

KörperSCHAU

Das sichtbare Verschwinden der Körper in ausgewählten Dramen und Erzählungen Sibylle Bergs (1997-2019)

Iris Meinen (Koblenz-Landau)

»Alles wird alt, die Welt wird auch alt,
und dann sterben die Dinge, wech-
seln die Beschaffenheit, Fleisch und
Knochen werden zu Staub und Moder
und zerfallen in Atome, die sich neu
zusammenfinden, zu etwas anderem.
Vielleicht werde ich ein Computer.«
(Sibylle Berg)¹

1. Sibylle Berg und die Gegenwartsliteratur

Sibylle Berg ist omnipräsent im Literatur- und Kulturbetrieb unserer Gegenwart. Sie repräsentiert einen Typus gegenwärtiger Autorinnen und Autoren, die sich nicht auf ein Genre, eine Gattung oder ein Medium festlegen lassen, sondern die sich und ihre Kunst in den unterschiedlichsten Formaten ausprobieren und dabei zugleich immer wieder deren Grenzen ausloten. Berg ist *SPIEGEL*-Kolumnistin und Verfasserin zahlreicher Reportagen u.a. für *DIE ZEIT*, den *stern*, die *GEO* und *Allegra*.² Ihr Twitteraccount *Kaufe nix, ficke niemanden* hat über 131.000 Followerinnen und Follower³ und sie war Teil des

1 S. Berg: Ende gut, S. 30, im Folgenden zitiert mit der Sigle ›EG‹.

2 2013 erscheint ihre Kolumnensammlung unter dem Titel *Wie halte ich das alles nur aus? Fragen Sie Frau Sibylle*.

3 Stand 05.05.2021.

Moderationsteams der Talkshow *Schulz & Böhmermann*. Sie ist Autorin zahlreicher Romane, die Bestsellerstatus erreichten, sowie preisgekrönter Theaterstücke.⁴ Kinderbücher zählen ebenso zu ihrem Œuvre wie Herausgeberschaften; einzelne Prosaarbeiten und Stücke wurden als Hörspiele produziert, Erzählungen zu Theaterstücken umgearbeitet und ihr erstes Drama *Helges Leben* (2000) lieferte die Basis für die gleichnamige Oper von Mark Moebius und Karola Obermüller.⁵

Trotz ihrer nun fast 25 Jahre andauernden Präsenz im Literaturbetrieb, hat sich die Literaturwissenschaft der Autorin, wenn man es mit ihren männlichen Kollegen aus der popliterarischen Zunft vergleicht und von einzelnen Beiträgen im Kontext ebensolcher Etikettierungsstrategien absieht,⁶ nur mit Verzögerung genähert. 2017 erscheint unter Federführung von Krause und Beise der erste Sammelband zu Sibylle Berg, der die verschiedenen Facetten ihrer Arbeiten in den Blick nimmt. In der Einleitung heißt es, dass Bergs Werk die Funktion einer »Destabilisierung« übernehme. Die Autorin arbeite mit großer Intensität und zugleich Radikalität an der Infragestellung jener »identitätsstiftenden Gewissheiten«, mit »denen sich der Mensch des späten 20. und frühen 21. Jahrhundert in der ihn umgebenden mentalen Ordnung eingerichtet« habe.⁷ Hierbei bediene sie sich immer wiederkehrender Motive und Themen, die sie in stets variablen Konstellationen gleich »Versuchsanordnungen für die Hinterfragung diskursiver Gewissheiten«⁸ präsentiere. Die Materialität des Körpers, so möchte ich die These von Krause und Beise erweitern, ist dabei der zentrale Verhandlungsort ihrer Arbeiten:⁹ ob in Form

4 2008 erhält S. Berg auf den Vorschlag von Bartholomäus Grill hin ihre erste Würdigung mit nationaler Reichweite, den Wolfgang-Koeppen-Preis. Für eine Liste ihrer bisherigen Auszeichnungen siehe <https://rowohlt-theaterverlag.de/tvalias/autor/71868>. Ihr Werk umfasst, Stand Juni 2021, 27 Theaterstücke und 15 Romane.

5 Die Uraufführung fand am 31.05.2009 am Theater Bielefeld unter der Regie von Florian Lutz und Juliane Scherf statt.

6 Unter dem Stichwort »Popliteratur« wird Sibylle Bergs Debütroman verhandelt in den Überblicksdarstellungen von F. Degler/U. Paulokt: Popliteratur; M. Baßler: Pop-Roman; T. Hecken/M.S. Kleiner/A. Menke: Popliteratur; C. Dawidowski: Popliteratur. Unter dem Cluster »Literarisches Fräuleinwunder« wird sie verortet bei L. Hermann/S. Horstkotte: Gegenwartsliteratur.

7 A. Krause/A. Beise: Sibylle Berg, S. 10.

8 Ebd., S. 9.

9 Zum Forschungsstand: Die Frage von Körper und Normalität in ausgewählten Erzählungen Sibylle Bergs verhandelt Parr in seinem Beitrag *Macht, Körper, Gewalt. Sibylle Bergs Roman-Figuren zwischen Normalität, Hypernormalität und Monstrosität*. Dem »Lei-

von Gewalt- und Zerstörungsszenarien, wie in *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* (1997), *Sex 2* (1998) oder *GRM Brainfuck* (2019); ob im Kontext des Alterns wie in *Ende gut* (2004) und *Herr Mautz* (2002) oder im Rahmen der Liebe wie in *Das wird schon. Nie mehr Lieben!* (2004) und *Der Mann schläft* (2009), um nur einige Beispiele zu nennen, die sich zudem in den Motiv- und Themenkreisen häufig überlagern. »Die Berg«, wie sie im Szenejargon genannt wird,¹⁰ ist eine Körperliteratin *par excellence* und steht damit zugleich stellvertretend für eine Tendenz der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, die Bovenschen bereits 1997 diagnostizieren ließ: »Soviel Körper war nie«.¹¹

Sibylle Bergs Romandebüt erscheint zu einem Zeitpunkt, an dem die Materialität des menschlichen Körpers im Bereich ökonomischer Produktivität unter dem Stichwort »Digitalisierung« zunehmend an Relevanz verliert und zugleich dessen Modellierung im Kontext diverser Schönheitsideale verstärkt in den Fokus rückt. Rückblickend auf dieses Jahrzehnt schreibt die Autorin in *Ende gut*:

Das Jahrzehnt hatte den Körper zum heiligen Dings erklärt, gerade weil keiner mehr Körper brauchte. Männer keine Muskeln mehr benötigten, denn der neue Mittelstand, das neue Mittelmaß, die geistige Elite, hockte vor Computern, während ihre Frauen jung und straff sein mußten, und so waren die 90er das Jahrzehnt der Schönheitschirurgie, der Hülle, der Leere. Was nun wohl kommen mochte? Aufräumen zum Neubeginn? (EG, 22)

Die literarischen Arbeiten Sibylle Bergs verhandeln im körperlich Materiellen diese Fragen und können als das Ausloten möglicher Antworten gelesen

den am Körper« (J. Reichenpfader: *Schläft der Mann am Ende wirklich gut?*, S. 32) in *Der Mann schläft* spürt Reichenpfader nach. Dawidowski stellt in seinem Beitrag *Körpermenschen* das Groteske in der Figurenzeichnung von Bergs Dramen heraus und verortet in Übereinstimmung mit Lehmann ihre Darstellungen in einer allgemeinen Tendenz des gegenwärtigen Theaters, innerhalb dessen der Körper nicht »als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation« (H.-T. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 163) ins Zentrum der Darstellung rückt. Heintz fokussiert die Körperdarstellung S. Bergs im Kontext der Erzählstrategie und liefert darin wichtige Impulse für die hier angedachte Reflexion. Auf die in Bergs Texten dominante Verbindung von Körper und Alter wird in nahezu allen Beiträgen, die den Körper zum Gegenstand der Betrachtung machen, verwiesen.

10 Vgl. C. Dawidowski: *Ausgestellte Körpermenschen*, S. 52.

11 S. Bovenschen: *Schlimmer machen*, S. 127.

werden. Auf Metaebene lassen sich unter Perspektive der im Titel dieses Bandes fokussierten Trias von Öffnung – Schließung – Übertritte und der daraus resultierenden Fokussierung einer Körpergrenze drei dominierende Körperbilder in den Arbeiten der Autorin benennen, die zugleich die Gliederung der folgenden Ausführungen bilden:¹² Fragmentierung, Zerstörung und das Unsichtbare. Bevor diese Körperbilder beispielhaft unter Heranziehung verschiedener Texte ausformuliert werden, rahmen einige dem Titel des Beitrag und seiner Gliederung zu Grunde liegende theoretische Vorüberlegungen die Analyse.

2. KörperSchau

Der Fokus der Berg'schen Körperinszenierungen liegt auf der Sichtbarkeit der Körper und wird im Folgenden als KörperSchau benannt. Der Begriff der ›Schau‹ wird gefasst als etwas dem externen Betrachter (Leserin/Leser, Hörerin/Hörer, Zuschauerin/Zuschauer) ›Gezeigtes‹, ›Präsentiertes‹, ›Ausgestelltes‹.¹³ Diese Zuschreibung verweist einerseits auf eine der Literatin eigene, an filmische Verfahren angelehnte Ästhetik. Andererseits kann der Begriff auf Basis seines semantischen Gehalts gleichermaßen für epische wie dramatische Texte eingesetzt werden. Über die literarischen Arbeiten hinaus verweist der Terminus der ›Schau‹ auf die Rolle der Kunst im Rahmen körperlicher Selbstwahrnehmung: Der Mensch ist, um seinen eigenen Körper vollständig sehen zu können, auf ein Medium der Spiegelung angewiesen, »denn der eigene Körper lässt sich nicht als Ganzes sehen.«¹⁴ Vom Kopf aus gelingt dies nur in Ausschnitten, er bleibt aus der Perspektive des Einzelnen kopflos und zudem begrenzt. Nimmt man einen Spiegel zur Hilfe, so bleibt der Körper eindimensional und auch die Spiegelung im Blick der Anderen sei, so Haller, nur »bruchstückhaft und trügerisch«.¹⁵ Die Schrift, so der schweizer Kulturwissenschaftler Hart Nibbrig, ersetze das Bild des Körpers, »als Zeichen verweigerter Spiegelung«.¹⁶

12 Als dominierend werden diese benannt, da sie in einer auffallenden Häufigkeit im Sinne einer Wiederholung in den verschiedenen Texten der Autorin verhandelt werden.

13 Von hier aus ist es über das Stichwort ›Oberflächenästhetik‹ nur ein kurzer Weg zum popliterarischen Diskurs (vgl. F. Degler/U. Paulokat: Popliteratur, S. 99).

14 M. Haller: *Undoing Age*, S. 220.

15 K. Heintz: »Es ist ein...«, S. 106.

16 C.L. Hart Nibbrig: *Die Auferstehung des Körpers*, S. 197.

Wo das Auge, ein Körper-Bild erwartend, umspringen muß auf den Text, wird ihm die bildliche Erfüllung seiner Erwartung verweigert und zugleich negativ zurückgespiegelt, daß das, was es erwartet, der Körper, abstrakt geworden ist und daß es im Grund schon von ihm abgesehen hat. Lesen heißt dann: ihn suchen.¹⁷

Sibylle Berg wählt hierzu eine Erzähltechnik, die sich in nahezu all ihren Prosaarbeiten finden lässt. Mittels kameratypischer Perspektivierung ›fokussiert‹ sie einzelne Momente/Episoden aus dem Leben der Figuren, die in einer raschen Abfolge aneinandergereiht werden. Baßler spricht in diesem Zusammenhang von sogenannten »Short-Cuts«.¹⁸ Perspektiv-, Schauplatz- oder Zeitwechsel¹⁹ betonen den daraus resultierenden Bruch im Erzählfluss ebenso wie die Kürze der einzelnen Episoden; die z.T. hohe Figurenanzahl und die immer wieder anzutreffenden typografisch abgesetzten Kapitelüberschriften, die Regieanweisungen ähneln und den Szenencharakter einzelner Episoden – ähnlich denen eines Dramas – betonen, unterstreichen diesen zusätzlich.²⁰

Gleichermaßen präsentieren sich die Körper der Figuren in den Arbeiten Bergs nur in Ausschnitten. Ähnlich einer »Zoom-Bewegung«²¹ nimmt die Autorin einzelne Körperteile dezidiert in den Blick:

Sie sah die Frau, die vor ihr lag, dabei nicht an, sondern betrachtete ihre Hände, die in Plastikhandschuhen steckten. Sie war vernarrt in ihre Hände. Sehen Sie, das sind Hände, die zupacken können, erklärte sie den jungen Hebammenschülerinnen, die daraufhin die Köpfe hängen ließen, denn

17 Ebd.

18 M. Baßler: Pop-Roman, S. 81.

19 So wird beispielsweise in *Der Mann schläft* mit zwei Zeitachsen gearbeitet, »Damals« und »Heute«.

20 Selbst in jenen Erzählungen, in denen die Figurenanzahl reduziert ist, arbeitet die Autorin mit ständigen Perspektivwechseln. In *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand* wechselt die Perspektive zwischen den Figuren Rasmus und Cloe hin und her.

21 K. Heintz: »Es ist ein...«, S. 106.

über solch beeindruckende Fleisch-Schaukeln wie ihre Vorgesetzte verfügte keine.²²

Am Beispiel des Berg'schen Debütromans zeigt Heintz, wie innerhalb einzelner Episoden der »Blick der LeserInnen wie bei einer ›over shoulder camera‹²³ mit dem der Protagonistinnen und Protagonisten verschmilzt, ohne dass es jedoch zu einer dauerhaften Überlagerung von Erzählerstimme und figuraler Stimme kommt. Diese narrativen Techniken fördern gleich in mehrfacher Hinsicht die Distanz zwischen Leserschaft und Text und thematisieren darin zugleich die Position der Lesenden als ein außerhalb des Geschehens platzierten Beobachters, ähnlich dem eines Zuschauenden. In Bergs erster Arbeit für das Theater, *Helges Leben*²⁴ (UA 2009), wird dieses Verfahren thematisch ausgestaltet. Gott und Tod, nach dem Aussterben der Menschheit überflüssig geworden, werden als Entertainer gebucht, um Tapir und Reh im Partykeller mit der Aufführung eines »kleinen Menschenlebens« zu unterhalten. Die Titelfigur erscheint hierin einzig »im digitalen Schimmer einer Projektion« und »wird als Homunkulus der Medien [...] entlarvt«.²⁵ Innerhalb dieses Plots wird literarisch das inszeniert, was zu weiten Teilen die Erzähltechnik ihrer Prosatexte bestimmt: Das Präsentierte ist immer schon gefiltert, »gefiltert [...] durch das Medium, in dem [es] stattfind[et]«.²⁶

Fragt man nun nach dem Körperinnern, zeigt es sich konsequenter Weise in Form von Ausbuchtungen,²⁷ des Durchsichtigen, in aus dem Körper

22 S. Berg: Vielen Dank für das Leben, S. 11, im Folgenden zitiert mit der Sigle ›VDL‹. Auch in jenen Texten, die ausschließlich intern fokalisiert sind, bleibt die Konzentration auf körperliche Details in Form von Close-ups beibehalten und es wird keine körperliche ›Gesamtschau‹ betrieben. Vgl. zum Verhältnis von Körperganzem und Close-up auch den Beitrag von N. Lehnert in diesem Band.

23 K. Heintz: »Es ist ein...«, S. 106.

24 Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›HL‹.

25 C. Dawidowski: Körpermenschen, S. 54.

26 Ebd., S. 60.

27 Z.B. »Wirklich unangenehm ist der Schwester nur der Anblick von Frauen mit geblähten Bäuchen. Zu deutlich ist der vorangegangene Geschlechtsverkehr erkennbar.« (S. Berg: Sex 2, S. 17, im Folgenden zitiert mit der Sigle ›S2‹); »Und die Rippen sieht man auch schon gut.« (S. Berg: Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot, S. 7, im Folgenden zitiert mit der Sigle ›ELG‹)

tretenden Sekreten²⁸ oder Organen.²⁹ In diesen Verfahren wird das Körperinnere im Außen »sichtbar« und wird zu Oberfläche. Hierbei bewegen sich die Darstellungen Bergs zu weiten Teilen in der Traditionslinie des grotesken Körperbildes, indem im Text all jenes fokussiert wird, »was hervorspringt, vom Körper absteht, alle Auswüchse und Verzweigungen, alles, was über die Körpergrenze hinausstrebt und den Körper mit anderen Körpern oder der Außenwelt verbindet.«³⁰

Das scheinbare Paradoxon des Untertitels des vorliegenden Beitrages, »sichtbares Verschwinden«, impliziert zweierlei Perspektiven: Zum einen die soeben beschriebenen Präsentationstechniken Bergscher Couleur, die das Sichtbare des Körpers fokussieren und durch den Einsatz ihrer Präsentationstechniken die Rolle der Rezipierenden thematisiert. Zum anderen deutet der Untertitel auf eine mögliche Klimax der im Folgenden beschriebenen dominierenden Körperbilder hin, denen eins gemeinsam ist: Sie zielen auf die Dekonstruktion des materiellen Körpers. Am Ende dieser Verhandlungen steht, möchte man das Narrativ auf Metaebene entfalten, das vollständige Verschwinden des Gefäßkörpers.³¹

2.1 Fragmentierung

»Sie haben das Bein abgenommen [...]. Da war dann der Blick auf den Körper frei. Das vermeidet man sonst besser, weil es unangenehm ist, dass es nach dem Gesicht in einer anderen fremden Form weitergeht.«

(Sibylle Berg)³²

Zahlreiche der von Sibylle Berg konzipierten Figuren können vor dem Hintergrund eines alle Körperteile umfassenden Körpers als fragmentiert und

28 Z.B. »Rasmus entfernt Körperflüssigkeiten aus seiner klösterlichen kargen Wohnung.« (S. Berg: Der Tag, als meine Frau einen Mann fand, S. 8, im Folgenden zitiert mit der Sigle »TFM«) Zum Motiv der Körperflüssigkeiten in der Neuen deutschen Popliteratur vgl. F. Degler: Sekrete Kommunikation; vgl. I. Meinen: Entgrenzte Körper.

29 Z.B. »Därme, die sich sechs Meter lang auf Zebrastrreifen kringelten, aufgeplatzte Schädel, die kleine tumoröse Hirne preisgaben, geplatzte Augäpfel, tranchierte Gebärmütter, die im Todesstoß Föten in Papierkörbe geschleudert hatten« (S. Berg: Amerika, S. 235, im Folgenden zitiert mit der Sigle »A«).

30 M. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 358.

31 Vgl. zum Gefäßkörper und/oder Behälterkörper auch die Einleitung von N. Lehnert/ I. Meinen in diesem Band.

32 S. Berg: Die Frau liegt auf dem Boden, S. 28, im Folgenden zitiert mit der Sigle »FLB«.

damit zugleich als unvollständig beschrieben werden.³³ Fragmentierte Körperbilder werden in der Figur der Amputation und der Prothese präsentiert. Die 90 Minuten andauernde Vorstellung von Helges Leben³⁴ wird ebenso wie die Lebensgeschichte des Paares in *Die Frau liegt auf dem Boden* von einer Amputation begleitet (FLB, 28); in *Amerika* verlieren gleich zwei Protagonisten ihr Glied und in *Der Mann schläft* werden auf verschiedenen Ebenen der Narration fehlende Gliedmaßen und Prothesen verhandelt. Während die Amputation in der Kurzerzählung *Die Frau liegt auf dem Boden* in einen kausalen Zusammenhang eingebettet ist, entbehrt die Darstellung in *Der Mann schläft* einer kausalen Verkettung im Handlungszusammenhang. Zudem lassen sich hierzu auf der Textoberfläche widersprüchliche Aussagen finden. Der Roman erzählt die Geschichte einer Liebe. Eine namenlose Frau ist mit einem ebenfalls namenlosen Mann, mit dem sie seit nunmehr vier Jahren eine Beziehung führt, auf einer chinesischen Touristeninsel im Urlaub. Hier verschwindet der Mann ohne Vorankündigung oder erkennbaren Grund spurlos. Die Erzählung wechselt zwischen »Damals« und »Heute«, bis sich die Zeitdimensionen zum Ende der Erzählung hin annähern. Die Zeitachse »Damals« setzt kurz vor dem Kennenlernen des Paares ein und ist, wie die gesamte Handlung des Romans, auf die Perspektive der Frau beschränkt. Die Frau lebte, bevor sie den Mann kennenlernte, weitestgehend isoliert, besuchte nur selten Freunde und auch nur dann, wenn diese sich gegen ihren »Widerstand«³⁵ durchzusetzen vermochten. In diesem Zusammenhang finden auch Prothesen erstmalig Erwähnung: »Da der Tag ohnehin verdorben war, ging ich zu den Freunden. [...] Ich schnallte mir meine beiden Prothesen an und überlegte, wie ein Mensch mit vier Gliedmaßenprothesen die wohl anlegen wollte.« (DMS, 33) Als sie am Abend der ersten Begegnung mit dem Mann nach Hause kommt, findet sich folgender Bericht:

In der Nacht träumte ich von Beinprothesen aus Kunstfleisch, das aussah wie Thunfischsteak. Am neuen Morgen waren meine Beine verschwunden. Ich stand auf den Stümpfen mit meinem Kaffee am Fenster. [...] Als ich mich an den Schreibtisch begab, um eine Gebrauchsanweisung für einen Pulsmesser zu schreiben, merkte ich, dass meine Beine noch vorhanden waren. (DMS, 88)

33 Zum Verhältnis von Fragment und Unvollständigkeit vgl. S. Wenner: *Ganzer oder zerstückelter Leib*; vgl. I.M. Krüger-Fürhoff: *Der versehrte Körper*.

34 Helge muss ein Arm und sein Glied abgenommen werden (HL, 49).

35 S. Berg: *Der Mann schläft*, S. 33, im Folgenden zitiert mit der Sigle »DMS«.

Auch die Figur der Bekannten, die als Doppelgängerfigur und/oder Komplementärfigur zur Frau gelesen werden kann, wird mit Prothesen ausgestattet: »Eine füllige Frau mit Armprothese saß neben einem Mann« (DMS, 8). Im weiteren Verlauf der Handlung soll sich eben diese Bekannte »in einem Anfall von übersteigertem Mittelpunktinteresse« (DMS, 154) die Hand abgehackt haben. Aufgrund der als unzuverlässig einzustufenden Erzählerin bleibt letztlich unklar, ob die Prothesen und Amputationen auf der Ebene der Handlung existieren oder einzig als metaphorisches Beschreibungsmodell für den Zustand der Unvollständigkeit vor der Begegnung mit dem Mann dienen und damit zugleich »die Kluft zwischen physischer Materialität und nicht-materieller Bedeutung«³⁶ überbrücken, wie Berg es beispielsweise in der apokalyptischen Erzählung *Ende gut* konstruiert:

Ach was könnte ich mich wieder aufregen, wie ich da so liege und an meinem verkommenen Körper entlang in den Fernseher sehe. Soso – begleitet vom Wackeln des Kopfes, wenn er noch wackeln könnte und nicht abgetrennt zwischen meinen Beinen läge. (EG, 28)

Vor der Folie des biologisch vollständigen Körpers stehen diese Körperbilder auf Handlungsebene in der Tradition des desperaten und/oder versehrten Körpers und die Amputation folglich für dessen Fragilität und Verletzlichkeit. Unter Fokussierung einer Körpergrenze zeichnet sich die Figur der Amputation dadurch aus, dass es zu einer Verschiebung der Körpergrenze in »Richtung« des eigenen Körpers kommt. Indem vermeintlich geschädigte Körperteile entfernt werden, drängt die Welt den Körper zurück. »Das Bein war dann ab und es hat noch eine Weile weh getan. Wenn man etwas an seinem Körper hat, dann bereinigt man das selber, schneidet Wunden heraus und solche Dinge, man darf da nicht zimperlich sein.« (FLB, 29) Der Mensch behilft sich mit Prothesen, die *per definitionem* künstliche Körperteile darstellen. Aus dem Betrachtungswinkel des ganzen Körpers symbolisiert die Prothese einen kulturellen Zugriff auf den menschlichen Körper. Die Betonung dieses materiellen Artefakts kann unter medienkritischer Perspektive als eine in den Körper eindringende Technisierung gelesen werden, als Zeichen der Entmenslichung und Verdinglichung, die den vermeintlich krankhaften Körper in Teilen ersetzt und Prothesenkörper entstehen lässt. Unter dieser Fokussierung können Prothesen verstanden werden als der Beginn der Zurückdrängung des

36 M. Dederich: Körper, Kultur und Behinderung, S. 119. Zur Frage von Körpergrenzen und Beeinträchtigungen vgl. auch den Beitrag von U. Schaffers in diesem Band.

menschlichen Körpers, besonders dann, wenn diese »nicht mehr nur zum Ersatz verlorener oder nicht mehr brauchbarer Körperteile taugen, sondern dass sie vielmehr als Verbesserung der menschlichen Körperlichkeit avanciert sind.«³⁷ Voraussetzung für die Etablierung von Prothesenkörpern ist die Dekonstruktion des Körpers, ist dessen Zerstückelung.³⁸

2.2 Zerstörung

Die Zerstörung des körperlich Materiellen, an dessen Ende der gewaltsam herbeigeführte Tod der Figuren steht, gestaltet Berg, wie sich bereits bei einem Blick in ihr Romandebüt zeigt, vielfältig. In insgesamt 88 Episoden schildert die Autorin hierin das tragische Schicksal ihrer Figuren, die mit Ausnahme von Vera, deren Perspektive sowohl den Auftakt als auch das Ende der Erzählung bildet, allesamt sterben.³⁹ So ertrinkt beispielsweise Helge im Hafenbecken, ein namenloser Mann und Paul verdursten nach einer Autopanne in der Wüste und ihre Körper werden zu Opfern von Aasfressern; Ruth tötet erst Karl und dann sich selbst, ebenso wie Nora, die sich mit Benzin übergießt und anzündet. Diese Szenen werden konstruiert unter der Fokussierung des Aufbrechens der Körpergrenze und damit der Zerstörung des Gefäßkörpers. So geschieht dies beispielsweise auch in der Beschreibung einer Skalpierung: Pit, der davon träumt, ein erfolgreicher Rockmusiker zu werden, wird von einem Mädchen, das viel »zu dünn« zu sein scheint, um eine »Massenmörderin« zu sein, getötet. Der Leser nimmt dabei die Perspektive Pits ein:

Das Mädchen steht über mir und guckt. Ich sehe das total verschwommen, wie sie guckt. [...] Und das Mädchen kniet zu mir runter und macht irgendwas auf meinem Kopf [...]. Und dann tut es einen Riß, und immer noch fühl ich nichts und verschwommen, immer noch verschwommen seh ich, wie das Mädchen ein blutiges Ding in der Hand hält. Und als ich kapiere in meinem Wotteschädel, daß das mein Skalp ist, da setzt auch der Schmerz ein. (EPL, 126)

37 S. Wenner: *Ganzer oder zerstückelter Körper*, S. 369.

38 Zur Theorietradition des zerstückelten Körpers vgl. ebd., S. 361-380.

39 Die einzelnen Kapitel werden durch die Figurenkonstellation verbunden und das zentrale Thema des Romans: die Sinnsuche. Diese wird enggeführt mit dem Thema der Paarbindung.

An anderen Stellen beschreibt Berg den Vorgang der sich öffnenden Körper aus der Sicht eines außerhalb des Geschehens positionierten Erzählers, wie in der Episode »BETTINA und TOM sehen einen Laster« (EPL, 190f.):

Toms Kopf wurde von den Feuerwehrleuten weitab der Straße gefunden. Sein Haar saß noch sehr gut, allein seine Augen wirkten unnatürlich aufgerissen. Wie Drähte hingen Sehnen und Adern am Halsende. Bettina wurde aus dem Wrack geschweißt. Eine Metallstange hatte sie von der Körpermitte nach oben hin aufgetrennt. Auf ihrem Schoß lagen einige Organe, noch mit dem Körper verbunden. (ELG, 191)

Sex 2 knüpft in Aufbau und Stil an ihr Erstlingswerk an, auch hier sterben zahlreiche Figuren, werden gefoltert oder töten sich selbst. Abermals werden einzelne Episoden gezeichnet, deren Figuren – ähnlich einem Reigen – miteinander verbunden sind. Die Körper-Grenz-Schau wird mit noch größerer Radikalität im Gewaltdiskurs vorangetrieben und erinnert noch deutlicher als das Romandebüt in der detaillierten Ausformulierung exzessiver Gewaltszenen an das Genre der Splatterfilme. Bereits der Ausgangspunkt der Handlung ist ein Körper-Grenz-Übertritt. Leserinnen und Leser folgen der Perspektive einer namenlosen Frau, die nach der Einnahme einer Droge die Fähigkeit besitzt, durch Wände hindurch direkt in die Köpfe ihrer Mitmenschen zu blicken, während sie rast- und ruhelos 24 Stunden durch eine Großstadt läuft. So »sieht« sie beispielsweise den Zahnarzt Gottfried, der lieber Chirurg geworden wäre, wie er zu Hause Frauen ohne Betäubung die Gebärmutter herausnimmt (S2, 152f.), oder Ivan, dem die Lehrerin Rosi die Kehle aufschlitzt (S2, 79f.).

In diesen Darstellungen steht die Zerstücklung und damit vollständige Zerstörung des Körpers durch dessen gewaltsames Aufbrechen im Fokus. Diese Präsentationen können als die konsequente Weiterentwicklung der zuvor beschriebenen Figur der Fragmentierung gelesen werden. Während die Fragmentierung in der Figur der Amputation und/oder Prothese als ein passiver und/oder pathologischer Rückzug des körperlich Materiellen vor der ihn umgebenden Welt gelesen werden kann, ist die hier kontextualisierte Figur der Zerstörung durch den gewaltsamen Eingriff des Anderen oder der Anderen markiert. Unter Perspektive eines postmodernen Referenzbegehrens liest Nover derartige Gewaltszenen am Beispiel von Bret Easton Ellis' *American Psycho* (1991) »ganz buchstäblich als verzweifelte[n] Versuch, [...] einen Kontakt mit dem Anderen herzustellen und in den Körper und das

Sein des Anderen einzudringen«. ⁴⁰ Die Erschaffung des Subjekts erfolge nun »nicht mittels der als defizitär erfahrenen Sprache, sondern durch die gewaltsame und blutige ›Ansprache‹ an den Anderen.« ⁴¹ Besonders die Episode um den Unternehmensberater Michael, 33, weist unter Perspektive der gewaltsamen Öffnung und des Eindringens in den Anderen unverkennbare Analogien zur Gestaltung in *American Psycho* auf. Wird bei Ellis im Kapitel »Girl« ⁴² eine Ratte in den Körper eines jungen Mädchens eingeführt, ist es bei Berg eine medien- und popkulturelle Referenz, die die Zerstörungsfantasie des Unternehmensberaters beherrscht, wenn er seine schlafende Freundin beobachtet:

[W]enn er [...] sieht, wie die Spucke aus dem Mund läuft, sich ihre Wangen verschieben, die Augen in Falten legen, wie er sie töten würde. Erst ihre Haare abschneiden, dann sie binden, mit gutem Strick. Ihr mit einem Küchenmesser einige Adern öffnen, Bauch öffnen, Dinge reingeben. Das Radio. Anschalten. Die Hitparade dumpf aus ihren Innereien. (S2, 71)

2.3 Das Unsichtbare

In deutlich leiseren Tönen präsentiert sich das dritte die Arbeiten Bergs durchziehende Körperbild: das Unsichtbare, welches u.a. im Konnex von Alter und Körpergrenze konstruiert wird. Das Bild der körperlich Unsichtbaren kommt zunächst ohne den Einsatz von aktiven Gewaltakten und/oder Praktiken der Selbstverstümmelung aus. Auch wird der vorgeführte Körper nicht einer Fragmentierung unterworfen, sondern verschwindet gleich wortwörtlich von der Bildfläche. Der unsichtbare Körper ist in den Arbeiten Bergs der alternde Körper. Berg konstruiert den körperlichen Alterungsprozess vorrangig in der Veränderung der Körperhülle, die ihre festumrissene Kontur verliert, indem sie durchsichtig wird. In *Ende gut* beschreibt dies das Ich, weiblich, »so um die 40«, wie folgt: »[M]eine Haut wird immer weicher oder das Fleisch darunter, das kann ich nie auseinanderhalten« (EG, 15). ⁴³ Und in *Ein paar Leute* glaubt Vera zu erkennen, wie sich das Alter optisch in ihren

40 I. Nover: Referenzbegehren, S. 19f.

41 Ebd., S. 20.

42 B.E. Ellis: *American Psycho*, S. 450-455. Vgl. hierzu auch den Beitrag von I. Nover in diesem Band.

43 An anderer Stelle heißt es: »Ich habe versäumt, meine Jugend zu nutzen, und nun wird meine Haut durchsichtig« (EG, 88).

Körper einschreibt. In dem Einstiegskapitel heißt es: »Vera trinkt Kaffee. Sie guckt dabei ihre Beine an. Da sind blaue Adern drauf, die gestern da noch nicht waren. Seit dem 30. Geburtstag findet Vera andauernd Dinge an sich, die zu einem Menschen gehören, der nicht mehr jung ist.« (ELG, 5) Der Körper wird hier zur Leinwand eines sichtbaren Alterungsprozesses, der in der Anerkennung des Idealbildes eines jugendlichen, festumrissenen und verschlossenen Leibs sowohl metaphorisch als auch faktisch von der Bildfläche der Berg'schen Darstellungen verschwindet. Hierzu bedarf es nun keiner körperlichen Gewalt mehr und/oder des Eingriffs eines Anderen, die den Körper zerstören, um ihn verschwinden zu lassen, sondern einzig der Anerkennung einer gesellschaftlichen Norm. Den Prozess des Unsichtbarwerdens durchlaufen bei Berg vorrangig als weiblich markierte Figuren. Hierzu nutzt die Autorin körperbezogene Alterstopoi, wie es Reichenpfader für den Roman *Der Mann schläft* bereits in Anlehnung an Susan Sontag beschrieben hat, und wie es auch in weiteren Texten der Autorin verhandelt wird. In ihrem Essay *The Double Standard of Aging* beschreibt Sontag die Macht der Altersnormen mit Blick auf Identitätsregulationen und Körpernormierungen im Kontext der Geschlechterdifferenz und kritisiert den unterschiedlichen sozialen Maßstab, der an alternde Frauen im Vergleich zu alternden Männern angelegt werde. Altern sei in unserem Kulturkreis, so Sontag, in Abgrenzung zur Hochaltrigkeit eine kulturell codierte Wahrnehmung. Während für den männlichen Körper zwei Schönheitsideale im Kontext des Alters existierten, das des jungen und das des reifen Mannes, gäbe es für Frauen nur das Ideal des mädchenhaften Körpers. Daher würden körperliche Veränderungen im Zusammenhang mit fortschreitendem Alter bei Frauen als die Abwesenheit von Jugend gefasst, während diese bei Männern durchaus als Prestigegewinn verstanden werden könnten.⁴⁴ Sibylle Bergs Texte thematisieren immer wieder das Fehlen eines Bildes alternder Weiblichkeit, indem sie die alternde Frau, genauer den alternden weiblichen Körper, dem ›Sichtfeld‹ des Betrachters entzieht. In grotesk übersteigter Form findet sich diese Verhandlung im Drama *Das wird schon. Nie mehr Lieben!*⁴⁵ Hierin treffen am Silvesterabend Frau 1, Mitte/Ende 40, und Frau 2, Mitte/Ende 30, »beide attraktiv und nett angezogen« (DWS, 112), in einem Workshop aufeinander. Ihnen ist es trotz zahlreicher Versuche und entgegen aller Hoffnungen nicht gelungen, eine langfristige Paarbeziehung einzugehen. Von dem Workshop »Nie mehr

44 Vgl. S. Sontag: *The Double Standard of Aging*, S. 286.

45 Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›DWS‹.

Lieben!«, dem »Königskurs« (DWS, 115), versprechen sie sich, diesen Wunschbildern endgültig zu entsagen. Unter der Leitung eines »Klageweibs« und eines »Universalmanns«, der die Rollen diverser »Lebensabschnittspartner« übernimmt (DWS, 112), spielen die Frauen noch einmal bisherige Erfahrungen durch, um schließlich in rigorosem Exorzismus allen Träumen von einer erfüllenden Paarbeziehung abzuschwören. Das Klageweib, »verhüllt« (DWS, 112) und damit zugleich jeglicher körperlichen Sichtbarkeit entzogen, beschreibt den Kursteilnehmerinnen den Vorgang des Unsichtbarwerdens als logische Konsequenz eines weiblichen Alterungsprozesses im Kontext völliger Funktionslosigkeit:

Irgendwann war ich unsichtbar geworden. Eine der Frauen, die eine Silberspülung im Haar tragen und einen Kurzhaarschnitt mit Pony und Dauerwelle und Gesundheitsschuhe, kein Bruttosozialprodukt, keine Renditenkurve, keine Gebärmutter – ohne jede Relevanz für die Gesellschaft. Die armen kleinen, ausgeleierte Frauen ohne jede Funktion, warum erschießt man die nicht, ab einem gewissen Alter. So laufen wir herum, weitere 40 Jahre, und essen und scheißen völlig ohne jeden Sinn. (DWS, 114f.)

Das Unsichtbarwerden wird den Teilnehmerinnen auf grammatikalischer wie semantischer Ebene als ein von Außen auferlegter und zugleich unausweichlicher Prozess beschrieben. Am Ende des Kurses wird auch ihnen schwarze Kleidung gereicht, das Verhüllen ihrer alternden Körper und damit der Eintritt ins Nicht-Sichtbare ist erklärtes Ziel des Kurses. Dem Körper obliegt nun »nur« noch das für die Gesellschaft sinnlose Befüllen (»essen«) und Entleeren (»scheißen«). In *Der Mann schläft* muss die Frau diesen scheinbar unausweichlichen Erkenntnisprozess ohne Anleitung durchlaufen:

Aufgrund der Häufigkeit der Abweisungen, die ich erfahren hatte, war ich zu der Überzeugung gelangt, abstoßend unattraktiv zu sein. Lange war mir die banale Erkenntnis, dass ich für großartige Erfolge auf dem freien Markt der Geschlechter einfach zu alt geworden war, nicht vergönnt, denn das Alter fand so langsam statt, dass es schwerfiel, es wahrzunehmen, wenn das, was verfiel, man selber war. Im Nachhinein ist mir die Nachlässigkeit unverstündlich, mit der ich meiner Wirkung begegnet war. Hätte ich mir doch viele

unerfreuliche Erlebnisse ersparen können mit der Gabe, mich so zu sehen, wie es jemandem außerhalb von mir erlaubt war. (DMS, 25)⁴⁶

Folge dieser Erkenntnis ist, dass die Protagonistin, ebenso wie die Figuren des zuvor verhandelten Dramas, den Blick der Anderen annimmt und aktiv in den Prozess des Unsichtbarwerdens eingreift, indem sie ihren alternden Körper den Blicken der Anderen unter dem Hemd des Mannes entzieht.⁴⁷ Hierin zeigt sich nun abermals die Vielschichtigkeit der Berg'schen Körperverhandlungen auf verschiedenen Ebenen der literarischen Reflexion: In ihrem physischen Rückzug vollziehen die Frauen die kulturspezifische Zuschreibung von der Nicht-Sichtbarkeit alternder Körper.⁴⁸

In *Der Mann schläft* ist das Verschwinden des Subjekts nicht mehr einzig auf die Weiblichkeit beschränkt. Hierin werden gleichermaßen männliche Figuren zu Unsichtbaren, so beispielsweise die Figur des Abteilungsleiters:

Ich habe nicht in großem Stil versagt, ich habe nur begriffen, dass wir alle scheitern, irgendwann, und sei es an dem Versuch, das zu wahren, was wir unter Würde verstehen. Was nichts anderes bedeutet, als dass man, wenn der Körper in die Grauzone von jung und alt gerät, am besten unsichtbar bleibt. [...] Außer jung zu sein, hat der Mensch noch keine glamourösen Ideen entwickelt, mit denen er sich anfreunden könnte. Der Körper, kein Meisterwerk eleganten Designs, verliert seine eh schon unzureichende Form. (DMS, 51)

In der Darstellung des Abteilungsleiters greift nun auch die Bewertung des alternden und zugleich reifen Mannes, wie es Sontag herausgearbeitet hatte, nicht mehr. »Reif« als innerer Wert verliert sich vor der Macht des Äußeren, der ästhetischen Oberfläche, der Macht der Jugend und der Medien. Und auch

46 Auch in *Ende gut* heißt es: »Mein sexuell uninteressantes Alter« ist ein »wenig wie UNSICHTBAR sein.« (EG, 154f.)

47 »Mein Lieblingsplatz war unter dem Hemd des Mannes« (DMS, 145); an einer anderen Stelle heißt es: »und ich löste mich auf, kroch in ihn« (DMS, 201).

48 Das Nicht-Sichtbare wird zudem im Rahmen des Unscheinbaren verhandelt, hiervon sind auch noch die männlichen Figuren »betroffen«, abermals kennzeichnend ist die Zuschreibung im Rahmen einer Beobachtungsperspektive: »Ich erschrak, denn ich meinte, die merkwürdige Bekannte mit einer Armprothese und, ihr gegenüberstehend, den unsichtbaren Mann aus dem Zug gesehen zu haben. [...] Ohne Zweifel handelte es sich um die Bekannte, die ich in einer Anstalt glaubte. Bei dem Mann ihr gegenüber war ich mir nicht sicher, denn er sah aus wie fast alle Männer, die am Morgen in Zügen sitzen, überall auf der Welt, die Sklaven unserer Zeit [...]« (DMS, 228f.).

der Partner der Frau verschwindet letztlich spurlos, spurlos ›vor den Augen der Leserinnen und Leser...‹.

3. Fazit

Die von außen angelegte KörperSchau Sibylle Bergs wird dominiert von der ›Sichtbarmachung‹ des allmählichen Verschwindens des körperlich Materiellen. An die Stelle des Körpers treten medial transportierte und inszenierte Wahrnehmungen von Körperlichkeit, vor denen der ›reale‹ Körper kapituliert. In den Figuren der Fragmentierung und Zerstörung wird die Zurückdrängung des Körpers verhandelt, indem dessen Grenzen verschoben und/oder aufgebrochen werden. Die Figur des Unsichtbaren kommt ohne derartige Pathologien oder Gewaltszenarien aus. Diese zeugt von der Anerkennung eines Körperparadigmas, das eine an der Jugend orientierte Ästhetik als Idealbild setzt und alles andere nur als Abweichung wahrnehmen kann. Diese Abweichungen werden vielfach markiert durch das Verschwimmen der Körperkontur und münden in deren vollständiger Aufhebung. Die Rezipientin und der Rezipient wird in der DetailSchau zur Observatorin und zum Observator voranschreitender fragmentierter Körperlichkeit.

Berg konstruiert in immer wieder neuen Arrangements die Dekonstruktion des Körpers als Ausdruck gesellschaftlicher Herrschaftsverhältnisse, innerhalb derer mediale Repräsentationsformen ebenso wie die vollständige Technisierung die Oberhand gewonnen haben und »keiner mehr Körper braucht[]« (EG, 22). Die immer wiederkehrenden Motiv- und Themenkreise betonen den Verweischarakter ihrer Arbeiten. Wurde mancherorts das »Verschwinden des Subjekts«⁴⁹ in ihren Arbeiten beklagt und darauf verwiesen, dass einzig die menschliche Hülle auf der Textoberfläche verbliebe, so muss bei einem dezidierten Blick auf die vorgeführten Körperbilder diese Klage erweitert werden, denn auch das organische Wesen ist nicht zu retten. Damit stellen Sibylle Bergs Körperentwürfe, die in der Technik der KörperSchau immer wieder den Prozess des Verschwindens sichtbar machen, eine konsequente Weiterführung des Diktums Horkheimers und Adornos da: »Der Körper ist nicht mehr zurückzuverwandeln in den Leib. Er bleibt die Leiche, auch wenn er noch so sehr ertüchtigt wird.«⁵⁰

49 O. Garofalo: Vom Verschwinden des Subjekts, S. 3.

50 M. Horkheimer/T.W. Adorno: Aufklärung, S. 209.

Literatur

- Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, 7. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1965/2018.
- Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten, 2. Aufl., München: Beck 2005.
- Bovenschen, Silvia: Schlimmer machen, schlimmer lachen. Aufsätze und Streitschriften, hg. v. Alexander García Düttmann, Frankfurt a.M.: Fischer 2009.
- Berg, Sibylle: Amerika, Hamburg: Hoffmann und Campe 1999.
- Dies.: »Das wird schon. Nie mehr Lieben!«, in: Dies.: Vier Stücke, 8. Aufl., Stuttgart: Reclam 2008/2016, S. 111-158.
- Dies.: Der Mann schläft, München: Hanser 2009.
- Dies.: Der Tag, als meine Frau einen Mann fand, München: Hanser 2015.
- Dies.: »Die Frau liegt auf dem Boden«, in: Dies.: Das Unerfreuliche zuerst. Herrengeschichten, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2001.
- Dies.: Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot, Stuttgart: Reclam 1997.
- Dies.: Ende gut, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004/2006.
- Dies.: GRM. Brainfuck, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2019.
- Dies.: »Helges Leben«, in: Dies.: Vier Stücke, 8. Aufl., Stuttgart: Reclam 2008/2016, S. 11-54.
- Dies.: Vielen Dank für das Leben, 4. Aufl., München: Hanser 2014/2016.
- Catani, Stephanie/Schöll, Julia (Hg.): Sibylle Berg, München: edition text + kritik 2020.
- Dawidowski, Christian: »Ausgestellte Körpermenschen. Über Sibylle Berg«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Theater fürs 21. Jahrhundert, München: edition text + kritik 2004, S. 52-69.
- Ders.: Popliteratur der 1990er und 2000er Jahre, München: edition text + kritik 2019.
- Ders.: »Zwischen Pop und Postmoderne: Sibylle Bergs Stücke und Romane bis 2007«, in: Catani/Schöll, Sibylle Berg (2020), S. 20-30.
- Dederich, Markus: Körper, Kultur und Behinderung: Eine Einführung in die Disability Studies, 2. Aufl., Bielefeld: transcript 2012.
- Degler, Frank: »Sekrete Kommunikation. Das Motiv der Körperflüssigkeiten in der Neuen Deutschen Popliteratur«, in: Ders./Christian Kohlroß (Hg.), Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie, St. Ingbert: Röhrig 2006, S. 265-287.

- Ders./Paulokat, Ute: *Neue Deutsche Popliteratur*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008.
- Ellis, Bret Easton: *American Psycho*, 3. Aufl., Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991/2008.
- Garofalo, Oliver: »Vom Verschwinden des Subjekts«, in: Catani/Schöll, Sibylle Berg (2020), S. 3-9.
- Haller, Miriam: »Undoing Age. Die Performativität des alternden Körpers im autobiographischen Text«, in: Sabine Mehlmann/Sigrid Ruby (Hg.), »Für Dein Alter siehst Du gut aus!« Von der Un/Sichtbarkeit des alternden Körpers im Horizont des demographischen Wandels. Multidisziplinäre Perspektiven, Bielefeld: transcript 2020, S. 215-233.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: *Die Auferstehung des Körpers im Text*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Hecken, Thomas/Kleiner, Marcus S./Menke, André: *Popliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler 2005.
- Heintz, Kathrin: »Es ist ein...«. Die (vermeintliche) Popularität banaler Perspektiven und Identifikationsmuster«, in: Krause/Beise, Sibylle Berg (2017), S. 105-121.
- Herrmann, Leonhard/Horstkotte, Silke: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler 2016.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M.: Fischer 1971.
- Klein, Gabriele: »Das Theater des Körpers. Zur Performanz des Körperlichen«, in: Markus Schroer (Hg.), *Soziologie des Körpers*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 73-91.
- Krause, Anett/Beise, Arnd (Hg.): *Sibylle Berg. Romane. Dramen. Kolumnen und Reportagen*, Frankfurt a.M.: Lang 2017.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, Göttingen: Wallstein 2001.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999.
- Nitschmann, Till: *Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- Nover, Immanuel: *Referenzbegehren. Sprache und Gewalt bei Bret Easton Ellis und Christian Kracht*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2012.

- Parr, Rolf: »Macht, Körper, Gewalt. Sibylle Bergs Roman-Figuren zwischen Normalität, Hypernormalität und Monstrosität«, in: Catani/Schöll, Sibylle Berg (2020), S. 42-50.
- Reichenpfader, Julia: »Verletzte Hüllen, fehlende Häute. Frauenkörper in der deutschen Gegenwartsliteratur«, in: Ute Seiderer/Michael Fischer (Hg.), Hülle und Haut: Verpackung und Umschlag, Techniken des Verkleidens und Umschließens, Berlin: Rotbuch Verlag 2014, S. 333-352.
- Dies.: »Sex II. Literatur durch den Fleischwolf gedreht«, in: Krause/Beise, Sibylle Berg (2017), S. 123-139.
- Dies.: »Schläft der Mann am Ende gut? Hegemoniale Körperinszenierungen und regressive Reaktionen in Sibylle Bergs Romanen«, in: Catani/Schöll, Sibylle Berg (2020), S. 31-41.
- Sontag, Susan: »The Double Standard of Aging«, in: Lawrence R. Allmann (Hg.), Readings in adult psychology, New York: Harper and Row 1972/1977, S. 285-294.
- Wenner, Stefanie: »Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern«, in: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hg.), Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 361-380.

