

ÖFFNUNG SCHLIESSUNG ÜBERTRITTE

Iris Meinen,
Nils Lehnert (Hg.)

Körperbilder in der deutschsprachigen
Gegenwartsliteratur

[transcript] Gegenwartsliteratur

Iris Meinen, Nils Lehnert (Hg.)
Öffnung – Schließung – Übertritte

Gegenwartsliteratur | Band 7

Iris Meinen (Dr. phil.), geb. 1976, lehrt und forscht an der Universität Koblenz-Landau. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Literatur- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Gegenwartsliteratur, literarische Wertung, Literaturbetrieb sowie Gender- und Körperdiskurse.

Nils Lehnert (Dr. phil.), geb. 1984, forscht und lehrt an der Universität Kassel. Seine Schwerpunkte liegen in den Schnittflächen von Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft vom 18. Jahrhundert bis heute.

Iris Meinen, Nils Lehnert (Hg.)

Öffnung – Schließung – Übertritte

Körperbilder in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

[transcript]

Gefördert von dem Open Access Publikationsfonds der Universitätsbibliothek Kassel, der Landesforschungsinitiative Kulturelle Orientierung und normative Bindung und der Alfred und Barbara Röver-Stiftung.

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.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird. (Lizenz-Text:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© Iris Meinen, Nils Lehnert (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5680-0

PDF-ISBN 978-3-8394-5680-4

<https://doi.org/10.14361/9783839456804>

Buchreihen-ISSN: 2701-9470

Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Einleitung: Öffnung – Schließung – Übertritte

Körperbilder in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Nils Lehnert (Kassel)/Iris Meinen (Koblenz-Landau) 9

Der offene Anus im toten Winkel des ärztlichen Blicks?

Subversion und Selbstermächtigung in Charlotte Roches

Feuchtgebiete (2008)

Julia Reichenpfader (Mainz) 29

Körperlyrik

Biopoetische Gegenwartstexte am Beispiel von Christiane Heidrichs

Mein Körper hält still (2018)

Timo Rouget (Frankfurt) 47

Wider die Herrschaft des Geistes

Zum ambivalenten Körperbild in Juli Zehs *Corpus Delicti* (2009)

Robert Hermann (München) 65

Transgression im Livestream

Jonas Lüscher's Protagonist *Kraft* (2017) und seine Antwort
auf das Leibnitz'sche Theorem der Theodizee

Ute Seiderer (Cottbus-Senftenberg) 81

Über das Kotzen in der Literatur

John von Düffels *Ego* (2003) als Ausverleibung neoliberaler Logiken

Johanna Tönsing (Paderborn) 99

Ökonomien der Blindheit

- Anatomisches Schreiben in Marcel Beyers *Das Menschenfleisch* (1991)
mit Rücksicht auf den Konnex von Sehsinn und Überschreitung bei
Friedrich Nietzsche, Georges Bataille und Michel Foucault
Tanja Angela Kunz (Bielefeld) 115

Heilige Scheiße und kommoder Ekel

- Über das Skatologische in *Holy Shit*.
Katalog einer verschollenen Ausstellung (2016)
Ingo Breuer (Köln) 135

Lebensläufe und Entwicklungsschritte

- Autobiografische Körper in der Gegenwartsliteratur (2005-2021)
Nicolai Glasenapp (Koblenz-Landau) 157

»Schwarzbrot mit Goudakäse«

- Reinheit und Unreinheit in Benjamin von Stuckrad-Barres
Panikherz (2016)
Immanuel Nover (Koblenz-Landau) 175

Grotesker Körper revisited?

- Daniel Kehlmanns *Tyll* (2017)
Sebastian Bernhardt (Schwäbisch Gmünd) 191

KörperSCHAU

- Das sichtbare Verschwinden der Körper in ausgewählten Dramen
und Erzählungen Sibylle Bergs (1997-2019)
Iris Meinen (Koblenz-Landau) 205

Der Hunger, zu sehen

- Kannibalistische Einverleibung in Franzobel's
Das Floß der Medusa (2017)
Donata Weinbach (Bremen) 225

»Vollständig wollte sie ihn sich einverleiben« – »sein Körper [...] wollte sich vollständig verschließen und verwehren«

Körperbilder bei Wilhelm Genazino (1965-2018) oder:
grotesk-»eklige« Close-ups, (gewaltsame) Körper-Öffnungen und
überfordernde Sexualpraktiken aus männlichem Blick

Nils Lehnert (Kassel) 241

Körperperformungen

Tätowierungen und »Freßsucht«
in exemplarischen Texten der KJL (1980-2012)

Christine Ansari (Kassel) 261

**Grenzverletzungen in *Wohin mit meiner Haut* (2015)
und *Zauberer* (2019)**

Körper und Manipulationen in zwei Texten von Clemens J. Setz

Uta Schaffers (Koblenz-Landau) 277

Einleitung: Öffnung – Schließung – Übertritte

Körperbilder in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Nils Lehnert (Kassel)/Iris Meinen (Koblenz-Landau)

»Das wußte ich nicht, daß sie einen künstlichen Darmausgang hatte. Es war sozusagen ein Einbruch in die Realität. Ich wurde mit etwas konfrontiert, wovon ich nicht die geringste Ahnung hatte, ich wußte nicht, daß so etwas außerhalb eines Mad-Heftes existiert.«
(Christian Kracht)¹

1. Einleitung: Vom »Genuß am Körper«

Wer sich darum bemüht, die im Titel des vorliegenden Bandes genannten Koordinaten abzustecken, wird nicht umhinkommen, über jene Autorinnen und Autoren zu stolpern, die Mitte der 1990er Jahre die literarische Bühne des deutschsprachigen Raums betraten und deren Texte – gewollt oder ungewollt – marketingwirksam mit dem Etikett »Popliteratur« und/oder »literarisches Fräuleinwunder« versehen wurden.² Die Arbeiten dieser neuen Generation junger Autorinnen und Autoren zelebrieren den »Genuß am Körper, am Realen« und dies auch »in den [...] unangenehmen Formen von Erschöpfung, Übelkeit [und] Erbrechen«.³ So schildert Christian Kracht in seinem literarischen Debüt *Faserland* (1995) die körperliche Entleerung seines na-

1 C. Kracht: Eurotrash, S. 90.

2 Zum Stellenwert der Popliteratur und des Literarischen Fräuleinwunders innerhalb der Gegenwartsliteratur vgl. L. Hermann/S. Horstkotte: Gegenwartsliteratur, S. 53-70.

3 M. Waltz: Topographien, S. 231.

menlosen Ich-Erzählers in allen erdenklichen Formen, während Benjamin von Stuckrad-Barre in *Livealbum* (1999) detailliert die Bulimie seiner Erzählfigur herausstellt. Auch Sibylle Berg zeichnet in *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* (1997), ebenso wie Karen Duve in *Regenroman* (1999) und *Dies ist kein Liebeslied* (2002), Körper, die sich öffnen, nach außen drängen, über sich hinauswachsen. 2008 schließlich bettet Charlotte Roche in *Feuchtgebiete* die Sekrete ihrer Hauptfigur in einen ständigen Kreislauf des Ausscheidens und Wiederaufnehmens ein, ganz im Sinne einer »Körperausscheidungsrecyclerin«.⁴

Überblickt man diese Texte, zeigt sich eine Tendenz ganz deutlich: Entlang vielfältiger Formen der Ex- und Inklusion sowie Transgression stellen sie die Materialität des Körpers aus.⁵ In der starken Fokussierung auf die Öffnungen und Sekrete verhandeln sie hierin die Frage nach einem (Körper-)Innen und (Körper-)Außen und zugleich nach Be- und Entgrenzung⁶ des körperlich Materiellen, denn »Grenze und Übertretung verdanken einander die Dichte ihres Seins«.⁷

Auf Metaebene wurde diese deutliche Affinität der Autorinnen und Autoren häufig in einer allgemeinen Tendenz der Gegenwartskultur verortet, die als ein Begehren nach Authentizität und damit zugleich als das Resultat des Symbolverlustes der Postmoderne gedeutet wurde.⁸ Der Körper eigne sich hierfür in besonderer Weise, so der Tenor, da dieser über die Fähigkeit verfüge, »als menschliche Realität an sich«⁹ zu fungieren, als »authentischer Ort, an dem sich das (Erzähler-)Subjekt jenseits gesellschaftlicher Restriktionen und Diskurse mit seiner Wirklichkeit auseinandersetzt.«¹⁰

4 C. Roche: *Feuchtgebiete*, S. 120.

5 Die »konkreten Eruptionen unmissverständlicher Körperlichkeit« als Merkmale popliterarischen Schreibens in den 1990er Jahren nimmt erstmalig Degler in den Blick (F. Degler: *Sekrete Kommunikation*, S. 265-287). Zur Darstellung von Körperausscheidungen unter Perspektive der Entgrenzung innerhalb der Popliteratur vgl. I. Meinen: *Entgrenzte Körper*, S. 187-203.

6 Von »entgrenzten Körper[n]« innerhalb der Gegenwartsliteratur spricht Rytz (J. R. Rytz: *Die Sprache ist eine Haut*, S. 4).

7 M. Foucault: *Zum Begriff der Übertretung*, S. 73.

8 J. R. Rytz: *Die Sprache ist eine Haut*, S. 26.

9 C. Faucart: *Körper und Literatur*, S. 657.

10 J. R. Rytz: *Die Sprache ist eine Haut*, S. 26.

Diese festzustellende Konzentration der Darstellungen auf die Materialität der Körper(bilder)¹¹ ist nicht auf jene Texte beschränkt, die unter der genannten Etikettierung firmieren, wenn diesen auch eine gewisse Vorbild- und zugleich auf Basis ihrer Popularität Katalysatorfunktion sicherlich nicht abzusprechen ist. Zu denken ist in diesem Kontext z.B. an Clemens J. Setz' Hauptfigur Natalie aus *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* (2017), die in Roches Helen ein unverkennbares literarisches Vorbild hatte, das Spektrum von Körperöffnung, -schließung und -übertritt aber weiter variiert, ausdifferenziert und entgrenzt; an den Gedichtzyklus *bläuliche sphinx (metall)* von Ulrike Draesner aus dem Jahr 2001, innerhalb dessen »[n]icht der Geist, sondern der Körper des Menschen [...] als Schnittstelle von Innen und Außen«¹² fungiert; oder an Kehlmanns *Tyll* (2017), dessen Konzeption der Titelfigur mit der Tradition des grotesken, über sich hinauswachsenden, alle Grenzen sprengenden Körperbildes Bachtin'scher Klassifizierung spielt,¹³ um nur einige wenige Beispiele zu nennen, die jedoch zugleich die Breite der Verhandlungen zeigen.¹⁴

Diese Tendenz gegenwärtigen Schreibens wurde in Anlehnung an die Studie von Krüger-Fürhoff¹⁵ von der Forschung vielfach unter dem Stichwort ›Versehrung‹ (Verletzungen, Krankheiten, Verwundungen, Beeinträchtigungen) und/oder im Zusammenhang mit ›Gedächtnis/Erinnerung‹ in den Blick genommen und kommentiert. Der als versehrt bestimmte Körper erweise sich, so Karpenstein-Eßbach, als eine »Spezifikation ausgezeichneter Zugänge zum Realen« und verfüge zudem über ein hohes Maß an Individualität, da dessen Versehrungen als »Spuren persönlicher Geschichten« dienen.¹⁶ Diese Verbindung mit je unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen zeigen u.a.

11 Mit ›Körperbilder‹ wurde hier das diskursiv geläufigste und zugleich allgemeinste Hyperonym gewählt, das stellvertretend auch die Inszenierung, Konstruktion und Dekonstruktion im Rahmen der Narrativierung von Körper(n) und Körperlichkeit fasst.

12 L. Herrmann/S. Horstkotte: *Gegenwartsliteratur*, S. 116.

13 Vgl. T. Nitschmann: *Theater der Versehrten*, S. 463.

14 Über die den Beiträgen zugrundeliegende Fokussierung hinaus leistet der vorliegende Band einen weiteren Beitrag zur genreübergreifenden Erforschung der Gegenwartsliteratur, indem er ein breites Spektrum zeitgenössischen Schreibens bezogen auf ›Körper‹ zeigt. So verhandelt I. Meinen die Großgattung Drama, T. Rouget zeitgenössische Lyrik, I. Breuer einen Ausstellungskatalog, N. Glasenapp und I. Nover befassen sich mit (vermeintlichen) Autobiografien, S. Bernhardt und D. Weinbach mit historischen Romanen und C. Ansari widmet sich exemplarischen Texten der Kinder- und Jugendliteratur.

15 I.M. Krüger-Fürhoff: *Der versehrte Körper*.

16 Karpenstein-Eßbach: *Medien, Wörterwelten*, S. 192.

Rytz in ihrer Arbeit *Die Sprache ist eine Haut* (2009), die 2011 erschienene Studie *Homo Dolorosus* von Meyer sowie Vissers Untersuchung zu *Körper und Intertextualität. Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartsliteratur* (2012). Ebenfalls der Deutungslinie der Versehrung verhaftet sind die Beiträge *Körper als Geschichte(n)* von Röhrs und Nitschmanns *Theater der Versehrten* (2015). Letzterer beschreibt die versehrte Kunstfigur als eine generelle Tendenz des deutschen und europäischen Theaters des 20. und frühen 21. Jahrhunderts.¹⁷

Unter Perspektive einer Körpergrenze wurde in den soeben aufgeführten Forschungsbeiträgen die Haut fokussiert und ihre (Er-)Öffnung als Ausdruck von Gewalt- und Schmerzerfahrung in den Blick genommen.¹⁸ Übergreifend geht der Forschungstenor dahin, die als versehrt klassifizierten Körperbilder als von der anzustrebenden Norm abweichende,¹⁹ dem idealschönen verschlossenen Körper diametral entgegengesetzte Bilder zu fassen, zu evaluieren und an darauf aufbauende bipolare Bewertungskategorien wie ›gesund-krank‹, ›verletzt-unverletzt‹, ›eklig-uneelig‹ und ›schön-hässlich‹ zu knüpfen.

Die im Folgenden versammelten Beiträge tragen der Tendenz Rechnung, dass diese Perspektivierungen und Klassifizierungen mit Blick auf die Fülle der Darstellungen innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur auf mehreren Ebenen eine Erweiterung und/oder Vertiefung fordern: einerseits durch die Hinzunahme der Betrachtungsebenen, die neben der Haut auch sämtliche Körperöffnungen als Körpergrenzorte bestimmen und in den Blick nehmen. Andererseits in der Bewertung möglicher Körpergrenz-Übertritte und/oder Körper-Öffnungen und -Schließungen außerhalb tradiierter (Bewertungs-)Dichotomien. So liest beispielsweise JULIA REICHENPFADER in ihrem Beitrag zu Roches Roman *Feuchtgebiete* (2008) den geöffneten weiblichen Anus, der kulturhistorisch von *Ästhetikern* und *Medizinern* gleichermaßen als ekliges und/oder pathologisches Anti-Ideal von ›Weiblichkeit‹ propagiert

17 T. Nitschmann: *Theater der Versehrten*. Hingewiesen sei diesbezüglich auch auf den CfP von Post und Röhrs zum Sammelband: *Versehrung verstehen. Fachwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven auf physisches und psychisches Erleben in der Gegenwartsliteratur*, der voraussichtlich 2022 erscheinen wird.

18 Vgl. J. Magenau: *Körper als Schnittfläche*; vgl. C. Benthien: *Körperbilder*; vgl. C. Wittrock: *Anders sein*; vgl. I.M. Krüger-Fürhoff: *Versehrte Körper*; vgl. J.R. Rytz: *Die Sprache ist eine Haut*; vgl. T. Nitschmann: *Theater der Versehrten*; vgl. S. Röhrs: *Körper als Geschichte(n)*.

19 Vgl. I.M. Krüger-Fürhoff: *Der versehrte Körper*; vgl. T. Nitschmann: *Theater der Versehrten*.

wurde, in der Technik der Selbstbetrachtung als Ort der Selbstermächtigung. Zwar verortet Reichenpfader den Anus in den Traditionslinien des versehrten und grotesken Körpers, löst ihn jedoch zugleich aus diesen Genealogien heraus, indem ihm Ambivalenz zugestanden wird, womit sie das Anliegen des vorliegenden Bands stellvertretend vor Augen führt. Hierin steht Reichenpfaders Perspektive zudem exemplarisch für jene Beiträge, die eine kulturelle Anatomie zeichnen, innerhalb derer die »Wahrnehmung, Darstellung und Codierung des Körpers über einzelne Teile und Fragmente vollzogen wird.«²⁰

2. Aufriss: Körperbilder und prägende Diskurse in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Unzweifelhaft ist die Materialität des Subjekts zu einem der zentralen Austragungsorte kultureller Verhandlungen der Medien- und Konsumgesellschaft avanciert. Dominierende Diskursfiguren sind hierbei »Wiederkehr«, »Disziplinierung« und »Verschwinden«. Bereits zu Beginn der 1980er Jahre konstatieren Kamper und Wulf ein verstärktes Interesse am Körper und dessen Materialität innerhalb der Sozialwissenschaften. *Die Wiederkehr des Körpers* lautet der Titel ihres Sammelbandes,²¹ der einführend Benanntes impliziert: (1) ein der Wiederkehr vorausgegangenes Verschwinden des Körpers, (2) Symptome seiner Wiederkehr und (3) eine damit einhergehende (Körper-)Wende. Die Wendemetapher sollte sich im Rahmen der Beschäftigung mit dem Körper in den Folgejahren in den unterschiedlichsten Wissenschaftsdisziplinen unter dem Begriff »body-turn« durchsetzen²² und eigenständige Forschungsrichtungen

20 C. Benthien/C. Wulf: Körperteile, S. 15.

21 Das Verschwinden des Körpers, so die Autoren, sei im weitesten Sinne das Resultat (s)einer »Rationalisierung« (D. Kamper/C. Wulf: *Die Wiederkehr des Körpers*, S. 9), gegen die sich der Körper nun zu wehren begonnen habe. Zwar stelle Distanzierung, Disziplinierung und Instrumentalisierung des Körperlichen die Grundlage des historischen Fortschritts dar; die Zunahme »psychogener, soziogener und iatrogener« Krankheiten sei jedoch symptomatisch für den körperlichen Widerstand gegen »die Zumutungen einer entmaterialisierten Geistigkeit« (ebd., S. 10).

22 Lorenz ruft für die 1990er Jahre das »Körperjahrzehnt« (M. Lorenz: *Leibhaftige Vergangenheit*, S. 9) in den Geschichtswissenschaften aus und Csordas attestiert dem Körper eine erstaunliche »Karriere« in der Anthropologie, die ihn erst jüngst als theoretische Kategorie entdeckt habe (vgl. T. Csordas: *The Body's Career in Anthropology*). Ebenso erlebt der Körper in den Sport- (vgl. Alkemeyer: *Zeichen, Körper und Bewegung*;

etablieren. Bis heute steht der Konnex von Materialität und Körperlichkeit in einem breiten Spektrum von Diskursen im Mittelpunkt des Interesses.

Die Wiederkehr gilt als Chance einer neuen authentischen Erfahrung oder als zu verwerfende Fiktion, als lang erwartete Blockade des Zivilisationsprozesses oder als kleine Atempause vor der endgültigen Eliminierung des Körpers mit seinen Unvollkommenheiten, die – vom Anfang der Geschichte an – Quellen des Elends waren, als unüberwindbare Grenze für ökonomische Verwertungsinteressen oder als bloße Illusion, die den Vorwand für eine neuartige, noch intensivere Ausbeutung des Menschen biete.²³

Das unzweifelhaft große Interesse der Geistes- und Kulturwissenschaften am Körper ist – analog zum Titel des Sammelbandes von Kamper und Wulf – kein dem auslaufenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert genuines. Vielmehr wurden, angestoßen durch den Feminismus und die Gender Studies in Verbindung mit dem Boom der um sich greifenden Körperbilder der postmodernen Konsumgesellschaft, Theorien von Judith Butler, Norbert Elias, Michel Foucault oder Michail Bachtin weiterentwickelt, neu gelesen und/oder kombiniert. Im Zuge der kulturwissenschaftlichen Kategorie ›embodiment‹ und der übergeordneten Aufmerksamkeit für ›reale‹ Körper etwa auch in der Theatralitäts- und Performativitätsforschung mit der neu inspirierten Dichotomie von Rollenkörpern auf der Bühne vs. phänomenalem Leib, also authentischer Schmerzerfahrung in Performances etc., wurde die Kategorie ›Körper‹ neu perspektiviert. Publikationen wie Sheets-Johnstones *The Corporeal turn: An interdisciplinary reader* (2015) tragen dem Rechnung und bereiten das Feld für eine Perspektivierung, die »Materielles als eigenständigen Faktor, ja als Agens im Feld des Wissens, Erkennens, Handelns und der Kommunikation versteht«.²⁴ Tagesaktuell ist auf den Call von Marta Wimmer für ein Themenheft *Körperbilder. Konstruktionen des (Geschlechts)Körpers in der neuesten deutschsprachigen Literatur* zu verweisen. Mit der Dopplung der dortigen Perspektiven verbindet den vorliegenden Band insbesondere sowohl die Gouvernementali-

vgl. G. Klein [Hg.]: *Bewegung*; vgl. G. Gebauer/T. Alkemeyer/U. Flick et al.: *Die aufgeführte Gesellschaft* und Theaterwissenschaften unter dem Stichwort ›Performanz‹ (E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*) wie auch in der Soziologie Hochkonjunktur (vgl. R. Gugutzer [Hg.]: *Body turn*; vgl. M. Schroer [Hg.]: *Soziologie des Körpers*).

23 D. Kamper/C. Wulf: *Die Wiederkehr des Körpers*, S. 9.

24 W. Kogge: *Verkörperung – Embodiment – Körperwissen*, S. 35.

tät im Sinne neoliberalistischer Körperkonzepte und der Disziplinierung als auch die Lesart von ›Körper‹ als kulturell geformtem.

Unter Fokussierung der Gegenwartsliteratur lassen sich – auch wenn Ägypten eine Kartierung der literarischen Landschaft nach dem Zweiten Weltkrieg (selbst innerhalb deutschsprachiger Literatur) für schwieriger erachtet als die »Quadratur des Kreises«²⁵ – für das hier zu verfolgende Unterfangen einer Schraffur durchaus konstante Themen und Motive angeben, die die Beobachtung stützen, welche dem vorliegenden Band zugrundeliegt: dass grob seit den 1990er Jahren²⁶ ein neues Sprechen und neue Konzepte bezogen auf Körper(lichkeit) in der Literatur verhandelt werden. Hierfür spricht auch, dass Herrmann und Horstkotte – neben den fraglos für die Gegenwartsliteratur wichtigen Themenkomplexen »Wende und Einheit«, »Poproman und ›Fräuleinwunder‹«, »Geschichte im Gedächtnis«, »Krieg und Terror« etc. – dem für Körperbilder immens wichtigen Cluster »Nach dem Menschen« ein eigenes Kapitel widmen. Mit der Feingliederung desselben in

25 J. Ägypten: Literatur seit 1945, S. 7.

26 Ab wann man im Jahr 2021 ›die Gegenwartsliteratur‹ beginnen lassen sollte, ist in Anbetracht der Tatsache, dass strenggenommen »Gegenwart« relativ besehen »ja eigentlich nichts anderes als die ständig im Zeitstrom sich vorwärtsbewegende Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft« ist (J. Ägypten: Literatur seit 1945, S. 11), müßig. Was zunächst trivial anmuten mag, ist darauf bezogen, dass sich Sammelbände generell, wie der vorliegende Band insbesondere, hoffentlich auch in zwanzig Jahren noch gewinnbringend zur Hand nehmen lassen können sollten, insofern tiefsinnig, als auch dann noch »die Diskurse und Rahmenbedingungen, auf die sie verweisen, [...] über einen längeren Zeitraum relativ stabil« (L. Herrmann/S. Horstkotte: Gegenwartsliteratur, S. 1) sind. Retrospektiv lässt man aktuell die Gegenwartsliteratur entweder um 1989 (vgl. ebd.; vgl. C. Gansel/E. Herrmann [Hg.]: Gegenwartsliteratur nach 1989; vgl. C. Kammler/J. Keller/R. Wilczek: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989) oder um 1995 (vgl. H. Tommek/M. Galli/A. Geisenhanslüke [Hg.]: Wendejahr 1995) beginnen. Trotz der begründeten Einwände, die gegen beide Schwellen bzw. konkrete Daten generell vorgebracht worden sind (vgl. J. Ägypten: Literatur seit 1945), lassen sich mit ›der Wende‹ einerseits, dem Wendejahr 1995 (H. Tommek/M. Galli/A. Geisenhanslüke [Hg.]: Wendejahr 1995) andererseits gute Gründe für beide anführen – (leider) aber keine dagegen, dass die Krisenerfahrungen des neuen Jahrtausends einen weiteren Schwellenwert bilden könnten. Da sich die überwiegende Mehrzahl der Beiträge dieses Bands allerdings auf Untersuchungsgegenstände (deutlich) nach 1995 bezieht, sollte die Maßgabe des ›Gegenwärtig-Empfindens‹ außer Frage stehen.

»Unbehagliche Geschlechter«,²⁷ »Verletzlichkeit«²⁸ und »Kreatürlichkeit«²⁹ sind gleich mehrere hier interessierende Fluchtpunkte beschrieben, die sich zunächst den gleichen Beobachterstandpunkt, nämlich die folgende Prämisse teilen:

Im Zeitalter der Biowissenschaften weicht die Sichtweise des Menschen als sprachlich und diskursiv konstruiert, wie sie von Foucault und anderen post-strukturalistischen Denkern vertreten wurde, einem Interesse für den Menschen als biologisches Wesen und für den Körper als biologisches Material.³⁰

TIMO ROUGET geht in seinem Beitrag zu biopoetischen Gegenwartstexten am Beispiel der Körperlyrik von Christiane Heidrich diesem Befund auf den Grund. Durch die Fokussierung auf körperliche Entgrenzung und die Leib-Körper-Differenz veranschaulicht Rouget, dass – da Körper und Leib keine stabilen Konstrukte sind – letztlich auch in Heidrichs *Mein Körper hält still* (2018) keine konsistenten Bilder des Körpers entworfen werden (können), sondern vielmehr die tradierte Normativität derselben hinterfragt und dabei explizit nicht an verbreitete Körperdiskurse um Sexualität, mediale Körperbilder oder Ekel angeschlossen wird. Rougets Beitrag bildet damit die Vielfalt ab, die ›Körper‹ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als funktionalisierte, funktionierende, aber auch widerständige und dysfunktionale einnehmen. Gerade dadurch

rückt die zuvor geschmähte Biologie des Menschen wieder in den Fokus. Ein neues Interesse an Schwäche und Verletzlichkeit des Menschen in Literatur und Philosophie reagiert auf den Verlust von Fortschrittsoptimismus nach den politischen Utopien des 20. Jahrhunderts und auf Erfahrungen von Krieg, Gewalt und Entrechtung seit dem 11. September 2001. Darüber hinaus ist die Konjunktur der Themen Schwäche und Verletzlichkeit Effekt einer philosophischen Kritik am autonomen Subjekt, die auf die genannten Entwicklungen reagiert. [...] Wenn der Mensch nicht mehr Subjekt ist, sondern Leben und Körper, dann wird er auch in neuer Weise verletzlich.³¹

27 L. Hermann/S. Horstkotte: Gegenwartsliteratur, S. 108ff.

28 Ebd., S. 113f.

29 Ebd., S. 119ff.

30 Ebd., S. 107.

31 Ebd., S. 113.

Wie empfindlich in den menschlichen Körper in Form von Körpergrenzübertritten eingegriffen werden kann, modelliert Juli Zeh in ihrem Roman *Corpus Delicti* (2009): Der Staatsapparat fordert in Zehs futuristischer Fiktion die Lebensdaten der Menschen in Form von Körperflüssigkeiten, untersagt die Einnahme stimulierender Substanzen und nimmt dem gebeutelten Subjekt jede Privatsphäre, ja betrachtet den Körper als Staatseigentum. ROBERT HERMANN zeigt in seinem Aufsatz, wie Zeh dabei das hochkomplexe Verhältnis von Körper und Geist neu perspektiviert, wobei die totale Herrschaft des Geistes über den Körper in dieser Dystopie gerade nicht das Subjekt heilt, sondern in der Disziplinierung unterjocht und trotz seiner scheinbaren Gesundheit verletzt.

Auch die Schwäche und Verletzlichkeit des Menschen durch technokratische Zumutungen ist nicht von der Hand zu weisen, wie UTE SEIDERER am Beispiel von Jonas Lüschers Protagonisten Kraft des gleichnamigen Romans aus dem Jahre 2017 verdeutlicht. Kraft lässt sich dabei einerseits in die Tradition der Subjektermächtigung einreihen, andererseits muss er sich diese unter Aufbietung und Auslöschung seines ohnehin grotesk inszenierten Körpers teuer erkaufen, ebenso wie die gewonnene Souveränität nicht von Dauer ist. Zusätzlich schlägt der Roman eine Brücke zurück zu den Biowissenschaften, wenn Kraft über die Überwindung des Todes durch Technik oder die transhumane Verschmelzung von Mensch und Maschine reflektiert. Dass diese Ausbeutung sich in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur insbesondere auch im Gewand des Neoliberalismus manifestiert, arbeitet JOHANNA TÖNSING in ihrem Beitrag zu John von Düffels *Ego* (2003) heraus. Sie verdeutlicht, wie der Körper unter selbstoptimierenden Vorzeichen als zu perfektionierender in den Blick gerät. Den Zurichtungen und Misshandlungen des ›Inhabers‹ erwehrt sich die Behausung selbständig und proaktiv in Form von Erbrechen – ein eindrückliches Symbol für den Wunsch nach körperlicher Unversehrtheit im Sinne einer Reinigung von ungesundem (ideologischen) Input und letztlich eine Absage an die Konzeption des Körpers als fühllosem Gefäß. Dadurch wird der Körper zu einem Schauplatz, an dem ausgehandelt wird, was auf abstrakter Ebene passiert.³²

Bezieht sich Tönsing hauptsächlich auf die Referenztheorien Judith Butlers, ist ein weiterer fixer Rekurs im Prozess der Relektüre theoretischer ›Klassiker‹ in Form der deutschen Übersetzung von George Batailles *Das obszöne Werk* (1972) zu sehen, das sowohl die Sterilisierung der Sexualität als auch deren Verdammung behandelt. Die darin vorfindliche *Geschichte des Auges* hat

32 Vgl. A. Pontzen: ›Corporeality‹, S. 243f.

gleich zwei Beiträge des vorliegenden Bands inspiriert. TANJA ANGELA KUNZ macht Batailles Auffassung des Auges als Organ der Bezeichnung, Zuschreibung und Beurteilung für ihre eigene Analyse von Marcel Beyers Roman *Das Menschenfleisch* (1991) fruchtbar, welcher seiner frühen Poetik zuzuordnen ist. Das Auge verkörpert dabei die moralischen Wertmaßstäbe wie die gesellschaftlichen und institutionellen Autoritäten. Zwar setzt Beyer die Sprache als Medium der Obsession an die Stelle von Batailles Auge, aber als Bataille-Leser finden sich viele Reflexe darauf in seinen eigenen Texten. INGO BREUER stellt demgegenüber in seinem Beitrag zum Skatologischen in *Holy Shit: Katalog einer verschollenen Ausstellung* (2016) sowohl eine grundsätzlich andere Textgattung als auch andere Facetten aus Batailles Œuvre ins Zentrum. Indem Breuers Untersuchung das Verdrängte und Ausgeschlossene (»Shit«) im Sinne Batailles als inhärente Zähmung der exzessiven Körperlichkeit in Form der Fiktionalisierung herausarbeitet, mahnt sie zugleich eine Transgression der dualistisch geprägten Denkfiguren an, die auch den bipolaren Unterschied von Fakt und Fiktion betreffen.

Für die Gegenwartsliteratur besonders ergiebig zeigt sich dieses Spiel mit den Grenzen von »Dichtung und Wahrheit« mit Blick auf Körperbilder und -grenzen im autobiografischen bzw. auto(r)fiktionalen Schreiben. Generell sind *Ichtexte*³³ als Signatur der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zu werten, insofern beginnend mit Goetz auch Fauser, Herrndorf, Maron, Kracht und Hegemann die Demarkationslinien von Autor und Figur sowie Fakt und Fiktion neu austariert haben.³⁴ NICOLAI GLASENAPP beleuchtet in seinem Beitrag den Stellenwert des Körperlichen für autobiografische Texte der Gegenwartsliteratur. Er zeigt, dass Körper mannigfache Funktionen in aktuellen Autobiografien übernehmen und nachgerade als Kreuzungspunkt wichtiger Körperdiskurse aufzufassen sind: Von der Beglaubigung für wirklich gelebtes Leben und die Gewordenheit der Körper über Phänomene der Verkörperung und Zusammenhänge von Emotion und Körperlichkeit bis hin zu prozesshaft entworfenen Körperbildern reicht die Palette. Mit Benjamin von Stuckrad-Barre nimmt sich IMMANUEL NOVER eines Autors an, der Leben und Werk popästhetisch zu amalgamieren weiß wie kaum ein zweiter. Und auch in seinem Buch *Panikherz* (2017) handelt es sich um ein vermeintlich autobiografisches Erzählen, das behauptet, ausgestellt und zugleich wieder (autofiktional) unterlaufen wird. Dennoch sind die Referenzierungen der

33 C. Busch/T. Dembeck/T. Jäger: *Ichtexte*.

34 Vgl. B. Krumrey: *Der Autor und sein Text*, S. 15.

Stuckrad-Barre'schen Vita genauso unverkennbar wie der Impetus, am Beispiel dieser zugleich die »Geschichte der Popkultur der letzten 20 Jahre«³⁵ nachzuerzählen. Mit seinen intertextuellen Verweisketten umspannt der Text dabei Körperdiskurse von körperöffnenden Gewaltexzessen (*American Psycho*) bis zur erkenntnisstiftenden Einverleibung der Körper anderer.³⁶

3. Zuspitzung: Körpergrenzen und Grenzorte

Der Fokus sämtlicher hier versammelter Beiträge liegt auf den Körpergrenzen, denn nur unter Fokussierung solcher ist die Trias des Bandtitels *Öffnung – Schließung – Übertritte* denkbar. Grenzen, ungeachtet welcher Ausprägung, sind als menschliches Ordnungsprinzip essenziell. Grenzüberschreitungen führen sowohl zur Bestätigung als auch zur Durchbrechung vorherrschender Wissensordnungen. Das Gegensatzpaar »Grenze-Unbegrenztheit« geht auf die Pythagoreer zurück und wurde schließlich von den Vorsokratikern an das bipolare Wertungscluster von »positiv-negativ = begrenzt-unbegrenzt« gebunden, denn »wahres Sein und göttliche Unsterblichkeit« seien »mit begrenzter Gestalt und Form identisch«.³⁷ Auf Basis dieser Differenzierung und Bewertung einer noch näher zu bestimmenden Körpergrenze haben sich in unserem Kulturkreis zwei Körperbilder etabliert, die Michail Bachtin in seiner Studie über François Rabelais deutlich in der Entwicklung vom grotesken zum geschlossenen Körperbild herausgearbeitet hat, und welche die Wahrnehmung und Bewertung von Körpern bis heute massiv prägen.

Im Mittelpunkt des grotesken Körperbildes stand die Unabgeschlossenheit des Materiell-Leiblichen (unbegrenzt). Einem solchen grotesken Körperentwurf innerhalb gegenwärtiger literarischer Reflexion spürt SEBASTIAN BERNHARDT anhand von Daniel Kehlmanns historischem Roman *Tyll* (2017) nach. Bernhardt zeigt unter Rückgriff auf Bachtin die Entindividualisierung des Körperbildes sowie den Grenzort »Auge« einerseits, die Trennung von Ich und Körper, Innen und Außen³⁸ und weitere Entkörperungsvarianten andererseits, die den Typus des Narrens als ungreifbaren

35 Klappentext von B. von Stuckrad-Barre: Panikherz.

36 Vgl. zum Cluster der Einverleibung die Beiträge von D. Weinbach und N. Lehnert in diesem Band.

37 F.-P. Hager: Apeiron.

38 Vgl. dazu den Beitrag von C. Ansari in diesem Band.

und im stetigen Wandel befindlichen inszenieren. Der groteske Körper, so Bachtin, ist nämlich »ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper«. Bachtin betont dabei

diejenigen Körperteile, die entweder für die äußere Welt geöffnet sind, d.h. durch die die Welt in den Körper eindringen oder aus ihm heraustreten kann, oder mit denen er selbst in die Welt vordringt, also die Öffnungen, die Wölbungen, die Verzweigungen und Auswüchse [...]. Die nächstwichtige Rolle neben dem Bauch und den Geschlechtsorganen nimmt für den grotesken Körper der *Mund* ein, der die Welt verschluckt, und dann der *Hintern*, denn all diese *Ausstülpungen und Öffnungen* zeichnen sich dadurch aus, dass an ihnen die Grenze zwischen zwei Körpern oder Körper und Welt überwunden wird.³⁹

Ab dem 16. Jahrhundert etablierte sich in Abgrenzung zum grotesken Körper ein neuer Körperkanon, der den Homo clausus zum Idealbild erhob. Das neue Körperbild erhebt den »fertigen, streng begrenzten, nach außen verschlossenen, von außen gezeigten, unvermischten und individuellen ausdrucksvollen Körper« zum Ideal. Unter dem Paradigma eines idealschönen Leibes erfuhren die Körpergrenzen, Körperöffnungen sowie die Sekrete des Körpers eine deutliche Umwertung.⁴⁰

Alles, was absteht und vom Körper ausgeschieden wird, alle deutlichen Ausbuchtungen, Auswüchse und Verzweigungen, d.h. all das, womit der Körper über seine Grenzen hinausgeht und wo ein anderer Körper anfängt, wird abgetrennt, beseitigt, verdeckt und gemildert. Ebenso werden alle ins Körperinnere führenden Öffnungen geschlossen.⁴¹

In diesem Zuge »entsteht das Leitbild des abgeschlossenen, monadischen Körpers mit klar definierten Grenzen, die dessen Inneres und Außen scharf trennen, mit einer überschaubaren und geordneten Zahl von Körperteilen und Organen.«⁴² Diesem neuen Körperkanon liegt ein deutlich expliziteres

39 M. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 76 u. 358; Herv. i.O.

40 Vgl. Ders.: Die groteske Gestalt des Leibes, S. 15-23; vgl. B. Menke: Exzess der Performanz, S. 143.

41 M. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 361.

42 C. Benthien/C. Wulf: Körperteile, S. 15f.

Verständnis des Körpers zu Grunde, das ihn als einen materiellen Gegenstand und als »alles das, was einen messbaren Raum ausfüllt«,⁴³ im Sinne eines Behälter- und/oder Gefäßkörpers denkt. Innerhalb dieses Verständnisses wird der Körper bestimmt als eine gegenüber seiner Umwelt geschlossene Entität und seine Öffnungen werden einem festen Regelwerk unterworfen.⁴⁴ Das facettenreiche Aufbrechen und Zurückdrängen dieses Gefäßkörpers im Werk Sibylle Bergs zeigt IRIS MEINEN in ihrem Beitrag. Sie zeichnet das Verschwinden des körperlich Materiellen in den Arbeiten Bergs auf Ebene verschiedener Diskursformationen nach und liest den Prozess des Verschwindens als das Resultat einer in alle Bereiche des Körpers eindringende Technisierung, an deren Höhepunkt »keiner mehr Körper braucht[.]«⁴⁵ Damit schließt Meinen an die Überlegungen Seiderers zur *Transgression im Livestream* an, denn beide Arbeiten zeugen unter medientheoretischer Perspektive von einem Abstreifen der »irdischen Atmosphäre, die durch ihre Satelliten sensorisch geworden ist«.⁴⁶

Als zentrale (Körper-)Grenzmetapher hat sich spätestens seit dem 20. Jahrhundert die Haut erwiesen.⁴⁷ Anhand konträrer Konzeptualisierungen der Haut – als synekdochal für den Menschen versus als das Andere des Selbst, »indem sie seine Umhüllung, sein Gefängnis oder seine Maskierung, sein zur Welt vermittelndes Medium ist«⁴⁸ – arbeitet Benthien deren Grenzstatus heraus. Analog zu diesem Beschreibungsmodell können gleichermaßen sämtliche Körperöffnungen als Grenzzorte verstanden werden, wie sie u.a. von Reichenpfader oder Weinbach in ihren Beiträgen fokussiert werden. Exemplarisch benennen diese der Literatur- und Kulturwissenschaftler Böhme und die Medizinerin Slominski für den Mund/Mundraum. In der Einleitung zu ihrem gemeinsamen Sammelband *Das Dentale* formulieren sie:

Der Mundraum ist ein einzigartig polyfunktionales Organ-Ensemble des menschlichen Körpers. Seine Höhlung öffnet sich über Lippen und Mund in die Außenwelt und über den Schlund in die Innenwelt des Körpers. Dieser

43 M. Schroer: Zur Soziologie des Körpers, S. 24.

44 Beispielhaft für die Sekrete des Körpers verdeutlicht dieses I. Meinen: Ästhetik des Ekels.

45 S. Berg: Ende gut, S. 22.

46 D. Kerckhove: Täuschungen, S. 122.

47 Vgl. C. Benthien: Haut, S. 7.

48 Ebd., S. 32.

bi-direktionale Transitraum ist für unser Weltverhältnis basal: Sowohl für Prozesse der Einkörperung und Verinnerlichung als auch für die der Ent-äußerung [...] ist hier der Grund gelegt. Der Mundraum bildet mithin die Kontaktgrenze von Innenwelt und objekthafter Außenwelt. [...] [Er bildet] das erste Kapitel der Nutrition, die in der Ausscheidung endet. [...] Damit beginnt der Vorgang der Verinnerlichung, durch die das Fremde, sofern es ›mundet‹, in Eigenes verwandelt und, sofern es fremd bleibt, wieder ausgeschieden wird. Der Mundraum ist der Zensor, der das Urteil darüber fällt, was man ›bei sich behält‹ oder ›ausstößt‹. [...] Hier [...] beginnt die Politik der Inklusion und Exklusion.⁴⁹

Am Beispiel der Anthropophagie in Franzobels *Das Floß der Medusa* (2017) macht DONATA WEINBACH innerhalb dieses Diskurses gleich zweierlei deutlich: Erstens inszeniert der Text den Kannibalismus nicht nur als Tabu, sondern auch qua Körpergrenzüberschreitungen als Spektakel der Einverleibung; zweitens lässt sich Franzobels Verarbeitung als Beispiel dafür anführen, wie durch spezifische Darstellungsweisen ein kulturellrelativistischer Standpunkt herausgestellt wird, der letztlich die Europäer – im Gegensatz zu rituellen Praktiken der Einverleibung von Menschenfleisch in anderen Kulturkreisen – nicht nur metaphorisch zu Kannibalen stempelt. NILS LEHNERT lotet in seinem Artikel ebenfalls Prozesse der Einverleibung aus, schwenkt aber den Fokus auf das sexuell konnotierte Milieu. Dabei geraten unter Heranziehung ausgewählter Figurenromane Wilhelm Genazinos (1965-2018) mit Ekel und Lust gleichermaßen besetzte Körpergrenzen in den Blick. Außerdem wird die Permeabilität des Gefäßkörpers einer kritischen Prüfung unterzogen. Die unliebsamen Reaktionen der (männlichen) Figuren, die lieber einen geschlossenen Körper bevorzugen würden, stehen diametral den inszeniert weiblichen gegenüber, die sich für Öffnung und Entgrenzung einsetzen, dabei aber auch Grenzen überschreiten, indem sie auf Austausch dringen. Lehnert bedient sich eines Ansatzes der Gender Studies und verhandelt auf einer zweiten Ebene immer auch die problematische Perspektive der Romane mit, die aus männlichem Blick auf weibliche »Lutschgier«⁵⁰ oder geöffnete/verschlossene Vulven schauen.

CHRISTINE ANSARIS Beitrag zu exemplarischen Texten der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur knüpft nicht nur mit der Thematisie-

49 H. Böhme/B. Slominski: Einleitung, S. 32.

50 W. Genazino: Wenn wir Tiere wären. Roman, S. 35.

rung von Einverleibung und »Freßsucht« in *Bitterschokolade* (1980) von Mirjam Pressler an die Dominantsetzung des Mundes für Transgressionsprozesse an, sondern stellt auch für *Lost Girl. Im Schatten der anderen* (2012) von Sangu Mandanna die Wichtigkeit der Körpergrenze »Haut« für Identitätsfindungsprozesse und deren Bedeutung im Kontext der Formung des Körpers heraus. Damit einher gehen Dichotomien wie »hässlicher vs. schöner« oder »getarnter vs. ungetarnter Körper«, was Ansari am Beispiel von Tätowierungen in *Lost Girl* nachzeichnet, die dem Menschen in diesem spezifischen Text indessen nicht Einzigartigkeit und Subjektstatus zuerkennen, sondern nehmen und ihn machtpolitisch brandmarken.

Es sind jene Körper-Grenz-Orte, die mit je unterschiedlicher biologischer, aber auch kulturspezifischer Ausrichtung und je zu differenzierender Gewichtung über Formen der Ex- und Inklusion sowie Transgression entscheiden. Körperbilder, die jene fokussieren, können als »entgrenzt«⁵¹ beschrieben werden und einen damit die hier versammelten Beiträge, die sich diesen Schwellenorten aus unterschiedlichen Perspektiven nähern. Am Beispiel zweier Texte von Clemens J. Setz macht UTA SCHAFFERS im Kontext gleich mehrerer Körpergrenzübertritte den gouvernementalitätstheoretischen Analyseblick für Körperdiskurse fruchtbar. Beide untersuchten Texte stellen die Integrität des Subjekts durch körperliche Grenzverletzungen und Herrschaftstechniken in Frage. Anhand von *Wohin mit meiner Haut* (2015) diskutiert Schaffers zunächst ebendiese in ihrer doppelten Funktion als Schutz- wie gleichzeitig Schmutzgrenze, wodurch unter Rückgriff auf Nietzsche erneut das Idealschöne des geschlossenen Körperkonzepts anklingt, die Haut mithin das schmutzige Innere zu ummanteln habe. In Setz' Erzählung *Zauberer* (2019) spiegeln sich gleich mehrere Aspekte der Foucault'schen Machtdispositive: Manipulationen anderer Körper, der Umgang mit »disabled« oder »extraordinary bodies« und der Konnex von Sex und Macht. Allerdings ereignen sich in beiden Texten, so legt Schaffers dar, die Grenzverletzungen nicht nur in der Histoire, sondern auch im Discours, ist Setz doch als »Grenzgänger« bekannt, der bei Leserinnen und Lesern mitunter Beunruhigung oder Unbehaglichkeit auslöst.

Damit soll abschließend das Augenmerk darauf gerichtet werden, dass Körperbilder in ihren Filiationen in der Gegenwartsliteratur nicht nur auf thematischer und theoretischer, sondern auch auf poetologischer Ebene zu betrachten sind. Während sich bei Setz Grenzverletzungen und -übertritte im

51 Vgl. J.R. Rytz: Die Sprache ist eine Haut; vgl. I. Meinen: Entgrenzte Körper.

Bereich Text-Leser/-in durch Tabulosigkeit ereignen – wie es auch für Roche typisch ist – entemotionalisiert Genazino seine körperlich tabulosen Sujets auf Ebene der Erzähltechnik. Ausstellungskataloge sträuben sich dagegen – nicht nur aus Gründen der Vermarktbarkeit –, das titelgebende ›Shit‹ abzubilden oder wörtlich auszuführen. Zeh zeichnet, ebenso steril-ästhetisch, auf der Sprachoberfläche die mangelnde Menschlichkeit der körperfeindlichen Diegese nach, Beyer zerfetzt stellvertretend für die erzählten Körper die Syntax und die Worte. Autobiografische Texte der Gegenwart bilden ihrerseits etwa das Ringen um eine Sprache für Unsagbares ab oder spiegeln metapoetisch die Notwendigkeit der Niederschrift von Erlebtem, um Erinnern und Tradieren von Körperlichkeit zu verstatten, wohingegen Heidrichs biopoetische Lyrik mit Leerstellen ›winkt‹, sich letztlich rezeptionsästhetisch gedacht klaren Interpretationen ostentativ und selbstreflexiv verweigert, und Kehlmann es in den Bereich unzuverlässigen Erzählens stellt und mithin die Entscheidung verunmöglicht, ob die Körpergrenzen geschlossen oder die Körperbilder geöffnet sind.

Literatur

- Alkemeyer, Thomas: Zeichen, Körper und Bewegung. Die Aufführung von Gesellschaft im Sport, Habilitationsschrift FU Berlin 2000.
- Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, hg. v. Renate Lachmann, übers. v. Gabriele Leupold, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1965/1995.
- Ders.: »Die groteske Gestalt des Leibes«, in: Ders.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt a.M.: Fischer 1990, S. 15-23.
- Bataille, Georges: »Die Geschichte des Auges«, in: Ders.: Das Obszöne Werk, übers. u. mit einem Nachwort v. Marion Luckow, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972/2017, S. 5-53.
- Benthien, Claudia: HAUT. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- Dies./Wulf, Christoph: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001.
- Berg, Sibylle: Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot, Stuttgart: Reclam 1997.
- Dies.: Ende gut, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004/2006.
- Beyer, Marcel: Das Menschenfleisch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991/1997.

- Busch, Christopher von/Dembeck, Till/Jäger, Maren (Hg.): *Ichtexte. Beiträge zur Philologie des Individuellen*, Paderborn: Schöningh 2019.
- Böhme, Hartmut/Slominski, Beate: »Einleitung – Evolution, Naturgeschichte und Historische Anthropologie des Mundraums und der Zähne«, in: Hartmut Böhme/Bernd Kordaß/Beate Slominski (Hg.), *Das Dentale. Faszination des oralen Systems in Wissenschaft und Kultur*, Berlin: Quintessenz 2016, S. 11-42.
- Csordas, Thomas J: »The Body's Career in Anthropology«, in: Henrietta L. Moore (Hg.), *Anthropological Theory Today*, Cambridge: Polity Press 1999, S. 172-205.
- Degler, Frank: »Sekrete Kommunikation. Das Motiv der Körperflüssigkeiten in der Neuen deutschen Pöpliteratur«, in: Ders./Christian Kohlroß (Hg.), *Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*, St. Ingbert: Röhrig 2006, S. 265-287.
- Düffel, John von: *Ego*, Köln: DuMont 2003.
- Draesner, Ulrike: bläuliche sphinx (metall), in: Dies.: für die nacht geheuerte zellen. Gedichte, München: Luchterhand 2001, S. 37ff.
- Duve, Karen: *Dies ist kein Liebeslied*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2002.
- Dies.: *Regenroman*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999.
- Egyptien, Jürgen: *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*, Darmstadt: WBG 2006.
- Ellis, Bret Easton: *American Psycho*, 3. Aufl., Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991/2008.
- Faucart, Claude: »Körper und Literatur«, in: Horst Albert Glaser (Hg.), *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*, Bern: Haupt 1997, S. 655-671.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Franzobel: *Das Floß der Medusa. Roman nach einer wahren Begebenheit*, Wien: Paul Zsolnay 2017.
- Gansel, Carsten/Hermann, Elisabeth (Hg.): *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*, Göttingen: V&R 2013.
- Gebauer, Gunter/Alkemeyer, Thomas/Flick, Uwe et al.: *Treue zum Stil. Die aufgeführte Gesellschaft*, Bielefeld: transcript 2004.
- Genazino, Wilhelm: *Wenn wir Tiere wären. Roman*, München: Hanser 2011.
- Gugutzer, Robert (Hg.): *Body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, Bielefeld: transcript 2006.

- Hager, Fritz-Peter: Apeiron, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie online, hg. v. Joachim Ritter/Karlfried Günder/Gottfried Gabriel. Siehe: https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F%5B%40attr_id%3D%27verw.apeiron%27%20and%20%40outline_id%3D%27hwph_verw.apeiron%27%5D
- Heidrich, Christiane: »Mein Körper hält still«, in: Dies.: Spliss. Gedichte, Berlin: kookbooks 2018, S. 49.
- Hermann, Leonhard/Horstkotte, Silke: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Stuttgart: Metzler 2016.
- Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph: »Blickwende. Die Sinne des Körpers im Konkurs der Geschichte«, in: Dies. (Hg.): Das Schwinden der Sinne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 9-20.
- Dies.: »Die Parabel der Wiederkehr. Zur Einführung«, in: Dies. (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 9-40.
- Kammler, Clemens/Keller, Jost/Wilczek, Reinhard: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Gattungen – Themen – Autoren. Eine Auswahlbibliographie, Heidelberg: Synchron 2003.
- Karpenstein-Essbach, Elisabeth: Medien, Wörterwelten, Lebenszusammenhang. Prosa der Bundesrepublik Deutschland 1975-1990 in literatursoziologischer, diskursanalytischer und hermeneutischer Sicht, München: Fink 1995.
- Kehlmann, Daniel: Tyll, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2017.
- Kerckhove, Derrick de: »Täuschung der Eigenwahrnehmung und Automatisierung«, in: Kunstforum 133 (1996), S. 121-125.
- Klein, Gabriele (Hg.): Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte, Bielefeld: transcript 2004.
- Kogge, Werner: »Verkörperung – Embodiment – Körperwissen. Eine historisch-systematische Kartierung«, in: Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 25 (2016), S. 33-48.
- Kracht, Christian: Eurotrash, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021.
- Ders.: Faserland, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Der versehrte Körper. Revision des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen: Wallstein 2001.
- Krumrey, Brigitta: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen, Göttingen: V&R 2015.
- Lorenz, Maren: Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte, Tübingen: Ed. Diskord 2000.

- Lüscher, Jonas: *Kraft*. Roman, 3. Aufl., München: Beck 2017.
- Magenau, Jörg: »Der Körper als Schnittfläche. Bemerkungen zur Literatur der neuesten ›Neuen Innerlichkeit‹: Texte von Reto Hänni, Ulrike Kolb, Ulrike Draesner, Durs Grünbein, Thomas Hettche, Marcel Beyer und Michael Kleeberg«, in: Andreas Erb (Hg.), *Baustelle Gegenwartsliteratur*, Wiesbaden: Springer 1998, S. 107-121.
- Mandanna, Sangu: *Lost Girl. Im Schatten der Anderen*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag 2012.
- Meinen, Iris: »Entgrenzte Körper. Zur Darstellung von Körperausscheidungen in der Neuen Deutschen Pöpliteratur«, in: Ingo Breuer/Svetlan Lacko Vidulic (Hg.), *Zagreber Germanistische Beiträge 27* (2018): *Schöne Scheiße – Konfigurationen des Skatologischen in Sprache und Literatur*, S. 187-203.
- Dies.: »Eine Ästhetik des Ekels. Körperflüssigkeiten und Pöpliteratur«, in: Stefan Neuhaus/Uta Schaffers (Hg.), *Was wir lesen sollen. Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 113-124.
- Menke, Bettine: »Exzess der Performanz – Interventionen der/in die Schrift. Kleists Witz«, in: Daniel Tyradellis/Burkhardt Wolf (Hg.), *Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten*, Frankfurt a.M.: Lang, S. 141-156.
- Mettler, Michael/Rogger, Basil/Weber, Peter et al. (Hg.): *Holy Shit. Katalog einer verschollenen Ausstellung*, Zürich: Diaphanes 2016.
- Meyer, Anne-Rose: *Homo Dolorosus. Körper – Schmerz – Ästhetik*, München: Fink 2019.
- Nitschmann, Till: *Theater der Versehrten: Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- Pontzen, Alexandra: »›Corporeality‹ (in) der deutschsprachigen Erzählliteratur 1995«, in: Tommek/Galli/Geisenhanslücke, *Wendejahr 1995* (2015), S. 239-266.
- Pressler, Mirjam: *Bitterschokolade*, Weinheim/Basel: Beltz 1980/1986.
- Roche, Charlotte: *Feuchtgebiete*, Köln: DuMont 2008.
- Röhrs, Steffen: *Körper als Geschichte(n). Geschichtsreflexionen und Körperdarstellungen in der deutschsprachigen Erzählliteratur (1981-2012)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.
- Rytz, Juliane Rosemarie: »Die Sprache ist eine Haut«. Subjektivierung entlang versehrter Körpergrenzen in der Gegenwartsliteratur, Dissertation Bremen 2009. Siehe <https://core.ac.uk/download/pdf/46920002.pdf>

- Schroer, Markus: »Zur Soziologie des Körpers«, in: Ders. (Hg.), *Soziologie des Körpers*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Setz, Clemens J.: *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre*, Berlin: Suhrkamp 2015.
- Ders.: »Wohin mit meiner Haut«, in: Ders.: *Glücklich wie Blei im Getreide. Nacherzählungen*, Berlin: Suhrkamp 2015.
- Ders.: »Zauberer«, in: Ders.: *Der Trost runder Dinge. Erzählungen*, Berlin: Suhrkamp 2019, S. 199-215.
- Sheets-Johnstone, Maxine: *The Corporeal turn. An interdisciplinary Reader*, Luton: Andrews UK Limited 2015.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von: *Livealbum. Erzählung*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999.
- Ders.: *Panikherz*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016.
- Tommek, Heribert/Galli, Matteo/Geisenhanslüke, Achim (Hg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, Berlin: De Gruyter 2015.
- Visser, Anthony: *Körper und Intertextualität. Strategien des kulturellen Gedächtnisses in der Gegenwartskultur am Beispiel von literarischen Frauenfiguren und weiblichen Körpern*, Köln: Böhlau 2012.
- Waltz, Matthias: »Zwei Topographien des Begehrens: Pop/Techno mit Lucan«, in: Jochen Bonz (Hg.), *Sound Signatures. Pop-Splitter*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 214-231.
- Wittrock, Claudia: *Anders sein – echt sein. Zur Attraktivität des versehrten Körpers in der jungen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bremen: Inst. für Kulturwiss. Deutschlandstudien 2000. Siehe <https://www.deutschlandstudien.uni-bremen.de/wp-content/uploads/2011/05/heft151.pdf>
- Zeh, Juli: *Corpus Delicti. Ein Prozess*, München: Schöffling 2009.

Der offene Anus im toten Winkel des ärztlichen Blicks?

Subversion und Selbstermächtigung in Charlotte Roches *Feuchtgebiete* (2008)

Julia Reichenpfader (Mainz)

1. Einführen

»Solange ich denken kann, habe ich Hämorrhoiden.«¹ Charlotte Roches Debüt und Bestseller *Feuchtgebiete* mit seiner sekretaffinen 18-jährigen Protagonistin Helen Memel kreist stets um einen Ort, der traditionell mit einem Tabu belegt ist: den weiblichen² Anus mitsamt seinen Ausscheidungen. Auch wenn alle anderen Körperöffnungen Helens ebenfalls im Roman durchexerziert werden, ist der Anus handlungsleitend und in seinem entgrenzten Zustand Ort des Schmerzes und der Ohnmacht, aber auch der Selbstermächtigung.

Der Roman wurde aufgrund seiner expliziten Darstellung der weiblichen³ Körperöffnungen nach Erscheinen im Jahr 2008 im Feuilleton reflexartig skandalisiert.³ Dementsprechend nahm sich die Forschung des

1 C. Roche: *Feuchtgebiete*, S. 8, im Folgenden zitiert mit der Sigle ›FG‹.

2 Ich laufe Gefahr, ein binäres Geschlechtermodell zu perpetuieren, indem ich die Begriffe ›weiblich/männlich‹ oder ›Frau/Mann‹ verwende. Es ist jedoch unabdingbar, diese Begriffe zu verwenden, da es hier auch darum geht, die Kategorisierungen zu benennen und zu kritisieren. Solche Begriffe kennzeichne ich mit °. Das Zeichen ° soll sich vom hier verwendeten Gender-Stern * unterscheiden, da es auf das Gegenteilige verweist.

3 Männlich° gelesene Künstler, die das Fäkale bearbeiten, werden zwar ebenso kritisiert, aber ihr Geschlecht wird in der Diskussion außer Acht gelassen: »An Piero Manzonis Künstlerscheiße (Merda d'artista) war damals einiges kontrovers, aber gewiss nicht die Tatsache, dass ein Mann die Scheiße in die Dose tat« (C. Balke: *Poop Feminism*, S. 70).

Romans zumeist im Kontext der Skandallliteratur an.⁴ Mittlerweile wird er in Bezug auf Körperbilder und Feminismus⁵ diskutiert und ist im Kanon der Popliteratur angekommen.⁶ Bisher wurde der Fokus stark auf Helens entgrenzten Körper gelegt, der an Bachtins grotesken Leib⁷ erinnert, Ekel auslöst, die bestehende Ordnung des geschlossen zu haltenden Körpers⁸ subvertiert und gerade als weiblich⁹ gelesener Körper die Schönheitsnormen untergräbt. In diesem Beitrag soll eine weitere unerhörte Übertretung innerhalb des Romans erläutert werden: die Techniken des Betrachtens, die Helen als Patientin im Krankenhaus auf den Kopf stellt. Helen fotografiert ihren entgrenzten Anus und übertritt damit nicht nur die Schönheitsnormen, sondern auch die Blickordnung im hierarchisch strukturierten Krankenhaus. Sie versucht, sich die Deutungshoheit über ihren Körper zurückzuerobern, welche dem ärztlichen Blick innewohnt, der den Körper zergliedert. Sie kreiert ein Bild ihrer Körperöffnung und konfrontiert den überforderten Arzt mit einem Patient*innenbild, welches nicht ins standardisierte Repertoire der institutionalisierten Medizin passt. So verweist der Roman auf den toten Winkel im ärztlichen Blick: das mündige Subjekt.

2. Tabuisierte weibliche⁹ Körperöffnungen

Auch wenn das Motiv der austretenden Körperflüssigkeiten in den Texten der Popliteratur eine große Rolle spielt⁹ und damit seine schockierende Wirkung zumindest in der Forschung eingebüßt hat, werden Sekrete aus dem und Öffnungen im weiblichen⁹ Körper stärker skandalisiert.¹⁰ Dies resultiert auch aus einer patriarchalen Kunst- und Kulturgeschichte, die den weiblichen⁹ Körper als »Körper par excellence«¹¹ definiert, ihn als Behälter imaginiert, dem permanent die Gefahr der Öffnung immanent ist,¹² und Frau-

4 Vgl. U. Kellner: »Ich bin die beste Nutte, die es gibt«; vgl. A. Meier: Immer sehr unmädchenhaft.

5 Vgl. C. Petersen: Feuchtgebiete.

6 Vgl. I. Meinen: Entgrenzte Körper, S. 191.

7 Vgl. M. Bachtin: Die groteske Gestalt.

8 Vgl. M. Douglas: Reinheit und Gefährdung.

9 Vgl. I. Meinen: Entgrenzte Körper.

10 Vgl. J. Reichenpfader: Verletzte Hüllen.

11 M. Löw: Der Körperraum, S. 217.

12 Vgl. L. Hentschel: Pornotopische Techniken.

en°bilder in Heilige und Hure dichotomisiert.¹³ Der offene weibliche° Körper wurde seit dem 18. Jahrhundert sowohl von Ästhetikern¹⁴ als auch von Mediziner¹⁵ als ekliges und/oder pathologisches Anti-Ideal propagiert. Da das Ideal jedoch kaum einzuhalten ist – der menschliche Körper scheidet aus, um am Leben zu bleiben –, müssen sich insbesondere Frauen° permanent *rein* halten, um in dieser Gesellschaft akzeptiert zu bleiben:¹⁶ »Der weibliche Körper, das Ideal des Schönen, bedarf einer pausenlosen Selbst-Idealisierung, um nicht seiner innersten Tendenz zum Ekelhaften zu erliegen.«¹⁷ Der Double Standard¹⁸ greift nicht nur bezüglich des Alterns, sondern auch bezüglich der Reglementierung von Körperöffnungen und Sekreten.

Der Anus, aus dem der metaphorisch aufgeladene Kot kommt,¹⁹ ist ähnlich wie die Vulva²⁰ kulturgeschichtlich äußerst relevant und bei weiblich° gelesenen Personen als Tabuzone besonders umstritten. *Feuchtgebiete* spielt sich genau dort »zwischen Muschi und Poloch«²¹ ab. Dieser Bereich ist nicht nur ein typischer Ekelstimulus, sondern auch mit Scham besetzt.²²

-
- 13 Das Bild von ›Heiliger/Hure‹ wird auch in den Antipoden ›Maria oder Vetula‹ deutlich, wobei sich die Vetula auch durch einen durchlässigen Körper auszeichnet (vgl. J. Reichenpfader: Verletzte Hüllen, S. 336; vgl. W. Menninghaus: Ekel [1999], S. 132-143; vgl. C. Reiß: Ekel, S. 37ff.).
 - 14 Vgl. W. Menninghaus: Ekel (1999), S. 39ff. Zum Wandel des Körperkanons vom offenen zum geschlossenen Körper vgl. M. Bachtin: Die groteske Gestalt; vgl. Ders.: Rabelais.
 - 15 Wobei die wechselseitige Einflussnahme von ästhetischen Vorstellungen, gesellschaftlichen Standards und medizinischen Behandlungen immer mitgedacht werden muss (vgl. C. Lenk: Verbesserung, S. 72; vgl. K. Palm: Lebenswissenschaften, S. 210ff.; vgl. K. Schmiersahl: Medizin und Geschlecht).
 - 16 Zur gesellschaftsrelevanten Funktion und symbolischen Bedeutung der Körperöffnungen vgl. M. Douglas: Reinheit und Gefährdung. Vgl. zum Reinheitsdiskurs auch den Beitrag von I. Nover in diesem Band.
 - 17 M. Menninghaus: Ekel (2001), S. 150.
 - 18 Vgl. S. Sontag: Double Standard; vgl. J. Reichenpfader: Schläft der Mann.
 - 19 Vgl. I. Breuer/S. Vidulić: Schöne Scheiße.
 - 20 Vgl. M. Sanyal: Vulva.
 - 21 »Hämorrhoiden sind in Kombination mit einer Frau leider ein absolutes Tabu. Wie auch Stuhlgang. Viele haben Hämorrhoiden, und alle Frauen gehen auf Toilette, aber Männer und Frauen wollen nicht, dass Frauen aufs Klo gehen« (I. Niermann: Jetzt will ich, S. 89).
 - 22 Die doppelte Bedeutung von ›Scham‹ als weibliches° Geschlechtsorgan und Gefühl deutet bereits darauf hin, dass Schamhaftigkeit historisch als weibliche° Eigenschaft interpretiert wurde (vgl. K. Peters: Zeichen der Scham, S. 54ff.). Zum Zusammenhang von Ekel und Scham vgl. C. Pernlochner-Kügler: Körperscham.

3. Helens subjektive Sicht

Helen Memel rebelliert auf der einen Seite gegen den Normierungs- und Disziplinierungsdruck,²³ indem sie ihre Körperausscheidungen im Krankenhaus verbreitet (FG, 140), diese im Sinne einer »Körperausscheidungsrecyclerin« (FG, 120) wieder in sich aufnimmt und ihre Körperöffnungen ausgiebig erforscht und beleuchten lässt (FG, 53).

Auf der anderen Seite scheint Helen den Zwang zum geschlossenen Körper internalisiert zu haben.²⁴ Schuld an ihrem Krankenhausaufenthalt ist eine Analfissur, die sich Helen beim Rasieren zugezogen hat. Obwohl sich Helen »innerlich sehr gegen das Rasieren wehr[t]« (FG, 10) und damit das Ideal des glatten, geschlossenen Körpers ablehnt, ist sie dennoch »diesem modernen Rasurzwang unterworfen« (FG, 9). Auch wenn Helen sehr freigiebig mit ihren Ausscheidungen umgeht, hört beim Kot für sie der Spaß auf.²⁵ Die Nasen der Sexualpartner dürfen und sollen beim Cunnilingus in Helens Anus gedrückt werden (FG, 9), die Berührung mit Kot wird von Helen jedoch kritischer bewertet.

Wenn klar ist, dass ich gleich Sex habe mit jemandem, der auf Analverkehr steht, frage ich: mit oder ohne Schokodip? Soll heißen: Manche mögen es, wenn die Schwanzspitze beim Poposex etwas Kacke ans Tageslicht befördert, der Geruch von selbst herausgebuddelter Kacke macht ja geil. Andere wollen die Enge des Arschs ohne den Dreck. (FG, 90)²⁶

Ganz serviceorientiert bereitet Helen ihren Anus bei zweiten Männern^o vor und vollzieht eine Darmspülung: »So bin ich perfekt präpariert für sauberen Posex, wie eine Gummipuppe.« (FG, 91) Hier unterliegt Helen dem Zwang zur »Selbst-Idealisierung«,²⁷ welcher dafür sorgt, dass Körperöffnungen und -ausscheidungen so weit negiert werden, dass der Körper einer toten »Gummipuppe« gleicht, und sogar Grund dafür ist, überhaupt erst medizinische Hilfe in Anspruch nehmen zu müssen, da die Analfissur durch das Rasieren

23 Vgl. J. Reichenpfader: Verletzte Hüllen, S. 340ff.

24 Vgl. I. Meinen: Entgrenzte Körper, S. 194ff.

25 Und reiht sich damit ein in eine Liga, die Fäkalien in Verbindung mit dem Weiblichen^o als Skandalon bezeichnet. Die Fäkalikomik ist traditionell männlich^o (vgl. G. Balke: Poop Feminism).

26 Die Ambivalenz der Ausdrücke für Kot – nämlich »Schokodip« und »Dreck« – spiegelt sich auch im ambivalenten Umgang mit dem Kot selbst wider.

27 W. Menninghaus: Ekel (2001), S. 150.

entstand. Für Helen besteht ein kausaler Zusammenhang zwischen ihrem relativ verkrampften Umgang mit dem Anus und ihrer Erziehung:

Dass ich in Muschisachen so gesund und in Arschsachen normalerweise so verkrampft bin, liegt daran, dass meine Mutter mir ein Riesenkackaprob­lem angezüchtet hat. Als ich ein kleines Kind war, hat sie mir oft gesagt, sie gehe nie groß auf Toilette. Sie müsse auch nie furzen. Sie behalte alles innen, bis es sich auflöst. (FG, 75)

In dieser Reflexion der übernommenen Körperstandards liegt die Chance, sie zu überwinden, was von Helen jedoch nicht vollständig geleistet wird.²⁸

Helens Umgang mit ihrem Körper ist also auf der einen Seite ein ästhetisches Skandalon für den Körperkanon, der den weiblichen° Körper in erster Linie als »unvollkommenes Gefäß« sieht, welcher »nur vollkommen sein wird, wenn es undurchlässig gemacht werden kann.«²⁹ Auf der anderen Seite hat Helen die Verhaltensregeln internalisiert, welche die hegemoniale Gesellschaft vorschreibt.³⁰ Helen changiert zwischen der Lust am entgrenzten Körper und der Inkarnation von Körperstandards. Die Lust hört da auf, wo Helens Kontrolle über ihren Körper endet.

4. »Ich falte meine Hände auf der Brust und bin nur noch mein Arsch.«³¹

Helens Anus steht Pars pro Toto für den Kampf um die Kontrolle des eigenen Körpers und damit auch um die Selbstermächtigung der Figur. Während Helens Krankenhausaufenthalts zeichnet sich ein regelrechtes Ringen um diese Körperöffnung ab. Der Anus wird von Helen und dem behandelnden Arzt immer wieder abwechselnd be- und entgrenzt, wobei Machtdiskurse angespielt werden. Eine 18-jährige Frau° wird im Krankenhaus von einem Arzt mit betonter Statusaffinität behandelt. Die Machtverteilung scheint klar zu sein. Das Pathologisieren des Weiblichen° hat eine lange Tradition,³² wäh-

28 Der Mutter-Tochter-Konflikt in *Feuchtgebiete* kann als Dichotomie von Heiliger und Hure bzw. Maria und Vetula gelesen werden (vgl. J. Reichenpfader: Verletzte Hüllen, S. 340ff.).

29 M. Douglas: Reinheit und Gefährdung, S. 206.

30 Vgl. Dies.: Tabu, S. 99ff.

31 FG, 80.

32 Vgl. E. Fischer-Homberger: Krankheit Frau.

rend dem ärztlichen³³ und männlichen³⁴ Blick eine Objektifizierungstendenz innewohnt, welche die Hierarchien verstärkt.

Die Protagonistin kommt mit einer »prall gefüllten Wundwasserblase, die aus dem Poloch raushängt« (FG, 11), auf die proktologische Station. Die erste Untersuchung stellt sich als gewalttätiges Eindringen in den Körper der Ich-Erzählerin dar:

Der nächste Proktologe, der reinkommt, sagt kurz: »Guten Tag, Professor Dr. Notz mein Name.« Und rammt mir dann was ins Arschloch. Der Schmerz bohrt sich in die Wirbelsäule hoch bis zur Stirn. Ich verliere fast das Bewusstsein. Nach ein paar Schmerzsekunden habe ich ein platzendes, nasses Gefühl und schreie: »Aua, vorwarnen bitte. Was war das, verdammt?« Und er: »Mein Daumen. Entschuldigen Sie bitte, mit der dicken Blase davor konnte ich nichts sehen.« Was für eine Art, sich vorzustellen! (FG, 11f.)

Schmerzen und Sekrete folgen dieser Aktion, die sich als stereotyper Deflorationsakt lesen lässt. Der Arzt macht sich den Weg und damit Blick frei, indem er Helens Körperzugang öffnet. Hentschel stellt in ihrer Studie *Pornotopische Techniken des Betrachtens*³⁵ dar, dass (Bild-)Räume mit dem weiblichen° Körper assoziiert und die Techniken des Sehens als Eindringen in eben diesen Körper imaginiert werden: »Es geht in diesen Techniken um ein visuelles Hineingehen in einen medialen Ort und um den Wunsch, dort drin zu sein wie in einem anderen, weiblichen Körper.«³⁶ In der Figur des Arztes wird die Parallelisierung von Eindringen und Sehen deutlich. Auf Helens Frage: »Und? Was sehen Sie jetzt?«, antwortet der Arzt: »Wir müssen sofort operieren.« (FG, 12) Das Gesehene bleibt für Helen also im Verborgenen. Helen, die über das weitere Vorgehen informiert sein möchte, bittet den Arzt, ihr die anstehende Operation an ihrem Anus zu erklären. Ihr Gewebe soll »keilförmig« herausgeschnitten werden. Nachdem sie mit diesem Begriff nichts anfangen kann, bittet sie ihn: »Können Sie mir das aufmalen?« Dass er mit einem Fluchreflex reagiert, erfahren die Rezipierenden aus Helens Bewusstseinsstrom:

Er will weg, Blick zur Tür, kaum wahrnehmbares Seufzen. [...] Er hat einen Kreis gemalt, ich schätze mal, dass es mein Poloch sein soll. [...] Ach so! Dan-

33 Vgl. M. Foucault: Die Geburt der Klinik.

34 Vgl. L. Mulvey: Visuelle Lust. Vgl. dazu auch den Beitrag von N. Lehnert in diesem Band.

35 L. Hentschel: Pornotopische Techniken.

36 Ebd., S. 12.

ke, Herr Professor Dr. Notz! Schon mal drüber nachgedacht, Maler zu werden, bei dem Talent? Diese Zeichnung nützt mir überhaupt nichts. (FG, 12f.)

Er lässt sie in der »Pfützte Wundblasenwasser liegen und geht.« (FG, 13) Das Zeichnen der Wunde überfordert den Arzt, der laut Helen »[o]ffensichtlich [...] nicht oft gebeten [wird], seine operativen Vorhaben vorher kurz zu skizzieren.« (FG, 12)

5. Prof. Notz als objektiver Zeichner des liegenden Weibes?

Albrecht Dürers *Der Zeichner des liegenden Weibes* (1538) illustriert die visuelle Zergliederung des weiblichen° Körpers durch den männlichen° Künstler. In diesem berühmten Werk Dürers wird der Körper der Frau° »zur Fläche« und ihre »Empfindungen [...] belanglos.«³⁷ Kathan bringt die dargestellte Zergliederung in Dürers Werk in Verbindung mit den medizinischen Sektionen im Anatomischen Theater. Erhellend beschreibt Schneider den Zusammenhang zwischen Medizin und Theater anhand dieses Ausstellungsortes des 16. Jahrhunderts.³⁸ Während der von Bachtin beschriebene Leib noch als selbstverständlich geöffnet galt, ist der Körper nun auch in der Medizin ein normalerweise geschlossener, der eines »Schutzes gegen das feindliche Äußere« bedarf, und dessen »einstmals durchlässige Epidermis zur Schutzhaut wird, die das Innere vom Äußeren trennt und die Öffnungen minimiert hält.«³⁹ Hier werden auch aus medizinischer Sicht die Körpersekrete als schmutzig definiert und die Körperöffnungen tabuisiert. »Dem geschlossenen Körper näherte sich die Medizin durch eine erneute Öffnung, nun jedoch an Stellen, die dafür nicht vorgesehen waren.«⁴⁰ Diese Öffnung vollzog sich parallel zur Zergliederung des Körpers in den Künsten. Der Unterschied liegt aber darin, dass die Kunst nun gerade *die* weibliche° Körperöffnung schlechthin betont. Das Gemälde *L'origine du monde* von Gustave Courbet (1866) kann als logische Konsequenz von Dürers Holzschnitt betrachtet werden: »Bereits im Dürer-Stich ist angelegt, was Courbets Aktdarstellung Jahrhunderte später offenlegt:

37 B. Kathan: Objekt, Objektiv und Abbildung, S. 6. Wenner sieht in Dürers Stich auch »die Frau, die durch die Aufspaltung ihres Körpers zum Bild werden kann« (S. Wenner: Ganzer oder zerstückelter Körper, S. 365).

38 Vgl. S. Schneider: Das Konzept »Mensch«, S. 13-125.

39 Ebd., S. 27.

40 Ebd., S. 31.

der Zusammenhang der zentralperspektivischen Suggestion räumlicher Tiefe und die Lust am visuellen Eindringen in weibliche Körpertiefen.«⁴¹ Diese Zentralperspektive lässt sich auch im medizinischen Sektionsraum wiederfinden. Das erste fest installierte Anatomische Theater in Padua gleicht einem Fotoapparat, bei dem sich die Lichtstrahlen auf dem Objekt der Sektion bündeln.⁴²

Der Arzt in *Feuchtgebiete* findet sich in einer Situation wieder, in der er ähnlich dem Dürer-Stich »das liegende Weib« zeichnen soll. Er muss dabei den Fokus auf eine nahegelegene Körperstelle legen. Während der weibliche° Akt ein passiver ist und so dem Idealbild der Patient*innen entspricht, fordert Helen ihn aktiv zum Zeichnen auf. Kathan konstatiert: »Der ideale Patient liegt. So weit wie nur irgend möglich, ist er fixiert wie ein Nativ unter dem Mikroskop. [...] Der Patient erfährt die Welt nur noch passiv; er wird untätig, teilnahmslos und träge; er erduldet, lässt mit sich geschehen, nimmt hin.«⁴³ Die Protagonistin Helen agiert konträr. Der Arzt hält hingegen an seiner übergeordneten Rolle fest und hebt seinen Status zum einen hervor, indem er seinen Titel betont (»Professor Dr. Notz mein Name«; FG, 11), und zum anderen, indem er seine Patientin in ihrem Wundwasser liegen lässt.

6. »Aller Erfolg der modernen Medizin gründet in der Isolierung des Objekts.«⁴⁴

Krankenhäuser sind streng hierarchisch strukturierte Orte. Für die Reinigung und Entsorgung der Sekrete sind die Pflegekräfte zuständig.⁴⁵ Je höher die im medizinischen Bereich Arbeitenden in der Hierarchie stehen, umso weniger Kontakt haben sie mit den Patient*innen und ihren Ausscheidungen. So stehen Allgemeinmediziner*innen in der Hierarchie weiter unten; in ihren Praxen kommen sie den Patient*innen am nächsten.⁴⁶ Chirurg*innen sehen ihre Patient*innen meist unter Narkose und können sich so weitestgehend

41 L. Hentschel: Pornotopische Techniken, S. 29.

42 Vgl. B. Kathan: Objekt, Objektiv und Abbildung, S. 6f.

43 Ebd., S. 7f.

44 Ebd., S. 5.

45 Vgl. C. Pernlochner-Kügler: Körperscham.

46 Vgl. B. Kathan: Objekt, Objektiv und Abbildung, S. 7.

von ihnen distanzieren. Auch Prof. Notz operiert Helens Anus unter Narkose, die »auch dem Arzt [hilft], den Menschen zum behandelten Gegenstand zu machen«,⁴⁷ und Gefühle wie Ekel und Scham zu reduzieren, um einen »gesunden« Arbeitsalltag zu gewährleisten.⁴⁸ Der statusaffine Arzt wird also selten mit mündigen Subjekten, sondern vielmehr mit zergliedert betrachteten Objekten konfrontiert. Die Sehapparate der Medizin (Röntgentechnik, Mikroskopie, Computertomografie) sind »technische Prothesen« des medizinischen Auges, welche den »antwortenden Blick« nicht gestatten und somit distanzierend wirken: »Der Blick des Arztes gilt nicht dem Auge des anderen, sondern einem bestimmten Organ oder Körperteil, zunehmend nur einem Monitor.«⁴⁹

7. Die optische Begrenzung der »klaffenden Fleischwunde«⁵⁰

Nach der OP bietet Helen allen uneingeschränkten Einblick ohne dazwischengeschaltete Sehapparate: »Jeder kommt rein, sieht meine klaffende Fleischwunde und ein Stück meiner Pflaume. Da gewöhnt man sich schnell dran. Nix ist mehr peinlich.« (FG, 74f.) Sie hat ihre Scham bezüglich ihres Anus überwunden; sieht ihn jedoch selbst nicht, was sie stört.⁵¹ Und so bittet sie den Pfleger Robin, ihren Anus zu fotografieren:

Ich will unbedingt wissen, wie ich da jetzt aussehe. [...] Bitte, ich werde sonst wahnsinnig. Anders kriege ich nicht raus, was die da gemacht haben. Weißt

47 C. Pernlochner-Kügler: Körperscham, S. 237.

48 Für den Umgang mit ekelerregenden Sekreten gibt es im Krankenhaus vielfältige Methoden, die auch dazu führen, die Patient*innen zu objektivisieren. Diese Vergegenständlichung ist eine Notwendigkeit für den Arbeitsalltag der in der Pflege und Medizin arbeitenden Personen (vgl. C. Pernlochner-Kügler: Körperscham). Auch Helen bemerkt die Distanzierung: »Es ist sehr schwer, im Krankenzimmer Leute an sich zu binden. Ich habe das Gefühl, die wollen hier alle schnell raus. Vielleicht riecht es hier nicht gut. Oder mein Anblick ist nicht schön. Oder Menschen wollen einfach weg von Schmerz und Krankheit.« (FG, 195)

49 B. Kathan: Objekt, Objektiv und Abbildung, S. 10.

50 FG, 74.

51 Helen ist die Selbstbetrachtungen gewöhnt: »In unserem Badezimmer sind all diese nützlichen Spiegel, mit deren Hilfe ich mir selber ganz gut von unten in die Muschi reingucken kann.« (FG, 50)

du doch, der Notz kann das nicht erklären. Und ist ja schließlich mein Arsch. Bitte. Mit Rumtasten komm ich da nicht weiter. Ich muss das sehen. (FG, 44)

Helen hebt sich mit ihrem Wunsch von anderen Patient*innen ab (FG, 44) und stellt ähnlich der Medizin den Sehsinn über den Tastsinn. Nachdem sie mit der Zeichnung des Arztes nichts anfangen konnte, setzt sie nun die Technik des bildgebenden Verfahrens ein, um einen direkten Blick auf ihren Anus zu bekommen: »Ich bin von meinem eigenen Arschloch entsetzt, oder von dem, was davon übrig ist. Mehr Loch als Arsch.« (FG, 46) Helen guckt trotz bildgebender und damit erkenntnisversprechender Verfahren in ein »Loch«; das Abbild des Anus kommt dem Freud'schen Nichts⁵² gleich.

Nachdem Helens Anus operiert wurde, ist ihr Körper an dieser Stelle völlig entgrenzt und durchlässig. Es gibt kein Innen und Außen und ihr Körper entspricht dem grotesken Leib: »Es kommt einfach ohne jede Vorwarnung warme Luft aus dem Darm. Einen Furz kann man das beim besten Willen nicht nennen. Ich stehe an der Stelle ja einfach offen.« (FG, 89) Die Begrenzung und damit auch Kontrolle des Körpers gehören zu den Pflichten einer weiblich^o gelesenen Person. Mit Richon kann der Schließmuskel, der bei Helen nun fehlt, als steuerbare Begrenzung von Innen und Außen gelesen werden. Medizinische Sehapparate zwingen das Objekt in einen Rahmen, durch den es betrachtet werden kann: »Der Rahmen ist die Vorrichtung, der die Beherrschung des Objekts ermöglicht [...]. Der Rahmen ist demnach der Schließmuskel der Repräsentation, der die Unterscheidung zwischen Innen und Außen hervorbringt.«⁵³ Helens fehlender Schließmuskel wird hier durch den Rahmen des Fotos ersetzt. Ihr geöffneter Körper erhält über die Fotografie eine neue Begrenzung – ein neues Innen und Außen. Auch hier changiert Helen wieder zwischen dem offenen Zeigen ihrer Körperöffnung und dem Wunsch nach Begrenzung und Kontrolle. Auf der einen Seite stellt Helen hier also erneut einen Rahmen her, der Begrenzung bedeutet, indem sie sich ein Bild von ihrer Entgrenzung macht. Auf der anderen Seite zeigt sie allen, die in ihr Krankenhauszimmer blicken, ihren offenen Anus. Damit ist das Grenzenlose für die anderen sichtbar und die tabuisierte Körperstelle wird ausgestellt, während Helen sich selbst einen Rahmen gibt, der ihr jedoch das Nichts offenbart.

52 Vgl. B. Fraisl: Visualisierung.

53 O. Richon: Oralität, S. 280.

8. Der reziproke Blick des Anus-Bildes

Die Protagonistin konfrontiert den Arzt erneut mit ihrem Anus, welcher sein Operationsobjekt ist. Sie zeigt ihm ihre »Arschfotos« (FG, 67) und fordert ihn auf, Licht ins »Loch« zu bringen. »Er guckt hin und schnell wieder weg. Er ekelte sich vor seinem eigenen Operationsergebnis. Er wollte mir schon vorher nicht erklären, was er da vorhat.« (FG, 67) Der hier beschriebene Ekel verweist auf die Störung der Ordnung. Wenn sich etwas am falschen Ort befindet, wird vermehrt Ekel empfunden.⁵⁴ Helen stört die Ordnung, indem sie sich nicht wie eine ideale Patientin verhält. Dass es sich dabei auch um ein Ringen um Macht handelt, wird schon zu Beginn der Szene klar: »Da kommt Professor Dr. Notz rein. Ich begrüße ihn und gucke ihm dabei fest in die Augen.« (FG, 59) Zusammen mit den Fotos ihres Anus erwidert Helen den ärztlichen Blick, der sich durch eine einseitige Blickrichtung auszeichnet.⁵⁵

Nachdem der Arzt konstatiert, dass er auf dem Foto nichts erkennen könne, stellt Helen fest:

Er klingt wütend. Spinnt der? Er hat mir das hier doch angetan? Ich habe ihm doch nicht am Arsch rumgepfuscht. Ich bin das Opfer und er der Täter, finde ich. Er guckt immer nur ganz kurz auf das Foto und dann sofort wieder weg. [...] Ich sehe Panik in seinen Augen: Hilfe, mein kleines OP-Arschloch kann sprechen, stellt Fragen, hat sich selbst fotografiert. Das hier hat keinen Sinn. Der weiß nicht, wie man mit den Menschen spricht, die an seinem Operationsobjekt Arsch noch dranhängen. »Vielen Dank, Herr Notz.« Das soll heißen, er soll rausgehen. Ich habe extra alle akademischen Titel weggelassen. Das hat gegessen. Er geht raus. (FG, 67f.)

Hier gefährdet Helen mehrfach die hierarchische Ordnung des Krankenhauses: Helen und ihr Anus, der durch den Arzt zu Beginn des Romans gewaltsam defloriert wurde, fordern den Betrachtenden zum reziproken Blick heraus. Damit stellt der Text »certain historical instances of the gynecoscopic regime«⁵⁶ und die Beziehung von Betrachtetem und Betrachtenden in Frage. Die Tradition der schambehafteten medizinischen Fotografie⁵⁷ wird subvertiert und der Arzt zur Reaktion aufgefordert. Helen spricht und fotografiert

54 Vgl. A. Hangl: Ekel; vgl. M. Douglas: Reinheit und Gefährdung.

55 Vgl. B. Kathan: Objekt, Objektiv und Abbildung, S. 13.

56 P. Uparella/C. Jáuregui: The Vagina, S. 79.

57 Vgl. K. Peters: Zeichen der Scham.

sich aktiv, bleibt also nicht in der Rolle der passiven Patientin und bringt die Leerstelle des ärztlichen Blicks auf den Punkt: die Menschen, »die an seinem Operationsobjekt [...] noch dranhängen.« Dass sie noch den Titel weglässt, den der Arzt zu betonen pflegt, verweist auf eine bewusste Störung der hegemonialen Ordnung. Die Ordnung des geschlossen zu haltenden Körpers wird jedoch von Helen wieder hergestellt, indem sie mithilfe des Bildes des »Lochs« einen Rahmen schafft, über dessen Inhalt eigentlich wieder gesprochen werden kann. Der entgrenzte Körper wird in einen Rahmen gesetzt – dieser Rahmen wurde allerdings nicht vom Arzt produziert, sodass er sich weigert, über den Inhalt zu sprechen. Helens Versuch, den ärztlichen Blick auf sie als Subjekt zu lenken, scheitert. Medizinische Schapparate und bildgebende Verfahren gehören zum ärztlichen Repertoire. Helen stört allerdings als aktive Co-Produzentin der Bilder die Ordnung, sodass die ärztliche Macht und Kontrolle drohen, durch Helen aus dem hegemonialen Rahmen zu fallen.

Nach Helens OP ist es ihr Stuhlgang, der entscheiden soll, ob die Patientin weiterhin im Krankenhaus bleibt oder entlassen werden soll. Das Fäkale, welches mit Kristeva als Abjekt bezeichnet werden kann und weder Subjekt noch Objekt ist,⁵⁸ spiegelt hier gerade nicht das Durchlässige des körperlichen Innen und Außen wider. Es soll über den Verbleib der Patientin in den Räumen des Krankenhauses entscheiden: Ist der Kot draußen – so ist es auch Helen. Diese Parallelisierung deutet auf den weiterhin bestehenden Objektstatus des Kots und der Patientin hin. Die Protagonistin möchte noch nicht entlassen werden und reißt sich deshalb ihren frisch operierten Anus noch weiter auf; sie lässt sich auf das Pedal ihres Bettes fallen und wird fast ohnmächtig durch den Blutverlust (FG, 169ff.). Helens Wunsch nach selbstbestimmter Entlassung gipfelt in Todesangst und einer Not-OP, die sie hilflos über sich ergehen lassen muss. Ihr Wunsch nach Kontrolle wird erneut durch Ohnmacht beantwortet. Bei dieser Not-OP reicht die Zeit nicht für eine Vollnarkose. Der Anästhesist betäubt Teile ihres Körpers mit einer Periduralanästhesie. Ihre Beine werden mit einer »Art Flaschenzug« nach oben gezogen, »[s]odass alle gut in meinen Arsch reinkriechen können.« (FG, 179) Diese selbst vergrößerte und vermeintlich riesige Öffnung wird nun von Prof. Notz vernäht; die Ordnung wieder hergestellt. »Sie haben ein hellgrünes Tuch zwischen meinen Kopf und meinen Arsch gespannt. Wohl damit mein Arsch mein entsetztes Gesicht nicht sieht.« (FG, 179) Oder auch – so lässt sich im

58 Vgl. J. Kristeva: Powers of Horror.

Hinblick auf die medizinischen Distanzierungsmethoden des Professors fragen –, damit Herr Notz Helens Gesicht nicht sieht? Während sich der Anästhesist am Kopfende des Körpers befindet und mit Helen redet, kann sich der Operateur auf das Operationsobjekt fokussieren. Der zergliederte Körper wird hier von unterschiedlichen Personen behandelt. Das Tuch spannt sich zwischen den Männern, die jeweils ein Subjekt und ein Objekt sehen. Wie Uparella darstellt, zeichneten sich (medizinische) Darstellungen vom weiblichen° Körper dadurch aus, dass lediglich der Unterleib zu sehen war: »With these treatises, the focalization is such that the *entire body* is reduced to a *pelvic body*, with no arms, legs, or head (and thus obviously with no eyes, which is to say, a body that can be looked upon with apparent impunity, with no risk that it will return the gaze).«⁵⁹ Zeitgenössische Künstlerinnen nehmen auf diese Sehgewohnheiten Bezug, indem sie den Unterleib zurückblicken lassen. So bekommt beispielsweise Courbets Vulva Augen.⁶⁰ Helens Körper erinnert während der OP an Courbets Werk: Der ärztliche Blick des operierenden Arztes ist auf ihren Unterleib fokussiert; ihr Gesicht ist verdeckt. Die Protagonistin, die ihrem Anus vor dieser ohnmächtigen Lage Augen leihen wollte, hat das Ringen um den Anus und damit um ihren Subjektstatus im Krankenhaus letztlich verloren.

9. Was am Ende raus kommt

Helen erfährt als weibliche° Patientin eine doppelte Objektifizierung vom behandelnden Arzt: Die Verschmelzung des männlichen und ärztlichen Blicks kulminiert in der scheiternden Subjektivierung Helens. »In Gestalt des weiblichen Körpers handelt das westliche Repräsentations- und Gesellschaftssystem traditionellerweise seine Schranken und Grenzen aus. Insofern sind [...] Körpergrenzen als Verkörperung des gesellschaftlich Hegemonialen zu verstehen.«⁶¹ Somit ist das Ringen um Helens Körperöffnungen ein Machtakt, den Prof. Notz in seiner hegemonial organisierten Institution nicht verlieren kann. Als Patientin ist Helen in die Machtstrukturen eingebunden, womit ihr eine gewisse Handlungsfähigkeit zukommt.⁶² Sie bricht mit den Konventio-

59 P. Uparella/C. Jáuregui: *The Vagina*, S. 90; Herv. i.O.

60 Vgl. ebd., S. 85.

61 L. Hentschel: *Pornotopische Techniken*, S. 13.

62 Vgl. C. Schlatter *Gentinetta: Signifikationen*, S. 169f.

nen weiblicher° Inszenierung, indem sie ihren offenen Anus zeigt, über ihre Körperöffnungen redet, als Subjekt wahrgenommen werden will und nicht als Körper. Dabei schafft es die Protagonistin zwischendurch immer wieder Sehgewohnheiten zu irritieren und lehnt sich an den »Poop Feminismus« an, der »die gewohnte Zuordnung von Geschlecht und Fäkaltopoi [zersetzt].«⁶³ Sich dem Fäkalen derart zu widmen, kann nach Balke als »ein Akt der weiblichen Selbstermächtigung«⁶⁴ gelesen werden.

Und auch die Medizin versucht nun langsam, den ärztlichen Blick auf das Subjektive zu lenken. Auf der einen Seite zeichnen die Studierenden im Sektionssaal noch die alte Tradition nach: »Der erste Schnitt in die Leiche läuft nach einem festen Ritual ab und er lässt sich als performative Geste verstehen, die nicht nur einen Schnitt in die leibliche Integrität bedeutet, sondern auch die subjektive Person vom objektiven Körper trennt.«⁶⁵ Aber auf der anderen Seite gibt es Bemühungen, den »narrative turn« mittels der *Narrativen Medizin* ins Curriculum zu integrieren, um den Fokus auf die Reflexion der subjektiven Geschichten zu lenken.⁶⁶ Und vielleicht wäre die Lektüre von *Feuchtgebiete* in einem solchen Kurs hilfreich dabei, den ärztlichen Blick seinerseits in den Blick zu nehmen.

Literatur

- Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, übers. v. Gabriele Leupold, hg. v. Renate Lachmann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- Ders.: »Die groteske Gestalt des Leibes«, in: Ders.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, hg. v. Carl Hanser unter Mitarbeit v. Alexander Kaempfe, München: Hanser 1969, S. 15-23.
- Balke, Gregor: Poop Feminism – Fäkalkomik als weibliche Selbstermächtigung, Bielefeld: transcript 2020.
- Breuer, Ingo/Vidulić, Sijetlan Lacko (Hg.): Zagreber Germanistische Beiträge 27 (2018): Schöne Scheiße – Konfigurationen des Skatologischen in Sprache und Literatur.

63 G. Balke: Poop Feminism, S. 73.

64 Ebd., S. 37.

65 S. Schneider: Das Konzept »Mensch«, S. 63.

66 Vgl. A. Wohlmann: Selbstsorge.

- Dies.: »Schöne Scheiße – Konfigurationen des Skatologischen in Sprache und Literatur. Einleitung zum Themenschwerpunkt«, in: Dies.: *Schöne Scheiße* (2018), S. 5-25.
- Douglas, Mary: *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, Berlin: Suhrkamp 1988.
- Dies.: *Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, 4. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer 2004.
- Fischer-Homberger, Esther: *Krankheit Frau. Und andere Arbeiten zur Medizingeschichte der Frau*, Bern: Hans Huber 1979.
- Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a.M.: Fischer 1988.
- Fraisl, Bettina: »Visualisierung als Aspekt der Modernisierung. Ein Blick auf ›modernes‹ Sehen im Spiegel der Geschlechterverhältnisse um 1900«, in: *newsletter Moderne. Zeitschrift des SFB Moderne* 1 (2001), S. 40-45.
- Hangl, Alexandra: »Ekel in der Krankenpflege: Orte, Praktiken und Funktionen«, in: Timo Heimerdinger (Hg.), *Igitt. Ekel als Kultur*, Innsbruck: innsbruck university press 2015, S. 83-104.
- Hentschel, Linda: *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg: Jonas Verlag 2001.
- Kathan, Bernhard: »Objekt, Objektiv und Abbildung: Medizin und Fotografie«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 21 (2001), S. 3-16.
- Kellner, Ulrike: »»Ich bin die beste Nutte, die es gibt.« Die Demaskierung medialer Skandalisierung am Beispiel der Autorin Charlotte Roche«, in: Andrea Bartl/Martin Kraus (Hg.), *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 417-430.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, übers. v. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press 1982.
- Lenk, Christian: »Verbesserung als Selbstzweck? Psyche und Körper zwischen Abweichung, Norm und Optimum«, in: Johann S. Ach/Arnd Pollmann (Hg.), *no body is perfect. Baumaßnahmen am menschlichen Körper. Bioethische und ästhetische Aufrisse*, Bielefeld: transcript 2006, S. 63-78.
- Löw, Martina: »Der Körperraum als soziale Konstruktion«, in: Margarete Hubrath (Hg.), *Geschlechter-Räume: Konstruktionen von ›gender‹ in Geschichte, Literatur und Alltag*, Köln: Böhlau 2001, S. 211-222.

- Meier, Albert: »Immer sehr unmädchenhaft. Charlotte Roche und ihre Feuchtgebiete«, in: Hans-Edwin Friedrich (Hg.), *Literaturskandale*, Frankfurt a.M.: Lang 2009, S. 231-241.
- Meinen, Iris (2018): »Entgrenzte Körper. Zur Darstellung von Körperausscheidungen in der Neuen Deutschen Popliteratur«, in: Breuer/Vidulić, *Schöne Scheiße* (2018), S. 187-204.
- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Ders.: »Ekel«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2: Dekadent bis Grotesk, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 142-177.
- Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 389-408.
- Niermann, Ingo: »Jetzt will ich Pornos drehen«. Kein Autor verkauft derzeit mehr Bücher als Charlotte Roche. Bereits 400 000 wollten lesen, worüber sie noch nie zu sprechen wagten. Warum ist ein Buch über Analfissur, Spermarückstände und Intimhygiene so erfolgreich?«, in: *Vanity Fair* 16 (2008), S. 89-91.
- Palm, Kerstin: »Lebenswissenschaften«, in: Christina von Braun/Inge Stephan (Hg.), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, 3. Aufl., Köln: Böhlau 2013, S. 297-318.
- Pernlochner-Kügler, Christine: *Körperscham und Ekel – wesentlich menschliche Gefühle*, Innsbruck: LIT 2003.
- Peters, Kathrin: »Zeichen der Scham – Fotografische Fallstudien um 1900«, in: Ute Frietsch/Konstanze Hanitzsch/Jennifer John et al. (Hg.), *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Bielefeld: transcript 2007, S. 43-61.
- Petersen, Christer: »Feuchtgebiete 2008 und 2013. Zum »neuen Feminismus« in Roman und Film«, in: Martin Nies (Hg.), *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart*, Marburg: Schüren 2018, S. 307-334.
- Reichenpfader, Julia: »Schläft der Mann am Ende gut? Hegemoniale Körperinszenierungen und regressive Reaktionen in Sibylle Bergs Romanen«, in: Stephanie Catani/Julia Schöll (Hg.), *Sibylle Berg*, München: edition text + kritik 2020, S. 31-41.
- Dies.: »Verletzte Hüllen, fehlende Häute. Frauenkörper in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur«, in: Ute Seiderer/Michael Fisch (Hg.), *Haut*

- und Hülle. Umschlag und Verpackung. Techniken des Umschließens und Verkleidens, Berlin: Rotbuch Verlag 2014, S. 333-352.
- Reiß, Claudia: Ekel. Ikonographie des Ausgeschlossenen, Dissertation Duisburg-Essen 2007.
- Richon, Olivier: »Oralität, Analität und Photographie«, in: Michael Wetzel/Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München: Fink 1994, S. 273-282.
- Roche, Charlotte: *Feuchtgebiete*, Köln: DuMont 2008.
- Sanyal, Mithu M.: *Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*, Berlin: Klaus Wagenbach 2017.
- Schlatter Gentinetta, Christina: »Signifikationen des Körpers: Zur produktiven Macht des ärztlichen Blickes«, in: Therese Frey Steffen/Caroline Rosenthal/Anke Väh (Hg.), *Gender Studies. Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 163-171.
- Schmersahl, Katrin: *Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts*, Opladen: Leske + Budrich 1998.
- Schneider, Sabrina Dunja: *Das Konzept ›Mensch‹. Der Mensch zwischen kultureller Einschreibung und diskursiver Produktion*, Marburg: Tectum 2016.
- Sontag, Susan: »The Double Standard of Aging«, in: *The Saturday Review* vom 23.09.1972, S. 29-38.
- Uparella, Paola/Jáuregui, Carlos A.: »The Vagina and the Eye of Power (Essay on Genitalia and Visual Sovereignty)«, in: *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* 3 (2018), S. 79-114.
- 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.
- Wohlmann, Anita: »Zwischen Selbstsorge und Heilsversprechen: Über den Einsatz von literarischen Texten in der Narrativen Medizin«, in: *Der Mensch – Zeitschrift für Salutogenese und anthropologische Medizin* 59 (2019), S. 7-12.

Körperlyrik

Biopoetische Gegenwartstexte am Beispiel von Christiane Heidrichs *Mein Körper hält still* (2018)

Timo Rouget (Frankfurt)

Die heterogene und heteromorphe Gegenwartslyrik lässt sich in diverse Gegenstandsbereiche kategorisieren: Politische Lyrik, Natur- bzw. Öko-Lyrik, interkulturelle, urbane, intermediale oder religiöse Lyrik.¹ Innerhalb dieser Varianz an Themen, Motiven und Strukturen ragen Körpergedichte heraus. Denn einerseits ist der Körper ein uraltes Sujet; die Literatur behandelt seit ihren Anfängen den Menschen und somit auch den menschlichen Körper in unterschiedlichen Zusammenhängen.² Andererseits reagieren literarische Texte auf aktuelle Debatten um kutane Kunst, Embodiment, Gender oder Transhumanität bzw. *body enhancement*. In der Wissenschaft hat die Fokussierung auf den Körper zu Exklamationen wie ›body‹, ›corporeal‹, ›scientific‹ oder ›somatic turn‹ geführt. In einer weiten Definition zählen zu Körpergedichten sämtliche – ob partielle oder umfassende – lyrische Reflexionen des menschlichen Körpers und dazugehöriger Körperprozesse; in einem engen Verständnis umfassen sie hingegen solche Lyrik, die sich mit Paradigmen der Naturwissenschaft, vor allem der Medizin, auseinandersetzt. Der vorliegende Beitrag leitet kurz in die Körperlyrik ein und präsentiert anhand einer exemplarischen Analyse und Interpretation des Gedichts *Mein Körper hält still* von Christiane Heidrich aus dem Jahr 2018 paradigmatische Themen und Tendenzen der gegenwärtigen deutschsprachigen Biopoetik. Diese werden im Spektrum von Öffnung, Schließung und Übertritt verortet: Die lyrischen Verse befassen sich mit der Entgrenzung des Körpers, schaffen Bilder für eine

1 Vgl. E. Zemanek: Gegenwart.

2 Vgl. L. Bauer/A. Wittstock: Einleitung, S. 7.

Auflösung des Ich im Körper und erzeugen damit einen Raum der Transgression.

1. Körperlyrik der Gegenwart

Die literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Gegenwartslyrik kennzeichnen Körpergedichte als ein dominantes und einflussreiches poetisches Feld: In Lampings umsichtigem Lyrik-Handbuch findet sich ein eigener Eintrag zu »Biopoetik: Körper-Lyrik«,³ in der Gegenwartsliteratureinführung von Hermann und Horstkotte wird die Körperlyrik im Kapitel »Nach dem Menschen«⁴ besprochen, und Braun subsumiert Körpergedichte als eine Sonderform der Verbindung von Lyrik mit den Naturwissenschaften und spricht von einer »Neuro-Romantik«.⁵ Vereinzelte Beiträge beschäftigen sich aus historischer Perspektive mit lyrischen Körperkonzepten einzelner Autorinnen und Autoren.⁶ Ertels Dissertation *Körper, Gehirn, Gene* sticht hier heraus, da sie eine Reihe grundlegender Überlegungen entwickelt, auf die im Folgenden mehrfach rekurriert wird. Eine systematische Erforschung der Körperlyrik, sowohl aus historischer als auch aus gegenwärtiger Perspektive, steht noch aus.

Neben der literarischen Motivkonstanz des Körpers in der Kulturgeschichte kann der Anfang einer gesteigerten Thematisierung des Körperlichen in der Lyrik Charles Baudelaires im 19. Jahrhundert – und der damit verbundenen Ästhetik des Hässlichen – gesehen werden. In dessen geistiger Gefolgschaft gelten deutschsprachige Lyriker wie Gottfried Benn oder Paul Celan als Vorreiter für das heutige Verständnis von Körperlyrik.⁷ In den 1990er Jahren rückt der Körper insbesondere durch Ergebnisse der Biomedizin, Hirnforschung und Kognitionswissenschaft ins Zentrum der

3 Vgl. E. Zemanek: *Gegenwart*, S. 473f.

4 Vgl. L. Hermann/S. Horstkotte: *Gegenwartsliteratur*, S. 116f.

5 Vgl. M. Braun: *Die deutsche Gegenwartsliteratur*, S. 169-176.

6 Zwei Beispiele hierfür sind: J. Lajarrige: »Weil ich so arg zerschunden bin«, und G. Fischen: *Der Körper in der Lyrik Walthers von der Vogelweide*.

7 Vgl. zu Benn H. von Herrmann: *Voir venir les choses*; und zu Celan S. Bleier: *Körperlichkeit und Sexualität*.

Aufmerksamkeit.⁸ Geist diagnostiziert diesbezüglich einen »Paradigmenwechsel von geschichts- zu naturwissenschaftlichen Fragestellungen«.⁹ So fasst Ertel zusammen:

Auffällig in den Gedichten sind die zahlreichen Rekurse auf neue medizinische Erkenntnisse und Techniken wie Transplantationsmedizin, Gentechnik oder künstliche Befruchtung sowie der Gebrauch von Metaphern aus dem Bereich der Anatomie, die das Versprechen eines analytisch-sezierenden, den Körper und das Bewusstsein gleichermaßen zergliedernden Zugangs in sich tragen.¹⁰

Dies bewirkte eine Erweiterung des lyrischen Sprechens durch die Anlehnung an ein naturwissenschaftliches Vokabular und ein lyrisches »Sezieren« von Wahrnehmungsprozessen, Denkvorgängen, Gefühls- und Bewusstseinszuständen.¹¹ Lyrische Texte verfügen über das Potenzial, Klarheit über den eigenen oder den fremden Körper zu gewinnen, die Angst vor dem Körper zu kanalisieren, den Verlust von fehlenden Körperteilen zu kompensieren, biologische Prozesse zu imitieren, mit anthropomorphen Metaphern zu spielen, vergangene Körperzustände zu verstehen oder Körperbilder zu entwerfen, zu dokumentieren, zu vermitteln oder zu revidieren.¹² Krause und Erdbrügger konkludieren, es gehe »dabei um den Widerstreit zwischen individuellem Körper und gesellschaftlichen Körpervorstellungen, um Fragen der Körperdarstellung, der Körperinszenierung, des Körperverständnisses, der Vertextung des Körpers und von Körperlichkeit bzw. deren künstlerischer Materialisierung und Medialisierung«.¹³

Beispiele für deutschsprachige Körperlyrik sind Durs Grünbeins zweiter Gedichtband *Schädelbasislektion* (1991), Ulrike Draesners *gedächtnisschleifen* (1995) oder *bläuliche sphinx (metall)* (2001), Brigitte Oleschinskis poetische Reflexionen *Reizstrom in Aspiq. Wie Gedichte denken* (2002) oder Kurt Drawerts Langgedicht *Der Körper meiner Zeit* (2016).¹⁴ Ebenso sei auch auf die Bedeu-

8 Korte spricht von »neurobiologischen Forschungen und der Revolutionierung des Wissens durch die Ergebnisse der Hirnforschung« (H. Korte: Deutschsprachige Lyrik seit 1945, S. 263).

9 P. Geist: »die ganzen großen themen fühlen sich gut an«, S. 102.

10 A. A. Ertel: Körper, Gehirne, Gene, S. 44.

11 Ebd., S. 5.

12 Vgl. L. Bauer/A. Wittstock: Einleitung, S. 8.

13 S. Krause/T. Erdbrügger: Einleitende Überlegungen, S. 31.

14 Vgl. zu Grünbein und Draesner A.-R. Meyer: Physiologie und Poesie.

tung der internationalen Körperlyrik hingewiesen, etwa *Buch der Körper* (2013) des Slowenen Aleš Šteger oder *Der Körper kehrt wieder* (2020) der russischen Autorin Maria Stepanova. Nicht unbeachtet sollte auch der Stellenwert des Körpers in der populären Musik bleiben, insbesondere im Rahmen der kritischen geschlechter- und queertheoretischen Auseinandersetzungen im Rap. Das folgende Gedicht einer noch jungen Gegenwartsautorin zeigt auf, wie Körpergedichte sich gestalten können, die nicht dezidiert eine, bereits breit erforschte, medizinisch-naturwissenschaftliche lyrische Sprache verwenden.

2. Christiane Heidrichs *Mein Körper hält still*

Die im Jahr 1995 geborene Lyrikerin Christiane Heidrich veröffentlichte eine Reihe von Gedichten in Zeitschriften, Anthologien und digitalen Formaten; von 2010 bis 2012 gewann sie dreimal den Lyrix-Jahrespreis, den Bundeswettbewerb für junge Lyrik.¹⁵ Im Jahr 2018 erschien ihr erster Lyrikband *Spliss*, dessen Cover mit einer Zeichnung von Andreas Töpfner bekleidet ist, die einen an Leonardo da Vincis *Vitruvianische Figur* erinnernden, nackten menschlichen Körper mit Ringen präsentiert. Die Gedichte sind in thematisch acht unterschiedlichen Abschnitten angeordnet; *Mein Körper hält still*¹⁶ findet sich im Kapitel »Performance«.

Mein Körper hält still. Das Zurückgelehnte und die Anspannung sind endlich verwickelt, und ich, komm da nicht mehr hin. Was übrig bleibt, ist das Winken von einem Dach, das Winken mit Leerstellen, das Unkraut, gepresste Eigenschaften, die auf Entladung nicht warten, die solche Zeitlichkeit nicht haben, das Komprimierte hat sich zurückgezogen und verweigert sein Potenzial. Gegen Entfaltung. Mein zusammengefasstes Fleisch, das hier spricht. Betrug der Leichtigkeit, Träger zu haben. Die verschiedenen Zustände, die nicht mehr voneinander abrücken, die eng zusammenstehen unter einem Körper mit Namen. Hält das, das hält. Noch dieselbe wie vorher. Gespräch: Mein rennender Körper ist einem anderen rennenden Körper ähnlicher als meinem eigenen, der sitzt. Abfolgen, Zustände. Ich rufe alles noch mal auf. Gesten, die kaum durchführbar

15 C. Bergmann: lyrik + x. Einige der folgenden Gedanken sind den Ausführungen Bergmanns entnommen.

16 Das Gedicht trägt keinen Titel; aus pragmatischen Gründen wurde der erste Vers als Titel gewählt.

sind. Skelette, von denen meine Bewegungen kommen, stimmen mit meinem Skelett nicht überein. Werden Bewegungen so verschiebbar. Ich hab das nicht ausgelöst, ich hab das nicht eingelöst, ich hab es nicht mal getroffen. Nur eine kurze Überlagerung war mein Auftritt, ein fast plumptes Zittern im Arm, das Witzelnde, das Dösende, das Unverstaute der Sätze. Trennung von Bewegung in Gliedmaßen, von Gliedmaßen in Bewegung. Vierteldrehung, Vierteldrehung aus dem Bild in ein anderes.¹⁷

Das Gedicht ist ein Exempel für vergleichsweise voraussetzungslose, nicht intertextuell überladene¹⁸ und vom reinen Vokabular her ›leicht‹ konsumierbare Lyrik, die nicht auf Reime, Metrik oder andere Charakteristika lyrischer Schreibformen zurückgreift. Der lyrische Fließtext knüpft zudem nicht explizit an verbreitete Körperdiskurse um Sexualität, mediale Körperbilder oder Ekel an. Das Gedicht besteht syntaktisch aus größtenteils kurzen Deklarativsätzen in 18 Versen¹⁹ mit teils elliptischen Ausdrücken und enthält subjektive Reflexionen des lyrischen Ich zum eigenen Körper. Aufgrund der gattungsspezifischen Formung des lyrischen Textes und der dadurch bedingten Abweichung zur Alltagssprache ergibt sich wohl bei den meisten Leserinnen und Lesern im ersten Zugriff kein kohärenter ›Textsinn‹. So halten Hermann und Horstkotte für den Umgang mit Gegenwartslyrik fest:

Auch wenn einige Lyriker in ihren Gedichten aktuelle Themen der Gegenwart behandeln [...], ist die dichterische Arbeit vor allem eine Arbeit an der Sprache selbst. [...] [Die Erkenntnis der Lyrik] liegt in assoziativen, bildhaften und klanglichen Verknüpfungen, die sich nicht ohne Verlust in Alltagsprosa oder in wissenschaftliche Metasprache übertragen lassen.²⁰

17 C. Heidrich: Spliss, S. 49.

18 So schreibt Ertel, »dass man zum Lesen der Gedichte von Durs Grünbein und anderen Gegenwartslyriker(inne)n auf Kenntnis und Gebrauch zahlreicher Quellen und Lexika angewiesen sei« (A.A. Ertel: Körper, Gehirne, Gene, S. 3).

19 In strenger definitorischer Sichtweise wird der Vers als rhythmische Einheit begriffen, was bei Heidrichs Gedicht zur Disposition steht. Der offenen Definition von Kayser folgend, sind aber mit Versen im weiteren Fortgang die 18 Zeilen des Gedichts gemeint. »Unser Auge sagt uns schnell, was Verse sind. Wenn auf einer Seite um das Gedruckte herum viel weißer Raum ist, dann haben wir es gewiß mit Versen zu tun.« (W. Kayser: Kleine deutsche Versschule, S. 9)

20 L. Hermann/S. Horstkotte: Gegenwartsliteratur, S. 177.

An den Gedanken anschließend, dass die Komplexität eines Gedichts »nicht ohne Verlust« versprachlicht und erklärt werden kann, folgen nun drei Annäherungen an die Körperdarstellung im lyrischen Text: Körperliche Entgrenzung, Poetologie und die Leib-Körper-Differenz. Diese sollen aufzeigen, dass die Verse in allen drei Bereichen den Körper als einen Grenz-Ort mit der Möglichkeit des Übertritts markieren: ob als explizite Bezugnahmen auf die ›Befreiung‹ aus der Limitation oder im uneigentlichen Sprechen in Form meta-lyrischer Reflexion.

2.1 »Werden Bewegungen so verschiebbar.« – Körperliche Entgrenzung

Mein Körper hält still beinhaltet mehrere *kinetische* Handlungen, die – sowohl im Singular als auch im Plural – wiederholt und miteinander kontrastiert werden: »still« und »Dösende« vs. »Bewegung« und »Drehungen«, »Zurückgelehnte« und »Leichtigkeit« vs. »Anspannung«, »abrücken« vs. »eng zusammenstehen«, »Abfolgen« vs. »Zustände«, »rennend« vs. »sitzt«. Diese Antagonismen kulminieren in dem Satz: »Die verschiedenen Zustände, die nicht / mehr voneinander abrücken, die eng zusammenstehen unter einem Körper mit Namen.« Die sich entgegenstehenden Empfindungen und Betätigungen können trotz ihrer eigentlichen Unvereinbarkeit nicht voneinander getrennt werden, sie sind aggregiert »unter einem Körper mit Namen«: eine metaphorische Beschreibung des Ich, des Selbst bzw. der Identität.

Die Provenienz dieser poetisch geäußerten Reflexionen lässt sich einem deutlich hervortretenden sprechenden Ich zuordnen: Das lyrische Ich berichtet von *seinem* Körper, wie das Possessivpronomen »mein« als erstes Wort offenbart.²¹ Im Vergleich zum letzten Wort des Textes, »anderes«, ergibt sich gemeinsam mit den angeführten antithetischen Begriffen die Lesart des Gedichts als ein lyrisch artikuliertes Fremdheitsgefühl – und damit eines »*entgrenzten*« Körpers. Zwei Sätze konkretisieren dies in motivischer Zuspitzung: »*Mein* rennender Körper ist einem *anderen* Körper ähnlicher als *meinem eigenen*« und »Skelette, von denen meine Bewegungen kommen, *stimmen* mit meinem Skelett *nicht überein*.« Dem eigenen Körperbewusstsein wird die Wahrnehmung eines explizit *anderen* Körpers gegenübergestellt. Das eigene »Skelett«, das als Pars pro Toto für den Körper aufgefasst werden kann, ist nicht

21 Es schließt sich im weiteren Verlauf des Textes eine eindeutige Identifikation eines weiblichen lyrischen Ich (»noch *dieselbe* wie vorher«) an.

Ursprung der Bewegung; stattdessen stammt sie von anderen »Skeletten«, wobei der Plural auffällig ist. Dadurch handelt es sich um keinen »geschlossenen« Körper, sondern dieser löst sich von seinen potenziellen Begrenzungen, befreit sich gar aus seiner Limitation. Die Verwendung der Mehrzahl indiziert etwas potenziell Unbegrenztes und damit eine unmögliche Lokalisierung der Herkunft der Bewegung, wodurch die Entgrenzung des Körpers unterstrichen wird. Diesen Aspekt umreißt Adolphi treffend: Die Wahrnehmung des Körpers

geht stets zusammen mit Körper-Ideen. Der Körper ist stets ein *doppelter*: das physische Sein und zugleich die normativen Bilder, für die er die Inkarnation ist – an denen er, gerade auch in seiner Massigkeit, erfahren und gemessen wird. Stets sah man *im* Körper die Präsenz eines *anderen* Körpers: eines Ideals – eines Etwas, zu dem der nackte Körper erst werden muss, eines Etwas, auf das hin er, gerade in seinem Auftritt, doch ausgerichtet ist und von dem her er wahrgenommen und erfahren ist.²²

Das lyrische Ich fühlt sich nicht mehr wohl in seinem Körper, erkennt ihn gar als den eigenen nicht mehr an und leidet unter mangelnder Eigenwahrnehmung: Es ist ein *prekäres Ich*.²³ Diese »Aufspaltung« des eigenen Ich wird auch durch den Chiasmus am Ende des Textes prononciert: »Trennung von Bewegung in Gliedmaßen, von Gliedmaßen in Bewegung.« Das sprechende Ich empfindet eine buchstäbliche *Zergliederung*.²⁴ Im Zuge dessen wird auch auf eine Überschreitung der potenziellen Demarkationslinien des Körpers – der Haut, der Organe oder der Knochen – angespielt. Dabei ist der »Auslöser« dieser Entgrenzungserfahrung die *Bewegung*.

Wie lässt sich die Bewegung im Kontext des Gedichtes interpretieren? Sie kann einmal *expressis verbis* als körperliche Motorik aufgefasst werden. Im Akt der Bewegung äußert sich für das lyrische Ich die Entgrenzung des eigenen Körpers, körperliche Tätigkeiten fühlen sich schwer an oder können

22 R. Adolphi: Der Auftritt des Körpers, S. 160; Herv. i.O.

23 Für diese Auslegung spricht auch, dass sich das lyrische Ich an vergangene Körpertätigkeiten erinnert, die nun nicht mehr zu realisieren sind: »Ich rufe alles noch mal auf. Gesten, die kaum durchführbar sind«. Auch der Vers »noch dieselbe wie vorher« wirft die Frage nach der eigenen Identität auf.

24 Daher ist auch von einer »Vierteldrehung« die Rede, eine ganze Drehung ist nicht möglich.

gar nicht mehr ausgeführt werden. In metaphorischer Lesart kann die Bewegung aber auch mit *Handeln* gleichgesetzt werden. Wenn der Körper stillhält, ist das Subjekt aus psychologischer Perspektive nicht handlungsfähig und dementsprechend nicht selbstermächtigt.²⁵ Ebenso ist ein Verständnis der Bewegung als Fortschritt denkbar, als Möglichkeit der Veränderung und politischer Handlungsraum. Eine Stagnation verhindert Progression: ob persönlich, wirtschaftlich, politisch, technisch usw. Darüber hinaus ist eine Deutung des Gedichts als Gesellschaftsdiagnose vorstellbar; der Stillstand, gleichzusetzen mit Passivität oder Nichts-Tun, steht im Kontrast zum auf Effizienz ausgerichteten neoliberalen Geschwindigkeitspostulat. Das Ich kämpft gegen den Leistungsdruck an.²⁶ Die Semantik von Bewegung enthält zuletzt auch das *Berührt-Werden*: Etwas ›bewegt mich‹ gemäß einer affektiven Regung. Dies akzentuiert eine mögliche Emotionslosigkeit des Ich angesichts individueller, zwischenmenschlicher oder weltweiter Rückschläge, Ungerechtigkeiten und Grausamkeiten.²⁷

Diese Bedeutungsvielfalt wird anhand einer zentralen paradoxen Aussage des lyrischen Gebildes konkretisiert: »Werden Bewegungen so verschiebbar.« Da das Verb an erster Stelle steht, verwundert es, dass der Satz nicht mit einem Fragezeichen endet. Die syntaktische Strukturierung lässt offen, ob es sich um eine Feststellung oder Frage handelt. Wie kann die *Verschiebbarkeit* von Bewegungen ausgelegt werden? Hier ist innerhalb der eröffneten interpretativen Dimensionen eine Fokussierung auf den Körper ergiebig.

Die Verschiebung von Bewegungen impliziert in erster Linie die Möglichkeit eines anderen Körpers bzw. mehrerer anderer Körper – und gibt Raum für Deutungen hinsichtlich der Transsexualität. Getreu des Anliegens des vorliegenden Sammelbandes wird damit ein Raum der Transgression geschaffen, der ›Übertritte‹ des Körpers und das damit verbundene Assoziationsspektrum einbezieht. Das Verschieben weckt zudem die Assoziation, dass sich etwas delokalisiert, sich ein anderer Ort öffnet, etwa im Sinne von Seele, Unterbewusstsein, Moral usw. Dies kann mit der Antiklimax im Satz darauf ver-

25 Ebenfalls kann die Bewegung realpolitisch als Initiative oder Strömung aufgefasst werden, wie zum Beispiel eine Protestbewegung, wozu der individuellen Handlungsfähigkeit noch eine kollektive bzw. gesellschaftliche Ebene hinzugefügt wird. Zum Konnex von Körper und Selbstermächtigung vgl. ebenso J. Reichenpfader in diesem Band.

26 Vgl. dazu den Beitrag von J. Tönsing in diesem Band.

27 Demzufolge sind die lyrischen Verse – ebenso flagrant wie von Kontrasten – von Negationen durchzogen; das Wort ›nicht‹ fällt in dem kurzen Text achtmal.

knüpft werden: »Ich habe das nicht ausgelöst, ich habe das nicht eingelöst, ich habe es nicht mal getroffen.« Die Anapher verwirft das Konzept intendierter und kontrollierter Körperbewegung und abgeschlossener Körpermodelle – und figurativ auch das eines freien Willens. Wer etwas »nicht ausgelöst« hat, ist nicht verantwortlich; wer etwas »nicht einlöst«, etwa ein Versprechen, exkulpiert sich von einer Verpflichtung; wer etwas nicht »getroffen« hat – beispielsweise eine Entscheidung – weist Verantwortung von sich. Das Ich des Textes ist nicht responsabel für seinen Körper; es verabschiedet holistische Körperkonzepte, die von einem funktionierenden Zusammenspiel von Geist und Körper ausgehen und eine generelle Kontrollierbarkeit des Körpers, wozu auch Körperrausscheidungen zählen, suggerieren. Damit wird die Vorstellung des Körpers als »unhintergehbare« Sinnesorgan, als natürliche Instanz von Wahrnehmung, Erleben und Ausdruck, negiert. So schreiben Corbineau-Hoffmann und Nicklas:

In einer Kultur, die dazu tendiert, Surrogate an die Stelle der Authentizität zu setzen, einer Kultur, der zudem der elementare, »bildhafte« Bezug von Sprache und Welt verlorengehe, kommt dem Körper die Bedeutung eines Bürgen für individuelle und authentische Erfahrung zu. Der Körper, in der Präsenz elementarer und unhinterfragbarer Ich-Erfahrung immer schon gegeben, stellt sich der herrschenden Omnipräsenz von Bildern in der Mediengesellschaft entgegen.²⁸

Der Körper ist in den lyrischen Versen Heidrichs als letztes Refugium in einer überladenden und überfordernden Mediengesellschaft ungeeignet. Das eigene Spüren des Körpers zeitigt nicht zwangsläufig ein Gefühl der Echtheit, sondern die Erfahrung des Körpers kann sich als eine Erfahrung der Differenz erweisen. Diese körperliche Differenz- und Entgrenzungserfahrung eröffnet mannigfaltige Zusammenhänge: Selbstentfremdung, Depersonalisierung, marxistische Entfremdung und weitere philosophische, psychologische oder gesellschaftliche Entfremdungsprozesse. Es bieten sich vor allem zwei Interpretationslinien der Fremdheitserfahrung in Heidrichs Gedicht an, die im Folgenden unter den Punkten »Poetologie« und »Leib-Körper-Differenz« amplifiziert werden.

28 A. Corbineau-Hoffmann/P. Nicklas: Einleitung, S. 10.

2.2 »das Winken mit Leerstellen« – Poetologie

Heidrichs Verse enthalten nicht nur explizite Schilderungen von Körpererfahrungen, sondern lassen sich auch in einem übertragenen Sinn auf die zuvor eröffnete Dichotomie von Limitationen und Öffnung beziehen, wenn die saliente selbstreflexive Dimension des Gedichts, die charakteristisch für die Gegenwartslyrik ist, miteinbezogen wird. Der lyrische Fließtext weist genau in seiner Mitte einen Bruch auf, denn es folgt nach »Gespräch« ein Doppelpunkt – da es sich um das einzige Kolon im gesamten Gedicht handelt, kann von einer Zäsur ausgegangen werden.²⁹ Doch wer nimmt an dem Gespräch teil? Der bzw. die Adressatinnen und Adressaten können ein unbestimmt Anderer, das lyrische Ich selbst oder gar der eigene Körper sein. Ebenso ist die Deutung eines poetologischen Gesprächs mit den Leserinnen und Lesern möglich.

»Poetologisch sind lyrische Texte dann, wenn sie als Ganzes oder wenigstens zum überwiegenden Teil der künstlerischen Selbstreflexion dienen.«³⁰ So hält auch Ertel zur wissenschaftsaffinen Lyrik der 1990er Jahre fest, dass diese die Erkundung des Körpers »nicht nur zum Gegenstand von Gedichten, sondern auch zum Zentrum poetologischer Überlegungen erklärt.«³¹ In Heidrichs lyrischen Versen ist die Formulierung »das Winken mit *Leerstellen*« ein auffälliges Indiz.

»Leerstellen« ist ein berühmt gewordener Terminus der Wirkungsästhetik; Wolfgang Iser benennt damit Strukturen der Bedeutungs Offenheit literarischer Texte: Das »Fehlen« von Informationen führt zur Wahrnehmung, Interpretation bzw. »Füllung« durch die Leserinnen und Leser. »Leerstellen indes bezeichnen [...] die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers.«³² Das »Winken mit *Leerstellen*« kann also – gerade durch die Verbindung mit einer körperlichen Handgeste und der Redewendung »jemandem einen Wink geben« – als ostentatives Kenntlichmachen oder Hinweisen auf bedeutungs offene Textsegmente betrachtet werden, die – auch durch die ihnen innewohnende, potenzielle

29 Während die Zeilen vor »Gespräch« als Zustandsbeschreibungen aufgefasst werden können, eröffnet das Gespräch hieraus Konsequenzen, die das bereits konstatierte Fremdheitsgefühl artikulieren.

30 W. Hinck: Das Gedicht als Spiegel der Dichter, S. 10; Herv. i.O.

31 A.A. Ertel: Körper, Gehirne, Gene, S. 3.

32 W. Iser: Der Akt des Lesens, S. 284.

Nicht-Verständlichkeit – die Rezipientinnen und Rezipienten dazu auffordern, ihnen je individuellen Sinn zu verleihen. Somit »öffnen« die Verse sich sinnbildlich für verschiedene Deutungen. Indes folgt prompt nach den »Leerstellen« das Wort »Unkraut«.

Unkraut ist auf der einen Seite überflüssig, wuchernd und schädlich – und wird wahlweise ausgerissen oder mit Glyphosat zerstört. Auf der anderen Seite kann in einer neutraleren Sichtweise mit »Unkraut« das gemeint sein, was neben der Pflanze wächst, die eigentlich gedeihen soll. Übertragen auf poetische Texte trifft dies auf *Überschüsse* zu. Medien und im Besonderen Kunstwerke erzeugen durch symbolische Modellierungen stets Überschüsse: Es ist »mehr« wahrnehmbar, als von den Künstlerinnen und Künstlern intendiert ist und die mediale Form konstituiert. Dies schließt Sinnüberschüsse, also individuell zu deutende »zusätzliche« Inhalte, aber auch ästhetische Überschüsse mit ein: Künstlerische Werke zeigen etwas, das sich nicht »sagen« lässt und primär affektiv erfahren wird.³³ Durch die »Öffnung« entsteht ein nicht begrenztes »Mehr«. Das hat für die Interpretation von *Mein Körper hält still* zur Folge, dass das Gedicht lyrische Reflexionen enthält, die einerseits polyvalent sind – *per se* ein Charakteristikum fiktionaler Literatur –, und andererseits eine Reihe sprachlicher Bilder, die sich nicht »auflösen«, sich nicht in eine wissenschaftliche Sprache übersetzen lassen, sondern von den Leserinnen und Lesern selbst vor allem körperlich-leiblich erlebt werden. Das Fremdheitsgefühl manifestiert sich demnach auch in einem Nicht-Verstehen.

So kann dieser Gedanke mit den wenige Zeilen später fallenden Worten »*verweigert sein Potenzial*« eingeführt werden: In einer poetologischen Perspektive auf den Text *widersetzt* sich die lyrische Körperbeschreibung, bzw. »verschließt« sich gegenüber, der Interpretation.³⁴ Entsprechend heißt es auch im darauffolgenden Satz »*Gegen Entfaltung*«: Eine mögliche Sinnkonstitution seitens der Rezipierenden ist vom Text nicht motiviert. In dieser Interpretationslinie metalyrischer Kommentare steht auch der Ausdruck »Das Unverstaute der Sätze«.³⁵ Wer etwas verstaute, der räumt es ein, bringt

33 Vgl. T. Gnosa: Im Dispositiv, S. 298f.

34 Auch die folgenden Verse können als Metaphorisierung sprachlicher Unverständlichkeit aufgefasst werden: »Gepresste Eigenschaften, die auf Entladung nicht warten, die solche Zeitlichkeit nicht / haben, das Komprimierte hat sich zurückgezogen.«

35 Die komplette Reihung ist an dieser Stelle aufschlussreich: »Nur eine / kurze Überlagerung war mein Auftritt, ein fast plumpes Zittern im Arm, das / Witzelnde, das Dösende, das Unverstaute der Sätze.« Die Überlagerung bezieht sich auf die bereits dargelegten Kontraste, während die substantivierten Verben »Zittern«, »Witzelnde« und »Dösen«

es unter und schafft im weitesten Sinne eine Ordnung. Als selbstreflexive Formulierung begriffen, hat dies für die lyrischen Verse zur Folge, dass sie schwerlich sinnvoll strukturiert und kaum mit Bedeutungen versehen werden können: Sie bleiben ›unverstaute‹.³⁶

Ein letzter poetologischer Rekurs findet sich in den Worten »Vierteldrehung aus dem Bild in ein anderes«. »Bild« kann hier als Körperbild interpretiert werden – erneut wird auf den *anderen* Körper angespielt –, aber in metafikionaler Lesart verweist dies auch auf ein *sprachliches* Bild. Die Drehung »aus dem Bild in ein anderes«, ein Übertritt, kann als ›Hindeuten‹ auf die hermeneutische Zirkulation der Interpretation, auf die Veränderlichkeit metaphorischer Bilder – auch diese sind verschiebbar – verstanden werden: Die ›immerwährende‹ Bedeutungsoffenheit der Verse ruft stets neue, andere Bilder hervor – eine ›Absage‹ an starre Körpervorstellungen. Eines dieser Bilder stellt nun in einem letzten Schritt eine phänomenologische Perspektive auf den Körper dar.

2.3 »Mein zusammengefasstes Fleisch« – Leib-Körper-Differenz

Das zweite Komma im zweiten Vers nach »ich« irritiert: »Das Zurückgelehnte und die Anspannung sind endlich verwickelt, und ich, komm da nicht mehr hin«. Das Satzzeichen und der dadurch bedingte Bruch mit der Syntax markiert die bereits dargelegte Fremdheitserfahrung zu Beginn des Gedichts formal; das Komma pointiert eine *Unerreichbarkeit* des Körpers und schafft dadurch eine Dichotomie zum Körper, der still hält und gleichzeitig unerreichbar ist – dies kann mithilfe der Körper-Leib-Unterscheidung eingeordnet werden.³⁷

In phänomenologischer Perspektive betont der Körper die objektive und anatomische Seite des Menschen, das Skelett, die Physiognomie oder die Haut, während der Leib die gelebte und gespürte Seite kennzeichnet. Helmuth Plessner hat diese Unterscheidung in der prominenten Sentenz

de«erneut auf negativ und positiv konnotierte Handlungen des Körpers verweisen, die körperlich und sprachlich fremd wirken.

36 Zusätzlich hat »Unverstaute« aber auch eine dezidiert körperliche Komponente: Wenn etwas Fließendes zum Stillstand kommt und sich ansammelt, etwa in der Redewendung »Das Blut staut sich in meinen Venen«, dann kommt es zum Erliegen. Somit trägt das sprachliche Bild zum Gesamtcharakter der Dynamik zwischen Bewegung und Stagnation bei.

37 Vgl. zur Einführung E. Alloa/T. Bedorf/C. Grüny et al. (Hg.): Leiblichkeit.

»Körper haben und Leib sein« gebündelt.³⁸ Der Leib wird demnach als wahrnehmender und erlebender Organismus sowie Angelpunkt der Perspektiven begriffen, mit denen die reale Welt und ihre Gegenstände erfahren werden. So schafft das Gedicht auch sprachliche Bilder für Körper und Leib: »Zustände, [...] die eng zusammenstehen unter einem Körper« akzentuiert die Anatomie des Körpers, der Organe und Knochen »versammelt«. Der Chiasmus »Hält das, das hält« unterminiert durch die grammatische Auslassung einer Frage-Antwort-Konstruktion – etwa »Hält das? Das hält!« – den Status des Körpers als stabiles Gebilde mit eindeutigen Grenzen.³⁹ Dementgegen stellt die Metaphorisierung »mein zusammengefasstes Fleisch, das hier spricht« durch das Stilmittel der Personifikation die Somatik des Leibes deutlich heraus, der im Gegensatz zum Körper belebt bzw. beseelt ist. Doch auch das wird in Frage gestellt: »Betrug der Leichtigkeit, Träger zu haben.« Die Vorstellung des selbstverständlich funktionierenden, emotiven leiblichen Fühlens und Empfindens ist eine Täuschung.

Zuvor ist in Heidrichs Gedicht neben dem »Winken mit Leerstellen« auch vom »Winken von einem Dach« die Rede.⁴⁰ Jemand, der auf einem Dach steht, befindet sich in einer erhöhten Position und etabliert damit eine Hierarchie oder eine Beobachterperspektive. Wenn berücksichtigt wird, dass das Dach Teil eines *Hauses* ist, leitet dies über zu einer verbreiteten Metapher⁴¹ für den Körper, die wohl am berühmtesten in Sigmund Freuds Satz, »daß das Ich nicht Herr sei im eigenen Haus«,⁴² in die Kulturgeschichte einging. Die von Freud mit diesem Sinnbild akzentuierte Macht des Unbewussten sowie dessen Einfluss auf Körper und Geist reiht sich in die bisherigen Überlegungen zur Fremdheitserfahrung ein: Das lyrische Ich ist nicht Herr seiner selbst

38 Vgl. H. Plessner: Lachen und Weinen, S. 43. Je nach Sichtweise wird das Zitat auch Gabriel Marcel zugeschrieben.

39 Auch der Vers »nur eine kurze Überlagerung war mein Auftritt« unterstreicht die Unkontrollierbarkeit des Körpers und eröffnet damit transgressive Lesarten des Körpers.

40 »Winken« wiederum ist keine aktiv eingreifende Situation: Durch das Winken, eine Geste des Grüßens, macht man zwar auf sich aufmerksam und möchte unter Umständen Kontakt aufnehmen, trotzdem geht man nicht auf die Person zu.

41 Körper und Leib können sinnbildlich als Haus, Gefäß, Gewand oder Gefängnis verstanden werden. Solche Metaphern kreieren Körperbilder und lenken das tatsächliche Körper-Sein (vgl. C. Benthien: Im Leibe wohnen, S. 17). Solche Behälter-Sinnbilder des Körpers trennen das Innen vom Außen. Vgl. dazu auch die Einleitung von N. Lehnert/ I. Meinen in diesem Band.

42 S. Freud: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, S. 11.

über die Bewegungen des Körpers. Zudem wird durch das Dach der Pol eines Außen geschaffen, das keinen Blick auf das Innen hat.

Die Körper-Gebäude-Metaphorik und die Positionierung in eine Beobachterposition verstärken somit das Gefühl einer ›Entkörperung‹ – oder einer Exklusion –, die sich in die zuvor analysierte körperliche Fremderfahrung einfügt. Doch die phänomenologische Zweifelhaftheit des Körpers lässt eine weitere Bedeutung zu: In diesem Verständnis ist eine *Beobachtung* des Körpers möglich, des Leibes indessen nicht. Der eigene Körper kann im Spiegel betrachtet werden, andere Körper erscheinen dem Menschen in einem bestimmten Blickwinkel, er kann aufgrund seiner Beweglichkeit um sie herumgehen, die Blickwinkel variieren usw. Der Leib selbst zeigt sich ihm dagegen immer nur aus derselben Perspektive: »Als die Welt sehender oder berührender Leib ist so mein Leib niemals imstande, selber gesehen oder berührt zu werden«, schreibt Maurice Merleau-Ponty.⁴³ Die Positionierung auf dem Dach in Verbindung mit »und ich, komme da nicht mehr hin« betont die Unerreichbarkeit des Leibes im Moment der Entkörperlichung; entsprechend fällt auch das Wort ›Leib‹ nicht in dem Gedicht. Das Fremdheitsgefühl verhindert ein leibliches Empfinden.

So ist nicht nur der Körper in seiner Funktion als Wahrnehmungsorgan problembehaftet, sondern auch die Vorstellung vom Leib als beseeltem Körper erweist sich als prekäres Konstrukt. Dies lässt sich erneut einordnen in die Interpretationslinie der Skepsis gegenüber der Stabilität des Ich, die seit der Moderne charakteristische, grundlegende Infragestellung der eigenen Identität.⁴⁴ Dieser Gedanke kann jedoch erneut mit der *Bewegung* in Relation gebracht werden, insbesondere mit deren Verschiebbarkeit. Der Phänomenologe und Psychiater Fuchs erläutert das alltägliche Erleben der Polarität von Leib-Sein und Körper-Haben folgendermaßen:

[Der Leib ist zunächst] Ort des allgemeinen Befindens, Behagens oder Unbehagens, der Vitalität, Frische oder Müdigkeit, sodann der Anspannung und Entspannung, des Hungers und Durstes und anderer Leibempfindungen [...]. Zum Körper wird der Leib daher vor allem in den Störungen des gewohnten Lebensvollzugs, etwa bei einer Ungeschicklichkeit oder einem Sturz, in Zuständen der Erschöpfung, Trägheit oder Schwere, schließlich bei Verletzung,

43 M. Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 117.

44 Vgl. P. Nicklas: *Der Leib als Projekt*, S. 305.

Lähmung oder Krankheit. Mit diesem Bewusstsein wird der zuvor selbstverständlich gelebte Leib andererseits in besonderer Weise zu meinem Körper, an den ich gebunden bin, der meine Existenz ermöglicht, mit dem sie aber auch untergehen kann. In der Angst, Atemnot oder schwerer Krankheit erfahre ich mich als verletzlich, kreatürliches, sterbliches Wesen.⁴⁵

Fuchs akzentuiert durch den Aspekt der *Störung* dysfunktionale Körpererlebnisse, eine Verschiebung bzw. Verfremdung von Bewegungen spürt der Leib bei einem kranken Körper. Bei einem gesunden Menschen, dem ein reibungsloser Ablauf der Körpermotorik und -vorgänge vergönnt ist, nimmt der eigene Leib den Körper nicht wahr. Erst das Aussetzen einer beteiligten körperlichen Instanz führt zu einer störenden, fremdartigen oder leidenden körperlichen Erfahrung. Der geschlossene, funktionierende Leib wird durch krankhafte ›Öffnungen‹ zum Körper. Dies hebt den – illusionären – Charakter der Ganzheitlichkeit von Geist, Körper und Leib auf. Demzufolge kann der Satz »Werden Bewegungen so verschiebbar« auch als eine Metapher für psychosomatische Erkrankungen gelesen werden. Das Ich hat keine Kontrolle mehr über den Körper; der Chiasmus »Trennung von Bewegung in Gliedmaßen, von Gliedmaßen in Bewegung« betont diese Facette körperlicher Selbstentfremdung, wie sie bei verschiedenen Erkrankungen gemacht werden: der Mangel an Übereinstimmung von Leib und Körper.⁴⁶

3. Das Ende der Eindeutigkeit

Schroer bilanziert in Rekurs auf Bauman aus soziologischer Perspektive, dass der Körper als »Antidot« gegen das von der Postmoderne verkündete »Ende der Eindeutigkeit«⁴⁷ fungiert. Die Analyse und Interpretation von Christiane Heidrichs Gedicht *Mein Körper hält still* zeigte exemplarisch, wie sich aktuelle Körperlyrik im Spannungsfeld von funktionalisierten, funktionierenden, verständigen und dysfunktionalen Körpern bewegt, wie sich sowohl die ›lyrische Sezierung‹ des Körpers als auch die interdiskursiven Verarbeitungen von Körpervorstellungen im Kontext von Öffnung, Schließung und Übertritt gestalten können.⁴⁸ Das Körpergedicht erweist sich als komplexe und sperrige

45 T. Fuchs: Zwischen Leib und Körper, S. 84f.

46 Vgl. P. Nicklas: Der Leib als Projekt, S. 295.

47 M. Schroer: Zur Soziologie des Körpers, S. 22.

48 Vgl. S. Krause/T. Erdbrügger: Einführende Überlegungen, S. 40.

Darstellung einer Fremdheitserfahrung mit zahlreichen lyrischen Stilmitteln, die auch mithilfe der Körper-Leib-Differenz verschiedene Interpretationen zulassen – wie Selbstentfremdung, persönliche Stagnation, Zweifel an der Stabilität des Ich oder Krankheit. Damit prononcieren biopoetische Texte, die auch eine poetologische Struktur aufweisen, durch ihre Mehrdeutigkeit, dass Körper und Leib keine stabilen Konstrukte sind, keine geschlossenen Bilder – und auch nicht als ›Gegenmittel‹ zum »Ende der Eindeutigkeit« dienen. Stattdessen tritt das seismografische Gespür der Gegenwartslyrik hervor, die tradierte normative Vorstellungen des Körpers, wie etwa die jahrhundertlang suggerierte ›unhintergehbare Zweigeschlechtlichkeit‹, einer Revision unterzieht.

Literatur

- Adolph, Rainer: »Der Auftritt des Körpers. Verlust der Erfahrbarkeit und die Projektion des Metaphorischen und der Bilder«, in: Bauer/Wittstock, Text-Körper (2014), S. 153-177.
- Alloa, Emmanuel/Bedorf, Thomas/Grüny, Christian et al. (Hg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts, Tübingen: Mohr Siebeck 2012.
- Bauer, Lydia/Wittstock, Antje (Hg.): Text-Körper: Anfänge – Spuren – Überschreitungen, Berlin: Frank & Timme 2014.
- Dies.: »Einleitung«, in: Dies.: Text-Körper (2014), S. 7-13.
- Benthien, Claudia: Im Leibe wohnen. Literarische Imagologie und historische Anthropologie der Haut, Berlin: Arno Spitz 1998.
- Bergmann, Claudia: Lyrik plus x. Siehe https://www.bundeswettbewerb-lyrix.de/fileadmin/docs/pdf/Downloads/06_L_UE_Juni_19_Heidrich.pdf vom 19.06.2019.
- Bleier, Stephan: Körperlichkeit und Sexualität in der späten Lyrik Paul Celans, Frankfurt a.M.: Lang 1998.
- Braun, Michael: Die deutsche Gegenwartsliteratur, Köln: Böhlau 2010.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika/Nicklas, Pascal (Hg.): Die Sprache des Körpers. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Wissenschaft und Kunst, Hildesheim: Georg Olms 2002.
- Dies.: »Einleitung«, in: Dies.: Die Sprache des Körpers (2002), S. 7-32.
- Ertel, Anna Alissa: Körper, Gehirne, Gene. Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein, Berlin/New York: De Gruyter 2011.

- Fitschen, Gabriele: Der Körper in der Lyrik Walthers von der Vogelweide. Sprachliche Darstellung und semantische Funktion, Göppingen: Kümmerle 2008.
- Freud, Sigmund: »Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse«, in: Ders.: Gesammelte Werke, hg. v. Anna Freud et al., 12. Bd., 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer 1966, S. 3-12.
- Fuchs, Thomas: »Zwischen Leib und Körper«, in: Martin Hähnel/Marcus Knaup (Hg.), Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit, Darmstadt: WBG 2013, S. 82-93.
- Geist, Peter: »die ganzen großen themen fühlen sich gut an«. Die Wiederkehr des Politischen in der jungen Lyrik«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Junge Lyrik, München: edition text + kritik 2006, S. 98-117.
- Gnosa, Tanja: Im Dispositiv. Zur reziproken Genese von Wissen, Macht und Medien, Bielefeld: transcript 2018.
- Heidrich, Christiane: Spliss. Gedichte, Berlin: kookbooks 2018.
- Hermann, Leonhard/Horstkotte, Silke: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Stuttgart: Metzler 2016.
- Herrmann, Hans-Christian von: »Voir venir les choses. Literatur und Wissenschaft in Gottfried Benns Gedichtzyklus ›Morgue‹«, in: Bauer/Wittstock, Text-Körper (2014), S. 59-72.
- Hinck, Walter: Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts, Opladen: Westdeutscher Verlag 1984.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, 4. Aufl., München: Fink 1994.
- Kayser, Wolfgang: Kleine deutsche Versschule, 24. Aufl., Tübingen/Basel: Francke 1992.
- Korte, Hermann: Deutschsprachige Lyrik seit 1945, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2004.
- Krause, Stephan/Erdbrügger, Torsten: »Einleitende Überlegungen«, in: Dies. (Hg.), Leibesvisitationen. Der Körper als mediales Politikum in den (post)sozialistischen Kulturen und Literaturen, Heidelberg: Winter 2014, S. 11-49.
- Lajarrige, Jacques: »Weil ich so arg zerschunden bin.« Selbstkasteiung, Zerstückelungs- und Zergliederungsphantasien in den Gedichten Christine Lavants«, in: Johann Georg Lughofer (Hg.), Christine Lavant. Interpretationen, Kommentare, Didaktisierungen, Wien: Praesens 2018, S. 28-50.
- Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, übers. v. Rudolf Boehm, Berlin: De Gruyter 1966.

- Meyer, Anne-Rose: »Physiologie und Poesie: Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling«, in: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 1 (2002), S. 107-133.
- Nicklas, Pascal: »Der Leib als Projekt: Literarische Repräsentationen des Körpergefühls«, in: Corbineau-Hoffmann/Nicklas, *Die Sprache des Körpers* (2002), S. 291-313.
- Plessner, Helmuth: »Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens«, in: Ders. (Hg.), *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Fischer 1970, S. 11-171.
- Schroer, Markus: »Zur Soziologie des Körpers«, in: Ders. (Hg.), *Soziologie des Körpers*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 7-47.
- Zemanek, Evi: »Gegenwart (seit 1989)«, in: Dieter Lamping (Hg.), *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, 2. Aufl., Stuttgart: Metzler 2016, S. 472-482.

Wider die Herrschaft des Geistes

Zum ambivalenten Körperbild in Juli Zehs *Corpus Delicti* (2009)

Robert Hermann (München)

Juli Zehs 2009 veröffentlichter Roman *Corpus Delicti. Ein Prozess*¹ weist eine ungewöhnliche Genese und eine ebenso bemerkenswerte Rezeption auf. Die Grundidee und die Handlung des Romans dienen der Autorin zunächst als Stoff für ein gleichnamiges Theaterstück, das im Auftrag der Ruhrtriennale verfasst und 2007 in Essen uraufgeführt wurde. Das Stück entwirft eine dystopische Zukunftsvision, in der körperliche Gesundheit zum höchsten Gut erklärt wird und einem totalitären Staat als ideologische und machtpolitische Grundlage dient. Die Körper der Bürgerinnen und Bürger in Zehs futuristischer Fiktion unterliegen einer Vielzahl von Gesundheitsvorgaben, die minutiös überwacht und streng sanktioniert werden. Dies hat zur Folge, dass die Öffnung, Schließung und Durchdringung von Körpern ins Zentrum des politischen Systems rücken: Körperausscheidungen wie Urin und Blut sind monatlich einzureichen, um gesundheitlichen Probleme vorzubeugen (CD, 18), während die Zuführung von stimulierenden Substanzen wie Alkohol, Nikotin oder Koffein untersagt ist (CD, 13f.). Geschlechtsverkehr ist nur dann gestattet, wenn die Immunsysteme der Sexualpartnerinnen und -partner nachweislich kompatibel sind (CD, 113). Der Staatsapparat in *Corpus Delicti* dringt auf diese Weise maximal ins materielle Leben seiner Bürgerinnen und Bürger ein, wodurch die Grenze zwischen Privatleben und Öffentlichkeit verschwindet und der individuelle Körper zum Staatseigentum wird.

Die politischen Implikationen des Romans und das daraus resultierende didaktische Potenzial haben *Corpus Delicti* zu einer beliebten Schullektü-

1 J. Zeh: *Corpus Delicti. Ein Prozess*, im Folgenden zitiert mit der Sigle ›CD‹.

re gemacht² und Juli Zeh den Ruf einer »Moralistin«³ eingebracht, die weit davon entfernt sei, in einer postmodernen Ästhetik aufzugehen.⁴ Diese politisch-moralistische Leseart hat vor allem zur Folge, dass die Sekundärliteratur immer wieder Essays und Interviews von Zeh für eine paratextuelle Interpretation von *Corpus Delicti* heranzieht,⁵ um das politische Engagement der Autorin und den »warnende[n] Zeigefinger«⁶ des Romans zu betonen. Dieser Beitrag wird einen anderen Weg einschlagen. Die folgende Analyse wird sich ausschließlich auf den Romantext selbst konzentrieren und dabei einen Phänomenbezirk behandeln, der über jüngste politische Kontroversen wie die Einführung eines biometrischen Reisepasses oder die Verschärfung des Rauchverbots⁷ hinausgeht: nämlich die ästhetische Verhandlung des Körper-Geist-Dualismus, der sich im abendländischen Denken seit dem cartesianischen *Cogito, ergo sum* vor allem in Gestalt eines Primats des Geistes manifestiert. Dieser Ansatz erlaubt es, die komplexen Hintergründe der mannigfachen Formen von Öffnung, Schließung und Durchdringung von Körpern im Text besser einzuordnen.

Die argumentative,⁸ abstrakte⁹ und mitunter hochphilosophische¹⁰ Konzeption von Zehs Roman lädt zu einer solchen Kontextualisierung förmlich ein, wobei an dieser Stelle betont werden sollte, dass *Corpus Delicti* im Folgenden nicht als bloße Manifestation bestimmter philosophischer Denkfikturen gelesen wird, sondern vielmehr als genuin ästhetische, ambivalente Verhandlung des komplexen Verhältnisses von Körper und Geist. Die Argumentation dieses Beitrags stützt sich dabei unter anderem auf Ausführungen des Philosophen und Soziologen Kamper zum Körperbild der Gegenwart. Dabei wird zunächst ein kurzer Abriss zur Geschichte des Körper-Geist-Dualismus

2 Vgl. T. Möbius: Textanalyse; vgl. M. Schotte/M. Vorbeck-Heyn: Die Zukunft.

3 C. Geyer: Geruchlos, S. Z5.

4 Vgl. V. McCalmont/W. Maierhofer: Health Care, S. 390.

5 Vgl. C. Smith-Prei: Realism; vgl. S.E. Klocke: Das Mittelalter; vgl. S. Wagner: Aufklärer.

6 R. Moritz: Immunsysteme, S. 30.

7 Vgl. für eine biopolitische Lesart im Rahmen solcher Maßnahmen G. Seidel: Protokoll.

8 Vgl. C. Geyer: Geruchlos, S. Z5: »Erzählen und Argumentieren sind eins. Darauf kann man sich bei dieser Autorin verlassen.«

9 H. de Berg bezeichnet Zehs Roman als »im schlechten Sinne abstrakt« (H. de Berg: Rest der Welt, S. 26).

10 Vgl. V. McCalmont/W. Maierhofer: Health Care, S. 381: »*Corpus Delicti* discusses Enlightenment traditions and speaks metaphorically when its defender affirms that its ›method‹ is the logical consequence of Enlightenment«.

geliefert, um aufzuzeigen, wie dieser die Körperthematik des Romans bestimmt, ehe in einem zweiten Schritt die Korrelation von Inhalt und sprachlich-formaler Gestaltung genauer beleuchtet wird. Abschließend wird argumentiert, dass der Roman entgegen seinen inhaltlichen Motiven keine ästhetische Überwindung der Herrschaft des Geistes über den Körper anstrebt, sondern auf allen Ebenen konsequent die Allmacht eines toxischen Rationalismus performiert.

1. Der Körper-Geist-Dualismus im Abendland

Die Wurzeln des Körper-Geist-Dualismus im westlichen Denken liegen im Christentum, das zwischen einer unsterblichen Seele und einem sterblichen Leib unterscheidet und damit den menschlichen Körper funktional unterordnet. René Descartes, der Begründer der neuzeitlichen Philosophie, zementiert diese Marginalisierung des Körpers 1641 in seinen *Meditationen über die Erste Philosophie, in welcher die Existenz Gottes und die Unsterblichkeit der Seele bewiesen wird*, so der vollständige Titel seines berühmten Hauptwerks. Descartes etabliert dabei zunächst die sogenannte »Methode des Zweifels«, die den Status aller ontologischen und epistemologischen Gewissheiten in Frage stellt und sogar mit dem Gedanken spielt, dass die Realität nur ein Traum sein könnte. Es wird gemutmaßt, dass beispielsweise ein »böser Gott« die Sinne und die Empfindungen des Körpers so lenken könnte, dass Illusion und Realität nicht mehr zu unterscheiden wären. Hierzu heißt es: »Aber das Empfinden? – Auch dieses geschieht nur mit Hilfe des Körpers, und gar oft schien es mir ja auch im Traume, als empfinde ich, während ich nachher merkte, daß es nicht wahr sei!«¹¹ Da der Körper und seine Sinne somit als epistemologisch unzuverlässig zu betrachten sind, stellen gemäß Descartes die Aktivitäten des Geistes die einzige Möglichkeit dar, um über die eigene Existenz Gewissheit zu erlangen: »Und schließlich das Denken? – Hier finde ich es: das Denken ist es; *das Denken allein* kann von mir nicht abgetrennt werden; ich aber bin, ich existiere, das steht fest!«¹² Die Sentenz »Ich bin, ich existiere« präzisiert Descartes 1644 in seinen *Prinzipien der Philosophie* mit seinem berühmten Diktum »ego cigo, ergo sum«,¹³ zu Deutsch: »Ich denke, also bin ich«. Der Mensch ist für Des-

11 R. Descartes: Betrachtungen, S. 36.

12 Ebd.; Herv. i.O.

13 Ders.: Prinzipien, S. 14.

cartes somit ein »lediglich denkendes Wesen, d.h. Geist, Seele, Verstand oder Vernunft«, ¹⁴ womit anders als beispielsweise in den *Upanischaden* des Hinduismus oder in den drei großen Lehren Chinas, dem Konfuzianismus, dem Daoismus und dem Buddhismus, ein klares Primat des Geistigen gegenüber dem Körperlichen postuliert wird.

Descartes gilt aufgrund dieser Prämissen als Begründer des neuzeitlichen Rationalismus, einer Denkströmung, die die grundlegenden Prinzipien des menschlichen Erkennens nicht aus empirischen Beobachtungen ableitet, sondern aus dem abstrakten Denken und somit aus dem Geist selbst. ¹⁵ Diese rationalistische Prämisse und das daraus resultierende Primat des Geistes leben in der Philosophie der Aufklärung und im Denken des deutschen Idealismus weiter. Sie finden sich in Immanuel Kants *Apriori* der Vernunft, das eine Unhintergebarkeit der Ratio postuliert, oder in Hegels *Weltgeist*, demzufolge die Geschichte der Menschheit teleologisch einer Vernunft folgt, die stufenweise zu sich selbst gelangt.

In seiner 1999 erschienenen Monografie *Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper* behauptet Kamper, dass der technologische Fortschrittsoptimismus unserer Gegenwart dieses Primat des Geistes und die daraus resultierende Randstellung des Körpers konsequent weiterführt, weshalb Kamper diesbezüglich von einem »theo-technologischen Kontinuum« spricht:

Um aus dem Traum der Vernunft, der Ungeheuer gebiert, nicht aufwachen zu müssen, wird die bittere aber nötige Wahrnehmung negiert, abgelehnt, verdrängt. Der Traum der Vernunft ist der von der Unsterblichkeit, vom Überleben, vom Gewinn der Ewigkeit. Soviel dürfte aber inzwischen klar sein: daß dieser Traum die Erde verwüstet. Verblüffend ist, daß er dem alten religiösen Wahn sehr ähnlich ist. Ich spreche deshalb von einem theo-technologischen Kontinuum. Was die Religionen nicht geschafft haben, soll nun die Technik schaffen. Deshalb haben noch immer die alten Fragen der Allmacht Vorrang, sei es der Allmacht Gottes, sei es der des Menschen. Sie betreffen die Omnipotenzfantasien einer infantilen Menschheit. ¹⁶

Der Fortschritts- und Optimierungswille der modernen Gesellschaften zeige sich laut Kamper jedoch nicht nur in bestimmten technologischen Errungenschaften, sondern vor allem in der Tatsache, dass der menschliche Körper

14 Ders.: Betrachtungen, S. 38.

15 Vgl. H. Schöndorf: Rationalismus.

16 D. Kamper: Abwesenheit, S. 21.

selbst lediglich als eine »verbesserungswürdige Maschine«¹⁷ erscheine. Da Anhänger des sogenannten ›Transhumanismus«¹⁸ schon heute an eine baldige Überwindung des Körpers glauben, beispielsweise durch den Transfer einzelner Bewusstseins auf Festplatten, deutet Kamper den gegenwärtigen Optimierungswahn des Körpers als ein »Zwischenspiel«.¹⁹ Denn solange »man noch nicht in der Lage ist, den Körper abzuhängen und loszuwerden, maß sich der ingeniose Verstand an, sich einen anderen Körper zu konstruieren, der vor allem eins nicht ist, nämlich sterblich.«²⁰

2. Der Körper-Geist-Dualismus in *Corpus Delicti*

Vor diesem Hintergrund lässt sich Juli Zehs *Corpus Delicti* als eine dystopische Radikalisierung der ausgeführten Tendenz lesen. In Zehs Zukunftsvision, die in den 40er oder 50er Jahren des 21. Jahrhunderts spielt,²¹ überwacht ein totalitärer Staatsapparat minutiös die körperliche Gesundheit seiner Bürger. Alle Menschen sind verpflichtet, regelmäßig Berichte über ihre Ernährung, ihren Schlaf, ihre sportlichen Aktivitäten und ihren Blutdruck einzureichen (CD, 18), des Weiteren werden Blut- und Urinproben auf Mangelerscheinungen oder den Konsum verbotener Substanzen wie Alkohol, Nikotin oder Koffein überprüft (CD, 13f.). Auf diese Weise werden die inneren Abläufe der Körper zur äußeren Begutachtung freigegeben. Es erfolgt eine Öffnung der intimsten ›Geheimnisse‹ des Körpers zum Zwecke eines vorgeblichen Allgemeinwohls. Im Gegenzug sind septische Aktivitäten wie das Kauen von Fingernägeln (CD, 112) oder Küsse auf die Wange verboten (CD, 118), und sowohl der Geschlechtsverkehr als auch die Fortpflanzung zweier Menschen, deren Immunsysteme nicht nachweislich kompatibel sind, gelten sogar als »Kapitalverbrechen« (CD, 113). Verbote dieser Art zielen darauf ab, das Öffnen der Körperoberfläche zu unterbinden und so einen Verschluss-Zwang zu etablieren, der den Austausch zwischen Körper und Umwelt auf ein Minimum reduziert. Die Gesetze in *Corpus Delicti* streben in ihrer Gesamtheit also nach

17 Ebd., S. 39.

18 Vgl. H. Buchter: Die Unsterblichen. Buchter präsentiert darin ein Porträt des Erfinders und Futuristen Ray Kurzweil, der aktuell Director of Engineering bei Google ist und von vielen als Begründer oder gar als Ikone des Transhumanismus wahrgenommen wird.

19 D. Kamper: Abwesenheit, S. 39.

20 Ebd.

21 Vgl. T. Möbius: Textanalyse, S. 58.

einer informationellen Öffnung des Körperinneren und gleichzeitig nach einer materiellen Schließung des Körperäußeren.

Der Name dieser Herrschaftsform und ihrer zugrundeliegenden Ideologie lautet die »Methode« (CD, 9) und wird im Text überwiegend in Großbuchstaben angegeben (»METHODE«, CD, 37), um ihren Absolutheitsanspruch zu betonen. Dieser wird auf den ersten Seiten des Romans in einem Vorwort verdeutlicht, das aus dem Buch »Gesundheit als Prinzip staatlicher Legitimation« vom führenden Intellektuellen der METHODE stammt, nämlich dem Romanbösewicht Heinrich Kramer. In diesem Vorwort heißt es unter anderem:

Gesundheit ist ein Zustand des vollkommenen körperlichen, geistigen und sozialen Wohlbefindens [...]. Gesundheit will täglich erhalten und gesteigert sein [...]. Sie ist sichtbar gewordener Wille, ein Ausdruck von Willensstärke und Dauerhaftigkeit. Gesundheit führt zur Vollendung des Einzelnen und zur Vollkommenheit des gesellschaftlichen Zusammenseins. Gesundheit ist das Ziel des natürlichen Lebenswillens und deshalb natürliches Ziel von Gesellschaft, Recht und Politik. (CD, 7)

Die Philosophie der METHODE wird im Text explizit als »eine logische Folge der Aufklärung« (CD, 84) bezeichnet²² und implizit als der teleologische Endpunkt eines hegelianischen Weltgeists, dessen Vernunftcharakter in Gestalt des optimierten Körpers zur Vollendung gekommen ist, wie Kramer ausführt:

Unsere Gesellschaft ist am Ziel [...]. Im Gegensatz zu allen Systemen der Vergangenheit gehorchen wir weder dem Markt noch einer Religion. Wir brauchen keine verstiegenen Ideologien. [...] Wir gehorchen allein der Vernunft, indem wir uns auf eine Tatsache berufen, die sich unmittelbar aus der Existenz von biologischem Leben ergibt. Denn ein Merkmal ist jedem lebenden Wesen zu eigen. [...] Der unbedingte, individuelle und kollektive Überlebenswille. (CD, 36)

22 Aus diesem Grund stellt auch Möbius einen Auszug aus Kants berühmtem Essay *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* zu didaktischen und pädagogischen Zwecken zur Verfügung (vgl. T. Möbius: Textanalyse, S. 129-131).

Juli Zehs dystopische Gesellschaft zeichnet sich also durch eine »totale Rationalisierung und Zoologisierung des Lebens«²³ aus, die auf einer »rohe[n] Biopolitik« und einem »darwinistische[n] Überlebenstrieb« fußen.²⁴

Wie McCalmont und Maierhofer in ihrer Untersuchung zu *Corpus Delicti* anmerken, kann der Name »METHODE« zudem als eine Anspielung auf René Descartes' »Methode des Zweifels« aufgefasst werden, die er in seinen *Meditationen* etabliert.²⁵ Diese Anspielung ist jedoch ambivalent, da sie zwar zum einen auf das cartesianische Primat des Geistes verweist, zum anderen aber auch einen entscheidenden Zweifel an der Unfehlbarkeit der METHODE selbst andeutet, der sich im Laufe der Romanhandlung als berechtigt erweist.

Die Handlung kreist um die Protagonistin Mia Holl, die als Biologin und überzeugte Rationalistin an die Prämissen der METHODE so lange glaubt, bis ihr Bruder Moritz eines Tages für den Mord an einer Frau angeklagt wird, die er während eines Blind Dates tot vorfand (CD, 33). Da das Sperma im Opfer denselben genetischen Fingerabdruck aufweist wie Moritz', wird er für schuldig befunden und zu lebenslanger Einfrierung verurteilt. Hauptbeweismittel und Ausgangspunkt der Kriminalhandlung des Romans ist somit ein Körpersekret, das durch die verbotene Öffnung und Durchdringung zweier Körper entstanden ist. Moritz beteuert jedoch bis zuletzt seine Unschuld und beschließt nach seiner Verurteilung, mithilfe einer Angelschnur, die Mia in seine Zelle schmuggelt, als Zeichen der Selbstbestimmung Selbstmord zu begehen (CD, 46).²⁶ Es stellt sich jedoch heraus, dass die METHODE im Zuge ihrer Ermittlungen gegen Moritz übersehen hat, dass dieser als Kind eine Knochenmarkspende zur Heilung seiner Leukämieerkrankung erhalten hatte, und dass das Sperma des Täters somit nicht ihm, sondern seinem Spender gehört, der sich so als der wahre Mörder entpuppt (CD, 167).

Dieser Systemfehler hat zur Folge, dass Mia völlig den Glauben an die METHODE verliert und stattdessen die Lebensphilosophie ihres verstorbenen Bruders übernimmt, die keinem radikalen Rationalismus folgt, sondern vielmehr an den dionysischen Irrationalismus von Friedrich Nietzsche erinnert, wie eine flammende Rede von Moritz verdeutlicht:

23 M. Endreva: Antiutopien, S. 172.

24 Ebd.

25 Vgl. V. McCalmont/W. Maierhofer: Health Care, S. 377.

26 Vgl. zum Freitod als Selbstbestimmung auch den Beitrag von U. Seiderer in diesem Band.

Im Gegensatz zum Tier kann ich mich über die Zwänge der Natur erheben. Ich kann Sex haben, ohne mich vermehren zu wollen. Ich kann Substanzen konsumieren, die mich eine Weile von der sklavischen Ankettung an den Körper lösen. Ich kann den Überlebenstrieb ignorieren und mich in Gefahren bringen, allein um des Reizes und der Herausforderung willen. Dem Menschen genügt das Dasein nicht, wenn es ein bloßes Hier-Sein meint. Der Mensch muss sein Dasein *erfahren*. Im Schmerz. Im Rausch. Im Scheitern. Im Höhenflug. Im Gefühl der vollständigen Machtfülle über die eigene Existenz. Über das eigene Leben und den eigenen Tod. (CD, 92; Herv. R.H.)

Der vermeintlich aufklärerische Rationalismus der METHODE wird von Moritz als ein leerer Materialismus erkannt, der seinen eigentlichen Zweck, nämlich die lustvolle körperliche *Erfahrung* des Daseins, gänzlich verfehlt: »Was soll das sein [...]: Materie, die sich selbst anglotzt?« (CD, 26). Mia übernimmt die rebellische Haltung ihres Bruders, indem sie unerlaubterweise Koffein konsumiert (CD, 13), zu selbstverletzendem Verhalten greift (CD, 56), den Fall ihres Bruders neu aufrollen lässt und nach dessen bewiesener Unschuld ein Pamphlet gegen die METHODE verfasst, das unter anderem folgende Passage enthält:

Ich entziehe einer Zivilisation das Vertrauen, die den Geist an den Körper verraten hat. Ich entziehe einem Körper das Vertrauen, der nicht mein eigenes Fleisch und Blut, sondern eine kollektive Vision vom Normalkörper darstellen soll. [...] Ich entziehe einer Philosophie das Vertrauen, die vorgibt, dass die Auseinandersetzung mit existenziellen Problemen beendet ist. (CD, 186)

Dieses Pamphlet, das schließlich zu Mias eigener Verhaftung und Anklage führt, kritisiert explizit den defizitären Körper-Geist-Dualismus der METHODE, da diese zwar vorgibt, einen Primat des Körpers zu pflegen, bei genauerer Betrachtung jedoch eine tyrannische und inhumane Herrschaft des Geistes über den Körper betreibt, wie Mia während ihres Prozesses pointiert feststellt: »Der Körper ist uns Tempel und Altar, Götze und Opfer. Heilig gesprochen und versklavt.« (CD, 158) Mia begreift im Zuge ihres Sinneswandels, dass sie ihren Körper »nie geachtet oder gar geliebt« (CD, 79), sondern in Übereinstimmung mit Kampers Gegenwartsdiagnose nur als das betrachtet hat, was er für eine streng rationalistische Gesellschaft ist: »eine Maschine, ein Fortbewegungs-, Nahrungsaufnahme- und Kommunikationsapparat, dessen Aufgabe vor allem im reibungslosen Funktionieren besteht«

(CD, 79). Aus diesem Grund wird auch Heinrich Kramer, der perfekt angepasste intellektuelle Sprecher der METHODE, explizit als »eine Maschine« (CD, 37) bezeichnet.

Nachdem die Unschuld ihres Bruders bewiesen ist, beschließt Mia fortan nur noch »aus Liebe und frei von Furcht« (CD, 174) zu handeln, indem sie den Weg einer Märtyrerin einschlägt und sich öffentlich wirksam gegen die METHODE auflehnt. Als Reaktion darauf wird ihr eine Verschwörung angehängt, die schließlich ihre Verurteilung zum Einfrieren auf unbestimmte Zeit zur Folge hat. Die METHODE verwehrt Mia jedoch in letzter Sekunde einen Märtyrerstatus, indem sie begnadigt (CD, 263) und ihre Strafe in eine lebenslange Resozialisierung umgewandelt wird (CD, 264). Diese sadistischen Maßnahmen unterstreichen die Dämonie einer uneingeschränkten Herrschaft des Geistes über den Körper.

3. Vergeistigte Form

Die Allmacht des toxischen Rationalismus in *Corpus Delicti* manifestiert sich jedoch nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch in der sprachlichen und konzeptionellen Gestaltung des Texts, die ähnlich rigide und steril wirken, wie die beschriebene dystopische Welt. Dieser Umstand soll anhand von drei Aspekten verdeutlicht werden.

Erstens folgt der dramaturgische Spannungsbogen des Romans einem traditionellen aristotelischen Aufbau, der bereits für die Theaterversion des Stoffs maßgeblich war.²⁷ Die generische und berechenbare Wirkung dieses Aufbaus auf Leserinnen und Leser wird zusätzlich durch die Tatsache verstärkt, dass Mias Verurteilung »zum Einfrieren auf unbestimmte Zeit« aufgrund der »Vorbereitung eines terroristischen Krieges« (CD, 10) bereits zu Beginn des Texts in Form eines abgedruckten Gerichtsurteils vorweggenommen wird, was die Spannung des Texts und somit das körperliche Intensitätspotenzial für Rezipientinnen und Rezipienten deutlich vermindert.

Zweitens ist von der Literaturkritik zurecht angemerkt worden, dass Zehs Figuren aufgrund der großen Dialoglastigkeit des Texts, des argumentativen Charakters der Dialoge und der mitunter ausufernden philosophischen Bezüge darin so »steril [bleiben], als hätten sie mit Desinfektionsmittel gegur-

27 Vgl. S. Wagner: Aufklärer, S. 113: »Tatsächlich kann man in der Romanfassung das Theaterstück noch erkennen.«

gelt«, ²⁸ wie Schmidt es in seiner Rezension polemisch ausdrückt. Auch das Pathos von Moritz' rebellischen und körperbejahenden Reden gleicht eher der Persiflage einer expressionistischen Prosa als einem originellen sprachlichen Vitalismus (»Ihr opfert mich auf dem Altar eurer Verblendung«; [CD, 34]).

Drittens wird der Text durch einen heterodiegetischen und unzuverlässigen Erzähler²⁹ wiedergegeben, der zwar überwiegend eine interne Fokalisierung Mias einnimmt, an einigen Stellen jedoch extern fokalisiert und diesen Umstand metareflexiv kommentiert: »Mia tritt in die Pedale und denkt an – was? Gehen wir der Einfachheit halber davon aus, dass sie an Moritz denkt. Die Wahrscheinlichkeit, dass wir richtig liegen, ist sehr hoch.« (CD, 79) Außerdem finden sich einige Stellen, die durch Nullfokalisierung und Metakommentare an eine antiquierte auktoriale Erzählsituation erinnern, beispielsweise, wenn es anfangs heißt: »in der Mitte des einundzwanzigsten Jahrhunderts – dort beginnt unsere Geschichte« (CD, 12), oder wenn der Roman mit dem Satz »erst jetzt ist das Spiel – erst jetzt ist wirklich alles zu Ende« (CD, 264) schließt. Selbst Zeitsprünge und die damit verbundenen Erzähltempora werden ironisch kommentiert: »Wählen wir für ein paar Minuten die Vergangenheitsform. Anders als Mia, bereitet es uns keine Schmerzen, im Präteritum an ihren Bruder zu denken.« (CD, 60) Die Erzählsituation in *Corpus Delicti* befördert so eine distanzierte, kühle und eher analytische Rezeption, die eine empathische Identifikation mit Mias körperlichen Leiden und ihrem rebellischen Kampf unterwandert.

Der starre aristotelische Aufbau des Romans, die Vorwegnahme des Endes, die philosophisch-argumentative Dialogfülle des Texts und die metareflexive Distanz der Erzählsituation erzeugen so in der Summe eine äußerst »vergeistigte« Form, die nicht mit der von Mia geforderten körperlichen Freiheit und entgrenzenden Leidenschaft korreliert, sondern vielmehr mit dem geistig-rationalistischen Korsett der METHODE.

4. Im luftleeren Raum

Doch nicht nur formal, sondern auch inhaltlich finden sich bei genauerer Betrachtung wenige Elemente, die sich einer Herrschaft des Geistes entziehen. Zwar gibt es ein paar Momente der Zärtlichkeit zwischen Mia und

28 C. Schmidt: Antigone, S. 19.

29 T. Möbius: Textanalyse, S. 82.

Mortiz' ›idealer Geliebten‹ (CD, 190), einer Fantasie von Moritz, die Mia nach dessen Tod als Halluzination übernimmt, doch ansonsten hält sich Mia recht wenig an ihren eigenen Vorsatz, fortan »alles aus Liebe« (CD, 174) zu tun. Ihr Kampf gegen die METHODE ist nach dem Beweis von Mortiz' Unschuld vielmehr getrieben von Rachsucht, Hass und schließlich sogar vom narzisstischen Wunsch, als symbolträchtige Märtyrerin zu sterben (»Ihr schuldet mir das!«; CD, 264). Mias neugewonnener Zugang zum Körper besteht daher hauptsächlich aus destruktiven Öffnungs- und Durchdringungshandlungen im Dienste einer höheren Idee: Sie beißt einen Polizisten, »bis sie Blut schmeckt« (CD, 192), sie schneidet sich mit einer Nadel unter Schmerzen ihren implantierten Chip aus dem Oberarm (CD, 246) und sie verlangt als letzten Wunsch vor ihrer Einfrierung demonstrativ nach einer Zigarette (CD, 264).³⁰

Fernab von diesen politisch motivierten Körperversehrungen findet jedoch keine wirkliche *Körpererschließung* im Text statt. Der Erzähler gibt im ersten Drittel des Texts an, dass Mia ihren Körper »nie geachtet oder gar geliebt« (CD, 79) hat, und daran ändert sich auch bis zum Romanschluss nichts. Denn anders als in den meisten Dystopien, werden verbotene körperliche Erlebnisse wie berauschender Kunstgenuß, erfüllende Sexualität oder ekstatische Spiritualität weder inhaltlich beschrieben noch sprachlich-formal evokiert. *Corpus Delicti* kennt nur zwei Zugänge zum Körper: autoritäre Kontrolle oder rebellische Selbstzerstörung. Es ist daher auch kein Zufall, dass die klandestine Widerstandsgruppe, die mit Mia in Verbindung gebracht wird, »R.A.K.« heißt, ein Akronym für »Recht auf Krankheit« (CD, 64), und nicht etwas »Recht auf Lust« oder »Recht auf Rausch«.

Smith-Prei stellt in ihrer Untersuchung zum Roman daher richtigerweise fest, dass sowohl das rationalistische Körperbild der METHODE als auch das rebellisch-destruktive Körperbild von R.A.K., Moritz und Mia einen normativen Charakter besitzen.³¹ Bei genauerer Betrachtung wird außerdem deut-

30 Vgl. zum Selbstzerstörerischen und Exzesshaften den Beitrag von T.A. Kunz in diesem Band.

31 Vgl. C. Smith-Prei: Realism, S. 117: »The body is at the centre of tug-of-war between the norm of a healthy body politic and the deviant (but from the standpoint of the opposition no less normative) natural body, free to experience disease as a form of rebellion. [...] [T]he rebellious natural body here is as equally normative as its denatured counterpart.«

lich, dass beide Ansätze einem Herrschaftsanspruch des Geistes über dem Körper folgen, wie auch in Moritz' vitalistischer Rede deutlich wird:

Dem Menschen genügt das Dasein nicht, wenn es ein bloßes Hier-Sein meint. Der Mensch muss sein Dasein erfahren. Im Schmerz. Im Rausch. Im Scheitern. Im Höhenflug. Im Gefühl der *vollständigen Machtfülle* über die eigene Existenz. Über das eigene Leben und den eigenen Tod.« (CD, 92; Herv. R.H.)

Ein harmonisches Verhältnis von Körper und Geist oder gar eine Transzendierung des ewigen Dualismus beider Phänomene wird somit auch von den vermeintlich positiven Figuren in *Corpus Delicti* nicht angestrebt. Stattdessen regiert auch hier der Wunsch nach »vollständige[r] Macht[]« über den eigenen Körper und folglich das Primat des Geistes. Mia wird zwar textuell wiederholt mit einer Hexe gleichgesetzt,³² um sie so als ein »Wesen des Dazwischen« (CD, 160) erscheinen zu lassen, doch ihre Zwischenwelt entpuppt sich nur als ein Hin- und Herpendeln zwischen Hörigkeit und Renitenz, also zwischen zwei rein geistigen Wahrnehmungsmodi.

Laut Kamper besteht ein wesentliches Merkmal der Kunst darin, dass sie anders als die Philosophie »in den letzten Jahrhunderten auf die wahn-sinnige Strategie gesetzt [hat], den Wahnsinn des selbstbezüglichen Geistes nicht mitzumachen«.³³ Doch während andere Autoren der Gegenwartsliteratur diesem Diktum ästhetisch gefolgt sind, wie beispielsweise Rainald Goetz, der in seinem Buch *Rave* (1998) den Körper sowohl inhaltlich als auch sprachlich als eine Quelle von unsagbaren Ekstasen inszeniert,³⁴ oder Christian Kracht, in dessen Texten seit der Jahrtausendwende die Sehnsucht nach einer Spiritualität erkennbar ist, die den Körper-Geist-Dualismus transzendiert,³⁵ bleibt Juli Zehs Roman einem ausgesprochen »binäre[n] Strukturmuster«³⁶ verhaftet, das letzten Endes für die »platte Darstellung«³⁷ der Figuren und der sie umgebenden Erzählwelt verantwortlich ist. Das semiotische und emotionale Spannungsfeld von *Corpus Delicti* operiert ästhetisch betrachtet in dem,

32 Zum Hexenmotiv in *Corpus Delicti* vgl. M. Schotte/M. Vorbeck-Heyn: Die Zukunft, S. 122-127; vgl. V. McCalmont/W. Maierhofer: Health Care, S. 386-389; vgl. S.E. Klocke: Das Mittelalter, S. 193f.

33 D. Kamper: Abwesenheit, S. 117.

34 Vgl. R. Hermann: Präsenztheorie, S. 274-317.

35 Vgl. Ders.: Spiritualität.

36 H. de Berg: Rest der Welt, S. 29.

37 Ebd., S. 47.

was der Romanbösewicht Heinrich Kramer an einer Stelle treffend als einen »luftleeren Raum« (CD, 212) bezeichnet. Die Unentrinnbarkeit des toxischen Rationalismus, der die Erzählwelt bestimmt, wird vor allem evident, wenn Mia »[d]ie Suche nach dem Menschen« mit dem »Anklopfen an einem leeren Zimmer« vergleicht (CD, 109), oder wenn die von Mia halluzinierte ideale Geliebte behauptet, dass Mias »Kopf nur rund [ist], damit die Gedanken ständig im Kreis rennen können« (CD, 128).

Das pädagogische Potenzial von Juli Zehs Roman ergibt sich somit nur *ex negativo*, und zwar, indem der Text auf abschreckende Weise die ethischen und ästhetischen Konsequenzen einer totalen Herrschaft des Geistes über den Körper und seine Grenzen vor Augen führt. Das ethische Grauen äußert sich in der Dysfunktionalität der METHODE und in der alternativlosen Selbstzerstörung Mias. Das ästhetische Grauen manifestiert sich hingegen in der vergeistigten Form des Romans und in dem abstrakten, binären und schlussendlich luftleeren Raum des Textes, dem es an kaum einer Stelle gelingt, die erdrückende Herrschaft des Geistes über den Körper zu überwinden oder eine poetische Transzendierung des abendländischen Körper-Geist-Dualismus zu evozieren. Die Öffnungen, Schließungen und Durchdringungen der Körper in *Corpus Delicti* inszenieren somit keinen Triumph der Kunst über die gefährliche Verabsolutierung des Geistes, sondern demonstrieren auf beklemmende Weise die Konsequenzen einer toxischen Rationalität.

Literatur

- Berg, Henk de: »Mia gegen den Rest der Welt. Zu Juli Zehs ›Corpus Delicti‹«, in: Kalina Kupcyńska/Artur Pelka (Hg.), Repräsentation des Ethischen. Festschrift für Joanna Jabłkowska, Frankfurt a.M.: Lang 2013, S. 25-48.
- Buchter, Heiko: »Die Unsterblichen«, in: DIE ZEIT vom 27.03.2013. Siehe <http://www.zeit.de/2013/14/utopien-ray-kurzweil-singularity-bewegung>
- Descartes, René: Betrachtungen über die Grundlagen der Philosophie, übers. v. Ludwig Fischer, Leipzig: Reclam 1641/1925.
- Ders.: Die Prinzipien der Philosophie, übers. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 1644/2007.
- Endreva, Maria: »Die literarischen Antiutopien als Widerspiegelung des kapitalistischen Wirtschaftstotalitarismus und der Biopolitik in der neoliberalistischen Gesellschaft. (Max Barrys ›Logoland‹, Juli Zehs ›Corpus Delicti‹)«, in: Emilia Denčeva/Maja Razbojnikowa-Frateva et al. (Hg.), Traditio-

- nen, Herausforderungen und Perspektiven in der germanistischen Lehre und Forschung, Sofia: Universitätsverlag St. Kliment Ochridski, S. 163-177.
- Geyer, Christian: »Geruchlos um Hygieneparadies«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 01.03.2009, S. Z5. Siehe <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/juli-zehs-neuer-roman-geruchlos-im-hygieneparadies-1774442.html>
- Hermann, Robert: Präsenztheorie: Möglichkeiten eines neuen Paradigmas anhand dreier Texte der deutschen Gegenwartsliteratur (Goetz, Krausser, Herrndorf), Würzburg: Ergon 2019.
- Ders.: »Nichts ist sinnlos.« Zum Verhältnis von Spiritualität und Postmoderne bei Christian Kracht, in: Susanne Komfort-Hein/Heinz Drügh (Hg.), Christian Krachts Ästhetik, Stuttgart: Metzler 2019, S. 97-106.
- Kamper, Dietmar: Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper, München: Fink 1999.
- Klocke, Sonja E.: »Das Mittelalter ist keine Epoche. Mittelalter ist der Name der menschlichen Natur.« Aufstörung, Verstörung und Entstörung in Juli Zehs »Corpus Delicti«, in: Carsten Gansel/Norman Ächtler (Hg.), Das »Prinzip Störung« in den Geistes- und Sozialwissenschaften, Berlin: De Gruyter 2013, S. 185-201.
- McCalmont, Virginia/Maierhofer, Waltraud: »Juli Zeh's *Corpus Delicti* (2009): Health Care, Terrorists, and the Return of the Political Message«, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 104 (2012), S. 375-392.
- Möbius, Thomas: Textanalyse und Interpretation zu Juli Zeh: *Corpus Delicti*. Ein Prozess, 2. Aufl., Hollfeld: Bange 2017.
- Moritz, Rainer: »Unverträgliche Immunsysteme«, in: Neue Zürcher Zeitung vom 18.07.2009, S. 30. Siehe https://www.nzz.ch/unvertraegliche_immunsystem_e-1.3090964
- Schmidt, Christopher: »Das methodische Flackern der Antigone«, in: Süddeutsche Zeitung vom 14.03.2009, S. 19.
- Schöndorf, Harald: »Rationalismus«, in: Walter Brugger/Ders. (Hg.), Philosophisches Wörterbuch, Freiburg i.Br.: Karl Alber 2010, S. 384-386.
- Schotte, Marcus/Vorbeck-Heyn, Manja: »Die Zukunft unserer Gesellschaft liegt in ihrer Vergangenheit. Zu Juli Zehs Roman *Corpus Delicti*. Ein Prozess«, in: Literatur im Unterricht 2 (2011), S. 111-131.
- Seidel, Gabi: »Protokoll des Lebens: Das totale (Körper-)Gedächtnis in Juli Zehs *Corpus Delicti*«, in: Andrea Bartl/Nils Ebert (Hg.), Der andere Blick

- der Literatur. Perspektiven auf die literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 193-213.
- Smith-Prei, Carrie: »Relevant Utopian Realism. The Critical Corporeality of Juli Zeh's *Corpus Delicti*«, in: seminar. A Journal of Germanic Studies 48 (2012), S. 107-123.
- Wagner, Sabrina: Aufklärer der Gegenwart. Politische Autorenschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts – Juli Zeh, Ilija Trojanow, Uwe Tellkamp, Göttingen: Wallstein 2015.
- Zeh, Juli: *Corpus Delicti*. Ein Prozess, 11. Aufl., München: btb 2009/2010.
- Dies./Oswald, Georg M.: Aufgedrängte Bereicherung. Tübinger Poetik-Dozentur 2010, hg. v. Dorothee Kimmich/Philipp Alexander Ostrowicz unter Mitarb. v. Anja-Simone Michalski, Künzelsau: Swiridoff 2011.

Transgression im Livestream

Jonas Lüscher's Protagonist *Kraft* (2017) und seine Antwort auf das Leibnitz'sche Theorem der Theodizee

Ute Seiderer (Cottbus-Senftenberg)

Richard Kraft, ein unglücklich verheirateter und finanziell gebeutelter Rhetorikprofessor aus Tübingen, befindet sich in einer Sackgasse. Das »scharfe Nachdenken über die Welt«, ¹ das er zugleich als seine Profession und Lebensform sieht, hat ihn auf dem Weg zum persönlichen Glück nicht weitergebracht. Sein »europäischer Pessimismus«, der in Opposition zu der leichtfüßigen interkulturellen Denkweise seines ehemaligen Mitkommilitonen und Weggefährten István steht, erweist sich dabei zunehmend als Hemmschuh. István Pánczél, auch kurz Ivan genannt, Philosophieprofessor an der Stanford University, ist es jedoch, der Kraft eine Chance zur Veränderung bietet: Er lädt ihn zur Teilnahme an einer hochdotierten wissenschaftlichen Preisfrage ins Silicon Valley ein, für deren beste Beantwortung eine Million Dollar ausgelobt worden ist. Damit könnte Kraft sich aus seinem bisherigen Leben freikaufen.

Denn der zum Schwafeln neigende und misanthropische Rhetoriker, der sich über den Wettbewerb neu zu profilieren sucht, bringt ein schwieriges persönliches Erbe nach Kalifornien mit. Unfähig, tragbare Beziehungen zu führen (»Der Gleichschlag liegt ihm nicht.« [K, 50]), lässt er seine derzeitige Partnerin Heike und seine namenlos bleibenden, 14-jährigen Töchter (»die Zwillinge« [K, 22]), für vier Wochen allein zurück. Gleichzeitig verfolgt ihn der Plan, Johanna, seine zweite große Liebe, die seit langem in Kalifornien lebt, aufzusuchen, um Gewissheit darüber zu erlangen, warum ihre Beziehung in den 1970er Jahren zerbrach. Verfolgt von der Vorstellung, sie schuldhaft wü-

1 J. Lüscher: Kraft, S. 18, im Folgenden zitiert mit der Sigle »K«.

tend gemacht zu haben, verhindert dies mitunter klares Denken, um sich der Preisfrage intensiv widmen zu können.

Unter Aufbietung sämtlicher körperlicher und geistiger Reserven beteiligt Kraft sich am Wettbewerb, gerät aber zusehends in Phasen extremen Irrlichtertums. Sein »feinnervig gespannter [...] Gemütszustand kontrastiert aufs Un-erträglichste mit der schweren, totalen Erschöpfung seines altbackenen Leibes« (K, 28); die schlaflosen Nächte bei der Vorbereitung seines Vortrags im Haus seines Freundes Ivan tragen ihren Teil dazu bei. Jedoch findet Kraft als »gewiefter Manager seiner Katastrophen« (K, 60) zuletzt zu einer unerwarteten Lösung, die an dieser Stelle nicht vorweggenommen werden soll. Sieht man sich die Körperbilder an, die in diesem Roman generiert werden, so stellt sich die Frage, wie sich Krafts Körper in den vielfach schwierigen und extrem anstrengenden Situationen verhält. Wann öffnet er sich, wann verschließt er sich? Und inwieweit hat Kraft seine Körperlichkeit überhaupt im Griff? Was passiert mit dem Körper des ehemals verschrobene[n], brillanten, vielversprechenden Denkers (K, 21), der er schon zu Studienzeiten sein wollte, in freier Natur? Tragen Krafts Schuldgefühle und seine »wehleidige Trauer« (K, 13) über das Scheitern seines Privatlebens dazu bei, dass sein Körper im Strudel des geforderten geistigen Balanceaktes immer mehr an Würde und Kontur verliert und im Sinne Bachtins durchlässig wird?² Jonas Lüschers eloquenter Roman weist naheliegende und irritierende Körperbilder auf.

1. Die Aufgabe

Anlässlich des dreihundertsiebten Jahrestages des Leibniz'schen *Essays zur Theodizee über die Güte Gottes, die Freiheit der Menschen und den Ursprung des Übels* (1710)³ und in Anlehnung an die Preisfrage der Berliner Akademie aus dem Jahr 1753⁴ soll in einem höchstens 18-minütigen Vortrag unter Einsatz von

2 Vgl. M. Bachtin: Die groteske Gestalt des Leibes.

3 Vgl. G.W. Leibniz: Theodicee.

4 Die Berliner Akademie wollte gegen Leibniz polemisieren, scheute sich aber, ihn direkt anzugreifen und schob stattdessen den Dichter Pope (vgl. Fn. 12) vor: »Erbeten wird die Untersuchung des Popeschen Systems, das in dem Satz ›Alles ist gut‹ enthalten ist« (1753); so lautete der erste Satz auf Deutsch in dem längeren, französischen Ausschreibungstext. Vgl. hierzu M. Hellwig: Alles ist gut; vgl. H. Bosse: Dialogische Öf-fentlichkeit.

geeigneter Präsentationssoftware der Lehrsatz ›Alles ist gut‹ neu erörtert werden, und zwar unter der etwas schlankeren und optimistischeren Formel: »Theodicy and Technodicy: Optimism for a Young Millenium. *Why whatever is, is right and why we still can improve it?*«. Der Beisatz, »weshalb [...] wir es dennoch verbessern können«, zielt hierbei auf die technokratische Unterfütterung des Wettbewerbs im Zeitalter der Digitalisierung. Geplant ist, dass die Beiträge an einem einzigen Nachmittag im Cemex Auditorium der Stanford University, an der Ivan als Professor lehrt, präsentiert werden, und dass neben einem »ausgewählten« und »illustren« Publikum die interessierte »Welt« (K, 7) per Livestream zugeschaltet werden soll.

Ein verlockendes Unterfangen also, dem sich Kraft zunächst zuversichtlich zu unterziehen scheint, denn »dadurch durfte man sich natürlich der Aufmerksamkeit der Welt gewiss sein« (K, 7). Die auktoriale Formulierung des Erzählers lässt zu Recht vermuten, dass hier etwas Nicht-Vorhandenes kompensiert werden soll. Was aber Leserinnen und Leser von Beginn an skeptisch stimmt, ist Folgendes: Leibniz hatte auf der Suche nach der Versöhnbarkeit von Gottes ›Güte‹ und dem Bösen in der Welt zu Beginn des 18. Jahrhunderts seine Antwort der ›besten aller möglichen Welten‹ zum Apodiktum erhoben. Bereits eine Generation später wurde sie im Zuge der Aufklärung von Voltaire angesichts des verheerenden Erdbebens von Lissabon 1755 in dessen Roman *Candide oder der Optimismus*⁵ auf bissigste Weise persifliert. Wie sollte jedoch diese Aufgabe zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Erweiterung um technische Paradigmen von einem technologieskeptischen Rhetorikprofessor alten Schlages, der den uneingeschränkten Zukunfts- und Fortschrittsoptimismus der kalifornischen High-Tech-Elite nicht im Mindesten teilt, im Sinne des Wettbewerbs zufriedenstellend beantwortet werden? Denn mit seiner Vita, aus dem ›Good old Europe‹ kommend, trifft Kraft in der Fremde auf die ›New Economics‹, die ein anderes Denken fordern, mit dem er längst nicht mehr Schritt halten kann.

Er tut sich bereits bei seinen ersten Erkundungen in dem »mystische[n] Tal«, diesem »formlose[n] Siedlungsbrei mit seinen seltsamen Kultstätten«, die *Apple*, *Google* oder *Facebook* heißen, schwer, diese vom Glauben an eine neue Technodizee⁶ geprägte Welt ernst zu nehmen und sie anzuerkennen: »Das ist nicht seine Religion. [...] Kraft ist [...] mit seiner Verachtung allein.« Den »Geburtsorten« (K, 10) der digitalen Lebensform versucht er zunächst

5 Voltaire: *Candide*.

6 Vgl. H. Poser: Von der Theodizee zur Technodizee.

ganz bewusst Begriffe wie ›Abendland‹ und ›Untergang‹ nicht kontrastiv gegenüberzustellen, kann es sich jedoch nicht verkneifen, auf dem Dach des offenen Aussichtsturms des Universitätscampus, dem Hoover Tower,⁷ mit dem Gedanken zu spielen, dieser Lebenswelt etwas entschieden Eigenes in seinem Vortrag entgegenzusetzen: Noch schwebt ihm bei der Bewältigung der Aufgabe das »Finden eines bestimmten Tones« vor, »sei es ein europäischer [...] oder irgendein anderer« (K, 9). Krafts Blick von oben aus dem 14. Stockwerk des Hoover-Turms über den Campus und das umliegende Tal weist einen Überschaubarkeit auf, der noch mit der Selbstgewissheit des räumlichen Erhabenens einhergeht: Kraft erkennt zwar, dass bei der Preisfrage »Widersprüchliches, offensichtlich Falsches und klar erkennbar nicht Zusammengehöriges in einen gänzlich logisch wirkenden Zusammenhang« gebracht wurde, doch was ihn dabei am meisten verstört, ist neben der Mühelosigkeit der Formulierung »das völlige Fehlen jeglicher empathischer Rhetorik« (K, 8).

2. Die Kraftprobe

»Schritt für Schritt« gedenkt er sich »mühsam empor[zu]hangeln, bis man in einer Höhe anlangte, aus der einem das Nachdenken darüber, weshalb alles, was sei, gut sei, nicht vollkommen lächerlich vorkam.« (K, 51) An seinem Arbeitsplatz im Hoover Tower verfasst er einen »launigen Abschnitt zu Stendhals Bemerkung, die einzige Entschuldigung für Gott sei, dass es ihn nicht gebe«, leitet dann zu einigen »Gedanken zur Autonomie und Selbstermächtigung des Menschen« über, wobei beides »selbstredend im Zentrum einer modernen Theodizee zu stehen habe«, sieht seine Schaffenskraft trotz angestrengten Nachdenkens aber bald »schwinden« (K, 53), weshalb er entscheidet, sich abwechslungsreicher sportlich zu betätigen. Eine körperliche Ertüchtigung, und insbesondere das Rudern im Einer, das er sehr liebt, scheint ihm einen vielversprechenden Ausgleich zur geistigen Tätigkeit zu bieten.

Am Bootshaus der Universität im Hafen von Reedwood City wird ihm, während er vorsorglich und angeberisch seine unbedeckten Armmuskeln spielen lässt, um seine »Ruderfertigkeit unter Beweis zu stellen« (K, 54), von

7 Hoover-Turm: markanter, 87 m hoher Glockenturm auf dem Campus der Stanford University, mit Aussichtsplattform und Ausstellungen; Bestandteil der ›Hoover Institution on War, Revolution, and Peace‹, einer Denkfabrik mit Bibliothek, die 1919 von dem späteren Präsidenten der Vereinigten Staaten, Herbert Hoover, gegründet wurde.

einem Studenten ein Skiff ausgehändigt. Zur näheren Instruktion des Ausfluges im unwegsamen Naturschutzgebiet rund um Bair Island, das durch einen schmalen, brackigen Kanal von der Hafenbucht aus zu erreichen ist, hält ihm Herb, ein emeritierter Physiker aus Stanford, einen komplizierteren Vortrag über Strömungsverhältnisse, Fahrrinnen, Untiefen sowie die Tiden des Gebietes, dem Kraft jedoch nicht zuzuhören in der Lage ist – einerseits aus Gründen der Hybris, da er Herb für einen angepassten Zeitgenossen hält, andererseits, weil er durch nicht zu verdrängende Gedanken an sein Privatleben abgelenkt ist. Er verpasst somit sämtliche Hinweise auf mögliche Gefahren wie z.B., dass er sein Mobiltelefon wasserdicht verstauen, den nicht ganz ungefährlichen Seehunden auf den Sand- und Schlickbänken nicht näherkommen möge und nicht länger als insgesamt 50 Minuten unterwegs sein solle. »Unser Kraft« (K, 56), wie der auktoriale Erzähler seinen Protagonisten verschiedentlich süffisant zu umschreiben weiß, ist also froh, endlich loszukommen und findet seine langersehnte Ruhe beim anfänglich ruhigen Gleiten seines Bootes auf Augenhöhe mit der beeindruckenden Vogelwelt Nordkaliforniens, die er sogleich mit der Kamera seines Handys einzufangen sucht. Noch ist er Herr seiner Lage.

Doch der Trip entgleitet ihm zusehends: Das Handy fällt ihm ins Wasser und das Boot gerät ins Schwanken; er erlangt zwar zunächst sein Gleichgewicht wieder, bezichtigt sich jedoch der »Tölpelhaftigkeit«, sodass er »zügig von diesem Ort der einsamen Schmach wegzukommen« gedenkt. Die »anfänglich eleganten Kurven« des Wasserlaufs jedoch »weichen einem nervösen Zickzackkurs« – hier wird bereits die Veränderung seiner inneren Haltung methaphorisch umschrieben – und sein Skiff läuft auf Grund. Von einem »kontemplativen Dahingleiten« (K, 56) kann keine Rede mehr sein. Doch sind dies erst die Anfänge der Odyssee, die Kraft bevorsteht, und die ihn wie einen antiken Helden vor immer neue Herausforderungen stellt. Im Gegensatz zum homerischen Odysseus scheitert er kläglich. Er rudert zu nah an die Seehundbänke heran, sodass die Tiere sich gestört fühlen und markerschütternde Geräusche von sich geben (»Bellen, Heulen, Jaulen« in dem »eben noch friedlichen Haufen« [K, 58]); sie zeigen ihre scharfen Zähne und aufgrund immer dichter werdender Nebelschwaden, welche Kraft die Sicht rauben, kann er die Seehunde nur noch ausmachen, wenn sie bereits zu riechen sind. Sein Boot wird gegen eine Mauer geschoben, gerät in einen Wasserstrudel, hüpf, tanzt, schlingert, kippt; Kraft geht über Bord, schlägt sich sein Knie an einem Stein auf, wird kopfüber herumgewirbelt, wobei es ihm die Turnhose von den

Beinen zieht; »das Boot gibt er verloren, seine Hose auch, und mit kräftigen Zügen versucht er, sich durch den Nebel an Land zu retten« (K, 59).

Als ob dem noch nicht genug sei, setzt sich die elende Lage immer weiter fort, die sich zunehmend in sein Bewusstsein drängt und Gefühle von Scham bei ihm auslöst. Der Grund bietet keinen Halt, »das Seegegras wickelt sich um sein Gemächt und kitzelt seinen Hodensack« (K, 59). Kraft legt sich flach ins Wasser und »schnuppert in die Dämmerung«, was die Aktivität seines Riechorgans mit einem Verb aus dem Bereich der Tierwelt umschreibt. Seine Sinne funktionieren jedoch noch zuverlässig. Er reflektiert seinen Zustand und versucht in immenser Kraftanstrengung auf dem Bauch an Land zu kriechen, »keuchend und schlammverschmiert«. Er richtet sich auf. »Nackt steht er in der Marsche.« Heroische Gedanken kommen über ihn: »Hat er sich nicht gerade mit eigener Kraft aus der Gefahr befreit? [...] Grund genug, sich zur vollen Größe aufzurichten?« Doch mit der nächsten kalten Böe, die seine Brustwarzen »zusammenschnurren« lässt und ihm seine suggestive Selbstversicherung wieder nimmt, verfängt er sich in larmoyanten Betrachtungen: »Schlotternd schlingt er die Arme um seinen zusammengesunkenen Leib und gibt sich ganz dem brennenden Schmerz in seinem blutenden Knie hin. Sterben wird er hier, elendiglich erfrieren« (K, 59f.).

Die größte Scham bereitet ihm jedoch die Vorstellung, von Herb aus dieser misslichen Lage befreit werden zu müssen. Die Kraftprobe mit der Natur nicht bestanden zu haben, nackt und unansehnlich verletzt zu sein und sich vor anderen durch die selbstverschuldete Situation lächerlich zu machen, scheint für Kraft wohl deshalb besonders schambesetzt, ja bedrohlich zu wirken, weil sie antizipatorisch sein Abschneiden beim Wettbewerb vorwegnehmen könnte. Krafts körperlicher Zustand wird zum Symbol seiner instabilen Psyche.⁸ Ausgerechnet von Herb, der seiner Meinung nach nichts von der »Notwendigkeit des Zufälligen, der Schönheit des Überflüssigen, dem Schmerz, der Demütigung« weiß (und versteht), möchte er sich nicht retten lassen. Es gilt das Postulat: »Kraft muss sich selber retten.« (K, 61) »Schlammverkrustet, blutend, hilflos« schleppt er sich weiter durch die hereinbrechende Dunkelheit, »humpelnd und hinkend«, über ein Gelände, »durchsetzt von Schlammlöchern und Tümpeln«. Die Situation wird immer grotesker: »Das Salz brennt in seiner Wunde, und der Wind streift ihm über die nasse Haut,

8 Vgl. zur Spiegelung innerer Zustände im Körperaußen den Beitrag von C. Ansari in diesem Band.

dass es ihn bis in die Knochen schüttelt. Mit einer Hand umfasst er schützend sein schrumpeliges Geschlecht.« (K, 61f.)

Krafts Körper öffnet sich den Elementen, er ist ihnen unverhohlen ausgesetzt. Schmutz, Schlamm, Wasser dringt in ihn ein; die niedrigen Büsche zerkratzen ihm die Rippen; seine Körperhaltung unterscheidet ihn kaum mehr vom Tier: Er lässt sich auf alle viere nieder und kriecht tastend vorwärts, vergisst »den aufrechten Gang, für den er so leidenschaftlich plädiert, wenn er den Studenten ins Gewissen redet«, lässt auch das Denken sein und gibt sich »ganz dem Untergrund« hin – so kann er dem Wind entkommen. »Ab und an hebt er den Kopf« und versucht sich zu orientieren. Die Wahrnehmung spielt ihm Streiche, er glaubt, Lichter zu sehen, die er nicht konkret verorten kann, doch nachdem der Nebel sich verzogen hat, »weggeblasen wie ein leichter Vorhang aus Seide und Spitze«, enthüllt sich das Tal auf seiner ganzen Länge und zeigt sich als Naturspektakel: Kraft erkennt das betörende Leuchten des Silicon Valley – als »endloses Funkeln und Flimmern, ein Meer aus Licht«; er hört »ein Brummen und Brausen aus tausend Motoren und Myriaden von Klimaanlageanlagen, das Rauschen der Arbeit an der digitalen Zukunft« (K, 62f.).⁹ Das Silicon Valley wird hier als erhabener Raum konstituiert und mit naturästhetischen Paradigmen versehen. Wie vormals die Darstellung hoher Berge und rauschender Wasserfälle im Gefolge der Aufklärung als Zeichen politischer Freiheit gedeutet wurde, vor denen der Mensch klein, unscheinbar und ehrfürchtig wirken musste,¹⁰ raubt auch Kraft dieses Szenario schier den Verstand.

Vor »dieser geballten Ladung Zivilisation [...], die in so hartem Kontrast steht zu seiner erbärmlichen Lage«, bemächtigen sich die zwanghaften Vorstellungen zu Johanna wieder seiner, er fällt auf die Knie, schlägt die Hände vors Gesicht und gibt sich »ganz einem überwältigenden Gefühl der Schuld hin«. Kraft scheint – vor der nächtlichen Kulisse des Silicon Valley – in eine Art Delirium zu geraten. Seine Schuldgefühle zwingen ihn in einen kafkaesken Zustand der Ohnmacht vor verschlossenen Türen, gepaart mit der Angst, nicht mehr gehört zu werden, nichts mehr bewirken zu können. Sein Selbstmitleid steigert sich ins Unermessliche. Erst das von Ferne erklingende Rufen einer Stimme mit kalifornischem Akzent holt ihn in die Gegenwart zurück.

9 Stilistisch auffällig sind hier die Alliterationen und die onomatopoetischen Strukturen, vor allem unter den nominalisierten Verben.

10 Vgl. M. Warnke: Politische Landschaft; vgl. R. Groh/D. Groh: Weltbild und Naturaneignung; vgl. J.-F. Lyotard: Die Analytik des Erhabenen.

Es ist Herb, am Steuer eines Schlauchbootes, der kommt, um ihn zu retten. Kraft ergibt sich: »Wie ein Tier im Scheinwerferlicht bleibt er stehen und lässt die Arme sinken.« (K, 64) Kraft hat den Kampf verloren; er weint. In freier Natur hat ihm sein Körper nicht die Dienste erwiesen, die er von ihm erwartet hatte.

3. Der durchlässige Körper

Diese Schlüsselszene im 4. Kapitel des Romans leitet einen Wendepunkt ein: Wenngleich die Scham und auch »die Verwunderung darüber, dass er so schnell und so vollständig eingebrochen ist und sich auf alle viere hat werfen lassen [...] erst am Morgen danach« (K, 65) in sein Wachbewusstsein tritt – Krafts gefühltes Versagen vor den Kräften der Natur setzt sich auf anderen Ebenen fort, sei es bei der Vorbereitung seines Wettbewerbsbeitrags, bei dem Vergleich mit seinem Gastgeber Ivan, dem als einst ungarischem Flüchtling die perfekte Assimilation in den USA gelungen und der eine anerkannte intellektuelle und interkulturelle Figur in der universitären Community geworden ist, oder auf der persönlichen Ebene, deren krisenhafter Zerfall von Kapitel zu Kapitel deutlicher hervortritt. Das Körper-Drama im 4. Kapitel markiert mit Bachtin einen Punkt, an dem bereits »Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander verflochten«¹¹ sind. Die Grenzen zwischen Leib und Welt zerfließen. Durch das Stilmittel der Übertreibung und die attributiven Vergleiche mit dem Tierreich, werden die menschlichen Anteile der Figur in den Hintergrund gedrängt. Die unfreiwillige Nacktheit, die entwürdigende Bloßstellung des unverhüllten Geschlechts im Scheinwerferkegel des Schlauchbootes, die an die Hilflosigkeit eines schutzlosen Kleinkindes gemahnt, machen Kraft zu einer grotesken Figur, bei der sämtliche Eigenschaften, die man von einer gut dotierten, öffentlichen Person erwartet, *ad absurdum* geführt werden. Mehr noch: Am Ende dieser Odyssee erscheint Krafts Überleben als geradezu wundersam.

Auf dem weiteren Weg des Verfassens einer gelungenen Wettbewerbschrift peinigt sich Kraft zusehends, sein »wiederhergestelltes Gleichgewicht erweist sich [...] als fragil«, sein eigenes Wissen fällt ihm in den Rücken und er wünscht sehnlichst, das »quälende Thema hinter sich zu lassen« (K, 67f.). Scham und Schuld vermischen sich, Berufliches und Privatleben entgleiten

11 M. Bachtin: Die groteske Gestalt des Leibes, S. 17.

ihm – und dieses Problem zeigt sich mehr und mehr auf der körperlichen Ebene: Allerorten fühlt er sich gejagt und beobachtet, »kommt sich vor wie ein Reh im Fadenkreuz, aber weil ihm dieses Bild nicht gefällt, korrigiert er sich und versucht, sich vorzustellen, er sei ein Hirsch, mannshoch, dem der zottelige Bast in Fetzen vom Geweih hängt«. Beim Gedanken an zu Hause und an Heike, die auf sein Preisgeld wartet, »erseht er sich den Blattschuss und horcht auf den erlösenden Knall« (K, 71f.). Die anfängliche Frage, ob Krafts Schuldgefühle an der mangelnden Integrität seiner Körperlichkeit beteiligt sind, ist eindeutig zu bejahen.

Das Tierisch-Animalische drängt sich immer weiter an die Oberfläche seiner Selbstwahrnehmung, und die Wahrnehmung seiner Umgebung und seiner Mitmenschen nimmt im Zuge der anhaltenden geistigen Anstrengungen bizarre und sadistische Formen an. So halluziniert er, dass einer »jener übermütig radelnden Studenten« auf dem Campus mit seinen »blöden Badeschlappen« von den Pedalen rutscht und »mit den Zehen in die glitzernen Speichen gerät«. Kraft, so mischt sich der auktoriale Erzähler wieder höchst deskriptiv und unter Benutzung weiterer Hyperbeln dazwischen, verliere nun die Kontrolle über seine Vorstellungskraft und imaginiere »sich ein wahres Blutbad, denn er lässt den unglücklichen Studenten mit halb abgetrennten Zehen auch noch stürzen und sich dabei die blitzend weißen Zähne ausschlagen«, woraufhin es zu einer Massenkarambolage käme, »bei der Dutzende von Rädern ineinander krachen und die jungen Leiber unter Geschrei auf das heiße Pflaster stürzen, sich die makellosen Knie blutig schlagen, die strammen Schenkel aufschürfen und sich [...] fürchterlich die Knöchel vertreten«, sodass Kraft sogar »die reißenden Bänder schnappen hören zu können« glaubt (K, 97f.).

Die durchlässige Körperlichkeit, die sich zunächst nur auf die Beschreibung von Krafts eigenem Körper beschränkte, greift nun auf die seiner Mitmenschen über. Es ist dabei bezeichnend, dass sie in Krafts Vorstellung vor allem die Jüngeren betrifft, durch die er sich im Kontext des Wettbewerbs einer extremen Konkurrenzsituation ausgesetzt sieht. Im Zuge dessen zeigt sich wiederholt, dass ihm die neue amerikanische Studentengeneration, insbesondere die Absolventen der Stanford Business School mit ihren vielversprechenden und erfolgreichen Start-ups, im Grunde zuwider ist. Ganz abgesehen davon, dass er die Lebensmaximen dieser jungen Generation nicht mehr versteht, ist er von Neid geprägt. An einem »unglaublich inspirierenden Ort, an dem Stanfords klügste Köpfe und waghalsigste Entrepreneurs zusammenfinden«, werden sie »mit den wichtigsten Investoren und den welt-

besten Mentoren in Kontakt gebracht« – allein diese Superlative dürften bei Kraft nicht nur das Aufziehen einer inneren Schamröte verursachen, sondern ihm viele ungute Gefühle bereiten. Der Begriff der ›Disruption‹ irritiert ihn (»*A lot of disruptive energy*«), weil er ihm »so unverhohlen mit Begeisterung und offensichtlicher Zustimmung ausgesprochen begegnet«. Er kommt ihm, als alterndem Europäer, in seiner Ursprungsbedeutung des Selektierens und Ersetzens veralteter Technologien, eher wie eine Metapher für die Selektion seiner Generation vor. Im Endeffekt erscheint er ihm »wie eine Drohung« (K, 104f.).

Bestätigt fühlt sich Kraft mit dieser Einschätzung spätestens in dem Moment, als er mit zwei jungen Männern aus dem Business zusammentrifft, darunter einem dynamischen, lockenköpfigen Start-up-Unternehmer (auch hier wird sein Körper-Neid deutlich), und zugeben muss, dass er von dessen App »Famethrower«, die sich im »fortgeschrittenen Beta-Stadium« befinde, noch nie etwas gehört habe und von »Reichweiten-Akzelerator[en] für Live-Video-Stream-Dienste, wie Periscope, Meerkat oder Facebook-Live« nichts verstehe. Wieder einmal muss er sich als durch und durch oldfashioned outen, als eine Person, die nicht auf der Höhe der Zeit lebt. Er habe keine Ahnung, wie ein Live-Video-Stream funktioniere. Kraft wird instruiert. Er wird zum Beobachter einer intimen Szene zwischen zwei jugendlichen Mädchen im Alter seiner Töchter. Die Übertragungsqualität beeindruckt ihn; an der Wand im Hintergrund erkennt er ein Poster mit dem »monumentalen Hintern« der Rapperin Nicki Minaj, das auch bei seinen Töchtern im Zimmer hängt. Die sich aufdrängende Nacktheit der Dargestellten irritiert ihn einerseits und löst Erinnerungen an seine eigene Jugend aus, andererseits entwickelt er Wutgefühle, weil er ungewollt zum Voyeur einer privaten Szene in einem zehntausend Kilometer entfernten Kinderzimmer in Tübingen gemacht worden ist: »Ist das live?« (K, 105ff.), fragt er, und ob sie von den Mädchen gesehen würden. Nein, lautet die Reaktion, aber man könne ihnen schreiben. Auf eine Message dorthin werden mit Blick in die Kamera Luftküsse nach Kalifornien zurückgeschickt.

Krafts ursprüngliche Haltung als »kulturpessimistische[r] Technikkritiker« (K, 142), sich derartigen Möglichkeiten gegenüber zu verschließen, verliert nach und nach an Konsistenz. Famethrower sei eine Plattform, so wird er weiter aufgeklärt, die die Möglichkeiten vieler Live-Stream-Dienste vereine, die relevante Inhalte aus Zehntausenden von Livestreams herausfiltere, welche »jeden Moment weltweit ins Netz geschickt würden«. Die Software dieser App sei in der Lage, »2127 unterschiedliche menschliche und tierische

Tätigkeiten zu unterscheiden und mehrere Millionen Landmarks zu erkennen«. Daneben könne eine Gesichtserkennungssoftware, mit Zugriff auf alle großen Bilddatenbanken, sozialen Netzwerke und Kurznachrichtendienste, im Bruchteil einer Sekunde erkennen, wer im Livestream zu sehen sei – natürlich abhängig von dessen Bekanntheit. Zudem könne der Zuschauer mit einem schnellen Doppeltippen Famestars verteilen und damit den Broadcast im Ranking erhöhen, oder – bei Nichtgefallen – Wrinkles. Kraft, der im Verlauf dieser Szene zum stummen Beobachter mutiert ist, wird zuletzt gefragt, ob er nicht als »Beta-Tester« (K, 108ff.) mitwirken wolle, und noch bevor er abwehren kann, sieht er sich den QR-Code auf dem Bildschirm des Lockenkopfes abfotografieren. Es stehen ihm nun neue Optionen offen, die ihn zum aktiven Teilhaber einer durchlässigen Gesellschaft aufsteigen lassen. Er ist im Global Village angekommen.

4. Ekstase und Konturlosigkeit

Jedoch hat Kraft von jeher an seinen eigenen Fähigkeiten gezweifelt. Das zeigte sich schon an seiner Dissertation, die er stets abwertend als Stückwerk betrachtete, als »eine einzige Flickschusterei« (K, 131). Seine dreibändige Habilitationsschrift über das Erhabene, mit historischen Details und »einer Überfülle von Faktenwissen« ausgestattet, war in »stupend vorgeführte[r] akademische[r] Virtuosität« verfasst und enthielt dreieinhalbtausend Fußnoten (K, 134); sie verschaffte ihm zwar den Ruf auf eine Professur, doch scheint ihm der Anfangsmakel weiterhin anzuhaften. Daher musste er nun für die anstehende Aufgabe neben einem »mühsam zusammengekratzte[n] Optimismus« sein »ganzes scharf geschliffenes Instrumentarium einsetzen«: »beißenden Spott, Sarkasmus, Ironie« (K, 143).

In diversen Begegnungen mit anderen Kollegen versucht Kraft sich auf verzweifelte Art zu profilieren. In endlos durchwachten Nächten, angstgepeitscht und schweißgebadet, weil er Mitleid oder fehlende Anerkennung fürchtet, setzt er immer wieder von Neuem an: »Herrgott, das wird er doch noch hinkriegen!« Er peitscht sich »Weiter ... Weiter im Text ...«, versucht es mit dem Umkehrschluss »Das Übel; es muss also sein ... und es IST ... zweifellos. Jetzt muss es darum gehen, weshalb das Übel so übel gar nicht ist«; er will zur »*great chain of being*« überleiten: »An einer Kette kann man sich Glied für Glied zurückhangeln, bis sich *der Spaten der Erkenntnis* zurückbiegt, weil er auf den harten Fels der letzten Wahrheit stößt.« (K, 176f.) Doch wie

Kraft die Sache auch dreht und wendet, er kommt zu keinem befriedigenden Ergebnis. Ob er mit Alexander Papes »Alles ist gut«-Formel¹² oder der Mittelstellung des Menschen zwischen Tier und höherem Geistwesen ansetzen, ob er mit der inneren Zerrissenheit des Menschen argumentieren oder dessen Stärken mehr herausstreichen soll – Kraft wird zum Lektor seiner eigenen Texte. Er »schreibt Stärken betonen an den Rand und setzt ein Fragezeichen dahinter«, und in immer höherer Geschwindigkeit kommentiert er, verwirft er und fängt wieder von vorne an, sucht »eine Art Kitt für die wunderbare Gesamtkonstruktion« (K, 177f.); kurzum: Kraft macht seinem Leumund als Schwafler alle Ehre. Er versucht, sich vielseitig zu erproben, doch führt dies nirgendwohin, er stößt dabei jeweils nur auf die Grenzen seines eigenen Denkens.

Zuletzt, nachdem er sich »förmlich in eine Ekstase gedacht« hat, kommt er zu dem Schluss, dass sich Freiheit in der Technik manifestiere, und dass es von dort »tatsächlich nur noch ein kleiner Schritt zur finalen Selbstermächtigung, der Überwindung der Sterblichkeit durch Technik« sei, »mit der der Mensch selbst zum Gott wird«. Und so, »wie Gott die Gottwerdung des Menschen begrüßen wird, werden wir Menschen die Menschwerdung der Technik, die Singularität, begrüßen«; Mensch und Maschine würden verschmelzen, ein neues Zeitalter werde anbrechen, und »eines wird Kraft versprechen, es wird gut werden ... so gut! Es muss!« Kraft blättert zur ersten Seite zurück, macht hier und dort noch eine Anmerkung in sein Skript und hört mittendrin auf zu lesen: »Hühnerkacke ... was für eine ausgedachte Hühnerkacke. Mit so was wird er nicht antreten.« (K, 183ff.)

5. Die Lösung – ein Körper verhält sich

Die Lösung für Krafts Dilemma bahnt sich zuletzt erstaunlich leichtfüßig an. Nach einer erdbebenartigen apokalyptischen Untergangsvision, die er im vorletzten Kapitel auf offener Straße, aber mit geschlossenen Augen, entwickelt

-
- 12 A. Pope: Essay on Man. Unvollendetes Lehrgedicht aus dem 18. Jahrhundert nach dem Vorbild von Lukrez' *De rerum natura* und Horaz' *Ars poetica*; es verteidigt das klassische Theodizee-Argument, sieht die Natur als Lehrmeisterin und propagiert eine Balance zwischen Vernunft und Leidenschaft. Im Unterschied zu Leibniz geht Pope jedoch von dem aus, was der Mensch mit seinen Sinnen erkennen kann, weniger von abstrakten Argumenten; vgl. hierzu auch Fn. 4.

(»Nein, diesen Gefallen tut ihm die Stadt nicht« (K, 215), hat Kraft noch genau 24 Stunden Zeit bis zum Beginn der Konferenz. Er geht noch einmal gedanklich die Gründe für seine Teilnahme durch. Er spielt die ihm bevorstehende Szenerie mit all ihren ihm inzwischen bekannten Teilnehmern und Jurymitgliedern durch. Er erinnert sich an das letzte Gespräch mit dem linken Ducavalier, mit dem er sich auf gleicher Wellenlänge sieht, mit dem er gegen die »Verstrickungen dieser Welt« polemisiert und mit den »Systemaposteln« (K, 61) und Mitläufern abgerechnet hat. Diesen hatten sie die Schuld dafür gegeben, dass eine heraufziehende politische Apokalypse nicht mehr abwendbar sei. Alles schießt ihm noch einmal durch den Kopf: die Welt als beste aller Möglichkeiten, die Schwächen des Einzelnen, der Zusammenhalt der großen Kette der Wesen, die technologische Singularität und die Verschmelzung von Mensch und Maschine, »bei der der Mensch seine biologisch limitierte Existenz hinter sich lassen und in zeitlosen Substraten weiterexistieren darf« (K, 228).

Am frühen Abend schwänzt er den Empfangstermin für die Konferenzteilnehmer; er weiß nun, »was er zu tun hat«. Er setzt sich im Dunkeln an den Schreibtisch und vernichtet systematisch alle Spuren seiner Arbeit der letzten Tage. Er zieht seinen »leichten« Anzug an, poliert noch seine Schuhe, steckt das neue Telefon ein und begibt sich zum Hoover Tower, steigt die Treppe nach oben bis zur Aussichtsplattform. Unter ihm flimmern die Lichter des Silicon Valley. Mithilfe eines Seils, das er aus Ivans Haus mitgenommen hat, formt er sich eine Schlinge, die er am Klöppel der größten Glocke befestigt. Dann startet er die Famethrower-App auf seinem Mobiltelefon, verbindet sie mit einer Live-Stream-App und startet die Übertragung. Er legt sich die Schlinge um den Hals, überprüft das Bild und wartet. Nachdem sich ein paar User eingeloggt haben, die Kraft von seinem Vorhaben abzuhalten versuchen, ist er zunächst enttäuscht, dass es nur so wenige sind: »Keine Famestars. Aber auch keine Wrinkles. [...] Er ist halt kein Bieber; auch das weiß Kraft. Aber fünf oder sechs sollten es schon sein.« (K, 233) Als er sich ins Leere fallen lässt, gerät die Glocke ins Schwingen.

Mit dieser Handlung erreicht Kraft zum ersten Mal Souveränität. Was kraft seines Geistes bewältigt werden sollte, löst der Protagonist mithilfe körperlicher Entgrenzung. In diesem Akt der Transgression fallen Selbstgewissheit, Eleganz und vor allem Transparenz zusammen, da die sich zuschaltende Netz-Community live an seinem Suizid teilnimmt. Der ehemals verschlossene Kraft öffnet sich somit dem geforderten Diskurs auf der elementarsten Ebene, indem er seinen Körper opfert. Ob damit nach Leibniz alles zum Bes-

ten bestellt ist, lässt der Erzähler offen. Es galt jedoch, dessen Theorem neu zu begründen und zu belegen, wie es zu verbessern wäre. Und wenn mit Kant Erhabenheit gebunden ist an die Raumorientierung des Subjekts,¹³ dann hat Kraft mit seiner letzten Anstrengung sich zumindest das zurückerobert, was ihm womöglich in seiner Habilitationsschrift theoretisch gelungen ist: die Erhabenheit des Subjekts vorzuführen.

6. Selbstermächtigung im Zeitalter des Neoliberalismus

Diese Form der Erhabenheit steht jedoch kontrastiv zu den vorangegangenen Kapiteln, in denen Kraft seine Körperlichkeit selten im Griff hatte. Dies zeigte sich zuletzt bei der Begegnung mit Johanna, die in Kap. 13 tatsächlich stattfindet (K, 197-204) und seltsam lapidar verläuft: Johanna ist alles andere als verbittert, wie Kraft erwartet hatte; sie empfängt ihn erstaunt und herzlich und wundert sich über seine Fragen. Es wird deutlich, dass Kraft ein halbes Leben lang einer Selbsttäuschung erlegen war. Das ganze Konstrukt seiner Erinnerungsfantasien fällt wie ein Kartenhaus in sich zusammen: Johanna hat nicht als Reaktion auf irgendein Verhalten Krafts die Beziehung beendet, sondern ist aus freien Stücken und als emanzipierte Frau wegen eines Jobangebots nach Kalifornien gegangen. Krafts schwerem Schuldkomplex wird an dieser Stelle das Fundament entzogen. Doch anstatt Erleichterung zu verspüren, wirft ihn das komplett aus der Bahn. Auf nichts mehr scheint Verlass zu sein, weder auf seinen Geist und sein Erinnerungsvermögen noch auf seinen Körper.¹⁴ Diese Unpässlichkeiten überwindet Kraft am Ende souverän.

Jonas Lüscher reiht sich mit der exponierten Schlussituation seines Romans in eine lange Tradition der Subjektermächtigung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen ein. Diese Form der Selbstermächtigung ist aber nicht nur vor dem Erhabenheitsdiskurs der Aufklärung zu sehen und auch nicht ausschließlich im Sinne einer Überwindung des Körpers als Akt der Befreiung,¹⁵ sondern sie steht vor allem vor dem Kontext des immanent

13 I. Kant: Kritik der Urtheilskraft, §§ 23-29.

14 »Kraft hat das Gefühl, dass er seinen Körper vom Gesäß an abwärts nicht mehr spüren kann«, die Scham »bringt seine Ohren zum Glühen; sie hängen wie pulsierende Fleischlappen an seinem Schädel, und in ihren gewundenen Gängen tobt brausend ein Sturm« (K, 201).

15 Vgl. R. Bucher: Subjektermächtigung und Naturunterwerfung, S. 158ff.

diskutierten Neoliberalismus,¹⁶ der die Stoßrichtung der neu ausgeloteten Preisfrage dominiert. Krafts ironisch gezeichnete Kritik am ungebrochenen Glauben an die Wirkmächtigkeit des Kapitals dient ihm bei der Bewältigung seiner Aufgabe nicht als kreative Antriebsfeder, sondern als weiteres Hindernis auf seinem Weg zum Erfolg. Er ist durchgängig mit der politischen Vergangenheit beschäftigt, die in Form von konkreten Ereignissen und Tagesszenen, Erinnerungen an bedeutende Persönlichkeiten und ihre Taten vor seinem inneren Auge auftaucht. In zahlreichen Rückblenden werden Politik und das Private miteinander verwoben, und Krafts Lebenskrise fußt auf einer gesellschaftlichen Entwicklung, die man mit einer sich sukzessive anbahnenden ökonomischen Theodizee umschreiben könnte: beginnend mit der Erzählung der politischen Zeit der 1970er Jahre in Deutschland, endend in der erzählten Zeit des Romans in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts im Silicon Valley. Was Vogl als ›Oikodizee‹¹⁷ definiert hat (und im Roman reflektiert wird), dass nämlich der globale Markt in die Rolle tritt, alles ›Gute‹ auf sich zu ziehen und das ›Böse‹ aufzusaugen, in dem Glauben, das Gute zu bewirken, bildet den lebensweltlichen Hintergrund für den (ver-)zweifelnden, zweckpessimistischen Protagonisten: Er soll das Positive in der Welt erörtern und zudem noch um marktkapitalistische Argumente erweitern. Mit Ducavalier hatte Kraft einvernehmlich die »Rückkehr des Nationalismus, die neue Salonfähigkeit des Rassismus«, die »demokratisch gewählten Despoten« und den »um sich greifende[n] Antiintellektualismus« gebrandmarkt, kurzum: Merkmale benannt, »um die Verworfenheit der Welt in ihrer Gesamtheit zu beschreiben«, was eher dazu taugen würde, im Wettbewerb zu erklären, »weshalb beinahe alles, was ist, schlecht« ist (K, 226ff.).

Es erscheint daher zunächst nur folgerichtig, dass der Autor seinen Protagonisten zu einem solchen Ende führt. Die Überwindung des Körpers und die Überwindung des Lebens, dieser Akt der Transgression in den Raum des Todes, erfolgt vor dem Hintergrund aktueller maschinenethischer Paradigmen, wie sie die virtuellen Raumwelten des globalen Streamens täglich mit sich bringen. Welchen Anteil der Einzelne am medialen Weltgeschehen hat, wird durch diesen letzten Akt Krafts ebenfalls als Frage aufgeworfen. Obwohl er sein Sterben sichtbar macht – und üblicherweise geht man in der westlichen

16 Zum Konnex von Körper und Neoliberalismus vgl. den Beitrag von J. Tönsing in diesem Band.

17 J. Vogl: Das Gespenst des Kapitals, S. 40ff.

Gesellschaft eher von der Sichtbarkeit des Todes und der Unsichtbarkeit des Sterbens¹⁸ aus – bleibt er bis zuletzt erfolglos. Er bekommt weder Famestars noch Wrinkles, und nur ein verschwindend geringer Prozentsatz der Netz-Community wohnt seiner letzten Selbst-Inszenierung bei. Weniger Personen vielleicht, als sich um sein Grab in Tübingen versammelt hätten. Leibniz' Leitfrage nach der Existenzberechtigung des Übels in der besten der möglichen Welten zielte darauf ab, menschliche Freiheit und Verantwortung zu ermöglichen. So gesehen hat Kraft dem unvermindert anhaltenden Glauben an eine neue Technodizee augenzwinkernd einen Streich gespielt.

Literatur

- Bachtin, Michail: »Die groteske Gestalt des Leibes«, in: Ders.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, übers. v. Alexander Kämpfe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1965/1999, S. 15-23.
- Bosse, Heinrich: »Dialogische Öffentlichkeit. Preisfragen und Preisaufgaben im 18. Jahrhundert«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 43 (2018), S. 235-254.
- Bucher, Rosemarie: Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen, Bielefeld: transcript 2013.
- Fenske, Uta/Hampf, M. Michaela: »Sterben«, in: Netzwerk Körper (Hg.), What Can a Body Do? Praktiken und Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M./New York: Campus 2012, S. 140-156.
- Groh, Ruth/Groh, Dieter: Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Hellwig, Marion: Alles ist gut. Untersuchungen zur Geschichte einer Theodizee-Formel im 18. Jahrhundert in Deutschland, England und Frankreich, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Herrn Gottfried Wilhelms Freiherrn von Leibnitz Theodicee: das ist, Versuche von der Güte Gottes, Freiheit des Menschen, und vom Ursprunge des Bösen. Nach der 1744 erschienenen, mit Zusätzen und Anm. von Johann Christoph Gottsched erg. 4. Ausg., hg. v. Hubert Horstmann, Berlin: Akademie Verlag, 1744/1996.
- Lüscher, Jonas: Kraft. Roman, 3. Aufl., München: Beck 2017.

18 Vgl. U. Fenske/M.M. Hampf: Sterben, S. 146ff.

- Lyotard, Jean-François: Die Analytik des Erhabenen. Leçons sur l'analytique du sublime [Kant – Lektionen, Kritik der Urteilkraft, §§ 23-29], übers. v. Christine Pries, München: Fink 1994.
- Pope, Alexander: Essay on Man/Vom Menschen. Englisch – Deutsch, übers. v. Eberhard Breidert, hg. v. Wolfgang Breidert, Hamburg: Meiner, 1733/1993.
- Poser, Hans: Von der Theodizee zur Technodizee: Ein altes Problem in neuer Gestalt. Hefte der Leibniz-Stiftungsprofessur, hg. v. Wenchao Li, Bd. 2, Hannover: Wehrhahn 2011.
- Vogl, Joseph: Das Gespenst des Kapitals, 3. Aufl., Zürich: Diaphanes 2010/2011.
- Voltaire: Candide oder der Optimismus, übers. v. Ilse Lehmann, mit Zeichnungen v. Paul Klee, 13. Aufl., Frankfurt a.M.: Insel 1758/1994.
- Warnke, Martin: Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München: Beck 1992.

Über das Kotzen in der Literatur

John von Düffels *Ego* (2003)

als Ausverleibung neoliberaler Logiken

Johanna Tönsing (Paderborn)

Für den Protagonisten in John von Düffels *Ego*¹ hat sich die Grenze zwischen Arbeit und Freizeit längst aufgelöst. Als Unternehmensberater der New Economy bleiben die Optimierungsmaximen für ihn nicht auf das berufliche Feld beschränkt, sondern bestimmen seine Beziehungen und sein Verhältnis zu sich selbst. Dabei bilden sein Körper und die stetige Verbesserung seines Körpers den Ankerpunkt seiner Selbstdefinition.² Er identifiziert sich mit der neoliberalen Norm. Dies hat Auswirkungen auf die Art und Weise der Selbsteinwirkung auf seinen Körper. In den drei Tagen, über die der Roman erzählt, soll er zum Juniorpartner seiner Firma befördert werden. Nach einem kurzen Moment des Zweifels nimmt er die Position schließlich an und fügt sich der vermeintlichen Unhintergebarkeit des neoliberalen Systems.

Der Roman macht es sich davon ausgehend zur Aufgabe, den Teil des Körpers zu zeigen, der sich der Disziplinierung entzieht. Darüber hinaus inszeniert er den unverfügbaren Körper als rebellisches Element, das sich gegen die neoliberale Verfügung auflehnt. Dies wird im Folgenden als die »Ausverleibung neoliberaler Logiken« beschrieben. Um dieses Argument zu plausibilisieren, wird mit dem Selbstkonzept Judith Butlers gearbeitet.

Mit Butler gesprochen erhält Philipp sein Selbstbild einerseits über die »Identifizierung mit dem normativen Phantasma«.³ In seinem Körper materialisiert sich die »kulturelle Norm«⁴ des Neoliberalismus. Andererseits beruht dieser Akt der Identifizierung auf einer dem Selbstbildungsprozess in-

-
- 1 Im Folgenden zitiert mit der Sigle »E«.
 - 2 Vgl. I. Balint: Innenraum und Oberfläche, S. 93-107.
 - 3 J. Butler: Körper von Gewicht, S. 23.
 - 4 Ebd., S. 22.

härenten Verleugnung. Das Bewusstsein ist zwar in der Lage, sich imaginär über den sich enteignenden Körper zu erheben, bleibt aber trotzdem unmittelbar mit ihm verbunden. Die Idealvorstellung des unwandelbaren Denkens als dem wandelbaren Körper diametral entgegengesetzter Entität scheitert auch bei Philipp am »Zwang zur Hinnahme [der] Unausweichlichkeit des Körpers als Voraussetzung.«⁵ »Das unwandelbare Bewußtsein«⁶ herrscht über den wandelbaren Teil und verfehlt sich damit zwar selbst, gewinnt aber über diese Verleugnung seinen Status als denkendes Selbst. »[D]iese Identifizierung findet durch eine Zurückweisung statt, die einen Bereich des Verwerflichen schafft, eine Zurückweisung, ohne die das Subjekt nicht entstehen kann.«⁷ Diese Zurückweisung bedroht natürlich die Stabilität des Bewusstseins vom Selbst und muss daher »beharrlich geleugnet werden«.⁸ Die Verleugnung desjenigen Teils des Körpers, der sich der Disziplinierung im Sinne der herrschenden Norm entzieht, inszeniert der Roman, indem er die nicht disziplinierbaren Teile des Körpers immer wieder sichtbar macht. Obwohl der Roman aus der Sicht Philipps erzählt und damit folglich zunächst nur sein bewusstes Selbstkonzept gezeigt werden kann, wird der Körper auch in seiner Doppelfunktion – als materialisierte Norm einerseits und als sich jeglicher Norm entziehendes Moment andererseits – inszeniert. Die These ist, dass damit der Körper gewissermaßen als Sprachrohr der Kritik an der neoliberalen Selbstdisziplinierung auftritt und eine Art spezifischer Ausverleibung der neoliberalen Logiken intelligibel gemacht werden kann.

In einem ersten Schritt soll anhand einer Analyse der Selbsterzählung Philipps nachgewiesen werden, dass er die neoliberale Epistemologie von Optimierungsprozessen verinnerlicht hat. Anschließend konzentriert sich die Analyse auf diejenigen Momente der Erzählung, in denen sein nicht disziplinierbarer Körper sichtbar gemacht wird.

Die Inszenierung des sich der Disziplin entziehenden Körpers bedeutet im Gesamtzusammenhang der Selbsterzählung Philipps, ein kritisches Moment einzufügen, ohne eine weitere Erzählinstanz im eigentlichen Sinne zu installieren. Philipp, der sich selbst als zu optimierende Oberfläche betrachtet, wird dadurch als jemand gezeigt, der bestimmte Persönlichkeitsanteile

5 Dies.: *Psyche der Macht*, S. 50.

6 Ebd., S. 48.

7 Dies.: *Körper von Gewicht*, S. 23.

8 Ebd., S. 24.

verleugnet. Interessant ist dabei, dass damit nicht nur Kritik an dem Selbstkonzept Philipps geübt wird, sondern eben auch im übergeordneten Sinne am Neoliberalismus, der letztlich von der Internalisierung seiner Maximen durch die einzelnen Subjekte lebt. Dieser ist aus einer Kritik am Kapitalismus hervorgegangen. Die Allheilmittel der Emanzipation von der entfremdeten Arbeit im Kapitalismus des 20. Jahrhunderts, die neue Freiheit versprachen, wie ›Selbstverwirklichung‹, ›flexible Arbeitszeiten‹ und ›flache Hierarchien‹, haben sich jedoch längst in ihr Gegenteil verkehrt. Arbeit ist nicht etwa zur verlängerten Freizeit geworden, sondern das Gegenteil ist der Fall: Die Freizeit wurde zur Arbeit.

Der Text verhandelt damit die neoliberale Krise auf persönlicher Ebene und inszeniert die Gewalt eines Systems, das den Einzelnen zwingt, Aspekte seines Selbst gewaltvoll abzutöten, um der Identifikation mit der ständigen Arbeit an sich selbst überhaupt entsprechen zu können. Die Internalisierung und Einverleibung der Optimierungslogik ist wesentlicher Motor für das Funktionieren neoliberal strukturierter Unternehmen. Vor diesem Hintergrund scheint die autodiegetische Erzählperspektive nicht zufällig gewählt. Es gibt keine autoritäre Instanz, die die ständige Arbeit an sich selbst in irgendeiner Form befiehlt, sondern sie ist Teil des Blicks auf sich selbst. Kritik am Neoliberalismus zu formulieren wird damit fast unmöglich, denn alles, was in seinem Sinne passiert, beruht auf Freiwilligkeit. Ohne mit dem erhobenen Zeigefinger aufzutreten, schafft von Düffels Roman einen Ausweg aus diesem Dilemma, indem er in aller Drastik etwas sichtbar macht, das sich immer schon jeglicher diskursiver Überformung entzieht. Es ist der Körper, der letztlich die Voraussetzung bildet, um überhaupt an sich arbeiten zu können. Er ist die Voraussetzung für die Optimierung seines Selbst und bildet letztlich auch die Schranke für die vollkommene Optimierungsfähigkeit. Es sind die Körperfunktionen, die sich der maschinenhaften Zurichtung entziehen. Ihn zum Sprechen zu bringen, übt auch auf globaler Ebene Kritik an der Selbsterzählung des Neoliberalismus, der sich immer dadurch immunisiert, dass er Identifizierungsangebote für seine Subjekte schafft. Er lebt von der Einverleibung. Im Roman findet aber interessanter Weise eine konstitutive und bedeutungsaufgeladene Ausverleibung statt. An zentraler Stelle übergibt sich der Protagonist. Im ersten Teil dieses Beitrags wird analysiert, inwiefern es sich bei Philipp um ein neoliberales Subjekt handelt. Davon ausgehend wird im zweiten Teil der Analyse die Inszenierung des Körpers in seiner kritischen Funktion fokussiert. Hier geht es insbesondere um die Metaphorik des Auskotzens. Ich spreche folgend bewusst vom ›Kotzen‹ und nicht vom

›Sich-Übergeben‹, da der etwas unflätige Begriff in stärkerer Weise betont, dass es sich um eine körperliche Reaktion handelt, die sich gesellschaftlichen Konventionen entzieht. Außerdem schwingt die Bedeutung ›sich auskotzen‹ mit, was eine Tätigkeit des Kritisierens bezeichnet, die ebenfalls jenseits normativer Zwänge liegt. Daneben hat sich in der Forschung ein Usus etabliert, den unfeineren Begriff zu verwenden, um die Drastik des Vorgangs, die auch in diesem Roman Teil der Inszenierung ist, zu betonen.⁹

1. Philipp als Selbstoptimierer

Die Erzählung des Protagonisten zeugt von der Inkorporierung neoliberaler Ökonomie.

Die Denkstruktur des Neoliberalismus wird wesentlich an Diagrammen sichtbar. Sie bilden eine geeignete Möglichkeit, die vor allem für den Neoliberalismus epistemischen Sachverhalte grafisch und ideologisch zu realisieren. Denn mit Hilfe einer diagrammatischen Veranschaulichung können die Zusammenhänge zwischen Quantifizierungen erkannt, die Entwicklung eines Optimierungsprozesses beobachtet und gezielt und vermeintlich objektiv daran gearbeitet werden, einzelne Variablen zu verbessern.¹⁰ Sie kreiert einen Blickpunkt, von dem aus die für ein Unternehmen relevanten Daten in einen evidenten Zusammenhang gebracht werden. Dabei ist die Denkstruktur der Steigerung charakteristisch für jeden Optimierungsprozess. Sie ist die Basis, von der aus sich die Werte einordnen und zuordnen lassen. Zeit wird zu einer Achse in einem Koordinatensystem und die Vergangenheit ist lediglich für die Einordnung des jeweils gegenwärtigen Werts von Bedeutung. Die unmittelbare Gegenwart gewinnt an Bedeutung, damit Handlungen in der Gegenwart die Werte in der Zukunft positiv beeinflussen können. Als Erkenntnisinstrument machen Quantifizierungen die geleistete Arbeit für einen Moment sichtbar und erfahrbare, bilden aber gleichzeitig bereits eine Motivations- und Anreizquelle für neue Handlungen. Optimierungsprozesse kommen nur temporär an ein Ende. Den Quantifizierungen inhärent ist damit immer ein Imperativ: Es könnte noch mehr getan werden. Optimierungsprozesse fokussieren sich auf den Möglichkeitsraum der Zukunft, der dem gegenwärtigen Wert immer schon eingeschrieben ist. Schaut man sich

9 Vgl. A. Pontzen: Zum Kotzen, S. 74-97; vgl. I. Breuer/S.L. Vidulić: Schöne Scheiße.

10 Vgl. F. Jarre/J. Stoer: Optimierung, S. 1; vgl. B. Heintz: Numerische Differenz, S. 162-181.

die Ereignisse an, die in der literarischen Darstellung des Selbst mit dem Aufkommen des Neoliberalismus als identitätsstiftend gekennzeichnet werden, dann lassen sich paradigmatische Ähnlichkeiten zur Epistemologie von Optimierungsprozessen feststellen.

In Analogie zu Optimierungsprozessen werden Quantifizierungen seines Körpers auch zu Basisereignissen in der Selbsterzählung Philipps. Seine Handlungen sind dadurch motiviert, seine Körperquantifizierungen kontinuierlich zu verbessern. Die reine Körpergegenwart ist Bezugspunkt seiner Selbstwahrnehmung und gleichzeitig Machbarkeitsimperativ für die nahende Zukunft. Als sichtbares Merkmal der Abhängigkeit ist es nicht zufällig der Bauchnabel, den Philipp wegrainieren möchte.¹¹ Er möchte den Teil seines Selbst ausmerzen, der seine Wandelbarkeit und Verletzlichkeit offenbart. Kurz: Alles seiner Selbstverfügung Widersprechende gilt es zu kaschieren, um als selbstmächtig zu erscheinen.¹² Bereits der Beginn des Romans zeigt seine Bauchnabeltiefe als selbstwertbestimmende Größe.

Noch fünf Millimeter. Ich darf gar nicht daran denken, daß es am Anfang sieben waren – oder mehr, zu einer Zeit, als ich noch nicht gemessen habe! Eigentlich könnte ich ganz zufrieden sein. Aber ich bin's nicht. Ich will meinen Nabel auf Null bringen. Ich hasse es, in ein Loch zu starren, wenn ich mir meine Bauchpartie ansehe. Eine verdammte Grube. Oder ein Grübchen, mittlerweile. Es lenkt von meinen Bauchmuskeln ab. Ich muß unbedingt an meiner Nabeltiefe arbeiten. (E, 9)

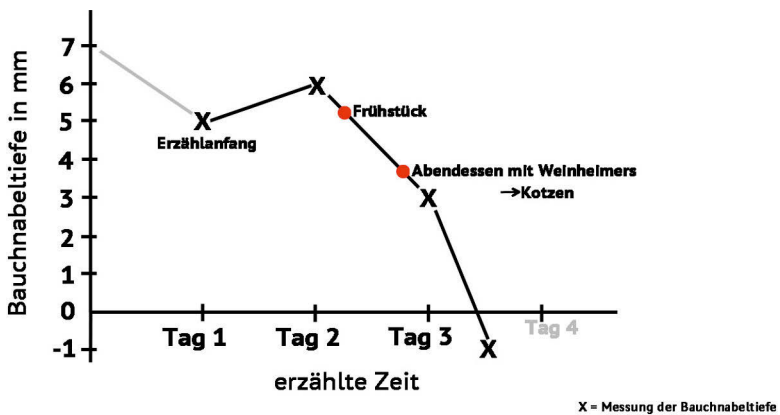
Die Orientierung an der Gegenwärtigkeit des Körpers kennzeichnet Philipps Selbstbild: »Alles, was man mit dem Körper sagt, beschränkt sich auf das Hier und Jetzt. Auf diese Weise lassen sich Missverständnisse vermeiden. Sobald man mit dem Reden anfängt, kommen Zukunft und Vergangenheit ins Spiel.« (E, 103) Bis auf die wenigen Einsprengsel, in denen etwas über die Vergangenheit Philipps zu erfahren ist, strukturiert sich sein Selbstkonzept maßgeblich über die gegenwärtige Größe seiner Muskeln im Allgemeinen und seines Nabels im Besonderen. Seine Bauchnabeltiefe entwickelt sich im Laufe der erzählten Zeit von fünf zu null bzw. minus einem Millimeter(n). Sinkt seine Nabeltiefe, steigt sein Selbstwert. Steigt sie, sinkt er. Er beseitigt damit vermeintlich seine (mütterliche) Abhängigkeit und kann sich als einen Körper

11 Zur Metaphorik des Nabels in von Duffels *Ego* vgl. A. Fleig: Nabelschau, S. 85.

12 Vgl. ebd., S. 85f.; vgl. I: Balint: Erzählte Entgrenzungen, S. 180.

imaginieren, den allein er geschaffen und gestählt hat. Er beseitigt das Relikt der Nabelschnur, um sich als eine gestaltbare Oberfläche zu imaginieren. Philipp identifiziert sich mit einer Leistungskurve, die sich aus den veränderbaren Variablen seiner Körperquantifizierungen und deren Optimierung ergibt. Schon anhand des Aufbaus der Ich-Erzählung wird damit die Internalisierung der neoliberalen Logik der Optimierung deutlich. Jedes Kapitel erzählt von einem Tag, der jeweils mit der Messung der Bauchnabeltiefe beginnt. Von der implizit mitlaufenden Skala kann indirekt der Zustand des Protagonisten abgelesen werden. Zeichnet man ein Diagramm, das die Entwicklung seiner Bauchnabeltiefe sichtbar macht (vgl. Abb. 1), ließe sich an ihm also weitaus mehr ablesen als lediglich irgendeine Körperquantifizierung. Die Kurve zeigt den Zustand seines Selbst:

Abb. 1: Bauchnabeltiefe in Abhängigkeit von der erzählten Zeit



Quelle: eigene Darstellung.

Die Selbsterzählung Philipps strukturiert sich damit nach einer Logik der Optimierung. Die jeweilige Diskrepanz oder Kongruenz der Kurve der Steigerung zur eigenen Entwicklung bestimmt den Zustand des Selbstoptimierers fundamental. Jedwede Abweichung der eigenen Entwicklung von der Logik dieser Steigerung muss negativ sanktioniert werden. Die Denkdigramme verhalten sich also in von Düffels Text nicht sekundär zur Selbsterzählung, sondern sie sind primärer Bestandteil, auch wenn sie im Buch selbst nicht

explizit abgedruckt werden. In von Düffels Text sind die quantitativen Angaben unmittelbar in die Selbsterzählung integriert.

Nach dem ersten erzählten Tag, der mit der Messung von fünf Millimetern Bauchnabeltiefe beginnt, steigt die Bauchnabeltiefe des Protagonisten auf sechs Millimeter (E, 117). Die Steigerung der Nabeltiefe führt Philipp unmittelbar in eine Krise des Selbst. Der dritte erzählte Tag beginnt mit drei Millimetern Bauchnabeltiefe. Dieser messbare Rückgang des Fettanteils seines Körpers führt im wahrsten Sinne des Wortes dazu, dass er ein Bild von sich und seinem Selbst bekommt. Er steht mit seiner ebenso trainierten Freundin vor dem Spiegel: »Ich wünschte, ich könnte den Augenblick rahmen, ich könnte es festhalten, dieses Bild von uns. Im selben Moment zeichnet Isabell vor unseren Gesichtern ein Rechteck in die Luft. Das werde ich nie vergessen.« (E, 197) Durch die rückläufige Quantifizierung, die für den Rückgang seiner Bauchnabeltiefe steht, gewinnt er die Möglichkeit, eine durch das Bild imaginierte Einheit des Subjekts für einen Moment erfahren zu können. Zu einem späteren Zeitpunkt des dritten erzählten Tages hat er endlich sein vermeintliches Ziel von null Millimetern Bauchnabeltiefe erreicht:

Doch es ist nicht länger der Rand von etwas, es liegt nur auf. Ringsum herrscht Straffheit und Muskelspannung. Sein Nabel hat aufgehört, ein Loch zu sein, er ist jetzt vielmehr Ornament, eine flache, hautverzierte Stelle. Nabeltiefe null. Er hat es geschafft! Er hat diesen wundesten aller Punkte seinen Bauchmuskeln gleichgemacht. Noch heute morgen wäre er darüber in Freudentränen ausgebrochen, jetzt bedeutet es ihm nichts mehr. (E, 228)

Sollte die Bauchnabeltiefe Null als Selbstoptimierer eigentlich einen außerordentlichen Triumph für ihn darstellen, identifiziert er sich ausgerechnet im Moment seines größten Erfolgs nicht mehr mit der Optimierungsskala. Auch unterstrichen durch den Wechsel der Selbstperspektivierung – er nimmt eine Außenperspektive auf sich selbst ein – schimmert ein Entfremdungsmoment durch. Der Verlust der Fähigkeit ›Ich‹ zu sagen, zeugt davon, dass er jenseits des Optimierungsparadigmas kein Selbst ausgebildet hat. Ausgerechnet in einem Moment, in dem das Einzige, was ihn an seinen verwundbaren, wandelbaren Körper erinnert, nicht mehr vorhanden ist, nämlich sein Bauchnabel, wird ihm die Diskrepanz zwischen seinem eigentlichen Ich und seinem Selbstbild bewusst. Doch nach der kurzen Phase der Selbstentfremdung folgt keine Neuausrichtung seines Selbstkonzepts, sondern eine Art Überidentifikation, die mit der Bauchnabeltiefe von Minus eins metaphorisiert wird:

Ein Millimeter! Ich lege das Maßband mehrmals an und kontrolliere die korrekte Position im Spiegel – exakt ein Millimeter, es bleibt dabei. Und strenggenommen ist das nicht einmal die Nabeltiefe, sondern die Höhe meines Nabellids, das sich in einem sanften Bogen über meiner Bauchmuskeldecke kräuselt. Damit habe ich mein Ziel nicht nur erreicht, ich bin sogar besser als Null. Mein Nabel ist erhaben! Im frisch rasierten Zustand ist das besonders gut zu sehen. (E, 238)

Er hat nicht einfach nur die Nabeltiefe Null erreicht, sondern ist in seiner Leistung noch über sich hinausgewachsen. Überspitzt wird so deutlich, dass er das Menschliche an sich verloren hat und zur Optimierungsmaschine geworden ist. An der Ich-Erzählung Philipps zeigt sich das Prinzip einer Regierung des Selbst, die dem Willen zur permanenten Optimierung folgt.

2. Die Inszenierung von Philipps Körper als agonale Bühne neoliberaler Subjektivierung

Der Roman macht es sich zur Aufgabe, denjenigen Teil im Selbstkonzept sichtbar zu machen, der sich Philipps identifikatorischer Praxis entzieht. Dahingehend wird Philipps Körper zu einem konkreten Aushandlungsort neoliberaler Subjektivierung.¹³ Durch den Körper wird das unterlaufen, was der im Präsens erzählende Ich-Erzähler bewusst über sich erzählt. Am zweiten erzählten Tag jährt sich ein Ereignis, das sein Selbstbild erschüttert hat. Unfreiwillig wird er durch die Einladung des Ehepaars Weinheimer, das sich für die Lebensrettung Herrn Weinheimers bedanken will, an dieses Ereignis erinnert. Philipp hat die Lebensrettung eher als Scheitern an seinem Selbstanspruch wahrgenommen. Denn für ihn war die Rettung eher Zufall; er kann sie nicht sich selbst zuschreiben. Aus diesem Grund bedeutet die Einladung Weinheimers für ihn psychischen Stress. Die erzwungene Erinnerung an das Urlaubsereignis nimmt einen wichtigen Stellenwert im Roman ein, wäre doch die spätere Inszenierung von Philipps Körper als agonalen Aushandlungsraum neoliberaler Subjektivierung beim Abendessen sonst nicht plausibel.

Bereits der Wechsel der Tempusform vom Präsens ins Präteritum markiert grammatikalisch eine Abweichung von Philipps sonstigem Selbstkon-

13 Vgl. A. Pontzen: ›Corporeality‹ (in) der deutschsprachigen Erzähl-Literatur, S. 243f.

zept, das auf die Gegenwärtigkeit des Körpers fokussiert ist. Die Unterbrechung der Handlung erfolgt in Form einer Rückblende, die einigen Aufschluss über das Selbstkonzept Philipps zulässt, kann hier doch etwas über den nicht in seinem bewussten Selbstkonzept repräsentierten Rest erfahren werden, da die Erinnerung an den Urlaub ungewollt über ihn hereinbricht. Philipp erinnert sich an das ein Jahr zurückliegende Erlebnis der eigenen Schwäche, die er beim Versuch, Weinheimer aus dem Meer zu retten, empfunden hat. Erst später erfährt Philipp, dass es sich bei dem Vorfall um einen versuchten Selbstmord Weinheimers handelte, resultierend aus dessen Wissen um die Affäre seiner Frau mit Philipp.

Doch was auch immer ich mir im Wasser beweisen wollte, ich hatte mich in meinem Körper getäuscht. Ich war machtlos. Es ist schwer, klüger zu sein als das eigene Spiegelbild und nicht an das zu glauben, was man sieht. Genau wie Frau Weinheimer hatte ich mich in ein Bild von mir verliebt, vielleicht nicht ganz so unkritisch wie sie, aber doch soweit, daß ich verblendet war. Im Meer mußte ich auf einmal erkennen, daß dieses Bild keinen Bestand hatte. Mein Siegertum war Illusion, in Wirklichkeit vermochte ich nichts. Und obwohl das nur ein vergleichsweise kleiner Teil des Problems war angesichts dessen, was auf dem Spiel stand, war es nicht unwichtig. Es war der Teil des Problems, mit dem die Weinheimer-Krise begann. (E, 48)

Nach diesem Vorfall wird Weinheimer im Erleben Philipps zu einer Symbolisierung all dessen, was er mit seinem Selbstbild verdrängt hat. Er steht für den verdrängten Teil im Selbstkonzept Philipps, weshalb jede darauffolgende Begegnung mit Weinheimer zu einer schmerzlichen Erinnerung an eben jene Unbesetztheit seines Ichs außerhalb der Inkorporierung neoliberaler Logiken wird. Als Isabell Philipp auf Weinheimer anspricht, sagt dieser:

»Ich kann, ich kann nicht...« Ein bißchen ärgert es mich, daß ich nicht imstande bin, in ganzen Sätzen zu sprechen, aber es klingt wenigstens aufrichtig. »Ich – Isabell, ich ekle mich vor ihm. [...] Es ist eher seine Dankbarkeit, die...« Für einen Moment habe ich die Hoffnung, daß Isabell mich vielleicht auch so versteht, ohne Worte. Ich hole einmal tief Luft. »Sie [Weinheimers Dankbarkeit; J.T.] ist mir zu – klebrig. (E, 76)

Philipp kann sich hier nicht mit Worten artikulieren. Stattdessen zeigt die Empfindung des Ekels ein ihm ansonsten unbewusst bleibendes und verleugnetes Gefühl. Dies wird mit Kristevas Ekeltheorie verständlich (E, 192), versetzt der Ekel nach ihr das Subjekt doch in eine inferiore Stufe zurück, in

der der Spracherwerb noch nicht abgeschlossen ist. Das Gefühl des Klebrigen wiederholt die frühkindliche Erfahrung mit körperlichen Ausscheidungsprodukten, die von Kristeva als ›Abjekt‹ bezeichnet werden: Das Kind beginnt sich vor dem Klebrigen zu ekeln, wenn es beginnt, sich selbst als Ganzheit wahrzunehmen. Der Ekel und das Gefühl des Klebrigen, das Herr Weinheimer bei Philipp auslöst, zeugen also von der ichfragmentarisierenden Sprengkraft, die Weinheimer in Philipps Psyche einnimmt.

Das Abendessen beim Ehepaar Weinheimer nimmt eine prominente Stellung im Roman ein. Hier tritt der nicht disziplinierbare Körper Philipps quasi als Instanz auf, die hinter seinem Rücken seine Selbsterzählung als Internalisierungsbewegung gesellschaftlicher Machtformationen entlarvt. Philipps Feststellung am Ende des Abends – »Ich übergebe mich überraschend gehaltvoll« (E, 192) – kann als metapoetische Leseanweisung verstanden werden, denn die Ausdeutung der Symbolik des Mageninhalts und seines Ausscheidens trägt dazu bei, Philipps Körper als eigene Sprechinstanz zu lesen.

Das Kotzen Philipps lese ich folgend als metaphorische Inszenierung. Hat sich Philipp die neoliberalen Logiken durch seine Körperperformance einverleibt, zeigt sich in seinem Kotzen ein dagegen anrebellierender Körper. Erstens entzieht sich diese Körperfunktion seiner Kontrolle, zweitens wird dadurch für die Leserinnen und Leser etwas sichtbar gemacht, das in seiner Selbsterzählung ansonsten keine Repräsentation findet, und drittens nimmt das Kotzen, metaphorisch gesprochen, die vorherige Einverleibung der neoliberalen Logiken zurück, denn er kotzt das Frühstück, das er zuvor unter karrieristischen Zwängen mit seinem Chef einnehmen musste, und das Abendessen, das Weinheimer ihm vorsetzt, aus.

Der Mageninhalt besteht zum einen aus einem Frühstück. Philipp war am selben Tag morgens mit seinem etwaigen neuen Chef verabredet, von dem er sich eine Beförderung zum Juniorpartner erhofft. Beim Abendessen fragt Weinheimer nach dem Ausgang des Treffens:

»Er macht es spannend.« Weinheimer wirft Isabell einen bedeutsamen Blick zu, doch sie winkt nur ab. »Wenn bei dem Frühstück eine Juniorpartnerschaft herausgekommen wäre, hätten wir es noch vorm Mittagessen erfahren.« Ich schaue von meinem Teller auf, Isabell und Weinheimer sehen mich erwartungsvoll an. Mir ist speiübel. »Es war«, ich muß zweimal schlucken, »es war sehr mächtig.« (E, 185)

Das Wortspiel mit der Doppelbedeutung von »mächtig« – einmal im Sinne von *fettig*, einmal im Sinne von *mit Macht ausgestattet sein* – lässt die Am-

bivalenz der Bedeutung des noch bevorstehenden Kotzens bereits erahnen. Wegen des hohen Fettgehalts hat das Frühstück seinen Ernährungsgewohnheiten widersprochen. Der Verstoß gegen den Diätplan könnte dahingehend als Zeichen der Inkorporierung der Logik der Optimierung gewertet werden: Sein Körper rebellierte gegen ein zu fettiges Essen. Doch daneben zeigt die Einnahme des zu fettigen Frühstücks das opportunistische und karriereristische Verhalten eines nach Macht strebenden Subjekts im Neo-Kapitalismus. Das Auskotzen des Frühstücks erscheint vor diesem Hintergrund als unbewusster Akt der ›Ausverleibung‹ dieser Macht. Der sich der bewussten Disziplinierung entziehende Körper, also der Körper, der sich der bewussten Selbstkontrolle entzieht, wird gewissermaßen zum Sprechen gebracht.

Die Doppelkodierung des Kotzens ergibt sich darüber hinaus aus der Symbolik des servierten Abendessens. Als Weinheimer Suppe serviert, sagt er:

»Ich habe die Suppe so fettarm wie möglich gehalten und auf Sahne ganz verzichtet. Natürlich würden ein paar zusätzliche Fettprozent den Fischgeschmack insgesamt besser abrunden. Aber so, finde ich, nur mit Kräutern, schmeckt es nach Meer. Also, ich meine, wirklich: Meer. Ohne h. Guten Appetit!« [...] Weinheimer schaufelt ganze Fischleichen in sich hinein. (E, 185)

Mit der Suppe möchte Weinheimer an die Lebensrettung erinnern. Er hat sie besonders fettarm gehalten, um Philipps Diätplan Genüge zu tun. Damit ergibt sich erneut eine Ambivalenz in der Symbolik des Ausscheidens der Suppe. Es ließe sich vordergründig als Entledigung der lästigen Erinnerungen an den Vorfall mit Weinheimer werten; hintergründig jedoch konfrontieren ihn die Fischleichen mit einer Körperlichkeit, die er nicht kontrollieren kann: dem Teil seines Körpers, der nicht im Sinne des neoliberalen Diskurses disziplinierbar ist und der sich damit der Selbstzurichtung entzieht. Diese unterschwellige Lesart des Übergebens als Rebellion forciert sich auch deshalb, weil sich sein Ekel ausgerechnet dann intensiviert, als Isabell und Weinheimer von der erhofften Juniorpartnerschaft sprechen:

Langsam lasse ich den Löffel wieder sinken. Ich kann nicht mehr. »Es ist natürlich eine schwerwiegende Entscheidung«, sagt Weinheimer wie an meiner Stelle, »ich meine, Juniorpartner, das wäre ein Karrieresprung! Aber wo bleibt das Privatleben? Ganz zu schweigen vom Sport! Die Frage ist doch –« »Von Privatleben kann gar keine Rede sein«, unterbricht Isabell. [...] »Schon

allein den Begriff ›Privatleben‹ finde ich dubios. Als hätte man mehrere Leben zur Auswahl!« (E, 186)

Philipp wird von dieser Analyse seines zukünftigen Jobs und der damit einhergehenden, neoliberalen Aufhebung der Grenze zwischen Arbeit und Freizeit im wahrsten Sinne des Wortes schlecht. Der Text inszeniert die Steigerung des Ekelgefühls in Verbindung mit dem Gedanken an die neue Position als Juniorpartner. Die anfängliche Übelkeit wird erst zu einem »Ekelschauer« (E, 188), dann zu einer »Kotzsäule in Mandelhöhe« (E, 189), später »zu einem Säfte hochpumpenden Magen« (E, 189) und schlussendlich zum eigentlichen Kotzvorgang. Umso intensiver seine berufliche Karriere als Juniorpartner im Gespräch fokussiert wird, umso stärker rebelliert offensichtlich sein Körper gegen diese Vorstellung.

Ausgerechnet Weinheimer ist schließlich derjenige, der Isabell auf den genetischen Nachteil hinweist, den es hätte, mit einem Schwächling zusammen zu sein.

»Du glaubst, du bist nicht so, stimmt's? Du glaubst, du gehst nicht nur nach Macht und Jahresgehalt. Verlierer sind dir sympathisch, du kannst auch mal lachend darüber hinwegsehen, wenn jemand Schwäche zeigt, das denkst du doch, Isabell?« Ich denke an ihren Bauch und sonst nichts. »Aber du würdest nie Kinder haben wollen von einem Mann, den du für einen Versager hältst, für eine genetische Niete. Oder? Man kann sich viel vormachen, aber bei den Chromosomen hört der Spaß auf!« Ich wünschte, Weinheimer würde jetzt ganz schnell das Thema wechseln. Ich bin schon in der REM-Phase, als Isabells Bauch plötzlich aufbläht. Zuerst denke ich noch, ich habe ihn unter Kontrolle. Doch er schwillt immer weiter an, wobei sich der Nabelgrund nach außen stülpt wie ein knorpeliger kleiner Finger, der von innen gegen ihre Bauchdecke drückt. »Wenn die Körper entscheiden, Isabell«, Weinheimer hat seine Stimme gesenkt, fast klingt es, als wolle er ihr drohen, aber er sieht mich dabei an, »wenn die Biologie zuschlägt, der Instinkt, geht es immer danach, wer der Stärkere ist. Das ist unsere Programmierung, seien wir ehrlich, das sind zigtausend Jahre Evolution.« (E, 192)

Weinheimer naturalisiert das berufliche Streben nach Erfolg, indem er es als Teil eines körperlichen Instinkts darstellt. Er zieht evolutionstheoretische Argumente heran, um die Subjektivierung als Selbstoptimierer als natürliches Streben zu konzeptualisieren. Diese Struktur gouvernemental geprägter Argumentationsführung lässt sich im Monolog Weinheimers wiederentdecken.

Für Philipp, der ihr Glauben schenkt, bedeutet es die Ausweitung des Optimierungsimperativs, dem hier existenzielle Bedeutung zugesprochen wird. Hört er auf, sich selbst zu optimieren, verliert er seinen Job und seine Freundin und mit ihr seinen Platz in der Evolution. Ausgelöst durch Weinheimers Ausführungen, fällt er in eine Art Traumzustand und stellt sich eine Schwangerschaft von Isabell bildlich vor. Seine Angst vor dem Dick-Werden projiziert er so auf ihren Körper. Er, der Selbstmächtigkeit allein über seinen Körper erfährt, hat Angst vor einem Kind im Bauch seiner Freundin, »das von innen gegen ihre Bauchdecke drückt« und damit die Kontrolle über den Körper seiner Freundin übernimmt. Weinheimers Ausführungen bedeuten für ihn also in gleich mehrfacher Hinsicht einen Kontrollverlust. Aufgrund der Ausführungen Weinheimers bekommt der Kinderwunsch seiner Freundin – dass sie bereits schwanger ist, erfährt Philipp erst später – eine evolutionäre Bedeutung, wodurch sich der Druck, sich zu optimieren, zusätzlich intensiviert. Nach dem Gespräch muss er sich im wahrsten Sinne des Wortes »auskotzen«, wird doch die Diskrepanz zwischen den an ihn gestellten Forderungen und seiner Kraft, immer noch mehr an sich zu arbeiten, zu groß. Dabei wird die Verknennung seines Selbst dadurch metaphorisiert, dass er sich nur noch »schemenhaft [...] im Abzugswasser« (E, 192) erkennt, bevor er kotzt und der Körper ihn damit zwingt, einen Teil anzuerkennen, der nicht in seine bisherige identifikatorische Praxis passt.

Das Kotzen nimmt auf körperlicher Ebene vorweg, was er erst am nächsten Tag bewusst aussprechen kann. Ein entscheidender Teil seines Selbst findet in der Optimierungslogik keine Entsprechung, weshalb er überlegt, die Stelle als Juniorpartner, die die vollkommene Ausmerzungen alles Menschlichen verlangen würde, nicht anzunehmen. Er realisiert, dass sein bisheriges Selbstkonzept ihn auf einen Optimierungsgegenstand reduziert und er bestimmte Persönlichkeitsanteile einfach verleugnet hat. Der Anblick des Abjektes in der Toilette erzeugt einen Ekel vor seinem bisherigen Selbstkonzept. Doch die Bewusstwerdung seiner eigenen Verknennung hat keine Konsequenzen. Zwar versucht er, Isabell von seinen Zweifeln zu erzählen, doch sie tritt gewissermaßen als Sprachrohr des Neoliberalismus auf, wenn sie sagt: »Aber du weißt genausogut wie ich, daß es heutzutage keine Jobs mehr gibt, bei denen man die Haustür einfach hinter sich ins Schloß fallen lassen kann. Jede halbwegs verantwortliche Position verlangt ein gewisses Maß an innerer Beteiligung und Engagement. [...]« (E, 236) Isabell führt ihm also die Ausichtslosigkeit seines Ankämpfens gegen neoliberale Imperative vor Augen. So ist es Isabell, die Philipp trotz seiner aufkommenden Zweifel an seiner

bisherigen Ich-Konstitution zum Einstellungsgespräch mit seinem zukünftigen Chef fährt und ihn damit letztlich dazu zwingt, weiter an sich und seiner Karriere zu arbeiten. Liest man Weinheimer als Repräsentanten der mit Philipps Selbstkonzept einhergehenden Verdrängungen, wird es plausibel, dass Philipp ausgerechnet während der Fahrt zu seiner Beförderung deutlich wird, dass es sich bei dem Unfall Weinheimers eigentlich um einen Selbstmordversuch handelte. Denn Weinheimer repräsentiert ja im Erleben Philipps aufgrund des Vorfalles im Urlaub denjenigen Teil, der sich seiner Kontrolle entzieht. »Plötzlich wird mir alles klar. ›Isabell‹ – daß ich das nicht früher bemerkt habe! – ›er ist nicht gestern ins Wasser gegangen, gestern vor einem Jahr war das Fest. Das eigentliche Jubiläum ist erst heute. Heute ist sein Todestag!‹ Muß ich ihr wirklich sagen, was das heißt? ›Er wird es wieder tun.« (E, 209) Isabell wirft anschließend die Fotos von Weinheimer aus dem Auto (E, 213). Dies kann symbolisch gelesen werden. Nicht nur hätte Philipp die Chance, aus dem Auto auszusteigen und den Selbstmord Weinheimers zu verhindern, sondern er hätte gleichsam auch die Chance, aus dem neoliberalen System im metaphorischen Sinne auszusteigen und die mit dem System einhergehende Abtötung all jener Persönlichkeitsanteile zu verhindern, die nicht in das Konzept des Selbstoptimierers integrierbar sind. Doch diese Chance, den Selbst-Mord im doppelten Sinn zu verhindern, wird vereitelt, denn Isabell lässt ihn im doppelten Sinn nicht aussteigen. Die Fahrt zur Beförderung zum Juniorpartner verdeutlicht damit die endgültige Anerkennung eines Systems, das längst alle Lebensbereiche ergriffen hat.

Der nach der Annahme der Position als Juniorpartner erfolgende Wechsel der Erzählperspektive von der ersten zur dritten Person – Philipp betrachtet sich von außen – macht das aus der Annahme der Juniorpartnerschaft resultierende Gefühl der Selbst-Entfremdung sichtbar. Der Wechsel der Erzählperspektive illustriert die eigene Marionettenhaftigkeit innerhalb eines hermetisch abgeriegelten Systems, aus dem es kein Entkommen zu geben scheint. Philipp kommentiert die bevorstehende Beförderung folgendermaßen: »Er ist bereit sein Todesurteil zu empfangen, je eher, desto besser.« (E, 228) Die Assoziation von der Ernennung zum Juniorpartner mit einem Todesurteil zeigt erneut den Stellenwert des Selbstmords von Weinheimer in Philipps Psyche. Der Roman inszeniert die berufliche Beförderung innerhalb des neoliberalen Systems in ihrer gewaltvollen Dimension. Dass er ausgerechnet in diesem Moment seine Nabeltiefe auf Null reduziert hat, ist nicht zufällig. Er ist zur Optimierungsmaschine geworden und hat alles Menschliche an sich ausge- merzt.

Das Kotzen des Protagonisten lese ich damit auch metaphorisch als literarisches Auskotzen über ein System, in das sich die Subjekte nur durch äußerste Anstrengung und durch Aufhebung bestimmter Persönlichkeitsanteile fügen können. Ein Ich jenseits der Optimierungslogiken darf nicht existieren. Der nicht optimierbare Körper rebelliert, indem er den Mageninhalt, der für die Einverleibung des Neoliberalismus steht, quasi ausverleibt. Doch die Rebellion bleibt letztlich ohne wirkliche Konsequenzen. Der Protagonist kann zwar kurzzeitig eine Außenperspektive auf sich einnehmen, aber etwas an seinem Selbstkonzept verändern kann er letztlich nicht. Ein Leben jenseits des Neoliberalismus, und damit jenseits der Identifizierung mit seinen Handlungslogiken, gibt es nicht. Und so zeigt der Roman *Ego* auch die fehlende Fähigkeit, ein individuelles Ich, das nicht von Optimierungslogiken durchtränkt ist, ausbilden zu können. Die Hoffnung, die der Roman implizit formuliert, ist die der Ausverleibung der neoliberalen Logiken.

Literatur

- Balint, Iuditha: Erzählte Entgrenzungen. Narrationen von Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Paderborn: Fink 2017.
- Dies.: »Innenraum und Oberfläche. Inkorporierte Ökonomie in Werken von John von Düffel, Ernst-Wilhelm Händler, Ewald Palmethofer und Elfriede Jelinek«, in: Cornelia Logemann/Miriam Oesterreich/Julia Rüthemann (Hg.), Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip, Bielefeld: transcript 2013, S. 93-107.
- Breuer, Ingo/Vidulić, Svetlan Lacko: »Schöne Scheiße – Konfigurationen des Skatologischen in Sprache und Literatur. Einleitung zum Themenschwerpunkt«, in: Dies. (Hg.): Zagreber Germanistische Beiträge 27 (2018): Schöne Scheiße – Konfigurationen des Skatologischen in Sprache und Literatur, S. 5-25.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Berlin: Berlin-Verlag 1995.
- Dies.: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung, 7. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002/2013.
- Düffel, John von: Ego. Roman, Köln: DuMont 2003.
- Feig, Anne: »Nabelschau – Fitness als Selbstmanagement in John von Düffels Romansatire EGO«, in: Paula-Irene Villa (Hg.), Schön normal! Manipula-

- tionen am Körper als Technologien des Selbst, Bielefeld: transcript 2008, S. 85-98.
- Jarre, Florian/Stoer, Josef: Optimierung, Heidelberg: Springer 2004.
- Langer, Renate: »Stahl statt Pudding. Bodybuilding als Weg zu Kraft, Schönheit und Erfolg«, in: Gerda E. Moser (Hg.), Fit & Fun-Kultur – zwischen Leistung und Freude. Kulturwissenschaftliche Perspektiven, 2. Aufl., Münster: LIT 2005, S. 81-102.
- Marx, Friedhelm: »Körper, Kunst, Bildung. John von Düffels Roman EGO«, in: Stephanie Catani/Ders. (Hg.), Familien erzählen. Das literarische Werk John von Düffels, Göttingen: Wallstein 2010, S. 99-112.
- Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Pontzen, Alexandra: »Corporeality« (in) der deutschsprachigen Erzählliteratur 1995«, in: Heribert Tommek/Matteo Galli/Achim Geisenhanslüke (Hg.), Wendejahr 1995. Transformationen der deutschsprachigen Literatur, Berlin/Boston: De Gruyter 2015, S. 239-266.
- Dies.: »Zum Kotzen«, in: Rainer Maria Kiesow/Martin Korte (Hg.), EGB. Emotionales Gesetzbuch. Dekalog der Gefühle, Köln: Böhlau 2005, S. 74-97.
- Suchsland, Inge: Julia Kristeva zur Einführung, Hamburg: Junius 1992.

Ökonomien der Blindheit

Anatomisches Schreiben in Marcel Beyers *Das Menschenfleisch* (1991) mit Rücksicht auf den Konnex von Sehsinn und Überschreitung bei Friedrich Nietzsche, Georges Bataille und Michel Foucault

Tanja Angela Kunz (Bielefeld)

1. Einführung: Herbeizitiertes Fleisch – unverdaut

In den 1980er Jahren ist in der geisteswissenschaftlichen Forschung von einer *Wiederkehr des Körpers* und zugleich von einem *Schwinden der Sinne* die Rede.¹ Beide konstatierten Phänomene werden darin unter einem zivilisationskritischen, aber postmodern produktiv gewerteten Impuls betrachtet. Für die Literatur der 1990er Jahre wird sodann davon gesprochen, dass der Körper Konjunktur habe: »Die Anatomen und Pathologen unter den Autoren haben Messer und Skalpelle gewetzt, um Befindlichkeiten schichtweise freizulegen und die Schnittflächen von Körpern und Sprache zu sezieren«,² lautet der Befund von Ruch. Und Imhasly bemerkt: »Der Anatomie-Atlas scheint für die heute Dreißigjährigen das vornehmste Poesiealbum zu sein«.³

Literatinnen und Literaten wie Durs Grünbein, Thomas Hettche oder Marcel Beyer u.a. greifen dabei verstärkt auf die Werke des Marquis de Sade und George Batailles zurück. Sades »systematisch die anatomischen Möglichkeiten des menschlichen Körpers«⁴ erschöpfende Ausschweifungen werden Anfang des 20. Jahrhunderts durch Batailles Exaltationen in gewisser

1 Vgl. die Bände von Kamper und Wulf (1982 und 1984); vgl. auch Hart Nibbrig's Untersuchung *Die Auferstehung des Körpers im Text* (1985).

2 H. Ruch: Literatur der 90er Jahre, S. 35.

3 B. Imhasly: Das Atmen der Dinge, das Dröhnen des Sterbens.

4 S. Beauvoir: Soll man de Sade verbrennen?, S. 47.

Weise überboten, denn sie überschreiten die Grenzen der praktischen Vernunft durch unkontrollierte Exzesse, die für Bataille die Gegenkraft zu den Ordnungen der rationalen Welt bilden.⁵ Wo in Sades streng nach rationalen Prinzipien durchkomponierten Akkumulationen des Obszönen das Vernunftprinzip der Aufklärung in seiner dunkelsten Konsequenz an seine äußerste Grenze getrieben wird,⁶ lassen sich Batailles eruptive Ausschweifungen und Irritationen als Schwächungen des tradierten Herrschaftsanspruchs lesen. Zugleich versucht Bataille, wie Michel Foucault verdeutlicht hat, die Möglichkeiten und Konsequenzen eines Denkens der Grenze und der Überschreitung auszuloten, dem die Grenze des Unendlichen durch den Tod Gottes genommen wurde: »Der Tod Gottes gibt uns nicht einer begrenzten und positiven Welt zurück, sondern einer Welt, die sich in der Erfahrung der Grenze auflöst, die sich in dem sie überschreitenden Exzess aufbaut und zerstört.«⁷

Die besondere Vorliebe der anatomischen Literatinnen und Literaten für Bataille lässt sich möglicherweise dadurch erklären, dass Bataille mit seinem Denken Anfang des 20. Jahrhunderts bereits diverse Umkonnotierungen negativer Kategorien und pessimistischer Tendenzen der Moderne vornimmt.⁸ Eine solche Umwertung mag Definitionen der Postmoderne wie jener Jean-François Lyotards entgegenkommen, in der die moderne Diagnose des Verfalls der Einheit durch die Aufgabe der Beförderung der Vielheit als positive Zukunftsperspektive ersetzt wird und damit das Ende der Trauerarbeit der Moderne ausgerufen wird.⁹

Auf besondere Weise kommt Marcel Beyers Prosaerstling *Das Menschenfleisch*¹⁰ der Forderung nach einer Beförderung der Vielheit nach, denn es handelt sich bei ihm um einen »Zitatroman«¹¹ – bisweilen auch kritisch als »Second-Hand-Collage«¹² bezeichnet. Als der Text 1991 erschien, wurde er von Rüb in einer Rezension mit dem bezeichnenden Titel *Unverdautes. Ein Student und sein Roman* als »raunendes Gestammel« bezeichnet.¹³ Jacobs schreibt in

5 D. Wellershoff: Der verstörte Eros, S. 240.

6 Vgl. P. Bürger: Moral und Gesellschaft bei Diderot und Sade.

7 M. Foucault: Vorrede zur Überschreitung, S. 30f.

8 Vgl. P.-A. Alt: Ästhetik des Bösen, S. 424f.; vgl. W. Menninghaus: Ekel, S. 494f.

9 Vgl. J.-F. Lyotard: Das postmoderne Wissen, S. 68 u. 121f.

10 M. Beyer: Das Menschenfleisch, im Folgenden zitiert mit der Sigle »MF«.

11 Vgl. K. Picandet: Zitatromane der Gegenwart.

12 P. Mohr: Junge Kannibalen, S. 23.

13 M. Rüb: Unverdautes.

seiner Besprechung *Liebhaber klebt auf der Bindehaut*: »Der wahllose und willkürliche Umgang mit heterogenen Materialien soll wohl als postmodern gelten, er signalisiert aber nur Hilflosigkeit. Dieses Debüt konnte nicht glücken, weil der Autor seine Sprache noch nicht gefunden hat«. ¹⁴ Anders gewendet lässt sich an die zitierten Feuilletonbefunde die Frage anschließen, ob sich in einem solchen Schreiben ein problematisches Verhältnis des Literaten zu seinem Medium, der Sprache, äußert, und welche Rolle dabei der Literatur als privilegiertem Ort der Darstellung von Seelenbefindlichkeiten (noch) zukommt. Denn Beyer fragmentiert in seinem Roman die Sprache, tilgt Satzzeichen und zerrüttet den Satzbau. Den roten Faden der Erzählung bildet eine Dreiecks- und Eifersuchtsgeschichte, die den Erzähler in obsessiver Weise dazu veranlasst, Phantasmen der Körpertranszendierung zu entwerfen. Eine Zusammenfassung der zwanghaften Bestrebungen des Erzählers wird an einer Stelle im Roman von der begehrten Frau selbst vorgenommen:

[E]inmal, während ich schlafe, wird er sich daran machen, meinen Körper zu sezieren, um alles über mich zu erfahren, um zu sehen, wie mein Organismus funktioniert. Auf der Suche nach Geheimnissen wird er Zellen aufschneiden, in denen er gespeicherte Gedanken zu finden erwartet, damit er mich in- und auswendig kennt. (MF, 124f.)

Im Zuge dieses allumfassenden Wissensdrangs lässt Beyer, wie noch genauer zu zeigen sein wird, seinen Erzähler die gängigen Metaphern des Begehrens wörtlich nehmen. Er hinterfragt dadurch die Funktion überlieferter Sprachbilder bei der Erfassung und Interpretation von Welt. Auf diese Weise wird aus dem Nähebegehren gegenüber dem Anderen ein »Austritt aus der sicheren Körperummantelung« (MF, 123), was durchaus anatomisch zu verstehen ist: Der Roman enthält Visionen des geöffneten, geritzten, aufgeschnittenen, zerteilten Körpers, und auch das Einverleiben von Körpermaterial oder kanibalistische Praktiken werden thematisiert. Auslöschung und Auflösung sowie Sexuelles und Grenzüberschreitendes sind grundlegende Themen des Romans.

Im Anhang zu seiner Erzählung hat Beyer eine Liste seiner zitierten Quellen angeführt, in der bemerkenswerterweise die Referenz auf Bataille fehlt. Dieser Umstand ist interessant, da Beyer im Zuge eines Vorabdrucks von drei Kapiteln aus *Das Menschenfleisch* 1990 und des angegliederten Essays *Pinkshots*

14 J. Jacobs: *Liebhaber klebt auf der Bindehaut*.

die Referenz auf Batailles *Geschichte des Auges* (1928) besonders hervorhebt.¹⁵ Und in dem Essay *Wissenswertes o.ä.* von 1992 verwendet Beyer unmarkiert Versatzstücke aus Batailles Texten. Wenn Beyer auf diese Weise den Bezug zu Batailles literarischem Text, der noch vor der ›Theorie der Verausgabung‹ entstanden ist, selbst nahelegt, so stellt sich die Frage, welche lebensweltliche Erfahrung der 1980er Jahre durch den Rückgriff auf Bataille ausgedrückt wird und welche Rolle dabei dem geöffneten, zerstückelten oder geritzten Körper zukommt. Handelt es sich um einen Rückzug in den Körper als vermeintlich letzte authentische Instanz angesichts fortschreitender Säkularisierung, d.h. wird »das eigene Fleisch [...] als letzte Gewissheit einer sich entäußern- den Welt erlebt«, wie dies Ruch vermutet?¹⁶ Oder erweist sich der Körper im Text – wie es die Perspektive einer Soziologie des Körpers nahelegt – als nie restlos in Verstehbarkeit überführbare Verkörperung sozialer Kräfte?¹⁷

Diesen Fragen wird im Folgenden anhand des Motivs des Auges bzw. der Blindheit, ausgehend von Batailles *Die Geschichte des Auges*, unter Hinzuziehung u.a. von Foucaults Überlegungen zur historischen Verbindung von Diskursen in Bewegung und Körpern in Konstellationen anhand seiner Untersuchungen zum klinischen Blick und zur Überschreitung sowie von Friedrich Nietzsches Ausführungen in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* mit Bezug auf Beyers Roman nachgegangen.

2. Der Sehsinn und die Überschreitung

Im Gegensatz zum Ohr als aufnehmendem Organ oder zum Tastsinn als empfangender Sinn ist das Auge mit Vorstellungen der Wechselwirkung von Innen- und Außenwelt verbunden. Das Auge kann externen Einflüssen nicht nur Einlass gewähren, sondern auch ins Außen zurückwirken, nonverbale Botschaften aussenden oder durch Verschließung willentlich zurückhalten. Im Zuge der zivilisationsbedingten Trennung von Geist und Körper seit Descartes sowie der zunehmenden Verwissenschaftlichung der westlichen Welt gilt das Auge als »durchweg aufgeklärtes«¹⁸ oder »fast schon theoreti-

15 M. Beyer: Pinkshots, S. 109f.

16 H. Ruch: Literatur der 90er Jahre, S. 35.

17 Vgl. A. Hahn: Kann der Körper ehrlich sein?

18 G. Mattenklott: Das gefräßige Auge, S. 224.

sches Organ«¹⁹ und wird zum »Hauptsinn der Moderne«.²⁰ Das Sehen habe daher, so führen Kamper und Wulf aus, eine Leitfunktion gegenüber anderen Sinnen in Form von Kontroll- und Selbstkontrollfunktionen erhalten.²¹

Betrachtet man die Werke der anatomischen Literatur von Autorinnen und Autoren wie Marcel Beyer, Ulrike Dreasner, Rainald Goetz, Durs Grünbein, Reto Hänni, Thomas Hettche oder Ulrike Kolb, so lässt sich ihr Vorgehen als eine Erprobung des klinischen Blicks auf dem Feld des Literarischen bezeichnen. Häufig verbindet sich damit auch eine Auseinandersetzung mit dem im 18. Jahrhundert einsetzenden modernen Wissenschaftsverständnis sowie mit dem Rationalismus der Aufklärung und seinen Folgen.²² Foucault hat in seiner Untersuchung zur *Geburt der Klinik* (1963) dargelegt, dass mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ein Wandel im Verhältnis von Sprache, Sehen und Wissen stattgefunden habe. Der analytische Blick koppele sich zunächst von der Einbildungskraft ab²³ und der prüfende Blick weiche hernach unter dem Einfluss der Anatomie einem punktgenauenerspählen.²⁴ Die Überwachung der Kranken durch die Institution der Klinik zeuge von einem Anspruch auf Herrschaft, der sich auf ein distanziertes und kontrollierendes Sehen gründe.²⁵ Auf diese Weise erfahre das Auge eine Funktionalisierung im Zwang der Zwekrationalität. Das Sehen werde zugleich Erkenntnis- und Disziplinierungssinn.²⁶

Als parallel verlaufende Gegenbewegungen lassen sich vor allem im kulturellen Bereich historisch wiederholt Tendenzen zur Befreiung der Sinne aus den symbolischen Ordnungen ausmachen. Als eine solche Gegenbewegung kann auch das von Kamper und Wulf zu Beginn der 1980er Jahre konstatierte Schwinden der Sinne betrachtet werden, das sie als Kennzeichen einer postmodernen Ästhetik begreifen. In dieser offenbare sich ein ambivalentes Ereignis zwischen dem Zerfall des historischen Zusammenhangs der Sinne mit sozialen Sinnstiftungen und der Idee einer möglichen Befreiung der Sinne

19 Ebd., S. 237.

20 D. Kamper/C. Wulf: *Blickwende*, S. 11.

21 Vgl. C. Wulf: *Das gefährdete Auge*, S. 22.

22 Vgl. zu Letzterem T.A. Kunz: *Zwischen Descartes und Sade und darüber hinaus*; vgl. F. Schößler: *Mythos als Kritik*.

23 Vgl. M. Foucault: *Die Geburt der Klinik*, S. 121.

24 Vgl. ebd., S. 135f.

25 Vgl. ebd., S. 103. Vgl. dazu auch den Beitrag von J. Reichenpfader in diesem Band.

26 Vgl. C. Wulf: *Das gefährdete Auge*, S. 28f.

im Durchgang zu anderen Wahrnehmungsstrukturen.²⁷ Eine so verstandene postmoderne Sinnesästhetik ist als Kritik des Auges im Sinne einer Kritik des geistigen Sinns zu betrachten und äußert sich als Hochschätzung der Nahsinne.²⁸ Von diesen Prämissen ausgehend, liegt für die anatomischen Literatinnen und Literatur der 1980er und 1990er Jahre ein Rückgriff auf die ästhetischen Programme der Avantgarden Anfang des 20. Jahrhunderts auf der Hand, in denen es auf vielfältige Weise um Transgressionen der Wahrnehmung und des ihr zugehörigen Organs ging.²⁹

Ein radikales Beispiel hierfür ist Batailles *Die Geschichte des Auges*, die Teil seines frühen literarisch-obszönen Werks ist. Es handelt sich dabei um die Geschichte der sexuellen Initiation des Erzählers und seiner zu Beginn noch mädchenhaften Freundin Simone bis zu ihrem Tod mit 35 Jahren. Das Erwachen der triebhaften Energien äußert sich insbesondere bei Simone durch eine sich an das Auge bindende Obsession. Um eine besonders eindrückliche Szene handelt es sich beim sexuellen Spiel mit dem herausgerissenen Auge des in obszöner Lustbefriedigung in der Kirche ermordeten Priesters: »Sie müssen mir sofort das Auge geben, reißen sie es ihm aus«, befiehlt Simone dem Engländer Sir Edmond.

Sie streichelte sich die Beine und schob das Auge an ihnen entlang. Die Liebkosung des Auges auf der Haut ist von einer unendlichen Sanftheit [...]. Simone jedoch amüsierte sich, ließ das Auge in die Spalte ihrer Hinterbacken gleiten. [...]

[D]er Engländer ließ das Auge zwischen unseren Leibern rollen.

– Stecken Sie es mir in den Hintern, schrie Simone.

Sir Edmond steckte die Kugel in die Spalte und schob sie tief hinein.³⁰

Die Instanz des Auges wird im Zuge diverser Orgien wiederholt zerstört und/oder einverleibt, um auf diese Weise das Vergnügen an der Überschreitung der gesellschaftlichen und institutionellen Autoritäten zu steigern, für die das Auge steht: schamerzeugende Normen, die Eltern, die Kirche. Roland

27 Vgl. D. Kamper/C. Wulf: Blickwende, S. 10.

28 Vgl. ebd., S. 14.

29 Vgl. André Bretons Überlegungen zur Bedeutung des Blicks und des Auges für die zeitgenössische Malerei in *Le surréalisme et la peinture* (1928), Luis Buñuels und Salvador Dalís Sezierung eines Auges in dem Kurzfilm *Un chien andalou* (1929) oder den experimentellen russischen Stummfilm *Человек с киноаппаратом* (dt.: *Der Mann mit der Kamera*) von 1929.

30 G. Bataille: *Die Geschichte des Auges*, S. 47.

Barthes hat in seinen Überlegungen zu Batailles *Geschichte des Auges* daher darauf hingewiesen, dass es sich bei diesem Text im eigentlichen Sinn um die Geschichte eines Objekts handle. Nicht Simone und der Erzähler seien die Protagonisten – was im übrigen Batailles *Geschichte* von Sades *Justine und Juliette* unterscheide –, sondern das Auge, das auf seiner Wanderschaft durch eine bestimmte Imagination deformiert, nie jedoch verlassen werde.³¹

3. Auge – Ekstase – Tod: Batailles *Geschichte des Auges*

»Heute weiß ich, dass ich ›blind‹ bin, grenzenlos blind, der auf dem Erdball ›verlassene‹ Mensch«, so schreibt Bataille in seinem *Vorwort zur ›Geschichte des Auges‹*.³² Es handelt sich dabei um ein lustvolles Mangelbekenntnis, denn das Auge ist für Bataille das Organ der Bezeichnung, der Zuschreibung und der Beurteilung. Als solches erzeugt es erst die Unterscheidung zwischen Gut und Böse, dabei moralische Regeln und Tabus setzend. Mittels des Vorgangs des Benennens, d.h. der begrifflichen und moralischen Festlegung, erzeuge es daher erst die Sünde.³³ »Ich liebte das, was man für ›schmutzig‹ hält«, bekennt der Erzähler der *Geschichte des Auges*.³⁴ Die Auseinandersetzung mit den verurteilenden Begriffen und der Moral muss folglich auf dem Gebiet der Sprache ausgetragen werden, denn die Sprache reicht immer nur bis zur Grenze des Unbenannten. Auf diese Weise wird die Literatur bei Bataille zum Ort der Orgie, des Exzesses und der Überschreitung, zu einem Ort also, an dem sich der Mensch dem – durchaus im Hegel'schen Sinn zu lesenden – ›herrschenden‹ Prinzip des Auges widersetzt, um sich in grenzenloser Blindheit zu verausgaben, und dabei zugleich den Versuch zu unternehmen, ins Unbenannte benennend vorzustößen.

Die Ordnung der Steigerung verläuft in Batailles *Geschichte des Auges* von der metaphorischen Dingübertragung (das Ei als Auge, die Sonne als Auge) in einem zunehmenden Prozess der ›Belebung‹ (halb ausgeschlüpfte Ei, das ertränkt wird) bis zur analen und vaginalen Einverleibung eines menschlichen Auges. Aus dieser Bewegung einer permanenten Überbietung des Orgiastischen ergibt sich, nach Alt, eine »Poetik des Exzesses«, in der die Literatur

31 Vgl. R. Barthes: La métaphore de l'oeil, S. 770-777.

32 G. Bataille: Die Geschichte des Auges, S. 187.

33 Vgl. P.-A. Alt: Ästhetik des Bösen, S. 424.

34 G. Bataille: Die Geschichte des Auges, S. 31f.

zum Gipfel des Exzesses werde.³⁵ *Die Geschichte des Auges* wird dabei zu einer Geschichte aus und über Vorstellungen im doppelten Sinn: im Text und als Text. Denn die Geschichte reichert sich nicht nur mit Beschreibungen der Durchführung sich steigernder obszöner Szenen an, ein Anteil an Obszönitäten wird allein durch (versprachlichte) Vorstellungen vermittelt.³⁶

Batailles Erzähler legt außerdem im Nachhinein das Imaginative seiner Erzählung offen und betont dabei die Unwillkürlichkeit des entstandenen Texts, der im Medium der Sprache die exzesshafte Verausgabung realisiert und mit Hilfe der Sprache die Überschreitung der Sprache sucht. An diesem Punkt verbindet sich die Sprache mit dem Tod, der die einzige Grenze ist, die das Subjekt nach dem Tod Gottes noch begrenzt. Der Tod jedoch übersteigt wiederum jede Vorstellungskraft, wie Bataille im *Entwurf für eine Fortsetzung der Geschichte des Auges* angesichts des Todes von Simone betont: »[I]m Grunde ist diese Exaltation größer als die Imagination, die sie sich vorstellen kann, sie überschreitet alles. Aber sie gründet in der Einsamkeit und Sinnlosigkeit.«³⁷

4. Auge – Mund – Tod: Beyers Menschenfleisch

Marcel Beyers Roman *Das Menschenfleisch* handelt ebenfalls von Vorstellungswelten und dem Problem, das die Sprache beim Begreifen von Zusammenhängen der äußeren Welt darstellt, von einer trennenden Differenz des Subjekts zur Welt, von der Frage nach Möglichkeiten der Überschreitung sowie von der Sinnlosigkeit und Einsamkeit als Grundlage des Todes. Durch die Auflösung der Satzstrukturen wird nicht nur Vieldeutigkeit erzeugt, sondern es wird auch mit dem Eindruck eines Bewusstseinsprotokolls gespielt, wobei allerdings von Beginn an deutlich wird, dass die gesamte Erzählung der darstellenden Vorstellungswelt des Erzähler-Ichs entspringt.

Der Roman setzt *in medias res* mit einer Sequenz ein, in der eine Fliege sich schuttsuchend ausgerechnet in einer fleischfressenden Pflanze niederlässt. Dieser fatalen Entscheidung geht eine Fehleinschätzung und Verharmlosung der Pflanzengestalt durch die denkende Fliege voraus, d.h. ein Nicht-Sehen und Nicht-Erkennen der wahren Gegebenheiten, das sich für die Fliege nicht oder immer erst zu spät in partielle Erkenntnisse umsetzt. Die Enge und

35 P.-A. Alt: *Ästhetik des Bösen*, S. 426.

36 Vgl. G. Bataille: *Die Geschichte des Auges*, S. 17.

37 Ebd., S. 53.

Ausweglosigkeit, die Einsamkeit und Sinnlosigkeit der todbringenden Eingangssequenz spiegelt die Atmosphäre des gesamten Romans. Dadurch wird verdeutlicht, dass dieses Erzählen an der Grenze des Todes stattfindet. Nach dieser Eingangssequenz setzt die Erzählung als Ich-Erzählung neu an und im weiteren Erzählverlauf wird sodann die Arbeit an und mit dieser Grenze im Medium der (Literatur-)Sprache verfolgt. Dieses Medium jedoch erweist sich als ebenso fragil wie die Vorstellungs- und Interpretationsfähigkeit der Fliege; denn es heißt von dem Ich-Erzähler, er zöge aus seinen genauen Beobachtungen Schlüsse, die nicht auf Wiedergabe oder Wahrheit, sondern auf Wirkung zielten:

Daß ich zwar zur genauen Beobachtung fähig sei, heißt es, daß mir vieles auffalle, daß ich aber aus dem Wahrgenommenen Schlüsse auf eigene Weise zöge, daß ich, damit meine Darstellungen die gewünschte Wirkung erzielten, nicht umhin käme, meine Erzählung ein wenig zu frisieren. Daß ich die teils natürlichen, teils fieberhaften Bewegungen des Körpers nicht so darstellte, wie sie seien, sondern daß meine Assoziationen alles verschleierte, daß das Beobachtete am Ende so dastehe, wie ich es gesehen hätte, ein Topograph des Verwachsenen. (MF, 8f.)

Im Erzählen also, d.h. in der Überführung des Beobachteten in eine sprachliche Struktur, wird das Gesehene vom Erzähler durch Assoziationen so stark verschleiert, dass es als Topografie des Verwachsenen einer Art labyrinthischem Erzählen gleichkommt, in dem der Erzähler in Analogie zur fleischfressenden Pflanze als »Fallensteller« (MF, 9) fungiert. Dieser sich selbst von Anfang an als unzuverlässig offenbarende Erzähler lässt somit auch das Erzählte undurchsichtig werden, versetzt mithin die Lesenden gezielt in die Position der Blindheit gegenüber dem Realitätsgehalt des Dargestellten. Damit befinden die Lesenden sich in einer ähnlich ungesicherten Beziehung zum Erzähler wie dieser sich zu seiner Freundin K.: Seine Versuche, durch Entzifferungsarbeit an der (Körper-)Sprache zu identifizieren, ob sie einen anderen Mann hat, bleiben bis zum Ende des Romans nicht zuletzt deshalb ungesichert, weil das Erzählte selbst von Anfang an auch ein Phantasma des Erzählers sein kann.³⁸ Als solches kann es auch bloß der obsessiven Natur des Erzählers entspringen, zu der er sich zu Beginn bekennt: »Alle Wörter mit K sammeln, wem auch immer Einlass gewähren in das eigene Körpergehäuse.«

38 Vgl. zu unentscheidbar unzuverlässigem Erzählen den Beitrag von S. Bernhardt in diesem Band.

(MF, 8) Dass der unausgesprochen bleibende Name K.s als Kürzel für ›Körper‹ oder ›Körpergehäuse‹ gelesen werden kann, macht deutlich, welche zentrale Rolle der Physis im Roman zukommt.

In Batailles *Geschichte des Auges* kommunizieren die Körper – in aller mit den Exzessen verbundenen Widersprüchlichkeit – auf einvernehmliche Weise miteinander. Die Basis dafür bildet die Bereitschaft der Lustbefriedigung im Exzess bis in den Tod. Beyers Erzähler hingegen versteht die Zeichen der Körper nicht. Dies lässt sich exemplarisch am Beispiel des durch die Eifersucht aufwallenden Bluts des Erzählers verdeutlichen:

»[W]as hat das Blut zu berichten, der ganze Körper. Während ich mich auf irgendwelche Veränderungen zu konzentrieren versuche, auf sinnvolle Abläufe, ohne aber zu einem Schluß zu kommen [...]. Vielleicht hat das Blut auch aufgegeben, weil ich nichts verstand, bis zum nächsten Mal, wenn mich das hämmernde Pulsieren wieder nach einer Antwort, nach einer Reaktion suchen läßt. [...] Es wäre schlimm, wenn K. zum Beispiel sagte: merkst du nicht, dein Blut will dir etwas mitteilen, hör doch einmal zu, es will, daß du das und das tust.« (MF, 41f.)

Der Erzähler ist gleichsam blind gegenüber den Zeichensystemen des eigenen Körpers. Somit kann das Subjekt auch keine Aussage über die Ehrlichkeit des Körpers treffen. Beyer hebt folglich die nicht vergesellschafteten, nicht sozialisierten Aspekte der Körperlichkeit hervor, d.h. diejenigen, die sich nicht wie einen Text lesen lassen.³⁹ Als ähnlich unwillkürlich erweisen sich manche Körperreaktionen wie beispielsweise die Übelkeit: »man kommt über gewissen Strukturen und Reaktionen nicht hinaus das macht der Körper dann ganz allein daß ihm schlecht wird«. (MF, 67) Der Körper fungiert dabei zugleich als »[g]roßartiger Zeichenvorrat [...], der nur dazu dient mir etwas mitzuteilen, ohne daß ich wüßte, worum es geht. Aber der Körper hat seine eigenen Zeichen, er konventionalisiert eine Sprache, ohne mich weiter zu fragen.« (MF, 42) Die Materialität des Körpers gehorcht bei Beyer somit Regeln, die nur bis zu einem gewissen Grad domestizierbar, d.h. durch Zuschreibung von Sinnhaftigkeit kontrollierbar⁴⁰ sind. Fungierte das Fleisch also hier als authentische Instanz und letzte Gewissheit, so blieben eben diese für das Subjekt in mehr oder minder unerreichbarer Ferne.⁴¹

39 Vgl. A. Hahn: Kann der Körper ehrlich sein?, S. 670f.

40 Vgl. A. Hahn: Kann der Körper ehrlich sein?

41 Vgl. zu Körperbildern auch die Einleitung von N. Lehnert/I. Meinen in diesem Band.

Gleichwohl steht die Möglichkeit, dass der Körper ein Lieferant von Botschaften sein könnte, zu denen dem Erzähler lediglich der Entzifferungsschlüssel fehlte, stets im Raum. Und aus dieser Vermutung speisen sich auch die Körperöffnungsvorstellungen im Roman; denn als Lösung der Unlesbarkeit des Körpers überlegt der Erzähler: »Also bleibt mir nur Horchen, oder ich müßte nachsehen, was vorgeht.« (MF, 42) Zugang zum eigenen Körper können folglich nur die Nahsinne ermöglichen, wobei mit der sprichwörtlichen Wendung, des In-sich-hinein-Hörens gespielt wird. Wollte man allerdings »nachsehen, was vorgeht«, d.h. den klinisch-anatomisch beobachten den Blick bei sich selbst ansetzen, so müsste man den eigenen Körper öffnen. Als Folge bliebe dann nur eine sehr begrenzte Zeit für die Nahansicht und die damit in Aussicht gestellte Erkenntnis, bevor die Blindheit des Todes einsetzte.⁴²

Die Obsessionen bei Bataille generieren über das körperliche/non-verbale auch ein verbales Einverständnis zwischen den Personen, welche das Paar bei Beyer ebenfalls eingebüßt hat. Es gibt bei Bataille keinen Moment sprachlicher Irritation oder Distanz im Ausagieren der Verausgabungen, kein Unverständnis und keine Missverständnisse in der auf die Orgie zielenden Kommunikation. Stattdessen zerfällt dem Erzähler bei Beyer die wahrgenommene Außenwelt in unverständliche Zeichensysteme. Denn einerseits hat »grundsätzlich [...] alles Bedeutung« (MF, 65), andererseits hat der einzelne Mensch nur einen klar umgrenzten Wortschatz, »ein kleines Feld, auf das wir begrenzt sind« (MF, 16). Dieser enge Bereich böte, so der Text, wenig Variationsmöglichkeiten in den einfachen Satzstrukturen und den meisten Wörtern (MF, 103). Beyer rekurriert damit auf den für das 20. Jahrhundert paradigmatischen Sprachskeptizismus und zeigt sein Personal »ausgeliefert an die Fülle der Signifikanten«.⁴³ Die diskursive Organisation der Beziehung führt – in Verbindung mit dem obsessiven Charakter der Entzifferungsarbeit – zu einer Konzentration auf die Produktionsstätte der menschlichen Semiose, in dem Versuch an ihr, d.h. an der Grenze zum Anderen, Bedeutungssicherheiten zu gewinnen.

Darüber hinaus erweist sich für den Erzähler jedoch sukzessive auch die eigene Sprache als unverständlich. Sie begegnet ihm als Hindernis oder Bedrohung: »permanent überfallen mich die Dinge und die Wörter es ist zum sich die Augen ausstechen lassen Ohren abbeißen – schneiden« (MF, 48). Die

42 Vgl. auch den sich selbst skalpierenden Boten (MF, 116).

43 G. Bartl: Spuren und Narben, S. 403.

Aussparung der Satzzeichen zeigt den Versuch, das Hindernis des vorgegebenen Sprachkörpers zu überwinden: Die stammelnde Konstruktion erweckt den Eindruck der Bewusstseinsreportage, entgrenzt die Wortbezüge und verstärkt die Vieldeutigkeit im Text.

Die Eifersucht dient im Roman als Beispiel existenziellen Scheiterns an der Entzifferungsarbeit, in dem die Sinnesorgane den von ihnen erwarteten Entzifferungsdienst versagen und die Wahrnehmungen uneindeutig werden. So wird z.B. dem Sehsinn gezielt seine tradierte Funktion als beobachtende, kalkulierende und bewertende Instanz entzogen. Der Sehsinn versagt den rationalen Zugriff auf die Erscheinungsformen der Welt, sodass ein gleichsam blinder Blick entsteht. Da Eifersucht Ausdruck eines exklusiven Nähebegehrens ist, wird dort, wo der Augensinn zur Sprache kommt, eine Tendenz zur Nahsicht erkennbar, häufig ist auch von den verschlossenen (MF, 14, 45, 75, 84f., 94, 104) oder nur halb geöffneten (MF, 75, 138), den geblendeten (MF, 40, 153), den ausgestochenen (MF, 48), ausgekratzen (MF, 152), verklebten (MF, 116), verschleimten (MF, 36) oder blinden (MF, 13, 21, 36, 39, 74, 76, 145, 153, 158) Augen die Rede. Die begehrenden Blicke des Erzählers zielen ebenfalls auf maximale Nähe, indem sie sich auf Innenansichten des Körpers richten.

Besonders deutlich wird die Tendenz zur kurzen Distanz in der Analogie von Auge und Mund als »für die Kommunikation wichtige[] Körperteile und -stellen« (MF, 43).⁴⁴ Der Zungenkuss wird so zum Versuch der Entzifferung des Gegenübers: »wir haben dem Mund das Sehen überlassen« (MF, 74). Dieses Vorgehen erweist sich als leitmotivisches Herantasten an den Anderen im Nahbereich der Sinne. Da Analogien des Auges zu Vagina und Anus,⁴⁵ wie sie z.B. in Batailles *Geschichte des Auges* auftreten, in Beyers Roman nicht ausagiert werden, wird der Fokus einerseits von der körperlich-sexuellen auf die beobachtende Funktion der Organe verlagert, d.h. auf ihre Rolle als welterschließende Instanzen (Sehen und Sprechen). Andererseits betonen sie die aufnehmende Funktion der Körperteile, indem das Auge mit oraler Welterkundung gekoppelt wird: »Das Sehen allein dem Mund überlassen, eingefasst von den Lippen die Umgebung greifbar machen« (MF, 140).

Zu einem späteren Zeitpunkt im Text wird dem Erzähler in einer Gewaltdiagnose die Zunge herausgeschnitten. Diese Handlung erfolgt, indem dezidiert

44 Vgl. z.B. die Analogie von aufgerissenen Augen und offenem Mund (MF, 116), von zuckenden Lidern und zuckendem Mund (MF, 88).

45 Vgl. G. Mattenklott: Das gefräßige Auge, S. 230.

»von hinten über meine Augen hinweg mit der Hand in meinen Mund gegriffen« wird, die Analogie von Auge und Mund also erneut anklingt: »dann greift die Hand erneut und zieht die Zunge raus so weit es geht aus meinem Mund, ein stechender Schmerz an meiner Zungenwurzel.« (MF, 110) Das Heraus-schneiden der Zunge bedeutet damit zugleich einen erblindenden Angriff auf die Augen, und in beidem spiegelt sich die Entzifferungsunfähigkeit des Erzählers, die auch als ein Scheitern der ersehnten Einverleibung von Welt zu lesen ist.

5. Nähebegehren im Exzess: Einverleibungsvisionen

Im obszönen Akt, im Exzess geht es nicht um Distanz, nicht um trennende Bestimmtheit oder Kontaktlosigkeit. Orgiastische Energien sind auf Nähe und Kontakt, auf Verschlingen und Verschlungenwerden aus. Stellen die Augen, im Gegensatz zu den Nahsinnen des Geruchs-, Geschmacks-, Tast- und Temperatursinns, einen Kontakt auf Distanz her,⁴⁶ so zielt die Einverleibung⁴⁷ des Auges bei Bataille auf (konvulsivische) Nähe, auf die distanzlose Vergewärtigung des Fremden im Exzess. Obsessionen sind so gesehen Einverleibungen des Fernen. Sie sind radikale Gegenbewegungen zur Abstraktion, die durch den beobachtenden Blick ebenso erzeugt wird wie durch die Abstraktheit der Begriffssprache. Dass derart einverleibende Vereinigungsakte mit der Vernichtung des Einverleibten einhergehen, zeigt nicht nur die Notwendigkeit des Herauslösens des Auges aus dem Körper oder des Abschneidens der Hoden vor deren klitoraler Einverleibung in Batailles *Geschichte des Auges*. Auch die oralen Einverleibungsvisionen von Beyers Erzähler lassen keinen Zweifel an der zerstörerischen Kraft derartigen Nähebegehrens:

Darüber hinaus gibt es auch Gegenstände, deren Gestalt man annehmen möchte, um in der Nähe der Person zu sein: [...] Ein Getränk im Glas, um in ihren Mundraum zu gelangen. Dort würde dann bereits mit der Verdauung begonnen, man selber zersetzte sich in kleinere Bestandteile, verursacht durch die Enzyme der Person, der man nahe sein wollte. Vermischt mit ihrem Speichel sähe man sich das Innere des Mundraums an, wenn es nicht zu dunkel wäre. Von der Zunge weiter in Richtung Rachen befördert, gelangte man

46 Vgl. C. Wulf: Das gefährdete Auge, S. 21.

47 Vgl. zur Figur und Funktion der Einverleibung die Beiträge von D. Weinbach, J. Tönsing, N. Lehnert und C. Ansari in diesem Band.

durch die Speiseröhre (an der Luftröhre vorbei, wo sich der Kehlkopf befindet) hinab in den Magen, man sähe die Person von innen, hätte gleichzeitig Hautkontakt mit ihr, könnte also vollauf zufrieden sein, obwohl man sich in Auflösung befände aufgrund erneuter Zugriffe von Enzymen, um bald sich mit anderer Nahrung (vielleicht auch verwandelten Eifersüchtigen?) im Magen zu sammeln. So hätte man sich von der Person wortwörtlich einverleiben lassen, um in Bereiche zu gelangen, die man sonst nie sehen, nie berühren könnte. (MF, 11)

Ersehnt wird hier der anatomische Blick in die verborgensten körperlichen Regionen der begehrten Person unter dem Phantasma der Einswerdung und Selbstauflösung bis zur Selbstvernichtung zugunsten einer knapp bemessenen Zeit größtmöglicher Nähe. Dabei stoßen Konnotationen sinnlicher und körperlicher Innenschau aufeinander. Im letzten Augenblick wird der Augenblick ins dunkle Innere des anderen ersehnt. Es bleibt ein ironischer Wink, dass selbst noch in dieser vollständigen Hingabe Exklusivität nicht zu haben ist, stattdessen noch der intimste letzte Moment zu teilen wäre mit anderen Eifersüchtigen, und dass gerade die Verwandlung in Nahrung, welche das Erfahrungsmoment des Einverleibtwerdens erst ermöglicht, zugleich blind macht für das Erkennen potenzieller Rivalen.

Unter latenter Anspielung auf die Transsubstantiation in der Eucharistie geht es hier allerdings nicht um die Aufnahme einer heiligen Kraft durch den Abendmahlsempfänger, d.h. nicht um den spirituellen Hunger, der mit der Transformation Christi in ein Bild (Hostie und Wein) von der Materie einhergeht.⁴⁸ Vielmehr wird der Verzehrte mit der profanen Nahrungsmaterie identisch und imaginiert sodann seine Beschädigung durch physiologische Prozesse, d.h. den eigenen Tod durch enzymatische Zersetzung im Magen gemeinsam mit anderen Speisen. Vollzogen wird bei Beyer folglich gerade jener Vorgang der Einverleibung, der im christlichen Ritus durch das Fasten vor dem Abendmahl vermieden werden soll; denn die Vermischung des Göttlichen mit zu verdauender Speise käme einer Entweihung und Vernichtung des Sakralen gleich.⁴⁹ Die auf das rein Anatomische zielende Behandlung der Eucharistie bei Beyer lässt sich vor der Folie der Orgie mit Sir Edmond in der Kirche in Batailles *Geschichte des Auges* lesen, in der Hostie und Wein zu Sper-

48 Vgl. G. Mattenklott: Das gefräßige Auge, S. 232f.

49 Vgl. ebd.

ma und Urin Christi umkonnotiert werden.⁵⁰ Allerdings verliert die Szene bei Beyer den bei Bataille noch vorhandenen sakralen Aspekt durch das gänzliche Fehlen christlicher Symbolik. Somit kann es auch nicht zu einer Entweihung der heiligen Zeichen kommen, zu dem Vorgang also, an dem sich die sexuelle Lust bei Bataille entzündet. Stattdessen wird die Szene bei Beyer zum Ausdruck einer Erfüllung des wörtlich genommenen Wunsches nach dem Verschlungenwerden durch den begehrten Anderen, die das begehrende Subjekt mit Vernichtung bezahlt, indem es sich sprichwörtlich von seinem eigenen Begehren verzehren lässt. Hier wird beispielhaft das sprachformelhafte Erfahren von Welt in Beyers Roman erkennbar, das die Vorstellungswelt des Erzählers begrenzt. Die damit einhergehenden Beobachtungsstrategien ermöglichen ihm ein Begreifen des Phänomens ›Eifersucht‹ lediglich innerhalb metaphorisch vorgefasster Bedeutungssysteme. Das Wörtlichnehmen der Bildsprache zeugt von dem Versuch, durch deren Tilgung zu einem Realismus hinter der formelhaften Sprache vorzudringen.

6. Die Welt ohne uns – Blindheit – Tod

Marcel Beyer schreibt in einem frühen Essay in der Sammlung *Das erste Buch*, für die Autorinnen und Autoren gebeten wurden, aus der Retrospektive einen erneuten Blick auf ihre frühen Texte zu werfen: »In meinen frühen Gedichten gab es nichts zu sehen.« »Damals«, schreibt Beyer weiter, »war ich ein entschiedener Feind der Bilder, Metaphern widerstrebten mir, Sichtbares wollte ich nur in schemenhafter Form in den Gedichten finden, es gab keine Szenarien, konkrete Räume oder Orte wurden nicht genannt, kein Name, der, sei er auch noch so fremd, stets auf etwas weist, das sich mit dem Auge erfassen ließe.«⁵¹ Und obgleich Beyer betont, dass er bei Beginn der Arbeit an *Das Menschenfleisch* im März 1986 »schon lange« kein »Feind der Bilder« mehr gewesen sei,⁵² lassen sich diese Ausführungen durchaus noch auf den Roman anwenden, der ohne einen spezifischen Ort der Handlung, ohne Namen der Protagonisten auskommt und in dem die Sprachbilder durch Wortwörtlichkeit zersetzt und die »Wörter Sätze« (MF, 72) aufgerissen werden wie ein

50 Vgl. G. Bataille: Die Geschichte des Auges, S. 44.

51 M. Beyer: Brixton, S. 220.

52 Ebd., S. 224.

Körper und in Analogie zu den Körpern: »Die Naht, die Lippen aufreißen, Entzifferungskunst« (MF, 70).

In *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* disqualifiziert Nietzsche die sprachliche Konvention als Ausdruck des menschlichen »Trieb[s] zur Metaphernbildung«. Sie entstehe einzig aus der willkürlichen Übertragung eines Nervenreizes »in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher.«⁵³ Bei diesem Vorgang verstellt sich der Mensch den Zugang zu dem, was Nietzsche »das rätselhafte X des Dings an sich« nennt.⁵⁴ Nietzsche nimmt folglich eine physiologische Begründung des menschlichen Übertragungstriebes vor und betrachtet bereits den unbewussten Zugriff des Menschen auf Welt als metaphorisch. Er führt aus, dass jener Trieb ein »Fundamentaltrieb des Menschen« sei, »den man keinen Augenblick wegrechnen kann, weil man damit den Menschen selbst wegrechnen würde«.⁵⁵

In Beyers Roman *Das Menschenfleisch* versucht der Erzähler, der Metaphernsprache zu entkommen, indem er die Bildsprache wörtlich nimmt. In den Selbstauflösungsfantasien geht es letztlich um den Versuch, zu einem Realismus jenseits des Subjekts vorzustoßen: »um nur sehen zu können, was da ist« (MF, 121), ohne Vorstellungs-, Interpretations- und Kohärenzbildungszwang. Die Erzählung aber steigert sich weiter bis zu dem Wunsch, auch alles Wörtliche loszuwerden und sich dem »Todestrieb der Sprache« (MF, 157) zu ergeben: »Schnitt und aus, also nichts mehr, keine Schrift, ich bin des Schreibens nicht mehr mächtig [...], des Menschen Ablösung von Haut und Fleisch, den Wechsel der Erscheinung ins Nichts verlagert, in Dunkelheit nicht ich« (MF, 155). Auf diese Weise lässt sich *Das Menschenfleisch* als ein Versuch lesen, den Menschen im nietzscheanischen Sinn wegzurechnen: »Ich muß diese Sätze überwinden, dann sehe ich die Welt richtig. So dem allgemeinen sprachlichen Rauschen entgehen, das einen bereits in der Gebärmutter umgibt, Herzklopfen, sprachliche Laute, die von außen in den Körper eindringen.« (MF, 158) In diesem Sinne ist Beyers früher Roman, wie seine frühe Lyrik, der Versuch, eine Welt ohne uns zu denken: »als umkreiste ich einen blinden Fleck, in dessen Zentrum, ich vorstoßen will«,⁵⁶ beschreibt Beyer diese Bewegung der frühen Schriften.

53 F. Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge*, S. 544.

54 Ebd., S. 545.

55 Ebd., S. 551.

56 M. Beyer: Brixton, S. 220.

Im Unterschied allerdings zu Bataille, der Anfang des 20. Jahrhunderts noch Bereiche findet, in denen die Angstlust an der Profanierung ausgelebt werden kann, und die ihm das Abenteuer der Exzesse ermöglichen, wird das Subjekt bei Beyer stets auf die eigene fragile und unzuverlässige Erfahrungs- und Vorstellungswelt zurückgeworfen. Denn die Grenzen, die das Subjekt bei Beyer erfährt, sind im eigentlichen Sinn keine äußeren mehr: Die eigene Sprache und der eigene Körper sind ihm ein ebensolches Rätsel wie die Sprache und der Körper des Anderen. Versuche der Überschreitung bedürften einer Anschlussfähigkeit ans Außen mittels verbaler oder somatischer Sprache, die aber beide als Hindernisse unter anderen Zeichensystemhindernissen fungieren. Die Arbeit mit der verbalen Sprache stößt bei Versuchen des Verstehens lediglich auf Versatzstücke und Sprachformeln, die schon vorher da waren. Auf diese Weise tritt die Sprache als ›Beobachtungsorgan‹ auf Distanz nicht – wie historisch – zu ihrem Gegenstand der Analyse, sondern zum denkenden, sprechenden und nun nicht mehr ›klinisch‹ sehenden Subjekt. Dieses begegnet bei Beyer einer fragmentierten Zitat- und Metaphernwelt, die ihm den Ort der souveränen Selbsterfahrung nimmt, den Bataille im Exzess noch zu behaupten sucht. Die Erfahrung der Grenze hat sich bei Beyer – und dies lässt sich als Kommentar auf die fortgeschrittene Säkularisierung der 1980er Jahre lesen – vollständig ins Innere des Subjekts verlagert.

Jean Baudrillard hat die Postmoderne als »Stadium nach der Orgie«⁵⁷ bezeichnet und damit den Verlust der Kraft hervorgehoben, die Bataille in der Ausschweifung identifizierte.⁵⁸ Er macht dies an der Auslöschung der Metaphern fest, d.h. an dem Verlust differentieller Bereiche: »Einst war der Körper Metapher für die Seele, dann für den Sex, heute ist er Metapher für gar nichts mehr, ist er Ort [...] ohne transzendentes Ziel, in reiner Promiskuität mit sich selbst [...]. Die Möglichkeit der Metapher verschwindet aus allen Bereichen.«⁵⁹ Stattdessen sei im »Zustand der Simulation«⁶⁰ alles bereits da gewesen, habe jede Überschreitung oder Befreiung bereits stattgefunden.

Beyer sucht in seinem Zitat- und Montageroman den Ort des postmodernen Subjekts und stößt dabei auf eine Leerstelle, die als möglicherweise letzten Fluchtpunkt des Begehrens die Vorstellung von der Überwindung des Subjekts, d.h. von der Erzeugung der Ästhetik einer Welt ohne uns enthält.

57 J. Baudrillard: *Nach der Orgie*, S. 9f.

58 Vgl. P.-A. Alt: *Ästhetik des Bösen*, S. 422.

59 J. Baudrillard: *Nach der Orgie*, S. 13f.

60 Ebd., S. 9.

In seinen *Lichtenberg-Poetikvorlesungen* von 2014, die den Titel XX tragen, und damit Nietzsches »für uns gänzlich unzugängliches und undefinierbares X«⁶¹ auf ähnlich erweiterte Distanz rücken wie Batailles Ort X, in welchem die *Geschichte des Auges* ihren Ausgang nimmt,⁶² schreibt Beyer:

Indem ich schreibe, lasse ich mich ein auf die Welt, oder: Indem ich schreibe, nehme ich Distanz zu ihr ein. Ein unablässiges Wechselspiel vielleicht: Ich tariere den Abstand aus zwischen mir und der Welt. Wie aber, wenn dieses Protokoll, peinlich darauf bedacht, keine Lücke zu lassen, in einer widersprüchlichen Bewegung denjenigen auslassen, als Leerstelle auffassen würde, der notiert – als gäbe es diese Welt ohne mich?

Es gibt die Welt ohne mich.⁶³

Literatur

- Alt, Peter-André: Ästhetik des Bösen, München: Beck 2010.
- Barthes, Roland: »La métaphore de l'oeil«, in: *Critique* 195-196 (1963), S. 770-777.
- Bartl, Gerald: Spuren und Narben. Die Fleischwerdung der Literatur im Zwanzigsten Jahrhundert, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.
- Bataille, Georges: »Die Geschichte des Auges«, in: Ders.: *Das Obszöne Werk*, übers. u. mit einem Nachwort v. Marion Luckow, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977, S. 5-53.
- Baudrillard, Jean: »Nach der Orgie«, in: Ders.: *Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, übers. v. Michael Ott, Berlin: Merve 1992, S. 9-20.
- Beauvoir, Simone de: Soll man de Sade verbrennen? Drei Essays zur Moral des Existentialismus, übers. v. Alfred Zeller, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983.
- Beyer, Marcel: *Das Menschenfleisch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991/1997.
- Ders.: »Brixton«, in: Renatus Deckert (Hg.), *Das erste Buch. Schriftsteller über ihr literarisches Debüt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 220-225.
- Ders.: »Pinkshots«, in: *Konzepte* 9 (1990), S. 109-110.
- Ders.: *XX. Lichtenberg-Poetikvorlesungen*, Göttingen: Wallstein 2015.

61 F. Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge*, S. 546.

62 Vgl. G. Bataille: *Die Geschichte des Auges*, S. 7.

63 M. Beyer: *XX*, S. 7f.

- Bürger, Peter: »Moral und Gesellschaft bei Diderot und Sade«, in: Ders.: Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 48-79.
- Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein 1976.
- Ders.: »Vorrede zur Überschreitung«, in: Ders.: Von der Subversion des Wissens, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a.M.: Fischer 1987, S. 28-45.
- Hahn, Alois: »Kann der Körper ehrlich sein?«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 666-679.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: Die Auferstehung des Körpers im Text, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Imhasly, Bernhard: »Das Atmen der Dinge, das Dröhnen des Sterbens: Thomas Hettches Nox«, in: Neue Zürcher Zeitung vom 23.05.1995.
- Jacobs, Jürgen: »Liebhaber klebt auf der Bindehaut«, in: Kölner Stadt-Anzeiger vom 22./23.06.1991.
- Kamper, Dieter/Wulf, Christoph (Hg.): Das Schwinden der Sinne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- Dies. (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.
- Dies.: »Blickwende. Die Sinne des Körpers im Konkurs der Geschichte«, in: Dies.: Das Schwinden der Sinne (1984), S. 9-17.
- Kunz, Tanja Angela: »Zwischen Descartes und Sade und darüber hinaus: Thomas Hettches »Nox« und »Animationen««, in: Studia Germanica Gedanensia 40 (2019), S. 227-239.
- Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, hg. v. Peter Engelmann, übers. v. Otto Pfersman, Wien: Passagen 1986.
- Mattenklott, Gert: »Das gefräßige Auge«, in: Kamper/Wulf, Wiederkehr des Körpers (1982), S. 224-240.
- Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Mohr, Peter: »Junge Kannibalen«, in: Rheinischer Merkur vom 30.08.1991, S. 23.
- Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn, in: Ders.: Werke in vier Bänden, Bd. IV, hg. u. eingel. v. Gerhard Stenzel, Salzburg: Ceasar Verlag 1983, S. 541-554.
- Picandet, Katharina: Zitatomane der Gegenwart. Georg Schmid *Roman trouvé* – Marcel Beyer *Das Menschenfleisch* – Thomas Meinecke *Hellblau*, Frankfurt a.M.: Lang 2011.

- Rüb, Matthias: »Unverdautes. Ein Student und sein Roman«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25.05.1991.
- Ruch, Hermann: Literatur der 90er Jahre. Dokumentation des 6. Bayrisch-Sächsisch-Thüringer Germanistenkongresses vom 7.-9. Mai 1998 in Bamberg, Dillingen: Akad. Für Lehrerfortbildung und Personalführung 2000.
- Schößler, Franziska: »Mythos als Kritik – Zu Thomas Hettches Wenderoman *Nox*«, in: Literatur für Leser 22 (1999), S. 171-182.
- Wellershoff, Dieter: Der verstörte Eros. Zur Literatur des Begehrens, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2004.
- Wulf, Christoph: »Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens«, in: Kamper/Ders., Das Schwinden der Sinne (1984), S. 21-45.

Heilige Scheiße und kommoder Ekel

Über das Skatologische in *Holy Shit*.

Katalog einer verschollenen Ausstellung (2016)

Ingo Breuer (Köln)

Im Jahr 2016 erschien der großformatige Band mit dem rätselhaften Titel *Holy Shit. Katalog einer verschollenen Ausstellung*. Sein Verlag – Diaphanes in Zürich – verspricht laut Homepage dem »Neuen gegenüber so aufgeschlossen wie dem Vergessenen« zu sein und eine »Verschränkung von Diskurs und Literatur, Kunst und Geisteswissenschaften« zu bieten.¹ Hierfür steht der vorliegende Band geradezu idealtypisch: als Archäologie einer Ausstellung, als Verbindung des Hohen und Niedrigen, als Amalgam unterschiedlicher Kunst- und Wissensfelder. In fünf Kapiteln und einem Anhang präsentiert sich der Band als Serie von Text-Bild-Räumen mit den kryptischen Titeln »Janus Quadrifons«, »Theodrom«, »Technodrom«, »Kosmodrom« und »Soziodrom«. Der erste, programmatische Teil sei sowohl allgemein der »Janusköpfigkeit der Moderne« als auch speziell zwei Menschen gewidmet, die »wie zwei Gesichter des Janus-Kopfes, wie zwei End-Anfänge einer Bilder-Geschichte des Menschen und der Kultur« die Krise der Moderne begleitet hätten: »Aby Warburg und Georges Bataille«.²

Dieser Band stellt eine fingierte Verschmelzung zweier Konzeptionen dar, die über einen realen Anlass verfügt: eine 1929 von Carl Einstein angedachte Zusammenarbeit seiner mit Georges Bataille herausgegebenen französischen Kunst-Zeitschrift *Documents* mit der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW), deren Mitarbeiter Fritz Saxl und Erwin Panofsky ab der zweiten Nummer als Mitarbeiter geführt wurden, ohne dass allerdings eine reale Zusammenarbeit dokumentiert ist. Die Anfrage Einsteins an Saxl

1 Zitate aus der Selbstdarstellung des Verlags auf der Homepage unter der Rubrik »Info« (siehe <https://www.diaphanes.net/seite/info-3677>).

2 M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al.: Geschichte keiner Ausstellung, S. 24 u. 17.

ist im Faksimile auf S. 19 reproduziert, doch wo der Band *Holy Shit* schreibt »Wohl versandete seine Anfrage« (S. 18), findet sich stattdessen ein ausführlicher Briefwechsel, in dem die sehr unterschiedlichen Ansätze von Aby Warburg und seinem Team auf der einen Seite und dem Redaktionskollegium der Zeitschrift *Documents* auf der anderen Seite deutlich werden.³ Laut Spyros Papapetros hatten »the planets of the KBW and Documents not only [...] different orbits, but were in fact stars from distant galaxies that only accidentally produced a mirage-like constellation.«⁴ Anders als es die Verlagshomepage in ihrem Werbetext zu *Holy Shit* behauptet, ergibt sich aus »dem vertiefenden Studium dieses Briefwechsels« gerade nicht, »dass die Begegnung von Batailles ›Documents‹ und Warburgs ›Atlas Mnemosyne‹ als eine fast zwingende Konsequenz im Raum stand.«⁵ Die Idee einer Konvergenz beider Positionen geht auf den Kunst- und Kulturhistoriker Didi-Huberman zurück, dessen entscheidender Satz in der Einleitung zitiert wird: »Vielleicht werden das ›Nachleben‹, von dem Warburg besessen war, und die ›Dekomposition‹, von der Bataille besessen war, eines Tages in den Bibliotheken aufeinander treffen und als ein Organon zum Einsatz kommen.«⁶ Zwar gab es, worauf die Aby Warburg-Ausgabe der »Bilderreihen und Ausstellungen« hinweist, zur selben Zeit eine Reihe ähnlicher Projekte, doch keine von vergleichbarer Radikalität: Die »von Carl Einstein verantwortete Zeitschrift *Documents*«, die es sich »geradezu zum editorischen Leitprinzip gemacht [hat], die Umwertung aller ästhetischen Werte durch das unvermittelte, oft schockhafte Aufeinandertreffen von Kunstwerken aller Gattungen, Epochen und Kulturen zu betreiben«, ⁷ steht damit auf gleichem Niveau wie Aby Warburgs Projekt. Dieser schrieb in seiner *Mnemosyne Einleitung*, dass für den »zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen«

3 Vgl. C. Einstein: Briefwechsel 1904-1940, S. 482-487.

4 S. Papapetros: *Between the Academy and the Avant-Garde*, S. 93.

5 Siehe <https://www.diaphanes.net/titel/holy-shit-3603> vom 15.04.2021.

6 M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al.: *Geschichte keiner Ausstellung*, S. 16; vgl. ebd., S. 21. Die Bandherausgeberinnen und -herausgeber übersetzen hier nach der französischen Originalausgabe *La Ressemblance Informe ou le gai savoir selon Georges Bataille* (Paris 1995), aber ohne Seitennachweis. In der publizierten deutschen Übersetzung endet der Satz mit: »[...] in der Bibliothek eines Kunsthistorikers eines Tages vereint werden, um sie als ein dialektisches *Organon* zu benutzen« (G. Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit*, S. 370; Herv. i.O.).

7 Vgl. U. Fleckner: *Ohne Worte*, S. 7.

nicht nur ein neuer Denkraum geschaffen werde, sondern »an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder organistischen Hingabe«, zur Melancholie oder zur Manie, verstärkt werde.⁸ Dies findet Ausdruck in »Pathosformeln«, den »Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt«,⁹ die nicht erst Didi-Huberman als vergleichbar mit Friedrich Nietzsches Vorstellung des Dionysischen begriff.¹⁰ Diese Anregungen aufnehmend, versammelt der erste Teil v.a. Bildmaterial aus Warburgs *Mnemosyne*-Atlas und aus der von Bataille mitherausgegebenen Zeitschrift *Documents* zu einem fiktiven gemeinsamen Bildersaal mit »Exponaten« unter dem Titel »Janus Quadrifrons«.¹¹

Die vier folgenden »Themenräume oder Drome« erheben den »Anspruch des Transfers in die Gegenwart«,¹² mit Bezügen zur (kosmetischen) Chirurgie, zum künstlichen Menschen und zur Transhumanität, zur Faszination für Außerirdische und zu apokalyptischen Visionen, zu Reisen in den Weltraum und in den eigenen Körper, zum Kolonialismus und Primitivismus mit der »zunehmende[n] Relevanz des Themas in globalisierten Lebens- und Tourismuswelten«¹³ sowie zu Grenzen des Darstellbaren – v.a. in der Fotografie – angesichts von Mord und Massenmord. Begleitet wird der Band durch wissenschaftliche Essays u.a. von Hartmut Böhme, Elisabeth Bronfen, Diedrich Diederichsen, Sigrid Weigel, Stefan Zweifel und weiteren Kunstschaffenden, Schriftstellerinnen und Schriftstellern sowie Kulturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern, meist am jeweiligen Kapitelanfang (wenn auch selten mit einem klaren einleitenden Fokus). Im Folgenden wird aber nicht das breite Spektrum der verhandelten Themen im Fokus stehen, sondern im Gegenteil

8 A. Warburg: *Mnemosyne* Einleitung, S. 629.

9 Ebd., S. 631.

10 G. Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder*, S. 275.

11 Vgl. exemplarisch M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al. (Hg.): *Holy Shit*, S. 68f. mit Engels- bzw. Schlangenbildern aus beiden Quellen. Zwar haben alle Abbildungen entsprechende Copyrightthinweise, doch nicht in allen Fällen geht daraus hervor, ob sie ursprünglich für den *Mnemosyne*-Atlas oder die *Documents* verwendet wurden (siehe z.B. Abb. 19, 20, 24, 31, 34–36 ohne Nachweise für die Herkunft aus *Documents*). Eigentümlicherweise umfasst dieser Teil des Bands, der laut Einleitung das konzeptionelle Zentrum des Projekts ausmacht, lediglich 18 Seiten.

12 M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al.: *Geschichte keiner Ausstellung*, S. 24.

13 Ebd., S. 21.

eine auch kulturdiagnostisch signifikante Lücke: die gleichzeitige Adressierung und Verdrängung des im Titel annoncierten Skatologischen.

1. Das Andere des Körpers

Der Band bietet seinem Anspruch nach – so wäre eine Bemerkung Böhmes im »Kosmodrom«-Kapitel zu verallgemeinern – »gerade die kulturellen Zeugnisse, welche die düsteren Seiten der Aggression, Grausamkeit und Gewalt zu ästhetischer Gestalt werden lassen«, um uns »die schmerzliche und oft auch fürchterliche Seite unseres kulturellen Daseins in Erinnerung zu rufen«.¹⁴ In seinem Beitrag komprimiert es Diederichsen auf die Oppositionen »Ideal« vs. »Schmutz«, »Gesetz« vs. »Authentizität«, »Form« (»ganzheitlicher, geschlossener Körper«) vs. »Formlosigkeit« (»Körpersäfte, Körperteile, Tod«) usw.,¹⁵ auch wenn die Bandkonzeption nicht ganz darin aufgeht. Dennoch finden sich nicht wenige Abbildungen und Beispiele, in denen diese »Formlosigkeit« zum Thema wird: neben den Fotos von Totenköpfen, Schlachtabfällen und Körperteilen aus der Zeitschrift *Documents* als aktuelle Beispiele z.B. eine Kunstinstallation mit einer Blut-Öl-Emulsion, eine Skulptur aus einem Abguss des Mundinneren bei einem Kuss, das Foto eines sich selbst operierenden Chirurgen und ein Ganzkörper-Tattoo mit Maschinenmotiven.¹⁶ Von besonderer Bedeutung sind die Fotografien des Surrealisten Eli Lotar mit dem Titel *Aux abattoires de La Villette* im ersten Jahrgang der *Documents*, die Georges Batailles Artikel *Abattoire* begleiten.¹⁷ Darin formuliert er eine Verwandtschaft der Schlachthöfe mit den antiken Tempeln, insofern auch dort bei den rituellen Opferungen Blut geflossen sei. Heutzutage seien in »einem krankhaften Bedürfnis nach Sauberkeit« und »Langeweile« die Schlachthöfe »verflucht und unter Quarantäne gestellt wie ein Schiff, das die Cholera mit sich führt«. Gleichsam als Beweis dienen diese auch in *Holy Shit* abgedruckten Fotos von Schlachtabfällen, von deformierten und zerstückelten tierischen Körpern, wie z.B. bei einem Fell in einer Blutlache (vgl. Abb. 1).¹⁸

14 H. Böhme: Das Archaische. Eine projektive Figuration des Kulturellen, S. 167.

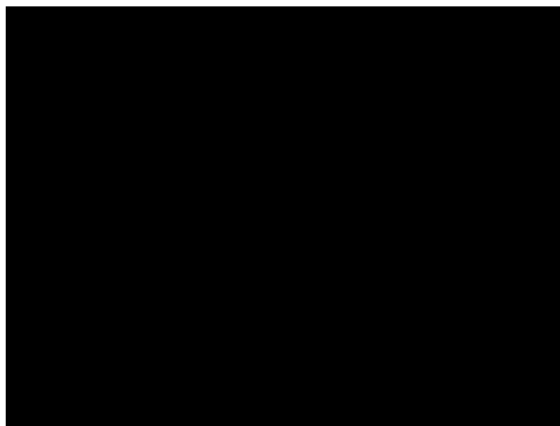
15 D. Diederichsen: Entzauberung – Verzauberung, S. 82.

16 M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al. (Hg.): *Holy Shit*, Abb. 70-73, 86, 91, 93.

17 G. Batailles: *Abattoire*, S. 329, Fotos S. 328, 330.

18 M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al. (Hg.): *Holy Shit*, Abb. 34, 35, 36. In *Holy Shit* werden nicht die Fotografien aus den *Documents* abgebildet, sondern andere Fotografien Lotars aus der gleichen Serie. Analoge Beispiele stellen Jacques-André Boiffards Foto-

Abb. 1: Eli Lotar: aus der Serie *Les abattoires de La Villette* von 1929



Quelle: *Documents* 1929, Bd. 6, S. 330.

Der Inbegriff des Schmutzigen und Formlosen findet sich im provokativen Bandtitel »Shit«, umrahmt von einem unkonventionellen Cover, das u. a. die Montage eines antiken Torsos, eines Eingeborenen mit einer Schlange im Mund, des in Majuskeln, aber unterschiedlichen Schriften gesetzten Obertitels (mit bzw. ohne Serifen) – und eines grell rot-gelben comicartigen Opening-splash rechts unten mit dem Untertitel in konventioneller Typografie. Das Cover präsentiert einen rätselhaft scheinenden *clash of cultures* mit einem Tabu-Wort als Paratext und positioniert sich zwischen Provokation und Marketing, sodass sich die Frage stellt, ob diese merkwürdige Ambivalenz nicht als geradezu symptomatisch für den Umgang von Teilen der Gegenwartskultur mit dem Tabuisierten gelesen werden kann. Denn das Skatologische ist nicht mehr nur mit Ekel besetzt, sondern zugleich auch in Mode: In den letzten Jahren erschienen zahlreiche Sachbücher, darunter der Bestseller *Darm mit Charme* von Giulia Enders, unzählige Kinderbücher, in der Tradition des

grafien des großen Zehs zu Batailles Aufsatz *Le gros orteil* und eines geöffneten Munds zu Batailles Artikel *Bouche* dar; vgl. *Documents* 1929, Bd. 6, S. 297-302, *Documents* 1930, Bd. 5, S. 298-300 (mit der Bildunterschrift »...le terreur et la souffrance atroce font la bouche l'organe des cris déchirants«).

Kinderbuch-Klassikers *Vom kleinen Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat*, von Werner Holzwarth und Wolf Erlbruch, zahlreiche, meist pädagogisch ausgerichtete Titel für die spielerische Gewöhnung an den regulären Toilettengang,¹⁹ aber auch Romane wie Charlotte Roches *Feuchtgebiete* und Heinz Strunks *Fleckenteufel*, literatur- und kulturhistorische Sammelbände und Monografien,²⁰ Kunstbände und Ausstellungskataloge.²¹

Fäkalien gelten als unästhetisch und unhygienisch, sie sind der vom Körper produzierte potenziell infektiöse Abfall, Symbol der Vergänglichkeit und Objekt des Ekels. In Mittelalter und Früher Neuzeit fungiert Kot häufig als Zeichen des Teuflischen – man denke an die unzensurierte Originalversion des Kinderbuchs vom Eulenspiegel, *Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel*, der regelmäßig in Wohnungen, Badehäusern, Kutschen und dergleichen sein Geschäft hinterlässt, oder an François Rabelais' *Gargantua und Pantagruel*, an Hieronymus Boschs apokalyptische Visionen und an Jacques Callots berühmte Zeichnung *Die Versuchung des heiligen Antonius*, eine Art Wimmelbild mit einer Vielzahl defäkierender Monster. Selbst wenn man mit Michail Bachtin für diese Großepoche eine Kultur der zeitlich befristeten, karnevalesken Verkehren der Hierarchien und Werte veranschlagt, bleibt das Skatologische das Ausgeschlossene der Gesellschaft. Besonders im 19. Jahrhundert wurde unter dem Vorzeichen neuerer medizinischer und epidemiologischer Forschung die Argumentation für eine Tabuisierung der Körperausscheidungen sogar noch verschärft und ein umfangreiches Maßnahmenpaket zu ihrer geordneten Kanalisierung getroffen.²² Während die Sach- und Kinderbücher eine Enttabuisierung als Mittel zur gesundheitlichen Aufklärung betreiben, wird in der Literatur und Kunst das Skatologische zu einem Faszinosum: Da die Epidemievorsorge und -bekämpfung – trotz gelegentlicher Rückschläge – immer größere Erfolge erzielt, die Bakterien und Viren zunehmend durch Hygienemaßnahmen und Impffortschritte eingedämmt werden, wurden die Körperausscheidungen zu einer bloß hypothetischen Gefahr. Sie wurden zum

19 Vgl. Titel wie *Machen wie die Großen. Was Kinder und ihre Eltern über Pipi und Kacke wissen sollen* (von Sigrun Eder, Daniela Klein und Michael Lankes, 2. Aufl., Salzburg: Edition Riedenburger 2013), *Alle müssen mal aufs Klo* (von Katie Daynes und Marta Alvarez Miaguens, London/Regensburg: Usborne Publishing 2017) oder *Der kleine Klo-König* (von Sandra Grimm und Clara Suetens, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag 2011).

20 Vgl. I. Breuer/S.L. Vidulić: *Schöne Scheiße*; vgl. F. Werner: *Dunkle Materie*.

21 Vgl. J. Clair: *Das Letzte der Dinge*; vgl. J. Ben-Levi/L.C. Jones/S. Taylor et al. (Hg.): *Abject Art*.

22 Vgl. A. Corbin: *Pesthauch und Blütenduft*.

Auslöser einer Angst, die vermeintlich nicht mehr die Gegenwart betraf, sondern nur noch im kollektiven Gedächtnis präsent war, die aber deswegen noch problemlos ästhetisch abgerufen werden konnte. Wie stark im kollektiven Bewusstsein die Angst vor einem hygienischen Kontrollverlust verankert bleibt, zeigen die Panikkäufe bei Toilettenpapier zu Beginn der Corona-Epidemie.²³

»Holy Shit« als Buchtitel ist dafür in beiderlei Sinn ein aktuelles Beispiel: für die ästhetische Faszination wie für die reale Angst angesichts des Ausgeschiedenen und Ausgeschlossenen. Im Folgenden soll also gezeigt werden, dass in diesem Band das »abjekte« Körperliche einerseits als leicht provokatives, aber letztlich wenig gefährliches *catchword* im Verlagsmarketing verwendet wird, aber andererseits die entsprechenden Objekte – Fäkalien und andere Körperausscheidungen – als Thema weitgehend ausgeklammert werden. Und dies ist umso überraschender, als durch den Titelbestandteil »Shit« und die inhaltliche Referenz auf Georges Batailles Philosophie eine Beschäftigung mit dem Körper als Austragungsort der kulturellen Ein- und Ausschließung naheliegt.

2. Die Zähmung des Abjekten

Der als »Katalog einer verschollenen Ausstellung« annoncierte Band *Holy Shit* verspricht durch den Buchtitel ein neues Kapitel der *Abject Art* aufzuschlagen, die laut Rebentisch »unter anderem mit Materialien arbeitet und diese evoziert, die als verunreinigend gelten (wie Kot, Urin, Blut, Erbrochenes)« und dabei immer wieder »Ekelreaktionen hervorgerufen«, aber zugleich »sozial- und kulturwissenschaftliche Diskussionen über die gesellschaftliche Konstruiertheit des Ekelhaften beziehungsweise des Verworfenen (des Abjekten) ausgelöst« haben.²⁴ Diese Erwartung wird allerdings weitgehend »enttäuscht«, da das Skatologische im Band keineswegs die tragende Rolle spielt, auch wenn dieser Titel in seiner Paradoxalität in mehrerlei Hinsicht nicht unpassend ist: Erstens verweist der Bandtitel – sozusagen als etwas salopp formulierte Analogie – auf die Verquickung des Hohen und des Niedrigen, des Heiligen und des Abjekten im Sinne Georges Batailles. Das sakrale

23 Vgl. G. Oberlin: Die Gesellschaft von unten, S. 13f.

24 J. Rebentisch: Theorien der Gegenwartskunst, S. 81. Der Begriff wurde maßgeblich geprägt durch J. Kristeva: Powers of Horror.

Opfer und das Tabu seien nichts anderes als zwei Seiten derselben Medaille,²⁵ denn gesellschaftliche Regelübertretungen, wie unmäßiger Rausch, ungehemmte Sexualität und brutale Gewalt, würden im Rahmen bestimmter Spielregeln und in einer klaren zeitlichen und räumlichen Limitierung eines Fests, z.B. eines archaischen Opferfests, lizenziert. Umgekehrt formuliert: »Grundsätzlich ist das *heilig*, was Gegenstand eines Verbots ist.«²⁶ »Holy Shit« verweist also nicht nur auf einen jugendkulturellen Ausruf des Erstaunens oder der Begeisterung, sondern eröffnet auch einen Referenzraum auf Batailles Kulturtheorie, die eine wesentliche Rolle für diesen Band spielt.

Zweitens erweist sich für den vorliegenden Zusammenhang Batailles Begriff der Heterologie als zentral. Das Skatologische fungiert als Metapher für die Ausgrenzung und Ausschließung, indem »zwischen Ausscheidung, Abscheu und Verdrängung eine direkte Verbindung besteht« und »die heiligen Dinge in ihrer ursprünglichen Form nichts anderes als ausgeschiedene und verworfene sind«.²⁷ So bemerkt Bataille zum Marquis de Sade, dass sein »Leben und Werk [...] heute keinen anderen Gebrauchswert als den gewöhnlichen der Exkremente, an denen man meist nur die rasche (und heftige) Lust, sie auszuschcheiden, liebt, um sie nicht mehr zu sehen«.²⁸ Doch geht es Bataille nicht nur um das Synonym für eine gesellschaftliche Ausgrenzung, sondern auch für eine neue Qualität von Alterität. »Der Begriff des (heterogenen) *Fremdkörpers*«, so schreibt er, »erlaubt es, auf die elementare *subjektive* Identität der Exkremente (Sperma, Menstruationsblut, Urin, Fäkalien) mit allem, was als sakral, göttlich oder wunderbar betrachtet wurde, zu verweisen«.²⁹ Da die »homogenen Darstellungen der Welt« stets nur den Zweck gehabt hätten, »dem Universum [...] jede Quelle der Erregung zu nehmen und eine servile menschliche Gattung zu entwickeln«, also eine Politik der »Abtrennung« verfolgten, soll das »Heterogene [...] ganz entschieden der Reichweite wissenschaftlicher Erkenntnis entzogen sein«.³⁰ In der Zeitschrift *Documents* entwickelte Bataille laut Jürgen Habermas

25 Vgl. W. Menninghaus: Ekel, S. 493f.

26 G. Bataille: Der heilige Eros, S. 64; Herv. i.O.

27 A. Kuba: Anziehender Schrecken, S. 104. Vgl. zum Skatologischen bei Bataille auch A.R. Boelderl: Ganz schön in der Scheiße.

28 G. Bataille: Sade und die Moral, S. 33.

29 Ebd., S. 15; Herv. i.O.

30 Ebd., S. 21f.

zuerst den Begriff des »Heterogenen«; so nennt er alle Elemente, die sich der Assimilation an bürgerliche Lebensformen und an die Routinen des Alltags ebenso widersetzen, wie sie sich dem methodischen Zugriff der Wissenschaften entziehen. In diesem Begriff kondensiert Bataille die Grunderfahrung der surrealistischen Schriftsteller und Künstler, die darauf aus sind, gegen die Imperative des Nützlichen, der Normalität und der Nüchternheit die ekstatischen Kräfte des Rausches, des Traumlebens, des Triebhaften überhaupt schockierend aufzubieten, um die konventionell eingeschliffenen Wahrnehmungs- und Erlebnisweisen zu erschüttern. Das Reich des Heterogenen öffnet sich nur in jenen explosiven Augenblicken faszinierten Erschreckens, wenn die Kategorien zusammenstürzen, die den vertrauten Umgang des Subjekts mit sich und der Welt garantieren.³¹

Documents präsentiert folglich neben den damals in dieser Kombination angesagten Themen Kunstgeschichte, Archäologie und Ethnologie mit den entsprechenden Abbildungen auch – und z.T. zusammenhanglos und deswegen mit einem besonderen Schockeffekt – Bildmotive, die als Inbegriffe des Ekelhaften in der Kunst gelten: ein zum Schrei geöffneter Mund, seit Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon*-Aufsatz Paradigma des Unkünstlerischen und Ekelhaften, bzw. ein Daumen in starker Nahaufnahme, Bilder vom Schlachthof mit oft unidentifizierbaren Fleischresten und Hautbündeln usw., so nicht zuletzt in den oben erwähnten Fotografien Eli Lotars, die bei Bataille und seinem Mitherausgeber Carl Einstein als Analogie für eine Auflösung der »Form« in der bildenden Kunst der Moderne stehen: und zwar nicht nur im Sinne eines Gegensatzes zwischen schöner und hässlicher, gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst, sondern auch und vor allem als generelle Absage an das Denken in Formen.³² Diese Orientierung an Umrissen, Flächen und Farbabstufungen dokumentiert *Documents* ausführlich anhand von zahlreichen Artikeln zu Künstlerinnen und Künstlern wie Hans Arp, Georges Braque, Giorgio de Chirico, Juan Gris, André Masson, Joan Miró und Pablo Picasso, jeweils mit ausführlichem Bildmaterial als Beweis für die generelle Verweigerung einer Unterwerfung unter vorgegebene Formen: »refusant d'être l'esclave des formes données«.³³ Die entsprechen-

31 J. Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne, S. 249.

32 Vgl. G. Didi-Huberman: Formlose Ähnlichkeit, S. 67-75 u. 161-174.

33 C. Einstein: Notes sur le Cubisme, S. 155. Auf die zentrale Rolle der modernen Kunst für die Zeitschrift *Documents* und der darin verhandelten Positionen geht der Band *Holy Shit* praktisch nicht ein.

den Körper-Abbildungen aus *Documents* sind im ersten Teil von *Holy Shit* reproduziert, aber nicht kommentiert – die entsprechenden Kunstwerke, die dieses Formproblem exemplifizieren, fehlen gänzlich, obwohl Diederichsen in seinem Beitrag zu diesem Band – wie oben zitiert – das »Formlose« als Inbegriff der »Körpersäfte, Körperteile« und des Todes beschrieben hat.

Dass in einem Band, der nicht nur »Shit« im Titel trägt und eine deutliche Referenz auf Batailles Philosophie in der Zeit der ersten *Documents*-Jahrgänge hat, ausgerechnet das Skatologische selbst aus dem Band weitgehend ausgeschieden wird, bleibt ein irritierendes Moment, doch scheute selbst Bataille davor zurück, es in den *Documents* zum Thema zu machen oder entsprechenden Bildmaterial zu verwenden. So erschien sein kurzer, 1927 entstandener Essay über den »anus solaire« nicht 1929/30 in seiner Zeitschrift, sondern erst 1931, dann als Buch mit Zeichnungen André Massons.³⁴ Immerhin wird in *Holy Shit* dieser skatologische – und reichlich kryptische – Aspekt von Stefan Zweifel zumindest erwähnt, also die Vorstellung, dass durch den »anus solaire [...] das heterogene Wissen ausgeschieden wurde, welches für den »Fortschritt« des Menschen nicht weiter verwertbar war«.³⁵

Erst am Schluss des eigentlichen Katalogteils von *Holy Shit* und auch nur auf einer Doppelseite wird unter der Überschrift »EDEL FAUL« als Variation über den Buchtitel Skatologisches stichwortartig verhandelt. Auf einem faksimilierten Notizblatt findet sich im Stil eines Wörterbucheintrags, aber recht umgangssprachlich formuliert eine »Semantik des Shit-Wortes« (vgl. Abb. 2). Neben den üblichen Bedeutungen des englischen Worts wird hier verzeichnet: »Zeug (Stoff), das (den) wir begehren«: »e) Verbotenes, z.B. Drogen«, »f) Verknapptes, z.B. Trüffel« und »g) Frisch-und-bald-verdorben, z.B. Blüte, Frucht (verbotene)«, und unter der Rubrik »Fälle von Ambivalenz des Begehrens« wie das Ambra in der Duftindustrie, die Geschmacksvarianten »bittersüß« und »edelfaul« in der »Gastrowelt sowie subkulturelle Begriffe wie »halbstark« und »hübschhässlich«. Diese jedoch lassen laut einer Anmerkung an neuere Strategien des Produktmarketings denken, die »Paradessenz

34 G. Bataille: L'Anus solaire. Textteile, aus denen oben bereits zitiert wurde, finden sich unter dem Titel »Der Gebrauchswert des D.A.F. de Sade« in zwei Teilen abgedruckt im Sammelband: G. Bataille: Sade und die Moral, S. 7-37. In *Documents* findet sich nur Batailles Artikel *Soleil pourri*; im Textanhang zu *Holy Shit* findet sich ein übersetzter Auszug mit dem Titel »Sonnenkadaver« (M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al. [Hg.]: *Holy Shit*, S. 236); die Bezüge zu Picasso und zur modernen Kunst fehlen.

35 Vgl. S. Zweifel: Georges Bataille, S. 33.

Ekel-Erregenden, Abstossenden, Verbotenen, Primitiven, Barbarischen, Abweichenden, Gewalttätigen, Irrsinnigen [...].³⁷

Die unmittelbar danach zitierte Sentenz Bourdieus »Le goût c'est le dégoût« aus dessen Buch *Die feinen Unterschiede* verschiebt die Argumentation auf eine neue Ebene, relativiert jedoch auch die Bataille'sche Ekel-Vorstellung, indem sie auf die soziologische Dimension reduziert wird:

Mehr noch als anderswo ist in Sachen des Geschmacks *omnis determinatio negatio*; so ist wohl auch der Geschmack zunächst einmal *Ekel*, Widerwille – Abscheu oder tiefes Widerstreben (»das ist zum Erbrechen«) – gegenüber dem anderen Geschmack, dem Geschmack der anderen. Über Geschmack streitet man nicht – nicht, weil jeder Geschmack natürlich wäre, sondern weil jeder sich in der Natur begründet wähnt – was er, als Habitus, ja auch gewissermaßen ist –, mit der Konsequenz, den anderen Geschmack dem Skandalon der Gegen-Natur zu überantworten, ihn als abartig zu verwerfen [...].³⁸

Ekel – hier vor den Exkrementen – stellt sich als gesellschaftliches habituelles Element dar, als Mittel sozialer Distinktionen, wie es auch Nussbaum beschrieben hatte: Nicht nur erlernen Menschen Ekel vor bestimmten Objekten, sondern oft auch einen »projektiven Abscheu« vor diskriminierten Menschengruppen. »Den Mitgliedern wird unterstellt, sie hätten die Eigenschaften der ekelerregenden Primärobjekte: Sie werden als schmutzig, übelriechend und schleimig empfunden. Sie werden mit Sexualsekreten, Exkrementen und Verwesung in Verbindung gebracht.«³⁹ Bourdieu und Nussbaum beschreiben Ausgrenzungsstrategien als ein gesellschaftlich eingesetztes Ekelempfinden, die pädagogischen Zurichtung zur Unterscheidung/Diskrimination zwischen »goût« und »degoût« und Internalisierung als Habitus. Geradezu als Affektpolitik wird der Ekel vor Primärfunktionen des Menschen als das »Andere« auf »die Anderen« übertragen. In diesem Sinne erscheint die moderne Ästhetik des Hässlichen als emanzipatorischer und sozial integrativer Akt, als Möglichkeit einer Einschließung der/des bisher Ausgeschlossenen. Der Hinweis auf die »Kommodifizierung« wecket allerdings den Verdacht, dass die »Eingemeindung« des Ekels und des Abweichenden zu einer Domestizierung

37 M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al. (Hg.): *Holy Shit*, S. 214; die Abbildungen dazu befinden sich auf der rechts gegenüberliegenden Seite 215.

38 P. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 105.

39 M.C. Nussbaum: *Politische Emotionen*, S. 279.

und Konsumierbarkeit dieses Anderen führen kann). Die Tatsache, dass angesichts von weniger als einer Handvoll Seiten des umfangreichen Katalogs, die den im Titel annoncierten Exkrementen gewidmet sind, bestärkt die Vermutung, dass einerseits eine (Ab-)Scheu vor einer zu großen Nähe zur *Abject Art* zu einer weitgehenden Ausschließung des Ausgeschlossenen geführt habe, andererseits *Holy Shit* als ›cooler‹ Verweis auf eine Denkfigur Batailles nicht zuletzt als nützlich für »Marketing, Werbung, Branding« angesehen wurde.⁴⁰ »Janus Quadrifrons«, der nach Lektüre der Einleitung nicht nur wie ein Alternativtitel, sondern als der ursprüngliche Projekttitel erscheint, wäre tatsächlich nicht ganz angemessen gewesen, da durch die Reduktion auf zwei Leitfiguren nicht nur die außerordentlich wichtige Rolle Carl Einsteins und anderer BeiträgerInnen der *Documents* stark zurückgedrängt wird.⁴¹ Es stellt sich sogar die Frage, ob nicht auch Aby Warburg, zu dessen 150. Geburtstag die ›verschollene Ausstellung‹ geplant gewesen sei, in diesem Band letztlich stark unterrepräsentiert bleibt, da zwar die kompulatorische kulturhistorisch vergleichende Form verwendet wird, aber seine kulturtheoretischen Reflexionen eine noch geringere Rolle spielen als Carl Einsteins kunsttheoretische Überlegungen.⁴²

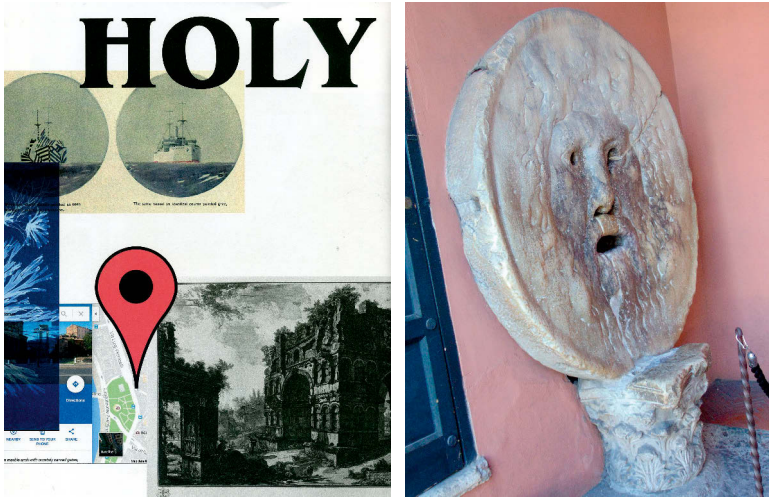
40 Vgl. dagegen M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al. (Hg.): *Holy Shit*, S. 168f.; eine Doppelseite, die einen solchen Verdacht relativiert: Dort findet sich der recht kurze Hinweis auf den »Arsch (der Welt)« oder »Un trou du cul du monde«, der in zwei Richtungen assoziiert wird: erstens die »vier Enden der Erde« laut dem Buch der Offenbarung, zweitens im Rahmen einer Recherche für weitere Wortbedeutungen, bei der unter der lateinischen Übersetzung »anus mundi« notiert wird, diese werde laut »Google-Suche fast ausschließlich für Auschwitz (u.a. Titel eines Buches v. Wieslaw Lielar)« verwendet.

41 Vgl. zur Bedeutung für die künstlerische Avantgarde S. Zeidler: Form as Revolt. – Einstein spielte eine große Rolle bei Kontaktaufnahmen mit Museen und wissenschaftlichen Institutionen; vgl. C. Einstein: Briefwechsel 1904-1940, S. 435-502 mit seinem Publikationsplan S. 441f. (allerdings nicht immer erfolgreich, vgl. z.B. S. 495, mit einer Anfrage an Sigmund Freud). Aber auch konzeptionell war er von großer Bedeutung, was im Band kurz erwähnt wird: »Dank der inneren Spannung zwischen Carl Einstein und Bataille spannte die Zeitschrift einen [...] Bilderbogen mit fragmentarischen Ausblicken auf jene Welt, die sich nicht darstellen, sondern nur erahnen lässt« (S. Zweifel: Georges Bataille, S. 37).

42 Vgl. M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al.: Geschichte keiner Ausstellung, S. 21; vgl. G. Didi-Huberman: Formlose Ähnlichkeit, S. 207: Bataille habe Warburg – wenn überhaupt – nur durch Einstein gekannt, ein direkter Einfluss scheint damit unwahrscheinlich.

Eine wahrscheinlich kontingente und auf Unachtsamkeit zurückführbare Verschiebung erscheint in diesem Zusammenhang symbolträchtig: Die Titelseite beginnt sehr unüblich nicht mit Schmutztitel, leeren Vorsatzseiten usw., sondern mit einem auf elf Seiten mit meist farbigen Collagen gewucherten Frontispiz, das bereits im aufklappbaren Innencover beginnt. Über die zwölfte und dreizehnte Vorsatzseite dehnt sich schließlich der Haupttitel mit Buchtitel und Herausgeberangaben, aber auch weiteren Bildern, darunter im unteren Drittel zum ›heimlichen‹ Titel dieses Projekts: Janus Quadrifrons oder Janusbogen, einem quadratischen Torbogen am nordöstlichen Rand des Forum Boarium in Rom, der inzwischen historisch korrekt als Konstantinischer Bogen bezeichnet wird. Ein kleiner Kartenausschnitt der Gegend (aus Google Maps?) ist mit einer überdimensionalen Markierung am nordwestlichen Rand der heutigen Piazza di Bocca della Verità versehen, allerdings befindet sich der Standort des Janusbogens in Wirklichkeit außerhalb des abgebildeten Kartenausschnitts, sodass die Markierung etwa 100 Meter westlich von seinem wirklichen Standort (de)platziert wurde (vgl. Abb. 3). Dieser Fehler wird zusätzlich bedeutsam, da genau unter dem Janusbogen die Cloaca Maxima verlief, die zunächst einen südöstlichen Bogen machte, um dann Richtung Westen zum Tiber abzuschwenken. Die Markierung verfehlt sowohl den Janusbogen als auch den darunter fließenden zentralen römischen Abwasserkanal, der nun in seinem weiteren Verlauf die falsche Markierung fast umkreist: sozusagen Symbol einer Verrückung und Ausschließung des Skatologischen. *Holy Shit* bietet eine Verschiebung des Fokus analog zur geografischen Verrückung des Janusbogens und der darunter verborgenen Cloaca Maxima hin zur Piazza Bocca della Verità, benannt nach einem in der (am südöstlichen Rand des Platzes, also auch abseits der Markierung gelegenen) Kirche Santa Maria in Cosmedi aufgestellten antiken Steinrelief in Form eines Gesichts mit einem geöffneten Mund (vgl. Abb. 4). Anders als es die Sage erzählt, handelte es sich ursprünglich allerdings nicht um ein vertikal angebrachtes Relief, sondern um eine Bodenplatte: Der offene Mund war nicht für eine Wahrheitsprobe gedacht, bei der einem Lügner die hineingelegte Hand abgebis- sen werde, sondern als Abfluss der Abwässer in die darunter gelegene Stadt- entwässerung, die Cloaca Maxima. Die Verrückung der Markierung für den Janusbogen trifft dann doch wieder (fast) den nach der Antike irgendwann deplatzierten ›Mund der Kloake‹, wie er richtig heißen müsste.

links Abb. 3: linke Hälfte des Haupttitels von *Holy Shit*; rechts Abb. 4: *Bocca della verità*, Santa Maria in Cosmedì



Quelle Abb. 3: *Holy Shit*, S. 12; Abb. 4: Foto: Nicholas Frisardi, siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bocca_della_Verità_03.jpg

3. Scheiße als Fiktion

In diesem groß angelegten Versuch einer Einschließung von in der Kultur ausgeschlossenen Phänomenen mit den Gewährspersonen Warburg und v.a. Bataille findet zwar eine markante Ausschließung gerade bei dem Aspekt statt, der auf dem Titelcover in ca. 100 Punkt Schriftgröße und Majuskeln annonciert wird – »SHIT«. Doch kann das Projekt dem ausgeschlossenen Skatologischen nicht entgehen, denn die *bocca della verità* erweist sich als Zugang zur Kloake, als *bocca della cloaca*. Diese Wieder-Einschließung steht jedoch nicht mehr unter dem Zeichen einer Wiederherstellung von Authentizität, sondern besteht einerseits in der »Entlarvung und Unterwanderung des eskapistisch-sedierenden Programms der Kulturindustrie«, andererseits einer »Verehrung von [...] Irdisch-Überirdischen«, des vermeintlich Heiligen, allerdings – anders als bei Diederichsen formuliert – nicht als »camp« im Sinne

Susan Sontags,⁴³ sondern als geradezu spielerisches Zitat, als Pop. Tatsächlich besteht das gesamte Projekt aus einem ›Spiel‹, das auf die Potenziale des Themas verweist, aber nicht ausspielt. Denn laut Einleitung zu *Holy Shit* »stellt sich die Frage nach Erzählperspektive und Wahrheitsanspruch nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch im Museum«: Es könne in »historisch-thematischen Ausstellungen bestenfalls um glaubwürdige Fiktion, niemals aber um Faktizität des Dargestellten gehen«.⁴⁴ Man wolle »Zeugnis« ablegen, was nicht ohne »die darin tätigen Kräfte der Imagination und des Begehrens« möglich sei, sodass die Einleitung mit den Worten schließt: »Wenn es nicht gut gefunden ist, so ist es gut erfunden« – was dann doch nicht das letzte Wort ist, denn dieses befindet sich in der dazugehörenden Fußnote 13: »Die Inhalte, für deren Richtigkeit wir nicht garantieren können, sind im Folgenden mit dem Zusatz ›Aus der Bibliothek der Kuratorin‹ oder ›Aus dem Notizbuch der Kuratorin‹ versehen«.⁴⁵ Doch bereits bei der »verschollenen Ausstellung«, die der Bandtitel annonciert, handelt sich um eine mehrfache – und mehrfach domestizierte – Fiktion: Nicht nur ist – wie oben beschrieben – ein Gemeinschaftsprojekt von *Documents* und der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg nie zustande gekommen, sondern auch das Ausstellungsprojekt von »Svenia Steinbeck, eine[r] junge[n] Zürcher Kuratorin und Galeristin«, die ihre Ideen in Notizbücher mit dem Titel *Holy Shit* notiert habe, existiert nicht:⁴⁶ Diese habe selbst »mit dem Gedanken [gespielt], dass es die konkrete Kuratorin, etwa die Kuratorin Svenia Steinbeck, als wirkliche Person nicht geben müsse«,⁴⁷ sodass hier – analog zu Roland Barthes' Diktum vom »Tod des Autors«⁴⁸ – die »Kuratorin« als geniale Schöpferin in der universalen Intermedialität ihres herbeigebrachten Text- und Bildmaterials und in der kollektiven Kreativität einer Projektgruppe an der ZHdK verschwindet oder genauer: zu verschwinden scheint, denn die einzelnen Beiträge sind alle namentlich gezeichnet. Immerhin dürften anlässlich der als Vernissage angekündigten Buchpräsentation durchaus Exponate zu sehen gewesen sein,

43 D. Diederichsen: Entzauberung – Verzauberung, S. 83; vgl. S. Sontag: Notes on ›Camp‹, S. 33: »The ultimate Camp statement: it's good because it's awful«.

44 M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al.: Geschichte keiner Ausstellung, S. 21; vgl. zu Ethnofiktion und den »supponierten Gegensatz zwischen Wahrheit und Fiktion« F. Nyffenegger: Erstunken und erlogen, S. 206.

45 M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al.: Geschichte keiner Ausstellung, S. 26f.

46 Ebd., S. 21.

47 Ebd.

48 R. Barthes: Der Tod des Autors.

wahrscheinlich die im Band abgebildeten großformatigen Pappaufsteller im Stil des *Mnemosyne*-Atlas, auf der jeweils mehrere thematisch zusammenhängende Motive (Fotos, Zeichnungen usw.) angebracht sind (mit Quellenangabe: »Aus dem Lager der Kuratorin«), begleitet von rudimentären Bildunterschriften (aus dem »Notizbuch der Kuratorin«) oder anderen Erläuterungen⁴⁹ und im Rahmen der »Jahresausstellung Master Art Education 2016«, sozusagen als Leistungsschau eines Studiengangs.⁵⁰ Die subversive Imagination, die das Verdrängte und Ausgeschlossene im Sinne Batailles wieder zu evozieren in der Lage wäre, fällt dem Urheberrecht oder auch nur einem ängstlichen Festhalten am dualistischen Denken (»richtig« vs. »falsch«, »real« vs. »fiktiv«) zum Opfer, doch gilt es zu bedenken, worauf Bataille in *Der heilige Eros* hingewiesen hatte: dass die völlige Verausgabung im Opfer nur »durch Stellvertretung« erlebbar sei: in der Literatur, als Fiktion.⁵¹ Die bei Bataille bereits inhärente Zähmung der exzessiven Körperlichkeit in der Fiktionalisierung lässt aus den Körperausscheidungen aber leicht wieder »kommode« Kunst-Objekte werden.

So bedeutet das Andere des Heiligen, also »Shit«, in diesem Fall eine »Kommodifizierung« und Domestizierung des Skatologischen, ein – aber offenbar immer noch angstbesetztes – Spiel mit einem Tabu.⁵² Dafür steht die Tatsache, dass nicht nur »Shit« nur punktuell erwähnt wird, sondern auch das deutsche Wort »Scheiße« sogar kein einziges Mal fällt. Gerade diese thematische Ausschließung – und z.T. nur dem Zufall geschuldete Wiedereinschließung durch die *bocca della cloaca* – des Skatologischen in den Inhalt des Bands kann als symptomatisch für die gegenwärtigen Anverwandlungen

49 Vgl. M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al. (Hg.): *Holy Shit*, S. 128-132, 170f., 198-201, 210f., 214f.

50 Die jährliche Veranstaltung »ZHDk Highlights« als »TON!! Festival der Künste und des Designs« mit Konzerten, Workshops, Performances und nicht zuletzt Ausstellungen fand allerdings vom 10. bis 24. September 2016 statt, doch das Projekt *Holy Shit* wurde später, ab 8. Oktober, präsentiert, also nicht als eigenständige Veranstaltung. Vgl. auch M. Mettler/B. Rogger/P. Weber et al. (Hg.): *Holy Shit*, S. 171, Abb. 102 und S. 201, Abb. 123, jeweils mit einer Ausstellungstafel, die laut Bildlegende aus dem »Lager der Kuratorin« stamme.

51 G. Bataille: *Der heilige Eros*, S. 83f. Vgl. auch S. Zweifel/M. Pfister: *Sade zwischen Justine und Juliette*, S. 351f. zu Sades Exzessen als explizit literarischem Phänomen, was sich in der Rahmenhandlung der Erzählerin in *Justine und Juliette* spiegelt.

52 Vgl. E. Simonow: *Entgrenzen, Entfliehen, Entmachten*, S. 284, wo – in Bataille'scher Perspektive – ein analoges Phänomen der Hip-Hop-Kultur erläutert wird: einerseits die subversive Inszenierung des Verfemten, andererseits eine Affirmation des Star-kults.

des Skatologischen gedeutet werden. Wo die Ratgeber- und Kinderliteratur eine deutliche Enttabuisierung aufweist und dabei doch immer wieder auch mit der Darstellung von Tabuisiertem kokettiert, bleibt der Bereich der Kunst und Belletristik – und z.T. auch der ihrer Erforschung – noch stärker ein ambivalentes Terrain, begrenzt nicht nur durch die unvermeidbare Verwerthungslogik, sondern auch durch die Rituale und den Habitus des Kultur- und Wissenschaftsbetriebs.

Literatur

- Ades, Dawn/Bradley, Fiona (Hg.): *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, Cambridge MA/London: MIT Press 2006.
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskunst als Gegenkultur*, 6. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1965/2015.
- Barthes, Roland: »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matías Martínez et al. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2012, S. 181-197.
- Bataille, Georges: *L'Anus solaire, illustré de pointes sèches d'André Masson*, Paris: Éditions de la Galerie Simon 1931.
- Ders.: *Der heilige Eros (L'Érotisme)*. Mit einem Entwurf zum Schlußkapitel, Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein 1979.
- Ders.: *Sade und die Moral*, Berlin: Matthes & Seitz 2015.
- Ders.: »Abattoire«, in: *Documents* 1 (1929), S. 329.
- Ders.: »Bouche«, in: *Documents* 1 (1929), S. 297-302.
- Ders.: »Le gros orteil«, in: *Documents* 2 (1930), S. 298-300.
- Ders.: »Soleil pourri«, in: *Documents* 2 (1930), S. 173f.
- Ben-Levi, Jack/Jones, Lesley C./Taylor, Simon et al. (Hg.): *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art. Selections from the Permanent Collection*, New York: Whitney Museum of American Art 1993.
- Böhme, Hartmut: »Das Archaische. Eine projektive Figuration des Kulturellen«, in: Mettler/Rogger/Weber et al., *Holy Shit* (2016), S. 152-167.
- Ders.: »Die ganze Skala der Kultur«. *Aby Warburg und das Verhältnis zwischen Archaismus und Moderne*, in: Mettler/Rogger/Weber et al., *Holy Shit* (2016), S. 50-57.
- Boelderl, Artur C.: »Ganz schön in der Scheiße. Zum Diskurs der ›Skatologie‹ zwischen Philosophie und Literatur nach Marquis de Sade«, in: Breuer/Vidulić, *Schöne Scheiße* (2018), S. 119-140.

- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- Bousseyroux, Michel: »Hétérologie de l'abject«, in: *L'en-je lacanien* 8 (2005), S. 39-57. Siehe <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2005-2-page-39.htm>
- Breuer, Ingo/Vidulić, Svjetlan Lacko (Hg.): Zagreber Germanistische Beiträge 27 (2018): Schöne Scheiße – Konfigurationen des Skatologischen in Sprache und Literatur.
- Dies.: »Schöne Scheiße – Konfigurationen des Skatologischen in Sprache und Literatur. Einleitung zum Themenschwerpunkt«, in: Dies.: Schöne Scheiße (2018), S. 5-25.
- Clair, Jean: Das Letzte der Dinge oder Die Zeit des großen Ekels. Ästhetik des Sterkoralen, Wien: Passagen-Verlag 2004.
- Corbin, Alain: Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs, Frankfurt a.M.: Fischer 1988.
- <https://www.diaphanes.net/titel/holy-shit-3603> (Verlagsankündigung von *Holy Shit*)
- <https://www.diaphanes.net/seite/info-3677> (Verlagsinformation)
- Didi-Huberman, Georges: Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2019.
- Ders.: Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellem nach Georges Bataille, München: Fink 2010.
- Diederichsen, Diedrich: »Entzauberung – Verzauberung. Über Formlosigkeit, Unreinheit und Fan-Verehrung«, in: Mettler/Rogger/Weber et al., *Holy Shit* (2016), S. 78-85.
- Documents 1929-1930. [Nachdruck von Jg. 1 (1929), H. 1-7 und 2 (1939), H. 1-8. Mit einem Vorwort von Denis Hollier], 2 Bde., Paris: Éditions Jean-Michel Place 1991.
- Einstein, Carl: Briefwechsel 1904-1940, hg. v. Klaus H. Kiefer/Liliane Meffre, Stuttgart/Berlin: Metzler/Springer 2020.
- Ders.: Die Fabrikation der Fiktionen, hg. v. Sibylle Penkert, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1973.
- Ders.: »Notes sur le Cubisme«, in: Documents 1 (1929), S. 146-155.
- Fleckner, Uwe: »Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment«, in: Warburg, Bilderreihen und Ausstellungen (2012), S. 1-18.
- Joyce, Conor: Carl Einstein in *Documents* and His Collaboration with Georges Bataille, Bloomington: Xlibris 2003.

- Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection, New York: Columbia University Press 1982.
- Kuba, Alexander: Anziehender Schrecken. Das Denkbild des Heiligen im anthropologischen und ästhetischen Diskurs der Moderne, München: Fink 2012.
- Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Mettler, Michael/Rogger, Basil/Weber, Peter et al. (Hg.): Holy Shit. Katalog einer verschollenen Ausstellung, Zürich: Diaphanes 2016.
- Dies.: »Geschichte keiner Ausstellung«, in: Dies.: Holy Shit (2016), S. 16-27.
- Miller, Charlie F.B.: »Archaeology«, in: Ades/Bradley, Undercover Surrealism (2006), S. 42-50.
- Nussbaum, Martha C.: Politische Emotionen. Warum Liebe für Gerechtigkeit wichtig ist, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014.
- Nyffenegger, Franziska: »Erstunken und erlogen. Notizen zum ethnographischen Schreiben«, in: Mettler/Rogger/Weber et al., Holy Shit (2016), S. 206f.
- Oberlin, Gerhard: Die Gesellschaft von unten. Unser Umgang mit Fäkalien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021.
- Papapetros, Spyros: »Between the Academy and the Avant-Garde: Carl Einstein and Fritz Saxl Correspond«, in: October 139 (2012), S. 77-96.
- Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, 2., korr. Aufl., Hamburg: Junius 2014.
- Simonow, Eileen: Entgrenzen, Entfliehen, Entmachten. Zur sakralen Dimension in US-amerikanischen Hip-Hop-Videos, Bielefeld: transcript 2017.
- Sontag, Susan: Notes on »Camp«, London: Penguin Books 1964/2018.
- Warburg, Aby: Bilderreihen und Ausstellungen, hg. v. Uwe Fleckner/Isabella Woldt, Berlin: Akademie Verlag 2012.
- Ders.: Werke in einem Band, hg. v. Martin Treml/Sigrid Weigel/Perdita Ladwig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2018.
- Ders.: »Mnemosyne Einleitung«, in: Ders.: Werke in einem Band (2018), S. 629-639.
- Ders.: »Mnemosyne I«, in: Ders.: Werke in einem Band (2018), S. 640-646.
- Weigel, Sigrid: »Aby Warburg. Zwischen kulturwissenschaftlichem Laboratorium und indianischer Reise«, in: Mettler/Rogger/Weber et al., Holy Shit (2016), S. 38-48.
- Werner, Florian: Dunkle Materie. Die Geschichte der Scheiße, München: Nagel & Kimche 2011.

- Zeidler, Sebastian: *Form as Revolt. Carl Einstein and the Ground of Modern Art*, Ithaca, NY: Cornell University Press 2015.
- Zweifel, Stefan: »Georges Bataille. Geschichten des Auges«, in: Mettler/Rogger/Weber et al., *Holy Shit* (2016), S. 30-37.
- Ders./Pfister, Michael: »Sade zwischen Justine und Juliette«, in: Ursula Pia Jauch (Hg.), *Sade. Stationen einer Rezeption*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 329-352.

Lebensläufe und Entwicklungsschritte

Autobiografische Körper in der Gegenwartsliteratur (2005-2021)

Nicolai Glasenapp (Koblenz-Landau)

»Selbst der Körper ist plural, abhängig
von seiner Funktionalität«
(Ruth Klüger)¹

1. Einleitung

2012 erscheint in französischer Originalsprache der Roman *Der Körper meines Lebens* von Daniel Pennac. Der französische Originaltitel *Journal d'un corps* lässt die enge Verbindung von Körper und Lebenslauf noch deutlicher hervortreten als die deutsche Übersetzung: Die zugrundeliegende Tagebuchform wird dezidiert auf den Körper bezogen und das zum Körper gehörige Individuum verschwindet gleichsam hinter dem eigenen Körper. Daran lässt sich eine Aufwertung des Körpers erkennen, der nicht lediglich zu einem begleitenden Objekt, einem Organ zur Ausführung von Befehlen oder einem schmückenden Beiwerk seines Trägers wird, sondern als Akteur eine dominante Rolle einnimmt.

Obgleich der Text Fiktionalitätssignale erkennen lässt, finden sich in der Synthetisierung zweier divergierender Textgattungen Bezugspunkte, die auf ein textuell adaptiertes Modell des Autobiografischen verweisen. Mit dem beschriebenen Spannungsverhältnis geht eine Klärungsbedürftigkeit des Autobiografischen in seiner textlichen Realisierung einher, die im Folgenden mit der Frage nach der Körperlichkeit des Autobiografischen verknüpft werden soll. Bei der dezidierten Verbindung von Autobiografie und Körper handelt

1 R. Klüger: Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie, S. 324.

es sich um ein Forschungsdesiderat, das hier ansatzweise behandelt und nur im Rahmen einer umfassenderen Forschungsarbeit angemessen gewürdigt werden kann. Die Vorläufigkeit des Beitrags und der dazugehörigen Überlegungen stehen dabei in Analogie zu der Vorläufigkeit wissenschaftlicher Aussagen über Gegenwartsliteratur in ihrer Unabschließbarkeit.

Auch wenn die literaturwissenschaftliche Forschung mittlerweile alternative Konzepte wie die Autofiktion² aufzubieten hat, wird an dieser Stelle am Bezug zur Autobiografie festgehalten. Dadurch soll ein mit ihr zu assoziierendes Bündel von Merkmalen in die Betrachtung einbezogen werden, bei dem vor allem Aspekte von Leben und einer dazugehörigen Entwicklung mit einer körperlichen Dimension verbunden werden, die schon im metaphorischen Begriff des ›Lebenslaufs‹ aufscheint. Damit wird dem autobiografischen Text eine eigenständige Poetik und insofern Ganzheitlichkeit zugestanden, die nicht primär die Relationalität von Fakt und Fiktion behandelt.

Dieser Beitrag unternimmt den Versuch, den Stellenwert des Körperlichen für autobiografische Texte in der Gegenwartsliteratur zu beleuchten. Zunächst wird eine Eingrenzung des Autobiografischen vorgenommen und die Relevanz des Zusammenhangs von Körper und Autobiografie herausgestellt. Die darauffolgenden Einzeltextanalysen und die daraus gewonnenen Erkenntnisse werden schließlich zusammengeführt, um Anschluss- und Vertiefungsmöglichkeiten kenntlich zu machen, die Grundlagen für eine Ausweitung des Untersuchungszusammenhangs im Rahmen einer umfassenden Forschungsarbeit bereitstellen. Mit Blick auf Titel und thematische Ausrichtung des vorliegenden Sammelbandes geht der Beitrag der Frage nach, welche Körpermodellierungen den autobiografischen Diskurs der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur prägen, und reflektiert insofern, wie Körper anhand der Leitlinie des Autobiografischen und dazugehöriger Prämissen gebildet werden.

2. Grundlagen und Kategorienbildung

Verfolgt man die historische Entwicklung der Gattung Autobiografie, wie sie exemplarisch das *Metzler Lexikon Literatur* skizziert,³ so ergeben sich daraus

2 Vgl. E. Kraus: Faktualität und Fiktionalität, S. 74f.

3 Vgl. H. Schwalm: Autobiographie, S. 57-59.

erkennbare Veränderungen für die einzelnen Bestandteile des Nominalkompositums ›Autobiografie‹, welche Misch definiert hat:⁴

- *bíos*: In den Anfängen der Autobiografie tritt der Impetus einer umfassenden Lebensdarstellung hervor. Als Gegengewicht zu den wechselhaften Verhältnissen und Bedingungen des eigenen Lebenswegs fungiert eine Kontinuität, die durch »ein möglichst homogenes Selbstbild«⁵ gestiftet wird. Der Anspruch einer ganzheitlichen Lebensbetrachtung verliert sich spätestens mit der Postmoderne – Leben als zentraler Gegenstand autobiografischer Darstellung wandelt sich mit Auswirkungen auf die Bedingungen seiner Darstellbarkeit. Dabei stellt sich die Frage nach der Bedeutung des eigenen Körpers für das gelebte Leben und seiner Einbindung in eine Narration der eigenen Lebensgeschichte; ob diese nun ausschnittshaft episodischen Mustern entspricht oder innerhalb größerer Entwicklungslinien Körper beispielsweise in Übergangssituationen exponiert.
- *autós*: Vor der poststrukturalistischen Kritik an der Vorstellung fixierbarer Zeichenkonzepte wird das Selbst weitgehend als dem Schreiben vorgelagert verstanden – es wird im Text abgebildet und in ihn aufgenommen. Demgegenüber steht das Selbst als Resultat des Schreibens, das sich in der Verschriftlichung des eigenen Lebens erst konstituiert. Dem Körper kann im Zuge autobiografischer Selbstbetrachtung zusätzlich eine distanzierende Funktion zukommen, wenn die eigene Identität reflektiert wird. Dies erfolgt beispielsweise über die Auseinandersetzung mit Gender-Aspekten und einer dezidiert geschlechtlichen Körperlichkeit.⁶ Die Frage ›wer bin ich selbst?‹ korreliert dann mit der Frage ›wer oder was ist mein Körper?‹.
- *gráphein*: Wie angedeutet stehen Selbst und Schreiben in einer engen Verbindung. Der Schreibprozess hat entscheidenden Anteil an der Konstitution von Selbst und Leben: »Literarische Texte sind Identitätsentwürfe«.⁷ Mit der Entwicklung autobiografischen Schreibens wird das Medium der Schrift zunehmend in seiner Eigenheit gewürdigt und nicht mehr bloß als

4 Vgl. G. Misch: Begriff und Ursprung der Autobiographie, S. 38.

5 H.-J. Ortheil: Schreiben über mich selbst, S. 9.

6 Zum Spannungsfeld weiblicher Autobiografik vgl. A. Babka/G. Posselt: Gender und Dekonstruktion, S. 43f.; vgl. M. Heidegger/N. Kogler/M. Schmitt et al.: Geschlechterwissen in auto_biographischen Texten, S. 11–20.

7 W. Wucherpennig: Autobiographisches Schreiben und Identitätsarbeit, S. 273.

Mittel zum Zweck betrachtet, wenn die Dynamik des Verschriftlichungsprozesses in seinen Auswirkungen auf die Darstellung und Gestaltung von Ich und Leben angemessen berücksichtigt wird. Der Einfluss des Körperlichen kann Auswirkungen darauf haben, wie ein Text geschrieben wurde, aber ebenso das Erzählte und im Rahmen der Narration Erinnernte prägen. Die Schreibweise hat das Potenzial, sich an körperlichen Aspekten auszurichten und so die Poetik von Texten maßgeblich zu bestimmen.

Für die Gegenwartsliteratur ergibt sich der Befund, dass weit mehr Texte das Autobiografische zu einem konstitutiven Bestandteil machen, als noch Texte existieren, die den alten Mustern der Autobiografie im engeren Sinne entsprechen. Es ergibt daher Sinn, von ›autobiografischen Texten‹ statt von ›Autobiografien‹ zu sprechen. Die folgenden Analysekatégorien zeichnen sich dadurch aus, dass sie zum einen an der Konstitution des Autobiografischen in entsprechenden Beispielen beteiligt sind und zum anderen eine integrative Funktion für die Funktionalisierung von Körpern aufweisen, um so schließlich die Einbindung von Körpern und ihren Textfunktionen in das Gattungskonzept der Autobiografie für die Gegenwartsliteratur aufzubereiten.

Es werden vier große Metakategorien gebildet, die sich in weitere Teilaspekte untergliedern lassen und exemplarisch die angeschlossenen Fragen implizieren:

- *Authentizität und Fiktion:* Wo können Körper und körperliche Elemente zu Grundlagen für Authentifizierungsstrategien und fiktionalisierende Schreibweisen werden? Wie werden Körper zum Zeugnis und mit dem Konzept von Zeugenschaft verbunden und tragen so zur »Wahrhaftigkeit«⁸ des Autobiografischen bei? Wann verweisen Körper auf eine Imagination des Dargestellten?
- *Narration und Schreibweise:* Welchen Stellenwert nimmt der Körper im Modus des Erzählens ein? Wann und wie korrelieren Narration als Prozess und körperliche Entwicklung im Rekurs auf das Muster des Autobiografischen als Lebensdarstellung? Wie finden Körper Eingang in die Textgenese und den Schreibprozess und wie verweisen Schreibweisen auf körperliche Dimensionen? Wie ist eine Rhetorik des Körperlichen für autobiografische Texte zu beschreiben, die sich beispielsweise in einer entsprechenden Metaphorik ausdrückt?

8 M. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 3.

- *Identität und Identitätsverlust*: Wie tragen Körper zu Identitätsstatus und -bildung bei? Wird im autobiografischen Text über Identitätskonzeptionen ein kohärentes, wandelbares oder heterogenes ›Selbst‹ entworfen? Wie korrelieren Verlust von körperlichen Aspekten und Identitätsverlust, wie dies beispielsweise in autobiografischen Texten über Krankheit vorkommen kann? Welche Bedeutung kommt körperlichen Merkmalen einer Geschlechtszugehörigkeit bei Identität und Selbstverständnis zu?
- *Erinnerung und Gedächtnis*: Wie fügen sich Körper in literarische Gedächtniskonzeptionen ein und wie treten Körper bei Erinnerungsvorgängen hervor? Welche Funktionen erfüllt das Körpergedächtnis für und in Autobiografien? Welche Rekonstruktion erfahren Körper im Vorgang der Retrospektion und wird das differenzierende Moment zwischen erinnertem und präsentem Körper explizit gemacht? Wie ist zwischen materiellen und mentalen Repräsentationen von Körpern in Erinnerungsvorgängen zu unterscheiden? Ergibt sich analog zur Bedeutung von Entwicklung in Biografien eine Modifizierung des Körpers in der Erinnerung?

Die gebildeten Kategorien beanspruchen weder Vollständigkeit noch absolute Trennschärfe – weitere Aspekte ließen sich anschließen und die gebildeten Komplexe verweisen in literarischen Umsetzungen häufig so aufeinander, dass sie nicht isoliert für sich stehen. Daneben kann als nicht aufgelistete Kategorie immer auch die signifikante Abwesenheit des Körpers in ihrem dialektischen Rekurs auf den unsichtbaren und dennoch präsenten Körper⁹ für autobiografische Zusammenhänge relevant werden.

3. Authentizität und Fiktion

Christian Baron erzählt in *Ein Mann seiner Klasse*¹⁰ von seiner Kindheit, in der sein Bruder und er unter dem Verhalten ihres alkoholsüchtigen und gewalttätigen Vaters leiden. Der Textbeginn zeichnet ein Bild des schwachen Vaters, der an seinem Lebensende angekommen ist: »Am Sterbebett hielt er ihn an der Hand. Ihn, der vor lauter Schläuchen und Verbänden und Kanülen nicht mehr reden konnte. Also waren die Tränen ihre Sprache. Tränen der Trauer, Tränen der Wut, Tränen der Reue – und Tränen der Erleichterung« (MK, 5).

9 Vgl. dazu den Beitrag von I. Meinen in diesem Band.

10 Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›MK‹.

Nicht nur zeigt sich am Vater die körperliche Beeinträchtigung durch lebenserhaltende technische Hilfsmittel, die dadurch unmögliche Verbalkommunikation wird ersetzt durch eine körperliche Kommunikation zwischen Vater und Sohn. Wie der Text zwar bereits durch die Verwendung der dritten Person Singular andeutet, aber erst später deutlich expliziert, handelt es sich um eine Fiktion des mit Christian Baron zu assoziierenden Ich-Erzählers: »Der Sohn am Sterbebett meines Vaters im Oktober 2003 war nicht ich, sondern mein Bruder Benny. [...] Einen Abschied von mir wollte ich ihm nicht gönnen« (MK, 19). Damit wird zu Beginn ein glückliches Ende entworfen, das jedoch wieder suspendiert wird, weil es nicht dem entspricht, was das Selbst des Textes als real erlebt hat – so bleibt ihm nur, es mit dem Bruder als Stellvertreter zu imaginieren.¹¹

Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil*¹² widmet sich der Grundproblematik, die Alzheimer-Demenz eines anderen auf autobiografischer Grundlage zu erzählen. Die signifikante Anordnung der unterschiedlichen Textteile und die sprachliche Stilisierung des Textes lassen eine Literarisierung erkennen,¹³ dessen Gestaltungscharakteristiken eine Nähe zur Fiktion forcieren. So kommt es zu Ausdeutungen innerer Zustände, die Imagination erkennen lassen: »Er hatte sich verändert, sein bedrückter Gesichtsausdruck sprach nicht mehr von der Verzweiflung darüber, vergesslich zu sein, sondern von der tiefen Heimatlosigkeit eines Menschen, dem die ganze Welt fremd geworden war« (AK, 55). Die Begleiterscheinungen der Demenz werden körperlich gefasst: »Mit der Krankheit nahm er die Unmöglichkeit, sich geborgen zu fühlen, an den Fußsohlen mit« (AK, 56). Aber auch in den Äußerungen des dementen Subjekts tritt ein körperliches Selbstverständnis hervor: »Ich bin nichts mehr« (AK, 114). Die Gesamtsituation findet konzise Ausdruck in dem Satz: »Der tägliche Umgang mit ihm glich jetzt immer öfter einem Leben in der Fiktion« (AK, 117).

Autobiografische Texte, in denen die Erfahrung von Rausch und psychischer Krankheit verarbeitet wird, tendieren zu Fiktionalisierungen. Dabei

11 Ein Beispiel für die fiktionale Imagination eines historischen Ereignisses im Rahmen eines dezidiert autobiografischen Textes findet sich beispielsweise auch dann, wenn in Hape Kerkelings *Ich bin dann mal weg* die Existenz eines polnischen Franziskanermönchs als Widerstandskämpfer im Zweiten Weltkrieg erdacht wird (vgl. I. Müller: Reiseprosa, S. 210).

12 Im Folgenden zitiert mit der Sigle »AK«.

13 Vgl. L. Süwolto: *Der Altern(d)e kann sprechen*, S. 202f.

sind Unterschiede auszumachen: Bei Benjamin von Stuckrad-Barres *Panikherz* gerät die Darstellung von Drogenekapaden zu einer Selbstbeschreibung mit analytischer Distanz und suggeriert, dass es sich um identitätskonstitutive Momente handelt.¹⁴ Thomas Melles *Die Welt im Rücken*¹⁵ hingegen forciert eine Kongruenz zwischen beeinträchtigter Wahrnehmung und ästhetischer Darstellung, indem die Effekte einer bipolaren Erkrankung veranschaulicht werden. Sie zeichnen sich durch Fiktionen übersteigter Imaginationen aus: »Als ich Sex mit Madonna hatte, ging es mir kurz gut« (WR, 11). Eine Strategie des Textes besteht nicht allein in der Veranschaulichung entsprechender Denkmuster, sondern darin, sie als eigene Überzeugungen auszuweisen – damit wird die Abweichung von Norm zur Normalität und die Grenze zwischen Fiktion und Authentischem innerhalb der eigenen Wahrnehmung aufgelöst.¹⁶

Ähnlich wie bei Stuckrad-Barres *Panikherz* erweist sich auch hier die Rastlosigkeit manischer Phasen als wiederkehrendes Element, das sich in einem Überschuss an körperlicher Aktivität sowie mangelnder Ernährung ausdrückt und durch den Rausch ausgeglichen wird. Programmatisch dafür ist folgender Satz, der auch für körperliche Entgrenzung ein Erklärungsmuster liefert: »Der Vulnerable muss sich immer wieder überwinden, will er nicht völlig in der eigenen Soziophobie verschwinden« (WR, 17). Dabei stößt der Ich-Erzähler zwangsläufig an Grenzen, beispielsweise wenn er als Reaktion auf sein Verhalten physische Gewalt erlebt oder sie durch sexuellen Exzess zu überschreiten versucht und so zu übersteigerten Selbstvorstellungen gelangt.

Wie nahe Fakt und Fiktion beieinander liegen können, wird in *Leben*¹⁷ von David Wagner bereits mit dem Motto angesprochen, welches dem Text voransteht: »Alles war genau so und auch ganz anders« (L, 5). Die Effekte medikamentöser Behandlung bewirken dabei Zustände, in denen sich körperlich-sinnliche Wahrnehmung mit bildhaften Vorstellungen kreuzen: »Ich wache auf und weiß nicht, wo ich bin. Ein Schlauch steckt in meiner Nase, frische, kühle Luft, Bergluft mit Beigeschmack, strömt in mich hinein«

14 Szurawitzki hat zudem die Ortsgebundenheit des Krisenhaften für den Text herausgearbeitet und damit die räumliche Umgebung körperlicher Vorgänge ausgemessen (vgl. M. Szurawitzki: Schauplätze der Krise, S. 158-169). Für eine Deutung des Textes auf Basis der Dichotomie ›Reinheit-Unreinheit‹ vgl. den Beitrag von I. Nover in diesem Band.

15 Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›WR‹.

16 Vgl. R. Rehn: Eine Geschichte des Verhältnisses von Literatur und Wahnsinn, S. 265f.

17 Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›L‹.

(L, 15). Das Szenario führt vor Augen, wie sehr der Ich-Erzähler der Situation – auch körperlich – ausgeliefert ist: »Der Körper aber, der hier im Krankenhaus behandelt wird, ist nicht mehr meiner. Ich habe ihn abgegeben, ich habe unterschrieben, ich lasse andere machen« (L, 49f.). Die beschriebene Krankenhauserfahrung lässt den Körper als Medium einer Außenwahrnehmung erscheinen, die Rekonvaleszenz und Rückkehr zur Realität ermöglicht: »Die Bezüge und das Laken fühlen sich hart und zugleich weich und immer sauber an. Ich werde versorgt, ich werde gepflegt, alles wird für mich getan, mir wird geholfen, es geht mir gut, es geht mir immer besser, ich bin gerettet« (L, 23).

Mit der durchgeführten Lebertransplantation ändert sich die Textordnung. Der Ich-Erzähler kommentiert den Vorgang: »Ihm oder ihr wurde sie aus dem Leib geschnitten und mir anstelle meiner eigenen eingepflanzt. Ich kann das eigentlich nicht glauben« (L, 129). Dominant ist dabei – wie in der Eingangspassage des Textes durch das Bluterbrechen symbolisiert – das Bild des nicht nur ausgelieferten, sondern auch geöffneten Körpers: »Ein Schmerzmittel läuft in mich hinein, was sollte also weh tun? Zusätzlich habe ich die Tropfen, die ich selbst dosieren darf. Alle sechs Stunden lasse ich fünfundzwanzig Tropfen, ach, warum nicht dreißig, dreiunddreißig, in mich hereintropfen, viel hilft viel, und alles wird gut« (L, 113). Der Körper wird zur Chiffre von Verwertungs- und Nutzbarkeitsbestrebungen¹⁸ und dadurch austauschbar: »Ich soll angezapft, ausgesaugt und verwertet werden« (L, 135). Dabei fungiert er zugleich als Selbstvergewisserungsgrundlage für die eigene existenzielle Präsenz: »Körperlicher Schmerz ist immer Gegenwart, ist unmittelbar, Schmerz ist Jetzt. [...] So lange es weh tut, bin ich noch da« (L, 143).

4. Narration und Schreibweise

Konkrete Schreibanlässe wie Erkrankungen sind maßgeblich für die Genese autobiografischer Texte in der Gegenwart, wie Christoph Schlingensiefes *Schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!* und Wolfgang Herrndorfs *Arbeit*

18 Vgl. zu neoliberalistischen Körperkonzepten die Beiträge von J. Tönsing und C. Ansari in diesem Band.

und Struktur belegen.¹⁹ In *Phi Phi Island. Ein Bericht*²⁰ schildert Josef Haslinger, wie er mit seiner Familie den Weihnachtsurlaub im Jahr 2004 auf Sumatra verbringt und dort den Tsunami überlebt, der am 26. Dezember durch ein Seebeben hervorgerufen wird.²¹ Zum Kampf mit den hereinbrechenden Wassermassen heißt es: »ich durchschnitt mir am wellblech mehrmals die sehn« (PPI, 80). Die im Text angesprochene Verletzung entspricht der konsequenten Kleinschreibung im Text – sie findet allgemein Verwendung als literarisches Stilisierungsmittel, übernimmt aber für *Phi Phi Island* zusätzlich eine Beglaubigungsfunktion. Ein konkretes körperliches Ereignis findet so Eingang in die Typografie des gesamten, retrospektiv verfassten Textes. Das Ereignis schreibt sich dadurch materiell in die Schrift des Textes ein, verbürgt es fortwährend und dient der Erinnerung als Referenz.

An sprachlichen Mustern wird anschaulich, wie psychische und neurodegenerative Erkrankungen mit einer Leiblichkeit von Krankheit einhergehen. Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil* mit seiner Schilderung des altersdemementen Vaters August fungiert als prägnantes Beispiel für einen spezifischen Umgang mit Bildern, in denen die Effekte einer neurodegenerativen Erkrankung mit dem Körperlichen verbunden werden:

Schade nur, dass die Sprache langsam aus ihm herausickert, dass auch die Sätze, bei denen einem vor Staunen die Luft wegbleibt, immer seltener werden. Was da alles verloren geht, das berührt mich. Es ist, als würde ich dem Vater in Zeitlupe beim Verbluten zusehen. Das Leben sickert Tropfen für Tropfen aus ihm heraus. Die Persönlichkeit sickert Tropfen für Tropfen aus der Person heraus. (AK, 11f.)

Der mit der Demenz assoziierte Verlust von Fähigkeiten wird als körperlicher Vorgang gedacht. Das Resultat ist eine wachsende Divergenz zwischen früherem und gegenwärtigem Zustand. Dabei eröffnet das Zitat mit der Sprache, dem Leben und der Persönlichkeit ein ganzes Feld von Begriffen, um zu umschreiben, was durch die Erkrankung merklich reduziert wird. Die Beschrei-

19 Vgl. J. Daiber: Schreiben als Immunaktivität, S. 66f.

20 Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›PPI‹.

21 Haslingers *Phi Phi Island* steht stellvertretend für die Gattung der Reiseliteratur, unter der beispielsweise auch Hape Kerkelings *Ich bin dann mal weg. Meine Reise auf dem Jakobsweg* zu subsumieren wäre. Hier gehen körperliche Reiseaktivität und autobiografisches Erleben einen derart engen Zusammenhang ein, dass dieser Themenkomplex in seiner Eigentümlichkeit gesondert zu betrachten wäre.

bung suggeriert eine Beobachtbarkeit dieses Vorgangs und findet mit dem Blutverlust ein sprachliches Bild, das konkret und damit fassbar erscheint, um anstelle abstrakter und unsichtbarer Vorgänge der Kognition als Ausdruck fungieren zu können. Insofern bildet der Text das Ringen um eine Sprache für das ab, was vor Augen steht und sich zugleich entzieht, und nutzt den Körper als Bildspender dafür. Mit der durch das Bild erzeugten Nachvollziehbarkeit geht jedoch auch eine vereinfachende Vorstellung des Körpers einher – als Container beherbergt er die benannten Komponenten oder sie gehen ihm verloren.

In *Der alte König in seinem Exil* spielt leibliche Präsenz durch die Anwesenheit des schreibenden Sohnes mit seinem Laptop eine wichtige Rolle.²² Daneben werden die einzelnen Teilabschnitte des Textes durch Gespräche zwischen dem Vater August und dem Sohn Arno umrahmt. Beide Textkomponenten erwecken den Eindruck einer stenografischen Mitschrift und suggerieren die unverfälschte Wiedergabe sprachlichen Materials und erlebter Vorgänge – auch wenn der Text, wie weiter oben bereits thematisiert, erkennbare Gestaltungsmerkmale aufweist. Zugleich verweisen sie auf einen dem Text vorgelagerten Schreibprozess und spiegeln die Notwendigkeit, die gemachten Erfahrungen schriftlich zu fixieren, um sie teilen und tradieren zu können.

5. Identität und Identitätsverlust

Kathrin Schmidts *Du stirbst nicht* hat eine autobiografische Grundlage²³ und behandelt das Thema Identität auf unterschiedlichen Ebenen, wenn die physische Beeinträchtigung und der Verlust körperlicher Fähigkeiten durch Erkrankung ebenso reflektiert werden wie die eigene Geschlechtszugehörigkeit und sexuelle Orientierung. Der partielle Identitätsverlust im Krankenstadium ermöglicht Identität nicht einfach wiederherzustellen, sondern neu zu etablieren – der Körper ist wesentlich an einer biografischen Schwellenphase beteiligt. Mit dem Konzept des Starrens lässt sich nicht nur ein Vorgang beschreiben, in den die Protagonistin Helene Wesendahl durch ihre körperliche Lähmung hineingezwungen wird, es handelt sich dabei auch um ein selbst-reflexives und insofern autobiografisches Konzept,²⁴ das wiederum mit der

22 Vgl. M. Dackweiler: Die Alzheimer-Narration, S. 258f.

23 Siehe https://www.berliner-aerzte.net/pdf/ba1003_032.pdf

24 Vgl. N. Schmidt: The wounded Self, S. 71f.

Kompetenz der Selbstnarration als autobiografischer Leistung zusammenhängt.²⁵

Mit der Lebertransplantation in *Leben* wird ebenfalls die Reflexion der eigenen Identität evoziert: »Ich bin jetzt eine Chimäre, B. hat es mir erklärt: Nach einer Transplantation zeigt sich ein Chimärismus im Knochenmark des Organempfängers. Genotypisch bin ich nicht mehr nur der, der ich war, ich bin jetzt auch die Person des Spenders, also du« (L, 163). Dabei wird mit der »Verpflanzung« (L, 166) auch die sprachliche Dimension des am Körper vollzogenen Vorgangs hinterfragt, um eine technizistische Metapher als Alternative zu prüfen: »Vielleicht sollte ich besser denken, mir sei bloß ein Ersatzteil eingebaut worden. Wie einem Auto. Auf diese Weise wäre ich die botanische Metaphorik los« (L, 167). Der Text forciert die Frage, welchen Identitätsstatus das Selbst nun eigentlich hat, und tritt dabei in den Dialog mit dem Spender – seine Anonymität hat zur Folge, dass auch ein Teil der eigenen Identität ungeklärt bleibt.

Für Christoph Schlingensiefels *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!* und Wolfgang Herrndorfs *Arbeit und Struktur* ist die Diagnose Krebs zentral und die Genese beider Texte als Blog weist deutliche Analogien auf.²⁶ Bei Herrndorf finden sich schon am Beginn der Einträge Hinweise auf körperliche Einschränkungen, die im Laufe der Zeit zunehmen und sich am Ende in sehr kurzen Notizen niederschlagen. Die gesteigerte Produktivität, die sich zwischenzeitlich in einer ausgeprägten literarischen Schaffenskraft zeigt, kommt dadurch zunehmend zum Erliegen – lesen und schreiben ist nur noch mit fremder Hilfe möglich.

Die Verschränkung von Text und Leben manifestiert sich darin, dass beide erkennbar ihrem Lebensende entgegenstreben. Mit dem Selbstmord durch einen Kopfschuss bleibt bei Herrndorf die Entscheidung über das eigene Leben selbstbestimmt, erfolgt durch eine körperliche Handlung an sich selbst und ist insofern auch die konsequente Fortführung vom »Kampf um Autonomie«.²⁷ Unterwandert wird diese auf Individualität abzielende Programmatik unter anderem durch die chemischen Einflüsse der Medikation – die Darstellung führt dabei in die autobiografische Problematik einer zeitgemäßen Herstellung von Authentizität durch die textuelle Darstellung von Affekten.²⁸

25 Vgl. K. Sidowska: Verlust und Wiederfindung der Identität, S. 25f.

26 Vgl. K. Jaśtal: Wolfgang Herrndorfs *Arbeit und Struktur*, S. 460.

27 C. Caduff/U. Vedder: Schreiben über Sterben und Tod, S. 119.

28 Vgl. R. Walter-Jochum: Nach der Authentizität, S. 87f.

Dabei kommt es jedoch auch zu schonungslosen Selbstbetrachtungen, etwa wenn der epileptische Anfall Staunen über die eigens erlebten körperlichen Vorgänge provoziert.²⁹

Anders als bei beispielsweise Heinz Strunks *Fleisch ist mein Gemüse*,³⁰ in dem der Alkoholismus in der Regel einer anlassbezogenen Zweckhaftigkeit folgt, tritt der Rausch in Benjamin von Stuckrad-Barres *Panikherz*³¹ als identitätskonstituierendes Element hervor und steht grundsätzlich für den »Hang, Dinge exzessiv zu tun, seien sie mit der schriftstellerischen Arbeit, mit dem Konsum oder seiner Bulimie verknüpft«. ³² Seine Kindheit zeichnet bereits eine signifikante körperliche Anlage aus: eine »als störend empfundene Hyperaktivität, eine wahnsinnige Unruhe« (PH, 28). Damit sind zwei Tendenzen angesprochen, die Ausdruck in Exzess und Rausch finden, eine autobiografische Funktion erfüllen und beide körperliche Aktivitäten einschließen – Abgrenzung von gesellschaftlichen Normen bis hin zu einem gelebten Außen-seitertum sowie Entgrenzung durch Vertiefung in Tätigkeiten. Damit geht auch im Familienumfeld ein körperlich-räumliches Erleben einher: »In Rotenburg war es in jeder Hinsicht eng geworden. [...] Mein Glück war, dass es auch meinem Vater zu eng wurde« (PH, 38).

6. Erinnerung und Gedächtnis

Wie eine Reihe von Texten der Gegenwartsliteratur stellt Peter Wawerzinek *Schluckspecht*,³³ der seine Grundlage in der erlebten Sucht des Autors hat,³⁴ die erste bewusste Begegnung mit dem Alkohol an den Anfang des Textes und beschreibt, wie die sprachlich und körperlich eindringliche Warnung der Tante zu einem Anreiz im Umgang mit dem Alkohol werden:

Riech nur, da riech, wie des Teufels Atem riecht. Presst mit dem schönen Glas die Nase mir zur Zimmerdecke nach oben, dass ich mit meinen Nasenlöchern hätte in Tante Lucis feurige Augen sehen können, wenn in den Na-

29 Vgl. K. Jaštal: Wolfgang Herrndorfs *Arbeit und Struktur*, S. 464f.

30 Im Folgenden zitiert mit der Sigle »FG«.

31 Im Folgenden zitiert mit der Sigle »PH«.

32 M. Szurawitzki: *Schauplätze der Krise*, S. 160.

33 Im Folgenden zitiert mit der Sigle »S«.

34 Siehe <https://www.perlentaucher.de/buch/peter-wawerzinek/schluckspecht-roman-2014.html>

senlöchern Pupillen wären. Ist nicht zufrieden mit meiner Reaktion. Drückt meinen Hinterkopf nach hinten und meine Nase füllt das Glas, dass ich nicht riechen noch atmen und den Teufelsatem auch nicht übel finden kann. Speit: Egézségedre Palinka. Erst nachdem sie ablässt, setzt mein Geruchssinn ein. Nusslikör kitzelt meine Nasenlöcher, dass ich huste und den Teufelstropfen von meiner Nase wische, den Tropfen vom Finger lutsche, zum Ärger der Tante innehalte, seltsam breit grinse und zu ihr sage: Egézségedre Palinka. (S, 8f.)

Die Zergliederung des Vorgangs zeigt, wie die eigentliche Intention der erzieherischen Maßnahme in ihr Gegenteil umschlägt, indem eine bewusstere Aufnahme der Sinnesreize erfolgt, die vom Alkohol ausgehen. Infolgedessen kommt es zu einer doppelten Inkorporation: über den Geruchssinn einerseits und die Aufnahme eines Tropfens über die Zunge.

Es deutet sich auch bereits eine Selbstentfremdung an, wenn der Ich-Erzähler sein eigenes Grinsen als breites beschreibt, als nehme er seine Mimik von außen wahr. Der Moment einer ersten Begegnung mit dem Alkohol wird erkennbar stilisiert und überhöht sowie einleitend mit dem Hinweis versehen: »Hätte ich besser auf Tante Luci gehört, es wäre nicht so schlimm mit mir gekommen« (S, 7). Der Alkohol und seine körperlichen Auswirkungen werden schließlich zu einem steten Begleiter prägender Lebensphasen und Indikator sozialer Verbindungen, der eigene Erinnerungen konstituiert: »Wir wollen trinken und irgendwie so tun, als würden wir damit eine Aufgabe erfüllen. Das sind die schönen Seiten der Erinnerung an meine Jugend, an meine Freunde, an unseren feuchtfröhlichen Zusammenhalt« (S, 141).

Fleisch ist mein Gemüse ist – bei aller Differenz zum Verfasser Mathias Halpape³⁵ – schon durch die Bildung von Großkapiteln über Jahreszahlen zeitlich sequenziell aufbereitet und folgt somit erkennbar einem Muster biografischer Linearität und Konzeption. Es wird ein zeitlicher Ausschnitt aus der Lebensgeschichte des Protagonisten Heinz erzählt. Dabei scheint sein Weg psychisch und physisch vorgezeichnet: »Alles erblich. Vom Vater die Akne und von der Mutter das Verrückte« (FG, 17). Auch hier kommt dem Alkohol eine strukturierende Funktion zu. Er wird zum steten Wegbegleiter bei den Schützenfesten, zu denen Heinz mit einer Musikgruppe auftritt und den Festgästen mehrstündig bekannte Lieder darbietet: »Es war erst halb neun, noch sechsein-

35 Vgl. M. Vollhardt: Grotoske, Ekel, Unbehagen, S. 97.

halb Stunden bis zum Feierabend! Ich brauchte dringend etwas zu trinken« (FG, 31).

Hape Kerkelings *Der Junge muss an die frische Luft*³⁶ stellt schon durch den Untertitel die Kindheit in den Mittelpunkt des Geschehens. Ein zentrales Ereignis wird dabei der mit acht Jahren erlebte Selbstmord der eigenen Mutter durch die Verabreichung von Schlaftabletten, bei dem körperliche An- und Abwesenheit, Nähe und Distanz zu einer Chiffre werden, welche die Reichweite des Erinnerten ausmacht: Die körperliche Nähe der Mutter beim abendlichen Fernsehschauen, ihr abrupter Aufbruch ins Schlafzimmer, ihre darauf folgende Abwesenheit und die daraus resultierende Suche nach leiblicher Nähe konstituieren die Erinnerung an die überfordernden und für den Jungen unverständlichen Vorgänge. Mit dem Fund der Hilfsmittel zum Selbstmord endet die Eindrücklichkeit des Erlebten in der Erinnerung:

Ab hier habe ich keinerlei Erinnerung mehr an diesen und die darauffolgenden zwei Tage. Auch wenn ich mich noch so anstrengte, diese Zeit ist wie ausgelöscht. Mein Gehirn wollte und konnte diesen verwirrenden Kram anscheinend nicht mehr speichern. Selbst heute, als Erwachsener, über vierzig Jahre danach, frage ich mich noch manchmal: Ist mir das tatsächlich so widerfahren, oder war es nur ein schrecklicher Albtraum? (JL, 207)

7. Schlussbetrachtung

Die Betrachtung autobiografischer Beispiele der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur hat gezeigt, dass Körper in biografischen Zusammenhängen wichtige Funktionen erfüllen, wie sich insbesondere an ihrer Beteiligung an Schwellensituationen und -phasen ablesen lässt. Dabei sind sie jedoch nicht festgelegt, sondern wechseln in ihrer Modellierung beispielsweise bei Identitätsfragen, die durch Erkrankungen provoziert werden – je nach Stimmungs- und Wahrnehmungslage verhält sich der Körper zum Selbst anders und wird zu einem Teil der eigenen Identität oder bewusst als Entität mit einer Eigenaktivität erlebt.

Biografisch relevante Ereignisse gehen häufig mit intensivem körperlichen Erleben einher. Dementsprechend sind Körper an der Konstitution von

36 Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›JL‹.

Erinnerung beteiligt und der Körper ist als wichtige Schaltstelle des autobiografischen Gedächtnisses zu verstehen. Körper weisen zugleich über die Materialität des Textes hinaus auf eine Referenz, die Zeugenschaft und Beglaubigung für gelebtes Leben ermöglicht, fungieren aber auch in symbolischen und metaphorischen Zusammenhängen als Bildspender und werden in diesem Sinne dezidiert im Akt einer Versprachlichung erschaffen. Insgesamt kann der Körper als diskursiver Kreuzungspunkt der behandelten Kategorien verstanden werden – an ihn wird Autobiografie rückgebunden, er dient der Selbstvergewisserung mit Blick auf das Erlebte und wird zum Bezugspunkt für die spätere schriftliche Fixierung. Dabei eignet der Statik von Körpern eine Bildhaftigkeit im engeren Sinne, die als ihre Gewordenheit zu begreifen ist, während die Dynamisierung von Körpern darauf verweist, dass der Körper sich festgefügt den Eingrenzungen entzieht und als Indikator des eigenen Lebens ein wandelbares Zeichen darstellt.

Im Zuge von Erinnerungsprozessen werden Körper ebenso konserviert wie in ihrer Prozesshaftigkeit sichtbar – dem geronnenen Körperbild steht der Körperwandel gegenüber und dem isoliert betrachteten Lebensausschnitt eine Phasenhaftigkeit, die mit körperlicher Entwicklung korreliert. Besonders existenzielle Augenblicke gehen mit Verkörperungen einher und werden mit dem Körper gelebt. Insofern ist nach dem konkreten Zusammenhang von Körpern und Emotionen zu fragen, denn die Eindringlichkeit zentraler Lebensereignisse geht mit leiblichem Erleben einher.

Im Rahmen von Selbstbeschreibungen und Lebensretrospektiven, Ausdrucksweisen und Identitätskonstruktionen zeigt sich, dass der Körper in ihr Zentrum rücken kann. Dementsprechend ist seine Relevanz kulturell und gesellschaftlich zu prüfen und zu würdigen. In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ›den Körper‹ anzutreffen ist nicht möglich, sondern nur ›die Körper‹ – die Vielschichtigkeit ihrer Charakteristiken und dahinterliegender Konzepte gilt es weiterführend zu ergründen.

Literatur

Babka, Anna/Posselt, Gerald: Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie, Wien: facultas 2016.

Baron, Christian: Ein Mann seiner Klasse, Berlin: Ullstein 2021.

https://www.berliner-aerzte.net/pdf/bae1003_032.pdf

- Caduff, Corinna/Vedder, Ulrike (Hg.): Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000-2015, Paderborn: Fink 2017.
- Dies.: »Schreiben über Sterben und Tod«, in: Dies. (Hg.), Gegenwart schreiben (2017), S. 115-124.
- Dackweiler, Meike: »Die Alzheimer-Narration am Beispiel von Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil*«, in: Henriette Herwig (Hg.), Merkwürdige Alte. Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s, Bielefeld: transcript 2014, S. 251-276.
- Daiber, Jürgen: »Schreiben als Immunaktivität. Das Paradigma des expressiven Schreibens am Beispiel von Wolfgang Herrndorfs ›Arbeit und Struktur‹«, in: Sonja Arnold/Stephanie Catani/Anita Gröger et al. (Hg.), Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft, Kiel: Ludwig 2018, 59-73.
- Geiger, Arno: *Der alte König in seinem Exil*, München: Hanser 2011.
- Grote, Michael/Sandberg, Beatrice (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 3: Entwicklungen, Kontexte, Grenzgänge, München: Iudicium 2009.
- Haslinger, Josef: *Phi Phi Island. Ein Bericht*, Frankfurt a.M.: Fischer 2008.
- Heidegger, Maria/Kogler, Nina/Schmitt, Mathilde et al.: »Geschlechterwissen in autobiographischen Texten – Annäherungen verschiedener Disziplinen«, in: Dies. (Hg.), Sichtbar unsichtbar. Geschlechterwissen in (auto-)biographischen Texten, Bielefeld: transcript 2015, S. 11-20.
- Herrndorf, Wolfgang: *Arbeit und Struktur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015.
- Jaśtal, Katarzyna: »Wolfgang Herrndorfs *Arbeit und Struktur*. Autobiographisches Schreiben am Rande des Lebens«, in: Kupcyńska/Kita-Huber, Autobiografie intermedial (2019), S. 459-469.
- Kerkeling, Hape: *Der Junge muss an die frische Luft. Meine Kindheit und ich*, München: Piper 2019.
- Ders.: *Ich bin dann mal weg. Meine Reise auf dem Jakobsweg*, München/Berlin/Zürich: Piper 2019.
- Klüger, Ruth: »Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie«, in: Anja Tippner/Christopher F. Laferl (Hg.), Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie, Stuttgart: Reclam 2016, S. 324-332.
- Kraus, Esther: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*, Marburg: Tectum 2013.
- Kupcyńska, Kalina/Kita-Huber, Jadwiga (Hg.): *Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic*, Bielefeld: Aisthesis 2019.

- Melle, Thomas: Die Welt im Rücken, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.
- Misch, Georg: »Begriff und Ursprung der Autobiographie (1907/1949)«, in: Günter Niggel (Hg.), Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, 2., erg. Aufl., Darmstadt: WBG 1989, S. 33-54.
- Müller, Inez: »Reiseprosa zwischen erlebter und erfundener Erfahrung von Büscher, Kerkeling und den Damms«, in: Grote/Sandberg, Autobiographisches Schreiben (2009), S. 208-223.
- Ortheil, Hanns-Josef: Schreiben über mich selbst. Spielformen des autobiographischen Schreibens, Berlin/Mannheim/Zürich: Dudenverlag 2014.
- Pennac, Daniel: Der Körper meines Lebens, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2015.
<https://www.perlentaucher.de/buch/peter-wawerzinek/schluckspecht-roman-2014.html>
- Rehn, Rasmus: Eine Geschichte des Verhältnisses von Literatur und Wahnsinn. Experimente jenseits der Sprache, Berlin: Lang 2020.
- Schlingensief, Christoph: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung, München: btb 2010.
- Schmidt, Kathrin: Du stirbst nicht. Roman, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.
- Schmidt, Nina: The wounded Self. Writing Illness in Twenty-First-Century German Literature, Rochester, New York: Camden House 2018.
- Schwalm, Helga: »Autobiographie«, in: Metzler Lexikon Literatur, 3. völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart u.a.: Metzler 2007, S. 57-59.
- Sidowska, K.: »Verlust und Wiederfindung der Identität in Kathrin Schmidts Roman *Du stirbst nicht*«, in: Edyta Grotek/Katarzyna Norkowska (Hg.), Sprache und Identität – philologische Einblicke, Berlin: Frank & Timme 2016, S. 19-26.
- Strunk, Heinz: Fleisch ist mein Gemüse. Eine Landjugend mit Musik, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von: Panikherz, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017.
- Süwolto, Leonie: »Der Altern(d)e kann sprechen: Sprechen aus dem Exil in Arno Geigers autobiographischer Erzählung ›Der alte König in seinem Exil‹ (2011)«, in: Franz-Josef Deiters/Axel Fliethmann/Birgit Lang et al. (Hg.), Altern/Ageing, Freiburg i.Br./Berlin: Rombach 2015, S. 201-219.
- Szurawitzki, Michael: »Schauplätze der Krise. Linguistische Überlegungen zu Benjamin von Stuckrad-Barres *Panikherz*«, in: Acta Germanica. German studies in Africa 45 (2017), S. 158-169.
- Vollhardt, Mascha: »Groteske, Ekel, Unbehagen. Zur Problematisierung männlicher Körpergrenzen in Texten von Heinz Strunk, Ingo Niermann

- und Alexander Wallasch«, in: Caduff/Vedder, *Gegenwart schreiben* (2017), S. 95-104.
- Wagner, David: *Leben*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*, Stuttgart: Metzler 2000.
- Walter-Jochum, Robert: »Nach der Authentizität. Affekte in autobiografischen Texten und ihre Nutzung zur Authentizitätssimulation am Beispiel von Ruth Klüger und Wolfgang Herrndorf«, in: Kupczyńska/Kita-Huber, *Autobiografie intermedial* (2019), S. 75-90.
- Wawerzinek, Peter: *Schluckspecht. Roman*, München: btb 2015.
- Wucherpennig, Wolf: »Autobiographisches Schreiben und Identitätsarbeit«, in: Grote/Sandberg, *Autobiographisches Schreiben* (2009), S. 272-279.

»Schwarzbrot mit Goudakäse«

Reinheit und Unreinheit in

Benjamin von Stuckrad-Barres *Panikherz* (2016)

Immanuel Nover (Koblenz-Landau)

1. Einleitung

In Bret Easton Ellis' *American Psycho*¹ erzählt ein serienmordender Yuppie von seinen Gewalttaten, die mit der brachialen Öffnung des im Regelfall weiblichen Körpers einhergehen. So heißt es in dem Kapitel »Tried to Cook and Eat Girl«: »Her breasts have been chopped off and they look blue and deflated, the nipples a disconcerting shade of brown.« (AP, 344). Wenig später wird dann der Verzehr des Körpers der Anderen als Einverleibung explizit ausgeführt: »I want to drink this girl's blood as it were champagne« (AP, 344). Die Öffnungen der Körper und das Eindringen in diesen – besonders explizit wird dies in dem Kapitel »Girl« vorgeführt, in dem eine Ratte in den Körper einer Frau eingeführt wird – werden in *American Psycho* jedoch nicht als Selbstzweck erzählt, als Befriedigung der Schaulust, sondern vielmehr als Option der Erkundung und Erkenntnis des Anderen gefasst, die anders nicht mehr zu leisten ist: Die Exekution der Gewalt kann semiotisch gelesen werden, als letztlich scheiternder Versuch, das spätmoderne Referenzbegehren zu stillen.²

Marcel Beyer nimmt diese Überlegungen wenige Jahre später in seinem Text mit dem sprechenden Titel *Das Menschenfleisch*³ auf und erzählt ebenfalls

1 Im Folgenden zitiert mit der Sigle »AP«.

2 Ausführlich habe ich die gewaltsamen Körperöffnungen in den Texten von Bret Easton Ellis und Christian Kracht in folgendem Buch in den Blick genommen: I. Nover: Referenzbegehren. Ebenfalls auf die Vorbildfunktion von Bret Easton Ellis für den deutschsprachigen Literaturbetrieb der 1990er Jahre im Kontext gewaltsamer Körperöffnungen verweist der Beitrag von I. Meinen in diesem Band.

3 Im Folgenden zitiert mit der Sigle »MF«.

die Körper-Öffnungen des Anderen als Exploration, die die »Zerlegung der Körperteile und ihre Zubereitung« (MF, 110) bedingt: »[Z]unächst werden die peripheren Teile abgetrennt, oder auch Knochenarbeit, sauberes Abschälen des Fleisches, damit keine Reste bleiben. Das geschieht mit Hilfe einer Steinschneide. Nach diesen Vorbereitungen wird der Rumpf entlang der Wirbelsäule gespalten, und man entfernt das Herz und die Gedärme.« (MF, 110) Der explizite und detaillierte Blick bietet eine Möglichkeit der Erkenntnisgewinnung: »So hätte man sich von der Person wortwörtlich einverleiben lassen, um in Bereiche zu gelangen, die man sonst nie sehen, nie berühren könnte.« (MF, 11)⁴

Die Funktion der gewaltsamen Körper-Öffnung durch den Anderen in der Literatur ist folglich wie ihre ästhetische Fassung und Verortung vielfältig, lässt sich aber keineswegs auf eine Provokationsästhetik reduzieren, die die Evokation des Drastischen und des Ekels als Selbstzweck setzt. Vielmehr steht die Diskussion des offenen bzw. des geschlossenen Körpers in einer langen historischen Tradition. Ein wirkmächtiger Diskurs, der die Komplementärfolie zu der Drastik der Öffnung bietet, ist der Diskurs der Reinheit, der im Folgenden in den Blick genommen wird. Die Diskurse stehen in Beziehung: Der Ekel vor dem geöffneten Körper ist nur durch den Diskurs der Reinheit zu verstehen, wohingegen der Diskurs der Reinheit in der Gegenwartsliteratur sich wiederum von den ekelevozierenden Körperöffnungen und damit von der Unreinheit absetzt. Reinheit und Unreinheit sind hier als »asymmetrische Gegenbegriffe«⁵ zu sehen, sie bedingen sich gegenseitig.

In Benjamin von Stuckrad-Barres Text *Panikherz*⁶ wird – wie im Folgenden gezeigt wird – die Dichotomie Reinheit/Unreinheit als bestimmendes Paradigma gesetzt und mit dem Drogenmissbrauch sowie den Essstörungen in Verbindung gebracht.⁷ Die Erzählung der (Un-)Reinheit dient in *Panikherz* erstens zur popkulturellen Sortierung von In- und Out-Group. Zweitens wird durch die (Un-)Reinheit die Erzählung der Krankheit mit Effekten der Dras-

4 Vgl. zu Marcel Beyers *Das Menschenfleisch* den Beitrag von T.A. Kunz in diesem Band.

5 R. Koselleck: Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe, S. 211-259.

6 Im Folgenden zitiert mit der Sigle »P«.

7 Vgl. zur Essstörung als Phänomen der Einverleibung den Beitrag von C. Ansari in diesem Band.

tik⁸ versehen, die einen Realitätsmarker⁹ setzen, die durch ihre drastische Präsenz auf »autobiografische Realität« verweisen sollen. Und drittens werden mit dem prekären Gleichgewicht von Reinheit und Unreinheit die erzählten Lebensentwürfe als grundsätzlich labil gekennzeichnet.

2. Grundlagen: Körper und Reinheit

Im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm wird das Lemma »Körper« im dritten Absatz, der eine abstrakte Definition vornimmt, wie folgt gefasst:

jedes ding kann ein körper heißen, insofern es uns als in sich geschlossenes ganzes erscheint, als ein einzelwesen das ein dasein für sich hat; also ein ding in so zu sagen wissenschaftlicher auffassung. [...] [D]er gebrauch [...] findet sich schon bei Luther, und zwar im anschluss ans griechische: *es sind himmlische körper und irdische körper*. 1 Cor. 15, 40, im urtexte σώματα, in der vulg. corpora. Kant erklärte: *ein körper in physischer bedeutung ist eine materie zwischen bestimmten grenzen*. 8, 516 [...].¹⁰

Ein Körper zeichnet sich also durch seine Abgeschlossenheit aus, durch sein »geschlossenes ganzes«, sein »dasein für sich«. Setzt man die Schließung als primäres wie absolutes Kriterium, dann würde folglich eine Öffnung des Körpers, also eine Aufhebung der klaren Grenze zwischen Körper und Außen, nicht nur die Reinheit und die Intaktheit des Körpers beschädigen, sondern vielmehr den Körper grundsätzlich in Frage stellen. Bereits aus dieser Definition lässt sich erklären, warum sowohl die bestehenden natürlichen Körperöffnungen als auch die gewaltsamen künstlichen Öffnungen/Verletzungen des Körpers ein besonderes Interesse der Kunst und Literatur erfahren. Hier wäre nicht nur an die skizzierten Texte der Gegenwartsliteratur zu denken, die dies explizit vorführen, denn auch – oder gerade – in älteren Texten werden die geöffneten Körper: genauer die Öffnungen der Körper ausführlich vorgeführt. So wird in Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien* die Folterung von Catharina mit Bezug auf »sadistische Folterszenarien [...] oder auf die

8 Vgl. zur Logik der Drastik E.S. Martinez: Drastik.

9 Das Argument schließt hier lose an Barthes Überlegungen zum Realitäts- oder Wirklichkeitseffekt (*Effet de réel*) an. Vgl. R. Barthes: Der Wirklichkeitseffekt, S. 164-172.

10 J. Grimm/W. Grimm: Deutsches Wörterbuch.

mittelalterliche Strafpraxis mit ihren öffentlich exerzierten Strafritualen«¹¹ gefasst:

Man hiß die zarten Händ vnd Füß' in Fessel schlissen/Vnd zwang Arm Leib
vnd Kny mit Ketten an den Pfahl. [...] Der Hencker setzt in sie mit glüend-ro-
then Zangen/[...] Vnd griff die Schultern an/der Dampf stieg in die Höh/Der
Stahl zischt in dem Blut/das Fleisch verschwand als Schnee/In den die Flam-
me felt. [...] Die Stücker hingen nu von beyden Schenckeln ab;/Als man jhr
auff die Brust zwey grimme Züge gab./Das Blut sprützt vmb vnd vmb vnd
leschte Brand vnd Eisen/Die Lunge ward entdeckt. Der Geist fing an zu rei-
sen/Durch die/von scharffem Grimm new auffgemachte Thor.¹²

Bei Gryphius dient die Öffnung des weiblichen Körpers – die mit der Tor-
tur einhergehende Entblößung des weiblichen Körpers wird herausgestellt:
»Man riß die Kleider hin. Die vnbefleckten Glider/Sind öffentlich entblöst/sie
schlug die Wangen nieder/Die Schamröhr' vberzog«¹³ –, der bezeichnender-
weise auch an der entblößten Brust attackiert wird, der Herausstellung der
religiösen Beständigkeit. Catharina, die die Folter als Strafe für ihre Weige-
rung, zum Islam zu konvertieren, auf sich nimmt, kann somit als »Perso-
nifikation der *constantia*«¹⁴ gelesen werden. Die Drastik der Darstellung be-
friedigt nicht nur die barocke Schaulust der Zuschauerinnen und Zuschauer,
sondern stellt vor allem die Qualität der religiösen Beständigkeit heraus; die
Quantität und Qualität der Gewalt und der religiösen Überzeugung korrelieren
hier also.

In der oben zitierten Definition des Lemmas »Körper« wird jedoch nicht
nur die klare (Außen-)Grenze des Körpers betont; zugleich wird mit Luther
eine Differenzierung eingeführt: »[E]s sind himmlische körper und irdische
körper«. Der in dem Wörterbuch nicht zitierte Fortgang des Bibelverses ver-
sieht die Differenzierung mit einer Wertung: »[A]ber eine andere Herrlichkeit
haben die himmlischen und eine andere die irdischen«.¹⁵ Und weiter: »Es
wird gesät in Niedrigkeit und wird auferstehen in Herrlichkeit. Es wird gesät
in Schwachheit und wird auferstehen in Kraft.«¹⁶ Wenn aber in der Bibel der

11 C. Benthien: Augenzeugenschaft, S. 366.

12 A. Gryphius: Catharina, S. 106f.

13 Ebd., S. 105.

14 C. Benthien: Augenzeugenschaft, S. 365.

15 1. Korinther 15, 40.

16 Ebd., 15, 43.

himmlische Körper mit Herrlichkeit und der irdische mit Niedrigkeit apostrophiert wird, dann wird klar, warum der (irdische) Körper – und vor allem seine Öffnungen und Ausscheidungen, die seine ›Niedrigkeit‹ ins Gedächtnis rufen – oftmals als unrein und schambesetzt gedacht wird.

Die Lemmata ›Reinheit‹ und ›rein‹ verweisen im *Deutschen Wörterbuch* auf die Abwesenheit »von anhaftendem schmutz oder sonstiger unreinigkeit«¹⁷ und betonen das Freisein von »krankheit, zunächst von solcher, welche mit sichtbarer äusserer unreinheit verknüpft ist, von aussatz u. ähnl.«¹⁸ Mit dem Begriff ›Unreinheit‹ erfolgt eine Erweiterung der Bedeutung; ›rein‹ bezieht sich nun nicht mehr nur auf die durch Schmutz oder Krankheit veränderte Oberfläche eines Körpers: »[I]n biblischem gebrauch spielt *rein* in dieser anwendung vielfach auch in das rituelle gebiet hinüber [...] [G]ehe hin und wassche dich sieben mal im Jordan, so wird dir dein fleisch widerstattet und rein werden. 2 kön. 5, 10«.¹⁹ Das »symbolisch[e] rein, besonders nach rituellen sätzen«, ²⁰ steht im Gegensatz zum religiös-rituellen und sittlich aufgeladenen »*unrein*, dessen berührung befleckt«. ²¹ An diese Lesart der Dichotomie rein/unrein sind dann auch die mit der Reinheit konnotierten Bereiche der Keuschheit, Unschuld/Jungfräulichkeit etc. anzuschließen.

Die zu Beginn zitierte Abwesenheit »von anhaftendem schmutz oder sonstiger unreinigkeit«²² muss nochmals genauer in den Blick genommen werden: Reinheit bedeutet die Abwesenheit eines störenden Elements – nämlich des verunreinigenden Schmutzes.²³ Hieraus ergibt sich, dass Reinheit/Unreinheit mit Ordnung/Unordnung korrelieren; Reinigungen oder (Wieder-)Herstellungen von Reinheit sind also als (Wieder-)Herstellungen von Ordnung zu verstehen. Schmutz ergibt sich somit als »Abfallprodukt eines Vorgangs, der im Trennen und Ordnen besteht«, so Fayet.²⁴ Folglich sind Schmutz oder Unreinheit nicht auf ihren ontologischen oder essenzialistischen Gehalt, sondern strukturalistisch auf ihre Position zu untersuchen.

17 J. Grimm/W. Grimm: Deutsches Wörterbuch.

18 Ebd.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Vgl. M. Douglas: Reinheit und Gefährdung.

24 R. Fayet: Reinigungen, S. 20.

Zudem bedingen sie sich als binäre Begriffe wechselseitig: »Reinheit braucht Unreinheit«.²⁵

3. Zur Form

Benjamin von Stuckrad-Barres Buch *Panikherz* wird im Klappentext explizit als Erzählung einer »Geschichte, wie man sie sich nicht ausdenken kann«, also als Erzählung der »eigenen Geschichte« ausgeflaggt. Der Text soll – zumindest auf den ersten Blick – als autobiografisch verstanden werden und den Eindruck erwecken, auf (textexterne) »Realität« zu verweisen.²⁶ Auf den zweiten Blick zeigt sich, dass der Text das vermeintlich autobiografische Erzählen behauptet, ausstellt und zugleich wieder (autofiktional) unterläuft.²⁷ Der Text setzt – der gängigen Struktur einer Autobiografie folgend²⁸ – mit der Erzählung der Jugend ein und schreitet dann, von Einschüben unterbrochen, in einer chronologischen Ordnung voran. Allerdings setzt der Text nicht auf Vollständigkeit, »wesentliche Momente von Stuckrad-Barres Leben [werden] nicht erzählt«²⁹ – hier gibt die Form bereits einen deutlichen Hinweis, dass das vermeintlich autobiografische Erzählverfahren doch komplexer ist und der Text nicht einfach auf das Erzählen von »Realität« rekurriert. »Die Prosa von *Panikherz* bleibt anspielungsreich und gegenwartsgesättigt, doch überwiegt ein episodisch-narrativer, realistischer Modus«.³⁰

Der Text berichtet aber nicht nur von dem Leben und der Karriere Stuckrad-Barres, dessen Entwicklung mit dem zunehmend exzessiveren Drogenmissbrauch parallel geführt wird, sondern erzählt auch die »Geschichte der Popkultur der letzten 20 Jahre«, so der Klappentext von *Panikherz*. Die Form des Textes, der autobiografische Behauptungen mit popkulturellen Verweisen koppelt, zeigt seine Komplexität auf: »Das popspezifische Zitieren, Aneignen und Performieren wirkt also noch, paart sich jedoch mit einer

25 P. Burschel: Die Erfindung der Reinheit, S. 16.

26 Zur Autobiografie vgl. grundsätzlich M. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie.

27 Zu Autofiktion vgl. I. Krekni: Poetiken des Selbst.

28 Zum Stellenwert von Körpern in autobiografischen Texten vgl. den Beitrag von N. Glasenapp in diesem Band.

29 K. Bremer: Einverleibung, S. 312.

30 M. Baßler: Soloalbum, S. 534.

gewissen Altersmilde, wie sie einer in die Jahre gekommenen Kunstform möglicherweise angemessen ist.«³¹

Exemplarisch können die Verfahren mit der folgenden Verweiskette aufgezeigt werden: Stuckrad-Barre trifft in Los Angeles im überdeterminierten Hotel Chateau Marmont³² den von ihm verehrten Autor Bret Easton Ellis, der mit *American Psycho* den paradigmatischen Text der Popliteratur verfasst hat, nun aber die autobiografischen Texte von Karl Ove Knausgård liest. Er schenkt ihm ein Foto einer Werbung für ein Album von Elvis Costello, das einen Song beinhaltet, nach dem Ellis sein Buch *Less Than Zero* benannt hat. »Das Foto wiederum, so geht der Reigen weiter, stellt Stuckrad-Barre für den Abspann von *Panikherz* auf dem Dach seines Chateau Marmont vor einer Gucci-Werbung nach.«³³ Der Text, so ließe sich festhalten, reflektiert nicht nur (autobiografisch oder autofiktional) das eigene Leben und die damit einhergehenden Erkrankungen, sondern reflektiert zudem die eigenen Texte – erst durch *Panikherz* wird der autofiktionale Charakter von *Soloalbum* deutlich, wie Baßler und Schumacher zeigen³⁴ – sowie die popliterarischen Verfahren.

Die den Text dominierenden Themen und Diskurse – v.a. wäre hier an den Drogenmissbrauch und die Essstörungen des Erzählers zu denken – lassen sich an die eingangs erarbeiteten Überlegungen zum Körper und zur (Un-)Reinheit anknüpfen. Mehr noch: Der Text wird auch jenseits der Drogen- und Krankheitserzählungen von dem Paradigma der Reinheit strukturiert und organisiert. Reinheit und Unreinheit werden aber nicht mit statischen Wertungen und Zuordnungen versehen, vielmehr spielt der Text divergente Wertungen hinsichtlich der Reinheit und Unreinheit durch.³⁵

31 Ders./H. Drügh: Das richtige Leben, S. 105.

32 Zum Hotel und zum Disaster-Pop vgl. ebd.

33 Ebd.

34 Vgl. M. Baßler/E. Schumacher: Einleitung, S. 8.

35 Bremer nimmt die Einverleibungen in dem Text genauer in den Blick und hält fest: »Im Bestseller *Panikherz* finden sich zwei Formen der Einverleibung, Drogenkonsum und Essstörung, wobei auf beide Einverleibungen zwingend ein Exzess folgt. Ergänzend ist der Begriff Einverleibung zumindest im Fall von *Panikherz* geeignet, um ein autopoetisches, pop-literarisches Prinzip von permanentem Ineinander von Realität und Fiktion beziehungsweise von Autobiografie und Roman zu beschreiben: Stuckrad-Barres Buch thematisiert nicht nur Einverleibungen, sondern macht sie zum Erzählprinzip.« (K. Bremer: Einverleibung, S. 319)

4. Reinheit. Die weiße Jeans der Architektentochter

Die Kindheit des Erzählers zeichnet sich durch eine Zugehörigkeit zu einem Milieu aus, das im popkulturellen Paradigma als maximal unattraktiv markiert wird: Sein Vater ist Pastor, seine Mutter leitet den Kinderchor. Zudem gehören seine Eltern »zu den ersten Ökos Deutschlands« – und das zu einer Zeit, als »Bio und Öko [...] noch kein anerkannter Bessergestelltenlifestyle [waren]« (P, 17). Die im »genossenschaftlichen Bioladen« erworbenen alternativen Produkte waren nicht nur teuer, sondern auch »Ökoschrott« (P, 17). Die »unlackierten Naturholzbleistifte brachen dauernd ab« (P, 17). Den ethisch motivierten Konsum verwirft der Erzähler aber nicht aufgrund der mangelnden Qualität der Produkte; vielmehr erscheint ihm die familiäre Welt der »Ökos« (P, 17) im Vergleich zu der Welt der »Spießern« (P, 19) als ästhetisch fragwürdig, als geradezu peinlich. Die Differenz zwischen Ökos und Spießern wird in dem Text durch das Paradigma der Reinheit etabliert; in der binären Struktur von unrein (Ökos) und rein (Spießern) manifestiert sich ein ästhetisches Geschmacksurteil und eine eindeutige wie grundsätzliche Wertung: »Bio und Öko standen für teurer, schlechter, riecht nicht gut, schmeckt nicht gut, funktioniert nicht – ist aber FAIR.« (P, 17) Der Bioladen wird folglich vor allem ästhetisch-olfaktorisch bewertet: »Es stank entsetzlich in diesem Laden.« (P, 17) Die dort zu kaufende »faire Biomilch aus lichtschutzbraunen Glasflaschen« (P, 17) kann folgerichtig weder geschmacklich noch ästhetisch mit der Limonade der Spießerkinder mithalten. Die Milchschnitte essenden »Mitschüler aus besserem Hause« (P, 32) werden von dem Erzähler beneidet, der mit einem Frühstück in Form von »Schwarzbrot mit Goudakäse [...], eingewickelt in Wachspapier mit Fettfleckenfensterchen von Butter und Käse« (P, 32) aufwarten muss. Die Konsequenzen werden wieder mit Unreinheit und Ekel konnotiert: »Unsere Ranzen rochen nach einer Mischung aus Leder, Käsebrotwachspapier und Bleistiftspitzerspänen.« (P, 32)

Der Erzähler macht deutlich, dass seine individuelle Familie sich zwar von der Masse (also den Spießern) unterscheidet, die skizzierte Unreinheit, die olfaktorische Belästigung, sich aber als geradezu paradigmatisch für das Milieu verstehen lässt: So zeichnet sich seine Flötenlehrerin vor allem dadurch aus, auch im Sommer Norwegerpullover zu tragen; zudem scheint sie »kein Fan davon zu sein, Deos zu benutzen oder übertrieben oft zu duschen« (P, 27). Ihr Bruder, der dem Erzähler Mathenachhilfe gibt, lässt sich ebenfalls in dem Paradigma verorten: In seinem Zimmer riecht es, »wie es in Zimmern von Naturwissenschaftscracks während der Pubertät eben riecht.« (P, 27) Konse-

quenz: »In diesem Haus der Schande atmete ich grundsätzlich nur durch den Mund.« (P, 27)

Die Welt der Spießer wird hingegen mit Reinheit verknüpft, mit Wohlgerüchen und einer ästhetisch ansprechenden Gestaltung der Lebenswelt: »Die Spießereltern fuhren teure, schicke Autos [...], in der Küche standen Süßigkeiten, es gab Cola und Nutella, Tennisunterricht und Markenkleidung.« (P, 18f.) Die Mütter verbringen »viel Zeit beim Friseur [...], sie rauchten und rochen nach Parfum« (P, 19). Der Text beschreibt hier ein sehr konservatives Familienmodell bzw. ein zugespitztes Klischee mit entsprechend codierten Geschlechterrollen: »Die Väter waren nie da, und wenn sie da waren, tranken sie Bier, guckten Sportschau« (P, 19). *Panikherz* blendet die politisch progressive Position der eigenen Familie ab und glorifiziert aus ästhetischen Gründen die Welt der anderen. Der Text weiß aber um diese Wertungen, die das zeitgenössische Paradigma des Pop oder des Poppers aufmachen, welches nicht zuletzt prominent in Christian Krachts *Faserland* und Florian Illies *Generation Golf* verhandelt wurde. Die zeitliche Relativierung – »Bio und Öko waren lange noch kein anerkannter Bessergestelltenlifestyle« (P, 17) – zeigt deutlich die Verschiebung auf: Die diskreditierte Öko-Bewegung mutiert über die Jahre erst zur geachteten Avantgarde, dann zum Mainstream. Auf der anderen Seite erscheint die skizzierte Welt der Spießer mit den abwesenden oder Sportschau-schauenden Vätern und den »Soccer Moms«, die ihre Kinder vom Training abholen, wenn sie nicht gerade beim Friseur sind, als so altbacken wie überholt. Die Bezeichnung der bewunderten Familien als Spießer markiert diesen zweifachen Blick: Die Bewunderung des jugendlichen Erzählers kippt *ex post* in die Verachtung. Der Verweis auf Udo Lindenberg, für den wie für seine Eltern die Spießer »ein Feindbild« (P, 21) darstellen, macht deutlich, dass die Konzentration auf die Welt der Spießer sich wenig später als ästhetischer Fehler offenbaren wird – Udo Lindenbergs Verachtung der Spießer speist sich aber, so wird sich zeigen, aus anderen Quellen als denen seiner Eltern.

Der Plan des Erzählers, die Seiten zu wechseln, da er von seinem Bruder »eine weiße Jeans und ein grün-schwarzes Nike-T-Shirt« (P, 32) erbt, stößt folglich auf die Kritik seiner Mutter. Das »Remodeling [s]einer Person« (P, 32) kann nur als Fixierung auf das Äußerliche, als Oberflächlichkeit kritisiert werden: »Du denkst ja wirklich nur an Äußerlichkeiten, alles ist immer nur Oberfläche, das haben wir dir doch so nicht beigebracht.« (P, 33) Die Mutter argumentiert in der Logik einer links-politischen Bewegung, die dem Klischee entsprechend Äußerlichkeiten verachtet und auf eine tiefergehende diskursive Auseinandersetzung setzt, wohingegen der Erzähler der Pop-Logik folgend

die Oberfläche starkmacht und positiv besetzt – Christian Krachts *Der gelbe Bleistift* wird folgendes Zitat von David Hockney vorangestellt: »Surface is an illusion, but so is depth.«³⁶ Und so wäre die »richtige Antwort« (P, 33) des jugendlichen Erzählers auf die mütterliche Kritik, mit der die divergenten Logiken herausgearbeitet würden: »Ja eben« (P, 33).

Die glorifizierte Reinheit manifestiert sich in der Kleidung einer verehrten Mitschülerin und erfährt so eine erotisch-sexuelle Aufladung: »Ich sah immer nur ihren Po in weißen Levi's Jeans [...] und ihre blonden Haare« (P, 45). Die weiße Levi's-Jeans – der Text ruft hier *das* 80er Jahre Popper-Klischee auf –, genauer: der weibliche Po in der weißen Jeans, steht in maximalem Kontrast zu der Kleidung der Ökos, die bevorzugt »kratzige[] Strickpullover[]« mit »Buttons mit Friedenstauben« (P, 18) tragen. Zugleich wird mit der weißen Jeans der Mitschülerin die Reinheit dezidiert als weibliche und als weiße Reinheit ausgeflaggt. Reinheit und Erotik werden aber noch weiter gekoppelt: Nach der Sportstunde beobachtet der Erzähler heimlich die Architektentochter beim Duschen. Reinheit wird hier nicht nur mit dem »geschlossenen«, sondern vor allem mit dem akut gereinigten, also dem aseptischen weiblichen Körper in Verbindung gebracht, der jenseits aller Körperöffnungen und Körperflüssigkeiten gesehen und gedacht wird.³⁷

5. Unreinheit. Körperöffnungen und Exzess

Die Rezeption von Udo Lindenberg macht dem Erzähler klar, dass nicht nur die erotische Annäherung an die Architektentochter aussichtslos ist, sondern vor allem die ästhetische Annäherung an die Welt der Spießer und an ihre Lebensgestaltung ein Irrweg ist: »Die Bonnie und Clydes von früher/Jetzt als Herr und Frau Bieder/Die Power von damals ist leider hin/Und Fritz der Cowboy wurde nur/Manager bei der Müllabfuhr« (P, 121). Das Konzept der erotischen und ästhetischen Reinheit im Sinn der weißen Jeans ist erstmal gescheitert. Der Text – und das erzählte Leben – fokussieren nun den Gegenpol und erzählen von der Unreinheit als Gegenentwurf zu der Welt der Spießer. Die Unreinheit manifestiert sich sowohl in dem Drogenmissbrauch

36 C. Kracht: *Der gelbe Bleistift*.

37 Zum Thema Weiblichkeit und Reinheit im Zusammenhang mit der literarischen Fokussierung von Körperöffnungen und -sekreten vgl. auch die Beiträge von J. Reichenpfader und U. Schaffers in diesem Band.

als auch in einem Lebensstil, der sich als Negation der vormalig glorifizierten »Häuser mit kleinen *gepflegten* Gärten und ernst gemeinten Zäunen« (P, 19; Herv. i.O.) verstehen lässt:

Meine Hamburger Einzimmerwohnung hatte ich ziemlich runtergewohnt, die Hälfte meines *Hausrats* schmiss ich in den Müll [...]. Der Zustand der Küche machte eine komplikationslose Wohnungsübergabe unwahrscheinlich, ich hatte das Kunststück vollbracht, nie zu kochen und die Küche trotzdem komplett zu versauen. (P, 176f.; Herv. i.O.)

Zugleich setzt die Faszination für die Drogen ein, die sowohl als antibürgerliche Verweigerung wie als ultimativer Exzess ausgeflaggt werden:

Kurz darauf sah ich mit Arne die Verfilmung von Irvine Welshs »Trainspotting«, Buch und Film waren wirklich Werbung dafür, unbedingt noch mal eine Weile lang drogenabhängig zu sein, später mal. Wie phantastisch die alle aussahen und wie lustig sie es hatten, als sie völlig hinüber waren! (P, 167)

Der Drogenkonsum wird kategorisch vom Tablettenkonsum unterschieden; die Differenz ergibt sich jedoch nicht durch die jeweiligen Substanzen, sondern aus den mit der Beschaffung konnotierten Orten:

Zwischen Tabletten und Drogen zu unterscheiden, ist substanzanalytisch kleinlich – aber natürlich ist es ein anderer LIFESTYLE. Auf Rezept junkt es sich irgendwie abgefederter, da fehlt doch Entscheidendes: Abenteuer im Schummerlicht, Komplizenschaft, Spionfilmtricks. Stattdessen Apotheke oder Schnapsladen, das ist ja dann doch etwas zu profan. (P, 279)

Das »Schummerlicht« der Halbwelt scheint nach den Schilderungen der lebensbedrohenden Exzesse, die den Erzähler eine Gegenwelt zu der Welt der Reinheit der Spießer erfahren lässt, als Euphemismus. Die Erzählung der Unreinheit wird allerdings noch radikalisiert: Die medial geweckte Faszination für die Drogenabhängigkeit, die wenig später auch umgesetzt wird, geht nun eine folgenreiche Verbindung mit einer speziellen Form der Körperperformance ein, die explizit im Text vorgeführt wird, und die das Unreine sowie den Ekel auch auf der Ebene der Rezeption evoziert – die mit dem Körper der Architektentochter in Verbindung gebrachte Reinheit wird hier nun mit der »Öffnung« des Körpers, also mit der Erzählung der Körperflüssigkeiten performativ durchgestrichen:

Und dann entdeckte ich das Kotzen, Magersucht wurde Bulimie. Anfangs tat es noch weh, aber ich hatte die Tricks schnell drauf, man musste vor einem Fressanfall und währenddessen sehr viel trinken, Apfelschorle war gut, obwohl die Fruchtsäure brannte an den bald chronisch eingerissenen Mundwinkeln [...]. Am Anfang einer solchen Orgie musste man etwas Farbiges essen, eine Art Beginnsignatur, am besten rote Gummibärchen, dann wusste man später, wann man aufhören konnte mit dem Kotzen, wenn die nämlich wieder da waren, in der Kloschüssel, Gummibärchen gingen ziemlich schlecht wieder raus, da musste man sehr würgen, da kommt nur noch Galle, ja, kann sein, aber nach der Galle – ah, die Gummibärchen. Zu einem Geleeklumpen verschmolzen, aber wieder draußen, plus minus null, und – Ruhe. (P, 224)

Das »geschlossene[] ganze[]«³⁸ des Körpers wird hier nun in Frage gestellt, das Innen des Körpers wird systematisch nach Außen befördert. Die Körperflüssigkeiten, etwa die emporgewürgte Galle, werden explizit benannt und den Rezipierenden vor Augen gestellt. Die »extrem widerliche[] Symptomatik, [der] fahrlässige[] Kontrollverlust [...] [und der] Selbsthass« (P, 229) werden vom Erzähler *ex post* wahrgenommen, aber bereits in der Situation ist ihm die Peinlichkeit dieser bewusst. Die Essstörung gestaltet sich dennoch zunehmend radikaler, übernimmt »das Kommando« und wird zur »Hauptbeschäftigung« (P, 239) des Erzählers: »Von morgens bis abends, jeden Tag derselbe Ablauf: Entsagung, Kontrollverlust, Fressanfall, Kotzen, Erschöpfung – und wieder von vorn.« (P, 239f.)

Die Bulimie wird im Text zudem poetologisch gewendet: »Auch die Methodik meines Deutschlandbuch-Projekts war im Kern bulimisch: Alles musste rein in dieses Buch, jede Ecke und jeder Aspekt des Landes berücksichtigt werden, und dann schnell raus damit [...], dann schnell anhauen – [...] endlich dünn werden.« (P, 228) Mit Blick auf den Exzess hält Bremer fest: »Die Schilderungen der Exzesse in *Panikherz* sind also nicht nur stilistisch bemerkenswert, sondern zugleich auch von metapoetischer Qualität.«³⁹ Die poetologischen Überlegungen lassen sich an dieser Stelle generalisieren: Der Erzähler berichtet in *Panikherz* von zahllosen Projekten, die zwar oftmals nicht zu Ende gedacht und gebracht werden, die aber mit einem vergleichbaren bulimischen Produktionsverfahren angegangen werden.

38 J. Grimm/W. Grimm: Deutsches Wörterbuch.

39 K. Bremer: Einverleibung, S. 304.

6. (Un-)Reinheit. Körperöffnung und Körperschließung *ad infinitum?*

Sowohl die Begleiterscheinungen des intensiven Drogenkonsums als auch die regelmäßigen Besuche in diversen Entzugseinrichtungen zeigen, dass der auf Dauer gestellte Exzess zum wirtschaftlichen und vor allem zum körperlichen Ruin führt. Dieser wird aber nicht popkulturell stilisiert und überhöht, sondern durch die mit den Körperöffnungen bzw. den Körperausscheidungen verbundenen Präsenzeffekte als tatsächlich ruinös markiert. Das erklärte Ziel des jugendlichen Erzählers, die Reinheit der Spießermwelt, wurde frühzeitig und nicht zuletzt aufgrund von Udo Lindbergs Kritik an den Spießern verabschiedet, um die Welt der Unreinheit und damit die Welt der Drogen und der Essstörungen zu explorieren. Die mit der Unreinheit einhergehende psychische und physische Gefährdung kann aber zum einen keine dauerhafte ›Erfüllung‹ oder gar ›Erlösung‹ bieten. Zum anderen kann der Erzähler der Gefährdung allein nicht begegnen; auch die zahlreichen Therapien zeigen wenig Wirkung. Erst seine Familie und sein »väterliche[r] Freund«⁴⁰ Udo Lindenberg, der für »Pop-Distinktionsgewinne denkbar ungeeignete Altrockern«,⁴¹ vermögen nun ein prekäres Äquilibrium von Reinheit und Unreinheit herzustellen. Eine dauerhafte Rettung kann nicht gewährleistet werden, der letzte Satz des Buches – »Man muss aufpassen« (P, 564) – stellt die Gefährdung und die Labilität deutlich heraus.

Zugleich – und hier wird die komplexe Form des Textes wieder offenkundig – ist der letzte Satz, wie Bremer ausführlich darlegt, als »intertextueller Verweis«⁴² zu verstehen: Er verweist auf den vorletzten Satz von Stuckrad-Barres Debüt *Soloalbum* – »Man weiß es nicht«⁴³ –, dem allerdings ein finaler Satz folgt: »Definitely Maybe«, das ist der beste LP-Titel aller Zeiten.«⁴⁴ Am Ende von *Soloalbum* wird also das textbestimmende Pop-Verfahren des Zitierens und Archivierens nochmals deutlich ausgestellt.⁴⁵ Zudem werden die performativen Ambivalenzen und Polyvalenzen, die sich in dem zitierten Titel der Oasis-LP manifestieren, pointiert als Schlusspunkt gesetzt. »Ähnlich wie

40 Ebd., S. 301.

41 M. Baßler: *Soloalbum*, S. 534.

42 K. Bremer: *Einverleibungen*, S. 306.

43 B. v. Stuckrad-Barre: *Soloalbum*, S. 245.

44 Ebd.

45 Zu den Verfahren vgl. M. Baßler: *Der deutsche Pop-Roman*.

Soloalbum erzeugt *Panikherz* am Ende [...] Offenheit und Mehrdeutigkeit, die dem vorherrschenden, vordergründig realistischen Stil entgegenstehen und dadurch schlussendlich die Literarizität beider Bestseller betonen.⁴⁶ Das Ende von *Panikherz* eröffnet nun einen Verweisreigen, indem es auf das Ende von *Soloalbum* verweist, welches wiederum auf den Oasis-Titel verweist. *Panikherz* stellt sich hiermit also nochmal auf der Ebene der Form in die Pop-Tradition, die aber durch die autobiografische Behauptung des autofiktionalen Textes grundsätzlich konterkariert wird.

Die Mehrdeutigkeiten werden aber auch mit der Erzählung der Krankheits- und der möglichen Genesungsgeschichte in Verbindung gesetzt: Die medikamentöse Einstellung, die der von Udo Lindenberg vermittelte Arzt vornimmt – »Der Doktor ist ein echtes Naturtalent, auch Schamane und so, die heiligen Geister, ne?« (P, 349f.) –, erinnert den Erzähler an seine Vergangenheit: »Es ist eigentlich alles wie mit einem Dealer. Nur das Gefühl ist irgendwie besser« (P, 563). Der Arzt überreicht ihm mehrere »orange-farbene Pillenröhrchen« (P, 564), die verschriebenen Substanzen bestätigen die Assoziation des Erzählers: »Das ist aber dann ja schon Amphetamin – also sozusagen Speed, oder?« (P, 564) Die Uneindeutigkeit manifestiert sich somit auch in der medizinischen Versorgung und Instruktion des »Panikdoktors« (P, 350): »Na ja, durchaus ähnliche Wirkung, auch der Wirkstoff, Dexedrine, das schon. Es sei, wie immer, alles eine Frage der Dosierung.« (P, 564) Die Dosierung entscheidet hier also über die Klassifikation der Substanz als Medikament oder Droge. Eine intendierte oder versehentliche Fehldosierung würde das prekäre Gleichgewicht direkt wieder kippen und den ruinösen Drogenrausch evozieren. In der Zweideutigkeit der Substanz – Medikament/Droge – manifestieren sich nochmals die Mehrdeutigkeiten des Textes: Autobiografie/Roman, Heilung/Rückfall etc. Die finale Forderung: »Man muss aufpassen« (P, 564), bezieht sich nicht nur auf die Dosierung der Tabletten im »Glücksröhrchen« (P, 564) – in der Bezeichnung verschiebt sich die Wahrnehmung des Medikaments bereits bedenklich in Richtung Droge –, sondern lässt sich als grundsätzliche Betonung der Labilität der Zustände verstehen.

Mit der Mehrdeutigkeit des »Glücksröhrchens[s]« (P, 564) – und damit der ambigen Lesart der Substanz – wird die Überwindung der Phasen und Praktiken der Körperöffnung und -entleerung als prekär markiert. Die Essstörungen und der Drogenmissbrauch etablieren in *Panikherz* die beiden konträr

46 K. Bremer: Einverleibungen, S. 306.

organisierten Verfahren der Unreinheit: Der Text erzählt einerseits von den exzessiven und strategischen Körperentleerungen der Essstörung, die durch ihren bulimischen Charakter aber andererseits bereits die radikalen Einverleibungen des Drogenkonsums vorwegnimmt. Wenn aber die Einverleibungen des Erzählers – und dies gilt sowohl für den Konsum der Drogen als auch für den Konsum der Nahrungsmittel – stets mit der Überschreitung und dem Exzess konnotiert sind und durch die explizit geschilderten körperlichen Reaktionen der »unreine« sowie »geöffnete« Körper ausgestellt wird, dann stellt die Semantik des »Glücksröhrchens[s]« (P, 564) die Fragilität des durch die chemische Substanz vermeintlich ruhiggestellten Erzählers deutlich heraus. Die fragile psychische und physische Stabilität beruht auf dem *Pharmakon*, kann aber, wenn die Substanz nicht mehr als Medikament, sondern als Droge wirkt oder konsumiert wird – »[A]lles eine Frage der Dosierung« (P, 564) –, jederzeit instabil werden und von den exzessiven Einverleibungen aufgelöst werden. Die Steuerung der Einverleibung – sprich: der Dosierung des Medikaments – und damit auch die Kontrolle der Körperöffnungen, die auf diese folgt, wird als Aufgabe angenommen, zugleich aber bereits in Frage gestellt: »Zwar weiß ich ja aus Erfahrung, dass weder tiefenbohrende Kindheitsgründelei allein einen THERAPIEERFOLG bewirkt noch eine vermeintlich simple medikamentöse Feineinstellung, also Seelenheil als Ergebnis einer chemischen Gleichung. Aber die Idee ist natürlich schön.« (P, 563f.)

Literatur

- Barthes, Roland: »Der Wirklichkeitseffekt«, in: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 164-172.
- Baßler, Moritz.: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München: Beck 2002.
- Ders./Drügh, Heinz: »Das richtige Leben«, in: *POP. Kultur und Kritik* 9 (2016), S. 101-114.
- Ders./Schumacher, Eckhard: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Handbuch Literatur & Pop*, Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 1-28.
- Ders.: »Benjamin v. Stuckrad-Barre: *Soloalbum* (1998)«, in: Ders./Eckhard Schumacher (Hg.), *Handbuch Literatur & Pop*, Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 524-537.
- Benthien, Claudia: »Augenzeugenschaft und sprachliche Visualisierung im Drama (A. Gryphius: *Catharina von Georgien*, H. von Kleist: *Penthesilea*)«,

- in: Dies./Brigitte Weingart (Hg.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, Berlin/Boston: De Gruyter 2014, S. 357-374.
- Beyer, Marcel: *Das Menschenfleisch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2006.
- Bremer, Kai: »Einverleibung als pop-literarisches Prinzip. Zum Erzählverfahren von Benjamin von Stuckrad-Barres *Panikherz* und seiner theatralen Realisierung (Reese, Rüping)«, in: Yvonne Al-Taie/Marta Famula (Hg.), *Unverfügbares Verinnerlichen. Figuren der Einverleibung zwischen Eucharistie und Anthropophagie*, Leiden/Boston: Brill 2020, S. 297-321.
- Burschel, Peter: *Die Erfindung der Reinheit. Eine andere Geschichte der frühen Neuzeit*, Göttingen: Wallstein 2014.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. Siehe <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> vom 16.03.2021.
- Douglas, Mary: *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
- Ellis, Bret Easton: *American Psycho*, London: Picador 2000.
- Fayet, Roger: *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Wien: Passagen 2003.
- Gryphius, Andreas: *Catharina von Georgien*, Stuttgart: Reclam 1657/1995.
- Koselleck, Reinhart: »Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe«, in: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 211-259.
- Kracht, Christian: *Der gelbe Bleistift*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000.
- Kreklin, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*, Berlin u.a.: De Gruyter 2014.
- Martinez, Esteban Sanchino: *Drastik. Zur Logik und Ästhetik eines populärkulturellen Paradigmas*, Münster: readbox unipress 2019.
- Nover, Immanuel: *Referenzbegehren. Sprache und Gewalt bei Bret Easton Ellis und Christian Kracht*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2012.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von: *Panikherz*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2016.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction*, 3 Bde., Berlin/Boston: De Gruyter, 2019.
- Dies.: *Autobiographie*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2005.

Grotesker Körper revisited?

Daniel Kehlmanns *Tyll* (2017)

Sebastian Bernhardt (Schwäbisch Gmünd)

1. Einleitung

Kehlmanns zweiter historischer Roman¹ verlagert die Figur Till Eulenspiegel, die eigentlich in das Zeitpanorama des 15. Jahrhunderts gehört und deren Überlieferungsgeschichte im 16. Jahrhundert beginnt,² in das historische Setting des Dreißigjährigen Krieges. Die Titelfigur Tyll Ulenspiegel weist im Roman eine eigentümliche Stellung auf. So ist Tyll in vielen Episoden nur eine Randfigur, tritt einigermassen unvermittelt auf und letztlich ist nicht einmal klar, ob es überhaupt immer derselbe Mensch sein kann, der beschrieben wird. Einzig die Tatsache, dass ein Narr mit dem Namen Tyll Eulenspiegel auftritt, zieht sich durch alle Episoden.

Cheie bezeichnet den Narren Eulenspiegel »als Symbolfigur der Volkskultur des Karnevals und als Maske der Fastnachtspiele, sowie auf der Theaterbühne [...] oder als Schwank- und Erzählfigur«, ³ die epochenübergreifend bis heute immer wieder auftritt. Schon aus der Überlieferungstradition der Figur Till Eulenspiegel geht also hervor, dass die Figur des Narren im Kontext des Karnevalistischen zu verorten ist. Bachtin arbeitet heraus: »Das karnevalistische Leben ist ein Leben, das aus der Bahn des Gewöhnlichen herausgetreten ist. Der Karneval ist die umgestülpte Welt.«⁴ Im Karneval werden Standesgrenzen aufgehoben und die Trennung von Volks- und Hofkulturen überschritten. In *Tyll* ist die Figur des Narren ebenfalls Sinnbild dieser Überschreitung von Standesgrenzen. Beispielsweise akzeptiert König Friedrich V.

1 D. Kehlmann: *Tyll*, im Folgenden zitiert mit der Sigle »T«.

2 Vgl. W. Wunderlich: *Eulenspiegel-Interpretationen*, S. 7.

3 L. Cheie: *Daniel Kehlmanns Tyll*, S. 179.

4 M. Bachtin: *Literatur und Karneval*, S. 49.

sogar, von Tyll beleidigt zu werden. So heißt es, »der König hatte für einen Moment überlegt, ob er sich das bieten lassen durfte, aber dafür waren Narren schließlich da, so gehörte es sich, wenn man König war. Die Welt behandelte einen mit Respekt, aber dieser eine durfte alles sagen.« (T, 278)

Kennzeichnend für die karnevaleske Literatur der Renaissance ist laut Bachtin das Groteske, von Ambivalenzen Getragene, das die bestehenden Normen nicht einhält. Eine Poetik der stetig sich selbst inszenierenden Ambivalenzen liegt auch in *Tyll* vor: Rickes ordnet den Roman in den Kontext einer »Ungewissheitspoetik«⁵ ein und Schulte Eickholt sowie Schwengel betonen, es liege eine Erzeugung von Inkonsistenzen auf der Heterodiege vor, die zum Teil sogar selbstreflexiv in den Roman eingeflochten werde.⁶ Der Roman ist also vor dem Hintergrund seines eigenen Spiels mit Wirklichkeitsbrüchen zu lesen. Durchgehend ist unklar, wer die fast unverbundenen Episoden eigentlich erzählt, welcher narrative Rahmen sie zusammenhält. Fast scheint es wie ein groteskes Schelmenstück, das immer wieder damit spielt, die logisch-rationale Ordnung unserer Zeit zu durchbrechen. Dabei nimmt der Roman *Tyll* insofern eine Meta-Perspektive ein, als hier schon dem Grundsetting nach ein zusätzliches Spiel mit historischen Verwebungen erfolgt, wenn beispielsweise die Figur des Till Eulenspiegel aus der Renaissance in die Frühe Neuzeit versetzt wird. Insofern wird im Roman ein stetiger Schwebezustand zwischen Illusion und Realität inszeniert, wie es für die groteske Schreibweise typisch war und ist.⁷ Das Groteske bezieht sich in *Tyll* auch auf das Körperbild.

Im Rahmen dieses Beitrags soll es darum gehen, diese groteske Zeichnung des Körpers, seiner Öffnung und auch der Übertritte des Körperlichen vor dem Hintergrund der Frage darzustellen, inwiefern es sich hierbei um eine Reminiszenz an das Groteske der Renaissanceliteratur im Sinne Bachtins handelt.

5 Vgl. J. Rickes: Ungewissheitspoetik, S. 73.

6 Vgl. S. Schulte Eickholt/A. Schwengel: Unzuverlässiges Erzählen, S. 78.

7 Vgl. G. Reske: Groteske, S. 297.

2. Entindividualisierung des Körperbildes

Bachtin betont, der »individuelle ausdrucksvolle Körper«⁸ sei typisch für den zeitgenössischen Körperkanon. Die Grundlage dieses individualisierten Sprechens über den Körper liege in der Annahme einer geschlossenen Oberfläche des Körpers, die nach außen streng abgegrenzt sei.⁹ Diese Diskursivierung des Körpers als geschlossene Entität weicht stark von der Diskursivierung in der Groteske der Renaissance ab. So betont Bachtin: »Im Grunde gibt es, in einem extremen Verständnis des grotesken Motivs, keinen individuellen Körper.«¹⁰ Diese Entindividualisierung des Körpers fällt auch in Tyll auf: Schon in der ersten Episode »Schuhe« wird der berühmte Narr nicht individuell beschrieben. Es heißt einfach, dass alle ihn als den berühmten Spaßmacher erkannt haben, ohne dass auch nur ein Merkmal seines Gesichts dargestellt oder seine Mimik beschrieben würde. Insofern erscheint Tyll in seiner Physiognomie von vornherein als entindividualisiert. Mehrfach stellt sich die Frage, ob der Tyll, der den Menschen begegnet, wirklich immer derselbe ist. Beispielsweise meint Karl von Doder, der Mann, der sich in einer späteren Episode als Tyll ausgibt, sei nicht sicher der Tyll, den Doder einige Jahre zuvor gesehen hatte (T, 210).

Bachtin betont, der groteske Körper sei »nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst stets einen weiteren Körper.«¹¹ Daraus folgt für Bachtin auch ein spezifischer Umgang mit dem Tod. So betont er, es werde »im grotesken Körper durch den Tod nichts Wesentliches beendet.«¹² Symptomatisch dafür ist eine Szene in Tyll, in der Graf Wolkenstein Tylls Erschießung beiwohnt. Tyll fällt zu Boden, wobei er die Arme nach außen streckt, und liegt kurz darauf in einer Pfütze von Blut, das aus seinem Hemd herausläuft (T, 222). In weiterer Ausdeutung der dieser Szene eingeschriebenen Kreuzigungsmetaphorik steht Tyll aber kurz darauf wieder auf, hat zwar noch Blut auf seinem Hemd, ist aber nicht mehr verwundet (T, 223). Insofern folgt aus der Erschießung nicht der Tod, wobei sogar die Verwundung verschwindet, was darauf hindeutet, dass aus dem tödlich verwundeten Körper nun ein neuer Körper entstanden ist.

8 M. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 361; Herv. i.O.

9 Vgl. ebd.

10 Ebd., S. 359.

11 Ebd., S. 358.

12 Ebd., S. 363.

Das Weiterleben trotz mindestens angedeutetem Tod zieht sich durch den gesamten Roman: Der Roman ist nämlich gegliedert in Episoden, in denen jeweils aus der Sicht einer historischen oder alltäglichen Figur oder Gruppe von Figuren bestimmte Ereignisse dargestellt werden, wobei die Episoden fast alle damit enden, dass die jeweils handlungstragenden Figuren sterben. Noch in der letzten Episode stirbt am Ende die Königin Elisabeth Stuart und wünscht sich nur einen friedlichen Tod, woraufhin Tyll entgegnet, noch besser als friedlich zu sterben sei: »Nicht sterben, kleine Liz. Das ist viel besser« (T, 473). Er stellt sich mit seinem Sprechakt über die Königin und impliziert, dass es sich bei seiner Anpreisung der Mortalitätsverweigerung um eine Trivialität handele. Zwar gibt es keine rationale Erklärung dafür, warum Tyll weiterleben kann, doch fest steht, dass er in der Tat durch den Roman als Figur entworfen wird, die sich einfach aus der Handlung zurückzieht, wenn tödliche Gefahr droht.

Am Ende der Episode »Im Schacht« (Handlungszeit ca. 3 Jahre vor Ende des Krieges, also ca. 1645) wird das besonders deutlich. Tyll ist mit anderen Mineuren während einer verheerenden Schlacht in einem eingestürzten Schacht verschüttet. Mit der Zeit erweist sich die Lage als ausweglos, die anderen Mineure sterben. Auch sein letzter noch lebender Gefährte sieht irgendwann ein, dass es kein Entrinnen gibt. In dieser Szene betont Tyll schlicht und ergreifend, er werde nicht sterben und es heißt: »Ein Stein fällt ihm auf die Schulter, mehr Blut läuft über seine Wange. Wieder kracht es, wieder fallen Steine. ›Ich sterbe auch nicht morgen und an keinem anderen Tag. Ich will nicht! Ich mach's nicht, hörst du?«« (T, 424). In diesem Falle wird deutlich, dass Tyll trotz körperlicher Verletzung sicher sein kann, weiterzuleben. Da er in dieser Szene zuvor sogar schon als Gerippe beschrieben wurde, deutet das darauf hin, dass er erneut einen weiteren Körper hervorbringen oder zumindest eine neue Haut überstülpen kann, um weiterzuleben. Wie im Sinne Bachtins für die Groteske typisch ist auch Tylls Körper nie fertig und abgeschlossen, sondern erzeugt selbst stets einen neuen Körper.¹³ Allerdings übernimmt der Roman das groteske Körperbild nicht unhinterfragt. So wird angedeutet, dass es sich womöglich um Illusionen und geschickte Tricks der Figur Tyll handele, durch die der Eindruck der Neuerzeugung des Körpers oder des Überdauerns des Lebens entstünde. Allerdings werden diese Erklärungsangebote ihrerseits im Roman selbst auch wieder in Zweifel

13 Vgl. ebd., S. 358.

gezogen, wodurch auch in Bezug auf den grotesken Körper eine mimetische Unentscheidbarkeit vorliegt.

Im Folgenden wird zunächst herausgearbeitet, dass der Roman den grotesken Körper in den Kontext der gauklerischen Inszenierung stellt und in der Folge dargestellt, wie in der Textlogik doch wieder angezweifelt wird, dass es sich um Inszenierungen handelt.

3. Groteskes Körperbild als Inszenierungsstrategie?

Schon beim ersten Auftritt der Figur des Narren Tyll in einem nicht näher charakterisierten Dorf beschreibt die Erzählinstanz – es handelt es dabei um das kollektive Wir einer Gemeinschaft von Dorfbewohnerinnen und -bewohnern, die später auch Tylls Streich mit den festgebundenen rechten Schuhen aufsitzt – die Tanzkünste und Akrobatik des Narren und seiner Begleiterin mit den folgenden Worten: »[W]enn man ihnen zusah, war es einem, als hätte ein Menschenkörper keine Schwere und als wäre das Leben nicht traurig und hart.« (T, 13) Aus diesem Zitat geht zweierlei hervor: Erstens wird durch die Kommentierung der Erzählinstanz nahegelegt, dass der Narr eine Inszenierung vollführt, die die als normal angenommenen Eigenschaften der Körperlichkeit überwindet. Die Schwere des Körpers wird in dem oben zitierten Satz zweitens als eine Allegorie des Lebens lesbar: Durch die Überwindung der physikalischen Schwere des Körpers wird eine Semiotik aufgerufen, der zufolge auch die Schwere des irdischen Daseins sich für Tyll als überwindbar darstellt. Dass Tyll später auf einem zwischen dem Kirchturm und einer Fahnenstange gespannten Seil balancieren kann und dessen Schwingungen durch seine Hüftbewegungen ausgleicht (T, 13), wird durch die Umstehenden als eine Erfahrung von Leichtigkeit und Freiheit empfunden. Die Überwindung der üblichen Grenzen des Körpers erscheint in diesem Falle geradezu als eine Machtdemonstration, da Tyll durch seine Akrobatik vorführt, dass er »wirklich tut, was er will, und nichts glaubt und keinem gehorcht« (T, 20) und sich damit den eigentlich unhintergehbaren Naturgesetzen widersetzt.

Allerdings stellt sich in der Beschreibung heraus, dass die Gemeinschaft der Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner schließlich doch zu der Einschätzung gelangt, dass Tyll eine Illusion erzeugt. Als Tyll nämlich einmal sehr hoch springt und eine kleine Ausgleichsbewegung machen muss, um sein Gleichgewicht zu finden, heißt es, dass dies die Dorfbewohnerinnen und -bewohner daran erinnert habe, »dass auch er Gewicht hatte und nicht fliegen konnte.«

(T, 21) Tatsächlich bietet der Roman Hinweise darauf, dass Tylls Auftritt lediglich eine Inszenierung darstellt.

In der Episode »Herr der Luft« wird nämlich dargestellt, wie der noch junge Tyll hart trainiert, um die Illusion der Schwerelosigkeit erzeugen zu können. In erlebter Rede heißt es: »Man kann auf einem Seil nicht gehen. Das ist offensichtlich. Menschenfüße sind nicht gemacht dafür. Warum es überhaupt probieren?« (T, 33) Aus der Sicht des jungen Tyll wird also reflektiert, dass die Grenzen des Körpers erreicht sind, wenn es um das Balancieren auf dem Seil geht. Allerdings gelingt es ihm, durch regelmäßiges Training doch eine Möglichkeit zu finden, die Grenzen der körperlichen Physik außer Kraft zu setzen:

Allmählich begriff er, wie man es machen kann. Seine Knie verstehen, die Schultern halten sich anders. Man muss dem Schwanken nachgeben, muss weich werden in Knien und Hüften, muss dem Sturz einen Schritt zuvorkommen. Die Schwere greift nach einem, aber schon ist man weiter. Seiltanz: dem Fallen davonlaufen. (T, 34)

Tyll übt sich also darin, seinen Körper dahingehend zu trainieren, dass er die als eigentlich physikalisch gesetzten Grenzen der Körperlichkeit überwinden kann.

Insofern bietet der Roman an dieser Stelle ein Erklärungsmodell für die grotesk scheinenden Körpereigenschaften Tylls: Es handelt sich schlicht und ergreifend um geschickt erzeugte Illusionen, die den Eindruck erwecken, dass sein Körper entgrenzt sei oder zumindest die Grenzen des eigentlich Möglichen überschreiten könne. Fraglich ist allerdings, ob dieses Erklärungsangebot sich im Roman als gesetzt durchhalten lässt. Im Folgenden werde ich herausarbeiten, dass im Roman durchaus Hinweise auf ein groteskes Körperbild gegeben sind, das definitiv nicht auf einer Inszenierung beruht.

4. Trennung von Ich und Körper?

In der Episode »Herr der Luft« wird aus Tylls Sicht beschrieben, wie er in Todesangst Schreie ausstößt, die er zunächst nicht hört, wobei er sich selbst darüber wundert, die ausgestoßenen Schreie nicht wahrzunehmen (T, 44). Nachdem er nämlich einem Knecht seines Vaters einen Streich gespielt hat, wirft dieser ihn voller Wut vor einem Mühlrad in den Fluss. Während er ins Wasser fällt, erscheint Tyll die Zeit als zerdehnt, er reflektiert sogar zunächst,

ob er vielleicht nie im Wasser aufschlagen werde, bis er dann doch ins kalte Nass eintaucht und sich hier zunächst sicher ist, dem Tod nicht enttrinnen zu können. Zu seinem eigenen Erstaunen überlebt er doch, wobei es dann heißt: »Und da weiß er plötzlich, daß er heute nicht sterben wird [...]. Während er aufsteigt, sieht er kurz ein bleiches Gesicht, die Augen groß und leer, der Mund offen, es leuchtet schwach in der Wasserdunkelheit, wahrscheinlich der Geist von einem Kind, das irgendwann weniger Glück hatte als er.« (T, 46) In dieser Szene ist fraglich, ob es sich um eine Leiche handelt, die Tyll im Wasser sieht, oder ob hier nicht doch Tylls Tod, seine Ablösung von Seele und Körper beschrieben wird, heißt es doch in der Folge, er fühle sich nun unsagbar leicht (T, 48). Insofern stellt sich die Frage, ob er sich nun, auch wenn der Erzähltext hier und im Folgenden gelegentlich etwas anderes expliziert, seines Körpers entledigt hat. Auch andere sterbende Figuren empfinden sich nach ihrem Tod als leicht und sinken nicht einmal mehr im Schnee ein, was in der Logik des Textes dafür spräche, dass Tyll in seiner Kindheit bereits gestorben wäre und seitdem immer wieder einen neuen Körper als Gewand hervorbringe. Insofern wäre aber die Erklärung widerlegt, dass Tyll die Illusion erzeuge, sich der Grenzen seines Körpers zu entledigen.

Die Frage wäre dann aber generell, welcher Zusammenhang zwischen Körper und Ich anzunehmen wäre. In Tyll fällt auf, dass beispielsweise auch in Bezug auf andere Figuren die Rede davon ist, der Körper müsse dem Ich gehorchen. So heißt es hier im Text in der Episode »Zusmarshausen« aus der Sicht der Grafen von Wolkenstein: »Seine Beine gehorchten ihm, nur seine rechte Hand spürte er nicht. Als er sie vor die Augen hielt, merkte er, dass ein Finger fehlte. Er zählte nach. Tatsächlich, vier Finger, etwas stimmte nicht, einer fehlte, es sollten fünf sein, es waren vier« (T, 220). Der eigene Körper erscheint hier als gar nicht dem Ich zugeordnet, wenn er rein durch äußerlich sinnliche Wahrnehmung phänomenologisch betrachtet werden muss. Die Beschreibung der Sicht des Grafen von Wolkenstein impliziert ein Bild des Zusammenwirkens, bei dem gleichermaßen der Körper vom Geist und vom Menschsein getrennt wäre. Die Verbindung von Geist und Materie beschäftigte die Philosophie des Geistes in der Aufklärung. Beispielsweise sah sich Descartes vor dem Problem, »res extensa« und »res cogitans« einerseits getrennt zu betrachten, dann aber doch ein Zusammenwirken annehmen zu müssen.¹⁴ Merleau-Ponty fasst in seinem phänomenologischen Essay *Das Auge und der*

14 Vgl. R. Descartes: Meditationen.

Geist (1961) zusammen, ein Körper, der sich selbst nicht fühlte, sei kein Körper des Menschen. Er betont: »Ein menschlicher Leib ist vorhanden, wenn es zwischen Sehendem und Sichtbarem, zwischen Berührendem und Berührtem, zwischen dem einen Auge und dem anderen, zwischen einer Hand und der anderen zu einer Art Überkreuzung kommt«. ¹⁵ Diese Art der Überkreuzung scheint hier (noch) nicht vorhanden zu sein. Dass der eigene Körper nicht als Teil des Ich wahrgenommen wird, sondern gleichermaßen von außen erst phänomenologisch erfasst werden muss, erzeugt im konkreten Falle Komik inmitten der grauenvollen Schlacht, die dem Grafen von Wolkenstein selbst die Sprache verschlägt. Darüber hinaus birgt diese Art der Trennung des Ich vom Körper gerade die Möglichkeit, den Körper als äußere und reproduzierbare Hülle diskursivierbar zu machen.

Im Folgenden wird zu betrachten sein, in welchem Verhältnis Innen und Außen des eigenen Körpers innerhalb der grotesken Welt von *Tyll* ausgestaltet werden.

5. Die Trennung von Innen und Außen

Benthien betont, die Haut sei in der Breite erst seit dem 20. Jahrhundert mit zunehmender medizinischer Durchdringung in Kunst und Wissenschaft als Grenzfläche zwischen Innen und Außen und gleichermaßen als Außengrenze des eigenen Ich diskursiviert worden. ¹⁶ Auch Bachtin führt aus, dass die Vorstellung einer nach außen abgegrenzten Körpermasse, deren Öffnungen ins Körperinnere allesamt geschlossen seien, erst ein Ausdruck des neuen Körperkanons sei. ¹⁷ Eine Dekonstruktion dieses neuzeitlichen Körperkanons erfolgt in der Episode »Im Schacht«: Tyll befindet sich mit einigen Mineuren in einem stockdunklen, eingestürzten Schacht. In der absoluten Dunkelheit ist nicht nur der Sehsinn ausgeschaltet, sondern auch der Tastsinn. Tyll merkt beispielsweise nicht, dass er auf einem anderen Mineur liegt, hat also kein Gespür für die äußeren Grenzen seines Körpers.

Benthien arbeitet heraus, dass in der gegenwärtigen Diskursivierung schon in der embryonalen Ich-Bildung die Grenzen des eigenen Ich vor allem

15 M. Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist, S. 281.

16 Vgl. C. Benthien: Haut, S. 12f.

17 Vgl. M. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 361.

über die Grenzen des eigenen Körpers wahrgenommen werden.¹⁸ So könne der Säugling, der noch über keinen Sehsinn verfüge, über seine Haut spüren, wo er beginne und ende, und daher seine äußeren Grenzen wahrnehmen.¹⁹ Genau das scheint bei Tyll im Schacht nicht zu funktionieren, denn Tyll ist sich selbst nicht einmal mehr sicher, ob er eigentlich noch am Leben ist und kann auch zunächst nicht sein Körper-Ich wahrnehmen.

Die Aufhebung der Grenze von Innen und Außen geht so weit, dass nicht einmal mehr das Bewusstsein individuell begrenzt bleibt. Beispielsweise können sich in der Dunkelheit im Schacht auch die Gedanken in den falschen Kopf verirren: »Es sieht nicht danach aus, als würden sie hier rauskommen. ›Es sieht nicht danach aus, als würden wir hier herauskommen‹, sagt der Matthias. Dabei ist das wohl Tyll gewesen, das waren seine Gedanken, die sich in der Dunkelheit in den Kopf vom Matthias verirrt haben, aber vielleicht war es auch umgekehrt, wer weiß das schon.« (T, 406) Die mangelnden äußeren Körpergrenzen werden so weit getrieben, dass selbst die Gedanken nicht bei den einzelnen Figuren bleiben. Insofern liegt hier eine Reminiszenz an die Groteske der Renaissance vor, die Bachtin beschreibt: »Grundlage aller grotesken Motive ist eine *besondere Vorstellung vom Körperganzen und den Grenzen dieses Ganzen*.«²⁰ Die Oberfläche des Körpers erscheint nicht als Abschluss und Begrenzung des Körpers und grenzt den Körper nicht von einem anderen Körper ab. Im dunklen Schacht scheint sich eine Art kollektiver Materie zu bilden, wenn letztlich die Grenzen verschwimmen und nicht einmal die Erzählinstanz noch eine klare Trennung vornehmen kann.

Es stellt sich die Frage, was im Inneren des Körpers anzutreffen wäre. Immer wieder bietet der Roman Hinweise darauf, dass die Existenz einer Seele angenommen werde. So bezweifelt Tyll beispielsweise, dass die Seele eines Menschen aus dem engen Schacht in Brunn herausgelangen könne, und die Mineure stellen sich die Seele eines Verstorbenen materiell vor: »Eine Weile schweigen sie beklommen, weil alle daran denken, dass die Seele vom Kurt noch hier sein könnte, kalt und glitschig und wahrscheinlich wütend.« (T, 400) Insofern liegt hier ein Bild des Körpers und der Seele vor, das sich mit gängigen Betrachtungsweisen nicht recht zusammenbringen lässt. So arbeitet Benthien heraus, dass in klassischen Betrachtungen auch in der *Bibel* beispiels-

18 Vgl. C. Benthien: *Haut*, S. 12.

19 Vgl. ebd.

20 M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 357; Herv. i.O.

weise von einem »Leibkleid, als das von Gott gegebene Gewand der Seele«²¹ die Rede sei. Wenn auch die Seele ein materielles Gefängnis darstellt, in dem sich das Ich befindet, stellt sich die Frage, welches Körperbild hier vorliegt. Fast erinnert es an das Bild einer Matroschka-Figur, wenn verborgen im Körper ein weiterer Körper liegen soll, die Seele, in der sich wiederum das nicht näher definierte Ich befände.

In der Episode »Könige im Winter« wird das diskursivierte Bild des nach Außen begrenzten Körpers gleichsam auf einer Meta-Ebene durch die Königin Elisabeth reflektiert, wenn sie betont, dass die Undurchsichtigkeit des Körpers aus ihrer Sicht widernatürlich sei. Sie betont, dass das Theater im eigentlichen Sinne erst einen natürlichen Blick auf den Menschen ermögliche: »Auf der Bühne waren die Menschen sie selbst, ganz wahr, ganz durchsichtig.« (T, 231) Schauspielern bedeute gerade, Emotionen durch Gestikulationen und Artikulationen nach außen zu tragen und nicht zu verbergen. Insofern wäre Schauspielern als eine Möglichkeit anzusehen, das Innere des Menschen, seine Emotionen, transparent zu machen. Für die Königin erscheint es als künstlich, wenn Menschen im gesellschaftlichen Umgang miteinander versuchen, den Zugang zu ihrem Inneren zu verwehren.

Im Folgenden werde ich darstellen, dass in der Logik der erzählten Welt ein Körperbild vorliegt, das schon deutlich verschlossener ist als das von Bachtin skizzierte groteske Bild der Renaissance, wobei es doch noch einige interessante Körperöffnungen gibt, die den Blick in den Körper hinein ermöglichen.

6. Die Augen als Öffnung und das Schließen der Augen

Bachtin hält fest, dass die Augen in der grotesken Körperkonzeption keine Rolle spielen.²² Da die Augen nämlich für Individualität stünden und einen symbolischen Zugriff auf das innere Leben eines Menschen ausmachen, seien Augen unter normalen Umständen für das Groteske irrelevant.²³ Allerdings stellen die Augen in *Tyll* doch ein immer wieder aufgegriffenes Motiv dar.²⁴

21 Vgl. C. Benthien: *Haut*, S. 33.

22 Vgl. M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 358.

23 Vgl. ebd.

24 Vgl. zur Stellung des Auges als Körpergrenzort den Beitrag von T.A. Kunz in diesem Band.

So werden beispielsweise Tylls Augen aus der Sicht des Winterkönigs Friedrich V. folgendermaßen beschrieben: »Ganz blau waren Tylls Augen. Sehr hell waren sie, fast wässrig, sie schienen schwach aus sich heraus zu leuchten, und in der Mitte des Augapfels war ein Loch. Dahinter war – ja was? Dahinter war Tyll. Dahinter war die Seele des Narren, das, was er war.« (T, 288) In dieser Beschreibung wird deutlich, dass die Augen zwar nicht physisch, aber zumindest im übertragenen Sinne dadurch hervorspringen, dass sie ungewöhnlich aussehen und einen Schein aussenden. Weitaus erstaunlicher ist allerdings die Beschreibung der Pupille, die in der Tat das Sehloch des Auges bildet. Im Falle des Narren handelt es sich aber nicht nur um ein Loch, durch das Licht ins Auge dringt. Vielmehr handelt es sich um eine Körperöffnung, die einen Blick ins Innere Tylls, in seine Seele, bietet. Bachtin betont, dass die künstlerische Logik des grotesken Motivs die geschlossene Oberfläche des Körpers ignoriere und stattdessen die Auswölbungen und Öffnungen fokussiere.²⁵ Insofern erklärt sich die Fokussierung des Auges in *Tyll* daraus, dass es als Körperöffnung betrachtet wird, die die äußerliche Körperfassade durchdringbar macht.

Das Auge scheint in diesem Falle also eine Möglichkeit zu bieten, die Grenze zwischen dem Körper und einem anderen Körper zu überwinden. In der weiteren Beschreibung in dieser Episode stellt sich heraus, dass der König nicht nur durch die Öffnung von Tylls Auge in dessen Inneres schauen kann, sondern umgekehrt Tyll auch in das Innere des Königs schaut (T, 288). Ein Schließen dieser Körperöffnung ist aber möglich: So entschließt der König sich, Tyll nicht weiter in sein Inneres vordringen zu lassen, indem er die Augenlider schließt.

Allerdings setzt eine erfolgreiche Schließung des Auges voraus, dass die Haut auch wirklich intransparent bleibt. Das funktioniert in *Tyll* aber nicht immer. Beispielsweise heißt es in einer Szene, in der der Winterkönig kurz vor seinem Tod beschrieben wird: »Ärgerlich schloss er die Augen. Zu seiner Überraschung änderte das gar nichts: Er sah den Narren immer noch, und er sah auch den Schnee.« (T, 320) Hier versagt die Haut ihre sonst auch im Roman definitiv begrenzende Funktion (T, 63f.) und erscheint als transparent. Es gelingt ihm nicht, durch das Schließen der Augen auch tatsächlich eine Schließung seines Sinnesorgans zu erreichen, er ist weiterhin den äußeren Eindrücken ausgesetzt, kann sich nicht von seiner Umgebung abgrenzen.

25 Vgl. M. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 359.

An anderer Stelle versucht Tyll selbst, durch das Auge eines Esels in dessen Seele zu gelangen: »Er sieht ihm ins rechte Auge. Wie eine Glaskugel liegt es in seiner Höhle, dunkel, wässrig und leer. Es blinzelt nicht, es zuckt bloß ein wenig, als er es mit dem Finger berührt.« (T, 58) Das Auge des Esels erscheint in diesem Falle doch als eine Begrenzung von Innen und Außen. Es gelingt Tyll nicht, zur Eselseele vorzudringen. Allerdings erscheint an dieser Stelle das tierische Auge künstlich, wenn es als Glaskugel beschrieben wird, die eine Körperöffnung verschließt. Insofern erscheint der Esel in diesem Moment als ein klar nach außen begrenzter Körper, er erscheint zu diesem Zeitpunkt nicht als grotesk. Tyll hingegen strebt danach, einen Zugang zum Inneren des Esels zu erlangen. Er kann aber erst in das Innere des Esels eindringen, nachdem dessen Körper auf im Roman ungeklärte Art und Weise zerstückelt wurde.²⁶

7. Ausblick

Das Körperbild in *Tyll* ist in vielerlei Hinsicht in der Traditionslinie des Grotesken anzusiedeln. Wie ich dargelegt habe, spielt der Roman mit dem grotesken Schwebezustand zwischen Realität und Illusion auch in Bezug auf die Körperbilder und gestaltet damit ein Körperbild, das gerade nicht das Individuelle fokussiert, sondern den Körper als einen sich selbst reproduzierenden gestaltet. Fraglich bleibt, ob dieses groteske Körperbild womöglich einfach einer Inszenierungs- und Täuschungsstrategie des Romans entspringt.²⁷

Anders als in der grotesken Körperkonzeption der Renaissance werden im Roman keine Blicke auf die inneren Organe ermöglicht. Auch die Fokussierung des Dramas des Leibes bleibt aus. Zwar wird beschrieben, dass es in einem Lager im Krieg nach Kot, Geschwüren, Schweiß und Krankheiten stinke, doch bleiben die Vorgänge der Verdauung unbeschrieben (T, 254). Ebenso wird weder die Nahrungsaufnahme noch der Koitus oder das Heranwachsen eines Wesens im Mutterleib expliziert, vielmehr werden diese Schilderungen

26 Vgl. zum Konnex von Zerstückeln und Erkennen die Beiträge von I. Meinen und I. Nover in diesem Band.

27 Vgl. J. Rickes: Ungewissheitspoetik; vgl. S. Schulte Eickholt/A. Schwengel: Unzuverlässiges Erzählen.

im Text geradezu auffällig ausgeblendet.²⁸ Eine Reminiszenz an das groteske Körperbild liegt aber insofern vor, als der Körper des Narren sich stets neu selbst produziert und auch durch den Tod nicht getilgt wird. Im Roman *Tyll* liegt ein Spiel mit grotesken Körperbeschreibungen vor, bei dem die Grenzen zwischen Innen und Außen teilweise aufgehoben werden. An anderen Stellen hingegen erscheint der Körper doch als glatte und nicht durchdringliche Oberfläche. Insofern liegt, wie die literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Unzuverlässigkeit und der Unsicherheitspoetik schon nahelegen, ein stetiges Spiel mit Vertrautem und Verfremdetem vor, mit der Aufhebung der logischen Ordnung im Akt der Darstellung. Beim Versuch, das Körperbild im Roman begreifbar zu machen, sind die Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler somit in einer ähnlich grotesken Lage wie der Scharfrichter, der an Tylls Vater verzweifelt: »Ein Scharfrichter weiß Zungen zu lösen, aber was tut er mit einem, der redet und redet und dem es nicht das Geringste ausmacht, sich selbst zu widersprechen, als hätte Aristoteles nichts über Logik verfasst?« (T, 129)

Literatur

- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München: Hanser 1969.
- Ders.: *Rabelais und seine Welt. Volkskunst als Gegenkultur*, 7. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1965/2018.
- Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- Cheie, Laura: »Daniel Kehlmanns *Tyll* oder die Zeit der Narren«, in: *Temeswarer Beiträge zur Germanistik* 15 (2018), S. 179–196.
- Descartes, René: *Meditationen über die erste Philosophie*, übers. u. hg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 1641/2009.
- Kehlmann, Daniel: *Tyll*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2017.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hg. v. Christian Bermes, Hamburg: Meiner 1961/2003.

28 So wird etwa eine Hochzeitsnacht beschrieben, in der der Mann sich so unbeholfen anstellt, dass die Frau nicht mehr bereit zum Koitus ist, aber kurz darauf beschrieben, dass es bald doch klappte, ein Kind zu zeugen (T, 254f.).

- Reske, Gisela: »Groteske«, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.), Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, 3., völlig neu bearb. Aufl., Berlin/Heidelberg: Springer 1984/2007, S. 296-297.
- Rickes, Joachim: »Der Esel ist nicht der Esel. Zu Daniel Kehlmanns Ungewissheitspoetik in ›Tyll‹«, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 49 (2019), S. 73-86.
- Schulte Eikholt, Swen/Schwengel, Andreas: »Unzuverlässiges Erzählen in der Heterodiegeese in Daniel Kehlmanns historischem Roman ›Tyll‹«, in: Zeitschrift für Germanistik 31 (2021), S. 69-85.
- Wunderlich, Werner: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), Eulenspiegel-Interpretationen. Der Schalk im Spiegel der Forschung 1807-1977, München: Fink 1979, S. 7-14.

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 umgebenen 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 Watterschädel, 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 übersteigerter 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 unverständlich, 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 Kohlröß (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.

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. Corrêard: *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.

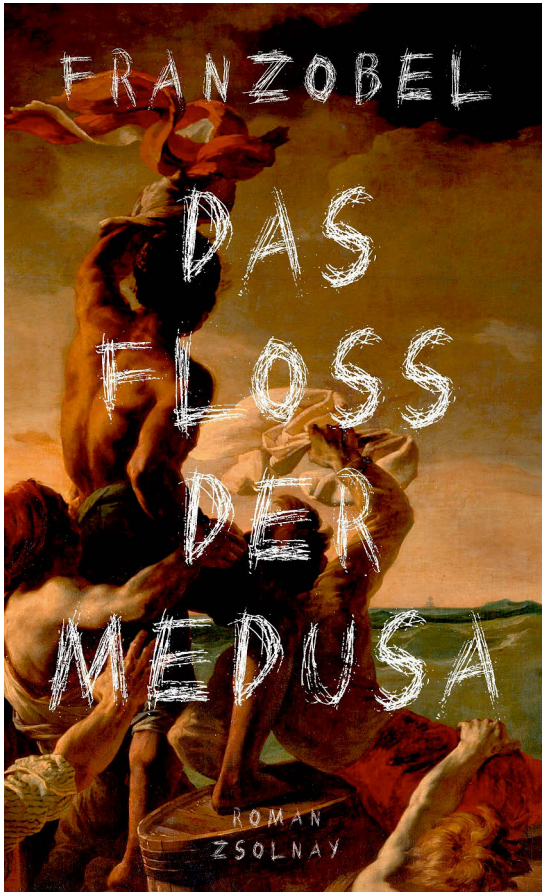
16 Ebd., S. 33.

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: © akg-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 Modedefuzzis. 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 Corr  ard 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.

»Vollständig wollte sie ihn sich einverleiben« – »sein Körper [...] wollte sich vollständig verschließen und verwehren«

Körperbilder bei Wilhelm Genazino (1965–2018) oder:
grotesk-»eklige« Close-ups, (gewaltsame)
Körper-Öffnungen und überfordernde Sexualpraktiken
aus männlichem Blick

Nils Lehnert (Kassel)

Im Areal Genazino'scher Figurenromane und Romanfiguren finden sich mannigfache Reflexe auf Körperbilder im Allgemeinen und konkrete Körperteile im Speziellen. Vom Ekel bezogen auf eigene wie fremde Körper, -flüssigkeiten und -ausscheidungen über gewaltsame Körper-Öffnungen bis hin zum metaphorischen Körperteilzerfall im Rahmen gefühlter sexueller Überforderung etwa durch nicht einvernehmliche Einverleibungswünsche herrscht bei Wilhelm Genazino ein Potpourri an körpergrenzüberschreitenden Diskursen vor.

Die Texte des 2018 verstorbenen Georg-Büchner-Preisträgers eint ihr »gedehnter Blick« einer entschleunigten Flaneur-Poetik, ihr melancholischer Grundton sowie ihr Hang zu Wahrnehmungsreflexionen und Sprachkritik. Insbesondere die Romane – 13 aus 21 liegen diesem Artikel als Korpus zugrunde – wenden sich dem Ekel und der Scham, den Mittelmäßigen, dem Alltäglichen und den häufig gescheiterten Antiheldinnen und -helden zu. Bezogen auf Körper(bilder) und Sexualität kommt Genazino in der Gegenwartsliteratur insofern eine Sonderstellung zu, als sich auch seine neueren und neuesten Texte in puncto phallogozentristischer Geschlechterrollenkonstruktion und Sexualmoral nicht bedeutend von (seinen) Romanen der 60er, 70er und 80er Jahre unterscheiden, was ihnen den Anstrich von konservativem Aus-der-Zeit-gefallen-Sein verleiht. Außerdem lässt sich

eine spezifische Kombination von tabuloser Drastik und antiemotionalem Erzählen als Signatur werten.¹

Die bei Genazino bezogen auf ihre Körper(lichkeit) in grotesker Tradition entindividualisierten Figuren² werden im Folgenden, obwohl sie sich in anderer Hinsicht der Figurenzeichnung durchaus klar voneinander unterscheiden lassen, gleichsam der Vorstellung einer Composite portraiture, also der Übereinanderblendung mehrerer Porträts bis zur familienähnlichen Weichzeichnung, als ›Basistypus‹ konzeptualisiert.³

In drei Schlaglichtern leuchtet der vorliegende Beitrag die große Bühne der Körperinszenierungen bei Genazino aus, wobei dem sexuellen Distrikt besondere Aufmerksamkeit zuteilwird; genauer jenen Darstellungen, die den gewollten oder ungewollten Körpergrenzübertritt der Figuren verhandeln. Hierbei changiert die Prosa nahezu immer zwischen Lust und Ekel. Zunächst wendet sich der Artikel *Körperbildern* bei Genazino allgemein zu (1.), die sich, eingebettet in eine generelle Körperlosigkeit, zwischen Groteske und ›ekliges‹ Close-ups bewegen. Ein zweites Schlaglicht wird auf *Körperöffnungen* geworfen, welche sich – aus ›männlichem Blick‹⁴ präsentiert – insbesondere als Körper-Öffnungen geschlossener Frauenkörper manifestieren (2.). Unter Rückbezug auf die Titelzitate des Beitrags wird schließlich die Einverleibung von *Körperflüssigkeiten* in den Blick genommen (3.). Jene werden geschlechtsspezifisch bipolar aufgefächert, indem ›die Frau‹ in ihrem Begehren nach Symbiose ›den Mann‹ sexuell ›überfordert‹ – wohingegen männlich codierte Figuren ihre Körpergrenzen gewahrt wissen wollen, um nicht (metaphorisch) Teilen ihrer selbst und mithin ihrer ›Autonomie‹ verlustig zu gehen.

1 Vgl. N. Lehnert/S. Schul: Literarische Liebesentwürfe.

2 Bachtin und Genazino zusammenzudenken ist bislang nur einmal dezidiert geschehen, da aber hauptsächlich auf den Konnex von Humor und Karneval bezogen (vgl. K. Tittel: »Die postmoderne Welt im Narrenkostüm«). Vgl. zur Entindividualisierung im Grotesken den Beitrag von S. Bernhardt in diesem Band.

3 Vgl. zu Genazinos Figurenmodell N. Lehnert: Wilhelm Genazinos Romanfiguren; vgl. Ders.: Nachruf.

4 Vgl. zu filmischen Blickstrategien, die vornehmlich männlich dominierte Machtkonzeptionen reproduzieren, L. Mulvey: Visuelle Lust, S. 55f.

1. Körperbilder: Von Körperlosigkeit, grotesken Körpern und antiemotional erzählten ›ekligen‹ Close-ups

Eine große Kluft klafft bei Genazino zwischen der detaillierten Thematisierung von Körper(n) und Körperlichkeit einerseits und der ›Körperlosigkeit‹, auf der sie beruhen, andererseits. Denn wie die Körper seiner häufig namen- und biografielosen Figuren tatsächlich aussehen, wird weitgehend ausgespart. Die auf das »körperliche[] Erscheinungsbild« bezogenen Angaben zur »*natura*«, die in der langen Tradition der literarischen Figurenzeichnung etwa seit Cicero von höchster Wichtigkeit gewesen sind,⁵ finden sich frappierend spärlich und sporadisch und selbst dann vage: »Er war ein stattlicher, gutgebauter Mann, und er konnte es sich leisten, sein Interesse für Ruth zu zeigen.«⁶ Graduell häufiger sind indirekte, verklausulierte Anmerkungen zum Aussehen der Hauptfiguren. Mit der Beobachtung: »[S]ie hatte ein rundes Gesicht, genau wie ich«,⁷ ist ein externer Anlass gegeben, um das Hauptfigurenerscheinungsbild zu konstruieren.

Bezogen auf die Charakterisierungstechnik ist dies mit der Neigung zum Showing, also der narrativen Figurendarstellung qua *in actu* gezeigtem Sein und Verhalten, im Vergleich zum bei Genazino weniger wichtigen Telling engzuführen: »Abschaffel war dreißig Jahre alt und lebte allein. Oben rechts gingen ihm die Haare aus«.⁸ Punkt. Alles Weitere ist implizit zu inferieren und bleibt den Köpfen der Leserschaft anheimgestellt. Einen halbtotalen Full Shot des oder der ›Ganzen‹ kann man sich kaum von den Figuren machen, was ein Problem aufwirft, das bereits Aristoteles umtrieb, der in seiner *Poetik* ästhetiktheoretisch angemerkt hatte, dass »das Schöne bei einem Lebewesen [...] nicht nur dadurch bedingt [sei], daß die Teile in bestimmter Weise angeordnet sind«, sondern erzählte Körper auch der Übersichtlichkeit halber eine »bestimmte Größe« zu haben hätten. Genazino zeichnet seine Körperbilder hingegen so, dass Betrachterinnen und Betrachter ›zu nahe‹ dran sind, sich – analog zu Aristoteles' groteskem Lebewesen in der »Größe von zehntausend Stadien« – »die Anschauung [...] nicht auf einmal« ereignet und »den

5 J. Schneider: Roman-Analyse, S. 18; Herv. i.O.

6 W. Genazino: Die Ausschweifung. Roman, S. 6, im Folgenden zitiert mit der Sigle ›DA‹. Vgl. Ders.: Fremde Kämpfe. Roman, S. 12, im Folgenden zitiert mit der Sigle ›FK‹.

7 Ders.: Laslinstraße. Roman, S. 107.

8 Ders.: Abschaffel. Roman-Trilogie, S. 13, im Folgenden zitiert mit der Sigle ›A‹.

Anschauenden die Einheit und Ganzheit aus der Anschauung [entweicht]« – und das sei eben »verwirr[end]« und nicht »schön«.⁹

Sobald die Körper im Ganzen aufgrund zahlreicher Leerstellen »unansehbar« sind, sie also nicht *in toto* imaginiert werden können, kommt anderen Aspekten des Äußeren zusätzliches Gewicht zu, insofern die mangelnden Gesamtkörperbilder Close-ups auf Details wie Körperöffnungen und -flüssigkeiten entbinden. Sowohl hinsichtlich des eigenen Körpers als auch der ihn umhüllenden Kleidung sind diesbezüglich etwa (drohende) Verwahrlosung, (unterschwellige) Ungepflegtheit und mangelnde Selbstsorge rekurrent: »Ein Problem war, dass ich heute Morgen mein Haar nicht gewaschen hatte. Das bedeutete, ich musste ein Lokal finden, in dem ich meine Mütze nicht abnehmen musste.«¹⁰ Oder drastischer: »So ließ er den Schweiß unabgewaschen und ertrug, daß sein Hemd zur Windel wurde, an einigen Stellen schon klebrig und formlos.« (A, 37)

Einerseits wird damit das Idealschöne, Gleichmäßige des Körpers problematisiert – wird er doch keinesfalls gefällig präsentiert oder überzeichnet, vielmehr in die Traditionslinie des grotesk-formlosen Körpers gestellt –, andererseits auch in den Bannkreis des Defizitären und Ekelregenden gerückt, was *vice versa* Schönheitsidealproblematisierung subvertiert.

Imperfekte Körper(lichkeit) werden/wird häufiger an der Grenze zum »Ekligen« konzeptualisiert, allerdings ohne wirklich »provokatives Moment« und zugleich auch ohne popästhetisch »subversive[n] Charakter«,¹¹ sondern kurzerhand zumeist in der Ahnengalerie des Ideals – zumindest aus Figurenperspektive – eines ganzen, geschlossenen, hygienischen Körpers aufgehängt.¹² Abschaffel etwa gefällt in Anflügen von Selbstekel schlicht weder sein Körper *en gros* noch sein erigiertes Geschlecht *en detail*, wodurch die Stellung des Phallus in der Groteske aufgerufen und hinterfragt wird. Wird er bei Bachtin als exponierter Part und Paradebeispiel für einen Grenzort apostrophiert, an dem der Körper »über die eigenen Grenzen hinauswächst und einen neuen, zweiten Körper produziert«, was in grotesker Tradition mit »positiver Übertreibung« einhergeht,¹³ erscheint Abschaffel sein Phallus einfach nur unansehnlich und

9 Aristoteles: Poetik, S. 26f.

10 W. Genazino: Bei Regen im Saal. Roman, S. 66.

11 I. Meinen: Ästhetik des Ekels, S. 115.

12 Vgl. M. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 361; vgl. I. Meinen: Entgrenzte Körper, S. 194.

13 M. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 359; Herv. i.O.

unnatürlich abstehend – unschön grotesk. Auch sämtliche Ausscheidungen und Absonderungen sind ihm zuwider (A, 88, 202 u. 507f.). Er und der Genazino'sche Basistypus finden keine ›gesunde‹ Haltung zur eigenen Körperlichkeit sowie zum Abjekten (nach Kristeva).¹⁴ Allerdings bringt auch die säubernde Körperreinigung¹⁵ den Figuren keine Linderung:

Ich werde meinen Körper auch heute abend einer gründlichen Reinigung unterziehen, von der Edith nicht weiß, wie peinlich sie mir ist. [...] Zu Hause, in der Wohnung, verziehe ich mich sogleich ins Bad, reinige meinen Körper vorn und hinten, oben und unten, vergesse auch die KÖRPERFALTEN nicht, auf deren Säuberung Edith stets besonderen Wert legt.¹⁶

Zwar könnte man einwenden, dass es im konkreten Beispiel der fremdbestimmte Zwang sei, der die Abneigung gegen die »gründliche[] Reinigung« hervorruft, aber sowohl die Tatsache, dass sie Rotmund trotz seiner gewahrten Intimsphäre zu Peinlichkeit und Körperscham gereicht, als auch die bei vielen anderen Figuren zu beobachtende Abscheu gegen Körperlichkeit und -reinigung (A, 81-90) argumentiert gegen diesen Einwand. »KÖRPERFALTEN« – *nota bene*: in Majuskeln! – sind dabei als »kleine Geschwister« der Körperöffnungen zu betrachten, »deren Betonung den Körper grotesk werden lässt«: »In abgemilderter Form deuten auch Achselhöhlen und Kniekehlen sowie die Einbuchtungen zwischen Fingern oder Zehen auf diese tieferen, ins Körperinnere führenden Öffnungen hin.«¹⁷ Jenen (Körperfalten) wie diesen (Körperöffnungen) kommt in Genazinos Romanen eine herausgehobene Stellung zu, und sie werden, auch dann, wenn sie sexuell konnotiert sind, antiemotional erzählt und mit Unappetitlichkeit in Verbindung gebracht – beispielsweise in Form von Vaginalsekret beim Cunnilingus:

Unser Sexualleben ekelte mich. Es war so, daß Bettinas Geschlecht, während es auf seinen Höhepunkt hinzitterte, mehr und mehr Feuchtigkeit hervor-

14 Das äußert sich beispielsweise in einer Szene des Romans *Liebesblödigkeit*, in welcher der namenlose Ich-Erzähler aufgrund seines dunkelfarbigem Urins die unmittelbar bevorstehende Apokalypse erwartet. Vgl. zur Ausdeutung L. Süwolto: Codierung des Alter(n)s bei Wilhelm Genazino, S. 194f.

15 Vgl. zum Reinheitsdiskurs bezogen auf Körperbilder in der Gegenwartsliteratur den Beitrag von I. Nover in diesem Band.

16 W. Genazino: *Mittelmäßiges Heimweh*. Roman, S. 58f., im Folgenden zitiert mit der Sigle ›MH‹.

17 B. Papenburg: *Das neue Fleisch*, S. 47.

brachte, bis meine Lust in ihr Gegenteil umschlug, und zwar immer öfter, ehe Bettina ihren Orgasmus erreicht hatte.¹⁸

Üblicherweise »können die Ausdrucksformen sexueller Erregung eine ansteckende Wirkung entfalten. Dem tragen die literarischen Techniken Rechnung.«¹⁹ Die dafür notwendigen Ingredienzien tauchen bei Genazino, »obwohl es in der Darstellung der Sexualität keine Tabus gibt«,²⁰ allerdings gerade nicht auf. »Stammeln, Stöhnen, Seufzen, Schreien, konvulsivisches Zucken, angeschwollene, gerötete und feuchte Körperteile«, die nach Anz »zum festen Repertoire einer [...] Rhetorik der Lust« gehören,²¹ sucht man bei Genazino vergeblich und auch die Erzähltechnik markiert die gefühls-sprachliche Grenze zwischen erotischer Literatur und Genazino. Kommt die Liebe dort in Reizwäsche daher, so trägt sie bei Genazino »Stützstrümpfe«.²² Bezogen auf das Zitat rund um Bettinas Geschlecht heißt das, dass bei Genazino ein idealschöner Frauenkörper als Maßstab der Bewertung gesetzt wird. Diese Fantasie vom als geschlossen, keine Sekrete absondernd und rein imaginierten Körper²³ wird aus männlichem Blick stilisiert über die Realität geblendet, sodass die weibliche Normvulva eben nur das korrekte, heteronormativ angemessene Maß an Feuchtigkeit produzieren darf – und wenn sie, wie »die Frau« *in toto*, nicht wie gewünscht funktioniert, wird sie als hässlich oder eklig abgewertet.

Auch tendenziell »explizite« Sex-Szenen werden mit auf allen Ebenen der Narratologie und der Linguistik beschreibbaren Darstellungsmitteln enterotisiert: durch kleine körperliche Makel, Krämpfe beim Sex oder Beobachtungen bzw. Reflexionen, die vom Akt selbst wegführen, und Leserinnen wie Lesern somit eine distanzlose Lesehaltung verwehren.²⁴ Zusammengefasst schreiben sich Genazinos Romane damit in die Ahnengalerie der die körperliche Liebe verhandelnden Gegenwartsliteratur ein, welche sich nach Neuhaus durch zwei konträre Trends charakterisieren lässt: Auf der einen Seite stehen Texte,

18 W. Genazino: Die Liebesblödigkeit. Roman, S. 132, im Folgenden zitiert mit der Sigle »LB«.

19 T. Anz: Literatur und Lust, S. 226.

20 T. Reschke: [Wilhelm Genazino].

21 T. Anz: Literatur und Lust, S. 227.

22 Vgl. H. Böttiger: Die Apokalypse trägt Stützstrümpfe.

23 Vgl. dazu den Beitrag von J. Reichenpfader in diesem Band.

24 Vgl. N. Lehnert: Wilhelm Genazinos Romanfiguren, S. 581ff.

die Tabulosigkeit inszenieren, um das ›viktorianische‹ (Foucault) Dispositiv von Sexualität zu reetablieren. Ein Blick in populäre Zeitschriften oder Diskussionsforen bestätigt diesen konservativen Trend, der auch traditionelle Frauen- und Männerbilder aktualisiert. Dagegen stehen Texte [...], die mit dem sexuellen Dispositiv ein ironisches Spiel treiben und es so subvertieren.²⁵

Und obwohl Wilhelm Genazino als Preisträger des Kasseler Literaturpreises für grotesken Humor 2013 als hochironisch schreibender Autor bisher nicht ernst genommen worden ist und auch in diesem Artikel nicht werden kann,²⁶ bleiben seine Romane wohl unter ›konservative Aktualisierung‹ zu verbuchen, was sich auch in Genderbelangen, der Sexualmoral und dem vorsintflutlichen Umgang mit ver-/geschlossenen Frauenkörpern manifestiert.

2. Körperöffnungen und Körper-Öffnungen: Geschlossene Körper und (gewaltsames) Eindringen in Vulva und Anus

Sie hatte eine entzückende kleine Kindermöse, lieblich umkräuselt von hellblonden Löckchen. Dieses begeisternde Paradieschen war voller Tücken. Erstens war es fast immer trocken und deswegen abgedichtet wie ein Frauenschließfach, wenn es so etwas gibt. Ich musste es lange liebkosten, damit es sich ein wenig öffnete und zutraulich wurde. Zweitens setzte dann, als ich endlich drin war, ein merkwürdiges Theater ein. Karin begann, mich wieder aus sich herauszuschieben, indem sie die Beine immer mehr zusammendrückte, bis ich tatsächlich wieder herausrutschte. Wir hatten nie über diesen fatalen Verlauf gesprochen, gewöhnten uns aber an ihn, als sei er zwischen Mann und Frau das Menschenmögliche.²⁷

Als diametrales Kontrastbild zur als eklig markierten ›überfeuchten‹ und darüber inferierbar klar geöffneten Vagina wird hier der in diesem Fall just

25 S. Neuhaus: Erotik und Sexualität in der Gegenwartsliteratur, S. 387.

26 Dass nämlich Genazinos ›Mann von 52 Jahren‹ (Goethe!) beim Sex zu Krämpfen neigt, aber trotzdem noch mit zwei Frauen verkehrt und zusätzlich Nacktbars besucht, ist unverkennbar eine ironisch-komische Abrechnung mit gesellschaftlichen Normen, aktuellen Jugendlichkeitshypes und Altersmythen. Vgl. zum Humor bei Genazino auch K. Tittel: ›Die postmoderne Welt im Narrenkostüm‹.

27 W. Genazino: Wenn wir Tiere wären. Roman, S. 111, im Folgenden zitiert mit der Sigle ›T‹.

nicht gewünschte Verschluss des weiblichen Körpers herausgestellt. Doch auch unter diesen Vorzeichen misslingt der Akt – das ist sicher. Die Frage hingegen, warum, und auch die erzähltechnischen Umstände bis hin zur Wortwahl sind ergiebige Untersuchungsgegenstände einer gendertheoretisch ausgerichteten Analyse von narrativierten Körpern, Körperöffnungen und Körper-Öffnungen/-Schließungen. Im vorliegenden Beispiel ist es zunächst der Diminutiv, der das weibliche Geschlecht unmittelbar verdinglicht. Subtextuell ist es die Pflicht des Mannes (»Ich musste«), den verschlossenen und »geheimnisvollen« Körper der Frau, das »Frauenschießfach« (vgl. derb: Dosen- bzw. Büchsen[öffner]-Metaphern), zu öffnen. Dieses ist »fast immer trocken und deswegen abgedichtet«. Warum ist es das? Die naheliegendste Lesart im Roman *Wenn wir Tiere wären* grenzt eine potenzielle Mitschuld des Mannes kategorisch aus – schließlich ist er es, der durch lange Liebkosungen das verniedlichte (»zutraulich«) Genital »zum Leben erwecken« muss. Dass das Misslingen des Akts ferner durch das »merkwürdige[] Theater«, das die Frau inszeniert, hervorgerufen wird, wird nicht unter einer problemorientierten Perspektive gedeutet, sondern aus männlicher Perspektive schlicht für »fatal[]«, unabänderbar und höheren Mächten überantwortet erklärt.

Anhand von Wilhelm Genazinos Figurenromanen und Romanfiguren lässt sich der mitunter problematisch zu nennenden Konstruktion von Geschlechterrollen²⁸ mit einer »dekonstruktive[n] Kritik von Geschlechtergegensätzen« sowie einer »diskursanalytische[n] Kritik von sozialen Unterdrückungsmechanismen« begegnen.²⁹ Zwei extreme Positionen stehen sich ziemlich unvermittelt etwa in der *Liebesblödigkeit* gegenüber: eine häufig mit überraschender Selbstverständlichkeit vorgetragene Sicht auf »die Frau« als Objekt einerseits, eine sich (selten) von dieser geschlechtsstereotypisch im vorvergangenen Jahrhundert wurzelnden Folie positiv abhebende »weibliche Selbstbestimmung« andererseits (s.u.).

Wichtig dabei: Auf weiblicher Figurenseite empfundene Emotionen erleben Leserinnen und Leser beidenfalls nur durch den männlich eingefärbten Ich-Erzähler-Bericht. Der »männliche Blick« dominiert die »Kameraführung« auch in Liebesbelangen:

Judith greift mir unters Hemd und flüstert: Kannst du kommen? [...] Aber dann hilft mir der Anblick von Judiths weißen Schenkeln inmitten einiger

28 Vgl. grundlegend T. Eckes: Geschlechterstereotype.

29 A. Geisenhanslüke: Literaturtheorie, S. 113.

sanft wedelnder Gräser. Es ist ein unaussprechliches Glück, Judiths Hinternfalte zu öffnen, die Backen sanft hochzuziehen und dann die Stelle zu sehen, wo die Falte in die Geschlechtsritze übergeht. Judith läßt zwei, drei Seufzer hören, die von Nachtigallenseufzern kaum zu unterscheiden sind. (LB, 44f.)

In Filmsprache übersetzt müsste man hier vom Point-of-View-Shot³⁰ sprechen, also von der subjektiven Sicht des Handelnden auf das Geschehen, hier genaugenommen von oben auf den Hintern und das Geschlecht der Frau. Übertragen auf den Darstellungsmodus der Sexualität zwischen Frau und Mann in der Korrektivlosigkeit ein Ungleichgewicht und eine machtungleiche Hierarchie der Blicke, zumal die Frauen sexuell meist ›reibungslos funktionieren‹ und sich für gewöhnlich lediglich freudiger Laute (»Nachtigallenseufzern«) entledigen.

Zusammenfassend lesen sich die Diskurslinien des weiblich-sexuellen Liebesentwurfs bei Genazino materialistisch-objekthaft und fremdbestimmt, wobei es just die fiktionalen Frauenfiguren sind, die dem unverhohlenen Vorschub leisten – und wie im folgenden Beispiel durch ein Lächeln die Äußerungen jedweder Gender-Problematik vorderhand entkleiden sowie eine Körpereinschließung ganz eigener Art bedingen:

Nach dem Vögeln schiebe ich Sandras Nachthemd wieder über ihren Hintern. Dieser Vorgang amüsiert Sandra jedesmal. Es ist, als wolltest du meinen Hintern wieder ordentlich in einer Schublade verstauen, sagt sie. Ein bißchen ist es auch so, sage ich, die guten Dinge muß man ordentlich verwahren. Sandra steigt lachend aus dem Bett und bereitet das Frühstück zu. (LB, 15)

Der Ich-Erzähler entzieht die sichtbaren Öffnungen des Frauenkörpers bildlich gedacht den Blicken der Öffentlichkeit und stellt die Diskretion wieder her, was Deutungsfacetten der Verhüllung aufruft und zugleich eine gewisse Exklusivität des sexuellen Zugangs betont.

Trotz der vorherrschenden Heteronormativität, des Phallozentrismus, der Misogynie und der Rollenbilder à la cliché, gibt es vereinzelte Stellen, an denen die herrschende Sexualmoral und Geschlechterstereotype zumindest in Ansätzen kritisch hinterfragt werden. So ist Eckhard in der *Ausschweifung* zwar der dominierende Part, wenn es um partnerschaftliche Belange und auch den Beischlaf geht, aber andererseits ist Christine es, die sich ihn als

30 Womit eine Parallele zur Pornografie gezogen werden könnte.

›Notnagel« und neuen Sexpartner ›beschafft« und diesem dann – nicht nur symbolisch – ihren Finger in den Hintern steckt:

Ich würde auch gern mal eine Frau sein, sagte Eckhard. [...] Und außerdem, sagte er, hat eine Frau, die darauf wartet, beschlafen zu werden, auch das größere Recht zu jammern und zu klagen, und das würde ich auch gerne tun. Am liebsten aber würde ich darauf warten, daß jemand kommt und mir unten etwas reinschiebt, sagte er. [...] Er war so beschäftigt mit den Wonnen von nicht nötigen Unterscheidungen, daß er nicht hörte, wie Christine mit dem linken Arm auf das Nachtschränkchen griff und dort eine Cremedose öffnete. Erst als der Deckel mit einem winzigen Geräusch auf die Glasplatte des Nachtschränkchens fiel, wurde er aufmerksam. Aber er konnte sich nicht denken, was das Geräusch bedeuten könnte. So zuckte er überrascht zusammen, als er spürte, wie Christine mit der sich kalt anführenden Creme seinen Anus zunächst eincremte und dann langsam ihren gestreckten Zeigefinger einsob. Ein paar Sekunden lang schreckte sein Körper zusammen und wollte sich vollständig verschließen und verwehren. Aber zum Glück bemerkte Eckhard, daß die neue Körpererfahrung zwar überraschend und befremdend, aber nicht verletzend und nicht schmerzhaft war, im Gegenteil (DA, 205f.).

Obzwar sich einwenden ließe, Christine erfülle nur Eckhards geäußerten Wunsch, »daß jemand kommt und mir unten etwas reinschiebt« – was bereits auf die dritte Fokussierung der Einverleibung vorausdeutet –, ist nicht in Abrede zu stellen, dass Christine ein sexuell progressives – immer bezogen auf das Genazino-Grundgesamt³¹ – Frauenbild verkörpert wie auch den männlichen Anus als geschlechtspräferenzunabhängigen Grenz- und Lustort ambitioniert verhandelt.

Problematischer nehmen sich gegenüber als »zwar überraschend und befremdend, aber nicht verletzend und nicht schmerzhaft« empfundenen Grenzüberschreitungen in den bisher diskutierten Beispielen im Genazino'schen Kosmos diejenigen Anzüglichkeiten, Belästigungen und Übergriffe aus, welche sehr wohl gewaltsam geschildert/erlebt werden. Allerdings muss diesbezüglich im Sinne der ›Gleichberechtigung« angebracht werden, dass es zwar einerseits einen Standardfüllwert gibt – Mann überwältigt Frau, Frau gefällt dies oder sie sagt nicht hinreichend laut und entschlossen genug

31 Im zeitlichen Nacheinander der veröffentlichten Genazino-Romane wird dem Thema ›Gleichberechtigung« zunehmend mehr Beachtung geschenkt.

›nein‹ und ›erduldet‹ –, andererseits eine Umkehr des als Norm gesetzten Verhaltensmusters, indem die Frau sich anzüglich verhält, ›übermannt‹ etc.³²

Festgehalten werden kann, dass Belästigungen und Übergriffe aus der Sicht der Figuren, welchen (biologischen) Geschlechts auch immer, zumeist genauso empfunden werden, wie es eine Theory of Mind nahelegt: demütigend, traumatisierend und abscheulich. Gleichzeitig ist das Selbstbewusstsein der Figuren, diese Empfindungen (laut, öffentlich) zu äußern, zu gering, was sich vorwiegend auf eine gesellschaftlich marode Sexualmoral der Nachkriegszeit zurückführen lässt, die Genazino bis in seine neuesten Romane der Nuller- und Zehnerjahre des dritten Jahrtausends als ›Chronist der Adenauer-Ära‹ prolongiert.³³

Im krassen Gegensatz gilt für alle anführbaren Beispiele sexualisierter Gewalt bei Genazino, dass der Blickwinkel diese Feststellung verzerrt; denn aus Sicht der bedrängenden Männer ist es entweder von den Frauen genauso erwünscht oder – noch drastischer – dennoch geboten, auch gegen Widerstände sexuell aktiv zu werden:

Ich bin nicht willens, auf meine Vorstellung von kinderloser Zukunft zu verzichten, und setze dafür auch meine Kraft ein, das heißt ich drücke mit den Händen Traudels geschlossene Beine auseinander. Es kommt zu einem Kampf der Wünsche, der uns mundtot und bitter macht. Fast wäre es mir gelungen, in Traudel einzudringen, aber sie greift in ihrer Bedrängnis zu der neben ihr liegenden Fernsehzeitschrift und haut sie mir nicht übertrieben hart, aber doch ernst und gezielt auf den Kopf.³⁴

32 Das wird nicht weniger traumatisch erzählt, zumal häufig noch jugendliche Knaben von (älteren) Frauen quasi-pädosexuell belästigt werden (vgl. N. Lehnert: Wilhelm Genazinos Romanfiguren, S. 551-554).

33 Eine mögliche Erklärung dafür sieht Kämmerlings in Genazinos »Retro-Welt[en]« (R. Kämmerlings: Genazino gilt als bedeutender Autor. Warum nur?). Genazinos Diegesen sollen möglichst viel vom ›Damals‹ in die Jetztzeit retten. Vgl. die als ›Spaß‹ getarnten Übergriffe: »Und wenn die Gelegenheit gut, das Gedränge dicht und deckend war, griffen sie die Frauen von oben bis unten ab [...]. Es sah aus wie gut versteckte Gewalt, die unerkant bleiben mußte, weil sie als Spaß eingeführt war. Nur in den Gesichtern der überraschten Frauen zeigten sich Spuren der Übergriffe; bleich und konsterniert stand die eine oder andere am Rande des Geschehens und ordnete sich die Kleider und die Haare.« (A, 515)

34 W. Genazino: Das Glück in glücksfernen Zeiten. Roman, S. 47.

Vergisst man für einen Moment die ›mildernden Umstände‹ der Erzähltechnik – antiemotionaler Modus, euphemistische Umschreibung der Situation als »Kampf der Wünsche« sowie subtil humoristische Klassifizierung der Abwehr als »nicht übertrieben hart« –, so liegt hier nichts anderes vor als eine durch beherztes Eingreifen der Frau verhinderte eheintern-häusliche Vergewaltigung.³⁵ Davon legt nicht zuletzt die eingesetzte »Kraft« Warlichs Zeugnis ab, mit welcher er, eindeutige Signale missachtend und um seinem künftigen Lebensentwurf zu entsprechen, brachial tätlich sexualisierte Gewalt ausübt. Ist es hier der verschlossene Frauenkörper (»geschlossene Beine«), der hypermaskulin-gewaltsam geöffnet werden soll, sind es andernorts different gelagerte körperliche Grenzüberschreitungen, die hauptsächlich von Frauenfiguren ausgehen, welche männliche Körperflüssigkeiten durch hervorstehende Organe mit Öffnung entgrenzen und einverleiben wollen.

3. Körperflüssigkeiten: Überfordernde Sexualpraktiken und genderspezifische Einverleibungsvisionen

Die (gefühlte) Überforderung angesichts von (sexualisierten) Körpern, Körperöffnungen und -flüssigkeiten durchzieht Genazinos Figurenromane wie ein roter Faden. Modelliert wird die dabei mit aufgerufene Überwältigungskonnotation häufig aus männlicher Perspektive und unter Rückgriff auf den Topos Femme-fatale-hafter Übergriffigkeit: »Sie öffnete ihm den Hosenladen, holte seinen Schlot heraus und lutschte ihn [...]. Er hatte nichts dagegen, aber er hatte das Gefühl, zum erstenmal in seinem Leben überwältigt zu werden.« (FK, 19) Die Fellatio wird hier in Kombination mit der für Wolf Peschek verstörenden Freizügigkeit – repräsentiert auf Histoire- wie Discours-Level – in den Bereich sexuell übergriffigen Verhaltens gerückt. Ganz ähnlich wie Peschek ›erleidet‹ Dieter Rotmund mit seiner Geliebten Sonja Momente überfordernden Oralverkehrs, wobei freilich die intertextuelle Note sowie das Kokettieren mit der Ahnungslosigkeit nicht außer Acht gelassen werden dürfen:

Nachdem wir eine Weile herumgeschmust hatten, ging Sonja dazu über, mich zu fellationieren. Ich habe anfangs nicht gewußt, worauf Sonja hinaus-

35 Zwar nur vorgestellt, aber im weiteren Sinne als Vergewaltigungsfantasie zu werten ist auch die Überlegung Abschaffels, »ob es eines Tages möglich sei, diesen schimmernden Glitzerfrauen mitten in ihrer Ansage den Schwanz in den Mund zu stecken.« (A, 268)

wollte, aber dann fielen mir die Comics von Robert Crumb ein [...]. In diesen Comics tauchen immer mal wieder kleine pummelige Frauen auf, die dürre hilflose Männer befriedigen. Diese Geräuschbeschreibungen fielen mir wieder ein, als ich Sonja über mein Geschlecht gebeugt sah, weil auch die Geräusche, die von Sonja kamen, Ähnlichkeit mit den Comicgeräuschen hatten: Org, Worg, Zorg, Schnorg – und andere, die ich nicht identifizieren kann. Ich hatte niemals für möglich gehalten, daß mein Geschlechtsleben einmal so drastische Formen annehmen würde. Ich hoffe inzwischen, daß der Erguß rasch eintritt, damit ich vom Augenblick des schnaubenden und würgenden Frauengesichts befreit werde. Es ist möglich, daß mich diese Art von Sexualität (wie soll ich sagen) eine Spur überfordert, aber vorerst lasse ich mir nichts anmerken. (MH, 127)

Nicht zuletzt aufgrund der über die Soundwords antiemotional verpackten, sonst zutiefst intimen Handlung ist das gezeichnete Bild nicht ganz harmonisch: Genazinos Figuren scheint *prima vista* sexuell einiges abverlangt zu werden, sprechen doch die Attribute, die dem »Frauengesicht[]« beigelegt werden: »schnaubend [...] und würgend[]«, eine deutliche Sprache. Besonders eindringlich wird die (gefühlte) bedrohliche Überforderung im Roman *Fremde Kämpfe* vor Augen geführt. Dagmar Achatz, Wolf Pescheks Freundin, mit der er üblicherweise guten, beiderseitig einvernehmlichen und unverkrampften Sex zu haben pflegt (FK, 12f., 53f. u. 139), wünscht sich im Romanverlauf, Pescheks Urin in das Liebesspiel zu integrieren. Konkreter bittet Dagmar Wolf, dass er »in sie hineinpinkelt«, was ihn hinwiederum befremdet und abneigend reagieren lässt: »Es geht nicht, ich will nicht, ich kann nicht, sagte er und löste sich von ihr.« (FK, 141) Schließlich führt diese, man könnte aus Pescheks Sicht sagen: Störung der Sexualpräferenz, zur Entzweigung beider:

Wolf dachte: Hoffentlich kann ich es nicht, wenn sie es wieder verlangt. In all seinen Bewegungen erkannte er ein kleines Lauern, das Dagmar entging. [...] Peschek fühlte, daß ihn seine Anspannung hinderte. In jeder Sekunde glaubte er, Dagmar könnte noch einmal von ihm verlangen, daß er in sie hineinpinkelte. Er sehnte sich danach, wieder arglos sein zu dürfen. Sein Verhalten war nichts als eine Folge von nicht ausgesprochenen, gestotterten Bitten. (FK, 185f.)

Der Sachverhalt, dass Dagmars Fetischisierung des Urins zur finalen Trennung Pescheks von Achatz führt (FK, 223f.), bildet den (gefühlten) Gipfel der Überforderung im sexuellen Metier, zumal er sich derart dezidiert im Un-

sagbaren ereignet. Es offenbart sich hier gewissermaßen ein *avant la lettre* geführter Diskurs der Krise der Männlichkeit der Nullerjahre.³⁶ Nicht mehr der ›Herr im eigenen Bett zu sein‹, ist eine Kränkung für das ›potente Subjekt‹, das sich zurücksehnt in die Zeit vor dem feministischen Sündenfall der ›dritten Welle‹: »Ich sehne mich nach Sandras Einfalt, von der ich mich nie bedroht gefühlt habe. Ich möchte Sandra von hinten nehmen und seitlich von oben dabei zuschauen, wie ihre Brüste beim Vögeln hin- und herschaukeln.« (LB, 144)

Im Gegensatz zur als »bedrohlich« wahrgenommenen, undomestizierten weiblichen Sexualität, die auch von männlichen Körpern, -öffnungen und -flüssigkeiten Besitz ergreift, sind sexuelle Einfälle der Frauen tendenziell gerne gesehen, wiewohl nicht immer unumschränkt positiv evaluiert:

Wir lagen halb nebeneinander, halb übereinander, Carola hielt mein Geschlecht in der Hand, ich suchte mit dem Gesicht den Platz zwischen ihren Brüsten, war dabei etwas irritiert, weil ich plötzlich roch, dass Carola ihre Brüste eingeölt hatte, was ich von ihr nicht gewohnt war. Eine halbe Minute später wurde deutlich, was Carola im Sinn hatte. [...] Zwischendurch plagte mich der Argwohn der Eifersucht, weil ich [...] nicht der erste Mann sein konnte, mit dem Carola diesen Busenakt ausführte.³⁷

Sofort wird das prinzipielle Wohlgefallen ob der weiblichen Initiative wieder gebrochen: Ungehemmt Lust zu empfinden, klappt eben aus Sicht konservativer Männlichkeiten dann nicht, wenn das weibliche Wesen als mit einem sexuellen Vorleben ausgestattetes imaginiert wird.

Wie die männlichen Protagonisten sich häufig die gleichen Fixierungen und fixen Ideen in Liebesdingen teilen – insbesondere für die weibliche Wölbung ›Brust‹ –, so sind auch die Frauen hinsichtlich ihrer basalen sexuellen Vorlieben verhältnismäßig einfach und – wenig überraschend – genderproblematisch gestrickt. Der voyeuristisch und visuell-taktil dominierten männlichen steht dabei eine weibliche Sicht gegenüber, die einerseits durch Überwältigungsaffinität, andererseits durch Penisfixierung und schließlich durch den unstillbaren Wunsch nach (metaphorischer) Einverleibung des Sexualpartners Kontur gewinnt, was sich in der »Beiß-, Greif- und Lutschgier« (T, 35) ›der Frau‹ niederschlägt.

36 Vgl. J. Kospach: Implodierende Männer in mittleren Jahren.

37 W. Genazino: Außer uns spricht niemand über uns. Roman, S. 22, im Folgenden zitiert mit der Sigle ›Au‹.

Der männliche Analogieschluss: »Wahrscheinlich hatte mein Geschlecht für Carola eine ähnliche Bedeutung wie ihre Brust für mich. Nur so konnte ich mir erklären, warum Carola so lange über mein Organ gebeugt war« (Au, 123), zeitigt dabei eine paradigmatische Folge: Frauenfiguren sind hinsichtlich ihrer oralen Fixierung typenhaft austauschbar. Denn Carola könnte genauso gut Bettina heißen: »Wenn wir zusammen geschlafen hatten, lagerte sie sich zwischen meine Beine und nahm mein Geschlecht erneut in den Mund.« (LB, 165) Oder Margot:

Fast jedesmal saugte sie lange an seinem Geschlecht. Das war nicht sehr ungewöhnlich, aber es war auch nicht selbstverständlich. [...] Wenn es so weiterging, konnte es passieren, daß der Mundverkehr der einzige Grund wurde, weshalb er weiter mit Margot zusammenblieb. (A, 162f.)

Omnipräsent ist der weibliche Wunsch nach Oralsex. Dieser Befund lässt sich zum einen »psychoanalytisch« als projizierter Wunsch auffassen, der den weiblichen (Neben-)Figuren gewissermaßen »untergejubelt« wird; er lässt sich zum anderen aber auch erzähltextanalytisch betrachten. Dann klart sich die Machart auf, die zum Eindruck führt, es sei im Genazino'schen Textkosmos das Natürlichste der Welt, dass (alle) Frauen gerne (regelmäßig) Penes im Mund haben möchten, um sich diese selbst oder die daraus hervorlockbaren Teile des Mannes einzuverleiben. Durch zwei Faktoren wird der Eindruck hervorgerufen, dass es sich um die freie Wahl handelt: So treten die Frauen in den Fellatio-Situationen immer entschlossen und eigeninitiativ auf. Nach einem gängigen Schlussmuster ließe sich abstrahieren und feststellen: »Was Menschen immer wieder freiwillig tun, scheint ihnen zu gefallen oder zumindest nicht deren Abscheu zu erregen«. Gewichtiger noch ist die Absenz der männlichen Bitte um den Oralverkehr: Kein einziges Mal taucht in einem Roman Genazinos *expressis verbis* ein von einer männlichen Figur vorgebrachtes Bittgesuch im Sexuellen auf! Da liegt der Hase im Pfeffer. Wenn nur das »Ergebnis« beschrieben wird, verzerrt sich das Bild zum Wunsch der Damenwelt.

Den Kulminationspunkt bildet eine prominente Szene aus Genazinos Roman *Fremde Kämpfe*, in der die Oralverkehrsschilderung aus der vermeintlichen Sicht der Frau präsentiert wird:

Ahhh! Ihre Hingabe hatte die schamlose Aggressivität eines Kindes. Sie setzte immer wieder kurz ab und sah sich an, was sie anzurichten in der Lage war. In ihre Heftigkeit war ein sanftes Irresein eingebaut, eine gestaltlose

Übertriebenheit, die sie davon befreite, irgend etwas erklären zu müssen. Vollständig wollte sie ihn sich einverleiben. Und als sie bemerkte, daß das Verschlucken wieder nicht möglich war, kam etwas Hysterisches in ihr Lutschen und Beißen, eine zitternde Vergeblichkeit, die sich schmerzlich damit abfand, daß die Körper für immer getrennt waren. Für Sekunden glaubte Wolf, Teile seiner selbst seien ihm abhanden gekommen. Er sah in die Zimmer hinein, aber nirgendwo lagen Stücke seines Körpers herum. (FK, 53)

Besonders aufschlussreich ist neben der unverkennbaren Parallele zu Batailles Exzessen, wie er sie etwa in seiner *Geschichte des Auges* ausgebreitet hat,³⁸ der Umstand, dass die Figurenmotivation Dagmar Achatz' dargelegt wird, indem die Fokalisierung auf Null schwenkt und eine Innensicht der Nebenfigur ermöglicht wird. Genaugenommen ist dabei aber weiterhin ein ›männlicher Blick‹ am Werk, der mit antiquierten sexualpathologischen Kategorien wie ›Irresein‹, ›Hysterie‹ und der damit verbundenen ›Lutschgier‹ fragwürdige Gender-Zuschreibungen vornimmt (zumal diese Passage letztlich dazu dient, Dagmars Urin-›Perversion‹ proleptisch vorzubereiten). Zudem entgeht bereits auf der unmittelbaren Wortebene dem genauen Blick nicht, dass die ›schamlose‹ und zuhöchst intime Situations- wie Emotionsbeschreibung ›antiemotional‹ gebrochen wird: Vergeblichkeit, Schmerz und Trennung nehmen sich ebenso wie Fremdkörper im sexuellen Gesamtgefüge aus wie die Befürchtung herumliegender ›Körperstücke‹.

Bei Genazino wird die Einverleibung damit zwiefach und sozialgeschlechtlich klar bipolar inszeniert. Einerseits als weiblicher Wunsch nach der Reunion zweier Körper und mithin der Überwindung von Körpergrenzen – das Rollenstereotyp der Unvollständigen und vom Mann Abhängigen muss hier mitgedacht werden –, wobei zugleich Anklänge an die Anthropophagie³⁹ hineinspielen, wenn das Verschlucken als Desiderat ausgezeichnet wird. Andererseits als empfundener grenzwertiger Übergriff, in dessen Vollzug die männlichen Figuren – auch aus Angst vor dem Verlust ihrer ›maskulinen Autonomie‹ – auf weibliche Lutschgier und Verschlucklust mit gefühltem Körperteil- und Formverlust des ›Ganzen‹ reagieren.⁴⁰

38 G. Bataille: Die Geschichte des Auges. Vgl. dazu auch die Beiträge von T.A. Kunz und I. Breuer in diesem Band.

39 Vgl. dazu den Beitrag von D. Weinbach in diesem Band.

40 Die Selbst-Zerfaserung einerseits, der Wunsch, sich etwas des Partners einzuverleiben, andererseits werden in Genazinos Roman *Kein Geld, keine Uhr, keine Mütze* variiert: ›Wenig später schluckte sie das Sperma, bis nichts mehr kam. [...] Ich war neidisch

Literatur

- Anz, Thomas: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen, München: Beck 1998.
- Aristoteles: Poetik, Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1994.
- Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, 7. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1965/2018.
- Bataille, Georges: »Die Geschichte des Auges«, in: Ders.: Das Obszöne Werk, übers. u. mit einem Nachwort v. Marion Luckow, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1977, S. 5-53.
- Böttiger, Helmut: Die Apokalypse trägt Stützstrümpfe, in: DIE ZEIT vom 24.02.2005.
- Eckes, Thomas: »Geschlechterstereotype. Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen«, in: Ruth Becker/Beate Kortendiek (Hg.), Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie, 3. Aufl., Wiesbaden: VS 2010, S. 178-189.
- Geisenhanslüke, Achim: Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft, 4. Aufl., Darmstadt: WBG 2007.
- Genazino, Wilhelm: Abschaffel. Roman-Trilogie, München: dtv 1977/1978/1979/2002.
- Ders.: Außer uns spricht niemand über uns. Roman, München: Hanser 2016.
- Ders.: Bei Regen im Saal. Roman, München: Hanser 2014.
- Ders.: Das Glück in glücksfernen Zeiten. Roman, München: Hanser 2009.
- Ders.: Die Ausschweifung. Roman, 2. Aufl., München: dtv 1981/2005.
- Ders.: Die Liebesblödigkeit. Roman, München/Wien: Hanser 2005.
- Ders.: Fremde Kämpfe. Roman, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984/1989.
- Ders.: Kein Geld, keine Uhr, keine Mütze. Roman, München: Hanser 2018.
- Ders.: Laslinstraße. Roman, Köln: Middelhaue 1965.
- Ders.: Mittelmäßiges Heimweh. Roman, München: Hanser 2007.
- Ders.: Wenn wir Tiere wären. Roman, München: Hanser 2011.

auf Sibylles Coup. Ich wollte mir auch gerne etwas aus Sibylles Körper einverleiben, was nur mir gehörte und was nur mir zustand. Aus dem gleichen Grund beneidete ich Säuglinge, die mit ihren Müttern in Cafés saßen beziehungsweise an deren Brust lagen.« (W. Genazino: Kein Geld, keine Uhr keine Mütze. Roman, S. 59)

- Kämmerlings, Richard: »Genazino gilt als bedeutender Autor. Warum nur?«, in: Welt.de vom 26.07.2011. Siehe <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article13507983/Genazino-gilt-als-bedeutender-Autor-Warum-nur.html>
- Kospach, Julia: »Implodierende Männer in mittleren Jahren«, in: Falter (Literaturbeilage) vom 13.03.2009.
- Lehnert, Nils: Wilhelm Genazinos Romanfiguren. Erzähltheoretische und (literatur-)psychologische Zugriffe auf Handlungsmotivation und Eindruckssteuerung, Berlin/Boston: De Gruyter 2018.
- Ders./Schul, Susanne: »Gefühlvoll oder voller Gefühl? Literarische Liebesentwürfe und deren Sprachgewand aus einer diachronen Perspektive«, in: Miriam Langlotz/Ders./Dies. et al. (Hg.), SprachGefühl. Interdisziplinäre Perspektiven auf einen nur scheinbar altbekannten Begriff, Frankfurt a.M.: Lang 2014, S. 191-252.
- Ders.: »Wilhelm Genazino, seine Figurenromane und Romanfiguren. Ein Nachruf als wissenschaftliche Nachlese«, in: literaturkritik.de 12 (2018), S. 162-172. Siehe <https://literaturkritik.de/wilhelm-genazino-seine-figurenromane-und-romanfiguren-ein-nachruf-als-wissenschaftliche-nachlese,25195.html> vom 22.12.2018.
- Meinen, Iris: »Eine Ästhetik des Ekels. Körperflüssigkeiten und Popliteratur«, in: Stefan Neuhaus/Uta Schaffers (Hg.), Was wir lesen sollen. Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 113-124.
- Dies.: »Entgrenzte Körper. Zur Darstellung von Körperausscheidungen in der Neuen Deutschen Popliteratur«, in: Ingo Breuer/Svjetlan Lacko Vidulić (Hg.), Zagreber Germanistische Beiträge 27 (2018): Schöne Scheiße – Konfigurationen des Skatologischen in Sprache und Literatur, S. 187-203.
- Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, übers. v. Karola Garmann, in: Liliane Weissberg (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M.: Fischer 1975/1994, S. 48-65.
- Neuhaus, Stefan: »Ihre Möpfe sind weich. Ungewöhnlich schön liegen sie in der Hand«. Zur Funktionalisierung von Erotik und Sexualität in der Gegenwartsliteratur«, in: Doris Moser/Kalina Kupczyńska (Hg.), Die Lust im Text. Eros in Sprache und Literatur, Wien: Praesens 2009, S. 375-387.
- Papenburg, Bettina: Das neue Fleisch. Der groteske Körper im Kino David Cronenbergs, Bielefeld: transcript 2011.
- Reschke, Thomas: »[Wilhelm Genazino – Essay]«, in: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Siehe www.munzinger.de/search/klg/Wilhelm+Genazino/176.html vom 01.06.2008.

Schneider, Jost: Einführung in die Roman-Analyse, 3., aktual. Aufl., Darmstadt: WBG 2010.

Süwolto, Leonie: »Ereignis oder Kontinuum? Zur zeitlichen Codierung des Alter(n)s bei Wilhelm Genazino und Arno Geiger«, in: Claudia Öhlschlager/Lucia Perrone Capano unter Mitarb. v. Ders. (Hg.), *Figurationen des Temporalen. Poetische, philosophische und mediale Reflexionen über Zeit*, Göttingen: V&R 2013, S. 191-209.

Tittel, Kathrin: »Die postmoderne Welt im Narrenkostüm« – Genazinos Roman »Die Liebesblödigkeit« in der karnevalesken Romantradition«, in: Tina Hoffmann/Marie-Christin Lercher/Annegret Middeke et al. (Hg.), *Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens*, Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2008, S. 157-170.

Körperformungen

Tätowierungen und »Freßsucht«

in exemplarischen Texten der KJL (1980-2012)

Christine Ansari (Kassel)

Spätestens seit den gesellschaftskulturellen Veränderungsprozessen Ende der 1960er Jahre und dem damit einhergehenden veränderten Verständnis von Kindheit und Jugend, hat sich auch die Funktion von kinder- und jugendliterarischen Texten maßgeblich verändert. Als Texte, die primär an junge Heranwachsende adressiert sind, weisen sie seitdem einen Aktualitätsbezug auf, der sich insbesondere auf die die Heranwachsenden umgebende Wirklichkeit bezieht und darin zugleich auf gesellschaftliche, politische oder kulturelle Prozesse verweist. Für die mit der Adoleszenz einhergehenden Prozesse der Identitätsfindung und der Orientierung im Rahmen gesellschaftlicher Partizipation übernehmen jugendliterarische Texte zudem zunehmend identifikationsstiftende Funktionen. Hierzu entwerfen die Texte u.a. literarische Figuren, für welche die jugendlichen Leserinnen und Leser ein hohes Maß an Empathie aufbringen können. Zugleich kann jedoch auch durch Verfremdungseffekte Distanz zu den Figuren geschaffen werden, welche es den Leserinnen und Lesern ermöglicht, sich auf einer Metaebene mit dem Handeln dieser auseinanderzusetzen und dabei die eigenen Norm- und Wertvorstellungen zu reflektieren.

Dem Körper als Projektionsfläche eigener und fremder Entwicklungs- und Identifikationsprozesse sowie kultureller Normvorstellungen kommt im Prozess des Heranwachsens eine zentrale Funktion zu und bildet daher häufig einen Themenkomplex in kinder- und jugendliterarischen Texten. Diese besondere Relevanz des Aushandelns von körperlichen Erfahrungen, insbesondere im Prozess der Adoleszenz, kann wie folgt gefasst werden:

Alles was wir tun, wahrnehmen, denken und fühlen ist grundsätzlich durch unsere körperlichen Möglichkeiten bestimmt. Darum ist die Entdeckung,

Veränderung und Akzeptanz des eigenen Körpers in der Entwicklung vom Kind zum ›Ausgewachsenen‹ so wesentlich und darum nimmt der Körper und der Prozess seiner Entwicklung in der Kinder- und Jugendliteratur auch so einen bedeutenden Platz ein.¹

Der Körper bewirkt im Fortgang des Heranwachsens zweierlei: Zum einen ist er starken Wandlungs- und Entwicklungsprozessen unterworfen, indem er sich vom kindlichen hin zu einem erwachsenen Körper mit all seinen geschlechtstypischen Merkmalen verändert. Zugleich fungiert der Körper als Ausdruck der Innerlichkeit und Spiegel der Seele, womit die körperliche Beschaffenheit selbst häufig durch den Blick auf das eigene Ich bestimmt ist. Darüber hinaus erfüllt der Körper eine Schutzfunktion, indem er als Abgrenzung des Inneren zur Außenwelt dient. In diesem Kontext kann der Haut in mehrfacher Hinsicht eine zentrale Bedeutung zugeschrieben werden, da sie als Barriere nach außen dient und somit eine doppelte (Schutz-)Funktion erfüllt. So dient sie einerseits als starre physiologische Begrenzung des Körpers zur Außenwelt und hält damit den Körper im Sinne des Verständnisses eines Gefäßkörpers zusammen, schützt die diesem Gefäß inhärenten Bestandteile und sichert andererseits den Körper vor Angriffen von außen. Sie bildet somit die äußerste Körpergrenze, auch verstanden im Sinne einer Körper-Grenz-Metapher nach Claudia Benthien.²

Ein weiterer wesentlicher Prozess, den Heranwachsende im Kontext der Adoleszenz durchlaufen, ist der unbedingte Versuch, die Wahrnehmung des eigenen Körpers in Einklang mit der Seele zu bringen und die Wahrnehmung der eigenen Person über körperliche Merkmale zu bewerkstelligen. Somit kann das Streben danach, die Selbst- und Fremdwahrnehmung zu vereinen, als eine den Prozessen des Heranwachsens, der Persönlichkeitsbildung und der Herausbildung der eigenen Identität im Kontext einer gesamtgesellschaftlichen Wirklichkeit inhärente Eigenschaft verstanden werden.

Kinder- und jugendliterarische Texte thematisieren häufig diverse Funktionen von Körperlichkeit, indem sie Narrative entwerfen, in welchen die literarischen Figuren mit dem Umgang der eigenen und fremden Körperlichkeit auf verschiedenen Ebenen in Berührung kommen, und fokussieren dabei häufig u.a. folgende Themenbereiche:

1 S. Loidl: Körper gesucht!, S. 21.

2 Vgl. C. Benthien: Haut, S. 7.

- die Wahrnehmung des eigenen (Identität) vs. fremden Körpers
- die äußerliche Wahrnehmung des Körpers (Objekt vs. Subjekt)
- der hässliche Körper vs. der schöne Körper
- der getarnte Körper vs. der ungetarnte Körper
- der nicht-traumatisierte Körper vs. traumatisierte Körper

Unter der Prämisse Morgensterns, dass der Körper als Übersetzer der Seele ins Sichtbare fungiere,³ manifestiert sich, dass sich physische Veränderungsprozesse nicht ausschließlich auf Wachstums- und Alterungsprozesse rückbeziehen lassen, sondern sehr häufig die psychische Beschaffenheit eines Individuums, geprägt durch multiple Erfahrungen (nicht selten durch seelische Umwälzungsprozesse, Traumata etc.), ursächlich für die Veränderbarkeit des Körpers sein kann, wie es beispielhaft Marjane Satrapi in ihren autobiografischen Comics *Persepolis. Eine Kindheit im Iran* und *Persepolis. Jugendjahre*⁴ nachzeichnet. Die Autorin schildert die Kindheit und Jugend eines iranischen Mädchens in den 1980er Jahren. Geprägt ist der Alltag der Protagonistin Marjane von den politischen Umbrüchen, von Krieg und Repressionen, der sich die Heranwachsende zunehmend entgegenzustellen versucht. Sie verlässt zu ihrem eigenen Schutz das Land und emigriert nach Wien. Die diversen Fremdheitserfahrungen, die sie in dieser Lebensspanne erfährt und durchläuft, sind eng an den Prozess der körperlichen Veränderung vom Kind zur Frau gebunden. In einem erlebten Spannungsverhältnis der kulturellen und körperlichen Differenzenerfahrung findet ihr eigener Identitätsfindungsprozess statt, der den Rezipientinnen und Rezipienten in Form eines Wechselspiels der Fremd- und Selbstwahrnehmung erfahrbar gemacht wird.

Das Durchleben solcher Differenzenerfahrungen im Verlauf der Adoleszenz, aber auch eine bewusste Auseinandersetzung mit Fremd- und Selbstwahrnehmungsprozessen sind Themen, die jugendliche Leserinnen und Leser beschäftigen. Daher können Texte mit dieser oder ähnlicher Thematik bei Jugendlichen subjektive Involviertheit erzeugen und die Nachvollziehbarkeit der Handlungslogik eröffnen. Bieten diese zudem das Potenzial der Perspektivübernahme, können diverse Prozesse des literarischen Lernens nach Spinner⁵ forciert werden, die sowohl zu einem veränderten Selbstbild als

3 Vgl. C. Morgenstern: Stufen, S. 240.

4 M. Satrapi: *Persepolis. Eine Kindheit im Iran*; Dies.: *Persepolis. Jugendjahre*.

5 Vgl. K.H. Spinner: Literarisches Lernen.

auch zu einer Reflexion mit sich selbst anregen können. Hierin kann Literatur als ein wichtiger Handlungsraum im Rahmen von Adoleszenzprozessen beschrieben werden.

Wie solche Prozesse durch Texte der Gegenwartsliteratur angeregt werden können und welcher Fokus auf Körperlichkeit in jugendliterarischen Texten gelegt werden kann, wird in der nachfolgenden Textanalyse gezeigt. So wird sich im Rahmen des Beitrags mit der Wahrnehmung des eigenen Körpers der Protagonistinnen in Mirjam Presslers *Bitterschokolade* (1980) und Sangu Mandannas *Lost Girl. Im Schatten der Anderen* (2012) auf verschiedenen Ebenen der Narration auseinandergesetzt. Dabei wird die Körperlichkeit als Reflexionsfläche der häufig verzerrten eigenen Selbstwahrnehmung verstanden, die meist mit der Fremdwahrnehmung und -bewertung im Kontext von oben angeführten Adoleszenzprozessen einhergeht. In der Konsequenz zeigen sich seelische Umwälzprozesse der Protagonistinnen nicht selten im Einklang mit körperlichen Veränderungen und/oder einer verzerrten Wahrnehmung der eigenen Körperlichkeit. Vor diesem Horizont erhalten Körpergrenzen, welche eine vermeintliche Trennung zwischen Innen und Außen, zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit, zwischen dem eigenen Ich und der Umwelt markieren, aber auch der Akt des bewussten oder unbewussten Übertritts sowie der Öffnung und Schließung von Körpergrenzen eine besondere Relevanz.

1. *Bitterschokolade*

Mirjam Presslers Jugendroman *Bitterschokolade* (1980),⁶ der als paradigmatischer Vertreter einer KJL eintreten kann, die körperformendes Essen und Essstörungen schon früh verhandelt, erzählt die Geschichte der »freßsüchtigen«⁷ 15-jährigen Eva, die sich dick, ungeliebt und ausgegrenzt fühlt. Ihr Eindruck des Ausgegrenzt-Seins kompensiert sie mit Essen, um sich besser zu fühlen und ein Gefühl der eigenen Akzeptanz zu erzeugen. Doch meist ist

6 Im Folgenden zitiert mit der Sigle »B«.

7 Der Begriff entstammt dem Klappentext und wird hier, im Folgenden in einfachen Anführungszeichen markiert, übernommen. Auf eine Definition und differenzierende Abgrenzung zu anderen Formen von Essstörungen muss hier leider verzichtet werden. Vgl. zur Thematisierung von Essstörungen in der Gegenwartsliteratur auch den Beitrag von I. Nover in diesem Band.

dieses Glücksgefühl nur von kurzer Dauer und wird gefolgt von einer Empfindung von Scham und teilweise eines Ekels vor sich selbst, was sich etwa in einer Beschreibung der Beschaffenheit ihrer Beine äußert.

Franziska, immer in Hosen, mit schmalen Beinen, die Knie fast mager, und dagegen sie: Knie wie Dampfnudeln, über die der Rock hochrutschte beim Sitzen, Wülste oberhalb der Knie, Fettwülste. Wulst, Wülste. Was für ein hässliches Wort. Ein Wort zum Ekeln. (B, 91)

In der Schule fühlt sie sich ausgegrenzt und in der Familie nicht verstanden. Als sie eines Tages Michel kennenlernt, verändert sich die eigene Wahrnehmung insbesondere in Bezug auf sich selbst und sie lässt das erste Mal körperliche Nähe zu. Diese erste Liebesbegegnung führt zu einem Perspektivwechsel, der zugleich weitere Familien- und Freundschaftskonflikte nach sich zieht. So scheitert der Versuch einer ersten Diät an dem mangelnden Verständnis der Eltern und der fehlenden Bereitschaft der Mutter, Eva zu unterstützen. Auch nachdem Michel die Stadt verlässt und sich ihre Wege trennen, hält der innere Veränderungs- und Entwicklungsprozess von Eva an. Es beginnen sich Freundschaften zu entwickeln und Eva fühlt sich in der Schule nicht mehr so ausgegrenzt wie zuvor. Insbesondere die Freundschaft zu Franziska stärkt Evas Selbstbewusstsein und eröffnet ihr die Möglichkeit, sich selbst so zu akzeptieren, wie sie ist. Sie beginnt durch ihre neu entwickelte innere Stärke ihren körperlichen Makel zu kompensieren und damit schließlich ihre Isolation zu überwinden.

Der Versuch, dem Ideal der Leistungs- und Wertegesellschaft nachzueifern, und gleichzeitig stetig zu versagen, prägt Evas Selbstverständnis und führt dazu, dass sie sich zu Beginn selbst nicht akzeptieren und lieben kann. Diese mangelnde Selbstakzeptanz, ausgelöst durch die Orientierung an der neoliberalen Norm, basiert in der Erzählung auf der starken Zentrierung ihrer körperlichen Wahrnehmung.⁸ Das Bild von sich selbst ist geprägt durch die gesellschaftlichen Normvorstellungen, die an ihr haften, und durch die sich selbst abgewertet fühlt, da sie diesen Normen nicht entspricht. Die negativen Bewertungen von außen, insbesondere durch ihre Eltern, bestätigen sie in diesen Annahmen, und die starke Fixierung auf ihre körperliche Erscheinung blockiert zudem die Wahrnehmung positiver Bewertungen ihrer

8 Zum Konnex von neoliberaler Norm und Körper vgl. auch den Beitrag von J. Tönsing in diesem Band.

Person. So nimmt sie das Lob der Eltern für ihre guten schulischen Leistungen gar nicht erst wahr, das frühe Interesse ihrer Klassenkameradin Franziska bewertet sie nicht als tatsächlichen Annäherungsversuch, sondern als Geste des Mitleids, ebenso wie die Kontaktaufnahme von Michel. Die Einverleibung der körperlich-kulturellen Normorientierung des schlanken weiblichen Körperideals verwehrt ihr damit eine wertschätzende Selbstwahrnehmung. Die Protagonistin Eva findet sich in einer Welt wieder, die geprägt ist von dem ständigen Vergleich mit anderen, von Gefühlen und Erfahrungen, nach denen sie sich sehnt, und von Entfremdung, die sie aufgrund ihrer mangelnden körperlichen Disziplinierung empfindet.

Es gab kein Problem außer diesem Problem, dem Problem der Probleme. Der Speck war es, diese widerliche, weiche Wabbelschicht, die zwischen ihr und ihrer Umwelt stand, Stoßdämpfer und Kokon, Polster und Eisenring. Nur der Speck war schuld. Speck bedeutete Traurigkeit, Abgelehntwerden, bedeutete Spott, Angst, Scham.

Eingebettet in Scham verbarg sie sich, *sie*, die wahre Eva, die eigentliche Eva, so wie sie sein sollte: unbelastet von der Last des Fettes, leicht-lebig, liebenswert.

Eingesperrt in dieser Fettschicht war sie, die wirkliche Eva, die nicht ständig an Essen dachte, an Nahrung und Füllstoff, die nicht so beschämend heimlich über alles Eßbare herfiel und es in sich hineinfräß wie eine Maschine, wie ein Bagger, alles, egal was, und so lange, bis nichts mehr da war.

Eingepfercht in diesen Kokon lebte die andere Eva, die, die keine Eier kannte, kein wahlloses Mampfen, Schlingen. Schlucken, Würgen.

Eines Tages, an irgendeinem Tag, würde der Speck in der Sonne schmelzen, ein ganzer Fettbach würde in den Rinnstein fließen, eine widerliche, stinkende, ölige Flüssigkeit, und übrig blieb *sie*, die andere Eva, die schwerelose, heitere, wirkliche Eva. Die glückliche Eva. (B, 88)

Dieses Selbstbild Evas zeigt deutlich die Unüberwindbarkeit, ihr Inneres nach außen zu kehren, und zwingt sie in eine Isolation, die es ihr zu Beginn des Romans unmöglich macht, zwischenmenschliche Beziehungen aufzubauen und körperliche Nähe zuzulassen.

Eva kannte das Gefühl von Wärme, das man fühlt, wenn man von jemand anders den Arm um die Schulter gelegt bekommt, so ganz offen, vor all den anderen, so selbstverständlich. Es tat weh, das zu sehen. Wußten denn die,

die das taten, die ihre Vertrautheit miteinander demonstrierten, nicht, wie weh das anderen tat? (B, 8)

Diese hier beschriebene menschliche Sehnsucht nach körperlicher Vertrautheit und nach dem Berühren eines anderen Körpers scheint jedoch gebunden an kulturelle Normvorstellungen, die sich an einer normierten Körperlichkeit orientieren und im Roman durch die Beschreibung des im Zitat angeführten, vermeintlich nicht disziplinierbaren Körpers auch nicht erfahrbar gemacht werden können. Die darin enthaltene Kritik an einem neoliberalen System manifestiert sich in der nahezu automatisierten Anschlusshandlung. Es wird beschrieben, wie die Protagonistin »mechanisch« (B, 10) die Geldstücke zählt, um sich Essen zu kaufen. Es scheint einerseits, als entgleite ihr in diesen Momenten der eigene Wille, der sich stark an einer kulturellen Norm orientiert, und andererseits, als ob der Körper selbst sich gegen diese Normorientierung vehement auflehnt, indem er der eigentlichen Normvorstellung zuwider seine Bedürfnisse hervorbringt und Eva entsprechend handelt. Es zeigt sich hier eine beschriebene unkontrollierbare Gier nach Essen.

Einen Moment lang startete sie den Becher andächtig an, die graurosa Heringsstückchen in der fetten, weißen Mayonnaise. An einem Fischstück sah man noch die blausilberne Haut. Sie nahm dieses Stück vorsichtig zwischen Daumen und Zeigefinger und steckte es dann in den Mund. Kühl war es und säuerlich scharf. Sie schob es langsam mit der Zunge hin und her, bis sie auch deutlich den dämpfenden fetten Geschmack der Mayonnaise spürte. Dann fing sie an zu kauen und zu schlucken, griff wieder mit den Fingern in den Becher und stopfte die Heringe in den Mund. Den Rest der Soße schabte sie mit dem Zeigefinger heraus. Seufzend erhob sie sich, als der Becher leer war, und warf ihn unter einen Busch. Dann nahm sie Ihre Schultasche wieder über ihre Schulter und glättete mit den Händen den Rock. Sie fühle sich traurig und müde. (B, 8)

In dieser Textstelle tritt Evas »Freßsucht« zu Tage, indem der Prozess der Nahrungsaufnahme sequenziell dargestellt wird. Aus einer scheinbar kontrollierbaren Kontaktaufnahme mit dem Essen entwickelt sich ein Verschlingen der Nahrung. »Hingerissen kaute Eva, sie war nur Mund« (B, 26), heißt es an einer weiteren Stelle des Romans, nachdem sie in der Nacht die Küche aufsucht. Der Roman fokussiert, durch den dargestellten Automatismus der Nahrungsaufnahme und der damit einhergehenden überlagerten Genussfähigkeit (sie stopft das Essen in den Mund), den Verdauungstrakt als wenig disziplinier-

baren Teil des Körpers. Der Übertritt der Grenz-Körper-Öffnung ›Mund‹ fungiert somit in diesem Kontext als eine Kompensationsmarkierung des diamentral angelegten Verständnisses von Innen- und Außenwelt.

Diese Grenze von Innen und Außen spielt auch bei ihrer ersten Begegnung mit Michael eine Rolle, als sie sich nach einem Sturz, bei welchem sie sich das Knie aufschürft, zulässt, dass er mit Wasser die Wunde abwäscht. Damit ist die Begegnung mit einer gewaltsamen Öffnung des Körpers durch die Körperhülle Haut verbunden und kann somit auch metaphorisch als Beginn eines Öffnungsprozesses gefasst werden, der zugleich einen Veränderungsprozess in ihrer Identitätsentwicklung vorantreibt.

An einer zentralen Stelle des Romans übergibt sich die Protagonistin, wodurch die Ausverleibung der starren Orientierung an dieser kulturellen Norm⁹ des Neoliberalismus markiert wird. Nach einem Disput mit dem Vater und der ersten bewussten Auflehnung von Eva gegen die Wert- und Moralvorstellungen des Vaters, erbricht sie sich und erbricht damit auch die ihr aufgebürdeten, von außen an sie herangetragenen Vorgaben, welcher Norm sie zu entsprechen habe:

Sie beugte sich tief über die Kloschüssel, stützte sich mit den Händen auf der Brille ab und erbrach den Käse und die Sardinen in Dillsoße, den Rest Grießauflauf und die beiden Früchtejoghurt, die sie in der Nacht gegessen hatte, als sie verschwitzt und dreckig aufgewacht war, noch in Rock und Bluse, die ihr am feuchten Körper klebten. Sie erbrach, bis nur noch gelbliche, bittere Flüssigkeit kam. Sie lehnte sich an die Wand und wischte sich die Schweißtropfen aus dem Gesicht und die Tränen. (B, 65)

Diese Schlüsselstelle führt zu einer beginnenden Herauslösung aus der Norm, zu einer veränderten und bewussten Selbstwahrnehmung und damit einhergehenden Identitätskonstruktion. Durch diese Ausverleibung wird ein Prozess angestoßen, der zu einer Abkehr der kulturellen Normorientierung am Ende des Romans führt. Dies wird deutlich, als Franziska Eva auffordert, sich einmal selbst zu betrachten.

Und Eva schaute. Sie sah ein dickes Mädchen, mit dickem Busen, dickem Bauch und dicken Beinen. Aber sie sah wirklich nicht schlecht aus, ein bisschen auffällig, das schon, aber nicht schlecht. Sie war dick. Aber es mußte doch auch schöne Dicke geben. Und was war das überhaupt: schön? Waren

9 J. Butler: Körper von Gewicht, S. 23.

nur die Mädchen schön, die so aussahen wie die auf den Fotos einer Modezeitschrift? Worte fielen ihr ein wie langbeinig, schlank, rassig, schmal, zierlich. Sie mußte lachen, als sie an die Frauen auf den Bildern alter Meister dachte, voll, üppig, schwer. Eva lachte. Sie lachte das Mädchen im Spiegel an. Und da geschah es. Das Fett schmolz zwar nicht, es war ganz anders, als sie erwartet hatte, daß es sein würde, kein stinkender Fettbach floß in den Rinnstein, eigentlich geschah nichts Sichtbares, und trotzdem war sie plötzlich die Eva, die sie sein wollte. (B, 121)

Wird der Körper zuvor noch als ›Fremdkörper‹ des eigenen Ichs empfunden, entwickelt sich im Verlauf der Geschichte eine Fusion von Psyche und Körperlichkeit, die auf der Basis der veränderten Wahrnehmung des eigenen Ichs sowie der Weiterentwicklung der Identität in Vereinigung mit der äußeren Welt beruht.

Schließlich kann die Suche nach der eigenen Identität, welche die Protagonistin im Roman durchlebt, auf jugendliche Leserinnen und Leser übertragen werden, welche selbst auf der Suche nach der eigenen Identität und zugleich ihrer Rolle innerhalb der sie umgebenden Gesellschaft sind.

2. *Lost Girl. Im Schatten der Anderen*

Sangu Mandannas *Lost Girl*¹⁰ erzählt die Geschichte eines Klonexperiments, welches die Eltern Amarras aus Liebe zu ihrer Tochter durchführen. Der unerträgliche Gedanke der Eltern, ihre geliebte Tochter verlieren zu können, treibt sie an, die Produktion eines Klons zu beauftragen. Da im Heimatland Indien solch ein Vorhaben verboten ist, lassen sie in England einen Klon, im Text ›Echo‹ benannt, der Tochter herstellen. Die dort hergestellten Echos erlernen ein Duplikat ›des Originals‹ zu sein und im Todesfall die Rolle des Originals zu erfüllen und stellvertretend für es weiterzuleben. Die Protagonistin des Romans, das künstlich erschaffene Echo Amarras, welche sich im Verlauf des Romans Eva nennt, wächst wie alle Echos isoliert von der Außenwelt und in räumlicher Distanz zum Original auf, um sich als möglichst reine Kopie Amarras zu entwickeln, all ihre Eigenschaften auszubilden und den Prozess einer eigenen Identitätsfindung unbedingt zu unterbinden. Als sich Eva jedoch in den Betreuer Sean verliebt, wendet sich das Schicksal und es beginnt

10 Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›LG‹.

ein Prozess der Abgrenzung vom Original, insbesondere durch die neu gewonnene Eigenwahrnehmung des Echos als autarkes Individuum. Durch den plötzlichen Tod des Originals ist Eva jedoch angehalten, die Rolle Amarras zu übernehmen und ihren voranschreitenden Individualisierungsprozess vorerst auf Eis zu legen.

Die zentrale Funktion der Haut als äußere Markierung des Körpers und die damit einhergehende Doppelfunktion erhält im Roman einen gewichtigen Stellenwert. Über diese doppelte Schutzfunktion der Körpergrenze hinaus, dient die Haut als Projektionsfläche von Identitätskonzepten des Originals und des Klon. Sie erhält somit eine identitätsstiftende Funktion und fungiert zugleich als Abgrenzung sowie als Markierung.

Bereits zu Beginn des Textes, als die Protagonistin ihren eigenen Herstellungsprozess reflektiert, wird die Relevanz der Haut deutlich.

Ich stelle mir vor, dass er ein kleines Stück von der Haut meiner Anderen hat, etwas von ihr selbst. Er verwendet es, damit ich ein wenig von ihrer Seele habe. Den Rest setzt er aus Teilen eines anderen Menschen zusammen, vielleicht eines Menschen, der schon lange tot ist. (LG, 10)

Die Haut nimmt insofern zentrale Bedeutung ein, als sie in der Vorstellung des Echos als einziger Bestandteil des Originals den Herstellungsprozess einer Kopie bestimmt. Indem selbst die Seele des Originals vermeintlich über die Haut transplantierbar zu sein scheint, wird der Haut die bereits angeführte identitätsstiftende Funktion unmittelbar zugeschrieben. Die Absichtserklärung der Echo-Produzenten, die Seele »von einem Leib in den anderen zu übertragen« (LG, 28), wird an einer weiteren Textstelle deutlich. »Dann wird es Echos geben, die Gefäße der menschlichen Seele sind.« (LG, 28) Während in dieser Absicht der Körper der Echos ausschließlich als Behälter dient und eine Funktionalisierung solcher Behälterkörper als identische Kopie des Originals erfolgt, verfügt das Echo im Text über die Möglichkeit, individuelle Erkenntnis durch eigene Erfahrungen auszubilden. Dies ermöglicht die Entfaltung einer eigenen Persönlichkeit überhaupt erst.

Wir dagegen sind anders. Wir haben eigene Gedanken und Gefühle. Das ist ein Makel. Die Meister arbeiten noch daran, uns zu vervollkommen. Immerhin haben wir das Gesicht, die Stimme, ein wenig Haut und einige geistige Eigenschaften unsrer Anderen. Das muss vorerst genügen. (LG, 28)

Gleichzeitig erfolgt eine Markierung in der Haut durch die Meister, welche sie für die Außenwelt als Echo identifizierbar macht.

Ich erinnere mich zwar nicht daran, wie ich das erste Mal in meinem Nacken bekommen habe, was seltsam ist, weil ich mich sonst eigentlich an alles erinnere, aber ich weiß, dass es da ist, unauslöschlich in meine Haut gebrannt, der Blitz mit dem Schnörkel, der aussieht wie ein kleines »e«. Laut Mina Ma ist dasselbe Zeichen auf dem Tor der Meisterei zu sehen. Es ist das Symbol der Meister. (LG, 71)

Die Initialen der Meister, die sie im Nacken trägt, markieren sie somit einerseits als Echo und heben sie andererseits damit äußerlich unverkennbar vom Original ab. Somit erhält die Auseinandersetzung mit dem Markierungs- und damit einhergehenden Öffnungsprozess der Haut, nach Claudia Benthien als rigide Grenzfläche des Körpers bezeichnet,¹¹ im Roman eine besondere Bedeutung.

Diese Markierung bedeutet überdies eine ständige Bedrohung für Eva, als sie sich nach dem Tod Amarras in deren Heimatland Indien befindet, in welcher das Klonen verboten ist. Sie läuft einerseits selbst permanent Gefahr, als Echo von Amarra erkannt zu werden, und damit andererseits das illegale Handeln ihrer Nenneltern aufzudecken. Als sie schließlich als Echo entlarvt wird, erfolgt dies über die Entblößung der Markierung, welche sie zuvor durch ein Pflaster verborgen hat.

Mit einem Ruck reißt er mir das Pflaster ab und dreht mich um, damit die anderen meinen Nacken sehen können. Auf seinem Gesicht mischen sich Genugtuung, Wut und Trauer. Wir hören beide, wie die anderen erschrocken Luft holen. Plötzlich sehen sie Ray mit anderen Augen. Er ist nicht mehr der Verrückte, man hat ihm Unrecht getan. (LG, 212)

Durch diesen Akt der Entblößung wird Eva auch jegliche Form der Menschlichkeit durch ihr Umfeld aberkannt.

»Nein!«, schreit Sonya. »Nein, das kann nicht sein! Niemals!«
 »Frag sie«, sagt Ray. »Frag sie, wer sie ist. Was sie ist.«
 »Ich bin kein Gegenstand«, entgegnete ich empört. »Du bist ungerecht.«
 [...] »Es tut dir leid?«, wiederholt Sonya. »Leid? Weißt du überhaupt, was das heißt? Kennst du überhaupt den Unterschied zwischen richtig und falsch? Ich an deiner Stelle würde mich vor Scham verkriechen. Aber wahrscheinlich kennst du solche Gefühle gar nicht, du bist ja nicht mal ein Mensch. (LG, 213)

11 Vgl. C. Benthien: Haut, S. 7.

Zugleich wirkt der Akt der Enthüllung und die anschließende Demütigung jedoch auch als Befreiungsakt, da Eva sich selbst dazu befähigt, sich als Individuum zur Wehr zu setzen und den Mut fasst, ihren Standpunkt deutlich zu vertreten und sich zugleich von Amarra abzugrenzen.

»Ich bin nicht freiwillig hergekommen«, sage ich wütend. »Ich wollte das alles nicht. Aber ich konnte mir nicht aussuchen, was ich sein will oder was ich tun will. Noch nie! Ich bin nicht hier, weil ich hier sein will, und habe auch nicht Amarra gespielt, weil mir das Spaß macht. Ich musste kommen. Ich hatte keine andere Wahl.« (LG, 213)

Dem Selbstfindungsprozess und der damit einhergehenden Suche nach der eigenen Identität steht nun die Rolle Amarras nicht mehr im Weg, auch wenn sie diese vorerst weiter innehat. Das Ende des Romans suggeriert die Möglichkeit der Loslösung aus der Rolle des Echos sowie aus der Isolation in London, ohne die Markierung entfernt haben zu müssen.

Ich lege den Hörer auf und trete an das Fenster des Hotelzimmers. Mina Ma kauft gerade in einem Geschäft in der Nähe zum Abendessen ein. Ich lasse ihr eine Nachricht im Zimmer, vergewissere mich, dass meine Haare das Mal in meinem Nacken verdecken, und gehe nach draußen. (LG, 435)

Ferner wird der Haut als Projektionsfläche der Identitätskonstruktion im Verlauf des Narratives eine weitere Relevanz zugeschrieben.

So erfährt Eva durch die Tagebucheinträge, welche sie täglich studieren muss, um Amarra möglichst originalgetreu zu kopieren, dass diese sich ein Tattoo hat stechen lassen, und versucht sich vehement gegen eine Tätowierung ihres eigenen Körpers zu wehren. Sie beruft sich gegenüber dem Betreuer darauf, dass eine Übertragbarkeit von Narben auf das Echo nicht erlaubt sei, wird jedoch darauf hingewiesen, dass Verletzungen und intime Erlebnisse des Originals zwar nicht durchlebt werden müssten, aber eine freiwillige Veränderung kopiert werden müsse. Dies führt dazu, dass Eva das Gefühl entwickelt, das der Teil ihrer Haut, an welchem die Platzierung des Tattoos erfolgen wird, nicht länger Bestandteil ihres Selbst ist.

Ich streiche über die weiche, durchscheinende Haut an meinem Handgelenk. Sie fühlt sich kühl und glatt an, aber in meiner Vorstellung ist sie unrein, sie gehört nicht länger mir, sondern meiner Anderen, und sie brennt. (LG, 19)

Die durchscheinende Haut legt ihr Inneres nach außen offen und erfüllt an dieser Stelle nicht länger die ihr zugeschriebene Schutzfunktion. Ferner führt der nicht selbst gewählte Veränderungsprozess zu einem schmerzhaften Abspaltungsprozess einer Körperregion und zeigt Eva zugleich ein Machtverhältnis auf, welches ihr die Unterbindung eines Individualisierungsprozesses sowie die Reduktion auf ihre Funktion als Kopie erfahrbar macht.

Ich muss immerzu an das Tattoo denken. Es ist im Grunde albern, sich darüber aufzuregen. Viele Leute lasen sich Tattoos stechen. Aber es geht um die Botschaft, die meine Andere mir damit sendet und die ich so unerträglich finde. Wahrscheinlich hasst sie mich genauso wie ich sie. Ich streiche über die unberührte Haut meines Handgelenks. Ich zähle nicht, nur sie. (LG, 20)

Das anschließende Stechen des Tattoos kann in diesem Kontext als gewaltsamer Akt der Öffnung beschrieben werden, da das Einvernehmen der zu Tätowierenden fehlt.

In seiner soziologischen Studie *Körper und Gedächtnis* spricht Hahn im Kontext von Tattoos von dem Aspekt der »Autopoiesis« und der damit einhergehenden Absicht des Tätowierten, seinen Körper und sein Selbstbild zu formen.¹² Unter dieser Annahme kann das differenzierende Selbstbild von Eva und Amarra ursächlich für die vehemente Ablehnung des Tattoos sein. Eva erkennt sich nicht bereit, das Selbstbild Amarras auf ihren eigenen Körper zu übertragen, wodurch die Schutzfunktion der Haut als Barriere des Inneren nach außen für sie durchbrochen ist. Amarra nimmt eine ästhetische Verwandlung ihres Körpers bewusst vor und verschafft durch die Tätowierung der Haut ihrem Inneren eine Präsentationsfläche. Das Tattoo wirkt somit als Zeichen der »Grenzüberschreitung, [...] indem sein Träger das Innere nach außen kehrt, es an die Oberfläche bringt und unveränderbar sichtbar für die Außenwelt werden lässt.«¹³ Sofern Tätowierungen als eine Form der zwischenmenschlichen Kommunikation angesehen werden, »veräußern sie zudem ein bestimmtes Selbstbild des Tätowierten und stellen ihn folglich in einen Inklusions- und Exklusionsakt in Beziehung zu anderen«.¹⁴ Da das Echo Eva sich selbst jedoch einerseits als Kopie von Amarra, aber andererseits auch als eigenständiges Individuum wahrnimmt, erfolgt eine Identifizierung mit dieser Form der Sichtbarmachung des Inneren ihrerseits nicht.

12 A. Hahn: *Körper und Gedächtnis*, S. 121.

13 O. Bidlo: *Tattoo. Die Einschreibung des Anderen*, S. 39.

14 Vgl. A. Bartl: *Sex, Schmerz, Erinnerung – Kunst*.

Auch nach einem Gespräch mit Amarras Vater, in welchem deutlich wird, dass er in Eva weder eindeutig Amarra erkennt noch sie als ein eigenständiges Individuum anerkennt, projiziert Eva die Tatsache der Unvereinbarkeit zweier Individuen in einem Körper sowie die bezweckte Übertragbarkeit der Seele, auf das Tattoo.

Ich kehre in Amarras Zimmer zurück und starre auf die Schlange auf meinem Handgelenk. Am liebsten würde ich mir das Tattoo aus der Haut reißen und auch alles andere abstreifen, was Amarra getan hat und ich ebenfalls tun musste. Ich blicke in den Spiegel. Blickt Amarra mir entgegen? Was ist das für eine Macht, die die Toten über die Hinterbliebenen haben? (LG, 171)

Diese hier beschriebene, in der Fantasie durchgeführte gewaltvolle Entfernung des Hautareals mit dem Tattoo, kann als ein symbolischer Akt des Abstreifens¹⁵ der fremden Identität gedeutet werden und zugleich als Versuch eines imaginären Befreiungsaktes des eigenen Ichs.

3. Fazit

In beiden Texten wird das Konzept einer Körpergrenze, welche das Innere und das Äußere eines Individuums vermeintlich starr trennt, durch Grenzübertritte in verschiedener Ausprägung einer Körperformung in Frage gestellt. Die in *Bitterschokolade* markierte Ein- und Ausverleibung neoliberaler Logiken führt ebenso zu einer Aufweichung des Konzepts von Innerlichkeit und Äußerlichkeit wie der Versuch der Vereinigung zweier Individuen über das vermeintliche Konstrukt eines Duplikates als KörperGefäß in *Lost Girl*. Außerdem wird das Konzept einer Markierung der Haut als äußere Begrenzung des Körpers durch die Darstellung der Haut als identitätsstiftende Projektionsfläche in *Lost Girl* in Frage gestellt. Dem Körper als Projektionsfläche der eigenen und fremden Identifikationsprozesse kommt somit in beiden Texten eine besondere Relevanz zu und erweist sich damit für Jugendliche als anschlussfähig an eigene Erfahrungs- und Entwicklungsprozesse. Neben der inhaltlichen Ausrichtung der Texte auf den Identitätsfindungsprozess im Kontext der Adoleszenz werfen beide Texte anthropologische Grundfragen auf, mit denen kompetente jugendliche Leserinnen und Leser konfrontiert werden, und welche im Dialog mit dem Text ausgehandelt werden. Beide Texte entwerfen dazu

15 Vgl. zur sinnverwandten Häutung den Beitrag von U. Schaffers in diesem Band.

eine mögliche Projektionsfläche, die Leserinnen und Leser befähigt, über eigene und gesellschaftliche Moral- und Wertvorstellungen nachzudenken.

Zugleich wird jungen Heranwachsenden durch die psychologische Ausgestaltung beider Protagonistinnen ein hohes Maß an Identifikationspotenzial sowie die Fähigkeit zur Perspektivübernahme ermöglicht. Die Konfrontation mit Körperlichkeit im Kontext von Übertritten, Grenzüberschreitungen, Markierungen, aber auch Konzepten von Selbst- und Fremdwahrnehmung sind Themen, die sich für jugendliche Leserinnen und Leser unmittelbar anschlussfähig erweisen, einen Wirklichkeitsbezug aufweisen und somit einen Bezug der Fiktion auf die Wirklichkeit ermöglichen.

Literatur

- Bartl, Andrea: »Sex, Schmerz, Erinnerung – Kunst. Zum Motiv der Tätowierung in Literatur und Film der Gegenwart«, in: Dies./Hans-Joachim Schott (Hg.), *Naturgeschichte, Körpergedächtnis. Erkundungen einer kulturanthropologischen Denkfigur*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 409–432.
- Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001.
- Bidlo, Oliver: *Tattoo. Die Einschreibung des Anderen*, Essen: Oldib-Verlag 2010.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, übers. v. Karin Wördemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Hahn, Alois: *Körper und Gedächtnis*, Wiesbaden: VS 2010.
- Loidl, Sonja: »Körper gesucht! Verlust und (Wieder-)Beschaffung von Körperlichkeit und Körpergefühl«, in: 1000 und 1 Buch 1 (2007), S. 20–21.
- Mandanna, Sangu: *Lost Girl. Im Schatten der Anderen*, Ravensburg: Ravensburger Buchverlag 2012.
- Morgenstern, Christian: *Stufen – Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen*, München: Piper 1946.
- Pressler, Mirjam: *Bitterschokolade. Roman*, Weinheim/Basel: Beltz 1980/1986.
- Spinner, Kaspar Heinrich: »Literarisches Lernen«, in: *Praxis Deutsch* 200 (2006), S. 6–16.
- Satrapi, Marjane: *Persepolis. Eine Kindheit im Iran*, Wien: Ueberreuter 2005.
- Dies.: *Persepolis. Jugendjahre*, Wien: Ueberreuter 2006.

Grenzverletzungen in *Wohin mit meiner Haut* (2015) und *Zauberer* (2019)

Körper und Manipulationen in zwei Texten von Clemens J. Setz

Uta Schaffers (Koblenz-Landau)

»Deswegen mache ich mir die Mühe, mir etwas auszudenken, was garantiert niemand ins Internet stellt.«
(Clemens J. Setz)¹

1. Einführende Grenzverletzungen: *Wohin mit meiner Haut*

Im Jahr 2015 erscheint ein kleiner Band von Clemens J. Setz mit dem Titel *Glücklich wie Blei im Getreide*.² Der Band enthält 45 kurze, als solche deklarierte »Nacherzählungen« von Texten, die der »junge Schriftsteller von damals« (G, 11) zwischen 2001 und 2003 verfasste, und mit denen er sich (auch im Habitus) als Autor übte – jedenfalls wenn man dem Vorwort Glauben schenken möchte.³ Eine dieser Nacherzählungen oder eher: schambehafteten Meta-Lektüren⁴ lautet folgendermaßen:

1 C.J. Setz: »Reden wir über das Schreiben«, S. 5.

2 Im Folgenden zitiert mit der Sigle »G«.

3 Das allerdings will gut überlegt sein. Setz ist für den hohen autofiktionalen und selbst-reflexiven Gehalt seiner Texte bekannt (vgl. u.a. C. Dinger: Das autofiktionale Spiel), und auch das Vorwort von *Glücklich wie Blei im Getreide*, das die Entstehungsgeschichte des Bandes mitteilt, lässt einige Rückschlüsse in dieser Hinsicht zu. Bemerkenswert ist etwa, dass die nacherzählten Erzählungen in einer »Mappe« aufgefunden werden – nicht unähnlich den Mappen, die die Struktur seines Romans *Indigo* (2012) bilden –, auf der sich das Bild einer Sphinx-Katze befindet, »und anstelle einer Signatur gibt es einen kleinen, hydrantenförmigen, koboldhaft tanzenden Pinguin.« (G, 9)

4 Vgl. W. Reichmann: Clemens J. Setz, S. 158.

Wohin mit meiner Haut Dieser Text entstand, als ich meine Freundin einmal zum Frauenarzt begleitete. Ich entdeckte im Wartezimmer eine Broschüre für junge Mädchen, in der erklärt wurde, was es mit der Menstruation auf sich hat. [...] [U]nter den etwas misstrauischen Blicken der anderen Frauen, las ich die Broschüre durch, Blatt für Blatt. Ich nahm sie mit nach Hause. Dort ersetzte ich jede Erwähnung von »Blut« in der Broschüre durch »monatlich auftretende Ganzkörperhäutung« und schrieb das Ergebnis ab. Ich stellte mir vor, dass sich Mädchen in der Pubertät zu häuten beginnen. Diese Häutung ist schmerzhaft und bringt, wenig überraschend, Stimmungsschwankungen mit sich. »Darum ist es wichtig, rechtzeitig Vorkehrungen zu treffen.« Die in der Broschüre beschriebenen Monatsbinden und Tampons ersetzte ich in meinem Informationstext durch Plastiksäcke bzw. Spezialcontainer, in denen die heranwachsende Frau ihre abgelegte Haut entsorgen kann. »Es ist nichts Unnatürliches, was hier geschieht. Es kann neu und ungewohnt sein. Aber es bedeutet, dass dein Körper richtig funktioniert!« (G, 11)

Bei näherem Hinsehen ist dies weniger eine Nacherzählung einer Geschichte als die (Nach-)Erzählung des Prozesses der Umschreibung eines Informationstextes in einen neuen, indem das Begriffsfeld ›Menstruation‹ durch das Begriffsfeld ›Häutung‹ ersetzt wird. Das Ergebnis dieser Überschreibung ist verstörend und entbehrt nicht komischer Momente, was die Irritation noch verstärkt.⁵ Dabei ist bemerkenswert, dass naturgemäß nur wenige ›Original‹-Zitate des neu entstandenen Textes mitgeteilt werden – die kurzen Hinweise genügen jedoch, um recht ungeheuerliche Bilder in den Köpfen Lesender aufzurufen,⁶ die auf mehreren Ebenen an Grenzverletzungen partizipieren.⁷

-
- 5 Insbesondere die praktischen Erwägungen – wohin denn nun mit der Haut? – sowie die Kontrastmontagen des grausamen Vorgangs mit den verbleibenden, dadurch in ihrer Betulichkeit bloßgelegten Sätzen des Ursprungstextes, sorgen für irritierende Komik.
 - 6 Aussagen über die Effekte, die bestimmte Lektüren auf ›Lesende‹ haben, sind spekulativ. Im Hinblick auf die Texte von Clemens J. Setz werden jedoch immer wieder auch die verstörenden Wirkungen diskutiert, die diese haben (können), und auch im Folgenden wird von solchen (möglichen) Effekten die Rede sein. ›Lesende‹ bezieht sich dann auf eine unbestimmte und variable Gruppe empirischer Lesender, die nicht unwesentlich aus eigenen Leseerfahrungen gebildet wurde.
 - 7 Diese vollziehen sich sowohl im Hinblick auf den Körper als auch im Hinblick auf Grenzen kultureller Art, indem Tabugrenzen und, je nach Perspektive, auch moralische, Geschmacks- und/oder diskursive Grenzen touchiert, gedehnt und transgrediert wer-

Textintern wird angedeutet, dass bereits das rege Interesse des jungen Mannes an der Broschüre den anwesenden Frauen als potenzielle Überschreitung verdächtig wird. Die Menstruation selbst, eine genuin weibliche Körperfunktion, und das Menstruationsblut als Körperflüssigkeit gehören zu den tabuisierten Aspekten weiblicher Körperlichkeit und werden erst in jüngerer Zeit verstärkt zum Gegenstand politischer und selbstermächtigender Diskurse, auch in Literatur und Kunst.⁸ Obgleich die Menstruation wie in einem Palimpsest noch lesbar ist, wirkt der Satz, die Häutung bedeute, »dass dein Körper richtig funktioniert«, geradezu grotesk. Der sich während der Menstruation öffnende Körper der Frau und das sich nach außen begebende Innere (Blut, Sekrete, Schleimhautreste) widersprechen bekanntermaßen dem Ideal des verschlossenen, begehrenswerten, auch ästhetischen und kunstschnen Körpers.⁹ Diese Öffnung erfährt in den manipulativen Texteingriffen des ›jungen Schriftstellers‹ ihre Fortführung in der Entfernung des liminalen Organs Haut und mithin in einer vollständigen Offenlegung des weiblichen Körpers.¹⁰ Die Haut erweist sich als *Schutzgrenze*, aber auch als *Schmutzgrenze*, sowohl nach innen als auch nach außen. Zur Schmutzgrenze nach außen wird sie etwa, wenn, wie Friedrich Nietzsche zeigt, alles »Peinliche Quälende Überheftige« dem Inneren des Körpers zugeschrieben und mit der Haut verhüllt wird. Deren Entfernung lässt dann das ›schmutzige‹ Innere, das »ästhetisch-Beleidigende am innerlichen Menschen ohne Haut« schutzlos nach außen treten: »blutige Massen, Kothgedärme, Eingeweide, alle jene saugenden, pumpenden Unthiere, – formlos oder hässlich oder grotesk, dazu für den Geruch peinlich.«¹¹

Die so unbedarft als Nacherzählung eines jugendlichen Schreibexperiments daher kommende Kürzesterzählung partizipiert zudem mit dem Häutungsmotiv an einflussreichen Narrativen und Motiven der Kulturgeschichte. Es wird sowohl der Marsyas-Mythos der Schindung als Strafe aufgerufen als auch die Häutung als feministische Metapher für eine selbstbefreiende Meta-

den. Zur »Haut als Körpergrenze und [den] Grenzen der Gesellschaft« in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur vgl. J. Reichenpfader: *Verletzte Hüllen*, S. 334.

8 N.R. Dyer: *Menstrual Imaginary*.

9 Vgl. auch W. Menninghaus: *Ekel*, S. 275ff.

10 Benthien kennzeichnet den gehäuteten Leib als einen mehr als nackten Leib (vgl. C. Benthien: *Haut*, S. 76).

11 F. Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente*, S. 358.

morphose,¹² die sich jedoch in der hier vorliegenden Verarbeitung wiederum in eine grotesk anmutende Gewaltfantasie verkehrt. Als feministische Metapher, wie sie auch in Verena Stefans Roman *Häutungen* (1975) gestaltet wird, wandelt sich die Häutung »von einem das Subjekt vernichtenden singulären Ereignis zu einem bewußten, transformierenden Willensakt; sie wird von einem finalen zu einem transitorischen Moment semantisch umkodiert.«¹³ Sie bleibt schmerzhaft, unterliegt aber letztlich dem Willen und dient der Reifung des Individuums. Von einem Willensakt kann jedoch in der (Nach-)Erzählung *Wohin mit meiner Haut* keine Rede sein; die Kunstgriffe des »jungen Schriftstellers« und des »gereiften Autors«, der diese nacherzählt, erweisen sich als textuelle Herrschaftstechniken, die die Häutung als etwas vorstellen, aus dem es aufgrund einer vermeintlichen »Natürlichkeit« kein Entkommen gibt.

Der Österreicher Clemens J. Setz, ein inzwischen renommierter und kanonisierter Autor der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur,¹⁴ ist bekannt für seine verstörenden Texte, die Eke als »Grenzgänge« charakterisiert, als »Reisen ins Herz der Finsternis einer Wirklichkeit, die sich allenthalben als ungemütlicher Ort darstellt.«¹⁵ Gestaltet wird »eine zutiefst verstörende Welt überraschender Wendungen und surrealer Twists, von Erfahrungen des Schrecklichen.«¹⁶ Setz als postmodernen Autor fassen zu wollen oder seine Schreibverfahren mit diesem Etikett zu versehen, würde wohl zu kurz greifen, auch wenn er das Spiel damit meisterhaft beherrscht. Maar bezeichnet Setz als Grenzgänger, als einen »kongeniale[n] Borderliner mit

12 Vgl. zu beidem: C. Benthien: *Haut. Zum Marsyas-Mythos sowie zu »Wunden, Zerstückelungen, Schindungen: der Körper als »ekelhafte Sache«* W. Menninghaus: *Ekel*, S. 123-128. Die Überblendung von Schindung, feministischer Selbstbefreiung und Menstruation kulminiert in ihrer grotesk-komischen Wirkung nicht zuletzt in dem Satz: »Diese Häutung ist schmerzhaft und bringt, wenig überraschend, Stimmungsschwankungen mit sich.« (G, 57)

13 C. Benthien: *Haut*, S. 95.

14 Sein Werk ist vielfältig, es umfasst u.a. Prosa, Lyrik, Theaterstücke, Poetikvorlesungen und Blogs. Setz ist als Übersetzer und Essayist tätig, gibt zahlreiche Interviews und ist sehr aktiv auf sozialen Netzwerken. Als bislang bedeutendster wurde ihm 2020 der Kleist-Preis verliehen. Zum Werdegang des Autors, seinem Werk und den ausgereichten Preisen bis 2017 vgl. W. Reichmann: Clemens J. Setz; Einzeluntersuchungen zum Werk versammelt zuletzt der Band von I. Hermann/N. Prelog (Hg.): *Vom Erzählen des Unwirklichen*.

15 N.O. Eke: *Literaturwerkstättenliteratur?*, S. 35.

16 Ebd., S. 37.

so eigenwilligem Stil, daß man ihn sich nicht mehr wegdenken kann.«¹⁷ Mit diesem eigenwilligen Stil gestaltet der Autor immer wieder Kipp- und ›Kentermomente‹ in der Selbst- und Weltwahrnehmung seiner Figuren,¹⁸ stellt Ordnungen mit den Mitteln der An-Ordnung in Frage¹⁹ und provoziert, indem er das Potenzial des als pervers, anstößig und morbide Empfundene ästhetisch ausreizt, reizvoll macht und vorführt. Hermann konstatiert zudem, dass sich die Sprache des Autors »durch eine große Sinnlichkeit [auszeichnet], eine Körperlichkeit, die den Körper am Anfang des 21. Jahrhundert noch einmal ganz neu befragt, untersucht, mit ihm die Welt erforscht.«²⁰

Im Folgenden soll die Erzählung *Zauberer*²¹ aus dem Band *Vom Trost runder Dinge* (2019) näher betrachtet werden. Auch hier werden Grenzen und ihre Überschreitungen verhandelt, jedoch auf eine andere Weise als in der einführung betrachteten Kürzesterzählung, die in einer innovativen Form mit tradierten Motiven der (Körper-)Grenzverletzung spielt. Der Text *Zauberer*²² ist in seiner Form auf den ersten Blick konventioneller, er arbeitet zudem mit Referenzen auf einen kanonisierten Text der deutschen Literaturgeschichte, namentlich Thomas Manns *Mario und der Zauberer*. Grenzverletzungen vollziehen sich entsprechend auf der Ebene der Manipulation von Körpern, Körperlichkeit und Willen, mithin als Herrschaftstechniken einer handelnden Figur. Auch dieser Text ist in hohem Maße beunruhigend, was unter anderem an seinem riskanten Sujet liegt: *Zauberer* erzählt davon, dass sich die Mutter des 16-jährigen Mario, der nach einem Unfall im Wachkoma liegt, Callboys von einem Escort-Service nach Hause bestellt und von ihnen sexuelle Dienste im Beisein ihres Sohnes wünscht.

17 M. Maar: Die Schlange, S. 439.

18 Vgl. U. Schaffers: Selbst- und Weltwahrnehmung.

19 So z.B. im Kontext der Listen, die sich häufig in seinem Werk finden, und die nicht zuletzt der Artikulation und Evozierung von (auch synästhetischen) Wahrnehmungseindrücken bei den Lesenden dienen. Zur Funktion von narrativen Listen vgl. I. Meinen: Liste narrativ.

20 I. Hermann: Vom Erzählen des Irrealen, S. 14f.

21 Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›Z‹.

22 In: C.J. Setz: Trost, S. 199-215. *Zauberer* ist auch der Titel einer österreichisch-schweizerischen Koproduktion (2018), das Drehbuch schrieben Sebastian Brauneis (auch Regie), Clemens J. Setz und Nicholas Ofczarek (siehe <https://fm4.orf.at/stories/2901711>).

2. Zauberer: Grenzen des Körpers und Grenzgänge des Erzählens

»Irgend etwas war mit seiner Figur nicht in Ordnung, vorn nicht und hinten nicht, – später wurde das deutlicher.«
(Thomas Mann)²³

Mario, der 16-jährige Sohn von Annamaria Perchthaler, wurde einige Jahre vor Erzählbeginn Opfer eines Unfalls (»Ein Autoreifen«; [Z, 208]). Über seinen Zustand erhalten die Lesenden ausschließlich aus der Perspektive der Mutter Mitteilung, deren Gedanken-, Gefühls- und Erlebniswelt in der 3. Person über einen Erzähler vermittelt wird. Dieser befindet sich in intimer Nähe zur Figur: Über geläufige Verfahren der Interferenz von Erzähler- und Figurentext,²⁴ mithin der unmerklichen Überlagerung von Erzählerstimme und figuraler Stimme, wird die 1. Person-Perspektive Annamaria Perchthalers zugänglich. Auch die Körperlichkeit Marios ist entsprechend vermittelt und gewertet durch die Wahrnehmung und die Sprache der Mutter. Die Lesenden erfahren, dass Mario in seinem Zimmer in einem Bett liegt, seine Finger sind kalt und in der Nacht starr geworden, der Blick ist ungerichtet: »[S]eine Augen blickten wie Suchscheinwerfer in zwei leicht verschiedene Richtungen. Das rechte Auge war das schlimme, man sah immer noch [...] den weißlichen Schatten darin, das Ende der Welt.« (Z, 200) Er ist bewegungsunfähig, die Mutter verfügt über seinen Körper.²⁵ Sogar der mimische Ausdruck Marios bleibt gleich, changiert in den Augen der Mutter lediglich durch Veränderungen in der Umwelt: »der halb offen stehende Mund, das je nach Lichteinfall und Betrachtungswinkel erstaunt, begeistert oder entsetzt dreinblickende Gesicht.« (Z, 201) Das auffälligste körperliche Merkmal, das auf den Unfall zurückzuführen ist, ist eine Schädelverletzung, die durch eine »Delle in seinem Kopf« (Z, 201) sichtbar wird. Annamaria Perchthaler fühlt sich durch diese Delle an »Kappa-Kobolde in japanischen Märchen [erinnert], die mit den Köpfen wie Wasserschalen. Und in den Schalen war Gurkenwasser oder irgendwie so« (Z, 201). Dieser Verweis auf die dämonischen Wesen aus dem

23 T. Mann: Mario und der Zauberer, S. 13, im Folgenden zitiert mit der Sigle »M«.

24 Zur Textinterferenz vgl. W. Schmid: Elemente der Narratologie, S. 181–230.

25 »Wenn er sich hätte bewegen können, hätte er sie [die Haube] vom Kopf gezogen.« (Z, 203) Ob es für das – für Mario durchaus existenziell notwendige – mütterliche Verfügen über den Körper des Sohnes eine Grenze gibt, wird nicht deutlich.

japanischen Volksglauben²⁶ verschiebt Marios Körper weiter in die Differenz und markiert ihn als ›abweichenden‹, als »Extraordinary Body«. ²⁷ Entsprechend wird diese Delle von der Mutter manchmal mit einer Haube verhüllt, dann wieder enthüllt, und zeitigt erwartete Wirkung: »Er [der Prostituierte Chris, Berufsname Jürgen; U.S.] machte eine hilflose Geste in Richtung Bett. Ah, natürlich, er hatte die Delle in Marios Kopf entdeckt.« (Z, 205)

Der *dis/abled body* Marios soll im Folgenden nicht als Metapher oder Symbol, sondern *als Körper* gelesen werden. Er ist zwar ein lediglich in und mit Sprache ›repräsentierter‹ und entsprechend limitierter Körper (seine Ganzheit entsteht erst in der mentalen Repräsentation im Bewusstsein Lesender, geleitet durch die Wahrnehmung einer Figur) und nicht materiell ›greifbar‹, ²⁸ dennoch kann er als *Körper* gelesen werden. Eine solche Perspektive, wie sie auch von den Literary Disability Studies²⁹ eingefordert wird, richtet den Blick nicht zuletzt auf Machtstrukturen und Machtausübung auf den unterschiedlichsten Ebenen, so etwa auf die Verfügungsgewalt der Mutter über den Körper ihres Sohnes³⁰ oder allgemeiner auf die diskursive Macht des Literarischen: Literatur arbeitet mit an der Etablierung und den repetitiven Grenzbeziehungen zwischen Norm(-Körpern) und Abweichung:

Disability acts as a shorthand method of securing emotional responses from audiences because pathos, pity, and abhorrence have proved to be an integral part of the historical baggage of our understandings of disability. Repetitious associations between these more superficial emotive responses and

26 Kappa sind Flusskoblde, die in ihrer wandelbaren Gestalt in manchen Merkmalen an pubertierende Jungen erinnern. Verlässliches Merkmal eines Kappa ist eine tellerförmige Einbuchtung im Kopf, die mit seinem Lebenselixier gefüllt ist (vgl. J. Möller: Kappa, S. 1-7).

27 R. Garland-Thomsen: *Extraordinary Bodies*.

28 »If the body is the Other of text, then textual representation seeks access to that which it is least able to grasp« (D.T. Mitchell/S.L. Snyder: *Narrative Prosthesis*, S. 64; Herv. i.O.).

29 Zur Kritik an dieser ›semiotischen Falle‹ aus der Perspektive der Disability Studies vgl. A.-R. Nowicki: Raus aus der semiotischen Falle, S. 29. Sie kritisiert, dass in der germanistischen Forschung versehrte, beeinträchtigte, dysfunktionale Körper und Körperlichkeit allzu oft in einer Weise gelesen werden, die eben diese Körperlichkeit hinter dem ›Erlesenen‹ verschwinden lässt.

30 Zu Macht und Verfügungsgewalt sowie einer Perspektive auf Behinderung als Dispositiv vgl. M. Luserke-Jacqui: Thomas Bernhard, S. 105f. Figuren mit Behinderung finden sich bei Setz u.a. in seinem Roman *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* (2015).

the differences of physical and cognitive anomalies segregate disabled individuals as the exotic specimens of our most pervasive cultural narratives.³¹

Literatur kann aber auch mitarbeiten an der Offenlegung solcher Grenzziehungen, an Transgressionen, einem Infrage-Stellen und Unterlaufen. Dederich diskutiert die Ambivalenz, die sich mit der literarischen Verhandlung und Darstellung behinderter und versehrter Körper verbindet, die »emotionale, kognitive und soziale Zwiespältigkeit, bei der gegenläufige Haltungen, Bewertungen oder Strebungen gleichzeitig auftreten«.³² Clemens J. Setz, dessen Poetik von Eke als »Ästhetik des Abgründigen« und der Unschärfen gekennzeichnet wird,³³ die bei den Lesenden Beunruhigung oder Unbehaglichkeit hervorrufen kann, arbeitet mit diesen Ambivalenzen. Anstatt sie in eine moralisch, sozial, politisch und ethisch zu Recht geforderte, für die Literatur aber nicht immer einlösbare Eindeutigkeit einer Stellungnahme zu überführen, werden sie mit den Mitteln und Verfahren des Literarischen beleuchtet (manchmal auch grell ausgeleuchtet), reflektiert und fortgeschrieben in die Zonen von Grenzverletzungen, die irritierend zu nennen wohl leicht untertrieben wäre.

31 D.T. Mitchell/S.L. Snyder: Introduction, S. 17. Vgl. auch Setz, der schreibt, man könne »behaupten, dass der Sinn von durch Kunstwerke hervorgerufenem Mitleid häufig der Übermalung der wahren Lebensverhältnisse von Behinderten dient. [...] Sie werden immer viel zu sehr transformiert und weggezogen in den Winkel überschaubarer Museumsbesucheremotionen.« (Setz: Bienen, S. 68)

32 M. Dederich: Körper, Kultur und Behinderung, S. 111. Dederich orientiert sich dabei stark an den Arbeiten von Mitchell und Snyder (vgl. D.T. Mitchell/S.L. Snyder: *The Body and Physical Difference*; vgl. Dies: *Narrative Prosthesis*).

33 N.O. Eke: *Literaturwerkstättenliteratur?*, S. 37.

2.1 Grenzüberschreitungen: Körper – Wille – Manipulation

»Ein junger Herr in vorderster Reihe [...] erklärte, er sei entschlossen, nach klarem Eigenwillen zu wählen und sich jeder wie immer gearteten Beeinflussung bewußt entgegenzustemmen. [...] ›Anche se non vuole!‹.«
(Thomas Mann)³⁴

Der Titel der Erzählung *Zauberer* und der Name des Sohnes legen Referenzen zu Thomas Manns Erzählung *Mario und der Zauberer* (1930) nahe.³⁵ Die Art und Weise, wie Setz die Erzählung Manns ›produktiv rezipiert‹,³⁶ ist komplex und führt *Zauberer* weitere Bedeutungsräume zu, die im Folgenden nur angedeutet werden können. Die politisch-kulturelle Dimension von *Mario und der Zauberer* ist dabei nicht vordergründig, eher können die Verhandlung der mütterlichen Dominanz und die Manipulation von Körpern, Körperlichkeit sowie des Willens als Anhaltspunkte dienen. In *Mario und der Zauberer* unterwirft der nach eigener Aussage unter einem »kleinen Leibesschaden« (M, 15)³⁷ leidende Hypnotiseur Cipolla ein körperlich potentes Publikum seinem Willen. Cipolla, der selbst den kritisch-distanzierten Erzähler in seinen Bann schlägt,³⁸ zeigt die Höhe seiner Kunst, indem er ein

besonders empfängliches Objekt [...] vollkommen kataleptisch gemacht hatte, dergestalt, daß er den in Tiefschlaf Gebannten nicht nur mit Nacken und Füßen auf die Lehnen zweier Stühle legen, sondern sich ihm auch auf den Leib setzen konnte, ohne daß der brettstarre Körper nachgab. Der Anblick des Unholds im Salonrock, hockend auf der verholzten Gestalt, war unglaublich und scheußlich. (M, 28)

34 M, 23 u. 31.

35 Vgl. Y. Elsaeghe: Krankheit und Matriarchat, S. 231-263; vgl. J. Hurta: Künstlertypologien, S. 50-64.

36 Vgl. die Internationale Tagung des Jungen Forums Thomas Mann und des Instituts für Germanistik der Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz (24.-25.06.2021): *Thomas Mann produktiv rezipiert. Zum Fortleben von Autor und Werk*, ausgerichtet von Anke Jaspers (Craz) und Nicole Mattern (Koblenz). Der Titel ist auch eine Anspielung auf Thomas Mann, der von seinen Kindern ›Zauberer‹ genannt wurde (vgl. K. Mann: Memoiren, S. 58).

37 Cipollas Abweichung vom Normkörper wird vom Erzähler eindrücklich und unter Zuschreibung grotesker Züge mitgeteilt (M, 17).

38 Vgl. Hurta: Künstlertypologien, S. 57-59.

Diese topische Beschreibung einer Hypnosevorführung, die zudem das Bild *Nachtmahr* des Züricher Malers Johann Heinrich Füssli von 1781 aufruft und Cipollas Körperlichkeit einmal mehr in die Bilderwelten des Koboldhaften-Dämonischen stellt, findet eine Entsprechung in dem Beginn der Erzählung von Clemens J. Setz. Erzählt wird eine Szene, die aufgrund von Übung und Variation als eine morgendliche Routine bezeichnet werden könnte: Die Mutter hört über Kopfhörer laute Thrash-Metal-Musik, während sie ihrem Sohn eine Gitarre auf den Körper legt. Sie manipuliert Marios starren Körper so lange, bis die Gitarre auf diesem in genau dem richtigen Winkel gut ausbalanciert liegt, dann »nahm sie Marios Finger und ließ ihn einige Töne auf der Gitarre spielen.« (Z, 201) Bemerkenswert im Hinblick auf die Allusionen auf *Mario und der Zauberer* ist dann folgende Überlegung der Mutter, die die Szene in den Bereich der Unterhaltungskunst verschiebt:

Mit dem Gitarren-Haltetrick könnte ich sogar vor Publikum auftreten, dachte sie. Natürlich nur vor einem fachlich kompetenten Publikum, [...] die wüssten genau, was das für eine ungeheure Balanceleistung war. Wie Kontakt-Jonglage mit zwei Glasbällen. Es sah wirklich so aus, als hielte Mario die Gitarre aus eigenem Antrieb. (Z, 201)

Wie steht nun Mario selbst zu diesem »Gitarren-Haltetrick«? Geschieht dies mit seiner Einwilligung oder gegen seinen Willen? Sieht es tatsächlich *nur so aus, als ob* Mario die Gitarre »aus eigenem Antrieb« hält? Was weiß die Mutter, was wissen die Lesenden über das Bewusstsein Marios, seine Propriozeption, sein Selbstgefühl, seinen Willen?

Cipolla, der unter einer körperlichen Beeinträchtigung leidet, »meistert« sein Leben und sich selbst »[a]llein mit den Kräften meiner Seele und meines Geistes« (M, 15f.) und manipuliert die Körper seines Publikums (einschließlich des unglücklichen Mario mit den bekannt-fatalen Folgen) gegen deren Willen mit ebendiesen Kräften: »Verstand ich den Vorgang recht, so unterlag dieser Herr der Negativität seiner Kampfposition« (M, 31). Diese »Negativität einer Kampfposition«, dieses »Nichtwollen« (M, 31), ist den Figuren in Manns Erzählung gegeben und die Überwindung dessen wird in der reflektierend-distanzierenden Erzählung des Vorgangs geschmacklos und anrühlich (M, 32). Die Grenzverletzung ist klar zu situieren an der Überschreitung der Grenze des Willens des anderen, der seinen Körper als seinem eigenen Willen entzogen und dem Willen eines anderen ausgeliefert erfahren muss: Der eigene Körper vollzieht die Handlungen des Willens eines anderen. Diese Klarheit der Situierung einer Verletzung der persönlichen Integrität gibt es in der Ma-

nipulation des Körpers Marios durch seine Mutter nicht, denn ein möglicher Wille oder Unwille, eine ›Kampfposition‹ Marios, ist den Lesenden nicht zugänglich – wir erhalten keine Auskünfte über Reaktionen irgendeiner Art. Der Zustand, in dem sich Marios Körper nach dem Unfall irreversibel befindet, verschließt sein Inneres, Marios Willen, das, was wir Bewusstsein oder Geist nennen, sowie seine Ausdrucks- und Artikulationsfähigkeit so weitgehend, dass dies für die ›Außenstehenden‹ nur noch als Gedeutetes, nur noch als Erhofftes oder Gefürchtetes existiert, von seinen Mitmenschen jedoch nicht mehr wahrgenommen oder erfahren wird.³⁹ Etwaige Beweggründe, Willensbildungen und innere Entschlüsse bleiben verborgen, da diese weder artikuliert noch in einer Willenshandlung vollzogen werden können – sie sind im Körper Marios eingeschlossen. Körperlicher Ausdruck ist ihm in der Erzählung dann auch so weitgehend entzogen, dass es nicht ›Mario‹ ist, der körperlich agiert, sondern: »*Marios Mund* machte ein Babygeräusch und ging langsam auf und zu.« (Z, 206; Herv. U.S.)⁴⁰

2.2 Grenzziehungen: Wille – Körper – Manipulation

»Küsse mich!« sagte der Bucklige. »Glaube, daß du es darfst! Ich liebe dich. Küsse mich hierher« [...]. Und Mario neigte sich und küßte ihn.«
(Thomas Mann)⁴¹

»When it comes to sexuality in the disabled, dismissal is the apt to turn into outright repression.«
(Nancy Mairs)⁴²

Es ist bemerkenswert, dass die Mutter, die sich letztlich im Unklaren über die Wahrnehmungs- und Erlebniswelt Marios befindet, Chris mitteilt: »Ich verbringe neunundneunzig Prozent meiner Zeit damit, mir einzubilden, dass er alles, was um ihn passiert, mitbekommt.« (Z, 208) Ebenso bemerkenswert ist, dass sie das verbleibende »eine Prozent« (Z, 208) in ihrem Kampf um den

39 In seinem 2020 erschienenen Werk *Die Bienen und das Unsichtbare* greift Setz Fragen nach dem Bewusstsein von Menschen im Wachkoma in einem Dialog des Autor-Erzählers mit seiner Mutter wieder auf (vgl. C.J. Setz: *Bienen*, S. 53–60).

40 Dagegen hat die Mutter die volle Verfügungsgewalt über ihren Körper: »Annamaria ließ ihre Hand auf der Unterseite des Küchentisches ruhen.« (Z, 208).

41 M, 37.

42 N. Mairs: *Sex and Death*, S. 162.

Willen und den Körper von Chris ins Spiel bringt, um ihn dahin zu bewegen, mit ihr im Zimmer ihres Sohnes in dessen Beisein Sex zu haben: »Er bekommt nichts mit.« (Z, 205). Es wird rasch deutlich, dass Chris nicht der erste bezahlte Mann ist, den Annamaria Perchthaler für dieses Vorhaben gewinnen will.⁴³ Vor seiner Ankunft pflegt sie ihren Körper sorgfältig, nach der Begrüßung sortiert sie ihn in ein Typen-Schema, das Geschäftliche wird geregelt. Anschließend konfrontiert sie Chris mit ihrem Sohn und ihrem Wunsch und spielt im Folgenden verschiedene Strategien durch, um Chris zu überzeugen. Dieser Teil, der etwa zwei Drittel der Erzählung einnimmt, ist fast durchgängig im Dialog gestaltet, nur unterbrochen durch kurze Einschübe, in denen A. Perchthaler die Situation und Chris' Verhalten analysiert. So beobachtet sie etwa dessen Reaktion auf Mario und ihr Ansinnen und kommentiert innerlich: »Es folgte die Kernschmelze, überraschend früh, aber nicht wirklich unerwartet.« (Z, 204) Obgleich sie in manchen Aspekten des Geschäftsverhältnisses die Situation sehr explizit bestimmt,⁴⁴ verlangt sie nicht einfach die Erfüllung ihrer Wünsche, sondern agiert unter Hinzuziehung eines ganzen Arsenal an manipulativen Gesprächs- und Handlungsstrategien, wobei Mario offenbar zu ihrem wertvollsten Spieleinsatz wird: »Jürgen [Chris] schaute Mario an. Marios Augen schauten woanders hin [...]. Annamaria nahm seinen Kopf und drehte ihn vorsichtig, bis das linke Auge, jenes, das noch regelmäßig blinzelte, genau auf Jürgens Gesicht gerichtet war.« (Z, 206)

Auch Chris wird geführt, sein Körper bewegt sich oder verharrt⁴⁵ durchaus auch gegen seinen Willen. Dennoch ist die Protagonistin, anders als Cipolla, keine Hypnotiseurin, die anderen ihren Willen mit der Kraft ihres Geistes aufzwingen kann. Auch deshalb wird hier keine gewaltvolle Überwältigung erzählt, sondern eher ein Tanz oder Tänzeln mit stetigen Ausweichbewegungen und einem Changieren zwischen Nähe und Distanz,⁴⁶ bei dem sie zwar die Leitung hat, dessen Ausgang aber nicht eindeutig feststeht:

43 Die Protagonistin arbeitet sich am Ende der Erzählung weiter systematisch durch die Liste der Escort Services, um den nächsten geeigneten Kandidaten für ihr Vorhaben zu finden.

44 »Das mit der Stimme ist nicht nötig [...]. Reden wir wie normale Menschen.« (Z, 202)

45 »Jürgen [Chris] wechselte Standbein und Spielbein wie jemand, der in Fußfesseln liegt.« (Z, 206)

46 Dies nicht allein räumlich, sondern es wird auch angezeigt im Wechsel vom »Du« zum »Sie« und wieder zurück durch Chris (z.B. Z, 204). In Manns Erzählung lässt Cipolla das Publikum »Step« tanzen (M, 31).

Sie zog ihn ins Zimmer. Sein ganzer Körper bewegte sich jetzt im Höflichkeitsmodus. Er ließ die Situation über sich ergehen. [...] Die letzten zwei Meter waren schwierig. Er befreite sich von ihrer Hand, schüttelte den Kopf, machte eine hilflose Geste in Richtung Bett. (Z, 205)

Perchthalers Manipulationsstrategie könnte man zumindest punktuell als ›Zuckerbrot und Peitsche‹ bezeichnen:⁴⁷ Nachgiebigkeit und Verständnis paaren sich mit emotionaler und moralischer Erpressung. In diesem Kampf kommt dem ›Nichtwollen‹ von Chris unversehens der Eigensinn seines Körpers zu Hilfe. Da er, schon von Berufs wegen, die Wünsche seiner Kundin nicht einfach als abseitig, pervers oder unmoralisch bewerten kann – »Ich sag ja nicht, dass es krank ist oder so [...]. Ich meine, wenn das Ihre Fantasie ist, hey, was geht's mich an.« (Z, 205) –, liefert ihm die Verweigerung seines Körpers das ersehnte und unschlagbare Argument: »Ich kann nur nicht, wenn jemand zuschaut, das ist alles.« (Z, 205) »Es ist nur, dass ich das halt nicht kann, die Physis spielt da nicht so wirklich mit.« Sie musste lächeln. Die *Physis*, interessant.« (Z, 208) Letztlich ist es also die Dysfunktionalität des Körpers, der hier die von Chris ersehnte Grenze unüberschreitbar zieht; insofern ist sein Körper nicht sein Gegenspieler, wie bei den durch Cipolla manipulierten Männern und Frauen, sondern er ist ein Verbündeter, der das nicht auszuführen erlaubt, was Chris nicht will. Chris deutet diesen Eigensinn seines Körpers denn auch nicht etwa als persönliches oder professionelles ›Versagen‹, sondern als ein missglücktes Kundin-Dienstleister-Matching: »Wenn Sie möchten, kann ich Ihnen die Nummer von einem geben, der wirklich *alles*⁴⁸ macht.« (Z, 205)

Die Manipulation der ›Physis‹ von Chris vollzieht sich dann in Perchthalers Schlafzimmer, in das sie Chris geleitet hat, um zu reden und zu rauchen, und wo sie ihn durch Fellatio stimuliert. Bei der kurzen Szene bleibt sie selbst innerlich und körperlich distanziert. Kurz bevor er den Höhepunkt erreicht, bittet sie ihn noch einmal, mit ihr ins Zimmer ihres Sohnes zu gehen. Seine nochmalige Weigerung wird begleitet mit Äußerungen, die die eigentliche Leerstelle und den ›Kentermoment‹ der Erzählung markieren:

47 Cipolla verwendet für seine Manipulationen eine tatsächliche Peitsche, die auch sexuell konnotiert ist.

48 In diesem »*alles*« (Herv. i.O.) steckt die grenzüberschreitende Fragwürdigkeit und vielleicht auch als solche empfundene Perversion des Ansinnens der Frau natürlich unüberles/hörbar mit drin.

»Fuck, ah, ich kann das nicht. Das ist, ich meine, es tut mir leid –« »Schsch«, machte Annamaria [...]»Bitte sag's nicht. « [...]»Was soll ich nicht sagen« [...]»Das über meinen Sohn.« [...]»Es würde doch gar nicht«, begann er. Da ließ sie ihn los. »Was wolltest Du sagen? « »Gar nichts.« »Nein, sag's. Bitte.« »Es würde doch gar nicht funktionieren« [...]»Du meinst Deine ... Physis? Du musst ja nicht steif werden.« »Nein, das meine ich nicht« [...]»Es würde doch nichts bringen, es ... ich meine, es würde einfach nicht funktionieren. So wie Sie sich das vorstellen.« (Z, 212f.)

Nach dieser Äußerung lässt sie Chris, nachdem er sich von Mario verabschiedet hat, gehen.

Chris will nicht und sein Körper verweigert sich, zieht also die Grenze, die das Vorhaben von Annamaria Perchthaler scheinbar zum Scheitern bringt. Aber worin besteht dieses Vorhaben eigentlich? Und: Ist es gescheitert? Ein nicht unwesentlicher Teil des Unbehagens bei der Figur, aber auch bei den Lesenden, gründet auf der Dimension des Inzestuösen, die in der Erzählung zweifellos anklingt: Eine Mutter will offenbar Sex mit einem Prostituierten im Beisein ihres Sohnes. Ist das das Unaussprechliche, was Chris nicht zu formulieren wagt? Aber was meint Chris, wenn er sagt: »Es würde doch nichts bringen, es ... ich meine, es würde einfach nicht funktionieren. So wie Sie sich das vorstellen.«? Deutet er hier an, dass die Mutter hofft, dass der Sohn durch den Akt selbst sexuelle Gefühle entwickeln und erfahren könnte – was die Dimension des Inzests letztlich erst konkret-körperlich werden ließe? In diesem Fall ist ein mögliches Unbehagen vielleicht nicht allein auf dem Skandalon ›Inzest‹ gegründet: Mairs verweist in ihrem Beitrag zu *Death and Sex and the Crippled Body. A Meditation* auf Folgendes: »Made uncomfortable, even to the point of excruciation, by the thought of maimed bodies (or, for that matter, minds) engaged in erotic fantasy or action, many deny the very possibility by ascribing to them the innocence of the very young.«⁴⁹ Was auch immer es ist – all diese Möglichkeiten haben eines gemeinsam: Sie gründen auf der Voraussetzung, dass Mario ›Zeuge‹ des Aktes wird, dass er ihn also wahrnimmt, und dass vielleicht sogar sein Körper darauf reagiert. Mit seiner Aussage: »Ich kann nur nicht, wenn jemand zuschaut, das ist alles« (Z, 205; Herv. U.S.), mit seiner Verweigerung, die nicht zuletzt auch auf dem Eigensinn seines Körpers gründet, beglaubigt Chris somit die Zeugenschaft Marios, dessen Teilhabe am Geschehen.

49 N. Mairs: Sex and Death, S. 162.

Es ist letztlich genau das, worauf die Kunst- und Handgriffe der Anne-marie Perchthaler zielen: Es geht ihr nicht darum, im Beisein ihres Sohnes Sex zu haben.⁵⁰ Ihr eigentliches Vorhaben ist es, die Weigerung des Callboys eben gerade *nicht* zu überwinden, da diese Grenzziehung für einen kurzen und kostbaren Moment eine intersubjektiv geteilte Gewissheit, eine fragile Wirklichkeit herstellt: dass da jemand ist, der wahrnimmt, zuschaut, ›bei Bewusstsein‹ und anwesend ist. Auch deshalb wählt sie gezielt einen Typ Mann, der eben nicht »wirklich *alles* macht« (Z, 205). Sie wählt jemanden, dem sie zutraut, »sich von Mario im dunklen Zimmer beobachtet zu fühlen« (Z, 214) – womit Mario nicht etwa ein wertvoller Einsatz in einem unterhaltenden, manipulierenden und grenzüberschreitenden Spiel wäre, sondern derjenige, um den es immer schon ging.

Beide Texte, *Wohin mit meiner Haut* und *Zauberer*, die über literarische Verfahren wie Überschreibung und produktive Rezeption Textgrenzen transgredieren und fluide machen, stellen die Integrität des Subjekts durch körperliche Grenzverletzungen und Herrschaftstechniken in Frage. In der Überschreibung eines Informationstextes durch einen sich stilisierenden ›jungen Schriftsteller‹ und der Nacherzählung des Prozesses durch den ›gereiften Autor‹ entsteht das Phantasma einer vollständigen Öffnung des Frauenkörpers als natürlicher Vorgang. Aufgrund der Unzugänglichkeit des Bewusstseins und des Willens der Figur Mario, der in seinem Körper vollständig eingeschlossen ist – was in der expliziten ›Kampfposition‹ von Chris mit verhandelt wird –, wird die Grenze zwischen An- und Abwesenheit sowie zwischen Zuwendung und übergreifiger Manipulation fragwürdig. Beides, die vollständige Körperöffnung und das unausweichliche Eingeschlossensein im Körper, stellt nicht zuletzt auch die irritierende Frage nach den Grenzen des Körpers.

50 Es gibt in der ganzen Erzählung ohnehin nur einen Moment, in dem die Protagonistin ihre distanziert-evaluierende Haltung aufgibt und selbst so etwas wie körperliche Lust empfindet. Auf ihre Provokation: »[D]u siehst ja, er bekommt ohnehin nichts mit«, antwortet Chris: »Was? Klar bekommt der was mit!« (Z, 206) Dieser Satz wirkt auf sie wie eine Liebkosung, »wie ein Kuss zwischen die Schulterblätter. Sie ließ ein wenig Zeit verstreichen, kostete den Moment aus, so lange es ging.« (Z, 206)

Literatur

- Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999. Siehe <https://www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/personen/benthien/volltextpublikationen.html>
- Dederich, Markus: Körper, Kultur und Behinderung: Eine Einführung in die Disability Studies, Bielefeld: transcript 2012.
- Dinger, Christian: »Das autofiktionale Spiel des *poeta nerd*. Inszenierung von Authentizität und Außenseitertum bei Clemens J. Setz«, in: Hermann/Prelog, Vom Erzählen des Unwirklichen (2020), S. 65-77.
- Dyer, Natalie Rose: The Menstrual Imaginary in Literature: Notes on a Wild Fluidity, Cham: Palgrave Macmillan 2020.
- Eke, Norbert Otto: »Wider die Literaturwerkstättenliteratur? – Der Autor als ›Obertonsänger‹. Clemens J. Setz und die Gegenwartsliteratur«, in: Hermann/Prelog, Vom Erzählen des Unwirklichen (2020), S. 35-51.
- Elsaghe, Yahya: Krankheit und Matriarchat. Thomas Manns *Betrogene* im Kontext, Berlin/New York: De Gruyter 2010.
- Garland-Thomsen, Rosemary: Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature, New York: Columbia University Press 1997.
- Hermann, Iris: »Es gibt Dinge, die es nicht gibt«. Vom Erzählen des Irrealen im Werk von Clemens J. Setz«, in: Hermann/Prelog, Vom Erzählen des Unwirklichen (2020), S. 7-19.
- Dies./Nico Prelog (Hg.): »Es gibt Dinge, die es nicht gibt«. Vom Erzählen des Unwirklichen im Werk von Clemens J. Setz, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020.
- Hurta, Jan: »Aber was ist der Künstler?« Künstlertypologien im novellistischen Werk Thomas Manns, Bamberg: University of Bamberg Press 2019.
- Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Literary Disability Studies: Theorie und Praxis in der Literaturwissenschaft, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.
- Ders.: »Thomas Bernhard *Ein Fest für Boris* (1970). Behinderung als kulturelles Deutungsmuster in Literatur und Literaturwissenschaft?«, in: Ders.: Literary Disability Studies (2019), S. 85-115.
- Maar, Michael: Die Schlange im Wolfspelz. Das Geheimnis großer Literatur, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2020.
- Mairs, Nancy: »Sex and Death and the Crippled Body: A Meditation«, in: Sharon L. Snyder/Brenda Jo Brueggemann/Rosemary Garland-Thomson

- (Hg.), *Disability Studies. Enabling the Humanities*, New York: The Modern Language Association of America 2002, S. 156-170.
- Mann, Katia: *Meine ungeschriebenen Memoiren*, Frankfurt a.M.: Fischer 1974.
- Mann, Thomas: *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*, Frankfurt a.M.: Fischer 1930/2012.
- Meinen, Iris: »Die Liste narrativ. Von möglichen (Un-)Ordnungen«, in: Janin Aadam/Iлона Mader/Nicole Mattern (Hg.), *(Un-)Ordnungen. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Trier: WVT 2020, S. 191-205.
- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Mitchell, David T./Snyder, Sharon L.: *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Dies.: »Introduction: Disability Studies and the Double Bind of Representation«, in: Dies. (Hg.), *The Body and Physical Difference. Discourses of Disability*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1997, S. 1-31.
- Möller, Jörg: *Kappa – Japans Flußkolbolde*, OAG Aktuell Taschenbuch Nr. 055, Tôkyô 1992.
- Nietzsche, Friedrich: »Nachgelassene Fragmente«, in: Ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, 5. Abteilung, 2. Bd., Berlin/New York: De Gruyter 1882-84/1973.
- Nowicki, Anna-Rebecca: »Raus aus der semiotischen Falle: Herausforderungen und Potenziale einer Disability Studies-Perspektive in der Germanistik«, in: Luserke-Jaqui, *Literary Disability Studies* (2019), S. 9-45.
- 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.
- Reichmann, Wolfgang: »Clemens J. Setz«, in: Kalina Kupczyńska (Hg.), *Junge und jüngere Literatur aus Österreich*, München: edition text + kritik 2017, S. 143-164.
- Schaffers, Uta: »»Stell dir vor, du würdest ohne Fell geboren, jeden Tag«. Selbst- und Weltwahrnehmung und die Suche nach geteilter Erfahrung in Clemens J. Setz' Erzählung *Geteiltes Leid*«, in: Christian Tewes et al. (Hg.), *In Kontakt mit der Wirklichkeit. Interdisziplinäre Beiträge zur Theorie der Wahrnehmung* (i.V.).
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, Berlin/Boston: De Gruyter 2014.

- Setz, Clemens J.: Der Trost runder Dinge. Erzählungen, Berlin: Suhrkamp 2019.
- Ders.: Die Bienen und das Unsichtbare, Berlin: Suhrkamp 2020.
- Ders.: Die Stunde zwischen Frau und Gitarre, Berlin: Suhrkamp 2015.
- Ders.: Glücklich wie Blei im Getreide. Nacherzählungen, Berlin: Suhrkamp 2015.
- Ders.: »Wohin mit meiner Haut«, in: Ders.: Glücklich wie Blei (2015), S. 11.
- Ders.: »Zauberer«, in: Ders.: Trost (2019), S. 199-215.
- Ders.: »Reden wir über das Schreiben«, in: DIE ZEIT vom 04.10.2012, S. 5. Siehe <https://www.zeit.de/2012/41/Werkstattgesprach-Radisch-Mangold-Zeh-Hettche-Setz/komplettansicht>
- Stefan, Verena: Häutungen. Biografische Aufzeichnungen. Gedichte. Träume. Analysen, München: Frauenoffensive 1975.

Literaturwissenschaft



Klaus Benesch

Mythos Lesen

Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter

März 2021, 96 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart., Dispersionsbindung,
14 Farabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1



Achim Geisenhanslücke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

Januar 2021, 238 S., kart.

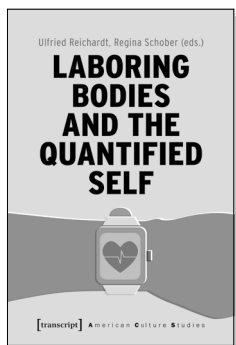
38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)
Laboring Bodies and the Quantified Self

2020, 246 p., pb.
40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9



Renata Cornejo, Gesine Lenore Schiewer,
Manfred Weinberg (Hg.)
**Konzepte der Interkulturalität
in der Germanistik weltweit**

2020, 432 S., kart., Dispersionsbindung, 6 SW-Abbildungen
50,00 € (DE), 978-3-8376-5041-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5041-3



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein,
Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)
**Zeitschrift für interkulturelle Germanistik
11. Jahrgang, 2020, Heft 2:
Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen**

Januar 2021, 258 S., kart., Dispersionsbindung,
25 SW-Abbildungen
12,80 € (DE), 978-3-8376-4945-1
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-4945-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**