

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 einigermmaßen 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 Grotleske, 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 Heterodiegese 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 Grotleske 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 Grotleske 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: Grotleske, 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 entrinnen 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 Brünn 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 Gestikulatio- nen und Artikulationen nach außen zu tragen und nicht zu verbergen. Insofern wäre Schauspielern als eine Möglichkeit anzusehen, das Innere des Men- schen, 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 Heterodiegese 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.