

»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-rothen 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 Flamme 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 reisen/Durch die/von scharffem Grimm new auffgemachte Thor.¹²

Bei Gryphius dient die Öffnung des weiblichen Körpers – die mit der Tortur 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 bezeichnenderweise auch an der entblößten Brust attackiert wird, der Herausstellung der religiösen Beständigkeit. Catharina, die die Folter als Strafe für ihre Weigerung, zum Islam zu konvertieren, auf sich nimmt, kann somit als »Personifikation der *constantia*«¹⁴ gelesen werden. Die Drastik der Darstellung befriedigt 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 versteht 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 Lindenburgs 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 vormals 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 Lindberg, der für »Pop-Distinktionsgewinne denkbar ungeeignete Altrockers«,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.