht ist ebenfalls in Vorbereitung.

30 Vgl. [Anonym: Johann Christian Bornagius]: *Ruhepunkte auf meinen Reisen durch das Salzburgische, Kärnten, Krain, das Littorale und Kroatien. In den Jahren 1796 und 1797*. Burg Friedberg, Feudtner [fingiert, richtig ist: Frankfurt a. M.] 1806.

tanten. Den Umstand, dass die von Hungersnöten oft geplagten Bauern vielleicht jeder in Scharen auftauchenden Gruppe von bewaffneten, eingeladenen Gästen aus Angst unhöflich begegnen würden, zieht Bornagius nicht in Betracht und erklärt das Ganze für eine konfessionelle Angelegenheit. Von dieser hessisch-kroatischen Begegnung, die ein gefiedertes Todesopfer forderte, profitierten schließlich die Mägen der Bewaffneten:

Einige Soldaten waren glücklicher und machten die Entdeckung, daß die Einwohner alle ihre Viktualien in etlichen kleinen Kellern verborgen und Wache dabei gesetzt hätten. Nun wurde eine gezwungene Requisition auf den Vorrath gemacht, und obgleich alles über die Preise bezahlt wurde; so konnte doch nur die Furcht vor dem anwesenden Militär die Einwohner von einem Aufreure gegen uns abhalten. Selbst das schöne Geschlecht, welches aber in dieser Strecke Landes sehr häßlich ist, mischte sich unter die erboßte Menge, und ein altes Weib, an der Spitze, machte die dringendsten Reclamationen wegen eines widerrechtlich ermordeten jungen – Hahnes, den sie noch blutend in der Hand hielt.³¹

Dass das Geld, mit dem die Hessen angeblich das Beschlagnahme bezahlten, einen schlechten Kurs hatte und auch sonst »nur unter Anwendung von Gewalt«³² angenommen wurde, erfährt man nur aus der Sekundärliteratur, Bornagius äußert sich zu diesem Thema nicht.

Wie das zitierte Beispiel zeigt, kann der Hunger in Reiseberichten zum Anlass für Verwicklungen – oder um mit Dean Duda zu reden – für narrative »Pseudoverwicklungen«³³ werden. Obwohl der Hesse ein halbes Jahr in Kroatien verbrachte, hat er – wie er selbst behauptet – aufgrund der sprachlichen Barrieren keine Gelegenheit gehabt, die Kroaten in ihren Familienzirkeln zu beobachten und weiß daher über ihr häusliches Leben nur wenig zu berichten. Einen Eindruck von ihrer Leidenschaft für Spießbraten konnte er dennoch auch im Vorüberreiten gewinnen. Die Szene, die er beobachtete, sprach ihn aber nicht an:

Zwischen Carlstadt und Jaska ritt ich einst gegen Mittag unfern einer solchen Hütte vorbei, in welcher wahrscheinlich irgend eine Feierlichkeit vorging, denn vor der Hütte wurde ein Hammel am Spieße gebraten. Der ganze Hammel, der nur des Fells und der Eingeweide entledigt war, konnte keineswegs für einen

31 [Anonym: Bornagius]: *Ruhepunkte auf meinen Reisen*, a. a. O., S. 99.

32 Vgl. Wilhelm Haag: *Die Subsidienpolitik des Landgrafen Ludwig X. von Hessen-Darmstadt 1790-99*. Frankfurt a. M. 1924, S. 73.

33 Dean Duda: *Priča i putovanje. Hrvatski romantičarski putopis kao pripovjedni žanr*. Zagreb 1998, S. 68.

Fremden einladend zum Genusse seyn, denn vom Rauche war er ganz schwarz.³⁴

Während seines Aufenthaltes in Karlovac ernährte sich Bornagius fast ausschließlich in den Gasthäusern. Beeindruckt war er dabei weniger vom Geschmack als von der Wohlfeilheit der Speisen und Getränke – eine Information, die Rückschlüsse auf die finanzielle Lage des Reisenden zulässt. Zu Mittag ließ er sich fünf bis sechs Gerichte und einen Schoppen Wein für nicht mehr als »einen Siebenzehner, zwanzig Kreuzer rheinisch«³⁵ auftischen. Mit einem Schoppen gaben sich die Kroaten, die er dabei aus der Ferne beobachtete, angeblich nicht zufrieden: »Aus der Kirche eilt der Kroatte dem Weinhause zu, wo er vor dem Hause an einer langen Tafel mit seinen Reisegefährten unter tobenden Gelärme zur Heimkehr sich anschickt, das heißt sich einen Rausch antrinkt.«³⁶

Über das Thema ›Rausch‹ wissen die Slawonienreisenden viel mehr zu berichten. Im Land des Sliwowitz hielten sich im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zwei deutschsprachige, oben bereits erwähnte Reisende auf, Friedrich Wilhelm von Taube und Johann von Csaplovics. Der Hofsekretär Taube bekam im Jahre 1776 vom Wiener Hof den Auftrag nach Slawonien und von da nach Siebenbürgen zu reisen, um zu Carlowitz der Synode der Bischöfe und des Metropolitens beizuwohnen. Seine Reise- und Speiseerfahrungen hielt er in einem Werk mit dem Titel *Historische und geographische Beschreibung des Königreichs Slawonien und des Herzogthums Syrmiens* fest. Wie bereits der Titel andeutet, wollte Taube mit diesem Werk nicht nur über den Verlauf seiner Reise informieren, sondern auch Aufschluss über die kulturellen, politischen, sozialen und naturhistorischen Besonderheiten des Landes geben. Aufgrund der Wissensbreite und der spezifischen Rasterungen des Stoffes in Kategorien wie »Grösse des Landes«, »Grenzen und Flüsse«, »Landstrassen«, »Zahl der Einwohner« usw. kann man im Bezug auf dieses Werk eher von einer ›Landesbeschreibung‹ oder ›Statistik‹ als von einem Reisebericht sprechen.

Auf die Nähe zur zeitgenössischen Statistik deutet beispielsweise Taubes Katalogisierung der in dichten Wäldern Slawoniens vorkommenden Tierwelt. Überraschenderweise kommt in diesen Katalogen der slawonischen Fauna der gastronomische Diskurs außerordentlich häufig zum Vorschein. »Wer da glaubet, daß die slawonischen Wälder mit wilden eßbaren Thieren angefüllt sind«, schreibt Taube, »der ist in einem

34 Bornagius: *Ruhepunkte auf meinen Reisen*, a. a. O., S. 112.

35 Ebd., S. 118.

36 Ebd.

großen Irrthum«. ³⁷ Im Katalog des wilden Geflügels wird beispielsweise nicht nach Tierarten oder Rassen gegliedert, sondern nach dem Kriterium der Essbarkeit. Von Raubtieren hält der Hofsekretär nichts und empfiehlt ihre Ausrottung. Am slawonischen Bären ist er jedoch kulinarisch – wegen seiner gesunden Fettschicht, des schmackhaften Schinkens und der Tatzen – interessiert. Warum in Kroatien Lügengeschichten auch Jagdgeschichten heißen, zeigt die Erzählung über die medizinische Selbsthilfe eines verwundeten Bären, die der Slawonienreisende als wahr präsentiert: »Wenn derselbe [der Bär; M. Z.] am Unterleibe stark verwundet ist: so schiebt er die herausfallenden Gedärme wiederum in den Bauch hinein, verstopft seine Wunde in der Geschwindigkeit mit Gras oder Laub, und läuft davon.« ³⁸

Welche der klassifizierten Tierarten aus slawonischen Wäldern gebraten oder gebacken auf den Teller des Hofsekretärs landeten, lässt sich nicht genau feststellen. Eindeutig ist jedoch, dass Taube in Sachen Fleisch und Fisch ein wahrer Connoisseur war. Gebirgsmäuse, Trappen, Schildkröten, unterschiedliche Geflügel- und Fischarten sind nur einige der Spezies, die Taube als »schmackhaft« ³⁹ attribuiert. Die Ernährung des gemeinen Slawoniers war natürlich nicht so vielfältig. Täglich wurden – wie Taube berichtet – in diesen Gegenden Sauerkraut und Flussfische verzehrt. Außerdem ernährte sich das Volk vom Roggenbrot, Mais, Hirse und ein wenig Schweinefleisch.

»Gesundheitstrinken«

›Der Illyrier‹, der laut Taube einer jeden mühsamen Arbeit zu entkommen sucht, zeige sich als außerordentlich fleißig einzig und allein dann, wenn es um den Anbau von Zwetschken- und Pflaumenbäumen gehe, aus deren Früchten der Sliwowitz gebrannt wird. Den Pflaumenschnaps erklärt Taube zum täglichen und allerangenehmsten Getränk der ›Illyrier‹ in ungarischen und türkischen Ländern. Wie die slawonischen Bauern diesen Geist zu brennen pflegten, darüber informiert ausführlich Johann von Csaplovics, der sich als bischöflicher Kommissär in den Jahren 1809 bis 1812 in Pakrac aufhielt. In seinem Reisebericht *Slawonien und zum Theil Croatien* wird der Entstehungsprozess und der kurze Lebensweg der *Rakija* folgendermaßen beschrieben:

37 Taube, von: *Historische und geographische Beschreibung des Königreiches Slavonien*, a. a. O., S. 15.

38 Ebd., S. 18 f.

39 Ebd., S. 22.

Man unterlegt das Feuer. Der Branntwein fängt an zu fließen [...]. Die Nachbarn *riechen* das Ding auf der Stelle, versammeln sich zu Dutzenden, und umringen den Kessel. Nun wird *gekostet* und verkostet, so lange aus der Röhre fließt; die vollen Gläser, oder *Csutora* (Kürbisflasche) circulieren unaufhörlich; man erschöpft sich im Lobe des herrlichen Zwetschgengeistes; – eine Menge Gesundheitsen da: »Bog xivj!« (Gott erhalte!) verhallen in der Luft – der Branntwein wird noch so wie er warm ist, in Gottes Namen rein *ausgekostet*. Ein Dichter könnte wol nicht treffender sein Gedicht über dieses Geschäft anfangen, als so: »*Kaumgeboren – schon gestorben*«, – und es ist wirklich wahr, dass der arme Branntwein, so wie er die arge Welt erblickt, sogleich in den Magen wandern muss. Der Anblick so vieler gieriger Aufpasser und Belagerer eines Branntweinkessels ist unterhaltend. Der eine steht mit verschränkten Armen und verfolgt mit sehnlischem Blicke die herumvagierende *Csutora*, der andre sitzt auf der Mutter Erde, und erwartet die Ankunft der *Csutora*; der dritte wischt sich schon das Maul und die Augen nach dem herrlichen Zuge; der vierte und fünfte singt, nämlich heult. [...] [A]lle zusammen gaffen den lieben Kessel und die, den Göttergetränk in die *Csutora* leitende Röhre an. Manche pflegen und schieren das Feuer mit eifriger Sorgfalt, damit es ja nicht auslösche, bis endlich nach vielem *Kosten* und *Verkosten*, und nach einer Schwere Menge *Gesundheiten* die gesamte Compagnie bewusstlos wird, und das Schauspiel eines kleinen mit Leichen besäeten Schlachtfeldes vorstellt.⁴⁰

Aufgrund der humorvollen, mit bildlichen Stilmitteln operierenden Ausdrucksweise kann man in Bezug auf Csaplovics' satirisch intonierte Darstellung des Pflaumenschnapsbrennens von Ansätzen der Literarizität sprechen.

Während seines dreijährigen Aufenthaltes in Pakrac hat Csaplovics offenbar viele Stunden mit dem Studium slawonischer Ess- und Trinkgewohnheiten verbracht. Davon zeugen zahlreiche Textstellen, die die unterschiedlichen Kochrezepte vermitteln, über »Gastereien«, Festmahle, Hochzeits- Begräbnis- und Kindertauffessen berichten und eine Vielzahl interkultureller Begegnungen am Esstisch dokumentieren. So heißt es beispielweise im Kapitel »Gastereien«:

Gastfreundschaft ist hier eben so gut zu Hause wie in Ungern; nur haben die Gastgeber allda etwas Eigenes, was dem Fremden auffällt. Das ist das unaufhörliche *Gesundheitstrinken*, wodurch mancher Gast sich früher als er wünschte unter den Tisch, und wenigstens ein starkes Kopfweh auf den Hals trinkt. Der Hausherr macht die Honneur's und fängt gleich anfangs der Mahlzeit, nach dem Rindfleisch, mit den Gesundheitsen seiner Gäste, nach der Reihe und gewöhnlich mit sorgsamer Beobachtung der Rangliste an: »Da Bog xivj Gospo-

40 Csaplovics: *Slavonien und zum Theil Croatien*, a. a. O., S. 160 f.

dina N.!« (Gott erhalte den Herrn N.!) Alles ergreift die Gläser, stösst mit den Worten »Da Bog xivj« an, und trinkt. – Bald darauf muss derjenige, dessen Gesundheit es galt, sich bedanken und gleichfalls ein volles Glas ausstechen. Und das geht so fort bis auf den letzten Gast. – Man denke sich nun, welche Marter der arme Magen auszustehen hat, wenn der Gäste 20 oder 30, oder mehrere beisammen sitzen! Man denke sich, welches Trinktalent dazu gehöre, um so viele Gesundheit zu instomachieren!⁴¹

Das häufige »Gesundheitstrinken« versteht Csaplovics als Folge des herzlichen Wohlwollens, mit dem der Hausherr seine Gäste empfängt und betont mehrmals, dass er fern davon sei, die edle Tugend der Gastfreundschaft zum Gegenstand einer Satire zu machen. Im Unterschied zu Taube, der einen unbändigen Trieb zu hitzigen Getränken zum Hauptlaster der Slawonier erklärt, stellt er fest, dass es in Slawonien genau so viele Trunkenbolde gibt wie anderswo. Csaplovics Wissen über fremdkulturelle Ess- und Trinkvorgänge ist weit profunder als dies bei anderen Reisenden der Fall ist. So vermittelt er eine Sammlung von Rezepten für unterschiedliche slawonische Spezialitäten. An dieser Stelle möchte ich nur seine Anleitung zur Zubereitung der so genannten *mlinci* zitieren:

Ein gewöhnlicher Teig mit Wasser und 1 Ei, dünn wie Nudelteig ausgewalkt, im Ofen gebacken, dann in kleine Stücke gebrochen, mit heissem Wasser abgebrüht, das Wasser abgeseiht, und wieder zugedeckt, damit sie warm bleiben; sodann Zwiebel in Gänsefett gebräunet und damit abgegossen. Man pflegt auch gekochtes Gänsefleisch, oder wenigstens das Junge der Gans darunter zu vermengen.⁴²

Neben den Kochrezepten, liefert der Text auch Anleitungen dazu, wie man dem frisch gebrannten Zwetschkengeist das täuschende Aussehen und den Geschmack eines verjäherten Getränkes verleiht, zitiert Trinklieder, die bei den feierlichen Mahlzeiten gesungen werden und liefert eine Sammlung von kroatischen Grüßen, Höflichkeitsformeln und Titulaturen, die einem Fremden bei Tische nützlich sein können. Aufgrund seines intensiven Interesses an der Alltagskultur der Slawonier sowie seiner umfangreichen Kenntnisse der slawonischen Küche kann man Csaplovics als einen Ausnahmeautor bezeichnen. Er unterscheidet sich von allen Reisenden, die im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert die kroatischen Gebiete beschrieben haben, auch dadurch, dass er sich im Text ausdrücklich als Gegner der völkerpsychologischen Zuschreibungen er-

41 Ebd., S. 188.

42 Ebd., S. 193.

klärt und die Pauschalisierungen und Generalisierungen seiner Vorgänger problematisiert. So wirft er Hacquet und Taube vor, allerhand »abenteuerlicher«, »unwahrer« und »zum Theil abgeschmackter« Nachrichten über Slawonien und dessen Bewohner in Umlauf gesetzt zu haben.⁴³ In dieser Hinsicht stellt er fest: »Ein Reisender schreibt gewöhnlich allerhand Sonderbarkeiten, eben darum, weil er nun einmal etwas *Sonderbares* erzählen will, dem anderen nach.«⁴⁴

Csaplovics Kritik richtet sich unter anderem auch auf Mechanismen der Stereotypisierung in Schilderungen der fremdkulturellen Ess- und Trinkvorgänge. Sein Postulat nach einem differenzierten Blick auf die essenden und trinkenden Slawonier wird bereits in der Vorrede deutlich formuliert. So schreibt er, auf die Äußerung aus einem frühen Slawonien-Werk rekurrierend, die besagt, dass die slawonischen Männer und Weiber »sehr für den Kaffe eingenommen [seien], den sie, nach Art der Türken, ohne Zucker schlürfen«:

Hier möchte man fragen: *welche* Männer und Weiber? Ob nämlich *Herrschaften* oder *Bürger*, oder das *gemeine Volk*? Die ersteren zwei Classen, mit Einschluss der Grenzmilitärofficiere, habe ich überall den Kaffeh nicht um ein Haar anders trinken gesehen, als man ihn in Wien trinkt. Hier fehlt es nicht an Kaffehliebhabern, welche dieses Getränke ungezuckert zu sich nehmen; und gerade das nämliche ist auch in Slawonien der Fall. Die übrigen wollen dazu eben so gut Zucker haben, wie die Wiener Einwohner; und es ist bei mir noch sehr problematisch, ob man in dieser Hauptstadt, oder aber in Slawonien verhältnissmässig mehr Kaffehschlürfen antrifft. [...] Das *gemeine Volk* in Slawonien aber weiss vom Kaffeh viel weniger, als die Wiener Buttenweiber. – Also ganz falsch!⁴⁵

Wenn Csaplovics auf die Problematik des Schreibens über das fremdkulturelle Essen eingeht und auf die »diastatische Dimension«⁴⁶ der Ess- und Küchenkultur hinweist, so bleibt er seiner Argumentationsführung nach ganz der Logik des eigenen gastronomischen Diskurses verhaftet. Vor den zukünftigen Reisenden und Erzählern der fremdkulturellen Sitten stellt er eine im Kontext des untersuchten Textkorpus als einmalig zu bezeichnende, essmetaphorisch formulierte Forderung, welche lautet: »Eigentlich sollte man an die Menschencharakteristik nur dann sich wa-

43 Ebd., S. III.

44 Ebd., S. IV.

45 Ebd., S. VI.

46 Vgl. Steinke: »Die Türken und die Balkanküche«, a. a. O., S. 220.

gen, wenn man mit den Leuten bereits einen *Scheffel Salz* gegessen hat.«⁴⁷

Abschließend kann man sagen, dass der gastronomische Diskurs in deutschsprachigen Reiseberichten über Kroatien viel mehr als nur ›illyrische‹ Essinhalte und Formen dokumentiert. Denn in die Darstellungen des Essens und Trinkens schreiben sich zugleich geistesgeschichtliche Strömungen, ideologische, politische und konfessionelle Auffassungen, Selbstbilder, Poetiken und literarische Präferenzen der Reisenden ein. Die Essensschilderungen werden zur Charakterisierung und Identifizierung des Fremden eingesetzt. Die analysierten Beispiele zeigen, dass der gastronomische Diskurs in Reiseberichten häufig mit Stereotypen operiert, aber auch – wie dies im Text von Csaplovics der Fall ist – die Kritik an Stereotypisierungen vermitteln kann.

47 Csaplovics: *Slavonien und zum Theil Croatien*, a. a. O., S. VIII.

LES ›FRUITS‹ DU MAL.
WER ›HEIMAT‹ KENNT, VERSCHWINDET ANDERS
ODER ›DAS JÜNGSTE GERICHT‹
NACH ALTEN REZEPTEN
MIRIAM KANNE

›Heimat‹ ist ein altes Rezept, das sich in deutschsprachigen Regionen stets großer Beliebtheit erfreute. Man nehme: Einen Kreis von Menschen und ›würze‹ sie mit Ethnie, Geschlecht, Alter, Status und Herkunft, ›vermenge‹ alles ›mit einer Prise‹ Sprache in einem ›stabil anmutenden Gefäß‹, wie etwa einem elterlichen oder bäuerlichen Haus, einem Landstrich oder – wenn verfügbar – einem Vaterland. Nun ›setze‹ man ›diese Masse‹ einem bestimmten historischen Zeitraum aus und ›lasse sie auf der Herdstelle garen‹. So gilt nach alter Tradition: Wann immer Anlässe wie Erntedank, Henkersmahlzeit, Leichenschmaus oder ein letztes Abendmahl ins Haus stehen, eignet sich das Auftischen von ›Heimat‹.

Der Begriff [›Heimat‹; M. K.] hat auf vielen Ebenen derartig viele Diskussionen bemüht, daß es ein großer Fehler wäre, hinter all dem Lärm und Getöse eine singuläre Bedeutung oder einzige Wahrheit suchen zu wollen. Gleichzeitig hat die Allumfassendheit des Begriffs und seine tiefe emotionale Anziehungskraft immer wieder eine unwiderstehliche Versuchung auf viele Denker ausgeübt, nach der Essenz dessen zu forschen, was Heimat bedeutet. [...] Soziologen und Sozialpsychologen erklärten Heimat zu einem grundlegenden Bedürfnis, vergleichbar mit *Essen* und Schlafen,¹

schreibt Celia Applegate und erstellt damit eine Parallele, die in zahlreichen Erzählungen aufgegriffen und nahezu stereotypisiert wird: Die Verbindung von ›Heimat‹ und *Essen*, der ein kulturanthropologischer Diskurs gleichgeschaltet ist. »Ihre *heimathungrige* Seele streckte die Arme

1 Celia Applegate: »Eine provinzielle Nation«. In: *Heimat. Auf der Suche nach der verlorenen Identität*. Hg. v. Joachim Riedl. Wien 1995, S. 58-60, hier: S. 58.

aus«,² heißt es zum Beispiel in Gustav Frenssens Heimatepos *Jörn Uhl* (1901), und eben diese Bewegung im Roman, so beobachtet Michail Bachtin,

führt [...] aus der großen, doch fremden Welt der Zufälligkeiten in die zwar kleine, aber gesicherte und stabile heimische Mikrowelt der Familie, in der es nichts Fremdes, Zufälliges und Unbegreifliches gibt, wo sich wieder wahrhaft menschliche Beziehungen herstellen, wo sich auf der Grundlage der Familie die uralten Nachbarschaften (Liebe, Ehe, Zeugung, der geruhsame Lebensabend der wiedergefundenen Eltern [...]) die *gemeinsamen Mahlzeiten am Tische der Familie* erneuern.³

In solch idyllischen Momenten einer tradierten Heimatschreibung tragen »Essen und Trinken«, laut Bachtin, »entweder gesellschaftlichen oder aber [...] familiären Charakter«. »[A]m Eßtisch«, so ergänzt er, »kommen die verschiedenen Generationen und Altersstufen zusammen«: Dabei sei »die Nachbarschaft von Essen und Kindern« nicht nur »[t]ypisch«, sondern »diese Nachbarschaft« sei ferner »vom Prinzip des Wachstums und der Erneuerung des Lebens durchdrungen.«⁴

Tatsächlich greifen zahlreiche Heimatromane motivisch die Korrelation von *Essen* und *Kindern* als Ausdruck eines ununterbrochenen Lebenszyklus' auf. »Wer trutzt bei der Schüssel, der schadt sich am Rüssel. Essen muß der Mensch. Dös is a Grundbedingnus für alles, was Gsundheit heißt«,⁵ spricht beispielsweise die alte Jungfer Punkl in Ludwig Ganghofers (1855-1920) Erzählung *Der Jäger von Fall* (1883) und beklagt – »[w]ährend die Gäste sich mit ihrem Kaffe und den frisch gebackenen Nudeln« beschäftigen –, sie habe die elementaren Erlebnisse der Fortpflanzung und Vermehrung versäumt.

Ich sag's enk Madln, laßt's enk verwarnigen von mir [...]. Wann a Mensch da ebbes versäumt, da kommen zwidere Folgen. Die ganze Nerviatur verschlagt sich aufs Konstiduziamt. Dös is a Naturgsetz, hat der Doktermartl gsagt. Und da hab ich an argen Gesundheitsversaumnisfehler verübt. Soviel reuen tut mich dös. Und spaternaus wird's allweil rarer mit die Kurgelegenheiten.⁶

2 Gustav Frenssen: *Jörn Uhl*. Berlin 1958, S. 438.

3 Michail Bachtin: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. (1975). Übers. v. Michael Dewey u. hg. v. Edward Kowalski u. Michael Wegener. Frankfurt a. M. 1989, S. 179.

4 Ebd., S. 173 f.

5 Ludwig Ganghofer: *Der Jäger von Fall*. München o. J., S. 159.

6 Ebd., S. 158.

»Frisch und gesund wie ein Apfel«,⁷ so hingegen beschreibt Wilhelm von Polenz (1861-1903) in seiner Erzählung *Der Büttnerbauer* (1895) die weibliche Romanfigur Pauline. Diese bindet sich »eine weiße Schürze« um die »frauenhaft entwickelte Fülle«⁸ ihres Körpers und beugt sich über ihren Säugling, »dessen ganze Kraft und Aufmerksamkeit jetzt auf den Nahrungsquell gerichtet«⁹ sind.

Für den Helden aus Ganglhofers Roman *Der Ochsenkrieg* (1914) hat hingegen die sprichwörtliche Warnung – »Beiß nicht gleich in jeden Apfel!« – zu gelten, denn außerhalb von »Heimat« leitet Essen nicht selten den Verlust von Identität, Leib und Leben ein. So muss Malimmes außerhalb der ersehnten »Heimat« Ramsau – genauer gesagt: in der Stadt – der biblisch anmutenden Verlockung widerstehen, von sündigen Früchten zu naschen: Die Gemahlin des Königs nämlich versucht den als phallisch charakterisierten Soldknecht zu verführen und lässt ihn dazu in ein haremähnliches Gemach geleiten. Und da

saßen vier junge schmucke Weiblein [...]. Jede von ihnen hatte einen rötlichen Schleierbund [...]. Der lange Söldner tat einen schwülen Atemzug; dann sagte er ruhig: »Da sieht man so viele schöne Sachen, daß man gar nimmer weiß, wo man hinschauen muß.« Er sah die Platte mit den Früchten an. »[...] Darf ich zugreifen?« Die mit den schwarzen Locken sagte: »Alles darfst du!« Die drei anderen kicherten. »Das wär ein Lützel zuviel. Man muß genügsam nach dem Besten greifen.« Er nahm die schönste Birne von der Platte, [...] und biß in die Frucht. Sie schmeckte ihm und während er wortlos schmauste, guckte er ein bisschen spöttisch die vier jungen Frauen an. Auch gab er sich Mühe, nett und reinlich zu essen. [...] »Warum bist du so schweigsam?« Ohne zu antworten aß er eine Frucht zu Ende. Dann sagte er: »Man schwätzt nit, derweil man schluckt. [...] Jetzt bin ich satt, jetzt kann ich reden [...]«¹⁰

In diesem Sinne spricht Malimmes und tut dies, als habe er vom »Baum der Erkenntnis von Gut und Böse« (Genesis 2,9) gegessen, ohne je satt geworden zu sein, im Gegenteil: Auf die Avancen der Königin gesteht er – ganz »in Sorge, daß ihre Brüste sein Gesicht berühren könnten«¹¹ –, »[e]in Jahr lang [...] hart gehungert« zu haben und nun einen »siedende[n] Durst nach [ihrem] Leib« zu verspüren. Da aber »ein deutscher

7 Wilhelm von Polenz: *Der Büttnerbauer*. Hamburg o. J., S. 12.

8 Ebd., S. 15.

9 Ebd., S. 16.

10 Ludwig Ganghofer: *Der Ochsenkrieg*. Bd. 2. München o. J., S. 235 f.

11 Ebd., S. 239.

Bauer seinen König nit verschimpft«¹² und Malimmes sich nach einer anderen, für ihn jedoch unerreichbaren Frau verzehrt, bleibt sein erotischer Hunger ebenso ungestillt, wie sein Verlangen nach ›Beheimatung‹ in den Armen der Geliebten und im ›Eden‹ von Ramsau. Sein ›in Leiden hager gewordenes Gesicht‹ wird dabei nicht nur durch eine ›schreckliche Narbe‹¹³ geteilt – auch droht er es fernab der ›Heimat‹ gänzlich zu verlieren: ›Ich bin’s gewesen einmal. Was ich jetzt bin, weiß ich nimmer‹, antwortet er auf die Frage, ob er ›der Malimmes vom Taubensee‹¹⁴ sei. Er bringt seinen Namen und sein Gesicht schließlich hinter einer Pestmaske, und sein Leben wenig später durch den freiwillig gesuchten Pesttod zum Verschwinden.

Diesen Melancholien des Hungerns, des Verlustes und des Todes aus Ermangelung an ›Heimat‹, treten solche Erfahrungen des Hungerns, des Verlustes und des Todes gegenüber, die um ›Heimat‹ Willen in der deutschen Geschichte immer wieder gesammelt werden mussten. Oder: Dem schwärmerischen Sichverzehren nach einer ›Heimat‹, die allen historischen Ereignissen entlegen ist oder ihnen trotz, werden Bilder einer Kräfte zehrenden, weil historisch und politisch gewordenen ›Heimat‹ entgegengesetzt. Denn wer ›Heimat‹ als solche kennenlernt und sich als solche einverleibt, scheint an Übersättigung zu leiden und zugleich am Hungertuch zu nagen.

Henker und Mahlzeit. Zum Motiv des Essens in Imre Kertézs’ Bildern einer nazifizierten ›Heimat‹

An einer schädlich gewordenen, weil faschistisch instrumentalisierten und inszenierten ›Heimat‹¹⁵ partizipiert der jugendliche Protagonist aus

12 Ebd., S. 240.

13 Ebd., S. 115.

14 Ebd., S. 222.

15 Vgl. zur faschistischen Instrumentalisierung und Inszenierung von ›Heimat‹ (sowohl als Begriff als auch in literarmotivischer Form) z. B. die Reden Hitlers und Goebbels: ›Wir verteidigen nicht mehr ein Land, das für uns mehr oder weniger uninteressant ist, sondern wir verteidigen jetzt ein Land, das unsere eigene Heimat darstellt, in dem unsere Frauen und Kinder wohnen. Und deshalb muß dieses Land verteidigt werden nicht nur von einer fanatischen, sondern von einer fanatisierten Bevölkerung, die weiß, daß es um alles geht, daß es kein Zurückweichen mehr gibt, sondern daß jetzt das nationale Leben und die individuelle Existenz jedes Einzelnen von

Imre Kertész' (*1929) *Roman eines Schicksallosen* (1975). Der Vater dieses Protagonisten, ein jüdischer Geschäftsmann, wird von den Nationalsozialisten »zum Arbeitsdienst einberufen« und sieht in einem Abschiedessen die letzte Gelegenheit, die Familie »»an seiner Seite zu wissen«, bevor er »seinem Zuhause entrissen wird.«¹⁶ Teil dieser Henkermahlzeit ist die Ansprache des Onkels, der seinen jungen Neffen in das Bewusstsein eines »gemeinsamen jüdischen Schicksal[s]« einzuführen versucht: Ein Schicksal, das dort beginnt, wo »ein bestimmter Abschnitt [des] Lebens« endet, den der Onkel als »»die sorglosen, glücklichen Kinderjahre««¹⁷ bezeichnet und gemeinhin spätestens seit dem Bloch'schen *Prinzip Hoffnung* mit »Heimat« assoziiert wird.¹⁸

Zugleich werden in Kertész' Erzählung die Bachtin'schen Beobachtungen zum Motiv des Essens im klassischen Heimatroman gänzlich ins Gegenteil verkehrt. Denn die motivische Nähe von Kindern und Essen, deren Synthese das Prinzip der Erneuerung ist, scheint bei Kertész aufgehoben in der genealogischen Lücke, die der Vater mit seinem Abtransport durch die Nationalsozialisten hinterlässt. Statt der Aussicht, dass »in Bälde alle wieder am Familientisch sitzen [...], in Frieden, Liebe und Gesundheit«¹⁹, findet sich der jugendliche Protagonist – inzwischen unfreiwillig zum Familienoberhaupt erklärt – vor »den Trümmern des Abendessens«²⁰ und seiner Zukunft sitzend.

Diese Zukunft ist geprägt von einer Allgegenwart des Themas Essen, das seine Übermacht jedoch ausgerechnet aus einem stetigen Nahrungs-

uns verteidigt werden muß. [...] In diesem Krieg geht es nicht um die Korrektur irgendeiner Grenze oder um die Ziehung einer neuen Grenzlinie, sondern in diesem Krieg geht es um eine weltanschauliche Auseinandersetzung, um eine Art zu leben und eine Art, das Leben zu gestalten. Diese typische deutsche Art zu leben soll uns *genommen* werden. Das heißt: Unsere Eigenart, unsere deutsche Eigenart, und damit das, was wir unser deutsches Vaterland nennen, [...] das ist damit unmittelbar bedroht«. In: Joseph Goebbels: »Rede vom 3.10.1944 – Köln, Werkhalle eines Industriebetrieb – Kundgebung des Gaues Köln-Aachen der NSDAP«. In: *Goebbels Reden 1932-1945*. Bd. 2. Hg. v. Helmut Heiber. Bindlach 1991. S. 405-428, hier: S. 410 f.

16 Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*. Übers. v. Christina Viragh. Reinbek 2003, S. 7.

17 Ebd., S. 26.

18 Vgl. zum Zusammenhang von »Heimat« und *Kindheit* besonders Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. (1938-1947). Bd. 3. Frankfurt a. M. 1973, S. 1628.

19 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, a. a. O., S. 31.

20 Ebd., S. 32.

entzug gewinnt. Denn wenig später selbst in die Konzentrationslager Auschwitz und Buchenwald deportiert, kann sich der jugendliche Protagonist anfangs weder mit der ungenießbaren Suppe noch mit dem Umstand anfreunden, »mit anderen zusammen aus ein und demselben Teller und mit ein und demselben Löffel zu essen«²¹, sodass die Suppenration bei kurzerhand und auf profanste Weise »an der Barackenwand ausgeleert«²² wird – zumindest vorerst.²³ Denn fortan avanciert nicht nur der alltägliche Verzehr der Suppe zu einem liebgewordenen, zusammenschweißenden und dadurch nahezu ›heimatlich‹ anmutenden Ritual einer Leidensgemeinschaft ohne absehbare Zukunft. Auch macht der Protagonist »eingehend Bekanntschaft mit dem ärgerlichen Gefühl des Hungers«²⁴, verspeist die vermeintlich mit Brom versetzte Suppe am zweiten Tag, wartet am dritten sogar schon darauf und greift schließlich im Angesicht des Hungertodes auf eine äußerst drastische Maßnahme zurück: Er verschweigt das Ableben seines Bettnachbarn, um dessen »Brotration in Empfang« zu nehmen, »sowie seine Suppe am Abend«, und zwar so lange, bis der Verstorbene beginnt, »sich ziemlich seltsam aufzuführen«²⁵.

Der Konnex zwischen Essen, Ekel und einer morbiden Art der Gemeinschaftlichkeit kulminiert letztendlich nicht nur in der Beobachtung des Protagonisten, dass er sein eigenes Fleisch verliert,²⁶ sondern darüber hinaus auch darin, dass er als Floh- und Läuseschmaus fungiert. Zunächst noch »überrascht, verblüfft und dann auch entsetzt«, dass die Läuse »schon in [s]einem Fleisch« sitzen »und sich von [s]einer Wunde« nähren, resigniert der Protagonist schließlich und schaut dieser »Gefräßigkeit [...], diesem Gewimmel, dieser Gier, diesem Appetit, diesem hemmungslosen Glück«²⁷ des Ungeziefers ebenso tatenlos wie verständnisvoll zu.

Dennoch überlebt er Buchenwald, kehrt ›heim‹ und wird nicht nur durch den »vertraute[n] Geruch des Tordurchgangs« und »den an einen

21 Ebd., S. 117.

22 Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, a. a. O., S. 119.

23 Interessant ist an dieser Stelle ein Blick beispielsweise in Berthold Auerbachs (1812-1882) Schwarzwälder Dorfgeschichte *Der Tolpatsch* (1842), in der das gemeinsame Suppenessen aus einer Schüssel »einer heiligen Handlung« gleichkommt. In: Berthold Auerbach: *Der Tolpatsch. Schwarzwälder Dorfgeschichten*. Berlin 1982, S. 8.

24 Ebd., S. 134.

25 Ebd., S. 201.

26 Ebd., S. 183.

27 Vgl. ebd., S. 202.

bestimmten traulichen Augenblick erinnernden Treppenabsatz«²⁸ begrüßt, sondern auch durch die einstigen Nachbarn, die Fleischmanns, in Empfang genommen. Als Ausdruck des Wiederaufgenommenseins in das nachbarschaftliche Kollektiv werden sogleich »auf einem weißen Porzellanteller mit Zierrand Schmalzbröte gebracht, mit Streupaprika und dünnen Zwiebelringen verziert«, die der Protagonist »früher sehr gern gemocht hatte«, was er »auch sogleich bezüglich der Gegenwart bekräftigt[t]«²⁹. Einerseits erinnert durch die vereinende Kraft der Mahlzeit, doch andererseits so fühlend, »als hätte sich etwas [...] verändert«, überkommt ihn schließlich ein wehmütiger Nachgeschmack an »die gewisse Stunde« – die ihm »liebste Stunde im Lager«, der Augenblick des gemeinschaftlichen Einnehmens der dürftigen Nahrung, »und ein schneidendes, schmerzliches, vergebliches Gefühl er[greift]« ihn: »Heimweh«.³⁰

Friss oder stirb.

Leichenschmaus ›medium‹ bei Olga Tokarczuk

Fressen und gefressen werden – diesem Jäger-Beute-Topos sind weitere Erzählungen verpflichtet, die sich mit dem Thema einer historisch gewordenen, weil politisch institutionalisierten ›Heimat‹ auseinandersetzen. So auch Olga Tokarczucs (*1962) Roman *Taghaus, Nachthaus* (1998). Hier hat ein Deportierter namens Ergo Sum »im Vorfrühling 1943 [...], irgendwo zwischen Workuta und der kleinen Station Krasnoje« – mit fünf weiteren Gefährten »in einem Schuppen bei den Gleisen zurückgelassen« – von Menschenfleisch gegessen.

Der Mensch mußte in der Nacht erfroren sein, denn am Morgen lag er zusammengekrümmt an dem glimmenden Feuer, einer seiner Schuhe war angekohlt, als hätte er das Bein ins Feuer gestreckt, um sich beim Sterben zu vergewissern, ob er noch am Leben war.³¹

Ganz erfroren und doch halb gar, sichert die fremde Leiche – oder genauer gesagt: die Streifen ihres Fleisches, die im Wasser aufgetaut, eine Weile über dem Feuer vor sich hinkochen und schließlich »[t]räge«,

28 Ebd., S. 276.

29 Ebd., S. 279.

30 Ebd., S. 286.

31 Olga Tokarczuk: *Taghaus, Nachthaus*. Übers. v. Esther Kinsky. München 2004, S. 193.

»blass und dünn« im Kessel umher schwimmen – das Überleben der Verschneiten. Zwar werden mit dem Herdfeuer und dem gemeinschaftlichen Einnehmen des ›Leichenschmauses‹ alle stereotypen Motive einer klassischen ›Heimatomahlzeit‹ aufgerufen. Doch sieht sich Ergo Sum, »außerstande«, die zähe, halb rohe Masse »hinunterzuschlucken« und muss sich beschwörend immer wieder sagen: »Suppenfleisch. Erst dann schluck[t] er es hinunter und erstarr[t], als hätte er eine Zeitbombe verschluckt.«³² Und tatsächlich: Während Ergo Sum in den folgenden Jahren beobachtet, wie Kinder heranwachsen und seine Haushaltshilfe den immer selben Streuselkuchen backt – »nur das Obst darauf änder[t] sich«³³ nach zyklisch-›heimatmotivischer‹ Manier – erfährt der inzwischen habilitierte, einst aus einer Notsituation heraus zum Kannibalen gewordene Protagonist das Gewicht einer der Gesetzmäßigkeiten Platons: »Wer von menschlichen Innereien gekostet hat, wird unweigerlich zum Wolf.«³⁴

Tokarczuk grausige Phantasmagorie setzt sich fort, wenn sich die Figur Ergo Sum mit dem Zyklus des Mondes regelmäßig in einen Werwolf verwandelt und damit – mit Platon gedacht und unter Berücksichtigung seiner kannibalischen Vergangenheit – erneut ›fressend‹ die Schwelle vom »Sozialisiert-Zivilisierten ins Kreatürliche«³⁵ überschreitet. Nach einer Vollmondnacht nämlich findet er sich in ›heimatlichem‹ Territorium, »mit Schmutz und offenbar auch Blut beschmiert« wieder, hat Angst vor dem »Heimweg, den er jetzt irgendwie hinter sich bringen«³⁶ muss und macht alsbald einen grausigen Fund: Er stößt auf »den großen Körper einer toten Kuh. Sie [liegt] mit aufgerissenem Bauch auf der Seite, ihre Eingeweide [sind] herausgezerrt und [liegen] über das nasse Gras verstreut.«³⁷ Zwar übersteht der werwölfische Hochschullehrer den gefürchteten Heimweg, da statt seiner ein Hund verdächtigt wird, die Kuh gerissen zu haben und kurzerhand erschlagen wird. Doch veranlasst die auf diesem Umweg begangene Schuld den wahren Wolf – Ergo Sum – schließlich unter dem Namen »Bronislaw Sum, beziehungsweise Herr

32 Ebd., S. 195.

33 Ebd., S. 200.

34 Ebd., S. 201 f.

35 Helmbrecht Breining: »Das kulinarische Imaginäre: Oralität, Identität und Kultur in einigen Texten der amerikanischen Literatur«. In: *Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Sattheit und Genuss*. Hg. v. Christa Greve-Valopp u. Werner Reinhard. Tübingen 2003, S. 9-33, hier: S. 12.

36 Tokarczuk: *Taghaus, Nachthaus*, a. a. O., S. 229.

37 Ebd., S. 231.

Bronek«³⁸ eine neue Identität als Bauernknecht anzunehmen. Mit dieser Abkehr vom Intellektuellen- bzw. Gelehrtenstand hin zum Bauerntum geschieht, wofür das ›Heimatkunst‹-Programm des ausklingenden 19. Jahrhunderts ausdrücklich plädiert: Die kämpferische Huldigung an alles Urdeutsche, das nicht durch das Wissen eines Gelehrten, sondern ausschließlich durch die Leidenschaft eines Bauern angemessen repräsentiert werden kann.³⁹

In radikalierter Darstellung dieser bäuerlichen Leidenschaft kommt es, wie Hermann Löns (1866-1914) in seiner blutigen Erzählung *Der Wehrwolf* (1910) schildert, weder auf das Leben eines Nutztieres, das heidnisch »nach der Väter Brauch den alten Göttern«⁴⁰ geschlachtet wird, noch »auf eine Handvoll Menschenblut«⁴¹ an. Denn hier hat der Protagonist Harm Wulf »[a]chtzehn Jahre lang [...] den Wolf spielen müssen«, ist als Anführer einer militanten Gruppe von Bauern – den sogenannten Wehrwölfen – tief »durch Menschenblut gegangen«⁴², um die Familie, das Erbe und Territorium vor plündernden, schändenden und mordenden Eindringlingen zu verteidigen. Bezeichnenderweise soll diese Art des Widerstands 1945 als literarisches Vorbild für eine gleichnamige nationalsozialistische Untergrundbewegung⁴³ fungieren, die sich gegen die Besatzungsmächte ›zur Wehr‹ setzt. Herr Bronek hingegen, Fleisch gewordener Werwolf und derjenige, den, so heißt es im Roman, alle »›Knecht‹ [nennen], obwohl dieses Wort keine Bedeutung mehr hat«, begibt sich regelmäßig freiwillig zum Aderlass und spendet bisweilen gar

38 Ebd., S. 233.

39 Vgl. etwa die Heimatkunst-Programmatik des Julius Langbehn, der den »Professor« gemeinhin als »deutsche Nationalkrankheit« (Julius Langbehn: *Rembrandt als Erzieher*. Leipzig 1890, S. 101) bezeichnet und postuliert, dass »[d]er heutige Deutsche [...] sich zwischen ›Mensch‹ und ›Professor‹ zu entscheiden« habe. Ebd., S. 70.

40 Hermann Löns: *Der Wehrwolf. Eine Bauernchronik*. Stuttgart 1958, S. 8.

41 Ebd., S. 20.

42 Ebd., S. 217.

43 Der sogenannte ›Kampfbund Werwolf‹ oder kurz ›Werwolf‹ etabliert sich bereits zur Zeit der Weimarer Republik – genauer gesagt im Jahr 1923 – als paramilitärische Organisation und Demonstrativ gegen die französische Besetzung des Ruhrgebiets. Mit Blick auf das Löns'sche Werk *Der Wehrwolf* liegt dabei die Annahme nahe, dass die Idee zur Gründung und Namensgebung, sowie das Pathos des militärischen Verbands auf der äußerst erfolgreichen Romanvorlage aus dem Jahr 1910 beruht. Ab 1933 wird der Kampfbund schließlich der SA subordiniert und soll gegen Ende des Zweiten Weltkriegs – wirkungslos – als Untergrundbewegung gegen die alliierten Besatzungsmächte opponieren.

»sechzehn Eimer Blut«⁴⁴ – Blut, das gelassen wird, um sich gegen das zu wehren⁴⁵, was bei Löns heroisiert und im Nationalsozialismus befürwortet wird: Ein zwar leidvolles, doch von animalischer Leidenschaft getragenes Hinschlachten.

Zum Dessert. Süßes Verderben oder Grenzereignis Schokolade

Im wahrsten Sinne des Wortes ›appetitlicher‹ stirbt Peter Dieter – ebenfalls eine Romanfigur Olga Tokarczuk. Als Vertriebener kehrt er nach Jahrzehnten in die ehemalige ›Heimat‹ zurück: einen Landstrich im inzwischen tschechisch-polnischen Grenzgebiet. »Das Traurigste an diesem Tag war, daß Peter sein Dorf nicht wiedererkannte. Es war zu einem Weiler geschrumpft, es fehlten Häuser, Höfe, Wege und Stege. Nur ein Skelett war übrig.«⁴⁶

Trotz dieser landschaftlichen Abmagerung gelingt es dem ›Heimkehrer‹, »die Gerüche des Ortes« einzuatmen, der verheißend und viel sagend »wie ein Stück Schokolade in den samtene[n] Senken« liegt – Gerüche, die wie bei Proust sofort einen »seltsamen Film der Vergangenheit in Gang«⁴⁷ setzen. Von diesen ›heimatlichen Lockstoffen‹ angetrieben, erkundet Peter Dieter die Umgebung weiter, steigt immer höher in die hügelige Landschaft, bis er schließlich das »Bergpanorama vor sich« erspät, »das er in seinem Kopf« all die Jahre »herumgetragen hatte«. Doch erst »oben auf der Höhe« – so heißt es im Text – bleibt »er stehen und dreh[t] sich langsam im Kreis, er [saugt] diesen Anblick ein, er [trinkt] ihn«. Begleitet wird diese ›heimatlich-‹mütterlich-säugend konnotierte Einverleibungs- und Absorbierungsmetapher von dem »Gefühl, [...] keine Luft mehr« zu bekommen »und jeden Moment ersticken«⁴⁸ zu müssen.

44 Tokarczuk: *Taghaus, Nachthaus*, a. a. O., S. 249.

45 Ergo Sums bzw. Herr Broneks zwar blutige, doch präventive Maßnahme gegen ein erneutes Reißen von Tieren entspricht einer Art persönlicher »Zivilisationsgeschichte«, in der – wie Norbert Elias dokumentiert – »die Menschen [...] alles das zurückzudrängen suchen, was sie an sich selbst als ›tierische Charaktere‹ empfinden«. In: Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1991, S. 162.

46 Tokarczuk: *Taghaus, Nachthaus*, a. a. O., S. 105.

47 Ebd., S. 106.

48 Ebd., S. 107.

Dennoch schleppt sich Peter Dieter, rastlos wie ein klassischer ›Heimkehrer‹ Frenssens oder Polenz', doch atemlos wie jemand, der auf dem Weg rückwärts durch die Zeit nicht ankommen wird, durch die gute, ›heimatliche‹ Bergluft – die ›längst vergessene‹, die für solche ›Lungen gefährlich ist, die an eine feuchte Meerbrise gewöhnt sind«⁴⁹. Er kommt so weit, ›bis er genau auf dem Grat‹ steht, ›über den die Grenze«⁵⁰ verläuft. Passend zu diesem Ort, erlebt er – nach seiner Vertreibung zu Jugendzeiten und ›[n]achdem er ein solches Stück bergauf gestiegen und durch halb Europa gereist war, jahrelang in einer Hafenstadt gelebt, zwei Kinder gezeugt, ein Haus gebaut, geliebt [und] den Krieg mitgemacht hatte« –, eine weitere und zugleich letzte Grenzerfahrung. Denn nun, von Angesicht zu Angesicht mit der ›Heimat‹ und seiner Vergangenheit, zieht Peter Dieter ›ein Stück Schokolade aus der Tasche«⁵¹.

Damit findet nicht nur eine Adaption an das klassische ›Heimat‹-Motiv einer pastoralen Jause statt: Auch wohnt der Schokolade die Metaphorik des Süßen inne, das nach Gerhard de Haan ›eng verknüpft ist mit dem Begehren der Menschen‹, sowie ›mit den Fantasien von und Erinnerungen an Ursprünge«⁵². Als eine, allein durch die Örtlichkeit bedingte, interkulturelle Mahlzeit mit sich selbst, bleibt Peter Dieter ›stehen und wickel[t]‹ dieses Begehren, die Fantasien und Erinnerungen mit dem Stück Schokolade ›sorgfältig aus dem Goldpapier«⁵³. Doch ist nicht alles Gold, was glänzt. Denn als Peter Dieter die Süßigkeit, die so sehr mit dem Paradies, dem Schlaraffenland und dem ›Kindsein [...] zusammengedacht wird«⁵⁴, ›in den Mund steck[t]‹⁵⁵, endet der Traum von dem eben zurückgewonnen geglaubten *Kindergarten* Eden. Denn nun ahnt Peter Dieter etwas, das auch Gerhard de Haan in seinem Aufsatz ›Kann denn Zucker Sünde sein?‹ thematisiert, dass ›das Süße Gift ist«⁵⁶, dem, wie der ›Heimat‹ selbst, ›etwas Entrückendes anhaftet«⁵⁷. Auch ahnt Pe-

49 Ebd., S. 108.

50 Ebd., S. 107.

51 Ebd., S. 108.

52 Gerhard de Haan: ›Kann denn Zucker Sünde sein? Die Spur des Süßen in der Geschichte‹. In: *Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch*. Hg. v. Alexander Schuller u. Jutta Anna Kleber. Göttingen 1994, S. 171-196, hier: S. 172.

53 Tokarczuk: *Taghaus, Nachthaus*, a. a. O., S. 108.

54 Haan: ›Kann denn Zucker Sünde sein?‹, a. a. O., S. 176.

55 Tokarczuk: *Taghaus, Nachthaus*, a. a. O., S. 108.

56 Haan: ›Kann denn Zucker Sünde sein?‹, a. a. O., S. 172.

57 Ebd., S. 174.

ter Dieter, dass er dieses Gift nicht einmal »mehr herunterschlucken«⁵⁸ braucht, um weniger an der Schokolade selbst, als vielmehr am bitteren Beigeschmack der damit gedanklich eng verwobenen ›Heimat‹ dahinzusiechen.

Vermerkt Wolfgang Schivelbusch, der Verzehr von Schokolade kultiviere »jenen Zwischenzustand von Liegen und Sitzen«⁵⁹, so kommt bei Tokarczuk der sich atemlos niedersetzende Peter Dieter mittels Schokolade zum sprichwörtlichen Erliegen. Denn mit der ›Heimat‹ im Blick, der Vergangenheit vor Augen, der Vertreibung im Gedächtnis, dem Tod im Nacken und »der Schokolade im Mund« setzt er sich

an einen Grenzpfosten, und der ferne Abgrund des Horizonts [zieht] langsam seinen Blick in sich hinein. Ein Bein ha[t] er in Tschechien, das andere in Polen. So [sitzt] er vielleicht eine Stunde lang und [stirbt], Sekunde um Sekunde, [...] nicht auf einmal, sondern nach und nach.⁶⁰

Nicht als unerschütterliche Metapher der Verwurzelung, sondern als verzehrender Akt der eigenen Absorbierung, der totalen Einverleibung seiner selbst durch alles gegenwärtig Gesehene und einst Erlebte, aber mehr noch: als eine »mechanische Bewegung zur einen und zur anderen Seite, als ein Balanceakt auf einer Kante«, prägt sich dem Sterbenden ein Bild der ›Heimat‹ ein, bevor »seine Seele ganz ver[schwindet]«. Getragen wird dieser Eindruck nicht nur von den Momenten der Vertreibung und der ›Heimkehr‹ oder dem Gefühl, nirgendwo abgereist, nirgendwo angekommen und nirgendwo zu Hause gewesen zu sein, sondern zuallererst durch zwei bürokratiemüde, tschechische Grenzwächter, die nur daran denken, dass »sie zu spät zum Abendessen kommen würden« und Peter Dieters Leiche daher kurzerhand und in »stummem Einvernehmen« auf die polnische Seite abschieben. Und einige Stunden später, als »die Ortschaften unten im Tal« inzwischen »wie fortgeworfene Schokoladenpapierchen«⁶¹ aussehen, beseitigen zwei polnische Grenzbeamte, was auch zu ihnen nicht gehören soll – und tragen den vom Leben und der ›Heimat‹ Fortgeworfenen ins benachbarte Tschechien hinüber.

Das Schlaraffenland sieht anders aus: Wie die vorausgegangene, auf Tendenzen verweisende Analyse einer neuen ›Heimatschreibung‹ der Nachkriegszeit aufzuzeigen versucht hat, droht derjenige, der ›Heimat‹

58 Tokarczuk: *Taghaus, Nachthaus*, a. a. O., S. 108.

59 Wolfgang Schivelbusch: *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genussmittel*. München [u. a.] 1980, S. 99.

60 Tokarczuk: *Taghaus, Nachthaus*, a. a. O., S. 108.

61 Ebd., S. 109.

als politisierte Institution oder entzaubertes Elysium kennenlernt, zu verschwinden. Dass ausgerechnet das ›heimatlich‹-idyllisch konnotierte Essensmotiv die Wege des Leidens dabei so häufig und so nachdrücklich pflastert, ist kein Zufall. Denn wie Hans Richard Brittnacher schreibt, muss »[e]ine Kultur, die Geschichte machen will, [...] auf der Zügelung des unersättlichen Appetits bestehen«⁶². Wenn Kulturen jedoch um ›Heimat‹ Willen Geschichte machen *müssen*, vergeht der Appetit bisweilen ganz. Die genussfreudige Esslust muss dem Wolfshunger, dem Heißhunger, dem Überlebenshunger weichen. Besonders das Süße, das so stark mit den ›heimatlichen‹ Leitmotiven der Kindheit und der Unschuld assoziiert wird, vermag es nicht, heile Genuss- und ›Heimat‹-Welten wiederherzustellen: Was von dem bleibt, das ›Heimat‹ heißt, scheint immer einen bitteren Nachgeschmack zu hinterlassen.

62 Hans Richard Brittnacher: »Verzehrende Leidenschaft. Über Metaphern der Einverleibung«. In: *Verschlemmte Welt*, a. a. O., S. 64-88, hier: S. 72.

**DEN RAUM ZUM SPRECHEN BRINGEN.
SYMBOLISIERUNGEN DES EIGENEN UND FREMDEN
IN EMINE SEVGI ÖZDAMARS ERZÄHLUNG
»DER HOF IM SPIEGEL«**

ANJA FLÜGGE

Vor dem Hintergrund eigener Migrationserfahrungen¹ positioniert die türkisch-deutsche Autorin Emine Sevgi Özdamar (*1946) die Figuren ihrer Texte immer wieder im Spannungsfeld unterschiedlicher kultureller Räume. Dabei lässt sich feststellen, dass es bei ihr »keine als authentisch privilegierte türkische oder deutsche Kultur gibt, sondern beide Räume fortlaufend miteinander vermittelt und durchmischt werden, sodass kulturelle Identität sich ständig im Wandel befindet.«² In der Erzählung »Der Hof im Spiegel«³ (2001) wirft das Erzähler-Ich einen im wörtlichen Sinne reflektiert-reflektierenden Blick auf den Hinterhof und die Nachbarschaft eines Düsseldorfer Mietshausviertels. Ein an der Küchenwand angebrachter Spiegel wird zum narrativen und räumlichen Zentrum der Geschichte – zu einem Lebensmittelpunkt der Erzählerfigur. Die Küche dient gleichermaßen als Rückzugsort und Ausgangspunkt eines visuellen Raumgreifens. Die in Özdamars Text ausgeformte Verknüpfung von Küchenraum und Spiegel(-Raum) soll deswegen im Folgenden untersucht werden.

Das »kommunikative Zeichensystem der Küche« ist »[g]erade im Hinblick auf die Begegnung mit fremden Kulturen [...] von besonderer

1 Dirk Göttsche spricht von der für Özdamar »charakteristischen Fiktionalisierung autobiografischer Motive«. In: Dirk Göttsche: »Emine Sevgi Özdamars Erzählung »Der Hof im Spiegel«: Spielräume einer postkolonialen Lektüre deutsch-türkischer Literatur«. In: *German Life and Letters* 54 (2006) H. 4, S. 515-525, hier: S. 519.

2 Ebd.

3 Emine Sevgi Özdamar: »Der Hof im Spiegel«. In: dies.: *Der Hof im Spiegel. Erzählungen*. Köln 2001, S. 11-46.

Bedeutung«, schreibt Elke Krasny.⁴ »Nicht nur politische Ordnung und mythische Konstruktion der verschiedenen Symbolisierungsleistungen des Gesellschaftlichen finden in der Art des Essens und im Arrangement der Tafelordnung ihren Ausdruck«, es bilden sich auch »regionale Unterschiede, Differenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden und die wechselseitige Annäherung [...] in der Küche ab.«⁵ Die »komplexe [...] assoziative [...] Besetzbarkeit«⁶ der Küche prädestiniert sie dafür, in literarischen Texten motivische Schlüsselpositionen zu besetzen. Durch seinen multiplen Sinngehalt⁷ ist dieser Raum geeignet, zu einer narrativen Schnittstelle zu werden, denn »Küchen verkörpern Bedeutungen in doppelter Hinsicht. Sie inkorporieren tradierten Sinn in materieller Form und sind als solche wieder Gegenstand von Bedeutungsgenerierung und Bewertung.«⁸ So hat sich in der Literatur »die Küche als Schauplatz be-

-
- 4 Elke Krasny: »Küchengeschichten – ein literarischer Streifzug«. In: *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*. Hg. v. Elfi Miklautz, Herbert Lachmayer u. Reinhard Eisendle. Wien [u. a.] 1999, S. 251-279, hier: S. 272.
- 5 Ebd., S. 271, s. auch ebd., S. 272: »Die Küche als komplexes Zeichensystem sich überlagernder kultureller Codierungen und gesellschaftlicher Übereinkünfte unterliegt ständigen Veränderungen, die sich oft nur mikroskopisch in der alltäglichen Routinisierung niederschlagen. Die großen Differenzen zwischen der eigenen und der fremden Küche, zwischen Ernährungsgewohnheiten und Tischsitten, sind die, die auf den ersten Blick augenfällig werden.«
- 6 Elfi Miklautz, Herbert Lachmayer u. Reinhard Eisendle: »Einleitung«. In: dies.: *Die Küche*, a. a. O., S. 9-16, hier: S. 15.
- 7 Vgl. ebd., S. 11. Um den Sinngehalt der Küche zu erfassen, sei es nötig, so die Autoren, »diesen Ort selbst immer wieder zu verlassen, um seine kontextuellen Rahmenbedingungen mitreflektieren zu können«, denn »Grundrisse von Küchenräumen sind ebenso wie Kochanleitungen zunächst nichtssagend und werden erst verständlich, wenn sie als Bestandteile einer Kultur angesehen und aus deren Bedeutungsstrukturen heraus erklärbar werden.«
- 8 Ebd., S. 11 f. Hierzu führen die Autoren weiter aus: »Als objektiverer Ausdruck kollektiver Erfahrung ermöglichen materielle Objekte Orientierung in einer Welt ständig fließender Bedeutungen und stabilisieren gemeinsam geteilte Definitionen dessen, was der Fall ist. Am Essen läßt sich zeigen, wie kulturell relevante Unterscheidungen rituell vergegenwärtigt und wechselseitig bestätigt werden. Speisen, Tischdekor und Geschirr als rituelle Attribute wirken mit an der Generierung und Fixierung von Bedeutung und Erinnerung.« In: Ebd., S. 12.

hauptet«. Dieses »Barometer des Alltags«⁹ wird eingesetzt, um Geschichten zu generieren und Figuren zwischen tradierter Festschreibung und Formen der Neubesetzung zu platzieren.

Küchen und die in ihnen gebrauchten Maschinen und Geräte symbolisieren den Sinn des in und mit ihnen zum Ausdruck gebrachten Geschehen. Sie sind insofern nicht nur Modelle *von* etwas, in dem Sinne, daß sie bloß darstellen, sondern auch Modelle *für* etwas, das heißt, sie nehmen Einfluß auf das Handeln, indem sie es auf sich ausrichten. Sie zeigen nicht nur, was der Fall ist, sondern auch was sein könnte oder sollte. Vermittels dieser strukturierenden Potenz wird Wirklichkeit nicht nur vergegenwärtigt, sondern auch hergestellt.¹⁰

In Bezug auf Özdamars Erzählung stellt sich nun die Frage, welche Symbolisierungsleistungen der Spiegel als alternatives und gerade nicht zum Objektinventar einer Küche gehörendes Gerät erbringen kann, auf welche Weise er – auch mithilfe der ihm eigenen Zentralisierungskraft¹¹ – in der vor allem geschlechtsspezifisch vielfach klischeebesetzten Küche andere (räumliche) »Wirklichkeiten« herstellen kann.

Küche, Ekel und Tod. Imaginierte und reale Mahlgemeinschaften

In der Erzählung »Der Hof im Spiegel« konzentriert sich das Handlungsgeschehen weitestgehend auf einen Küchenraum: Die Ich-Erzählerin, eine in Deutschland lebende Türkin, beobachtet von dort aus den Hinterhof ihres Hauses und schaut mit als voyeuristisch zu bezeichnender Intensität und Eindringlichkeit in die Fenster der gegenüberliegenden Wohnungen. In allen drei zum Hof gelegenen Zimmern hat sie große Spiegel angebracht, mit denen sie ihre eigene Wohnung »bis zum Hofhaus verlängert«¹²:

In der Küche ein Spiegel, von der Küche aus konnte man links und rechts in zwei Zimmer gehen. Im Zimmer rechts stand ein großer Spiegel in der Ecke,

9 Krasny: »Küchengeschichten«, a. a. O., S. 251.

10 Mikloutz, Lachmayer u. Eisendle: »Einleitung«, a. a. O., S. 12.

11 Jean Baudrillard formuliert, der Spiegel kehre »alles einem Zentrum zu«. In: Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. (1968). Übers. v. Joseph Garzuly. Frankfurt a. M. [u. a.] 1991, S. 32.

12 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 26.

und im linken Zimmer hing über einem Malerschrank ebenso ein sehr großer Spiegel, der an der hohen Decke aufgehängt war. [...] Wenn ich aufwachte, schaute ich in den Spiegel. Ich kochte Kaffee oder schrieb oder putzte und konnte immer wieder den Hof und meine Nachbarn in meinen Zimmern sehen.¹³

Durch Montage und Arrangement der Spiegel entsteht in der zum Hof gelegenen Wohnungshälfte eine Art Spiegelkabinett, in dem Innenräume (die Wohnung der Erzählerfigur und Fragmente der von dort aus einsehbaren fremden Wohnungen) und der Außenraum optisch ineinandergreifen und zu verschmelzen scheinen. Die Küche ist dabei der Ort, an dem sich die Erzählerin hauptsächlich aufhält und von dem aus sich für sie die gespiegelten Räume öffnen. Diese räumliche Konzentration auf die Küche¹⁴ – und dort auf den Spiegel¹⁵ – steht im Gegensatz zur vom Spiegel erzeugten Raumöffnung und lokalisiert die Küche auf diese Weise auf der Schwelle zwischen Öffnungs- und Ausschließungsbewegungen.

Die Erzählerin hat sich, allein in ihrer dunklen Küche, dem Spiegel gegenüber »an den Heizkörper gelehnt«¹⁶. Sie wartet darauf, dass im gegenüberliegenden Haus das Licht eingeschaltet wird, um dann ihr eigenes Licht ebenfalls einzuschalten. Währenddessen steht sie dort mit einem Biskuit in der Hand – ohne davon zu essen, aus Angst, zu viele Geräusche zu erzeugen.¹⁷ In mehrfacher Hinsicht werden hier typische Küchenkonnotationen, wie ihre Nutzung als vor allem der Frau zugeordneter Arbeitsraum oder ihr Entwurf als Wohnküche und Gemeinschaftsraum,¹⁸ ins Gegenteil verkehrt: In der dunklen Küche gibt es keinen Hin-

13 Ebd.

14 Betont wird die räumliche Fokussierung auf die Hofseite der Wohnung und die Küche zusätzlich dadurch, dass die Vorhänge der drei nach vorne zur Straßenseite gelegenen Zimmer »immer zugezogen« sind. Vgl. ebd.

15 Die Fokussierung des Spiegels unterstreicht auch die narrative Zentralität der Küche, indem durch ihn der Leserblick in diesem Raum gebündelt wird.

16 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 11.

17 Vgl. ebd., S. 11.

18 Nachdem die Küche im 20. Jahrhundert im Zuge der Entwicklung neuer Wohnkonzepte den Status eines reinen Arbeitsraumes verlor und zunehmend als Wohnküche konzipiert und genutzt wurde, konnte sie auch als Speiseraum dienen. Bereits 1921 hatte Adolf Loos, so Ruth Hanisch und Mechtild Widrich, die Wohnküche als »Träger einer neuen Wohnkultur« proklamiert. Durchsetzen konnte er sich mit seinem neuen Konzept zu dieser Zeit zwar noch nicht, aber diese neue Raumnutzungsform blieb eine vieldiskutierte Alternative. In den 1960er und 1970er Jahren wurde die

weis auf eine (Tisch-)Gemeinschaft, das fehlende Licht betont die Verlassenheit des Raumes zusätzlich. Wärme spendet nicht ein klischiertes Herdfeuer, sondern der Heizkörper.¹⁹ Auch im weiteren Verlauf der Erzählung gibt es nur wenige Stellen, an denen das Essen eine Rolle spielt.²⁰ Tut es dies aber, wird es häufig mit Motiven des Verfalls oder Todes verbunden. Zum einen geschieht das in außerhalb der Wohnung lokalisierten Situationen des Essens: So beobachtet die Erzählerin regelmäßig das Fenster einer alten Nonne, deren Hand sie allabendlich zwischen sonst zugezogenen Tüllvorhängen erblickt. Im Spiegel sieht sie, »wie eine Hand ein Küchentuch, in dem Brotkrümel waren, aus dem

Aufhebung der Trennung zwischen Arbeits- und Wohnbereich schließlich immer mehr zum architektonischen Standard. Vgl. Ruth Hanisch u. Mechthild Widrich: »Architektur der Küche. Zur Umwertung eines Wirtschaftsraums in der europäischen Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts«. In: *Die Küche*, a. a. O., S. 17-47. Zum Wandel der Küchennutzung im deutschen und europäischen Kontext vgl. auch Elisabeth Leicht-Eckardt: »Ausstattungsvarianten und Nutzungsformen von Küchen vom achtzehnten Jahrhundert bis heute«. In: *Die Küche*, a. a. O., S. 161-206.

- 19 Die Tatsache, dass diese »Umkehrung« von Zuschreibungen als solche wahrgenommen werden kann, deutet auch auf eine vielfältige Be- und Einsetzbarkeit der Küche, auf das »gegenwärtige Spannungsfeld« hin, in dem dieser Raum angesiedelt ist: sie existiert als steriles Kochlabor ebenso wie als kommunikatives Zentrum des Wohnbereichs. »Diese aktuelle Polarisierung verweist« auch, schreiben Miklautz, Lachmayer und Eisendle, »auf die Vielfalt von Formen, durch die der Ort der Speisenzubereitung gekennzeichnet ist: die Spannbreite reicht von der funktionalen, nach Rationalitätskriterien organisierten Werkstatt über den Repräsentationsraum – der High-Tech oder makellosen Glanz ebenso wie Landromantik zu symbolisieren vermag – bis hin zum Eßraum, in dem sich häusliche Intimität und zwanglose Gemütlichkeit ereignen.« Die Autoren führen weiter aus: »Klein- und Großhaushalte, repräsentative Häuser, kollektive Einrichtungen wie Klöster, Krankenhäuser oder Gefängnisse, öffentliche Orte des Gaststätten- und Hotelgewerbes, industrielle Nahrungsmittelerzeuger – sie alle bedürfen dieses Orts und verfügen doch in sozialer, ästhetischer und arbeitstechnischer Hinsicht über völlig unterschiedliche Räume. Entstehung und Entwicklungsdynamik dieser Einrichtungen sind eng an die jeweilige Eßkultur und deren Wandel gebunden.« In: Miklautz, Lachmayer u. Eisendle: »Einleitung«, a. a. O., S. 11.
- 20 Anzumerken ist hier, dass der Kochdunst das Beobachten des Hofes unmöglichen machen würde – d. h., die tradierte Hauptfunktion der Küche ist genau die Tätigkeit, die der Umfunktionierung des Raumes durch die Erzählerfigur zuwiderlaufen würde.

Fenster ausschüttelte. Deswegen gab es genau unter ihrem Fenster auf der Erde ein paar Vögel, die Brotkrümel pickten.«²¹ Die Erzählerin nimmt an, die alte Nonne esse vielleicht (ihren Tod ahnend?) nicht mehr in der Schwesterngemeinschaft – und in der Tat stirbt sie einige Zeit später.²²

Des Weiteren gibt es in der Stadt eine Metzgerei, die von der Erzählerin oft aufgesucht wird. Eines Tages erfährt sie, dass der Sohn und die Schwiegertochter der alten Metzgerin bei einem Autounfall ums Leben gekommen sind. Wenig später stirbt die Frau selbst. In beiden Sterbeszenen spielt das Essen – auf direkte oder indirekte Weise – eine Rolle. Dirk Göttsche weist darauf hin, dass diese motivische Wiederkehr »des allgegenwärtigen Todes« sowie »die Individualisierung der Nachbarschaft«, die zum »persönlichen Stadtplan«²³ der Protagonistin gehört, »besonders unterstreicht«²⁴. In der Todespräsenz bemerkt er die Tendenz, der Darstellung »angesichts der Tabuisierung des Todes in der dargestellten deutschen Gesellschaft eine leicht groteske Note« zu verleihen, die »die deutsche Welt in das Licht der Verfremdung rückt.«²⁵ Dieser Verfremdungseffekt steht im Gegensatz zum potenziell gemeinschaftsstiftenden Essen.²⁶

Auch innerhalb der Wohnung der Erzählerfigur lässt sich eine Verbindung zwischen *Essen* und *Tod* mehrfach feststellen: Während die Erzählerin wie so häufig in den Spiegel schaut, mit ihrer Mutter in Istanbul spricht und zeitgleich im Ofen ein Hähnchen brät, fliegen Motten »aus der Reis- oder Weizengrütze«²⁷ und laufen Bienen über das Obst.²⁸ Das durch diese Dopplung in seiner Bedeutung bereits betonte Vanitassymbol

21 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 28.

22 Vgl. ebd., S. 24.

23 Ebd., S. 17.

24 Göttsche: »Spielräume«, a. a. O., S. 520.

25 Ebd., S. 520 f.

26 Stefan Hardt weist darauf hin, dass der Tod nach seiner zunehmenden Tabuisierung im 20. Jahrhundert vor allem über das Essen wieder ins Bewusstsein zurückfindet und auch die Essszenen literarischer Werke »[a]tmosphärisch belagert«. In: Stefan Hardt: *Tod und Eros beim Essen*. Frankfurt a. M. 1987, S. 26. Wenn Hardt das Verschwinden – oder besser: die Eliminierung – des Todes aus dem gesellschaftlichen Alltag mit den Worten umschreibt, der Tod werde »zerstückelt, aufgelöst in Einzelteile« (ebd., S. 27), dann verwendet er hier ebenfalls Begriffe aus dem Bereich der Nahrungszubereitung.

27 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 27.

28 Vgl. ebd., S. 28.

des Insekts eignet sich dabei gerade in der Küche zur Evozierung von Ekelgefühlen. Zudem wird es ein weiteres Mal direkt mit der Erzählerin in einen Zusammenhang gebracht. Eine Motte lässt sich genau in dem Moment auf dem Spiegel nieder, als die Frau, in diesen blickend, vom Tod ihrer Mutter in Istanbul erfährt.²⁹ Der Spiegel wird zu einer »Schwelle zum Totenreich«³⁰ und versammelt in sich eine Gemeinschaft von Toten:

Alle Toten wohnen in diesem Spiegel. Die Metzgerin, ihr Sohn Georg, ihre Schwiegertochter. [...] Meine Mutter. Mein Vater. Alle wohnen in diesem Küchenspiegel. [...] Die Toten machen Platz, wenn ein neuer Toter kommt. Manchmal fliegt eine Biene durch das Fenster und fliegt im Spiegel zwischen den Toten. Die Toten sehen sie, sie sehen den Dampf der Espressomaschine auf dem Herd. Oder ein Vogel fliegt durchs offene Fenster und fliegt im Spiegel umher. Ich dusche in der Badewanne, sehe mich nackt zwischen den Toten im Spiegel. [...] Es regnet auf dem Balkon und über den Toten im Spiegel. Manchmal kommen Hunderte kleiner Mücken und drehen sich wie verrückt um die Glühbirne, die vor dem Spiegel hängt.³¹

Im Spiegel verbinden sich die türkische Familie und die deutsche Nachbarschaft der Erzählerin zu einer Totengemeinschaft, das heißt, diese Gemeinschaft wird genau in dem Objekt lokalisiert, dessen Reflexion nach animistischer Vorstellung die Seele repräsentiert.³² Bei Özdamar wird der im Spiegel imaginierte Raum zu einer Art Seelenraum, der wiederum auf die »Spiegelbilder des momento mori« verweist, auf den Tod oder das Alter, die aus dem Spiegel zurückblicken.³³

Fenster und Spiegel schaffen eine Verbindung zwischen der außerhalb der Wohnung liegenden Welt des Hofes, des Stadtviertels und der Wohnung der Erzählerin. Die Totengemeinschaft vereint Menschen aus

29 Ebd., S. 11. Auch die Metzgerin war zuvor schon in besonderer Weise mit der Erzählerin in Verbindung gebracht worden, denn sie gehörte als ein Element zu deren persönlichem Stadtplan. Vgl. ebd. S. 17 f.

30 Götsche: »Spielräume«, a. a. O., S. 522.

31 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 24 f.

32 Vgl. Erik Peez: *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1990, S. 56. In Özdamars Erzählung gibt es keinen den Tod ankündigenden zerbrochenen Spiegel, sondern hier wird der intakte Spiegel zu einer Art Behausung für die Toten. Vgl. ebd.

33 Ebd. S. 414. In diesem Zusammenhang ist weiterhin der den Spiegel haltende Tod zu nennen. Wie das Insekt haben diese Spiegelbilder als Vanitasymbole vor allem auch in der Malerei eine lange Tradition. Vgl. ebd.

deren türkischer Vergangenheit und ihrer deutschen Gegenwart, aus ihrer Familie und ihrem persönlichen Stadtplan. Sie wiederholt und bestätigt auf diese Weise die raumverschmelzende Wirkung des Spiegels.³⁴ Die Protagonistin selbst bemerkt: »Ich war glücklich im Spiegel, weil ich so an mehreren Orten zur gleichen Zeit war.«³⁵ Als ein neuer Mieter in die gegenüberliegende Parterrewohnung einzieht, beobachtet die Erzählerin ihn dort von ihrer Wohnung aus:

Ich sah ihn in der Nacht in den drei Spiegeln unter einem schwachen Glühbirnenlicht hin und her laufen. Seine Schatten spazierten in allen drei Spiegeln hin und her, hin und her. Wenn ich schlief, sah ich vom Bett aus im Spiegel weiter das Licht und seine Schatten. Vielleicht ist es ihm kalt dort. Ich fragte ihn nach ein paar Tagen: »Wollen Sie eine Matratze und ein paar Decken?« Er hörte mir zu, lief aber weiter hin und her und sagte: »So weit bin ich noch nicht heruntergekommen.«³⁶

Sie schämt sich nach dieser Begegnung und lädt den Mann, Hartmut, zum Essen ein. Dies ist die einzige Stelle im Text, an der die Küche für die Zubereitung und den Verzehr eines gemeinsamen Mahls genutzt wird. Doch auch hier werden typische Merkmale eines solchen Mahls ins Gegenteil verkehrt: Hartmut isst im Stehen und läuft »zwischen den Räumen hin und her«³⁷. Als er einige Zeit später aus der Parterrewohnung ausziehen muss, weil er die Miete nicht zahlen kann, besucht er die Erzählerin ein letztes Mal, bringt ihr »verfaulte Champignons und Blumenkohl«³⁸ in der Annahme, sie könne das Gemüse verwerten.

Die verfaulten Champignons und den Blumenkohl hatte er in eine Zeitung gewickelt. Die Zeitung war naß geworden, und der braune Saft tropfte auf seine Schuhe. Ich hatte gerade eine Tasse Kaffee in der Hand. Hartmut sprach sehr aufgeregt. Seine Spucke spritzte in die Kaffeetasse. Es kam mir vor, als schwämme [!] Hartmut in dieser schwarzen See und ein Strudel zöge ihn herunter. Er ging wieder, ich legte die Zeitung auf den nassen Tisch und rief vor dem Spiegel den Hausbesitzer an.³⁹

34 Die Totengemeinschaft bewohnt im Spiegel einen Ort der inneren Topografie der Protagonistin.

35 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 31.

36 Ebd., S. 36.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 37.

39 Ebd.

Auch in dieser Szene wird das Essen, über an den Nahrungsmitteln sichtbar werdende Verfallsprozesse, mit dem Tod verbunden. Darüber hinaus verkehrt sich das Lustvolle, als ein das Essen maßgeblich kennzeichnendes Merkmal⁴⁰, in Ekel⁴¹, dem anderen Ende der mit der Nahrungszubereitung und -einnahme assoziierbaren Empfindungsbandbreite. Zu erwähnen sind hier die Schuhe, die an Straßendreck denken lassen sowie die spritzende Spucke, die ebenfalls Ekelgefühle auslöst – zumal in einem Raum, an den in besonderer Weise bestimmte Hygieneanforderungen gestellt werden. Darüber hinaus wecken der braune Saft und der mit Speichel verunreinigte – ebenfalls braune – Kaffee, zusammen mit dem Bild des nach unten ziehenden Strudels, Toilettenassoziationen. Diese schon mit den Insekten angedeutete und hier nun noch einmal verstärkte Verkehrung des Lustvollen in Ekel, lässt sich auch als eine Umkehr bestimmter Mahlzeitencodes, als eine Zurückweisung oder zumindest eine Hinterfragung der »Kunst inszenierter Geselligkeit«⁴² lesen.

Darüber hinaus kann man die Verknüpfung einer Essenseinladung mit der Evozierung von Ekelgefühlen als Anspielung auf die »Dualität von eßbar und nicht eßbar«⁴³ interpretieren, die, so Pasi Falk, »Bestandteil einer größeren Ordnung« ist, eingliedert in ein »spürbares und greifbares System von Unterscheidungen«⁴⁴. Dies verweist letztlich auf ein Sichtbarwerden der Grenzen der mithilfe des Spiegels unternommenen Transgressionsbewegungen.

In noch einer weiteren Szene werden diese Grenzen sichtbar: Die Einladung Hartmuts ist nicht die einzige Gelegenheit, bei der die Erzählerin den Versuch unternimmt, eine Tischgesellschaft in ihrer Küche zu versammeln. Schon vorher ist ein Akt der Gemeinschaftsstiftung durch die Frau beschrieben worden:

Im Sommer hörte ich auch, wie viele Teller die Nonnen aus dem Schrank rausholten. Ich zählte sechs und stellte auch meinen Teller auf den Tisch, ich sagte:

40 So spricht Stefan Hardt zum Beispiel von der »Fähigkeit des Essens, das erotische Verlangen in die Sprache der Nahrungsdinge zu übersetzen.« In: Hardt: *Tod und Eros beim Essen*, a. a. O., S. 237.

41 Dieser Ekel rückt immer näher an die Erzählerin heran: Zuerst bekommt sie das vergammelte Gemüse, dann spuckt Hartmut in ihren Kaffee.

42 Hardt: *Tod und Eros*, a. a. O., S. 19.

43 Pasi Falk: »Essen und Sprechen. Über die Geschichte der Mahlzeit«. In: *Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch*. Hg. v. Alexander Schuller u. Jutta Anna Kleber. Göttingen 1994, S. 103-131, hier: S. 103.

44 Ebd.

»Sieben.« Sie aßen aber nicht viel. Die Geräusche der Messer und Gabeln dauerten nicht lange. Ich aß länger. Die jüngste Nonne trank ein Glas Rotwein, ich stieß im Spiegel mit ihr an und hörte ihr frisches Lachen aus dem Fenster.⁴⁵

Der Spiegel generiert eine Gemeinschaft von sieben Frauen, die eigentlich gar nicht existiert. Die Erzählerin kann die Nonnen nicht einmal sehen; lediglich das Geräusch des klappernden Geschirrs und Bestecks erlaubt ihr Rückschlüsse auf die Anzahl der Mahlteilnehmer und gibt ihr Anstoß zur Spekulation über die Menge des Verzehrten. Es ist insbesondere die Platzierung des Spiegels im Küchenraum, die ihn zu einem Instrument der Gemeinschaftsstiftung werden lässt: über dem Küchentisch angebracht, befindet er sich genau an dem Platz, an dem sich eine Mahlgemeinschaft versammeln würde bzw. könnte. Die Erzählerin macht sich hier allerdings zu einem Teil einer Gemeinschaft, die eigentlich in besonderem Maße durch ihren Abschluss nach außen gekennzeichnet ist.⁴⁶ Das Nichtfunktionieren dieser imaginierten Gemeinschaft wird schnell deutlich. Die Nonnen essen, was die Mitessende aus den nur kurze Zeit hörbaren Besteckgeräuschen schließt, nicht viel, verlassen die Gemeinschaft also bald, während die Erzählerin noch länger essend am Tisch verweilt.⁴⁷

45 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 34.

46 Bestätigt wird dies auch durch die ständig zugezogenen Gardinen des Nonnenhauses sowie die Unmöglichkeit, die Nonnen sehen zu können. Darüber hinaus verweist die Nonnengemeinschaft auch auf die religiösen Implikationen des Essens und Trinkens. Vgl. hierzu z. B. Friedrich Stenzler: »Gesegnete Mahlzeit. Zur religiösen Substanz der Eßkultur«. In: *Verschlemmte Welt*, a. a. O., S. 197-214.

47 Die Nonnengemeinschaft lässt zudem an die in manchen Konventen herrschende Regel des Sprechverbots während der Mahlzeiten denken, die den bisweilen spielerischen Kommunikations- und Kontaktversuchen der Protagonistin gerade widerspricht.

Raumentwürfe, Raumaneignung. Grenzgänge vor dem Spiegel

Werner Reinhart weist darauf hin, dass »kaum ein anderer Motivbereich« in derart starkem Maße »geschlechtlich kodifiziert« ist, wie »der Bereich des Essens und Kochens, der Küche und des Nährens«. »Neben das stereotype Bild der Frau als Köchin«, so der Autor, »gesellt sich hartnäckig die Männer-Mahlzeit als eines Exempels maskuliner Weltaneignung und -deutung.«⁴⁸ In Özdinars Erzählung werden diese Bildtopoi und Besetzungsklischees in mehrfacher Hinsicht gebrochen. Die Küche wird als ein Ort vorgestellt, an dem offensichtlich nur selten aufwendig gekocht oder in Gemeinschaft gegessen wird. Stattdessen verwendet die Protagonistin diesen Raum hauptsächlich dafür, durch den Spiegel ihren Hinterhof zu beobachten und mit den Nachbarn in – visuellen – Kontakt zu treten.⁴⁹ Als Hilfsmittel für eine, zumindest optische, Aneignung (oder: Einverleibung) von Räumen wird der Spiegel von der Frau genutzt. Indem deren Blick sich aber auf Privaträume, die Wohnungen der Nachbarn, richtet, wird er gleichzeitig auch nach innen geführt. Der Aneignungsgestus wird zu einem privaten Blick.⁵⁰ Es entsteht ein Wechselspiel zwischen ausgreifender und zurückgeführter Blickbewegung, das auch geschlechtsspezifische Verortungstopoi durchkreuzt: die ausgreifend-aneignende, als »männlich« konnotierte Bewegung und die Verbindung der Frau mit dem Innenraum⁵¹ und hier speziell der Küche⁵².

48 Werner Reinhart: »Erlesenes Essen: Eine Einführung«. In: *Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Satttheit und Genuss*. Hg. v. Christa Grewe-Volpp u. Werner Reinhart. Tübingen 2003, S. 1-8, hier: S. 5.

49 An zwei Stellen im Text versucht die Erzählerin, über das Visuelle hinauszugehen und eine körperliche Nähe herzustellen, indem sie das im Spiegel auftauchende Gesicht einer Frau streichelt (vgl. Özdinar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 28) oder den Rücken einer der Nonnen kitzelt. Vgl. ebd., S. 30.

50 Er bleibt aber aneignend, indem er zu einem Eindringen in fremde Privaträume wird.

51 Zur Entstehung und Geschichte dieser Bewegungs- und Verortungspolarität vgl. z. B. Mark Wigley: »Untitled: The Housing of Gender«. In: *Sexuality and Space*. Hg. v. Beatriz Colomina. New York 1992, S. 327-389 und *At Home. An Anthropology of Domestic Space*. Hg. v. Irene Cieraad. New York 1999.

52 Barbara Olsson bescheinigt dieser Verbindung äußerste Stabilität. In ihrem Aufsatz über die Küche als Schauplatz in der angloamerikanischen

Der Küchenspiegel dient in Özdamars Erzählung immer wieder als Medium zur Überschreitung von Grenzen, er wird zu einem Ermächtigungsobjekt. Über das Ineinandergreifen, die Verschränkung von Innen- und Außenräumen hinaus, werden diese Transgressionsbewegungen auch als eine Kulturräume verbindende Geste ausgeformt. Die von den Spiegeln hergestellte, bereits erwähnte Verlängerung der Wohnung bis zum Hofhaus vergleicht die Erzählerin mit der »Wohnästhetik des Orients«⁵³: »Die Menschen dort verlängerten ihre Häuser bis zu Gassen. Plötzlich

Gegenwartsprosa bezeichnet sie diese als einen *Eigenraum der Frau* und unterscheidet »drei Paradigmen« seiner narrativen Einsetzung: »1. Die Küche sichert als Eigenraum der Frau (und Fremdraum für den Mann) die weibliche kulturelle Identität als Nahrungsspenderin und Hausfrau. Diese Identität wird von den Protagonisten nicht in Frage gestellt; die Grenze zwischen Eigen- und Fremdraum ist hermetisch. 2. Die Küche erfüllt ihre identitätssichernde Funktion nicht mehr. Für die Protagonistin besteht die (nicht immer genutzte) Möglichkeit, ihre *mental map* durch eine semipermeable Grenze in den Fremdraum hinein zu erweitern. 3. Die Küche spiegelt ein krisenhaftes psychisches Geschehen, bei dem die Grenzen zum Eigenraum von außen durchbrochen werden und die Identität der Protagonistin infrage gestellt ist.« In: Barbara Olsson: »What's Cooking? Zum Schauplatz Küche in der angloamerikanischen Gegenwartsprosa.« In: *Geschlechter-Räume. Konstruktionen von ›Gender‹ in Geschichte, Literatur und Alltag*. Hg. v. Margarete Hubrath. Köln [u. a.] 2001, S. 133-144, hier: S. 134. Trotz der zugestandenen Möglichkeit einer Transgression von (Zuschreibungs-)Grenzen fällt auf, dass Olsson gleichzeitig auf der Übernahme solcher Grenzen argumentiert: Die Bezeichnungen *eigen* und *fremd* implizieren sprachlich die Natürlichkeit solcher Zuschreibungen (zumindest, solange man die Dichotomie von Eigenem und Fremden nicht ebenfalls ausdrücklich als Konstrukt beschreibt und für die Analyse als solches einführt). Olsson übernimmt die Begriffe von Andreas Ramin, der sie auf ein kulturelles Regel- und Normsystem bezieht und den Eigenraum als Identitätsraum begreift, in dem individuelle räumliche Orientierung und kulturelles Normsystem so weit wie möglich übereinstimmen. Vgl. Andreas Ramin: *Symbolische Raumorientierung und kulturelle Identität. Leitlinien der Entwicklung in erzählenden Texten vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. München 1994. Wenn Olsson also auf solcherart definierte Begriffe zurückgreift, wiederholt sie letztlich implizit auch bestimmte gesellschaftliche Ordnungsmuster, obwohl es ihr primär um die Betrachtung des motivischen Einsatzes der Küche in Texten sowie um dort feststellbare Verortungen geht. Dennoch wird, so scheint es mir, mit der von ihr verwendeten Analysebegrifflichkeit Naturalisiertes und zu Hinterfragendes eher bestärkt.

53 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 25.

befand sich so ein Fenster vor dem Fenster der Nachbarn. Die Häuser mischten sich ineinander, und so entstanden fast Labyrinth. Die Nachbarn wachten Nase an Nase auf.«⁵⁴ Das Spiegelarrangement in Özdamars Text vermittelt zwischen Nähe und Ferne, bis zu deren Nivellierung. Es dient nicht dazu, das Innere der Wohnung zu verdoppeln,⁵⁵ sondern wird zu einem architektonischen Brückenschlag – »[w]ir lebten alle in diesen drei Spiegeln zusammen.«⁵⁶ Die Spiegel produzieren Zwischen- und Verbindungsräume⁵⁷ auch indem sie Wohnformen simulieren, die die Erzählerin an ihren eigenen kulturellen Kontext erinnern.⁵⁸ Die Grenze

54 Ebd.

55 Vgl. Peez: *Macht der Spiegel*, a. a. O., S. 67.

56 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 26.

57 Leslie Adelson wendet sich gegen »die Trope des ›Dazwischens‹«, wie sie in der Auseinandersetzung mit ›Migrationsliteratur‹ immer wieder verwendet wird. Sie argumentiert, dieses Dazwischen wirke »oft buchstäblich wie ein Reservat, das dazu dient, Erkenntnisse einzuschränken und zu behindern, anstatt sie zu ermöglichen.« Zum Bild der »›Brücke zwischen zwei Welten‹« schreibt sie, es sei »dazu gedacht, voneinander abgegrenzte Welten genau in der Weise auseinander zu halten, in der sie vorgibt, sie zusammenzubringen.« Das Zwischenraum-Modell, so die Autorin, »das Türken und andere Migranten wiederholt ›zwischen zwei Welten‹ ansiedelt, beruht zu schematisch und hartnäckig auf territorialen Vorstellungen von Heimat. [...] [D]iejenigen literarischen Texte, die man als türkisch-deutsch bezeichnen könnte und die ihren Lesern das meiste abverlangen, reflektieren Orte des Denkens nicht in irgendeinem vorhersehbar nationalstaatlichen oder gar ethnischen Sinn. Viel eher sind sie Orte des Umdenkens, das heißt, imaginative Räume, in denen kulturelle Orientierung radikal neu durchdacht wird.« In: Leslie Adelson: »Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen«. In: *Literatur und Migration*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 2006, S. 37-39. Der Spiegel in Özdamars Erzählung kann tatsächlich Räume ›öffnen‹, die nicht einfach als Zwischenräume zu verstehen sind, sondern in denen sich Innen- und Außenraum sowie verschiedene kulturelle Räume überlagern, in denen sie ineinander gespiegelt werden.

58 Dirk Göttsche macht darauf aufmerksam, dass die Erzählerin, während sie den Hof im Spiegel betrachtet, mit dem Rücken zur realen Nachbarschaft des Mietshausviertels steht. Eine wirkliche Verbindung mit dem deutschen Lebensumfeld wird so gerade negiert. Der Autor interpretiert dies als Verwandlung des »für die Migrationsliteratur charakteristische[n]« Dazwischen in einen »eigenständigen Innenraum interkultureller Selbstreflexion« – zumal die Erzählerin gleichzeitig ihre »türkischen Ansprechpartner

zwischen Realität und Imagination wird dabei konsequent überschritten.⁵⁹

Eine erzählerische Konstante im Text sind die regelmäßigen Telefonate zwischen der Erzählerfigur und ihrer Mutter. Vor dem Spiegel am Küchentisch stehend geführt, werden sie an einem Ort für Tischgemeinschaften lokalisiert. Die Erzählerfigur tritt hier, über ihre Mutter als Vermittlerfigur, mit ihrem Herkunftsland in Verbindung, überschreitet sprechend die Grenze zwischen Deutschland und der Türkei – die Wohnung wird bis nach Istanbul verlängert.⁶⁰ Es ist nicht das Tischgespräch während eines gemeinsamen Essens, sondern das Telefongespräch am Küchentisch, das als Interkulturalitätsmoment narrativ eingesetzt wird. In diesem Spiel mit dem Motiv des Gastmahlgesprächs – der »Scharnierstelle von Mahl und Text«⁶¹ – wird das Essen durch den Blick in den Spiegel ersetzt, wird das als »kulturelles Zeichensystem«⁶² begreifbare Mahl durch ein Objekt ersetzt, dessen Hauptkonnotation sein reflexives Potenzial ist. Es gibt bei Özdamar keine Rückbindung des Zeichensystems Mahl an einen »physischen Essvorgang«⁶³ mehr; stattdessen wird,

an den Tod verliert, der türkischen Welt nicht mehr zugehört«. In: Götsche: »Spielräume«, a. a. O., S. 521.

59 Diese Konsequenz könnte man als eine ironische Geste lesen, die auf die Problematik einer orientalistischen Lektüre der Texte von Autoren und Autorinnen aus nichteuropäischen und/oder islamisch geprägten Kulturkontexten verweist. Claudia Breger diskutiert dies z. B. in ihrem Aufsatz: »Mimikry als Grenzerwischung. Parodistische Posen bei Yoko Tawada«. In: *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*. Hg. v. Claudia Benthien u. Irmela Krüger-Fürhoff. Stuttgart [u. a.] 1999, S. 176-206, dort v. a. S. 189-192.

60 Götsche schreibt zu diesen Telefonaten: »Die Vermittlung und Verschränkung der Kulturräume findet hier [...] medial und im Gespräch statt und ist an eine spezifische Gleichzeitigkeit von Erleben und Mitteilung bzw. Reflexion gebunden. Hierdurch versucht das telefonierende Ich in beiden Welten zugleich zu sein und erreicht in dieser paradoxen Anstrengung eine neue Ebene der Interkulturalität, in der das Telefon zwischen Abwesenheit und Anwesenheit des Anderen vermittelt.« In: Götsche: »Spielräume«, a. a. O., S. 521.

61 Dieter Schulz: »Stubb's Supper« und die Tradition des Tischgesprächs in Herman Melvilles *Moby Dick*. In: *Erlesenes Essen*, a. a. O., S. 34-45, hier: S. 39.

62 Ebd.

63 Schulz begründet den »hohen soziokulturellen Stellenwert« des »Tisch- oder Gastmahlgespräch[s]« mit der Ambivalenz vom Übergang des »kultu-

durch die Platzierung des Spiegels und den Ort der Gesprächsführung, auf das Zeichensystem nur noch – wiederum zeichenhaft – verwiesen.⁶⁴ Hiermit wird gleichzeitig die Funktion der Küche als erzählerisch-reflexiver Verdichtungsraum betont.

Der Küchenraum bildet das Zentrum des persönlichen Stadtplans der Protagonistin, der sich von dort aus konzentrisch erweitert, über den Hof und die Nachbarschaft der näheren Umgebung in den Stadtraum eingreifend. Dieser »gesellschaftliche Mikrokosmos« – eine »heterogene [...] und sozial brüchige [...] deutsche Gesellschaft« repräsentierend – »umfasst den kleinen deutschen Mittelstand ebenso wie soziale Randfiguren und Aspekte urbaner Multikulturalität«.⁶⁵ Die Diversität dieses Lebensumfeldes wird vielfach innerhalb solcher Szenen sichtbar, in denen das Essen eine Rolle spielt – dessen kulturverbindendes Potenzial auf diese Weise eine Bestätigung erfährt.⁶⁶ In Özdamars Erzählung »verläßt« die Küche, um »kulinarischer Teil der umgebenden Region« zu werden, »ihren Raum innerhalb des Hauses« (bzw. der Wohnung) nicht, indem sich diese Umgebung in Kochtöpfen und auf Tellern »spiegelt«.⁶⁷ Vielmehr wird das tatsächliche »kochende Ausgreifen« in den »fremden Raum« in ein rein visuelles Ausgreifen und die Imagination einer möglichen Mahlgemeinschaft transformiert. Dabei dient der Spiegel als Innenraumerweiterung, er inszeniert die Küche als Erfahrungsraum – während er gleichzeitig selbst einen solchen produziert und simuliert.

Mittelpunkt der Küche ist nicht »der heimische Herd«, das als Synonym für den Kern des Zuhauses funktionierende Herdfeuer, das den hermetischen Charakter der Geschlossenheit des Innenraumes durch die ihm eigene Zentralisierungskraft noch zusätzlich fokussiert. Zentrum der Küche ist vielmehr der Spiegel. Als »interkultureller u-topos«, der »die geografisch getrennten Kulturräume symbolisch ineinander[schiebt]«⁶⁸, ersetzt er den das Zuhause inkarnierenden Bissen »eigener Speise« (der seinerseits die Grenzen überwindend zum »bißchen Zuhause« wird) durch regelmäßige Telefonate der Erzählerfigur mit ihrer in Istanbul lebenden

relle[n] Zeichensystem[s]« Mahl »in einen manifesten Text« und dessen Rückbindung an einen »physischen Essvorgang«. Ebd.

64 An die Stelle seiner narrativen Einsetzung tritt eine reflexive Geste.

65 Götsche: »Spielräume«, a. a. O., S. 520.

66 Eine optisch sehr pointierte Zuspitzung erfährt diese Verbindung in einer Szene, in der die Erzählerin eine afrikanische Frau beim Brotbacken beobachtet und ihr der »weiße [...] Teig zwischen ihren schwarzen Fingern« auffällt. In: Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 28.

67 Krasny, »Küchengeschichten«, a. a. O., S. 25.

68 Götsche: »Spielräume«, a. a. O., S. 522.

Mutter. Dieser sprachliche Austausch tritt an die Stelle einer essend-inkarnierenden Rückversicherung.

Diese Betonung des sprachlichen Austauschs verstärkt sich noch, als die Erzählerin nach dem Tod ihrer Eltern den türkischen Dichter Can zum telefonischen Gesprächspartner macht. Mit ihm tauscht sie nicht nur Gedichtstrophen, sondern auch Kochrezepte aus.⁶⁹ »Wenn Can eines Tages auch tot ist«, so die Erzählerin, »kann er im Spiegel mit der alten Metzgerin Kochrezepte austauschen, und meine Mutter muß schauen, daß es nicht zu salzig wird.«⁷⁰ Im Kochrezept wird das Essen schließlich selbst in einen Text verwandelt.

»Im Blick in den Spiegel vergewissert sich das Ich seiner Identität und seines Verhältnisses zur deutschen Umwelt«,⁷¹ schreibt Dirk Göttliche und ergänzt, der Spiegel werde zum »Symbol einer Überwindung des Spagats zwischen den Kulturen und Welten, den das Ich in seinen türkischen Telefonaten immer wieder neu für sich aushandeln muss.«⁷² Dennoch wird das Essen in Özdamars Text, über die Figur der Mutter, auch mit dem Ort und mit dem Begriff ›Zuhause‹ verbunden – während die Mutter gleichzeitig (geschlechtstypischen Zuweisungstopoi entsprechend) als Nahrungsspenderin figuriert wird: Als die Protagonistin nach dem Tod der Mutter zu deren Beerdigung nach Istanbul fliegt, imaginiert sie im Flugzeug eine andere Ankunftsszene: »»Wenn ich in Istanbul ankomme, wird meine Mutter mir die Tür aufmachen, das Zimmer wird nach den kochenden, gefüllten Weinblättern riechen, die ich liebe.«⁷³ Für das Heimkommen ist, so stellt es diese Szene vor, nicht nur die Anwesenheit der Mutter wichtig, auch der Empfang mit warmem Essen ist hier zentrales Element der Choreographie des Ankommens. Die duftende Wärme der Mahlzeit konkretisiert und versinnbildlicht das abstrakt-kli-schierte Gefühl der Ankunftswärme.⁷⁴

Beim Essen wird eine auch vom Spiegel beschriebene Bewegung weitergeführt: Während der Spiegel zwischen Innen- und Außenraum vermittelt, die Grenze zwischen beiden überwinden soll, ist es beim Es-

69 Vgl. Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., bes. S. 40 f.

70 Ebd., S. 40.

71 Göttliche: »Spielräume«, a. a. O., S. 522.

72 Ebd.

73 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 13.

74 Des Weiteren beruhigt und tröstet sich die Erzählerin nach dem Tod ihrer Mutter manchmal, indem sie mit der Stimme ihrer Mutter zu sich selbst spricht. Dabei wird die (Selbst-)Aufforderung zu essen als Anrufung der Mutter und als Vergegenwärtigung mütterlich-besorgter Autorität eingesetzt.

sen die Körpergrenze, die als Trennung zwischen einem Körperinneren und der Welt überwunden wird.⁷⁵ Indem Gespräche vor dem Spiegel am Küchentisch, aber nicht als Tischgespräch, geführt werden, ist es der Spiegel, der den Raum zum Sprechen bringt.⁷⁶ Dabei werden die Zeichensysteme *Küche* und *Spiegel* in Özdamars Erzählung durchaus ambivalent eingesetzt: Durch das Aufzeigen der Grenzen inkorporierender Identifikation wird die Naivität unbeschränkter Überschreitungsbewegungen ausgestellt. Gleichzeitig werden kulturelle Grenzüberschreitungen immer wieder spielerisch vollzogen und bekommen als simulierte Kontaktaufnahme realitätsgestaltende Kraft.

75 Vgl. Falk: »Essen und Sprechen«, a. a. O.

76 Özdamar: »Der Hof im Spiegel«, a. a. O., S. 27.

GEMEINSAM ESSEN – ALLEIN ESSEN

NATUR ZU KUNST. KÜNSTLERMAHLZEITEN BEI TIECK, ZOLA, JOYCE, KAFKA

MARTIN JÖRG SCHÄFER

Bekanntlich handelt es sich bei Kunst um eine ›brotlose‹ Tätigkeit. Und dass viele Kunstproduzierende, zumindest seit der Ausdifferenzierung der Sphäre der Künste zu einem eigenständigen epistemologischen wie teils auch gesellschaftlichen Bereich, potenziell Hungerkünstler im wörtlichen Sinne gewesen sind, hat vermutlich nicht bloß ökonomische, sondern auch moraltheologische Gründe: »Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen«, lautet ein Pauluswort, das in der von Max Weber (1864-1920) analysierten protestantischen Arbeitsethik besonders wirkungsmächtig geworden ist.¹ Denn welche ›Arbeit‹, die zum Erhalt und Funktionieren der Gesellschaft beitrüge, wäre mit der Kunst schon geleistet? »Wer nicht arbeiten will, bekommt auch nichts zu essen, sondern wird betrogen, so wie die Götter Orpheus betrogen mit einem Luftbild an der Geliebten Statt, [...] betrogen, [...] weil er Zitherspieler war, nicht Mann«², schreibt Kierkegaard (1813-1855) über den Sündenfall des Künstlers und dessen prekäre Stellung bezüglich der Menschlichkeit. Jedoch liegt dieser puritanischen Argumentation ein verengter Kunstbegriff der Autonomisierung des Diskurses zur Ästhetik zugrunde. Sind *techné*, *ars* und nicht zuletzt ›Kunst‹ doch Begriffe, die traditionellerweise für Natur in Kultur verwandelnde Tätigkeiten geläufig sind – also gerade für solche Tätigkeiten, welche Natur nicht bloß dazu bewegen, unmittelbare Bedürfnisse zu stillen, sondern das Stillen dieser Bedürfnisse vom Triebhaften loszureißen und in die Diskurse und Praktiken der Kultur einzubetten. Kunst wäre demnach, so wollen es zahlreiche Theorien von Vico über Schelling bis Beuys, die ursprüngliche, ›menschliche‹ Tätigkeit, mit welcher der Mensch sich seine Kultiviertheit bewiesen und das Naturwesen hinter sich gelassen habe. Die Figur des brotlosen Künstlers, der für sein Parasitentum bestraft wird, findet sich diskursiv gespiegelt im Künstler

-
- 1 Vgl. Max Weber: *Die protestantische Ethik und der ›Geist‹ des Kapitalismus*. (1904). Weinheim 1993, S. 128.
 - 2 Sören Kierkegaard: *Furcht und Zittern*. (1843). In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Übers. v. Emanuel Hirsch u. hg. v. Emanuel Hirsch u. Hayo Gerdes. Gütersloh 1993, S. 23.

als Opfer einer Arbeitsethik, die ihrer eigenen Herkunft bzw. Kultiviertheit verlustig gegangen wäre.³

Unabhängig von kulturgeschichtlichen Auslegungen und Spekulationen über die Urszenen der Kultur verweisen die spiegelverkehrten Lektüremöglichkeiten vielleicht auf eine epistemologische Konvergenz, welche Begriffen des Arbeitens und des Essens zukommt. Und in dieser Konvergenz erhielte die Kunst und nicht zuletzt die Literatur eine besonders prekäre Position: Denn Arbeit und Essen konvergieren gerade, wo vorkulturelle Urszenen der Kultur (re-)konstruiert und entsprechende Anfangsmythen erfunden werden. Ihre Implikationen überlappen, wo auch Theorie und Literatur sich nicht mehr trennen lassen und ein fiktives Moment in ersterer dominant wird. In beiden Fällen, dem der Arbeit wie dem des Essens, geht es um die Aneignung und Einverleibung des Fremden an und in ein Selbst, welches sich im Akt der Aneignung meist erst als ein Selbst konstituiert – eben weil ihm die Macht gegeben ist, Anderes durch Vernichtung in Eigenes zu verwandeln. So fasst etwa Locke (1632-1704) Arbeit als Quelle des Eigentums, über die sich der Arbeiter als selbständige Person erweist und so auch das Recht erwirbt, das durch Arbeit von Natur in Kultur Umgewandelte zu verzehren.⁴

Bei Hegel (1770-1831) wird die Überwindung der Fremdherrschaft durch die vom Knecht geleistete Arbeit nach dem Muster der Verdauung gedacht; die Arbeit der Negativität ist Vernichtung und Umwandlung von Andersheit.⁵ Und bei Freud (1856-1939) weist Essen in seiner frü-

-
- 3 Allerdings betont Weber nachdrücklich, dass die zwanghafte Dimension, die den angeblich Untätigen ein Recht auf Ernährung abzuerkennen scheint, dem Pauluswort etwa in seinem mittelalterlichen Gebrauch völlig abgeht. Demnach wäre hier mit dem Satz: »Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen« vor allem die Verpflichtung gegenüber dem eigenen Körper gemeint, den es Gott zu Ehren zu erhalten gelte, statt ihn in einer andauernden *vita contemplativa* aufzuzehren. D. h. der Gläubige muss so viel tätig sein wie zum Nahrungserwerb und damit zur Aufrechterhaltung der natürlichen Grundbedürfnisse notwendig. Wo der Puritanismus Paulus den Imperativ zur Arbeit entnimmt, sieht Aquin Weber noch einen Imperativ zum Essen. Vgl. Max Weber: *Die protestantische Ethik und der ›Geist‹ des Kapitalismus*, a. a. O., S. 129 f.
- 4 Vgl. John Locke: *Two Treatises of Government*. (1680-1690). Cambridge 1988, S. 287 f.
- 5 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. (1807). Frankfurt a. M. 1986, S. 150-155.

hesten Form eine »kannibalische«⁶ Struktur auf, während er die psychische Arbeit, die aufgewendet werden muss, um sich vom Anderen zu befreien und wieder ganz zu werden – die Trauerarbeit – als Totschlag⁷ am Anderen definiert findet.

Trauerarbeit endet, wo die Andersheit des Anderen wieder vollständig angeeignet wurde. »Ist nicht jede Arbeit eine Trauerarbeit«,⁸ fragt Derrida (1930-2004) in diesem Sinne. Trauerarbeit kann nämlich als Versuch einer einverleibenden Bewältigung der Andersheit des Anderen verstanden werden, über die – so Freud, Locke und Hegel – die Arbeit, wie das Essen, bestimmt werden. Sodass in Weiterführung der Parallele auch Essen eine Trauerarbeit an der Andersheit des Anderen darstellt, in der sich ein Bedrohliches von *physis* in das Eigene und Kultivierte des Menschseins verwandelt. Aus einem triebhaften Fressen soll kultiviertes Essen geworden sein. Esskultur, *Eating Culture*, bestätigt sich selbst auch den Vollzug von »eating culture«⁹: dass Essen nicht gleich Fressen ist und mit der Nahrungsaufnahme nicht bloß die biologischen Funktionen befriedigt, sondern kulturelle Symbole, Rituale und Praktiken (re-)produziert werden.¹⁰

Doch weist diese Logik Bruchstellen auf: Eine Spannung, die Hannah Arendt (1906-1975) am Konzept der menschlichen Selbstkultivierung durch Arbeit ausmacht, mag auch für die Selbstkultivierung durch Essen gelten. Arendt zufolge kann Locke die Selbstwerdung des individuellen Menschen durch Arbeit erst zu einem historischen Zeitpunkt ausrufen, an dem die Arbeitskultur keineswegs durch die proklamierte Individualität gekennzeichnet ist: Im westlichen Europa gibt es erstmals Überproduktion. Mehr Güter werden produziert als zum Lebenserhalt der Bevölkerung notwendig – dank neuer Arbeitsformen wie Arbeitsteilung,

-
- 6 Sigmund Freud: »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie«. (1905). In: ders.: *Studienausgabe*. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1982, S. 37-145, hier: S. 103.
- 7 Vgl. Sigmund Freud: »Trauer und Melancholie«. (1917). In: ders.: *Studienausgabe*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1982, S. 193-212, hier: S. 199 u. S. 211.
- 8 Jacques Derrida: »Glas/Totenglocke (Auszüge)«. (1974). In: *Frag-Mente* 44/45 (1994). S. 1093-1202, hier: S. 1193. Vgl. auch Jacques Derrida: *Points de suspension*. Hg. v. Elisabeth Weber. Paris 1992, S. 269-301.
- 9 Vgl. Tobias Döring, Markus Heide u. Susanne Mühleisen: »Introduction: Writing/Eating Culture«. In: *Eating Culture. The Poetics and Politics of Food*. Hg. v. dens. Heidelberg 2003, S. 1-16.
- 10 Vgl. Gerhard Neumann: »Jede Nahrung ist ein Symbol«. Umriss einer Kulturwissenschaft des Essens«. In: *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Hg. v. Alois Wierlacher, Gerhard Neumann u. Hans Jürgen Teuteberg. Berlin 1993, S. 385-482, hier: S. 392 ff.

neuer technischer Zugriffsmöglichkeiten auf Natur und, nicht zuletzt, dank der Ergiebigkeit der örtlichen Natur selbst.¹¹

Das Konzept der Selbstwerdung durch Arbeit bzw. Ernährung erhöhe sich also über einem mehrfachen Vergessen: des Umstandes, dass die Erhaltung des eigenen wie der fremden Körper durch Arbeiten wie Essen nicht bloß Eigenleistung, sondern ebenso sehr Fremdleistung oder Fremdgabe darstellt. In Arbeit oder Essen wird das sich kultivierende Subjekt befremdet – mit einer Andersheit der *physis*, einer der *techné* und nicht zuletzt einer Andersheit der anderen Menschen. Durch Trauerarbeit im Sinne Freuds sucht Essen dann nicht zuletzt diese Andersheiten zu bewältigen – und würde immer wieder damit konfrontiert, dass dieses Andere doch sein scheinbar Eigenstes erst ermöglicht.¹² In Vergessen dieser Abhängigkeit lassen Locke, Hegel und teilweise auch Freud den Arbeiter und Esser als Adam auftreten, als Einzelwesen, in erster Linie unabhängig von jenen anderen, mit denen es zu Tische sitzt und *Eating Culture* praktiziert. Ihre Urszenen der Kultur sind nicht zuletzt Szenen einer Austreibung jener Anderen, die verarbeitet und verspeist, eben einverleibt werden.

Auf eben diese Spannung zielt Freud allerdings an anderer Stelle, wenn er die frühkindliche »*Einverleibung*« im Essen zum Modell einer im späteren psychischen Leben auftretenden »*Identifizierung*«¹³ mit einem Ding der Außenwelt erklärt: Diese Person, dieses Ding oder dieses Zeichen, über das die Identifizierung operiert, wird das entstehende Subjekt als Teil des eigenen Selbst libidinös besetzen und, nunmehr nach dem Modell der Einverleibung, in die eigene psychische Struktur zu integrieren suchen. In dem Umweg über das Andere zum Selben ist aber auch angezeigt, wie Ersteres Letzterem gegenüber widerständig bleibt und nicht im Selben aufgehen wird. Denn wo verwandelt werden soll, was vorher als zukünftiges Selbes bestimmt ward, geht der auf den Anderen zielende Totschlag zuallererst auf die Selbigkeit des Selben, den das aneignende Moment immer wieder neu »kannibalisiert«. Die Andersheit des Anderen bleibt in der Einverleibung unzugänglich. Der Akt des Verarbeitens und Essens schlägt in eine melancholische Wiederholung um, die gerade im Gelingen auch stets von ihrem Anderen heimgesucht

-
- 11 Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa, oder Vom tätigen Leben*. München u. Zürich 1967, S. 119-129.
- 12 Pasi Falk verortet einen entsprechenden Bruch in der Esskultur zwischen den mittelalterlichen und den klassischen Epistemen im Sinne Foucaults: die streng rituelle Mahlzeit wird zu einer von und zwischen Individuen. Vgl. Pasi Falk: *The Consuming Body*. London [u. a.] 1994, S. 20-31.
- 13 Sigmund Freud: »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie«, a. a. O., S. 103.

wird – und stets jene Narbe zwischen Eigenem und Anderem neu öffnet, welche der Akt des Verarbeitens und Essens geheilt haben soll.¹⁴

Ars ist nicht zum Gegenpol von *natura* geworden. Einverleibtes wird aufgestoßen. Wo Einverleibung auf Selbstwerdung zielt, exponiert sie ebenso sehr eine uneinheitliche und fragmentierte Anhäufung von Andersheiten, die das Konzept des Selbst wie seiner Kultiviertheit, das heißt Kunstfähigkeit, bedrohen. Jene Ursprungsszenen, in denen bei Locke, Hegel oder Freud Arbeiten und Essen darin übereinkommen, dass sie den Übergang von Natur zu einer Kultur der souveränen Individuen, das heißt der potenziellen Künstler, gewährleistet haben werden, überlagern und verdecken eine Verstörung, der dieses souveräne Selbst im Arbeiten wie Essen ausgesetzt ist. Die anfängliche Arbeit und das anfängliche Essen konvergieren, wo ihr Anfang zweifelhaft und prekär wird und zur Frage steht, was an Andersheit in ihnen weder verarbeitet noch verdaut werden kann.

Kafkas Hungerkünstler

In der Frage nach der Urszene des Arbeitens und Essens ist die Frage nach der Literatur berührt. – Weil es sich, wie Freud pointiert, bei einer Urszene um eine Fiktion handelt, die sich vor einen unzugänglichen Anfang geschoben hat.¹⁵ In der Urszene verwandelt sich Natur in Kultur und Fressen in Essen, wo anstelle der realen Einverleibung eine Erzählung, anstelle des Triebs ein Zeichen getreten ist. In der Urgeschichte von der Einverleibung werden die erste vernichtende Arbeit und erstes Fressen in unzugängliche Fernen gerückt – und gleichzeitig in die Richtung, in die sie von Lockes, Hegels und Freuds Urgeschichten gelenkt werden: in die der Sublimierung und Transsubstantiation vom Körper zum Wort,¹⁶ von *natura* zu *ars*, von Fressen zu Essen, von der Abhängigkeit von den Anderen zu einem souveränen Individuum. In dieser Ursprungsfiktion von *ars* sind damit die Fragen nach der Kunst und der Literatur selber angesprochen. Zur Frage steht damit auch, wie Literatur diesen

14 Vgl. Sigmund Freud: »Trauer und Melancholie«, a. a. O., S. 202-207.

15 Vgl. Sigmund Freud: »Totem und Tabu«. (1913). In: ders.: *Studienausgabe*. Bd. 9. Frankfurt a. M. 1982, S. 287-444, s. bes. S. 438 ff.

16 Vgl. Gerhard Neumann: »Jede Nahrung ist ein Symbol«, a. a. O., S. 438-441. Vgl. Gerhard Neumann: »Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas«. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 66 (1984), H. 2, S. 347-388, hier: S. 365 f. u. S. 372.

Anfang, der ihr eigener als den anfänglichen Hunger sublimierende Sprachzeichenkette ist, inszenieren und wie sie die Verstörung durch Andersheit bewältigen oder exponieren wird, wegen der es an diesem Ursprung und statt seiner zum Erscheinen der Literatur gekommen ist.

Zur Frage steht, wie und ob die Figur des Künstlers sich beim Essen zu jener Andersheit verhalten kann, über die Arbeit und Essen sich in ihren und als ihre Ursprungsfigurationen erheben. Anhand von Künstlerfiguren ist jene Konvergenz von *ars* und Essen, am Ursprung der Kultur, zur Disposition gestellt und muss, inmitten der Kultur, neu inszeniert werden. Die Mahlzeit setzt den Künstler all jenem aus, dem Lockes erster Arbeiter sich verweigert und von dem auch die Urszene der Kunst sich letztendlich befreien müsste, soll sie wirklich zu Kultur werden: keine Kontaminierung durch *physis*, keine Kontaminierung durch bereits vorhandene Kulturtechniken, keine Kontaminierung durch die anderen.

In aller Radikalität schreibt Kafkas (1883-1924) Text »Ein Hungerkünstler« (1924) diese Gebote und ihre Paradoxien aus: »Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen« – die nutzlose Arbeit des Künstlers besteht gerade in der Essensverweigerung.¹⁷ Durch diese kann die Titelgestalt der Fremdbestimmung durch Fressen wie Essen widerstehen. Der Aussetzung an die anderen Menschen widersteht sie eben durchs Künstlertum: in der Trennung von Kunstproduktion und Publikum, Schaukäfig und Zuschauerraum. Dies bietet für die Kunst zunächst Auswege aus Lockes Dilemma insofern, als dass der Produzent für sich eigenständig Kultur bzw. *ars* schöpft und diese freie Schöpfung an die anderen Menschen weitergeben kann. Auch in diesem Sinne weist eine Parallelführung zum neuen Testament¹⁸ den Hungerkünstler als eine Erlösergestalt und damit die Figur eines solchen Anfangs aus. Doch wird dieser Anfang nicht von den anderen, vom Publikum, akzeptiert. Die Jüngerschaft bricht weg; die Jesusgestalt stirbt vergessen und alleine. Ihr Sterben wird exponieren, dass es sich beim Ausweg aus Lockes Dilemma um eine Antinomie handelt.

Des Hungerkünstlers Kunst besteht bereits darin, den Aporien der Urszene von *techné*, *ars* und Kunst bis zum Ende zu folgen – und ihnen so letztendlich zuvorzukommen: Die bei Freud beschriebene Selbstverfehlung der Einverleibung wird dem Wunsch nach Einverleibung Ersatz-

17 Wierlacher betont, dass es sich hier gerade um Sünde im Sinne der mittelalterlichen Auslegung – »Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen« – handelt. Vgl. Alois Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*. Stuttgart [u. a.] 1987, S. 204.

18 Vgl. Felix Greß: *Die gefährdete Freiheit. Franz Kafkas späte Texte*. Würzburg 1994, S. 91-100.

objekte des Wünschens – stets unzureichende – zur Verfügung stellen. Indem diese das Wünschen nicht befrieden, werden sie es, als Wünschen, fortlaufen lassen: in der Verwandlung des zu Fressenden in zu Essendes; in der Hervorbringung von Kultur als ihrer beständigen Selbstverfehlung. Das heißt aber auch, dass der anfängliche Akt der Kultivierung nichts so sehr wünschen und begehren muss wie seine eigene Unterdrückung.¹⁹ Unterdrückt wird die Urszene der Einverleibung. Als Wünschen nach Ersatzobjekten wird der Wunsch sich auf Dauer stellen, als Wunsch nach dem Wünschen erhalten und so die Andersheit, auf welche die Einverleibung zielt, immer wieder neu aufzeigen wie verfehlen.

Des Hungerkünstlers Wunsch hingegen zielt zwar weiter auf Einverleibung, nimmt aber weder die Urszene des Fressens beim Wort noch die Kultur des Essens, in welche die Urszene umgeschlagen sein wird. Der Hungerkünstler, der »nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt«²⁰, lebt vom in der Selbstbehauptung des im Wunsch nach Einverleibung perpetuierten Mangels. Er exponiert die Urszene der Kultur vor der Kultur.²¹ Auch die sich darin vollziehende Aufzehrung der organischen Substanz, sein notwendig eintretender Tod, kann den Wunsch nach dem Wünschen nicht völlig aus der Bahn werfen, denn »noch in seinen gebrochenen Augen war die feste [...] Überzeugung, daß er weiterhungre.«²²

Der Käfig, in dem Kafkas Hungerkünstler sein das Publikum immer mehr langweilendes Schauspiel betreibt, findet nach seinem Tode rasch einen neuen Bewohner, »einen jungen Panther«. Der Wildkatze »fehle nichts«, ganz im Gegensatz zum Hungerkünstler. Das heißt ihr fehlt eben jenes Fehlen, welches der kulturellen Urszene eigentümlich ist. Auch die vom Schaukäfig auferlegte Fremdbestimmung löst keinen Wunsch im Panther aus und damit keinen Wunsch nach dem Wünschen. »[N]icht einmal die Freiheit schien er zu vermissen; dieser edle, mit allem Nötigen bis knapp zum Zerreißen ausgestattete Körper schien auch die Freiheit mit sich herumzutragen.«²³ Indem er die Unfreiheit des kulturellen

19 Vgl. zum »Hungerkünstler« Joseph Vogl: *Orte der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*. München 1990, S. 106. Vgl. zu Kafka allgemein Gilles Deleuze u. Felix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a. M. 2002, S. 68-73.

20 Franz Kafka: »Der Hungerkünstler«. In: *Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt a. M. 1994, S. 333-349, hier: S. 349.

21 Vgl. Gerhard Neumann: »Hungerkünstler und Menschenfresser«, a. a. O., S. 369-373.

22 Franz Kafka: »Der Hungerkünstler«, a. a. O., S. 349.

23 Ebd.

Wünschens zeigt, langweilt der Hungerkünstler. Hingegen fasziniert, dass die Freiheit des Panthers ihre offensichtliche Beschränkung im Käfig vergessen macht. Die Zuschauer »umdrängten den Käfig und wollten sich gar nicht fortühren«. Doch war am Anfang seiner Karriere ebenfalls der Hungerkünstler Objekt solcher Faszination gewesen. »[V]on Hungertag zu Hungertag stieg die Teilnahme; jeder wollte den Hungerkünstler zumindest einmal täglich sehen«. ²⁴ Und auch ansonsten gibt es strukturelle Ähnlichkeiten von Hungerkünstler und Panther, auf Dauer gestellten Wünschen und völliger Wunschlosigkeit. ²⁵

Der Verdacht liegt nahe, dass es sich beim Panther nicht zuletzt um ein Ersatzobjekt für den Hungerkünstler oder gar um ein Spiegelbild seiner handelt. Die Freiheit des Panthers entfaltet sich in einer vom Bereich der Zwecke und Notwendigkeiten und letztendlich jeglicher möglichen Freiheit abgeschlossenen Sphäre des Käfigs. Als bloß scheinbare Freiheit weist sie die nämliche Spannung auf, die seit Kant der autonomen Sphäre des Ästhetischen zugeordnet wird. Dem eigenen »Gesetz der Gesetzlosigkeit« nach schafft sich das Ästhetische eigene Gesetze, die sich nicht mit Nutzen, Zwecken und Notwendigkeiten des Außerästhetischen verrechnen lassen. Die Verfassung des Ästhetischen ist »zweckmäßig aber ohne Zweck« ²⁶. Seine Funktion liegt, mit einem Wort Adornos, höchstens in seiner »Funktionslosigkeit« ²⁷.

Die Autonomie des Schönen stellt diesem Argument nach eine Aporie aus: einerseits frei zu sein in autonomer Selbstverwaltung und so als Analogon zu der von Kant unterstellten menschlichen Souveränität zu dienen, und andererseits diese Freiheit nie selbst verwirklichen zu können; beruht die Eigengesetzlichkeit doch gerade vom Ausschluss aus dem Reich der Zwecke und Notwendigkeiten, an denen Freiheit sich bewiesen müsste. In der Autonomie des Schönen scheint ein unerfüllbarer Wunsch erfüllt – und reproduziert, weil diese Erfüllung scheinbar bleibt, doch bloß den Wunsch nach Freiheit, das heißt letztendlich nach der Abwesenheit von Mangel und Wünschen. So kann sich auch das Begehren der zur Schau gestellten Freiheit des Panthers dank des trennenden Gitters nicht erfüllen. Und als begehrtes Symbol der Freiheit fungiert er

24 Ebd., S. 334.

25 Es handelt sich hier also weder um die Ersetzung des Todes durch das Leben noch um das beliebige Auffüllen einer Leerstelle durch ein weiteres arbiträres Zeichen. Zu den gängigen Interpretationen des Panthers vgl. Gerhard Neumann: »Hungerkünstler und Menschenfresser«, a. a. O., S. 365 f.

26 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*. (1790). In: ders.: *Werkausgabe*. Bd. 10. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M. 1974, S. 155.

27 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970, S. 337.

bloß, solange diese Grenze aufrechterhalten bleibt. Eine Vereinigung mit der Freiheit des Panthers wäre tödlich – »irgendwo im Gebiß schien sie zu stecken«²⁸ und droht zu töten und zu fressen, wer ihr zu nahe kommt – so tödlich wie jene Erfüllung des Wunsches nach seinen dauerhaft un-erfüllten Wünschen, die der Hungerkünstler sich leistet.

Während die dem Panther zugeschriebene Destruktivkraft eine Antinomie des Ästhetischen an seiner Außengrenze exponiert, vollzieht der Hungerkünstler diese Antinomie im Inneren. Völlig frei macht er sich vom Reich der Zwecke und Notwendigkeiten, indem er das erste biologische Gebot, das der Nahrungsaufnahme zur Erhalt der Lebensfunktionen, verweigert. Er folgt in seinem »ästhetischen Käfig« bloß dem einzigen Gesetz des Ästhetischen, das heißt seinem schon bei Kant angelegten negativen Potenzial: zweckmäßig nach Maßgabe des Außerästhetischen zu sein, hier also auf Nahrungsaufnahme ausgerichtet – diese konkrete Zweckmäßigkeit aber zu verweigern, und überhaupt jeden sonstigen Zweck außer der Aufrechterhaltung der Verweigerung.

Während die Panther-Antinomie aber den künstlerischen Selbstzweck, Suggestion von Freiheit und Stimulation des entsprechenden Begehrens, erfüllt, zersetzt die Hungerkünstler-Antinomie das ästhetische Eigengesetz von innen. Die verwirklichte Freiheit des Wünschens erscheint dem Publikum »eines Tages« ihrerseits nicht wünschenswert, »wie in einem geheimen Einverständnis hatte sich überall geradezu eine Abneigung gegen das Schauhungern ausgebildet.«²⁹ Der organische Tod, das Verhungern des Hungerkünstlers, tritt in eben dem Moment der Ersetzung durch den Panther ein. Wie lange dies Spiegelbild faszinieren, das heißt die Antinomie des Ästhetischen überscheinen kann, oder wann es dasselbe Schicksal wie den Hungerkünstler ereilen wird, lässt die Erzählung offen. Es bleibt die Trennung der Zuschauer vom »ästhetischen Käfig«, in welchem allein die Panther wie Hungerkünstler ihre Produktivität entfalten können. Die Bedingung einer Kunst, welche die Freiheit des Kulturanfangs behaupten will, liegt in der Abtrennung von den anderen. Um freie Kunst zu bleiben – ob des Fressens oder der Essensverweigerung –, muss die Mahlzeit alleine vollzogen werden. Nur so dienen *ars* und *techne* als Modelle für Kultur insgesamt.

28 Franz Kafka: »Der Hungerkünstler«, a. a. O., S. 349.

29 Ebd., S. 334.

Der Künstler muss mit anderen essen (drei Modelle)

Der Künstler bei Tisch mit anderen ist ein Ort der Spannung, an dem die Kunst selbst infrage gestellt wird und mit ihr genau die Kultur, für die sie seit ihrer Autonomisierung eintreten soll. Eine Mahlzeit eröffnet eine Szene, in der nicht zuletzt das Verhältnis der Kunst zu den anderen auf dem Spiel steht und damit, kann sie sich nicht zureichend behaupten, die Existenz der Kunst selbst und paradoxerweise auch der Kultiviertheit, die bei Tische im gemeinsamen Essen behauptet wie ausagiert wird.

An drei Modellen sei diese Spannung im Folgenden angedeutet: Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) verwandelt die Szene der Bedrohung in eine der Überschreitung: Der an Sinn und Zweck der Kunst zweifelnde Tischgenosse muss selbst zum Künstler, das heißt zum eigentlichen Menschen werden, auch wenn diese Entscheidung ihn mit Hunger bedroht. Zolas *L'Œuvre* (1886) bittet Künstler gemeinsam zu Tisch. Zunächst als eine gegen die feindliche Welt verschworene Gemeinschaft, die sich jedoch nur erhalten können wird, indem sie einen der ihren einem rituellen Ausschluss unterwirft. Das *Portrait of the Artist* (1916) von James Joyce schließlich ironisiert die Künstlermahlzeit eben als Urszene, hier eine der Kindheit: als verweigerte Initiation des Künstlers in die Welt der Erwachsenen und ihrer ›Kultur‹. In allen drei Modellen schlägt die Mahlzeit in ein Tribunal um, auch wenn sie als Familien-, Solidar- oder Repräsentationsmahlzeit beginnt.³⁰ Zu Gericht gegessen wird über die Anderen oder den Anderen, die oder der die Autonomie von Künstler und Kunstproduktion bedrohen und damit jene Kultur des souveränen Individuums, für welche die Autonomieästhetik eintreten soll. Die eingenommene Mahlzeit liefert das Bühnenbild für diese Gerichtsszene.³¹

30 Hier sei Wierlachers Einteilung von Mahlzeiten in Typen aufgenommen. Vgl. Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur*, a. a. O., S. 53 f.

31 Im historischen Schema Falks ersetzt die verhältnismäßig offene Kommunikation zwischen Individuen zu Tische den eher rituell vorgegebenen Ablauf der Mahlzeit nicht am Individuum orientierter Kulturen. Vgl. Pasi Falk: *The Consuming Body*, a. a. O., S. 32-36.

Überschreitung (*Franz Sternbalds Wanderungen*)

Ludwig Tiecks (1773-1853) unvollendetem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* bleibt das Essen als Motiv weitgehend äußerlich, obwohl die narrative Konstellation beständig die Frage aufwirft, wie und wo der Protagonist zu seiner nächsten Mahlzeit kommen wird. Der Text betreibt eine allegorische Engführung der Motive Künstlertum und Reise. Die Ungebundenheit eines meist ziellosen Schweifens um seiner selbst willen bietet Raum für das von lebensweltlichen Zwängen befreite Refugium der Kunst wie umgekehrt das Zwanglose der Kunst die Freiheit des Reisens spiegelt. Wo die Reise zwecks Verköstigung regelmäßig unterbrochen wird, spielt das jeweilige Essen mit seinen Kontexten stets eine untergeordnete Rolle, ist aber immer Anlass zur Neuorientierung des angehenden Künstlers Sternbald. Er speist mit den Figuren, die er auf seiner Reise absichtsvoll trifft oder die ihm der Zufall zuführt. Und stets liefern Gespräch und anschließende Reflexionen eine Neuausrichtung des Kunstbegriffs und bzw. oder eine Neuausrichtung der Reise.

Im Text scheinen die beim Reisen entstehenden Begegnungen und Eindrücke die Kunst jedoch zu überlagern. Sternbald, auf Wanderjahren der Selbstfindung, wird durch das ihm Begegnende so sehr beeinflusst, dass an künstlerische Eigenproduktion nicht mehr zu denken ist: »[M]ein Gemüt ist nunmehr so verwirrt, daß ich mich durchaus nicht unterstehen darf, selber an die Arbeit zu gehen.«³² Angesichts der Überwältigung durch Andersheit ist der Künstler bereits kein eigenständiger Künstler mehr. Konsequenter folgt der Text nur manchmal seiner künstlerischen Entwicklung, zeigt ihn nur selten bei künstlerischer Produktion und verliert diese in der zweiten Hälfte völlig aus dem Blick. Dies steht jedoch durchaus im Einklang mit den Erkenntnissen über Kunst, zu denen die Hauptfigur im Laufe des Textes vorstößt: Die ›Einfalt‹ des alltäglichen Lebens der *Bauern*, das heißt den an der Nahrungsproduktion Arbeitenden, und der *Kinder*, jener allgemeinen Menschen mit all ihren zu entfaltenden Möglichkeiten, stellt »doch nur einzig und allein die wahre Kunst«³³ dar.

Diese Einfalt besteht zunächst in einem unmittelbarerem Zugang zur ursprünglichen Produktiv- und Schöpfungskraft, das heißt im romantischen Register zu Gott: »[U]nsere Gedanken an Gott [...] sind das

32 Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Stuttgart 1994, S. 99.

33 Ebd., S. 33.

schönste Kunstwerk, das wir hervorbringen können«,³⁴ sodass sich in der »Andacht der höchste und reinste Kunstgenuß«³⁵ finden lässt. Der Bauer steht dem Künstler nicht in seinem Überlebenskampf mit der *physis* Modell, sondern in der Reinheit eines als ursprünglich gedachten Bezuges zu ihr. Diese Kunst ist schon jenseits der *physis*, sublimiert in Gott. Das Künstlertum macht sich von Natur frei und wird eigengesetzlich, gerade indem es sich ›den Bauern‹ zum Modell nimmt. Die gleichzeitig mit diesem Modell eingestandene Aufgabe der Sondersphäre der Kunst und des Einzigigkeitsanspruch des Künstlers läuft jedoch nicht auf eine Beschränkung des Künstlertums, sondern auf seine Ausweitung zur romantischen Utopie hinaus. Jede und jeder soll Künstler sein und verständig für Kunst: »Aber wenn alle Menschen Künstler wären oder Kunst verständen [...] so wären doch gewiß alle um vieles glücklicher.«³⁶ Sternbald ist nicht bloß einer, der Kunst versteht, sondern der die Welt um sich nur als Kunst zu verstehen weiß. Sein Blick auf die Lebenswelt und ihre funktionalen Zusammenhänge ist bereits durch und durch ästhetisiert; er nimmt sie »wie ein Bild« nach Maßgabe der Kunst wahr, »die er sonst schon öfter im Bild gesehen hatte.«³⁷ In der Welt als Kunstwerk ist die romantische Utopie schon erfüllt, jeglicher Antagonismus wird unnötig.³⁸

Im Motiv des Künstlers verdichten sich die mit dem Kind und dem Bauern gleichzeitig aufgerufenen wie bewältigten Motive der kulturellen Urszene: des Anfangens, der Arbeit wie der Ernährung. Insofern die Künstlerfigur schon die gesamte Spannung der kulturellen Urszene in sich eingesogen und hinter sich gelassen hat, kann diese Urszene nicht mehr die narrative Ordnung organisieren: Die Selbstwerdung des Künstlers in Auseinandersetzung mit und in der Aneignung der Welt, die der Künstlerroman traditionell zum Sujet hat, folgt dem Modell jener Kultivierung durch Einverleibung, die auch die Urszenen Lockes, Hegels oder Freuds bestimmt. Doch das Künstlertum der Sternbald-Figur steht im Text zu keinem Zeitpunkt zur Disposition, ob Sternbald nun Werke schöpft oder nicht. Zum Erhalt der organischen Funktionen notwendige

34 Ebd., S. 69.

35 Ebd., S. 72.

36 Ebd., S. 76.

37 Ebd., S. 87.

38 Vgl. entsprechend Pikuliks Plädoyer für die ›Gelungenheit‹ des Texts in seiner Gesamtkonzeption gegenüber denjenigen Interpretationen, die seine Unabgeschlossenheit auf ein konzeptuelles Scheitern zurückführen. Lothar Pikulik: *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung*. München 1992, S. 288-293.

Mahlzeiten finden keinen Eingang in den Text. Nahrungsaufnahme hat in *Franz Sternbalds Wanderungen* meist einen festlichen Anlass, zu dem auch Kunst präsentiert und diskutiert wird. Als »Konvivium«³⁹ geht das Essen dann gänzlich in der ästhetisierten Lebenswelt auf. Doch gerade die wenigen Textstellen, in denen eine Lebenswelt der Zwecke und Funktionen den Selbstentwurf als Künstler bedroht, sind mit Mahlzeiten im kleinen oder großen Kreis verbunden. Anlässlich dieser proklamiert der Text dann die künstlerische Eigenständigkeit Sternbalds, nämlich in Abkehr von einer (noch) profanen Welt.

So schlägt der Mann, den Sternbald für seinen Vater hält, auf seinem Sterbebett eine Versöhnung der Kunst mit der Welt der funktionalen Arbeit zum Nahrungserwerb vor, indem er letztgenannte der Erwerbstätigkeit angleicht:

Wir müssen arbeiten [...], weil wir einmal in diesem Leben, in diesem Joch eingespannt sind, aber darum müssen wir doch nie das Höhere aus den Augen verlieren. Sei redlich in deinem Gewerbe, damit es dich ernährt, aber lass nicht deine Nahrung [...] den letzten Gedanken deines Lebens sein.⁴⁰

Sternbald reagiert gerührt, schlägt diesen Kompromiss aber indirekt aus, mit der Verweigerung von Nahrung: »Franz aß wenig zu Mittag«. Als Bestätigung des derart vollzogenen Bruchs mit der Familie und funktionalen Welt folgt wenig später das letzte Wort des sterbenden Vaters, welches das was Natur schien zur Unnatur erklärt: »Du bist mein Sohn nicht, liebes Kind.« – Markanterweise während die (Pflege-)Mutter den Raum verlässt, um »Gemüse zu holen zur Abendmahlzeit«. ⁴¹ Die Stimme eines Gesetzes der Arbeit und der Ernährung spricht und zieht sich im Sprechen zurück in dem Moment, in dem auch die arbeitende und ernährende Funktion einer primären Gastfreundlichkeit sich zurückgezogen hat. Entsprechend wird Franz von der mit Drohung gemischten Trauer der Pflegemutter um seinen Abschied nicht mehr berührt werden: »Malen ist ein unsicheres Brot«. ⁴² Denn die Verbindung zu Arbeit und Brot und allem, was an ihnen die Eigenständigkeit der Kunst zur Frage werden lassen könnte, ist bereits gekappt.

Bereits von Beginn des Textes an steht die Stimme Sternbalds für ein Selbstgesetz der Kunst ein. Gerade in seiner Unentschiedenheit bezüglich der Verwirklichung dieses Gesetzes verteidigt er es umso heftiger gegen

39 Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur*, a. a. O., S. 54.

40 Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, a. a. O., S. 48.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 52.

das Gesetz der Arbeit und Ernährung, auch wo dieses ihm, gleich der Figur der Pflegemutter und gleich einer ersten Gabe der Natur, gastfreundlich offen ist: Nach einem »Mittagessen«⁴³, zu dem ein reicher bürgerlicher Gönner ihn einlädt, macht er diesem, vom »vielen Wein« »ungeheim erhitzt«, drastisch klar, dass er sich »nimmer zu diesem kunstlosen Leben bequemen könnte« und sich »in seiner Armut glückseliger«⁴⁴ schätzt als den im Leben der Zwecke und Funktionen erfolgreichen Gastgeber. Dass die Unabhängigkeitserklärung ganz im Einklang mit der Tendenz des Erzählten und der poetologischen Machart des Romans steht, überdeckt jedoch einen ihr innewohnenden performativen Widerspruch. Ist sie doch stimuliert durch die kulinarischen Gaben jenes Anderen, von dem eine Unabhängigkeit proklamiert wird.⁴⁵

Ebenfalls der Wein regt Sternbald gleich in der ersten Essensszene des Textes an, die funktionale Welt mit der eigenen Kunstidee zu infizieren. Diese ist als Fest für sich alleine anlässlich Sternbalds Auszugs in die Welt angelegt. In ihr kommt es zum ersten Mal im Text zum romantischen Einklang zwischen Künstlerfigur und der zu ästhetisierenden Welt, welche zuvor noch als neu und fremd wahrgenommen wurde: »Er breitete seine Tafel aus und aß mit Wohlbehagen von seinem mitgebrachten Vorräte, er fühlte jetzt nur die schöne ruhige Gegenwart, die ihn umgab.«⁴⁶ Einem des Weges kommenden »Schmiedegesellen« namens Messys gegenüber bietet er, nun seinerseits gastfreundlich, Platz und Wein und wird schnell in ein Gespräch über die Kunst verwickelt: »Und könnt Ihr Euch denn davon ernähren?«⁴⁷ lautet der eine Einwand. Dass der Kunst im Unterschied zum gerade verspeisten Essen »zur Not entbehrt werden könnte«⁴⁸ der andere. Sternbald führt den nichtfunktionalen Anspruch der Kunst als Gegenargument an und wirkt so überzeugend, dass der Schmied eine Konversion durchmacht: Das nächste Mal wird ihn Sternbald treffen, als er seiner abschließenden Versuchung durch das bürgerliche Leben ausgesetzt ist. Ein kunstliebhabender Kaufmann will Sternbald mit seiner Tochter vermählen. Doch ist die in Messys verliebt und der inzwischen nicht mehr statthaft. Durch Sternbalds Worte beim gemeinsamen Mahl selbst zum Künstlerdasein bekehrt, fristet er nun, als

43 Ebd., S. 36.

44 Ebd., S. 39.

45 Zur Struktur und Eigenart der Gastfreundschaft vgl. Jacques Derrida: *Von der Gastfreundschaft*. Übers. v. Markus Sedlaczek u. hg. v. Peter Engelmann. Wien 2001, S. 13-34.

46 Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, a. a. O., S. 21.

47 Ebd., S. 22.

48 Ebd., S. 23.

Autodidakt, in der Tat ein Dasein als Hungerkünstler. Sternbald greift ein und trifft den potenziellen Schwiegervater »bei einer Flasche Wein und bei guter Laune«. ⁴⁹ Dass Sternbald für Messys Talent bürgt, macht die glückliche Ehe möglich und bündigt die letzte Verführung, der Sternbald sich durch die Welt des Unkünstlerischen ausgesetzt sah. ⁵⁰

Sternbald ist zum Erfüllungsgehilfen seines eigenen Gesetzes geworden: das der Verwischung der Differenz von Kunst und funktionalem Leben. Wo er bei der seinen Auszug in die Welt eröffnenden Mahlzeit das Gesetz der Kunst verkündet hat, kann das funktionale Leben ihm nicht mehr zu nahe treten. Auch hier beruht die romantische Verkettung glücklicher Zufälle jedoch auf einem Missbrauch der Gastfreundschaft und einem performativen Konflikt zwischen Sprechakt und Geäußertem, da Sternbald seinem Gast in der Anfangsszene des Romans doch die eigenen Sitten aufdrängt. Diese bestehen in eben der Eigenlogik der Kunst und deren Loslösung von Andersheit, etwa von jenem Genuss der Nahrung und des Weins, aus dem heraus Messys erst dem Eigengesetz der Kunst unterworfen werden konnte.

Von dieser Stelle an kommt es im Text in erster Linie noch zu Gemeinschaftsmahlzeiten mit jenen Reisebekanntschaften, die entweder den Liebeshändel antreiben, welchen der Roman als zeitweiliges Ersatzsubjekt entdeckt, und denjenigen, die nicht nur später seine selbst nach dem Gesetz der Kunst lebenden Freunde werden sollen, sondern von denen sich einige auch als verlorene Familienangehörige entpuppen ⁵¹: Das Künstlertum produziert im und als Roman seine eigentliche Familie – wohl auch als ursprüngliche Ernährerin. Der Text lebt von der Kunst allein. Die Nahrungsproduktion und -konsumption wird in die Eigenwelt der Kunst sublimiert. Mahlzeiten dienen dazu, Spuren einer anderen Welt zu tilgen, sei es durch gewaltsame Grenzziehungen, sei es durch Niederreißen der Grenzen und Überwältigung, vielleicht auch Einverleibung, des Tischgenossen. Zwar mögen *Franz Sternbalds Wanderungen* als Muster einer romantischen Ästhetisierung der Lebenswelt gelten, ⁵² »bei Tisch« jedoch bekommt die ursprüngliche Kultivierung, welche Kunst als *ars* und *techné* verspricht, Probleme, sich über ihr unkultiviertes Anderes zu erheben.

49 Ebd., S. 187.

50 Ebd., S. 185 ff.

51 Ebd., z. B. S. 286.

52 Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. M. 1989, S. 99-105.

Austreibung (L'Œuvre)

Im Bohème-Milieu, das Émile Zolas (1840-1902) *L'Œuvre* nachzeichnet, ist die Nahrungsaufnahme ein beständiges Thema, zumindest in der Kommunikation zwischen den Künstlern. Fast »crevé la faim«⁵³ zu sein, grenzt den authentischen Künstler im Paris des zweiten Kaiserreichs vom Bourgeois ab. Künstlertum kann jedoch bloß behauptet werden, wenn der Hunger innerhalb der Künstlerbiografie zu einem Ding der Vergangenheit gewandelt wird. Denn auch für das geschilderte Bohème-Milieu wie für die naturalistische Konzeption des Romans gilt die modellbildende Kraft von Kunst als *ars*, die die Menschheit insgesamt zu ihrem großen Werk führen soll: »En un mot, nous travaillons avec tout le siècle à la grande œuvre qui est la conquête de la nature, la puissance de l'homme décuplée.«⁵⁴ Dass Claude Lantier, dem Protagonisten des Romans, die Anerkennung als Künstler versagt bleibt, wird nicht zuletzt an der zunehmenden Ärmlichkeit seiner Mahlzeiten überdeutlich signalisiert ebenso wie am Verhungern seines Sohnes, das genau so sehr organischer Natur wie emotionaler Vernachlässigung geschuldet ist. Claude und seine Frau opfern das Kind, in der Nacht einer großen künstlerischen Niederlage Claudes beim Pariser Salon gezeugt, jenem passionierten Kunstschaffen, dem Claude wenig später auch selbst durch eigene Hand zum Opfer fallen wird.

Dem Essen der Künstler kommt damit im Projekt Zolas ein bezeichnender Zwischenstatus zu. Die nämliche Claude-Figur entwickelt in einem im Rougon-Macquart-Zyklus vorgeordneten Roman, *Le Ventre de Paris* (1873), eine Klassenkampfallégorie, welche die Entgegensetzung von Bürgertum und Proletariat anhand ihrer Ernährung naturalisiert: Für Claude gibt es »la bataille des Gras et des Maires«⁵⁵, wobei die einen, die Bürger, immer fetter, die anderen, die Arbeiter, immer dünner werden. Beschreibungen von Mahlzeiten symbolisieren stets die gesellschaftliche Verankerung der Figuren.⁵⁶ Da Statusveränderungen im Schreiben Zolas nicht vorgesehen sind, werden entsprechende Übertritte

53 Émile Zola: *L'Œuvre*. Paris 1996, S. 451.

54 Émile Zola: »Refus du fatalisme«. (1880). In: *Le roman naturaliste*. Hg. v. Henri Mitterrand. Paris 1999, S. 96-98, hier: S. 98.

55 Émile Zola: *Le ventre de Paris*. Paris 2002, S. 301.

56 Bei Zola ist Essen »always an ideological statement«. In: Karin Becker: *Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier. Die französische Eßkultur in Literatur und Gesellschaft des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt a. M. 2000, S. 422.

bestraft.⁵⁷ Einer Sonderstellung des Künstlertums bleibt es zu verdanken, dass der hungernde Künstler potenziell zu einem satten werden kann.

Die Sättigung des Künstlers allegorisiert ihrerseits nicht nur den Erfolg seines künstlerischen Entwurfs, sondern die Rettung der Gesellschaft insgesamt durch das anbrechende wissenschaftliche Zeitalter. Dessen Erkenntnis lautet, so die Figur des naturalistischen Schriftstellers Sandoz: »[L]a pensée est le produit du corps entier« – nicht nur eines sublimierten Geistes, sondern eines gesunden, das heißt wohlgenährten Organismus. Die »poussée d'un nouvel art«⁵⁸, welche in dieser poetologischen Selbstbeschreibung des Romans wie des ganzen Zyklus' logisch aus der organischen Gebundenheit des Denkens folgt, muss sich also nicht zuletzt auf die gesunde und ausreichende Ernährung beziehen. Schon aus diesem Grund wird der Künstler, der Hungerkünstler bleibt, mit seinem Projekt, und der ganzen an ihm hängenden Reformierung der Gesellschaft, gescheitert sein wie im Falle Claudes. Dessen revolutionärer Anspruch besteht zu Anfang des Textes frappantermaßen darin, »une botte de carottes«⁵⁹ in höchstem Realismus malen zu wollen. »Le jour venait où une seule carotte originale serait grosse d'une révolution.«⁶⁰ Claude gelingt dieses Bild aber nicht. Der Schriftsteller Sandoz hingegen wird es im Verlaufe des Textes erreichen, seinen Gästen nicht mehr mit Wasser versetzten Wein anzubieten,⁶¹ sondern »curiosités gastronomique, venues des quatre coins du monde«⁶². Modellhaft findet sich in solcher Mahlzeit das vom Text proklamierte Verhältnis des Künstlers zu den Anderen, zur Gesellschaft, abgebildet. Aus dem Hungerkünstler wird ein Mann, »dont la gourmandise était le seul vice«⁶³ und der die Welt von dieser Schlemmerei, seinen Werken, ernährt und reformiert.

Nur geht die zweite geschilderte Mahlzeit bei Sandoz im Unterschied zur ersten ärmlichen mit einem Eklat aus. Das Projekt einer gelingenden Miniaturgesellschaft misslingt und endet im Streit. Dies Scheitern steht einerseits im Einklang mit den meist von Sandoz vorgetragenen metapoetischen Passagen des Romans, die immer wieder bezweifeln, ob das kulturelle Reformprojekt gelingen wird oder die künstlerischen Anstrengungen im Bunde mit der Wissenschaft nur »une transition«⁶⁴ darstellen,

57 Vgl. ebd., S. 416 f.

58 Émile Zola: *L'Œuvre*, a. a. O., S. 249.

59 Ebd., S. 100.

60 Ebd., S. 101.

61 Ebd., S. 151.

62 Ebd., S. 441 f.

63 Ebd., S. 441.

64 Ebd., S. 485.

die jederzeit auch ins Leere oder in eine Regression führen kann.⁶⁵ Andererseits ist das Scheitern aber auf jene epistemologische Reibungen zurückzuführen, die entstehen, wenn Künstler »zu Tische« gehen, und die hier verstärkt auftauchen, denn Sandoz hat seine Künstlerkommune geladen. Die Szene jener ehemaligen Bohème, aus der er und Claude hervorgegangen sind. Zu einer Bohème gehören die Teilnehmenden allein schon wegen ihres fortgeschrittenen Alters nicht mehr.⁶⁶ Sie sind teils gescheitert; teils haben sie sich ökonomische Nischen zum materiellen Überleben geschaffen; teils haben sie wie Sandoz einen Erfolg, der ihnen durchaus Zutritt zur Bourgeoisie verschafft.

Das Essen im Hause Sandoz ist durchaus eine bürgerliche Repräsentationsmahlzeit, ganz nach den Regeln und Ritualen der ehemals verhassten Klasse.⁶⁷ Sie erfüllt die Funktion der »bürgerlichen Besuchsmahlzeit«, in der schichtenspezifische Zusammengehörigkeit behauptet und im gemeinsamen Essen vollzogen wird.⁶⁸ Um sich im Essen als erfolgreiche, das heißt wahre, Künstler zu bestätigen, muss paradoxerweise der Übertritt zur Bohème inszeniert werden – und dies kann nur durch eine neue Abgrenzung geschehen, die auf den Hunger der Vergangenheit zielen muss. Die Mahlzeit schlägt in die Suche nach einem Sündenbock um, der aus der gelingenden Gemeinschaft ausgetrieben werden muss – und gerade in diesem Umschlag scheidet das Mahl.

Dabei sollte die Künstlermahlzeit eine Urszene der Bohème wiederholen. In ihrer Anfangszeit lädt Sandoz die Freunde zum wöchentlichen Mahl; hier versammeln sich »tous révolutionnaires, animés de la même passion de l'art.«⁶⁹ Als anfänglich im Sinne von wild, gefährlich und »primitiv« werden sie auch von der alten Kultur in ihrer Erstarrung wahrgenommen: Claude, damals »autorité«⁷⁰ der Gruppe, erscheint Außenstehenden wie »le chef redoutable d'un clan de sauvages.«⁷¹ Dieser wird bei seinem Festmahl gezeigt, trotz dessen kulinarischer Dürftigkeit

65 Ebd., S. 482 ff.

66 Vgl. Emilie Sitzia: *L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola*. Åbo 2004, S. 47.

67 Vgl. Becker: *Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier*, a. a. O., S. 593. Vgl. Jutta Klose: *Tafelfreud und Liebesleid in der Bourgeoisie: Essen und Trinken bei Balzac, Flaubert und Zola*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1987, S. 195.

68 Vgl. Becker: *Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier*, a. a. O., S. 587.

69 Zola: *L'Œuvre*, a. a. O., S. 113.

70 Ebd., S. 153.

71 Ebd., S. 147.

eine ausgelassene Feier – »[o]n n'en laissa pas«⁷² –, während der die im Mahl zu bekräftigende Vereinigung in Abgrenzung von den Nichtkünstlern gelingt.

Der Reinszenierungsversuch steht jedoch im Zeichen des Scheiterns Claudes. Zwar hat sich eine an seine Kunst angelehnte Malweise inzwischen durchgesetzt: »L'art de demain sera le tien, tu les as tous faites«, betont Sandoz. Doch er verfehlt den Anspruch an Autonomie, den Claude aus der Kunst ableitet und für sich selbst nicht erreicht hat: »Qu'est-ce que ça me fout de les avoir faits, si je ne me suis pas fait moi-même?«⁷³ Beim Abendessen befindet sich die ehemalige Autorität entsprechend in einem unbeteiligten Dämmerzustand, aus der sie nur selten mit der Frage nach dem Erfolg ehemaliger Kumpanen erwacht. Doch diese Fragen unterminieren den bürgerlichen Kodex des Tischgesprächs, der Kommunikation über Berufliches streng verbietet.⁷⁴

Die in der Rede über abwesende Künstler benutzten Metaphern weichen bereits von der angestrebten Kultiviertheit des Essens ab, wenn es heißt, »ils vont se manger, j'espère bien!«⁷⁵ An dieser Stelle kann die Hausherrin die Kommunikation noch in bürgerliche Gefilde zurücklenken und um »un peu de recueillement pour les raviolis«⁷⁶ bitten. Doch weitere Äußerungen Claudes stimulieren einen Reigen nunmehr gegenseitiger Schuldzuweisungen, der sich nicht mehr bändigen lässt. Der hochkultivierten Mahlzeit, bestehend aus »potage queue de bœuf, des rougets de roche grillés, un fillet aux crêpes, des raviolis à l'italienne, des gelinottes de Russie, et une salade de truffes«⁷⁷ und noch vielem mehr, stehen »la férocité dans la lutte« und ein »besoin de se détruire« gegenüber, wie sie in der kulturellen Urszene dem Fressen des Anderen eigen sind. Das Tun des Künstlers Claudes stiftet aber keine Kultur, sondern deren destruktives Gegenteil: »[U]n mot les rejetait les uns sur les autres, acharnés.«⁷⁸ Der Streit bewirkt eine Entkultivierung der Mahlzeit: »[L]a table semblait s'être incendiée, avec la débâcle des son couverts.«⁷⁹

Was als Selbstinzenierung des Künstlers als besserer Bürger geplant war, nämlich als Schöpfer und erster Bewohner der Kultur, lässt bürger-

72 Ebd., S. 151.

73 Ebd., S. 411.

74 Vgl. Becker: *Der Gourmand, der Bourgeois und der Romancier*, a. a. O., S. 597.

75 Zola: *L'Œuvre*, a. a. O., S. 449.

76 Ebd., S. 450.

77 Ebd., S. 442.

78 Ebd., S. 451.

79 Ebd., S. 452.

liche Esskultur in ein Fressen umschlagen, das auf symbolischer Ebene auf ein Opfer unter den Teilnehmenden zielt, welches nun seinerseits gefressen, das heißt zerstört, werden muss. Der ehemalige »Häuptling« Claude wird zum Schuldigen für den bürgerlichen Misserfolg seiner meisten Kumpanen erklärt: »C'est Claude qui nous a tué. [...] [I]l ma bien volé mon originalité!«⁸⁰ Doch die letztendliche Austreibung Claudes scheint fast zufällig. Die Freunde, die »semblent se mordre«, reißen Claude; sie sind in »cet engagement dans la lutte pour la vie«⁸¹ verstrickt. Die Urszene bei Locke, Hegel oder Freud proklamiert dieses Rasen als ersten Akt der Kultur, operiert aber unter Ausschluss von Andersheit.

Beim gemeinsamen Mahl sind die Künstler mit Andersheit konfrontiert – nicht zuletzt der der anderen Künstler mit dem gleichen Anspruch auf ursprüngliches Schaffen. Die von Locke, Hegel und Freud betonte Sublimation wird von ihrem Vergessen der anderen eingeholt und als Destruktion ausagiert. Denn sobald der Sündenbock aus- und niedergemacht ist, beruhigt sich der Aufruhr: »[I]ls se remirent à ricaner, en échangeant un regard«.⁸² Die eigene unmögliche Position zwischen behauptetem Künstlertum und angestrebtem wie verachtetem Bürgertum scheint vergessen, wo man sich des Schuldigen entledigen und so die Synthese von beidem behaupten konnte. Ebenso vergessen ist, dass sich die eigene künstlerische Leistung, der wahre erste Akt, dem Schuldigen verdankt.

Das Gelingen der Austreibung zerstört jedoch das soziale Projekt, das es konstituieren sollte. Der »rêve d'éternité« zerbricht, den Sandoz an das Zusammenkommen bindet und der dem poetologischen Ziel des Romans von einer Reformierung der sozialen Welt parallel geführt ist. Der Gastgeber muss das Scheitern der Künstlerkommune einsehen, die nicht gemeinsam essen kann, sondern einen der ihren fressen muss: »Nous ne les inviterons plus à dîner ensemble, ils se mangeraient.« Der symbolischen Zerfleischung Claudes folgt wenig später sein Selbstmord im Realen vor seinem letzten, gescheiterten Versuch eines Werks. Sandoz und seine Frau isolieren sich von der eigentlich zu reformierenden Gesellschaft: »[C]loîtrés dans la haine du monde«.⁸³

Dass den Hass der Welt selbst entfesselt, wer Künstler zur gemeinsamen Mahlzeit lädt, lässt die immanente Ebene der Narration nicht durchscheinen. Das in ihren epistemologischen Voraussetzungen angelegte Scheitern der Künstlermahlzeit bietet eine Ausrede, sich von jener

80 Ebd., S. 454.

81 Ebd., S. 453 u. S. 454.

82 Ebd.

83 Ebd., S. 459.

Andersheit abzugrenzen, die – in denjenigen, mit welchen man isst – für den Künstler zum Problem wird. Die Lösung dieses Problems kann der Künstler Sandoz aus seiner ästhetischen Enklave heraus in die ferne, epistemologisch unerreichbare, Zukunft aufschieben. Der Roman schließt mit seinen ernüchterten, aber künstlerisch pflichtbewussten Worten am Grab Claudes, für dessen Tod er zwar nicht in der Handlung des Romans, sehr wohl aber von der Logik seiner poetologischen Rahmung her mitverantwortlich zeichnet: »Allons travailler«.⁸⁴

Kindheit (*A Portrait of the Artist as a Young Man*)

A Portrait of the Artist as a Young Man von James Joyce (1882-1941) ironisiert die Szene der Abgrenzung von den Anderen, über die sich Künstlertum inszeniert, eben indem sie die Vorgeschichte eines Künstlers erzählt. Der Titel leitet fehl oder ist zumindest recht weit gefasst. Lediglich das letzte von fünf Kapiteln zeigt den Künstler wirklich als jungen Mann, welcher auch bereits eine recht ausgefeilte Kunsttheorie entwickelt hat. Die anderen vier Kapitel beginnen mit der frühkindlichen Erfahrung eines ersten verbalen Weltzugangs und enden in der späten Jugend mit der Entdeckung der künstlerischen Berufung. So wie der Titel die Vergangenheit einer Künstlerfigur evoziert, spielt ein Großteil des Romans in einer Vorvergangenheit, aus der retrospektiv alles auf das Künstlertum der Hauptfigur zuzulaufen scheint. In der im ersten Kapitel beschriebenen Familienmahlzeit, an der Stephen als kleiner Junge teilnimmt, steht daher bereits jene Abgrenzung von den Ansprüchen durch Andersheit auf dem Spiel, mit der Stephen als junger Künstler sein Künstlertum in erster Linie definiert: durch die Absonderung von den anderen und ihren Gebräuchen des »marketplace«⁸⁵, das heißt der gewöhnlichen Gebräuche, die doch auch das organische Leben erhalten. Gleich Kafkas Hungerkünstler und Panther ist er »[a]lways alone«⁸⁶. Doch Stephens Unabhängigkeitserklärung bleibt mehrdeutig: »This race and this country produced me, he said. I shall express myself as I am.«⁸⁷ Nämlich als ein Ich, dass sich gegen biologische und nationale Determination behauptet, und doch in seiner Selbstschöpfung von dieser Deter-

84 Ebd., S. 489.

85 James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Bedford, Massachusetts 1993, S. 164.

86 Ebd., S. 176.

87 Ebd., S. 177.

mination abhängt und in seiner behaupteten Autonomie immer wieder von ihnen eingeholt wird.

Eben mit »this race and this country« sieht der junge Stephen sich in besagter Essensszene konfrontiert. Diese ist überdeutlich als Urszene gekennzeichnet. Stephen, der Stammhalter, darf zum ersten Mal am weihnachtlichen Familienessen mit Gouvernante und Nachbarn teilnehmen und wird so in die Erwachsenenwelt eingeführt. Über das Sprechen des Tischgebets wird er zwar in die Rituale der Mahlzeit integriert, bleibt aber ansonsten Beobachter. Die Urszene seines Erwachsenendaseins erlaubt ihm jene Abgrenzung, über die er später auch seinen Status als autonomer Künstler behaupten wird. Zu beobachten gibt es aber an der politischen Diskussion bei Tisch, dass »this race and this country« keinesfalls eine Einheit darstellen, sondern von internen Konflikten zerrissen sind.

Der Streit entzündet sich am Schicksal Parnells, Führer der irischen Unabhängigkeitsbestrebungen gegen Großbritannien. Das reiche Festessen steht im Zeichen einer Kolonialmacht, die die »great famine«⁸⁸ in der Kolonie nicht bekämpft hat und die Essenden so auch noch im gegenwärtigen Mahl mit potenziellem Hunger bedroht. Gleichzeitig liefert das christliche Fest den Anlass des Streitgesprächs. Im Unterschied zur Kolonialmacht bildet die Kolonie zwar eine katholische Monokultur, aber die machtvolle örtliche Kirche hat sich durchaus mit den Machthabern arrangiert. An Parnell scheiden sich bei Tisch die Geister, weil der persönliche Lebenswandel des Politikers nicht mit den kirchlichen Dogmen übereinstimmt. Die Weihnachtspredigt, von der die Familie zurückgekehrt ist, wird landesweit zum Anlass genommen, von der Kanzel zu einer Abkehr von Parnell aufzurufen. Der dem Nationalismus anhängende Vater und die der priesterlichen Autorität anhängende Gouvernante gehen mit den entsprechenden Argumenten – »priestriden Godforsaken race« gegen »traitor to his country«⁸⁹ – nicht nur verbal aufeinander los.

Der Konflikt wird mit verteilten Rollen auf Ebene der Essenszuteilung fortgesetzt, auf der die Figur des Vaters, nun ihrerseits Kolonisator, die Figur seiner Untergebenen zu vergessen vorgibt, also mit Hunger bedroht. Als er den angeblich unabsichtlichen Fehler mit angeblichem Bedauern korrigieren will, verweigert die Gouvernante das Essen.⁹⁰ Sie nimmt, in ihrer Abhängigkeit, die Gefahr des Hungerns auf sich – so wie später Stephen, der nach einer beständigen Auseinandersetzung mit Au-

88 Vgl. z. B. Terry Eagleton: *Heathcliff and the Great Hunger*. London u. New York 1995, S. 1-26.

89 Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a. a. O., S. 45.

90 Ebd., S. 39.

toritätsfiguren, beim Vater angefangen, »this race and this country« für das Exil austauschen wird, um sein Künstlertum zu verwirklichen. Dass der Kosenamen »Dante«, mit dem der junge Stephen seine Gouvernante belegt, ein Dichtername ist, suggeriert diese Parallelführung. In dieser stellt der Text aber auch die ganze Aporie von Stephens künstlerischem Projekt, die Abgrenzung von der Tischgemeinschaft, von »this race and this country« mit all ihren internen Konflikten, aus: Wütend und hungrig wird Dante den Raum verlassen und die Gemeinschaft mit denen kündigen, von denen sie doch abhängig bleibt. Dass sie dies im Namen der Kirche tut und Parnell bzw. Stephens Vater dabei als »devil« und »fiend«⁹¹ beschimpft, findet sich in Stephens späterem »I will not serve«⁹² spiegelverkehrt wieder, durch welches er die Kommunion mit »this race and this country« wie ihrer priesterlichen Führungsschicht verweigert.

Wo Stephen aber selbst die luzifersche Position des *non serviam* übernimmt, macht der Vergleich mit der religiösen Dante deutlich, wie sehr auch noch seine Selbstbehauptung von »this country« bestimmt wird. Die Berufung zum Künstler imitiert eine erste Berufung zum Priester.⁹³ Die Individualität, auf die Stephen sich beruft und die ihm Nähe zum göttlichen Schöpferum verspricht, ist voll und ganz aus den Erziehungssystemen der katholischen Kirche hervorgegangen, auf deren Schulen Stephen erzogen und in deren Beichtstühlen Individualität als Massenphänomen hergestellt wird.⁹⁴ Gleich Dante wird der Künstler, der mit der Tischgemeinschaft zu brechen vorgibt, doch von deren Strukturen, Regeln und Institutionen geprägt bleiben, auch wenn er die gemeinsame Mahlzeit verweigert.

Die nicht abschüttelbare Fremdbestimmung durch Andersheit bestimmt der Text auch als eine der Sprache – Medium von Stephens Kunst sowie der Darstellung ihrer Urszene im Essen: »The language in which we are speaking is his before it is mine«⁹⁵, erkennt der irische Jungkünstler anlässlich der Diskussion seiner ästhetischen Ideen mit einem Engländer. Seine künstlerische Sprache ist die der Anderen, der Kolonisatoren, so wie er auch die Fremdbestimmung des Künstlers durch »this race and this country« nicht abschütteln können wird. Die Panik, welche der

91 Ebd., S. 46.

92 Ebd., S. 206.

93 Ebd., S. 140.

94 Vgl. R. Brandon Kershner. »Genius, Degeneration and the Panopticon«. In: James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a. a. O., S. 373-390, hier: S. 374 ff.

95 Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a. a. O., S. 165.

weihnachtliche Streit auf Stephens »terrorstricken face«⁹⁶ hinterlässt, ist bereits eine Angst vor der Andersheit, die ihm in der Initiation in »this race and this country« bei Tisch begegnet. Sein Künstlertum versucht nicht zuletzt, eine eigene Urszene aufrechtzuerhalten, die von den sprachlichen Konflikten des »marketplace« unberührt bleibt. Der Künstler bewahrt den Anspruch des Kindes bei Tisch, nicht in die sprachlichen Abgründe der, wie die Mutter sagt, »bad language«⁹⁷ hinabgezogen zu werden: »[Y]ou should not speak that way before Stephen. It's not right.«⁹⁸

Als Exil auch von der Sprache weist die ästhetische Theorie des Jungschriststellers Stephen zwar eine Theorie der Gattungen auf, hat aber letztlich keinen Platz für sein eigenes Medium. Das Hauptmerkmal des künstlerischen Moments liegt neben Ganzheitlichkeit und Harmonie in der *claritas* nach Aquin, von Stephen mit »*radiance*«⁹⁹ übersetzt. Die Übersetzung verdeckt bereits, dass es sich im Erstrahlen des Erscheinenden auch um seine transparente Durchsichtigkeit handelt, die nicht durch die Andersheit von »this race and this country« und deren Tischsitten, aber auch nicht mehr von der Materialität der Sprache befremdet wird.

Entsprechend ändert sich die interne Fokalisierung des Romans auf Stephen nach der Initiation in die Erwachsenenwelt bei Tisch schlagartig. Die sprachliche Anarchie, über die sich das Kind noch die Welt aneignete – »*Oh the green wothe bothes*«¹⁰⁰ – verschwindet völlig. Und fast schwerfällig kommen die im letzten Kapitel künstlerischen Versuche Stephens daher – »Above the flame the smoke of praise«; »Tell no more of enchanted days«.¹⁰¹ Zurückgelassen werden Witz und Zwanglosigkeit, mit der sich der Vater die Sprache der Kolonisatoren zueigen gemacht hat. In der unreinen Sprache, vor der Stephen in der Initiationsszene zurückschreckt, wimmelt es von schrägen und eigenwilligen Verknüpfungen: »There's more cunning in one of those warts on his bald head than in a pack of jack foxes«,¹⁰² heißt es über einen Familienfreund. Diese Verknüpfung zu den Anderen, ihren Konflikten und ihrer Sprache bei der weihnachtlichen Mahlzeit abgeschnitten zu haben ist retrospektiv die kindliche Urszene von Stephens Kunst – und die Urszene ihres Scheiterns. Im *Ulysses* (1914-1921), dem Nachfolgebuch, ist die Stephen-Fi-

96 Ebd., S. 46.

97 Ebd., S. 40.

98 Ebd., S. 41.

99 Ebd., S. 184.

100 Ebd., S. 19.

101 Ebd., S. 189.

102 Ebd., S. 37.

gur erfolglos aus dem Exil zurückgekehrt. Die Sprache, welche hier Stephens Existenz (und sein Verhältnis zu einem Vaterersatz) entfaltet, gleicht viel mehr derjenigen Stephens als der des Vaters, von dem der kindliche Künstler Stephen sich in *A Portrait of the Artist as a Young Man* abwendet: »Phantasmal mirth, folded away: muskperfumed«;¹⁰³ »[a] scared calf's face, gilded with marmalade«.¹⁰⁴ Der in der Verweigerung der Mahlzeit selbst gewählte Hunger nach Sprache, der Stephens Kunstphilosophie bestimmte, kehrt auf poetologischer Ebene wieder in der Sprache der Kunst mit ihrer Wandlungsfähigkeit und Verdichtung: als Durchscheinen jener Andersheit, von der die kulturelle Urszene sich zu befreien suchte, als Infragestellung der von dieser Urszene behaupteten Sublimationsleistung und als Infragestellung jener Autonomieästhetik, die Konflikte bewirkt, sobald ihr verschriebene Künstler sich mit Anderen zu Tische setzen.¹⁰⁵

Wo der Hungerkünstler die kulturelle Urszene verweigert, wo Stern bald sie expandieren lässt und Sandoz und Lantier sie implodieren lassen, markiert das Scheitern der Stephen-Figur die kulturelle Urszene als die unzugängliche Vergangenheit einer Versagung, deren Versagtes nicht abzuschütteln ist: nicht zu verarbeiten, unverdaulich.

103 James Joyce: *Ulysses*. London 1992, S. 7.

104 Ebd., S. 10.

105 Zum Übergreif dieses Konflikts auf die Integrität der Wörter, die Joyce in aller Radikalität dann in *Finnegans Wake* (1923-1939) praktizieren wird, vgl. Julia Kristeva: *La révolution du langage poétique*. Paris 1974, S. 220 u. S. 541.

›PICKNICK‹ PAPERS.
ESSEN UND SPRACHE IM FREIEN
ANNEGRET PELZ

Picknick der feinsten,
reizendsten Ideen und Gerichte
aus allen Weltaltern und Weltteilen.
Jean Paul: *Flegeljahre* (1804-1805)

Seneca hätte gesagt:
eßbare Wolken (*Nubes esculentas*).
Jean Anthelme Brillat-Savarin:
Physiologie des Geschmacks (1826)



*Picknickgesellschaft in Ruderbooten auf der Themse bei Hampton Court
1904. Foto: Alice Schalek.*

Als Theodor Fontane (1819-1898) dem Sommergegnügen einer *Picknick-Mahlzeit* zum ersten Mal begegnet, beschreibt er dieses als eine ur-englische Erfahrung. In »Ein Picknick in Hampton-Court« (1856) wird

eine lachend um eine »Wagenburg von Körben« versammelte Gesellschaft, mit »kräftigem Ruderschläge« an den Sommerhäusern der alten Adelsfamilien vorbei stadtauswärts gerudert.¹ Doch so lieblich und interessant die Wasserfahrt unter blauem Himmel auch ist, so skeptisch wendet sich der Erzähler der Gesellschaft im Innern des Bootes zu. In deren Mitte macht er einen Volkslieder singenden »Picknickkönig« aus, die »Sonne dieses Kreises« und einen »Vollmond«, den Hüter des Flaschenkorb, der wie »geschaffen [ist] für eine Picknickfahrt«.² Statt sich unter diese Picknickgesellschaft zu mischen, verlässt der Erzähler gleich bei der Ankunft in Hampton Court die heitere Runde und erklärt, das Schloss und seine berühmte Bildergalerie in Augenschein nehmen zu wollen. »Nicht ohne Erregung und Befriedigung« durchschreitet der Besucher sodann das Schloss als einen mächtigen Zeugen der englischen Geschichte und weil es – »ich möchte sagen etwas Männliches hat«.³ In Kunstbetrachtung versunken irrt er durch unendliche Saalreihen der Bildergalerie, passiert eine Fülle von Portrait-Schönheiten und lässt so die englische Geschichte Revue passieren – bis ihm auffällt, dass es bereits fünf Stunden her ist, seit im Park ein »erster Champagnerpfropf in die Luft paffte«⁴. Er muss fürchten, zu spät zu kommen und alles verpasst zu haben, doch da

weckten mich Stimmen und munteres Gelächter aus meiner finsternen Betrachtung, und um mich blickend, gewahrt' ich unter einem Kastanienbaum meine gesamte Begleiterschaft; die beiden Gentlemen stehend und schwatzend, die Ladies ins Gras gelagert und Kränze flechtend.⁵

Erst als sich »auf dem Rasen vor [seinen] bewundernden Augen eine wohlgedeckte Tafel« ausbreitet, ruft das Essen den Erzähler aus der Sphäre der Geschichte und der Kunstbetrachtung auf den Rasen und an den Lagerplatz der Picknickgesellschaft:

Reizend stach das weiße Linnen von dem saftigen Grün des Rasens ab, aber reizender noch schimmerte die gelbe Kruste einer kolossalen Hühnerpaste, die, von den kunstgeübten Händen der alten Mißtreß May gebacken, den ge-

1 Theodor Fontane: »Ein Picknick in Hampton-Court«. In: ders.: *Aus England und Schottland. Sämtliche Werke*. Bd. 17. Hg. v. Charlotte Jolles. München 1963, S. 122-133, hier: S. 122.

2 Ebd., S. 123.

3 Ebd., S. 127.

4 Ebd., S. 132.

5 Ebd.

bührenden Platz in der Mitte der Tafel einnahm. An den vier Zipfeln des Tisch-
tuchs schimmerten abwechselnd die Stanniolkuppen Mr. Taylors und die ge-
schliffenen, portweingefüllten Karaffen, die Mr. Owen und ich selber als Pick-
nick-Kontingent gestellt hatten; am linken und rechten Flügel der Riesenpastete
aber lagen in schlichter Brotgestalt die Gaben der Miß Harper; zwei Königskü-
chen, deren kleine Rosinen zahllos wie die Sterne am Himmel lachten. So war
das Mahl; drum herum aber, auf den umgestürzten Kisten und Körben, saßen
sieben lachende Menschen und dankten in kindlicher Fröhlichkeit dem Geber
aller Dinge. Der Portwein war längst hin und die Hühnerpastete nur noch eine
Ruine, da ergriff ich ein volles Glas Champagner, und mich hoch aufrichtend,
schloß ich die Mahlzeit mit jenem Toaste, der, von Herzen kommend, in briti-
schen Herzen noch immer sein Echo fand: Old-England for ever!⁶

Wenn Speiseordnungen Offenbarungen über Kulturen sind, das Essen al-
so eine kulturell geprägte symbolische Form darstellt, und die Darstel-
lung von Esskultur ein besonders erprobtes Medium von elementarer Be-
deutung ist,⁷ so ist auch die Picknickdarstellung eines Autors, der für sei-
ne Landpartien berühmt ist («Was heißt Landpartie? Landpartie heißt
frühstücken und ein Jeu machen. Hab' ich recht?»⁸), als ein Bedeutungs-
generator zu lesen, mit dem ein spezifisch poetischer Sinn zum Ausdruck
gebracht wird. Dieser Sinn erweist sich in Fontanes englischem Picknick
in einer bemerkenswerten Opposition von Kunstgenuss und einfachen
Tafelfreuden. Schon die Anreise deutet die Doppelung auf vielfältige
Weise an. Der Weg ins Freie beginnt mit dem Abstoßen von der groß-
städtischen Kaimauer, wird von dem Blick auf die sich entfernenden al-
ten Adelshäuser flankiert und erhält durch die Erwähnung von »Pick-
nickkönig« und »Volksmusik« eine gegenkulturelle – karnevaleske – Be-
deutung. Erst das Geviert des »weißen Linnen« auf dem »saftigen Grün
des Rasens« stiftet die Gemeinschaft von gemeinem Picknickvolk und
erhabenem Schlossbesucher. Im Unterschied zu der sukzessiven Bewe-
gung durch die Gänge des Schlosses und anders als im Nacheinander der
Gangfolge eines Menüs präsentieren sich die kulinarischen Köstlichkei-
ten auf dem »Linnen« jedoch augenblicklich und simultan. Das unge-
rahmte und zur Natur hin offene textile Material erweist sich nun als die
Projektionsfläche, auf der die kurzlebigen und schnell ruinierten kulinaris-
chen Kunstübungen der Damen sichtbar werden – im Freien und außer-

6 Ebd., S. 132 f.

7 Hans Jürgen Teuteberg, Gerhard Neumann u. Alois Wierlacher (Hg.): *Es-
sen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven*. Berlin 1997, S. 14.

8 Theodor Fontane: *Irrungen, Wirrungen*. (1888). In: ders.: *Sämtliche Werke*.
Bd. 3. Hg. v. Edgar Gross. München 1959, S. 159.

halb des Schlosses. Diese erscheinen nicht nur schlicht und von harmlosem Vergnügen, sie bleiben auch sprachlich buchstäblich am Boden. Denn dem gebotenen Maß an Konversation ist mit einem Toast, dem konventionellsten aller Sprachrituale, vollauf Genüge getan.

Mit außerordentlichem Gespür für aufkommende Sujets macht Fontanes »Ein Picknick in Hampton-Court« in der Picknickmode des englischen Bürgertums eine Koinzidenz von Essen und gegenkulturellem Habitus aus. Diese Form des Picknicks, die das alte Mahlzeitengefüge ins Freie projiziert, sollte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als ein literarisches und bildkünstlerisches Thema mit erheblichem Erregungspotenzial erweisen.⁹ So veröffentlicht Balzac 1830 in der Pariser Zeitschrift *La Mode* den Aufsatz »La nouvelle théorie du déjeuner«, in dem er dem Essen außer Haus die Verantwortung für das Aufkommen des schlechten Geschmacks, der Unarten und der Bedrohung des sozialen Gefüges zuschreibt.¹⁰ In der bildenden Kunst greift die Freiluftmalerei der Impressionisten das Thema auf und macht es im Rückgriff auf biblische und mythische Bildquellen (Bad, Speisung) und im gezieltem Verstoß gegen den guten Geschmack mit Manets *Déjeuner sur l'herbe* (1863) zum Sinnbild erotischer und kulinarischer Sinnenfreuden gleichermaßen.¹¹

Dabei bezeichnet das Wort »Picknick« (französisch: *repas à pique-nique*) zunächst einmal nichts weiter als eine Mahlzeit, zu der jeder seinen Beitrag leistet, eine Bedeutung, die sich in der Moderne mehr und mehr auf ein Essen im Freien (im Laufe eines Spaziergangs auf dem Lande oder im Wald) verlagert. Dem Grimmschen Wörterbuch zufolge bezeichnet das deutsche, aus dem Englischen oder Französischen übernommene »Pickenick« noch im 18. Jahrhundert den heimischen gesellschaftlichen Schmaus, »wozu jeder Theilnehmer einen Beitrag an Speisen oder Getränken mitnimmt«. Erwähnt wird Schillers Hamburger »Pickenick«, das in einem öffentlichen Hause nach der plötzlichen Erkrankung des Kochs gefeiert wurde. Goethe, der in seinem Haus von Zeit zu Zeit und unter seiner Besorgung Picknicks feierte, verglich seine Zeitepoche insgesamt mit einem Picknick, wozu jeder das Seinige beitragen

9 Wolfgang Schivelbusch: »Die Lokale«. In: ders.: *Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genussmittel*. Frankfurt a. M. 1997, S. 200-216.

10 Honoré de Balzac: »La nouvelle théorie du déjeuner«. In: *Œuvres complètes*. Hg. v. Marcel Bouteron u. Henri Longnon. Bd. 2. Paris 1940, S. 43-47.

11 Vgl. Beatrix Ahrens: *Die Déjeuner-Malerei von Edouard Manet, Claude Monet und Pierre-Auguste Renoir. Untersuchung zur Darstellung von Mahlzeiten in der Zeit des Französischen Impressionismus*. Freiburg i. Br. 2006, S. 33.

will. Auch Jean Paul metaphorisiert die ursprünglich kulinarische Bezeichnung und verwendet ein »physiognomisches Picknick« zur Charakterisierung des bunten Allerlei, das sich an einem deutschen Wirtshaus-tisch zusammenfindet.¹² Goethe und Jean Paul verwenden das Wort außerdem im Sinne einer Assemblage, was dem französischen Verb *piquer* – ›aufpicken‹ – entspricht, das auch ›klauen‹ und ›stehlen‹ heißen kann. Allen Verwendungen gemeinsam ist der Gebrauch eines spitzen oder stechenden Instruments (Finger, Nadelstiche), mit dem man etwas auswählt, entfernt oder punktiert – das heißt ›mit Löchern übersät‹. Auch das englische Wort *pick* kann für eine derartige Punktion gebraucht werden. Worte und Wortreihen picken heißt zitieren, eine Art ›physiognomisches Picknick‹ auf der Ebene des Textes veranstalten, bei dem das bunte Allerlei, die Assemblage oder Collage des neuen Textes den punktierten, bestohlenen Herkunftstext mit Löchern übersät. Diese wörtliche wie metaphorische Bedeutungsvielfalt macht das Picknick und den Picknickplatz zu einem Feld von besonderem literarischen Interesse.

Ist das Randphänomen esskultureller Betrachtungen erst einmal zum Gegenstand des Studiums erklärt, lachen dem Betrachter aus dem weißen Geviert im saftigen Grün des Rasens eine Vielzahl reizender Details entgegen – zahllos wie die Rosinen in Fontanes Königskuchen. Dabei unterscheidet sich die Betrachtung der Überfülle und der Buntscheckigkeit auf einer Picknickdecke nicht nur durch die fehlende Rahmung von dem Effekt, den ›Portrait-Schönheiten‹ in einem Bild oder in einer Fotografie machen können. Anders als eine Fotografie, die das *punctum*, den einen pickenden Moment, in Evidenz hält, hält die Attraktivität der vielen reizenden Details einer lebendigen Picknick-Mahlzeit gerade einmal so lange vor, wie diese noch nicht von pickenden Fingern ruiniert worden ist. Diese pickende Form, die ja auch eine passagere Weise der Lektüre ist, macht sich nun auch dieser Beitrag zu eigen. Er pickt aus dem überreichen Angebot an Texten, in denen von Mahlzeiten im Freien die Rede ist, einzelne Rosinen und trägt diese in Form eines ›Stellenpicknicks‹ zusammen.

Picknick im Frauental – Boccaccio

Boccaccios (1313-1375) Novellensammlung *Das Decameron* (1470) zählt wie Chaucers (um 1343-1400) *Canterbury Tales* (1478) zu den frü-

12 Jacob u. Wilhelm Grimm: »PICKENICK, PICKNICK«. In: dies.: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 13. Leipzig 1878, Sp. 1841-1844.

hen Zeugnissen des literarischen Picknicks. In beiden Novellenzyklen ist das Essen konstitutives Element der Rahmenhandlung. Bei Boccaccio flieht eine kleine Gesellschaft aus dem pestverseuchten Florenz aufs Land und lässt sich zu Anfang einer jeden Novellensequenz an Tischen mit wohlriechenden Kräutern und schönen Blumen, Lichtern, Wein und Konfekt nieder, um mit dem Erzählen zu beginnen. Einmal jedoch wird das Episodenschema der Tafelszenen durch einen Ausflug ins nahe gelegene Frauental unterbrochen:

Um die Essensstunde wurden die Tische unter den Lorbeeren und anderen schönen Bäumen nahe am schönen See aufgestellt, und sie setzten sich, wie es der König wünschte, und beim Essen sahen sie die Fische in dem See in Rudeln schwimmen; und das gab nicht nur zum Schauen Anlaß, sondern dann und wann auch zum Gespräche.¹³

Bei Boccaccio sind Frauen die Entdeckerinnen des Picknickplatzes. Die »Damen« hatten sich »ohne die Männer [die beim Brettspiel saßen,] etwas wissen zu lassen, auf den Weg« ins schöne Frauental gemacht.¹⁴ Sie gelangen an einen See und erfrischen sich, von ihren Dienerinnen bewacht, unverhüllt in der klaren Flut, »die ihre weißen Körper nicht anders verbarg, als ein dünnes Glas eine rote Rose«, sie fangen Fische mit den Händen und »erlustigten sich so eine Weile«. ¹⁵ So erhält die erotische Badeszene, die nicht allein dem Gespräch – wie im antiken Gastmahl – sondern auch dem Gebrauch der Lüste gewidmet ist, ihren Platz im Picknickmotiv. Als die Damen mit ihren Erzählungen aus dem Frauental zurückkehren, macht sich tags darauf die ganze Gesellschaft und der König mit ansehnlichem Tross zu diesem besonderen Tal auf, wo »noch keiner von ihnen gewesen war; und indem sie jede einzelne Schönheit erwogen, kamen sie zu dem Schlusse, daß es wenig schönere Orte auf der Welt geben werde.«¹⁶

Betten werden aufgestellt, da »vielleicht der eine oder der andere um die Mittagszeit dort werde schlafen oder ruhen wollen«. ¹⁷ Dann erst versammelt sich die Gesellschaft zum Geschichtenerzählen und setzt sich

13 Giovanni di Boccaccio: *Das Dekameron mit 110 Holzschnitten nach der italienischen Ausgabe von 1492*. Übers. v. Albert Wesselski. Frankfurt a. M. 1999, S. 580.

14 Ebd., S. 572.

15 Ebd., S. 574.

16 Ebd., S. 575.

17 Ebd., S. 575.

nahe am See auf den Teppichen nieder, die nach dem Wunsche des Königs auf den Rasen gebreitet worden waren, und der König befahl, daß mit der ersten der zehn Geschichten des siebten Tages, die alle gegen das siebte Gebot verstießen und durch sinnliche Freuden inspirierte Fabulierlust bekunden, Emilia beginne.¹⁸

Für das Liegen und Lagern, ein wesentliches Element des literarischen Picknicks, das mit dem Übergang ins Formlose¹⁹ und (in Warburgs Auseinandersetzung mit Manets *Déjeuner sur l'herbe*) mit der Pose der Unterlegenen, Besiegten und Ausgelieferten in Verbindung gebracht werden wird, stehen bei diesem königlichen Picknick noch komfortable Betten bereit.²⁰

Grünes Lager – Dorothea Schlegel

In dem 1801 anonym erschienenen Roman *Florentin* von Dorothea Schlegel (1764-1839) wirkt das jetzt aus dem Rahmen in die Handlung eingewanderte Picknickgeschehen als ein motivischer Bezugspunkt für eine Erzählhandlung, die im Zeichen von Abgründigkeit, Sinnenlust und Erzählen steht: »Euch will ich auch einmal die Lust verschaffen [meinen Lebenslauf zu erzählen], nur jetzt nicht, denn mich dünkt, es ist Zeit, daß wir uns nach einer Mahlzeit umsehen.«²¹ So spricht Florentin, der Fremdling, geheimnisvolle Ausländer und rastlos Umherziehende, der sich auf Distanz zur lächerlichen Welt der ständischen Höflichkeiten hält.²² In Begleitung der Freunde Juliane und Eduard befindet sich dieser auf einer kleinen Reise, von der vor allem Eduard sich erhofft, seine Verlobte möge »auf ein paar Stunden der Förmlichkeit« entzogen werden können. Aufgrund eben dieser Gefahr aber wurde die Erlaubnis zu der Reise lange verweigert und mit einem umfänglichen Regelwerk an Warnungen, Vorschriften und vor allem der Versicherung versehen, »gewiß

18 Ebd., S. 580.

19 Juliane Vogel: »Die Couch im Raum. Positionen«. In: *Die Couch. Vom Denken im Liegen*. Hg. v. Lydia Marinelli. München [u. a.] 2006, S. 143-159, hier: S. 144.

20 Wolfram Pichler [u. a.]: »Aby Warburgs Denk-Haltungen und die Psychoanalyse. Zur Auseinandersetzung Warburgs mit Manets ›Déjeuner sur l'herbe««. In: ebd., S. 161-185.

21 Anonym [Dorothea Schlegel]: *Florentin*. Hg. v: Friedrich Schlegel. Bd. 1. Lübeck u. Leipzig 1801, S. 82 f.

22 Ebd., S. 15-19.

nichts zu übertreten«. ²³ Doch gerade das Picknick erweist sich als der liminale Schauplatz der Übertretung und des Übergangs ins Formlose:

Wenn Sie es zufrieden sind, sagte Juliane, so gehen wir, während die Mittags-
sonne brennt, nicht von diesem Platz, er ist schattig und kühl. Geben Sie her,
was von kalter Küche da ist, unser grünes Lager mag zugleich unsre Tafel seyn.
– Sehen Sie, auch für ein sauberes Tuch hat man gesorgt, um es aufzudecken. –
Sogar Wein findet sich hier, sagte Florentin, indem er die Flasche hervorzog. –
Stellen Sie ihn dort an den Bach hin, damit er abkühle. – So reichlich fanden
wir uns noch nie auf unseren Zügen versorgt. – So hat die Umständlichkeit, die
meine Begleitung verursachte, doch wieder etwas angenehmes erzeugt. [...]
Sie lagerten sich um das Tuch und verzehrten ihren Vorrath unter fröhlichen
Scherzen, Gesängen und Lachen. Florentin pflegte durch den Wein lebhafter
noch und heiterer zu werden als gewöhnlich, Eduard aber fühlte seine Lebens-
geister durch ihn erhitzt, reizbarer und zugleich schwerer; Juliane ward von ih-
nen mit Bitten bestürmt, diesmal doch ihren Wein ohne die gewöhnliche Mi-
schung von Wasser zu trinken, sie war aber nicht dazu zu bewegen. Die Ausge-
lassenheit und der steigende Muthwille der beyden fing an sie zu änstigen, sie
fand jetzt ihr Unternehmen unbesonnen und riesenhaft kühn; die beyden Män-
ner kamen ihr in ihrer Angst ganz fremd vor, sie erschrak davor, so ganz ihnen
überlassen zu seyn; sie konnte sich einen Augenblick lang gar nicht des Ver-
hältnisses erinnern, in dem sie mit ihnen stand, sie bebte, ward blaß. – Eduard
bemerkte ihre Angst. Was fürchtest du holder Engel! Du bist bey mir, bist mein
– er umarmte sie mit einigem Ungestüm. – Lassen Sie mich, Eduard! rief sie,
sich aus seinen Armen windend; nicht diese Sprache Sprechen Sie jetzt gar
nicht zu mir, Ihre Worte vergrößern meine Furcht ... ich bin so erschreckt ... ich
weiß nicht warum? – Sie verbarg ihr Gesicht in ihre beyden Hände. – Beruhi-
gen Sie sich Juliane! – Stille, ich beschwöre Sie, nicht ein Wort weiter, wenn
Sie mich lieben! – Florentin hatte sich, als er ihre Unruhe bemerkte, zurückge-
zogen, die Guitarre genommen, und allerley Melodien fantasirt; die beyden
Hunde hatten sich zu ihm gelagert, und drückten aufwärts ihre Köpfe an seine
Knie. Gesammelt fieng Juliane endlich an: die Sonne steht noch zu hoch, wir
können in der drückenden Hitze diese Schatten nicht verlassen. Sie, Florentin,
könnten jetzt Ihr Versprechen erfüllen, und uns einiges aus Ihrem Leben erzäh-
len!²⁴

»Nicht diese Sprache« – der Appell an die Rückkehr zur gewohnt forma-
lisierten Sprache soll die verdrängte andere, sich auf dem Picknickplatz
artikulierende Sprache des Körpers und der Lüste mit dem letzten Aufge-
bot der hier möglichen Sprachmacht – »wenn Sie mich lieben!« – ban-

23 Ebd., S. 73 f.

24 Ebd., S. 83-85.

nen. Die Lösung des Konfliktes zwischen den Gesten und Gebärden ausgelassener Körperlichkeit und der Abwendung der sozialen Katastrophe kann nur auf ästhetischem Wege durch die Rückkehr zur symbolisch geordneten Erzählung gelingen. Nur die Erzählung verspricht unbeschwerter Lust. Der Abgrund sinnlichen Begehrens, der sich auf dem Picknickplatz auftut, wird in die Erzählung der Lebensgeschichte des Fremden sublimiert, die wiederum als unabschließbare Geschichte von Befreiung und Zwang angelegt ist.²⁵

Katzenpicknick – Clemens Brentano

Im Unterschied zu Dorothea Schlegels Roman, der das Picknickgeschehen um eine weibliche Protagonistin verdichtet, verschiebt Clemens Brentano (1778-1842) das befremdende Potenzial des Picknicks ins Monströse und Groteske. Der in die Erzählung: *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* (1811-1817) integrierte novellistische Einschub »Das Picknick des Katers Mores. Erzählung des kroatischen Edelmanns«²⁶ überlässt sich dem Spiel über die Grenze des Verdrängten und Fremden. Das bacchantisch-karnevaleske Capriccio gilt als heitere Satire auf Sittlichkeit und Bildung des zeitgenössischen Bürgertums mit Anklängen an die Wiener Volkskomödie.²⁷ In grotesker Überzeichnung und in kaum verschlüsselter Sexualsymbolik erscheint das Picknick bei Brentano als ein Artikulationsort des Dämonischen, Traumhaften, Zaubenhaften und des Körpers.

Der zugelaufene Kater Mores, ein »Schlafkamerad« und Doppelgänger seines Herrn, trägt den Namen Mores »teils weil er schwarz wie ein Mohr war, teils, weil er gar vortreffliche Mores oder Sitten hatte.«²⁸ Die Ironie der Namenswahl erschließt sich in der traumhaft orientalisierten

25 Zum Roman vgl. Heike Brandstädter u. Katharina Jergakopulos: *Dorothea Schlegel. Florentin. Lektüre eines vergessenen Textes*. Hamburg 2001.

26 Clemens Brentano: »Das Picknick des Katers Mores. Erzählung des kroatischen Edelmanns«. In: ders.: *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter. Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 19. Hg. v. Gerhard Kluge. Stuttgart [u. a.] 1987, S. 251-311.

27 Lesarten und Erläuterungen ebd., S. 664. Vgl. auch Michael Böhler: »Clemens Brentanos *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter*. Kunst, Kommerz und Liebe im Modernisierungsprozess«. In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit* 54 (1994), S. 145-166.

28 Ebd., S. 268.

Erzählung über eine »Menge schöner Katzen«, die der Wildhändler und »türkische Grenznachbar« des Erzählers einst »aus Stambul« mitbrachte, und für die ihm nun »ein tüchtiger Bassa für sein Serail« fehlte.²⁹ Des Nachts hört der Erzähler eine »kuriose Musik«, als deren haarsträubende Ursache sich ein wahrer Hexentanz einer Menge »voll schrecklich heulender Katzen« in einer Eiche ausmachen lässt, in deren Krone der Kater »Mores mit krummem Buckel [thronte] und [...] ganz erbärmlich auf einem Dudelsack [blies], wozu die Katzen unter gewaltigem Geschrei um ihn her durch die Zweige tanzten.«³⁰ Der teuflische Spuk wird mit den verwirrenden Folgen eines Schusses zum Schweigen gebracht, und der Picknickplatz für das weite Feld der Orientalismen ist eröffnet.

Pretiosen-Picknick – Jean Paul

Jean Pauls (1763-1825) Auseinandersetzung mit der romantischen Poesie stellt dem unendlich Großen und Schönen das Vergnügen am Lächerlichen, Komischen und Humoristischen als etwas Kleines gegenüber und treibt auf diese Weise ein Spiel mit den literarischen Möglichkeiten des Picknicks auf poetologischer Ebene. Jean Paul schreibt der Form des Picknicks Züge der Gattung Satire zu, die sich mit Quintilian von dem Bild der *lanx satura*, der den Göttern dargebotenen Schüssel mit verschiedenen bunten Früchten, Allerlei und Vermischtem herleitet.³¹ So prägt das fröhliche Picknick der Ideen das sinnliche Geschehen einer Mahlzeit um in ein pickendes – stechendes, herauslösendes und perforierendes – satirisches Verfahren auf sprachlicher Ebene. Dieses umfasst das »herrliche Durcheinandersprechen der Gesellschaft« in einem »Sprech-Pickenick«³² ebenso wie das frohe »Reden-Pickenick«³³ einer bunt gemischten Reisegesellschaft bis hin zu dem »Pretiosen-Pickenick« in der Wortbedeutung des Diebstahls:

Freilich das Postkutschen-Gelag und Pickenick wollte mir weniger schmecken; lauter verdächtiges, unbekanntes Gesindel [...].

29 Ebd., S. 269.

30 Ebd., S. 270.

31 Vgl. Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*. Bd. 7-12. Hg. v. Helmut Rahn. Darmstadt 1995.

32 Jean Paul: *Siebenkäs*. (1796-1797). In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 2. Hg. v. Norbert Miller. Darmstadt 2000, S. 51.

33 Ebd., S. 45.

[A]ls die Gewitter sich fürchterlich über unserem Kutschenhimmel versammelten und prasselnde Feuerklumpen, als wären Johanniswürmchen, im Himmel umherspielten; und als ich endlich ersuchen mußte, das schwitzende Post-Konklave möchte nur wenigstens Uhren, Ringe, Gelder und dergleichen zusammenwerfen, etwa in die Wagentaschen, damit kein Mensch einen Leiter am Leibe hätte: so tats nicht nur keiner, sondern mein eigener Schwager, der Dragoner, stieg gar mit gezogenem nacktem Degen auf den Bock hinaus und schwur, er leite ab [...]; kurz unsere Lage war fürchterlich [...]. Zuletzt bekam ich gar einen halben Zank mit zweien von der rohen Menschenfracht der Kutsche [...], weil sie fragend fast zu verstehen gaben, ich hätte vielleicht bei dem angepriesenen Pretiosen-Pickenick nicht die ehrlichsten Anschläge gehabt.³⁴

In offensichtlicher Jean Paul-Nachfolge bezeichnet auch Theodor Fontane die gesellige Unterhaltung bei einer Kutschenreise durch Schottland als »allerhand Gespräch, zu dem jeder aus der Vorratskammer seines Gedächtnisses wie zu einem Picknick beizusteuern bemüht war.«³⁵

Poetologisches Picknick – Ilse Aichinger

In der neueren und neuesten Literatur eröffnet das ehemals in kultureller Randlage angesiedelte, heute jedoch als Zeichen von kultureller Auflösung und Mobilität in die Zentren der Kultur eingewanderte Picknick (»Picknick-Verbot auf dem Markusplatz«³⁶) einen Schauplatz im Hinblick auf ein internes Anderes. Wie das *Paneuropäische Picknick* und die Literatur der europäischen Nachwendära zeigen, wird das Thema gegenwärtig insbesondere zwischen Ost und West für die Literarisierung innerkultureller Umbrüche in Anspruch genommen.³⁷ Als Ort der Gegen-

34 Jean Paul: *Schmelzles Reise nach Flätz*. (1809). In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 6. Hg. v. Norbert Miller. Darmstadt 2000, S. 25.

35 Theodor Fontane: *Jenseits des Tweed. Bilder und Briefe aus Schottland*. (1860). In: ders.: *Aus England und Schottland*, a. a. O., S. 187-410, hier: S. 198.

36 Meldung in der *Süddeutschen Zeitung*: »Picknick-Verbot auf dem Markusplatz. – Ein Picknick in Venedig kann künftig teuer werden: Wer sich rund um die Basilika San Marco niederlässt, um ein mitgebrachtes Brötchen zu verspeisen [...]. Essen ist auf der beliebten Piazza San Marco dabei genauso verboten wie Sonnen, Hinlegen und Campieren.« In: KNA: »Picknick-Verbot auf dem Markusplatz«. In: *Süddeutsche Zeitung* (3.8.2007), S. 9.

37 Das *Paneuropäische Picknick* führte im Jahr 1989 zur Öffnung des »Eisernen Vorhangs«. Vgl. für die postsowjetische Ukraine: Andrej Kurkow: *Picknick auf dem Eis*. Zürich 1999; für die Situation des Neuanfangs in Po-

kultur und der Überschreitung der Konventionen bleibt der literarische Picknickplatz jedoch der Artikulation eines anderen Sprechens vorbehalten. Das Schweizer Picknick im Schneekapitel von Thomas Manns (1975-1955) Roman *Der Zauberberg* (1924) beispielsweise bringt die Rast mit Zigarette, Schokolade und Portwein mit dem Akt der Verausgabung, dem Traum und dem Tod in Verbindung.³⁸ In Ödon von Horváth (1901-1938) *Geschichten aus dem Wienerwald* (1931) gerät die alltägliche Lebensordnung durch die Mahlzeit im Freien, »wo sich die ganze Gesellschaft unter eine schöne alte Baumgruppe bereits zum Picknick gelagert hat«, erst richtig in Unordnung.³⁹ Beim Bade-Ausflug in Heimito von Doderers (1896-1966) Großstadroman *Die Strudlhofstiege* (1951) wird der Picknickplatz in dem Bewusstsein aufgesucht, »eine Art Recht – auf Entriegelung« zu haben«, bei der Rast jedoch schiebt sich eine »türkische [Kaffee-]Mühle kleinsten Formates« und mit ihr die stumme Sprache der Dinge vor den Erwartungshorizont der Picknickszene, sodass die Sprache versiegt und sich löchrig und lückenhaft erweist.⁴⁰ Felicitas Hoppes (*1960) *Picknick der Friseure* (1996) schließlich führt das Picknickthema und mit ihm das Fremde bis an die nicht mehr dicht haltenden Fenster und Türen der heimischen Wohnung.⁴¹ Und weil sich in diesen Texten auf dem Picknickplatz immer auch ein Handlungsfeld der Synergien und sprachlichen Übergänge eröffnet, sei das abschließende Wort einem Text von Ilse Aichinger (*1921) gegeben, der das Picknick unmittelbar poetologisch wendet.

In Aichingers Prosastück *Meine Sprache und Ich* (1978) bereitet ein Ich seiner Sprache ein Picknick. Das Ich möchte mit der Sprache ins Gespräch kommen und wählt für diese Begegnung den Lieblingsort der Sprache unmittelbar am Meeresstrand. Dort serviert das Ich seiner Sprache unter denkbar unwirtschaftlichen Bedingungen – an einem schattenlosen

len: Piotr Siemion: *Picknick am Ende der Nacht*. Berlin 2000 und für das Prager Szenario: Tadeusz Nowakowski: *Picknick der Freiheit*. Köln u. Berlin 1962.

38 Nicht zum Picknick, aber zum Ritual der Nahrungsaufnahme im Roman *Der Zauberberg* vgl. Kikuko Kashiwagi: *Festmahl und frugales Mahl. Nahrungsrituale als Dispositive des Erzählens im Werk Thomas Manns*. Freiburg i. Br. 2003, S. 77-105.

39 Ödon von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Traugott Krischke. Frankfurt a. M. 2001, S. 27 u. S. 124.

40 Heimito von Doderer: *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*. München 2003, S. 482.

41 Felicitas Hoppe: *Picknick der Friseure*. Frankfurt a. M. 2006.

»öde[n] Flecken« im Sand, wo Wind und Brandung ein Gespräch von vorneherein verunmöglichen – ein kaltes Mahl.⁴² Sorgsam breitet es eine Decke aus, beschwert diese mit Steinen gegen den Wind, holt Bestecke, Teller und Gläser hervor und dekoriert alles sorgfältig, doch die Sprache reagiert nicht. Statt zu speisen und zu sprechen, verweigert die Sprache die Gastrolle. Sie lässt sich nicht zu einem gemeinsamen Mahl verlocken und verstößt damit gegen das Grundgesetz aller Gastfreundschaft, das schon aus Gründen der Höflichkeit verlangt, zur Unterhaltung beizutragen, sich zu verständigen und nicht »fremd oder gar feind[lich]« zu erscheinen.⁴³ Bei Aichinger aber findet zwischen Sprache und Ich kein Gespräch statt. Die Sprache bleibt stumm und fremd, sie äußert »nicht einmal Wünsche«. ⁴⁴ Aber das Ich kennt seine Sprache und weiß, dass diese durch nichts, wie es im Text heißt, davon abzubringen ist, auf die Brandung zu horchen und den Blick vom offenen Meer abzuwenden, wo sie »immer auf dieselbe Stelle« starrt, die das »Gegenteil gewisser Bilder zu sein« scheint.⁴⁵

Alles was einen Picknickplatz zu einem Ort gegenkultureller Äußerungen und damit zu einem Heterotopos im Foucaultschen Sinn macht – die kulturelle Randlage, das Liegen und Gelagertsein am Boden und die Picknickdecke als flexibles Geviert ohne Rahmung und räumliche Fixierung – dient bei Aichinger der Exposition eines Ortes, an dem einer Sprache, die »zu Fremdworten neigt«⁴⁶, eine Stimme geben wird.⁴⁷ Der Picknickplatz, der als Gegenplatzierung und Widerlager die repräsentative

42 Ilse Aichinger: »Meine Sprache und ich«. In: dies.: *Werke in acht Bänden*. Bd. 3. Hg. v. Richard Reichensperger. Frankfurt a. M. 1991, S. 198-202, hier: S. 199.

43 Vgl. das neunte Kapitel (»Über das Verhältnis zwischen Wirt und Gast«) aus Freiherr Adolph von Knigge: *Über den Umgang mit Menschen*. (1788). Bremen 1964, S. 261.

44 Aichinger: »Meine Sprache und ich«, a. a. O., S. 199.

45 Ebd., S. 200.

46 Ebd., S. 198.

47 Wie andere Heterotopien auch eröffnet das Picknick einen zugleich realen und utopischen Raum. Joan Lindsays *Picknick am Valentinstag* (1994) führt in ein mysteriöses Jenseits, in dem die Zeit stillsteht und die Mädchen im Raum verschwinden. In Boris Strugatzkis utopischer Erzählung *Picknick am Wegesrand* (1981) hinterlassen außerirdische Gäste nach einem kurzen Picknick am Rande ihres kosmischen Weges eine rätselhafte Gefahrenzone und damit die Xenologen in Ungewissheit über die Konsequenzen dieser Kontaktaufnahme für die Erdbevölkerung. Zur Heterotopie vgl. Michel Foucault: »Andere Räume«. (1967). In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute*. Hg. v. Karlheinz Barck [u. a.] Leipzig 1990, S. 34-46.

Mahlzeit am gesetzten Tisch bestreitet, wird bei Aichinger zum anschaulich instabilen Punkt einer sich stets aufs Neue orientierenden sprachlichen Verfasstheit.⁴⁸ Der Zwischenraum von (codiertem) Festland und unendlich offenem (Zeichen-)Meer wird aufgesucht, um der dezidierten Abweichung von der Sprachnorm einen Ort zu geben. Dabei verkehrt Aichinger das konventionelle Verhältnis von Wirt und Gast, das den Fremden »durch gastfreundschaftliche Aufnahme verpflichte[t]«⁴⁹, denn Aichingers Verständnis von Gastlichkeit ist daran gelegen, die Sprache aus ihren symbolischen Festschreibungen zu entpflichten. Aus diesem Grund ist auch der Weg zu dem Picknickplatz als ein Grenzübertritt dramatisiert, der »Hausmeister« und »Zöllner« überwindet, die Ausweise verlangen. Erst im Freien, noch »in Hörweite des Gesprochenen« aber schon mit Blick in ein kulturelles Außen, ist schließlich der für die Sprache und ihre Neigung zu Fremdworten geeignete Picknickplatz gefunden, an dem die Worte »schlecht« sein dürfen, und der Sprache die Möglichkeit zum bedeutungsvollen Rückzug aus dem Wort bis hin zum Schweigen gegeben ist. Diese aus der narrativen Ordnung heraus gefallene Sprache nennt Aichinger eine »kleine Sprache«, die »nicht sehr weit« reicht.⁵⁰ Konstituiert auf dem beweglichen Geviert der weißen Seiten und ohne eine übergreifende narrative Rahmung bieten sich Aichingers literarische Miniaturen der pickenden Lektüre dar.

48 Bei Simmel ist die gesetzte Tafel der anschaulich feste Punkt einer jeweils aufs Neue zusammengesetzten Geselligkeit. Vgl. Georg Simmel: »Soziologie der Mahlzeit«. (1910). In: ders.: Gesamtausgabe. Bd. 12. Hg. v. Ottheim Rammstedt. Frankfurt a. M. 2001. S. 140-147, hier: S. 140.

49 Knigge: »Über das Verhältnis zwischen Wirt und Gast«, a. a. O., S. 260.

50 Aichinger: »Meine Sprache und ich«, a. a. O., S. 189.

EINSAME MAHLZEITEN.
ALLEINESSENDE IN MARLEN HAUSHOFERS
DIE WAND UND THOMAS GLAVINIC'
DIE ARBEIT DER NACHT
MARIA KUBLITZ-KRAMER

In kulturwissenschaftlichen Studien über das menschliche Essen wird den Mahlzeiten neben ihrer Funktion zur Stillung des Hungers und als Quelle der Lust vor allem soziale und kommunikative Bedeutung zugeschrieben. Die Unterscheidung von Essbarem und nicht Essbarem, von Mahlzeiten verschiedener sozialer Schichten, Geschlechter und Kulturen sowie deren jeweiligen Speiseordnungen, Tischsitten und Rituale sind im »Prozess der Zivilisation«¹ Ausdruck allgemeiner gesellschaftlichen Zustände und Entwicklungen und als solche mit den jeweiligen Kommunikationssystemen verbunden. Das Essen erschöpft sich also längst nicht in der Tatsache, dass Menschen sich ernähren müssen. Indem jede (gemeinschaftliche) Nahrungsaufnahme als ein spezifischer Akt sozialer Interaktion gelten kann, besitzt Esskultur einen »privilegierten Weg, Kultur insgesamt zu rekonstruieren«². Die Verbindung von Essen und Kultur als »soziales Teilphänomen«³, vor allem die »Normhaltigkeit der Eßsituation«⁴ kommt in analoger Weise auch in literarischen Darstellungen zum Ausdruck und wird dort in vielfältiger Weise repräsentiert.

Dass das »kulturelle Ernährungssystem«⁵ die gesamte Lebenswelt des Menschen prägt, davon scheinen auch diejenigen nicht ausgenommen zu sein, denen das »Glück des Essens« keine »glückliche Tischge-

1 Norbert Elias: *Über den Prozess der Zivilisation*. Bd. 1. Bern u. München 1964, S. 110 ff.

2 Eva Barlösius: *Soziologie des Essens. Eine sozial- und kulturwissenschaftliche Einführung in die Ernährungsforschung*. Weinheim u. München 1999, S. 103.

3 Alois Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*. Stuttgart [u. a.] 1987, S. 13.

4 Ebd., S. 42.

5 Ebd.

meinschaft«⁶ beschert: den Alleinessenden. Zu fragen ist aber, ob sie – wie beispielsweise der (allein essende) Papst – nur »ex negativo die soziale Utopie des gemeinsamen Essens«⁷ bestätigen oder ob ihre Art der Nahrungsaufnahme den Übergang von der Natur zur Kultur nicht eher rückgängig macht.

Mit Alleinessenden in der Literatur sind – so möchte ich meinen Gegenstand einschränken – aber weder Reisende gemeint, die sich außerhalb eines privaten Haushalts mit Speisen versorgen, oder allein lebende Singles, bei denen traditionelle Lebensformen wie privat-familiale Tischgemeinschaften in Frage gestellt sind. Vielmehr sind im Folgenden diejenigen Alleinessenden angesprochen, die – wie ihr literarischer Ursprungsvater Robinson Crusoe – unfreiwillig in die Vereinsamung gelangt sind und sich nach einer wie auch immer gearteten Katastrophe unvermittelt allein auf der Welt befinden und damit zurecht zu kommen versuchen. Literarhistorisch verbinden sich mit ihnen zwei Gattungen, die der Robinsonade und die der Untergangsfantasien, wobei die ›männliche‹ und ›weibliche‹ Variante in Bezug auf ihr Essverhalten interessante Befunde zu Tage fördern.

Die Idee, den Alleinessenden nach Katastrophen in literarischen Repräsentationen nachzugehen, kam mir im Rahmen einer von mir betreuten Autorenlesung im Herbst 2006: Der junge Wiener Autor Thomas Glavinic (*1972) las aus seiner Neuerscheinung *Die Arbeit der Nacht* (2006), in der der 35-jährige Jonas eines Morgens in einer Welt erwacht, aus der die gesamte Menschheit verschwunden ist. Dass Glavinic im Anschluss an die Lesung vehement bestritt, den fast vierzig Jahre zuvor erschienenen, motivähnlichen Roman *Die Wand* (1968) seiner Landsmännin Marlen Haushofer (1920-1970) zu kennen, weckte erst recht meine Neugier und begründet die Auswahl der zu vergleichenden Texte, deren Analyse sich auf die folgenden Fragen zuspitzt: Haben die beiden Protagonisten mit anderen allein oder wilden Essenden in der Literatur gemein, dass ihre Nahrungsaufnahme von »Unmäßigkeiten, Undankbarkeit und Gemeinschaftsunfähigkeit«⁸ geprägt ist, oder werden bei ihnen gar alle Peinlichkeitsschwellen, Schamgrenzen und Mechanismen der Selbstkontrolle außer Kraft gesetzt? Schließlich: Zeigt sich bei den allein in der

6 Peter von Matt: »Nichts unbändiger doch denn die Wut des leidigen Magens.« Not und Glück des Essens in der Literatur. Von Homer bis Brecht«. In: *Essen und Trinken zwischen Ernährung, Kult und Kultur*. Hg. v. Felix Escher u. Claus Buddenberg. Zürich 2003, S. 179-196, hier: S. 192.

7 Ebd., S. 193.

8 Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur*, a. a. O., S. 121.

Welt übrig Gebliebenen und damit zwangsweise allein Essenden auch ein Zusammenhang von Essen und Geschlecht?⁹

***Die Wand* und *Die Arbeit der Nacht*. Variationen des Grundmusters eines literarischen Genres**

Die Popularität, die Marlen Haushofers Werk und insbesondere *Die Wand* vor allem in den 1980er Jahren widerfuhr, nachdem ihre Texte zu ihren Lebzeiten außerhalb ihrer Heimat Österreich kaum wahrgenommen worden waren, verdankt sich zum einen der Rezeption durch eine feministisch orientierte Literaturwissenschaft, die in Haushofers Erzählungen und Romanen weniger frühe Gestaltungsformen weiblicher Aufbrüche als »Schädigungen, Kränkungen und Verunsicherungen«¹⁰ der Erzählfiguren in Gewaltzusammenhängen einer patriarchalischen Welt entdeckten. Zum anderen trugen atomare Endzeitvisionen (Nachrüstungsdebatten, Tschernobyl) dazu bei, dass *Die Wand* auf eine breite Zustimmung stieß. Schließlich konnte der Roman mit dem in ihm erzählten Leben auf dem Land und in den Wäldern auch als »Fluchtbewegung in die Natur«¹¹ gelesen werden, was an die Ökologiedebatten der 1970er und 1980er Jahre anschloss.

Dagegen ist in Thomas Gavinic' *Die Arbeit der Nacht*, auch wenn der Roman – wie seine zahllosen Vorgängertexte¹² – das Grundmotiv vom Menschen ohne Menschheit aufnimmt und entfaltet, ein Streben nach einem »natürlichen« Leben nicht erkennbar. Im Unterschied zur Ich-Erzählerin in Haushofers Roman, die als Städterin als einzige Überlebende einer rätselhaften Katastrophe hinter einer gläsernen Wand, die sie vom Außen trennt, mit ein paar Tieren in der Natur das Überleben organisiert, ist Jonas, der Protagonist in Gavinic' Roman, zumal er als einziges lebendes Wesen in einer voll funktionierenden Großstadt (Wien) üb-

9 Vgl. Karin Volkwein: »Heikle Mahlzeiten: Zum symbolischen Zusammenhang von Essen und Geschlecht«. In: *Diakonia. Internationale Zeitschrift für die Praxis der Kirche* 1 (2005), S. 20-26.

10 Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Dülmen-Hiddingsel 1987, S. 33.

11 Wilhelm Berentelg: »Der weibliche und der männliche Robinson. *Die Wand* von Marlen Haushofer und Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* im Vergleich«. In: *Der Deutschunterricht* 1 (1998), S. 83-93, hier: S. 92.

12 Vgl. Irmgard Roebing: »Ist *Die Wand* von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?« In: *Diskussion Deutsch* 105 (1989), S. 48-58.

rig bleibt, weniger von der Sorge ums Überleben geprägt als von der Konfrontation mit sich selbst und seinen Ängsten, weshalb auch die Frage nach der oder den Ursachen der ›Katastrophe‹ an keiner Stelle gestellt wird.

Zwar nimmt das Motiv der Nahrungsmittelbeschaffung und -zubereitung der Mahlzeiten in beiden Texten keine zentrale Rolle ein, dennoch verweist seine stoffliche Verwirklichung darauf, in welcher Weise die Romane das Defoesche Grundparadigma der Robinsonade variieren und auch neu formulieren. Die Gegenüberstellung beider Texte soll deshalb auch zunächst auf der Grundlage jener »anthropologischen Fundamentalien«¹³ erfolgen, die, ausgehend vom Prototyp der Gattung, dem *Robinson Crusoe* (1719), in den meisten Robinsonfantasien Geltung gewonnen haben. Des Weiteren aber sollen die je spezifischen Abweichungen in ihrer Korrespondenz mit dem Essverhalten der jeweiligen Protagonisten hervorgehoben werden.

In Bezug auf Marlen Haushofers *Die Wand* erscheinen die Divergenzen – Roebing spricht sogar von einer »Umkehrung wesentlicher Inhalte, Muster und Werte des Vorbildes«¹⁴ – augenscheinlich, geht es doch in diesem Roman nicht um ein »männlich-heldenhaftes Sichbewähren gegen die Unbillen einer in ungekannter Elementarität erlebten Natur« (so die Grundmuster der »Männerrobinsonaden«). Es geht auch nicht um »die Leistung der weitgehend selbsttätigen Rekonstruktion tendenziell zivilisierter Lebensbedingungen«, die die spätere »Rückführung in bestimmte Formen von Gemeinschaft«¹⁵ vorbereitet. Vielmehr ist in der überlebenden weiblichen Ich-Figur der »eudämonistische Optimismus«¹⁶ des Robinson Crusoe, der die innere und äußere Natur zu besiegen vermag, einer illusionslosen Bitterkeit gewichen. Die Beschreibungen ihres Überlebenskampfes handeln von Anstrengungen und Mühsal und von der Klage darüber, dass sie in der männlich geprägten Gesellschaft, in der sie bisher lebte, bestimmte Fähigkeiten nicht entwickeln konnte:

Ich habe zweieinhalb Jahre darunter gelitten, daß diese Frau so schlecht ausgerüstet war für das wirkliche Leben. Heute noch kann ich keinen Nagel richtig einschlagen, und der Gedanke an die Tür, die ich für Bella aufbrechen will, jagt mir eine Gänsehaut über den Rücken.¹⁷

13 Ebd., S. 49.

14 Ebd., S. 55.

15 Ebd., S. 50 f.

16 Ernst Gerhard Jacob: »Nachwort«. In: Daniel Defoe: *Robinson Crusoe*. Übers. v. Franz Riederer. München 1975, S. 647-670, hier: S. 670.

17 Marlen Haushofer: *Die Wand*. Frankfurt a. M. [u. a.] 1985, S. 83.

Die gläserne Wand, die sich eines Morgens zwischen der Erzählerin und der übrigen Welt, in der alles Leben erloschen ist, errichtet hat und sie in einer einsamen Jagdhütte zusammen mit dem Hund Luchs, einer Katze und der trächtigen Kuh Bella zurücklässt, schneidet sie über Nacht von der Außenwelt ab, reißt sie aus ihren gewohnten Lebenszusammenhängen und führt sie zu neuen, bisher unbekanntem Handlungs- und Wahrnehmungsweisen. Diese betreffen in erster Linie die ihr gebliebenen Tiere, denen ihre leidenschaftliche Fürsorge und unermüdliche Überlebensanstrengung gelten:

Wenn ich Bella striegelte, erzählte ich ihr manchmal, wie wichtig sie für uns alle war. [...] Sie hatte keine Ahnung, wie kostbar und unersetzlich sie war. [...] Ich hoffe, sie wird vor mir sterben, ohne mich müßte sie im Winter elend umkommen.¹⁸

Der Umgang mit den Tieren geht aber weit über das Bestreben der Erzählerin hinaus mit und durch sie ihr Überleben zu garantieren, er markiert vor allem einen zunehmenden Entfremdungsprozess von den Menschen bei gleichzeitiger Bindung des eigenen Daseins an das der Tiere: »Im Grunde wusste ich nie mehr über sie [ihre tote Freundin Luise; M. K.-K.], als ich heute über Bella oder die Katze weiß. Nur ist es eben viel leichter, Bella oder Katze zu lieben, als einen Menschen.«¹⁹

Als sie nach zwei Jahren des einsamen Lebens einem weiteren Überlebenden, einem Mann, begegnet, der ihren Stier getötet hat und im Begriff ist, den Hund zu erschlagen, erschießt sie ihn und löscht damit nicht nur alle männlichen Wesen, sondern auch »die Vorstellung von der Möglichkeit eines geschlechtsübergreifenden väterlich-mütterlichen Daseins«²⁰ aus. Während das Auftauchen Freitags Robinson aus seiner Einsamkeit erlöst, verweist die Tötung des Fremden auf der Almwiese, mit der das Schreiben als Impuls der »Selbstfindung«²¹ oder auch als Möglichkeit der Katharsis einsetzt, darauf, dass die Situation der Ich-Erzählerin »weder auf Vergangenes noch auf Zukünftiges bezogen ist und somit keinen Platz in der Kontinuität einer als Fortschritt gedachten Geschichte einnimmt«²². Die tagebuchartige Rückbesinnung, die das Begreifen des Verlassenseins und ihre anstrengenden Überlebenshandlungen

18 Ebd., S. 188.

19 Ebd., S. 124.

20 Roebing: »Ist *Die Wand* von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?«, a. a. O., S. 57 f.

21 Ebd., S. 58.

22 Weigel: *Die Stimme der Medusa*, S. 36.

gen, Rückblicke auf ein Dasein als Frau, die sie einmal war, und ein Hindurchgehen »in eine andere, noch nicht geahnte Existenz«²³ erzählt, macht diesen Reifungsprozess in verschiedenen Erzähl- und Erinnerungsebenen plausibel. Während in den klassischen Robinsonaden der »sich selbst beobachtende Held sein Schicksal quasi als Experiment (mit wechselnd utopischen, pädagogischen, abenteuerlichen Akzenten) auf-faßt«²⁴ und darüber Rechenschaft ablegt, geht es in den Tagebuchaufzeichnungen im Roman *Die Wand* darüber hinaus um eine kritische Bestandsaufnahme des vergangenen ungunstigen oder auch falschen Lebens, die das Denken der Erzählerin verändert und sie zu neuen Erkenntnissen führt, ohne dass diesen eine bestimmte Zukunft eingeräumt wird:

Etwas ganz Neues wartete hinter allen Dingen, nur konnte ich es nicht sehen, weil mein Hirn mit altem Zeug vollgestopft war und meine Augen nicht mehr umlernen konnten. Ich hatte das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen, es verschloß sich vor mir, aber ich wußte, daß es vorhanden war.²⁵

Die der Bewährung des Helden im unfreiwilligen Exil folgende Rückführung in die Gemeinschaft (einem weiteren Grundmuster der Robinsonaden) ist in diesem Roman ebenso wenig gegeben wie in Glavinic' *Die Arbeit der Nacht*, dessen Erzählplanordnungen den Helden Jonas eher zu einem Anti-Robinson werden lassen. Der Text reiht sich ein in die große Tradition österreichischer surrealer Endzeitliteratur – von Kafka über Kubin und Lebert bis zu Ransmayr und Rosendorfer. Jonas ist seit der Nacht auf den 4. Juli (dem »Geburtstag« der USA, wobei aber die Bedeutung gerade dieses Datums im Text nicht ersichtlich ist) einziger Bewohner Wiens und der Welt. Wieder hat sich die »Katastrophe« nachts abgespielt, und der Protagonist weiß bis zum Ende des Romans nicht, was geschehen ist und warum er übrig gelassen wurde: Die Zeitung vor der Tür fehlt, kein Lärm ist zu hören, der Fernseher flimmert, Telefonanrufe gehen ins Leere, das Internet ist tot. Auf der Straße stehen die Autos still geparkt: »Da war nichts. Keine davon eilenden Schritte, kein Räuspern, kein Atem, nichts.«²⁶ Fast 40 Jahre später denkt Glavinic die Situation aus dem Roman *Die Wand* in gewisser Konsequenz weiter: Nicht Jonas selbst ist hinter einer unsichtbaren Wand weggesperrt, alle anderen sind plötzlich verschwunden.

23 Ebd.

24 Roebing: »Ist *Die Wand* von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?«, a. a. O., S. 50.

25 Haushofer: *Die Wand*, a. a. O., S. 134.

26 Thomas Glavinic: *Die Arbeit der Nacht*. München 2006, S. 10.

Aber während sich sein männliches Vorbild (Robinson) in der Trennung von der Zivilisation bewährt und Haushofers Ich-Erzählerin das Leben in der Natur mit den Tieren als friedlich und daher erhaltenswert erlebt, ist für Jonas das Leben ohne Menschen nicht einen Moment lang schön. Da aber die gesamte Infrastruktur der Stadt intakt ist – selbst die Stromversorgung ist erhalten geblieben –, muss er, vom Selbstversorgerstandpunkt aus gesehen, nicht um sein Überleben kämpfen, denn alles ist in Überfülle vorhanden: von den Lebensmitteln bis zu den Autos. Er nutzt nicht nur alle Bequemlichkeiten der Zivilisation – und muss sie deshalb nicht kritisieren –, vielmehr kommen sie ihm auch für seine Erkundungstouren zugute: Im städtischen Raum, in der österreichischen Provinz, über Österreichs Grenzen hinaus. Schließlich wird er sogar durch den Kanaltunnel nach England gelangen auf der Suche nach seiner Freundin Marie, die dort vor dem 4. Juli auf Verwandtenbesuch war. Jonas kämpft nicht mit dem und gegen das Alleinsein in einer fremden, feindlichen Umwelt (wie etliche seiner ›Vorgänger‹), sondern in seiner vertrauten Umgebung. Und die Zivilisation wird von ihm als Albtraum nicht wegen ihrer, den Menschen gefährdenden Errungenschaften erlebt, sondern weil ihm in der Zivilisation der soziale Raum verlustig gegangen ist.

Daher sucht Jonas den städtischen und ländlichen Raum unermüdlich nach menschlichen Spuren ab und hinterlässt solche (zum Beispiel in Form von Zetteln und Tonbändern), er wählt Telefonnummern und stellt Videokameras auf, mit denen er die leeren Straßen und sich selbst als Schlafenden filmt. Denn das Alleinsein wird nicht von ihm als Herausforderung, sondern als Zumutung, Angst und Grauen empfunden. Es entpuppt sich als unsichtbarer Gegner, dem Jonas mit gezücktem Messer,²⁷ schließlich mit einer Pumpgun begegnet: »Er hat das Gefühl, es sei jemand da, zugleich wußte er, daß niemand da war. Und ihn quälte der Gedanke, daß beides stimmte.«²⁸ Die ›Katastrophe‹ spitzt die Angst vor der Einsamkeit zu, die wahrscheinlich auch ohne dies Ereignis vorhanden, jedoch nicht so spürbar wäre.

Je mehr sich Jonas bewaffnet, desto verletzlicher wird er. Das Grauen der Abwesenheit der anderen, die Konfrontation mit sich und seiner Existenz, die ohne ein Du permanent in Frage gestellt wird, wächst sich aus zum Albtraum und zur zunehmenden Selbstzerstörung:

Vielleicht erlebte nicht nur er diesen Albtraum. Vielleicht waren mit einmal alle Menschen allein, stolperten durch eine verlassene Welt, und der Spuk

27 Ebd., S. 35.

28 Ebd., S. 45.

wich, wenn zwei, die zusammengehörten, zur selben Zeit am selben Ort auftauchten. Das würde bedeuten, er mußte Marie suchen.²⁹

Das Tagebuch, in dem der sich selbst beobachtende Held bzw. die Heldin der Robinsonaden über ihr Überlebensmanagement kritisch berichtet, ist einer modernen Digitaltechnik gewichen, deren Aufnahmen Jonas immer aufs Neue beweisen, dass er allein ist. Als selbstzerstörerisch entpuppen sich schließlich seine Experimente, überall Tonbänder und Videos aufzustellen, um kleinste Veränderungen zu registrieren. Zu seinem Entsetzen stößt er dabei auf sich selbst als schlafenden oder nachtwandelnden Jonas, die Nachtseite seiner selbst, das andere Ich, das sich dem Begreifen ebenso wie der Bändigung entzieht:

Er sah immer dasselbe. Den Schläfer. Der ihn anstarrte. Jonas konnte den Ausdruck, den er in diesen Augen las, nicht deuten. Er sah keine Milde darin. Nichts Freundliches. Nichts Vertrauenswürdiges und nichts Vertrautes. [...] In diesem Blick lag Überlegenheit, Ruhe, Kälte – und eine Leere, die sich aufs deutlichste mit ihm befaßte.³⁰

Der da in seinem Bett schläft (der »Schläfer«), ist immer schwerer in Jonas' Tagesidentität einzupassen, spaltet sich offenbar ab, gewinnt ein beängstigendes Eigenleben, wächst zum unkontrollierbaren Anderen, von dem er sich durch die Suche nach Marie, seiner Geliebten, die ihm in allen seinen Bewegungen gegenwärtig bleibt, zu befreien versucht:

Gleichgültig, wohin er ging: Immer hatte er sich gewünscht, daß sein letzter Gedanke der Liebe gehören sollte. Liebe als ein Wort. Liebe als ein Zustand. Liebe als ein Prinzip. Liebe sollte sein letzter Gedanken und seine letzte Empfindung sein.³¹

An die Stelle der Selbstfindung (*Robinson Crusoe*, *Die Wand*) ist in *Die Arbeit der Nacht* die Flucht vor dem eigenen Selbst getreten, vor dem es zunächst kein Entrinnen gibt. Dennoch gelingt es Jonas, sich am Ende einen Freiraum zu erkämpfen, in dem er sein eigenes Ende so arrangieren kann, wie er es will. Um den Schlaf und damit den »Schläfer« auszuschalten, die ihn daran hindern, die Dinge zu vollenden (»Was er gerade tat, hätte er schon am Vormittag tun müssen oder am Tag zuvor.«³²), er-

29 Ebd., S. 126.

30 Ebd., S. 197 f.

31 Ebd., S. 277.

32 Ebd., S. 351.

nährt er sich nur noch von Schlaf hemmenden Tabletten: »Und er würde nie mehr schlafen.«³³ Zug um Zug verabschiedet er sich, nachdem er die Gewissheit erlangt hat, auch Marie nicht mehr wiederzufinden, von seinem zweiten Ich, dem »Schläfer«, von den Erinnerungen an seine Kindheit und Familie, die er noch einmal aufruft, bis er sich schließlich im freien Flug vom Stephansdom selbst auflöst: Wenn die Anderen nicht mehr da sind, existiert er auch nicht mehr. Vorausgegangen ist die Erkenntnis, dass gewisse Selbstmörder es auch nicht ertragen, »mit sich allein zu sein«³⁴.

Die Alleinessenden

Auf seiner gehetzten Suche nach weiteren Überlebenden, bei seinen Versuchen, sich der Angst vor der Abwesenheit der Anderen dadurch zu erwehren, dass er eine Trutzburg der Erinnerung an seine Kindheit, Eltern, Freunde, Nachbarn und nicht zuletzt an Marie errichtet, scheinen Nahrungsmittelbeschaffung und -aufnahme wie auch Mahlzeiten überhaupt eher Nebensache zu sein. Andererseits unterstreichen solche Szenen, in denen kurzfristig auftretender Hunger und die Möglichkeit, ihn zu stillen, im Roman thematisiert werden, die obsessiven und panikartigen Strategien des Protagonisten, seine kosmische Verlassenheit zu bewältigen: »Hunger hatte er, aber sein Appetit ließ ihn im Stich. Er beschloss, irgendwo unterwegs zu frühstücken.«³⁵

Hunger ist für Jonas kein Zeichen dafür, dass es ihm an Essbarem mangelt, sondern dafür, dass er an keinem, vom sozialen Miteinander bestimmten Tagesablauf und daher auch an keine Mahlzeiten mehr gebunden ist. Den Hunger zu stillen, bedeutet allenfalls eine Unterbrechung seiner Tätigkeiten, es sind retardierende Momente: »Zwei Stunden arbeitete er, bis er das Gurgeln und Brummen seines Magens nicht mehr ignorieren konnte. Er aß und arbeitete weiter. Er dachte nicht viel nach.«³⁶ Dabei laufen seine Aktivitäten in zwei Richtungen. Einerseits gehören zu seiner (männlichen) Version der Problembewältigung groß angelegte Wohnungsräumaktionen: »Während der Arbeit nahm er sich vor, sich nicht mehr derart gehen zu lassen. Wenigstens in seinen vier Wänden mußte er die Ordnung aufrechterhalten.«³⁷ Andererseits lässt er sich

33 Ebd., S. 362.

34 Ebd., S. 361.

35 Ebd., S. 26.

36 Ebd., S. 83.

37 Ebd., S. 99.

durch seine Angst- und Albtraumattacken zu einer anarchischen Zerstörungswut hinreißen, die alle Grenzen des sorgfältigen und vernünftigen Umgangs mit den Errungenschaften der Zivilisation sprengen: »Er fuhr mit dem Spider [obwohl schnelle Autos ihm nie wichtig waren] durch die Tür. Ein Krachen ertönte, es regnete Glas. Auf den Weg nach hinten legte er ganze Reihen von Regalen um.«³⁸

Dagegen sind die auf das Überleben gerichteten Handlungsweisen der Ich-Erzählerin in Haushofers *Die Wand*, nachdem der mit der Trennung von der Gemeinschaft verbundene Schmerz überwunden ist, von Beginn an geprägt von Vorsorge, Vernunft und einer Liebe als »Vernunft der Tiere«³⁹. Obwohl sie als Städterin landwirtschaftliche Tätigkeiten nicht gewöhnt ist, geht sie die Versorgung von sich und den Tieren planvoll, sparsam und zielgerichtet an und stellt nach einiger Zeit resümierend fest: »Natürlich gibt es immer noch eine Menge Arbeiten, mit denen ich nicht fertig werde, aber ich bin ja auch erst mit vierzig darauf gekommen, daß ich Hände besitze.«⁴⁰ Ihr umsichtiges und die Tiere mit einbeziehendes Handeln zeigt sich auch in der Zubereitung, Anordnung und Einnahme der Mahlzeiten: Zwar muss sie mit den Vorräten streng haushalten und immer wieder klagt sie über Vitaminmangel oder stellt fest, dass sie zusehends abmagert, jedoch legt sie Wert darauf, dass mit dem Einnehmen der Mahlzeiten mit den Tieren der gemeinschaftliche Charakter des Essens erhalten bleibt.

Dann trage ich die Milch ins Haus, schüre das Feuer und bereite das Frühstück. Die Katze erhebt sich von meinem Bett, schreitet zu ihrem Teller und trinkt. [...] Auch Luchs bekam das gleiche Nachtmahl, und während ich aß, kroch auch Tiger aus seinem Versteck, angelockt durch den süßen Milchgeruch.⁴¹

Die Trennung von der menschlichen Gemeinschaft wird ersetzt durch eine neue, die mit den Tieren; das familiäre Dreieck, das zuvor im Zusammenleben von Ich, Louise und Hugo repräsentiert wurde, wird wieder hergestellt »durch Hund und Kuh und durch ein Leben in Verbundenheit und Einfügung«⁴². Essverhalten und Mahlzeiten sind daher einerseits geprägt von der Frage ausreichender Vorratshaltung und Bewirt-

38 Ebd., S. 43. [Ergänzung der Verfasserin; M. K.-K.]

39 Roebing: »Ist *Die Wand* von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?«, a. a. O., S. 56.

40 Haushofer: *Die Wand*, a. a. O., S. 137.

41 Ebd., S. 106 u. S. 172.

42 Roebing: »Ist *Die Wand* von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?«, a. a. O., S. 58.

schaftung, andererseits aber von der Aufrechterhaltung einer gewissen Esskultur:

Die Lebensmittelversorgung war im Winter besser als im Sommer, weil das Fleisch viel länger genießbar blieb. Was mir fehlte, waren nur Obst und Gemüse. Ich wußte nicht, wie lange der Stier bei seiner Mutter trinken sollte, und suchte in allen Kalendern nach Aufklärung, fand aber kein Wort darüber. Sie waren eben für Leute geschrieben, die die Grundbegriffe der Landwirtschaft kannten.⁴³

Sucht die Erzählerin in den Mahlzeiten den kommunikativen Zusammenhang des Essens – auch in seiner Marginalisierung – zu erhalten, weist Jonas im Roman *Die Arbeit der Nacht* alle Zeichen eines Alleinesers auf, der die Nahrungsmittelaufnahme nur noch auf seine Primärfunktionen zurückführt. Bei dieser Beurteilung muss berücksichtigt werden, dass sich in den fast 40 Jahren, die zwischen der Publikation beider Romane liegen, das Essverhalten breiter Gesellschaftsschichten verändert hat und allseits der »Niedergang der Mahlzeit« als soziales Ereignis beklagt wird, der begleitet werde »von einem Anstieg unterschiedlicher Formen des nicht-rituellen Essens (Snacks) und anderen Arten oraler Einverleibung«⁴⁴. Daher scheint Jonas' auf sich und seine rasche Bedürfnisbefriedigung gerichtetes Essverhalten zunächst gar nicht aus dem Rahmen des gesellschaftlich als »normal« Akzeptierten zu fallen. So erinnert er sich, dass weder er noch seine Freundin Marie (vor besagtem 4. Juli) für ein Dinner mit Kerzenschein hoch über Wien viel übrig hatten: »Um ihm Freude zu bereiten, hatte sie die wunderbare Atmosphäre gepriesen, in Wahrheit, hatte sie sich nach einem Hocker in der Kneipe mit einem Glas Bier geseht.«⁴⁵

Auf der anderen Seite passt sich aber sein Essverhalten, vor allem aber seine Nahrungsmittelbeschaffung, seinen anarchischen Streifzügen durch die Stadt auf der Suche nach möglichen Schicksalsgenossen an. Wenn er sich nicht mit einem Teller mit Chips auf die Couch setzt oder legt, dann bevorzugt er hastiges Essen im Stehen, in der Küche »vor sich auf den gefliesten Boden starrend«⁴⁶ oder am Selbstbedienungsbuffet.

43 Haushofer: *Die Wand*, a. a. O., S. 154.

44 Pasi Falk: »Essen und Sprechen. Über die Geschichte der Mahlzeit«. In: *Verschlemmte Welt. Essen und Trinken historisch-anthropologisch*. Hg. v. Alexander Schuller u. Jutta Anna Kleberg. Göttingen 1994, S. 103-131, hier: S. 117.

45 Glavinic: *Die Arbeit der Nacht*, a. a. O., S. 47.

46 Ebd., S. 30.

Dabei kommen ihm die zunehmende industrielle Lebensmittelherstellung und die vollen Regale der Supermärkte entgegen: Zunächst ernährt er sich vornehmlich aus Konservendosen, die er hastig öffnet und deren Inhalte er gierig zu sich nimmt, später von Suppenwürfeln und Tiefkühlkost oder auch von teilweise ungenießbaren Fertiggerichten, die er hinunterschlingt oder ohne viel Nachdenken zu sich nimmt. Ein solches »untugendhaftes« Essverhalten macht ihn – wie andere Figuren in der Erzählliteratur (zum Beispiel den »jungen, dicken Herrn« in *Berlin Alexanderplatz*) – einerseits zu einem »wildem Esser«⁴⁷, der in den Errungenschaften der Zivilisation wie die Made im Speck lebt, für den aber die »kultivierende Einübung der Tischsitten ihren Sinn verloren hat«⁴⁸. Andererseits hat Jonas jedoch weniger mit jenem »kulturfeindlichen, rohen und gierigen, ängstlichen auf sich bedachten Esser«⁴⁹ gemeinsam als mit dem weichen, gehetzten und hilflosen, den der mitmenschliche Verlust zu derart »kulturwidrigem Verhalten«⁵⁰ führt. Denn seine gewalttätigen Unternehmungen, die zur Nahrungsmittelbeschaffung dienen, und seine von Gier und Hast gekennzeichnete Nahrungsmittelaufnahme zeigen, wie wenig Zeit und Bedeutung er dem Essen gibt. Es ist nicht mehr als eine Begleiterscheinung seiner Spurensuche nach möglichen weiteren Überlebenden und zeigt seine Angst davor, wirklich allein zu sein:

Morgens schaute er in den Briefkasten, dann fuhr er mit dem Spider in die Innenstadt, um Spuren zu suchen und zu hinterlassen. Mittags brach er in ein Gasthaus ein und aß etwas. Nachmittags suchte er weiter. Am Abend legte er sich mit einem Bier auf die Couch [...].⁵¹

Heißt es im *Robinson Crusoe*, dass der Protagonist zu Beginn alles das isst, was er vorfindet, so verleiht sich auch die moderne Version des plötzlich Vereinsamten alles das ein, was ihm auf seinen Streifzügen durch menschenleere Supermärkte begegnet. Kein Plan ist vorhanden, keine sorgfältig getroffene Auswahl der Speisen: »Im Supermarkt legte er mechanisch Lebensmittel in den Einkaufswagen.«⁵² Die einzige Ausnahme bildet die Szene, in der er verzweifelt in der riesigen Stadt Wien nach Milch für seinen Kaffee sucht und dabei noch einen letzten Anflug kultureller Ess- genauer: Trinkgewohnheiten zeigt. Als er jedoch nur auf

47 Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur*, a. a. O., S. 121.

48 Ebd., S. 122.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Glavinic: *Die Arbeit der Nacht*, a. a. O., S. 56.

52 Ebd., S. 84.

bereits verdorbene Milch stößt, nimmt er die volle Tasse, bricht mit seinem Spider in einen Supermarkt ein und geht mit der Tasse zum Milchregal:

Er schraubte die erst Flasche auf, schnupperte. Er war unsicher. Er schleuderte sie von sich. Öffnete die zweite, warf sie der ersten hinterher. Die dritte Flasche roch unverdächtig. Er schenkte ein. Keine Klumpen. Er lehnte sich gegen das summende Tiefkühlregal. Genußvoll, Schluck für Schluck trank er seinen Kaffee.⁵³

Seinen hastigen und panikartigen Streifzügen entspricht, dass er sich stets mit Gewalt Einlass verschafft: »Er plünderte den Supermarkt. Getränke und Suppendosen packte er ein, Knabbereien, Äpfel und Bananen. [...]«. ⁵⁴ Mit seinem Sportwagen durchbricht er Glastüren und braust durch Super- und Baumärkte:

Es war ein seltsames Gefühl, mit einem Auto durch die Gänge zu fahren, wo sonst schweigsame Männer mit breiten Händen ihre Einkaufswägen schoben und für die Lektüre von Etiketten ihre Lesebrillen aufsetzten.⁵⁵

Da die Stromversorgung in der Stadt noch funktioniert, kann sich Jonas weiterhin in den Tiefkühlkostabteilungen bedienen. In seiner Wohnung macht er sich meistens nicht mal die Mühe, die tiefgekühlten Produkte aufzutauen. Seine Panik, nicht rechtzeitig an verschiedenen Orten die aufgestellten Kameras wieder einzusammeln und damit womöglich auch noch einen anderen Menschen zu verpassen, lässt ihm keine Zeit: »Er schlang den Tiefkühlfisch hinunter. Dazu löffelte er Kartoffelsalat aus dem Glas. Ohne große Sorgfalt spülte er den Teller und Pfanne ab.«⁵⁶ Während er die oft nicht zusammenpassenden Lebensmittel hinunter-schlingt, sind seine Gedanken bereits bei der nächsten Aktion: »Als er die tropfende Gans aus der Schüssel hob und auf das Arbeitsbrett legte, fiel ihm ein, daß der Airbag beim Unfall nicht aufgegangen war.«⁵⁷

Die Szene mit der halb aufgetauten Gans kann auf verschiedene Arten gelesen werden: Zum einen kann der Gänsebraten bei Jonas eine Reminiszenz an besonders feierlichere Mahlzeiten und Tischsitten im bürgerlich-familiären Milieu aufrufen, davon zeugt seine Zubereitung, zum

53 Ebd., S. 44.

54 Ebd., S. 25.

55 Ebd., S. 45.

56 Ebd., S. 70.

57 Ebd., S. 208.

anderen zeigt sie die Rückseite eines Essverhaltens, in dem alle Zivilisationsschranken aufgehoben zu sein scheinen (er wartet nicht, bis die Gans aufgetaut ist):

Er stellte Salz, Pfeffer, Estragon und andere Gewürze bereit, schnitt das Gemüse klein, wässerte den Römertopf, heizte das Backrohr vor. Mit der Geflügelschere zerteilte er die Gans. Sie war noch nicht völlig aufgetaut, und er mußte Kraft anwenden. [...] Er betrachtete die Gans, die vor ihm lag. Er lief zur Toilette und übergab sich.⁵⁸

Zum Dritten verweist die Szene und Jonas' sensible körperliche Reaktion beim Anblick der zerteilten Gans auf sein Abgetrenntsein von der menschlichen Gemeinschaft: Die Gans hat für ihn jede Bedeutung verloren, sie vermag nicht mal seinen Hunger zu stillen, sie verursacht nur noch Übelkeit.

Essen und Geschlecht. Zwei Beispiele zum Umgang mit ungewollter Einsamkeit

Auf den ersten Blick scheint es so, als trüge die Ich-Erzählerin in Haushofers *Die Wand* traditionsgemäß auch nach der ›Katastrophe‹ die Last der Nahrungsmittelbeschaffung, der Zubereitung und der Organisation der Mahlzeiten, während der männliche, einsame Esser (Jonas) aus Glavinic' *Die Arbeit der Nacht* alle kulturellen Schranken von Essgewohnheiten und -ritualen niederreißt. Es böte sich an, der einsamen Esserin eher den gewaltlosen Part zuzuschieben, dem männlichen Protagonisten hingegen gewalthaftes Verhalten nachzuweisen.

Auf den zweiten Blick entpuppt sich aber in Haushofers Erzählerin auch die »höchst widersprüchliche und prekäre Beziehung von Frauen und Essen«⁵⁹, da ihre täglichen Erfahrungen bei der Sicherung von Mahlzeiten ihr immer wieder aufs Neue zeigen, dass sie es nicht gelernt hat, Nahrungsmittel selbst herzustellen, ja überhaupt für ihre Zukunft zu sorgen. Darüber hinaus greift sie am Ende des Romans zur Gewalt, um ihr und das Überleben der ihr gebliebenen Tiere zu sichern.

Und auch in Bezug auf den männlichen Esser stellt sich sein Verhältnis zum Essen komplexer dar: Es ist eher von der Panik gekennzeichnet, herauszufinden wie es ist, wirklich allein und nur mit sich

58 Ebd., S. 209.

59 Volkwein: »Heikle Mahlzeiten«, a. a. O., S. 23.

selbst konfrontiert zu sein, als von »Unmäßigkeit, Undankbarkeit und Gemeinschaftsunfähigkeit«⁶⁰. Da er auf dem Weg zu seiner Ich-Auflösung, dem Selbstmord, das Essen zunehmend vernachlässigt, ja sich schließlich nur noch von Tabletten »gegen die Schlafkrankheit«⁶¹, Kaffeebonbons und Energiedrinks ernährt, ist in diesem seinem Verhalten eine doppelte Bewegung zu erkennen: eine, die sich der zunehmenden Abtrennung von der Gemeinschaft bewusst ist, und eine andere, die in die Gemeinschaft der anderen (bereits Toten) eintreten und damit sein Ich auflösen will. Letztere könnte auch als Konsequenz einer männlichen Liebe (im ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhundert) gedeutet werden, die nur die Liebe, nicht aber die Geliebte liebt, und sich in die »Präödiplalität des Gestillt- und Gewiegenwerdens, wo es noch keine konturierte sexuelle Frau gab, oder auch keine mehr gibt«⁶² zurückzieht. Darauf weist nicht zuletzt seine Vision beim Sturz vom Stephansdom, Maries Koffer zwischen die Beine geklemmt: »Er sah Maries Gesicht vor sich. Es wurde größer und größer, bis es sich über ihn legte, über seinen Kopf breitete, in ihn hineinschlüpfte. Fiel er schon? Fiel er?«⁶³

Ebenso wenig lässt sich für Haushofers Roman konstatieren, dass die Berichte der Erzählerin über ihre Mahlzeiten an einer sozialen Utopie des gemeinsamen Essens festhalten. Zwar versucht sie – zusammen mit den ihr verbliebenen Tieren – bestimmte kulturelle Essgewohnheiten (Zusammenstellung der Mahlzeiten, Zeitpunkt des Essens usw.) beizubehalten, diese Bemühungen sind aber dem einzigen Ziel untergeordnet, so lange, wie die Vorräte reichen, zu überleben. Das Überleben dieses einzelnen, abgesonderten Ichs (»ein kleines, blindes, eigensinniges Leben, das sich nicht einfügen wollte in die große Gemeinschaft«⁶⁴) gilt jedoch weniger einer zukünftigen, neu zu denkenden oder zu konstruierenden Menschengemeinschaft als einem neuen Naturzustand, dem sie sich zusehends annähert, indem sie ihr altes Ich abstreift:

Es fällt mir schwer, beim Schreiben mein früheres und mein neues Ich auseinanderzuhalten, mein neues Ich, von dem ich nicht sicher bin, daß es nicht lang-

60 Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur*, a. a. O., S. 121.

61 Glavinic: *Die Arbeit der Nacht*, a. a. O., S. 207.

62 Carl Pietzcker: »Der Mann, der noch liebte, geht. Psychoanalytische Überlegungen zum Bild des Mannes in der Literatur«. In: *Der Deutscherunterricht* 2 (1995), S. 75-85, hier: S. 83.

63 Glavinic: *Die Arbeit der Nacht*, a. a. O., S. 392.

64 Haushofer: *Die Wand*, a. a. O., S. 185.

sam von einem großen Wir aufgesogen wird. Aber schon damals bahnte die Verwandlung sich an.⁶⁵

In diesem Schwebezustand gelingt es der Erzählerin zu erkennen, in welchem Ausmaß das weibliche Ich in seinem früheren Leben, das sie »in jeder Hinsicht ungenügend«⁶⁶ fand, an der Entfaltung von Fähigkeiten, zu der auch die Nahrungsmittelbeschaffung gehört, sowie an bestimmten Wahrnehmungs- und Erlebnisweisen gehindert wurde.

Insofern repräsentieren die Ich-Erzählerin und Jonas spezifische Facetten weiblicher Sichtweisen der 1960er Jahre und männlicher Erfahrungsweisen nach der Jahrtausendwende in motivähnlichen Romanen, die man dem Genre der Robinsonaden zuordnen kann, dieses aber – wie gezeigt wurde – in vielfältiger Weise aufbrechen. Infolge der erzwungenen Trennung von der menschlichen Gesellschaft wird ihr Leben auf existenzielle Bedürfnisse reduziert, die auch ihr Verhalten zum Essen prägen, sie aber darüber hinaus zu unterschiedlichen Bewältigungsstrategien und Reflexionen führen.

Die Differenzen, bei denen sich Geschlechtertypisches-, aber auch Zeittypisches überlagern (die Welt der Marlen Haushofer und ihre Erzählfiguren ist nicht mehr die Welt von Thomas Glavinic), ist wohl vor allem darin zu sehen, welche Bedeutung die beiden Erzählfiguren jeweils dem Katastrophenszenarium und ihrem plötzlichen Alleinsein geben. Die Reaktionen sind – was ihr Verhältnis zum sozialen Miteinander betrifft – dabei gegenläufig. Die Erzählerin in *Die Wand* bewegt sich in ihrem Überlebenskampf in einem menschenleeren Universum, sie tendiert – was die menschliche Gemeinschaft betrifft – eher zum im eigentlichen Wortsinn Asozialen oder nimmt es (auch durch die Tötung des Mannes auf der Alm) in Kauf. Jonas in *Die Arbeit der Nacht*, der an einem Du, an der Gemeinschaft, an der Liebe festhält, entscheidet sich für die Selbsttötung, als ihm endgültig klar wird, dass es ein Ich nur im Zusammenhang mit dem Anderen geben kann, dass die Differenzenerfahrung das Fundament des Sozialen ausmacht: »All die Frühlingstage, die Sonnenaufgänge, die Feste, die Liebschaften, die Winterlandschaften, sie waren weg. Alles war weg.«⁶⁷

Das Alleinsein auf der Welt kann in beiden Romanen daher als Durchgangsstadium verstanden werden, das beide Figuren zu radikalen Verhaltensstrategien führt, die weibliche Figur zur absoluten Einsamkeit, aus der sich etwas Neues, Unbekanntes entwickeln könnte, weshalb sie

65 Ebd.

66 Ebd., S. 61.

67 Glavinic: *Die Arbeit der Nacht*, a. a. O., S. 393.

am Leben bleiben will, die männliche Figur zur Auflösung der Persönlichkeit in der Gemeinschaft der Abwesenden, was in der Selbsttötung vollzogen wird. Die unterschiedlichen Formen der Nahrungsmittelzubereitung und -aufnahme sind daher Elemente dieser Verhaltensstrategien, die als stimmige Symptome für den Zustand des weiblichen und männlichen Protagonisten gelesen werden können.

**ESSKULTUREN IM ZEICHEN
VON INDUSTRIALISIERUNG,
(POST-)KOLONIALISMUS UND
GLOBALISIERUNG**

»ALL THE WORLD'S A ›KITCHEN‹«.
ARNOLD WESKERS MAHLZEITEN ODER
KOCHEN IM AKKORD
CLAUDIA LILLGE

Schnell weg da! Weg da! Weg!
Mach' Platz, sonst gibt's noch Streit
Wir sind spät dran und haben keine Zeit.
Herman van Veen: »Weg da« (1977)

Kochen und Essen unterhalten in vielfältiger Weise eine Beziehung zur Zeit. So informieren Kochbücher und Rezepte gemeinhin nicht nur über Zutatenauswahl und deren Verarbeitung, sondern geben in der Regel auch Richtwerte für Herstellungs- und Garzeiten an, mit deren Einhaltung die Bekömmlichkeit und Qualität einer Speise schlichtweg steht und fällt: Ein Hefeteig sollte vor seiner Verwendung *ruhen*, eine Sauce *langsam* köcheln, ein Steak von jeder Seite *kurz* angebraten werden. Auch ist der größte Genuss bekanntlich nur im richtigen, das heißt, im zeitlich genau bemessenen, Moment zu haben: Eine Nudel sei nach Möglichkeit *al dente* und ein Soufflé muss, ist es dem Ofen erst einmal entnommen, *soufort* serviert und *unverzüglich* gegessen werden.

Im Zuge temporaler Dynamisierungsprozesse von Arbeit hat Zeit seit jeher, besonders aber seit dem 19. Jahrhundert für den Bereich täglicher Kochpraxis zunehmend an Bedeutung gewonnen. Gelten nach Paul Virilio die industrielle Revolution, die Erfindung der Übertragungsmedien sowie der so genannten Echtzeittechnologien als Verursacher der großen menschheitsgeschichtlichen Beschleunigungswellen,¹ blieben kulinarische Praktiken von diesen evolutionären Prozessen keineswegs unbetroffen. Heutzutage prägen unter anderem der Schnellkochtopf, die Mikrowelle oder der Induktionsherd – und zwar in durchaus ähnlicher Weise wie das Auto, das Flugzeug und der Computer – die Zeitstrukturen und -rhythmen unseres Alltags. Die genannten Gerätschaften sind deshalb als

1 Paul Virilio: *Revolutionen der Geschwindigkeit*. (1991). Übers. v. Marianne Karbe. Berlin 1993, S. 7-8. Vgl. in diesem Zusammenhang ferner die instruktive Monografie von Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M. 2005.

Meilensteine in der Entwicklung des Kücheninventars zu bezeichnen,² weil sie technische Beschleuniger der Nahrungszubereitung und damit des Lebenstempos allgemein sind.

Ob Nahrung schnell oder langsam zubereitet und welche Zeit für ihre Verköstigung aufgewendet werden soll, hat ferner zur Ausdifferenzierung eigener Koch- und Esskulturen geführt. »Es gibt solches und solches Kochen«, schreibt etwa der Soziologe Jean-Claude Kaufmann, »sie unterscheiden sich am meisten in ihrem Verhältnis zur Zeit«.³ Während »auf der einen Seite die schnelle Küche« steht, »die man sich immer schneller wünscht und die gleichwohl als mühsam empfunden wird, weil man zuwenig Zeit hat«, kann die »andere Seite« als das Kochen beschrieben werden, »das Spaß macht, für das man sich alle Zeit der Welt nimmt.«⁴ In diesem Zusammenhang muss hinzugefügt werden, dass sich mit den konkreten Ausprägungen der langsamen und schnellen Küche zumeist stark polarisierende Werthaltungen verbinden.

Gutes Essen gehört dabei offenkundig zu jenen kulturellen Domänen, die gängiger Vorstellung nach eine Affinität zur Langsamkeit besitzen. Steht nicht allein die essenzielle Nahrungsaufnahme im Vordergrund, sondern der Genuss, wird man sich gern Zeit nehmen, sich ein Mahl auf der Zunge zergehen zu lassen, das heißt, Gaumen- und Sinnesfreuden bis zur gustatorischen Neige auszukosten. Als gutes Essen gilt folglich, was individuell und mit zeitlicher Inanspruchnahme, sprich: mit Mühe hergestellt wurde und seine Herkunft nicht dem Produktsortiment des *convenience food* verdankt. Geht Essen hingegen mit Geschwindigkeit einher, warnen Gesundheits- und Ernährungsberater ebenso wie Kompendien zu

-
- 2 Die Entwicklung des Kücheninventars kann heute in vielen ethnologischen Sammlungen nachvollzogen werden. Reich illustrierte Überblicke bieten u. a. die folgenden Darstellungen: *Essen. Eine Kulturgeschichte des Geschmacks*. Übers. v. Barbara Häusler, Eva Korte u. Michael Sailer u. hg. v. Paul Freedman. Darmstadt 2007 sowie Werner Clemens-Walter: *Die Küche. Geschichte und Funktion eines Arbeitsplatzes*. Berlin 1990.
 - 3 Jean-Claude Kaufmann: *Kochende Leidenschaft. Soziologie vom Kochen und Essen*. (2005). Übers. v. Anke Beck. Konstanz 2006, S. 253.
 - 4 Ebd., S. 253-254. Eine weitere empirisch fundierte Studie, die konkret die Verbindung von Nahrung und Zeitstilen untersucht, hat jüngst Hans-Joachim Lincke vorgelegt. Hans-Joachim Lincke: *Doing Time. Die zeitliche Ästhetik von Essen, Trinken und Lebensstilen*. Bielefeld 2007. Vgl. ferner: Anna Burstedt: »What ›Time‹ Do We Eat? Some Examples of the Relationship between Time and Food«. In: *Changing Tastes. Food Culture and the Process of Industrialization*. Hg. v. Patricia Lysaght. Basel 2004, S. 153-165.

Benimm- und Tischsitten vor übermäßiger Hast und Eile. Letztere nämlich können Genuss leicht als Gier erscheinen und Essen zum tierhaften Schlingen verkommen lassen. Bereits in Michel de Montaignes zwischen 1580 und 1588 verfassten *Essais* zur Lebenskunst erfährt man von solcherlei ›Untugenden‹, die der Franzose in kritischer Selbstbeschau seinen Lesern preisgibt:

Es ist ungehörig und beeinträchtigt die Gesundheit, ja den Genuß, so gierig zu essen, wie ich es tue: Vor lauter Hast beiße ich mir oft in die Zunge, zuweilen gar in die Finger. Als Diogenes einen Jungen sah, der auf gleiche Weise aß, verpaßte er dessen Erzieher dafür eine Ohrfeige. In Rom gab es Leute, die nicht nur die Grazie des Ganges, sondern auch die des Kauens lehrten. Über meine Gier verliere ich die Muße, mich zu unterhalten, was doch eine so köstliche Würze des Tafelns ist (vorausgesetzt, die Gespräche sind angemessen, vergnüglich und kurz).⁵

Doch nicht allein beim Verzehr ist das Moment von Geschwindigkeit an der Konstruktion einer Demarkationslinie zwischen kulinarischer Hoch- und Alltagskultur beteiligt, zumal sich auch im Bereich der Essensstile und Essensvermarktung ein Feld disparater Ideologien aufspannt. Während etwa *slow food* eine kulinarische Bewegung und Geisteshaltung bezeichnet, die das Besondere und die Erlösung vom »fast life«-Schmerz des Alltags« in ebenso außergewöhnlichen wie exklusiven Gourmetrestaurants sucht,⁶ vereint der Begriff *fast food* all das, was uns global nahezu omnipräsente Schnellrestaurant-Ketten in immer gleicher Form vorsetzen. Denn diese tragen – Claude Fischler spricht von der sogenannten »McDonaldisierung der Welt«⁷ – die bekannten Zeichen massenkulturell-

5 Michael de Montaigne: *Von der Kunst, das Leben zu lieben*. Übers. u. hg. v. Hans Stilett. Frankfurt a. M. 2005, S. 112.

6 Peter Noever: »Zum Thema«. In: *Mäßig und gefräßig*. Hg. v. Annemarie Hürlimann u. Alexandra Renninghaus. Wien 1996, S. 7-8, hier: S. 7. In diesem Zusammenhang heißt es weiter: »Wenngleich sich heute mit der allgemeinen Vorstellung von Geschwindigkeit und Zeitverkürzung das Essen im ›Schnellimbibé‹ manifestiert, und der vorgefertigte, vereiste Marillenknoedel oder die verlockende Pizza in nur wenigen Minuten auf 85 Grad gebracht werden können, findet der Körper seine wahre Entspannung in den Feinschmeckerclubs der hohen Küche.« Ebd. S. auch: Carlo Petrini: *Slow Food. The Case for Taste*. Übers. v. William McCuaig. New York 2003.

7 Claude Fischler: »Über den Prozeß der McDonaldisierung«. In: *Mäßig und gefräßig*, a. a. O., S. 250-261. Ergänzend dazu: Wolfgang König: »Fast Food. Zur Ubiquität und Omnitemporalität des modernen Essens«. In: *Die Nonstop-Gesellschaft und ihr Preis. Vom Zeitmißbrauch zur Zeitkultur*. Hg.

ler Phänomene: industrielle Produktion und standardisierte Ausfertigung. Anders gewendet: Der Hamburger, der in einer deutschen Kleinstadt verkauft wird, gleicht dem Hamburger, der in den Filialen der Golden Arches und Burger Kings in New York und Peking über den Verkaufstresen geschoben wird. Soweit es die nationalen Ladenschlusszeiten erlauben, geschieht dies rund um die Uhr.

»Die Schnellküche hat eine Tradition, seitdem Zeitmangel das menschliche Leben beherrscht«,⁸ formuliert Gisela Gniech in diesem Kontext einen zentralen Befund, der schließlich konkret dem Zusammenhang von Essen und ökonomisierter Zeit Beachtung schenkt. Da im modernen Kapitalismus der *homo oeconomicus* als »arbeitendes, herstellendes, mobilisierendes« und nicht als »essendes, feierndes« oder gar »ruhend«⁹ Individuum begriffen wird, müssen – im eigentlichen Wortsinne – Mahlzeiten verknappt und den als vorrangig angesehenen Arbeitszeiten angepasst werden. In der Konsequenz dieser Argumentation dient Essen dem Genuss *und* der Arbeitskrafterhaltung. Letzteres unterstreicht auch Fischler, der in einem auf US-Amerika und Europa bezogenen Kulturvergleich eine Veränderung von Ernährungsstilen bemerkt, die ursächlich auf den historischen Wandel von einem Arbeiten *in* der Zeit zu einem Arbeiten *mit* der Zeit zurückzuführen sind:

Die Essenszeit [des Amerikaners] ist nicht isoliert, genau begrenzt, sie existiert nicht für sich selbst. Man kann arbeiten und essen und etwas anderes tun. Im alten Europa ist (war) die Mahlzeit eine ritualisierte Zeit, ein geschützter Bereich gegen Unordnung und Eindringen: Während der Essenszeit telefoniert man nicht oder macht gar Besuche. Es war (und ist größtenteils immer noch) undenkbar, auf der Straße zu essen, beim Autofahren oder im Lift. Im Amerika der Effizienz, des angelsächsischen Pragmatismus, dient die Nahrungsaufnahme gleichzeitig der Wiederherstellung der Arbeitskraft und dem Genuß, keineswegs unterbricht sie den Produktionsprozeß.¹⁰

v. Barbara Adam, Karlheinz Gießer u. Martin Held. Stuttgart u. Leipzig 1998, S. 45-62 sowie Sabine Schupp: »Fast Food auf dem Vormarsch? Wirtschaftliche, gesellschaftliche und kulturelle Dimensionen des schnellen Essens«. In: *Fast Food*. Hg. v. ders., Anja Weber u. Jakob Lemke. Stuttgart 1998, S. 8-11.

8 Gisela Gniech: *Essen und Psyche. Über Hunger und Satttheit, Genuß und Kultur*. Berlin [u. a.] 1995, S. 120.

9 Hans-Martin Lohmann: *Marxismus*. Frankfurt a. M. u. New York 2001, S. 33.

10 Fischler: »Über den Prozeß der McDonaldisierung«, a. a. O., S. 255 f.

Im wirtschaftlichen Kontext des Taylorismus gilt Zeit, wie aus den oben zitierten Beobachtungen ersichtlich, »als unabdingbar mit Arbeit und ökonomischen Tauschprozessen verbundene Quantität«. ¹¹ Dies hat unter anderem die Preisgabe eines geschützten Zeitsegments, das vormalig der Essens- und Tischkultur vorbehalten war, zur Folge. Darüber hinaus – auch das lässt sich anhand der historischen Entwicklung der Ernährungskultur des 20. Jahrhunderts nachzeichnen – wurde damit begonnen, industrielle Organisationsformen von Arbeit, insbesondere die standardisierte und auf Effizienz ausgerichtete Massenproduktion, auf den Gastronomiebereich zu übertragen. »Die McDonald Brüder«, so erinnert Fischler an die Anfänge der in Kalifornien von Ray Kroc entworfenen und 1937 von den Brüdern Dick und Mac McDonald weitergeführten Geschäftsidee, »begannen die Methoden des Taylorismus oder besser gesagt, jene von Henry Ford, rigoros in ihren Restaurants umzusetzen« und Speisen in »Fließbandproduktion« herzustellen. ¹² Dies wurde mit »einem kleinen Team, das wenig qualifiziert und daher auch schlecht bezahlt war, der notwendigen Ausstattung, die speziell für diesen Zweck entworfen wurde, und immer mehr standardisierten Verfahren umgesetzt«, so dass »Bestellungen innerhalb weniger Sekunden« erledigt werden konnten. ¹³ Bis heute steht der Erfolg dieses Konzepts – und zwar trotz zahlreicher öffentlicher Invektiven ¹⁴ – außer Frage.

In Europa eröffneten die ersten Schnellrestaurants in den 1950er Jahren, in der darauffolgenden Dekade etablierte sich mit der Hamburger-

11 Barbara Adam: *Das Diktat der Uhr*. (1995). Übers. v. Frank Jakubzik. Frankfurt a. M. 2005, S. 125.

12 Fischler: »Über den Prozeß der McDonaldisierung«, a. a. O., S. 256.

13 Ebd.

14 Gniech fasst wesentliche Aspekte der öffentlichen Kritik zusammen: Neben der »fabrikmäßige[n] Abfütterung« der meist jugendlichen Kunden wird vor allem die »Dritte-Welt-Problematik« argumentativ in Anschlag gebracht. »Den Konzernen«, so Gniech, »wird die Vernichtung der Regenwälder und Bildung von Futtermittelmonokulturen in Entwicklungsländern zum Zwecke der Exportsteigerung und die Verdrängung von kleinbäuerlichen Landschaftsbetrieben durch die Fast-food-Industrie vorgeworfen. Außerdem kommt das Fleisch für die Hamburger bratfertig, tiefgekühlt aus Exportländern, was Umweltschäden durch Industrialisierung und Transport verursacht; nicht zu vergessen die Unmenge von Verpackungsmüll, die beseitigt werden muss.« In: Gniech: *Essen und Psyche. Über Hunger und Satttheit, Genuß und Kultur*, a. a. O., S. 122 f. Öffentliches Aufsehen erregte zudem Morgan Spurlocks filmische Dokumentation SUPER SIZE ME (2004), in der die gesundheitsschädliche Wirkung einseitiger, wesentlich auf fast food-Konsum basierender Nahrung aufgezeigt wurde.

Kette Wimpy¹⁵ in Großbritannien der erste *smash-and-grab place* nach amerikanischem Vorbild.¹⁶ Dass diese neuen Ernährungswelten zunehmend auf Widerstände stießen, in denen sich eine Angst vor dem Verfall kulinarischer Traditionen mit einer allgemeinen Kritik am Taylorismus mischte, haben Forschungen aus Anthropologie und Soziologie vielfach belegt.¹⁷ Die nachfolgenden Überlegungen richten ihr Augenmerk auf die Literatur, genauer gesagt: auf ein Bühnenstück des britischen Dramatikers Arnold Wesker (*1932). Schauplatz dieses Dramas ist eine Großküche, in der 15 Köche Speisen für 1 500 Gäste zubereiten und sich zugleich einen Wettlauf mit der Zeit liefern. Letzteres wirft nicht nur Fragen nach den konkreten Effekten auf, die die Beschleunigung gastronomischer Arbeit mit sich bringen, sondern lädt auch zu einer Konturierung des Symbolgehalts der Küche und der sich mit diesem Raum verbindenden Metaphorisierungen ein. Ferner gilt es, die ästhetischen Verfahren zu betrachten, mit denen Wesker das emergente Phänomen Zeit in der Chronologie des Handlungsverlaufs hervorbringt sowie Schauspieler und Zuschauer auf den spezifischen Rhythmus des Stücks einschwingt.

›Schnitzeljagd‹ im Zeitcrescendo

Im Gegensatz zu einer Rezeption des Stücks im Theater ist eine Lektüre des Textsubstrats von *The Kitchen* (1956) mit der als »Introduction and Notes for the Producer« überschriebenen Vorrede des Autors zu beginnen, die als reine Regieanweisung indes nur unzureichend beschrieben ist. Vielmehr steht die Vermittlung eines bühnendramatischen Konzepts im Vordergrund, das – ganz dem Anliegen des politischen Theaters der 1960er und 1970er Jahre verpflichtet – sich ästhetisch an der Aufhebung von Kunst und Leben abarbeitet und zugleich auf die Exploration neuer Darstellungsbereiche zielt. Weskers Interesse richtet sich dabei, ähnlich wie jenes seiner britischen Schriftstellerkollegen John Osborne (1929-1994), Alan Sillitoe (*1928) und David Storey (*1933), vornehmlich auf die Lebenskontexte der *working class*, sprich: auf die gesellschaftliche

15 Zur Firmengeschichte der Restaurantkette Wimpy s.: <http://www.wimpy-uk.com> (20. Januar 2008).

16 Vgl. Fischler: »Über den Prozeß der McDonaldisierung«, a. a. O., S. 255.

17 S. dazu u. a.: Eva Barlösius: *Soziologie des Essens. Eine sozial- und kulturwissenschaftliche Einführung in die Ernährungsforschung*. Weinheim u. München 1999, S. 201 ff. sowie Hans Jürgen Teuteberg u. Günter Wiegelmann: *Der Wandel der Nahrungsgewohnheiten unter dem Einfluß der Industrialisierung*. Göttingen 1972.

Schicht, der er sich selbst zugehörig fühlte und deren soziale Missstände er in vielen seiner Stücke – zum Beispiel in *Chicken Soup with Barley* (1958) oder in *Chips with Everything* (1962) – verhandelte. Dass Wesker, zu dessen biografischen Stationen unter anderem eine mehrjährige Beschäftigung als Koch und eine Ausbildung als Pastetenbäcker zählten,¹⁸ für *The Kitchen* einen Handlungsschauplatz wählte, mit dem er selbst bestens vertraut war, kommt der naturalistischen Detailfülle und präzisen Ausgestaltung des Dramas zu Gute.

Im Rahmen einer Aufführung von *The Kitchen* soll, wie oben bereits erwähnt, die Illusion einer Restaurantküche erweckt werden, das heißt, ein Ort entstehen, dem, wie Elke Krasny pointiert zusammenfasst, ein vergleichsweise hohes imaginatives Potenzial innewohnt:

In der Küche wird nicht nur gekocht: hier wird gedacht, geredet, gearbeitet, gewohnt, geliebt, gehaßt und gemordet; hier werden Intrigen geschmiedet, soziale Nahkämpfe ausgefochten, erotische Annäherungen geplant und versöhnende Gerichte bereitet.¹⁹

Weskers aus zwei Teilen und einem *interlude* bestehendes Stück ist in diesem Sinne als literarische »Nahaufnahm[e] dieses alltäglichen Mikrokosmos«²⁰ konzipiert und bringt, um die Begrifflichkeit Erving Goffmans zu bemühen, einen für gewöhnlich als lebensweltliche »Hinterbühne«²¹ betrachteten Raum *auf* die Bühne. »Die Trennungslinie zwischen Vorderbühne und Hinterbühne«, betont der Soziologe, »wird überall in unserer Gesellschaft sichtbar. [...] Badezimmer und Schlafzimmer [sind] überall, außer in der untersten Gesellschaftsschicht, Orte, von denen das Publikum gewöhnlich ausgeschlossen wird. In der Küche geschieht mit den Speisen, was in Badezimmer und Schlafzimmer mit dem menschl-

18 Harold U. Ribalow: *Arnold Wesker*. New York 1965, S. 23 f. Wesker ist mittlerweile etwas aus der »Forschungsmode« gekommen. Bis dato gelten als einschlägige Referenzwerke u. a.: David Ian Rabey: *British and Irish Political Drama in the Twentieth Century*. Houndmills [u. a.] 1986, S. 78-98 sowie Valeska Lindemann: *Arnold Wesker als Gesellschaftskritiker*. Salzburg 1980.

19 Elke Krasny: »Küchengeschichten. Ein literarischer Streifzug«. In: *Die Küche. Zur Geschichte eines architektonischen, sozialen und imaginativen Raums*. Hg. v. Elfie Miklautz, Herbert Lachmayer u. Reinhard Eisendle. Wien, Köln u. Weimar 1999, S. 251.

20 Ebd.

21 Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. (1959). Übers. v. Peter Weber-Schäfer. München u. Zürich 2002, S. 104.

chen Körper geschieht.«²² In *The Kitchen*, so ließe sich zuspitzen, »öffnet« Wesker die meist verschlossen gehaltene Tür zwischen Gast- und Küchenregion, schafft Zugänge und gewährt Einblicke:

This is a play about a large kitchen in a restaurant called the Tivoli. All kitchens, especially during service, go insane. There is the rush, there are the petty quarrels, grumbles, false prides, and snobbery. Kitchen staff instinctively hate dining-room staff, and all of them hate the customer. He is the personal enemy. The world might have been a stage for Shakespeare but to me it is a kitchen, where people come and go and cannot stay long enough to understand each other, and friendships, loves and enmities are forgotten as quickly as they are made.²³

Die Revision der berühmten Verszeile »All the world's a stage«²⁴ aus Shakespeares *As You Like It* (1599), die nunmehr explizit den Küchenraum zu einer Welt im Kleinen erklärt, konkretisiert sich in mehrfacher Weise. Das Küchenpersonal löst den Anspruch der Welthaltigkeit insofern ein, als es sich aus sieben Engländern, drei Zyprioten, zwei Iren, zwei Deutschen und einem Italiener zusammensetzt. Während sich der Zuschauer nur über die Aktion, das gesprochene Wort und dessen dialektale Einfärbung Orientierung über die Vielzahl an Spielfiguren verschaffen kann, profitiert das Studium des Bühnentexts entschieden von Weskers Charakterskizzen:

ANNE, *Dessert and Coffee*: Irish, soft-spoken, thirty-five, easy-going. Speaks with slow, cloying lilt.

MAX, *Butcher*: A stout man of fifty. Loud-mouthed, smutty and anti anything that it is easy to be anti about. He has a cigarette continually drooping from his mouth, and like Frank drinks steadily all day till he is drunk.²⁵

Die nationen- und geschlechterbezogene Imagologie, mit der das Figurenregister ein an den »United Nations«²⁶ angelehntes Ensemble entwirft, bemüht, wie aus den zwei Beispielen deutlich wird, im Wesentlichen kulinarische Stereotype: Eine Köchin namens Anne sorgt für Dessert und Kaffee. Dass die 35-jährige aus Irland stammt, wird Leser und Zuschauer wenig überraschen, denn eines der seit den 1940er Jahren be-

22 Ebd., S. 113.

23 Arnold Wesker: *The Kitchen*. London 1990, S. 9.

24 William Shakespeare: *As You Like It*. Hg. v. Agnes Latham. London u. New York 1989, S. 55 (Akt 2, Szene 7).

25 Wesker: *The Kitchen*, a. a. O., S. 12.

26 Ebd., S. 52.

liebtesten Heißgetränke ist der im Westen Irlands erfundene *Irish Coffee*.²⁷ Genau wie die von ihr zubereiteten süßen Speisen eignet dieser Figur kein aggressives Wesen: Sie ist »soft spoken« und »easy-going«. Zum Fleisch assoziiert man in der Regel ›Männlichkeit.²⁸ Dass die Rolle des Fleischers einem Engländer zugewiesen wird, lässt sich, wie vermutet werden darf, auf die vermeintlich angelsächsische Vorliebe für *ham*- und *beef*-Gerichte zurückführen. In diesem Einzelfall korrespondiert der Küchenarbeit zudem eine Figur, die sich durch einen ›grobschlächtigen« und ›rohen« Charakter auszeichnet.

»Stereotyping«, konstatiert Stuart Hall unter Rekurs auf die Arbeiten von Mary Douglas, Richard Dyer und Antonio Gramsci, »reduces people to a few, simple, essential characteristics, which are represented as fixed by Nature.«²⁹ Das Gesagte in Rechnung gestellt, bedarf es der ergänzenden Präzisierung, um die Funktion der stereotypen Zuschreibungsmuster in Weskers Nebentext angemessen zu erfassen. Die Komplexität reduzierende Informationsvergabe, so soll hier argumentiert werden, kann auf wahrnehmungs- und kognitionspsychologischer Ebene bereits im Dienst einer Ästhetik zeitlicher Beschleunigung gelesen werden, die im inneren und äußeren Kommunikationssystem des Theaters eine schnelle Eindrucks- und Urteilsbildung forciert. Anders gewendet: In einer Küche, »where people come and go and cannot stay long enough to understand each other«, muss letztlich für die Verarbeitung von Wirklichkeit ressourcensparend auf die Aktivierung vorbewusster automatischer Prozesse zurückgegriffen werden.³⁰ Auf Figurenebene ist damit einerseits das

27 Hannes Bertschi u. Marcus Reckewitz: *Von Absinth bis Zabaione*. Berlin 2002, S. 160 ff.

28 Vgl. dazu u. a. die Ausführungen Alois Wierlachers: »Da die Fleischspeise in der deutschen Ernährungsgeschichte immer auch eine Herrschaftsspeise war, werden die Fleischesser von der kulturkritischen Literatur in aller Regel als Mächtige vorgeführt, die ihre Macht zur Unterdrückung anderer mißbrauchen und in dieser Unterdrückung ihre Barbarei ausleben [...].« In: Alois Wierlacher: »Der ›wahre Feinschmecker« oder: Krieg und Frieden bei Tisch. Zum Kulturthema Essen in der neueren deutschen Erzählliteratur«. In: *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Hg. v. dems., Gerhard Neumann u. Hans Jürgen Teuteberg. Berlin 1993, S. 279-287, hier: S. 281.

29 Stuart Hall: »The Spectacle of the ›Other««. In: *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. (1997). Hg. v. dems. London 2000, S. 223-279, hier: S. 257.

30 Vgl. dazu ausführlich Dorothee Hefner, Christoph Klimmt u. Gregor Dachmann: »Nach Bargins Unterscheidung dreier Automtizitätsgrade in vorbe-

Thema eines auf »Handlungsorientierungen«, »Assoziationsstrukturen« und »Beziehungsmuster« bezogenen sozialen Wandels etabliert, der in Weskers Mikrokosmos andererseits auf eine intentionale, zielgerichtete Beschleunigung von Arbeitsprozessen trifft.³¹ Letztere soll innerhalb der dramatischen Welt von *The Kitchen* durch ein an industrieller Produktion orientiertes Kochen konkretisiert werden. Um dies zu gewährleisten, lässt es sich der Autor nicht nehmen, seine persönliche Expertise einzubringen und entsprechende Kochvorgänge, die auf der Bühne freilich nur als *Als-ob*-Handlungen ausgeführt werden können, für jede einzelne Figur festzulegen:

PETER: Mixed fish/sauce. Cod meunière/boiled potatoes. Boiled turbot/sauce hollandaise. Beat egg yellows on slow heat, add melted margarine for sauce hollandaise. This takes a long time. Slice cod and turbot into portions. Slice lemons for garniture.³²

Arbeitsteilung reduziert bekanntermaßen die Komplexität von Arbeitsprozessen. Dabei gilt: Je kleinteiliger der Einzelvorgang ist, desto besser kann er beschrieben und von außen kontrolliert werden. Indem Wesker eine schlichte Verlistung aller zu verrichtenden Tätigkeiten erstellt, die sich ohne weitere Erklärungen additiv aneinanderreihen, entsteht auf den ersten Blick der Eindruck, dass auch Kochvorgänge in einem effizienten *one-best-way*-Prinzip zu erledigen seien. Letzteres ist freilich nicht auf alle Gerichte übertragbar. Denn während sich manche Rezepte mit wenigen und immer gleichen Handgriffen reproduzieren lassen, die der Arbeit an Maschinen und Fließbändern durchaus nahe kommen, benötigen wiederum andere Gerichte ein besonderes Maß an Aufmerksamkeit und Zuwendung. In der vorangestellten Arbeitsbeschreibung ist etwa die »sauce hollandaise« nur in einem vergleichsweise komplexen Vorgang zu erstel-

wusste, nachbewusste und zielgerichtete automatische Prozesse würde die Aktivierung eines Stereotyps in die Kategorie der vorbewusst automatischen Prozesse fallen [...]. Dieser findet unbewusst statt, beruht auf Heuristiken und ist deshalb ressourcensparend und sehr schnell.« In: Dorothee Hefner, Christoph Klimmt u. Gregor Dachmann: »Typisch Türke? Die Folgen der Nationalitätsnennung für die Bewertung in der Nachrichtenrezeption«. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft* 55 (2007), H. 4, S. 575-593, hier: S. 577.

31 Zur definitorischen Klärung des Begriffs der »sozialen Beschleunigung« vgl. Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, a. a. O., S. 112 ff., hier: bes. S. 129.

32 Wesker: *The Kitchen*, a. a. O., S. 13.

len, bei dem Kochtemperaturen exakt eingehalten werden wollen und der Erfahrung des Kochs eine entscheidende Rolle zufällt. Insofern widersetzt sich diese Arbeit einem vollständig kontrollierbaren Prinzip, und sie fällt daher, wie auch eigens bemerkt, zeitlich aus dem Rahmen: »This takes a long time.«

In Norbert Elias' Studie *Über die Zeit*, in der sich der Soziologe speziell gegen die Verdinglichung des Zeitbegriffs ausspricht, heißt es, dass man »Zeit weder sehen noch fühlen, weder hören noch schmecken, noch riechen«³³ kann. Damit ist ein Umstand benannt, der zumal für die Übersetzung von Text in ein plurimediales Bühnengeschehen eine Herausforderung darstellt. »Da Aufführungen sich in der Zeit ereignen, [...] bedürfen sie«, so betont Erika Fischer-Lichte, »bestimmter Verfahren, welche die Dauer und Abfolge des Erscheinens der verschiedenen Materialien sowie das Verhältnis regeln, das sie jeweils untereinander eingehen.«³⁴ Für den ersten Teil von *The Kitchen* sieht sein Autor vor, dass Zeit speziell durch ein außersprachliches Zeichensystem, und zwar durch eine sukzessive Steigerung des Spieltempos, erzeugt werden soll, dessen spezifischer Rhythmus von Regisseur und Schauspielern experimentierend erarbeitet werden muss:

The pattern of service falls into three stages of increasing speed. (1) From »Two veal cutlets,« p. 39, to Gaston's »Max send up steaks and mutton chops quick,« p. 41, the pace is brisk but slow. (2) From then on to Peter's cry of »Too old, too old my sweetheart,« p. 43, the pace increases. (3) From then on to the end of the part, »Have you all gone barking-raving-bloody-mad,« the pace is fast and hectic. If trouble is taken to work out this pattern then the right rhythm will be found. Any producer is at liberty to abstract this set if he can still convey the atmosphere.³⁵

Das beschriebene Zeitcrescendo treibt, so kann resümiert werden, die Handlung stetig voran und provoziert auf diese Weise eine Finalspannung, die makrotextuell nicht nur das *interlude*, sondern auch den zweiten Teil des Stücks überwölbt. In welcher Weise diese Inszenierungsvorgabe noch mit anderen Formen dramatische Akzeleration synästhetisiert, die den Eskalationscharakter des Stücks verstärken, kann nur ermessen

33 Norbert Elias: *Über die Zeit*. (1984). Übers. v. Holger Fliessbach u. Michael Schröter. Frankfurt a. M. 1988, S. VII.

34 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 227.

35 Wesker: *The Kitchen*, a. a. O., S. 10.

werden, wenn man die Lektüre der Vorreden des Autors abschließt und den fiktiven Arbeitstag in *The Kitchen* passieren lässt.

Eins, zwei, drei – Kochen ist (k)eine Hexerei!

Es ist 7.00 Uhr morgens. Der Nachtportier übernimmt es, in der Küche einen Herd nach dem anderen anzuzünden. Das Geräusch der Herdstellen wird künftig in Konkurrenz zu den Stimmen der Figuren stehen: Mensch und Maschine ringen um die akustische Vormacht. In den Morgenstunden, in denen das Arbeitstempo noch gemäßigt ist, erfährt der Zuschauer aus den Dialogen der Köche, was diese aktuell beschäftigt. Am Vorabend hat es eine Schlägerei zwischen Peter, einem jungen Deutschen, und dem Zyprioten Gaston gegeben. In der Rhetorik Dimitris, in der vernehmbar die engagierte Stimme Weskers nachklingt, erfüllen solche aggressiven Eskapaden eine kompensatorische Funktion, durch die psychische Spannungen und überschüssige, im Arbeitsalltag nicht ausgelebte Energien abregiert werden: »They all wanted to fight. Listen, you put a man in the plate-room all day he's got dishes to make clean, and stinking bins to take away, and floors to sweep, what else there is for him to do – he want to fight. He got to show he is a man some way.«³⁶

Ebenso wie der Zuschauer, der dieser Arbeitswelt noch unvertraut gegenübersteht, wird auch ein junger Koch in die Großküche eingeführt, der hier seinen ersten Arbeitstag verlebt. Kevin wird das Tempo der Arbeit schon bald zu viel – »I don't think I'll last the day«³⁷ –, und er wird stetig zur Beschleunigung seiner Tätigkeiten angetrieben: »Quicker, quicker, quicker.«³⁸ Aber auch andere Figuren leiden unter der Atmosphäre, welche, wie Anne bemerkt, einem »madhouse«³⁹ gleicht und die außerdem, zum Beispiel im Fall von Violet, die Erinnerung an andere, humanere Arbeitswelten nährt: »I'm not used to working in places like this, I used to be at the old Carlton Tower.«⁴⁰ Das Restaurant Tivoli nimmt sich demgegenüber alles andere als eine »schöne neue Welt« aus, die nicht mehr von den Regeln der *haute cuisine*, sondern ausschließlich vom Geld regiert wird: »It's money. It's all money. The world chase money so you chase money too.«⁴¹

36 Ebd., S. 20.

37 Ebd., S. 34.

38 Ebd., S. 38.

39 Ebd., S. 19.

40 Ebd., S. 16.

41 Ebd., S. 36.

Während die Handlung fortschreitet, nimmt die stichomythische, mit privaten Themen durchsetzte Dialogführung über die Schlägerei am Vorabend, die Totoergebnisse und diverse Frauenbekanntschaften kontinuierlich ab bzw. wird vollständig ersetzt von knappen Arbeitsanweisungen, die in staccatohafter Form zwischen den Figuren hin- und herkreuzen. Das Mittagessen muss serviert werden:

HETTIE [to KEVIN]: My salmon ready?

KEVIN: You what?

HETTIE: Me grilled salmon?

KEVIN: How many do you want?

HETTIE: Two?

CYNTHIA [to MICHAEL]: My three omletes.

MICHAEL: You three omletes.

DAPHNE [to KEVIN]: Two salmon.

JACKIE [to KEVIN]: Three sardines.

KEVIN: Peter, for God's sake will you give me a hand?

HETTIE [to MICHAEL] Two veg soups.

PETER [*helping* KEVIN]: Let's go Irishman, let's go. The next.

DAPHNE: Two salmon.

PETER: Right.

BETTY [to HANS]: My veal cutlets.

HANS: Your veal cutlets.

PETER: And the next?

JACKIE [to PETER]: Three sardines.

BETTY [to HANS]: Oh come on, lobster-face.

HANS: What does it mean, lobster-face?

PETER: And the next?

WINNIE [to PETER]: Three plaice.

HANS [to BETTY]: Eins, zwei, drei.

PETER [to WINNIE]: One, two, three.⁴²

Mit Fischer-Lichte lässt sich argumentieren, dass sich in der vorangestellten Passage der »Rhythmus der gesprochenen Sätze [...] den Körpern aufzuzwingen« versucht, »sie zu Bewegungen im selben Rhythmus« aktiviert und »die Körper in ihrer Bewegung der symbolischen Ordnung der Sprache« untergeordnet werden.⁴³ In diesem Spieltempo gibt es keinen Stillstand. Ist der zeitgebende Rhythmus »[e]inmal in

42 Ebd., S. 44.

43 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, a. a. O., S. 234.

Gang gesetzt, erweckt er den Anschein, als ob er aus sich heraus Elemente auftauchen und wieder verschwinden ließe.«⁴⁴

Auch den Unterschied von Arbeit und Freizeit arbeitet Wesker durch ein zeitliches Moment heraus, indem er dem auf Geschwindigkeit basierenden Arbeitsprozess eine Phase der bewussten Entschleunigung entgegensetzt. In dieser Zeit ist Raum für ein Gespräch, und Peter fragt seine Kollegen nach ihren Träumen. Dimitri wünscht sich eine Werkstatt, Kevin ersehnt sich Schlaf, Hans dürstet nach mehr Geld und Raymond nach Frauen. Über Peters Träume erfahren wir nichts, wohl aber, dass er mit Enttäuschung bemerkt, dass seine Kollegen durch die Arbeitswelt prädisponiert sind und ihre Wunschfantasien über diese nicht hinausreichen. Nach der Pause fällt den Köchen die Rückkehr an den Arbeitsplatz besonders schwer, alle müssen sich für die Vorbereitungen des Abendessens erneut auf das Arbeitstempo einstellen.

Im Gegensatz zu einer traditionellen Vorstellung von einem Küchenraum, der einst als einzige Feuer- und Wärmequelle auch ein zentrierender Ort war, hat die Großküche diese Funktion vollständig verloren. Denn die Menschen, die in ihr arbeiten, werden mit einer nahezu zentrifugalen Kraft auseinandergetrieben: »[W]e are the animals, everybody pushing everybody else out of the way.«⁴⁵ Auch ernährt diese Küche niemanden mehr, die Suppe, die hier gekocht wird, ist sauer.⁴⁶ Das, was in diesem übertemperierten Raum⁴⁷ – der eher Assoziationen an eine Hexenküche oder Hölle weckt – vulkanisch brodelte, sind in zunehmender Weise die Emotionen der Figuren. Liebe, Eifersucht und Aggressionen, so scheint es, werden mit steigender Arbeitsbelastung unter Hochdruck gesetzt und finden kein Ventil. Diese Eskalationsspirale strebt auf einen Höhepunkt zu, der nach einem Stillstand drängt. Peter ist es, der schließlich nicht in seinen Kollegen, sondern in der Küche seinen Feind erkennt und deren neuralgisches Netz, die Gasleitungen, in einem befreienden Akt durchtrennt. Mit ihm stellt er sich gegen die entmenschlichenden Produktionsweisen, die Ausbeutung des Arbeiters, die Entfremdung zwischen Menschen, aber auch zwischen Menschen und ihrer Arbeit.

44 Ebd., S. 238.

45 Wesker: *The Kitchen*, a. a. O., S. 57.

46 Ebd., S. 28.

47 Ebd., S. 63.

Come Dine With Me

Weskers in den 1960er Jahren entstandenes Portrait einer stetig zunehmenden Beschleunigung von Prozessen der Nahrungszubereitung hat bis dato keinesfalls an Relevanz verloren. Denn auch jenseits der bekannten Burger- und Fried Chicken-Tempel, die sich global als effektive Werbeträger US-amerikanischer Lebensstile und Werthaltungen erweisen,⁴⁸ ist das schnelle Essen auf dem Vormarsch. Dementsprechend reihen sich vielerorts unter anderem arabische, chinesische, deutsche, griechische, indische, italienische, koreanische oder türkische Imbisse zu multikulturellen ›Fressmeilen‹, wo weder geruht noch gerastet und Essen zum mobilen Sofortverzehr angeboten wird. Selbst der Kaffee hat seinen genuinen Genussort längst nicht mehr an einer gedeckten Frühstückstisch- oder Kaffeetafel.⁴⁹ Vielmehr sind ihm als *coffee to go* unlängst ›Beine gewachsen‹, wodurch die heimische Küche, das Esszimmer oder das Kaffeehausambiente mit dem Bürgersteig, dem Bus oder der Straßenbahn um den bevorzugten Platz für Kaffeegenuss konkurrieren.⁵⁰ Der Kaffee – im Pappbecher und mit Plastikschutzdeckel verschlossen – lässt sich nunmehr auch für diejenigen in den Ablauf eines auf Zeiteffizienz ausge-

48 Dass sich in vielen Marken US-amerikanischer Provenienz zugleich ein ideologisches Angebot vermittelt, betont u. a. Helene Karmasin: »Industriell hergestellte Nahrungsmittel beziehungsweise Marken wie McDonald's oder Coca Cola und Pepsi sind [...] global verbreitet, und sie sind es eigentlich, die die evidente wirtschaftliche und politische Hegemonie Amerikas durch eine kulinarische Hegemonie untermauern. Sie transportieren Werte, die Amerika gern für sich beansprucht: Jugend, Gleichheit, Einfachheit, Ehrlichkeit.« In: Helene Karmasin: *Die geheime Botschaft unserer Speisen*. München 1999, S. 180.

49 Dazu Noever: »Die Herren am Stammtisch, die Damen beim Friseur – diese Trennung ist natürlich längst aufgehoben. Ganz abgesehen davon, dass der Friseur längst ein Freund der Kultur ist, der über unsere Kulturwelt Bescheid weiß und weiß, dass der unersättliche Kulturbetrieb viel Hunger aber keine Zeit hat. [...] Café mit erlesenem Feingebäck im modischen Studio des Coiffeurs und angewandtes ›hair-design‹ im traditionellen Wiener Café-Haus – eine Entwicklung, die unaufhaltsam erscheint. Essen heute ist Fast food, verkürzt die Zeit und findet überall statt, mitunter auch an jenen Orten, wo jene heroisch-asketischen Gegenbewegungen stattfinden, die wir vertrauensvoll ›Gym‹ nennen.« In: Noever: »Zum Thema«, a. a. O., S. 7.

50 Zum historischen Wandel des Kaffeegenusses s. u. a.: Markman Ellis: *The Coffee-House. A Cultural History*. London 2004.

richteten Arbeitsalltags integrieren, die im Laufschrift einem Termin entgegen hasten.

Dass das schnelle Essen vor allem ein Effekt sich verändernder Arbeitskulturen ist, mit dem sich kulinarisch auf die Anforderungen der modernen Welt sukzessive eingestellt wurde, ist nicht nur von der Literatur, sondern vor allem auch von der internationalen Kinematografie als Sujet entdeckt und reflektiert worden. Die medienspezifischen Möglichkeiten der technischen Zeitraffung und Zeitdehnung, der Kamerabewegung und der Bildmontage kommen dabei der Performanz von Beschleunigungsprozessen in hervorragender Weise entgegen. Dies belegen unter anderem die ›Erfindung‹ der Essmaschine in Charlie Chaplins Industriesatire *MODERN TIMES* (1936), Louis de Funès' Filmkomödie *L'AILE OU LA CUISSE* (1976) oder Nikolaus Geyrhalters Dokumentarfilm *UNSER TÄGLICH BROT* (2005). Während es diesen filmischen Arbeiten zumeist um eine allgemeine Kultur- und Gesellschaftskritik geht, die sich anhand des als besonders schützenswert empfundenen kulturellen Teilssegments, der Mahlzeit, anschaulich exemplifizieren lässt, erfüllen speziell jüngere televisuelle Artefakte weniger *kritische* als vielmehr *kompensatorische* Funktionen.

Wie nie zuvor in der europäischen Fernsehgeschichte gehören speziell Kochsendungen zu den Publikumsfavoriten. Während in Deutschland etwa *LEAS KOCHLUST*, *DIE KULINARISCHEN ABENTEUER DER SARAH WIENER*, *DAS KOCHDUELL*, *SCHMECKT NICHT, GIBT'S NICHT*, *UNTER VOLLDAMPF!* und *KERNERS KÖCHE* in dichter Sendefrequenz ausgestrahlt werden, haben in Großbritannien unter anderem Nigella Lawson (*NIGELLA BITES*), vor allem aber Jamie Oliver (*THE NAKED CHEF*, *OLIVER'S TWIST*, *JAMIE'S KITCHEN*, *HAPPY DAYS LIVE*, *JAMIE'S SCHOOL DINNERS*, *JAMIE'S GREAT ITALIAN ESCAPE*, *JAMIE AT HOME*) die Fernsehküche für sich erobert. Speziell letzterer wirbt dabei mit einer doppelten Strategie: *erstens*, absolut jeder ist dazu in der Lage, seine Rezepte nachzukochen und, *zweitens*, qualitätshaltige Küche muss kein Resultat stundenlanger Küchenarbeit sein, sondern ist – gewusst wie – schnell zu realisieren. So bewirbt Englands Küchen-Popstar das Konzept seines ersten Buches, *Kochen mit Jamie Oliver – Von Anfang an genial* (1999), wie folgt: »Es ist eine Sammlung von idiotensicheren, schnellen, absolut super schmeckenden Gerichten ohne überflüssigen Schnickschnack.«⁵¹ Den Beweis hierfür liefern seine auf zumeist ca. 30 Minuten kondensierten TV-Slots, in denen in rasanter Zeitraffung Jamie seinen Motorroller

51 Jamie Oliver: *Kochen mit Jamie Oliver – Von Anfang an genial*. London u. a. 2004, S. 3.

durch London manövriert, einkauft, ein Schwätzchen mit der Gemüsehändlerin hält, einen Abendanzug aus der Reinigung holt, für acht Personen ein Vier-bis-fünf-Gänge-Menü kocht und ein Fest mit Freunden feiert.

Wer sich gern täglich mit einem vertrauten Kreis von Menschen zu Tisch setzen möchte, dessen Bedürfnis wird in dem Serienformat DAS PERFEKTE DINNER angesprochen.⁵² Denn dieses ermöglicht es aktuell, sich via TV mit einer wöchentlich wechselnden Gruppe von fünf Gleichgesinnten zusammenzufinden. Auch hier ist die Zeitersparnis enorm: Die Kamera erschließt die Küche, die Wohnungen und sogar die Schubladen der gastgebenden Teilnehmer, wodurch Intimitätsschwellen in kürzester Zeit aufgehoben werden. Muss der Einsatz für die eigene Essensversorgung des Rezipienten möglicherweise auf den Anruf bei einem Pizza-Service beschränkt bleiben, können in der Sendezeit zwischen 19.00 und 20.00 Uhr alle Versäumnisse – von der Planung, über die Umsetzung bis zum Verzehr eines perfekten Dinners – zeiteffizient nachgeholt werden. »[D]ie Steigerung des Lebenstempos als Folge einer Verknappung von Zeitressourcen«, argumentiert Hartmut Rosa zu Recht, schlägt sich »subjektiv in einer Zunahme von Empfindungen der Zeitnot, des Zeitdrucks und des stressförmigen Beschleunigungszwangs sowie in der Angst, »nicht mehr mitzukommen«, nieder.« Gerade die »Beschleunigung und Verdichtung von Handlungsepisoden stellt dann eine nahe liegende Reaktion auf die Wahrnehmung dar.«⁵³ Insofern darf man sich über die kulinarischen Qualitäten des eigenen Fernsehapparats freuen, der – wie es der englische Originaltitel des Formats betätigt – eine durchaus ernst gemeinte Einladung ausspricht: COME DINE WITH ME!

52 Vgl. dazu: http://www.vox.de/perfekte_dinner.php (20. Januar 2008).

53 Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, a. a. O., S. 136.

(POST-)KOLONIALE INKORPORIERUNG. ÖKOLOGIE UND ESSKULTUR IN AUSTRALIEN

KATE RIGBY

Essen verkörpert, vermittelt und verdeutlicht soziale Beziehungen unter Menschen sowie ökologische Beziehungen zwischen menschlichen Gesellschaften und ihrer natürlichen Umwelt. Dieser Aufsatz befasst sich mit einem materiellen Aspekt des Essens, der in kulturhistorischen Studien allzu oft ausgeblendet wird: nämlich mit dessen ökologischen Voraussetzungen und Auswirkungen. Die Zusammenhänge zwischen Ökologie und Essen scheinen in der neuen ›Neuen Welt‹ Australiens besonders schwerwiegend zu sein, wo seit Ende des 18. Jahrhunderts speziell in den klimatisch gemäßigten Zonen weite Strecken des Landes von den Aborigines gestohlen und teilweise europäisiert wurden, unter anderem um die britischen Ansiedler nach gewohnter Weise zu ernähren. Die weitgehende Verweigerung der Europäer, australische Tiere und Pflanzen kulturell sowie leibhaftig zu inkorporieren, ist mit ihrer Herabsetzung und Marginalisierung australischer Menschen eng verbunden und hat zur Zerstörung des früheren ökologischen Gefüges des Kontinents beigetragen. So geriet die Kolonisierung zu einem zweifachen Krieg: »[A] war against Nature and a war against the natives. Each has been devastating.«¹ Und der Friedensvertrag bleibt immer noch aus.

Die Wechselbeziehungen zwischen Essen, Ökologie und Imperialismus bilden den Kontext für die nachfolgenden Besprechungen von zwei Romanen der bekannten australischen Gegenwartsautorinnen Kate Grenville (*1950) und Marion Halligan (*1940). Grenvilles *The Secret River* (2005) erzählt die Geschichte von einem befreiten Sträfling, William Thornhill, dessen früheres Leben in England an die Biografie eines Vorfahren der Autorin angelehnt ist. Als einer der sogenannten ›Dungaree farmers‹ am Hawkesbury, in der Nähe von Sydney, war er im Jahre 1814 an dem ersten schriftlich belegten Massaker an Aborigines beteiligt. In Grenvilles Darstellung der Begegnungen von Eindringlingen und Urein-

1 Deborah Bird Rose: *Reports from a Wild Country. Ethics for Decolonisation*. Sydney 2004, S. 34.

wohnern kommen Fremdheit und Annäherung, Unverständnis und Anerkennung vor allem beim Essen beziehungsweise Nicht-Essen zum Vorschein. Nahrungsmittel werden wiederholt angeboten, abgelehnt, ausgetauscht, erbeten und gegeben: Doch nie kommt es zu einer gemeinsamen Mahlzeit zwischen Siedlern und Aborigines. Was die Auffassung von und den Umgang mit dem Land betrifft, versinnbildlichen die unterschiedlichen Essgewohnheiten der Briten und der ersten Australier eine weiterhin bestehende Kluft zwischen den Kulturen.

Im Rahmen heutiger Ansätze zur Entkolonisierung eröffnet der Verzehr einheimischer Tiere und Pflanzen einen möglichen Weg, um die Aussöhnung sowohl von Aborigines und Euroaustralierern als auch von den Euroaustralierern und dem Land zu symbolisieren. Doch wie Halligan in ihrem Roman *The Point* (2003) andeutet, ist letzteres alles andere als einfach. Die Heldin ihres Romans, Flora Mount, Chefin eines fiktiven Restaurants in der Hauptstadt Canberra und Konvertin zur *slow food*-Bewegung, versucht die koloniale Ablehnung der Esskultur der Aborigines zu überwinden, leider mit tragischem Ausgang. Dieser Text weist auf den durchaus un abgeschlossenen, ja kaum begonnenen Prozess der Entkolonisierung in Australien hin und gibt viel *food for thought*, das heißt einigen Anlass zum Nachdenken über die sozial-ökologischen Bedingungen des Essens auf dem australischen Kontinent.

Einladung zum Essen. Die Ökonomie der Gabe

The old man took a step towards the fire and from one of the bark dishes picked something up: a cluster of daisy-roots, six or eight narrow tubers dangling from the stem. He pointed at the roots and spoke again. Finally he took a bite of one of them. Chewed, swallowed, nodded. Even with the words as meaningless to Thornhill as the cry of a bird, he understood. The man snapped off a finger of root and held it out to Thornhill. The flesh was translucent, glassy, crisp-looking, something in the nature of a radish. But Thornhill did not intend to eat. »Kind of you, old boy.« That was a joke that had not lost its savour. »But you can keep your radishes.« He looked again at the thing on the man's brown-seamed pink palm. »Monkey food, I would call that, but good luck to you.«²

Die Gabe ist, wie Derrida erläutert hat, als solche geradezu unmöglich.³ Wenn wir jemandem etwas geben, tun wir das fast immer in der Erwar-

2 Kate Grenville: *The Secret River*. Melbourne 2005, S. 197.

3 Vgl. Jacques Derrida: *Given Time. Counterfeit Money*. Übers. v. Peggy Kamuf. Chicago 1994.

tung, dass auch uns etwas gegeben wird bzw. in dem Wissen, dass uns etwas in der Vergangenheit gegeben wurde. Im täglichen Leben fällt der Ökonomie der Gabe daher eine wichtige Rolle bei der Vermittlung sozialer Beziehungen zu. In der oben zitierten Textstelle aber auch in anderen Passagen von *The Secret River* wird als Gabe immer wieder Essen angeboten: Was, so ließe sich nun fragen, teilt sich in diesen Akten des Gebens über die Erwartungen des Schenkenden mit?

Obwohl er das Gesagte nicht verstehen kann, erkennt der Ansiedler Thornhill an der Gestik des alten Aborigines, dass er ihn einlädt, mit ihm und seiner Gruppe zu essen. Ganz allgemein appelliert die Gabe des Alten demnach an etwas Menschliches, an dem beide, Siedler und Aborigine, teilhaben. Beim Essen wäre somit eine gleiche Grundlage zu entdecken: ein Ort, wo interkulturelle Verständigung aufgebaut und ein Zusammenleben ausgehandelt werden könnte. Als Thornhill ans Lagerfeuer der Aborigines herantritt, findet er den Geruch der bratenden Schlange – »like nothing so much as a nice fat matton chop«⁴ – keineswegs unappetitlich. Ebenso erkennt er die potenzielle Essbarkeit der Gänseblümchenwurzel an, indem er sie mit einem Gemüse aus seiner eigenen kulinarischen Kultur vergleicht. Seine Verweigerung der angebotenen »Radieschen« erfolgt also nicht aus mangelndem Hunger, sondern sie deutet vielmehr darauf hin, dass er in dieser Gabe eine weitere Absicht wittert, auf die er nicht eingehen will.

Eine Einladung zum Essen gehört in vielen Kulturkreisen zum Privileg des Gastgebers. Da Thornhill zu den Aborigines gekommen ist, um sie von seinen Ländereien zu verweisen, würde es seiner Meinung nach allein ihm zustehen, Gastfreundschaft anzubieten oder, wie in diesem Fall, zu verweigern. Die Gabe des Alten widerspricht demnach dem Anspruch auf dieses Grundstück, den Thornhill soeben erhoben hat: »Now you listen.« He bent down and with a twig drew marks on the dust: a curving line that was the river, and a tidy square representing his own hundred acres. »This mine now. Thornhill's place.«⁵ Um den erhobenen Anspruch aufrechtzuerhalten, darf sich Thornhill nicht als Gast behandeln lassen. Stattdessen schlüpft er in die ihm selbst unvertraute Rolle eines Landesherren und spricht die Aborigines so an, wie ihn die *gentry* einst – als er noch Fährmann auf der Themse war – anzureden pflegte (»old boy«). Indem er das angebotene Essen ablehnt, markiert Thornhill maximale Differenz anstelle von Gemeinsamkeit: Die Aborigines behandelt er nicht nur als gesellschaftlich untergeordnet, mit dem zweideutigen Hin-

4 Grenville: *The Secret River*, a. a. O., S. 196.

5 Ebd.

weis auf »[m]onkey food«, sondern er positioniert sie implizit auch jenseits der Grenze, die im dualistischen Denken der Europäer Menschen von Tieren unterscheidet.

Tatsächlich beabsichtigt der Aborigine mit seiner Einladung zum Essen offenbar noch etwas anderes zu kommunizieren. Denn als Thornhill seine Gabe unhöflich zurückweist, wird er heftig:

He was explaining something in detail. He turned and pointed towards the river-flats, holding up the bundle of roots. There seemed to be a question in his voice now, a phrase repeated, as if he wanted agreement.⁶

Mit diesem Hinweis des älteren Mannes auf das flache Land am Fluss werden sowohl Thornhill als auch die Leser an die erste Begegnung Thornhills mit den Aborigines erinnert: Damals waren es ein alter und ein jüngerer Mann, die dort erschienen waren, als Thornhill und seine Söhne Unmengen von Gänseblümchen aus dem Boden gerissen hatten, um an gleichem Ort ihren ersten Mais anzupflanzen. Weshalb die Aborigines so verstimmt reagierten, erfuhr Thornhill später von seinem Bekannten Tom Blackwood. Die Gänseblümchen nämlich, die Thornhill als Unkraut betrachtet hatte, bilden einen lebensnotwendigen Ernährungsbestandteil der Aborigines: »See, them yams grow where you putting in the corn«, bemerkte Blackwood eines Tages, als er sah, wie wenige noch da waren. »You dig them up, means they go hungry.«⁷ Blackwood, der mit einer Aborigine und ihrem gemeinsamen Kind zusammenwohnte, hatte die Wurzel bereits selbst gekostet und fand sie wohlschmeckend: »Sweet like [...]. And mealy after they been in the coals a while.« Sein Befremden diesem unbekanntem Essen gegenüber, das ihm zum Austausch für »a nice little mullet« gegeben wurde, verleitet ihn immerhin zu einem vulgären Vergleich: »They was lumpy sorts of things like a monkey's balls.«⁸

Dass Thornhill sich an dieses Gespräch erinnert, wird dadurch angedeutet, dass er als Antwort auf die heftigen Erklärungen des alten Mannes seinen früheren herabwürdigenden Ausdruck, »[m]onkey food«, im Sinne Blackwoods umdreht und seinen Gesprächspartner nicht mehr von oben herab anspricht, sondern in einer eher egalitären Anredeform, die den Diskurs euroaustralischer Männer inzwischen kennzeichnet: »Yes mate«, Thornhill said. »You can keep your monkey's balls that you like

6 Ebd., S. 197.

7 Ebd., S. 168.

8 Ebd.

so much.«⁹ Hierbei kommt es auf den Tonfall an, ob »mate« freundliche Anerkennung ausdrückt, ironisch oder sogar aggressiv gemeint ist. In diesem Fall ist die Absicht wohl beschwichtigend. Doch besteht Thornhill gleichzeitig auf einer Art gastronomischer ›Apartheid‹: »We'll stick to our victuals, mate, you stick to yours«¹⁰, was für ihn zugleich eine ›Apartheid‹ des Wohnsitzes beinhaltet. Diese hundert Morgen gehören jetzt mir, befand Thornhill einst, wobei er dem Alten beteuerte: »You got the whole blessed rest of it, mate, and welcome to it.«¹¹

Obwohl er mittlerweile zumindest begonnen hat, einiges zu begreifen, wird vor allem an dieser Aussage deutlich, wie wenig Thornhill in der Lage ist, die Lebensweise der Aborigines zu verstehen, da er davon ausgeht, dass sie nirgendwo hingehörten und überall hinziehen könnten: Es müsste ihnen folglich egal sein, wo sie ihr Essen suchten. Genauso wenig können die Aborigines Thornhills Anspruch auf ihr Land als sein privates Eigentum begreifen. Das Gespräch zwischen ihnen endete immerhin höflich genug, doch ohne eine gemeinsame Mahlzeit und ohne Verständigung:

He met the man's eyes and nodded. The old man gave a curt nod back. A conversation had taken place. There had been an inquiry and an answer. But what enquiry, what answer? They stared at each other, their words between them like a wall.¹²

Thornhills Ablehnung der angebotenen Wurzel spiegelt die frühere Verweigerung der Aborigines, von Thornhill Essen anzunehmen, wider, als sie gegen die Beseitigung ihrer Gänseblümchen protestierten. Seine Frau Sal war auf die Idee gekommen, den zwei Männern etwas gesalzenes Schweinefleisch und *dampier* (eine Art Brot aus Mehl, Wasser und Salz, das direkt in der Glut des Lagerfeuers gebacken wird) anzubieten. Eine beschwichtigende Gabe also, die vor allem darauf zielte, die Beschenkten rasch wieder loszuwerden. Mit solchen Gaben hatte Sal in Sydney einst missliebige Gäste wie Scabby Bill abgespeist, dessen Gesicht die Narben der Pocken trug, die mit den Briten unversehens nach Australien eingeschleust worden waren und die einheimische Bevölkerung dezimierten.

Die einzigen Zeichen auf den Körpern der zwei Speere tragenden Männer, die Thornhill nun am Hawkesbury stellen, sind die rituellen Male ihrer Einweihung in den Wissensschatz ihrer Kultur, der auch Maßga-

9 Ebd., S. 197.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 196.

12 Ebd., S. 197.

ben hinsichtlich des rechten Umganges mit ihrem Land beinhaltet. Im Unterschied zu den verarmten Aborigines in der Stadt wurde ihnen der Zugang zu ihren gewohnten Nahrungsmitteln noch nicht genommen. Deshalb wird Thornhills strategische – und nicht nur auf die Aborigines unappetitlich wirkende – Gabe als eine unzulängliche Entschädigung für die Gänseblümchen abgewiesen:

The offering of the bits of pork and the hard heel of damper seemed a way forward: the black men at least accepted them. Then they waited with the victuals in their hands. It seemed they did not recognise the pork as food. Thornhill demonstrated by swallowing some himself, feeling his throat dry around the strings of meat. But no amount of miming would make them eat. After a while, the younger man put his piece of pork down on the dirt. Smelled his fingers, wrinkled his nose, wiped his hand on a tussock of grass. It was true, the pork had gone a grey colour that in some lights was green. They had got in the habit of holding their breath as they ate, so as not to have to smell it. It seemed this was not what they were waiting for.¹³

Als der alte Mann die Gabe ablehnt, beginnt Thornhill ihn eher aus Frustration als aus Aggression leicht auf die Schulter zu schlagen. Bei dieser Begegnung sind die Aborigines allerdings in der Übermacht. Ringsumher hörte Thornhill, wie von unsichtbaren Händen Speere in Speerwerfer eingesetzt wurden. Doch anstatt ein Zeichen zum Schießen zu geben, wandte sich der ältere Mann mit Abscheu ab und ließ den Spaten fallen: »In a single step he seemed to recede into the flickering light and shade of the forest. It closed behind him as smoothly as a curtain.«¹⁴

Wie Robert Pogue Harrison¹⁵ gezeigt hat, gilt der Wald in der europäischen Kultur vorwiegend als ›Schatten der Zivilisation‹, wenn auch im Zuge der Romantik diese Schattenhaftigkeit ins Positive verkehrt wird, nämlich als Wahrzeichen einer neu aufgewerteten (und im deutschen Sprachgebiet nationalistisch besetzten) Naturnähe.¹⁶ Obwohl diese Wende genau zur Zeit der Kolonisierung Australiens in Europa begonnen hat, erschien den meisten Ansiedlern der australische Busch bloß bedrohlich, unter anderem als dunkler Unterschlupf der ›Schwarzen‹. In dieser nicht-agrarischen Landschaft, »where the unbroken forest covered the

13 Ebd., S. 145 f.

14 Ebd., S. 147.

15 Robert Pogue Harrison: *Forests. The Shadow of Civilization*. Chicago 1992.

16 Vgl. Kate Rigby: *Topographies of the Sacred. The Poetics of Place in European Romanticism*. Charlottesville 2004, S. 215-234.

hills and dales like crumpled cloth«, erkennt Thornhill nichts Menschliches, »other than the small square of dirt they had dug.«¹⁷ Später profitiert er von der Abholzung der Rotzeder; doch anfangs erblickt er im Wald weder etwas Essbares noch etwas von Wert:

The forest had never revealed dinner to Thornhill. He had never so much as glimpsed the things the women got, which Sal showed him samples of – little hard fruits, dry-looking berry-things, knobs of roots – much less thought they could be eaten. All he had ever seen in the forest were ants and flies, and birds watching him askance from branches, and those huge speckled lizards – which he did not think he could bring himself to eat – staring at him, their long heads held high and their eyes never blinking, ready to run up the nearest tree if he tried to get close.¹⁸

Als auch Thornhills eigener Proviant zusehends ungenießbar wird, bemerkt er immerhin mit Interesse am Rande des Waldes eine Stelle, wo die Aborigines früher ein Feuer entzündet hatten, worauf er und Sal Hunger bekommen. Nach einem fehlgeschlagenen Versuch, ein Känguru zu schießen, kann Thornhill dem Geruch des bratenden Fleisches, der vom Lager der Aborigines herweht, nicht mehr widerstehen. Diesmal also geht er zu ihnen, um mit ihnen zu verhandeln: ein Beutel Mehl gegen ein Stück Fleisch. Der Alte, den Thornhill inzwischen »Whisker Harry« nennt, ist anfangs skeptisch, findet das Mehl aber schließlich annehmbar. Doch was der jüngere Mann, von Thornhill »Black Dick« genannt, ihm dafür gibt, enthüllt das Missfallen, das der Eindringling inzwischen unter den Aborigines hervorruft, »being mostly the foot, with a claw of brown horn, and the sinewy first joint with a small amount of meat on it.«¹⁹ Sal macht eine Art Suppe daraus, deren Genießbarkeit über einen Vergleich mit Ochsenchwanzsuppe bejaht werden kann: »It was something to flavour up the mealy old corbread and as they ate they remarked, until they were weary of saying it, how excellent the broth was.« Trotzdem sehen sie sich noch immer nach »a piece of good meat.«²⁰

Die Überwindung des Gebots der gastronomischen »Apartheid« lässt Thornhills Respekt für die Lebensweise der »Wilden« steigen, weil sie ihren Fang mit seiner Familie teilten – wenn auch nicht umsonst. Von der Suppe erwärmt, kommt er zu der Einsicht, dass sich die Aborigines gut ernähren, ohne auch nur halb so hart wie seinesgleichen zu schufteten und

17 Grenville: *The Secret River*, a. a. O., S. 142.

18 Ebd., S. 202.

19 Ebd., S. 227.

20 Ebd., S. 228.

ohne die sozialen Unterschiede von besitzenden und arbeitenden Ständen ertragen zu müssen, unter welchen er und seine Familie stets gelitten hatten. Auf einmal erscheinen ihm die ›Schwarzen‹ weitaus weniger ›wild‹:

On the point of sleep the thought came to him: the blacks were farmers no less than the white men were. But they did not bother to build a fence to keep animals from getting out. Instead they created a tasty patch to lure them in. Either way, it meant fresh meat for dinner.²¹

Trotz dieser Anerkennung kann Thornhill sich nicht vorstellen, sich an ihre Lebensweise anzupassen. Im Gegenteil: Ein friedliches Zusammenleben mit ihnen würde nämlich voraussetzen, dass »the blacks could be absorbed into some version of a normal society.«²²

Während Thornhill beginnt, die Aborigines im Kantischen Sinne zumindest als teilweise aufgeklärt zu betrachten, werden sie von anderen Siedlern als Mitmenschen nicht anerkannt. Blackwoods Maxime lautet: »When you take a little, bear in mind you've got to give a little«²³. Smasher Sullivan dagegen, der zu seiner Unterhaltung eine abgemagerte Aborigine an einer Kette gefangen hält und schwarze Ohren sammelt, gibt beim Nehmen nur Tod und Leiden. Er ist es auch, der entdeckt, dass einige Spezies der dortigen Fauna essbar sind, nämlich Austern, und isst in seiner Umgebung alle auf: »Only good thing is«, sagt er Thornhill am Tage nach seinem ersten Känguru-Essen, »they gone and bugged off now. Nothing to eat here [...]. One way to get rid of them.«²⁴ In diesem Modus kolonisierender Inkorporierung wird zur Ernährung anderer und zur Fortpflanzung ihrer Art nichts übrig gelassen.

Als Antwort auf diese Brutalität – auf die Vertreibung von ihrem Land und das Schwinden ihrer Nahrungsmittel –, beginnen die Aborigines am Hawkesbury organisierten Widerstand zu leisten: »It seemed that every man with a crop waiting to be harvested had an encounter. Fields were set on fire, huts were burned down, spears were flung at men with their reaping-hooks.«²⁵ Als der erste militärische Angriff in Erwiderung auf diese »outrages and depredations«²⁶ in einer peinlichen Niederlage endet, ergreifen die Siedler die Initiative. In einer Perversion der Ökonomie der Gabe wird den vertriebenen Aborigines, die sich nach

21 Ebd., S. 229.

22 Ebd., S. 230.

23 Ebd., S. 169.

24 Ebd., S. 232.

25 Ebd., S. 260.

26 Ebd., S. 260.

»Darkeys Creek« geflüchtet haben – »a gloomy cleft where a narrow arm of the river ran between ridges so steep that the sun only shone in at noon«²⁷ – vergiftetes Mehl gegeben. Als Thornhill diesen dunklen Ort besucht und die Folgen des Verbrechens entdeckt, lebt nur noch ein Junge, der etwa so alt ist wie sein mittlerer Sohn Dick. Thornhill gibt ihm Wasser, doch als das sterbende Kind sich noch mal erbricht, verlässt er es. Obwohl er schockiert ist, schweigt Thornhill darüber, und als er sich am nächsten Morgen in Gefahr sieht, seine Maisernte an die Aborigines zu verlieren, greift auch er zum Gewehr.

Grenville widmet *The Secret River* »the Aboriginal people of Australia: past, present and future.«²⁸ Die neo-konservativen Politiker und Intellektuellen, die sich in den neueren Auseinandersetzungen um die australische Geschichte, den so genannten »*History Wars*«, für eine affirmative Darstellung der australischen Vergangenheit eingesetzt haben, wobei die Gewalttätigkeit der Kolonisierung vermindert, verschwiegen oder sogar verneint wird, würden diesen Roman wohl als »*black armband history*« abtun.²⁹ Keine Frage, es handelt sich hier um eine Trauerarbeit. Doch um eine, welche weder Ansiedler noch Aborigines vereinheitlicht, vor Komplexität nicht ausweicht, und auf Verständnis und womöglich auf Versöhnung zielt.

Insbesondere versucht Grenville verständlich zu machen, wie eine Figur wie Thornhill, der als eine Art Jedermann dargestellt wird, das heißt weder besonders »gut« noch besonders »böse« ist, unter den Umständen der Kolonisierung dazu bewegt wird, an einem Massaker teilzunehmen und dies nachher zu verschweigen. Er tut es zwar höchst ungerne, aber immerhin willig und mit Gewinn: »With no more trouble from the blacks, new settlers had taken up land on every bend. Unmolested, their crops and families flourished, and trade on the river was good.«³⁰ Thornhill, der in Armut geboren und als Sträfling nach Australien geschickt wurde, ist am Ende des Romans ein reicher und einflussreicher Bürger der wachsenden Kolonie. Nicht allein sein Bauernhof hat ihn bereichert, sondern auch das Zedernholz und die Kohle, die er jetzt zum Hafen schiffet. Nach der Vertreibung der Aborigines sind der Ausbeutung der kolonialen Erde keine Grenzen mehr gesetzt.

27 Ebd., S. 261 f.

28 Ebd., o. S.

29 Die bisher beste Darstellung der *History Wars* von Seiten eines angesehenen Historikers ist von Bain Attwood: *Telling the Truth about Aboriginal History*. Crows Nest 2005.

30 Grenville: *The Secret River*, a. a. O., S. 313.

Etwas zu verstehen heißt aber noch lange nicht, es zu rechtfertigen. Dieser Text betreibt eine Art Ethik der Dekolonialisierung im Sinne von Rose³¹, insofern als er im Sinne Levinas zu verstehen gibt: »[T]he justification of the neighbor's pain is certainly the source of all immorality«. ³² Gerade eben das tut Thornhill am Ende, doch ist ihm nicht wohl dabei. Sein Sohn Dick, der als Kind mit den Aborigines gespielt hat, wohnt jetzt bei Blackwood, der während des Massakers eine Augenverletzung erlitten hatte, als er versuchte, das Töten zu verhindern. Thornhill besucht sie ab und zu und wird deswegen für gütig gehalten. Doch nun erkennt er: »And, while Blackwood could not meet his eye, Dick would not.« ³³ Von den Aborigines dieser Gegend lebt nur noch derjenige, den Thornhill vormals »Long Jack« genannt hatte.

Obwohl Sal nichts Konkretes über die vergangenen Taten ihres Mannes weiß, schenkt sie Jack Kleider und veranlasst Thornhill dazu, ihm ein eingezäuntes Stück Boden samt einigen Werkzeugen und einen Beutel Samen zu geben: »Sal had taken him [Jack] on as something of a project. A penance, it had occurred to Thornhill.« ³⁴ Allerdings trägt er die Kleider nie und die Samen bleiben ungepflanzt, obwohl er manchmal bei Sal um Essen bettelt. ³⁵ Als Thornhill ihm eines Tages eine Decke bringt, bemerkt er, wie abgemagert Jack ist und lädt ihn ein, sich vom Haus etwas zu essen zu holen: »Get yourself some tucker, up the house ... I give you tucker, round the back.« ³⁶ In diesem Falle soll die Gabe offenbar zur Beschwichtigung des eigenen Gewissens dienen. Doch der Alte will nicht darauf eingehen: »No«, he said [...]. Jack slapped his hand on the ground so hard a puff of dust flew up and wafted away. ›This me«, he said. ›My place.‹ He smoothed the dirt with his palm so it left a patch like the scar on his head.« ³⁷

Die Ablehnung seiner Gastfreundschaft ärgert Thornhill, und er sucht den Alten nie wieder auf. »If that blackfeller was hungry, well, it was no

31 Vgl. Rose: *Reports from a Wild Country*, a. a. O.

32 Emmanuel Levinas: »Useless Suffering«. In: *The Provocation of Levinas. Rethinking the Other*. Hg. v. Robert Bernasconi u. David Wood. London 1988, S. 156-167, hier: S. 163.

33 Grenville: *The Secret River*, a. a. O., S. 326.

34 Ebd., S. 327.

35 Zur Unausgewogenheit kultureller Tauschhandlungen vgl. u. a. die jüngst erschienene Studie von Gisela Ecker: ›*Giftige Gaben. Über Tauschprozesse in der Literatur*. München 2008.

36 Ebd., S. 328.

37 Ebd., S. 329.

fault of William Thornhill's«,³⁸ bekräftigt er. Als er aber gegen Abend auf seiner Veranda sitzt und den Ausblick auf seine Ländereien genießt, begreift er nicht, »why it did not feel like a triumph.«³⁹ Die postkoloniale Hoffnung, die dieser Text neben dem Gefühl der Trauer ebenfalls vermittelt, entfaltet sich durch die Fähigkeit des heutigen Lesers, der versteht, was Thornhill nicht anerkennen kann: dass er durchaus Schuld daran ist, »if that blackfeller was hungry«; und darüber hinaus, dass der Reichtum der Ansiedler und deren Nachkommen auf Kosten der Aborigines und des ökologischen Gefüges ihres Landes erwirtschaftet worden ist.

Nourishing Terrains. Die Ökologie der Gabe

Jacks Behauptung in Bezug auf den Boden: »This me«, hebt sich ab von Thornhills: »This mine now«, und weist auf einen markanten Unterschied zwischen Aborigines und Ansiedlern hinsichtlich ihrer Wahrnehmung und ihres jeweiligen Umgangs mit dem Land hin. Man könnte diesen Umstand mit Lyotard sogar als *differand* bezeichnen. Was Thornhill nämlich als Privateigentum ansieht, einen Besitz, der ökonomisch produktiv genutzt werden muss, stellt für Jack sein *country*, wie es im heutigen aboriginalen Englisch genannt wird, dar: das Gebiet, dem er angehört, und zu dessen Gedeihen er beitragen soll. Seine Verweigerung, Sals Samen zu pflanzen, ist kennzeichnend für die Einstellung der meisten Aborigines überall in Australien gegenüber der agrarischen Wirtschaft anderer Völker. Laut den Aufzeichnungen zweier Anthropologen aus den 1930er Jahren kommentiert zum Beispiel eine Frau aus Arnhem Land die Gartenarbeit eines Missionars aus Fiji wie folgt:

You people go to all that trouble, working and planting seeds, but we don't have to do that. All these things are there for us, the Ancestral Beings left them for us. In the end, you depend on the sun and the rain just as we do, but the difference is that we just have to go and collect the food when it is ripe. We don't have all this trouble.⁴⁰

Indem man die Gaben der Ahnen in Dankbarkeit beim Essen inkorporiert, assimiliert man sich gewissermaßen an das Land: Man ist, was man

38 Ebd., S. 330.

39 Ebd., S. 334.

40 Ronald Murray Berndt u. Catherine Helen Berndt: *The World of the First Australians*. Canberra 1996, S. 108.

isst. *Country* schenkt einem also Leib und Leben; es ist für alle Lebewesen, die dort hingehören, ein »nourishing terrain«⁴¹.

Doch auch diese Gaben sind nicht unökonomisch, denn die Ahnen – mythische Figuren, meist Tiere, aber mitunter auch himmlische Körper, die mit bestimmten physikalischen Erscheinungen verbunden sind, zusammen mit den eigenen Vorfahren, die mit dem Wohnort der Ahnen wieder eins geworden sind (zum Beispiel mit einem besonderen Gestein, einem Billabong oder einer Sternkonstellation) – verlangen von den Lebenden eine Gegenleistung: die Aufrechterhaltung von *dreamings*. Als *dreamings* werden bekanntlich die Geschichten bezeichnet, die von der Schöpfung des Landes und dessen Kreaturen durch die Ahnen erzählen. Doch *dreamings* werden auch in der Welt materialisiert, denn die Schöpfung wurde nicht in der Vergangenheit abgeschlossen, sie bildet keine einmalige Tat, sondern sie wird andauernd erneuert unter Mitwirkung der Lebenden:

Dreaming action continues in the present in the bodies of all living things whose origins are in Dreaming. And Dreaming action continues in the present through ceremony, creation, song and other forms of creative memory and connection. The boundary between Dreaming and ordinary is cross-cut by ceremony, site-based action, story and song, and the ecological experience of ongoing life.⁴²

Country besteht also aus einer Matrix multidimensionaler und gegenseitiger Beziehungen unter Menschen, Tieren, Pflanzen, *dreamings*, Grund, Boden, Mineralien, Gewässer und Luft, die sorgfältig gepflegt werden müssen:

People talk about country in the same way that they would talk about a person: they speak to country, sing to country, visit country, worry about country, feel sorry for country, and long for country. People say that country knows, hears, smells, takes notice, takes care, is sorry or happy ... country is a living entity with a yesterday, today and tomorrow, with a consciousness, and a will toward life.⁴³

41 Deborah Bird Rose: *Nourishing Terrains. Australian Aboriginal Views of Landscape and Wilderness*. Canberra 1996.

42 Rose: *Reports from a Wild Country*, a. a. O., S. 56.

43 Rose: *Nourishing Terrains*, a. a. O., S. 7.

Als Australien von Cook für Großbritannien beansprucht wurde, bestand der ganze Kontinent aus mehreren Hunderten solcher *countries*. Jedes *country* sei nach Rose

small enough to accommodate face-to-face groups of people and large enough to sustain their lives; it is politically autonomous in respect of other, structurally equivalent countries, and at the same time interdependent with other countries. Each country is itself the focus and source of Indigenous Law and life practice.⁴⁴

Die religiös legitimierten Vorschriften zur Pflege des *country* bestimmen nicht nur zeremonielle, sondern gleichzeitig auch praktische Maßnahmen, die grundsätzlich ökologisch sind. Besonders durch die geschickte Anwendung von Feuer haben die Aborigines diverse Ökotope gestaltet und miteinander assoziiert, um das reichliche und zuverlässige Vorhandensein einer Vielfalt von Nahrungsmitteln zu gewährleisten.⁴⁵ Diese Art von ›firestick farming‹ hat die australische Landschaft mit der Zeit fraglos tiefgreifend verändert. Doch die bewegliche, flexible und robuste Lebensweise, welche die Aborigines über etwa vierzigtausend Jahre erfolgreicher Bewohnung dieses Kontinents entwickelt hatten, war genau auf die Besonderheiten australischer Verhältnisse abgestimmt, insbesondere der dünnen und baustoffarmen Böden, hoher klimatischer Schwankungen und erratischer Niederschlagsmengen.⁴⁶ Aboriginale »Dreaming ecology«⁴⁷ trug daher dazu bei, dass zur Zeit der britischen Landung in Botany Bay Australien eine ungewöhnlich hohe Artenvielfalt besaß. Jeden Winkel des Landes, welchen die Eindringlinge für ›Wildnis‹ hielten, wurde geliebt und gepflegt: gar nicht ›wild‹ also, sondern ›quiet‹ wie manche Aborigines das heute auf Englisch ausdrücken. Die ›Wilden‹, das waren ihrer Meinung nach die anscheinend gesetzlosen *whitefellas*, die keine Ahnung hatten, wie sie sich in den *countries* anderer Völker verhalten sollten und überall Tod, Leiden und Zerstörung anrichteten: »Captain Cook«, erklärte einmal der Lawman Hobbles Danaiyarri vom

44 Rose: *Reports from a Wild Country*, a. a. O., S. 153.

45 Vgl. Bill Gammage: »... far more happier than we Europeans«. Aborigines and Farmers«. In: *London Papers in Australian Studies* 12 (2005), S. 1-23, hier: S. 2 f.

46 Timothy F. Flannery: »The Fate of Empire in Low- and High-Energy Ecosystems«. In: *Ecology and Empire. Environmental History of Settler Societies*. Hg. v. Tom Griffiths u. Libby Robin. Carlton 1997, S. 46-59, hier: S. 55.

47 Rose: *Nourishing Terrains*, a. a. O., S. 49-61.

Victoria Fluss Gebiet im Northern Territory, »[h]e's the wild one. No good keep this land.«⁴⁸

Imperialistisches Essen. Die Zerstörung der Gabe

Die Verwilderung Australiens im Namen der Zivilisation hat mehrere Ursachen, die hier nicht näher erörtert werden können. Ein nicht unwichtiger Umstand war sicher die weitgehende Unfähigkeit der Europäer, die koloniale Erde als ernährend anzusehen, obwohl manche Forschungsreisende bemerkt haben, wie gesund und kräftig die Ureinwohner waren. Cook war sogar geneigt, sie rousseauistisch als »edle Wilden« zu betrachten und schreibt in einem auf den 23. August 1770 datierten Eintrag in sein Tagebuch: »[I]n reality they are far more happier than we Europeans [...]. They live in a Tranquility which is not disturbed by inequality of Condition: The Earth and sea of their own accord furnishes them with all things necessary for life [...]«⁴⁹. Doch in demselben Tagebucheintrag erklärt er auch: »[T]he Land naturally produces hardly anything fit for man to eat and the Natives know nothing of cultivation«.⁵⁰ Der Botaniker Sir Joseph Banks, der mit ihm reiste, drückte sich in dieser Hinsicht eindeutiger aus. Der Boden entlang der Ostküste war seiner Meinung nach, »so barren and at the same time intirely devoid of the help derived from cultivation would not be supposed to yield much to the support of man«, wobei er bezüglich der Aborigines bemerkte, da sie das Land offenbar nicht bebauten: »[T]heir reason must be supposed to hold a rank little superior to that of monkies«.⁵¹

Nach Bourdieu dient das Essen unter anderem dazu, soziale Unterschiede zu verkörpern. Während die angebliche Naturnähe der Esskultur der Aborigines von Cook als typisch romantisch und zivilisationskritisch gepriesen wird, führt sie bei dem Wissenschaftler Banks zur Abwertung »der Wilden« als tierisch. Im eurozentrischen, androzentrischen und anthropozentrischen Diskurs des Rationalismus, wie Val Plumwood eingehend gezeigt hat, dient Naturbeherrschung unentwegt als Beweis

48 Zit. nach Rose: *Reports from a Wild Country*, a. a. O., S. 3.

49 Zit. nach Gammage: »... far more happier than we Europeans. Aborigines and Farmers«, a. a. O., S. 1.

50 Zit. nach Michael Symons: *One Continuous Picnic. A Gastronomic History of Australia*. Carlton 2007, S. 8.

51 *The Endeavour Journal of Joseph Banks 1768-1771*. Bd. 2. Hg. v. John C. Beaglehole. Sydney 1962, S. 113 u. S. 122 f.

menschlicher Identität.⁵² In dieser Hinsicht diente die Verweigerung, das zu inkorporieren, was die koloniale Erde den Aborigines zum Essen hergab, zur Bekräftigung der Identität der Europäer als Menschen bzw. Menschen besonderer Art, nämlich als Vernunftwesen, die in der Wildnis gefährdet sind.

Nicht alle, die später als Ansiedler nach Australien emigrierten, waren Rationalisten. Doch Banks Sichtweise war den meisten immerhin bequemer als Cooks, und sie diente unter anderem zur Begründung, dass der ganze Kontinent *terra nullius* sei – eine Annahme, die erst 1992 im Gerichtsurteil zugunsten Eddy Mabos gesetzlich aufgehoben wurde. Nur wer den Boden bebaute, galt bis zu diesem Zeitpunkt als Besitzer des Landes. Da die Aborigines letzteres anscheinend nicht taten, hielt man es nicht für nötig, einen Vertrag mit ihnen zu vereinbaren oder sie für den Verlust ihres Landes zu entschädigen.

Trotz seiner negativen Bewertung des Bodens war Banks immerhin der Meinung, dass New South Wales zumindest teilweise dem europäischen Geschmack gemäß fruchtbar gemacht werden könnte. Dies war allerdings nicht so schnell umzusetzen. Die Decks der Ersten Flotte, die 1788 die ersten britischen Sträflinge nach Sydney Cove brachten, waren voll von Tieren, Obst, Gemüse und Getreide, deren Herkunft aus drei Kontinenten die weltweite Ausbreitung des britischen Reiches bezeugte. Viele Rinder starben allerdings unterwegs; andere wurden in den ersten Monaten nach der Landung zum Essen geschlachtet und bis Ende des Jahres war die überlebende Herde von etwa zwei Stieren und fünf Kühen in den Busch gelaufen. Indessen schimmelte das Getreide oder verdorrte im kümmerlichen Sandsteinboden der Gegend um Sydney. In den ersten Jahren ihres Bestehens wäre die kleine Strafkolonie also fast verhungert.

Governor Phillip schickte aus Verzweiflung Suchtrupps aus, um Essbares zu finden. Außer Fischen und Kängurus fanden sie einige Pflanzen – »wild celery, spinages, samphose, a small fig, and several berries«⁵³ –, die einigermaßen genießbar waren. Als Hauptnahrung aßen die Sträflinge und Soldaten jedoch weiterhin den mitgebrachten Proviant, der immer knapper wurde. Anfangs bestand der Wochenverpflegungssatz für jeden Erwachsenen aus sieben Pfund Weizenmehl, sieben Pfund Rindfleisch oder vier Pfund gesalzenem Schweinefleisch, drei Pfund Erbsen, sechs Unzen Butter und einem halben Pfund Reis nebst Salz und Zucker. Doch bis April 1790, nachdem das Versorgungsschiff *Guardian* im Dezember zuvor am südafrikanischen Kap versunken war, wurden wöchentlich nur

52 Val Plumwood: *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*. London 2002, S. 97-109.

53 Zit. nach Symons: *One Continuous Picnic*, a. a. O., S. 14.

noch zweieinhalb Pfund Mehl, zwei Pfund schimmeliger Reis und zwei Pfund völlig ausgetrocknetes Schweinefleisch an die immer weiter abgemagernden Kolonisten verteilt. Erst im Jahre 1793 besserte sich die Ernährungslage etwas. Damals diente sogar Rum als Währung.⁵⁴ Doch die Ernährung (sowie die Trunkenheit) der wachsenden Kolonie machte den Behörden noch jahrzehntelang Sorgen, und es dauerte mehr als hundert Jahre, bis Australien Rindfleisch und Lammfleisch, Weizenmehl und Zucker nicht mehr importieren musste, sondern nunmehr exportierte.

»Appetite opens the eyes«, konstatiert die Ökophilosophin Freya Mathews: »[I]t is through our appetites and instincts that we see, hear, smell, and so on«. ⁵⁵ Doch ohne eine kulturell vermittelte Kenntnis dessen, was das Land alles zu essen bietet und wie es gefahrlos und schmackhaft zubereitet werden kann, schrumpft die Umwelt zu einer zweidimensionalen »Landschaft«, die bestenfalls ästhetisch bewundert werden kann oder zu einer restlos auszubeutenden »Ressource«. Wie Tim Bonyhady⁵⁶ gezeigt hat, erzeugten bestimmte australische Landschaften von Beginn an eine gewisse ästhetische Bewunderung unter manchen Reisenden und Siedlern, und einige von diesen haben sich auch um die ökologischen Folgen der Kolonisierung gesorgt. Die australischen Kolonien dienten dabei lange Zeit nicht nur als Ort für Verbrecher und politische Gefangene, sondern auch als ein »camping place for profit«⁵⁷: vor allem für das Weiden von Rindern und in noch größerem Maße Schafen, deren Wolle nach England für die anwachsende Textilindustrie zurückgeschickt wurde, aber auch für die völlig unnachhaltige, aber kurzfristig gewinnbringende Jagd auf Seehunde, Wale und Beuteltiere sowie das Ernten von Hartholz und die Gewinnung von Gold und anderen Mineralien.

Mittlerweile ist das Experiment der *Dungaree farmers* am Hawkesbury gescheitert, was den gezahlten Preis in der Vergangenheit umso unannehmlarer macht. Erst die Landreformen, die in den 1860er Jahren eingeführt wurden, um die riesigen Ländereien der *squatters* aufzubrechen, eröffneten den Weg zur Entwicklung der australischen Landwirtschaft. Die gedieh im 20. Jahrhundert – allerdings nur eine Zeit lang –

54 Vgl. Eric Charles Rolls: *The River. A Chronical of Life on the Land*. North Ryde, New South Wales 1984, S. 10.

55 Freya Mathews: »Terra Incognita: Carnal Legacies«. In: *Restoring the Land*. Hg. v. Laurie Cosgrove, David Evans u. David Yencken. Carlton 1994, S. 37-46, hier: S. 43.

56 Tim Bonyhady: *The Colonial Earth*. Carlton 2000.

57 William Lines: *Taming the Great South Land. A History of the Conquest of Nature in Australia*. Crows Nest 1991, S. 54-87.

mit Hilfe der Erzeugung neuer Getreidesorten, der reichlichen Zufuhr von chemischen Düngern und Bioziden, der Verwendung von benzin- und kohlebetriebenen Maschinen zur Produktion, zum Transport und zur Aufbewahrung und der teilweisen Entwässerung von Flüssen und der Benutzung des untergründigen *Artesian Basins*.

Während bei der Ausbreitung der Viehzucht im 19. Jahrhundert die Ortskenntnisse und Arbeitskräfte von Aborigines oft gesucht (wenn auch nicht gebührend entlohnt) wurden, führte die Etablierung des Ackerbaus in den südlichen Regionen des Kontinents, die sich am ehesten zur Erzeugung europäischer Nahrungsmittel eigneten, zu den schlimmsten Verlusten bei der aboriginalen Bevölkerung. Auch die ökologischen Folgen dieses »doppelten Krieges« sind verheerend gewesen: In Verbindung mit den Raubzügen bestimmter eingeführter Tiere (zum Beispiel Katzen und Füchse) haben Abholzung und andere Umweltschäden dazu beigetragen, dass Australien die höchste Rate aussterbender Säugetiere in der Welt aufweist. Flüsse versiegen zugunsten der Irrigation oder ersticken an agrarischen Schadstoffen und das bisher fruchtbarste Ackerland verwandelt sich in Staub oder Salz. Stattdessen blüht heutzutage im trockenen Zentrum sowie im tropischen Norden des Kontinents, wo weite Strecken des Landes wieder unter der Obhut der Ureinwohner stehen, der Ökotourismus (der in den kommenden Jahren allerdings vom Klimawechsel bedroht sein wird). Australiens größter Industriebereich ist jedoch der Bergbau. Anstatt als eine nahrungsspendende Heimat gepflegt zu werden, wird die australische Landschaft hauptsächlich als Touristenziel oder als »world quarry«⁵⁸ geschätzt: das Janusgesicht der modernen Naturauffassung zeigt sich in diesem Land besonders deutlich.

Wie Alfred Crosby⁵⁹ es dargestellt hat, brachte die geografische Ausbreitung europäischer Zivilisation zugleich immer auch eine biotische Invasion der kolonisierten Länder mit sich. Doch die weitgehende Verweigerung der Briten, australische Biota in ihre Esskultur aufzunehmen, unterscheidet diese neue »Neue Welt« von der Amerikas, wo die Eroberer eher bereit waren, die Nahrungsmittel der Indianer zu inkorporieren.

Ansätze zu einer gastronomischen Annäherung an die koloniale Erde gab es um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Einige der ersten australischen Kochbücher enthalten Rezepte für australische Beuteltiere, Fische und Vögel, und als im Jahre 1867 Prinz Alfred einen königlichen Besuch machte, wurden ihm solche kolonialen Leckerbissen wie Känguruschwanzsuppe, Schildkrötensuppe, Murray Kabeljau, Wallaby-Pastete

58 Ebd., S. 197-231.

59 Vgl. Alfred W. Crosby: *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. Cambridge 1986.

und Norden des Kontinents manche aboriginale Gemeinschaften Aspekte ihrer traditionellen Esskultur beibehalten haben, leiden sehr viele auch hier an den gesundheitlichen Folgen industrialisierten Essens. Eine Ernährung reich an Zucker, Weizenmehl und Alkohol hat unter anderem eine Epidemie von Zuckerkrankheit verursacht: die ›Gaben‹ der *whitefellas* erweisen sich weiterhin als giftig.

Gegen Ende des letzten Jahrhunderts entstanden immerhin Ansätze zu einer Entkolonisierung des Essens. In den 1970er Jahren, zeitgleich mit dem Aufstieg der Umweltbewegung und der aboriginalen *Land Rights*-Bewegung und teilweise in Verbindung mit diesen, wird ein neues Interesse an ›bush tucker‹ unter nicht-einheimischen Australiern bemerkbar. Anne Gollans *Tradition of Australian Cooking*⁶⁴ zum Beispiel beginnt mit einer ziemlich detaillierten Würdigung der Esskultur der »Original Inhabitants«, und schließt mit einem Eingeständnis der ökologischen Zerstörung, die innerhalb von bloß zweihundert Jahren weißer Ausbeutung verursacht worden ist.⁶⁵ Ein breites Publikum wurde vor allem durch den Busch-Überlebensexperten der australischen Armee, Les Hiddens, Star der beliebten Fernsehsendung BUSH TUCKER MAN, über aboriginale Esskultur und Medizin informiert. Bisher ist jedoch den aboriginalen Gemeinschaften die Popularisierung und Ausnutzung ihrer Kenntnisse selten zugute gekommen.

Die Gefahr einer kolonisierenden Aneignung einheimischer Esskultur seitens gesellschaftlich privilegierter Euroaustralier wird auch in Marion Halligans Roman *The Point* angedeutet.⁶⁶ Der Titel des Romans bezieht sich auf ein fiktives Restaurant auf einer ebenfalls fiktiven Landspitze an einem großen künstlichen See. In Wirklichkeit verschönert dieser das Zentrum der Landeshauptstadt Canberra und trägt den Namen des Architekten der Stadt: Burley Griffin. Dort, wo noch in den 1820er Jahren, als die ersten *squatters* samt ihren Sträflingen, Tieren, Weizen und Krankheiten ins *country* der Kamberri⁶⁷ eingedrungen waren, die hiesigen Aborigines unter anderem Fische, Flusskrebse und Platypus direkt

64 Anne Gollan: *The Tradition of Australian Cooking*. Canberra 1978.

65 Ebd., S. 3-19.

66 Die nächsten drei Absätze werden von Rigby 2007 entlehnt. Kate Rigby: »Ecopoetics of the Limestone Plains«. In: *The Littoral Zone*. Hg. v. Carol Anne Cranston u. Robert Zeller. Amsterdam 2007, S. 153-175.

67 Ann Jackson-Nakano: *The Kamberri. A History from the Records of Aboriginal Families in the Canberra-Queanbeyan District and Surrounds 1820-27, and Historical Overview 1928-2001*. Canberra 2001.

vom Molonglo River aßen,⁶⁸ speisen jetzt in der Nähe des Parlamentes städtische Jetsetter, vor allem Geschäftsleute, Politiker, Diplomaten und Journalisten, eine internationale *haute cuisine*. Am Tage genießen die Kunden durch die sieben gläsernen Wände dieses achteckigen Gebäudes, die von einer Zeichnung von Marion Mahony Griffin inspiriert wurde, einen schönen Ausblick auf den See und die bewaldeten Hügel, die die Stadt umringen. Nachts aber werden die Wände zu Spiegeln, sodass die Tischgäste, »those who possess, and are perhaps themselves possessed«, bloß sich selbst reflektiert sehen. Diejenigen, die draußen bleiben müssen, »the dispossessed«, können jedoch sowohl sich selbst als auch die anderen, »the insiders«⁶⁹ sehen. *The Point* fingiert also nicht nur als zentraler Ort der Handlung, sondern auch als eine Metonymie sozialer Ungleichheit in Australien.

Flora Mount, die zierliche Chefin des Restaurants, freut sich daran, kitschige Gerichte der 1960er Jahre wie *Austern Rockefeller* und *Chicken Kiev* mit einem subversiven ›Dreh‹ ihren vornehmen Kunden aufzutischen. Sogar *Witchetty Larven*, die für den kolonialen Geschmack immer als ekelerregender Inbegriff der Unannehmbarkeit aboriginaler Esskultur gegolten haben, bereitet Flora auf innovative Weise zu. Mit einer Anerkennung aboriginaler Traditionen hat das allerdings wenig zu tun, sondern es zeigt eher, dass für diese kosmopolitische Elite alles von überall her zur Verfügung steht, um als postmodernes kulinarisches Kunstwerk genossen zu werden. Im Laufe der Erzählung wird Flora jedoch zu einer Anhängerin der *slow food*-Bewegung, deren anti-imperialistische Politik sie als »virtuous globalisation« bezeichnet.⁷⁰ Eines Abends, gerade als sie sich ängstlich überlegt, was sie zum nahe bevorstehenden *slow food*-Festessen beitragen soll, wird das tragische Dénouement des Romans dadurch eingeleitet, dass eine unglückliche Bogong Motte zufälligerweise durchs offene Fenster der Küche hinein fliegt und Flora auf eine Idee für ihre *pièce de résistance* bringt.

Bogong Motten werden von den meist nicht einheimischen Bewohnern Canberras als Ungeziefer geschmäht. Jeden Frühling werden sie auf ihrer jährlichen Reise von Victoria zu den Brindabella Ranges im Australian Capital Territory von den grellen Lichtern der Stadt abgelenkt. Für die Aborigines in dieser Gegend wurde diese Reise dagegen stets mit großer Freude begrüßt. Jedes Jahr versammelten sich bis zu 500 Angehörige verschiedener Stämme zu einem großen Festessen in den Bergen, wo

68 Gammage: »... far more happier than we Europeans«. Aborigines and Farmers«, a. a. O., S. 17-21.

69 Halligan: *The Point*. Crows Nest 2003, S. 1 f.

70 Ebd., S. 267.

tausende von Motten von den Felsspalten abgekratzt, an heißen Steinen gebacken, zermalmt und zu Kuchen formiert wurden. Weil diese schmackhaften Motten sehr reich an Eiweiß und Öl sind, bildeten sie einen wichtigen Bestandteil der traditionellen Ernährung einheimischer Menschen. Darüber hinaus aber waren die Mottenfeste auch von beträchtlicher sozialer und religiöser Bedeutung.⁷¹

In Erinnerung an diese alten Feste also entscheidet sich Flora, ihre eigenen Mottenkuchen herzurichten, um ihrem eklektischen Menü etwas Lokalkolorit zu verleihen. Doch ihr Wissen aus zweiter Hand ist ungenügend, und sie hat ironischerweise wenig Zeit. In ihrer Eile macht sie einen fatalen Fehler. Der Stein, den sie in ihre Küche bringt, um die gefangenen Motten zu backen, ist ein Flussstein: ein Überbleibsel aus der Zeit bevor der See entstanden war. Solche Steine aber explodieren, wenn sie erhitzt werden. Genau das passiert Flora: Sie verliert ihr Leben in der sich entflammenden Feuersbrunst, die das Restaurant zerstört und ein obdachloses Mädchen, das in der Wärme des Gebäudes geschlafen hat, wird ebenfalls schwer verwundet.

In der realen Stadt Canberra stehen heute an verschiedenen Stellen Skulpturen zu Ehren der Bogong Motten sowie der Mottenesser dieser Gegend. Die Bogong Motte ist ein besonders treffendes Sinnbild der Versöhnung, da zur Zeit des Mottenfestes alle Konflikte unter den drei Stämmen, dessen *countries* hier aneinander grenzen, aufgehoben wurden: Canberra (Kamberri, Ngambra) bedeutet sogar ›Ort des Treffens‹. Bei Flora Mounts Mottenkuchen handelt es sich dagegen eher um Aneignung als um Versöhnung. Zur wahrhaft postkolonialen Inkorporierung gehört mehr als der Genuss von BUSH TUCKER. Dazu gehört nämlich auch die Demontage der Wände, welche die Besitzenden von den Enteigneten, insbesondere den Ureinwohnern dieses Landes, trennen. Entkolonisierung, meint Rose, »will unfold in real time, and will be shaped by the Indigenous, ›old‹ settler, and recent migrant peoples who share the here and now of our homelands«⁷². Dieser Prozess kann nur im offenen Dialog fortgesetzt werden: am besten, vielleicht, bei einer gemeinsamen interkulturellen Mahlzeit.

71 Josephine Flood: *Moth Hunters of the Australian Capital Territory. Aboriginal Traditional Life in the Canberra Region*. Downer 1996, S. 12-17.

72 Rose: *Reports from a Wild Country*, a. a. O., S. 24.

KULTURELLE BEDEUTUNGEN UND KONTEXTE DER INDISCHEN KÜCHE IN GROSSBRITANNIEN

MERLE TÖNNIES

Neben der chinesischen Küche ist es wohl die verallgemeinernd als ›indisch‹ bezeichnete, die in den letzten Jahrzehnten die Essgewohnheiten der Briten am meisten verändert hat. Ein viel zitiertes Beispiel ist *Chicken Tikka Masala*, das in den 1990er Jahren die traditionelle Kombination *Fish and Chips* als beliebtestes Gericht ablöste.¹ Damit ist indisches Essen Teil eines allgemeinen britischen Trends zu sogenannten ›ethnischen‹ Gerichten. Bezog sich dieser Terminus zunächst auf alle nicht-britischen Nahrungsmittel, hat nun mehr und mehr eine Zuspitzung stattgefunden auf nicht-europäische Gerichte mit einem klaren ›Exotenstatus‹. In diesem Sektor hält indisches Essen seit Ende der 1990er Jahre die Spitzenposition und hat sich insbesondere gegen seinen großen Konkurrenten, die chinesische Küche, erfolgreich durchgesetzt. Das gilt sowohl für Restaurants (Anfang des 21. Jahrhunderts ca. 8 500 in Großbritannien, im Vergleich zu 3 500 im Jahre 1982,² – und das trotz der Rezession Mitte der 1990er Jahre), als auch für zu Hause eingenommene Mahlzeiten. Diese werden oft auf der Grundlage vorgefertigter Zutaten zubereitet oder vollständig küchenfertig als *ready meal* erworben, und beide Märkte gehören im indischen Bereich zu den größten Wachstumsbranchen in der britischen Nahrungsmittelindustrie.³

Ein bisschen allerdings scheint die exponentielle Entwicklung der indischen Küche in Großbritannien jetzt abzuflachen, ja sich vielleicht sogar selbst zu unterminieren. Fast wie italienisches Essen ist das indische heutzutage so vertraut und normal geworden, dass kleinere, noch immer als ›ethnisch‹ im Sinne von exotisch wahrgenommene Küchen ihm Marktanteile abgewinnen können. Das gilt beispielsweise für thailändi-

-
- 1 Vgl. z. B. Ziauddin Sardar u. Boris Van Loon: *Introducing Cultural Studies*. New York 1998, S. 16.
 - 2 Vgl. Shrabani Basu: *Curry. The Story of the Nation's Favourite Dish*. Stroud 2003, S. xi.
 - 3 Vgl. ebd., S. xii-xiii. Vgl. auch *Ethnic Foods in the UK*. Hg. v. Lisa R. Hines, o. O. 1989, S. 3.

sche, karibische oder indonesische und malaysische Speisen.⁴ Schließlich müssen die Konsumenten, wie Jean Baudrillard bereits festgestellt hat,⁵ in der Konsumgesellschaft möglichst alles ausprobieren, um ihre ›universelle Neugier‹ zu befriedigen.

Trotzdem hat die indische Küche nach wie vor eine sehr große Signifikanz in der britischen Gesellschaft, die weit über die Kreise der Immigranten vom Subkontinent und ihrer Nachkommen hinausgeht. Die Gerichte werden gerade von der weißen Bevölkerungsmehrheit als Teil ihres ›*life-style*‹⁶ genutzt und tragen zur Formierung und Repräsentation von Identitäten bei. Generell gilt ›ethnisches‹ Essen in Großbritannien nach einer Studie von Warde, Martens und Olsen⁷ als Zeichen von ›*refinement*‹ – ein Signal, das der Konsument Stil und Kennerschaft besitzt, die deutlich als klassenspezifisch gesehen werden. Damit kann eine demonstrierte Vorliebe für solche Gerichte ›kulturelles Kapital‹ in Bourdieus Sinn werden.⁸ Teilweise haben britische Beobachter sogar eine politische Lesart favorisiert und auf Offenheit und eine multikulturelle Einstellung geschlossen. So wurde Skeptikern gegenüber ›ethnischen‹ Küchen vom Londoner *Time Out Magazine* empfohlen, dann doch gleich mit dem Konservativen John Major in eine der Autobahnraststätten der britischen Kette Little Chef zu gehen.⁹

Mit dieser Bedeutung ist die indische Küche auch politisch funktionalisiert worden. Im April 2001 zog der damalige Außenminister Robin Cook das Gericht *Chicken Tikka Masala* heran als »perfect illustration of the way Britain absorbs and adapts external influences«¹⁰. In den Kulturwissenschaften sind die Meinungen über die Aussagekraft ›ethnischer‹

4 Vgl. *Ethnic Foods 1999 Market Report*. Hg. v. Dominic Fenn, o. O. 1999, S. 2.

5 Vgl. Jean Baudrillard: *The Consumer Society. Myths and Structures*. (1970). Übers. v. Chris Turner. London u. a. 1998, S. 80.

6 Vgl. Pierre Bourdieu: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. (1979). Übers. v. R. Nice. London [u. a.] 1984, S. 260.

7 Alan Warde, Lydia Martens u. Wendy Olsen: »Consumption and the Problem of Variety. Cultural Omnivorousness, Social Distinction and Dining Out«. In: *Sociology* 33 (1999), S. 105-127, hier: S. 124.

8 Bourdieu: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, a. a. O., S. 260.

9 Caroline Stacey: »Out of this World«. In: *Time Out Magazine* (16.8.1995), S. 31-37, hier: S. 37.

10 Robin Cook: »Robin Cook's Chicken Tikka Masala Speech«. In: *The Guardian* (19.4.2001), <http://www.guardian.co.uk/world/2001/apr/19/race-britishidentity/print> (20. Juli 2007).

Essvorlieben geteilt. Einerseits werden solche kulinarischen Ausflüge als die direkteste Möglichkeit gesehen, eine andere Kultur (buchstäblich) in sich aufzunehmen.¹¹ Andererseits haben aber Kritiker wie bell hooks¹² gewarnt, dass in der Konsumgesellschaft ›ethnische‹ Küchen sowieso nur als beigemischtes ›Gewürz‹ wahrgenommen werden, das in seiner abgepackten, konsumierbaren Form keine wirklichen Meinungsänderungen bewirken kann.

Aus einer generellen Perspektive ist es kaum möglich, zwischen diesen beiden Positionen zu entscheiden. Deshalb sollen jetzt die spezifischen Assoziationen untersucht werden, die die indische Küche in Großbritannien hervorgerufen hat und noch hervorruft. In welchen Bedeutungszusammenhängen stehen indische Gerichte und wie werden sie von britischen Produzenten und Konsumenten zur Bedeutungsgenerierung und -vermittlung verwendet? Durch den postkolonialen Kontext dieser Fragestellung und ihre enge Verbindung mit der Einwanderung vom Subkontinent ist eine diachrone Perspektive unerlässlich. Dabei lassen sich zwei Hauptphasen unterscheiden.

Ausprägungen der ›indischen‹ Küche in Großbritannien bis zu den 1970er Jahren

Restaurants mit Gerichten vom Subkontinent tauchten zum ersten Mal in größerer Zahl Anfang der 1950er Jahre auf, als die Teilung Indiens die Einwandererzahlen in die Höhe trieb. Diese Migrant*innen waren in der Mehrzahl Männer, die meist nicht kochen konnten und für die die einfachen Restaurants daher eine wichtige praktische Funktion hatten. Teilweise entwickelten sich diese Gaststuben dann auch zu sozialen Zentren der Einwanderergesellschaft. Interessant ist, dass sie keineswegs spezifisch auf die Mitglieder bestimmter regionaler Gruppen ausgerichtet waren. Die meisten Restaurants wurden von Bangladeschern aus der Sylhet Region betrieben¹³ und boten eine generische Speisekarte für alle Immigrant*innen vom Subkontinent an. Von Anfang an muss man also den Terminus ›indisch‹ in der Beschreibung dieser Küche zumindest gedanklich in Anführungszeichen setzen.

-
- 11 Vgl. Pierre L. van den Berghe: »Ethnic Cuisine. Culture in Nature«. In: *Ethnic and Racial Studies* 7 (1984) H. 3, S. 387-397, bes. S. 393 u. S. 396.
 - 12 bell hooks: »Eating the Other«. In: dies.: *Black Looks. Race and Representation*. London 1992, S. 21-39, bes. S. 21.
 - 13 Vgl. Christina Hardyment: *Slice of Life. The British Way of Eating since 1945*. London 1997, S. 118 u. S. 121.

In den 1960er Jahren folgten mehr und mehr Frauen und Kinder nach, auch um der restriktiver werdenden Immigrationsgesetzgebung zuvorzukommen. Damit verlagerten sich die Mahlzeiten der Einwanderer in die Familien, und die Restaurants mussten sich nach einer neuen Klientel umsehen. So kam die weiße britische Arbeiterklasse in den Blick, da die Restaurants preiswert waren und lange Öffnungszeiten hatten, die ursprünglich an den asiatischen Fabrikarbeitern orientiert gewesen waren. Jetzt wurden sie zum bevorzugten Treffpunkt von Gruppen britischer *lads* nach Schließung der Pubs.¹⁴ ›*Going for a curry*‹ erhielt einen spezifischen Beigeschmack, der das meist unhöfliche Benehmen der betrunkenen Kunden einschloss. Diese Phrase zeigt auch, wie wenig differenziert die indische Küche wahrgenommen wurde. Wie schon viele Kommentatoren hervorgehoben haben, hat der Begriff ›*curry*‹ in keiner der Sprachen des indischen Subkontinents eine Bedeutung und entstand offensichtlich während der britischen Kolonialherrschaft durch die Vermischung verschiedener Vokabeln.¹⁵

Die ›indischen‹ Restaurantbesitzer hatten aber kein Interesse daran, mit diesen Missverständnissen aufzuräumen. Im Gegenteil, sie schufen eine Reihe standardisierter Gerichte, die ihre Gäste überall wieder erkennen konnten und die sich im Wesentlichen durch die Art des verwendeten Fleisches unterschieden. Hierin kann man – wie Sadar und Loon¹⁶ – eine Strategie postkolonialen Widerstands erkennen, die die Unwissenheit der britischen Konsumenten ausnutzte – oder einfach eine marktwirtschaftliche Kundenorientierung. Durch ihre bangladeschischen Besitzer trafen die Restaurants den britischen Geschmack sowieso schon recht gut, da sie sehr viel Fleisch anboten. Vegetarisches Essen, das für die Essgewohnheiten auf dem Subkontinent eigentlich repräsentativer gewesen wäre, hätte für die Briten zu dieser Zeit wohl zu exotisch gewirkt. Auch in der Kolonialzeit waren in Großbritannien eher die Fleischgerichte aus dem muslimischen Norden bekannt geworden.¹⁷ Somit konnten die Restaurantbesitzer auch auf die nostalgischen Erinnerungen an das Empire setzen, die die ehemaligen Mitglieder der kolonialen Verwaltung und der britischen Armee in Indien hochhielten.

Für diese Konsumentengruppe waren bereits von britischer Seite einige Restaurants eröffnet worden, die versuchten, das koloniale Indien so

14 Vgl. Sardar u. Van Loon: *Introducing Cultural Studies*, a. a. O., S. 17.

15 Vgl. z. B. Pat Chapman: *Indian Restaurant Cookbook*. London 1996, S. 180.

16 Sardar u. Van Loon: *Introducing Cultural Studies*, a. a. O., S. 18.

17 Vgl. Christopher Driver: *The British at Table 1940-1980*. London 1983, S. 83.

offensichtlich wie möglich nachzuempfinden. Die Bangladescher übernahmen diesen Ansatz in den 1960er Jahren, sodass sich ein standardisiertes Interieur für ›indische‹ Restaurants entwickelte: farblich in Purpur und Ocker gehalten und mit unvermeidlichen Velourstapeten ausgestattet. Ihre Namen wiederholten sich ebenso regelmäßig und sollten möglichst unspezifisch die Kolonialzeit und die reichhaltige Kultur des ›Orients‹ evozieren.¹⁸ Sogar das Verhalten der Kellner war auf das Modell der Unterordnung unter die weißen ›Herren‹ angelegt, was sie der betrunkenen Kundschaft hilflos auslieferte. Diese Abhängigkeiten wurden von den Restaurantbesitzern auch genereller gesehen. Einer von ihnen beschrieb die Reproduktion der kolonialen Situation im Mutterland folgendermaßen: »We didn't like to make a fuss – these people [betrunkene Gäste, die oft nicht bezahlten; M. T.] were our hosts. We were guests in their country.«¹⁹ Trotz der realen postkolonialen Verhältnisse brachte also das Interieur der Restaurants das mentale Weiterbestehen des Empire auf den Punkt, das die Immigranten (einschließlich der darin implizierten Machtverhältnisse) völlig internalisiert zu haben schienen.

Die Bedeutungen und Funktionen der ›indischen‹ Küche für die Briten in dieser Phase

Die erste weiße Zielgruppe der Restaurants war ganz klar nicht an ›exotischen‹ Erfahrungen interessiert. Im Gegenteil, der verwendete ›Kolonialstil‹ trug dazu bei, die ›fremden‹ Speisen als Teil der britischen Geschichte zu kennzeichnen. Das ›Andere‹ wurde also von einem westlichen Standpunkt aus (re-)konstruiert, ganz wie in Edward Saids Konzept des Orientalismus. ›Indien‹ wurde dabei aber nicht einfach als Gegenpol des Westens ›orientalisiert‹²⁰, sondern – in einer noch weitreichenderen Aneignung – zu einem besonders geeigneten Ausdruck britischer Dominanz stilisiert. Das Empire mit all seinem Ruhm gehörte zwar der Vergangenheit an, aber die kulinarische Kolonialerfahrung im indischen Restaurant konnte es für einen Moment wieder heraufbeschwören. Die weißen Gäste nahmen also keineswegs eine andere Kultur in sich auf, sondern bestätigten nur die eigene Identität in ihrer traditionellsten Form.

18 Vgl. Hardyment: *Slice of Life*, a. a. O., S. 124.

19 Zit. nach Hardyment, ebd., S. 129.

20 Vgl. Edward W. Said: *Orientalism*. (1978). Harmondsworth 1991, S. 2, 6 u. S. 49 f.

Vor diesem Hintergrund wird auch verständlicher, dass Enoch Powell, der berüchtigte Rassist und Immigrationskritiker der 1960er Jahre, regelmäßig indisch aß. Gleichzeitig versieht dieser historische Hintergrund Robin Cooks oben zitierte Lesart der indischen Küche als Zeichen von unproblematischem multikulturellen Austausch mit einem Fragezeichen, denn das von ihm paradigmatisch hervorgehobene Gericht *Chicken Tikka Masala* wurde in genau dieser Phase als Anpassung an den britischen Geschmack kreiert.

Die besondere Anziehungskraft, die indische Restaurants auf die britische Arbeiterklasse ausübten, hatte insgesamt also nicht nur praktische Gründe. Da diese Konsumenten relativ weit unten in der Hierarchie der weißen Gesellschaft standen, fanden sie die »natürliche« Machtposition, die die Empire-Rekonstruktionen ihnen boten, besonders attraktiv. Die männliche Kundschaft griff außerdem die besondere Schärfe der indischen Küche im Vergleich zur europäischen als distinktives Merkmal heraus und nutzte sie zur Verstärkung der identitätsunterstützenden Wirkung. Der klaglose Konsum von stark chilihaltigen *curries* (zusammen mit viel Bier) entwickelte sich zu einem Bedeutungsträger ausgeprägter Männlichkeit, und die *lads* lieferten sich regelrechte Wettkämpfe in dieser Disziplin.

Es überrascht daher nicht, dass die inoffizielle englische Hymne der Fußball-WM 1998 (die von Fat Les ursprünglich als Parodie eines solchen Gesangs gedacht war) nach einem besonders scharfen *curry* »Vindaloo« betitelt war. Der Text setzte das Gericht (in möglichst großen Mengen) recht deutlich mit der Affirmation nationaler Identität gleich: »We're from Eng-er-land/ Me and me mum and me dad and me gran/ And a bucket of vindaloo.«²¹ Die Restaurants reagierten mit immer schärferen Gerichten und weiter ausdifferenzierten Namen: von *Vindaloo* zu *Bindaloo* und schließlich *Tindaloo*.²² Auch auf diesem Gebiet zeigten sich die Restaurantbetreiber also bemüht, ihren Gästen ein intensives Ausleben von Überlegenheitsgefühlen zu ermöglichen.

Diese Kundenorientierung hieß aber auch, dass die indischen Restaurants bis in die 1970er Jahre hinein keine Marktanteile über ihre spezifische Klientel hinaus erwerben konnten. Während indische Gewürze einmal als Luxusartikel galten und britisch geführte indische Restaurants bis zu den 1950er Jahren eher exklusive Einrichtungen waren, hatten die Gasthäuser der Bangladescher ein schlechtes Image. Briten der Mittel- und Oberklasse verirrten sich nur selten hierher, sodass die Preise niedrig

21 Zit. nach Basu: *Curry. The Story of the Nation's Favourite Dish*, a. a. O., S. xv.

22 Vgl. Chapman: *Indian Restaurant Cookbook*, a. a. O., S. 86.

blieben und kein wirklicher wirtschaftlicher Erfolg möglich war. Viele indische Restaurants kämpften bis zu Beginn der 1970er Jahre mehr schlecht als recht ums Überleben, und ihre ursprünglich auf Glanz und Gloria ausgelegte Inneneinrichtung verfiel zusehends. Zudem zeigte sich die zweite Generation in den bangladeschischen Einwandererfamilien immer weniger willens, die langen Arbeitstage und harten Bedingungen in den Restaurants mitzutragen und wandte sich oft anderen Berufen zu.

Veränderungen in der indischen Nahrungsmittelbranche seit den 1970er Jahren

Ungefähr von 1970 an entwickelte sich eine zunehmende Differenzierung nach Regionalküchen, die neue Märkte und Konsumentengruppen erschloss und die monolithische Wahrnehmung der indischen Küche zunehmend auflöste. Dabei wurden Zubereitungsmethoden aus verschiedenen Teilen des Subkontinents in die Restaurants importiert. Zunächst kam der Tandoori-Ofen in Mode, gleichzeitig mit der Einwanderung von Punjabis, die in den 1970er Jahren in Ost-Afrika diskriminiert wurden und dort keine Zukunft mehr sahen. Diese Entwicklung wurde auch durch ›didaktische‹ Initiativen unterstützt. Die Schauspielerin Madhur Jaffrey schrieb beispielsweise für einen amerikanischen Verlag ein Kochbuch und schloss daran eine Kampagne gegen ›generalisiertes‹ indisches Essen an.²³ Mitte der 1980er und Anfang der 90er Jahre kam dann von den Midlands aus die ›Balti-Welle‹ auf.²⁴ Dieser Name leitet sich von einem eimerförmigen Kochgefäß ab und schließt die verstärkte Verwendung von Brot statt Reis als Beilage ein. Dabei ist die genaue Herkunft der Balti-Rezepte unklar; auch Baltistan im nördlichen Pakistan wird manchmal als Bezugspunkt genannt.²⁵ Einige Kommentatoren vermuten den Ursprung der Gerichte explizit in (Nord-)England statt auf dem Subkontinent.²⁶ So könnte man diesen Trend als direkte Antwort auf die Suche der britischen Konsumenten nach immer neuen kulinarischen Erfahrungen lesen – oder mit Sardar und Loon – sogar als eine weitere subtile Widerstandsstrategie: »It [das Balti-Gefäß; M. T.] is clearly too

23 Vgl. Hardyment: *Slice of Life*, a. a. O., S. 132.

24 Vgl. Stacey: »Out of this World«, a. a. O., S. 32.

25 Vgl. Basu: *Curry. The Story of the Nation's Favourite Dish*, a. a. O., S. xxviii.

26 Vgl. z. B. *Ethnic Foods 1997 Market Report*. Hg. v. Louis Barfe, o. O. 1997, S. 6.

deep, too wide, too rough and too undisciplined for the preparation of a varied and sophisticated cuisine like the ›Indian‹.«²⁷ Die Restaurantbesitzer würden danach also die Unwissenheit ihrer Kundschaft ausnutzen und ihr Bedürfnis nach Innovation ironisch mit einer möglichst billigen und unangemessenen Fälschung befriedigen – und das mit großem wirtschaftlichen Erfolg. Von Mitte der 1990er Jahre wurden dann Gerichte aus dem wokähnlichen Karahi sehr bekannt, die insgesamt der authentischen indischen Küche näher standen.²⁸

Neben den drei paradigmatischen neuen Stilen *Tandoori*, *Balti* und *Karahi* wurden in den 1990er Jahren die regionalen Bezüge von Gerichten wie ›*Madras*‹ oder ›*Korma*‹ betont, die vorher im Hintergrund geblieben waren. Auch kleinere Regionen wie die Halbinsel Gujarat und Kerala in Südindien wurden von spezialisierten Restaurants repräsentiert, so dass das ›Monopol‹ der Bangladescher langsam unterlaufen wurde. Diese wiederum wandten sich oft der ›echten‹ bengalischen Küche zu oder versuchten, durch die Guild of Bangladeshi Restaurateurs in London zu erreichen, dass ›indische‹ Restaurants explizit in bangladeschische umbenannt wurden.²⁹ Man kann in der Entwicklung also auch einen Niederschlag von Stuart Halls Theorie sehen, dass sich die Identitätsfindung ethnischer Minderheiten in Großbritannien generell in zwei Phasen vollzogen hat: Nach einer Periode generalisierter ›nicht-weißer‹ Identitäten, die sich gegen die Diskriminierung durch die britische Gesellschaft formierten, folgte oft eine Akzentverschiebung hin zu den spezifischen kulturellen Charakteristika der jeweiligen Gruppe.³⁰

Der Erfolg der neuen Restaurants hängt aber wohl auch mit der Zunahme von Vegetariern in Großbritannien zusammen, denen die fleischbasierten Gerichte der traditionellen Restaurants nichts zu bieten hatten. Generell zeigen Marktstudien, dass britische Konsumenten immer lieber mit ›authentischen‹ Gerichten experimentieren, statt eine Anpassung an den britischen Geschmack zu erwarten.³¹ Letztendlich könnte diese Entwicklung zum Verschwinden des ›indischen‹ Restaurants in seiner ursprünglichen britischen Form führen. In einer Bewertung ›ethnischer‹ Restaurants von 1995 ließ das *Time Out Magazine* die Kategorie ›Indien‹

27 Sardar u. Van Loon: *Introducing Cultural Studies*, a. a. O., S. 18.

28 Vgl. Basu: *Curry. The Story of the Nation's Favourite Dish*, a. a. O., S. xxviii.

29 Vgl. ebd., S. xxv.

30 Vgl. Stuart Hall: ›New Ethnicities‹. (1988). In: *Black British Cultural Studies. A Reader*. Hg. v. Houston A. Baker [u. a.] Chicago 1996, S. 163-172, bes. S. 163-165.

31 Vgl. *Ethnic Foods 1999 Market Report*, a. a. O., S. 6.

bereits völlig aus und führte stattdessen Bangladesch, Gujarat, Kerala und Pakistan auf.³²

Die Veränderungen der Gerichte haben natürlich eine neue Klientel angezogen. Bereits die Tandoori-Restaurants der 1970er versuchten, wohlhabendere Gäste anzusprechen, da sie für ihre Öfen größere und damit teurere Räumlichkeiten benötigten. Spätestens seit 1990 ist die indische Küche auch für Briten der Mittelklasse akzeptabel geworden. Demografische Untersuchungen zeigen, dass auf einer sozio-ökonomischen Skala von A bis E Konsumenten des Bereichs C1 am regelmäßigsten indische Restaurants aufsuchen und solche aus der AB-Gruppe nur knapp dahinter liegen.³³

In Bezug auf das Alter ergeben sich immer höhere Werte für die Kohorte 25 bis 44, und Frauen liegen in ihrer Besuchsfrequenz heute nur knapp hinter den Männern (30 bzw. 35 Prozent waren in den letzten drei Monaten vor der Umfrage in einem indischen, pakistanischen oder bengalischen Restaurant).³⁴ Indische Restaurants sind also klar nicht mehr die ausschließliche Domäne jugendlicher *lads* und ihrer Macho-Wettkämpfe. Diese Verschiebung in den angesprochenen Zielgruppen wird noch deutlicher in Studien, die zwischen Konsumenten von ›Balti/Tandoori‹-Gerichten und ›einfachem‹ indischen Essen unterscheiden. Erstere sind in der überwiegenden Mehrheit zwischen 20 und 34 Jahre alt, wohlhabend und kommen aus Südengland – also eine mehr oder minder stereotype Yuppie-Klientel.

Die Selbstdarstellungen indischer Restaurants haben sich entsprechend verändert. Werbebroschüren legen jetzt sehr viel Wert auf ›Qualität‹, sowohl in Bezug auf erlesene, frische Zutaten, die von Hand zubereitet werden, als auch im Hinblick auf eine gehobene Atmosphäre. Restaurantkritiken benutzen dieselben Adjektive und scheinen neue Standards gefunden zu haben, an denen sich indische Restaurants orientieren sollten: Etablissements, die bei der traditionellen Einrichtung bleiben, werden trotz ihrer guten Küche mit ›Warnhinweisen‹ versehen: »Not somewhere to hang about.«³⁵ Angestrebt wird hingegen ein Restaurantstil, der eine Indienerfahrung möglichst direkt evoziert. Dabei werden Empire-Assoziationen mehr und mehr aufgegeben, und die Velourstapeten sind ebenfalls zu sehr den alten *curry houses* verbunden. Stattdessen sind viele Restaurants in rosa gehalten, und einige erinnern sogar an

32 Vgl. Stacey: »Out of this World«, a. a. O., S. 32-37.

33 MINTEL: *The Ethnic Food Market*. London 1998, S. 45; Louisa A. Worman: *The UK Ethnic Foods Report*, o. O. 1995, S. 57.

34 Vgl. MINTEL: *The Ethnic Food Market*, a. a. O., S. 45.

35 Vgl. Stacey: »Out of this World«, a. a. O., S. 35.

smarte italienische Restaurants: »[W]hite tiles on the floor, high chairs at the bar and plain chairs elsewhere with bright red and green cushions«³⁶.

Die Restaurantnamen haben sich ebenfalls weiterentwickelt. Wenn sie historische Bezüge herstellen, dann eher zum Mogulreich als zum britischen Empire. Regionale Spezifika werden durch Ortsnamen und Kochstile hervorgehoben (wie ›Malabar Junction‹, ›The Punjab Restaurant‹ oder ›Gifto's Lahore Karahi‹), und die Besitzer schreiben ihren Gästen oft eine gewisse Vertrautheit mit Sprachen des Subkontinents zu: ›Cafe Lazeez‹, ›Mumtaz Restaurant‹ und ›Shahi Spice‹ versprechen beispielsweise köstliches, hervorragendes oder königliches Essen. Auf diese Weise betonen die Restaurants geografische Bezüge, ohne ein Interesse an eventuellen Verbindungen mit Großbritannien zu haben, und zeigen sich sehr viel weniger bereit als ihre Vorgänger, auf die möglicherweise eingeschränkte Perspektive britischer Gäste Rücksicht zu nehmen und sich deren Bedürfnissen anzupassen.

Dieses neue Selbstbewusstsein erlaubt Konsumenten mit dem nötigen Vorwissen gleichzeitig, sich wohlinformiert und weltmännisch zu fühlen, weil sie Zeichen lesen können, die scheinbar nicht auf sie zugeschnitten sind. Wenn man den gesamten Markt im Blick behält, kann man aber gleichwohl davon ausgehen, dass genau diese Gäste die Hauptzielgruppe der neuen indischen Restaurants sind. Restaurantbesuche sind nämlich bei ethnischen Minderheiten in Großbritannien sehr viel weniger verbreitet als bei der weißen Bevölkerungsmehrheit.³⁷ Einige Restaurants gehen sogar noch weiter und setzen einfach voraus, dass indisches Essen in Großbritannien mittlerweile so bekannt ist, dass keine geografischen oder sprachlichen Verortungen mehr nötig sind. Ein Name wie ›Soho Spice‹ lokalisiert das Restaurant klar in London statt in Indien und wendet sich an Gäste, für die diese Küche nichts ›Fremdes‹ mehr hat – aber nicht durch etwaige Bemühungen des Restaurants, sich dem britischen Geschmack anzupassen, sondern durch ihre bereits vorhandenen Erfahrungen.

Die Durchdringung der britischen Essgewohnheiten durch die indische Küche zeigte sich in den 1990er Jahren auch bei zu Hause zubereiteten Mahlzeiten. Eine exponentiell wachsende Zahl von Marken baute auf den in Restaurants erworbenen Konsumentenerfahrungen auf und bot die Möglichkeit, diese Gerichte durch vorgekochte gekühlte oder tiefgefrorene *ready meals* jetzt auch mit sehr geringem Aufwand zu Hause zu servieren – oft auch in den bevorzugten regional spezifischen Formen.

36 Craig Brown: »Prawn Again«: In: *The Sunday Times* (9.5.1993), S. 18.

37 Vgl. Warde, Martens u. Olsen: »Consumption and the Problem of Variety«, a. a. O., S. 116.

Im Jahr 2003 stellte das Marktforschungsinstitut MINTEL zum Beispiel bei gekühlten *ready meals* ein 90-prozentiges Wachstum in den vorausgegangenen vier Jahren fest.³⁸ Dazu trug sicher auch bei, dass diese Form der Speisenzubereitung in Großbritannien generell sehr viel verbreiteter ist als zum Beispiel in Deutschland. Trotzdem zeigte sich gegen Ende der 1990er, dass die Konsumenten jetzt zu größeren Zeit- und Geldinvestitionen in die indische Küche bereit waren und ihre Gerichte nun vielfach auch selbst kochten.³⁹ Paulson-Box und Williamson⁴⁰ haben dieses Muster generell in der Einführung »ethnischer« Küchen beobachtet, aber im indischen Fall scheint die Entwicklung recht schnell gegangen zu sein. In einer Umfrage von 1996 sagten beispielsweise nur 28 Prozent der Befragten, dass sie indische Gerichte lieber außer Haus aßen, während es bei chinesischen 42 Prozent waren.⁴¹ Der Trend zur eigenen Zubereitung hat bei indischem Essen auch bereits standardisierte, generische Zutaten hinter sich gelassen. Currypulver (mit seinen Assoziationen einer monolithischen Wahrnehmung der indischen Küche nach dem Empire-Muster) galt 1986 auf dem britischen Markt noch als gut eingeführt.⁴² Bereits 1989 gab es bei den Verkaufszahlen aber trotz der allgemeinen Zunahme bei indischen Artikeln keine Weiterentwicklung mehr,⁴³ und am Ende der 1990er wurde der Markt klar von Soßenbasen dominiert, die direkt einzelne Gerichte zugeschnitten waren. In diesem Bereich haben sich umfassende Produktsortimente entwickelt, die federführend von der Marke Sharwood's India und dem Familienbetrieb Patak's aus Lancashire bestimmt werden, der 1993 mit einem 92-prozentigen Zuwachs die am schnellsten wachsende Marke in Großbritannien darstellte. Signifikante Konsumentengruppen gehen sogar noch weiter und bereiten indische Gerichte ohne jede Fertigware aus möglichst authentischen Zutaten zu. In der 1996er Umfrage des Instituts MINTEL gaben 18 Prozent der Befragten eine solche Präferenz an – ein substanzieller Marktanteil, wenn man die Zahl mit den 16 Prozent vergleicht, die *ready meals* bevorzugten, und dem 12-Prozent-Ergebnis für die Benutzung fertiger Soßen.⁴⁴ Chinesi-

38 Vgl. Basu: *Curry. The Story of the Nation's Favourite Dish*, a. a. O., S. 217.

39 Vgl. *Ethnic Foods 1999 Market Report*, a. a. O., S. 7.

40 Elaine Paulson-Box u. Peter Williamson: »The Development of the Ethnic Food Market in the UK«. In: *British Food Journal* 92 (1990), S. 10-15, s. bes. S. 11.

41 Vgl. MINTEL: *The Ethnic Food Market*, a. a. O., S. 41.

42 Vgl. [anonym]: *Ethnic Foods. An Industry Sector Overview*. o. O. 1986.

43 Vgl. *Ethnic Foods in the UK*, a. a. O., S. 5.

44 Vgl. MINTEL: *The Ethnic Food Market*, a. a. O., S. 41.

sche Speisen hingegen bevorzugten dieselben Interviewpartner als *ready meals* (22 Prozent), und nur eine geringere Zahl bereitete sie ohne Hilfsmittel zu (17 Prozent).

Das generelle Wachstum der indischen Küche in Großbritannien hat auch Auswirkungen auf Märkte, die zunächst in keiner Verbindung dazu zu stehen scheinen. Füllungen für die typischen britischen Sandwiches, Pizzabeläge, Desserts, Snacks oder Dips werden mehr und mehr in ›indischen‹ Formen angeboten, und selbst die britische Bastion *pub food* bleibt hier nicht außen vor: Der 1998 *Good Curry Guide* gibt an, dass 6 500 Pubs in Großbritannien *curries* anbieten,⁴⁵ die Firma Sharwood's vergibt den Preis ›Curry Pub of the Year‹, und der Gründer der Kette Café Rouge plant ›*Balti pubs*‹ in ganz Großbritannien.⁴⁶ Mit Allison James⁴⁷ kann man hier eine Form von ›*food creolization*‹ erkennen, eine Mischung aus Elementen beider Küchen, die zu neuen Gerichten führt – in den Werbeslogans des Londoner Cafe Lazeez, »a mélange of East with the West, illustrating the culinary style that has evolved in the UK over the past 30 years«.⁴⁸

Die Kreolisierung, die als Ausprägung des generelleren britischen Trends zu *fusion food* statt traditionellem *plain fare* seit ca. 1975 gesehen werden kann,⁴⁹ ist den Anpassungen an den britischen Geschmack in der ersten Phase der indischen Küche diametral entgegengesetzt. Während es sich bis in die 1970er Jahre hinein darum handelte, das ›Fremde‹ der dominanten Kultur schmackhaft zu machen, kommen jetzt beide Küchen auf gleicher Ebene zusammen und schaffen etwas Neues. Wie es eine Restaurantkritik über das Cafe Lazeez formuliert: »[O]n the one hand, they cut down on ghee and chili in Indian dishes, and on the other they Indianise thoroughly western dishes such as burgers, tuna and lamb chops«.⁵⁰ Wie einige der analysierten Restaurantnamen gerade in London bereits andeuten, wird die Herkunft der Gerichte zunehmend irrelevant, und die Vertrautheit der Konsumenten mit der vormals ›fremden‹ Küche

45 Vgl. ebd., S. 19.

46 Vgl. Basu: *Curry. The Story of the Nation's Favourite Dish*, a. a. O., S. 183.

47 Allison James: »Cooking the Books. Global or Local Identities in Contemporary British Food Cultures?«. In: *Cross-Cultural Consumption. Global Markets, Local Realities*. Hg. v. David Howes. London [u. a.] 1996, S. 77-92, s. bes. S. 90-92.

48 Zit. nach Brown: »Prawn Again«, a. a. O., S. 18.

49 Vgl. Derek J. Oddy: *From Plain Fare to Fusion Food. British Diet from the 1890s to the 1980s*. Woodbridge [u. a.] 2003, S. 224 f.

50 Brown: »Prawn Again«, a. a. O., S. 18.

kann einfach vorausgesetzt werden. Diese Entwicklung schließt auch noch andere Traditionen ein, sodass indische Restaurants jetzt nicht nur ihr Weinangebot aus der ganzen Welt anpreisen, sondern auch *Cassata*-Eis oder *Mousse au chocolat*.

Neue Bedeutungen?

Die offensichtlichste Veränderung in der Wahrnehmung der indischen Küche nach den 1970er Jahren besteht in ihrem höherklassigen Image. Der *Good Food Guide* von 1992 führte 19 indische Restaurants auf (verglichen mit neun in der Ausgabe von 1982), und zwei indische Restaurants in London haben inzwischen Michelin-Sterne.⁵¹ Das hat sicher seinen Grund in der gestiegenen Qualität, aber die neue Sichtweise dieser Restaurants als legitime Ziele für gesellschaftliche Gruppen, die Restaurantführer konsultieren, hat wohl auch mit den neuen Auszeichnungen zu tun. Für die Restaurants wird eine solche Anerkennung zunehmend wichtig, da der Boom der *ready meals* ihnen diejenigen Kunden wegnimmt, die einfach nur schnell und unkompliziert indisch essen möchten. Die neue Verbindung der indischen Küche mit dem Premiumsegment schlägt sich aber auch genereller nieder, sodass Delikatessenabteilungen (sogar bei Harrods) jetzt zum Beispiel routinemäßig vorgekochte frische *curry*-Gerichte anbieten und sogar ein Bild von Madhur Jaffrey in eine Serie berühmter Köche in der National Portrait Gallery aufgenommen wurde.

Diese Entwicklung hat es der indischen Küche erlaubt, an der ›touristischen‹ Seite des ethnischen Nahrungsmittelmarktes teilzuhaben und Konsumenten selbstbewusst die kulinarische Erfahrung ferner Länder anzubieten. So betonen indische Restaurants ›exotische‹ Aspekte nach dem Modell von Reiseprospekten – das Londoner La Porte des Indes verspricht beispielsweise »[e]xotic plants and flowers« zusammen mit einer Marmortreppe, einem ›Mogul‹-Wasserfall und indischen Antiquitäten. Dieselben Bedeutungen werden auch für die Zubereitung indischer Mahlzeiten zu Hause verwendet. Produzenten von Saucen und Pasten werben mit etablierten Zeichen des ›Exotischen‹ wie funkelnden Palästen und kostbaren Gewändern, und selbst die Autoren von Kochbüchern scheinen zu wissen, dass ihre Leser mehr als praktische Instruktionen erwarten: Chapman führt beispielsweise ein Gericht aus Goa ein als die Chance, etwas einzufangen von ›that exotic place south of Bombay

51 Vgl. Basu: *Curry. The Story of the Nation's Favourite Dish*, a. a. O., S. xii.

where blue seas lap white sands and reflect green palm trees – ah me!«⁵² Selbst die British Tourist Authority schien in den 1990er Jahren durch die Betonung der ›indischen‹ Speisenvorlieben der Briten den üblichen Assoziationen von Wetter und Landschaft ein paar andere Bilder hinzufügen zu wollen. Diese mehr oder weniger direkt evozierten Heterostereotypen stellen natürlich wiederum eine Orientalisierung ›Indiens‹ als Gegenpol des Westens dar – eine aus der Werbung hinlänglich bekannte und deshalb quasi automatisch positiv besetzte Konstruktion.

Damit solche Bedeutungen vermittelt werden, müssen die Gerichte so genuin ›andersartig‹ wie möglich erscheinen, sodass Authentizität in Selbstdarstellungen indischer Anbieter zunehmend eine wichtige Rolle spielt. So ist auf dem recht gesättigten Restaurantmarkt auch noch eine (scheinbar) möglichst klare Differenzierung von den anderen Anbietern möglich. Die Trends zu regional spezifischen Küchen sowie nicht-englischen Restaurantnamen sind damit eng verbunden. Restaurantbesitzer preisen außerdem den Gebrauch traditioneller Zubereitungsmethoden an und den Zuspruch ihrer asiatischen Kundschaft. Sogar das durch und durch britische Kaufhaus Marks & Spencer orientiert sich an diesen Standards und hat einen Berater für das indische Segment eingestellt, der Authentizität verkörpern soll.⁵³

Obwohl immer wieder auf dieses Konzept rekurriert wird, bleibt es aber erstaunlich vage, und es gibt nur wenige Versuche, seine genaue Bedeutung in Bezug auf die indische Küche zu definieren. Rachel Vickers setzt den ›authentischeren‹ Geschmack, den Konsumenten ihrer Ansicht nach jetzt verlangen, einfach mit dem gleich, der sich in »curry houses and restaurants«⁵⁴ findet. Chapman⁵⁵ scheint dagegen in seinem *Indian Restaurant Cookbook* manchmal zwischen »authentic or restaurant flavour« zu unterscheiden, wobei die erste Kategorie sich auf Gerichte beziehen soll, die Familien in ganz Indien lieben.⁵⁶ Das übergeht alle Veränderungen, die sich bei den indisch-stämmigen Einwanderern inzwischen ergeben haben.

Einen Standard anzulegen, den viele asiatische Gruppen in Großbritannien (und gerade auch die Einwanderer aus Ost-Afrika) nicht als ihren eigenen anerkennen würden, ist demnach ebenso zweifelhaft, wie Authentizität einfach in (traditionell generischen oder regional spezifischen) Restaurants zu lokalisieren. Die kulturelle Bedeutung dieser Kategorie

52 Chapman: *Indian Restaurant Cookbook*, a. a. O., S. 91.

53 Vgl. Hardyment: *Slice of Life*, a. a. O., S. 140.

54 Rachel Vickers: *The European Ethnic Foods Market*. London 1998, S. 17.

55 Chapman: *Indian Restaurant Cookbook*, a. a. O., S. 9 u. S. 183.

56 Ebd., S. 74.

scheint fast noch dadurch intensiviert zu werden, dass sich ihre Bedeutung nicht festlegen lässt. Der »authentic taste of India«⁵⁷ hat für die britischen Konsumenten offensichtlich einen fast spirituellen Wert und wird von Restaurantbesitzern als Möglichkeit gesehen, ihre eigene Identität selbstbestimmt zu präsentieren, »to throw away all the old stereotypes about Indian cooking and Indians in general«.⁵⁸ Unternehmungen wie das Londoner True Heritage Cuisine of Bangladesh Food Festival mögen faktisch gesehen mehr oder weniger absurd sein. Sie zeigen aber sehr deutlich die zentrale Wichtigkeit, die Konsumenten und Produzenten dem hier vermittelten identitätsstärkenden Differenzcharakter beimessen – auch wenn die ihm zugrunde liegende ›Authentizität‹ immer nur inszeniert sein kann.⁵⁹

Dem Streben nach Authentizität scheinen die Integrationsprozesse entgegenzustehen, die sich bei *fusion food* und in Restaurantnamen zeigen, welche nicht mehr auf die Herkunft der Küche rekurrieren. Differenz wird hier allenfalls als das spielerische Experimentieren mit einer möglichst großen, postmodernen Vielfalt wichtig, bei dem indisches Essen selbstbewusst und gleichberechtigt neben anderen Küchen steht. In den Selbstdarstellungen von Produzentenseite vermischen sich allerdings diese beiden Tendenzen. Patak's beispielsweise kombiniert auf seiner Homepage⁶⁰ sein Exotik suggerierendes rotes und goldenes Logo mit dem Bild eines ›normalen‹ Firmengebäudes. Die Produzenten versuchen also, eine möglichst große Bandbreite der britischen Konsumenten anzusprechen, indem sie sowohl ›touristische‹ als auch ›alltägliche‹ indische Esserfahrungen evozieren.

Wenn man nach der Häufigkeit urteilt, mit der die entsprechenden Zeichen verwendet werden, scheint die erste Konsumentengruppe für wichtiger gehalten zu werden. Dafür spricht die zahlenmäßige Verteilung der verschiedenen Typen von Restaurantnamen und die geringere, wenn auch besonders in London steigende Präsenz von kreolisierten Gerichten auf den Speisekarten. Chapman's Kochbuch⁶¹ enthält interessanterweise zwar Rezepte wie *Spicy Roast Potatoes*, die zu einem scharfen Weih-

57 Indian Ocean Take Away (o. J.), <http://www.indianoceantakeaway.co.uk> (20. Juli 2007) und Rajah (o. J.), <http://www.rajahinverness.co.uk> (20. Juli 2007).

58 Londoner Restaurantbesitzer, zit. nach Hardyment: *Slice of Life*, a. a. O., S. 134.

59 Vgl. auch Berghe: »Ethnic Cuisine. Culture in Nature«, a. a. O., S. 394.

60 Patak's: »About Us«: (o. J.), <http://www.pataks.co.uk/about/story.php> (20. Juli 2007).

61 Chapman: *Indian Restaurant Cookbook*, a. a. O., S. 113.

nachtstruthahn gereicht werden sollen, aber diese werden oft eher entschuldigend vorgestellt, was auf Authentizität als den ›wahren‹ Wert verweist: »A pure invention, I must confess.«⁶² Außerdem fällt auf, dass die Produzentenseite manchmal immer noch besorgt erscheint, dass sich die Kunden von zu genuin indischen Speisen überfordert fühlen könnten. Firmenwebsites betonen immer wieder die einfache Anwendung der angebotenen authentischen Zutaten und Geräte, und Chapman warnt den Leser explizit bei scharfen Rezepten.⁶³

Zusammen mit solchen Anzeichen, dass der durchschnittliche Konsument die indische Küche wohl immer noch nicht so selbstverständlich benutzt wie zum Beispiel die italienische, lassen sich auch Signale finden, dass die ›alten‹ Bedeutungen der indischen Speisen aus der Zeit vor 1970 keineswegs völlig verschwunden sind. Anklänge an das Empire werden zwar nicht mehr offen zur Schau gestellt, scheinen aber immer wieder mit dem Streben nach Authentizität verwoben zu sein. Patak's hebt in Presseerklärungen die ›historischen‹ Verbindungen mit Indien hervor, die die Konsumenten des Vereinigten Königreichs (im Gegensatz zu Exportmärkten wie Australien) zur ›offensichtlichen‹ Zielgruppe indischer Produkte machen.⁶⁴ Das Londoner Restaurant La Porte des Indes bezieht seine Form der indischen Küche explizit auf die vormals französisch dominierten Kolonien in Südindien und Pondicherry⁶⁵ und verbindet so koloniale Authentizität mit den luxuriösen Assoziationen der französischen Küche. Diese älteren Bedeutungen treten insbesondere dann hervor, wenn indische Produkte außerhalb Großbritanniens vermarktet werden. Unter großen Union Jack-Logos bieten Internetfirmen wie The Flavour of Britain, The British Connection und The British Supermarket ›indische‹ Soßen und Chutneys als typisch britisch an. Viele der hier vertriebenen Marken sind sogar dieselben, die sich anderenorts als Ausdruck exotischer Differenz oder erfolgreicher kulinarischer Integration empfehlen.

Auch auf der Konsumentenseite gibt es trotz der aufgezeigten Veränderungen auch Kontinuitäten. Die Gruppen, die für identitätsaffirmierende Empire-Assoziationen besonders empfänglich waren, stellen weiterhin die treuesten Anhänger der indischen Küche dar. Wer einmal die

62 Ebd., S. 47

63 Ebd., S. 25, S. 40, S. 141 f. u. S. 152.

64 British Trade International: »Export Winners. Patak (Spices) Ltd«, <http://www.brittrade.com/exportwinners/case-study/patak-spices-ltd.html> (15. Januar 2001).

65 Vgl. Basu: *Curry. The Story of the Nation's Favourite Dish*, a. a. O., S. 149 u. S. 151.

Woche oder noch öfter in indischen Restaurants isst, ist immer noch mit großer Wahrscheinlichkeit männlich und zwischen 16 und 24 Jahre alt.⁶⁶ Außerdem gaben bei der Frage nach dem beliebtesten (und nicht dem am häufigsten besuchten) Restauranttyp nur sechs Prozent der C1-Konsumenten und acht Prozent der AB-Gruppe indische Restaurants an, aber immerhin elf Prozent aus dem Bereich DE.⁶⁷ Wahrscheinlich werden also die DE-Konsumenten von wirtschaftlichen Zwängen davon abgehalten, so oft indisch zu essen, wie sie es gern würden.

Höherklassige Gäste nutzen zwar diese Restaurants, aber scheinen sie immer noch nicht als ihr angestammtes Territorium zu betrachten. Die Besitzer ambitionierter indischer Restaurants klagen immer wieder, dass sie nie zur gleichen Klasse gerechnet werden wie ähnlich gute europäische Restaurants und vor allem auch nicht die gleichen Preise verlangen können.⁶⁸

Auf der Bedeutungsebene ist die Verbindung zwischen indischem Essen und britischen *lads* auf jeden Fall immer noch präsent. So parodierte die britisch-indische Serie *GOODNESS GRACIOUS ME* 1998 mit großem Erfolg eine »typische« Situation unter explizit verkehrten Vorzeichen: Die Episode »The Traditional Bombay Friday Night Out« spielt in einem »englischen« Restaurant, wo der englische Ober die betrunkenen und unflätigen Bombayer Kunden mit stereotyper kolonialer Unterwürfigkeit bedient. Diese interessieren sich in keinsten Weise für die englische Küche oder gar für die Kultur Großbritanniens. Die konsumierten Gerichte sind für die männlichen Gäste lediglich eine willkommene Möglichkeit, sich durch die Wahl möglichst fader Speisen als besonders maskulin zu präsentieren (auch hier also wieder eine parodistische Umkehr), während die Inderinnen ihre Aufmerksamkeit im Wesentlichen auf den exotischen Kellner konzentrieren.

Trotz der veränderten Formen und Bedeutungen der indischen Küche in Großbritannien scheint damit die nostalgische Rekonstruktion des Empires letztlich immer noch zu eng mit ihr verwoben zu sein, um zu ausgeprägtem multikulturellem Optimismus Anlass zu geben. Man sollte also auf keinen Fall die Konsumenten »ethnischer« Gerichte einfach pauschal als politisch oder kulturell progressiv ansehen, sondern genau zwischen den Bedeutungen differenzieren, die einer bestimmten »ethnischen« Kü-

66 Worman: *The UK Ethnic Foods Report*, a. a. O., S. 57; *The UK Ethnic Food Report*. Hg. v. Deborah Brodin [u. a.], o. O. 1993.

67 Vgl. Mark Payne u. Billie Payne: *Eating Out in the UK. Market Structure, Consumer Attitudes and Prospects for the 1990s*, o. O. 1993, S. 93.

68 Vgl. Basu: *Curry. The Story of the Nation's Favourite Dish*, a. a. O., S. 223 f.

che zugeschrieben werden, und die verschiedenen Arten und Weisen untersuchen, auf die sie jeweils genutzt wird.⁶⁹

69 Dieser Aufsatz ist eine aktualisierte und ins Deutsche übertragene Version meines Beitrags »Emulating the Empire. Demonstrating Difference or Expressing Equality? Selling and Consuming Indian Food in Britain«. In: *Journal for the Study of British Cultures* 8 (2001) H. 1, S. 57-71.

EPILOG ZUM DESSERT

ZU TISCH BEI KANT

FRIEDMAR APEL

In seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) wollte Immanuel Kant (1724-1804) zeigen, was der Mensch »als frei handelndes Wesen aus sich selber macht, oder machen kann und soll«¹. Das setzt die Teilnahme des Philosophen wie des angesprochenen Lesers an der Lebenspraxis voraus. Kant will mit seiner Anthropologie nicht bloß belehren, sondern den Menschen zu einer belebenden und die menschlichen Möglichkeiten ausschöpfenden Tätigkeit anhalten, womit er fortschreitend der »Rohigkeit der Natur«² entgegen soll. Auf diesem Gebiet ist viel mehr und Befriedigenderes zu erreichen als auf dem der reinen Vernunft, die immer nur Möglichkeitsbedingungen angeben kann. So ist Kants *Anthropologie* auch ein Loblied auf solche Kulturtechniken, die einen rechten Gebrauch von der Sinnlichkeit machen. Diese Selbstkultivierung findet »in einer Gesellschaft mit Menschen«³ statt, die dem Ideal einer weltbürgerlichen Gesellschaft folgt, auch wenn die zum großen Teil erzwungene Zivilisierung noch weit von der »wahren Freiheit«⁴ entfernt sein mag.

Das Ereignis nun, in dem Wohlleben und Humanität am besten zusammenstimmen, »ist eine gute Mahlzeit in guter (und wenn es sein kann, auch abwechselnder) Gesellschaft, von der Chesterfield sagt: daß sie nicht unter der Zahl der Grazien und auch nicht über die der Musen sein müsse«⁵. Ganz entsprechend erwartete Kant beinahe täglich pünktlich um ein Uhr seine Mittagsgäste, deren Zahl der Regel des Earl of Chesterfield folgend zwischen drei und neun betrug. Es gab Fisch, vorzugsweise Kabeljau, gern auch Kaviar aus Riga, Erbsen und weiße Rüben, deftige Würste und Braten, worauf Kant auch nicht verzichten mochte, als er im Alter Anzeichen der Gicht (in Form einer glühenden Röte der Zehen des linken Fußes) an sich feststellte, da er seinem Willen

1 Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Stuttgart 1983, S. 29.

2 Ebd., S. 282.

3 Ebd.

4 Vgl. ebd., S. 353.

5 Ebd., S. 225.

zur Gesundheit mehr vertraute als medizinischen Ratschlägen. Auch vom Wein als einer freundlichen Gewohnheit des Daseins mochte er bis zu seinem Tod nicht lassen. Für ein Gastmahl rechnete Kant mindestens eine halbe Flasche pro Person, je nach Anzahl anwesender Damen. Bier hielt er dagegen für schädlich. Bei Tisch sollte aber auch Wasser getrunken werden, um für geschmeidigen Stuhl zu sorgen. Zum Abschluss gab es Käse und Früchte. Zu jeder Speise wurde Senf gereicht, den Kant selbst herstellte.

Bei Kants Mahlzeiten, die öfter bis gegen vier oder fünf Uhr andauerten, durfte frei über alles gesprochen werden, selbst über politische Fragen im Zusammenhang mit der Französischen Revolution, keinesfalls aber über schwierige Probleme, geschweige denn Kants philosophische Schriften. Vor allem aber war es verboten, die Anwesenden zu langweilen. Am Freimut bei Tische, der sogar die Indiskretion einschließt, entwickelt Kant in seiner *Anthropologie* die praktische Bedingung der Freiheit durch Einschränkung. Es darf zwar auch Nachteiliges und Spöttisches über Personen geredet werden, das aber soll auf keinen Fall außerhalb der Tischgesellschaft nachgeplaudert werden. Hier kommt auch unter Aufgeklärten durch das gemeinsame Speisen an einem Tisch ein ungeschriebener Vertrag zustande, der auf archaische Sitten zurückgeht, zum Beispiel auf die Gebräuche »des Arabers, bei dem der Fremde, sobald er jenem nur einen Genuß (einen Trunk Wasser) in seinem Zelt hat ablocken können, auch auf seine Sicherheit rechnen kann«.⁶

Allein zu essen ist nach Kant für philosophierende Gelehrte in mehrfacher Hinsicht ungesund, »nicht Restauration, sondern (vornehmlich wenn es gar einsames Schwelgen wird) Exhaustion; erschöpfende Arbeit, nicht belebendes Spiel der Gedanken«,⁷ wie es durch die wechselnden Einfälle der Tischgenossen bewirkt wird. Kant begründet die Schädlichkeit des Alleinensens insbesondere aus der geisteswissenschaftlichen Gegenstandskonstitution im Sinne der aristotelischen Definition innerhalb einer Tätigkeit der Klugheit. Der philosophierende Gelehrte müsse nämlich seine Gedanken fortdauernd bei sich herumtragen, während der Empiriker oder der Historiker sie vor sich hinstellen könne und am »folgenden Tag die Arbeit von da fortsetzen, wo er sie gelassen hatte«⁸. Für gemeinsame Mahlzeiten ist die preußische Ethik des Verzichts und der Sparsamkeit außer Kraft gesetzt. »Der Purism des Zynikers und die Fleischestötung des Anachoreten ohne gesellschaftliches Wohlleben sind verzerrte Gestalten der Tugend und für diese nicht einladend, sondern

6 Ebd., S. 227.

7 Ebd.

8 Ebd.

von den Grazien verlassen, können sie auf Humanität nicht Anspruch machen.«⁹

Die Vielheit der Gerichte dient dabei aber nicht der »Schwelgerei«, sondern erfüllt einen Zweck. Sie hält die Gäste über einen längeren Zeitraum zusammen, und sie sorgt für eine Gliederung der Konversation, die sich in drei Stufen abspielt: »1) Erzählen, 2) Räsionieren und 3) Scherzen.«¹⁰ Das Erzählen geht mit der Befriedigung des ersten Appetits einher, nun dürfen verschiedene Standpunkte zur Sprache kommen, was wiederum »den Appetit für Schüssel und Bouteille«¹¹ erregt und gedeihen lässt. Das jedoch wird später durch einen inzwischen »ziemlich reichlichen Genuß endlich beschwerlich«, so

fällt die Unterredung natürlicherweise auf das bloße Spiel des Witzes, zum Teil auch dem anwesenden Frauenzimmer zu gefallen, auf welches die kleinen mutwilligen, aber nicht beschämenden Angriffe auf ihr Geschlecht die Wirkung tun, sich in ihrem Witz selbst vorteilhaft zu zeigen, und so endigt die Mahlzeit mit Lachen.¹²

Das wiederum führt zu guter Verdauung, also zum körperlichen Wohlbefinden. Damit das alles auch klappt, bedarf die nach dem Muster der ästhetischen Erfahrung modellierte Dramaturgie des Gastmahls sanfter Steuerung. Am besten durch eine charmante Hauswirtin, auf die Kant freilich trotz Neigung wegen zu zögerlich bedachter Brautwerbung zeit lebens verzichten musste. Er tröstete sich mit der Beobachtung, dass sich alte Hagestolze mehrenteils länger ein jugendliches Aussehen bewahren als verhelichte alte Männer, deren harte Gesichtszüge ja vielleicht den Zustand eines getragenen Jochs verraten würden. Jedenfalls musste Kant gewöhnlich selber für die Gesprächslenkung sorgen. Er achtete aber immer darauf, Frauen einzuladen, mit denen er sich besonders gern unterhielt. In der *Anthropologie* ist denn auch »die weibliche Eigentümlichkeit mehr als die des männlichen Geschlechts ein Studium für den Philosophen«¹³, denn der Weiblichkeit ist jene Verfeinerung der Kultur der Gesellschaft aufgegeben, in der sich der Mensch selbst zum höchsten Zweck bildet.

9 Ebd., S. 230.

10 Ebd., S. 228.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 256.

»Die Regeln eines geschmackvollen Gastmahls, das die Gesellschaft animiert, sind«¹⁴: Der Gesprächsstoff muss so gewählt werden, dass er alle Anwesenden interessiert. Längere Pausen im Gespräch sind zu vermeiden. Der Gegenstand soll nicht vorschnell gewechselt werden,

weil das Gemüt am Ende des Gastmahls wie am Ende eines Dramas [...] sich unvermeidlich mit der Rückerinnerung der mancherlei Akte des Gesprächs beschäftigt; wo denn, wenn es keinen Faden des Zusammenhangs herausfinden kann, es sich verwirrt fühlt und in der Kultur nicht fortgeschritten, sondern eher rückgängig geworden zu sein mit Unwillen inne wird.¹⁵

Schließlich ist jegliche Rechthaberei zu unterlassen und zu große Ernsthaftigkeit mit einem Scherz abzuwenden. Sollte es dennoch zum Streit kommen, so ist der Ton zu mäßigen, er soll nicht »schreihälsig oder arrogant« sein, auf dass keiner der Mitgäste mit einem anderen »entzweit aus der Gesellschaft in die Häuslichkeit zurückkehre.«¹⁶

Jedes gelungene Gastmahl weist auf das platonische Urbild zurück, das nicht nur gefällt, solange man es genießt, sondern analog zur ästhetischen Erfahrung auch, wenn man daran denkt, und zugleich ist jede in Fröhlichkeit versammelte Tischgesellschaft als gesittete Glückseligkeit Vorschein einer wahrhaft zivilisierten, weltbürgerlich verfassten Menschheit.

14 Ebd., S. 229.

15 Ebd.

16 Ebd.

ÜBER DIE AUTORINNEN UND AUTOREN

Friedmar Apel (Prof. Dr.) ist nach Studium und Assistentenzeit an der Freien und der Technischen Universität Berlin, Professuren an der Emory University Atlanta und den Universitäten Regensburg, Siegen und Paderborn seit 2000 Professor für Deutsche Literatur im europäischen Kontext an der Universität Bielefeld. Zahlreiche Publikationen zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte, ständiger Mitarbeiter in den Ressorts »Literatur« und »Geisteswissenschaften« für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Claudia Breger (Prof. Dr.) ist Associate Professor of Germanic Studies und Adjunct Associate Professor of Communication and Culture and Gender Studies an der Indiana University (Bloomington, USA). Sie promovierte (1996) und habilitierte (2003) an der Humboldt-Universität zu Berlin und war 1999-2002 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Paderborn. Sie forscht und lehrt zu Literatur, Film und Theater des 20. und 21. Jahrhunderts mit Schwerpunkt auf den Interrelationen von Gender, Sexualität und Ethnizität sowie im Bereich der Literatur-, Medien- und Kulturtheorie.

Anja Flügge (M.A.) studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Kunst an der Universität Paderborn. Für ihre Magisterarbeit zu Raumkonzeptionen im Werk Yoko Tawadas wurde sie mit dem Marianne Schrader-Preis ausgezeichnet. Derzeit schreibt sie an einer Dissertation zum Thema »Positionierungen weiblicher Figuren im Privatraum in Texten des 20. und 21. Jahrhunderts«.

Anja K. Johannsen (Dr.) ist Postdoc-Stipendiatin der kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Paderborn und unterrichtet im Fach Komparatistik. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Raum und Literatur, deutsch- und englischsprachige Gegenwartsliteratur, Geschichte und Gegenwart des Literaturbetriebs. Sie arbeitet zudem als Organisatorin literarischer Veranstaltungen.

Iris Hermann (PD Dr. habil.) lehrt im Bereich der Neueren deutschen und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Bielefeld,

zur Zeit vertritt sie den Lehrstuhl von Prof. Dr. Ralf Schnell an der Universität Siegen, ihre Forschungsschwerpunkte sind Ästhetik des Körperlichen, Literatur der Klassischen Moderne, jüdisch-deutschsprachige Literatur vor und nach 1945, österreichische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Genderfragen.

Miriam Kanne (M.A.) ist Promotionsstipendiatin der Universität Paderborn. Sie schreibt an einer Dissertation zum Thema »Heimat« in Texten deutschsprachiger Gegenwartssautorinnen. Zu ihren weiteren Arbeitsschwerpunkten zählen Theorien der Raum- und Geschlechterforschung.

Maria Kublitz-Kramer (Dr.) ist Akademische Direktorin am Oberstufen-Kolleg an der Universität Bielefeld und publizierte zu Genderforschung, Literatur der Gegenwart und Literaturdidaktik. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen außerdem im Bereich von Exilforschung und deutsch-jüdischer Literatur.

Claudia Lillge (Dr.) lehrt im Fach Komparatistik an der Universität Paderborn. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen transatlantische Literatur- und Kulturbeziehungen (Großbritannien/USA) sowie die englischsprachigen Literaturen des 19. und 20. Jahrhunderts. Weitere Arbeitsfelder liegen im Bereich der literarischen Anthropologie, der internationalen Medienkultur, der Ästhetik neuer Medien sowie Themen und Theorien der Cultural Studies.

Anne-Rose Meyer (Dr.) ist Junior-Professorin im Bereich Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Interkulturalität, Ästhetik, deutschsprachige Literatur der Zwischenkriegszeit und Gegenwart, französische Literatur des 19. Jahrhunderts, Schnittstellen zwischen Literatur, Anthropologie und Medizin.

Annegret Pelz (Prof. Dr.) ist Professorin für Neuere deutsche Literatur am Institut für Germanistik der Universität Wien. Arbeitsschwerpunkte sind u. a.: Inszenierung des Schreibens, Reiseliteratur und Raumerfahrung, Migration und Gedächtnis.

Kate Rigby (Prof. Dr.) ist Associate Professor im Fach Komparatistik an der Monash University in Melbourne. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind moderne deutsche Literatur und Philosophie, europäische Romantik und Kultur sowie Ökologie in Europa und Australien.

Stefanie Rinke (Dr.) ist Literatur- und Kulturwissenschaftlerin und lebt in Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Literatur- und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, der Analyse der Moderne, der Geschlechtergeschichte, der Gender- und Medientheorie, der christlichen Religion und der Ethik.

Gabriele Rippl (Prof. Dr.) lehrt Literaturen in englischer Sprache an der Universität Bern. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Text-Bild-Beziehungen, Inter-/ Medialitätstheorien, Historische Anthropologie der Medien, Literatur- und Kulturtheorie, Gender Studies, Antikerezeption/-kulturelles Gedächtnis sowie anglo-amerikanische Literatur der frühen Neuzeit, des 19. und 20. Jahrhunderts.

Martin Jörg Schäfer (Dr.) lehrt Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt und Ästhetik an der Akademie der bildenden Künste Wien. Zur seinen Arbeitsfeldern zählen poetische, poetologische und ästhetische Theorien, Schnittstellen zwischen Literatur und Philosophie sowie Traditionsbrüche und Krisendiskurse in der deutsch- und englischsprachigen Literatur und Medienkultur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.

Susanne Scholz (Prof. Dr.) lehrt englische Literatur und Kultur am Institut für England- und Amerikastudien der Universität Frankfurt am Main. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der englischen Literatur und Kultur der frühen Neuzeit und des 19. Jahrhunderts, speziell der visuellen Kultur, der kulturellen Dingforschung und der Literaturanthropologie.

Katja Suren (M.A.) ist Promotionsstipendiatin der Universität Paderborn und schreibt an einer Dissertation zum Thema »Kindheit erzählen – Rhetoriken des Erinnerns bei Natascha Wodin, Herta Müller und Aglaja Veteranyi«. Sie arbeitet als Lehrbeauftragte in den Bereichen Sprachpraxis (Freie Rede und Sprecherziehung) sowie Neuere Deutsche Literatur. Weitere Arbeitsschwerpunkte sind: Sprache und Gewalt, Rhetorik und Kommunikation.

Merle Tönnies (Prof. Dr.) lehrt Anglistik an der Universität Paderborn. Ihre wichtigsten Forschungsschwerpunkte sind das britische Drama vom 19. bis zum 21. Jahrhundert, die zeitgenössische englischsprachige Erzählliteratur sowie kulturwissenschaftliche Fragestellungen, insbesondere zu Identitätskonstruktionen im Viktorianismus und im heutigen Großbritannien.

Ulrike Vedder (Dr.) ist am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin als Persönliche Referentin der Direktorin tätig. Zu ihren derzeitigen Arbeitsschwerpunkten zählen Überlieferungskonzepte zwischen Natur und Kultur; die Wissenschafts- und Kulturgeschichte von Genealogie und Generation; Poesie und Wissen von 1800 bis heute.

Mirna Zeman (M.A.) promoviert an der Universität Paderborn zum Thema »Deutschsprachige Reiseliteratur über das vormoderne Kroatien«. Von 2002 bis 2005 war Sie Stipendiatin des Graduiertenkollegs »Reiseliteratur und Kulturanthropologie« danach Graduiertenstipendiatin der Universität Paderborn. Ihre Forschungsschwerpunkte sind komparatistische Imagologie, Stereotypenforschung, Reiseliteratur, Identitätsforschung, Kulturgeschichte Südosteuropas und der Habsburger Monarchie im 18. und frühen 19. Jahrhundert.



Birgit Althans, Kathrin Audehm,
Beate Binder, Moritz Ege, Alexa Färber (Hg.)

Kreativität. Eine Rückrufaktion

Zeitschrift für Kulturwissenschaften,
Heft 1/2008

März 2008, 138 Seiten, kart., 8,50 €,
ISSN 9783-9331

ZfK - Zeitschrift für Kulturwissenschaften

Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent: Neben innovativen und qualitativ hochwertigen Ansätzen besonders jüngerer Forscher und Forscherinnen steht eine Masse oberflächlicher Antragsprosa und zeitgeistiger Wissensproduktion – zugleich ist das Werk einer ganzen Generation interdisziplinärer Pioniere noch wenig erschlossen.

In dieser Situation soll die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über »Kultur« und die Kulturwissenschaften bieten. Die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur, historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus kann so mit klugen interdisziplinären Forschungsansätzen fruchtbar über die Rolle von Geschichte und Gedächtnis, von Erneuerung und Verstetigung, von Selbststeuerung und ökonomischer Umwälzung im Bereich der Kulturproduktion und der naturwissenschaftlichen Produktion von Wissen diskutiert werden.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** lässt gerade auch jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen, die aktuelle fächerübergreifende Ansätze entwickeln.

Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen die Ausgaben »Fremde Dinge« (1/2007), »Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft« (2/2007) und »Kreativität. Eine Rückrufaktion« (1/2008) vor.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.

Bestellung per E-Mail unter: bestellung.zfk@transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

Hans Dieter Hellige (Hg.)
Mensch-Computer-Interface
Zur Geschichte und Zukunft
der Computerbedienung
Juni 2008, 400 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-564-2

Claudia Lillge,
Anne-Rose Meyer (Hg.)
Interkulturelle Mahlzeiten
Kulinarische Begegnungen
und Kommunikation
in der Literatur
Juni 2008, 368 Seiten,
kart., 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-881-0

Geert Lovink
Zero Comments
Elemente einer kritischen
Internetkultur
Juni 2008, ca. 300 Seiten,
kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-804-9

Doris Kolesch, Vito Pinto,
Jenny Schrödl (Hg.)
Stimm-Welten
Philosophische,
medientheoretische und
ästhetische Perspektiven
Juni 2008, ca. 216 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-904-6

Simone Loleit
**Wahrheit, Lüge, Fiktion:
Das Bad in der deutsch-
sprachigen Literatur
des 16. Jahrhunderts**
Juni 2008, 392 Seiten,
kart., 41,80 €,
ISBN: 978-3-89942-666-3

York Kautt
Image
Zur Genealogie eines
Kommunikationscodes
und zur Entwicklung des
Funktionssystems Werbung
Juni 2008, 370 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-826-1

Michael Dürfeld
**Das Ornamentale
und die architek-
tonische Form**
Systemtheoretische Irritationen
Mai 2008, 160 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 978-3-89942-898-8

Matthias Bruhn,
Kai-Uwe Hemken (Hg.)
Modernisierung des Sehens
Sehweisen zwischen Künsten
und Medien
Mai 2008, 374 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-912-1

Peter Seibert (Hg.)
**Samuel Beckett
und die Medien**
Neue Perspektiven auf
einen Medienkünstler
des 20. Jahrhunderts
Mai 2008, 224 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-843-8

Derrick de Kerckhove,
Martina Leeker,
Kerstin Schmidt (Hg.)
McLuhan neu lesen
Kritische Analysen zu Medien
und Kultur im 21. Jahrhundert
April 2008, 514 Seiten,
kart., zahlr. Abb., inkl. DVD, 39,80 €,
ISBN: 978-3-89942-762-2

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

Ronald Kurt,
Klaus Näumann (Hg.)
**Menschliches Handeln
als Improvisation**
Sozial- und musikwissenschaftliche
Perspektiven
März 2008, 238 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-754-7

Thomas Ernst,
Patricia Gozalbez Cantó,
Sebastian Richter,
Nadja Sennewald,
Julia Tieke (Hg.)
SUBversionen
Zum Verhältnis von Politik
und Ästhetik in der Gegenwart
März 2008, 406 Seiten,
kart., 30,80 €,
ISBN: 978-3-89942-677-9

Cora von Pape
Kunstkleider
Die Präsenz des Körpers
in textilen Kunst-Objekten
des 20. Jahrhunderts
Februar 2008, 228 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-825-4

Christian Bielefeldt,
Udo Dahmen,
Rolf Großmann (Hg.)
PopMusicology
Perspektiven der
Popmusikwissenschaft
Februar 2008, 284 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-603-8

Helge Meyer
Schmerz als Bild
Leiden und Selbstverletzung
in der Performance Art
Januar 2008, 372 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 35,80 €,
ISBN: 978-3-89942-868-1

Annett Zinsmeister (Hg.)
welt[stadt]raum
Mediale Inszenierungen
Januar 2008, 172 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 18,80 €,
ISBN: 978-3-89942-419-5

Lars Koch (Hg.)
**Modernisierung als
Amerikanisierung?**
Entwicklungslinien
der westdeutschen Kultur
1945-1960
2007, 330 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-615-1

Torben Fischer,
Matthias N. Lorenz (Hg.)
**Lexikon der »Vergangen-
heitsbewältigung«
in Deutschland**
Debatten- und Diskurs-
geschichte des National-
sozialismus nach 1945
2007, 398 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-773-8

Laura Bieger
Ästhetik der Immersion
Raum-Erleben zwischen
Welt und Bild.
Las Vegas, Washington
und die White City
2007, 266 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-736-3

Gunnar Schmidt
Ästhetik des Fadens
Zur Medialisierung eines
Materials in der
Avantgardekunst
2007, 156 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 14,80 €,
ISBN: 978-3-89942-800-1

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

Lutz Hieber,
Dominik Schrage (Hg.)

Technische Reproduzierbarkeit
Zur Kulturosoziologie
massenmedialer
Vervielfältigung

2007, 202 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 20,80 €,
ISBN: 978-3-89942-714-1

Marcus Krause,
Nicolas Pethes (Hg.)

**Mr. Münsterberg
und Dr. Hyde**
Zur Filmgeschichte des
Menschenexperiments

2007, 318 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-640-3

Christoph Lischka,
Andrea Sick (eds.)

Machines as Agency
Artistic Perspectives

2007, 198 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-646-5

Immacolata Amodeo

Das Opernhafte
Eine Studie zum
»gusto melodrammatico«
in Italien und Europa

2007, 224 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-693-9

Gunther Gebhard,
Oliver Geisler,
Steffen Schröter (Hg.)

Heimat
Konturen und Konjunkturen
eines umstrittenen Konzepts

2007, 202 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-711-0

Tara Forrest

The Politics of Imagination
Benjamin, Kracauer, Kluge

2007, 198 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-681-6

Stephan Günzel (Hg.)

Topologie.
Zur Raumbeschreibung in
den Kultur- und Medien-
wissenschaften

2007, 332 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-710-3

Ramón Reichert

**Im Kino der Human-
wissenschaften**
Studien zur Medialisierung
wissenschaftlichen Wissens

2007, 298 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-647-2

Jürgen Hasse

Übersene Räume
Zur Kulturgeschichte
und Heterotopologie
des Parkhauses

2007, 220 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-775-2

Kathrin Busch,
Iris Därmann (Hg.)

»pathos«
Konturen eines
kulturwissenschaftlichen
Grundbegriffs

2007, 206 Seiten,
kart., 21,80 €,
ISBN: 978-3-89942-698-4

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie

Marc Ries,
Hildegard Fraueneder,
Karin Mairitsch (Hg.)

dating.21

Liebesorganisation und
Verabredungskulturen

2007, 250 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-611-3

Thomas Hecken

Theorien der Populärkultur

Dreißig Positionen von Schiller
bis zu den Cultural Studies

2007, 232 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-544-4

Meike Kröncke, Kerstin Mey,
Yvonne Spielmann (Hg.)

Kultureller Umbau

Räume, Identitäten
und Re/Präsentationen

2007, 208 Seiten,
kart., 21,80 €,
ISBN: 978-3-89942-556-7

Meike Kröncke,
Kerstin Mey,
Yvonne Spielmann (Hg.)

Kultureller Umbau

Räume, Identitäten
und Re/Präsentationen

2007, 208 Seiten,
kart., 21,80 €,
ISBN: 978-3-89942-556-7

Thomas Hecken

Theorien der Populärkultur

Dreißig Positionen von Schiller
bis zu den Cultural Studies

2007, 232 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-544-4

Kai Lehmann,
Michael Schetsche (Hg.)

Die Google-Gesellschaft

Vom digitalen Wandel

des Wissens

2007, 410 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-780-6

Nic Leonhardt

Piktoral-Dramaturgie

Visuelle Kultur und Theater
im 19. Jahrhundert (1869-1899)

2007, 392 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 33,80 €,
ISBN: 978-3-89942-596-3

Michael Charlton,

Tilmann Sutter

Lesе-Kommunikation

Mediensozialisation
in Gesprächen über
mehrdeutige Texte

(unter Mitarbeit von
Christina Burbaum,
Gisela Mehren und
Friederike Rau)

2007, 176 Seiten,
kart., 18,80 €,
ISBN: 978-3-89942-601-4

Georg Stauth,
Faruk Birtek (Hg.)

›Istanbul‹

Geistige Wanderungen
aus der ›Welt in Scherben‹

2007, 292 Seiten,
kart., 33,80 €,
ISBN: 978-3-89942-474-4

Björn Bollhöfer

Geographien des Fernsehens

Der Kölner Tatort
als mediale Verortung
kultureller Praktiken

2007, 258 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-621-2

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**

