

Der Hunger, zu sehen

Kannibalistische Einverleibung in Franzobel's

Das Floß der Medusa (2017)

Donata Weinbach (Bremen)

»Ich fürchte fast, daß unsere Augen größer sind als unsere Mägen
und unsere Neugierde größer als unsere Fassungskraft.
Wir greifen nach allem, aber wir fassen nur Wind.«
(Michel de Montaigne)¹

Die Neugierde, alles sehen zu wollen, ist weitaus größer als die Fähigkeit, das Gesehene auch begreifen zu können, so behauptet Michel de Montaigne zu Beginn seines Essays *Des Cannibales* (1580). Die Menschen nähmen mit ihren Augen Bilder in sich auf, die sie in ihren Mägen nicht verdauen könnten. Mit dieser Metaphorik greift er das übergeordnete Thema seines Textes in einem Sprachbild auf: die Praxis der rituellen Anthropophagie der sogenannten ›brasilianischen Indianer‹.² Ihr gegenüber steht die historisch verbürgte Praxis der Anthropophagie unter *Europäern* in Ausnahmesituationen wie z.B. bei dem Flugzeugabsturz in den Anden 1972 oder dem für die vorliegende Analyse relevanten Schiffbruch der Medusa im Jahre 1816.³

Kannibalismus schreibt sich in beiden Fällen aus der Sicht einer europäischen Kulturgeschichte als massive Grenzüberschreitung tief in die kollektive Vorstellungswelt ein. Der Anthropologe Obeyesekere stellt jedoch die Behauptung auf, dass die kannibalistische Praxis unter Schiffbrüchigen im 19.

1 M. de Montaigne: Von den Menschenfressern, S. 230.

2 Gemeint ist die Gesellschaft der Tupinambá.

3 Sowohl nach dem Flugzeugabsturz in den Anden als auch nach der Schiffskatastrophe der Medusa verfassen Überlebende einen Bericht, der Grundlage für zahlreiche künstlerische Bearbeitungen war (vgl. P.P. Read: *Alive*; vgl. J.B. Henri/A. Corréard: *Schiffbruch der Fregatte Medusa*).

Jahrhundert für so selbstverständlich gehalten worden sei, dass Überlebende sie nach einem Schiffbruch häufig explizit leugnen mussten.⁴ Das macht die Tatsache umso interessanter, dass die Havarie der Fregatte *Medusa* als Skandalon in das kollektive Gedächtnis der Europäer eingegangen und zum Gegenstand zahlreicher künstlerischer Bearbeitungen geworden ist. In diesem Beitrag möchte ich den Blick auf Franzobels Roman *Das Floß der Medusa* (2017)⁵ richten und den Einsatz des dargestellten Kannibalismus mit der zentralen These des Essays *Des Cannibales* gegenlesen, um zweierlei zu zeigen: 1) Der Roman inszeniert die kannibalistischen Szenen mit spezifischen ästhetischen Mitteln hinsichtlich der Körpergrenzen der Figuren auf dem Floß und ihrer Grenzüberschreitungen als Spektakel. 2) Aus der spezifischen Darstellungsweise der kannibalistischen Praktiken lässt sich ein kulturellrelativistischer Standpunkt herausarbeiten, der mit Montaignes Vorgehen vergleichbar ist. Allerdings, so die These des vorliegenden Beitrags, steht bei Franzobel die Figur der Inversion im Vordergrund: Er sucht die *eigentlichen* Kannibalen zu entlarven, Europäer, die hier tatsächlich und nicht nur metaphorisch zu Kannibalen werden.

1. Von den Menschenfressern

Michel de Montaigne formuliert mit Blick auf die sogenannten ›cannibales‹, bei denen es sich um die Gesellschaft der ›brasilianischen Indianer‹ handelt, in seinen *Essais* (1580) einen kulturellrelativistischen Standpunkt. Im Zuge der Religionskriege in Frankreich wird Montaigne vermehrt Zeuge brutaler Gewalt und Folterungen. Der Text versucht, Vergleichspunkte außerhalb der eigenen Kultur zu finden, um diese zu kritisieren. Er konstruiert den Maßstab seiner Kritik über die Figur des bedrohlichen Kannibalen, um von dort aus den Blick auf die Gewalttaten der eigenen Gesellschaft zu richten:

Ich denke, daß es eine schlimmere Barbarei ist, einen Menschen lebendig zu fressen, als tot zu fressen, einen noch von Gefühlen belebten Körper mit Foltern und Qualen zu zerreißen, [...] (wie wir es nicht nur gelesen, sondern in jüngster Zeit gesehen haben, [...]) unter dem Vorwand der Frömmigkeit und

4 Vgl. G. Obeyesekere: *Cannibal Talk*, S. 39.

5 Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›FM‹.

Rechtgläubigkeit), als ihn zu braten und zu verspeisen, nachdem er verendet ist.⁶

Diese Gegenüberstellung modelliert zwei Typen von Anthropophagie, von denen die eine metaphorisch, die andere konkret zu verstehen ist: Folterungen und andere Gewalttaten, derer Montaigne im Zuge seiner Zeitgenossenschaft Zeuge wird, beschreibt er durch eine Metapher der Anthropophagie: Menschen würden lebendig gefressen. Dem gegenüber steht die tatsächliche Anthropophagie, die Tötung und Zubereitung des Menschen nach seinem Tod, was wesentlich weniger verwerflich sei. Aus der Semantik der jeweiligen Zuschreibungen ergibt sich eine Verwendung des Synonyms »verspeisen« bei der tatsächlichen anthropophagen Praxis, wohingegen die Menschen in Europa einander bei lebendigem Leibe »fressen« würden. Daraus ergibt sich eine Dichotomie, die auf der einen Seite die Grausamkeiten der Religionskriege mit »fressen« gleichsetzt, auf der anderen Seite bei genauer Betrachtung die anthropophagen Praktiken der Tupinambá mit »verspeisen« bezeichnet. Die Fehler der *eigenen* Gesellschaft, für die Montaigne die brandmarkende Gesellschaft der Blindheit beschuldigt, werden kontrastiert mit dem »barbarischen Greuel« der *fremden* Gesellschaft. Er erläutert die Lebensweisen der Gesellschaft der »brasilianischen Indianer«, zu denen vor allem anthropophagische Praktiken gehören. Wenngleich durch die betonte Nähe jener Völker zur Natur (»Jene sind Wilde, so wie wir die Früchte wild nennen, welche die Natur von selbst und nach ihrem gewohnten Gang hervorgebracht hat.«⁷) ein primitivistischer Topos evoziert wird, unterscheidet sich der Text im Ganzen signifikant von zahlreichen primitivistischen Auffassungen anthropophager Praktiken.⁸ Montaigne erkennt die anthropophagische Praxis der Tupinambá als ein symbolisiertes Geschehen, dessen Bedeutung sich nur erschließt, »wenn man es als Bestandteil einer entwickelten kulturellen Ordnung«⁹ begreift. Er bestimmt den Kannibalismus der Brasilianer als kulturelle Praxis – das wiederum bedeutet, die Differenz, die jene Kannibalen von den Europäern trennt, ist kein simpler Gegensatz zwischen Natur und Kultur, sondern beschreibt zwei unterschiedliche symbolische Ordnungen.¹⁰ Anthropophagie wird – im übertragenen Sinne – in zwei unterschiedlichen Konzepten jeweils

6 M. de Montaigne: Von den Menschenfressern, S. 237.

7 Ebd., S. 231.

8 Vgl. C. Moser: Kannibalische Katharsis, S. 13.

9 Ebd.

10 Vgl. ebd.

als Element der eigenen europäischen Kultur identifiziert: Zum einen handelt es sich um eine abstrakte Definition von Gewalt gegen den Menschen, die in dem Text in der Metapher der Anthropophagie beschrieben wird. Zum anderen erzeugt der Text die Vorstellung einer nach Sensation und Spektakel ›hungernden‹ Gesellschaft, die, getrieben von ihrer Lust am Fremden, mehr sehen will, als sie verstehen kann.

2. Die Havarie der Medusa

Das berühmte Gemälde *Le Radeau de la Meduse* (1819) von Théodore Géricault, das sicher zu einer umfassenden Tradierung des Ereignisses beitragen hat, hält den Moment fest, in dem die Schiffbrüchigen ein Schiff am Horizont sichten (vgl. Abb. 1): Ob dies nun den Moment der Rettung oder die Sichtbarwerdung der Untergegangenen bedeutet, bleibt offen.

Abb. 1: Théodore Géricault: *La Radeau de la Meduse*/Das Floß der Medusa (1819), Öl auf Leinwand, 491 x 716 cm, Louvre



Quelle: gemeinfrei.

Es sind 18 Männer auf einem Floß zu sehen – einige unter ihnen sind tot und liegen reglos auf den Holzbrettern des Gefährts. Es befindet sich auf dem offenen Meer, von der linken Bildseite her verdunkelt eine hohe Welle den vorderen Teil des Floßes. Am Horizont auf der rechten Bildseite weckt das weit entfernte Schiff die Aufmerksamkeit der vom Betrachter abgewandten Mehrheit der Insassen. Diese Gruppe erhebt sich zu einer Pyramide, an deren Spitze ein Schwarzer steht und eine rote Fahne schwenkt. Das Gemälde basiert unter anderem auf dem detaillierten Bericht über das Schiffsunglück der *Medusa*-Havarie, der von den beiden Überlebenden Alexandre Corréard und Jean Baptiste Savigny verfasst wurde. Dass es sich um einen vollständigen Bericht handele, dass nichts ausgelassen werde, scheint den beiden Autoren auch in ihrem Vorwort zentral zu sein. Sie beteuern: »Wir würden befürchten, uns an uns selbst, so wie an unseren Mitbürgern zu verschuldigen, wenn wir Dinge im Dunkel ließen, über die sie begierig sein müssen, Licht zu schöpfen.«¹¹ Die möglichen Motive für eine Vertuschung hat Schaffers herausgestellt: Zunächst würde es die politische Führung Frankreichs bevorzugt haben, wenn die skandalösen Vorgänge vor der Öffentlichkeit verborgen worden wären.¹² Außerdem ruft sie die drei fundamentalen Kategorien auf, denen die Menschen auf dem Floß ausgesetzt waren, und die durch den Bericht ebenso sichtbar wurden: dem Wüten der Natur, der eigenen Leiblichkeit und – das Schlimmste – dem Menschen selbst.¹³

Die faktischen Eckpunkte des Geschehens können knapp zusammengefasst werden. Nach der Rückgabe der ehemals britisch besetzten Kolonie Senegal an Frankreich, wurde von dort eine Flotte ausgesandt, mit der die französischen Besitztümer vor Ort gesichert werden und Verwaltungsbeamte und Forscher für die Erhaltung der Kolonie sorgen sollten. Die Fregatte mit dem Namen *Medusa* läuft unter der royalistischen Führung des Kapitäns Chaumarey auf einer Sandbank vor der Küste Mauretaniens auf Grund. Da die Rettungsboote an Bord des Schiffes nicht ausreichen, wird ein Floß gezimmert, das »in seiner ganzen Länge mindestens zwanzig und in der Breite beinahe sieben Meter«¹⁴ misst. Von insgesamt 400 Menschen werden 147 bis 150 Menschen dorthin verfrachtet, von denen am Ende 15 gerettet werden.¹⁵ Die egali-

11 A. Corréard/J. B.H. Savigny: *Schiffbruch der Medusa*, S. 13.

12 Vgl. U. Schaffers: wie davon erzählt wird, S. 22.

13 Vgl. ebd.

14 A. Corréard/J. B.H. Savigny: *Schiffbruch der Medusa*, S. 44.

15 Vgl. ebd., S. 38.

täre Verteilung der Menschen wird vereitelt, wie die Autoren schreiben, durch »engherzigste[n] Egoismus«¹⁶ der Führung und der Passagiere, die sich einen Platz in einem der Boote ergatterten konnten. Die Rettungsboote, die sich zunächst mit dem Floß vertaut haben, kappen nach zwei Meilen die Leine, von der sie sich behindert fühlen, und überlassen die Menschen ihrem Schicksal. Die zurückgelassenen Menschen stehen dicht gedrängt auf dem tief ins Wasser ragenden Floß, auf dem es schnell zu schwerwiegenden Gewalttaten kommt – die Zahl der Besatzung hat sich bereits nach zwei Tagen halbiert und wird weiter dezimiert.¹⁷ Die Schiffbrüchigen verspeisen schließlich einige Teile der Leichname, die den Kämpfen zum Opfer gefallen sind. Dreizehn Tage treibt das Floß auf dem offenen Meer, bis es von der Brigg Argus geborgen wird. Sowohl der Bericht als auch das Gemälde werden als para-/intertextuelle Elemente in dem gegenwartsliterarischen Roman *Das Floß der Medusa* zu finden sein. In beiden Fällen jedoch erscheint die Praxis des Kannibalismus als untergeordnete Konsequenz einer Anklage der politischen Führung Frankreichs.¹⁸

3. Eine Geschichte von der Havarie der Medusa

Die Bearbeitung des Stoffes durch den Autor Franzobel rückt die Havarie der Medusa erneut ins Zentrum eines literaturwissenschaftlichen Interesses. Franzobel habe, so Košenina, die Geschichte »als ›allégorie réelle‹ bis in die Gegenwart verlängert«.¹⁹ Ein Ausschnitt des Gemäldes ist abgebildet auf dem Buchcover (vgl. Abb. 2), über den mit einer wie von Kreide schraffierten Typografie der Titel geschrieben steht. Bei dem gewählten Ausschnitt des Gemäldes handelt es sich um die zu einer Pyramide sich erhebende Spitze der vom Betrachter abgewandten Figuren, also um die Abbildung jenes Moments einer zweifelhaften und zugleich entschlossenen Hoffnung.

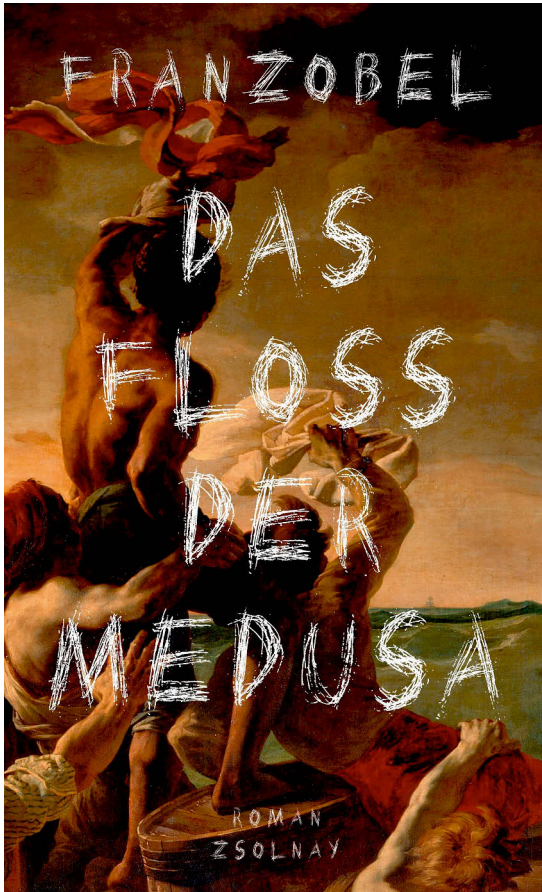
16 Ebd., S. 33.

17 Vgl. ebd., S. 60.

18 Den komplexen Zusammenhang verschiedener Darstellungsweisen in künstlerischen Bearbeitungen der Medusa-Havarie stelle ich im Rahmen meiner voraussichtlich im Frühjahr 2022 abgeschlossenen Dissertation mit dem vorläufigen Arbeitstitel *Literarische Einverleibungen. Eine kulturwissenschaftliche Analyse der Figur des Kannibalen* ausführlich dar.

19 Vgl. A. Košenina: Roman und Gemälde, S. 106f.

Abb. 2: Buchcover Das Floss der Mesusa (FM)



Quelle: Umschlag: Anzinger und Rasp, München, Motiv: *Das Floß der Medusa* von Théodore Géricault, Foto: © akq-images.

Bei dem Text handelt es sich um einen nichtchronologisch erzählten Roman, der auf zwei, zunächst voneinander differenzierte, Erzähl- und Zeitebenen referiert, die Gegenwart an Ort und Stelle ihrer Sprecherposition und Frankreich im Jahr 1816. Die Erzählstimme ist in der Gegenwart angesiedelt und kommentiert die Geschehnisse aus dem Jahre 1816 mit einer klar markierten zeitlichen Distanz. Der handlungstragende Erzählbogen umspannt

die Ereignisse im Jahr 1816 – geschildert wird zuerst die Rettung des Floßes auf dem offenen Meer am 18. Juli. Nach den ersten beiden Kapiteln beginnt die Geschichte des Auslaufens der Medusa aus dem Hafen von Rochefort in Richtung Saint-Louis. Den Schluss bildet die am Ende zum zweiten Mal erzählte Szene der Bergung des Floßes. Das erste Kapitel fungiert als eine Art Prolog, in dem der Sprecher eine kommentierende und moralisierende Haltung einnimmt. Die zu erzählende Geschichte wird – aus der Sprecherposition – als »Unart« der Zivilisation gekennzeichnet:

Aber was sind das für Geschehnisse, die der Menschheit für alle Zeit verborgen bleiben sollten? [...] In jedem Fall ist dieser »Vorfall« etwas, das am französischen, ja, am europäischen Nationalstolz kratzt, weil er Abgründe des Menschen offenbart, zeigt, was mit dieser Spezies alles möglich ist. Nichts für frankophile, Rotwein trinkende, Käse degustierende Modefuzzis. Gut, die Sache liegt mittlerweile mehr als zweihundert Jahre zurück. Wir können es uns also bequem machen und uns versichern, wir sind anders, bei uns kommt sowas nicht vor. Doch ist das wirklich so? (FM, 15)

Was der Menschheit für alle Zeiten verborgen bleiben sollte, scheint auf der Textebene nur sekundär mit der Anklage zusammenzuhängen, die Géricault gegen die französische Führung mit seinem Schreckensbild erhob, oder mit der Rechenschaft, die Corréard und Savigny in ihrem Bericht von den Verantwortlichen abzulegen fordern.²⁰ Stattdessen wird durch die Schraffuren, die dem europäischen Nationalstolz durch diesen »Vorfall« zugefügt würden, weil er Abgründe offenbare und zeige, was mit dieser Spezies möglich sei, die Vorstellung eines Naturzustands beschworen. Dem gegenüber steht ein zweihundert Jahre jüngeres Frankreich bzw. ein frankophiles Europa, das mit jenem »wir« korreliert, mit dem sich die Erzählstimme hier und im Verlauf des Textes immer wieder identifiziert. Die explizierte Gegenwart wird also zum Betrachtungsort, von dem ausgehend die Geschichte der Medusa-Havarie – sobald alle »bequem« sitzen – rezipierbar gemacht wird. Die rhetorische Frage, mit der das erste Kapitel endet, unterstellt jener gegenwärtigen Gesellschaft, zu der sich die Erzählstimme selbst zählt, eine »Scheinheiligkeit«, die es im Folgenden noch zu betrachten gilt.

20 Vgl. die Bezeichnung bei J. Vogt: Ugolino trifft Medusa, S. 71, 74, 76; vgl. für eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dieser These D. Weinbach: Fremdheit der Anthropophagie (i.E.).

Die Rettungsszene des Floßes setzt ein mit seiner Sichtung: Aus der Perspektive des Kapitäns Parnajon nähert sich der Text dem Floß und der Kapitän der Gewissheit, dass er in »diese[n] wandelnden Leichen« die »Totgeglaubten« des Schiffbruchs der Medusa gefunden hatte (FM, 9). Der erste Mensch, den er am Rande des Floßes sieht, »eine taumelnde Gestalt«, »bog den Kopf nach hinten und ... ja, kein Zweifel, der Mann urinierte – so, wie es aussah, in die Hand und ... ja, *das gibt's doch nicht*, er trank das Zeug. Sobald der Pisskopp aufblickte und die Segel der Argus sah, begann er wild zu hüpfen und zu winken.« (FM, 8) Die Figur auf dem Floß erscheint zu Erzählbeginn sogleich mit einer autophagen Handlung, was dem Erzähler die Freiheit verleiht, sie als »Pisskopp« zu bezeichnen. Diese despektierliche Redeweise verstärkt sich in der Reaktion des Kapitäns auf jenen, durch das Trinken seines Urins als erbärmlich betrachteten Schiffbrüchigen, nachdem dieser auf den Mast klettert und ein Tuch schwenkt: »*Immer mit der Ruhe, Pisskopp. Wir haben dich bereits gesehen.*« (FM, 8) Immer schärfer wird die Perspektive auf das Floß und damit auf die prominente Platzierung der praktizierten Anthropophagie unter den Schiffbrüchigen:

Und Parnajon [...] sah noch etwas, kleine graue Streifen, die an Seilen hingen. Getrockneter Fisch? Alter Frühstücksspeck? Nein, der Kapitän wusste, das war Menschenfleisch! Wie sonst hätten diese fünfzehn fast zwei Wochen überleben können? (FM, 10)

Sogleich schickt der Text voraus, dass »Kannibalismus [...] unter Seeleuten nichts völlig Abwegiges« gewesen sei, »solange die Regeln eingehalten wurden« (FM, 10). Einem imaginativen Regularium, das Anthropophagie unter Seeleuten sogar mit Befürwortung der katholischen Kirche dulde (FM, 10), wird die Abwesenheit von Regeln entgegengestellt. Das Verhältnis zwischen der ursprünglichen Bemannung des Floßes (147-150) und den verbliebenen 15 genügt, um jenen Naturzustand heraufzubeschwören, in dem als einzige die Regel des Stärkeren gegolten haben muss (FM, 10). Geht es bei der anthropophagen Praxis auf dem Floß lediglich um die »kreatürlich[e] Selbsterhaltung in einer menschlichen Extremsituation«, ²¹ wie von Košenina nahegelegt wird, stellt sich die Frage, welche Funktion der spezifischen Ausgestaltung anthropophager Gewalt auf dem Schauplatz Floß zukommt. Der Text perspektiviert die Geschehnisse via Erzähler durch zwei neugierige Vertreter eines anthropologischen Interesses: den Schiffsarzt Jean Baptiste Henri

21 A. Košenina: Roman und Gemälde, S. 114.

Savigny, historisch verbürgter Verfasser des Berichts der Überlebenden, und den belesenen Viktor Aisen, vom Text eingeführt als »ein junger Rimbaud« (FM, 64), eine fingierte Figur, durch deren legendäres Überleben der Katastrophe sich der Text als eine markierte Überzeichnung interpretieren lässt. Savigny sei »vor allem eines: neugierig!« (FM, 50) Als Repräsentant und Verfechter zivilisatorischer Werte (»tut das nicht, legt es zurück, rührt es nicht an. *Das ist eine Grenze, die ihr nicht überschreiten dürft!*« [FM, 470]) blickt er auf das anthropophage Geschehen, das er angewidert wie interessiert beobachtet und kommentiert. Durch ihn und Viktor werden die Grenzüberschreitungen als solche markiert. Bevor es zu anthropophagen Handlungen auf dem Floß kommt, sprechen die Figuren über diese als mögliche Grenzüberschreitung. Savigny scheut sich vor dem, was von ihm zugleich (durch seine Reflexionen und Beobachtungen) am präzisesten vorbereitet und rhetorisch begleitet wird: dem diskursiv markierten Regress in den Status unzivilisierter Wilder, die nicht länger auf die Vernunft vertrauen, sondern dem Naturgesetz folgen:

Wenn wir es tun, werden wir nicht mehr dieselben sein. Wir sind keine Wilden, wir haben die Vernunft, die Aufklärung, Rousseau, Voltaire, Holbach. Wir sind zivilisierte Wesen, wir... Savigny fühlte sich wie ein Fastender in einem Restaurant, ein Veganer bei einer Grillparty. (FM, 468)

Durch die Warnung vor einer möglichen Verwandlung und dem drohenden Verlust von Vernunft und Zivilisation versuchen andere Figuren, der Anthropophagie einen rationalen Ort zuzuweisen; sie setzen den Wert des Lebens als höchstes Gut und wollen die anderen überzeugen, einsichtig zu sein, um zu überleben. Savigny steht alleine als »Veganer bei einer Grillparty«. In dieser Analogie sind die zu Kannibalen werdenden Floßinsassen die Mehrheit – Fleischesser, die ein Grillfest veranstalten. Dabei wird der Verzicht auf Menschenfleisch vom Text mit Freiwilligkeit korreliert. Parallel zu solcherlei pseudophilosophischen Grundsatzdiskussionen führen regelmäßige Meutereien zu hohen Opferzahlen. Im Anschluss an einen dieser gewaltvollen Kämpfe, durch den Tote und Verletzte zurückbleiben, vollziehen die Soldaten einen ersten kannibalischen Akt.

Während Savigny darüber nachdachte, *Geschwächte ins Wasser werfen? Bedeutete das nicht das Ende aller Zivilisation?*, stürzten sich drei Soldaten auf den einäugigen Clairet, der gerade zum Heck des Floßes getaumelt war, um zu urinieren. Bevor ihm jemand helfen konnte, hatten ihn die Burschen auf den Bauch gelegt, ihm das Hemd vom Leib gerissen und damit begonnen, die

großen Talgpusteln auf seinem Rücken auszudrücken. *Was soll das? Gut, der Anblick dieser Eiterbläschen ist nicht besonders appetitlich, immer hat man Angst, dass etwas aufplatzt, einen anspritzt. Aber so? [...]* Die Soldaten drückten dem armen Clairat nämlich nicht nur die Eiterpusteln aus, nein, sie schleckten sich nachher genussvoll die dicken Talgpatzen von den Fingern, so als wären sie Kuchenteig. Savigny sah die weiße Haut mit den rotgeränderten Fett-Augen, dachte an Madeleines und Marzipankugeln und hatte für einen Moment selbst Lust, so einen Eiterpatzen zu verschlingen. Hunger! Stärker als jede Zivilisation! Hunger! Dann besann er sich und fühlte Ekel. (FM, 452)

Die Beschreibung behilft sich damit, in einem überzeichneten ethnologischen Duktus, das, was sie nicht kennt, mit dem ihr Vertrauten zu metaphorisieren – das, was gegessen wird, steht nicht so sehr im Mittelpunkt wie das, an was es erinnert: Kuchenteig, Madeleines, Marzipankugeln und später Mayonnaise. Die Metaphorisierungen dienen unter anderem den Figuren auf dem Floß als Behelf, Anthropophagie zu praktizieren. Vor allem aber hält das Erzählen auf diese Weise eine Distanz zu seinem eigentlichen Gegenstand. Die physische Gewalt wird anhand von absurden Vergleichen entschärft. Die aus einem solchen Verfahren erwachsende Wirkung lässt sich in den Bereich des Grotesken rücken, was zudem verstärkt wird durch wiederholt auftretende Splatter- und Gore-Elemente. Dies geschieht an zahlreichen Stellen, an denen die Figuren auf Inhaltsebene von der Qualität der Idee, sich mit dem Verspeisen der Leichen am Leben zu halten, überzeugt werden sollen:

– Ich denke, wenn man die Augen aufmacht ... und nicht befangen ist. Ich meine ... Griffon machte eine Pause ... vielleicht dieses Zeug, das hier überall herumliegt? Seht ihr nicht die Rippchen und Lenden? Die saftigen Schulterstücke? Bäckchen, Keulen? (FM, 463)

Der Text erzeugt eine Distanz zu den Leichenteilen, indem er sie als »Zeug« bezeichnet. Dann wird die Semantik einer Metzgereiauslage in der Grillsaison aufgerufen: Rippchen, Lenden usw. Dies trägt auf Inhaltsebene dazu bei, dass die Figuren ihre moralischen Bedenken und ihren Ekel im Hinblick auf den Tabubruch ablegen können. Auf Formebene stellt sich allerdings die Frage, ob diese narrative Strategie den Körper als fleischlichen Körper überhaupt noch auftreten lässt. Suspendiert die Form der grotesken Überzeichnung den tatsächlichen Kannibalismus durch ein Zuviel an Theaterblut und erzeugt auf diese Weise eher ein Spektakel für die imaginierten Zuschauer? Es ist der

stereotypisierte bildungsferne Koch Gaines, der die Überlegungen, ob es nun sinnvoll erscheint oder nicht, die Toten zu verzehren, jäh durchbricht:

Der Koch brauchte keinen ethischen Diskurs und keine moralische Grundsatzdiskussion, der rammte der Leiche einfach so, weil er Hunger verspürte, das Messer bis ans Heft ins Fleisch, riss es dann unter enormer Kraftanstrengung aufwärts und fuhrwerkte damit herum. Man sah ihm die Mühe an, die er mit seinem stumpfen Messer hatte, aber das Gewissen schien ihn nicht zu plagen. (FM ,470)

Mit dieser Figurenmodellierung scheint in der Textlogik für die Praxis des Kannibalismus eines völlig klar zu sein: Das Verspeisen eines anderen Menschen ist nur möglich, wenn *Kultur* zur *Unkultur* wird. Davon nun lassen sich nach und nach die anderen Floßinsassen überzeugen und es kommt zu den absehbaren Einverleibungen, die nur noch wenige – unter ihnen Savigny – als Unbeteiligte betrachten:

Er starrte wie hypnotisiert auf das Kauen, Würgen und Schmatzen. Es war, als würde die ganze Welt nur noch aus mahlenden Kiefern bestehen, aus knirschenden Backenzähnen, deren krachende, grummelnde, reibende Geräusche sich in alle Hirne bohrten. Beißgeräusche, die den dünnen Faden, der sie noch mit der Zivilisation verband, durchtrennten. (FM ,470)

Die Sichtbarkeit der Akteure wird auf animalische Fressgeräusche reduziert, die sie erzeugen. Der Beschreibungsausschnitt fokussiert nurmehr den Mund (präziser Schlund) und sucht auf diese Weise die Verabschiedung von jenem »dünnen Faden, der sie noch mit der Zivilisation verband«, zu dramatisieren. Die Bemühung onomatopoetischer Erweiterungen wie krachen, grummeln und reiben, Geräusche, »die sich in alle Hirne bohrten«, verstärkt diesen Eindruck. Als schließlich auch Savigny und mit ihm die letzten Repräsentanten von Zivilisation Menschenfleisch verspeisen, sucht der Text nach einer Welt, die hinter dieser von ihm konstruierten Grenze zu liegen scheint – es wird ein gewaltbereites, unkontrollierbares Durcheinander. Modelliert wird ein Chaos, deren menschliche Akteure ihre zivilisatorischen Werte vergessen haben sollen und lediglich alles tun, um diesen Schiffbruch zu überstehen. Die Verwandlung, die die Floßinsassen durchlaufen haben, macht sie für eine europäische Gesellschaft auf der primären Textebene dysfunktional.

Wer hätte gedacht, dass fünfzig Stunden reichen würden, um Menschen in Kannibalen zu verwandeln? Kolonisten, die den Wilden die europäi-

schen Werte vermitteln sollten, hatten sich in Menschenfresser verwandelt. (FM, 471)

Zunächst erschienen die Kolonisten, die den »Wilden« europäische Werte vermitteln sollten, als »Menschenfresser«, ja möglicherweise *die eigentlichen Menschenfresser*. Mit ihnen gerät die »zivilisierte Welt« ins Wanken. Die Opposition zwischen »Kolonisten« und »Wilden« wird qua Anthropophagie aufgelöst, europäische Werte werden als Farce identifiziert. Die Grenzüberschreitung, die sich im Moment des Verzehrs von Menschenfleisch ereignet, fällt der Konstruktion des Textes zum Opfer.²² Hierbei muss der Frage Rechnung getragen werden, welche Funktion der spezifischen Ausgestaltung der kannibalischen Gewalt überhaupt zukommt. Wenn die Ausgestaltung der Anthropophagie in dem Text eine Funktion hat, dann diese: Sie setzt jenes »frankophile, Rotwein trinkende, Käse degustierende« Subjekt als ein nach Spektakel gierendes Gegenüber.

4. Die Gegenwart der Medusa

Im Fahrwasser des Essays von Montaigne lässt sich der Roman lesen als ein Versuch, die Frage aufzuwerfen, welche Barbarei wohl die größere sei: die Taten der Menschen auf dem Floß, die einander töten und verzehren, weil sie der körperlichen Agonie Abhilfe zu verschaffen trachten; oder die Taten der royalistischen Führung und all jener, die sich eilig auf die Rettungsboote geflüchtet haben, zuerst das sinkende Schiff im Stich lassen und dann die Tauen zum Floß kappen, was für die zurückgelassenen Menschen ihren Tod bedeutet.

Der Text überzeichnet an zahlreichen Stellen die kannibalistische Gewalt mit grotesken Bebilderungen. Dies führt dazu, dass die tatsächliche kannibalistische Praxis ästhetisch nicht vollständig erfasst wird – das bedeutet, die Praxis als solche wird verschleiert, an ihre Stelle tritt der Menschenverzehr als *Zeigemoment* anhand von Splatter- und Gore-Effekten. Es lässt sich nun aber noch eine dritte Größe herausstellen: das Hier und Jetzt des Erzählers. Mithilfe jenes äußeren Erzählrahmens, von dem aus er agiert und immer

22 Vgl. zur Vertiefung D. Weinbach: Fremdheit der Anthropophagie, i.E. Für die Anregung zu dieser These bedanke ich mich bei Uta Schaffers.

wieder einen konkreten Bezug zur Gegenwart erzeugt, lässt sich der »Spiegelungseffekt«²³ unterstreichen, der auf einer sekundären Textebene mitzulaufen scheint. Allerdings lässt sich mit der Ansammlung der »großen Katastrophen«, die im Folgenden »Konzentrationslager[], Völkermorde[], Foltergefangnisse[]« oder eben »Tragödien um die Flüchtlingsschiffe im Mittelmeer« umfassen soll (FM, 13), durchaus und entgegen der These von Košenina eine plakative Politisierung ausmachen.²⁴ Die Zurückhaltung des Erzählers vor einem entschlossenen und differenzierten Vergleich einerseits und die Fingerzeige auf Gräueltaten der Menschheitsgeschichte andererseits lassen als Resümee nur eines zu: Die Welt ist schlecht.

Immerhin können ihr auf diese Weise einige dabei zusehen. Brittnacher stellt in seiner Auseinandersetzung mit dem Gemälde von Géricault die These auf, dass dieser »nicht die Sensation des Grässlichen, sondern die Reflexion über das Ungeheuerliche«²⁵ zum Ausdruck bringe. Für Franzobels Roman hingegen steht die Sensation im Mittelpunkt – die Reflexion über das Ungeheuerliche ist sekundär. Die Figur der Anthropophagie dient in der Dramaturgie des Textes zu zweierlei: Zum einen wirft sie die Frage danach auf, wer wohl die größeren Barbaren seien (die Schiffbrüchigen, die zu überleben suchen, oder die royalistische Führung, die für die Notsituation der Schiffbrüchigen mit verantwortlich ist). Zum anderen schlägt sie ein weiteres Subjekt vor, das sich zu all diesen Grausamkeiten verhält: den hungrigen Leser. Man könnte sagen, der Autor bezweckt mittels der Figur des Kannibalen, der kulturindustriellen Verwertung der Figur des Kannibalen einen Streich zu spielen und noch einmal vorzuführen, dass die Augen größer sein können als die Mägen, die Neugierde größer als die Fassungskraft. Ein Problem jedoch bleibt: Was Augen sättigt und Neugierde stillt, lässt sich besonders gut verkaufen.

Literatur

Brittnacher, Hans Richard: »Untergang im Bann des Mythos? Der Schiffbruch von Théodore Géricault bis Merle Kröger«, in: Ders./Achim Küpper (Hg.), *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten: maritime Schreibweisen*

23 A. Košenina: Roman und Gemälde, S. 115.

24 Vgl. ebd.

25 H.R. Brittnacher: Schiffbruch, S. 288.

- der Gefährdung und des Untergangs, Göttingen: Wallstein 2018, S. 279-296.
- Corréard, Alexandre/Savigny, Jean Baptiste Henri: Der Schiffbruch der Fregatte Medusa. Ein dokumentarischer Roman aus dem Jahr 1818, Berlin: Matthes & Seitz 2018.
- Franzobel: Das Floß der Medusa. Roman nach einer wahren Begebenheit, Wien: Paul Zsolnay 2017.
- Košeninina, Alexander: »Roman und Gemälde als ›allégorie réelle‹. Menschenexperiment in Franzobels und Géricaults *Floß der Medusa*«, in: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 9 (2018), S. 105-117.
- Montaigne, Michel de: »Von den Menschenfressern« (XXXI), in: Ders.: Essais, ausgew. u. übers. v. Herbert Lüthy, Zürich: Manesse 1580/1953, S. 292-242.
- Moser, Christian: Kannibalische Katharsis. Literarische und filmische Inszenierungen der Anthropophagie von James Cook bis Bret Easton Ellis, Bielefeld: Aisthesis 2005.
- Obeyesekere, Gananath: Cannibal Talk. The Man-Eating Myth And Human Sacrifice In The South Seas, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2005.
- Read, Piers Paul: Alive. The Story of the Andes Survivors, Philadelphia: Lipincott 1974.
- Schaffers, Uta: »*Geschehnisse, die für alle Zeiten der Menschheit verborgen bleiben sollten*« – und wie davon erzählt wird«, in: Michael Braun (Hg.), Tabu und Tabubruch in Literatur und Film, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 21-44.
- Vogt, Jochen: »Ugolino trifft Medusa. Nochmals über das ›Hadesbild‹ in der *Ästhetik des Widerstands*«, in: Margrid Bircken/Dieter Mersch/Hans-Christian Stillmark (Hg.), Ein Riss geht durch den Autor. Transmediale Inszenierungen im Werk von Peter Weiss, Bielefeld: transcript 2015, S. 69-91.
- Weinbach, Donata: »Die vertraute Fremdheit der Anthropophagie: Franzobels *Floß der Medusa* (2017)«, in: Wolfgang Lukas/Martin Nies (Hg.), Das anthropologische Wissen der Literatur. Identität & Fremdheit, Marburg: Schüren 2021, i.E.

